

ARS
HUNGARICA
1991

2

FELELŐS SZERKESZTŐ	BERNÁTH MÁRIA
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG	DÁVID FERENC GALAVICS GÉZA MAROSI ERNŐ PATAKI GÁBOR TÍMÁR ÁRPÁD
SZEMLE	WEHLI TÜNDE

ARS HUNGARICA

XIX. évfolyam 2. szám

1991

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

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Wehli Tünde: Megjegyzések a Magyar Anjou Legendárium stílusának kérdéséhez	141
Mikó Árpád: Divinus Hercules és Attila secundus. Mátyás király műpártolásának humanista aspektusai	149
Kovács András: Csillagképek és épületplasztika. Adalékok a kolozsvári reneszánsz épületplasztika történetéhez	157
Jankovics József: Tobias Stranovius erdélyi kapcsolatai	165
Szurcsikné Molnár Erika: Id. Markó Károly aggteleki barlang sorozata	171
Komárik Dénes: Feszl és Széchenyi	179
Gábor Eszter: Az 1884-85. évi budapesti látképpályázat	193
Gellér Katalin: Ady-portrék	207
Majoros Valéria: Tihanyi Lajos festőkortársairól I. A magyarok	211
Ferkai András: Forbát Alfréd első megalósult családházáról	221
Aradi Nóra: Hofbauer Imre. Egy londoni magyar művész	229
Matits Ferenc: Mikor született Péri László?	235

SZEMLE

237

RÉSUMÉS

STUDIEN

Tünde Wehli: Bemerkungen zu der Frage über den Stil des Ungarischen Anjou-Legendariums	148
Árpád Mikó: Divinus Hercules und Attila secundus. Humanistische Aspekte des Mäzenatentums von König Matthias	155
András Kovács: Sternbilder und Bauplastik. Beiträge zur Geschichte der Renaissance-Bauplastik in Klausenburg	164
József Jankovics: Tobias Stranovius' Beziehungen zu Siebenbürgen	169
Erika Szurcsik Molnár: Die Reihe von Károly Markó d. Ä. über die Tropfsteinhöhle von Aggtelek	176
Dénes Komárik: Feszl und Széchenyi	192
Eszter Gábor: Ausschreibung für Veduten in Budapest von 1884-1885	206
Katalin Gellér: Ady-Bildnisse	210
Valéria Majoros: Über die Maler-Zeitgenossen von Lajos Tihanyi, I. Die Ungarn	219
András Ferkai: Über das erste realisierte Einfamilienhaus von Alfréd Forbát	228
Nóra Aradi: Imre Hofbauer, a Hungarian artist in London at home	234
Ferenc Matits: Wann ist László Péri geboren?	236

MEGJEGYZÉSEK A MAGYAR ANJOU LEGENDÁRIUM STÍLUSÁNAK KÉRDÉSÉHEZ

Magyarország kódexállománya az európai átlaghoz viszonyítva rendkívül csekély. Ebből következően középkori kódexfestészetünk történetéről kialakult képünk korántsem folyamatos, inkább töredékes, mozaikszerű. Ebben a helyzetben különösen becses az Anjouk magyarországi uralkodásának középső szakaszából, – körülbelül három évtizedből – fennmaradt kódexcsoport, melynek darabjai között a kronológiai, műfaji, a stílus- és kvalitásbeli eltérések ellenére is nyilvánvaló az összefüggés. A Nekcsei Biblia,¹ a Magyar Anjou Legendárium,² Vásári Miklós Bonifatius papa VIII. Liber sextus cum apparatu Joannis Andreae, valamint Clemens papa V. Constitutiones cum apparatu Joannis Andreae, Joannes papa XXII. Extravagantes műveit tartalmazó kódexei,³ a Képes Krónika,⁴ az ún. Oxfordi kódex,⁵ az Isztambuli Antiphonale⁶ és végül egy festett iniciáléval díszített oklevél⁷ tartoznak bele. A csoport darabjai közül több bizonyosan a királyi udvar számára vagy a király környezetébe tartozó személy megrendelésére készült, néhányról ez csupán feltételezhető. A felsorolt emlékek írásának és illuminálásának helye több esetben vitatott, s az elkészülést követő rendeltetésük, történetük sem mindig rekonstruálható.

Az emlékcsoport kötetei közül ezúttal a Magyar Anjou Legendárium problémáinak egyikevel, a stílus kérdésével kívánunk foglalkozni.

A Legendárium stílusát érintő kérdéskör alapkérdése a kódex készítési helye. A kutatók egy része a kódex stílusa alapján, valamint azt is figyelembe véve, hogy a korszak magyarországi könyvfestészete kevésbé ismert, továbbá azt a körülményt is szem előtt tartva, hogy kevés olyan adatunk van, amely bizonyítaná, hogy a 14. század 30-as éveiben itt egy sok mestert foglalkoztató egyházi vagy világi műhely tevékenykedett, a bolognai készítés mellett voksol.⁸ A kodikológusok másik tábor a Legendárium stíluskérdését e kódexnek a Nekcsei Bibliához fűződő viszonyának milyenségével együtt vizsgálja. Többé-kevésbé egyetértenek abban, hogy a szóban forgó két emlék a bolognai festészethez kötődik. Hangsúlyozzák azonban, hogy olyan elemeket is tartalmaznak, amelyek a bolognai művészetben idegennek tetszenek. Ezeknek az elemeknek – a Nekcsei Biblia aggastyánjainak bizarr, csigákba rendezett vagy szeszélyesen libegő haj- és szakállviselete, a Legendárium bizánciasnak minősített Krisztus a pokol tornácán kompozíciója, a Szent László legenda keleties fiziognómiájú és öltözetű harcosai – az alapján, s emellett azt is tekintetbe véve, hogy mindkét kódex közép-európai jellegű gótikus könyvirással készült, a keletkezés helyét Magyarországon jelölik meg, olykor a két kódex közötti mesterazonosság feltételezéséig is eljutva.⁹

Mindkét készítési hely mellett és ellen lehet érvelni. Ezúttal mindkettőhöz, a témánk szempontjából mellőzhetetlen megjegyzéseket fűznénk. Az elsőhöz csupán annyit, hogy egy 13. század közepi, majd egy 1330 körüli hullámban sok felső-itáliai, elsősorban bolognai kódexfestő kelt vándorútra. Rövidebb-hosszabb idejű megtelepedésük eredményeképpen Angliában, Franciaországban, Ausztriában és Csehországban a helyi könyvfestészet itáliai elemekkel színeződött. Elvben tehát Magyarországon is számolhatunk egy hasonló folyamattal.¹⁰ A második koncepcióval szemben több ellenérvet hoznánk fel. I. Bolognában a rotundában gyakorlott könyvmásolók mellett foglalkoztathattak olyan scriptorokat is, akik a közép-európai országok megrendelőinek természetesebb gótikus könyvirással másol-

tak. 2. A bizantinizáló és keleties elemek nem lokalizálhatók e korszakban kizárólag Közép-Európára. A bizantinizáló tendenciák az itáliai festészetben szinte folyamatosan jelen vannak, a korszak bizarr iránti érdeklődése és orientalizáló divatja a bolognai kódexfestészetet is meghódíthatta.¹¹ 3. A két kódex a bolognai kódexfestészet történetének legkritikusabb, legismeretlenebb és ezért legkevésbé feldolgozott korszakában készült. Egy átmeneti időszakban, mely a Maestro del 1328 és társai által fémjelzett virágkor és a később kiemelkedő ún. Illustratore, Pseudo Niccolò és Niccolò da Bologna ugyancsak magas színvonalat jelentő munkássága közé tehető. A jelzett átmeneti periódusban sok különböző helyről érkező, ezáltal eltérő tanultságú, közepes képessége folytán jellegtelennek is minősíthető illuminátor dolgozott a bolognai bottegák mellett.

Mivel a Magyar Anjou Legendárium stíluskapcsolatainak keresésekor, stílusvonásainak meghatározásakor az irodalom a Nekcsei Bibliával való összefüggését hangsúlyozta, foglalkoznunk kell ezzel a kódexszel is.

A Nekcsei Bibliát nem láthattuk eredetiben, így elemzésekor fac-simile kiadására vagyunk utalva.¹² A kódexnek csupán a képekkel és iniciaisokkal díszített oldalait közreadó könyv alapján is az a benyomásunk, hogy a Bibliát a bolognai műhelyek gyakorlata szerint festették.¹³ Az egy bifoliót alkotó 1. és 5. lapokat, melyek a Szent Jeromos-féle Prológus és a Teremtés könyvének reprezentatív képeit és iniciaisait tartalmazzák, egy – tehetséges –, nyilván e képtípusokra, témákra specializált illuminátor készítette. A kódex többi lapjának iniciaisai egyszerűbb feladatokhoz szokott kezek között oszthatók fel. A Nekcsei Biblia ikonográfia, stílus és festéstechnika szempontjából mélyen a bolognai kódexfestészetben gyökerező alkotás. Ezt igazolandó elég az alábbi tényeket idéznünk. Az incipit oldalak ikonográfia és képtípus szempontjából több – különböző korú – bolognai bibliához is köthetők.¹⁴ Az iniciaisék egyik festőjét Alessandro Conti a bolognainak tartott cesenai Infortiatum festői között felismerte.¹⁵ A bolognai kódexek jellemző, rózsaszínen, kéken, vörösön, olajzöldön és szürkén alapuló színskálája a Biblia festményein érvényesül. Ugyanezt elmondhatjuk az árnyalás módszerére is. A rózsaszínes arcok szürkével modelláltak, a ruhákat az alapszín különböző tónusaival húzott széles ecsetvonások árnyalják. Készítési kora felső határául az 1336-os évet javasoljuk.¹⁶

A Magyar Anjou Legendárium datálására, lokalizálására, stílusának meghatározására és a kifestésében közreműködő kezek jellemzésére több kísérletet tettünk. Ahogy elődeink, úgy a saját próbálkozásainkkal sem voltunk igazán elégedettek.

Vizsgálódásaink súlypontját ezúttal a kódexben dolgozó kezek stílusának jellemzésére és számuk megállapítására fektettük.¹⁷ Az egyes kezeket, szakítva a hagyományos gyakorlattal, nem a ciklusokhoz, hanem a quaterniókhoz kötve igyekeztünk elkülöníteni. A Legendáriumban kimutatható kezeket előfordulási sorrendjüket követve, római számokkal jeleztük.

Az I., Krisztus csodáit és passióját (1–2. füzet) festő kéz bizonyult a Legendáriumban a legkönnyebben izolálhatónak. E mester figuratípusainak jó része, elsősorban a kis, zömök alakok és az agastyánok a bolognai festészetben jól ismertek. Innen eredeztethetők a mester környezeti elemei is. Közöttük az antikosz motívumokkal díszített toronyfélék, a hajszálvékony oszlopokon nyugvó kupolák és baldachinok, a hasábszerű gerendák, végül a szeszélyesen kanyargó, csúcsban végződő sziklák. Jellegzetesen bolognai a kolorit is. Ebben a vörös és a kék dominál, de jelentős szerep jut az aranynek, a szürkének és a rózsaszíneknek is. Sok a mustra és jellegzetes az árnyalás. Az utóbbi az arcokon rózsaszínen szürkével és fehér csúcsfényekkel történik, máshol az árnyalást az alapszínre széles ecsetvonással húzott különböző tónusú változatok biztosítják. A kis képeken a figurák és környezetük helyes organikus egy-

sége, a szereplők jó csoportfűzésen alapuló ritmusa, a keretezett kép és a kontinuáló elbeszélés sikeres összehangolása, amit az elbeszélő, több alakos, cselekvést, jelenetet kívánó témák és a statikus, dogmatikus tárgyú kompozíciók változtatásának szükségessége bonyolított, feltehetően a korszak toszkánai, firenzei festészetének ismeretéről tanúskodnak. Ebből a környezetből eredeztethetők a festő ünnepélyes, méltóságot árasztó figurái, akárcsak az érzelmeiket gesztusokkal (pl. a mellén ruháját szaggató Pilátus, 9.¹⁸), mimikával (pl. a Krisztus sírbatételét feldolgozó képek Mária-alakja, 13.) megerősítő szereplői. Ezzel szemben az askétikusan sovány, nyúlánk és lendületes mozgású alakok a festőnek a korabali Siena, Padova felé is kiterjedő tájékozottságáról informálnak. Erre a körre vezethetők vissza a lazúros hatású festett fedetlen testrészek és az irizáló angyalszármak (Krisztus a pokol tomácán, Krisztus feltámadása stb. 14., 1. kép)¹⁹ E festő tárgyalását lezárva egy apró, de figyelemre méltó észrevételünket is meg kell említeni: a Vízkóros gyógyításának jelenetén (6.) két olyan fej tűnik fel, amely e mesterre nem, viszont a későbbi foliókon dolgozókra jellemző. Ezek a fejek viszonylag nagyok, az arcok koloritja barna, vonásaikat sötét színnel rajzolták.

A kódexben kimutatható II. miniátor a 3–5. quaterniókat festette. Ezekben Mária halála és mennybemenetele, Keresztelő Szent János, Péter és Pál apostolok története, valamint János evangelista históriájának egy része fért el. Ez a mester az I.-nél nagyobb figurákkal népesítette be képmezőit. Olykor azonban, a térbeli problémák áthidalása vagy a szereplők közti hierarchia érzékeltetése céljából kisebbeket is festett. A figurák mérete miatt a környezet jelzésére alig nyílt mód. E festő az alakokat rendszerint a kép talajszávját jelző szikláira állította, s egy-egy, az előző mesternél látott tornyot, gerendából formált elemet is festett. Ezek tértagoló szerepének hasznosításában meghaladta az előző mestert, mert pl. a Péternek megjelenik az angyal a börtönben (27.), Szent András életének utolsó jelenetében (40.), vagy a Szent János vízióját is ábrázoló oldalon (41.) több jelenetet helyezett el egy kis mezőn. Az elmondottak ellenére e művésznek nem volt egyértelműen erős oldala a térérzékeltes. Az egymásmögöttség sikertelen visszaadásának jellemző példája a Mária halála kompozíció (18. 2. kép), amelyen az ágyon fekvő Mária mögött az álló János büszk formájú, a többi apostolnak pedig csak a feje látható. A mester téralkotó elemeinek repertoárjában tűnik fel először az a perspektivikus hatást imitáló trónus (Szt. Péter apostol története, 28.), mely a kötet későbbi íveit festő mestereknél lesz kedvelt. Szívesen használt téralkotó elem a hajtogatott szélű, szabadon lebegő drapéria is (18. 2. kép). Ez a mester alkalmazott először a kötetben faanyag hatást keltő konstrukciókat is (28.).

A II. mester nagy, tömörszerű, aránytalan emberalakokat festett. Mozgásuk igen lendületes, jellemző például Szent Péter szinte táncos lépése (25.). Gyakori a nézőnek háromnegyed fordulatban háttal beállított (19.), és a mélyen előrehajló, rövidülésben ábrázolt figura is (24.). Az illuminátor arcai általában oválisak, olykor szélesek és szögletes állban végződők is lehetnek. Nemcsak a fémesen kemény fehér hajfürtökkel, bozontos szemöldökkel és szakállal festett aggyastyanok komorak, hanem a barna alapon szürkével modellált, nagy fehér szemgolyós, fekete egyenes vonallal rajzolt orrú és szemű, laza barna szakállú, középkorúnak képelt szereplők is. A fedetlen testrészek teltek, erőteljes, izmos férfiak hatását keltők. A bő, öblös redőzetű palástok a figurák monumentalitását fokozzák, a libegő palástvégek a mozgás lendületét növelik. Színezésükben a vörös és a kék mellett nagy szerepet játszik a sötét olajzöld, az élénk kék és rózsaszín, az okker, a barna több változata és végül a szürke. Az árnyalás a fekete és az alapszín változatain kívül kevés fehérrel, barnáslilával és sárgával is történhetett. Ez a mester a széles ecsetvonások mellett finom apró tollvonásokkal is mo-

dellált. Az erőteljes színek hatását az irizáló angyalszárnyak, a sok arany mustra, a szegélyek és rojtfélék, a bizarr fejedők felerősítették. A mester színvilága és figurái érezhetően távolodnak Bolognától. Képeinek egyetlen, más itáliai centrumhoz köthető motívuma a denevér-szárnyú, szatírfarmájú ördög.²⁰

A Legendárium III. mestere a 6-7. éveket festette. Így ő fejezte be Szent János történetét és készítette el idősebb Jakab apostol életének, csodáinak nagyobbik részét. Ez a festő mind az I., mind a II. miniátor több kompozícióját, képi elemét ismerte, de náluk alacsonyabb szinten alkalmazta azokat. Képességének megítéléséhez elég egyszerű, kevés alakos kompozícióit, sematikus figuráit, jellegtelen, tollal rajzolt arcait és szerény palettáját idéznünk (50. 3. kép). Mindemellett azt is meg kell jegyeznünk, hogy egyes képein olyan kompozíciók, térbeli elhelyezések, figuratípusok, motívumok és technikai sajátosságok jelentkeznek, amelyek a kötetben később feltűnő mesterekre jellemzők. Ezek közé soroljuk például az ifjút üldöző János apostol két fél lovas ábrázoló képét (44.), Szent Jakab temetésének kompozícióját (53.), a sírjánál történt csodákat bemutató oldalt (56.). Ezeken a tértagolás, a tonzúras telt, barna arcú papok, a királytípus, az ördögök, az ember arcú, szarvakkal ellátott sátán, a sárkányok, a kevéssé tagolt, magas fűszálakkal teleszórt sziklacsúcsok, az almás-deres lovak, a textilek kockahálót idéző satírozása a mester jellemzésekor ismertett képekkel egy bifolión jelentkeznek.

A IV. kéz a 8-11. éveken ismerhető fel. Ez fejezte be idősebb Jakab legendáját, ennek attribuíható Máté, Fülöp, Tamás, Simon és Judás, ifjabb Jakab és Bertalan apostolok, továbbá Márk és Lukács evangelista, valamint Lőrinc első vértanú históriája. Ez a festő egyszerű, kevés alakos kompozíciókat készített. A tér és a szereplők egymáshoz való viszonya a legcsekélyebb mértékben sem érdekelte: a képfelülethez viszonyítva monumentális alakok szervesen illeszkednek környezetükbe, amit a kép valamelyik szélébe helyezett toronyszerű épület, esetleg egy-egy fa jelez. Emberi alakjai zömökek és statikusak. A végtagok, – főleg a mozgás látszatát érzékeltetni kívánó alkarok és a kézfejek – megformálása ügyetlen, elrajzolt. Ezt a mestert a kódexben dolgozó társaitól a leghatározottabban sematikus, bolognaias, de azoknál jóval nagyobb méretű ovális, sötét, kontrasztos színekkel festett, olykor borostás, fekete belső rajzú sematikus fejei határolják el. Színskálája viszont meglepően széles, az eddigi mesterek színei mellett a narancssárgát is használja, sok aranysegelet, mustrát alkalmaz, és a hermelinszerű béléseket is kedveli (67. 4. kép).

Igen karakterisztikus az V. illuminátor, aki a 12-14. füzetek festője. Neki jutott Fábían, Sebestyén, Vince, Balázs, György, János és Pál, Vitus és Modestus, Kristóf, Kozma és Damján, Kelemen, Péter mártír, Sixtus, Julianus és Donatus legendáinak a megfestése. A mester sokoldalú bemutatására talán Fábían pápa históriájának nyitóképe a legalkalmasabb (83. 5. kép). Eszerint képeinek szereplőit a mondanivaló szempontjából a lehető legminimálisabbra redukálta. Alig néhány, nagyméretű figura tölti ki a képeit. Ezek sem mindig fértek el a mezőkön, emiatt a művész társainál gyakrabban élt az alakoknak a képkerettel történő levágásával, átlós, vagy egymás mögötti és fölötti elhelyezésével. Az eddigiekből is sejthető, hogy a festő egyik erőssége a változatos beállítások, testtartások alkalmazásában áll. A frontálisan trónoló, a térdelve előrebukó és a zuhanás pillanatában megjelenített figurái (pl. 87.) a legbravúrosabbak. Miniátorunk a gesztusokban is dúskált. Segítségükkel képei mozgalmasságát fokozta.

A jobbára középkorú figurák arca nagy és telt. Alapszínük barna. Az árnyalásban a sötét színek – pl. a fekete satírozás – uralkodnak, de kis fehér foltok is felcsillannak. Az arc részeit biztos kézzel vezetett fekete vonal jelzi. Jellemző az egyenes orr és száj, a kis, mandula-



1. Magyar Anjou Legendárium 14. lap. Krisztus passiója és feltámadása ciklus, részlet.



2. Magyar Anjou Legendárium 17. lap. Mária halála képsor, részlet.



3. Magyar Anjou Legendárium 50. lap. Id. Szent Jakab apostol legendája, részlet.



4. Magyar Anjou Legendárium 67. lap. Szent Máté és Fülöp apostol legendája, részlet.



5. Magyar Anjou Legendárium 83. lap. Szent Fábían története, részlet.



6. Magyar Anjou Legendárium 159. lap. Szent Euszták története, részlet.

formájú, élénken csillogó szem, az alig jelzett íves szemöldök (83. 5. kép). Ez az arctípus bolognai eredetű, ám a sajátos modellálás és színezés következtében jobban eltávolodott forrásától, mint a mester hosszúkás, hegyes állú, harsány és kontrasztos színekben bővelkedő, zord tekintetű aggastyánjai (pl. uo.).²¹ Ez a mester figuráit nagy, bő, lepelszerű öltözetekbe burkolta. Kifestésükhöz a rózsaszín, kék, zöld, szürke, barna, sárga számos változatát és az aranyat is bőségesen használta. Dús és mély redőzésükhöz az alapszín különböző tónusain kívül más színek, például a sárgához zöld, a rózsaszínhez lila is szolgáltak. A textilek sűrű, olykor kockaháló hatást keltő vonalas satírozásában ez a mester bizonyult a legkövetkezetesebbnek, és jutott el a technika alkalmazásának legmagasabb szintjére (89.). A monumentális szereplők kevés teret hagytak környezetük jelzésére. A kulisszaszerűen alkalmazott, át-lósan vezetett kopár, csupán néhány fűszállal tarkított sziklák és a kompozíciók közepére helyezett, a perspektíva szabályaira biztosan épülő trónusok és baldachinok mégis a tér, a mélység érzékeltetésének hatásos eszközeinek bizonyulnak. Anyaguk nem egyszer a márvány és a kő helyett faanyag hatását keltik.

Ez, a feltűnése alapján V.-nek nevezett kéz volt a kódex legtehetségesebb és legeredettebb festője. Művészetének az itáliai, ezen belül leginkább a bolognai festészet csak távoli, közvetett forrása, semmiképpen sem közvetlen kiindulópontja.

A kódex VI. művésze lehetett a legproduktívabb, vagy valamilyen okból rá hárult az egész mű befejezése. Úgy véljük, hogy a 15.-től a fennmaradt utolsó, 22. füzetig minden képet – Szaniszló, Demeter, Gellért, Becket Tamás, Szilveszter, Gergely, Ambrus, Ágoston, Jeromos, Márton, Miklós, István király, Imre herceg, László király, Benedek, Remete Szent Antal, Bernát, Domonkos, Ferenc, Toulouse-i Szent Lajos, Bereck, Egyed, Elek, Euszták, Remete Szent Pál, Remigius, Hilarius, Mária Magdolna és Alexandriai Szent Katalin történetét – ő festette. Ez a miniátor, noha szorosán kötődik az előző ciklusok festőjéhez, több vonatkozásban el is tér tőle. A legszembeütőbb eltérések a következők. Feltűnő az arctípusok sokasága. Ezek között tipikusnak tekinthető egyfelől a gyermekek, ifjak és nők finom vonású, lágyan modellált derűt árasztó vagy átszellemült arca (ilyen pl. Szent Miklós, 124., Szent Benedek, 139. vagy Szent Imre, 131.), másfelől az aggastyánok durva vonásokkal jellemzett, zord tekintetű arca (ilyen Szent Istváné az Imre legendában, 132. stb.). A változatos testtartások közül kiemelkednek a mester sajátjaként nevezhető, merevségük ellenére nagy lendülettel előrenyúló, beszélő gesztusú kezek, melyek az előszeretettel festett, hasábokból formált keretféléből kihajló büsztök tartozékai (159. 6. kép). Ugyancsak a mester specifikuma az olyan négy pilléren helyezett szalmafedelű baldachin-féle (134.) és az olyan sátozott épület (107., 120. stb.), mely felülnézetből ábrázolt. Kelléktárába tartozott ezeken kívül a homlokzat elé ugró, irreálisan vékony konzolokon nyugvó zárt erkély-féle (131.) és a hasábokból képzett belső keret és lépcső (120., 137.). Ez a mester képeinek gazdagságát a mustrák bőséges használatán kívül a kereszttek, lámpások, harangok és egyéb térkitöltő tárgyak sokaságával fokozta.

Az elmondottak ellenére leszögezhetjük, hogy az V. mestertől eltérő vonások nem mindig váltak a VI. képeinek előnyére, az olykor bizonytalanabb felépítésű és az áttekinthetlenségig zsúfolt kompozíciók, az anorganikus és rosszul proporcionált figurák gyengébb kvalitásáról árulkodnak.

A Legendáriumban dolgozó kezek elkülönítése és jellemzése után, az összegezés előtt fel kell vetnünk néhány, a kódex ismerete szempontjából fontos, ám eddig fel se vetett kérdést, illetve megoldatlan problémát.

Ezen kérdések legfontosabbika talán az lehet, hogy milyen szellemi, képi környezetben keletkezett a Legendárium. Ehhez fel kell kutatnunk a könyvtípus megjelenésének korát és használatának területét. Közismerten a 13. század második felétől terjedtek el az egyháziak elsősorban prédikációs tevékenységét szolgáló sermonáriumok, szentek, főleg egyházatyák legendáit tartalmazó művek, melyek az épületes példák tárházát nyújtották. Az első ilyen típusú, de világi személyek használatára, okulására szánt kötet a nápolyi királyi udvar 13. század végéről fennmaradt példánya. Ez egy olyan mű, amelyben a bizánci lapszéli díszítésű psalteriumokhoz hasonlóan a szöveg mellé, vagy a nyugati könyvfestészetre jellemzően a szöveg közé kerületek kisebb képek. A képek értelmezését exemplumok segítették.²² Elképzelhető, hogy a magyarországi Anjouk képes legendárium iránti igénye nápolyi ihletésű. Az sem lehetetlen, hogy Nápolyból Magyarországra is eljutott egy legendárium. Ez azonban csak a könyvtípushoz nyújtott ihletet.

A Magyar Anjou Legendárium készítőinek szeme előtt egy a nápolyitól eltérő, ideális képeskönyv megvalósításának az eszméje lebegett. Ezt a pergamen és a festékek fizikai és kémiai tulajdonságainál fogva a fólióknak csak a húsoldalát hasznosítva lehetett kivitelezni. A legkiegyensúlyozottabb képeskönyv formát ezért úgy érthették el, hogy a bifoliókat nem egymásba, hanem egymás mellé fektetve alakították ki a quaterniókat. Ezt követően került sor a keretek és képek előrajzolására és kifejtésére. Az eltérések ellenére úgy tűnik, hogy a kódex festői előkép alapján dolgoztak. Ez az előkép kompozíció- és figuratípusokat szolgáltatott. Egyfelől ebből adódhat a kódex viszonylagos egysége. Másfelől a kódexben dolgozó mesterek egyéniségéből, munkamódszeréből. Ennek tulajdonítható a stílus, a típusok és a festéstechnika nehezen szétválaszthatósága. Jellemző a kódex készítésére, hogy az egyes oldalakat minden esetben egy kéz festette. Ezt az bizonyítja, hogy a képek és a keretek színezése minden esetben egyezik, a figurális és az ornamentális motívumok is gyakran hasonlóak. Kérdéses, hogy a kódex készítésének melyik fázisában keletkeztek a lemmák. Általában a szövegek lejegyzése megelőzte a kódexek kifestését. A Legendárium esetében a lemmák akár a programadó szerepet is betölthették volna. Mivel az ezekhez szükséges lineáció hiányzik, s a szövegeknek nem is jutott mindig elegendő hely, feltehetően a képek elkészülte után íródtak.

A Magyar Anjou Legendárium egy átmeneti időszak problémákkal és kísérletezésekkel terhes, újításokat is felmutató emléke. Olyan korban keletkezett, amikor érlelődött a narratív, kontinuáló ciklusok keretezett képmezőkbe rendezésének igénye. Az átmeneti jellegből következik e kódexnek egyfelől az a sajátossága, hogy egy mezőbe néha több jelenetet is sűrítettek, illetve hely hiányában megcsönkíthatják azokat, másfelől a történeti tárgyú elbeszélő témák közé statikus kompozíciókat (auktorábrázolások, dogmatikus tárgyú témák, votív- és kultuszképek) is beiktatnak. Ebben az esetben eltérő lesz a jelenetes képek és a statikus kompozíciók szereplőinek mérete.²³

A Legendárium konkrét előképe egyelőre ismeretlen. Annak ellenére, hogy már a legendárium kialakulását megelőző korszakból ismerünk olyan kódextípusokat, amelyekben természetesen volt egy egész oldalnak több mezőre osztása, számolnunk kell a Magyar Anjou Legendárium készítési kora újszerűbb felsőitáliai, elsősorban toszkánai fal- és táblakép festészetének hatásával is.²⁴

Végezetül feltesszük a kérdést: korábbi nézetünket feladva, nem számolhatunk-e mégis a kéziratnak egy itáliai előképet használó, azt részben átdolgozó esetleg itáliai (I. mester) és itáliai tanultságú magyar, vagy magyarországi (V. mester) mesterek együttműködésének köszönhető magyarországi készítésével? A Legendárium kifestésében az előkép mellett a

két letehetősebb (az I. és az V.) festő lehetett az irányt szabó. Kész ívekkel esetleg min-tát is szolgáltathattak társaiknak, amiket ők képzettségüknek és képességeiknek megfelelően hasznosíthattak. A felvázolt stílusanalízis – elsősorban a bolognai művészettől kimutatható távolodás a korszerűbb eredmények átvétele javára, és a lokalizálási javaslat a kódex datálását a korábban lehetségesnek tartott időhatárok közül a felső, 1345-öshöz közelíti, meg-döntve azt a feltételezést, hogy a legendáriumot a gyermek András herceg oktatása céljából készítették volna.

JEGYZETEK

1. Washington, Library of Congress, Pre-Accession 1. Legújabb publikációja a korábbi iro-dalommal: A Nekcei-Biblia. Hasonmás kiadás. Tanulmányok a Nekcei-Bibliáról. Bp. 1988. (A továbbiakban: Tanulmányok, 1988.)

2. Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8541., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 360, 360a-d., Leningrád, Ermitázs, No 16930-16934, és Berkeley, Bancroft Library of University of California, f. 2MSA2M21300-37. Magyar Anjou Legendárium. Hasonmás kiadás. Bevez. Összeáll. Levárdy F., Bp. 1975. A kódexre vonatkozó újabb irodalmat is tartalmazza: Művészet I. Lajos király korában. 1342-1382. Katalógus. Szerk. Marosi E.-Tóth M.-Varga L., Bp. 1982. 132 sk. (A továbbiakban Művészet 1982.) Az újab-ban előkerült lapról: BADER, J.–STARR, G.: A Saint in the Family: a Leaf of the „Hungarian Anjou Legendary” at Berkeley. Hungarian Studies 2/1. 1986. 3 skk.

3. Padova, Biblioteca Capitolare A 24 és A 25. A kódexre vonatkozó irodalmat közli: Művészet 1982. 133 sk.

4. Budapest, OSZK. Cod. lat. 404. A kódexre vonatkozó irodalmat l.: Művészet 1982. 134 skk.

5. Pseudo-Aristoteles, Secretum Secretorum. Oxford, Bodleian Library. MS. Hertford College 2 [EN 2.]. A kódexre vonatkozó irodalmat l.: Művészet 1982. 136.

6. Isztambul, Topkapi Szeráj Könyvtára, Nr. 47. A kódex első művészettörténeti értékelése: WEHLI T.: Az „Isztambuli Antifonale” iniciáléi. Ars Hungarica XVII (1989) 1. 103 skk.

7. Budapest, OL. DL. 89481. Első említése: BALOGH J.: Az Anjou-kor kérdéseiről. Művészet-történeti Értesítő XXXI (1981) 144 sk.

8. A nézetek összefoglalása és értékelése: WEHLI T.: Könyvfestészet a magyarországi Anjou udvarban. In: Művészet 1982. 119 skk.

9. A nézet legrészletesebb kifejtése: LEVÁRDY F.: A Biblia miniátorai. In: Tanulmányok 1988. 31 skk.

10. A téma irodalma: SCHMIDT, G.: Italienische Buchmaler in Österreich. Alte und moderne Kunst 6 (1961) 42. 2 skk. Itt kívánjuk megjegyez-ni, hogy a Schmidt által tárgyalt, 13. század végi, északitáliainak meghatározott Herzogenburgi Biblia A iniciáléjának legközelebbi analógiája, a párizsi Bibliothèque nationale ms. lat. 22. c. 3v. incipit iniciáléját A. Conti 1260-1270 közötti bolognai munkának tekinti (l.: CONTI, A.: La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340. Bologna 1981. 21 skk. Tav. III.) Ezúttal vetnénk fel a Wolfenbütteli Psalterium (Herzog August-Bibliot-hek, Cod. Guelf. Helmst. 52) kérdését. Talán

nem lehetetlen, hogy ez a stílus szempontjából nehezen elhelyezhető kódex az említett, 13. szá-zadi folyamatnak esetleg egy magyarországi emléke lenne. A 14. század közepe körüli, ugyancsak ola-szos emlékek nem a korábbi olaszos hatás konser-válódásának köszönhetően készültek, hanem egy újabb impulzus eredményei. Így az 1356 körül ké-szült Képes Krónika címololdalának lapalji díszítése a korszak bolognai festészetéhez kötődik, az A iniciálé pedig a Schmidt idézett munkájában sze-replő, felsőolasznak tekintett Klosterneuburgi Missale (Cod. 615) A iniciáléjával rokon (i. m. 4., 7. kép).

11. L.: CONTI, A.: i. m. Tavv. 229., 251. és a cesenai Infortium f. 15r-n is látható hasonló csúcsos süveg. A Szent László legenda keleties tí-pusai, viseletei ismeretlenek Bolognában.

12. A fac-simile kiadáshoz írt tanulmányok elég rossz minőségű fényképek segítségével készül-tek. Itt kívánjuk megjegyezni, hogy e tanulmá-nyok, egy sajnálatos téves javítás következtében végig a Zala megyei Csatárról írnak, holott mi a Nekcsei Demeter által alapított Baranya megyei Csatár pálos kolostoráról foglalkoztunk.

13. D'ARCAIS, F.: L'organizzazione del lavoro negli scriptoria laici. La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I. Congresso di Storia della miniatura italiana. Atti del Congresso di Società della miniatura Italiana. Cortona 26-28 maggio. 1978. Red. G. Vailati Schoenburg Walden-berg. Firenze 357 skk.

14. L.: pl. CONTI, A.: i. m. Escorial bibliája, ms. a. I. 5. c. 5. Tav. XII., Bologna, Collegio di Spagna bibliája, ms. 2. c. 1. Tav. XXIII., A British Library bibliája, Ms. Add. 18720. c. 5. Fig. 115.

15. Cesena, Biblioteca Malatestiana, S IV. 1. c. in: CONTI, A.: i. m. 85. fig. 248.

16. L.: l. jegyzet.

17. Munkánkat megnehezítette az a körülmény, hogy a szétdarabolt kódex lapjai különböző állapotban maradtak fenn, ráadásul a róluk készült felvételek sem egyforma minőségűek. A Le-gendárium elemzésekor csak a szempontunkból lényegesnek ítélt vonásokat, elemeket tárgyalhat-juk.

18. A képekre a zárójelbe tett lapszámok utal-nak. Ezeket a fac-simile kötetből vettük át.

19. A sienai elemek eléggé egyértelműek. A pa-dovai analógiát egy 14. század eleji gyűjteményes hagiografikus kézirat nyújthatja (MS. lat. fol. 480. f. 34r.). L.: Glanz Alter Buchkunst. Mittel-alterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Wiesbaden 1988. Abb. 65.

20. ANTAL F.: A firenzei festészet. Bp. 1986.

172. 27. jegyzete hivatkozik ERICH, O.: Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst. Berlin 1931. munkájára, amit nem állt módunkban olvasni.

21. Harrsen veti fel elsőként a balkáni-bizánci kapcsolat lehetőségét. L.: HARRSEN, M.: The Neksei-Lipócz Bible. A Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress. Ms. Pre-Accession 1. Washington 1949. 7.

22. FROJMOVIČ, E.: Eine gemalte Eremitage in der Stadt. Die Wüsteväter im Camposanto zu Pisa. Die Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Hrsg. H. Belting und D. Blume. München 1989. 207 sk.

23. Példaképpen a Legendárium 5. lapját idéhetjük, ahol a Jézus vízen jár és a Vak meggyógyítása jelenet szereplői a ciklus többi képén szereplőkével azonos méretűek, míg a lap harmadik, Krisztus színeváltozása kompozíciója csak sokkal kisebb figurákkal fért el a képmezőn.

24. A négymezős képfelület nem lehetett ismeretlen Bolognában sem, hiszen Vásári Miklós egyik kódexének Szent István legendáját feldolgozó lapja is ilyen tagolású. Bizonyos – elsősorban kompozicionális és ikonográfiai szempontból – ehhez a körhöz tartozik a mensolai San Martino templom jelenlegi főoltárának predella-képe is. A predellával egy másik tanulmányunkban kívánunk foglalkozni.

Tünde Wehli: Bemerkungen zu der Frage über den Stil des Ungarischen Anjou-Legendariums

Aus den Jahren zwischen 1330 und 1360 sind sechs miteinander zusammenhängende, reichgeschmückte Kodizes von ungarischem Bezug erhalten. Sie sind einerseits eindeutig in Bologna entstandene Werke, andererseits solche Denkmäler der Buchmalerei, in denen auch der bolognesischen Malerei fremde Züge erscheinen. Viele Studien behandelten das Ungarische Anjou-Legendarium, auch seine Faksimileausgabe ist schon erschienen. Die Untersuchung der Kompositionen der einzelnen Bilder und die Analyse der Stilelemente sind doch als oberflächlich zu bezeichnen. Diese Studie analysiert die Bilder vor allem in Anlehnung an das Vatikaner Stammaterial des Kodexes und bestimmt den Platz des Legendariums in der mitteleuropäischen Malerei der 40er Jahre des 14. Jahrhunderts.



7. Részlet a Philostratos-korvina első címlapjáról (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár)



8. Mátyás király éremportréja (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum)

9. Részlet a [Pseudo-]Dionysios Areopagitis-korvina címlapjáról (Besançon, Bibliothèqne Municipale)





10. Mátyás király a Thuróczy-
krónika augsburgi kiadásában

11. Attila a Thuróczy-krónika
augsburgi kiadásában





12. Attila képmása (P. Jovius: Elogia virorum . . . Bázél, 1575)



13. Mátyás király képmása (Mantegna festménye után) (P. Jovius: Elogia virorum... Bázél, 1575.)

14. Mátyás király (Joh. Lichtenberger Pronosticatiójából. Ulm [?], 1488) (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár)





15. Részlet a Cassianus-korvinából (fol. 40^r) (Párizs, Bibliothèque Nationale)



16. Padlócseme kút-emblémával (Vác, Vak Bottyán Múzeum)

17. Fehérmárvány kútmedence töredéke a budai várpalotából (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



DIVINUS HERCULES ÉS ATTILA SECUNDUS. MÁTYÁS KIRÁLY MŰPÁRTOLÁSÁNAK HUMANISTA ASPEKTUSAI

1.

Tusca manus, Tuscum marmor, rex Ungarus auctor,

Aureus hoc Ister surgere fonte velit.*

E két elegáns verssort Angelo Poliziano írta arra a fehérmárvány szökőkútra (*in fontem*), amelyet Mátyás király rendelt meg 1488-ban Firenzében, Andrea del Verrocchio műhelyében.¹ Verrocchio hamarosan meghalt; nem tudjuk, hogy a kút elkészült-e, s ha igen, eljutott-e Budára.² A királyi várpalotában több antikizáló – mitológiai figurákkal díszített – szökőkút is csobogott: utazók, követek elszórt feljegyzései és az ásatások során előkerült kútmedence-töredékek egyaránt vallanak erről.³ A fragmentumok között akad olyan is (oroszlánfejekkel és a Hunyadi-ház hollóival díszítve), amely fehérmárványból való.⁴ Az *all'antica fontana* ekkor Budán éppoly természetességgel jelenik meg, mint Itália fejedelmi udvaraiban. Visegrádon, a fényes királyi nyaralópalotában is szobrokkal díszített márvány szökőkút ontotta bő vizét, a *Fons Musarum*;⁵ a Múzsák kútja a művészet, a tudás kútfeje volt, amióta csak a Pégasos, a szárnyas, isteni paripa a Hippukréne forrását fakasztotta a Helikón ormának közelében.⁶ Mátyás (mára elhomályosult értelmű) emblémái között is ott volt a kútfő.⁷ Poliziano epigrammája azonban nemcsak ezt segíti értelmezni, hanem Mátyás király műpártolásának egyik legfontosabb aspektusát is. A kútra írott versből a felismerés kettős forrása fakad: Toszkánát, a reneszánsz szülőhazáját összekapcsolja Magyarországgal s ugyanakkor mindkettőt antikká teszi.

Az Isterré visszaváltozott Duna partjaira visszatérnek a Múzsák és újra rómaivá lesz az elbarbárosodott Pannónia – ezt a képet már a magyar humanisták korábbi nemzedéke megfogalmazta. Janus Pannonius személyes sorsa, költői életművének tekintélyes része példaként idézhető, s ezt tartották jellemzőnek ráírni később a sírkövére is:⁸

Hic situs est Ianus, patrium qui primus ad Histrum

Duxit laurigeras, ex Helicone, Deas.**

A vers 1464-ben született, a költő – királyában csatlakozva s elfordulva tőle – 1472-ben halt meg. Nem telt bele három évtized, s a babérkoszorús istennők s velük az újjáéledt antik művészetek egész Hungáriában otthonra leltek.

2.

Hunyadi Mátyás, a *rex invictissimus*, az uralma illegitimitásának sötétlő árnyával is hadakozó uralkodó műpártolását szemkápráztató fényességű pompa és már-már pazarló nagyvonalúság jellemezte – nemkülönben a konvencionálist a szokatlannal összevegyítő hallatlan

* Toszkán kéz, s az a márvány is, magyar ám a király, ki
Szólt: aranyos Duna víz szálljon e kútból föl.
(Détshy Mihály ford.)

** Itt nyugszik Janus, kivel ősi Dunánkhoz először
jöttek a szent Helikón zöldkoszorús szűzei.
(Kálnoky László ford.)

merészség. A bizonyítás dupla kényszere volt döntő oka annak, hogy az Alpokon túl elsőként a magyar királyi udvarban kapott oly fontos szerepet az Itália földjén termett all'antica művészet és humanista kultúra. Itáliában a legkiválóbb mestereknek adott megbízást a király, olyanoknak, mint Andrea Mantegna, Filippino Lippi, vagy Andrea del Verrocchio, s uralkodása végén a legkeresettebb firenzei miniátorokat foglalkoztatta.⁹ Élénk kapcsolatban állt Marsilio Ficinóval és platonista körével.¹⁰ A legnagyobb mestereket és magát Ficinót is hívta Budára, de ez csupán gesztus maradt; udvarába jobbára tanítványok, követők és munkatársak jutottak el. Mátyás műpártolása az itáliai fejedelmekével vetekedett; az eredeti antik szobrok, kámeák megszerzésében azonban rendre kudarcot vallott.¹¹ Tervei véghezvitelében megakadályozta a halál, de a budai udvar gótikus és all'antica elemekből egymásra rétegzett, különös pompája nem maradt hatástalan a térség többi – Mátyással egyébként rivalizáló – uralkodói udvarára: Krakkó, Prága udvari kultúrájának a század végével föltűnő antikizáló vonásai nehezen volnának magyarázhatók Buda quattrocento ambientéje nélkül.¹² A nagyszerű palota a méltatlan utódok, majd a törökök kezén berendezéssel az enyészetté lett: a nagyhírű könyvtár, a Bibliotheca Corvina szétszóródott, a műtárgyak javarészt elpusztultak, a pompás épületekből mára sivár kősvatag maradt – az ásatások során előkerült gótikus és all'antica kőfaragványok tömege.

A jelentős reneszánsz részeket is magában foglaló, pazarul fölékesített gótikus palotának Budán megvolt a maga antikizáló, héroikus eszmeisége is. Legszabatosabban Antonio Bonfini, Mátyás udvari történetírója fejtette ezt ki, több művében is leírva a királyi épületeket Budán, Visegrádon, Bécsben. A budai palota laudatióját 1487-ben ezekkel a szavakkal fejezte be: „Ha mindazt elő akarnám számlálni, ami a budai palotát ékesíti, esetleg olyan színben tűnnék, mint aki Felsőgednek hízeleg, s inkább az antikvitást idézi, mint az igazat írja meg, melyet úgysem lehet letagadni.”¹³ Bonfini (topográfiailag nem igazán jól használható) leírásaiból valóban antik épületek képe rajzolódik ki; a többnyire görög eredetű, tudós szavak – például heliocaminus, apodyterium, sphaeristerium, xystus stb. – használata ezt sugallja. Az általa leírt épületek azonban olyannyira hasonlítanak egymásra, hogy nyilvánvaló, mindannyiszor egy elméletileg megkonstruált ideát írt le, s azt illusztrálta a valóságra emlékeztető elemekkel.¹⁴ A tudós humanista fő forrása ehhez az illusztrációs munkához az ifjabbik Plinius két levele volt, azok, amelyekben az saját tusculanumi és laurentumi villáit írta le.¹⁵ Bonfini a terminusok jelentését nem is értette minden esetben pontosan. Két dologra törekedett: egyfelől arra, hogy az épület (például a budai palota) többé-kevésbé felismerhető legyen, vagyis „leírása” legyen elfogadható, másfelől arra, hogy az épület méltó legyen, hasonló legyen a vágyott antikvitáshoz, s *expressis verbis* versenyre keljen véle. Bonfini valamennyi, (olykor saját műveiből vett) stilizált idézetekkel dúsított mondatában ott ez a törekvés, és amiről ő beszél, az valóban olyan, mint az antik, sőt éppenhogy antik is: Plinius szavaitól – xystus violis odaratus – még a visegrádi virágoskert is az ókori Itáliába röppen hirtelen. Nem tudjuk, hol nyílnak ezek a virágok: Visegrádon vagy Laurentumban.¹⁶ Ez az ígésző ráolvasás olyan hatásos volt, hogy Mátyás műpártolásának gótikus – az olasz teoretikusok szerint barbár – felét még ma is elfedi.

3.

Mátyás király külsejének, arcvonásainak legrészletesebb leírása ugyancsak Bonfini történeti művében olvasható.¹⁷ Ezt a jellemzést a későbbi, több évszázados humanista hagyomány s hatása alatt még később a művészettörténetírás – ha erősen stilizálnak, idealizálnak tart-

va is – hitelesnek fogadta el.¹⁸ Bonfini „leírása” azonban esztendőekkel a király halála után íródott, a szöveg fő forrása pedig az az előszó volt, amelyet a tudós humanista még Itáliában írt (s illesztett a Mátyásnak ajánlott Hermogenész-fordítása elé) anélkül, hogy a királyt valaha is látta volna.¹⁹ A hitelesnek tartott jellemzés végülis toposzok halmazának bizonyult, s szinte valamennyi valóságos, vagy valóságosnak tetsző eleméről (a test- s a haj színétől az oroszláni pillantáson át egészen a király testéből áradó csodálatos illatig, az isteni *euódiáig*) kiderült, hogy a Nagy Sándor-hagyományból származik s végső forrása Plutarkhos műveiben keresendő.²⁰ A magyar uralkodó Alexandros-imitációja egyébként nem Bonfini találmánya volt, a történetíró ebben is ősi mintát követett. Már a Nagy Sándort követő antik uralkodók is előszeretettel fordultak ezekhez a toposzokhoz. Az oroszláni karakter a Mátyás-portrékat is befolyásolta. A bautzeni szobor (1486) későgótikus naturalizmusát a reneszánsz héroikus portré – Budán közvetlenül ismert – verrocchiói formulájával idealizálták; az erlangeni Biblia díszkötésének átszellemült arcú, *fiatal* Mátyása (1489-1490) sem más, mint az uralkodó alexandrosi, allegorikus arcképe.²¹ Úgy tetszik, Mátyás portréiban sem a nagy király immár örökre elveszett, eleven tekintetét kell keresnünk,

A történettudomány Mátyás császári aspirációit szkeptikusan ítéli meg, jobbára még azt is elvetik, hogy valóban törekedett volna erre a legmagasabb méltóságra. Sokáig saját trónján sem volt legitim uralkodó; politikájának mozgó rugói között talán a legerősebb a saját tényleges, majd később fia, Corvin János reménybeli uralma legitimitásának elismeretése volt. A király ikonográfiája azonban kétségtelenül tartalmaz *all'antica* császári motívumokat, talán legnyilvánvalóbban a Philostratos-corvina címlapján, ahol Hadrianus és Nero császárok éremportréi között, középtűt Mátyásé is megjelenik.²² A Corvinák egy bizonyos csoportjában (amelyekbe a király címerét 1485, Bécs elfoglalása után festhették bele) a címer körül megjelenő M A betűk – a besançonni Augustinus-corvina tanúsága szerint – *Mathias Augustusként* oldhatók fel.²³ Mátyás valamennyi antikizáló profilárcképe – s a korabeli arcképek között ezek vannak többségben – ugyanannak az antik császárportré-típusnak a vonzásában készült. A típust Mátyás arcképeként első ízben Andrea Mantegna aktualizálta, az 1460-as években, midőn – nyilván a Mantegnával személyes kapcsolatban álló Janus Pannonius iniciatívájára, közvetítésével – megfestette a magyar király portréját.²⁴ A Mátyás nevelője, majd kancellárja, Vitéz János körül csoportosuló humanisták ekkoriban alkották meg Mátyás *image-ének* *all'antica* aspektusát; az új *image* egyik gyanítható inventora, Janus verseiben is összefonódik olykor Mátyás és Alexandros alakja.²⁵ Nyilvánvaló: amiképpen volt a király műpártolásának, azonképpen volt személyiségének is egy erősen aktualizált, *all'antica* aspektusa. Megvolt azonban az ellenpontja is.

4.

Csillag esik, föld reng: jött éve csudáknak!

Ihol én, ihol én pörölyje világnak!

Sarkam alá én a nemzeteket hajtom:

Nincs a kerek földnek ura, kívül rajtam!

Attila föltornyosult lelkének szavai ezek, a *Buda halálában*; a vers forrása, egyetlen hexameter (melynek tükörfordítása észrevétlenül illeszkedik az alexandrinusok közé), a Thuróczy-krónika első passzusában, a hunok történetében hagyományozódott ránk.²⁶ A királyi kancellária környezetében íródott Krónika a hunok történetével kezdődik és Mátyás trónralépésével végződik: Attila dicsőséges uralkodása újra visszatér, s maga Mátyás király

kimondottan is mint *Attila secundus* jelenik meg.²⁷ A párhuzamot, amely a hun és a magyar nép igaznak vélt azonosságában magasztalta fel így a nemzeti és választott király személyét, többféleképpen értelmezték a kortársak is. Attila volt az, aki a pápának engedelmeskedve megkímélte Rómát – s népe ezidőtől fogva a Kereszténységet védőbástyaként oltalmazza mindenféle hitetlen támadás ellen (lett légyen az a cseh eretnekek vagy a törökök támadása); de ugyanő az is, akinek legfőbb ellensége volt a római császár – ugyanúgy, ahogyan Mátyásnak a német-római császár, III. Frigyes.²⁸ A későantik történetírók és az egyházatyák úgy tartották, hogy a hunok ördögi származásúak; Orosius szerint pusztába úzótt boszorkányok és parázna ördögök ivadékai. Az ördög, amikor megjelent a keresztény művészetben, az antik szatír bőrébe bújt; Attilának a 15. század végén Itáliában sűrű, boglyas haj- és szakáll keretezte faun-maszka az arca, szarvakkal a homlokán. Vayer Lajos ismerte föl, hogy a Mátyással hadban álló országokban – Callimachus Experiens (a magyar király ellen írott) *Attilájának* képi megfelelőjeként – az új Attila faunszerű, ördögi ábrázattal jelent meg.²⁹ Már 1488-ból ismerünk szakállas Mátyás-ábrázolást, Johannes Lichtenberger (III. Frigyes egykori udvari asztrológusa) *Pronosticatiójából*, amely megjósolja, hogy a magyar király halála után birodalma széthullik és ellenségei kezére jut.³⁰ Budán, a „hunok csillagá”-nak udvarában Attila képe változik; A Thuróczy-krónika augsburgi kiadásának fametszetén baldachinos trónuson ül, miként mind a magyar királyok; fején korona, jobbáiban kivont pallos, a német-római császárok felségjelvénye, az ítélő hatalom jelképe (s az Istenkard is, amelyről Priskos ír), baljában lándzsa, zászlaján a Turullal. Attila képe nyitja s Mátyásé zárja a magyar uralkodók sorát, amiként a hunok dicsősége is visszatér s keretbe fogja a magyarok történetét. Tudjuk, hogy Vitéz János megfestette esztergomi palotájában a magyar királyokat s a szkitha hercegeket;³¹ tudjuk azt is, hogy Mátyás monumentális állószobra a budai palota egyik udvarán, lándzsát tartott a kezében.³² Amiképp Mátyás arcára ellenségei ráillesztették a pusztító, ördögi Attila szatír-maszkját, azonképpen illesztették hozzá Attila figuráját a hagyományos (mondhatnánk, kanonikus) uralkodó-ábrázoláshoz Budán. Amiben Európa Attilára ismert, abban Mátyás nem akarta, hogy őrá ismerjenek.

5.

A budai várpalota bejáratánál monumentális bronzszobor állt: a szömyetegeket legyőző, isteni Herkules. A Jagello-kori utazók, követek megjegyzéseiből elég pontos képet alkothattunk róla. A szobor oszlopon állt, s valószínűleg *nudo* volt, vagy legalábbis egész testét nem védte páncél – Itáliában sem ismeretlen ekkor a monumentális aktszobor.³³ A magyar királyi udvar művészeti reprezentációjában Herkules figurája feltűnően hangsúlyos volt. Visegrádon a királyi lakrész udvarának közepén álló vörösmárvány szökőkút ormát a lemai hydrával viaskodó gyermek Herkules szobra koronázta; Budán, a király halálakor befejezetlenül álló új palotaszárny bronzkapuját – Bonfini szerint – Herkules munkáinak ábrázolásai díszítették.³⁴ Herkules története – amely Itáliában elsősorban Firenzében, Lorenzo il Magnifico udvarának humanista köréhez kapcsolódva öltött testet képzőművészeti alkotásokban s más fedelmi udvarokban is népszerű volt – kettős értelmű: egyfelől a királyi erényeket megtestesítő hős az ő, másfelől az a hős, aki legyőzi és megfékezi az emberiséget és a kultúrát fenyegető szömyeket.³⁵ Az idea, Mátyás, mint az új, győzhetetlen Herkules, meglehetősen régi keletű volt. Mátyást már Janus Pannonius is fölékesítette ilyen irodalmi toposzokkal, s Herkules buzogányát akarta kezébe adni a törökök ellen.³⁶ A „monstrum”

azonban maga is behelyettesíthető volt; amikor Bonfini Ausztriát aposztrofálta hydraként, ezzel a visegrádi kútnak egyik lehetséges kortárs értelmezését adta meg.³⁷ A budai bronzszobor azonban nem Ausztria legyőzőjét jelenítette meg. Nem csupán őt, nem kiváltképpen őt. A mitológiai párhuzam kulcsa Marsilio Ficino 1480-ban, Otranto ostroma idején írt levelében (*Exhortatio ad bellum contra barbaros*) rejtőzik: a török fenyegetéstől rettegő humanista a magyar uralkodót azonosítja a szörnyetegeket legyőző Herkulessele.³⁸ A budai szobor váratlanul előbukkant felirata³⁹ – *Diuinus Hercules monstrorum domitor* – Ficino szavaival szól: a szörnyeteg, akit Herkulesnek le kell győznie, a török veszedelem, a keleti barbárság, amely a Kereszténység elpusztítására tör; Herkules pedig maga Mátyás, a kereszténység védőbástyájának legderekabb bajnoka. Az aranyozott bronzszobor oszlopon állt – ezt Victoriától kölcsönözte – mint monumentális győzelmi jelkép: Mátyás valóban győzelmet aratott a törökön, megfékezte – ha ideig-óráig is – az egész Európát rettegésben tartó fenevadat. Nem találhatott volna méltóbb hadizsákmányt magának Szulejmán szultán ennél a szobornál 1526-ban, a prédául hagyott Budán: erős vasláncokkal körülkötötték, s így állították fel az Átmejdánon, a bizánci császárok trófeái között.⁴⁰ Mátyás egész életművének szimbóluma volt ez a szobor: jelkép, amelynek jelentését és jelentőségét Magyarországon 1526-ban talán már csak a törökök értették igazán.

6.

A Mátyás-kori reneszánsz stílusfordulat tudományos megítélése általában két szélsőség között ingadozik. Az egyik megközelítés udvari jellegét hangsúlyozta s megismételhetetlen elemeit, egynapi létét emelte ki; a másik viszont benne találta meg a magyar népművészet egyik legerősebb gyökerét. Az egyik szerint a Mátyás-kori reneszánsz importművészet, megjelenése az udvari művészet tradíciójának paradigmája, s a stílus magyarországi története éppenséggel nem az egyenes vonalú fejlődés diadalmenete; a másik szerint viszont megjelenése a hazai protoreneszánsz után természetes volt, mi több, a nemzeti királytól kezdeményezett és pártfogolt új stílusban a magyar nép ősi mintát ismert föl s a reneszánsz a fényes budai palotától a székely falvakig eljutva hivatást töltött be.⁴¹ Mindkét megközelítés ugyanazokra a humanista forrásokra hivatkozik, ugyanazoknak nyújtja eltérő olvasatát: a korábbi – a húszas években megfogalmazott történetírói koncepció – a Jagello-korban kialakult, s a Mohács után egyre fényesebbé váló Mátyás-idea bővületében élt, annak egyenes folytatása, sőt, kiteljesedése lett; a másik, az újabb, szembe fordult ezzel a hagyománnyal és emberi léptékűvé igyekezett diminuálni a *rex invictissimus* soha nem múló dicsőségét.⁴²

Mátyás királynak ez a kétféle, képpé sűrűsödött ideája, az új Attila és az új Herkules, e két látszólag ellentétes irányú parabola, voltaképp egy és ugyanaz. Hiába hát az egyes emlékek, például a Herkules-szobor stílusának aggályos elemzése, gótikus volt-e vagy reneszánsz; hiába a két monumentális Mátyás-szobor datálásának aprólékos körülhatárolása; hiába a sok fáradozás külön-külön: mert ez a két kép, a civilizált és a barbár, ugyanannak a személyiségnek a két arca. Melyik Mátyás-kép a védő, és melyik a támadó; melyik a teremtő és melyik a pusztító; melyik Mátyás az „európai” és melyik a „magyar” – a válasz tetszőleges, lévén az alternatíva maga is humanista konstrukció. Lehet, hogy a választ mindkét ága hamis. Lehet, hogy nincs is választás.

JEGYZETEK

Dolgozatomban első, rövidebb változata az a korreferátum volt, amely 1988 májusában hangzott el a „Nemzeti művészet – európai művészet” című akadémiai ülésen. Cikként (dupla terjedelemben) először a *New Hungarian Quarterly*-ben jelent meg (31 [1990] 90-96.) – ennek bővített és átdolgozott, jegyzetekkel kiegészített szövegét tartja kezében az olvasó.

1. *Analecta recentiora ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*. Ed. HEGEDŰS, S. Budapestini 1906. 123. – v. ö.: JUHÁSZ L.: Adalékok az 1437-1490. évekből. (Adalékok, jegyzetek és értekezések a magyarországi latin irodalom történetéhez I.) Budapest 1931. 15-16.

2. BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I-II. Budapest 1966. I. 513.

3. BALOGH J. (2. jegyzetben) i. m. I. 145-147.; VAYER, L.: Die Statuen antiker Götter im Hofe des Corvinus-Palastes in Buda. In: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*. Hrsgg. BRUCHER, G., MÜLLER, W. T., SCHWEIGERT, H., WAGNER, B. Graz 1986. 399-408. (magyarul, jegyzetek nélkül: VAYER L.: Témák, formák, ideák. Válogatott tanulmányok... Budapest 1988. 103-110.

4. A Magyar Nemzeti Galéria Régi Gyűjteményei. Szerk. MOJZER M. Budapest 1984. 61.

5. Nicolaus Olahus: Hungaria. Athila. Edd. EPERJESSY, C., JUHÁSZ, L. Budapestini 1938. 11. (Hungaria 6, 9)

6. KARDOS T.: Mátyás király és a humanizmus. In: Mátyás király emlékkönyv I-II. Szerk. LUKINICH I. Budapest [1940]. II. 56.

7. V. ö.: ZENTAI L.: A Mátyás-emblémák értelmezéséhez. In: Zádor Anna Emlékkönyv. Építészettudomány 5 (1973) 370.

8. Iani Pannonii Poemata. I-II. Ed. TELEKI, S. Trajecti ad Rhenum 1784. I. 360. (Eleg. I, 9 117-118); V. ö.: BALOGH J.: Janus Pannonius képmásai. In: Janus Pannonius (Tanulmányok). Szerk. KARDOS T., V. KOVÁCS S. Budapest 1975. 90-92. és MIKÓ Á.: Két világ határán. Janus Pannonius, Garázda Péter és Megyericeai János síremléke. In: *Ars Hungarica* 11 (1983) 56-60.

9. BALOGH J.: Mátyás király és a művészet. Budapest 1985. 274-276., 304-308.

10. KLANICZAY T.: A keresztshad eszméje és a Mátyás-mítosz. In: KLANICZAY T.: Hagymányok ébresztése. Budapest 1976. 184-190.

11. BALOGH J. (9. jegyzetben) i. m. 80-81.

12. BIAŁOSTOCKI, J.: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary, Bohemia, Poland. Oxford 1976. 7-12, 15-18, 29. skk., 45-46, stb.; HOMOLKA, J., KRÁSA, J., MENCL, V., PEŠINA, J., PETRÁŇ, J.: Pozdně gotické umění v Čechách. Praha 21984. 95. skk., 274. skk., 431. skk.

13. *Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*. Edd. ABEL, E., HEGEDŰS, S. Budapestini 1903. 57. (a magyar fordítás: Janus Pannonius – Magyarországi huma-

nisták. Kiad. KLANICZAY T. Budapest 1982. 633.)

14. V. ö.: KULCSÁR P.: Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése. Budapest 1973. 140-141.

15. Plinius Epist. II, 17. V, 6. – V. ö.: FEUERNÉ TÓTH R.: Művészet és humanizmus a korareneszáns Magyarországon. In: *Művészettörténeti Értesítő* 36 (1987) 32-36.

16. MIKÓ Á.: Egy stílusfordulat reinkarnációja. Bonfini építészeti terminológiájának értelmezéséhez. In: *Sub Minervae nationis praesidio*. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989. 37-40.

17. Antonius de Bonfinis: *Rerum Ungaricarum Decades*. Edd. FÖGEL, I., IVÁNYI, B., JUHÁSZ, L. Tomus IV. Pars 1. Budapestini 1941. 166. (IV 8,244 skk.)

18. BALOGH J.: Mátyás király ikonográfiája. In: Mátyás király emlékkönyv. I-II. Szerk. LUKINICH I. Budapest [1940]. I. 437-438. (V. ö.: BALOGH, J.: Die Bildnisse des Königs Matthias, In: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541*. Wien 1982. 6-7.); KULCSÁR P.: (14. jegyzetben) i. m. 144-145.

19. Hermogenis Tarsensis, *Philosophi, ac Rhetoris acutissimi, de Arte rhetorica praecepta*. Aphonii item Sophistae praexercitamenta. Antonio Bonfine Asculano interprete. Apud Seb. Gryphium. Lugduni, 1538. p. 4.

20. BORZSÁK I.: A Nagy Sándor-hagyomány Magyarországon. In: *Antik Tanulmányok* 30 (1983) 9-10.

21. MELLER, P.: *Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits*. In: *Acts of the XX International Congress of the History of Art. Studies in Western Art, II. The Renaissance and Mannerism*. Princeton, New Jersey 1963. 53-54, 60-62.

22. CSAPODI CS., CSAPODINÉ GÁRDONYI K.: *Bibliotheca Corviniana*. [Budapest] 41990. XLII. tábla

23. HOFFMANN E.: Régi magyar bibliofilek. Budapest 1929. 87. (Ezzel ellenkezőleg: CSAPODI CS., CSAPODINÉ GÁRDONYI K.: Mátyás király könyvtára. In: *Bibliotheca Corviniana 1490-1990*. Kiállítási katalógus. Szerk. FÖLDESI F. Budapest 1990. 17-18. – v. ö. viszont Bonfini Averulinus-előszavával: *Analecta nova* [13. jegyzetben] i. k. 55.)

24. BALOGH J. (18. jegyzetben) i. m. 440-441., 490-491.

25. BORZSÁK I. (20. jegyzetben) i. m. 12.

26. TRENCSENI-WALDAPFEL I.: „Csillag esik, föld reng...” In: TRENCSENYI-WALDAPFEL I.: *Humanizmus és nemzeti irodalom*. Budapest 1966. 35-46.

27. *Johannes de Thurocz: Chronica Hungarorum*. Tomus I. Textus. Edd. GALÁNTAI, E., KRISTÓ, J. Budapest 1985, 299, 11 (az augsburgi kiadás variációjában, lásd az apparátust!)

28. KLANICZAY T. (10. jegyzetben) i. m. 181-182., 184-186.

29. VAYER, L.: Vom Faunus Ficarius bis zu Matthias Corvinus. (Beitrag zur Ikonologie des osteuropäischen Humanismus) In: *Acta Historiae*

Artium 13 (1967) 191-196. (magyarul, irodalom nélkül: VAYER L.: Témák, formák, ideák. Válogatott tanulmányok ... Budapest 1988. 122-126.) – V. ö.: KARDOS T.: Callimachus. Tanulmány Mátyás király államrezonjáról. Budapest 1931. 42. skk.; ECKHARDT S.: Attila a mondában. In: Attila és hunjai. Szerk. NÉMETH Gy. Budapest 1940. 148., 205-210.

30. SOLTÉSZ Zoltánné: Johannes Lichtenberger Pronosticatiójának Mátyás királyra vonatkozó jóslata és illusztrációi. In: Magyar Könyvszemle 92 (1978) 25-41.

31. PROKOPP M.: Vitéz János esztergomi palotája. In: Janus Pannonius (Tanulmányok) (8. jegyzetben) i. k. 255-264.

32. Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum Decades. (17. jegyzetben) i. k. 136. (IV 7,96.)

33. VAYER L. (3. jegyzetben) i. m. 406. – v. ö. még: WEIHRAUCH, H. R.: Europäische Bronzestatuetten. 15.-18. Jahrhundert. Braunschweig 1967. 72-73., 82-86.

34. Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum Decades. (17. jegyzetben) i. k. 136. (IV 7,99.)

35. ETTLINGER, L. D.: Hercules Fiorentinus. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 15 (1972) 128-137.; TÉGLÁSY I.: Hercules Hungaricus. Egy Samburg-embléma elő-

története és utóélete. In: A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare. (Ikonológia és műértelmezés 2.) Szeged 1987. 193-197.

36. Iani Pannonii Poemata (8. jegyzetben) i. k. I. 2.

37. Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum Decades. (17. jegyzetben) i. k. 76. (IV 4,141.) – v. ö.: MELLER, P.: La fontana di Mattia Corvino a Visegrád. In: Annuario dell'Istituto Ungherese di Storia dell'Arte. I. Firenze 1947. 56-57. Ellenkezőleg: BALOGH J. (2. jegyzetben) i. m. I. 249. Balogh Jolán azonban (kissé értetlen) ellenvetésében csupán Mátyásra mint Herkulesre vonatkozó szövegeket idézett.

38. Analecta nova (13. jegyzetben) i. k. 273.

39. A szobor feliratát is megőrző forrást – nagy terjedelmére és fontosságára való tekintettel – önállóan szándékozom közölni.

40. BALOGH J. (2. jegyzetben) i. m. I. 139.

41. BALOGH J.: A renaissance építészet Magyarországon I. In: Magyar Művészet 9 (1933) 26.

42. MAROSI E.: Mátyás király és kora a művészettörténeti irodalomban. In: Korunk (Harmadik folyam) 1 (1990) 434. skk., 441. skk.; MAROSI, E.: Die „Corvinische Renaissance“ in Mitteleuropa: Wendepunkt oder Ausnahme? In: Bohemia 31 (1990) 326-338.

Árpád Mikó: DIVINUS HERCULES UND ATTILA SECUNDUS. Humanistische Aspekte des Mäzenatentums von König Matthias

Die Förderung der all'antica-Kunst, die im Mäzenatentum von Matthias einen bedeutenden (wenngleich keinen ausschließlichen) Platz einnahm, ist vermutlich auf politische Motive, vor allem auf die Illegitimität der Herrschaft des Königs zurückzuführen. Das Mäzenatentum des Monarchen wetteiferte sogar mit dem der italienischen Fürsten. Er ließ all'antica-Bauten in seiner Residenz errichten, sammelte eine prunkvolle Bibliothek und vergab den bedeutendsten Meistern in Italien (Andrea del Verrocchio, Filippino Lippi, Andrea Mantegnas usw.) Aufträge. Auch mit den hervorragendsten italienischen Humanisten (Marsilio Ficino, Angelo Poliziano usw.) unterhielt er rege Beziehungen. Der Ofener (und Plintnburger [ung. Visegrád]) königliche Palast hatte auch eine zeitgenössische humanistische Interpretation, bei der sich Antonio Bonfini, der Hofgeschichtsschreiber, hervortat. In seinen Schriften fließt das Bild der Paläste von Matthias mit dem der antiken Bauten zusammen, seine theoretisch konstruierten Ideen (deren Hauptquellen die Villa-Beschreibungen Plinius des Jüngeren waren) illustrierte er mit an die Realität erinnernden Elementen. Dabei konnte Bonfini manchmal gar nicht die genaue Bedeutung der von ihm gebrauchten architektonischen Termini. Dieses idealisierende all'antica-Bild von Matthias festigte sich im 16. Jahrhundert, im Jahrhundert der Zerstörung von Ungarn, dermaßen, daß es auch heute noch in den kunsthistorischen Forschungen eine verzerrende Wirkung ausübt.

Durch Bonfini ist auch die ausführlichste Beschreibung des Antlitzes von Matthias überliefert, das von der Geschichtsschreibung zwar für stark stilisiert gehalten, jedoch bisher als glaubwürdig akzeptiert wurde. Diese „Beschreibung“ entpuppte sich nun als Sammlung der durch die Werke von Plutarch überlieferten Alexandros-Topoi, und die betonte Alexandros-Imitation von Matthias beeinflusste in hohem Maße auch die Ikonographie des Königs. Matthias, der gegen zwei Kaiser Kriege führte, hatte auch selbst – obgleich unausgesprochen – kaiserliche Aspirationen, davon zeugen gewisse all'antica kaiserliche Motive in seinem Mäzenatentum. Der Titel 'Augustus' wurde ihm nicht nur in den humanistischen Laudationes, sondern auch an manchen Stellen in den Bänden der Bibliotheca Corviniana verliehen (das Titelblatt der Philostratos-Corvina, die Monogramme M A in anderen Kodizes). Die Alexandros-Imitation (die mit den ähnlichen Bestrebungen der antiker Kaiser korrespondiert) wurde das erstmal von den um János Vitéz gescharten Humanisten (vor allem von Janus Pannonius) formuliert und später dann durch das Wirken der italienischen Humanisten vollentwickelt.

Es erschien aber auch eine andere humanistische Idee von Matthias, ein Versuch, den ungarischen Herrscher mit der Gestalt des Hunnenkönigs, Attilas (dt. Etzel), zu verschmelzen, der seinerzeit verheerend durch die damalige zivilisierte Welt gezogen war. Diese Parallele wurde von Mathias, der gegen den deutsch-römischen Kaiser Krieg führte, und durch jene auch am Ofener Hof herrschende Auffassung inspiriert, nach der die Ungarn Nachkomme der Hunnen seien und der Ruhm der Hunnen durch Matthias, einen zweiten Attila, wiederkehrte. Die Kirchenväter leiteten die Hunnen direkt vom Satan her, wohl deshalb entwickelte sich (in Norditalien) eine Darstellung von Attila mit faunistischem, diabolischem Gesicht. Nach diesem Muster wurde dann Matthias in den mit ihm im Kriege stehenden Gebieten (als bildliches Äquivalent für den Attila von Callimachus Experiens) mit einem Attila-Gesicht dargestellt. In Ofen wurde dagegen Attilas Bild den herkömmlichen Herrscherdarstellungen angepaßt. Auch auf dem Holzschnitt der Thuróczy-Chronik erscheint er so: Er sitzt auf einem Thron überwölbt mit einem Baldachin, auf dem Haupt trägt er eine Krone, in seiner Rechten hält er ein gezücktes Schwert, in seiner Linken eine Lanze, und auf seiner Fahne ist der Turulvogel zu sehen. In Ungarn gab es wahrscheinlich auch andere Beispiele für diese Darstellung von Attila (Gran [ung. Esztergom]).

Am Hof von Matthias war von den antiker mythologischen Geschichten die von Herakles am populärsten. In Plintenburg schmückte die Figur des mit der Lernäischen Schlange kämpfenden Kindes Herakles eine der Fontänen, ein Bronzetor im Ofener Burgpalast war – Bonfini zufolge – mit Reliefs über die Werke von Herakles verziert, und am Eingang des Ofener Burgpalastes stand eine monumentale Heraklesfigur auf einer Säule. Die Geschichte von Herakles – die in Italien, vor allem in Florenz, durch den humanistischen Kreis am Hofe von Lorenzo de Medici gefördert, aber auch an anderen Fürstenhöfen sehr beliebt war und in vielen Werken der bildenden Künste bearbeitet wurde – hatte zwei Aussagen, nämlich, Herakles verkörperte einerseits die fürstlichen Tugenden, andererseits war er Besieger und Bändiger der der Menschheit und der Kultur drohenden Ungeheuer.

Matthias wurde bereits von Janus Pannonius mit den Attributen des Herakles geschmückt, aber der Hauptinitiator und Ausleger der Identifizierung war Marsilio Ficino, der zur Zeit der Belagerung von Otranto (1480) Matthias anspornte, dem Herakles gleich das Ungeheuer, die Türken, niederzukämpfen, die danach trachteten, die Christenheit zu vernichten. Die unerwartet zum Vorschein gekommene Inschrift der Ofener Heraklesfigur – *Divinus Hercules monstrorum domitor* – sprach mit Ficinós Worten: König Matthias hatte tatsächlich den Sieg über die Türken errungen, die ganz Europa gefährdende Bestie für mehrere Jahrzehnte gebändigt und zu Halt gebracht. Auch die Türken waren sich über die Bedeutung der besagten Figur im klaren: Im Jahre 1526, als Sultan Süleyman nach der Schlacht bei Mohács nach Ofen einmarschiert war, ließ er die Heraklesfigur nach Konstantinopel bringen und mit schweren Eisenketten gefesselt auf dem Platz At Mejdani aufstellen.

CSILLAGKÉPEK ÉS ÉPÜLETPLASZTIKA. ADALÉKOK A KOLOZSVÁRI RENEZÁNSZ ÉPÜLETPLASZTIKA TÖRTÉNETÉHEZ

1. Kolozsvárott, 1971-ben szép, reneszánsz gyámkövet találtak, másodlagos beépítésben, az Egyetem utca 6-os számú ház üzlethelyiségének átalakításakor.¹ A kőfaragványt Románia Nemzeti Történelmi Múzeumának kőtárába helyezték el.² (18. kép)

A kiugró fedőlemez, négyszögletes kőhasáb keskeny oldalán, kissé a szemlélő felé hajló, szimmetrikusan ívelt oldalú, domborművel díszített címerpajzs áll. A pajzs középtengelyében balra lépő és tekintő, szakállas arcú férfialak látható, jobb kezében kaszával, baljában csupasz kisgyerekkel, aki mintha a szorításból szabadulni akarna, erősen kihajlik a kompozíció tengelyéből, egyik kezét védekezőn emelve a feje fölé, a másikat pedig, mintegy lendületet véve, előrenyújtja.

A kompozíció témáját a pajzs üres felületein elosztott latin felirat határozza meg:

SATVR / NVS
AVREI / S(a)ECVLEI (!)
PRIN / CEPS

Betűformáival a 16. század második felének kolozsvári felirataival találkozunk. Szembetűnő az *ae* kettőshangzó ligatúrák jelölése *s* a *saeculum* hibás birtokos esete, amely vagy áthallásból származik, vagy a helytelen *-e* végződés fölé már a javítás szándékával vésték a helyes *-i* végződést.

2. A kompozíció tehát, a felirat szerint, az olümposzi istenek atyját, Saturnust (Kronoszt) ábrázolja *s* – közvetve – Vergilius *Aeneis*-ének egy helyére utal:

*Primus ab aetherio venit Saturnus Olympo Arma Jovis fugiens et regnis exsul
ademptis Is genus indocile ac dispersum montibus altis Composuit legesque
dedit Latiumque vocari Maluit, his quoniam latuisset tutas in oris.*

*Aurea quae perhibent illo sub rege fuere Saecula; sic placida populos in pace
regebat: Deterior donec paulatim ac decolor aetas, Et belli rabies et amor
successit habendi.*

(VIII. 319-325.)

Az augustusi principátus aranykorának költője, aki közismerten nagy hatással volt a humanizmus irodalmára, így adja elő az olümposzi palotaforradalom mítoszát Latium és Róma legendás őstörténetéhez kapcsolva azt. A mítosz szerint Saturnus-Kronoszt, az istenek második fejedelmét és testvéreit, a titánokat Saturnus gyermekei a legkisebb, Zeusz-Jupiter vezérletével üzték el az Olümposzról. A száműzött istenség Janus, latiumi király oldalán uralkodva annak népét földművelésre tanította. Öreg emberként ábrázolták az ókorban, kezében varjúcsőr alakú nyesőkéssel vagy sarlóval, a béke és a békés munka megszemélyesítőjeként. A karjában kapálódzó kisgyerek ugyancsak mítikus utalás, de képszerű megjelenítése már középkori eredetű: megjósolt bukásától való féltében, Saturnus lenyelte gyerekeit, Hesziát, Démétért, Hérát, Hádészt és Poszeidónt.

3. A középkori műveltség Saturnusnak ezt az alakját ismeri, jóllehet az érdeklődés már nem a római panthéon köztiszteletben álló istenségének, hanem Saturnus bolygónak szól,³ amelynek megszemélyesítője az ókori istenség attribútumait vette át. Ez a „csillagdémon”⁴ befolyásolja – vallották – kedvezően vagy kedvezőtlenül, égi helyzetétől függően a bekövet-

kező eseményeket s képi ábrázolásával nemcsak a középkori asztrológia kézikönyveiben, hanem a legkülönfélébb képzőművészeti alkotásokon is találkozunk.

A kolozsvári dombormű megfogalmazásában a meztelen testfelületek nagyvonalú kezelése, a ruharedők sematikus és viszonylagos éles vezetése, a térbeli ábrázolás olyan naivitásai, mint az előrelépő láb elé kanyarodó kaszahegy utalnak arra, hogy az alakos plasztikában nem túl jártas készítője igen kis méretű mintáról nagyíthatta fel a kompozíciót. Noha mindeddig nem tudtuk meghatározni a forrását, hasonló jellegű ábrázolások forrásvidékét és azok kolozsvári recepcióját mégis körvonalazhatjuk.

Abból kell kiindulnunk, hogy az előképül szolgáló metszet a 16. század első és harmadik negyede között – amikor a Saturnus fejét borító, sapkához hasonló berett divatban volt – valamelyik német nyomdászközpontban keletkezhetett, mert a korszak olasz művészetében elképzelhetetlen lett volna Saturnus „földhözragadt” viselete. A korszak német grafikájában a szembetűnően divatos, ún. enciklopédikus, a sarkalatos erényeket és -bűnöket, a műzsákat, a tudományokat, az antikvitás illetve a humanizmus és reformáció nagyjait bemutató sorozatok mellett ott találjuk a bolygók megszemélyesítését ábrázoló, hét-hét metszetről álló ciklusokat is. Bartsch katalógusában a bennünket közelebről érdeklő területről tucatnyi ilyen sorozatot számolhatunk össze, köztük olyan alkotókét, mint Heinrich Aldegrever (1502-1558), Jakob Bink (1490/1504-1560 k.), Hans Sebald Beham (1500-1550), Johann Ladenspelder (1511- ?) vagy Virgil Solis (1514-1562); az utóbbi egymaga öt teljes sorozatot tett közzé.⁵ E névsorból az is kitűnik, hogy a téma virágkora a század második és harmadik negyedére esik. Az említett munkában szereplő sorozatok közül különösen az hívja fel magára a figyelmet, amelyet az 1550-ben elhunyt Hans Sebald Beham monogramjával Theodor de Bry (1528-1598) tett közzé.⁶ A kisméretű lapokon ábrázolt alakok felhőn állnak – írja Bartsch – az attribútumaikként szereplő állatövi jegyek között. E szűkszavú leírás elégtelen ugyan az ikonográfiai kapcsolat feltételezéséhez, annál többet mond róla a metszet felirata, amely – az átnézett anyagban egyedül – szóról-szóra egyezik a kolozsvári gyámkő feliratával. A feliratok összecsengésén alapuló megfeleltetést természetesen csak a két kompozíció összehasonlítása támaszthatja majd alá.

A viszonylag olcsó és könnyen szállítható könyvek járultak leginkább hozzá a hasonló kompozíciók elterjedéséhez. Példaként ifjabb Heltai Gáspár Kolozsvárott 1590-ben kiadott és 1592-ben újranyomott *Cisio*ja kínálkozik (19. kép),⁷ melynek gazdag, egyebek között planéta-sorozatot is tartalmazó illusztrációs anyaga egy 1568-ban megjelent frankfurti kalendárium metszeteiből eredeztethető.⁸ E nyomtatványok megjelenése a téma közkedveltségét is bizonyítja, immár nemcsak azoknak a tehetősebbeknek a körében, akik kereskedelmi összeköttetések vagy tanulmányútjaik révén amúgy is hozzájuthattak hasonló külföldi nyomtatványokhoz, hanem sokkal szélesebb, elméletileg a kolozsvári nyomda hatókörében élő olvasnitudó közönség körében is.

Gyámkövünk keltezésében jelentőséggel bír az a tény, hogy a Heltai-féle *Cisio* Saturnus metszete és domborművünk között nem mutatható ki hasonlóság.

A planétás téma kolozsvári recepcióját olyan alkotások is elősegíthették, mint Peter Flötner (1495-1546) Saturnust ábrázoló, ugyancsak bolygó-sorozat részeként alkotott plakettje, amely plasztikai gazdagságával, jól szerkesztett térkompozíciójával és elragadó mesélőkedvével tűnik ki.⁹ Flötner plakettjeit ötvösök, ónművesek és fazekasok használták fel. Így vette át őket a zwickau kőművesek céhkannájának a készítője, Paul Weise is 1562-ben.¹⁰ A zwickaui templom szenteltvíztartóját egy ismeretlen bronzműves plánéták, műzsák, valamint a sarkalatos erények és -bűnök allegóriáival díszítette.¹¹ Nicolaus Horcheimer

nürnbergi önműves táján ugyancsak bolygóistenségek alakját láthatjuk.¹² Egy céhtársa 1575 táján Hans Sebald Beham sorozatából merített ihletet domborművei megformálásához.¹³

A felvidéki bányavárosok valamelyikében készült a besztercebányai múzeum bolygóábrázolásokkal díszített kupája, amelyen Saturnus alakját is felfedezhetjük.¹⁴

A medgyesi lutheránus templom 1589-ből származó kupáját négy planéta, köztük Saturnus alakjával díszítette a szebeni Daniel Bulkescher. Kompozíciói nyilván grafikai előképekből erednek, s az átvétel egyfelől a mester technikai jártasságát, másfelől kompozíciós és rajzbeli bizonytalankodásait tükrözi.¹⁵

Azt, hogy ilyen alkotások Kolozsvárra is eljuthattak, az osztoztató bírák Jakó Zsigmond által feldolgozott jegyzőkönyvei bizonyítják: a Barát (München) Sebestyén hagyatékában 1596-ban összeírt „*eoregh serlegh pohár, három planeta raytha*” kiemelkedő alkotás kellett hogy legyen, ha az osztoztatók, nemesfém értékén túl, megsodálták a díszítését is.¹⁶

4. Az épület, amelyben ilyen faragványokkal díszített belső alakítottak ki, a város leg-rangosabbjai közé kellett hogy tartozzék. Ezt a „planétás szobát” két vagy három pár fiókkal tagolt dongaboltozatnak kellett fednie, mely hat illetve nyolc gyámköre támaszkodott. Az első esetben a hét bolygóábrázolás egyike zárókövet díszíthetett; az utóbbiban a sorozatot a tulajdonos családjegyet vagy címerét viselő faragvánnyal egészítették ki.

Szerencsés véletlen, hogy a kolozsvári reneszánsz egyetlen, teljes épségben fennmaradt épületbelsője, a Wolphard – Kakas-ház zodiákusterme gazdagon illusztrálja az ilyen együttesek iránti igényt a kolozsvári polgárság körében, támpontot kínálva egy hasonlóan elrendezett, de bolygókkal díszített belső elméleti rekonstrukciójához és keltezéséhez.

A Wolphard – Kakas-ház építéstörténete máig sem teljesen tisztázott. Az épületre vonatkozó hely- és művészettörténeti dolgozatok alapján nagyjából így körvonalazhatjuk a 16. századi építkezések sorrendjét:¹⁷ Wolphard Adorján (1491-1544), kolozsvári plébános és erdélyi püspöki vikárius kezdte el az épület reneszánsz szellemű átalakítását 1534 és 1544 között;¹⁸ építkezéseit rokona (unokaöccse?), Wolphard István (? - 1585/1586), a város főbírája folytatta 1576 és 1584 között;¹⁹ a ház utolsó, 16. századi alakítója Kakas István fejedelmi titkár volt, aki Wolphard István özvegyét, Barát Zsófiát vette feleségül és 1590-től építkezett ott.²⁰

A Szabadság tér 31. számú épület mai homlokzata már nem árulja el, hogy udvari traktusán a kolozsvári reneszánsz leggazdagabban díszített polgárházának a maradványai állnak. Az történt ugyanis, hogy 1894-ben a ház akkori tulajdonosa elhatározta a lebontását, s csak a közvélemény nyomására járult hozzá a legendákkal övezett épület udvari szárnyának a megtartásához. Így bontották le a Wolphard Adorján építkezéséből származó homlokzati szárny helyiségeit, a hozzájuk kapcsolódó és Wolphard István építkezéseiből származó szobákkal együtt. Az udvari szárny földszintjén megmaradt egy Wolphard István által építtetett helyiség, folytatásában a zodiákus terem s egy kisebb helyiség, melynek az ajtaja az udvarra nyílik (20. kép). A bontásból származó faragványok az Erdélyi Múzeum gyűjteményébe kerültek.²¹

Az épület történetével kapcsolatos kérdések éppen az utolsó két építkezési szakasz elválasztása körül sűrűsödnek, s ezeket a zodiákus teremre vetítve úgy összegezhethetjük, hogy az állatöv csillagképeivel díszített reprezentatív helyiséget teljes egészében Kakas István építtette-e vagy ő csak befejezte a Wolphard István halála (1585/1586) után abbamaradt építkezést? A kérdés ilyen felvetésére egyrészt a helyiségek díszítményeinek tematikai vizsgálata, másrészt a tragikusan korán elhunyt Dankanits Ádámnak egy megjegyzése készíttetett.

XVI. századi olvasmányok c. tanulmányában azt állította ugyanis, hogy „a kolozsvári Wolphard István – egykori bécsi és wittenbergi diák – csillagászati érdeklődését viszont nemcsak könyvei és a kortársak tanúsítják, hanem kolozsvári házának az állatöv jegyeivel díszített, úgynevezett zodiákus-terme is.”²² Ez a kijelentés így nem igazolható, mert a helyiség boltozatán álló Kakas-címeres zárókő kézzelfogható bizonyossága annak, hogy a boltozatot csak 1590 után készítették el, az egykori padovai diák Kakas István természettudományos és közelebről csillagászati érdeklődését pedig maga a szerző tanúsítja a Kopernikusszal vitázó Caspar Peucer *Elementa* c. könyvének Kakas István bejegyzését őrző példányáról szólván.²³

A megmaradt földszinti helyiségek homlokzatának nyolc tengelyét a a b c b c D csoportosításban ékesítik reneszánsz ablak- és ajtókeretek (21. kép). Az ablakok közül jól elkülöníthető a Wolphard István címerével, illetve névbetűivel díszített első csoport (a); a következő két típust (b, c) jellegzetes szemöldökpárkánya és az első csoport triglifes frizétől eltérő, gyámokkal díszített képszéke kapcsolja egymáshoz, rokonítva őket a Kakas István címerével illetve monogramjával díszített két ajtókerettel, melyeknek egyike eredeti helyén áll, a másik pedig a lebontott rész egyik Wolphard István által építtetett és Kakas István korában befejezett helyiségéből került a mai helyére.²⁴

Feltételezhetjük tehát, hogy a középső három tengely ablakai két különböző, de a Kakas-építkezéshez kapcsolódó típushoz tartoznak.

A téglalap alaprajzú termet négy-négy gyámkő által tartott, három pár fiókkal tagolt dongaboltozat fedi, a fiókok tengelyében három zárókővel:

Kos (III–IV.)		Skorpió (X-XI.)
	Bak (XII–I.)	
Bika (IV-V.)		Hunyadi-címer (?)
	Kakas-címer	
Ikrek (V-VI.)		Szűz-Mérleg (VIII-X.)
	Halak (II-III.)	
Rák (VI-VII.)		Oroszlán (VII-VIII.)

Azonnal szembetűnik, hogy a sorozat (22-32. kép) nem teljes: a 12 állatövi jegy közül hiányzik a Nyilas (XI-XII. hónap, 33. kép) és a Vizöntő (I-II. hónap, 34. kép), amelyeknek egyszerűen nincs helye, mert felborítanak az egész sorozat szimmetriáját, de nem díszíthették a kandallót sem, mert – Pákei Lajos 1894-es felmérése szerint – kémény és kandalló csak az utolsó helyiségben volt. A hiányzó gyámkövek három, hasonló felépítésű és stílusú darabbal együtt az épület lebontott részéből a kolozsvári múzeum kőtárába kerültek. Noha egykori helyüket meghatározni nem tudjuk, az bizonyos, hogy a zodiákus terem-ből *nem* származnak.

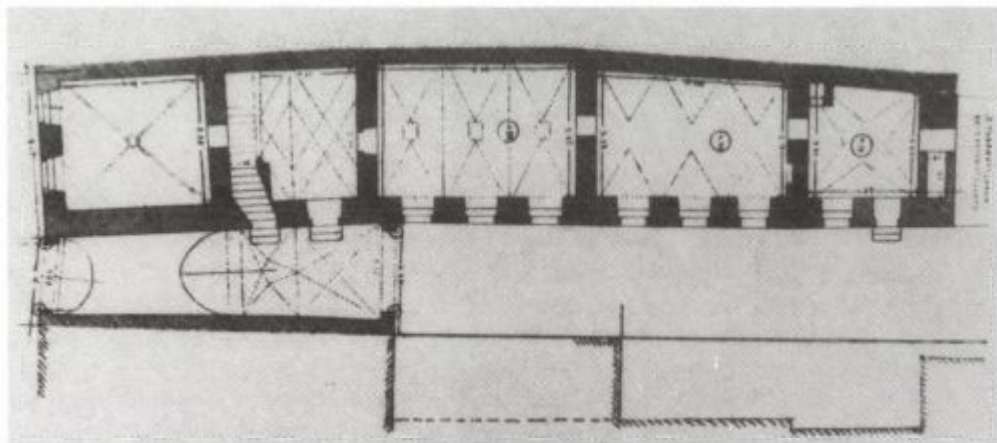
A Szűz és Mérleg csillagkép összeolvasztása nem feltűnő a 16. századi ábrázolásokon, a Mérleget – talán ikonográfiai átfedés következtében (Sz. Mihály arkangyal) – a hosszú ruhát viselő, szárnyas Szűz lábánál helyezték el. Ezzel szemben látszólag értelmetlenül bővíti a sorozatot a Hunyadiak gyűrűs hollót ábrázoló címere, amely ráadásul – címertanilag hibásan – balra néz. Noha a nagy király szülővárosában, száz évvel a halála után emléke olyan emberekben élt, akiknek a nagyapja még láthatta őt, s Mátyás emlékezete – bizonyítja Heltai Gáspár *Chronicája* –²⁵ része volt a kolozsváriság tudatának is, címerének az elhelyezése ebben a sorozatban indokolatlan lett volna.



18. Saturnus. Muzeul de Istorie Națională, Bukarest.



19. Saturnus. Fametszet. Ifj. Heltai Gáspár: Císio. 1592.



20. A Wolphard-Kakas-ház földszinti alaprajza. Pákei Lajos felvétele. 1894.



21. A Wolphard-Kakas-ház homlokzatának részlete. 1990.



22. Kos csillagkép. Gyámkő, Wolphard-Kakas-ház.



23. Bika csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.



24. Ikrek csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.

25. Rák csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.



26. Oroszlán csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.





27. Szűz-Mérleg csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.



28. Corvus-Holló csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.



29. Skorpió csillagkép. Gyámkő. Wolphard-Kakas-ház.

30. Bak csillagkép. Zárókő. Wolphard-Kakas-ház.





31. Kakas István címere. Zárókő. Wolphard-Kakas-ház.



32. Halak csillagkép. Zárókő. Wolphard-Kakas-ház.

33. Nyilas csillagkép. Gyámkő. Történeti Múzeum, Kolozsvár.



34. Vízöntő csillagkép. Gyámkő. Történeti Múzeum, Kolozsvár.

IMAGINES CONSTELLATIONVM

BOREALIVM



35. Imagines constellationum Borealium. Johannes Honterus fametszete. 1532.

36. Imagines constellationum Australium. Johannes Honterus fametszete. 1532.

IMAGINES CONSTELLATIONVM

AUSTRALIVM



A megmagyarázhatatlannak tűnő jelenség fölött a házzal foglalkozó szakmunkák szerzői átsiklottak; Balogh Jolán ezt a gyámkövet, a többiekével azonos anyaga, felépítése és faragásmódja ellenére modern utánzatnak minősítette.²⁶

5. Az együttes vizsgálata tehát két következtelenséget vet fel: először is, noha elkészültek, az 1590 után véglegesített kompozícióban nem használták fel két domborművet a 12 állatövi jegyet ábrázoló sorozatból; másodsor pedig megfigyelhettük, hogy a sorozatot készakarva kiegészítették – ott, ahol erre a Szűz és a Mérleg csillagkép összevonásával lehetőség nyílt – a Hunyadiak címerével.

Az utóbbira a választ a faragványok ikonográfiai előzményeinek a vizsgálata adja meg. Az első reneszánsz csillagtérképet, mely feltünteti a fontosabb csillagképeket is, a 16. század elején készítette Nürnbergben Konrad Heinfogel. Rajzait 1515 táján Albrecht Dürer fogalmazta újra. Mindkét kompozíció kívülről, mintegy a világűr felől nézve ábrázolta az északi és déli égboltot, így a csillagképek egy részét a nézőnek hátat fordítva mutatták be. 1532-ben készült Bázelen az a fametszetes csillagtérkép, amely Aratosz hellenisztikus költő és természettudós tankölteményének, a *Phaenomená*nak az illusztrációjaként 1534-ben jelent meg először, másodsor pedig Klaudiosz Ptolemaiosz *Műveinek* 1541-ben, ugyancsak Bázelen, Henricus Petrinél megjelent kiadásában használták fel (35-36. kép). Az ívméretű fametszetet a déli égbolt térképén, a sarkkörön belül előtűnő I.H.C. monogrammal jelezte szerzője, nem más, mint a nagy brassai humanista J(ohannes) H(onterus) C(oronensis). Az előbb említett csillagtérképekkel szemben, ő a Föld felől nézve – belülről – ábrázolta a két földgömböt.²⁷ A Wolphard–Kakas-ház faragványaihoz Honterus metszetei szolgáltatták az előképet.

Megfigyelhetjük, hogy a nyilvánvalóan azonos körvonalak mellett, a Rák, a Skorpió, a Szűz és a Mérleg csillagképek éppen a csillagtérképen – az égi egyenlítőn – elfoglalt helyük miatt kerültek különös, a plasztikai kompozíció elveinek ellentmondó helyzetbe a gyámkövek domborművein. A déli égbolt tanulmányozása végezetül arra is magyarázatot ad, hogy miképpen kerülhetett az együttesbe a Hunyadiak címere. Ugyanazon szög alatt, amely alatt a földi megfigyelő a Szűz és a Mérleg csillagképet észlelheti, a déli éggömbön a *Corvus* – Holló csillagkép látható. A Holló – csak Honterus metszetén, aki közvetlenül fába metszette a maga változatát – címertanilag ugyancsak balra néz (36. kép). Természetesen, Honterus csillagkép-hollójának nincs gyűrű a csőrében; kolozsvári lokálpatriótához méltóan s magát a választást is indokolva, a gyámkövek szerzőjének-megrendelőjének akaratából egészült ki így a kompozíció, a csillagképek közé emelve a város nagy szülöttének a címerét.

A kőfaragó vagy kőfagarók jól kihasználták az előkép plasztikai információit; a puttóalakok a Nyílás, Vízöntő és az Ikrék esetében teljesen kiemelkednek a rovátkolással fellazított háttérből; féldomborműben ábrázolták a Rákot, az Oroszlánt, a Kost és a Szűzet. Kevésbé plasztikus a többi gyámkő, az előbbiektől eltérő, gyengébb tehetségű alkotójuk többnyire csak a körvonalak kiemelésére szorítkozott. Több kőfaragó közreműködésére utal az is, hogy a gyámkövek levéldíszének megoldásában, a motívum mértani beosztását tekintve 3-4 változatot, plasztikai megformálását tekintve pedig legalább két változatot figyelhetünk meg. A pajzsok körvonalai a Wolphard István építkezéseiből származó faragványok azonos részleteivel valamint az egykori Püspöki-ház 1570 után keletkezett részletformáival rokoníthatók, de nem hasonlítanak a Kakas István jelvényeit viselő faragványokhoz, beleértve a zodiákus terem címeres zárókövét is. A Kakas-címer előképe valószínűleg a tulajdonos nemeslevele lehetett, amelyet – szárnyas sisakdíszéből ítélve – királyi kancellária bocsátott ki. A dombormű egyébként rangos faragótechnikája nem rokonítható sem a szárnyak, sem pedig a foszlányok megoldásában a gyámkövek hasonló részleteivel.

6. Az előadottakat figyelembe véve, a zodiákus terem építésében két mozzanatot különböztetünk meg: a helyiséget eredetileg a tizenkét állatövi jegy ábrázolásával kívánták díszíteni s ebbe az elképzelésbe illeszkedett a Holló csillagkép helyi öntudatot sugárzó változata. Ez a díszítő program a helyiség boltozatát a csillagos égbolttal azonosította, s az lett volna a szerepe, hogy kiemelje a tulajdonos címerét.²⁸ Ennek a felfogásnak a maradéktalan megvalósításáról mondtak le a második mozzanatban, amikor a feleslegessé vált két gyámkövet az épület egy másik, 1894-ben lebontott helyiségébe falazták be. Amennyiben az eredeti elképzelésben is a mai zodiákus terem méreteiben gondolkodtak, akkor a gyámkövek teljes sorozatának csak úgy lett volna helye, ha a terem keskeny oldalain is fiókpárokkal tagolják a boltozatot. Ebben az esetben a hossz tengely két végpontjában elhelyezett gyámkövek törés nélkül illeszkedtek volna a sorozat kalenderisztikus rendjébe. Ilyen, bonyolultabb szerkezetű dongaboltozat fedti a fogarasi kastély és a dévai Magna Curia korabeli helyiségeit.

A faragványok, stílusjegyeiket tekintve Wolphard István építkezéseivel állanak közelebb és elkülönülni látszanak a Kakas-féle építkezések plasztikai részleteitől.

Wolphard István, aki egykor a wittenbergi egyetem hallgatója volt, azé az egyetemé, amelyet a 16. század harmadik negyedében a csillagokba vetett hitéről is ismert Philipp Melancthon szelleme uralt,²⁹ kétségkívül ismerte Honterus csillagterképét. Asztrológia iránti érdeklődését bizonyítja az őt „*peritus mathematicus*”-nak nevező Szamosközi István,³⁰ de az a kőlapra faragott napóra is, amely ma az épület emeleti folyosójának a falában látható. Annak ellenére, hogy ezt a faragványt sem évszám, sem jelvény nem keltezi, keretelésének törekény féloszlopai a 70-es és 80-as években gyakoriak s így Kolozsvár tudós főbirájának az építkezéseivel lehetnek egykorúak.

Elképzelésünk szerint, Wolphardnak az 1585/86-os pestisjárvány idején bekövetkezett halálakor³¹ készen állhattak a zodiákus terem falai, gyám- és zárókövei. Utóda, Kakas István, az egykori bécsi, páduai és bolognai diák, akinek könyvtárában szintén sorakoztak csillagászati munkák, valószínűleg valamilyen külső, szellemi beállítottságától és műveltségétől független ok miatt mondott le az eredeti elképzelés megvalósításáról, elkészítette a még hiányzó ablakkereteket, a boltozat címerét pedig a magáéval helyettesítette.³²

7. A két kolozsvári belső, a zodiákus terem meg a rekonstruálható „planétás terem” következésképpen a 16. század utolsó előtti évtizedében keletkezett. Az általunk javasolt új keltezésnek annyiban van jelentősége, hogy időben is elkülöníti a kolozsvári kőfaragásnak egy erősen figurális irányzatát a Kakas építkezésekre jellemző szigorúbb, tektonikus áramlatától. A szóban forgó faragványok ugyanakkor a grafikai előképek jelentős szerepére hívják fel a figyelmet a helyi formák alakulásában.

A gondolkodásmód szintjén az előadottak kiemelik azt a rendkívüli érdeklődést, amellyel a kor embere a csillagoknak az egyén és a közösség sorsára gyakorolt befolyása iránt viselkedett. Szamosközi István előbb említett tanúsága szerint Wolphard István megjósolta volt az 1580. évi üstökös megjelenéséből Báthori Kristóf halálát s a Báthori-ház pusztulását, ami – teszi hozzá a jeles történetíró – kevéssel utóbb be is következett.³³ A kor kétarcúságára jellemzően Szamosközi Wolphardot „*mathematicus*”-nak nevezi annak asztrológusi teljesítményéről szólván. Valóban, a kor asztrológusai, ma sem lebecsülhető mértani és trigonometriai ismeretek birtokában halmozták fel azt a hatalmas ismeretanyagot, amelyből az újkor csillagászati eredményei kinőttek. „Faust korában vagyunk” – mondhatjuk Aby Warburggal – „amikor a varázslási eljárások és a kozmológiai matematika között élő modem tudós azon igyekezett, hogy a józan megfontolásnak önmaga és a tárgy közötti gondolati terét kiküzdje”.³⁴

Wolphard Istvánnak az első kolozsvári egyetem könyvtárában őrzött könyvei közé nyugodt lelkiismerettel sorolhatjuk Ptolemaiosz *Almagestjének* bázeli kiadását is, talán éppen azt a példányt, amelyet 1552-ben egy jeles unitárius értelmiségi, Kopernikusz nagy művének első ismert erdélyi olvasója, Krasznai Ferenc mondhatott a magáénak.³⁵

Mátyás király emlékezetének a zodiákus terem díszítésében is megnyilvánuló kultusza arra indít, hogy közvetlen kapcsolatot tételezzünk fel Heltai Gáspár *Chronicájának* 1575-ös megjelenése és a kozmográfiai témák kolozsvári divatja között. A *Chronica* – Antonio Bonfini *Decadesének* átdolgozott magyar fordítása – a nagy király építkezéseiről szólva két hasonlóan díszített belsőt ír le a budai királyi palotában.³⁶ Nem elképzelhetetlen, hogy Wolphard István németországi tapasztalatai mellett ilyen olvasmányélmény is munkálhatott a zodiákus terem megvalósításában.

Végezetül jelkép értékűnek tűnik számunkra Johannes Honterus és Wolphard István könyvek-egyengette szellemi kapcsolata; szimbóluma lehetne ennek a középkori erdélyi városi fejlődés csúcspontját jelentő korszaknak.

JEGYZETEK

1. A faragványt Ștefan Matei, a Kolozsvári Történeti Múzeum osztályvezetője találta. Köszönettel tartozom rajta kívül dr. Nicolae Sabău tudományos kutatónak, aki a faragványra felhívta a figyelmemet.
2. Nr. inv. 69.958. Méretei: 23 x 21 x 42 cm.
3. Lexikon der Christlichen Ikonographie. III. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1971. 443-444.
4. WARBURG, A.: Heidnisch-antike Weissagung im Wort und Bild zu Luthers Zeiten. Heidelberg, 1920, új kiadása: Gesammelte Schriften. II. Leipzig-Berlin, 1932. 647-656, magyar fordítása: Pogány-antik jóslás Luther korából. Budapest, 1986. 22-31.; 40.
5. BARTSCH, A.: Le Peintre-Graveur. VIII. 214-215; VIII. 151.; VIII. 91.; IX. 31.; IX. 129-134., 135.
6. Uo. VIII. 128.; Thieme – Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. V. Leipzig, 1911. 162-163.
7. Régi magyarországi nyomtatványok (RMNy) I. Budapest, 1971. 643., 684. sz.
8. BEHRENDSEN, O.: Darstellungen von Planetengöttern an und in deutschen Bauten: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 236. Strassburg, 1926. T. XV. vö. SOLTÉSZ Z.: A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században. Budapest, 1961. 70-71.
9. LANGE, K.: Peter Flötner. h. n., 1897. 123. skk.
10. BERLING, K.: Altes Zinn. Leipzig, 1920. 109-110.
11. Uo. 110.
12. HINTZE, E.: Nürnberger Zinn. Leipzig, 1921. 13.
13. Uo. 14.
14. TORANOVÁ, E.: Goldschmiedekunst in der Slowakei. Bratislava, 1975. 39-41. k.
15. ROTH, V.: Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. I. Goldschmiedearbeiten. t. I. Hermannstadt, 1922. nr. 583/225. 1; t. 2. T. 199/84, 180/4.; KLUSCH, H.: Siebenbürgische Goldschmiedekunst. Bukarest, 1988. 58., 91.; Abb. 105-108.
16. JAKÓ Zs.: Az otthon és művészete a XVI-XVII. századi Kolozsváron: Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára. Bukarest-Kolozsvár, 1957. 386.
17. SZÁDECZKY L.: A kolozsvári Báthory ház legendája. Erdélyi Múzeum, 1897. 17-32; GERECZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma: Magyarország műemlékei. I. Budapest, 1906. 436.; FERENCZI S.: A kolozsvári Wolphard ház. Pászortűz, 8/1922. 101-102.; SÁNDOR I.: Kolozsvár címeres emlékei. Genealógiai Füzetek. 11/1913. 56-61.; BALOGH J.: A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben. Magyar Művész. 10/1934. 144-145.; Uő.: Kolozsvár műemlékei. Budapest, 1935. 20., 21., 23.; Jakó Zs. 366-367.; GOLDENBERG, S.: Chujul în secolul al XVI-lea. București, 1958. 104-107.; IONESCU, Gr.: Istoria arhitecturii în România. I. București, 1963. 424., 425.; SEBESTYÉN, GH. – SEBESTYÉN, V.: Arhitectura renașterii în Transilvania. București, 1963. 87-88., 90-92.; Muzeul de Istorie din Chuj. (szerk. H. Daicoviciu). București, 1967. 48-49.; PASCU, Șt. – MARICA, V.: Clujul medieval. București, 1969. 71-73; Istoria aertelor plastice în România. I. București, 1968. 117.; Istoria Clujului (szerk. Șt. Pascu). Cluj, 1974. 160-163.; KELEMEN Lç: Kolozsvár építészeti és művészeti emlékei a XIX. század közepéig: Művészettörténeti tanulmányok. II. Bukarest, 1982. 130-132.; 358.; BALOGH J.: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. XVI. század. Budapest, 1985.; SEBESTYÉN, Gh.: O pagină din istoria arhitecturii României. Renașterea. București, 1987. 17., 20.
18. JAKÓ K.: Az első kolozsvári egyetemi könyvtár történetéből. Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények. 31/1987. 103-105.; BALOGH J.: Az erdélyi renaissance. I. Kolozsvár, 1943. 203-204.; Uő.: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. 153-154.
19. Jakó K. i. m. 107.; Jakó Zs. i. m. 376/18. jzet; Balogh i. m. 154., 156. Az építkezés kronológiai határait az évszámok feliratok és a levéltári adatok alapján határoztuk meg.
20. Jakó K. i. m. 108; Balogh i. m. 154., 155.

21. Szádeczky i. m.; Kelemen i. m.
 22. Bukarest, 1974. 79.
 23. Uo. 77.
 24. Balogh J.: Pákei Lajos rajzai Kolozsvár műemlékeiről Kolozsvár, 1944. 9., X/1. T.
 25. Chronica az magyaroknac dolgairól . . . Colosvarot, 1575: RMNY I. 360. sz. Szemléletesen igazolja ezt a naiv büszkeség, amely Heltai szavaiából kicseng, Mátyás szülőházáról és városáról szólván: „Mert nem minden bokorban terem olyan felséges és híres-neves fejedelem.” vö. Heltai Gáspár és Bornemisza Péter Művei, szerk. Nemeskürthy István. Budapest, 1980. 449-450.
 26. Balogh J.: Kolozsvári kőfaragó műhelyek, 155.
 27. A kérdés könyvészetét valamint Honterus metszetének az előképeivel való alapos összehasonlítását l. MESCHENDORFER, H.: Honterus astronomische Karten nach Dürerschen Vorbildern: Beiträge zur siebenbürgischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege (Hrsg. Christoph Machat). München, 1983. 78-88., Abb. 41-46.
 28. BATTISTI, E.: Antirenașterea. București, 1982. II. 28. K. ilyen értelemben reprodukálja, természetesen nagyon is eltérő környezetből a caprarolai Farnese-kastély Sala del Mappamondójának 1574-ben készült mennyezetfestményeit.
 29. Warburg i. m.
 30. Szamosközi István Történeti maradványai (kiadja Szülagyi Sándor). IV.: MHHS, XXXI. Budapest, 1880. 12-13. az 1580-ban megjelent üstökös-

sel kapcsolatosan jegyezte fel, hogy „Volfhard István kolozsvári peritus mathematicus mindjárt megmondotta volt, hogy dissipationem Batoriae familiae significat, atque etiam mortem Christophori Bátorii principis, quod eventus paulo post docuit; ...”.

31. Jakó K. i. m. 107.

32. A programváltozás okát csak találgathatjuk. A bonyolultabb szerkezetű boltzatról való lemondás némileg összecsendeni látszik azokkal a vádakkal, amelyekkel a kolozsvári kőműves céhet illették, amikor – a 80-as évek végén – a boltzásban elkövetett hibák és az így bekövetkezett szerencsétlenségek miatt, visszavonták céhlevelüket. Vö. Goldenberg i. m. 113.; Sebestyén i. m. 64. Ezeket a vádakat alátámasztani látszanak a Balogh i. m. 261. (Fogaras, 1594) és 295. (Gyulafehérvár, 1594) adatai Báthory Boldizsár építkezéseivel kapcsolatban.

33. vö. 30. jzet.

34. i. m. 57.

35. Kolozsvár, Akadémiai Könyvtár, C-56495-56496. sz.: PTOLEMAEI, Claudii: ... Omnia ... opera, Basileae, apud Henricum Petri, 1541. A kötet supralibrosát Dankanits Adám oldotta fel, i. m. 78-79. 1604-ben már a kolozsvári jezsuita kollégium tulajdonában volt, akárcsak Wolphard István könyvei. Feltevéssünk semmilyen Wolphard Istvánra utaló bejegyzés nem támasztja alá.

36. Heltai i. m. 465., 466.

András Kovács: Sternbilder und Bauplastik. Beiträge zur Geschichte der Renaissance-Bauplastik in Klausenburg

Die Figur des Planets Saturn schmückt die in Klausenburg (ung. Kolozsvár) gefundene Konsole, deren Analyse ermöglicht, die Mode dieser Darstellungen im wichtigsten künstlerischen Zentrum des Siebenbürgen im 16. Jahrhundert zu ermessen. Die Schnitzbilderserie, die durch deutsche graphische Vorbilder inspiriert wurde, kann ein bürgerliches Interieur geschmückt haben. Ihre theoretische Rekonstruktion und Datierung werden durch das Dekorationsprogramm des zodiakalen Saales im Wolphard-Kakas-Haus in Klausenburg erleichtert. Die Quelle dieser Schnitzereien mag die zwei Holzschnitte von Johannes Honterus gewesen sein, die im Jahre 1532 in Basel von Dürers Schnitte angeregt entstanden waren. Aus der Analyse des Programms ergibt sich die Schlußfolgerung, daß die Dekorationskonzeption und die Schnitzereien an die Bautätigkeit des Klausenburger Erbrichter István Wolphard (gest. 1585/1586) zu binden sind. Dieser ausgezeichnete Intellektueller kann als ehemaliger Student der Universität zu Wittenberg die Schnitte von Honterus gekannt haben. Seine Bücher und auch die Zeitgenossen sagen über sein Interesse für die Astrologie aus. Das Sternbild Corvus-Rabe wurde auf seine Anregung in einer dem Wappen von Matthias Hunyadi (Corvin), dem großen Sohn der Stadt, ähnlichen Form dargestellt.

Als Wolphard starb, war das Gewölbe des Saales noch nicht fertig. Die Arbeiten ließ sein Nachfolger, István Kakas, nach 1590 zu Ende führen. Im Zentrum der dekorativen Komposition ließ er das eigene Wappen anbringen und verzichtete auf das kompliziertere Gewölbe mit der vollständigen Schnitzereiserie. Deshalb wurde ihm das ganze Programm durch die Fachliteratur zugeschrieben.

A Zsolnáról Nagyszebenbe származott festő, Jeremias Stranovius (–1702) két fia az apa mesterségét folytatta. Míg ifjú Jeremias (–1729) élete végéig Szebenben piktorzkodott, öccse, a külföldön elhíresült Tobias külországi tanulmányútját követően valószínűleg soha sem tért vissza szülőföldjére.

A madár-, virág- és gyümölcscsendéletek festésével Angliában Bogdány Jakab vejeként ismertté vált festő életrajzáról eddig vajmi kevés ismeret állt rendelkezésünkre. Alább közlendő két magyar nyelvű autográf levele, valamint az újabban előkerült egyéb fontos adalékok némiképp csökkenthetik információszegénységünket.

A szakirodalom 1684-et tartja Tobias Stranovius születési évének. Ezt a dátumot valószínűsíti az az új adat is, miszerint a gyermek Tobias Solymosi N. Mihály praeceptorása alatt volt a „szebeni magyar skóla” tagja, s mint ilyen, köszöntő versek deklamálásával részt is vett a város különböző ünnepein – mint pl. Franck Bálint szebeni királybíró születésnapja, Szász János polgármester fiának születésnapja, vagy iskolai vizsgájuk alkalmá –, ahol tanítójuk versezeteit adták elő 1697-ben. Az ifjú Tobiással szavaltatott vagy énekeltetett mondatok megtalálhatók a Régi Magyar Költők Tára XVII. századi sorozatának 14. kötetében.¹

Nem sokkal azután, hogy az iskolapadot elhagyta, tizennyolc éves korában – éppen apja halálának évében – az a szerencse érte, hogy a török Portáról hazatérő angol követ, William Paget néhány társával együtt magával vitte hazájába a tehetségével feltehetőleg már akkor kitűnt fiatalembert. Mivel a társaság Angliába érkeztekor az ő nevét nem említik, az ottani sorsát kutató Gömöri György feltételezi, hogy esetleg Németországban lemaradt a csoporttól, s csak később bukkant fel a szigetországban.² Ahol – szinte az egyetlen ismert tény róla – néhány évvel Londonba érkezése után feleségül vette az akkor már ott az udvari körökben is komoly sikereket elért honfitársa, a csendéletfestő Bogdány Jakab lányát, Elisabethet.

Apósa bizonyára nem csupán személyes életsorsa, hanem tehetsége, ízlése, s művészi irányultsága formálásában is jelentős szerepet játszott. Arról nincs megbízható adatunk – ám ki sem zárhatjuk teljességgel –, hogy tanulmányi célból, a mesterségbeli tudás elmélyítése érdekében Hollandiában is megfordult volna, annyit azonban feltétlenül megkockáztathatunk, hogy a holland csendéletfestő mesterek hatása Bogdány Jakab alkotásain és művészeti elvein átszűrődve érlelheték ki Stranovius látásmódját, és biztosították festészetének művészeti színvonalát. Rövid idő alatt sokat tanulhatott, s amikor ifjú Pápai Páriz Ferenc 1715-ben meglátogatta őt Londonban, már „a madarak, virágok és gyümölcsök festésében igen kiváló”-ként jellemezte.³ Az sem érdektelen, hogy miért is kereste fel őt az ifjú peregrinus – túl az idegenbe szakadt honfitárs iránt megnyilvánuló személyes érdeklődésen.

Teleki Sándor – Teleki Mihály fia, Bethlen Miklós veje, a nagyenyedi kollégium gondnoka – ugyanis különös gondot fordított arra, hogy udvarát nyugat-európai mintára szervezze meg.

A külföldi akadémiákon soha nem járt Teleki Sándor nemcsak ebben követte apósa példáját, aki bethlenszentmiklósi kastélyát építtette reneszánsz élményei nyomán. Felelős folytatója volt egy nagyon tudatos programnak is, amit még apja, Teleki Mihály kezdeményezett Bethlennel karöltve, majd hozzájuk csatlakozott Tótfalusi Kis Miklós és idősebb Pápai Páriz Ferenc. Vagy maguk is peregrináltak: külföldi egyetemeket látogatva próbál-

ták koruk tudományos-vallási-művészeti életének legkiemelkedőbb eredményeit elsajátítani s hazai földre plántálni, vagy alumnusaik tanulmányainak támogatásával igyekeztek kiművelt emberfők révén Erdélyből „kis Hollandiát” csinálni. Jelentős külországi kapcsolatrendszerrel sikerült ehhez anyagi feltételeket teremteni, s e hálózatban nagy szerepet játszottak a külföldön működő magyar értelmiségiek. Közéjük tartozott Bogdány Jakab is. Bethlen Miklós bizonyára nem véletlenül küldte hozzá peregrináló fiát, Bethlen Mihályt. A festő volt a harmadik magyar értelmiségi, akivel az ifjú Bethlen Londonban találkozott. 1694. január 20-án jegyezte be naplójába: „Bogdány Uramnál szép írott virágokat, maga keze munkáit nézzük.” S amikor az erdélyi diák elhagyta az angol fővárost, a művész is elhívta őt búcsúebédre.⁴

Bogdány holland stílusú csendéleteivel ekkorra már jól csengő nevet szerezhetett magának az angol udvari körökben, nem úgy, mint 1688-ban, amikor Tótfalusi kereste fel őt levelével, hírt adván korábbi anyagi támogatásáról, s jelezvén egyben, hogy beajánlotta őt egy londoni német képerkedőnek.⁵

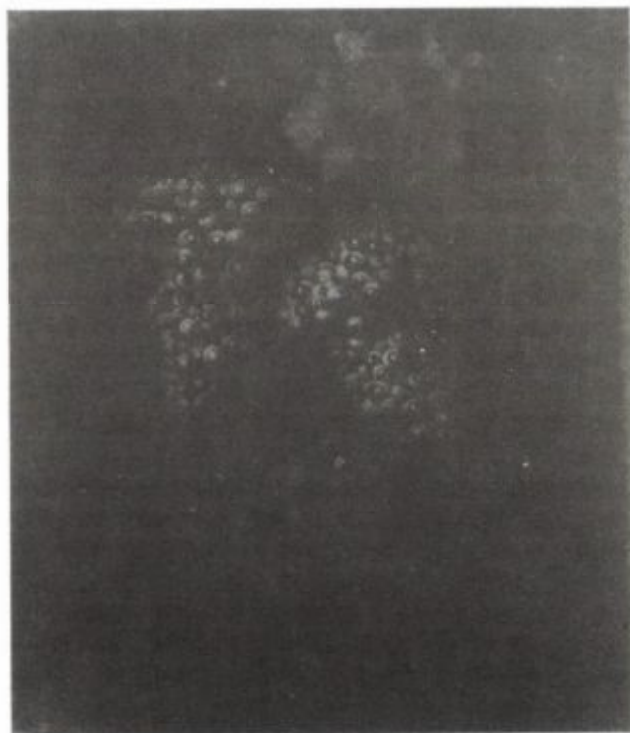
Teleki Sándor – túl azon, hogy tanárok, papok, jogászok neveltetése érdekében fejtett ki hatalmas munkát, nem feledkezett meg Erdély kulturális-művészeti életének istápolásáról sem. Ezért peregrinus pártfogoltjaitól a támogatás fejében – a szokásos kuriózumok mellett – kertleírásokat, virágmagvakat, „firmisek” és „lakirozás” receptjeinek megküldését, valamint kertész, kőműves és faragó – szoborkészítő – mesterek Erdélybe szerződtetését is kérte. Az oktatáshoz szükséges szemléltető- és taneszközökön kívül különféle faragványok és királyi képmások beszerzését is többször sürgette leveleiben. Ifjú Pápai Páriz is részben emiatt kereste fel Stranoviust az angol fővárosban: „A királyi képeknek delineatiojáról in qua forma légyenek ex annexo nuper exemplari, az Úr elméjét jól értem, de fél corpust kíváné az Úr, vagy penig egész staturát, arrol bővebb informatiot várok, az elsőnek ad minus 6. arany, az egésznek penig 12. az árra, noha készen egy pictornál sem találhatni fel azon effigieseket, se az által küldött mértékre, se alább valora, hanem mondva kell őket el készítettetni, melyről a Szebeni pictor Jeremias Stranovius Öttsét Tobiást, kiis a Török Portán lévő, ez előtt mint egy 13. esztendővel Erdélyen által jött Angliai követtel, Wilhelmus Pagettel jött volt ide, és már a pictorok között, kivált in volatilibus, floribus et fructubus delineandis excellat, consuláltam, és igrte, hogy annak idejében a leg jobb pictornak commendál, magamis tudom, ő sem tagadgya, hogy ezeket Germaniában felényinis meg szerezhetni, de az ott valo picturat közel sem comparalhatni az itt valoval.”

A szakirodalomban elterjedt az a nézet, hogy Stranovius „Hollandián, Hamburgon és Drezdán át tér haza Szebenbe”.⁶ Ennek azonban ellentmondanak az újabban előkerült adatok. Ha volt is ilyen terve – és mint látni fogjuk: volt –, a végleges hazatelepülésnek csak a szándéka jöhet szóba, és legfeljebb csak egy tájékozódó, az otthoni körülményeket számbavevő utazás valósulhatott meg, az 1733-at követő években.

A festő halálát 1724-re, illetve a körültekintőbb fogalmazású külföldi lexikonok 1724 utánra teszik. Ez a dátum azonban az após, Bogdány Jakab halálának időpontja. Stranovius valójában jóval túlélte apósát. Egy – Gömöri György-fellelte – levélben a festő fia, William Bogdáni 1733-ban említi Stranoviust, mint aki egy közös barátot üdvözlö. ⁷ Ugyancsak Gömöri szorgos kutatómunkája eredményeképpen sikerülhet meghatározni Tobias Stranover elhunytának pontos dátumát is: 1756. febr. 26.! A London Magazine 1756-os évfolyamában ugyanis Gömöri György rábukkant egy olyan búcsúztató versre, amelyben Stranover, a csendéletfestőt dicsőítik. „Ebben a pársoros emlékversben a megszemélyesített Természet belép a költő szobájába, s ott olyan remek szőlőfürtöt lát az asztalon, hogy meglepődik, s



37. Stranover, Tobias; Virágcsokor
vázában. Olajfestmény, Magyar
Nemzeti Galéria



38. Stranover, Tobias: Páros szőlő-
fürt. Olajfestmény, Schwerin, Ge-
mäldegalerie

39. Stranover, Tobias: Baromfiudvar macskával és galambokkal. Olajfestmény, Magyar Nemzeti Galéria



40. Stranover, Tobias: Papagájok és galambok. Olajfestmény, Schwerin, Gemäldegalerie



41. Stranover, Tobias: Kastélypark. Olajfestmény, Ahrensburg (Holstein), Schloßgalerie



mikor meghallja, hogy az Stranover műve, így szól: »Látom, Uram, ő felülmúlt engem – ezért művei nem tűnnek feledésbe.« (As nature came into my room t'other day: / A bunch of fine grapes on my table there / Surpriz'd at their beauty; why, where got you these? / Said the lady: I answer'd I am glad that they please: / They're Stranover's, Madam, but for the bird's head: / »I see, I'am excell'd, Sir, his works shall not fade.«)⁸

S az e vershez fűzött kommentár rejtja a festő halálának pontos dátumát. A 72 éves művész minden valószínűség szerint Londonban halt meg.

Hogy 1733 és a végzetes dátum között mi történt vele, milyen kapcsolatban állt hazájával, s mint a fáma tartja róla, valóban hazatért-e, arról egyelőre hallgatnak a források. De ezt a kérdéskört segít megvilágítani az a két Stranovius-levelel, amelyet a művészetpártoló Teleki Sándorhoz írt, aki 1715 óta sem feledte őt el, s aki – erre éppen a hozzáírt levél a bizonyíték – másfél évtized múltán sem tett le arról a szándékáról, hogy külföldön híressé lett művészeket hozasson Erdélybe.

Mivel a levelek egyikén sem szerepel keltezés, létrejöttük időpontját a szöveggörnyezetből lehet viszonylag pontosan megállapítani.

Benajah Barret angliai patikus családjával hosszabb erdélyi tartózkodás – melynek időtartamáról árulkodik, hogy gyermekei magyarul fűznek üdvözlő sorokat leveléhez – után hazájába visszatérőben 1731-ben Bécsből, 1732. júl. 15-én Hamburgból, 1732. dec. 6-án Londonból, 1733. ápr. 7-én valószínűleg Londonból írt levelet Teleki Sándornak, jelezve, hogy hamarosan vissza kíván jönni Erdélybe. E két utóbbi hátlapjára írta Stranovius is a maga leveleit, tehát keltezésük azonos, vagy néhány nap eltéréssel közel azonos lehet.⁹ Az 1733. ápr. 7-én kelt Barret-levelel egyéb információt is közöl kapcsolatukról: „His itaque notum facio resolutionem meam, Deo dante hac aestate Transylvaniam licet rebus infectis repetendi, una cum Amico honesto meo T: Stranovio et familiis nostris, sed oro ac obsecror Dominum Illustrissimum, ut responso mihi quanto ocius favere velit, quo ad huc superstitem et reditui nostro applaudere sciam, alioquin vix hinc pedem unquam movebimus.” Egyben megadja saját postai ágensének címét is, ahova nyilván a Stranoviusnak szóló levelek is dirigáltak: „Placeat ad me dirrigere hoc modo. To M^r B. B. to bee left att M^r Muller et Bullock in Minching lane Merch.^e London.”

Az Angliában megtelepedett erdélyi festő levelei, túl azon, hogy annyi idegenben töltött év után végleges hazatelepülési szándékról tesznek egyértelmű bizonyosságot, több rendkívül fontos, érdekes és ismeretlen adalékkal is szolgálnak. Jelentős művészi öntudattal tudósít képességeiről, külön felhíván a figyelmet restaurátori jártasságára, melynek nemcsak Magyarországon, de még Németországban sincs érdemes művelője. Tudomást szerezhethünk anyagi helyzetéről és családi állapotáról, fiáról és lányáról. S ami levelének még különleges jelentőséget ad, az feleségének említése. Ennek révén egy eddig ismeretlen és névtelen magyar portréfestőnőt állít élénk a XVIII. századból: „a ki igen becsületesen educatott, ugy is tartottam, es emberi ábrázatokat jól írja” – vagyis éppen abban tűnt ki, ami férjének bizonyára gyengébb oldala volt.

Tobias Stranoviusnak apósával és feleségével együtt komoly szerepe lehetett Magyarországon és Erdélyben angliai hírének, image-ének alakításában. Tevékenységükhöz kapcsolható esetleg – mint azt legutóbb Galavics Géza felvetette – az Erdély igaz és hű öltözékeit bemutató vízfestmény viseletkódex is.¹⁰

E két levele a méltó tanúbizonyság arra, hogy Tobias Stranovius az idegen környezetben is megőrizte anyanyelvét, s három évtized múltán azzal a magyarsággal írta leveleit, amellyel hazai kortársai írtak és beszéltek.

Teleki Sándorral való további kapcsolatának ez ideig nem került elő más írásos nyoma, így valószínű, hogy hazakivánczolására ha tetet ölthetett is, legfeljebb csak rövid látogatás formájában teljesedhetett be. Vagy – hiába az „inclinatio” készítése – vágyott terv maradt csupán. Esetleg évekig Hamburgban működött?

Stranovius pedig – mint búcsúverse tanúsítja – haláláig az angol közönség gyönyörködtetésére festette – némi költői túlzással – „természetet is felülmúló” csendéleteit.¹¹

FÜGGELÉK

1.

Méltóságos nagy Uram!

Ez betsületes Patricius Uram Méltóság [!] Memorialis mutatván, abból hogy Méltóságod számára valamit írni, magam szolgálatomat offerállyam, értem, menten is készségemet ígérem, a Méltóságod parantsollattját mindenben ad optimum exequálni. En ugyan mindenfélét írhatok, de az én speciale talentumom ezekben áll. 1. Mindenféle madarakban. 2. Virágokban. 3. Gyümölcsökben et Prospectibus ruralibus, a melyekben az Urak itten igen gyönyörködnek, mondom is, sine vana jactatione teste D. Papai et aliis, quod curiositatem naturae attinet in praedictis me primas obtenuisse, nagy betsületnekis itélném, hogy ha valami specimen curiosum Méltóságod rendelne, de olly meszsze földre kepet küldeni, kívántatik, hogy leg aláb fél esztendeig száradgyon, hogy az fel tűrésben oszve ne ragaddgyon. A jó akaróm azt gondolta, hogy tsak hamar dólógát végben viszi, de most szegény sohaitva látja, hogy az hamis Procatork miat sokkal tovább sem végezheti, hanem ha kárt akar vallani. Bánnya igen a visza jövetelét, mert eléggé nem ditsirheti a Méltóságos Urnak hozzá való jó akarattját és Generositását és már Urak humanitasokat, s holot sok esztendő alát semmi részt [?] Erdély felől semmi jokot nem halván, olly forama Elogiumokat az én már meg telepedelt indulatomat igen meg háborgatta, ugy hogy si non Fato quodam inductus; tamen dulcedine Patriae illicitus, meg vallo, hogy réa vehetném magamat ad Notale solum revolare, tsak biztatásom volna a Méltóságos Urnak jó hozzám való inclinatioja iránt, es hogy munkám érkezne curiosa képirásokban, a Feleségemnekis, a ki igen betsületesen educaltatot, ugy is tartottam, es emberi ábrázatokat jól írja, hogy tisztéségesen él élhetnénk egy most 11 esztendőös fiammal és egy kisse leánkával. Alázatosan kérem (: si fas sit :) Méltóságos Uramat, sequentia puncta solvere. 1. Az Urak közöt valami curiosa dispositio szép kepre vagyon e. 2. Más Kép író Erdélyben vagyon e, et qualis. 3. Az Urak temetésekre való Czimereknek és Zászlóknak keleti Képre vagyon e. 4. Mint hogy Erdelyben Banko nintsen, mint itt, melly modon lehet kész pénznek hasznát venni et q. in proportione 1000 forintal mennyire mehetne az ember, s mint hogy meg eddig hálla Istennek, igen tisztéségesen éltünk, rosszszab állapotra nem örömet szállanék. Azt remélem, hogy annyi gratiaval a Méltóságos Ur leszen hozzám, hogy vállasztot ad praemissa nyerhessek. Deprecata ad interim omni impertinentia talibus tantum Dominum onerare, a nagy kötelességemet summa cum devotione meg igyekezem szolgálni mint

Méltóságodnak alázatos és köteles szolgája.

Tobias Stranovius

P. S. Egy néhány Kép Íróknak Méltóságod Generosa invitatiojat proponáltam, sed longo itinere et lingua necessaria teoriti recusarunt.

A régi képeket reparálni, a mellyhez Német országban nem értenek, itt igen excoláltam, ugy hogy mint ujak lássanak.

[London, 1732. dec. 6. k.]

2.

Méltóságos Uram!

Ez ellőt Méltóságodat levelemmel terheltem, mellynek bizonyos meg adásán nem kételkedem, abbannis Méltóságod invitatója szerent, tehető es alázatos szolgálatomat ajánlottam, még pedig válloyszom nem lévén, vagy kedves vagy jóválló volna az én el menésem: Méltóságod sententiaját örömet tudnám, es mint hogy igen kívánczodom hazamba lakni, Patricius Uram[tól] sok jókat az Erdélyi Urak, kíváltképen Méltóságod nagy [ge]nerosa dispositioja felől halván, erre az útazásra a na[y] inclinatioim merő kénszeritet. A bizonyos, hogy Méltóságod Pátróciniumát igen kevénnám, minthogy ismeretlen levé[n] olly Úrnak

protectioja igen fog használni. Itt ugyan hál[a] Istennek, még eddig házinépeimmel tisztetésesen el éltem [to]vábis lehetne: sed laudatae Patriae memoria, tanti mecu[m] est momenti ut ejus impetum sustinere nequeam, malo[...] ruralem quam urbanam ducere vitam, gondolom is hogy [az?] Méltóságos Úrnak gratiáját ha Isten segít, meg érdemlem. Hogy ha válaszszon fogyatkozás nem lett volna, már most az útra készültünk volna, azért tessék Méltóságos Úrnak mennél hamarab vallooszszával meg betsülni bennünket, es ha égyet mást Méltóságod vásároltatni akarna, nagy betsületnek fogom tartani a szolgálatot mint – Méltóságos nagy Uramnak alázatos szolgája

T. Stranovius

[London, 1733. ápr. 7. k.]

JEGYZETEK

1. Régi Magyar Költők Tára, XVII/14. S. a. r. Jankovics József. Budapest 1991. 415., 432., 447:

2. Gömöri György, Lord Paget magyar pártfogoltjai, ItK, 1986. 291-294.

3. 1715. szept. 26-án Londonban kelt levelében. Vö. Peregrinuslevelek 1711-1750. Szerk. Hoffmann Gizella. Szeged, 1980. 58-59. 1719-ben is találkoztak, Stranovius ekkor írt be Pápai albumába. Vö. Jankovics József: A Pápai Páriz-család angol kapcsolatainak történetéhez. I. Ifjú Pápai Páriz Ferenc londoni levelei. Acta Universitatis Szegediensis. Klny az Acta Historiae Literarum Hungaricarum XII. (1972) kötetéből. Szeged, 1972. 142-143.

4. Bethlen Mihály útinaplója [1691-1695]. S. a. r. és az utószót írta Jankovics József. A latin szöveget fordította Kulcsár Péter. Budapest, 1981. 87., 104.

5. Az Amszterdamból 1688. jún. 1-én keltezett s Bogdány Jakabnak küldött levél szövege a következő:

Adjon Isten jó egészséget és jó szerencsét Kglkd Földi Uram. A' tavasszal egykor jelentvén Stueven Uram, hogy Kglidnek levelet akar küldeni, énis írék Kglidnek edgyet, hogy az övében rekesztvén küldjem el, és ne kellessék külön fizetnie Kglidnek érte. Es mikor oda vittem volna, otthon nem találván magát, ott hagytam a levelet. Azután úgy érttetem, hogy az én levelemet nem tötték volt az ő levelekbe, hanem külön magánosan adták postára. Tudom hogy költött Kglid reá; millyet ha tudtam volna, inkább nemis irtam volna Kglidhez, hanem directe Mezőlaki Uramhoz inkább. A' mit azért arra a' levélre költött Kglid, vegye-ki az én pénzemből. Im most e' levelemet Jóakarónk által küldöm, és ajándékon vitetik. Én Kglidnek irtam volt a Kglidnél lévő néhány pénzem felől, hogyha megküldhetné. Nem kértem volna, igazán mondom, olyan hamar, de az alkalmatosság úgy tanátsolja vala: tudniillik minthogy Mezőlaki Uramtól én hoztam pénz jó, azon alkalmatossággal ezis jól eljöhét; azután pedig talám nem adatik olyan jó mód az elküldésében. De én mind ezt Kglidre bízom, és kívánom hogy ez írásom találja Kglidet jó egészségben.

Amstelod., 1. Jun. A. 88. st. n.

Kglid jóakaró Földije
M. T. Kis Miklós

P. S. Kglid, azt gondolom, nem igen lehet még ott ismeretes a' mesterségével; mert ez a' betsületes német ember, a' ki onnét nekem most levelet hozott, és ismét ezt tőlem visszaviszi, itt az én szállásomon a' gazdától megvásárolta vagy kettőt az ő picturái közzül, a' szőlősöket és barackosokat: még pedig a' mint a' Gazdám mondja, nem nagy vadra valókat, hogy oda Angliába vivén (ker) nyerekedjék rajtok. En ezt észre vévén, tudtára adám, hogy ott Londinumbanis vagon már olyan mester ember, és a' Kglid nevé s szállását néki felírván, igen commendálám Kglidet néki, hogy Kglidvel negociálljon.

Címzés: Monsr.

Mr. Jacob Bogdani Schilder,
near Sint Schylsis in toer Street
by de Duyose Stoon kaerver van
ostin.

London

(Közölve: Gál István, Tótfalusi Kis Miklós angolai összeköttetések nyomában – Mezőlaki János angol ismeretségei, ItK. 1971. 339. – A facsimile: Művészet, 1971. 7. sz. 9.)

6. Peregrinuslevelek, 407. L. még: Mojzer Miklós, A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Bp. 1984. 139.

7. Gömöri, i. m. 292.

8. Gömöri, i. m. 293. A forrás: London Magazine, XXV. (1756) 396.

9. Lelőhelye: Országos Levéltár, Budapest. A Teleki család marosvárs helyi levéltára. Új rendezés, P 658. 16. cs. Nr. 3252.

10. Régi erdélyi viseletek. Viseletkódex a XVII. századból. Az előszót Jankovics József, a tanulmányokat Galavics Géza és R. Várkonyi Ágnes írták. Budapest, 1990. 91.

11. A Stranoverről szóló legfrissebb adatokat – néhol más forrásból – már felhasználta H. Takács Marianna a Néhány adalék Bogdány Jakab és Stranover Tóbiás angolai működéséhez c. közleményében. Művészettörténeti Értesítő, 1988. 3-4. sz. 194-201.

József Jankovics: Tobias Stranovius' Beziehungen zu Siebenbürgen

Die Biographie von Tobias Stranovius (1684-1756), dem im siebenbürgischen Hermannstadt (ung. Nagy-szeben) geborenen und den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn durch das Malen von Stilleben in

England erreichenden Maler sächsischer Abstammung, liegt zum Großteil im dunkeln, die ungarische Kunstgeschichtsschreibung kann kaum konkrete Angaben über ihn liefern. Die hier zu lesende Studie versucht dieses Dunkel einerseits mit unlängst gefundenen neuen Angaben, andererseits mit Hilfe von zwei bisher unbekanntem, autographischen Briefen von Stranovius zu zerstreuen.

Tobias Stranovius, der vom oberungarischen Sillein (ung. Zsolna) nach Siebenbürgen kam, war der Sohn des Malers Jeremias Stranovius. Er führte – wie auch sein ebenfalls Jeremias heißender Bruder – das Metier des Vaters fort. In seiner Kindheit nahm er als Schüler der ungarischen Schule in Hermannstadt an der Aufführung von Schuldramen teil und trug Begrüßungsgedichte vor. Er war 18 Jahre alt, als William Paget, der von der türkischen Pforte heimkehrende englische Gesandte, ihn und einige andere Schüler nach England mitnahm, wo er studieren sollte. Weitere Einzelheiten darüber sind nicht bekannt, über seine Jahre in London weiß man nur, daß er dort die Tochter seines Landsmannes, Jakab Bogdánys, der damals schon ein namhafter Maler war, heiratete. Diese Ehe wirkte sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch auf seine Malertätigkeit in bestimmender Weise aus, denn in seinem Stil ist der durch Bogdány vermittelte Einfluß der niederländischen Stillebenmalerei zu erkennen.

Außer den obigen Angaben war bis zuletzt über sein Leben nichts weiteres, nicht einmal sein Todesdatum bekannt, und auch über seine Beziehungen zu seiner Heimat wußte man nichts. In der Fachliteratur wurde sein Tod auf das oder nach dem Jahr 1724 datiert und angenommen, daß er in seine Heimat für immer zurückgekehrt war. György Gömöri, der im Londoner Magazine auf ein anlässlich des Todes von Stranovius verfaßtes Gedicht stieß, gelang es, das genaue Datum seines Todes festzustellen, es war der 26. Februar 1756. Zwei aus den Jahren 1732 und 1733 stammende autographische Briefe von Tobias Stranovius sagen darüber aus, daß der zu jener Zeit schon arrivierte Maler samt seiner Familie in der Tat gern hätte heimkehren wollen.

Der Empfänger dieser Briefe war Sándor Teleki (1679-1760), Sohn des Siebenbürgers Politik in der Apafi Epoche bestimmenden Mihály Teleki und Schwiegersohn des Selbstbiographen und Kanzlers Miklós Bethlen, der gewissenhafte Oberkurator des Kollegiums von siebenbürgischem Straßburg (ung. Nagyenyed). Teleki folgte dem Beispiel seiner ausgezeichneten Vorfahren und war stets bemüht, das wissenschaftlich-kulturelle Niveau seiner Heimat durch die Unterstützung der an protestantischen Universitäten von Westeuropa studierenden ungarischen Studenten, durch den Ruf ausländischer Handwerker und Künstler – Gartenbauer, Mauer, Maler und Bildhauer – nach Siebenbürgen zu heben. Sein letzteres Bestreben scheiterte meist an den fehlenden Sprachkenntnissen, den durch den Krieg verursachten Schwierigkeiten, an den unsicheren Reiseverhältnissen.

Durch dieses Interesse kam Teleki auch mit Stranovius in Verbindung. Der siebenbürgische Große wurde bereits im Jahre 1715 vom jungen Ferenc Páriz von Pápa, der während seiner Peregrination auch in England war, auf Tobias Stranovius aufmerksam gemacht als auf jemanden, der „im Malen von Vögeln, Blumen und Früchten ganz ausgezeichnet“ sei. Zu der Kontaktaufnahme kam es jedoch erst nach etwa anderthalb Jahrzehnten. Der Leser kann jetzt die Dokumente darüber in die Hände nehmen. Tobias Stranovius schickte seine Briefe den an Teleki geschriebenen Briefen Benajah Barrets, eines Siebenbürgen bereits persönlich kennenden und dorthin zurückzukehren beabsichtigenden englischen Apothekers, beigelegt. Eine besondere Bedeutung verleiht es diesen Briefen, daß sie neue Informationen nicht nur über die englischen Beziehungen und die Heimkehrabsichten von Stranovius liefern, sondern auch andere, bisher unbekanntem autobiographische Angaben – von seiner finanziellen Lage bis zu seinen Familienmitgliedern – vermitteln. In einem der beiden Briefen ist auch eine stolze Selbstcharakterisierung des Malers zu lesen: „Ich kann ja allerlei Sachen malen, habe aber ein spezielles Talent für 1. alle Arten von Vögeln, 2. Blumen, 3. Früchten et Prospectibus ruralibus, an denen die hiesigen Herrschaften ihr Wohlgefallen finden...“ Es ist nicht weniger wichtig und hat ebenfalls einen Neuigkeitswert, daß er auch über seine besondere Begabung berichtet, nämlich darüber, daß er ein seltener Meister der Restauration sei.

Von gleichfalls großer Bedeutung ist es, daß er in dem einen Brief der Nachwelt in der Person seiner Ehefrau, der Tochter von Jakab Bogdány, eine bisher unbekanntem ungarische Portraitmalerin nannte. Vielleicht war sie die Malerin der Figuren auf den Bildern ihres Mannes.

Man weiß nicht, ob Tobias Stranovius entsprechend seiner Absicht, die er in diesen Briefen zum Ausdruck brachte, tatsächlich heimkehrte oder nicht. Sein Tod in England spricht aber dafür, daß er sich – wenn er der herzlichen Einladung von Sándor Teleki überhaupt gefolgt war – nur vorübergehend, bloß für eine kurze Zeit in seiner Heimat niederließ.

Id. Markó Károly Claude Lorrain 19. századi követőjeként, az aranyló ragyogású itáliai tájak festőjeként vált ismertté a múlt század derekán. E viszonylag homogén korszaka előtt azonban a kibontakozó hazai polgári művészet szempontjából igen fontos Markó művek születtek, melyeket a magyar valósághoz kötődő aktualitás, valamint a klasszicizáló romantika stílusköre jellemez.

Kezdetben mérnök apja mellett, később mérnöki tanulmányai után Lublón, majd Rozsnyón elhelyezkedve¹ fest időnként ideáltájakat², másolja a környezetében ismert festők (Joseph Fischer, Müller János Jakab) műveit³, s a kor szokása szerint számos tájrajzot, gouache-t készít szülőföldje, a Kárpátok környékéről⁴. 1818-as Pestre költözése után is hazajárt még Rozsnyóra, s részt vett a földmérésekben.⁵ Eben az időben, 1821-ben festette Markó azt a 6 lapos gouache sorozatát, amely az aggteleki cseppkőbarlang, a Baradla nevezetes helyszíneit mutatja be.

A barlang számos sajátossága miatt, bár ősidők óta ismerte az ember, különös jelentőségre tett szert a 18. század végétől fogva. Ekkor kezdődik tudományos igényű feltárása. 1794-ben készíti el Sartory József bányamérnök a barlang térképét, amit a világ első pontos barlangtérképeként tartanak számon.⁶ Munkáját 1801-02-ben Raisz Keresztély folytatja,⁷ aki szintén új térképeket rajzol, s „... a kupfersticheken lévő számok a barlang részeire is fel lévén majd metszve, a könyv után tévedés nélkül összejárhatni.”⁸ – írta Csokonai lelkes váromozással 1801-ben, ottjártakor. 1820 körül Vass Imre rozsnyói mérnök kezdett a barlang tanulmányozásába, s 1825-ben sikeres feltáró munkája nyomán illusztrált térképekkel ellátott könyvet adott ki a barlangról.⁹ Romantikus, hátborzongató, de racionálisan a tudománynak tett szolgálatként felfogott felfedező útjáról Jókai későbbi, fantáziadús világával¹⁰ vetekedő, részletes leírást ad, illetve a természeti képződmény tudományos elemzését közli.

A Baradlában járók, köztük írók, költők is elragadtatott hangon emlékeznek meg ott szerzett benyomásairól, s hírt adnak azokról a képzetekről, melyek Markó korában éltek az aggteleki barlangról, s általában a barlangok titokzatos világáról. Lélekhez szóló, az érzelmeket különös módon megmozgató „tájak” ezek. A bátorság, a félelem, az elragadtatás érzései hullámoztatják meg a kebleket a barlangban járva. „Ennek a barlangnak kitapasztalása egész életembeli experientiái között a legszebbik, legkedvesebbik...” – vallja Csokonai.¹¹ A látványt, gyönyörűsége ellenére nem ajánlja azonban annak, „akiben érzékeny a szív és bokrosodó a képzelődés.” Bartholomeides, a tudós ochtinai lelkész írja 1818-as Baradlai utazás c. írásában: „A földalatti barlangok mindenkor nevezetes tárgyai voltak az emberek figyelmének, s a képzelődés azokkal rendszerint valami nagyot, rendkívül valót szokott összekötni. Önkéntelen borzadás futja végig az elsuhanó vándort, midőn a megnyílt mélységeket látja setéttséggel telve, mellyeket félelmes tárgyakkal rakva képzel magának. Azonban inkább belső formáltatások az, mellyel különösen magokra vonják minden figyelmét a vizsgálónak. A Természetnek titokban formált művei, s az alap erőknek szokatlan kifejeződései, millyeket az illy elrejtett helyek hordoznak keblekben, erősen hatnak a lélekre.”¹²

Vay Miklós báró 1824-ben, Csokonaihoz s Bartholomeideshez hasonlóan elragadtatással ír a természet teremtő erejéről is aggteleki látogatása kapcsán: „A természet itt csodálatos

hatalommal nyilvánult. Szömyü tömegeket alkotott, melyekből a látogatók képzelődése a legkülönbözőbb alakokat teremtett.¹³ „Láttunk egy cifra zsidó oltárt, azután pápista chorust, melyre fel is mentünk, orgonát, barátot, királyi széket, oszlopos palotákat, stb – sorolja Csokonai – melyek szépsége és figurája a mesterség remekeivel truccol.”¹⁴

A cseppkőalakzatok olyan természetes szobrok a művelt Markó-kortársak szemében, melyeknek szépsége a művészek alkotta remekművekéhez fogható.¹⁵ E kapcsolat analógiájára a barlangok belső terei a mesterséges építészeti fogalomköréből nyerték elnevezéseiket (Nagy templom, Nagy szála), és ez az építészeti is tanult fiatal Markóra is hatással lehetett.¹⁶ Az ókor óta ismert esztétikai viszonylat, „művészet, amely vetekszik a természettel” itt a visszajára fordul a természet titkait megpillantó, s attól elbűvölt látogatók megítélésében. Az újonnan felfedezett természet bizonyítja nagyszerűségét s egyenrangúságát a civilizációtól elismert s nagyra tartott művészettel. A művészet rangjának s a természet alkotó erejének romantikus tisztelete nyilvánul meg a méltatók elragadtatásában.

Míg a fáklyafényben felragyogó cseppkővek szépsége művészi szobrokat, virágoskerteket, sőt a Paradicsomot juttatják a barlangbéli vándorok eszébe, addig maga a föld alatti helyszín, a sötét üregek, veszélyes szakadékok az alvilág, Hádész, illetve a Pokol képzetét keltették, Vergilius, Milton sorait idézték föl bennük. A barlang két „folyójának” elnevezése, „Acheron” és „Styx” is erre utal. A Baradlában járó Petőfi szintén a Pokol fantáziaképével kapcsolja össze a cseppkőbarlang rejtelmes világát, miközben rajongva a „szabálytalanság remekének” nevezi.¹⁷

A barlang különleges helyszínei, „szobrai”, sajátos elnevezések adására ihlették a környék egyszerű népét s a művelt látogatókat, kutatókat egyaránt. A környékbeliek mindennapi életének alkalmosságaira utaló nevek (Kémény, Pitvar, Retekkert, Galambház) váltakoznak a Bibliából s a kereszténység köréből („Morea hegye”, Nagy oltár, Szűz Mária statuája), illetve az antik kultúrából s a mitológia világából („Parnasszus”, „Styx”, Palmira omladékai) vett elnevezésekkel. Ritkábbak a „polgári-nemzeti” jellegű, a magyar közéletre, történelemre utaló nevek (Országtábla, Pesti orgona, Rákóczi vár, Murányi vár). Az 1825 után felfedezett szakaszban, ahol egyszerre születtek az elnevezések, uralkodóak az antikvitásból vett nevek (Jupiter trónusa, Plutó orgonája, Szemiramis függőkertje), ami a névadó Vass Imre műveltségére utal, de akad néhány magyar „regei vár” is (Tündérek vára, Setét vár).¹⁸

Id. Markó Károly mint földmérő mérnök kerülhetett közelebbi kapcsolatba e barlanggal, emellett kortársa, mérnökként kollégája s feltehetően barátja volt Vass Imrének, aki 1818-ban került Rozsnyóra.¹⁹ Vass Imre maga is ügyesen rajzolt, ha nem is művészi színvonalon, bizonyítja ezt a Baradla egy belső termét ábrázoló képe, ahol az ovális képmezőn a kőcsipkével tagolt üregben fáklyás alakok világítanak meg két felirattal ellátott cseppkőoszlopot.²⁰ Ismert továbbá egy naív bájú önarcképe is, idealizáló-klasszicista modorban készült mellkép, amelyet kissé megnövelt mérettel természeti környezetben, valószínűleg a Baradla bejáratánál helyezett el.²¹

Miként Vass Imre, úgy Markó is a hazai rajzoktatás akkori legmagasabb szintjét képviselő mérnökök körébe tartozott. Tehetsége, művészi ambíciói révén azonban a barlang megörökítésekor mind formai, mind tartalmi vonatkozásban nagyobb szabású mű létrehozására vállalkozott. Sorozata monumentális igényű, festői megoldásokra törekszik, s igen sokrétű módon hordozza magában a korabeli, barlangok iránti érdeklődés több vonatkozását is.

Az aggteleki barlang sorozat lapjai a föld mélyébe fokozatosan előrehaladva örökítik meg a termeket, nevezetes képződményeket.²² Az első lapon, közvetlenül a bejárat közelében pillantjuk meg a Csontházat, más néven Kriptát (Die Gruft),²³ ahol régi emberi csontvázak

bukkantak elő a talajból. „Tán a villongó időkben ide rejtett bujdosók maradványai ezek...”²⁴ A föld alatti sötétségbe látogatók csoportja hatol be, fáklyáik fénye mellett itt még feldereng a kintről beszűrődő napfény.

Beljebb haladva, a következő lapokon a sötétség birodalmába jutunk, ahol a fáklyák világánál hatalmas termek vagy szűk szakadékok, óriás kőomlások s különleges cseppkőalakzatok tűnnek föl a látogatók előtt. Így bontakozik ki a félhomályból a Rákóczi vára (Rákóczy-Burg),²⁵ mely egy tátongó szakadék fölött magasodik, majd a Nagy templom (Der grosze Tempel)²⁶ boltozatos terme. Tágassága mellett e hely igazi érdekessége az Oltár, amely különleges, szoborcsoportozatra emlékeztető cseppkőalakzatokból áll össze.²⁷ A sorozat következő lapjának tekinthetjük a Nagy vízesést (Der grosze Wasserfall)²⁸, ahol a „Styx” vize bukik alá. Ezt követi a jeruzsálemi Morea hegyéről elnevezett kőomladékot ábrázoló lap (Berg Morea).²⁹ Az óriási, zárt térben magasodó „hegy” csaknem kitölti a barlangüregét, s rá több oldalról is látogatók apró alakjai kapaszkodnak fel. Az előtérben, miként az első három lapon is, a látogató csoporttól kissé különválva a festő két-három nagyobb méretű alakot helyezett el. Egyikük, talán a helyszínt jól ismerő vezető, élénken magyarázva a látóival felé mutat. A következő kép a Pesti orgona (Die Pesther Orgel)³⁰, a sorozat utolsó darabja. Egy szűkebb átjárón át pillantjuk meg rajta a „dombon lévő fehér csepegést”, egy nagy, városi orgona „mását”, s a benne gyönyörködő társaságot. A hölgyek és urak a kép középterében összegyűlve hallgatják a vezető magyarázatát, akárcsak a Nagy vízesés helyszínén.

Az ábrázolt barlangüregek komor, fekete-szürke homályába csak a fáklyások apró sárga fényei varázsolnak némi világosságot. Sötét monstrumokként jelennek meg az alig kivehető sziklaalakzatok, s a fények csak az üregek mennyezetén, vagy egy-egy cseppkőoszlopon ragyognak fel. Nagy tömegek, terek, mozgalmas felületek váltakoznak a barlangbéli helyszíneken. A szokatlan környezet s a különleges fényhatások kiváló romantikus festői témát kínáltak Markónak. A fiatal Markó Müller és Czauzig látképeivel rokon, nyugodt, szélestávlatú tátrai panorámái mellett készített 1820 körül olyan romantikus jellegű tájképeket is, melyeken patak völgyek, várak, romok, sziklák jelennek meg. Az éjszakai holdvilág sejtelmes fényhatásának megfestésével is próbálkozott.³¹ Ezekhez a művekhez áll közel az aggteleki barlang sorozat, amelynek megoldásánál ötvöződik a korai 19. század józan természettudományos érdeklődése a különleges, érzelmeket megmozgató, romantikus témával és ábrázolásmóddal.

Markó gouache lapjait azonban meglehetősen visszafogottság jellemzi. Sejtelmességük ellenére jóval több józan realizmus érződik rajtuk, mint kortársa, az angol George Hering 1835-ös Baradláról készült litóján.³² Hering e művén a tetetlen sziklakulisszák, a magasba törő tér, s a tűhegyes cseppkőfüggők az angol romantika gótizáló, misztikumra hajló légkörét árasztják. Ezt erősíti a kompozíció vertikális elhelyezése, a passzív staffázs alakok végtelen kicsinysége s a színezett litó kék-sárga derengése is. Markó a szabálytalan, zaklatott környezetben is a formák és színek összefogottságára törekszik, amit az üregeket kitöltő félhomály szürkés tónusával s a gouache technika matt anyagszerűségével biztosít. A fekvő formátumú lapokon a barlangüregek ívei pedig mintegy keretbe, kompozicionális egységbe foglalják az ábrázolásokat.

A művek emellett rajzi keretetéssel s az ábrázolt helyszíneket megnevező német nyelvű feliratozással vannak ellátva. A sorozat ebben a formai vonatkozásban is érdekes, s egyedülálló Markó művei között. Sokszorosított tájrajzi sorozatok, honismertető albumlapok mintájára emeli ki a helyszín nevét,³³ ezzel is hangsúlyozva azt aényt, hogy nevezetes, konkrét

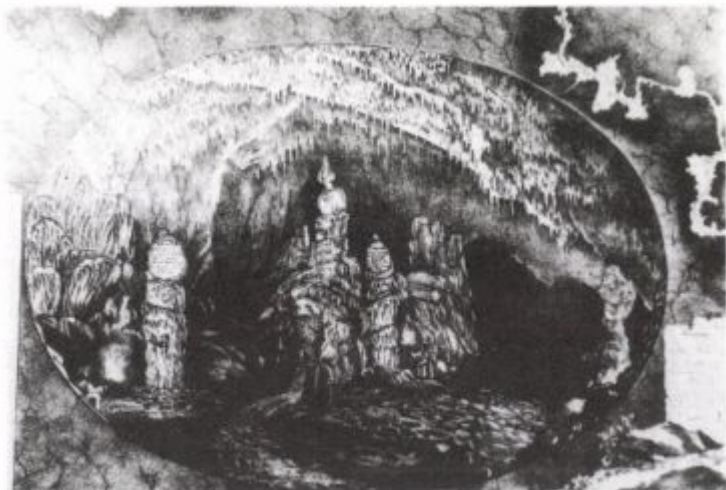
helyszínek objektivitásra törekvő ábrázolásával van dolgunk. A sorozat dokumentum értékűvé válik ezáltal. Egy nehezen megközelíthető, kevesek által hozzáférhető, titokzatos világból hoz hírt a kurriózumok iránt fogékony kortársaknak. A helyszín mint ritka természeti képződmény, különösen alkalmas arra is, hogy az ébredező nemzeti érzület hatására kibontakozó haza meghatározó-felmérő mozgalomban megörökítésre érdemes, szimbolikus jelentőséget kapjon. Beleillett a „haza szent helyeinek” sorába.

De a sorozat amellett, hogy a haza egyik nevezetességét örökíti meg, mint egykorú eseményábrázolás is figyelemre méltó. A romantika s a biedermeier tájrajzain oly jellegzetes staffázs alakok köréből származnak a lapok szereplői. Az ember jelenlétére, az ember és természet viszonylatára utalnak. Ezen túlmenően felidéznek azt a mélyen átértett romantikus gondolatot: ha az ember találkozik a természet rendkívüliségével, kicsinységének, esendőségének érzése felerősödik. Ezt a szorongást ellensúlyozza a „földmérő” Markó valósághoz kötődő felfogása, s a barlangbéli látogatók nyüzsgéséből a kíváncsi, hódító ember erejét is megérezzük.

Markó helyszíni tudósítóként tárja elénk a baradlai kirándulás mozzanatait. A mintegy 20 fős csoport, városi ruhás hölgyek és urak a fáklyákkal világító kalapos-gatyás paraszt kísérekkel tekintik meg a barlangot. A társasághoz egy vagy két szakértő vezető is csatlakozik, akik a múlt századelőn már kialakult forgatókönyv szerint mutatják meg a látnivalókat.³⁴ Az öt órás földalatti sétára ekkoriban már hölgyek is vállalkozhattak, mivel a század elején ott járó főhercegi látogatók tiszteletére kiépítették a bejáratot, s „kellemes”, lépcsőkkel, fogódzókkal biztonságosabbá tett belső utakat is kialakítottak.³⁵ Ez tette lehetővé, hogy egyre többen látogassák a barlangot, s az közkinccsé, a környék társadalmi életének egyik színhelyévé válhasson. Rozsnyó, Miskolc, Kassa, Torna polgárai kocsikra ülve csoportosan keresték fel a Baradlát,³⁶ amit egy ilyen városi társaság látogatása alkalmával örökített meg Markó.

A természettől elszakadt s azt újra felfedező városi polgárok számára a cseppkőbarlang elsőrangú látványosságnak számított. A környéken csak átutazóban lévők sem mulasztották el megtekinteni. A már említett tudósok, írók, költők mellett külföldi utazók, neves személyek is megfordultak itt. 1808-ban az austerlitz csatából hazatérő orosz csapatok jártak a barlangban.³⁷ 1806-ban József nádor, 1817-ben Ferdinánd főherceg. Látogatásukkor valóságos kis klasszicizáló ünnepélyeket rendezett a vármegye a barlangnál teljes fáklyafényes díszkivilágítással, diadalívek, emlékoszlopok avatásával.³⁸

A különleges barlangok képzőművészeti ábrázolása gyakrabban felbukkanó, bár ábrázolásként is kurriózumszámba menő jelenség volt a 19. század művészetében. A keresztény ikonográfiában többnyire bibliai történetek, legendák helyszíneként tűnik föl a barlang (pl. pokolként vagy szent Jeromos ábrázolásokon), illetve a 17. századi németalföldi művészetben, realiztikusan megfestve, üregében antik romokkal, mint vanitas szimbólum.³⁹ A 17-18. század művészetében realiztikus, illetve ideáltájak hangulatkeltő festői eleme is, míg a kertművészet tényleges vagy megépített barlangokat, grottákat is alkalmazott. A 17. században szórványosan megjelenő, majd egyre gyakoribbá váló barlang-feltárások nyomán a természettudományos irodalomban megjelennek illusztrációként olyan, kezdetben igen naív barlangábrázolások is, amelyek konkrét helyszínek visszaadására törek szenek.⁴⁰ A felvilágosodás korának eredményeként, a földmérők, mérnökök felmérő munkája nyomán tovább fejlődik a geográfia-geológia tudománya. Számos megörökítésre érdemes barlangot tárnak föl, illetve a már ismertek is új jelentőséget nyernek. Európa-szerte születnek dokumentatív célú vagy művészi igényű ábrázolások különleges barlangokról.⁴¹



42. Vass I.: Az aggteleki barlang



43. Vass I.: Őnarckép

Saját munkája tükörből

Vass Imre szü: 1794 b.
 Gömör megy: Pórszögön, Pápa József földművelő
 Gömör megyéi volt 18 évig főbíró és
 az aggteleki barlang feltalálója.
 1848. 49 é a szabadság harcban Hadmérnök,
 Szeged és Doroszlói sáncokat ő irányította.
 1850 ba Kínacsödöt Cs. és kir. Mérnök
 1863 Máj 20 kán meghalt Zempes, Székely
 tájon

44. Vass I.: Őnarckép, hátoldal

45. Markó K.: Aggteleki barlang sorozat. A kriptá



46. Rákóczy vára



47. A Nagy templom





48. A Nagy vízesés



49. Morea hegye



50. A Pesti orgona



51. Hering, G.: Az aggteleki barlang, a Baradla



52. Schinkel, K. F.: Felsentor

53. Kotz, L.: Az abaligeti barlang



Karl Friedrich Schinkel német építész, festő 1803-04-es itáliai útja során ismerkedett a Trieszt környéki barlangokkal. Corgnale, Prediama fantáziát megindító helyszíneiről számos rajtot, később litót is készített.⁴² Barlangok későbbi művein is megjelennek, ahogy „Felsentor” c. 1818-as képén. Itt azonban egy bonyolult, misztikus gondolat kifejezője a lenyugvó nap felé tekintő barlangszáj.⁴³ A magyar művészetben hasonlóképpen előfordulnak különböző hangulatú barlangábrázolások a korban. A 18. század végén feltárt s 1819-ben feltérképezett abaligeti barlang növényzettel dúsan benőtt bejáratát Louise Kotz aquatinta lapjáról ismerjük.⁴⁴ A barlangszájából eredő forrást szerelmespár keresi föl. Az ülő férfi alakja, ki papírt és tollat tart kezében, mert a hely varázsa rajzolásra ihlette, számos korabeli tájrajzról ismerős. A Markó féle monumentális igényű komor lapokkal szemben itt a rousseau-i idill rokokós-biedermeier finomsággal jelenik meg, s az elborzasztó, titokzatos barlangüregek rejtve maradnak, miként Karl Vittinghof detrekői részletén, mely a Pálffy-barlang kiépített bejáratát ábrázolja.⁴⁵ Hasonlóan csak kívülről mutatják a tihanyi barlanglakásokat Petrich András gouache képei,⁴⁶ amelyek Balaton környékéről készült topográfikus sorozatába illeszkednek.

Markó maga, aggteleki sorozata után is festett barlangot ábrázoló képet, a Vénusz és Ámort 1828-ban.⁴⁷ Ezen a kies mediterrán környezet s a figurák a mithológia világát idézik. Hasonló hangulatú a Kilátás a Némi-tóra c. képe 1834-ből,⁴⁸ illetve Barabás Miklós két Tivoliban készült akvarellje is,⁴⁹ bár ezek már konkrét helyszínek, melyeket a kor Itáliába zárandokló turistái gyakran felkerestek.⁵⁰ (A pompás Capri szigeti Kék-barlang, melyet Barabás megfestett, szintén ilyen turista látványosság volt, s többen megörökíthették.⁵¹) Mind Markó, mind Barabás a fenti műveknél a barlangból kitekintve, keretként alkalmazza a barlangnyílást. Rajta keresztül tárul elénk a napsütötte táj. Ez a megoldás rokon azzal a korban igen elterjedt kompozíció típusal, amely zárt térből ablakon át kitekintve ragadja meg a kinn és benn ellentétét.

Az a különleges téma, s az általa sugallt hangulat, amely Markó aggteleki barlang sorozatán megjelenik, a barlangok belső tereinek amorf kőalakzatokkal ékes, sötét üregekkel félelmes, a természet őseréjét, közelségét idéző világa az egykorú magyar művészetben ritkaságnak számított. Múltán kelthette fel tehát Markó egyik első mecénásának, az opálbányákat is bérülő, s így a föld rejtett kincseivel gyakorlati kapcsolatban álló Brudern bárónak az érdeklődését, aki meg is vásárolta a műveket nem sokkal keletkezésük után.⁵² A sorozatot amely 1914-ben került a Szépművészeti Múzeumba dr. Podmaniczky Gézáé ajándékként, jelenleg a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai osztálya őrzi.

JEGYZETEK

1. POGÁNY Ö. Gáborné: Id. Markó Károly Bp. 1954. 5.

2. Pl.: Eszményi táj 1814. MNG 1918-921

3. Másolatok J. FISCHER: *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn* Wien, 1818. műve után, 1818 k. MNG 1937-3171 – 1937-3175. A Kárpátok Kakaslomnitz felől, másolat Müller János Jakab után 1820 k. MNG 1905-2155.

4. Pl.: A Kárpátok 1818-20 k. MNG 1905-2155. Csorsztin és Nedecz 1820. MNG 1937-3170

5. BODNÁR É.: Markó Bp. 1980. 11.

6. Dr. BENDEFY L.: Sartory József bányamérnök 1794 évbéli térképe... Karszt és Barlang 1962/1. 5.

7. Dr. DARVAS I.: Adalékok az Aggteleki (Baradla) barlang bejárása és feltérképezése történetéhez... Karszt és Barlang 1964/1. 1.

8. BENDEFY L.: Régi leírások az aggteleki Baradla barlangról. Karszt és Barlang 1963/2. 50.

9. VASS I.: Az aggteleki barlang leírása Pest, 1831

10. JÓKAI Mór: Fekete gyémántok Pest, 1869

11. Csokonai levele anyjához 1801-ből, Összes művei, Genius kiadás, 687. idézi: Bendefy L., idézett mű Karszt és Barlang 1963/2. 50.

12. B. P. (Bartholomeides): Baradlai utazás 1818-ban Tudományos Gyűjtemény 1820/1. 63.

13. LÉVAY J.: Emléklapok vajai báró Vay Miklós életéből Bp. é. n. 104-105. idézi: BENDEFY, L. i. m. Karszt és Barlang 1963/2. 53.

14. Csokonai – Bendefy L., i. m. Karszt és Barlang 1963/2. 50.

15. Akadt olyan környékbeli uraság, aki kertjébe kívánt szállíttatni egy ilyen „szobrot” a Baradlából – említi Bartholomeides, i. m. 76.

16. K. F. Schinkelrel kapcsolatban merült föl, hogy mint építésre, különös hatással voltak a barlangok. A természet és a művészet kölcsönhatása ragadta meg a prediamai kastély esetében is pl., amely a barlang bejáratához épült, kihasználva és hozzákapcsolva a korábban rablók tanyájaként szolgáló, s lakályossá tett belső üregeket. K. F. Schinkel Berlin, Nationalgalerie 1981. Das Schloss Prediama in Krein, 1816 186.

17. PETŐFI S.: Uti jegyzetek Bp. 1987. 15-16.

18. A baradla helyneveit folyamatosan említi Vass I. idézett művében.

19. Vass I. 1818-ban végzett a pesti Institutum Geometricumban, Markó neve azonban nem szerepel az ott végzetek névsorában. FODOR F.: Az Institutum Geometricum Bp. 1955. Markó és Vass feltételezett barátságát említi BODNÁR É., i. m. 11.

20. Térképmelléklet részlete, VASS I., i. m. Schmid János litója Vass Imre rajza után, 1829 MNM Történelmi Képcsarnok, T. 7146

21. MTA Kézirattár K 380/100.

22. A sorozat eredetileg nem számozott, a sorrend meghatározása Vass I. i. m. alapján készült. Nem kiárt, hogy több lapja is volt a sorozatnak.

23. „Die Gruft” 461x647 mm J. n. MNG 1914-36.

24. VASS I., i. m. 12.

25. „Rákóczy-Burg” 464x650 mm J. k. l.: C. Marko pinxit MNG 1914-35. Mivel Vass I. műve hasonló nevű várat nem említi a Baradlában, az azonosítás nem egyértelmű, csupán a leírás alapján vethető egybe a „Vár”-ral, VASS I., i. m. 13.

26. „Der grosse Tempel” 462x648 mm J. j. l.: C. Marko pinxit MNG 1914-38

27. VASS I., i. m. 15.

28. „Der grosse Wasserfall” 463x648 mm J. k. l.: C. Marko MNG 1914-37; VASS I., i. m. 19.

29. „Berg Morea” 462x650 mm J. b. l.: Carl Marko 1821 MNG 1914-34

30. „Die Pesther Orgel” 463x647 mm J. j. l.: C. Marko 1821 MNG 1914-33; VASS I., i. m. 27.

31. Holdvilágos táj. gouache MNG 1933-2397

32. HERING, G.: The Cavern at Aggtelek (Baradla), 1835, (megjelent: PAGET, J., Hungary and Transylvania. London, 1850) A litó színezetlen példánya MNM Történelmi Képcsarnok T. 2610

33. A megoldás roken az általa is másolt J. Fischer Malerische Reisen... c. sorozattal. Talán Markó is gondolt valmilyen formában a sokszorosításra, megjelentetésre.

34. Vass I. idézett műve folyamatosan, látnivalóról látnivalóra haladva felidézi e koreográfiát, amelyhez hirtelen fényhatások s a cseppkőoszlopok váratlan megütésével kiváltott hangeffektusok tartoztak.

35. Bartholomeides, i. m. 63-90.

36. VASS I., i. m. 9-10.

37. Dr. DARVAS I., i. m. 2.

38. VASS I., i. m. 21-22. 1806-ban a Palatinus oszlopot, 1817-ben a Ferdinánd oszlopot avatták fel, melyek eredeti cseppkőoszlopok voltak, felirattal ellátva. Hasonló emlékoszlopot ábrázolt Vass Imre is térképmellékletén, a Reviczky oszlopot. Vass I. megemlíti még Gyémántkő oszlop néven Almásy József gömöri főispán 1825-ös látogatásakor felavatott emlékoszlopát.

39. Jan Baptist Weenix-Dirck Stoop: Grotte mit Ruinen o. v. Berlin, Bode Muzeum

40. Valvasor: Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689. Közölte Székely K.: Barlangok a képzőművészetben (kiállítás) Kiscelli Múzeum 1989.

41. Pl.: Richter, F. morvaországi barlangokat megőrkítő akvarelljei, 1830 k. közölte Székely K. i. h.; HACKERT, P.: Felsengrotte /529, Die Neptungrotte /534, KLENZE, L. v.: Felsenhöhle 1807 / 730, Felsenhöhle 1818 / 733. BERNHARD, M.: Deutsche Romantik, Handzeichnungen. München, 1973.

42. SCHINKEL, K. F.: Reisen nach Italien, Berlin, 1979. 31. 30–34. képek.

43. Felsentor, 1818 o. v. Berlin, Nationalgalerie.

44. KOTZ, L.: Az abaligeti barlang, 1820 k. MNM Történelmi Képcsarnok T. 5164

45. VITTINGHOF, K.: Detrekő, részlet 1810 k. MNM Történelmi Képcsarnok 30/1924 Gr. A barlangot azonosította s közölte SZÉKELY K., i. h.

46. PETRICH A. két lapja 1820 k. MNG 1951-4528, 1951-4529.

47. Vénusz és Amor, 1828 o. v. magántul.

48. Kilátás a Némi tóra, 1834 o. v. Koppenhága, Thorvaldsen Museum.

49. Barabás két akvarellje 1834. MNG 1903-83, 1903-96.

50. A helyszínt említi WESSELÉNYI P.: Olasz-honi és schweizi utazás 1842. Bp. 1981. 114-115.

51. Barabás M.: Capri szigeti Kék-barlang, 1834 akv. magántul.; illetve FRIED, H. J. műve. 1835, o. v. Bremen, Kunsthalle. A barlang leírását adja PULSZKY F.: Életem és korom Bp. 1881 68.

52. PULSZKY F.: i. m. 62.

Erika Szurcsik Molnár: Die Reihe von Károly Markó d. Ä. über die Tropfsteinhöhle von Aggtelek

Károly Markó d. Ä. wurde in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts als später Anhänger von Lorrain bekannt, seine Jugendwerke fügten sich jedoch organisch in die sich entfaltende ungarische bürgerliche Kunst ein.

Als junger Ingenieur malte er, wie es in seiner Zeit üblich war, viele Landschaftszeichnungen, Gouache-Bilder über die Umgebung seines Geburtsortes, Leutscha (ung. Lőcse, slk. Levoca), bzw. kopierte die Werke der in seiner Umgebung bekannten Maker (Fischer, Müller). Auf seinen Werken erscheinen außer

den Tatra-Panoramen von topographischer Treue auch romantische Motive wie Burgen, Bächer und Landschaften im Mondschein. Zu diesem Kreis seiner Werke gehört die aus sechs Blättern bestehende Reihe über die Tropfsteinhöhle von Aggtelek. Sie entstand im Jahre 1821 und legiert das naturwissenschaftliche Interesse der Aufklärung mit dem gefühlvollem Instrumentarium der Romantik (besondere Motive, verschleierte Farben, Lichteffekte). Die Reihe hält den Fackelausflug einer städtischen Gesellschaft fest, ist also auch als zeitgenössische Ereignisdarstellung beachtenswert. Für die die Natur neu entdeckenden Stadtmenschen bedeutete der Schauplatz ein besonderes Erlebnis, in der Schönheit der Tropfsteine bewunderten sie die Schöpferkraft der Natur, während die düsteren Abgründe die Vorstellung der Hölle in ihnen heraufbeschwörten. Das seltene Naturgebilde gewann als eine der Sehenswürdigkeiten des Vaterlandes im Prozeß der Nationenwerdung eine symbolische Bedeutung und war auch deshalb der Verewigung würdig.

Feszl Frigyes és Széchenyi István kapcsolatáról – eddigi kutatásaim szerint – a legkorábbi híradás 1860-ból származik. Ekkor jegyzi meg a „Budapesti Hírlap” a mesterünk által tervezett pesti nyári színház megnyitása alkalmából: „Feszl építőmester úr méltánylására még meg kell jegyeznünk, hogy ő annak idejében az ünnepelt gr. Széchenyi építész volt, kinek megbízásából több jelentékeny épületen kívül a szervitaatyák részére emelendett, s az itteni művészvilágban dicséretesen ismert gothikus templomot és zárda tervét is ő készítette, úgy egy nagyszerű országház tervét is az új térre”.¹ A következő ilyen híradással 1862-ben találkozunk, a népszerű „Vasárnapi Újság” hasábjain, a Vigadó építéséről szóló beszámolóban: „Végül még csak annyit említünk, hogy Feszl Frigyes építészeti tehetsége már régebbi idő óta talált elismerésre és méltánylatra. Többi közt ő volt az, kivel a nagy Széchenyi István 1848. előtt egy tervet készíttetett a pesti újtéren felállítandó pompás országgyűlési palota számára. A terv annak idejében méltó elismeréssel fogadtatott, ...”.² Az életében megjelent egyetlen életrajzi ismertetés 1863-ban így ír: „... midőn szeretett hazájába visszatért: az országgyűlésileg építtetni elhatározott országháznak tervrajza rá bízott, melyet elkészítvén, képessége és szakavatottsága ünnepélyes fényben ragyogott elő, s a nagy Széchenyi figyelmét annyire felkelté, hogy vele magát összekötetésbe helyezvén, az általa tervbe vett Polytechnikum és Servitakolostor Pesten leendő építtetése tervrajzának elkészítésével megtisztelé. A terv elkészült, s Széchenyi nagy meglepéssel fogadt azt, de kivételét a bekövetkezett viharok megakadályozák ... Ugyancsak a nagy Széchenyi Pesten Feszlvel egy nagyszerű házat kívánt építtetni, de az is csak terv maradt!”³

E közlések egybehangozóan tanúskodnak Széchenyi megbízói szerepéről, de a kézzelfogható ellentmondások és nyilvánvalóan zsumaliszta pontatlanságok az adatok kritikus kezelésére intenek, s további források felkutatását teszik szükségessé. Ha ily módon tisztáztuk, melyek voltak Széchenyi megbízásai, fel kell vetnünk a feltehetően nem könnyen megválaszolható kérdést, hogy mi módon került a pályakezdő Feszl az igényes és kritikus Széchenyivel kapcsolatba, s mindebből milyen távolabbi következtetéseket vonhatunk le.

Mindenek előtt tudnunk kell, hogy Feszl Frigyes ebben az időben szóbeli megállapodáson alapuló társas viszonyban dolgozott Kauser Lipóttal (1818-1877) és Gerster Károllyal (1819-1867). Ez a társas viszony 1845-1854-ig tartott, s „Kauser, Feszl Gerster” néven jegyezték magukat. Irodájuk a sétatéri új Széchenyi-házban volt, Gerster Károly itt is lakott, később Feszl és Kauser is. A társulás közös munkáiban, miként kortárs források alapján tudjuk, Feszl nevéhez általában az architektonikus, Gersteréhez a műszaki megoldás fűződött, Kauser pedig a gyakorlati – a kivitellel kapcsolatos és üzleti – ügyeket intézte. Az is lehet természetesen, hogy ezek a szerepek különböző épületeknél különbözőképpen oszlottak meg, bár ez inkább csak kivételként képzelhető el. Terveiket – mivel ők céhes mesterjoggal ekkor nem rendelkeztek – 1851 augusztusáig többnyire Zofahl Lőrinc (1791-1864), Kauser József kőfaragómesternek – Kauser Lipót apjának – jó barátja írta alá, aki alighanem jelentősebb munkáik kivitelezését is végezte.⁴

Az elmondottakból világos, hogy ha a források valamelyike bármelyiküket külön említi is, közös munkájukról van szó, az architektonikus megoldást (homlokzat tervezését stb.) pedig ezekben Feszl Frigyes művének kell tekintenünk.

Ezek után vegyük sorra azokat a terveket, melyek Széchenyivel kapcsolatosan felmerültek – tekintet nélkül arra, hogy ezek kritikus vizsgálat után helytállónak bizonyulnak-e vagy nem – valamint a kutatások során napvilágra került egyéb, ide sorolható műveket.

1. A pesti Országháza terve. Idézett három forrásunk közül a legmegbízhatóbb – mert feltehetően többé-kevésbé Feszl közléseire támaszkodó – *Hajnal*-naptár nem tulajdonítja Széchenyi megbízásnak, csupán annyit állít, hogy „az országgyűlésileg építtetni elhatározott országháznak tervrajza rá bízott”, s e terv keltette fel aztán Széchenyi figyelmét.

Az 1844-es Országháza-tervpályázatról van szó, melyet – szokatlan módon – a folyó országgyűlés lett volna hivatott elbírálni. Ennek váratlan berekesztése miatt azonban az ügy a következőre maradt, s a benyújtási határidőt 1845 novemberéig meghosszabbították. Az 1847/48-as országgyűlés a pályatervek beérkezését éppen csak regisztrálta, s a pályázatot a közbejött 1848/49-es események következtében soha el nem bírálták, aki a szabadságharc után kérte, az pályaművét visszakapta. Ilyenformán az a napjainkig élő hiedelem, hogy az első díjat Feszl Frigyes nyerte volna, teljesen alaptalan. Pályamunkát azonban valóban készített, de minden jel arra mutat, hogy valami miatt nem nyújtotta be. Terveinek több sorozat fényképe hagyatékában fennmaradt, a helyszínrajz eredeti lapjával együtt, a többi eredeti lap sorsáról nincs tudomásunk.⁵ Így azt, hogy Feszl a pályázatra tervet készített, s azt, hogy az milyen volt, tudjuk. Ismerjük Kisfaludi Károlytól kölcsönzött jeligéjét: „Múltra, jövőre tekintés, / ha magas bért nyerni törekszel”. Egyébként azonban e munkát a mai napig sok tekintetben homály övezi. Nem tudjuk, miért nem nyújtotta be,⁶ hogyan alakult ki még életében az a téves vélemény, hogy megnyerte a pályázatot,⁷ s végül miért nincs meg ez a nyilván alkotója számára is fontos terv hagyatékában, és mikor, hogyan tűnt el, hol lappang.

Mindezek ismeretében egyszerűen nem tekinthetjük helytállónak a *Hajnal*-naptár kitételét, hogy az „országháznak tervrajza rá bízott”, hiszen Feszl pályatervet készített. Ugyanezért nem lehet szó arról, hogy Széchenyi készítette a tervet. Akkor miért látta volna el Feszl jeligével a terlapokat, bármi volt is az oka a be nem nyújtásnak. Még Joseph Andrew Blackwell (1798-1886), az angol kormány Magyarországra küldött megfigyelője is beküldte amatőr tervét a pályázatra, pedig őt egyértelműen Széchenyi ösztönözte a munkára, s megvallottan nem is akart pályázni.⁸ Az éppen elképzelhető lenne, hogy a Kauser-Feszl-Gerster triászt is ő ösztönözte a pályázásra, és az idézett megjegyzések így lennének értelmezendők, de erre semmi egyéb bizonyíték nincsen, és ismerve Feszl később is megnyilatkozó pályázó kedvét,⁹ ez nem is valószínű. Marad tehát mint leghihetőbb változat az, ami a *Hajnal*-naptárból kihámozható: Széchenyi látta Feszl és társai készülő vagy kész Országháza terveit, és – valószínű egyebek mellett – ez felkeltette érdeklődését irántuk.

2. Az Ipartanoda épületének terve. A hazai műszaki oktatás színvonalának emelése érdekében az 1830-as évektől kezdve állandó erőfeszítések történtek műegyetem létesítésére. 1844-ben az uralkodó hozzájárult, hogy ha nem is műegyetemet, de első kísérletül ipartanodát állítsanak fel a magasabb műszaki képzés céljára. Az intézetet 1846. november 1-én nyitották meg, és ideiglenesen a tudományegyetem Kecskemét utcai épületében helyezték el. Az ügy legjelentősebb mozgója, Széchenyi István a tanoda önálló épületének kérdésével is foglalkozott, s már a 40-es évek elejétől szorgalmazta, hogy a pesti szervita-telekre kerüljön, a templom meghagyásával, de a kolostor máshova helyezésével. (Ezt részletesebben lásd az új szervita templom és kolostor tervezéséről szóló következő részben.) Széchenyi ugyanis József főherceg nádorságának 50. évfordulóját az emlékére alapítandó Ipartanodával akarta megünnepelni, s erre a célra a szerviták területét akarta felhasználni. Az alapkő letételének az évforduló alkalmával kellett volna megtörténnie, de végül nem lett belőle semmi. A bécsi

udvar a nádor ilyenfajta ünneplésével nem értett egyet, s a szervita-telket sem sikerült időben megszerezni.¹⁰ Az ügy érdekében azonban Széchenyi 1846 nyarán vagy kora őszén elkészítette a Kauser-Feszl Gerster társulással az ide szánt épület tervét. A terv szignálatlan és datálatlan lapjai Széchenyi hagyatékában maradtak meg, s a Magyar Tudományos Akadémia gyűjteményébe kerültek, amely közülük jelenleg csak egy lapot őriz.¹¹ Szerencsére a tervek képét egy 1895-ben megjelent publikáció illusztrációi megőrizték számunkra.¹²

Míg az Országháza tervezésével kapcsolatban egyik igen fontos forrásunkban, Széchenyi naplójában szempontunkból hasznosítható bejegyzés nem található, addig az Ipartanodával kapcsolatban sokkal kedvezőbb a helyzet. Lássuk tehát azokat a napló részleteket, melyekre az Ipartanoda épületének tervezésével kapcsolatban támaszkodhatunk.¹³

1846. okt. 12. ... Gusty Szapáry – Paula Zichy. Bei Lisi Orczy. Alle diese goutiren – den Serviten Plan.

1846. okt. 28. – Nach Ofen. E[rz] H[erzog] Stephan. Palatin viel schlechter ... Ich übergebe ihm ... Zeichnungen von Serviten Platz und Tunel. ...

1846. dec. 8. ... Ich gehe zur A [dele] Fest[etics]. Finde R[osy] Sz[apáry] da; – die ist recht froh von mir die Serviten Zeichnungen zu haben, will sie behalten ... weil sie Laute hat, denen sie zu zeigen wünscht, – mich bittet sie aber mit keinem Wort, würde mich wahrscheinlich gar nicht vorlassen, oder lau oder stolz empfangen. Oh comme tout à la sent la kisasszony!

1847. jun. 14. ... Orczy Lőrincz. Dieser protestirt gegen die Gewölber, die das Polytechnikum haben könnte!

Az, hogy a „szervita terv”, „szervita térre vonatkozó rajzok” elnevezéseket használja, ne tévesszen meg minket. Az Ipartanoda terveiről van szó. Egyrészt – mint látni fogjuk – akkor még semmilyen szervita templom és kolostor terv nem létezett, másrészt István főherceg válasza az október 28-án átadott tervekre egyértelműen az Ipartanoda terveiről beszél.

Amint láttuk e tervekkel kapcsolatban a napló nem említi a Kauser-Feszl-Gerster társulás egyik tagját sem, de egyéb bejegyzései (1846. ápr. 7. és 1848. júl. 27. közt) tanúsítják, hogy írójuk folyamatosan kapcsolatban volt velük, ami viszont összehangban van a *Hajnal*-naptár idézett állításaival.

Ami a tervekészítés időpontját illeti, azt biztosan tudjuk, hogy október 12-én már Széchenyi kezében vannak a rajzok. Feltehetően nem sokkal korábban készültek el, hiszen Széchenyinek nem volt oka a terv bemutatásával hosszabban késlekednie. Minél előbb megszerezte az idős és súlyosan beteg nádor jóindulatú egyetértését, annál jobban bízhatott ügye sikerében. Feltehetően a nádornak történő bemutatáshoz voltak szükségesek azok a helyszínrajzok és egy Alagút-metszet is, melyek kifizetéséről október 25-én állított ki nyugtát egy bizonyos Heinrich Ferenc.¹⁴ Hogy még sokáig nem tartja reménytelennek az Ipartanoda-terv ügyét, tanúsítja a december 8-i és – közvetve – az 1847. június 14-i bejegyzése is.

A terv egyébként – kevés észrevétellel – tetszett József nádornak, amint azt István főherceg 1846. október 30-ról (az ünnepélyes megnyitás előtti napról) keltezett német nyelvű levelében Széchenyinek megírta. Azt is közölte, hogy az „összes tervek külső kiállítása felől különben atyám igen kedvezőleg nyilatkozott és örült annak, hogy 'honi'ak”.¹⁵

Noha se Széchenyiné, sem az egykorú iratokban semmilyen adatot nem találunk arra nézve, hogy a tervet ki csinálta, mégis bizonyosak lehetünk abban, hogy a Kauser-Feszl-Gerster társulástól származik. Ezt tanúsítja az 1863-ból való életrajzi ismertetés, alátámasztja Széchenyivel való, a naplóban és iratokban dokumentált kapcsolatuk, és megerősíti az

architektúrának Feszli műveivel való szoros rokonsága, a környezet házainak ábrázolásán a valóságnak meg nem felelő, jellegzetes Feszli díszítőelemek szerepeltetése.

A templom-testet is magába foglaló épülettömb kialakítása oly módon történt, hogy a szervita kolostor területének nagyobb részét (ahol ma a főposta áll) – az 1780-as évek óta meglevő elképzeléseknek megfelelően – köztérre átalakítva szabadon hagyta. A háromemeletes épülettömb, mely csak a Szervita téren, a templomhoz csatlakozó szárny öt tengelyénél vált kétemeletessé, sarkain három tengelyes szélső rizalitokkal kapott hangsúlyt. Ezek magasabbra helyezték, gazdagabb főpárkányukkal ki is emelkedtek, s az esztétikailag főhomlokzatnak számító új tér felőli homlokzaton szoborcsoportozatokat is hordoztak. A középső rész velenceies fellazítása itt is megtörténik, a II. emelet középső szakaszán látható ablakosorral – bár nem olyan szerencsésen, mint az Országházánál s kivált a Vigadónál. A jellegzetes pártázatos lezárás a Szervita téri homlokzaton és a rizalitok főpárkánya felett is megjelenik. Az épület főbejárata a mai Petőfi Sándor utcából nyílt, ahol a homlokzat I. és II. emeletét a szélső rizalitok közti hosszú szakaszon árkádsor lazította fel – nem világos, hogy az itteni időjárási viszonyok közt milyen megfontolásból. Az architektúra részletképzéséről világosan megállapítható, hogy az Oszvald-házon látható korai formavilág volt rá jellemző.

A tervekről az első töredékes híradás 1881-ben látott napvilágot, midőn Zichy Antal az Akadémia az év december 19-i ülésén ismertette azt a 23 csomagból álló adományt, mellyel Széchenyi Béla örvendeztette meg előző év augusztusában az Akadémiát atyja irományaiból és egykor birtokában lévő egyéb dokumentumokból. Közöttük, mint a jelentésben szerepel: „Tervezett ipartanoda, a szerviták telkén. Két szép színes rajz, és két alaprajz”.¹⁶ Ugyanezt közli Szily Kálmán 1883. november 25-én tartott rektori beszédében.¹⁷ 1895-ben Liphay Sándor kimerítő tanulmányban valamennyi tervet ismerteti és illusztrálja: négy homlokzatot és négy alaprajzot.¹⁸ Tehát 1881-ben, mikor Zichy Antal futólag átnézte Széchenyi Béla adományát, vagy átsiklott a tervek egy része felett, vagy azok nem voltak e csomagokban, hanem az irathagyaték teljesen más részéhez kerültek. A tervek végül az utóbb létesített Széchenyi Múzeumba jutottak, annak második szobájában voltak kiállítva 1944 végéig.¹⁹ Azóta egy kivételével a lapoknak nyoma veszett.²⁰

3. A szervita templom-kolostor-plébánia együttes terve. Az Ipartanodának a szervita kolostor területén tervezett elhelyezésével függött össze Feszlinek az a templom-kolostor-plébánia együttes terve, mely a rend számára a Belvárosban lévő templom és kolostor elvesztését volt hivatva pótolni. Ezt Pest városa építette volna, hogy őket a mondott cél érdekében a Belvárosból kihelyezze, s egyben a rohamosan növekvő Terézvárosban létesítendő második plébánia ellátását rájuk bízta. 1847-ben a város erre formális ajánlatot is tett. Valójában azonban a szerviták kitelepítése volt az elsődleges program, s csak hozzákapcsolódott ehhez az Ipartanoda építésének gondolata. Egyrészt évszázados vita volt a város és a rend között, hogy vajon valóban csak használatra kapták-e annak idején a belvárosi területet (miként a város állította), vagy az ő tulajdonukat képezte (a rend véleménye szerint). Ezenkívül már II. József városzépészeti okokból meg akarta szüntetni a város közepén ezt a szerény templomot és egyszerű kolostort a hozzá tartozó beépítetlen, majorság-jellegű területtel együtt, s már ő gondolt itt egy köztér létesítésére. József nádor és a Szépítési Terv ezt a gondolatot újra elővette,²¹ s Széchenyi 1837-től rendkívüli tettekkészségével csupán motorjává vált a megvalósításnak, s hozzákapcsolta az Ipartanoda itteni felépítésének programját. Ennyiben tehát tévesek azok az irodalomban szereplő állítások, melyek teljes egészében Széchenyi városzépítő koncepciója részeként ünneplik a mai Vársháza előtt létesítendő tér gondolatát.²²

A rendkívül hosszadalmas, szövevényes szervita-ügy²³ részletei szempontunkból nem érdekesekek, csupán az, hogy az ezzel foglalkozó városi vegyes bizottság 1847. április 14-i ülésén két tagját – Széchenyi István és Borsody Andrást – megbízta tervek és költségvetés készíttetésével.²⁴ A tervet tehát a város készítteti, a két bizottsági tag ennek csak lebonyolítója, s nem mecénása, mint volt Széchenyi az Ipartanoda esetében.

Egybevetve a bevezetőben említett 1860-as és egy 1863 januárjából származó híradást²⁵ az 1863-ban megjelent *Hajnal*-naptár közlésével, világossá válik, hogy 1847 áprilisában Széchenyi a város megbízásából a Kauser-Feszl-Gerster triáoszt kérte fel a terv elkészítésére. Ennek egy főhomlokzati nézete és egy alaprajzi változat töredéke maradt meg Feszl Frigyes hagyatékában.²⁶ Okmányszerűen a továbbiakról azonban semmi sem áll rendelkezésünkre, azt sem tudjuk, hogy a teljes terv elkészült-e, s a városi bizottsághoz eljutott-e. A hagyatékban fennmaradt tervlap igen szépen kidolgozott, minden bizonnyal nem munkaközi vázlat, hanem végleges terv. Az a körülmény, hogy a rajz Feszl birtokában maradt, arra enged következtetni, hogy végül is az ügy valamiért elaludt, s 1848-ban érthetően nem volt elsőrendű fontosságú. A szabadságharc elvesztése után pedig már teljesen megváltozott körülmények között ment tovább az élet.²⁷

A Feszl hagyatékban fennmaradt, szépen kidolgozott terv hosszú ideig a budai kapucinus templom és kolostor kivételre nem került terveként szerepelt az irodalomban, de ennek téves volta már kiderült.²⁸ A terv, mely inkább a korai időszak stílusjegyeit viseli, egyemeletes, szélesen elnyúló kolostor épületet mutat, melynek rövid szárnyait a középben elhelyezett s a kolostorépítménytől jóval előreugró templommal kerítésül is szolgáló folyosók kötik össze. A kolostor emeletén páros nyílásokkal képzett árkádsor nyílik a belső udvar felé. A szimmetrikus elrendezésű együttes egyik oldalán a plébánia, a másik oldalon a kolostor kapuja helyezkedik el. Az egytornyú templomba észak-olasz hatást mutató hatalmas kapuzat vezet, a toronyablakokat Feszlnél gyakori alul-fölül átlós négyzethálóba szerkesztett mérművek díszítik.

4. A Széchenyi-sétatér építményeinek tervei. Ismeretes, hogy Széchenyi Pest város szépségének növelése érdekében arra is törekedett, hogy minél több üdülőhely, befásított kert létesüljön a város belsejében. A Szervita sétatér létrehozása mellett ilyen terve volt az Újépület előtti nyakig sáros vagy poros (a mai Szabadság tér déli részén fekvő) terület sétatérre alakítása.²⁹ Az bizonyos, hogy magának a vasráccsal bekerített parknak műszaki tervei Clark Ádámtól, ill. munkatársaitól származtak, a kivitel pedig Hild József és különféle szakiparosok munkája volt.³⁰ De a később létesített vagy csak tervezett kis faszerkezetű építményekkel kapcsolatban felmerül Feszl Frigyes biztos vagy valószínűsíthető szerepe.

Közülük a legfontosabb, a sétatér számára is, egy kioszk építése volt. Erről már 1845-ben, a munkálatok megkezdése előtt is írtak.³¹ Később, mikor eljött az ideje, a Sétatér Társulat is foglalkozott vele,³² megvalósítása azonban Steingassner János kávéház nevéhez fűződik. Ennek előzménye az, hogy az 1844/46-ban épült sétatéri új Széchenyi-házban volt Steingassner kávéháza, melynek díszes, gazdag belső építészeti kialakítását éppen Feszl Frigyes tervezte, valószínűleg még 1846-ban.³³ E kávéházhhoz kívánt tulajdonosa szabadteri kioszkat csatolni,³⁴ s csak később adódott úgy, hogy 1848-ban ő lett hat évre a teljes Széchenyi-sétatér bérlője.³⁵ Steingassner végül 1847 nyarán közel 3000 forinttal költséggel faszerkezetű, zsindelellyel fedett kioszkat épített, melynek helyét Széchenyi – naplóbejegyzése szerint – július 8-án Clarkkal és Kauserrel együtt jelölte ki.³⁶ Az engedély nélküli építkezéshez 1847. augusztus 26-án megkapta a fennmaradási engedélyt, mivel ideiglenes építménynek tekintették.³⁷ A kioszk – úgy, hogy használni lehessen – július végére lett kész, de külső díszítő-

munkákat még ezután is végeztek rajta.³⁸ Mivel sem ábrázolás, sem engedélyezési terv nem maradt róla, csak egy 1857-es bővítési terv sematikus rajzából tudhatjuk, hogy nyolcszög alaprajzú építmény volt, közel 8 méter átmérővel.³⁹ Mivel Steingassner a parádés kávéház belsőt nem régen Feszlvél tervezette, illetve Széchenyi az Ipartanoda és a Szervita terveken kívül más sétatéri építmény ügyében is kapcsolatban volt a Kauser-Feszlv-Gerster társasággal, az említett naplóbejegyzést is figyelembe véve biztosnak tekinthetjük, hogy a kioszk mesterünk alkotása volt.

1847-ben vagy esetleg 1848-ban Feszlv vázlatot készített a Sétatéren felállítandó zenepavilonra. A rajz Széchenyi István iratai közt maradt fenn.⁴⁰ A szignálatlan, dátumában megcsonkított terven látható ácsszerkezetű építmény timpanonos középrésszel néz a hallgatóság felé, de vázlatosan odavetett díszítményei: az állókonzolos megoldások, a páros oszlopok közötti díszítmények jellege, az oromzatra helyezett záró díszítmény, valamint Feszlv jellegzetes hátrafelé dülő felirata tanúskodik arról, hogy ő készítette. Ezt a Széchenyi és a Feszlv társaság közt akkor fennálló kapcsolat csak megerősíti. Az építmény megvalósulásáról közelebbit nem tudunk.⁴¹

5. Széchenyi saját házának terve. Széchenyi ebben az időben komolyan foglalkozott azal, hogy saját magának újabb házat építtet a Felső Dunasoron (ma Akadémia u. 11. – Széchenyi u. 6-8.), a Szalayné Ruttkay Máriától 1841-ben megvett szerényebb ház helyére.⁴² Arról, hogy ezt Feszlv Frigyes tervezte, az 1863-as *Hajnal*-naptáron kívül publikált formában csak naplóbejegyzései tanúskodnak, mégpedig – érthető módon – valamennyi munkájuk közül legbősegebben:

1846. ápr. 7. ... Gerster da, (1 1/3 sor törölve)...

1846. ápr. 29. ... Mit Hild gesprochen ... ich will Szalays Haus bauen?

1846. nov. 25. ... Ich nähere mich an Borsody – frage ihn um Rath ... wegen Bau. – Er zerfließt! – ...

1846. dec. 8. ... Kauser wegen Haus Bau (Szalay) bei mir. Das von die [!] Oswald kostet 80.000!?!

1846. dec. 21. ... Kauser bringt mir Hausplan. – ...

1846. dec. 25. ... Kauser bei mir. Bekomme Lust zu bauen. – ...

1846. dec. 28. ... 2 Stunden herum. Auch bei die Kauser und C^O. Arbeiten schön; werden mich hineinreiten. ...

1847. jan. 4. ... Mit A. Clark bei Kauser et C^O. – Er will mein Controllleur seyn in Hinsicht des Hausbaues. – ...

1847. jan. 12. ... Lunkányi schreibt ... 5000 fl Superplus. – Macht mich ganz traurig. Bauen! hm. hm. – Ich werde bauen. – ...

1847. jan. 20. ... Ich trage A. Clark 2000 f[lorins] für Controlle meines neuen Hauses an. – ...

1847. jan. 31. ... Scrupeln wegen Hausbau ...

1847. ápr. 6. ... Kauser. Soll ich mich ohne Vorrücken zum Bau entscheiden? „Noch in diesem Jahr unter Dach!“

1847. ápr. 8. ... Gerster bei mir wegen Bau. – Hab' gar keine Lust! Glaube immer: ich werde es bedauern; ja beweinen. –

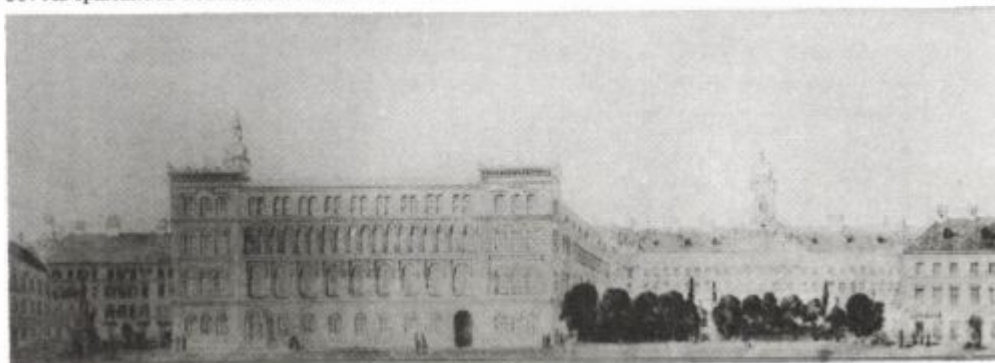
1847. ápr. 11. ... Gerster krank. Ich entscheide mich 1847 nicht bauen. ...Scrupeln wegen Haus Bau. –

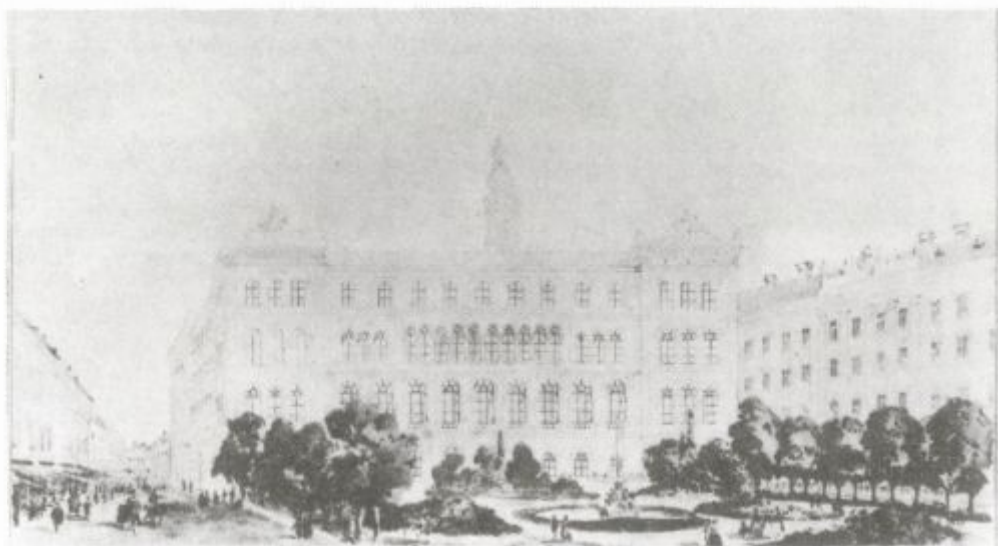
1847. jul. 6. ... Besehen wir die Brücke. Sodann Promenade. Mein Haus mit Heinrich. Zu Gerster. – Ich sehe, was für ein dummes Haus das meine ist. ...



54. Az Ipartanoda Szervita téri homlokzata

55. Az Ipartanoda Petőfi Sándor utcai homlokzata

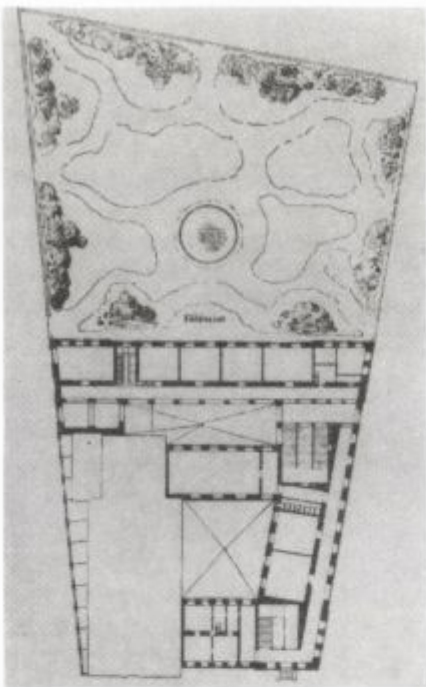




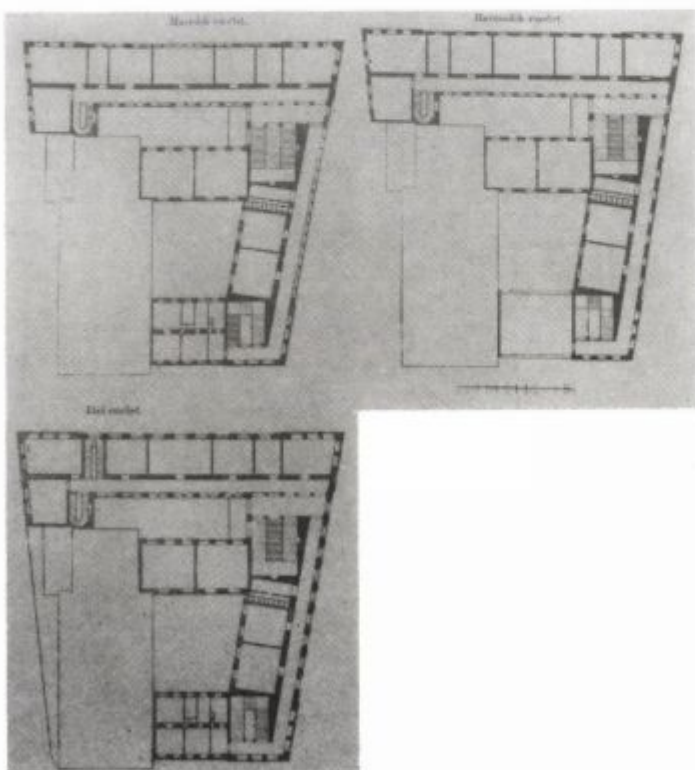
56. Az Ipartanoda új tér felőli homlokzata

57. Az Ipartanoda Városház utcai homlokzata



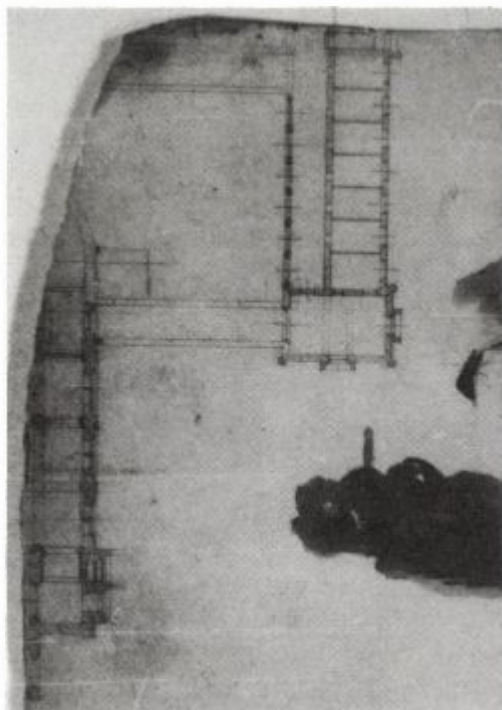


58. Az Ipartanoda földszinti alaprajza

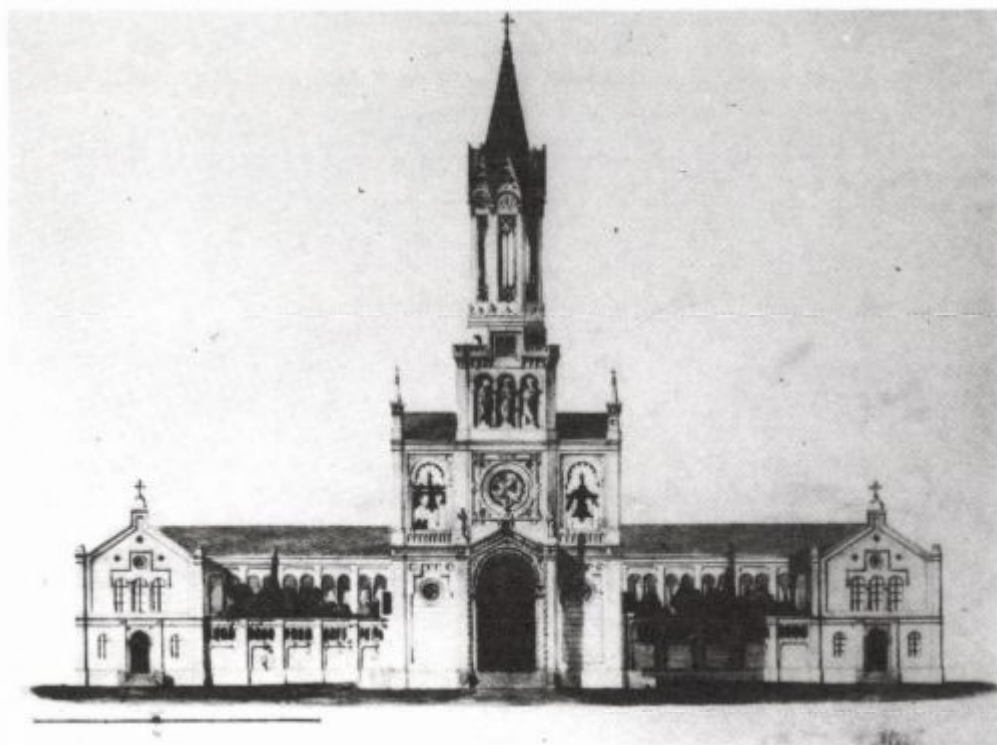


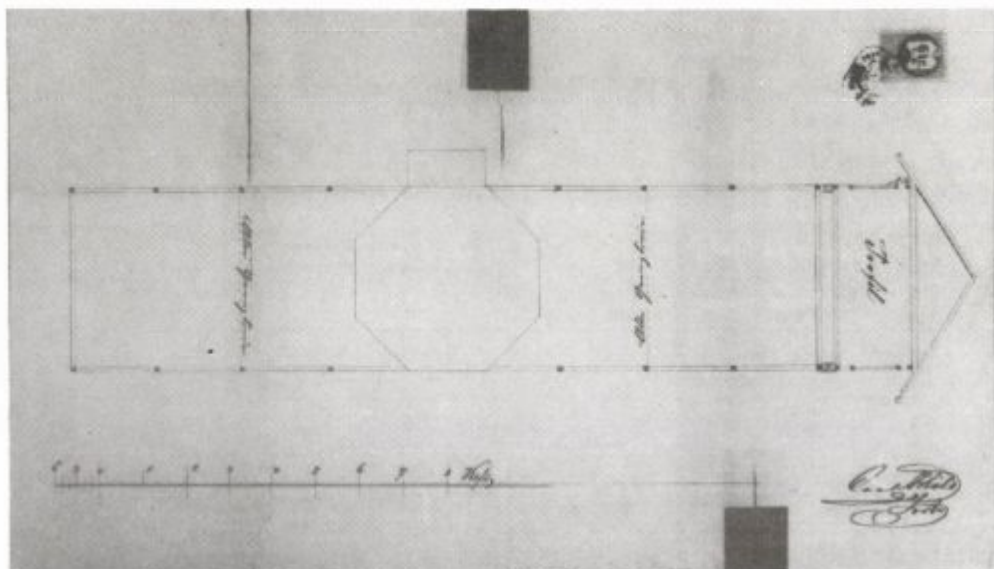
59. Az Ipartanoda emeleti alaprajzai

60. A szervita templom és kolostor alaprajzi töredéke



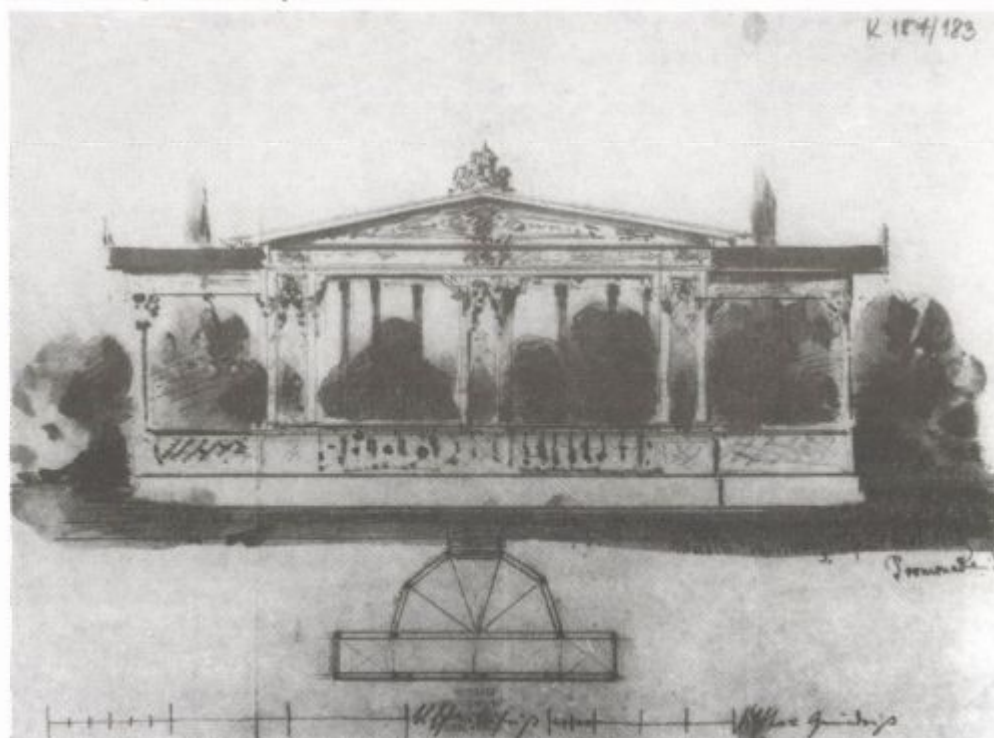
61. A szervita templom és kolostor főhomlokzata

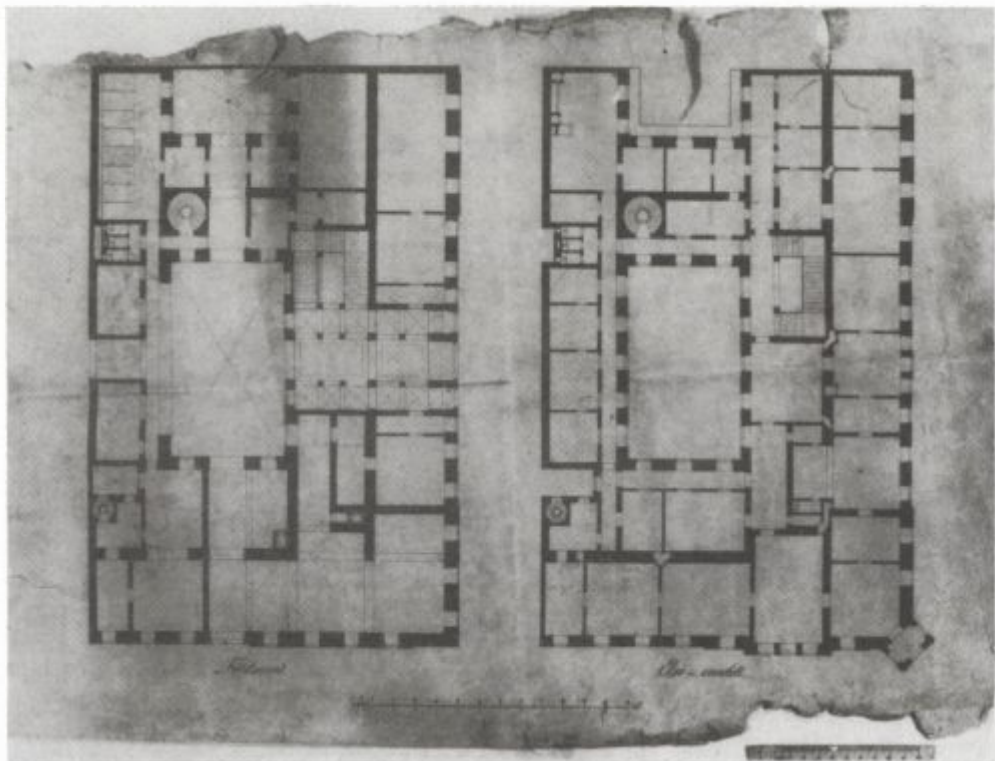




62. A Széchenyi sétatéri kiosk átalakítási terve 1857-ből

63. A Széchenyi sétatéri zenepavilon terve





64. Széchenyi Duna parti házának alaprajzai

1847. aug. 9. ... 3 Architecten geben den Plan und Überschlüge von meinen (sic!) Donau Haus (Szalay) ein.

Überschlag	209,000
Darüber gewiss	21
Einrichtung zum Wenigsten	20
Haus Grund	52
Verlorene Zinsen	8
	<hr/>
	310,000

Fl[orins] C[onventions] M[ünzen].

Betrübe mich tief ... fasste aber gleich den Entschluss: Aufzuschieben – vielleicht aufzugeben! – ...

1847. aug. 11. ... Borsody ... : „Ich baue ihr Haus um 150 m[ille] F[lorins]” – ...

1847. aug. 13. ... Oswald da. 'Wie theuer ihr Haus' „470 □^o höchstens 100 m[ille] bis 120 m[ille]. – ...

Amint látjuk Széchenyi – az akkori gyakorlatnak megfelelően – a hosszú ideig birtokló korábbi tulajdonos neve alapján megszokott „Szalay”-ház megjelölést használja, még másfél évtizeddel a vásárlás után is.

A Kauser-Feszler-Gerster társulás Széchenyinek készített tervei közül ez a lakóház terv van legjobban dokumentálva, viszont éppen ennek csak két alaprajzi terve maradt fenn, a számunkra legfontosabb, Feszleről valló homlokzati terv nincs meg. Azonban mind az ügy menetéről, mind a tervről elég sokat megtudhatunk a napló és az iratok segítségével.

Az egyetlen tervlap, mely fennmaradt, s a földszintet és az I. emeletet mutatja, 1847. január 8-án kelt.⁴³ 1847. január 30-i dátumot visel a Széchenyitől származó s Freiwaldauból keltezett jegyzetlap, mely a tervek alapján hevenyészett megállapításokat, irányelveket rögzít.⁴⁴ Ennek és feltehetően szóbeli utasításoknak alapján készülhetett az a datálatlan, kalligrafált jegyzék, mely a tervezésre vonatkozó építetói instrukciókat tartalmazza.⁴⁵ Végül szerencsésen megmaradt az 1947. augusztus 8-án kelt költségvetés „L. Kauser & Comp. Architekten” aláírással.⁴⁶

Az épület – ellentétben a Széchenyi-téri nagy Széchenyi-házzal – nem bérház, hanem urasági épület lett volna Széchenyi István és családja, irodája, személyzete számára, valószínű vendégszobákkal és a földszinten üzlethelyiségekkel. Mindenesetre úgy, hogy bármikor kevés költséggel át lehessen alakítani jövedelmező bérházzá. A főlépcső csak a II. emeletig vezetett volna (mint a Pollack Mihály által 1816-ban épített Kossuth Lajos utcai Szentgyörgyi-Horváth-házban), a többi lépcső a földszinttől a III. emeletig. A III. emeleten lett volna Széchenyi lakrésze, ahova a II. emeletről egy belső, rejtett lépcső vezetett volna, s ugyanitt lett volna az irodája és a vendégszobák is. A házat részben – a II. emeleten – központi légfűtés látta volna el. A ház főbejárata a mai Széchenyi utcából lett volna, de kapu nyílt volna a Duna felőli homlokzaton is. Homlokzati terv híján a két alaprajzból csak azt állapíthatjuk meg, hogy az egykorú klasszicista épületektől eltérően mozgalmasabb, differenciáltabb volt, feltehetően az Oszvald-ház (V. Nádor u. 22.) homlokzatával rokon. Mindkét homlokzatán (feltehetően az I. emeleten) erkély lett volna, a sarkon három emeletre kiterjedő zárterkély. Mind a költségvetésben szereplő kőfaragó munka mennyisége, illetve a szobrásmunka, valamint az egész épületnek viszonylag magas költsége (209000 forint, szemben az egyidejűleg épült, hasonló volumenű Oszvald-ház 120000 forintjával) rendkívül igényes megoldásra enged következtetni.

A Freiwaldauból 1847. január 30-án keltezett feljegyzések közt számunkra az a rész a legfontosabb, ahol Széchenyi – eddigi tudomásunk szerint – egyetlen szer írta le Feszl Frigyes nevét, valamint röviden jellemezte az építész triásszal való kapcsolatát.⁴⁷ E szerint alkalmat akar adni nekik, hogy hírnevet szerezzenek, és méltányos haszonhoz jussanak, de ha cserben hagyják őt vagy becsapják, akkor pellengérré állítja őket. Tehát ahogyan az instrukciókban a legapróbb gyakorlatias részletre is aggodalmas gonddal figyelemmel van; ahogyan hosszan tételődik, vajon építkezhet-e, nem fogja-e ezt később megbánni; ugyanígy minden segítőkészsége ellenére keserű józansággal, sőt gyanakvással számít a rossz emberi lehetőségekre is.

Széchenyi feltehetően sétányi nagy házának 1846 áprilisában vagy májusában történt befejezése után adott tervezési megbízást a három építésznek. Többszöri konzultáció után 1847. január 8-át követően megkapta a tervet, illetve nyilván annak első változatát. Nyilván az ő habozása volt az oka, hogy csak 1847. augusztus 8-án készült el a végleges változat a költségvetéssel, de az építkezésből végül is nem lett semmi.

Úgy tűnik, kapcsolatban van ezzel a házzal – és a Feszl triásszal – a szomszédos, ugyancsak a Dunára néző ún. Pichlmayer-ház, melyet özv. Pichlmayer Lipótné szül. Kekhaisz Teréziától vett meg 1845-ben közárverésen, s 1847. február 4-én írtak a nevére.⁴⁸ A két telket Széchenyi valószínűleg egységesen akarta beépíteni, melyek szimmetrikus homlokzatai a Duna felé egyetlen architektúrát mutattak volna. (Ne felejtjük, a sétatéri ház is két telek méretű!) Erre utal a Szalay-ház Duna felőli homlokzatának alaprajzból leolvasható tagolása is. Valószínűleg így kell érteni az említett instrukciónak azon részét, mely szerint a teleknek most csak a déli részét szándékozik beépíteni. Ez ugyan nem történt meg, de valamint mégis akart Széchenyi a Pichlmayer-házzal, mert 1848 nyarán ezt a bejegyzést találjuk naplójában:

1848. jul. 27. ... Bei Gerstner (sic!): er soll Plan von Pichelmayers machen, wie man flicken kann.

Széchenyi sorsának ismert alakulása következtében azonban természetesen semmi sem történt, s egyelőre még azt sem tudjuk, hogy szándéka mi volt.

Az utolsó adalék Széchenyi és az építész triász valamilyen kapcsolatáról 1860-ból származik, midőn január 17-én és 18-án Döblingben hosszas családi megbeszélést folytatnak a nagyceki templom építéséről. „Két művész neve kerül akkor szóba: Gerster Károlyé, ... őt a grófné pártfogolta, előnyére számították azt is, hogy Széchenyi pesti házában lakott; Storno nevét ... Paur vetette fel a tanácskozáson”.⁴⁹ Természetesen nyilvánvaló, hogy Gerster a régi ismeretség miatt került szóba. Mint tudjuk, végül a megbízást Ybl Miklós kapta.

Hogy volt-e Széchenyinek a Kauser-Feszl-Gerster társulással az itt számba vetnél több kapcsolata, fűződik-e a fiatal építészeknek az eddig feltártnál több Széchenyitől eredő tervezési megbízás a nevéhez – nem tudjuk, de számottevően több nem lehetett.

* * *

Ezek után szembe kell néznünk a kérdéssel, mi módon kerültek egymással kapcsolatba, s mi vezette Széchenyit abban, hogy feléjük forduljon. E kérdésekben egyelőre – s talán egyszer s mindenkorra – dokumentumok híján találgatásokra vagyunk utalva. Mindenesetre feltűnőnek kell tekintenünk, hogy még egy fél esztendő sem telik el a Hild által terve-

zett és épített sétatéri nagy ház befejezése után, s már javában Feszlek tervezik Széchenyi újabb saját házát, a többi munkáról nem is beszélve. Kapcsolatuk azonban korábbi keletű, hiszen a napló tanúsága szerint Gerster 1846. április 7-én jár nála, s a szövegösszefüggésből sejthetően már nem bemutatkozó látogatásról van szó. Talán Hild, aki megfigyelésem szerint rokonszenvenvel kísérte Feszl pályafutását, ajánlotta? Vagy Borsody András választott polgár, akivel e terület tagjaként gyakran érintkezett, s kinek Gerster által tervezett, 1845 május és 1846 augusztusa közt a sétány közelében épülő, ma is meglévő házát (V. Arany János u. 16.), az első gótizáló-romantikus pesti bérházat Széchenyi egyébként is naponta láthatta? Az a tény, hogy Gerster a házában lakott, a kapcsolat létrejöttében nem játszhatott szerepet, mert ez csak 1846 májusától kezdve lehetséges egyáltalán. Persze a kapcsolat könnyű fenntartásában már lehetett szerepe, hiszen a mai Roosewelt téren lakó Széchenyihez ez a lakás közel volt, s az őt állandóan foglalkoztató Sétátérre nézett. Gondolhatunk azokra is közvetítőként, akik Széchenyi köréhez tartoztak s ez időben Feszl, pontosabban a triász megbízói voltak, így Bertha Sándorra⁵⁰ vagy Jurenák Frigyes Vilmosra.⁵¹ Csak az a baj, hogy végül is nem tudjuk, vajon az ő révükön ismerték meg Széchenyit vagy fordítva történt.

Bárhogyan is volt, a fontosabb kérdés az, mi indította Széchenyit a pályakezdő fiatalokkal való együttműködésre, arra, hogy az ország vezető építészé helyett rájuk bízta – szinte máról holnapra – saját háza tervezését, de egyéb, jelentős középületekét is. Valószínűleg látott tőlük valamit (ami 1846 elejéig nem sok lehetett!), talán éppen valóban az Ország-háza tervét, esetleg elbeszélgetett velük építészeti törekvéseikről. Látta talán, hogy valami újat akarnak és képesek is megvalósítani valamit, ami az egyre többek által kritizált klasszicizmustól eltér – első sorban természetesen Feszl.⁵² Ellene volt ugyan a pusztá divathóbortoknak,⁵³ de híve volt mindennek, ami előre haladás volt. Mint mindenben, e téren is tájékozva volt afelől, hogy mi történik Európában, és merre kell tovább menni. Végül megbízó és építész összetalálkozásában mindenképpen szerepe lehetett a véletlennek, de kapcsolatukat bizonyára meghatározta minden területen megnyilvánuló zseinalis emberismerete is.

E gondolattal és azzal a megjegyzéssel zárom a Feszl és Széchenyi kapcsolat összefoglalásának e kísérletét, hogy inkább a problémafelvetés és az elérhetőnek feltárása, összegyűjtése volt a cél, mint a végleges megoldás kimunkálása. Az elindulás és nem a megérkezés. Bizonyára lehetséges lesz még sok mindent tisztázni, pontosabbá tenni, nem utolsó sorban a Széchenyi anyag szempontunkból még nagyon sokat ígérő, tüzetesebb feldolgozásával, valamint a korszak egyre mélyülő, egyre több mindenre kiterjedő kutatásával.

JEGYZETEK

A jegyzetekben használt rövidítések:

ÉÉT = „Építés- Építészettudomány”

FL = Budapest Főváros Levéltára

Katalógus, 1984 = Feszl Frigyes 1821-1884. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban 1984.

A kiállítás anyagát válogatta, a bevezető tanulmányt és a katalógust írta: Dr. Komárik Dénes. Bp., 1984.

MTAK = a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára

Napló, 1939 = Gróf Széchenyi István naplói, VI. köt. Bp., 1939.

OL = Magyar Országos Levéltár

P. 623. = A Széchenyi család levéltára

P. 626. = A Széchenyi István gyűjtemény

PL = „Pester Lloyd”

T. 11. = Feszl Frigyes tervhagyatéka

TBM = Tanulmányok Budapest múltjából

VU = „Vasárnapi Újság”

1. Színházmegnyitás. „Budapesti Hírlap” (1860. aug. 26.) 196. sz. 2370.

2. VU IX. (1862. jan. 5.) 1. sz. 6.

3. Hajnal arcképekkel és életrajzokkal díszített naptár 1864^{ki} szökö évre. Szerkeszté és kiadta Sarkady István. Pest, 1863. 81-82. A kötet elején szereplő szerkesztői megjegyzés: „Miatán némelyektől az arcképeket; másoktól az életrajzot csak későn elkésvé szerezhethém meg...” arra utal, hogy a közölt adatok az ismertetett személyek tájékoztatásán alapulnak.

4. KOMÁRIK D.: Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterlélek. ÉÉT III. (1971) 4. sz. 396-398.

5. KOMÁRIK D.: Az 1844-es pesti Országháza tervpályázat. TBM XIX. Bp. 1972. 251-281., benne Feszli szereplése: 275-279.

6. Lehet, hogy – mint többen mások is – a hátridő meghosszabbításakor a sietség miatt esetleg hiányos tervekhez kérték, de újból aztán nem adta be.

7. Először említi: VU XII. (1865) 40. sz. 503. Valamennyi nekrológiában is szerepel. – Lehet, hogy ez a tévedés az 1848/49-ben történt Pest „városi képviselők háza” építésével való összekeverésből származik. Az új népképviselési törvény nyomán Pest városa is „képviselelőház” építésére kényszerült, amit Feszli és társai terveztek, s ami a szabadságharc bukása után félbemaradt. KOMÁRIK D.: Feszli Frigyes ismeretlen műve. „Művészettörténeti Értesítő” XXI. (1972) 3. sz. 244-246.; Katalógus, 1984. 48.

8. Joseph Andrew Blackwell magyarországi küldetesei 1843-1841. Bp., 1989. 48-49, 53, 56, 381-383.

9. Katalógus, 1984. 10.

10. PALUGYAY I.: Buda-Pest leírása. Pest, 1852. 420-425.; HUNFALVY J.: Magyarország és Erdély képekben. Első szakasz: Magyarország. I. kötet. Darmstadt, 1856. 143-144.; LIPTHAY S.: Adalékok műgyemtemünk történetéhez. „Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye” XXIX. (1895) 237-245.; Dr. VISZOTA Gy.: Gróf Széchenyi István élete és működése 1844-48 közt. In: Napló, 1939. LXXXV.

11. MTAK Kéziratára: Ms 4410/52.

12. LIPTHAY S. 10. jegyzetben i. m. A tervet feltételeken Hild Józsefnek tulajdonítja.

13. Napló, 1939. alapján.

14. MTAK Kéziratára: K 176/76. „Von Seiner Exzellenz dem Herrn Grafen Széchenyi hat der Unterzeichnete Dreyssig Gulden Conv: Münze für die Verfertigung nachbenannten Pläne erhalten; als:

1tens den Situationsplan der Promenade vor dem Neugebaude in Pesth auf zwey Blätter im Vergrösserten Massstabe übertragen.

2tens den Situationsplan des Serviten-Klostergebäudes kopirt.

3tens Situationsplan den sammt Längenprofil der muthmasslichen Richtung des durch den Festungsberg zu Ofen projektirten Tunnels kopirt.

Ofen am 25ten oktober 846.

Franz Edler v Heinrich”

Amint látható, nem helytálló BARTFAI SZABÓ L.: Gróf Széchenyi István és a főváros. „Pestbudai Emléklapok” IV. (1931) 3-4. sz. 100. állítása: „Ugyanezen év 1846 nyarán elkészítetteti Heinrich Ferenczel az Újépület előtti tér, a szerviták kolostora helyére szánt műgyemtem s az alagút tervezetét.” Forrásként hivatkozik „Heinrich Ferenc nyugtájára a Széchenyi-Múzeum 1352. csomójában”, ami azonos a feljebb idézett nyugtával. – A nyugta aláírója talán azonos azzal a „Heinrich Ferenc, járuló”-val, aki 1828-ban állt Buda város szolgálatába. SCHMALL L.: Adalékok Budapest székes főváros történetéhez, II. Bp., 1899. 302.

15. A levelet, mely sem a forráskiadványokban nem szerepel, sem a gyűjteményekben nem akad-

tunk rá egyelőre, részben közölte (magyar fordításban) LIPTHAY 10. jegyzetben i. m. 245., ahol a bevezető részt fakszimilében is bemutatja:

„Über die Ausstattung aller Pläne äusserte sich übrigens mein Vater sehr beifällig; und freute sich dass sie honi sind!! – Mit der Versicherung meiner herzlichen Zuneigung und Hochachtung Euer Exzellenz dankbar bereitwilliger Eh. Stephan.” A német szövegben szereplő magyar „honi” szót Vámos Ferenc több írásában úgy értelmezte, hogy itt a nemzeti építőművészetre, ill. stílusra való törekvést ismerte fel és ismerte el a nádor. Nézetem szerint ez téves értelmezés. Egyrészt alighanem anakronizmus ekkor ilyen szemléletet tulajdonítani József nádornak, másrészt az akkori általános szóhasználat, ill. gondolkodásmód e fogalommal a „hazai termék” megjelölésére gondolt (vö: honi ipar stb.). A szövegösszefüggés is erre enged következtetni, midőn a főherceg a tervek kiállításához (tehát bizonyos értelemben valamilyen ipari munkához) fűzi ezt a megjegyzést.

16. „A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője” XV. (1881) 8. sz. 230.

17. SZILY K.: Műgyemtemünk elhelyezésének kérdése 1836-tól-1882-ig. Bp., 1884. 7. Mint Szily beszédéből megtudjuk, az Ipartanoda tanári testülete egyáltalán nem bánta, hogy később a terv dugába dőlt. Az intézet igazgatójának egy 1848. január 30-án kelt beadványából kiderül, ezt a helyet szűknek és zajosnak tartották tanodai célra.

18. Azt végül is nem tudjuk, hogy a tervek összesen hány lapon szerepeltek. Az valószínű, hogy a homlokzatok mindegyike egy-egy külön lapot kapott. A ma is meglevő homlokzati lap a díszítő keretrajz mentén körül van vágva. Teljesen nyilvánvaló, hogy mikor Feszli leszállította, egy nagyobb rajzlapon volt, talán dátummal és aláírással. Most teljes felülettel barna kemény kartonra van ragasztva, ami biztosra vehető, hogy képerketelési célból történt valamikor. Az 1895-ös illusztráción jól látszik, hogy már akkor így körül voltak vágva a lapok. Mivel az 1905-ben megnyíló Széchenyi Múzeumban való kiállítás (falon, keretbe) akkor még nem történt meg, a képek körülvágását, kortonozását sem hozhatjuk ezzel kapcsolatba. A képek tehát már ilyen módon kerültek a hagyatékából az Akadémiára. Mivel teljesen valószínűtlen, hogy valaki a tervek keretkezésével foglalkozott volna Széchenyi halála után, fel kell tételeznünk, hogy ezt maga Széchenyi csináltatta, akár 1848 előtt, akár Döblingben.

19. VISZOTA 10. jegyzetben i. m. szerint; DIVALD K.: A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei. Bp., 1917. 89. ezt megerősíti: felsorolja a 84., 85. és 86. tételszám alatt az Ipartanoda három homlokzati tervét, melyek a Széchenyi Múzeum második termében voltak kifüggesztve.

20. VÁMOS F.: Széchenyi Budapestért. Új tér terve a Belvárosban 1842-46-ban. „Budapest” V. (1967) 8. sz. 37. és Katalógus, 1984. 41. még úgy tudja, hogy a tervek 1944-ben bombatalálat következtében elpusztultak, de azóta kiderült, hogy legalább kettő túlélt az ostromot. Az egyik az Akadémiai Könyvtár igazgatói szobájában volt (ottani ltsz.: 1793.), 1989-ben az MTAK Kéziratárába került át (új ltsz.: Ms 4410/52). Ez az épület Városház utcai homlokzatát mutatja. A másikat Gergely Pál írta le az 1950-es évek elején egy

központi műtárgy felmérés számára mint az MTA által őrzött grafikát (52.70. ltsz.). A Magyar Nemzeti Galéria adattárában lévő leírás alapján megállapítható, hogy a szervita kolostor helyén létesítendő új terre néző homlokzat tervéről van szó. — A háborús pusztulásról összefoglalóan: H. BOROS V.: Széchenyi István hátrahagyott iratainak története. Bp., 1967. 45.

21. H. BOROS V.: A pesti Szépitő Bizottság működésének kezdete és a Szépitési terv. In: Művészettörténeti tanulmányok. Bp., 1954. 510-511.

22. VÁMOS F. több írásában, így a 21. jegyzetben i. m. is, valamint több más szerző.

23. Zur Ablösung des Servitenklosters. PL XVI. (1869. jun. 6.) Nr. 130. [3.], Beilage [2.]; Aktenstücke über das Servitenkloster. PL XVII. (1870. febr. 9.) Nr. 30. Beilage [2.]; Emléklapok a budapesti szervita-konvent 200 éves fennállásának örömnünnepére, 1889. Bp., 1889. 29.; Dr. VISZOTA Gy.: 10. jegyzetben i. m.; Napló, 1939. számos bejegyzése. — A FL-ban: Pesti tanácsülési jegyzőkönyvek. 1847. márc. 27. 5001. tétel.; Pesti tanácsi iratok Intimata a. n. 8570.; Intimata a. n. 10820.; Missiles a. n. 14127.; Missiles a. n. 14379. Ez utóbbiban Pollack Mihály 1842. febr. 26-án kelt terve található egy kétemeletes épületszárnyról (csak földszinti alaprajz és műleírás készült!), mely dél felől csatlakozott volna a meglévő kolostorhoz és ugyanúgy köztér kialakításával számolt, mint az 1846-os Ipartanoda terv!

24. Napló, 1939. 550.: „... Commissions Sitzung wegen Serviten. Ich und Borsody aus geschickt, um Kosten Überschlag und Plan zu machen. — C'est passable. — ...”

25. Debreczeni új református templom ... „Sürgöny” III. (1863. jan. 18.) 14. sz. [2.]: „A genialis terv... Feszli úrtól származik, ki a műemlékek sorát közelebb a servita atyák góti modorban építendő temploma ... tervével gazdagítja ...” — A „gótikus” és egyéb stílusmegjelöléseket ebben az időben egyáltalán nem szabatos értelemben használták, s gyakorlatilag a gótikus annyit jelentett, hogy középkorias.

26. OL: T. 11. No. 3/b: 43. Dátum és felirat nélküli homlokzatterv. A papír vízjele: „J WHATMAN /TURKEY MILL/1846”. A vízjel valószínűsíti a terv készítésének 1847-es időpontját. Ugyanígy az a vázlatos, befejezetlen alaprajz töredék (a teljes alaprajznak nem egészen a fele), ami az 1847-ben készült Kőbánya-ligeti vendéglő terv vázlat-lapjának szélén maradt meg: T. 11. No. 3/b: 214. Itt nyilván az történt, hogy a valamiért félbehagyott alaprajzi lapból Feszli egy nagy részt letépett, és arra rajzolta a vendéglő vázlatát. — A tervet készülésének időpontja, elrendezésének sajátosságai, egyes szobor díszítvényeinek milyensége alapján lehet — az egyéb elmondott körülmények ismeretében — teljes bizonyossággal a szervita tervvel azonosítani.

27. Bár idővel a téma újra felmerült. Mikor a felhagyott ún. Váci temető parcellázási tervét 1864-ben elkészítették, annak ürületén szántak helyet az új terézvárosi templomnak és plébániának, s azt ismét a szervitáknak akarták felajánlani. Im städtischen Ingenieuramte ... PL XI. (1864. apr. 3.) Nr. 177. [3].

28. A budai kapucinus templom romantikus átépítése, ill. kiépítése kezdettől fogva a budai Országos Építési Igazgatóságon készült, Reitter Fe-

renc és Szumrák Pál műve. KOMÁRIK D.: Az I. Fő utca 30-32. sz. a. „Műemlékvédelem” XVII. (1973) 4. sz. 247-248.; SISA J.: Budapest. Alsóvízvárosi plébániatemplom. Bp., 1989. 4. — A tervlap téves azonosítása és első közlése Vámos Ferencről származik. VÁMOS F.: Feszli Frigyes és kora. „Magyar Művészet” 1925. 354, 357.

29. Számtalan kisebb-nagyobb publikáció mellett összefoglalóan: SCHMALL L.: A Széchenyi-sétátér története. In: Adalékok ... Bp., 1899. 53-63.; Dr. VISZOTA Gy.: A pesti sétátér. In: Napló, 1939. LXXVIII-LXXXI.

30. MTAK Könyvtára: K 187/140. (a sétátér létesítésére fordított kiadások tételes összesítése 1845-1847 közt, a vállalkozó iparosok neveivel, 1847. jun. 14.); K 187/164. (1845. aug. 12. választmányi ülés); K 187/167. (1846. apr. 1. választmányi ülés); K 187/168. (1846. jul. 6. a társulat ülésének jegyzőkönyve. Ekkor elhatározzák, hogy a Clark Ádám által előterjesztett tervek közül a többségnek legjobban tetsző kettő fämtáiban készíttessék el egy vagy két öles méretben.)

31. Pest városának is lesz ... sétánya ... „Honde-rű” 1845. jan. 21. 64.: „A sétány közepén csinos kioszk fog emeltetni.”

32. MTAK Kézirattára: K 187/169. Az 1847. június 15-i választmányi ülés jegyzőkönyve. Ebben: „Kioszk terve készíttessék; s aztán fog tán találkoni valaki, ki annak felépítését elvállalja, úgy hogy több évig hasznát vehesse”. — K 187/170. Az 1847. június 20-i tanácskozási jegyzőkönyve: „Egy kávé ideiglenes kioszkot építhet”.

33. Die Kunstmalerei u. Eleganz in Steingasser's Kaffeehaus ... „Pesther Handlungszeitung” XX. (1847. május. 1.) Nr. 19. 76.; Lyka K.: A táblabíró világ művésze. Bp., 1981. 367.

34. Feltehetően 1845 végén Steingassner datálatlan kérvénnyel fordult Széchenyihez, hogy bérelhesse a sétányon építendő kioszkot vagy akár megadandó terv szerint maga építsen egyet oda. 1846 folyamán ugyanis, mint írja, lejár a Vadász-kürt szállóban levő helyiség bérelte, s akkor a létesítendő sétány közelében szeretne kávéházat nyitni, s ezért lenne jó számára a sétányi kioszk. Ebből látható, hogy a levél írásakor a sétány még tervezési stádiumban volt (az első fa ültetése 1846 márciusában történt), és a Széchenyi-házban való üzletnyitásról még nem volt szó. MTAK Kézirattára: K 187/128.

35. Erre irányuló kérelme egy 1848 elején a társulathoz intézett datálatlan beadványában. OL: P. 626. 11. csomó, folio 674/675.; 1848. augusztus 11-én kötötték meg az 1848. április 24-től hat évre szóló szerződést. MTAK Kézirattára: K 187/129. (a szerződés másolata); K 187/130. (a szerződés impuruma).

36. OL: P. 626. 11. csomó, folio 674/675. — A kijelölről tanúskodik a Napló, 1939. 594.: „1847 jul. 8. ... Kauser und A. Clark zur Promenade. Dort die Limonade Hütte fixirt. — ...”. — Hogy a Limonadehütte-t a kioszkkal azonosnak tekinthetjük l. a köv. cukrástörténeti tanulmányt: RÓZSA M.: Hébé kioszkja. (Adatok a pesti Martinelli tér és Vörösmarty tér történetéhez). TBM; XXIII. Bp., 1990. 111-146.

37. FL: SzB. 11927. iratok; SzB jegyzőkönyvek, 1847. aug. 17. 1032. tétel, és 1847. aug. 26. 1082. tétel; — Ezek alapján tévesnek tekinthetjük VISZOTA Gy. 29. jegyzetben i. m. végén tett meg-

állapítását, mi szerint „kijelölték a helyet is, de a Szépítő Bizottság csakhamar beszüntette az építést”. Ez nyilván a napló 1847. aug. 11-4 bejegyzésén alapul: „... Kiosk wird von Verschönerung eingestellt ...” A Szépítő Bizottmány irataiból valóban megállapítható, hogy a területi építési felügyelő augusztus 10-én jelentette az engedély nélküli építkezést és nyilván le is állította. Ez juttatott Széchenyi tudomására, de mint láttuk, az építmény aztán fennmaradhatott, sőt be is fejezheték.

38. L 36. jegyzet.

39. FL: SzB. 17911. terv és irat. Az építető a Széchenyi Sétatér Társulat volt, a tervet Hild Károly írta alá. A terven szereplő meglevő kiosk sajnos a Feszl hagyatékban levő megnevezés nélküli kioskz tervek egyikével sem azonosítható.

40. MTA Kézirattára: K 187/183. Lavírozott ceruzarajz kevés tussal. Felirata j. l. „Musik Pavillon, auf der Széchenyi Promenade 18” Itt a papír le van vágva, ezért nem tudható, hogy 1847 vagy 1848 volt-e odaírva. – Képét először közölte – Feszl szerzőségére való utalás nélkül – BÁCSKAI V. és NAGY L.: Széchenyi pesti tervei. Bp., 1985. 261.

41. A „Bolond Miska” 1860. évfolyamában látható két rajz zenepavilonnal, de ez nem azonos a terven láthatóval. A képeket közli MORLIN A.: A régi Pest Széchenyi-sétatere. „Új Idők” XLVII. (1941. dec. 14.) 50. sz. 722.

42. FL: Pesti telekátírási jegyzőkönyvek 1839. szept.-1844. dec. Az átírás 1841. febr. 25-én történt. – Vizota Gyula az 1847. ápr. 29-i bejegyzéshez írt magyarázatában (Napló, 1939. 367.) tévesen Ruttkayné Szalay Máriát ír. – Széchenyi egyéb pesti ingatlanairól I. GÁRDONYI A.: Széchenyi István szerepe Budapest fővárossá fejlesztésében. TBM. IX. Bp., 1941. 6, 10, 12, 31.

43. OL: P. 623. XI. köt. 41. sz. folio 63. (A tervlapra és a hozzá tartozó költségvetésre Sisa J. bukkant rá Széchenyi-kutatása során. Az adat közléséért e helyen mondok köszönetet.) A magyar nyelvű feliratokkal ellátott lap jobb alsó része szakadt, hiányos. A feltételezhető aláírás hiányzik, a dátálás kevés hiánnyal megvan: [Peste]n Januárius 8^{án} 1847. E mellett látszik annak a szárazbélyegzőnek fele, amit a társulás ebben az időben használt, s e terven kívül csupán még kettőn maradt fenn: OL: T. 11. No. 3/b:19. (a Glósz-ház homlokzatterve 1847-ből), T. 11. No. 3/b:63. (egy 1848-ban keltezett homlokzat terve 1847-ből). A szárazbélyegző álló téglalap alakú mezőbe foglalt címerpajzsban elhelyezett háromlevelű lóhere volt, a levelekben gótbetűs K, F, G monogrammal. A Címerpajzsban jobbra lent 1846-os évszám látható, melyben a négyes számot középkoriasan, félbevágott nyolccassal írták. Ez az embléma úgy látszik – legalábbis szűkebb szakmai körben – a maga idejében ismert volt, mert egy építéssel foglalkozó kritikai újságicikk magától értetődőként említi a Kauser-Feszl-Gerster társulárról szólva: „Auf dieser Bahn lässt sich etwas tüchtiges erwarten, zumal wenn das Dreiblatt die errungenen Vortheile, nicht als Endziel betrachtet;” „Pester Zeitung” 1848. Juli 8., Nr. 716. 3673 (hibásan nyomott lapszám 3773 helyett!)

44. OL: P. 626. 11. csomó, folio 313/314. – Január 29-én érkezett meg Freivaldauba, a kedvelt

fürdőhely, Grafenberg közelében lévő kis városba.

45. OL: P. 623. XI. köt., 41. sz. Folio 44/49.: Kurze Andeutungen zur Basis einer Specification des neu zu erbauenden Hauses für S^e Excellenz Herrn Grafen Stephan Széchenyi Character oder Art des Baues

1. Das Haus soll einfaches solides Herrschaftshaus seine [!] ohne Anspruch eines Palastes.

Äussere Form

2. Die äussere Form und Ansicht desselben soll eine einfache Eleganz und guten Geschmack zeigen, und sich mehr durch Schönheit der Zeichnung und Harmonie in der Zusammenstellung bemerkbar machen, als durch Überladung mit besonderen Bildhauerwerken und Zierrathen, die in einer Stadt wie Pesth in Kurzer Zeit nur als Sammlungsplätze für Staub und Schmutz dienen würde.

Die Äussere der inneren Bequemlichkeiten untergeordnet

3. Da die vernünftige und bequeme Eintheilung des Innern eines Privat-Wohnhauses immer der Hauptzweck bleibt, so soll diese dem äusseren Effekt auf keinen Fall aufgeopfert werden, der – obwohl nie ausser Acht zu lassen ist – doch als eine untergeordnete Nebensache betrachtet werden muss.

Vorsorge für spätere etwaige Änderungen.

4. Auch soll das innere so beschaffen sein, das jedes Stockwerk Ohne viel Mühe und Kostenaufwand in einträgliche Zins-Quartiere umgestaltet werde könne.

Fundament.

5. Das Fundament soll so tief und in solcher Stärke gelegt werden, dass es eine vollkommene Sicherheit gewährt und jeder möglichen Überschwemmung Trotz bietet; auch sollen Vorkehrungen getroffen werden um die Keller und Mauern vor Durchsickerung des Wassers und vor jeder Feuchtigkeit zu bewahren.

Scheide-Mauer.

6. Da jetzt nur die eine Hälfte des Hauses auf der Südseite des Grundes gebaut wird, so soll auf der obere Seite eine so starke Scheidemauer aufgeführt werden, die, wenn auch die obere Hälfte des Hauses nicht aufgebaut wird, ein vollkommene Sicherheit leitet.

Keller.

7. Ein Theil des Souterrains wird für Luftheize um einen Theil des Gebäudes zu erwärmen eingerichtet werden, deshalb muss demnach besonders wasserdicht sein, damit die Heizung auch bei Gelegenheit einer grossen Überschwemmung nicht im mindestens gestört wird.

Höhe der verschiedene Stockwerke.

8. Höhe der verschiedene Stockwerke beiläufig

Erdgeschoss	Schuh
1 ^{ter} Stock	12 1/2 bis 13
2 ^{ter}	15 bis 16
3 ^{ter}	11 1/2 bis 12

Dach und Rauchfänge

9. Das Dach soll mit Schiefer gedeckt werden und die Rauchfänge sichtbar sein, und durch ihre Gestalt zugleich zur Zierde des Hauses beitragen.

Einfahrten

10. Die Thöre und Einfahrten sollen ein wenig breiter als gewöhnlich sein, und unter der

Einfahrt inwendig ein Gitterthor nach der in Mailand gebräuchlichen Art angebracht werden.
Haupt-Stiege.

11. Die Hauptstiege die im 2^{ten} Stock endet, soll einfach aber von gefelliger und eleganter Gestalt sein, mit Stufen vom politirten rothen Marmor und bronzenen Balustraden von schöner Form und vorzüglicher Arbeit.

Die Steigung der Stufen soll nicht mehr als 4 1/2 Zoll, und die Breite derselben nicht weniger als 14 Zoll betragen. Die Form der Stiege ein Parallelogramm.

Eine Verrichtung mittelst Maschinerie um Personen zu den oberen Stockwerken hinaufzuheben.

Hintere und andere Stiege.

12. Die Communication mit dem 3^{ten} Stock soll eine Stiege mit einer Oberlichte, auf der einen Seite des Hauptstiegeganges erzwackt werden, und alle übrigen Stiege ununterbrochen von unten bis zum 3^{ten} Stock hinaufrichten und sämmtlich mit schönen Oberlichte versehen sein.

Versteckten Stiege.

13. Vom 2^{ten} zum 3^{ten} Stock soll eine Versteckte Stiege zum Appartement S^r Excellenz führen.

Fenster

14. Da die ganze Donauseite des Hauses dem Wind sehr ausgesetzt sein wird, so müssen die Fenster sehr gut und passend vom trockenen Material gemacht werden, zu 1/4 oder 1/8 (?) zu öffnen wegen Lüftung, und ganz zu öffnen nach gewöhnlicher Art wegen Reinigung etc.

Wo die drei Fenster in der Front zusammenkommen, sollen bloss die beiden Seitenfenster zum Öffnen sein, und die Fensterschwellen die gewöhnliche Höhe vom Fussboden haben und von Mahagony oder anderen harten Holz gemacht werden und politirt.

Für sämmtliche Front-Fenster im 2^{ten} Stock wird Spiegelglas genommen, wodurch die Form und Styl der Fenster gewinnen kann.

Heizung und Lüftung.

15. Wie oben bei den Keller erwähnt wurde, ein Theil des Gebäudes soll mittelst Luftheitze erwärmt werden.

Der 1^{te} Stock soll mittelst gewöhnlicher aber sehr gut construirter Öfen.

Der 2^{te} Stock soll theils mittelst Luftheitze aus dem Keller, theils mittels offenen Feuers (Kamin), theils endlich mittelst Öfen von bester Art in der anzugebenden Anzahl geheizt werden.

Der 3^{te} Stock ebenso wie der 1^{te} Stock.

Brunn-Wasser

16. Zwei Brunnen sollen an den zweckmässigsten und bequemsten Stellen und so errichtet werden, damit sie zugleich zur Zierde des Hofes dienen.

Diese Brunnen sollen mit den erforderlichen Pumpwerken und Röhren versehen sein, um hinlänglichen Wasservorrath in jedes Stockwerk für die Küche als auch andere Bedürfnisse hinaufzutreiben, und das ganze Pump- und Röhrenwerk muss von der besten Gattung und vollkommenster Arbeit sein, damit Feuchtigkeit und Reperatur-Mühen und -Kosten vermieden werden.

Retiraden.

17. Die Retiraden müssen von der besten, das heisst einfachsten Construction sein, sämmtliche Schläuche hinlänglich weit und stark ohne scharfe Krümmungen, und die Ableitungswegen in die Kanäle sollen einen starken Fall haben, um jede Verstopfung zu vermeiden.

Abzug-Kanäle.

18. Der Hauptkanal sowohl als die Nebkanäle sollen sämmtlich von möglichst solider und fester Bauart sein, entweder vom rothen Marmor auf die gewöhnliche Weise, oder von Ziegeln im hydraulischen Kalk gelegt. Es soll Sorge getragen werden für deren hinlänglichen Fall, und dass diese Kanäle sämmtlich möglichst entfernt von den Brunnen gezogen werden.

Dachrinnen und Speiröhren.

19. Sämmtlich Dachrinnen und Speiröhren sind derart zu stellen und verfertigen, dass weder ein Leckwerden noch ein Übrinnen derselben auch beim heftigen Regen zu befürchten sei, und hierauf muss ganz vorzüglich bei den Veranda's und Balconen gesehen werden, Die Rinnen und Röhren sollen aus Zink oder Blei und so gestellt sein, dass sie das Auge nicht beleidigen.

Querbalken und Fussboden.

20. Die Querbalken jedes Stockwerkes sollen von hinlänglicher Stärke und vollkommene Festigkeit sein ohne zu weichen, und der Fussboden soll von bestmöglichen ganz trockenen Materialien sein und wenn möglich während der Sommermonate gelegt werden, um das Werfen möglichst zu vermeiden.

Balconen

21. Der Balcon an der Donauseite soll so breit als möglich und offen sein; der Balcon an der Südseite in der Gasse eine schöne Veranda haben. Der Eckerker soll wenigstens 6 Schuh vorspringen und die Schützbalcon aus Gusseisen sein.

Glashaus

22. Zu überlegen, ob sich ein Glashaus nicht etwa im 3^{ten} Stock bequem anbringen liesse?

3^{ter} Stock

23. Der 3^{ter} Stock soll theilweise als Kanzlei eingerichtet werden, mit mehreren kleinen Wohnzimmern.

Feuerfestes und geheimes Zimmer

24. Wo wäre ein feuerfestes, und wo ein geheimes Zimmer am besten anzubringen?

Blitzableiter

25. Das Haus soll mit Blitzableitern versehen sein

Stallungen

26. Zu erwägen, wo und wie die Stallungen sein sollen? ob unterirdisch? im Erdgeschoße? oder beides?

Eisgruben

27. Eben so eine passende Stelle für eine Eisgrube bestimmen

Küche

28. Eine geräumige und bequeme Küche soll im 2^{ten} Stock mit einer Abwaschkammer und allen Bequemlichkeiten versehen gebaut werden. — Gute Communication mit dem Speisesaal ohne Speisegeruch. — Zweckmässige Art die Küche mit Wasser zu versehen. — Ausguss etc.

Brennmaterial

29. Eine Maschine um das nöthige Brennholz in die Küche hinaufzuziehen.
30. Die Pläne jedes Stockwerkes sollen in Übereinstimmung mit der früheren Weisungen S^r Excellenz und mit Berücksichtigung der obangeführten Daten ausgefertigt, dann die Façade des Gebäudes dem Ganzen entsprechend gemacht werde, und wenn alles diess festgesetzt ist, sollen die Arbeit- und Detail-Zeichnungen im geeigneten Massstabe verfertigt und festgesetzt, und zuletzt die Kostenüberschläge des Ganzen für beste Materialien und beste Arbeit zusammengestellt werden.

Verschiedene Nachträge.

Es ist wünschenswert eine gute Aussicht aus der Fenstern der Retiraden zu haben, und diese müssen ebenfalls eine gute Lüftung haben.

46. U.ott, folio 1-64.

47. „Feszl Architekt, Gerster Architekt, Leopold Kaiser Baumeister [a három név bekarikázva] = Offen gesprochen: – Ich will Ihnen Reput. zu machen und billigen Gewinn. Wollen Sie mich weichen & hintergehen ... dann stelle ich Sie auf die Mauer.“

48. FL: Pesti telekátírási jegyzőkönyvek, 1845. jan. – 1848. dec.

49. BÁRTFAI SZABÓ L.: Gróf Széchenyi István művész kortársai és barátai. „Magyar Művészet” 1930. 601.

50. Az 1847/48-ban épült háromemeletes Bertha-ház a mai Múzeum krt. 23. helyén állott. Katalógus, 1984. 45. – Bertha Sándor 1877. jan. 24-én kelt végrendeletében így ír: „Hadd maradjon egy ideig e ház azon néven (t.i. Bertha-ház), melyet gróf Széchenyi István kívánságára építtettem 3 emeletesre, s mint ilyen első volt 20 évig a pesti Országúton a boldogult gróf szerint egykor boulevard alakot öltendő.” BÁRTFAI SZABÓ L.: 14. jegyzetben i. m. 102.

51. Ferihegyi kastélya legkésőbb 1850-ben, de valószínű 1848 előtt épült. FL: Pest tanácsi iratok 7732/1850-52.

52. Széchenyi építéssel, stíluskérdésekkel összefüggő műben, tanulmányban nem foglalkozott, de elszórtan – naplójában és egyebütt – sok megjegyzést találhatunk ezekre vonatkozólag. A legtöbbet az 1837-1840 közt írt, de csak 1866-ban megjelent Pesti por és sár c. műve tartalmaz. Mindezek az itt jelzett irányba mutatnak, összegyűjtésük, feldolgozásuk hézagpótló munka lenne.

53. Ennek ostorozását a Pesti por és sár lapjain is megtaláljuk.

Dénes Komárik: Feszl und Széchenyi

Der originalste Schaffende der ungarischen romantischen Architektur, Frigyes Feszl (1821-1884), stand als angehender Künstler in enger Verbindung mit István Graf Széchenyi (1846-1848), einer der führenden Gestalten des ungarischen Vormärz. Bis 1846 beschäftigte Széchenyi schier ausschließlich József Hild, den führenden Meister des ungarischen Klassizismus. Er wandte sich später an Frigyes Feszl, der mit Lipót Krauser und Károly Gerster in Partnerschaft arbeitete, vermutlich aus dem Grunde, weil er sich infolge seiner Anschauung von europäischem Horizont von den neuen architektonischen Strömungen, die sich außerhalb der Grenzen von Ungarn immer mehr durchsetzten und denen auch diese jungen Architekten anhängen, stark angezogen fühlte. Die Tatsache der Bekanntschaft von Feszl und Széchenyi war auch bisher bereits bekannt, ihre eingehendere und erschließende Behandlung steht aber noch aus.

Leider wurden die Gebäude, für die die Entwürfe bei Feszl von Széchenyi oder durch seine Vermittlung von anderen bestellt wurden, mit einer einzigen Ausnahme nicht gebaut. Die Ausnahme, ein Kiosk, steht heute auch nicht mehr.

Nur bei einem einzigen Bauplan von Feszl, der im Jahre 1846 für ein Polytechnikum (in Wirklichkeit eine obere Gewerbschule) angefertigt wurde, sind alle Entwürfe – teilweise aufgrund von Zeitschriftenillustrationen – bekannt. Von dem Plan, den er danach, im Jahre 1847 zu einem Kirche-Kloster-Komplex der Serviten machte, kennt man nur den ausgearbeiteten Entwurf der Hauptfassade und ein Fragment des Grundrißplanes. Über den Kiosk, der für die Promenade entworfen und dort auch gebaut wurde, liegen nur indirekte Angaben vor. Über den ebenfalls für diesen Platz entworfenen und wahrscheinlich nicht realisierten Musikpavillon blieb nur eine Fassadenskizze erhalten. Der Entwurf für Széchenyis großes, dreistöckiges Haus am Donauufer war sein am ausführlichsten ausgearbeitetes Werk. In Széchenyis Schriftennachlaß sind davon zwei Grundrisse und ein ausführlicher Kostenvoranschlag, nicht jedoch die Fassadenentwürfe zu finden, die für uns am wichtigsten und interessantesten wären.

1884. május 6-án Budapest főváros tanácsa pályázatot hirdetett a főváros jelesebb pontjainak olajfestésű képekben való megörökítésére.¹

E határozat előzményeihez tartozik, hogy a tanács mellett 1880-ban létrehozott fővárosi képzőművészeti bizottság 1883. október 27-i ülésén „báró Kaas Ivor bizottsági tag szóba hozta, hogy kívánatos volna a főváros szebb pontjait és pedig nemcsak a kültekét, hanem és főleg a belső utcák egyes kiválóbb részleteit is olajfestményekben megörökíteni”.² A képzőművészeti bizottság támogatta a javaslatot azért, hogy a folyton változó fővárosról történeti becsű részletek maradjanak az utókorra, hogy lendületet adjon általa a „festészet ezen kiváló és reális természetű fajának művelésére” és támogassa az e műfajjal foglalkozó művészeket, végül, hogy az ily módon megszerzett képekkel érdekes kiállítási tárgyakhoz jusson.³

1883. november 15-én a képzőművészeti bizottság levélben fordult az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (OMKT) igazgatóságához, és mint legilletékesebbnek véleményét kérte a kérdés helyes volta és a kivitel mikéntje tárgyában. A levélben hangsúlyozták: a képzőművészeti bizottság „örömmel karolta fel az eszmét, hogy a rendelkezésére álló évi dotáció egy része a főváros szebb pontjainak távlati képekben, olajfestményekben leendő lefestésére fordíttassék, egyebek között azon célból is, hogy a távlati tájkép festésnek, melynek tudomásunkkal eddig művész hazánkfiái közül alig van művelője, szintén némileg nagyobb mérvben való művelésére alkalom nyujtassék azoknak, kik a festészet ezen ágában is dolgozni hajlammal és tehetséggel bírnak.” Kérték egyúttal, hogy amennyiben a pályázati eljárást célravezetőnek találják, küldjék meg a pályázati feltételek tervezetét is.⁴

Az OMKT igazgatósága 1884. január 31-én kelt válaszlevelében támogatta a képzőművészeti bizottság kezdeményezését, de szkeptikus volt, ezért szükségesnek tartotta már a bevezetésben megjegyezni, „hogy a feladattal jelenleg nem foglalkozik az olajfestészet”, és a pályázat feltételeire vonatkozó tanácsok után visszatérve az eredeti kérdésre azt ajánlotta, hogy ha az olajvázlatokra hirdetett pályázatnak nem volna meg a kívánt eredménye, kísérletet lehetne tenni a kevésbé monumentális, de az építészeti felvételekre alkalmas vízfestéssel is. Az OMKT igazgatósága, ha nem bízott is a pályázat sikerében, természetesen minden tanácsot megadott a pályázat lebonyolításához. 500, 300 és 200 frt-os díjakat ajánlottak nemcsak a feltétlen megfelelő, hanem a viszonylag legelesebb határozott művészi beccsel bíró művek jutalmazásául. Olyan, legalább 60 cm széles olaj színvázlatokat tartottak pályaművekként megkívánandónak, amelyek a majd megrendelendő 100x150 cm méretű végleges képek alapjául szolgálhatnak; a végleges képek méreteit a várható elhelyezés – valamely díszesebb hatósági terem – szabta meg. E kész képek tiszteletdíjául 1200-1500 frt-ot javasoltak. Megjegyezték még, hogy a vázlatok elkészítéséhez három olyan hónap szükséges, amikor a szabadban lehet festeni, ezért javasolták, hogy a beadás határidejét június végére tűzzék ki.⁵

A tanács az OMKT javaslatait figyelembe véve 1884. május 6-án úgy határozott, hogy pályázatot ír ki egyelőre 12 képből álló sorozat beszerzése céljából egy-egy 500, 300 és 200 frt-os díjjal a főváros jelesebb pontjainak olajfestésű képekben való megörökítésére.⁶

Ugyanaznap dátummal (1884. május 6.) kiadásra került a pályázati felhívás, amelyet 150 példányban sokszorosítottak⁷ és megküldtek az itthon vagy külföldön működő ismert magyar festőknek.⁸

A pályázat feltételei között első helyen szerepelt, hogy azon „csak Magyarországon született vagyis magyar művészek pályázhatnak”.⁹ „A pályázatra legalább 60 cm széles olajszín vázlatok” küldendők be. (Ez a kikötés adta a támpontot a pályázatra egykor beküldött képek azonosításához, a tematikailag ideillő művek közül kiszűrve a túlságosan kicsi¹⁰, illetve a feltűnően nagy méretű képeket)¹¹

A pályázók tudomására hozták, hogy a végleges képméret 100x150 cm lesz, ajánlott tehát, hogy a vázlatok ennek alapjául szolgálhassanak. Kívánatosnak mondták, hogy a képek a „főváros főleg beépített területének kiválóbb pontjait” örökítsék meg, de a „felveendő pontok megválasztása a pályázó művészek szabad tetszésére” volt bízva, a kiírás konkrét ajánlásokat nem tett.

Kikötötték, hogy díjat a viszonylag legjelesebb művekre adnak, de csak az esetben, ha a művész legalább két színvázlatot beküldött.¹² A vázlatok a szerzők tulajdonában maradnak. A főváros fenntartotta magának azt a jogot, hogy a díjazástól függetlenül tehesse megrendelését. A beküldési határidő 1884. október 1. volt. (Ezt később 1884. december 31-re módosították.)¹³

A kor szokása szerint előre közölték, hogy a bíráló választmány 9 tagból fog állni, két tagot az OMKT, kettőt a Magyar Mémők és Építész Egylet, öt tagot a képzőművészeti bizottság saját kebeléből választ meg. A tagok névsorát a későbbiekben (augusztus végéig) a hírlapok útján a pályázók tudomására hozzák. Egyúttal közzétették a bírálat lefolyásának feltételeit: a beadást követő egy hónapon belül viszonylagos szótöbbséggel döntenek és a díjakat a bírálatot követő 8 napon belül kifizetik. Végül felhívták az „akár itt benn lakó, akár külföldön tartózkodó festő urak(at), miszerint a magyar hazai festő művészetnek támogatása céljából általában s a távlati képfestés műfajának művelése iránti érdekeltég felébresztése céljából különösen nagyérdékű és jelentőségű eme pályázaton minél több vázlat beküldésével résztvenni szíveskedjenek.”¹⁴

A tanács, illetve a képzőművészeti bizottság igyekezett az igényét pontosan megfogalmazni, de az mégsem lehetett eléggé egyértelmű, mivel szükségesnek találták, hogy csaknem hat héttel később, 1884. június 19-én „újabb intézkedést” tegyenek, „a főváros kiépített része szebb pontjainak lefestése tárgyában”. Az újabb tanácsi határozat már részletesebben elmagyarázza, hogy a 24.189/84. sz. a. kiírt pályázattal „nem az úgynevezett tájfestészetet (Landschafts-Malerei) kívánta támogatni, nem madártávlati képet kívánt szerezni – hanem az úgynevezett építészeti festészetet kívánja érvényre emelni, mely nemét az olajfestésnek ez idő szerint – bizonyára a megrendelések hiányában – elhanyagolva látja, és nevezetesebb pontjait a folyton fejlődő és változó városnak kívánja olajfestésű képekben a későbbi kor számára megörökíteni”.¹⁵ Az újabb határozatot is megküldték a művészeknek.¹⁶

A pályázat módosított határideje 1884. december 31-én járt le, addig 18 művész 66 színvázlatot küldött be. A pályázók zömében pályakezdők, illetve igazi sikereket még el nem ért művészek és rajztanárok voltak. Az idősebb generációt Molnár József képviselte. A már tekintélyes művészek közül csak Ligeti Antal pályázott, de ő eltért a kiírástól és nem „építészeti festményt”, hanem madártávlati képet küldött. Gyöngyvirági Zseni és Molnár Géza 1-1, Aggházy Gyula, Böhm János, Ligeti Antal, Löschinger Zsigmond, Molnár József, Schandi Gyula és Tölgyessy Arthur 2-2, Görök Leo György, Irinyi Sándor, Mednyánszky

László és Spányi Béla 3-3, Feszty Árpád 4, Balló Ede 5, Schickedanz Albert 7, Lechner Gyula 8 és Nadler Róbert 14 képpel szerepelt.¹⁷

A kiírás szerint 9 tagúnak tervezett bíráló választmány 8 tagja 1885. január 10-én összeült. A képzőművészeti bizottság részéről Havas Sándor, báró Kaas Ivor, báró Liphay Béla és Vidéky János, az OMKT részéről Kelety Gusztáv és Vastagh György, a Magyar Mémők és Építész Egylet képviselőjében Ybl Miklós és Rauscher Lajos jelent meg.¹⁸ Távol maradt a képzőművészeti bizottság részéről delegált ötödik küldött: Zichy Antal.¹⁹

A bíráló választmány először azt vizsgálta, hogy a pályamunkák megfelelnek-e az előírt feltételeknek. Megállapították, hogy Schickedanz Albert magyar művészként részt vehet a pályázaton,²⁰ Gyöngyvirági Zseni és Molnár Géza műveit nem vehetik figyelembe, mert a kiírástól eltérően csak egy-egy művet küldtek, s Ligeti Antalét sem, mert ő két „madártávlati” képet mutatott be. A figyelembe vehető képek közül az első díjat a vele járó 500 frt-tal „tekintettel különösen a várkert rakpartot felülről nézve, és a bombatért ábrázoló vázlataira egyhangúlag Nadler Róbertnek”, a második díjat a vele járó 300 frt-tal „különös tekintettel a nagymező utcát és a várbeli Szt. Háromságtért tárgyaló vázlataira szintén egyhangúlag Schickedanz Albertnek”, a 200 frt-tal járó harmadik díjat „Molnár József, Aggházy Gyula és Feszty Árpád között 3 szavazás útján szavazattöbbséggel, s tekintettel a Calvin téri vázlatra Molnár Józsefnek ítélte”.

A díjazásra vonatkozó döntés után felkérték a bíráló választmányt, hogy tegyen javaslatot a megrendelésekre. A választmány, megjegyezve, hogy „ámbar ez szorosán véve hatáskörén kívül esik, ajánlja első sorban Ligeti Antalnak az alsó Dunáról tekintett képét az újabb építményekkel kiegészítve, mint bevezetést a megrendelendő képsorozathoz”. A bírálók, akik szigorúan ragaszkodva a kiírás feltételeihez, kénytelenek voltak Ligetit kizárni a pályázatból, kapva kaptak a lehetőségen, hogy egyrészt kárpótolhatták a tekintélyes mestert, másrészt a várost is hozzájuttathatták egy olyan képhez, amely „a folyton fejlődő és változó város”-t „a későbbi kor számára megörökíti”, – még ha madártávlattól is. Egy jó képhez, amely teljesen megfelelt a kiírás céljának, ha betűinek nem is.

Megfestésre ajánlották még: „Nadler Róberttől 1. Várkert rakpart felülről (pályanyertes), 2. Albrecht út felülről, 3. Bombatér, 4. Lánchídfe Budapest. Schickedanztól: 1. Nagymező utca, 2. várbeli Szt. Háromságtér, 3. Torony és Duna utca sarok, 4. Ferenciek tere. Molnár Józseftől Calvin tér, Feszty Árpádtól: 1. Lánchíd este, 2. alsó dunai látkép. Aggházy Gyulától Albrecht út alulról, Ballótól: Petőfi tér, Tölgyessytől: Sugárút, Lechner Gyulától: Váci utca Kristóffal”. Az ajánlat bőségesebb volt, mint a lehetőség, hiszen eredetileg is mindössze 12 képről volt szó. Az ajánlattevők még a látszatát is kerülték annak, mintha ők hozhatnák a döntést. Nehezen állapítható meg, hogy a javaslatnál mennyire vezette a bírálókat a minőség és mennyire a tematika, a megörökített helyszín. Az mindenesetre szembeötlő, hogy a javasolt munkák között nincs tematikai átfedés, sőt fellelhető némi szándék a kiegészítésre. A négy Calvin tér kép közül egy került javaslatba, a hat Lánchíd kép közül kettő: egy esti és egy, amely a budai hídfőt ábrázolja. A három Albrecht út közül ugyancsak kettő: az egyik alulról, a másik felülről ábrázolja az utat. Kvalitás szempontja utal viszont az, hogy az első két helyezettől 4-4 képet hoztak javaslatba.²¹

A fővárosi képzőművészeti bizottság 1885. február 2-i ülésén tárgyalta meg a pályázat eredményéből adódó teendőket. Megállapítva, hogy az idő szerint 6000 frt áll rendelkezésre, amely összegből a tervbe vett tizenkét kép költségeit fedezni nem lehet, úgy határoztak, hogy egyelőre annyi képet rendelnek meg, amennyit elkészültük esetén ki tudnak fizetni. A megrendelések megtételénél követendő szempontként jelölték: „a főváros szebb és érde-

kesebb pontjai közül első sorban azokat örökítse meg, melyek a főváros természetes fejlődése folytán a közel jövőben változás alá fognak esni”.²² Ismét hangoztatták, hogy „a hatóság köteve nincs a bíráló választmány ítélete által, megrendeléseit teljesen függetlenül teheti” – mégis úgy döntöttek, saját fenti szándékait háttérbe szorítva, hogy a díjazott három művésznél rendelnek egy-egy képet, nevezetesen: „a) Nadler Róbertnél a Bombatért és körmökét tartalmazó látképet, b) Schickedanz Albertnél a Torony- és Duna-utcák sarkát feltüntető képet, c) Molnár Józseftől a Calvin-tért.”²³

Az 1885. február 5-i tanácsülésen jóváhagyták a képzőművészeti bizottság javaslatát, intézkedtek a pályadíjak kifizetéséről²⁴ és a három nagyméretű kép megrendeléséről.²⁵

Az egyenként 1200 forint tiszteletdíjú három kép megrendelése után még szabad rendelkezésre maradt 2400 forint. A képzőművészeti bizottságban felmerült, mint követendő szempont, hogy „a hazai képzőművészetek támogatására felvett évi 4000 forint-os dotatio természeténél fogva tehetesebb kezdő, vagy megrendelésekkel kevésbé ellátott művészeknek lehetőleg direct támogatására fordítandó”, másrészt a pályázatra „sok jó vázlat adatott be, amelyek már így is annyira jóknak mondhatók, hogy mint hivatalszobát díszítő képek, bárhol elhelyezhetők, és ha kellő alapunk volna a fedezetre, mind megszerzendők volnának; s hogy azok is, a kik pályadíjat nem nyertek, fáradozásaik némi jutalmazását élvezhessék: javaslatba hoztuk, hogy 1200 forint, vagyis egy kép végleges kidolgozásának ára erejéig vételi ajánlatok tétessenek az illető művészeknek.”²⁶

A képzőművészeti bizottság javaslata alapján a tanács 1885. július 9-én megvásárolta Balló Ede: Rakpart a Petőfi térnél c. vázlatát 200 forint, Feszty Árpád: A Lánchíd éjjel c. képét 200 forint, Tölgyessy Arthur: Sugárút a Körtértől befelé c. képét 200 forint, Györök Leo György: Helyőrségi templom és Albrecht út fent c. vázlatait összesen 300 forint, Lechner Gyula: Rózsa tér és Sebestyén tér c. vázlatait összesen 300 forint kifizetése ellenében.²⁷ A megvásárolt vázlatok listája részben, de csak részben fedi a zsűri által megrendelésre ajánlott művek sorát. Hiányoznak róla természetesen a megbízást nyert művészek. Hiányzik Aggházy – ismeretlen okból. (Talán a többieknél jobban el volt látva munkával, kapott más támogatást, pl. 1883-ban műtermes ház építésére alkalmas epreskerti telket nagyon kedvezményes áron.²⁸) 300 forintért megvett két képpel bekerült Györök Leo György, Lechner Gyulától viszont nem a Váci utca a Kristóffal címűt vették meg, hanem egy összefüggő képpárt, a Rózsa és a Sebestyén tereket ábrázolókat.

Feltételezhetően ugyanekkor, vagy kevéssel később határozták el, hogy a fennmaradó 1200 forintból 1100 forintért megveszik az akkor még külföldön – Párizsban élő Bruck Lajos: A Ferenc József-rakpart a Petőfi térnél és A várhegy c. nagyméretű festményét is.²⁹ Az eljárás meglepő, de nem volt jogtalan, hiszen a hatóságnak jogában állt pályázattól függetlenül is beszerezni képet. Talán a külföldön dolgozó „jeles hazánkfiát” kívánták e gesztussal hazatelepülésre biztatni.³⁰

Molnár József és Schickedanz Albert egy év alatt elkészültek a képekkel. 1886. február 10-én tanácsi határozat intézkedett a beszállított, a bizottság által elfoadott festmények tiszteletdíjának kifizetéséről.³¹ Nadler, aki közben az Országos kiállításról festendő képekre is kapott megbízást a fővárostól,³² csak 1887. októberre készült el a Bomba teret ábrázoló nagyméretű képével.³³ Ezzel egy időben, 1887. október 20-án Havas Sándor bizottsági tag javaslatára a képzőművészeti bizottság előterjesztését támogatva a tanács 1200 forintért megvette Ligeti Antal: Budapest távlata 1864-ben c. olajfestményét.³⁴

Két évvel később, 1889. december 15-én a fővárosi képzőművészeti bizottságban Gerlóczy Károly alpolgármester, a bizottság elnöke javasolta, hogy a főváros egyes pontjainak



65. Molnár József, Calvin tér. BTM Fővárosi Képtára, 1312. Ltsz. (II/2.)

66. Balló Ede, Calvin tér. BTM Fővárosi Képtára, 20.335 Ltsz. (I/6.)

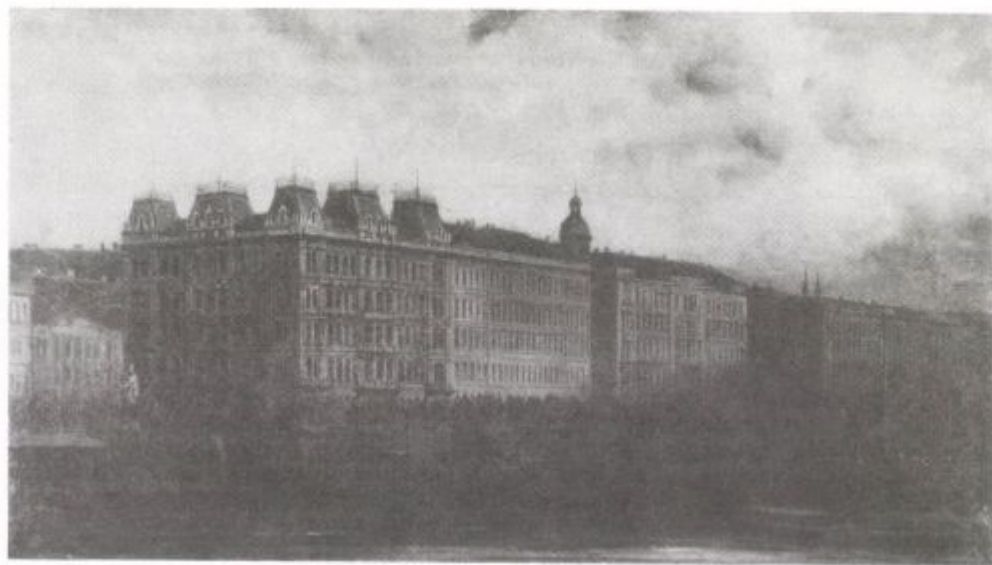




67. Nadler Róbert, Várkert rakpart. BTM Fővárosi Képtára, 19.194 Ltsz. (I/42.)

68. Balló Ede, Várkert bazár. BTM Fővárosi Képtára, 20.334 Ltsz. (I/7.)





69. Irinyi Sándor, Eötvös tér. Ferenc József (Belgrád) rakpart. BTM Fővárosi Képtára, 16.505 Ltsz. (I/20.)

70. Tölgyessy Arthur, Sugárút a rond térről. BTM Fővárosi Képtára, 831 Ltsz. (I/66.)





71. Schickedanz Albert, A Ferenciek terén állott Atheneum. BTM Fővárosi Képtára, 643 Ltsz. (II/18.)

72. Györök Leó György, Albrecht út. BTM Fővárosi Képtára, 13.467 Ltsz. (II/18.)



lefestésére vonatkozó, 12 képre tervezett sorozatot – amelyből eddig pénz hiányában csak három képet készítették el – folytatni kellene. A bizottság támogatta a javaslatot, és követzőkként Schickedanz Alberttól a Mátyás templom, Nadler Róberttől a királyi vár krisztinavárosi részének megfestését kívánta megrendelni. Egyúttal megbízták báró Liphay Béla bizottsági tagot, hogy a művészekkel érintkezésbe, illetve alkudozásba lépjen.³⁵ A Nadlerrel folytatott megbeszélések simán mehettek, így 1890. május 7-én a képzőművészeti bizottság megbízta őt az említett kép megfestésével, és „skizz” előzetes bemutatására szólította fel.³⁶ 1891. január 3-án a képzőművészeti bizottság a bemutatott három vázlat közül kiválasztotta a nagyméretű kép alapjául szolgálót.³⁷ A kész képet 1893. februárjában Nadler határozott sürgetésére kifizették.³⁸

Schickedanz szóban forgó képe 1890 elején már készen lehetett nagy méretben is (az ak-tákban kész képként említik), de nem nyerte meg a tárgyalásokkal megbízott Liphay báró tetszését, aki vételárként legfeljebb 600 frt-ot javasolt, és ezért a tárgyalások megszakadtak.³⁹ 1892. május 10-én Schickedanz levél kíséretében bemutatta a képzőművészeti bizottságnak a budavári főgyházat ábrázoló képét, amelyet évek előtt kezdett festeni, de a kijelölt időre befejezni nem tudott. (Egy szóval sem említette a megszakadt tárgyalást.) A király-koronázás 25. évfordulóját a legmegfelelőbb alkalomnak ítélte, hogy tőle a képet megvegyék. A vételarat óvatosan nem konkrét összegben jelölte meg, hanem imígyen írta körül: a „Nadler Róbert által festett képért a Tekintetes Bizottság által javaslatba hozott és megszavazott honorárium igényeimnek teljesen megfelel”.⁴⁰ A képzőművészeti bizottság csak 1893. február 1-én foglalkozott érdemben a kép megvásárlásának ügyével.⁴¹ Azt az ábrázolás hitelessége révén történeti, valamint művészi szempontból is megfelelőnek találta,⁴² honoráriumként 1000 frt-ot ajánlott fel.⁴³ Schickedanz a felajánlott összeget elfogadta,⁴⁴ amelyet végül 1893. július 12-én fizették ki neki.⁴⁵

A budapesti látképekre kiírt pályázat és az annak kapcsán rendelt képek története ezzel be is fejeződné, ha Schickedanz – aki a megrendelések reményében az 1885. január 10-i zsűrin nagy méretben történő megfestésre ajánlott mind a négy képét valóban megfestette 100x150 cm-es méretben – 1900. február 3-án kelt levelében a Ferenciek terén állott Atheneum-házat ábrázoló festményét fel nem ajánlja Rózsavölgyi Gyula alpolgármesterek, a képzőművészeti bizottság elnökének.⁴⁶ Az időzítés és a képválasztás nem volt véletlen, hiszen az Erzsébet híd építésével együtt járó belvárosi rendezések kapcsán éppen ekkor bontották le a képen szereplő épületet. Schickedanz a képet „az annak idején előirányzott 1200 frt-nyi tiszteletdíjért” kívánta eladni. A képzőművészeti bizottság 1900. október 15-én foglalkozott az ajánlattal, és azt javasolta a tanácsnak, hogy vásárolják meg a képet, ha azt a művész legfeljebb 1600 K-ért (=800 frt) átengedni hajlandó.⁴⁷ Schickedanz 1900. december 17-én beleegyezett az 1600 K árba,⁴⁸ minekutána a tanács 1900. december 20-i ülésén – a képzőművészeti bizottság javaslatára (!) – már csak 1200 K-t (=600 frt) ajánlott.⁴⁹ Schickedanz beleegyezett ebbe a végül is felére redukált összegbe,⁵⁰ és így a tanács 1901. január 9-én már a Fővárosi Múzeum számára megvette Schickedanz Albert Ferenciek terét ábrázoló 100x150 cm méretű olajfestményét.⁵¹ (Talán ez az egyik első kép, amelyet *közvetlenül a múzeum számára vásároltak.*)

„A pályázat lejártával a bíráló bizottmány konstataálta, hogy a pályázat nemcsak kvalitatív, hanem kvantitatív is sikerült”,⁵² azt az előre kitűzött célját azonban, hogy lendületet adjon „a festészet ezen kiváló és reális természetű fájának művelésére”,⁵³ aligha érte el. A 18 résztvevő és 66 pályamű számszerűleg jó eredmény volt, igaz, hogy mindössze egy tekintélyes mester volt a pályázók között, s őt is ki kellett zárni előzetesen a pályázatból. Vol-

tak a pályázók között jócskán jelentéktelen nevek, szép számmal a műkedvelés határán mozgó rajztanárok,⁵⁴ de vitathatatlanul megjelentek a később jelentőssé váló ekkor még kezdő festők is.⁵⁵ A pályázat abszolút győzteseiben azonban az építész alapképzettségű, festő ambíciójú, korábbi éveiket az Ybl-irodában, főleg távlatok és dekorációk festésével töltő ismert, de még nem befutott művészek, Nadler Róbert és Schickedanz Albert voltak. (A figyelemmel kísért 17 év alatt városkép-pályázat kapcsán elköltött 10.100 frt-ból 6300 frt-ot ők ketten kaptak meg, csaknem egyenlő arányban.⁵⁶) Nadler minden bizonnyal a pályázaton elért sikere kapcsán jutott az 1885. évi Országos kiállítás megfestésének – szintén jól jövedelmező – feladatához, és ezen a sikeren alapult későbbi szakmai elismertsége. Schickedanz, akinek nem volt módjában akadémiai festői tanulmányokat folytatni, ekkor lett festőként is elfogadott, és a mai napig is e képek révén tartja nyilván nemcsak építészként, hanem festőként is – annyira-amennyire – a szakmai köztudat.

Az „építészeti festészet” részletező száraz előadásmódot kívánt, amely leginkább az építészeti rajzoló vagy távlatfestői gyakorlattal rendelkezőknek kedvezett, és a „festői látásmódú” alkotóktól állt a legtávolabb. Nem lehet véletlennek tekinteni, hogy a három képet bemutató Mednyánszky László sem a díjazásnál, sem a megrendelésnél, sem a vásárlásnál szóba sem került.

Annyi eredménye feltétlenül lett a pályázatnak, hogy a „folyton épülő és fejlődésben változó főváros” akkori „képéről érdekes történeti becsű részletek” maradtak „az utókor-nak”, amelyek több mint 30 kép esetében „mint érdekes kiállítási tárgyak is jó sikerrel (...) érvényesíthetők”.⁵⁷ Kortörténeti dokumentumként azonban a nem sokkal korábban föltűnt Klósz György fotói nemcsak felveszik a versenyt a festményekkel, hanem sokszorosán felül is múlták azokat. A fővárosi tanács és kebelében a képzőművészeti bizottság is tisztában lehetett ezzel, vagy legalább is érzékelte ezt, mivel a 12 képből álló festménysorozat teljesebbé tételének ügyét lassan hagyta elaludni, míg Klósz Györgynek 325 felvétel elkészítésére adott megbízást.⁵⁸

A festészet egy-egy ágának fellendítését célzó történeti- és egyházi-festészeti pályázatok 1870-től, illetve 1880-tól kezdve évenként ismétlődtek; a városképpályázat egyszeri volt, és próbálkozás sem történt a megismétlésére.

FÜGGELÉK

Felhívás pályázatra.

Budapest főváros tanácsa a főváros főleg beépített területének kiválóbb szebb pontjait olajfestményű távlati képekben s a sorozatot egyelőre 12 képben tervezve – megörökíteni szándékozván, pályadíjakat tűz ki és pedig egyet 500, egyet 300, és egyet 200 frttal oly színvázlatok bemutatására, melyek alapján a teljes nagy képek elkészíttetése iránt a megbízások kiadhatók lesznek. –

A feltételek a következők:

1.) A kitűzött díjakra csak Magyarországon született vagyis magyar művészek pályázhatnak legalább 60 centiméter széles olajszín vázlatokkal olyképp felfogva, hogy azok a másfél méter széles és egy méter magas méretben tervezett és egyenkint 1200 frt, azaz egyezerkettőszáz forinttal díjazandó festmények (: végleges kidolgozás :) alapjául szolgálhassanak. –

2.) A felveendő pontok megválasztása a pályázó művészek szabad tetszésére bízatik.

3.) A díjak a viszonylagosan legjelesebb, de e mellett határozott műbecsrel bíró pályaműveknek, s csak is az esetre fognak kiadatni, ha az illető művész legalább két színvázlatot küldött be. –

4.) A vázlatok a szerző tulajdonában maradnak. –

5.) A főváros fenntartja magának azon jogot, hogy a díjazástól függetlenül tehesse megrendelését, valamint a pályázó művész által választott pontok szabad felhasználását is. –

6.) A pályázat nyílt: ugyanazért névtelenül s a cím megadása nélkül beküldött pályaművek nem fognak figyelembe vétetni. –

7.) A pályaművek folyó 1884. évi október hó 1-ső napjáig Gerlóczy Károly alpolgármester úrhoz, mint a képzőművészeti állandó bizottság elnökéhez (: Budapest, lipót-utcai városház, II. emelet 21. sz. a. :) küldendők be. –

8.) A pályaművek felett bíráló választmány 9. tagból álland, melynek két tagját az orsz. magyar képzőművészeti társulat, két tagját a magyar mérnök és építész egyesület, öt tagját pedig a fővárosi képzőművészeti állandó bizottság a saját kebeléből választandja meg.

Ezen bíráló választmány még a nyár folyamán fog megalakítani és tagjainak névsora legkésőbb augusztus végéig a hírlapokban leendő közzététel útján a pályázók tudomására fog hozatni.

Ezen választmány a pályaművek fölött folyó év október hó végéig – titkos szavazás útján tekintet nélkül a jelenlévők számára, viszonylagos többséggel dönt – s az általa oda ítélendő díjak 8. nap alatt a pályadíjnyertes művészek számára kiutalványoztatni fognak. –

Ezek közlésével – általában, s lehetőleg a felhívás egy példányainak boríték alatt, saját címükre szóló megküldésével – egyenkint és különösen is – felhívhatnak az összes – akár itt benn lakó, akár külföldön tartózkodó festő művész urak miszerint a magyar hazai festő művészetnek támogatása céljából általában s a távlati képfestés műfajának művelése iránti érdekeltség felébresztése céljából különösen nagyérdékű és jelentőségű eme pályázaton minél több vázlat beküldésével részt venni szíveskedjenek. –

Budapest főváros tanácsának 1884. évi május hó 6-án tartott üléséből.

Kamer Mayer Károly s.k.
polgármester

24189 számhoz.
1884.-III.

A pályaművek azonosító jegyzékének alapjául szolgáló források

1. „Pályaművek (vázlatok) a budapesti látképek tárgyában.” A pályázatra beküldött művek jegyzéke. „Összeállítá: Rózsa Péter” tanácsnok. A művészek 1-19. sorszámmal, a művek 1-67. sorszámmal jelölve. Egyidejűleg törölve 3. Böhm Pál, 5. sz. (a mű címe már nincs is feljegyezve). Hiányzik a címek közül a 47-53. sz. (Nadler R. művei közül 7 db.) BFL. IV. 1403. m. 11/1884. cs. ügyiratszám nélkül.

2. „Jegyzéke a budapesti látképek iránt kiírt pályázat folytán 1884. dec. 31-ig beérkezett pályaművázlatoknak, s azok tárgyának rövid leírása.” Egyoldalas, félbemaradt jegyzék. A művészek I-II., a művek 1-4. sorszámmal jelölve. (A 4. sz. már nincs kitöltve.) Az előző jegyzék melléklete. BFL. IV. 1403. m. 11/1884. cs. ügyiratszám nélkül.

3. „Kimutatása a fővárosi hivatalokban előzetesen feljegyzett olajfestményeknek és olajnyomatoknak.” Eredetileg 4 oldalas lista 67 tétellel. Hitelesítette 1888. aug. 21-én Lukács Ignác. Utólagos kiegészítésekkel, amelyek jól elkülöníthetően elütnek az eredeti lista írásmódjától. A kiegészítések nem datáltak. Csoportok: I. Budapest látképei, 1-15. sz., II. Kiállítási képek, 16-24. sz., III. Történelmi és genre képek, 25-27. sz., IV. Arcképek, 28-67. sz. A képekre vonatkozó adatok: cím, találhatóság helye, szerző, vétel éve, vételi ár frt. (Az adatok helyenként hiányosak.) BFL. IV. 1403. m. 55/1888-94. cs. ad 6687/mh. sz.

4. A kimutatás későbbi, kiegészített változata. Datálatlan. Csoportok: I. Budapest látképei, 1-23. sz., II. Kiállítási képek, 24-32. sz., III. Történelmi és genre képek, 33-35. sz., IV. Arcképek, 36-76. sz., V. Szobrok, 77-88. sz. A művekre vonatkozó adatok: cím, találhatóság helye, szerző, vétel éve, vételi ár frt. (Sok adat hiányzik. A vételi évek között 1888 utáni évszám nem szerepel: pl. a budapesti látképek között 16-23. sorszámon szereplő műveknél ez a rubrika kitöltetlen, akárcsak a találhatóság helye.) A listán I. 20. sz. a. szerepel Schickedanz Albert: Mátyás templom c. képe 1000 frt vételárral, tehát *a lista 1893. júl. 12. után készült.* BFL. IV. 1403. m. 55/1888-94. cs. ügyiratszám nélkül.

5. Képzőművészeti tárgyak leltára. 8 oldalas összeállítás. Datálatlan. Csoportok: I. Olajfestmények (I. rangú) 1-59/b. sz., II. Olajfestmények (II. rangú) 1-32. sz., III. Olajfestményvázlatok 1-21. sz., IV., Aquarellek (I. rangú) 1-10. sz., V. Aquarellek (II. rangú) 1-29. sz., VI. Réz-, acél-, fametszetek 1-17.

sz., VIII. Szoborművek 1-15. sz. A képekre vonatkozó adatok: cím, szerző, található helye, magasság cent., szélesség cent., jegyzet. (A szobroknál méretet nem tüntettek fel.) A képek méretét kerettel együtt adták meg. A jegyzetek nagyrészt a keretek állapotára vonatkoznak. A datálásra vonatkozóan I. a 4. sz. a kimutatás kiegészített változatánál írottakat. (1893. júl. 12. után) BFL. IV. 1403 m. 55/1888-94. cs. ügyiratszám nélkül.

6. Jelentés 25-26 és 114-115.

7. „Budapest főváros tanácsa által 1884. évi május 6-án 24.189 és június 19-én 31.577 sz. a hirdett pályázat folytán beküldött olajszínvázlatok ügyében egybehívott bíráló választmány 1885. január 10-én tartott ülésének jegyzőkönyve.” BFL. IV. 1403 m. 11/1884. cs. ügyiratszám nélkül.

8. A 32.739/1885-III. sz. 1885. jún. 9-én kelt tanácsi határozat. BFL. IV. 1403. m. 12/1884. cs.

9. Vonatkozó múzeumi leíró kartonok.

I. Az 1884-85. évi budapesti látképpályázaton szereplő művek (olaj színvázlatok)

I. Aggházy Gyula

1. *Mátyás templom*. Budavári Nagyboldogasszony-templom címen BTM 55.128.1 Ltsz. o.v. 99.3x60 cm. Vétel a Bizományi Áruházból (1955) 708.– Ft

2. *Albrecht út*. Lappang. Az 1885. jan. 10-i pályázati zsűrin a harmadik díjra jelölt egyik kép volt. Ugyanekkor szóba jött a nagy méretben való megfestésre ajánlott képek között is. (13. helyen)

II. Böhm János

3. *Kerepesi út*. Lappang

4. *Budai látkép (alsó)*. Lappang

III. Böhm Pál (5. sorsszám már az eredeti kéziraton törölve)

IV. Balló Ede

6. *Calvin tér*. Azonos címen BTM 20.335 Ltsz. o.v. 38,5x62 cm, özv. Balló Edéné ajándéka 1941.

7. *Várkert bazár*. Várkert-rakpart címen BTM 20.334 Ltsz. o.v. 38,5x62 cm. özv. Balló Edéné ajándéka 1941.

8. *Vár*. Lappang

9. *Ferenc József tér*. Lappang

10. *Petőfi tér*. Petőfi téri piac címen BTM 1135 Ltsz. o.v. 50x70 cm. A pályázatra beküldött vázlatot (ekkor Rakpart a Petőfi térnél címmel jelezve) 200.– frt-ért vette meg a fővárosi tanács 1885. július 9-én. A VIII. tanácsi üo. egyik helyiségében volt. 1904-ben átengedés útján került a Fővárosi Múzeumba.

V. Feszty Árpád

11. *Kerepesi út*. Lappang

12. *Budai (alsó) látkép*. Lappang. Az 1885. jan. 10-i pályázati zsűrin szóba került a nagy méretben való megfestésre ajánlott képek között (12. hely)

13. *Lánchíd*. Azonos címen BTM 1334. Ltsz. o.v. 59,5x92 cm. Az 1885. jan. 10-i pályázati zsűrin a harmadik díjra jelölt egyik kép volt, ugyanekkor szóba került a nagy méretben való megfestésre javasolt képek között is. (11. helyen) A pályázaton szereplő vázlatot (ekkor a Lánchíd éjjel címmel jelölve) 200.– frt-ért vette meg a fővárosi tanács 1885. július 9-én. Az I. tanácsi üo. egyik helyiségében volt. 1906-ban átengedés útján került a Fővárosi Múzeumba.

14. *Hídő Pesten*. Lappang

VI. Gyöngyvirági Zseni

15. *Krisztinaváros*. Lappang. – A képet a pályázatnál nem vették figyelembe, mert a művész a kiírástól eltérően csak egy képet küldött.

VII. Györök Leo György

16. *A Lánchíd Budáról*. Lappang

17. *Garnison templom*. Helyőrségi templom címmel BTM 832 Ltsz. 45x61 cm. o.v. A pályázatra beküldött vázlatot az Albrecht utat ábrázoló párjával együtt összesen 300.– frt-ért vette meg a fővárosi tanács 1885. július 9-én. A kép az 1888-as kimutatásban 100 frt értékkel szerepel. A III. tanácsi üo. egyik hivatali helyiségében volt. 1902-ben átengedték a Fővárosi Múzeumnak.

18. *Albrecht út*. A pályázatra beküldött vázlatot (ekkor „Albrecht út fent” címmel jelölve) 1885.

július 9-én megvette a fővárosi tanács a Garnison templom című párjával együtt összesen 300 frt-ért. A *kimutatásban* 200 frt értékkel szerepel. A kép a III. tanácsi üo. egyik helyiségében volt. A *leltárban* nem szerepel. A BTM 13.467 Ltsz. van egy Györök Leó által festett azonos című kép, o.v. 65x95,5 cm. Ez a leírókarton tanúsága szerint 1922-ben csereajándék útján került a múzeumba.

VIII. Irinyi Sándor

19. *Vigadó tér*. Lappang

20. *Eötvös tér*. Ferenc József (Belgrád) rakpart címmel a BTM 16.505 Ltsz. o.v. 36x60 cm. 1933-ban vétel útján (Spitzer Jenőtől) került a múzeumba. (Iványi a beadott képekhez mellékelte jegyzékén „Részlet a pesti Dunaparttról” címmel jelölte a képet.

21. *Calvin tér*. Lappang

IX. Lechner Gyula

22. *Ferenciek tere*. Lappang

23. *Újvilág-utca (Sas)*. BTM 2.491 Ltsz. o.v. 40x56,2 cm. Vétel 1909-ben Lechner Gyulától.

24. *Rózsa tér (jobbira)*. BTM 591 Ltsz. Azonos címen o.v. 40x60 cm. A pályázatra beküldött vázlatot a Sebestyén tér című párdarabjával együtt összesen 300.- frt-ért vette meg a fővárosi tanács 1885. július 9-én. A *kimutatásban* 150.- frt érték megjelöléssel szerepel (13. sz. a.) szerző nélkül, a találhatás helyeként „Lechner Gyula rajziskolai tanár”. A *leltár* jelöli Lechner szerzőségét, de nem jelöli a találhatás helyét. A tanácsi VII. üo. 1900-ban adta át a képet a Fővárosi Múzeumnak. (A Fővárosi Képtár háborús veszteségeinek jegyzéke 32. o. No 459. azonos című, méretű és technikai, 349 Ltsz. képet jelez. A meglévő képen lévő szakleltári szám: 349. A kép azonos.)

25. *Rózsa tér (balra)*. Sebestyén tér címen a BTM 592 Ltsz. o.v. 40x60 cm. A pályázatra beküldött vázlatot a Rózsa tér című párdarabjával együtt összesen 300.- frt-ért vette meg a főv. tanács 1885. július 9-én. A *kimutatásban* 150.- frt érték megjelöléssel szerepel Rózsa tér címen (14. sz.) szerző nélkül, a találhatás helyeként „Lechner Gyula rajziskolai tanár” szerepel. A *leltárban* Rózsa tér a Sebestyén tér felé címen szerepel, itt jelölik Lechner szerzőségét, de a találhatás helyét nem. A képet 1900-ban a tanácsi VII. üo. adta át a Fővárosi Múzeumnak.

26. *Petőfi tér*. BTM 3.678 Ltsz. o.v. 40x59,5 cm. Vétel özv. Weiszberger Miklósnétól 1908.

27. *Nemzeti Színház bérháza*. Lappang

28. *Nagy-Kristóf*. BTM 2.492 Ltsz. o.v. 40,5x60 cm. Az 1885. január 10-i pályázati zsűrin szóba került a nagy méretben való megfestésre javasolt képek között (Váci utca a Kristóffal) 16. helyen. A Fővárosi Múzeum 1909-ben vásárolta meg Lechner Gyulától.

29. *Gizella tér*. Lappang

X. Ligeti Antal

30. *Budapest látképe (Budáról, felső)*. BTM 1303 Ltsz. o.v. 60x90 cm. Az 1885. jan. 10-i zsűrin Ligeti képeit nem vették figyelembe, mert a kiírással ellentétben madártávlati képeket küldött. Ligeti a beadott képekhez mellékelte levelében képét így jelöli: „Látkép, amelynek felvételi pontja a Mátyás hegy Ó-buda felett”. A kép megvételének időpontját akta nem igazolja. Jelentés nem említi (1890), míg a 1888-as *kimutatásban* szerepel Ligeti Budapest látképe, amely az alpolgármesteri helyiségben található, és 1886-ban vették 250.- frt-ért. A *leltárban* az olajfestmény vázlatok között szerepel 13. sz. a. Ligeti: Budapest látképe 1884-ben c. képe 74x116 cm mérettel (A méret itt kerettel értendő). Találhatási helyül ceruzával „Matuska” (alpolgármester?) van jelölve. A képet 1906-ban az alpolgármesteri hivatalból adták át a Fővárosi Múzeumnak.

31. *Budapest látképe (Soroks. ágról, alsó)*. Lappang. A pályázatra beküldött vázlat Ligeti levele szerint: „az akkora ügyvezetett Lager ispotálytól 1864^{ik} évben eszközölt felvételi tanulmányaim alapján készült”; elfogadás esetére egyben felajánlja, hogy elkészíti az aktuális állapotot megörökítő párdarabot, amelyben akkor a vasútépítés akadályozta. Az 1885. január 10-i zsűri, amely a képet mint pályaművet nem vette figyelembe, egyben javasolta, hogy festessék azt meg nagy méretben, mint bevezetést a megrendelendő képsorozathoz. (Erről I. később II. 1.)

XI. Löschinger Zsigmond

32. *A Lánchíd Budáról*. Lappang

33. *Alagút homlokzata*. Lappang

XII. Mednyánszky László

34. *Váci út*. BTM 16.244 Ltsz. o.v. 47,5x67,5 cm. Vétel Szilárd Vilmos régiség kereskedőtől, 1932.

35. *Lánchíd*. A BTM 22.678 Ltsz. o.v. 49,5x66,5 cm.

36. *Vár*. Budai Dunapart címen leírt kép a két pályázati kép közül bármelyikkel azonos lehet, mert többek között a Lánchíd és a Vár is szerepel rajta. A méret valószínűsíthető, hogy pályázati képről van szó, de *nem tekinthető bizonyosnak* bármelyikkel való azonossága sem. A képet 1942-ben az Almássy-Teleki aukción vásárolták a Fővárosi Múzeum részére.

XIII. Molnár Géza

37. *Ferenciek tere*. Lappang. (Az 1885. jan. 10-i pályázati bírálaton nem vették figyelembe, mert a kiírástól eltérően csak egy képet küldött be festője.)

XIV. Molnár József

38. *Várkert*. Lappang

39. *Calvin tér*. Lappang. A pályázaton a kép harmadik díjat nyert, majd festője megbízást kapott a kép nagybani megfestésére. (Erről I. később II. 2.)

XV. Nadler Róbert

40. *Bomba tér*. BTM 18.418 Ltsz. o. fa 39,5x60 cm. A képet 1938-ban vette a Fővárosi Múzeum Donáth Sándortól. A pályázat első díját részben ezért a képért kapta Nadler. Elsőként ennek a képek a nagy méretben való megfestését rendelték meg nála. (Erről I. később II. 3.)

41. *Vár (Albrecht út)*. BTM 820 Ltsz. o. fa 40x60 cm. A képet a zsűri nagy méretben való megfestésre ajánlotta. A Fővárosi Múzeum részére 1902-ben vették meg a képet Réti Zsigmondtól.

42. *Várkert rakpart (felülről)*. BTM 19.194 Ltsz. o. fa 39x60 cm. A képet 1940-ben vették a Teleki-Kállay aukción. A pályázat első díját részben ezért a képért kapta Nadler, a zsűri ezt a képet is javasolta nagy méretben való megfestésre.

43. *Lánchídfe Budapestól*. A Lánchíd budai hídfője címen a MNG 52.3 Ltsz. o. fa 39,3x60 cm. A képet a zsűri nagy méretben való megfestésre ajánlotta. A kép a Ráth György Múzeumból 1951-ben került a Szépművészeti Múzeumba (gyűjtőköri átrendezés során) és onnan a teljes magyar anyaggal 1957-ben a MNG-ba.

44. *Várkert rakpart (alulról)*. Lappang.

45. *Calvin tér*. Bp. Magántulajdon. o. fa 37x58 cm. A kép szerepelt 1916-ban a Szent György cég aukcióján.

46. *Lánchíd a budai bombaterről*. Lappang.

47-53. sz. alatt nem szerepelnek a jelzett Nadler képek címei. Volt tehát hét darab olyan pályázati kép, amelyeket cím szerint sem ismerünk.

„Gellérthegy utca...” Budapest DNY-ról” címmel jelzett kép (BTM 17.166 Ltsz. o. fa 39,5x60 cm.) a téma a technika és a méret alapján e pályázati képek közé sorolható. A képet Steiner Lajostól 1935-ben vette meg a Fővárosi Múzeum.

Valószínűleg kellett lennie egy képnek, amely a várat a Tabán felől ábrázolta, amely kép alapján nagy méretű képet rendeltek 1890-ben Nadlertől. (Erről I. később II. 4.) A pályázati kép lappang.

XVI. Schandi Gyula

54. *Budai realiskola*. Lappang

55. *Mátyás templom az Albrecht útról*. Lappang.

XVII. Schickedanz Albert

56. *Szt. Háromságter*. (Mátyás templom) Lappang. A pályázat második díját részben e képért kapta Schickedanz. A kép nagy méretben való megfestését 1890-ben rendelte meg a tanács. (Erről I. később II. 6.)

57. *Opera*. BTM 24.166 Ltsz. o. v. 63x87 cm. A képet Kováts Józsefné sz. Schickedanz Vilmától vette meg 1944-ben a Fővárosi Múzeum.

58. *Küttel ház (Torony és Duna u.)* BTM 24.164 Ltsz. „Haltér, a legrégebb pesti ház” címen o. v. 64,8x85,5 cm. A képet a zsűri nagy méretben való megfestésre ajánlotta, a megbízást 1885. februárban kiadták. (Erről I. később II. 5.)

59. *Kötő és Galamb u. (sarok)*. BTM 24.165 Ltsz. „Péterffy-palota (Kriszt-ház)” címmel. o. v. 76,5x64 cm. A pályázati képet Kováts Józsefné Schickedanz Vilmától 1944-ben vette meg a Fővárosi Múzeum.

60. *Nagymező u. (iskola)*. BTM 14.848 Ltsz. o. v. 60x80 cm. A pályázat második díját részben ezért a képért kapta Schickedanz, a zsűri a képet nagy méretben való megfestésre ajánlotta, de a megbízást nem adták ki. Schickedanz megfestette a képet nagy méretben is. (Erről I. később II. 8.) A pályázati képet 1927-ben vette a Fővárosi Múzeum.

61. *Ferenciek tere*. Lappang. A képet nagy méretben való megfestésre ajánlotta a zsűri, a megren-

delést nem adták ki. Schickedanz megfestette a képet nagy méretben is. (Erről l. később II. 7.)

62. *Margitszigeti fürdő*. Lappang

XVIII. Spányi Béla

63. *Várkert rakpart*. Lappang

64. *Margithíd*. Lappang

65. *Budai látkép a Nákó házra*. Lappang

XIX. Tölgyessy Arthur

66. *Sugárút a rond térről*. BTM 831. Ltsz. o.v. 56x80 cm. „Andrássy úti Körönd” címen. A képet nagy méretben való megfestésre ajánlotta a zsűri. A pályázati képet 1885. június 9-én 200.– frt-ért megvette a tanács. A tanácsi III. üo.-on nyert elhelyezést, onnan 1902-ben adták át a Fővárosi Múzeumnak.

67. *Akadémia*. Lappang

II. A fővárosi látképekre hirdetett pályázattal kapcsolatosan későbbiekben megrendelt, illetve megvett képek.

Ligeti Antal (1) *Budapest távlata 1864-ben*. BTM „Buda és Pest címmel 1300 Ltsz. o.v. 100x150 cm. Havas Sándor előterjesztésére, a képzőművészeti bizottmány javaslatára a tanács 1887. okt. 20-án 1200 frt-ért vette meg a képet, a polgármesteri fogadóteremben nyert elhelyezést, a polgármesteri hivatal 1906-ban adta át a Fővárosi Múzeumnak.

Molnár József (2) *Calvin tér*. BTM 1312 Ltsz. o. v. 100x150 cm. A képet 1885. február 5-én rendelte meg a tanács. A beszállított és elfogadott képért az 1200 frt tiszteletdíjat 1886. február 10-én engedélyezték. A képet a III. tan. üo.-on őrizték. 1906-ban a mérnöki hivatalból került a Fővárosi Múzeumba.

Nadler Róbert (3) *Bomba tér* BTM 1304 Ltsz. o.v. 104x154 cm. A képet 1885. február 5-én rendelte meg a tanács. A beszállított képért járó 1200 frt tiszteletdíj kifizetését 1887. október 19-én engedélyezte a tanács. A képet a polgármesteri helyiségben őrizték, 1906-ban az I. alpolgármester hivatalos helyiségéből adták át a Fővárosi Múzeumnak.

(4) *Királyi várak a Krisztinaváros felé*. BTM „Tabán és várhegy” címen 1309 Ltsz. o.v. 106x155 cm. A képet 1890. május 7-én rendelték meg Nadlernél. Az 1200.– frt vételárat 1893 februárban fizették ki. A leltárban Budavár a Krisztinavárosból címen szerepel. Akkor a II. alpolgármester helyiségében őrizték. A tanácsi I. üo. 1906-ban engedte át a képet a Fővárosi Múzeumnak.

Schickedanz Albert (5) *Torony és Duna utca sarok*. BTM „Haltér, a legrégebb pesti ház” címen 1311 Ltsz. o.v. 101x151 cm. A képet a tanács 1885. február 5-én rendelte meg, a beszállított, elfogadott kész képért az 1200 frt tiszteletdíj kifizetését 1886. február 10-én engedélyezte. A képet a tanácsi III. üo. helyiségeinek egyikében őrizték, 1906-ban a tanácsi X. üo. engedte át a Fővárosi Múzeumnak.

(6) *Mátyás templom*. BTM „Szentháromság tér” címen 1305 Ltsz. o. v. 101x151 cm. A képet 1890. január 6-át követően rendelték meg Schickedanznál, aki 1892. május 10-én jelentette, hogy elkészült a képpel és megvételre ajánlja. Az 1000.– frt tiszteletdíj kifizetését 1893. július 12-én engedélyezték. Elhelyezéséül Lechner Lajos főmérnök középítési igazgató hivatali helyiségét jelölték ki. Leltár szerint a mérnöki hivatalban volt, 1906-ban az I. alpolgármesteri hivatalból engedték át a Fővárosi Múzeumnak.

(7) *Ferenciek terén állott Atheneum*. BTM „Ferenciek-tere” címen 643. Ltsz. o.v. 101x151 cm. A képet 1900 február 3-án ajánlotta fel Schickedanz megvételre a képzőművészeti bizottságnak. A képet 1901. január 9-én vették meg 1200 K (=600 frt!) a fővárosi múzeum számára. A képen 1887-es évszám szerepel.

(8) *Nagymező utca*. A Terézváros címen, BTM 24.167 Ltsz. o.v. 95x146 cm. A kép feltehetően 1900 előtt készült, Kováts Józsefné Schickedanz Vilmától vette meg a Fővárosi Múzeum (1944).

JEGYZETEK

A jegyzetekben használt rövidítések

BFL. IV. 1403 m. = Budapest Főváros Levéltára.
Budapest Székesfőváros Törvényhatóságának iratai. A Képzőművészeti Bizottság iratai.

BFL. IV. 1407 b. = Budapest Főváros Levéltára.
Budapest Székesfőváros Tanácsának iratai. Tanácsi ügyosztályok központi irattára.

BTM = Budapest Történeti Múzeum Fővárosi Képtára.

cs. = csomó
 Fővárosi Képtár háborús veszteségeinek jegyzéke = Háborús műtárgyvesztesség-jegyzékek. IV. füzet. Bp. 1952.
 Fővárosi Múzeum = A BTM jogelődje. Alakult 1887-ben. 1951. óta BTM.
 Jegyzőkönyv = Budapest főváros tanácsa által 1884 évi május 6-án 24.189 és június 19-én 31.577 sz. a. hirdetett pályázat folytán beküldött olajszínezetű vázlatok ügyében egybehívott bíráló választmány 1885. január 10-én tartott ülésének jegyzőkönyve. (BFL. IV. 1403 m. 11/1884 cs.)
 Jelentés = A fővárosi képzőművészeti bizottság jelentése tízéves működéséről. (1880-1890) Bp. 1891.
 Képzőművészeti Bizottság, vagy Bizottmány = A fővárosi képzőművészeti bizottság. A fővárosi közgyűlés által a tanács mellé kiküldött állandó bizottság. 1880-tól működött. Elnöke az I. alpolgármester.
 Kimutatás = Kimutatása a fővárosi hivatalokban előzetesen feljegyzett olajfestményeknek és olajnyomatoknak. 1888. (BFL. IV. 1403 m. 55/1888-94 cs. ad 6687/mh. sz.)
 Leltár = Képzőművészeti tárgyak leltára. 1894 (?) (BFL. IV. 1403 m. 55/1888-94. cs. ügyiratszám nélkül.)
 OMKT = Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Sz. n. = Szám nélkül.
 Tanács = Budapest főváros tanácsa. A fővárosi önkormányzat végrehajtó hatalmat gyakorló testülete. (=A fővárosi kormánya.) Tagjai a tanácsnokok.
 Zsűri = A pályázat elbírálására 1885. január 10-én összeült bíráló választmány.

1. BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs. 24.184/1883-III. sz.
2. Jelentés 21.
3. Uo. 21-22.
4. BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs. sz. n. levélfogalmazvány. A képzőművészeti dotációt az 1881. március 3-án tartott közgyűlés legkevesebb évi 4000.- frt-ban határozta meg. Jelentés 5.
5. BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs. az OMKT 1656/1883 sz. 1884. január 31-én kelt levele és az ahhoz mellékelt pályázati hirdetmény tervezet.
6. Uo. 24.184/1884-III. sz. 1884. május 6-án kelt tanácsi határozat.
7. Uo. a 24.184/1884. sz. pályázati felhívás fogalmazványának hátoldalán található ceruzás feljegyzés.
8. A Jegyzőkönyv szerint a 24.188/84. sz. és 31.577/84. sz. alatt kibocsátott felhívások „a képzőművészeti társulat által összeállított név- és lakjegyzék alapján minden hazai festőművésznek saját címére boríték alatt megküldettek”.
9. A bírálóknál ez csak Schickedanz Albert (szül. Biala bei Bielitz, ma Bialsko Biala) esetében okozott problémát. „Szóba került az is, vajlon Schickedanz Albert a pályázatnál részt vehet-e a felhívás 1. pontja alapján s a választmány igenlő értelemben állapodott meg, minthogy Schickedanz, bár lengyel városban született, magyar művésznek tekintendő, miután szülei már előbb telepedtek meg hazánkban és ő m. kir. állami hivatalt visel.” (Jegyzőkönyv.) Megjegyzendő, hogy Schickedanz Albert apja, Sch. Ferdinand magyar honossága

1849-ben kelt, és azt a Kézsmárk város tanácsa által aláírt bizonyítvány igazolja. (Falvy Lászlóné tul.)

10. Pl. Balló Ede: Calvin tér, o. papírlemez, 26,3x31,2 cm. BTM 20.337 Ltsz.
11. Pl. Ligeti Antal: Buda és Pest, o.v. 100x151 BTM 1300 Ltsz.
12. Ezért Gyöngyvirági Zseni és Molnár Géza műveit nem vette figyelembe a zsűri.
13. BFL. IV. 1403. m. 12/884. cs. 31.577/84 sz. 1884. június 19-én kelt tanácsi határozat; BFL. IV. 1407/b. $\frac{31.577}{3271-III}$ /84. sz. az 1884. június 19-i tanácsülés előadói íve.
14. BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs. 24.189/1884. sz. Pályázati felhívás. 1884. május 6. (L. Függelék 1.)
15. Mint a 13. jegyzet.
16. L. Jegyzőkönyv
17. A BFL. IV. 1403 m. 11/884. cs. iktatószám nélkül szerepel a Rózsa Péter tanácsnok által összeállított jegyzék „Pályaművek (vázlatok) a budapesti látképek tárgyában” címmel. Ebben a festők alfabetikus rendjében cím szerinti felsorolja a képeket. Csak Nadlerrel tesz kivételt, akinek csak 7 képet sorolja fel, a második hetet csak sorszámokkal (47-53) jelzi. Ezért nincs pontos információ Nadler összes beküldött képéről. E lista mellett van egy – minden jelzet nélküli – másik felsorolás: „Jegyzéke a budapesti látképek iránt kiírt pályázat folytán 1884. decz. 31-ig beérkezett pályaművázlatoknak s azok tárgyának rövid leírása” címmel. A listát a kézírás alapján feltételezhetően szintén Rózsa Péter készítette, de csak a 3. pontig jutott; a negyedik télnél már csak a sorszámot írta le – és itt a lista megszakad. Ez igen sajnálatos, mert a rövid leírások igen jó támpontot nyújtanának az azonosításhoz.
18. Jegyzőkönyv.
19. BFL. IV. 1403 m. 11/884. cs. 1884. december 3-án kelt felkérő levél fogalmazvány. Sz.n.
20. Mint a 9. jegyzet.
21. Jegyzőkönyv.
22. A bizottság 1885. február 2-i ülésén javasolatokat l. Jelentés 24-26.
23. A Molnár József által megfestett Calvin tér esetében a várható átalakítás nem lehetett szempont, hiszen a képen a Nemzeti Múzeum mellett a kevéssel korábban épült Ybl féle két épület, a Geist-ház (1863-64) és a Pesti Hazai Takarékpénztár palotája (1872-74) is szerepel. De Molnártól – amennyiben megbízást akartak adni neki – ezt rendelhették. Schickedanz esetében tisztázatlanabb az indok, hiszen a Szentháromság téren ekkor már megkezdődtek az átépítések, természetes volt, hogy a képen a rögzített állapot rövidesen megváltozik; a festőnek egy év múlva már arra sem lesz lehetősége, hogy a helyszínen pontosítson vagy korrigáljon valamit. Mégis a belvárosi utcaképet rendelték meg tőle, holott a Torony és a Duna utcák lebontása nem szerepelt a legközelebbi tervek között, és csak több mint tíz évvel később került sorra.
24. BFL. IV. 1407 b. $\frac{8141}{517-III}$ /1885. sz.
25. Uo. $\frac{8326}{518-III}$ /1885. sz.
26. Jelentés 24 és 25.
27. Uo. és BFL. IV. 1403 m. 12/884. cs.

32.739/1885-III. sz. 1885. június 9-én kelt tanácsi határozat. A Jelentés 25. oldalán a megvásárlásra javasoltak sorából hiányzik Tölgyessy neve és a mű címe. Ez valószínűleg tévedés lehet, mert következésképpen 1200 frt-ról írnak, és a felsorolt összegek mindössze 1000 frt-ot tesznek ki. A 26. oldalon a megvásárolt művek felsorolásában s a vásárlást és a kifizetést engedélyező ügyiraton már egyaránt szerepel Tölgyessy műve. Győrök Leo György művei közül a megvásárlásra javasoltak között (Jelentés 25.) szerepel a „Garnison templom” és az „Albrecht út” összesen 300 frt értékben. A megvásárolt képek felsorolásában (Jelentés 26.) csak a „Helyőrségi templom” (=Garnison templom) 300 frt árral. A vásárlást és a kifizetést engedélyező ügyiraton (32.739/1885) „Helyőrségi templom” és az „Albrecht út fent” összesen 300 frt áron. A fővárosi képzőművészeti bizottság tízéves fennállása alatt szerzett műtárgyak jegyzékében (Jelentés 115.) 12. sz. Albrecht út 200 frt, 17. sz. „Garnison templom a várban” 100 frt. A kimutatásban, amely a fenti jegyzék alapjául szolgálható ügyirat, azonos módon szerepel. A Leltárban Győrök L. Gy. művei közül csak a Garnison templom szerepel és csak ez a Győrök mű került a tanácstól a Fővárosi Múzeumba. Az ott őrzött Albrecht út c. Győrök-kép csereajándékként került 1922-ben a gyűjteménybe.

28. GÁBOR E.: Az epreskerti művésztelep. Művészettörténeti Értesítő 1990/1-2.

29. A vásárlásra vonatkozó ügyiratok nem találhatók a képzőművészeti bizottság nagyon hiányosan fennmaradt iratanyagában. A Jelentés 26. a vázlatok megvásárlását ismertető bekezdésben folytatólag minden kommentár nélkül közli: „Továbbá megvásároltatott Bruck Lajosnak a „Ferenc József rakpart a Petőfi térnél és a várhegy” című festménye is 1.100 frtért”. A Kimutatás a vásárlás éveként 1885-öt jelöli meg.

30. A nyolcvanas évek során különböző kezdeményezések történtek az irányban, hogy hazatérésre bírják a külföldön dolgozó művészeket. (Erről: mint a 28. jegyzet.) Nem zárható ki, hogy itt is hasonló gesztust láthatunk.

31. BFL. IV. 1407 b. $\frac{4565}{360-VII}$ /1886.

32. A pályadíjakról ítéltve a megrendelésekről is tárgyaltak a képzőművészeti bizottság május 1885. február 2-i ülésén, ahol felvetődött a gondolat, hogy az országos kiállítás látképét is meg kellene festeni. Először egy nagy kép megfestéséről volt szó 1200 frt tiszteletdíj ellenében. 1885. szeptember 27-én a bizottság úgy ítélte, hogy egy képen nem lehet megfelelően megörökíteni a kiállítási épületeket, ezért azt javasolta, hogy a nagy kép helyett, annak árért 8 kis kép készüljön 150 frt. Végül mind a két változatra adtak megbízást, és Nadler 1886. november 17-én a 8 kis képért, majd 1887. október 19-én a kiállítási nagy képért megkapta a kétszer 1200 frt-ot. (BFL. IV. 1407/b $\frac{8327}{519-III}$ /1885. február 5.; 42.585/1885-III. okt. 22.; $\frac{38053}{3805-VII}$ /1886.

nov. 17.; $\frac{36.421}{4660-VII}$ /1887. okt. 19.; továbbá:

Jelentés 27-28, 115.) A BTM-ben található jelenleg az Iparcsarnokot és környékét ábrázoló nagy kép (1306 Ltsz.), a kis képek közül: az erdészeti csarnok (1307 Ltsz.), a mezőgazdasági pavilon (51.451.1 Ltsz.), a keleti pavilon (51.452.1 Ltsz.)

a képzőművészeti csarnok (=a kiállítási Múcsarnok, később Fővárosi Múzeum, 51.603.1 Ltsz.), a fővárosi pavilon (51.604.1 Ltsz.).

33. BFL. IV. 1403 m. 20/887. cs., továbbá BFL. IV. 1407 b. $\frac{36.422}{4662-VII}$ /1887. okt. 19.

34. BFL. IV. 1407/b $\frac{36.423}{4661-VII}$ /1887. okt. 20.

35. BFL. IV. 1403 m. 41/893 cs. $\frac{3}{I. alp.}$ /1890. jan. 6.

36. Uo. 42/893 cs. 19-1890 kmb. sz.

37. Uo. 35-1890 kmb. sz.

38. Uo. 1-1893 kmb. sz. a. Nadler 1893. január 4-i levele, amelyben írja, hogy a kép egy teljes éve kész és a Városházán el is van helyezve, pénz azonban nem kapott. Kéri azt a kamatokkal együtt! Ue. sz. alatt a képzőművészeti bizottság átirata a tanácshoz 1893. február 15-én, amelyben közlik, hogy a Nadler féle kép elkészült, kifogástalan, az 1200 frt tiszteletdíj kifizethető.

39. BFL. IV. 1403 m. 41/1893 cs. a 46-1892 kmb. sz. akta (Schickedanz A. levele a képzőművészeti bizottsághoz) küljelen ceruzával írott hivatalos feljegyzések és uo. 20-1890 kmb. sz. 1890. május 7.; L. még Jelentés 29., ahol megghiúsult kezdeményezésként említik.

40. BFL. IV. 1403 m. 41/893 cs. 46-1892 kmb. sz.

41. Ua. számon a Bizottság értesítése Schickedanz Alberthez 1893. február 13.

42. Uo. 16-1893 kmb. sz. A Bizottság átirata a tanácshoz, 1893. június 16.

43. Mint a 41. jegyzet.

44. BFL. IV. 1403 m. 41/893 cs. 16-1893 kmb. sz. Schickedanz válaszelevele Gerlőczy alpolgármesterhez 1893. február 26.

45. BFL. IV. 1407 b. $\frac{26.581}{3266-VII}$ /1893. július 12

46. Uo. $\frac{93.261}{10.842-VII}$ /1900. december 23.

47. Uo. az ügyirat külső oldalán 9/900 kmb. sz. okt. 15. kelt feljegyzés.

48. Uo. az ügyirat hátoldalán Schickedanz nyilatkozata.

49. BFL. IV. 1407 b. $\frac{93.261}{10.842-VII}$ /1900. december 20.

50. Uo. $\frac{1722}{195-VII}$ /1901. január 9.

51. Uo.

52. Jelentés 23.

53. Uo. 21.

54. Böhm János „festőművész, szabadkézi és mért. rajz tanár” (BFL. IV. 1403 m. 11/1884. cs. 169 /1884.); Irinyi Sándor „festész, főreáliskolai tanár Pécsen” (uo. $\frac{166}{I. alp.}$ /1884.); Lechner

Gyula rajziskolai tanár, Löschinger Zsigmond a bécsi Akadémiai tanult, 1870-ben a temesvári főreáltanoda tanára (Vasárnapi Újság. 1870. 485.) 1870-ben részt vett a vallás- és közoktatásügyi minisztérium által hirdetett történeti festészeti pályázaton (LYKA K.: Közönség és művészet a századvégen, Bp. 1982. 55.) Gyöngyvirági Zseni (Eugénia) 1872-75-ig a Mintarajztanoda növendéke volt. 1885-89-ig a női festészeti tanfolyamot látogatta u.o. Később kiállító művész volt.

55. Feszty Árpád, Mednyánszky László és Nadler Róbert.

56. A Kimutatás szerint Nadler 2.700.- (+500 pályadíj) Schickedanz 2.200.- (+300 pályadíj, +600.- 1901-ben) Molnár József 1200.- (+200.- pályadíj), Ligeti 1200.-, a többiek összesen 1200.- frt-ot kaptak.

57. Jelentés 21-22.

58. BFL. IV. 1403 m. 54/1892-96. További vizsgálat tárgya, hogy a városképfestők milyen mértékben támaszkodtak Klösz György felvételeire. Schickedanz Albert bizonyíthatóan használta azo-

kat. Képkivágásaihoz analógiát lehet találni a Klösz fotóalbumokban (BFL. XI. 916/5: No 536 – Torony és Duna utca sarok; No 74a – Szent Háromság tér; No 136 – Nagymező utca a terézvárosi templommal.) Utóbb a Schickedanz család által megőrzött hagyatékban megtaláltam a Torony és Duna utca sarkát, a Nagymező utcát és a Ferenciek terét ábrázoló Klösz fotók 1-1 példányát, rajtuk a perspektíva megszerkesztéséhez használt, berajzolt segédvonalakkal.

Eszter Gábor: Ausschreibung für Veduten in Budapest von 1884-1885

Der Hauptstädtische Rat von Budapest schrieb am 6. Mai 1884 einen Preis aus, die namhafteren Punkte der Stadt in Ölbildern darzustellen. Das erklärte Ziel war dabei, diesen – in Ungarn zu jener Zeit kaum praktizierten – Zweig der Malerei zum Aufschwung zu bringen, die auf diesem Gebiet tätigen Maler zu fördern, der Nachwelt ein authentisches Bild von der sich stets ändernden Hauptstadt zu vermitteln und gleichzeitig auch zu interessanten Exponaten zu gelangen. (Gegenstand der Preisausschreibung war betont die sog. Architekturmalerie und nicht die Landschaftsmalerie.) Bei der Ausschreibung waren in Öl gemalte, mindestens 60 cm breite Skizzen einzureichen. Es wurden je ein Preis von 500,-, 300,- und 200,- Gulden ausgesetzt, sowie Aufträge auf 12 Stück Gemälde großen Formats (100x150 cm) zu je 1200,- Gulden in Aussicht gestellt.

Auf die Ausschreibung hin gingen 66 Bilder von 18 Künstlern ein. Die Bewerber waren hauptsächlich junge, angehende Künstler und Zeichenlehrer, einige von ihnen wurden später namhafte Maler.

In der Jury, die am 10. Januar 1885 zusammentrat, waren der zum Hauptstädtischen Rat gehörende Kunstauschuß durch vier Mitglieder, der Ungarische Verein von Ingenieuren und Architekten sowie die Ungarische Gesellschaft für bildende Künste durch je zwei Mitglieder vertreten.

Der erste Preis wurde an Róbert Nadler, der zweite an Albert Schickedanz und der dritte an József Molnár vergeben. Sie haben auch den Auftrag bekommen, je ein großes Gemälde zu malen. (Anstatt der ursprünglichen zwölf Gemälde bestellte der Hauptstädtische Rat zunächst nur drei, im Jahre 1890 bekamen Nadler und Schickedanz den Auftrag über je ein weiteres Bild.) Die Träger des ersten und zweiten Preises waren von ihrer Grundausbildung her Architekten, beide arbeiteten eine längere Zeit hindurch als Bauzeichner, Perspektivenmaler und Dekorationsentwerfer im Atelier von Miklós Ybl, dem bedeutendsten ungarischen Architekten der Epoche. Der dritte von den Preisgekrönten war ein bekannter, älterer Maler.

Der Rat kaufte anlässlich der Ausschreibung von fünf Malern sieben Skizzen, die für zur Schmückung amtlicher Räumlichkeiten geeignet befunden wurden, im Werte von insgesamt 1200 Gulden.

Die bestellten bzw. gekauften Bilder befanden sich zunächst im Besitz des Hauptstädtischen Rates, in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts wurden sie dann allmählich dem im Jahre 1887 gegründeten Museum der Haupt- und Residenzstadt (dem Rechtsvorgänger des heutigen Budapester Historischen Museums) überlassen. Die anderen Bilder blieben Eigentum der Künstler und kamen teilweise in den Kunsthandel. Entweder von dort oder unmittelbar vom Maler bzw. von seinen Erben kamen später noch 18 Bilder ins Museum.

Der Anhang der Studie gibt die heutige Identifizierung der für die Ausschreibung angefertigten Werke.

Zu der Studie und der Identifizierungsliste wurden die zeitgenössischen Akten des Hauptstädtischen Archivs bzw. die beschreibenden Karteikarten des Historischen Museum und der Ungarischen Nationalgalerie benutzt.

Ady és a képzőművészet kapcsolata mind irodalmi, mind képzőművészeti szempontból izgalmas, többször és több oldalról is vizsgált téma.¹ Az Adyról készült portrék közül elsősorban Czigány Dezső rajza és egy fotóról jól ismert, de eddig magányújjteményben lapangó Rippl-Rónai József vázlat-sorozat elemzésével szeretném az Adyról kortársai által kialakított kép néhány vonását árnyalni, melynek során érintőlegesen felmerül a különböző művészeti ágak egymásra hatásának kérdése is. Bár az elemzendő rajzok különböző megközelítésből születtek, megegyeznek abban, hogy a költő-szerepnek a kor által erősen meghatározott ideája jelenik meg bennük.

Czigány Dezső első portréján, mely a Franklin Társulat megbízásából 1907-ben készült a Vér és arany c. kötet címlapjához, Adyt a szimbolista írók és festők portrétípusához közelítve ábrázolta.² A szénrajzon a költő feje szinte lebegni látszik a térben, s a fekete háttérből kísértetiesen fehérlik elő. A keserű, gúnyos mosolyú száj, a nagy szemek a kiábrándultság, a spleen lelkiállapotára utalnak. A haj és a szemöldök íve erőteljesen, dekoratív ívben rajzolódik ki a fehér homlokon. Czigány a költő vonásait erősen stilizálta; a „halál rokonának” Adyját látjuk, az „elátkozottak” sorába tartozó költőt.

Horváth Béla Czigány Ady-portréiről írt tanulmányában életrajzi adatokkal is szolgál, melyből megtudjuk, hogy a kép keletkezésének idején ismerték fel Ady végzetes betegségét.³ Az arc hieratikusságát Horváth főnyciai aranyaszkhhoz hasonlítja. Czigány azonban valószínűleg a Franciaországban kialakult új portrétípushoz igazodott, melyet Felix Vallotton és a nyomában járó művészek formáltak ki. Vallotton Rémy de Gourmont *Le livre des masques*, *portraits symbolistes* c. művéhez rajzolt portréi (Paul Adam, J. K. Huysmans stb.) erős, határozott, szinte plakátszerűen kiemelő körvonalrajzra épülnek. Gyakran csak a fejet rajzolta meg.

Edvard Munch Mallarméről készült portréja (litográfia, 1896) is hatással lehetett Czigányra. Munch litográfiáján szintén lebegni látszik a fej, a magasan záródó ing alig látható, s a háttér nem fehér, amint Vallottonnál, hanem fekete, mint Czigány rajzán. Halálszimbolikával telített Munch 1895-ben készült Önarcképe (litográfia), melyen szintén fekete háttérből világít ki a fej, a lap alsó szintjén csontvázkar látható.⁴

A különböző kosztümös önarcképeket festő Czigány nem egyszerű portrét rajzolt. Ady szerepét ábrázolta a francia szimbolizmus heroikus és démonikus vonásokkal felruházott költő-ideálképéhez közelítve művét. A maszk mögé bújó művész – Adytól sem idegen – századfordulós toposzát is újrafogalmazta. A testtől leválasztott fej lebegése, az arc medúzaszerűsége, a halállal való párbeszédre való utalások a szimbolista portrékhoz tartozónak mutatják Czigány művét. Távoli példái azok a szimbolista művek, melyek a költőt a művészet Keresztelő Szent Jánosaként ábrázolták, mint Gustave Moreau (1865), majd Deville lantra helyezett Orfeuszfeje, Odilon Redon Mártírja (1877), s 1913-16 körül festett Orfeusza.

Ady Czigány-féle kiérlelt ideálportréjával szemben Rippl-Rónai József Adyról készült ismert művei vázlatok, különböző találkozások alkalmával készültek, az élmény közvetlenségét tükrözik. Adyt és Rippl-Rónait a közös harc és újítás tudata, baráti szimpátia és megbecsülés fűzte össze.⁵ Egy évvel korábban már megjelent egy „közös” kötetük is; H. Szederkényi Anikó, Haraszthy Lajos és Göndör Ferenc Hárman címen megjelent munkájukhoz

Ady Endrétől kértek előszót és Rippl-Rónaitól címképet. A kortárs kritika, ahogy a Nyolcakkal, úgy Rippl-Rónaival is közönsnek kiáltotta ki Ady törekvéseit, negatív és pozitív értelemben is.⁶ Személyesen csak 1909. november 7-én Kaposváron találkoztak, Ady felolvasó estjén. Ekkor Rippl-Rónai ceruza, illetve tollrajzot készített Adyról, egy hasonló beállítású rajza fametszet változatban vált ismertté.⁷ Lappang egy vagy két pasztell rajz is, melyek közül egyet 1917-ben ki is állítottak.⁸

A most előkerült, idáig csak reprodukcióból ismert három rajz ellenére is talán igazságtalan Rippl-Rónai Ady-ábrázolásáról – csupán e vázlatok alapján szólni, de a költő és a festő kapcsolatának írásos dokumentumai, jelentős irodalma mégis állásfoglalást kíván.

A két kiemelkedő művész kapcsolatával foglalkozó írások több fontos adatot felsorakoztatnak a két alkotó barátságára, párhuzamos törekvéseinek igazolására. Számomra különösen két tanulmány bizonyítja egymás művészetének mélyebb megértését. Egyik Rippl-Rónainak Ady szemeiről írt tanulmánya, mely a költőben kortársaihoz hasonlóan, a „széthulló magyarság tragikus szimbólumát” láttatja.⁹ Ady pedig kivételes pontossággal fedezi fel Rippl-Rónai művészetének Gauguin-hez visszavezethető gyökereit és ugyanakkor attól eltérő voltát. Mégis úgy érzem, hogy az írásokból, levelekből a Párizs-élmény tartalmi közössége, az új európai orientáció előtérbe helyezése mellett elsősorban a másság megbecsülése olvasható ki. Hasonló témájú műveik is, mint Rippl-rónai intim hangulatú kisvárosi képei és Ady Kaposvárort született Kisvárosok őszi vasárnapja c. verse alapvetően eltérő felfogást, alkotói módszert mutatnak. A Párizsban a „papucsos forradalmároknak” nevezett Nabikhoz vonzódo Rippl-Rónai, ha fel is ismerte Ady nagyságát, más művészeti szemlélet alapján dolgozott, művészi alkata eltér Adyétól. A Czigány-féle 1907-es rajzban megfogalmazott szimbolista dekadens költő szereptől való idegenkedését Adyról rajzolt karikatúrája is elárulja (Ady Párizsban).¹⁰

A magángyűjteményből felbukkant három portrévázlat különböző időben készült.¹¹ A legkorábbi profilból ábrázolja a költőt.¹² Beállítása – úgy tűnik – Székely Aladár 1912-13-ban készült fotóját ismétli. A fej hajlása, az arckifejezés, a száj sarkában megbújó mosoly, a homlokba hulló haj megegyezik a két portrén. Az orr és száj között Rippl-Rónai kissé megnyújtja az arc vonalát, s az ajkakat is teltebbnek rajzolja.

Rippl-Rónai további két akvarellal színezett kis rajza egyidőben készülhetett, erre utal a költő öltözete is.¹³ A legendás szem és haj Rippl-Rónai e vázlatain is középpontba került. A rajzot finoman színezte is, zöld nyakkendőt visel a költő. A Krúdy által byronosnak nevezett haj kócosan hullik a homlokába, szemöldöke és haja színe is barna.¹⁴ Az egyik vázlaton olvasható írás szerint abból az alkalomból készült, amikor Adyt megválasztották a Vörösmarty Akadémia elnökének, vagyis 1918. november 27-én.

A rajzok elhízott, magába roskadt férfit mutatnak. Egyik lesütött szemmel ábrázolja, mint a már említett Róma-villabeli rajz és fametszet. A másik rajzon óriásira tágult szemmel látjuk, de az Ady Endre szemei címen írt tanulmányával ellentétben, ahol költői hasonlatokkal írja le Ady „nagy nézésű okos szemeit”, a vázlaton mintha egy csipetnyi iróniával ábrázolná. Egy Ady halálakor adott nyilatkozata szerint utolsó találkozásai alkalmával sem hitte, hogy betegsége ennyire előrehaladott.¹⁵ Ezt a kijelentését ugyanakkor kevésbé valószínűsítik az akadémiai ülésről szóló beszámolók, melyek szerint beszédéből már csak néhány szót tudott elmondani.¹⁶ Néhány héttel később pedig Krúdy Gyula Ady „kitágult, másvilági szemét” írta le.¹⁷

A szenvedésben megszépülő, felmagasodó Adyt állítja elének Ferenczy Béni 1918 decemberében az alvó költőről készült rajzain.¹⁸ A már súlyosan beteg Adyt ábrázolja Tihanyi



73. Czigány Dezső: Ady Endre, 1907
(A Vér és Arany címlapja)

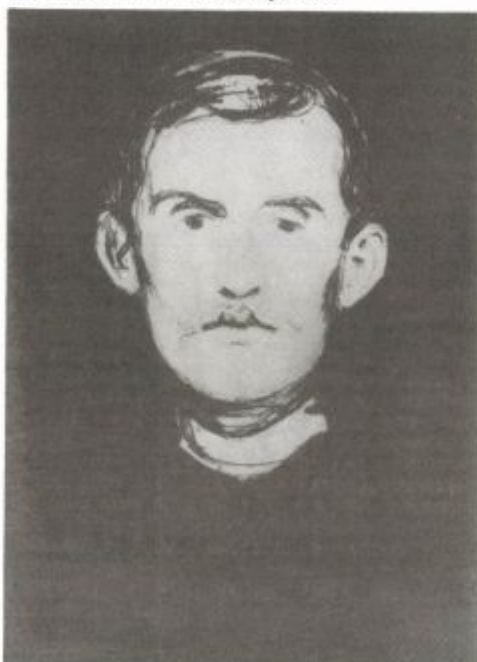


74. Félix Vallotton: Paul Adam, Gustave Kahn, René Ghil
portréi

75. Edvard Munch: Stéphane Mallarmé, 1896



76. Edvard Munch: Önarckép, 1895





77. a)-b)-c) Rippl-Rónai József: Ady Endre



Lajos ez év márciusában készült portréja is.¹⁹ Kifejezőmódja, mely elutasít minden átesztétizálást és klasszikum iránti hajlandóságot, gyökeresen eltér Czigányétól, mégis ugyanazt, a nagy egyéniségnek, a Nyolcak egykori harcostársának kijáró komolyságot sugallja. Tihanyi az „önmaga kísértetvé” (Kassák Lajos) vált költő széteső vonásait mintegy szerkezeti vázba fogja, elvont gondolati síkra emeli. A fizikai jellegzetességek éles, szinte karikírozó megjelenítése arra a döbbenetet keltő hatásra is utal, melyet a költő rohamos leépülésének jegeit leíró kortársak visszaemlékezései tükröznek.²⁰

A költőről halottas ágyán készült vázlatok után Csorba Géza maszkja, új szinten, már az utókor szemével ismétli meg a költő-hérosz tiszteletét.²¹

Az Adyról készült portré-grafikák arra is utalnak, hogy a művészetük elfogadtatásáért vívott küzdelem nálunk is közösséget teremtett az új művészeti irányokat képviselő alkotók között. A különböző alkotó egyéniségek és különböző művészeti ágak meglévő eltérései ellenére egymás szerepének a felismerése, a nyugatos ideálképhez való igazítása az önigazolás egyik fontos eszköze volt. A kortárs portré-rajzok Czigánytól Tihanyiig ívelő sora arra is utal, hogy a szecesszióból az expresszionista tendenciák kibontakozása felé mozdult el, de megőrizte a szimbolizmusban kialakult költőkép ábrázolási sémáit is.

JEGYZETEK

1. Varga J.: Ady képzőművészeti érdeklődése. MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztálynak Közleményei XII. 1. 1965, 289-302.; Az élet szobra. Ady Endre képzőművészeti írásai. Varga József előszavával és Németh Lajos utószavával. Bp., 1977; KISPÉTER A.: Ady és a szecesszió. In: Tegnapok és Holnapok árján. Tanulmányok Adyról. Bp., 1977. 193-211.; NÉMETH L.: Ady és kora képzőművészete. In: Akarom, tisztán lássatok. Bp., 1978. 199-208.

2. Czigány Dezső: Ady arcképe, 1907, p. szén, 460x360 mm, j.l.kp. ADY ENDRE j.j.l. Czigány 907, Bp., PIM; A grafikához nagyon közel áll egy ugyanez évben készült barna tónusú festménye.

3. Horváth Béla külön tanulmányt szentelt Czigány Dezső Ady-portréinak. HORVÁTH B.: Czigány Dezső Ady képei. Bp., 1977. 23-25.

4. Felmerülhet még egy lehetséges, már távolabbi hatás, Eugène Carrière Paul Verlaine-ről készült festmény portéjéé (1890), mely a sötét tónusú, misztikus felfogású szimbolista portétípus festészeti őspéldájának tekinthető. Carrière festménye reprodukciókon keresztül ismert volt Magyarországon is. Ady is említi. ADY E.: Verlaine és Carrière. In: Az élet szobra. i. m. 85.

5. Ady és Rippl-Rónai kapcsolatáról I. TASI J.: Ady és Rippl-Rónai. In: Tegnapok és Holnapok árján. i. m. 331-359.; LACZKÓ A.: Ecset és toll. Rippl-Rónai József és az irodalom. Bp., 1983, 17-53.

6. Hatvany Lajos 1908 nov. 19-i levele, melyben Ady kapcsán „ripl-rónaizmust” emleget, újításukat az „öntudatlanság”, a „szerencsés művészi számítás” számlájára is írta. Levelek Hatvany Lajoshoz. Bp., 1967, 617.

7. Az említett művekről I. TASI J. i. m. 349-354.

8. I. TASI J. i. m. 355-356.

9. Idézi TASI J. i. m. 358.

10. Jeles karikatúrát rajzolt Adyról Major Henrik is. 1910-ben és 1913-ban megjelent Major Henrik panoptikuma c. kötetében (Békéscsaba).

11. Az ismertető három portré vázlat, egy keretbe fogva, utoljára a Béke és Szabadság 1952/47-es számában jelent meg. 15.

12. Rippl-Rónai József: Ady Endre, 1913 körül, p. ceruza, 135x108 mm, balra fent: BANDI, j.l.j.: Rónai, Bp., mgt.

13. Rippl-Rónai József: Ady Endre, I-II. 1918. I.: p. ceruza, akv. 87x137 mm, fent középen: ADY ENDRE, j.n. II.: p. ceruza, akv. 86x140 mm; jobbra: ADY BANDIT MIKOR MEGVÁLASZTOTTÁK A VÖRÖSMARTY AKADEMIA ELNÖKÉNEK, j.l. Rónai (Vörösmarty névbe később írták be a „H” Betűt.)

14. Krúdy egy korábbi Három Holló-beli találkozás alkalmával írta: „Ezen a napon legjobban élt rajta a haja, amelybe nem tudta ezüstjét belekeverni a fájdalom, akármennyi testi szenvedésen ment át a költő.” KRÚDY Gy.: Kalandjaim a költővel girbegurba pádimentumokon. In: Ady Endre éjszakái. Bp., 1989. 18.

15. TASI J.: i. m. 349.

16. Ady Endre: Életem nyitott könyv. Koválovsky Miklós összeállítása. Bp., 1977. 504.

17. KRÚDY Gy.: A költő utolsó karácsonya. In: i. m. 146.

18. Ferenczy Béni: Az alvó Ady Endre. 1918 december, ceruza, 307x210 mm, Bp., MNG

19. Tihanyi Lajos: Ady Endre, 1918, litográfia, 475x350 mm, Bp., MNG

20. L. KRÚDY Gy.: A költő utolsó karácsonya, i. m. 146-155.; DÉNES Zs.: Élet helyett órák. Egy fejezet Ady életéből. Bp., 1980. 191-195.

21. A halottas ágyon készült rajzokról I. W. SOMOGYI Á.: Képzőművészek Ady Endre halottas ágyánál. In: Tegnapok és Holnapok árján. i. m. 361-416.

Katalin Gellér: Ady-Bildnisse

Die hier behandelten Zeichnungen über Ady sind aus verschiedenen, die Form betreffend sogar als gegensätzlich zu bezeichnenden Anschauungen entsprungen, sie haben jedoch alle gemeinsam, daß sie die vom Zeitalter geprägte Idee der Dichterrolle aufzeigen. So auch – und vor allem – die Kohlezeichnung von Dezső Czigány, die für das Titelblatt zum Gedichtband von Ady Blut und Gold vorgesehen war. Die Züge des Dichters wurden von Czigány stark stilisiert, Ady erscheint hier als „Verwandter des Todes“. Der Kopf des Dichters erinnert an eine Maske, vom Körper getrennt scheint er im Raum zu schweben. Czigány lehnte sich dabei wahrscheinlich an den in Frankreich entwickelten symbolistischen Typ des Bildnisses, an die Porträts von Félix Vallotton an, die zum Buch von Rémy de Gourmont angefertigt wurden (*Le livre des masques, portraits symbolistes*). Auch Edvard Munchs Selbstbildnis (*Lithographie, 1895*) mag auf ihn einen Einfluß ausgeübt haben. Ferne Vorbilder waren für ihn ebenfalls die symbolistischen Werke, die den Dichter als Johannes den Täufer der Kunst und als Orpheus darstellten (G. Moreau, O. Redon).

Unter Rippl-Rónais von Fotos gut bekannten drei kleinen Skizzen entstanden zwei – wie davon die Inschrift zeugt – anlässlich der Wahl von Ady zum Vorsitzenden der Akademie (am 27. November 1918). Auf dem Ady Portrait von Lajos Tihanyi, das im selben Jahr entstand, weist die scharfe, gleichsam karikierende Darstellung der körperlichen Charakteristika auch auf die Bestürzung hin, die sich auch in den Erinnerungen der die Merkmale des rapiden Abbaus des Dichters beschreibenden Zeitgenossen zeigt. Mit den Augen der Nachwelt schwört die Maske von Géza Csorba wieder das Bild des Heros-Dichters herauf.

Tihanyi Lajos miután tizenegy éves korában elveszítette hallását s realizálta, hogy e hátránya következtében csakis mint festő teljesítheti ki önmagát, a pár év Iparrajziskolai tanulmány és esti tanfolyam után Nagybányáról indult. Itt a művésztelepen, a Czóbel Béla köré csoportosuló neósok között találta meg azt a művészi stílust, amiből később továbblépve a rá oly jellemző Tihanyi-oeuvre megszületett. A Nyolcak-periódusban talált leginkább magára, tájképei, aktjai és csendéletei, de különösen portréművészete méltán érdemelte ki a kritikusok elismerését. Első nagy gyűjteményes kiállítását Kassák Lajosnál, a Ma kiállítótermében rendezte és ezért gyakran az aktivizmus művészei közé is besorolják. A Tanácsköztársaság napjai alatt tevékeny részt vállalt a gyakorlati munkából is, emiatt 1919 őszén emigrációba kényszerült. Bécs után Berlinbe, majd onnan Párizsba került, ahol 19 év emigráció után, 1938 júniusában hunyt el. Külföldön igen nehéz harcot kellett vívnia az elismerésért és a megélhetésért, de a nehézségek ellenére is kitartott sajátos élet- és művészetfilozófiája mellett és úgy döntött, hogy számára az emigráció a helyes út. A majd két évtized alatt művészi stílusa is megváltozott, a 20-as évek második felére absztrakt festővé vált és az is maradt haláláig.

Halála óta már fél évszázadnál is hosszabb idő telt el, gazdag írásos hagyatéka mégis máig ismeretlen a nagyközönség előtt. Ez a hagyatéék elsősorban levelekből, tanulmányokból ill. tanulmánytöredékekből, szépirodalmi jellegű írásokból és a süket festő mindennapos kommunikációs feljegyzéseiből áll. Az anyag nagyobb részét ma már közgyűjteményeink őrzik – így elsősorban a Petőfi Irodalmi Múzeum, az MTA Kézirattára, az MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára, az Országos Széchenyi Könyvtár Kézirattára és a Magyar Nemzeti Galéria Adattára –, kisebb része pedig ma Londonban és Párizsban található a Tihanyi barátok örököseinél, magányújtőknél.

Ez a két részletben közlendő tanulmány arra vállalkozik, hogy a Tihanyi-kéziratokból összegyűjtse mindazokat a megjegyzéseket, értékeléseket, információkat, amik a festőkortársakra – a magyarokra és az egyetemes művészet képviselőire – vonatkoznak. Tihanyi 1919–1938 között írott leveleiből indul ki, de amennyiben szükség volt rá, visszanyúl korábbi levelekhez is és az értelmezésekhez fölhasználja az érintettek emlékezéseit, Tihanyira vonatkozó írásait is.

* * *

Tihanyi azokról a magyar művészekről sosem tett említést, akiket tisztelt, vagy akik meghatározhatták művészetét, akiket mestereiként ismerhetett volna el. Egyetlen kivétel akadt csak, *Csontváry Kosztká Tivadar*, akit ugyan nem ilyen indíttatás folytán említett, de akiről szinte tanítványi tisztelettel írt. A Hevesy Iván által küldött Független Szemle erősítette meg Csontváry tiszteletében, az abban megjelent Lehel Ferenc tanulmány és a közölt reprodukciók ébresztették rá, hogy – mint ahogy Henri Rousseau képeit nagyra kell tartania – elismeréssel kell adóznia Csontváry festészetének is.¹ Dicsérve a Független Szemlét, így folytatta az elismerő sorokat: „A Csontváry képeknek különösen örültem. Nekem régi ismerősök. Bízom, hogy napvilágra kerülnek még jó helyen.”² Kérte Hevesyt, küldjön neki ezekből a

számokból, s mivel ezeket nem kapta meg, újabb sürgető levelet küldött, hogy végre birtokában tudhassa a számára oly fontos reprodukciókat.³

Tihanyit mindig inkább a kortárs művészet érdekelte, az élő, még alakítható, versenyben legyőzhető izmusok. A korai levelek között találunk még egy *Gulácsy Lajos*hoz írott képeslapot is,⁴ de Gulácsyval még annak betegsége előtt megszakadt kapcsolata. Gulácsy csupán addig tartozott baráti körébe, amíg művészete a Nyolcakéhoz kapcsolhatóan tűnt. Gulácsy más utat választva és talán a nem sokkal később rátört betegsége következtében is eltávolodott a Nyolcak tagjaitól. Nem így *Lesznai Anna*, aki a Nyolcak meghívott vendége volt az első kiállításon. Vele Tihanyi még az emigrációban is tartotta a kapcsolatot. Mihályi Ödön-höz írott leveleiben Tihanyi többször is utalt rá, jelezte, hogy leveleztek és találkoztak is Berlinben.⁵ *Lesznai Varró István*hoz írott visszaemlékezésében meg is emlékezett Tihanyiról, de sajnos csak a Nyolcak művészetét jelentette meg, adalékul szolgálva az első kiállítás fogadtatásához.⁶

Tihanyi baráti körét már itthon is azok a művészek alkották, akik a *Nyolcak* csoportját létrehozták. Később az aktivista művészekkel is együtt emlegették, de velük sosem állt szorosabb baráti viszonyban. Közülük Schadl János, az etikai hozzáállása miatt mesterét is benne látta, de Tihanyi már Magyarországon a 10-es évek végéhez közeledve, úgy érezte egyre inkább egyedül kell megküzdenie az érvényesülésért, átlépve pedig az országhatárt ösztönösen érezte, hogy előbb-utóbb szakítania is kell a magyar művészettel. Azt ugyan bizonyára sejtette, hogy még évekig nem fog tudni elszakadni a magyar festőktől, de talán nem is akart, hiszen a mindennapok problémáinak megoldásában szüksége volt rájuk. De úgy tűnik, az már nem volt elképzelhető számára, hogy velük vállvetve harcoljon céljaikért. Ennek lehetlenségéről hamarosan meg is kellett bizonyosodnia, hiszen Bécsben a MA-körrel kiéleződtek nézetkülönbségei, Berlinben pedig régi Nyolcak-beli barátaival és az emigrációban megismert festőkkel támadtak viszályai. A művészeti viták a személyes kapcsolatok meglazulását is magukkal hozták, az már elsősorban Tihanyi személyiségének volt köszönhető, hogy nem fajultak el.

Mivel Tihanyi leveleiből kifejejtette az elismerések nyugtázását, csak ezeket az „összezdüléseket” tudtuk nyomomonkövetni. A Nyolcak művészei közül Berény Róbert, Kemstok Károly és Czóbel Béla emigráltak vele együtt. Pór Bertalan ugyancsak, de ő orvos feleségének köszönhetően nem Bécsbe és Berlinbe, hanem a Zólyom közelében lévő Sliacra. Tihanyi velük lévén a legszorosabb kapcsolatban, őket említette leggyakrabban leveleiben. Bár *Pór Bertalan* nevére bukkanhatunk legelőször, róla tudhatunk meg a legkevesebbet. „Pór régi legigazibb barátaim közül való” – írta Tihanyi, de sem magáról a festőről, sem arról, hogy egyáltalán dolgozik-e, nem tudott semmit.⁷ Pór „a szlovenszkói és lengyelországi erdők mélyére vonult vissza”,⁸ felesége ott volt fürdőorvos. Amikor Hevesy Iván a Független Szemle ügyében Tihanyihoz fordult, az csak ezt válaszolhatta: „Pór felől 1/2 év óta nincs hírem. Nem ír. Szlovákiában van valahol.”⁹ Aztán hamarosan sikerült megtudnia a címét, amit közölt is Hevesyvel.¹⁰ Később Pór is Berlinbe került, de Tihanyi csupán a megérkezést regisztrálta és egy nagyváradi meghívást emlegetett, ahová őt, Pórt és Berényt hívták.¹¹

Czóbelt és *Berényt* Hevesy kérésére megpróbálta rábíni, hogy műveiket adják át reprodukálásra a Független Szemlének. Mivel Hevesy nem ajánlhatott fel semmilyen költségtérítést, sőt még ő kért anyagi segítséget, a festők ezt elutasították. Berénnyel és Czóbellel ellentétben Tihanyi hajlott volna a kérés teljesítésére, de így ő is inkább visszalépett. Hevesynek a fejleményeket így magyarázta: „Nem kis fáradtságomba került képeket kapni és Czóbelt arra nem tudtam rábeszélni, hogy a diaposzítivokra szánt 160 kort. is adjja. Be-

rény is magáévá tette Czóbelnek azt az elvét, hogy ez az ügy neki nem érdeke. Én is osztom ezt a nézetet, bár némi kajánságnak vélheti. Magamban én sem küldhetek így pénzt. Ha nem tudja előteremteni, vagy elhalasztja, vagy más célra használja fel a képeket. A küldött képeken kívül *Ferenczy Béni* szobrász ígerte meg, hogy ő is fog 2 fotót küldeni. *Péri László*, akivel megismerkednie nagyon érdemes volna, sajnos nem küldhet ezidőszerint, mert nincs fényképe”.¹² Péiről még többször is megemlékezett, Hevesynek már korábbi levelében is figyelmébe ajánlotta új kollégáját: „Újat, akit ajánlhatnék; ezt nem veszem a bőrömré, (nem a lelkiismeretemre!) Egyet, mert ezt jól ismerem, nagyon ajánlanék: *Péri Lászlót*, akinek most van kiállítása a Sturmban, de ennek még mindig nincs fényképe”.¹³ Péiről többször írta leveleiben, hogy nyomorog, okvetlen megérdemelné a fölkarolást. Bár neki magának se ment jól, s ezért hiába érezte kötelességének anyagilag is támogatni a festőt, csak annyit tehetett, hogy megpróbálta mozgósítani kapcsolatait. Mihályihoz kétszer is ilyen jellegű kéréssel fordult.¹⁴

Visszatérve Czóbelre és Berényre, meg kell állapítanunk, hogy Tihanyi igen szükszavúnak bizonyul, ha rátámaszkodva információkhoz szeretnénk jutni velük kapcsolatban. *Czóbelt* a már idézetten kívül nem is említi, csupán egy közös fényképüket ismerjük,¹⁵ és a kiállításokat tudjuk nyomon követni, ahol együtt szerepeltek. A Nyolcak közül legtovább vele maradt kapcsolatban, az ő művészetét érezte leginkább a magáéhoz közelinek.

Berényről – aki az egyik legelső méltatója volt Tihanyi bécsi kiállításának¹⁶ – tudjuk, hogy ugyanabban a házban bérelt műtermet Berlinben, ahol ő, mégsem avat be bennünket a közös eseményekbe. Említette ugyan Berény későbbi bécsi útját, de a részleteket nem tartotta fontosnak közölni.¹⁷ Déry Tibor kettejük viszonyát, a köztük lévő zsörtölődős hangulatot így idézi fel: „És emlékszem egy gúnyos megjegyzésére, hogy Berény ajtaján volt egy névtábla, hogy: Robert Berény Kunstmahler: és ez sehogysem tetszett Tihanyinak. – Kunstmahler – mi az? – mondta”.¹⁸ Tihanyi sorai hasonló hangot ütnek meg, amikor 1924-ben Párizsból visszatérve Bölönit Berény egyik írásáról tudósítja: „Berény egy új lapban G. (Gestaltung – a szerző megj.) egy sort bigyesztett oda; kblül: ‘az összes neurozisosok a művészetben kiélték magukat és ezért vége az izmusoknak.’ Csakis ennyit aláírva!!!”¹⁹ Ez a megjegyzés indulatokat váltott ki Tihanyiból, azonnal a részéről elutasított pszichoanalízist juttatva eszébe. Így összegezte mondandóját: „Hasonló bárgyúságokat olvashat is, hallhat itt az ember óránként. Freud-nak 10 kötetes bőrbé kötött műveit jelentetik meg. 100-120 oldalon folyik egy 5 éves kisfiú analízise: hogy mit csinált a (...) closetban? Kivel és mikor szeret oda menni és hogy ilyenkor mi izgatja? stb. és mindez bőrbé kötve! Csuda ha a kis féreg megnöve sadista lesz a fejlett sexualanalitika újabb öröme. Ha ilyeneket olvasok, nyugodt szívvel és elmével gondolok a libidóra, mely az emberiséget legközelebb nyakon fogja önteni. Egy másik analitikus kifejtette előttem George Groszról, hogy csupán bennük és belőlük lett, él és alkothat, sőt az egész forradalmi világnézet se más mint Freudizmus; helden – vater – sexual-complexum.”²⁰ Berényről mások is említették, hogy a pszichoanalízis vonzotta,²¹ ezért is azonosítódott Tihanyi szemében mondata a pszichoanalitikusok jelszavaival. Ekkor még csak azért kritizálta őt, mert Freudban hitt, ha viszont Berény is bekerült volna a párizsi művészvilágba és a szürrealizmushoz lökte volna Freud tisztelete, könnyen egymás ellenfeleivé is válhattak volna. Ez azonban így nem következett be, maradtak barátok, akiknek természetesen nem mindenben kellett egyetérteniök. Berény nekrológjaiban tisztes emléket állított Tihanyinak, amiben ugyan csak érezhette, hogy művészeti ellentétek merültek fel kettőjük között, de nem hagyta

figyelmén kívül Tihanyi érdemeit sem, sőt még arról az absztrakt művészetről is hangoztatta Tihanyit ismerve, hogy értékek bújnak meg benne, ami tőle igen távol állt.

Az említett Nyolcak-tagok közül sem Pór, sem Czóbel, sem Berény művészetéről Tihanyi nem ejtett szót. Egyedül *Kernstok Károly* az, akinek emigrációs festészetére többször is kitért. Ezek is csak itt-ott elejtett szavak, de összeáll belőlük a kép. Az emigrációba került Kernstok ugyanúgy érzekelte a körülötte folyó eseményeket, mint Tihanyi, és ugyanazokkal a gondokkal is kellett megküzdenie. Magyarországról írott sorai vagy Berlint ismertető leírásai akár Tihanyié is lehetnének.²² A művészetet azonban másként ítélték meg. Kernstok nem fordult el az absztrakt művészet irányába, számára a neoklasszicizmus mutatott követhető példát. Tihanyi ezt viszont megvetette, mint ahogy bizonyára Kernstok is az absztrakt művészetet. Kernstok természetesen az Ingres-t követő Picassót istenítette és véleményét Tihanyi előtt sem hallgatta el. „Kernstok szerint gyönyörű az új művészet és még gyönyörűbbnél is gyönyörűbb, ahogyan fest a Picasso. Az egyik impotens örül a másiknak – írta Tihanyi Bölönit értesítve.²³ Mivel Kernstok újabb művei is Picassóéval álltak rokonságban, azokat is giccnek minősítette.²⁴ Ugyanakkor a jó viszony a nézetkülönbségek ellenére is végig fönmaradt, nem tudunk róla, hogy a vita szakításhoz vezetett volna.

Márffy Ödön nem tartozott az emigránsok közé, mégis előfordul neve Tihanyi írásaiban. Márffyval itthon szoros volt a kapcsolata, ugyanabban a Dráva utcai épületben bérelt műtermet is. Tudjuk, Ady Veres Pálné utcai lakásának falán is jól megfértek együtt festményeik. De ugyanakkor örökös volt köztük a civódás, különösen a háború óta. Bár 1919-ben Kernstok és Berény kiszabadításában Márffy járt közbe, az otthonmaradással Tihanyi szemében elveszett. Tihanyi Bölönivel értett egyet, aki így jellemezte a 20-as évek magyar művészeti életét: „Budapesten főleg azoknak a szélhámosoknak (művészek) van keletük, akik a szélhámosok egy másik rétegével (amatőrök) elhitetik, hogy művészek: szemfényvesztés ez, mint az egész magyar élet.”²⁵ A *Periszkóp* című folyóirat szerkesztésében aktívan résztvevő Tihanyi tanácsokat adott Szántó Györgynek az illusztrációs anyagot illetően. Szántó válaszelemből tudhatjuk meg, hogy Márffyt kikkel együtt sorolta be a Bölöni-féle képbe. „Kérem, írja meg, hogy milyen magyar piktort engedélyez, mert Márffyt, Csabát és Uitzot már elintézte, csakúgy, mint Krivátsyt” – sorolta aggódva a szerkesztő.²⁶

Perlrott Csaba Vilmos ítélete Tihanyi leveleiben is megfogalmazódik. Mihályinak írt arról, hogy a Perlrott-házaspár is Berlinben él, de „nagyon unalmas, nem szeretem emberek”-nek tartva őket nem járt össze velük. Nem tudjuk, Nagybányán mit írt volna Perlrottról, amikor a rokon törekvések összefűzték őket, de itt közölte, hogy „Nem sokat érdekelnek Csaba és köre munkái” és folytatta *Kmetty János* jellemzésével: „Kmetty jó emberem és mégse tudok elfogultság nélkül rá sem sok jó szót vesztegetni. Kállainál egyízben láttam egy tavalyi csendéletének reprodukcióját. Ez elég jó volt tőle. Ezt a hatást sajnos ő soh'se fogja túllépní.”²⁷

Uitzra egyik Mihályihoz írott levelében tért ki részletesen. A Szántó György által említett „elintézést” ezekből a Bölöniével szinte azonos sorokból érthetjük meg. „Uitz B. módjára azt a trágát aminek ő a legalsó levét egészen Foujtitáig és Utrillóig, lecsapolva képzeletmenteni a proletár kultúrába, nem lehet tisztességes feladat. Uitz mint sejtettem, fogalmakkal sincs tisztában, még kevésbé a már elintézett csak festői értékekkel. Örült zavar, utánzó kapkodás, és tehetségtelenség van a dolgaiban, amit tehetséges szájhóskodése révén mint proli-művészetet propagál és evvel tömi a nálánál csöppet sem különb, a festészet fogalmával még álmában sem értékelő párt és (...) embereket. Ő azért mert freskót akart festeni a proletárnak és nevek nyomait hihetetlenül iskolás Chagallost sőt Foujtitás 'compositiókban'

mutogatja képzeletben magát proletárművészek. Új dolgaiban egyszerűen giccslő de legyintve elintézi, (ezzel csak a kispolgár művészetét akarom demonstrálni.) Engemet pedig a saját külön ideológiája szerint a kiállításom alkalmából kispolgárnak híresztel. Megjegyzem meg se nézte dolgaikat. Jelen voltam, mikor meg nem nézte. Tehát ha a polgári társadalom nem fogad el – mint ahogy nem fogadott el még egyetlen igaz művészt se, legyen az Dürer v. Tihanyi – akkor ez a szájhős aki kispolgáribb és a 'művészetet?' a proletár nyakába sózva, (akinek erre semmi szüksége) ellenforradalmibb mint bárki akit szellemi munkásnak ismernek – fakadt ki sértődöttsége folytán Uitz ellen.²⁸

Uitz már átvezet bennünket a Kassák-kör bírálatához, amit le is szűkíthetünk Kassákra, hiszen Uitzon kívül Tihanyi csupán Péri és a Der Sturm kapcsán *Moholy-Nagyot*, az Ék-cikk folytán pedig *Barta Sándort* említi ebből a körből. Fölöttük pedig tulajdonképpen elsiklik, csak azt tudhatjuk meg, hogy Moholy-Nagy kiállított a Der Sturmiban, munkái komolyabbak voltak, mint a Périéi és a Der Strumról másként vélekedik, mint Tihanyi.²⁹ Bartáról még ennél is kevesebbet, hiszen Tihanyi csupán azt jelenti ki Mihályinak, hogy kettejük között semmiféle személyes kapcsolat nincs.³⁰ Más a helyzet *Kassákkal*, akiről már itthon is elég részletesen beszámolt Tersánszky Józsi Jenőnek. Bár elfogadta 1918-ban Kassák ajánlatát, hogy a MA Váci utcai kiállítóhelyiségében kiállítson, de ekkor is és már ezt megelőzően is kritikus szemmel nézte Kassák dolgait és elhatárolta magát tőle és tetteitől is. Bár kicsit előrevetíthetik számunkra az okok a Der Sturm későbbi megtagadását, ez a MA esetében azért nem következhetett be, mert bár Tihanyi Kassáktól idegenkedett, mint embertől, mint forradalmártól, mint szervezőtől, mint képzőművésztől, de a költőt és az írókat mindig is tisztelte benne. Így volt ez már 1916-ban is, amikor ezeket a sorokat írta: „K.-nak úgy látszik tetszik a Nyugat; dacára forradalmárságának, mert ő a megalapítója és szerkesztője egy kis revünek, a 'Tett' címűnek, amely éppen olyan zavaros mint ő és minden dolga, ha nem rossz, amely esetben nem is kell reáfogni a zavart. Őszintén nézve azonban az ügyet a Kassák népiessége éppen olyan jó, mint a Ny. nagyságaié és a többieké.”³¹ Kassáknak 1920 és 23 között több kötete is megjelent Bécsben, ezekre utalva írta Tihanyi Mihályinak a következőket: „A két szép kötet Kassákot is olvastam. Szép (...) különösen a verseskönyv. K. sokat ír azoknak akikre folyton okádik; az irodalomárok. Egyébként nem sokat. Nagyszerű formálókészség, túl sok líra és alig vagy semmi alkotókészség és vörös-re kiabálja magát. Ady: = akarom hogy lássatok. Kassák= akarom a maisták elmebajnokok legyenek 'vörös pilóták' szűz leányok és borbélylegények! Adynak a 'magyarnak': ember kell akit meg köll látnia az álarcák mögül. Kassáknak vörösök kellene csak kizárólagosan és már szinte társasjáték: hol a vörös? Ebből csak ne gondolja hogy én rózsaszínűbbnek szeretném. Csak hogy én ha festek egy képet pár színnel az még csak annyiban egyszerűbb hogy csak egy vagy több akkordot ütök meg. A festő, a költő az egy egész zenekart dirigál. Főképp K. Ő a dirigens, minden áron. Szóval én egyhangúnak, mert speculatívnek ítélem Kassákot pedig azt biztosnak tartom hogy legelől van helye – de az irodalomban.”³² Ennek megfelelően akart Tihanyi eljámi, amikor azt tervezte, hogy a „magyar írók lugasá”-ba őt is beveszi.³³ Talán 1924-re már túltette magát az első főlháborodáson, amit három évvel korábban még így fogalmazott meg: „Én becsülöm Kassák és társai értékeit, de sohasem becsültem túl. Jellembeli fogyatkozásai vannak és hiúsága nem szertelen de túlzott amit maga is érez (mármint Mihályi – a szerző megj.) és legyezget hízelgők seregével. Nem szabad őt és őket komolyan venni, ha saját egyéni céljai vannak. Hisz ő nyíltan vallja, hogy az egyénnek meg kell halni és a tévedése ott van hogy csak benne lehet és fog a művészet tovább élni. Én azt hiszem nélküle is meg fog élni. Az állításom nyílt és régi keletű már rég szétválasztotta utainkat. Azért én őt figyelem, újabb dolgain nem azt a

mesterkéltné exaltációt tartom az értéknek aminek nemességét szeretné elhíttetni és amiért új hívői körülrajongják hanem az új klasszicizmus átvett tisztultabb formáinak értékesítését. Ez nála épp úgy mint társainál, akik ha erősebb tehetségek mint Barta Sándor őszintébb hanggal közelebb állnak az igazsághoz.”³⁴ De újklasszicizmus alatt sem érthette azt, amit 1924-ben értett. Akkor – mint már láttuk – Kernstokot támadta az újklasszicizmus fölkarolásáért, hogyan lehetett volna, hogy korábban Kassákban ezt tartotta volna értéknek? Amennyiben nem nézeteinek megváltozása következett volna be, a formák letisztulására gondolhatott akkor, az absztrahálásban rejlő lehetőségeket láthatta meg.

Kassákot, Uitzot a tendencművészet képviselőinek látva, Tihanyi fölháborodott azon, hogy a konstruktivizmus absztrakt formáját nyílt politikai célokra gondolják alkalmasnak. Bár Kállaival nem mindenben értett egyet, azzal a Kállai-féle megfogalmazással igen, hogy „Kassák Lajos függőleges, vízszintes és diagonális erővonalakból, síkokból és ívelésekből tagozódó szerkezeteit nem lehet a közvetlen politikai izgatás céljaira használni.”³⁵ Hitt ugyan a „vörös” célokban, de ezt a formát csak a politikai indíttatásból eredő etikai mondandó megjelenítésére látta alkalmasnak. Ez viszont Tihanyi szerint hiányzott Kassák „batyujából”²⁶, ezért inkább azt tanácsolta neki, hogy maradjon az irodalomnál vagy keressen egy direkttebb formát céljainak. Nem ismerjük Kassák konkrét válaszait, Tihanyi-nekrológiájában is hallgatott a vitás kérdésekről, sőt inkább a rokon jegyeket emelte ki. „S a legtermészetesebbnek tűnik előttünk, hogy ő, aki utálattal fordult el a politikai élet zavarkeltőitől és professzionista szövegíveitől, végül is, mint önkéntes emigráns, távol halt meg hazájától. De Tihanyi nemcsak mint ember, mint tudatos társadalmi lény, hanem, mint művész is fanatikus híve volt a szabadságeszmének, egyforma harcikedvvel tiltakozott a társadalmi diktatúra és a művészet iskolás formulái ellen” – írta és folytatta azzal, hogy Tihanyi portréiban „konstruktív szellem és felsőbbrendű igazság” szólt meg.³⁷ „Minden nyilvánosságra került műve nagy kultúrájú és magasba törő mesterre vall” – summázta véleményét, mintha nem is lett volna közöttük soha semmilyen nézeteltérés. Ennek magyarázata csakis abban rejthető, hogy Tihanyi 1923-as Ék-cikkében akarva-akaratlanul is Kassák mellé állt. Ekkorra fölbomlott a MA-kör. Uitz és Barta is szembekerült Kassákkal, aki ellen 1922 októberében az Egység című lapban Uitz támadást indított. Kassák konstruktivizmusát Tihanyi kifogásainak megfelelően többen a proletkult művészettel szemben állónak könyvelték el s így el is utasították. Hamarosan odáig fajult a támadás – avagy vita, hiszen a MA-ban Kassák válaszolt a vádakra –, hogy ellenforradalmának minősítették őt. Kassák viszont nem vállalta a rágalmat, mert ő úgy érezte, hogy a művészet célja, nem az „aznapiság” kívánalmához való igazodás kell, hogy legyen, hanem a magasabb nivóra emelés. Nem hozzáigazodni kell az eseményekhez – véleménye szerint –, hanem hozzáadni valamit. A közvetlen politikához kapcsolódás helyett tágabb emberi-, nembeli érdekekre kell figyelni meglátása szerint, ebben rejlik a művészet feladata. Tihanyi ugyanezen az állásponton állt, bár úgy tűnik leveleiből, hogy nem ismerte Kassák ilyen tartalmú írásait. Barta, ismerve Kassák és Tihanyi kapcsolatát, úgy érezhette Tihanyiban csakis Kassák-támadót találhat, ezért is kérte föl őt a cikk megírására. Tihanyi nem is fogadta el a konstruktivizmust, különösen nem a képarchitektúrát, de voltak pontok, ahol, ha nem is tudta, a támadottnak adott igazat azokkal a támadókkal szemben, akiknek az oldalán ő is harcolt. Ha ő maga nem is gondolta, hogy Kassákot menti az Egység és az Akasztott Ember híveivel szemben, Kassák megérezhette a szándékolt védelmet soraiból.³⁸

Ha a kronológiához ragaszkodunk, meg kell állapítanunk, hogy 1924 nyarára Tihanyi eljutott oda, hogy az összes szálát elvágta, ami a magyar művészethez köthetett volna. 25-ben

még ugyan besegített a *Periszkóp* című lap szerkesztésébe, de ez is hamar kudarcot vallott. Az 1925-26-ban Erdélyben megjelent magyar nyelvű kulturális folyóiratot Szántó György szerkesztette. Munkatárs volt még Schiller Géza festő és a „külföldi szerkesztő” Tihanyi Lajos volt. Nevét kérésére nem tüntették fel. Ugyanakkor számos Tihanyi-mű reprodukcióját hozták és elismerő kritikát jelentettek meg Tihanyi párizsi kiállításáról is. De a *Periszkóppal* Tihanyi kezdettől fogva nem volt megelégedve. Érdemes lehet idéznünk sorait és Szántó leveleinek részleteit is. Tihanyi 1925. jún. 10-én a következő összefoglalót adta az ügyről: „*Periszkóp* szerkesztését 2 hónapja vállaltam. Ennek eredményét a 'Párizsi számban' megláthatja. De örültségeket követnek el és blamálgák magukat, engem is. Minden nevet kifordítanak és azért mert név szerint nem akartam szerepelni kinyomtatták (tegnap értesítettek) Halász nevét mint Párisi szerkesztőt – akinek a nagyszerű anyag fáradtságos megszerzésében semmi része sem volt. Tették ezt azért mert azt hitték Halász a Nyugat volt munkatársa! Az öreg Halász meghalt, a fiatal földrajztudós. Képzelteti mi lesz ha a lapban jelzik hogy H.Gy. a Ny. volt munkatársa Párisi szerk! (A párizsi Halász azzal a Halász Gyulával volt azonos, aki Brassai néven, mint fotóművész vált ismertté – a szerző megj.) egyéb számárságokat is követnek el. Úgy látom nem lehet *Periszkópon* át figyelni Európát Aradról, még Pestig sem! A 3-ik szám külön buta tévedéseket produkált amit már észrevehettük.”³⁹

Szántó említett levelét nem ismerjük, de a következőt már igen.⁴⁰ Ebben Tihanyi heves támadására, vádjaira így reagált: „Ujabb förmedvényét vegyes érzelmek közepette olvastam. Mindenekelőtt megnyugtatom, hogy sem a Halász s az Ön neve nem fog a lapra kerülni... Nekem ez a Halász se ingem, se gallérom, látja, a Nyugat Halászával zavartam össze... Láthatja, hogy minden szeszélyéhez alkalmazkodok...” A levélből kitűnik, hogy Tihanyi nem értett egyet Rónai Dénes bevonásával a szerkesztésbe, Csáky fotográfiáit „dugdosta”, nem tett szert neki a tördelés, különösen az nem, ahogyan az ő rajzainak csak kis kereteket hagytak, több képet giccsnek minősített, legszívesebben magyar festőktől nem is hozott volna illusztrációkat, – főleg nem Márffytól, Perlrott Csaba Vilmostól vagy Uitztól –. de leginkább azt kifogásolta Szántó interpretálásában, hogy nem fizetnek a szerkesztői munkáért. Ki is akart lépni a szerkesztőségből, mondván, hogy ha a lap honorálni képtelen a munkát, „akkor szűnjön meg”. Szántó a következő levélben⁴¹ Schiller Géza hatására elnézést kért, amiért félremagyarázta Tihanyi sorait. Ebből az újabb interpretálásból is világos, hogy Tihanyi meg akart válni a szerkesztőségtől, elsősorban a Halász-féle névösszekeveredés miatt, másrészt azért, mert úgy érezte Szántó Perlrott Csabát szeretné inkább szerkesztőnek. Szántó elismerte, hogy kapott tőle anyagot, de hangsúlyozta, hogy ezt is csak Tihanyi beleegyezésével engedélyezte volna. „Gondoljon arra, hogy mint a ketten szubjektív művészek vagyunk és egymás segítségére van szükségünk, nem pedig veszekedésre” – zárta mondandóját Szántó. De a *Periszkópon* az esetleges egyetértésük sem segíthetett. A megjelent számok nívója egyedülálló ugyan, de ez nem volt elég a „deficit” fölszámolásához, anyagi sikerhez. A Tihanyit idéző sorokból az is világos, hogy számára a *Periszkóp* nem a magyar művészetet bemutató folyóirat volt, hanem olyan kulturális szemle, amely magyar nyelven, Magyarországra is közvetíti az egyetemes művészet új eredményeit.

Később Párizsban Tihanyi még közelebbi kapcsolatba került magyar festőkkel is, de ők már nem a magyar művészetet képviselték, csak magyar származásúak voltak számára, ahogy magát is csupán annak tartotta már abban az időben. A hazai kortárs művészetről úgy érezte egyre inkább csak lesújtó kritikát írhatna, hát inkább hallgatott és belevetette magát az egyetemes művészet napi harcaiba. Úgy tartotta, hogy ebben a helye és számára már csak ez lehet a mérce.

JEGYZETEK

1. Független Szemle, 1921/11, 384-395. (4 Csontváry kép reprodukciójával) és 1921/12, 442-452. (3 reprodukciójával).
2. Tihanyi levele Hevesy Ivánhoz. Berlin, 1922. jan. 1. MTA Kézirattár, Ms 4512/175.
3. Tihanyi levele Hevesy Ivánhoz. Berlin, 1922. febr. 11. MTA Kézirattár, Ms 4512/176.
4. Tihanyi képeslap Gulácsy Lajoshoz. München, 1908. máj. 13. OSzK Kézirattár, Fond 124/168.
5. Tihanyi levelei Bölönihez. Berlin, 1923. jún. 18. és jún. 25. PIM V4132/349/2 és 4132/349/4.
6. Lesznai Anna levele Varró Istvánhoz. New York, PIM V 3670 (54): „Barátaimmal drukoltam és boldog és büszke voltam, hogy bár nem voltam tagja a Nyolcak csoportjának, felkértem arra, hogy velük állítsam ki hízméseimet. A közönség váratlan számban özlönlött a Nemzeti Szalonba. Ez nagyon felbátorítónak hatott a kiállítóokra, mert többnyire szépeket hallottak a látogatóktól. Emlékszem, hogy mind jó hangulatba kerültünk a sok bóktól és egy csoportba verődve beszélgettünk a terem közepén. Akkor lépett közénk a kedves és tehetséges süketnéma Tihanyi és furcsa, kissé torz nevetésével elmondta nekünk, hogy ő, a süket milyen véleményeket olvasott le a látogatók ajkáról. Rámutatott az egyik piktorra: 'Terólad azt beszélnek, hogy biztosan megőrültél, hogy ilyeneket mersz festeni.' 'Rólad' – folytatta egy másik kollégához fordulva – 'röviden azt mondják, hogy hülye vagy.' Egy harmadikhoz fordult: 'A te képeidről mindenki azt mondja, hogy szörnyű tákolmányok és nem értik, hogy a rendőrség nem lép közbe és túri az ilyen botrányt.' És így tovább, mindenkihez volt egy jó szava. Persze az sem volt szebb, amit saját festményeiről hallott és azt is elújságolta nekünk. Képzelted, hogy milyen hatást gyakorolt mindenkire ez az elbeszélés, hanem a jelenet mégis olyan komikus volt, hogy mindannyian nevetünk.»
7. Tihanyi levele Mihályi Ödönhöz. Berlin, 1921 márc. 27. PIM V 2293/189/9.
8. BÖLÖNI Gy.: Képek, melyek sok mindentől beszélnek. Párizs, 1930. In: Bölöni: Képek között. Bp., 1967, 510.
9. Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. jan. 1. i. m.
10. Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. márc. 15. MTA Kézirattár Ms 4512/177.
11. Tihanyi levele Bölönihez. Berlin, 1923. okt. 15. PIM V 4132/349/5.
12. Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. márc. 15. i. m.
13. Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. febr. 22. MTA Kézirattár Ms 4512/176.
14. Tihanyi levelei Mihályihoz. Berlin, 1922. máj. 27. PIM V 2293/189/20 és 1922 jún. 10. 2293/189/21.
15. MKCs 11/437/a. A fényképen egy asztalnál ülve iszogatnak. A képen sem dátum, sem más jelzet nincs.
16. BERÉNY R.: Tihanyi Lajos. Bécsi Magyar Újság, 1920. márc. 28., 5.
17. Tihanyi levele Bölönihez. Berlin, 1923. jún. 18. i. m.
18. Fodor Ilona és Passuth Krisztina interjúja Déry Tiborral, 1974 május. MKCs-C-I-117/107.
19. Tihanyi levele Bölönihez. Berlin, 1924. jún. 14. PIM V 4132/349/9.
20. U. o.
21. Rónay László így ír Tersánszkyról idézve is őt: „jó barátja volt Feldmann doktor, Freudnak egyik apostola és orvostársa... Nem is tőle hallott először a pszichoanalízisről, hanem Berény Róberttől, aki összefoglalólag ismertette vele az új tudomány minden ágazatát.” In: RÓNAY L.: Tersánszky, Bp., 1983, 21. De Tersánszky nemcsak Berénytől hallhatott Freud kutatásairól, a festő felesége is tudósította őt a vele kapcsolatos eseményekről. Egyik levelében például a következőkről számolt be: „Holnap együtt fogok vacsorázni az öreg Freud professzorral és Pest összes pszichoanalitikusával, kíváncsi vagyok az öregre, nagyszerű ember.” In: Somlyó Léni levele Tersánszkyhoz. Bp., 1918. júl. 16. PIM V 4330/19/10. Berény pszichoanalízisműshöz való vonzódását a szakirodalom már feldolgozta: l. többek között PASSUTH K.: A nyolcak festészet. In: Magyar művészet 1890-1919. Bp. 1981. 562.
22. Kernstok Károly Kosztolányi Kann Gyulához és Fazekas Imréhez írott levelében találhatunk hasonló leírásokat. Az előzők a Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára MDK-C-I-17/2030 jelzeténél találhatók meg, az utóbbiakat idézi HORVÁTH B.: Kernstok Károly dokumentumok, Múvt. Dok. Közp. Évk. 1959-60, 269-278.
23. Tihanyi levele Bölönihez. Berlin, 1924. jún. 14. i. m.
24. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1923. jan. 16. PIM V 2293/189/27.
25. BÖLÖNI Gy.: Képek, melyek sok mindentől beszélnek. i. m., 511.
26. Szántó György levele Tihanyihoz. Arad, 1925. jún. 17. MNG 18823/73. Idézi: Periszkóp 1925-1926. Antológia, Bukarest, 1980. Szerk. Kovács János.
27. Tihanyi levele Mihályihoz. Paris, 1924. máj. 3. PIM V 2293/189/41.
28. Tihanyi levele Mihályihoz. Paris, 1925. jún. 10. PIM V 2293/189/50.
29. Tihanyi alig egy-két levelében említi Moholy-Nagyot. Ezek a következők: Tihanyi levele Hevesyhez. Berlin, 1922. máj. 17. i. m. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1923 febr. 1. PIM V 2293/189/28. Moholy-Nagy is írt Tihanyihoz. 1920. ápr. 5-én a Hevesynek küldött levelében. MKCs-C-I-52/35.
30. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1923. febr. 1. i. m.
31. Tihanyi levele Tersánszky Józsi Jenőhöz. Bp., 1916. máj. 17. PIM V 4330/167/51.
32. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1922. jan. 28. PIM V 2293/189/19.
33. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1924. szept. 3. PIM V 2293/189/43.
34. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1921. márc. 27. i. m.
35. KÁLLAI E.: Kassák Lajos. MA, 1921. nov. 15., 139.
36. Tihanyi levele Mihályihoz. Berlin, 1923. ápr. 24. PIM V 2293/189/37.

37. KASSÁK L.: Tihanyi. Munka, 1938/62., 2146. p. | útja és munkaprogramja. Egység, 1922/3.
 38. UITZ B.: Az orosz művészet helyzete. Egység, 1922/2. KASSÁK L.: Válasz sokfelé és ÁL- | 39. Tihanyi levele Mihályhoz, Paris, 1925. jún. 10., i. m.
 LÁSPONT. MA, 1922. aug. RÉVAY J.: Az Egység | 40. Arad, 1925. jún. 17. i. m.
 | 41. Arad, 1925. jún. 24. MNG 18827/73.41.

Valéria Majoros: Über die Maler-Zeitgenossen von Lajos Tihanyi, I. Die Ungarn

Der Name von Lajos Tihanyi ist in der ungarischen Kunst nicht unbekannt. Man weiß über ihn, daß er – nachdem er mit elf Jahren sein Gehör verloren hatte – beschloß, Maler zu werden, da er sich bei dieser Behinderung nur in diesem Beruf entfalten konnte. Er lernte einige Jahre an der Schule für angewandte Kunst und in Abendkursen. Seine künstlerische Laufbahn begann in Frauenbach (ung. Nagybánya). In der dortigen Künstlersiedlung, unter den Neo-Malern, die sich um Béla Czóbel scharten, fand er den künstlerischen Stil, aus dem er ausgehend und ihn später überwindend die so charakteristische Tihanyi-Kunst schuf. Besonders in der Periode der Acht fand er sich; seine Landschaftsbilder, Akten und Stilleben, vor allem aber seine Portraitekunst fanden bei den Kritikern verdienterweise Anerkennung. Seine erste Sammelausstellung wurde bei Lajos Kassák im Ausstellungsraum der Zeitschrift Ma veranstaltet, weshalb er oft auch zu den Künstlern des Aktivismus hinzugezählt wird. Während der Tage der Räterepublik nahm er auch an der praktischen Arbeit einen aktiven Anteil, so mußte er im Herbst 1919 emigrieren. Zunächst ging er nach Wien, von dort nach Berlin und später nach Paris, wo er nach 19 Jahre wärendender Emigration im Juni 1938 verstarb.

Im Ausland mußte er schwer um die Anerkennung, genauso aber auch um den Lebensunterhalt kämpfen. Trotz aller Schwierigkeiten beharrte er jedoch bei seiner Lebens- und Kunstphilosophie. Während der beinahe zwei Jahrzehnte der Emigration änderte sich auch sein künstlerischer Stil, bis zur zweiten Hälfte der 20er Jahre wurde er abstrakter Maler und blieb es auch bis zu seinem Tode.

Seit seinem Ableben ist schon mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen, aber sein reicher Nachlaß blieb der Öffentlichkeit bis heute unbekannt. Dieser Nachlaß besteht – abgesehen natürlich von den schon des öfteren ausgestellten Gemälden und Zeichnungen – vor allem aus Briefen, Studien bzw. Studienfragmenten, Schriften belletristischer Art und den kommunikativen Alltagsaufzeichnungen des tauben Malers. Der größere Teil des Materials wird heute schon in den ungarischen öffentlichen Sammlungen, in erster Linie im Petöfi Literarischen Museum, im Manuskriptenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (UAW), in der Belegsammlung der kunsthistorischen Forschungsgruppe der UAW, im Manuskriptenarchiv der Széchenyi Nationalbibliothek und in der Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie aufbewahrt, und der kleinere Teil ist in London und Paris bei den Erben der Freunde von Tihanyi sowie bei Privatsammlern zu finden.

Diese Studie stellte sich die Aufgabe, aus den Manuskripten von Tihanyi all die Bemerkungen, Einschätzungen und Informationen zu sammeln, die seine ungarischen Maler-Zeitgenossen betreffen. Das Ausgangsmaterial stellten Tihanyis zwischen 1919 und 1938 geschriebenen Briefe dar, wenn es aber notwendig war, wurde auch auf die früheren Briefe zurückgegriffen und zu der Auslegung auch die Tihanyi betreffenden Erinnerungen und Schriften der erwähnten Personen benutzt. Das reiche Material gewährt – darüber hinaus, daß es die Kunst von Lajos Tihanyi verständlicher macht – auch in das künstlerische Leben des Budapest der 10er Jahre und des Berlin sowie Paris der 20er Jahre Einblick. Tihanyi zeichnet seinen Lesern unabsichtlich ein Zeitbild auf. Er befaßt sich in seinen Schriften vor allem mit der Gruppe der Acht, behandelt ihre Kunst und die der ihnen Nahestehenden und erschließt auch die Gründe für die Auflösung der Gruppe. Er führt seine Meinung über die aktivistische Kunst aus, beschäftigt sich besonders viel mit Lajos Kassáks Wirken in Wien. Er veranschaulicht treu die Bodenlosigkeit der Maler in der Emigration und ihren harten Kampf darum, sich unter den veränderten Verhältnissen durchzusetzen. Er zeigt ferner auch auf, wie sehr diese zur Emigration gezwungenen Künstler an ihrem Vaterland hingen.

Forbát Alfréd (1897-1972) magyar származású építész és grafikus életművének bizonyos részei jól ismertek, ugyanakkor más korszakait – publikációk hiányában – homály fedi. Jól dokumentált berlini és pécsi tevékenysége, ám például a Szovjetunióban töltött évről keveset tudunk. Weimari korszakának valódi jelentőségét, a Gropius-irodában való közreműködésének mértékét és eredményeit, a Bauhaus építészeti munkájára gyakorolt hatását csak az utóbbi évek kutatásai tárták föl.¹

Forbát jelentősebb épületei Németországban (Berlinben) és Magyarországon – elsősorban szülővárosában, Pécsen – állnak, zömmel a húszas évek második felében és a harmincas években készültek, amikor a modern építészet nemzetközi térhódítása következtében már nem számítottak újdonságnak. Forbát valóban úttörő weimari korszakának terveiből szinte semmi sem valósult meg. Ezért oly fontos az a néhány kis épület, mely még Forbát 1925-ös Berlinbe való átköltözése előtt született és – ha több-kevesebb kompromisszummal is – magán viseli a papíron maradt tervek számos gondolatát.² A három épület közül tanulmányom témájaként az 1924-ben épült gellérthegyi villát választottam, mert tudomásom szerint még senki sem azonosította és részletes ismertetés sem jelent meg róla.³ Az 1925-ben Berlin-Zehlendorfban fölépített Stadthagen-házat csupán azért említem, mert a két épület története érdekesen összefonódott és köztük igen sok a hasonlóság. A berlini ház hosszabb előzményekre tekint vissza, hiszen első tervváltozata 1921-ben keletkezett, végleges terve több módosítás után alakult ki. A budapesti villa az 1923-as megbízás után fél éven belül elkészült, így megelőzte a másikat. A gyors kivitelezés lehetővé tette Forbát számára, hogy olyan kompozíciós és szerkezeti megoldásokat próbáljon ki a gyakorlatban, melyek évek óta foglalkoztatták és ezek tanulságait azután a Stadthagen-ház építéskor hasznosíthatta. Ez a párhuzamosság azért is fontos számunkra, mert a berlini ház ma is eredeti formájában áll, míg a gellérthegyit a felismerhetetlenségig átalakították. Fotói tehát segítséget nyújtanak a csak tervvel dokumentálható budapesti villa eredeti állapotának elképzeléséhez.⁴

Tanulmányom célja ennek a Forbát-életműben is fontos, a magyar építészettörténetben pedig szinte egyedülálló alkotásnak a bemutatása, összevetve az építész weimari terveivel, a Stadthagen-házzal; valamint a korabeli magyar építészeti miliőben való elhelyezése.

* * *

Az épület azonosítása és keletkezéstörténete

Forbát gellérthegyi lakóházáról a legkorábbi hazai forrás Kállai Ernő cikke az Új Föld című folyóiratban.⁵ Forbát műveit elemezve Kállai hosszasan foglalkozik egy lakóház enteriőrjével, halljáról fotót is közöl „Forbát: gellérthegyi lakóház hall. 1923” képaláírással. A ház felkutatásához csak a képaláírásban adott információk nyújtottak támpontot. Az épület tervei sem a Svéd Építészeti Múzeumban őrzött Forbát-hagyatékban, sem a berlini Bauhaus-Archiv-ban nem lelhetők fel. Forbát emlékiratainak a házra vonatkozó oldala, amit a Svéd Építészeti Múzeumtól kaptam, nem tartalmaz az azonosítást segítő adatot. Kézírtos memoárjában Forbát így ír a megbízás körülményeiről: „Azután novemberben (az 1923. évről van szó

F. A.) egy Magyarországra tett kiruccanásomon mindjárt két megbízást is kaptam. Az egyik egy nagy villa továbbépítése volt, amiből még bármit csinálhattam: a Gellérthegyen, Budapesten csodálatos tájon, 10 szoba és garázs. A nyers szerkezet már jórészt elkészült, de volt amit még változtathattam rajta, más részeket pedig hozzáépíthettem...⁶ A szövegből kiderül, hogy áttervezésről van szó és a villa tervei 1923 novembere után készültek.

Az 1923-24-es, Gellérthegyre szóló összes építési engedély átnézésével sikerült megtalálni Forbát sajátkezűleg írt építési engedély kérelmét.⁷ Az ügyiratokból azután már pontosan meg lehetett tudni az ingatlan helyét és az építető nevét. Ezek után az eredeti beadványi terveket is sikerült megtalálni a Fővárosi tervtárban. A tervekből és az ügyiratokból fokozatosan kibontakozott a ház története.

Az ingatlan a hajdani I. kerületben, a Kelenhegyi út 46. szám alatt található, régi helyrajzi száma 13.102. Mai címe: XI. Kelenhegyi út 46/d, mai helyrajzi száma: 5358/1. A telek eredetileg a Szálloda és családiház építő Rt. tulajdonában volt, 1923 elején osztották három részre. A Somló köz felé eső telekrészt Radocsay Jánosné (szül. Povolny Mária) vásárolta meg és még ugyanabban az évben nyárilakot terveztetett rá Kuszto Imre pallérmessterrel. A gyenge, historizáló terv szerint kezdődött meg az építkezés. A tulajdonos azonban 1923 nyarán eladta telkét a rajta álló félig kész épülettel együtt. A vevők Szegő Pál és neje, Strasser Margit voltak.⁸ Ők bízták meg Forbátot az áttervezéssel és a módosított engedély beszerzésével.

Az építetők személye feltétlenül megérdemel néhány szót. Kik voltak, honnan ismerték Forbátot és miért éppen őt választották? Szegő Pál végzettsége szerint hites könyvvizsgáló. 1923-24-ben a Fővárosi Sörfőző Rt. vezérigazgatója volt⁹ és feltehetően szolgálati lakásban lakott, mert az engedélykérelemnél lakcíme megegyezett a sörgyárával. Pár évvel korábban költöztek fel Pécsről a fővárosba, ahol Szegő a Hirschfeld S. sörgyár Rt. ügyvezető igazgatója volt. Ugyanott az igazgatótanács alelnökét Füchsl Arnoldnak hívták, aki nem volt más, mint Forbát Alfréd édesapja.¹⁰ Ily módon ismerhette Szegő az akkor már Weimarban élő Forbát fiút, s kérte fel házának megtervezésére. A házaspár Lupa-szigeti weekendházát szintén Forbát tervezte 1935-ben.¹¹ A Kelenhegyi úti házat 1937-ben eladták és átköltöztek a közeli Somlói útra, Kozma Lajos által tervezett új villájukba.¹²

A házaspár tehát igen fogékony volt a modern építészet iránt: jó érzékkel választották ki a házaikat megtervező építészeket és megbízásaikkal tulajdonképpen komoly mecénási szerepet is betöltöttek. Kállai Ernő így jellemezte őket: „Intelligens, modern emberek..., akik kint az életben üzleti vagy hivatali teendőiket végzik egy milliós nagyvárosban, akik autón vagy villamoson járnak, újságot olvasnak, telefonálnak, rádiót hallgatnak, mozit látogatnak stb.”¹³ Vagyis éltek a modern nagyvárosi ember életét, s házukat életmódjukhoz illően egyszerűnek, gazdaságosnak, célszerűnek és mégis lakályosnak képzelik el. Ha mindezt a megbízás kiadásakor így meg tudták fogalmazni, nem is nagyon lehetett más választásuk, mint olyan építész keresni, akit nem kötnek a hazai viszonyok, a „neobarokk társadalom” ízlése, újjagazdag reprezentálása.

Visszatérve a ház történetére, a tervek készítésének időpontjára csak közvetett adataink vannak, ugyanis a beadványi tervek nincsen dátum. Mivel a statikai számítás 1924. február 12-én kelt, az építészeti tervek 1923 novembere és 1924 februárja között készülhettek. A Forbát által írt építési engedély kérelem dátuma 1924. március 18., melyet Budapest Székesfőváros Tanácsa 1924. április 22-én apróbb megjegyzésekkel engedélyezett.¹⁴ Az építkezés ekkor már javában folyt¹⁵ és ugyanazon év nyarán befejeződött. A használatba-

vételi engedélyt a hatóság 1924. július 30-án adta ki.¹⁶ A felelős építőmester a közelben lakó, szintén pécsi származású építési vállalkozó, Lakos Vilmos volt.¹⁷

Az építkezés menetével és részleteivel kapcsolatban érdemes idézni Forbát emlékiratainak egy másik részét: „Hamarosan tapasztaltam, hogy miként a Sommerfeld-háznál, úgy itt is magamnak kell kézbe vennem a gyeplőt, mihelyt az építkezés túljut a nyers munkákon. Az építkezésen egy jól összeszokott építőmunkás-csapat dolgozott, valamennyien a közeli dombok egyik tisztán svábok lakta községéből, Budaörsről valók. (...) Húsvétra a szüleimhez utaztunk Pécsre és egy hónapot ott töltöttünk. Azután újra a budapesti penzióba költöttünk és az egész napot az építkezésen töltöttük, ahol a szobák egyikét úgy-ahogy rendbehozták számunkra. Május közepén Jupp Scheper is megérkezett a Bauhausból és átvette a befejezőmunkák vezetését. A falakra felhordta a színmintákat és az ajtók fedőmázolását sajátkezűleg készítette el. Ezalatt én az állványon álltam és magam dörzsöltem a homlokzat kavicsvakolatát, mert ezt a technikát a kőművesek nem ismerték, először meg kellett tanítani nekik. Bauhaus-szellem uralkodott az építkezésen, ahol – mivel a munkások ismeretlen dolgokkal szembesültek – az építésvezetők maguk is szerszámot ragadtak a kezükbe és azzal járkáltak föl s alá. Így éltünk együtt a nagy meggybor-ünnepig, amikor az építkezés befejeződött... Július elején Scheper hazautazott s nemsokára mi is követtük.”¹⁸

Az épület leírása és utóélete

A villát 1945 után olyannyira átalakították, hogy eredeti állapotáról csak a beadványi tervekben alkothatunk képet. A Főváros tervtárában mindössze két lap maradt meg az 1924-es Forbát rajzolta tervekben. Az egyik az épület homlokzatai és egy metszete látható, a másikon helyszínrajz és kerítésterv, mindkettő ceruzás rajzról készült fénymásolat. A keretezett finom rajzok szignáltak, bal alsó sarkukban Forbát jellegzetes monogramos weimari pecsétje látható. A fölszíni alaprajz egy 1928-as átalakítási terven maradt meg, az emeleti alaprajzra pedig egy 1956-os átalakítási tervből következtethetünk.

Az 1923-as nyárilak tervvel összehasonlítva Forbát terveit kitűnik, hogy milyen bravúrosan fordította a kötöttségeket a ház előnyére. Megtartotta a már főlhúzott főfalakat – csak a homlokzati nyílásokon változtatott – és az utcával párhuzamosan mindkét oldalon egy-egy traktussal vette közre a meglévő részt, ami így gyakorlatilag eltűnt a ház megnövekedett tömegében. A kész épületen semmi sem utal arra, hogy átépítésről van szó, az esetlegességek természetes módon illeszkednek Forbát koncepciójába.

A dél-nyugat felé erősen lejtő terep miatt az épület emelete van az utcával egy szintben. Szokatlan módon ide került a garázs, amit híd köt össze az utcával. A fölszint az utca szintje alatt van, de a kert felől a ház fél mélységében még egy alagsori szint is elfért. Ez tartalmazta a házmesterlakást, mosókonyhát, a fűtés helyiségét és a cselédszobákat. A földszinten kaptak helyet a villalakás fő helyiségei: az úriszoba, a szalon, az ebédlő (konyha, kamra, tálaló) és a szőlfogóból nyíló hall. Utóbbi volt a ház legreprezentatívabb tere kettős belmagasságával, 90°-ban megtört karú lépcsőjével. A mellvédek-falak-födémek síkjai, a merőleges és diagonális élek, a Scheper választotta színek olyan harmonikus, térbeli kompozíciót teremtettek, amit Kállai méltán állított párhuzamba Forbát grafikai kompozícióival.¹⁹ Az emeleti galéria teréből feltehetően négy hálószoba nyílt gardróbba és fürdőszobával. Az épület déli sarkán egy kétkarú lépcső szolgálta a gazdasági forgalmat. Loggia eredetileg csak az emelet nyugati sarkán volt, a földszinti úriszoba előtti loggia és terasz az 1928-as átalakítás eredménye.²⁰

Az alaprajz tagoltsága ellenére az épület tömege nyugodt, statikus jellegű. Ez nagyrészt a tömeget lefedő kontyolt magastetőnek köszönhető, mert a különböző homlokzati síkokat összefogta. A lakoszobákat egyetlen nagy tető fedte, amihez a gazdasági rész fölötti, alacsonyabb gerincű tetőidom csatlakozott. A szélfogót és a WC-t tartalmazó kis előépítményt a homlokzattal párhuzamos félnyereg tető zárta le.

A homlokzaton újra megmutatkozott Forbát ökonomikus szemlélete.²¹ a villalakás valamennyi ablaka (kivéve természetesen az alárendelt helyiségek ablakait) azonos méretű és kivitelű. A homlokzat mégsem unalmas, mert a jó arányú vízszintesen osztott ablakokat hol szőlóban, hol kettesével vagy hármasával csoportosítva helyezte el aszerint, hogy melyik helyiség mennyi fényt kíván. A fegyelmezett rendet az antimetrikusan elhelyezett loggia és alagsori ajtó oldja.

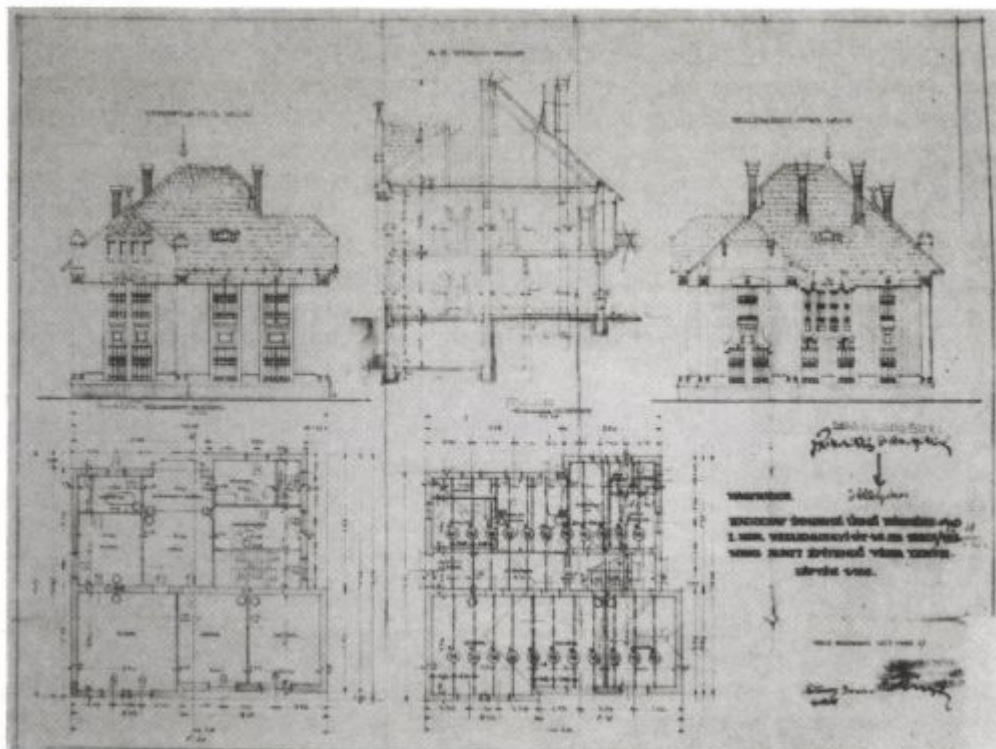
Az 1928-as kisméretű átépítést minden valószínűség szerint szintén Forbát tervezte. Bár neve, aláírása nem szerepel a tervrajzon, annak stílusa és az illeszkedés ezt sejtetik. Forbát szerzőségét támasztja alá, hogy a statikát Berlinben dolgozó magyar mérnök, Georg Fekete készítette. Forbát éppen abban az évben nyitott Berlinben önálló irodát.²²

A ház Budapest ostromakor romossá vált. Földszinti részét egyes adatok szerint 1948-ban, egy helyreállítási engedély szerint csak 1952-ben tették lakhatóvá. Az emeletet 1956-ban utalták ki a Gamma Optikai Műveknek, s az ott kialakított három lakásba 1957-ben költöztek be. 1960-ban a földszinti társbérletet két önálló lakássá alakították, állítólag ekkor bontották el a hall pódiumát és lépcsőjét. 1960-ban a Budapest Filmstúdió kért emeletráépítési engedélyt, s 1961-ben meg is épült a három lakás a hozzájuk vezető függőfolyosóval. Így alakult ki a ház mai formája,²³ melyen már csak néhány részlet (a kerti homlokzat ablaknyílásai, a garázshoz vezető híd, támfalak, földszinti terasz és vasbeton lépcső) őrzi a Forbát-féle eredeti állapotot.

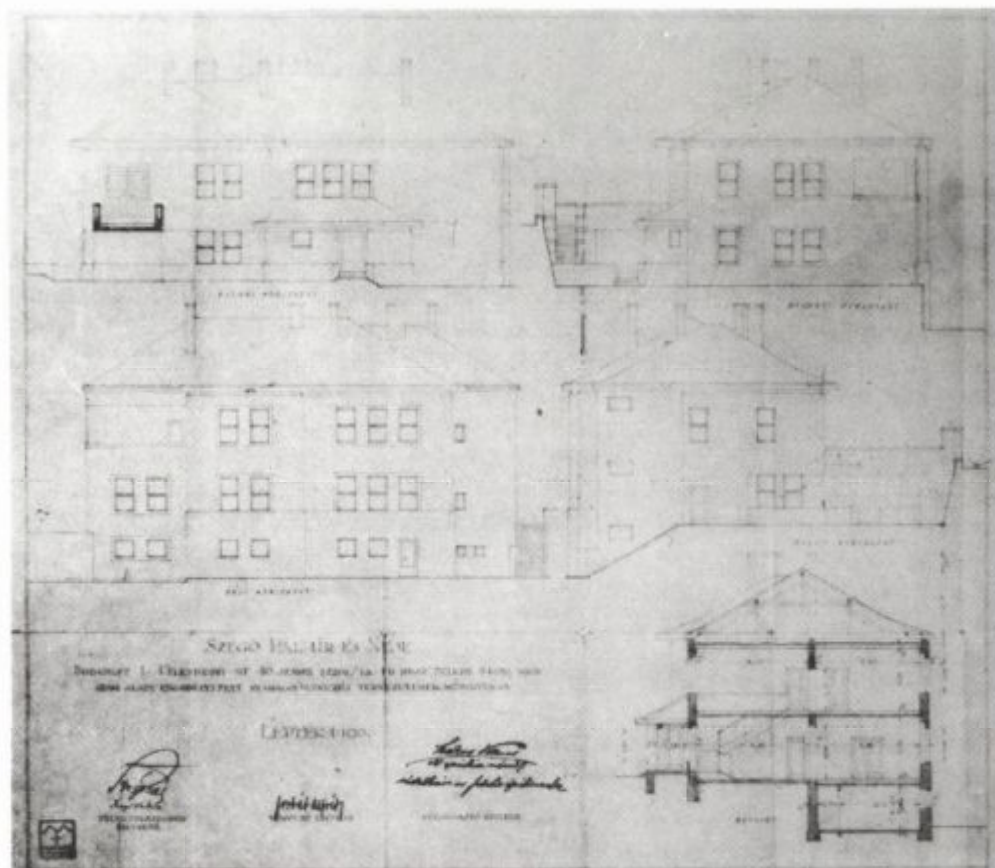
A gellérthegy-i ház és Forbát weimari korszaka

Forbát – rövid megszakításokkal – 1920-tól 1923 végéig tartózkodott Weimarban, először Gropius és Meyer irodájában, majd a Bauhaus-Siedlung GmbH-ban, végül önállóan dolgozott. Ez idő alatt alig tucatnyi önálló terve készült, de köztük oly jelentősek, mint a Weimari Am Horn-ra szánt Bauhaus-lakótelep szériaházai (1922), melyek kapcsán a Wabenbau (Sejtépítés) rendszerét kifejlesztette; a telep műteremházának terve (1922-23), vagy a Gutenberg utcai kétlakásos családiház terve (1923).²⁴ Ezek a papíron maradt tervek épp úgy tanúskodnak a Forbátot ért hatásokról (elsősorban Wright és a hollandok, bizonyos részleteken pedig Gropius és Loos hatásáról), mint azokról az egyéni vonásokról, melyek az előképektől megkülönböztetik.

Példaképeivel rokonítja az az alkotómódszer, amit Kállai Ernő „architekturális leszerelés”-nek nevezett,²⁵ utalva a belülről kifelé való építkezés formai takarékoságára, dísztelenségére. Ennél a tervezési módszernél a terek legökonomikusabb elrendezése, legcélszerűbb kialakítása határozza meg az épület külsejét. Szikárságban és formai önmegtartóztatásban Forbát – legalábbis egészen korai munkáiban – túltett valamennyi példaképén.²⁶ Ugyanakkor a józan mértéktartás nem jelentett szárazságot, különösen egyedi épületein nem. A praktikum összefonódik az esztétikummal: épülettervei gondosan mérlegelt kompozíciók – hasonlatosak grafikai munkáihoz –, melyek harmóniáját a kiegyensúlyozott tömegek, függőleges és vízszintes síkok, vonalak alkotják. Ahogyan Kállai mondja: „munkáit mindannyiszor

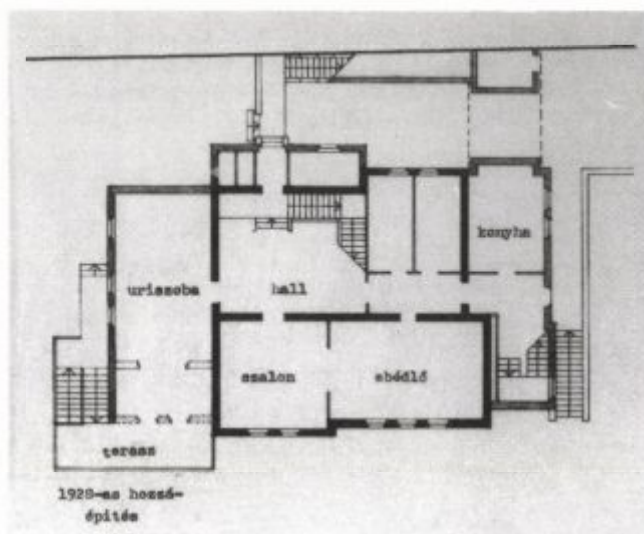


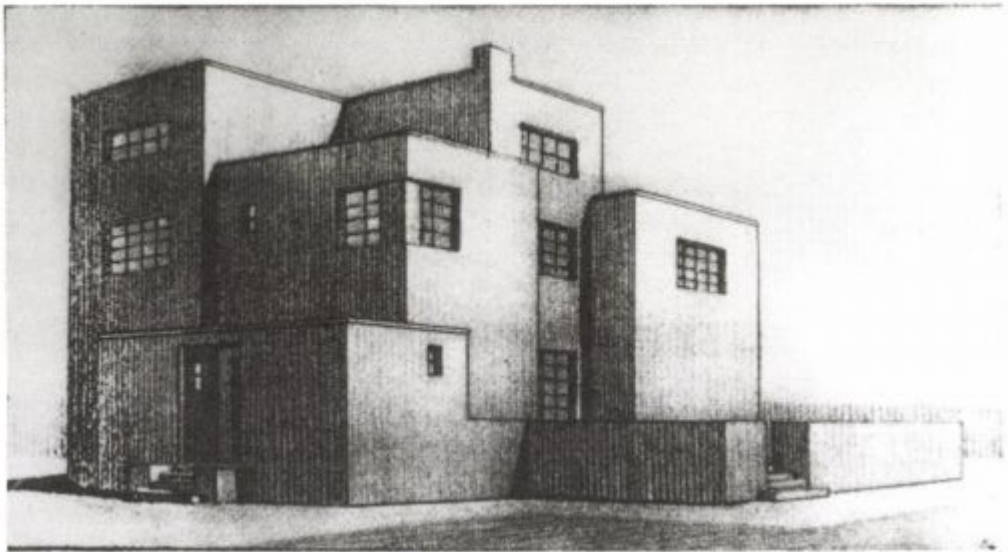
78. A Budapest, XI. Kelenhegyi út 46. alatti telekre eredetileg tervezett nyaraló beadványi terve (épitész: Kusztoz Imre, 1923. február)



79. A nyaraló módosított beadványi terve (építész: Forbát Alfréd, 1923. november–1924. február között)

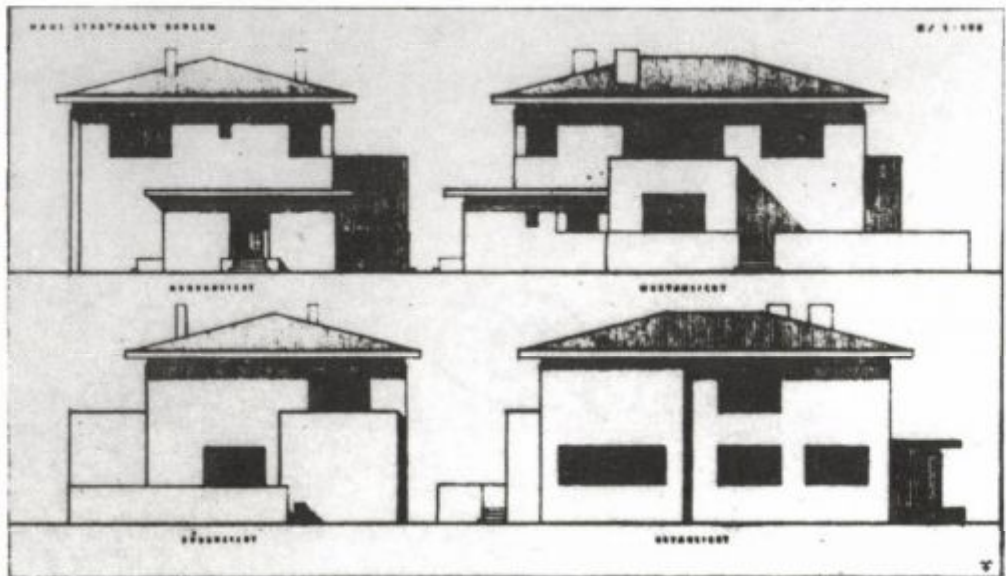
80. Rekonstruált földszinti alaprajz. Feketével jelölve az 1923-ban épült rész falai, szürkével a Forbát-féle átépítés (1924) falai, míg az 1928-as módosítást pontosított, (bontás) illetve fehérrel hagyott (építés) falak jelzik.

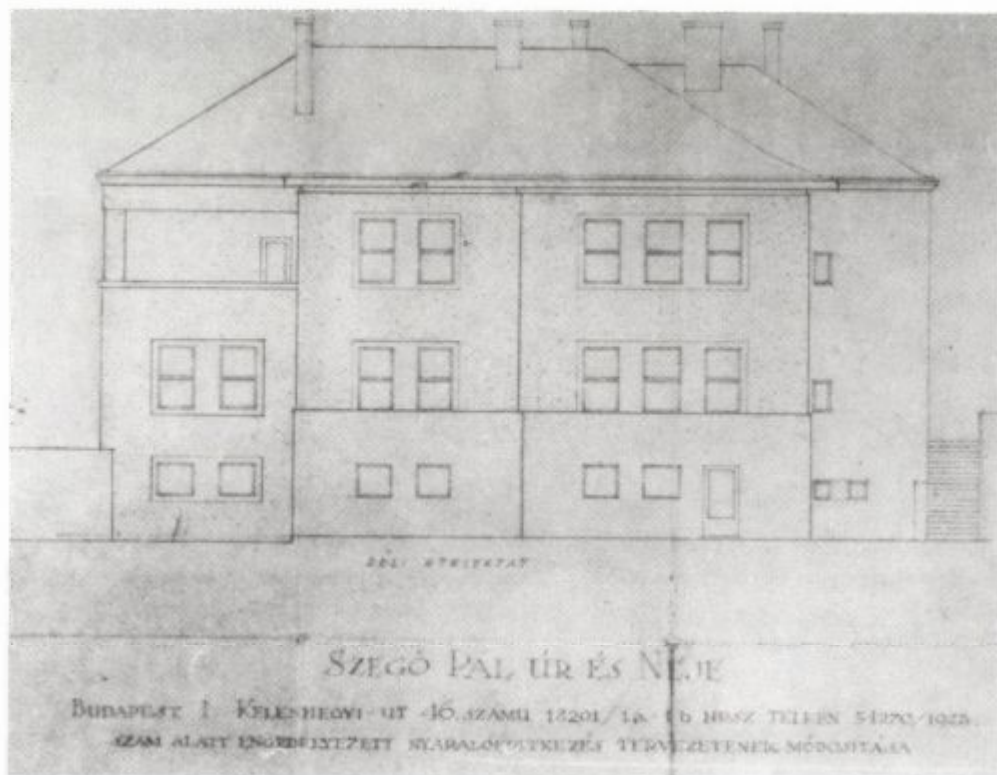




81. A Stadthagen-ház első tervváltozata, 1921.

82. A Stadthagen-ház megvásárolt tervváltozata, 1921-22.





83. A Szegő-ház déli homlokzata, 1923-24. (részlet a beadványi tervből)



84. a)-b) A Berlin-Zehlendorfban megépült Stadthagen-ház bejáráti részletei (Szerző felvétele 1989-ben)

85. A Szegő-ház mai állapota. Nézet dél-nyugat felől (Szerző felvétele 1989-ben)



86. A Szegő-ház mai állapota. Nézet észak-nyugat felől. (Szerző felvétele 1989-ben)



Tiszteletos Tanács!

Az A) a. titkos telephelyi tervet azért a tervet összehívásról
szajósparti 16619 sz. sz. beütési, 5358/3 hrsz. alatt a volt k. n. 9123
sz. sz. beütés 13201/1 a. 16/1 hrsz. a. felvét. ingatlan. Radvány Jánosné
Dorothy Maria előhívásból a telken az 54270/923-III. a. építési engedély
sz. sz. építési nyilatkozat építési megvetés s ennek t. h. tulajdonosi
részletek.

Itt most említett építési engedélynek B) a. a helyszínrajza
C) a. a jóváhagyott tervnek D) és E) a. vázlatokkal mellet az eredeti
építési tervet név szerint modosítani szajósparti s F) és G) a. 2. p. l.
díjazás nyújtjuk be a módosítási tervet, H) a. pedig a létező építési
détall utca kerítés tervét s hiátusokkal kéjük:

Mellettek az építési terv módosítását, valamint a kerítés építési
engedélyt.

Felkeltés: építésmesterünk János Vilmos, I. Mészáros utca 46.
Tervező: Forbát Alfréd ^{Dr. B. B. B.}
Bp., 1924. márc. 18.

Tisztelettel
Forbát Alfréd
Építésmester

-3) alatt melléelve a módosításokról.

Forbát Alfréd
építésmester
János Vilmos
felkeltés építésmester
I. Mészáros utca 46.

a tömegek részarányának, elosztásának, a szerkezetesen formai tagozódásnak rendkívül finom, színekkel is hangsúlyozott ritmusa jellemzi”.²⁷

A konstruktív-tektonikus arculat legfejlettebb formájában talán a Gutenberg utcai ház tervén mutatkozik meg. Aszimmetrikus, dinamikus kompozíciója a De Stijl szellemével rokon, bár Theo van Doesburg és van Eesteren építészeti műveitől függetlenül, azokkal egyidőben készült.²⁸

A gellérthegyi lakóház a Gutenberg utcai ház tervében megfogalmazódó ideálképhez képest visszalépést jelentett. A kötöttségek miatt nem olyan tiszta, képletszerű, sokkal életesebb és ezért a weimari tervek közül a Stadthagen-villához áll a legközelebb. A hasonlóság nem véletlen. Mint láttuk korábban, hosszú története során a Stadthagen-ház terve sokat szelődött, míg az első radikális változattól eljutott a megvalósulásig. Adolf Sommerfeld eleve a mértéktartó, magastetőt választotta igazgatója számára, amit a kivitelezés során tovább módosítottak. Az 1922-ben már kész terv csak 1925-ben válhatott épületté: a Stadthagen-ház két éves késéssel került a Sommerfeld-konzern Onkel Tom Strasse-n álló, Neutra és Mendelsohn által tervezett villái mellé. (A Forbát tervezte ház száma: 83.) A gellérthegyi Szegő-villa előbb tető alá került, Forbátnak tehát hamarabb nyílt módja érlelődő gondolatait Magyarországon mint Németországban megvalósítani. Bár a két épület topográfiai adottságai különbözőek, mégis sok szempontból hasonlóak formai és kompozíciós megoldásaik. Elsőként az alacsony hajlású magastetőt kell említeni, ami sajátos módon kapcsolódik az épület tömegéhez. Az ereszvonaltól körben egy visszahúzott falsáv – horony – található, ami erős árnyékhatásával (és eleve sötétebb színével!) határozottan elválasztja egymástól a függőleges falsíkot és az ereszpárkány vízszinten síkját. A magastető szinte lebegni látszik a sztereometrikus épülettest fölött. Nagyon hasonló a két épület bejárati előépítményének megformálása. A ház tömegéből előre ugró, két tömör faltest közé szorított bejárat Gropius-tól kölcsönzött motívum. Forbát a Gropius-Meyer tervezte Sommerfeld-házon (1920) és Otte-házon (1921-22) találkozott ezzel a megoldással: jól ismerte mindkettőt, hiszen ő képviselte az építkezésen főnökei irodáját. Van azonban egy lényeges különbség. A bejárati építmény a Gropius-Meyer épületeken szimmetrikusan illeszkedik a főomlokzat monumentális, expresszív kompozíciójába, míg Forbát mindkét lakóházán aszimmetrikusan helyezkedik el.

Említettük volt, hogy Forbát alaprajzai a célszerűség alapján szerveződnek, ezért általában szabálytalanok, aszimmetrikusak. Két elemzett házánál azonban a tömegeket oly ügyesen kiegyensúlyozta, hogy összehatásuk mégis statikus. Sőt, ha jobban megvizsgáljuk a berlini ház alaprajzát, fölfedezhetjük, hogy a szervesen fölépülő alaprajzon belül az egyes helyiségek különböző szimmetriatengelyekre vannak szervezve. Szimmetrikus az ajtók, ablakok, beépített szekrények és alkóv-szerű fülkék elrendezése, belülről nézve. A szimmetria és aszimmetria ilyen raffinált összeegyeztetésének Adolf Loos volt mestere, Forbát minden bizonnyal ismerte tízes évekbeli lakóházait és Raumplan elméletét.

Figyelemre méltó – és Forbát egyéb terveire is jellemző – az a mód, ahogyan a házat környezetéhez kapcsolja. A kerítés és kapubejáró, a lábazattal összehangolt mellvéd, előlépcsők, különböző szinten lévő teraszok, lebegő párkánylemezek és előtetők – megannyi architektonikus elem, mely összeköti az épületet a kerttel, az utcával, fokozatos átmenetet teremt a ház és környezete között. Ezt a módszert F. L. Wright alkalmazta legbravúrosabban prériházainál, ám Forbát számára inkább a De Stijl térbe kisugárzó függőleges és vízszintes síkjai, vagy a helyszínrajzot az épület geometriájának rendszerében megmintázó Gropius-tervek (Otte-ház 1921; Kallenbach-ház 1921) szolgálhattak előképül. A környezethez való kapcsol-

lódás széles skáláját kínálta a gellérthegyi ház lejtős telke, ezt Forbát kellőképpen ki is használta (híd és támfallal egybeépített lépcsők az utca felől, tereplépcsők, teraszok a kert felől).

A gellérthegyi ház legérdekesebb részének, a Kállai által publikált hallnak a leírása sajnos csaknem lehetetlen. Korabeli rajz, színterv tudomásunk szerint nem maradt fenn (talán nem is készült?), az Emlékiratok néhány mondata és az Új Föld-ben közölt fekete-fehér, nem túl jó minőségű fotó nem ad elég információt. Annyi megállapítható, hogy a különböző felületek között nagy tónusbeli különbségek voltak: a lépcsőfokok és a mellvédet lezáró fogódzó sötét, maga a mellvéd világos, míg a fal közepes tónusú (egy meghatározhatatlan funkciójú világos téglalappal). Forbát egyéb építészeti rajzainak, épületeinek és egy utalásának²⁹ ismeretében megkockáztatjuk a feltevést, hogy az alkalmazott színek nem a De Stijl alapszínei, még csak nem is a Bruno Taut kedvelte kevert kiegészítő színek lehettek, hanem inkább „alig-színek”: a szürke, terakotta, homokszínű különböző árnyalatai.

Az épület jelentősége

Miután bemutattuk a gellérthegyi Szegő-villa és Forbát weimari terveinek viszonyát, ejtsünk néhány szót a magyar építészettörténetben elfoglalt helyéről. Közismert tény, hogy a húszas évek első felében a korábbi progresszív törekvések nem folytatódtak: a korszellem, az ízlés megváltozása következtében természetes módon, a politikai-ideológiai változások nyomán pedig irányítottan fordult a magyar építőművészet a tradíciók felé. A középítkezéseknél hivatalosan is megkövetelték a „szolid történelmi stílusokat”, a magánépítetők zöme viszont társadalmi prsztizsét erősítendő választotta az „úri”-nak hitt neobarokk vagy más historizáló stílust. Racionális terveket csak az ideológiától mentes gazdasági területen (például ipari épületek esetében) lehetett elfogadtatni.³⁰ Az Európa több pontján akkor már bontakozó modern építészetről igen kevés tudósítás jelent meg,³¹ azok is inkább polgári-ellenzéki lapokban, még inkább emigrációban kiadott folyóiratokban.

A Szegő-villa a ritka kivételek közé tartozik és jelentőségét elsősorban az adja, hogy – szemben például Molnár Farkas korai terveivel – megvalósult a neobarokk Magyarországon. Jellemző a korabeli állapotokra, hogy a Szegő Pálhoz hasonló felvilágosult és következetes építető kénytelen volt külföldön élő építész keresni, ha korszerű otthonra vágyott.³² E néhány példa olyan elszigetelt volt a korszak pöffeszkedő háztengerében, hogy a magyar építészet alakulására sem épületekor, sem később érdemleges hatást tenni nem tudott.

JEGYZETEK

A tanulmány megírásához nyújtott segítségért köszönetemet fejezem ki Vadas Ferencnek (Budapest Főváros Levéltára), Brigitta Dalgren-nek (Svéd Építészeti Múzeum), Frau Stollenek (Bauhaus-Archiv, Nyugat-Berlin) és Moravánszky Ákosnak.

1. MEZEI O.: A Bauhaus magyar vonatkozásai: előzmények, együttműködés és kisugárzás. A Népművelési Intézet kiadása Budapest 1981.; MEZEI O.: Ungarische Architekten am Bauhaus, In: Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Jonas Verlag 1986, a kasseli kiállítás katalógusa; NORBERT A. W.: Fred Forbát-Bauten 1919-1931, Göttingen 1978. Kézirat (publikálatlan disszertáció).

2. Háromlakásos családiház Békéscsabán (terv: 1923, kivitel: 1924); Szegő-villa Budapesten (terv:

1923-24, kivitel: 1924); Stadthagen-villa Berlin-Zehlendorfban (terv: 1921-22, kivitel: 1925).

3. Említi a Svéd Építészeti Múzeum kiállítási katalógusa, Stockholm 1972; Mezei Ottó 1981-es tanulmánya. Részletesebben szól róla KÁLLAI E.: Konstruktív művészet című tanulmánya, Új Föld 1927. 3. szám 58-61.

4. A Stadthagen-ház terveit részletesen ismerteti Norbert A. Werner a Wechselwirkungen katalógus 348-350. A kivitelezett épületről publikáció még nem jelent meg.

5. Konstruktív művészet, Új Föld 1927. 3. szám 58-61.

6. „Dann kamen im November bei einem Abstecher nach Ungarn gleich zwei Aufträge. Der eine galt den Weiterbau einer grossen Villa, aus der man noch alles machen konnte: auf dem

Gellértberg in Budapest in wundervollen Land, 10 Zimmer und garage. Ein Rohbau war weit fortanschriften, einiges konnte ich noch abändern, manches dazubauen." Forbát: Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern. Kézirat 1969. A Svéd Építészeti Múzeum tulajdonában. (79. oldal, a szerző fordításában)

7. Fővárosi Levéltár, 5162-III/1924. IV. 3. iktatószám alatt.

8. Fővárosi Levéltár, Birtokállási lap III-3621/911 iktatószám alatt.

9. KORMOS A.: Pénzügyi Compass 1923-24. 1. kötet.

10. Kormos Alfréd szerk.: Magyar Pénzügyi Compass 1916-17. 2. kötet; Újvári Péter szerk.: Magyar Zsidó lexikon, Budapest 1929. 687. oldal a Pécs címszónál. Téves tehát Hans Maria Wingler állítása (a darmstadti kiállítás katalógusának előszavában, Fred Forbat Architekt und Stadtplaner, 1969), aki szerint Forbát apja bornagykereskedő volt. Ugyanezt a hibás adatot vette át Passuth Krisztina Forbát-tanulmányában (Magyar Építőművészet 1973. 2. szám 50-51.)

11. Az 1943-as budapesti telefonkönyvben Szegő Pál nyári tartózkodási helyeként megadva: Budakalász, Lupa sziget. A weekendház bemutatását lásd: tér és forma 1935. 1. szám 18.

12. Az 1943-as telefonkönyvben Szegő Pál címe: XI. Somlói út 33/a. Lásd még: tér és forma 1938. 12. szám 342-345. és Beke L.-Varga Zs.: Kozma Lajos, Budapest 1968.

13. Lásd 5. jegyzet! 58.

14. Fővárosi Levéltár, 42864/1924/III. iktatószám alatt.

15. Emlékirata tanúsága szerint Forbát március elején érkezett Magyarországra, hogy a már megkezdett építkezéseket ellenőrizze („Anfang März führen wir nach Ungarn um die beiden bereits begonnenen Bauten zu überwachen." Forbát: Erinnerungen... 1969. 81.)

16. Fővárosi Tanács tervtára 13338/924-III iktatószám alatt.

17. „Az építési munkák vállalkozóját szintén ismertem Pécsről, ahol a városi építési hivatal vezetője volt mielőtt Budapestre költözött. Mellékfoglalkozásuként kisebb építési munkákat vállalt, ami képességeinek jobban megfelelt..." Forbát: Erinnerungen... 1969. 82.

18. „Ich merkte bald, dass ich, wie beim Sommerfeldhaus, die Zügel wohl selbst in die Hand nehmen muss, sobald der Bau das Stadium des Rohbaus verlässt. Auf dem Bau arbeitete eine gut zusammengeschweisste Rote Bauarbeiter, alle aus einem einzigen schwäbischen Dorf in den nahen Hügeln, Budaörs. (...) Vor Ostern führen wir zu meinen Eltern nach Pécs und bleiben einen Monat. Dann zogen wir wieder in die Pension in Budapest und verbrachten die ganzen Tage auf der Baustelle, wo eines der Zimmer notdürftig für uns zurechtgemacht wurde. Mitte Mai kam auch Jupp Scheper vom Bauhaus und übernahm die Leitung der Materarbeiten. Für die Wände setzte er Farbproben an und an den Türen führte er Schleiflack selber aus. Indessen stand ich auf dem Gerüst und kratzte selbst den Kiesputz an den Fassaden ab, denn die Putzarbeiter kannten diese Technik nicht und mussten sie erst erlernen. Es herrschte Bauhausgeist auf dem Bau, wo die Belegschaft

nicht daran gewöhnt war, dass die Bauleiter selbst ein Werkzeug in die Hand nehmen und sogar damit umgehen können. So wurden wir allgemein beliebt...zum grossen Kirchweinfest (sic!), da die Arbeit schongen Ende meigte... Anfang Juli fuhr Scheper nach Hause und bald folgten wir ihm". (Forbát: Erinnerungen... 1969. 82-83.) Az Emlékirat 81-83. oldalainak másolatáért Moravánszky Ákosnak tartozom köszönettel. A fordítás saját munkám. A szövegben említett Jupp Scheper (valódi nevén Hinnerk Scheper 1897-1957) a Bauhaus falfestő műhelyének tagja, 1925-től vezetője volt. Egyik első önálló munkája, a berini Sommerfeldház belsejének színes kiképzése adott alkalmat az épületet művezető Forbáttal való megismerkedésre.

19. „Bármennyire összefüggéstelen legyen is azonban a rajz és a hall tárgyszerűség szempontjából, korántsem az formailag... Mint a színeskértarajz, a hall is mértani idomok aszimmetrikus kompozíciója... Az enteriőr és a rajz összefüggése tisztán szellemi, logikai természetű, tisztán stílszerű." KÁLLAI E.: Konstruktív művészet, Új Föld 1927/3. 58.

20. Fővárosi Tanács tervtára. Terasse-toldalék terv 1:100 léptékben fénymásolaton. Dátuma: 1928. VI. 30. csak Szegő Pál aláírásával.

21. Forbát ökonómikus szemléletéről így ír Kállai Ernő: „Forbát épülettervei egyszerűen organizációs koncepciók, ez az egész. Intenciójuk nem terjed túl azon a törekvésen, hogy a magánélet vagy nyilvánosság esetről-esetre adott funkcióit térbelileg lehető célszerűen és higiénikusan elhelyezzék, szabályozzák. Minden gondjuk a jó alaprajz és ami stílusbelileg döntő: a lehető legkövetkezetesebb formai takarékoság, sőt önmegtartóztatás." Architektúrális leszerelés (Egy magyar építőművész weimari kiállításához) Magyar Művészet 1926. 173-174.; Forbát maga pedig így ír: „A modern technikának alapele: 1. hogy sehol se használjunk több anyagot, mint amennyi a kitűzött cél elérésére elegendő, s amennyiben az egyidejűleg elérendő célok szétágaznak, 2. hogy igyekezzünk megkeresni azt az anyagot és azt a szerkezetet, mely az összes követelményeket egyidejűleg leggazdaságosabban elégíti ki." FORBÁT A.: A lakóházépítés új technikája, A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye 1924. 51-52. szám 161.

22. Fővárosi Tanács tervtára, Vasbeton terv 1928. III. 29. a tervező pecsétjén: Dipl. Ing. Georg Fekete Bauingenieur Büro Berlin W15, Uhlandstrasse 51.

23. Összes adat a tervtári tervecsomag iratanyagából.

24. Forbát weimari korszakáról viszonylag részletesen szólnak a Wechselwirkungen kiállítási katalógus írásai és dokumentumai (elsősorban a 348-356. oldalak)

25. Magyar Művészet 1926. 173-174.

26. Például a Bauhaus-lakótelep számára tervezett családlakóház (1922), mely oly sok hasonlóságot mutat Molnár Farkas Vörös kockaházával, hogy feltehetően mindkettő ugyanabból az előképből indult ki. A tervek grafikai előzménye Johannes Itten 1922-es litográfiája „A fehér ember háza" címen, mely egy nagyobb kockára állított kockát ábrázol.

27. Ugyanaz mint 25. jegyzet

28. Lásd Fred Forbat: Bauhaus und Stijl (rész-

let Forbát kiadatlan emlékiratából) a darmstadt Bauhaus Archiv 1969-es Forbát-kiállításának katalógusában, valamint egy másik részlet a Wechselwirkungen katalógus 349-352.

29. Forbát utal arra emlékiratában, hogy 1920 végén, amikor Gropiusékkal meglátogatták Bruno Taut saját házát, ami erős színekkel volt kifestve, vita bontakozott ki, hogy a különböző falfelületek különböző színűre való festése nem töri-e meg az egységes térhatást, nem bontja-e síkokra a teret. (Bauhaus und Stijl, mint előző jegyzetben) Forbát ceruzarajzain sohasem használt primér színeket, hanem tompa vöröses-barnákat, gyöngyházfényű szürkéket stb. Kérdéses, hogy egyáltalán Forbát volt-e az, aki az enteriőr színeit megadta. Nagy a valószínűsége annak, hogy a feladatot az ilyen munkákban jártas Scheper-re bízta és így a hall

színterve az ő önálló alkotásának tekinthető.

30. Gondoljunk az Elektromos művek áramátalakító épületeire és kelenföldi erőműtelepére (Reichl Kálmán, Bierbauer Virgil), Quittner Ervin fonodáira, szövőgyáira és gyári lakótelepeire, a Posta zuglói járműtelepére (Bierbauer István) vagy Ligeti Pál medgyesi gyárépületeire stb.

31. Bécsben a Ma, az Egység, az Akasztott Ember, Újvidéken az ÚT, Aradon a Periszkóp, Pécsen a Krónika, az Új Írások Könyve, míg itthon a Magyar Írás, a Kékmadár s ritkábban a napilapok (Magyarság, Est-lapok) foglalkoztak a kortárs építészettel.

32. Megemlíthetjük még dr. Dunkel Károly mérnököt, aki Josef Hoffmann-nal tervezette meg rózsadombi házát. A puritán villa 1922-23-ban épült a Tapolcsányi utca 3. szám alatt.

András Ferkai: Über das erste realisierte Einfamilienhaus von Alfréd Forbát

Das Lebenswerk von Alfréd Forbát (1897-1972), dem Architekten und Graphiken ungarischer Abstammung, wurde monographisch noch nicht bearbeitet. Nur einige wenige Teilstudien in Ausstellungskatalogen oder anderen Publikationen behandeln die Tätigkeit des Architekten, der in Weimar Gropius' Mitarbeiter war, später, in Berlin, Ungarn, der Sowjetunion und Schweden selbständig arbeitete.

Von Forbát's aufregendsten, bahnbrechenden Entwürfen aus seiner Weimarer Zeit wurde so gut wie nichts verwirklicht. Deshalb sind die beiden erbauten Einfamilienhäuser, die er vor seiner Umsiedlung nach Berlin entwarf, von besonderer Bedeutung. Sie tragen – obgleich mit Kompromissen – auch zahlreiche Ideen der unverwirklichten Pläne des Architekten. In meiner Studie konzentrierte ich mich auf das im Jahre 1924 auf dem Budapester Gellértberg gebaute Haus, da es in der Fachliteratur noch unbekannt ist, ich vergleiche es aber mit dem im Jahre 1925 in Berlin-Zehlendorf gebauten, über eine bis 1921 zurückreichende Vorgeschichte verfügende Sommerfeld-Haus, denn zwischen den beiden Gebäuden gibt es infolge der gleichzeitig verlaufenden Planung viele Übereinstimmungen.

Den Auftrag über das Haus auf dem Gellértberg erhielt Forbát im November 1923 während seines kurzen Aufenthaltes in Ungarn von Pál Szegő, dem Generaldirektor der Hauptstadtischen Bierbrauerei AG. Szegő lebte vor dem Krieg in Fünfkirchen (ung. Pécs) und arbeitete in der Hirschfeld Bierbrauerei, in der ein Kollege von ihm Forbát's Vater war. Auf diesem Wege kam er mit dem Sohn in Verbindung, der damals schon in Weimar lebte. Dem Auftrag nach sollte Forbát ein eklektisches Sommerhaus, dessen Rohbau schon fertig stand, zu einem anspruchsvollen Einfamilienhaus mit zehn Zimmern und Garage ausbauen, wobei er frei um- und zubauen durfte.

Das Haus kann wegen der nach 1945 vorgenommenen Umbauarbeiten nur aus den Originalentwürfen rekonstruiert werden, die in der Plansammlung des Budapester Hauptstadtischen Rates erhalten blieben. Das an einem Hang stehende Etagenhaus bedeutete zwar im Vergleich zu dem in Forbát's Weimarer Entwürfen gestalteten Idealbild einen Rückschritt, galt jedoch in der zeitgenössischen Baukunst, besonders mit dem konservativen ungarischen Durchschnitt verglichen als äußerst modern. Trotz der Gebundenheiten ist der Grundriß an der Zweckmäßigkeit orientiert organisiert, unregelmäßig und asymmetrisch, die Massen sind jedoch so ausgeglichen, daß die Gesamtwirkung ruhig und statisch ist. Die Übereinstimmungen mit dem Sommerfeld-Haus sind augenfällig: Die mit einem tiefneigenden Steildach bedeckten stereometrischen Massen, der charakteristische Vorbau am Eingang, die dem Milieu angepaßten Terrassen, Brüstungen, Vortreppen und solche feinen Details wie z.B. der Anschluß der Mauern und des Daches mit einer Nut von Schatteneffekt. Die Verbindung der Etagen ist dagegen verschieden. Die Treppe im Gellértberger Haus ist eine Attraktion: Im Flur verläuft sie frei und erinnert mit ihren klingartigen massiven Brüstungen an ein rein konstruktivistisches Werk. Es ist nicht zufällig, daß Ernő Kállai als Illustration zu seinem Artikel „Konstruktive Kunst“, in dem Forbát's Kunst behandelt wird, ein Innenfoto gewählt hat.

Das Szegő-Haus war – wie auch das Sommerfeld-Haus – nur eine Episode in der Geschichte der modernen Architektur, durch sein frühes Datum und weil es ein Unikum in der ungarischen Baukunst ist, kann es jedoch die Aufmerksamkeit der sich mit dieser Epoche befassenden Forscher beanspruchen.

Vannak külföldön letelepedett, sikeres magyar művészek, akikről alig tudunk valamit, távol megérlelődött művészpályák, amelyeket nem tartunk számon, pedig a hazai kultúrában gyökereznek. Ide tartozik a festő és grafikus Hofbauer Imre.¹

1906. november 5-én született a jugoszláviai Mitrovicán, Tatán végezte iskoláit, majd a prágai műegyetemen tanult építészetet, 1933-ig. Eközben rendszeresen rajzolt prágai napilapoknak, és megjelentek munkái a német *Simplicissimus*-ban is. 1935-ben Budapesten az *Est*-lapok munkatársa lett, majd a *Budapesti Hírlapé*. A lap 1936-ban Londonba küldte, onnan még rajzos-szöveges tudósítással jelentkezett, de nem tért vissza. 1989. január 19-én Londonban halt meg. Mindvégig ott élt, csak rövid utakat tett Franciaországba, Svájcba, Spanyolországba. Budapestet kerülte. Akkor sem látogatott első sikereinek színhelyére, amikor – itteni meghívásra – 1964-ben a Dorottya utcában harminc alkotásból álló kiállítása nyílt, élete első önálló tárlata.²

A pályakezdést nemcsak a folyamatosan közölt, szívesen fogadott újságrajzok jelzik. 1935 végén a sajtó tudatta, hogy az Atheneum-házban „Megnyílt a főváros legmodernebb plakát-tervező műhelye”, melynek ő került az élére. Az induláskor így nyilatkozott: „A rajzzal szemben még nem fásultak el az emberek. Ezt használják ki a nyugati vállalatok, amikor tervező osztályaikon igazi művészeket foglalkoztatnak, akik halkabban, nem vásári módon, éppen ezért meggyerőbben, *szinte ellenállás nélkül viszik köztudatba a mondani valót...*”³

A műhely plakátjai részben Prága számára készültek, cseh felirattal, egy Pokorný nevű cseh művésszel közösen. Plakátjait fogta a hóna alá, amikor Londonba ment. Kiadóról-kiadóra járva mutatta őket, munkalehetőséget keresve.

Az újságrajzoló, plakáttervező indulásra a „halkság” volt jellemző, amit a műhely programot adó szavaiban is hangsúlyozott. A jó értelemben vett harsogást is kerülte. Hirdetéseinek képi tömörségében az akkori virágzó magyar plakátművészetet okult. Stílárisan részint egy art decós elegancia jellemezte, részint egy fajta expresszionisztikus klasszicizálás, amely utóbbiban a cseh szobrászat sajátos pátosának a hatása sejtethető. Londoni plakátjaiból már mindkettő eltűnt. Igaz, első ottani munkáit még nem ismerjük. A háború után készült nagyméretű plakátjain könyveket hirdetett. Szellemes könnyedségük, derűs színük egy ugyancsak hazulról eredeztethető vaszarys hangot és ízlést sejtet. Majd évtizedeken át készített plakátokat a brit posta számára, ezek a megrendelő igényei szerint tervezett, szárazabb hangú, leleményben szegényesebb alkotások, a megélhetést megalapozó munkák.

Szaklexikonokban nem szerepel, csak egy helyütt tartják számon (Fekete Márton: *Prominent Hungarians Home and Abroad*, 1966, München, 126. l.), pedig több ezer műve készült, olajképek, akvarellek és mindenekelőtt rajzok. Hajnaltól estig rajzolt, eleinte ceruzával, majd tollal és évtizedeken át filmanyagra tust dörzsölve. A filmről különböző méretű nyomatok készültek, amelyek némelyikén tovább dolgozott. Úgy látszott, mintha nyomorban élne, pedig csak olyan megszállottan alkotott, hogy teljesen elhanyagolta környezetét.

Sok volt a barátja, tisztelője, rendszeres megbízója, akik ma is szeretettel, sőt, rajongva emlékeznek Hof-ra (így nevezték). De ő mindvégig egyedül élt, barátságban mindenkiel és tartózkodóan mindenkiel szemben. Nyitott volt a külvilág iránt, de ösztönösen gyanakvó,

aggodalmaskodó. Lappangó félelmét, védekező magatartását környezete egy le nem vethető közép-európai hozadékként értelmezte.

Hofbauer Imre nem emigránsként élt Londonban, hanem oda tartozott. Könyveit angolul írta. Közeli ismeretségi körében nem bukkantak fel magyarok. Alig értékelhető nyom, hogy egy népszerű London-utikönyv illusztrátorainak a sorában Vértes Marcellel együtt szerepelt.⁴ Az 1964-es budapesti kiállítását sem ő kezdeményezte, és habár igen komolyan készült rá, a személyes meghívást nem fogadta el. Barátainak ezt később politikai fenntartásai-val magyarázta, aminek ellentmondani látszik a kiállítási anyag elküldése, majd folyamatos kapcsolata a londoni magyar külképviselettel. De politikai fenntartás sem zárható ki a minden hatalomtól idegenkedő, minden erőszakot kerülő, visszahúzódva élő londoni művész esetén. És nem hagyható figyelmen kívül az itthoni gyökértelesség, az intenzív, de rövid budapesti munkálkodás óta eltelt közel három évtized. Családi kötődései nem voltak. Hajóskapitány édesapját még gyerekként elvesztette, ő maga vallásos katolikus nevelésben részesült, zsidó származású édesanyja már az ő emigrálása után öngyilkos lett. A barátságos félmosolyok mögé rejtett állandó szorongását nem akarhatta kitenni semmilyen konfrontációnak.

A ki nem mondott, de határozottnak látszó szakítás pályakezdésének színelhelyével mégis inkább csak felszíni jelenség. Terveinek hátlapjára magyarul írta megjegyzéseit, önmagának feltett kérdéseit. Angol beszédébe pesties szólásokat fordított. Unokaöccsének írt, megmaradt levelei az érintetlenül őrzött anyanyelvről tanúskodnak.⁵ Alkotó munkájában pedig részben stilárisan, de főként tematikailag évtizedeken át fellelhetőek a gyermek- és fiatal kora visszaütő mozzanatok. Pályaképének e rövid vázlatában ezeket próbálom nyomon követni.

Mindvégig sokat illusztrált, de a hatvanas évekig az oeuvre csomópontjai a könyvek, amelyek túlnőnek a szorosán értelmezett illusztrációs munkán. Az elsőt 1942-ben adta ki, Peregrine néven. A háborús témájú „Calvary”⁶ harminc rajza több és más mint a háború krónikája, mindegyiket áthatja a jelképteremtő tudatosság, a humanus általánosító erő. Az 1941-ben lezárt sorozat lapjainak indító témája Rotterdam és Dunquerque, a vichy-i kormány által kiszolgáltatott menekülők, a szögesdrót mögé tereltek, a náci csizma, a légitámadás nyoma, a kivégzési jelenet *Haláltánc*, a falhoz állított kisgyerekek, az *Ecce Homo*. A téma nemcsak az eltipró és az áldozat, hanem az erőszak és a félelem is, nők, gyermekek rettegése. Hofbauer önkéntes tűzoltóként vállalt részt a háborús London terheiből. Apró, kistermetű ember volt, de szívós, még hetvenes éveiben is rendszeresen sielt és úszott. Állta a vihart, amely az ő szemében torz óriásokká növesztette a náci erőszak megtestesítőit, akik elfűrészelik a keresztet a Megfeszített alatt (*Quo vadis, Domine?*).

A félelem, a bátorság, a gonoszság kivetítésének eszköze itt a tónusos ceruzarajz, a dörszóléssel elért gazdag árnyalás. Stilárisan még sokat őriz egy akár klasszicizálónak is nevezhető formálás igényéből. Az ebből kibontakozó expresszivitás tartózkodóvá teszi a szenvedést és szatírába emeli a kegyetlenséget.

1948-ban jelent meg a „The other London” (A másik London) című könyve,⁷ amelyben negyvenkét – köztük nyolc kétoldalas – rajz és akvarell nyomán tárul fel a városperem, a kisember világa a maga mindennapos, életteli mozzanataiban. Ez az anyag nem sorozatként, nem kötetnek készült, hanem éveken át alkotott munkákból válogatott a művész egy kötetre valót. Akad köztük, amelynek az eredetije alapján ismerjük 1943-as dátumát. Stilárisan és tematikailag többféle vonulathoz tartoznak. Előfordul még egy-egy klasszicizálóan átírt, jelképnek szánt alak, az alkotó munkát vagy a legáltalánosabban emberit szimbolizálva, de a legtöbb lap konkrét helyzetkép. Csikkszedő, adományra váró verklis (ez a figura később

is többször visszatért), kocsma előtt várakozó gyerekek, munka után sörözők, sztrájkot szervezők, vasárnapi ebédjére készülődő, krumplit-zöldséget pucoló család, egymáshoz préselődve alvó három nemzedék, kiskutyának örülő idős férfi, esküvő utáni reménykedés, targoncán alvó munkás, utcai törzshelyüket védő gyerekek. És feltűnt egy új témakör, amely attól kezdve mindvégig foglalkoztatta, a nagyvárosi táj. Túl az utcaképeken, amely a legtöbb életkép színhelye, önálló jelentéshez jut a „homlokzat mögötti” városkép, ahogyan az egyik cím is jelzi, s a felülről való bepillantás a szűk, sötét udvarokba. A kötet közepe táján egy két lapos akvarell az ellenpontja ennek a szorongásnak, a címe „Out of the Cage” (Kiszabadulva a kalitkából). Hatalmas izomzatú fiatal férfi kezét-lábát szétvetve, hunyt szemmel terül el a gyér fűvön, átengedve magát a szabadság mámorának; a háttérben alig sejlik fel a város pereme.

Lapról-lapra folyik a küzdelem a szorongás ellen, de sehol sem csap át haragba, dühbe. Hofbauer Imre túl volt már ekkor egy George Grosz kötet szerkesztésén, melyhez előszót is írt.⁸ Az életvitelét és művészetét meghatározó szociális érzék vonzotta Groszhoz, de idegen volt tőle a groszi irónia, szatíra. A tényfeltáró helyzetképek, különösen a városi tájak nem állnak ugyan messze a német művészet ún. nagyváros-festészetének más vonulataitól, de még inkább rokoníthatók a magyar Szocialista Képzőművészek Csoportja tagjainak a harmincas évek közepén készült munkáival. Tárgyiasságuk azonban inkább szomorkás, mint rideg, és még a rezignáció sem csap át tiltakozásba. Ez a szemléletmód csak egy lapon törik meg, ahol az eszköztár is más: öt, különbözőképpen mozgó kézfej nyújtja ki ujjait egy bírósági tárgyalóterem fölé. A címe „Pressure” (Kényszer). E vízióhoz képest szinte idilliek a londoni helyzetképek, de a nyitó és a záró rajz úgy keretezi a kötetet, hogy nem hagy kétséget a kritikai szándék mélysége felől. Az első, kétlapos kompozíción szekértengelyhez kötözött, behunyt szemű fiatal férfit feszítenek ki, mögötte biblikus alakok. Az utolsó kép békés, füves tájában girbe-görbe út vezet a háttér bokrai, fái közé, középtájon tőle jobbra-balra apró kereszték. Címe: „What will the Harvest be?” (Mi lesz az aratás?). Folytatódnak tehát még a „Calvary” gondolatai, de meghatározónak mondható a tematikai és a stiláris változás.

A hatvanas évek közepétől több kiadást is megért a „London, Flower of Cities All” (London, a városok virága) című nagyméretű kötet, melynek Richard Church írta a szövegét.⁹ A közel nyolcvan rajz és hat színes oldal hatalmas mennyiségű tanulmányt tudott maga mögött. Ekkorra már tökéletesítette és állandósította a filmre rajzolás technikáját. A hajdani építészeti stúdiók is közrejátszottak abban, hogy annyi érzékelhető kedvvel rajzolta, írta képpé az épületeket. Szinte lehelletkönnyű ujjakkal örökítette meg az angol gótika megannyi részletét, a hatalmas belső tereket, az épületek plasztikáját, a díszítő szobrokat. Ez utóbbi téma Londontól függetlenül is foglalkoztatta. 1969-ben remekműű rajzon jelentek meg a chartres-i Királykapu alakjai, ahogyan ő látta és életre keltette őket; egy évvel korábban Mateóci Mester nyomán rajzolta meg Keresztelő Szent János fejét, minden bizonnyal egy birtokában levő reprodukció alapján.

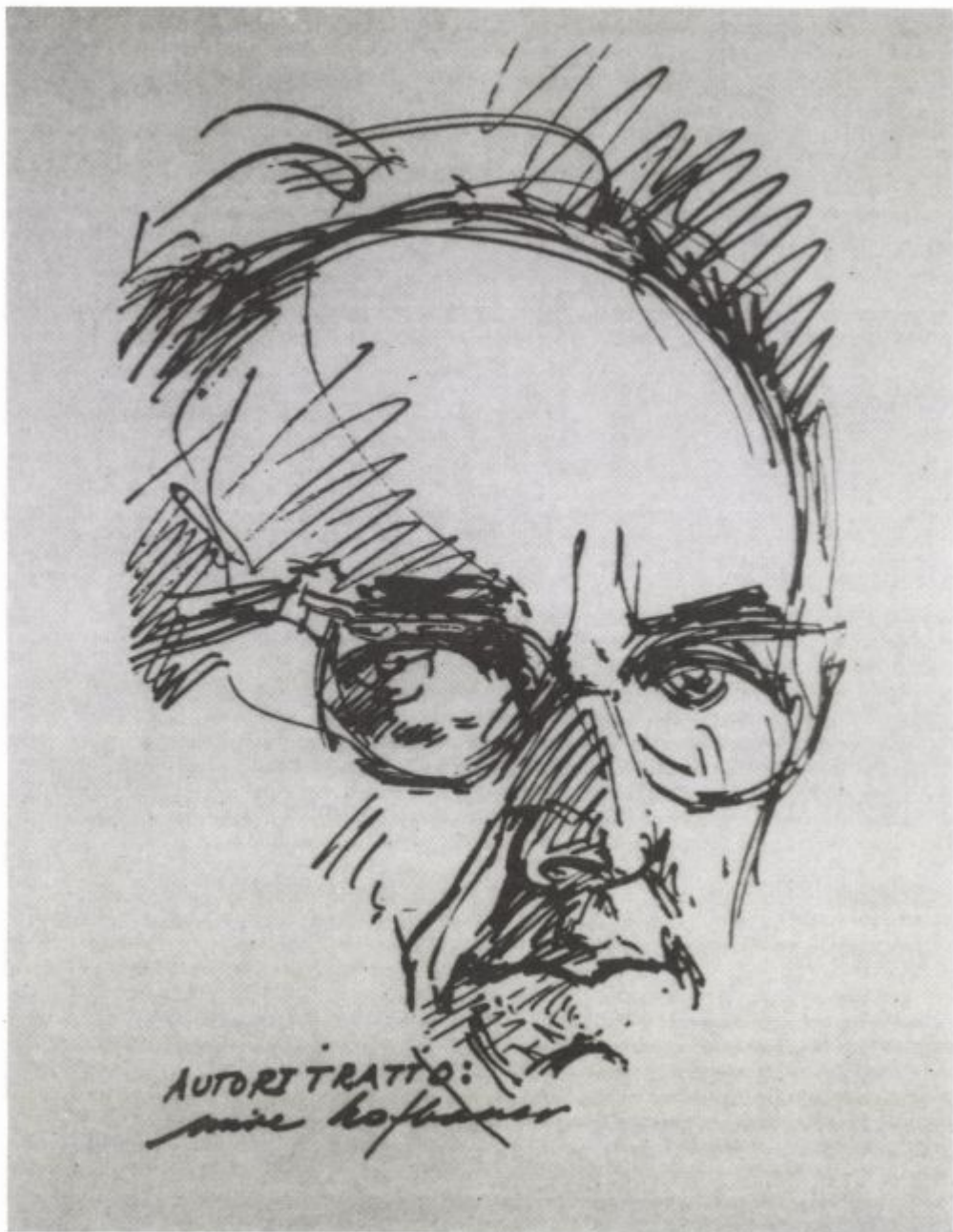
A nagy London-könyvben nemcsak a Westminster apátság vagy a városközpont más nevezetességei kaptak helyet, hanem a „másik” London világa is. Folytatódott a nagyvárosi tájak sora, és festőibben, árnyaltabban jelentek meg az emberek, az autóbuszon utazók, tolongók, vásárlók, vitatkozók. Nem annyira személyes sorsokat jellemzett, mint a „másik” London-könyvben, hanem inkább azt, ami a nagyvárosi zsúfoltságban a leginkább közös, szorongást-derűt kiváltó életanyag.

A város-téma megjelenésével és kibontakozásával egyidejűek az állatképek és az ilyen tárgyú könyvek, amelyek közül különösen az első kettő figyelemreméltó a pályakép és főképpen az életút szempontjából. 1945-ben jelent meg a „My Little Englishman” (Az én kis angolom).¹⁰ Szövegét is a festő írta. Egy kutya mondja el benne életét, jellemzi környezetét, a kutyákat, lovakat, embereket. Nagyjából a szerző kisgyermekkorának a története ez a könyv. A fő színhely kisváros – Tatatóváros –, de a történet Európa-szerte bonyolódik, Pétervártól Párizsig és Londonig. A kutya tulajdonosának imádott apja itt is mindig úton van; a csapongó történetben szerepel a pusztai ménés, a muzsikáló cigánybanda, a kisváros tanítója, olasz nevű fodrásza, aki tánctanár is, a messi fővárosokban nagyvilági életet élő arisztokraták. A képek korántsem ennyire szerteágazóak. A három tucatnyi rajz többsége sokféle és igen emberi kutyaportré. A legtöbb alak gyermek, játszótárs. A felnőtt szereplők bajszos-kucsmás öregek vagy nagy bajszú lovasok, és fel-feltűnik a bakter, a csendőr, a hatalmasságot váró tisztviselő humorosan karakirozott, hajlongó figurája. Ez utóbbiakban szinte közvetlenül folytatódott a korábbi újságrajzolói gyakorlat, és talán még inkább a hegedülő cigánylányka vagy a vonat után integető kislány alakjában, ahol némi édeskés ízt is kap az art decós előzmény. Ez az érzelmesség később is felbukkant némelyik gyermekportéjában, – a nyolcvanas évekig több százat alkotott.

Van egy későbbi, nem datált, 37x55 cm-es akvarellje, cigánybandás mulatozókat ábrázol. A barokkosan mozgalmas muzsikus-csoport mögött parasztpárok táncolnak. A férfiak közül kettőn kék zubbonyos, vörös sapkás egyenruha. A vörös-kék-fehér színorgia, a tiszta, telt színek szinte abanovákos cirkuszképet idéznek, de az egész jelenet elvontabb, meseszembűbb. Nosztalgikus kavargás, amely alig sejtet tényleges élményt. A magyar vagy magyaros motívumok máskor is mese keretébe épültek.

1947-ben jelent meg az ugyancsak általa írt és illusztrált „Bababukra”,¹¹ egy ló története. Bababukra, a Szivárvány, világszép kanca volt, Ildikó tulajdona. Egy Varjú nevű cigány ellopta, egy gazdag lengyel kereskedő elnyerte tőle. Majd újból magyaré volt, katonaló az 1848-as szabadságharcban, az oroszok elfogták, a nagyherceg ménésének a büszkesége lett, egy skót szobrász modellje volt egy lovasszoborhoz, végül visszakerült szeretett Ildikó-jához. A közel három tucat, színekben tobzódó akvarell zöme lovat ábrázol, állatportré, mozgástanulmány, csatajelenet. Egyre fontosabb a dús színű táj. Mellékes mozzanatként itt is megjelenik a cigányzenész és a táncoló honvédek csoportja, a korábban említett akvarell változata. Az első, kétoldalas képen cifraszűrös csikósok kilendülő ostora alatt vágtat a ménés, az utolsón a békében-nyugodtan álló pej mögött két szivárvány is átszeli a goromba felhőket, s az alacsony horizonton felvillan egy gémeskutas tanyasi ház fehér homlokzata. Közben akár népművészeti illusztrációnak is beillő cifraszűrben áll a virágos ablakú parasztház előtt a furulyázó fiatalember, s a viselet, a típusok, a mimikák, a mozdulatok együttese szinte a mese-népmese-történelem szimbiózisát villantja fel. Minthogy környezetében vagy olvasói körében senkinek sem kellett számot adnia magyar voltáról, önmagának vélt tartozni a nosztalgikus emlékezésekkel. Így kelt életre a vérbő képsor, a magyar és szláv dalokkal fűszerezett közép-európai történelem, mindez egy londoni könyvben.

1949-ben színes akvarellekkal és néhány tollrajzzal illusztrálta Harold Kelly ifjúsági könyvét, „Monkey Goes Home” (A majom hazamegy).¹² A címlapon egy apró, kabátba öltöztetett majom mögött hajó kormánykerékét fogja az előre-felfelé néző izmos férfialak. Ez a hőstípus, kormánykerékkel együtt, később is foglalkoztatta. Itt jelentek meg először tanulmányai négerekről. Az ötvenes-hetvenes években számos kötetet illusztrált, majdnem kizáró-



88. Hofbauer Imre: Őnarckép, 1980-as évek vége



89. Kutyaportré, 1945 előtt



90. Ők is menekültek voltak, 1941 (a „Calvary” sorozatból)

91. Tűzkeresztység, 1941 (a „Calvary” sorozatból)





92. Mi lesz az aratás? 1948 előtt (a „The other London” sorozatból)



93. Fény és levegő, 1948 előtt (a „The other London” sorozatból)



94. Lakbérhátralék, 1948 előtt (a „The other London” sorozatból)



95. Tanulmány, 1960-as évek

96. Gyerekek, 1960-as évek közepe



97. Hölgy Victoria korából I., 1960-as évek eleje



lag rajzokkal, főként brit és kanadai kiadók számára. Témakörük az állatok és a gyerekek világa, a fehérek és a színesbőrűek együttélése, az élők egymásról való gondoskodása.¹³

Két, könyv-programtól független témakör, amelyekben hosszú időre elmerült, a bányászok és a halászok élete. Ezekből tízet, zömükben litográfiát állított ki 1964-ben Budapesten. Egy angol méltatója írta, hogy az eredeti meghívás szerint egy éve lett volna a budapesti kiállítás előkészítésére, de ő négy évet szánt rá. Megvolt az eredménye, mert e bemutatkozás alapján kérték fel újabb kiállításokra, előbb Párizsban, majd Montrealban. Csak 1972-ben szánta rá magát egy nagyobb, hetven alkotást tartalmazó londoni bemutatkozásra; ugyanott, az Art Limited Galleryben, két évvel később újabb tárlata nyílt. Az előbbi katalógusának címlapján egy 1971-es akvarellje szerepel, a „Magyar lovas”. Felnyerítő lovon nyugodt méltósággal ül a hagyományos viseletű csikós, nosztalgia-mentes „névjegyként” jelezve, hogy a festő honnan jött. Későbbi munkáiban, az eddigi ismeretek alapján, már nincs nyoma a hasonló „visszaütaló” tematikának.

Hofbauer Imre szinte görcsös komolysággal készült a kiállításokra, de talán azért volt számára vonzóbb a könyv nyilvánossága, mert ő maga inkább a háttérben maradhatott. S a legfontosabb volt a rajz, pontosabban a rajzolás, ezt tartotta minden képzőművészeti alkotás alapjának, s a művészetoktatás lényegének is. Az volt számára a rajzolás, mint muzsikusknak a gyakorlás.¹⁴

Munkáinak zöme akár itthon is készülhetett volna. Az életvitelét és művészetét meghatározó szociális érzék nem állt távol a magyar művészetnek a harmincas-hatvanas évek közötti, szociális érdeklődéssel is jellemezhető vonulataitól. Olajképet keveset alkotott, és nem is ezek a legsikeresebb munkái. Annál fontosabbak a nagyméretű akvarellek. A gyermek- és állatalakokon kívül sok az akttanulmány, a portré, a városkép (kizárólag London) és a tájkép (kizárólag Hampstead Heath természetvilága). A lényeg azonban mindvégig a rajz maradt. Vonalra, körvonalra sem volt szüksége, a tónusos fekete-fehér formák magukban rejtették azt. Rajzművészetének ez a sajátosan festői stílusa, amely az ötvenes-hatvanas években alakult ki, nem kötődik meghatározható vonulathoz vagy ízléskörhöz. Nem a kötődés hiánya teszi művészetét egyetemessé, hanem kvalitása és bensőséges humanizmusa.

JEGYZETEK

1. Véletlen folytán kerültem kapcsolatba Maria Carmen Guerda asszonnyal (Villejuif), aki Hofbauer Imre több száz munkáját őrzi és gondozza, beleértve a még Budapesten készült plakátokat is. Az ő segítségével jutottam el néhány angliai családhoz, további alkotásokat ismerve meg.

2. A katalógus tömör, informatív előszavát Galla Kovács Ágnes írta. A kiállítással egyidőben jelent meg „A peregrinus hazalátogat” című interjúja (Ország Világ, 1964. december 2.)

3. Az Est, 1935. december 21.

4. The Good Time Guide to London (Houghton Mifflin, USA, Riverside Press, UK)

5. A levelek zöme a hetvenes évek végéről, a nyolcvanas évek elejéről való. Az unokatestvér, Pollak Sándor (Santiago-Chile) már több mint egy éve az angliai Leedsben élt, amikor Hofbauer Imre Londonban telepedett le. Az ország megválasztásában szerepe lehetett ennek a családi kapcsolatnak.

6. Calvary (London, 1942, John Lane the Bodley Head). A szöveget írta Compton Mackenzie és Faith Compton Mackenzie.

7. The other London (London-Brüsszel, 1948, Nicholson and Watson)

8. A másik bevezető tanulmányt Dos Passos írta (New York, 1948 Pantheon Books)

9. LONDON, Flower of Cities All (London, 1966 és 1968, William Heinemann Ltd)

10. My Little Englishman (London, 1945, Nicholson and Watson)

11. Bababukra. The Story of a Horse (London és Glasgow, 1947, Collins)

12. Hofbauer, Imre és Harold Kelly: Monkey goes Home (London és Glasgow, 1949, Collins)

13. Mabel Watt: Everyone Waits (London és New York, 1959, Abelard-Schumann) illusztrációért a „The Junior Guild Award, America 1959” díjat kapta. Két, különösen rangos könyvillusztrációja a sok közül: Jean D'Costa: Escape tu Last Man Peak (London, 1975, Longman Group Ltd)

Barbara Smucker: *Underground to Canada*. Puffin Books sorozat (Toronto és Vancouver, 1977 és 1978, Clarke, Irwin and Cie Ltd)

14. 1986 augusztusában foglalta össze gondolata-

tait a rajzról („Teaching of Art”, kézirat). A 20. századi művészek közül is azokat becsülte – így Picassót, Matisse-t –, akiknél érzékelhető a rajz fontossága.

Nóra Aradi: Imre Hofbauer, a Hungarian artist in London at home

Imre Hofbauer (5 November 1906, Mitrovica, Yugoslavia – 19 January 1989 London), a Hungarian painter and graphic artist went to live in London at the end of 1936 and never returned to Hungary, not even on the occasion of his first one-man show (Budapest, 1964). He started as an excellent newspaper-illustrator, first in Prague, where he pursued studies of architecture, later in Budapest, where he also became the head of a poster designing studio.

After 1936 he had probably connections only in England. His topics were rooted in London; he wrote his books in English. Nevertheless till the early seventies there are in his oeuvre nostalgic moments, motifs referring to memories or dreams of childhood and youth. A soft lyricism joined facts and fictions in his writings and drawings. Besides these nostalgic memories there are also stylistic features referring to the art of the country he left.

We try to reveal in this first essay published on Hof (his English friends and admirers called him by this name), how these factors manifested themselves in the first London periods. Some very important books can be considered as points of junction. The quasi autobiographic „My little Englishman” (1945) and „Bababukra. The Story of a Horse” (1947) were also written by him. The „Calvary” (1942), published under the pseudonym Peregrine, is a powerful anti-war protest. „The other London” (1948) and „London, Flower of Cities All” (first edition 1966) are chronicles of buildings, people and everyday life. In the fifties-seventies many novels were illustrated by him for British, American and Canadian publishers.

His special graphic technique matured in the fifties-sixties. Although he was successful in oil painting and even more in large-sized water-colours, his most important field was drawing. He worked passionately from very early till late, regardless of his surroundings. Very friendly with everybody he never could get out of a kind of self-protective attitude, perhaps a special Central-European heritage. His way of life did not facilitate to reveal the importance of his work. Thousands of drawings and paintings are to be found in British and French private collections. The quality and the profound humanism of all that he created demand one to know more about this artist of Hungarian origin who chose London for his home.

Nehezen érthető és fogadható el, hogy a szinte kortársnak tekinthető Péri László festő, grafikus, szobrász és építész, akinek művészete iránt egyre fokozódó érdeklődés mutatkozik, életkora vonatkozásában jelentős – 10 év – különbséget rögzítsenek kiadványaink.¹

Péri László, akit eredetileg Weiss Lászlónak hívtak, 1919-ben baloldali művésztszársaival Bécsbe, majd Párizsba és végül Berlinbe sodródik, ahol 1920-tól 13 éven keresztül alkot. A radikális művészeti törekvések központjával, a Sturm-Galériával korán kapcsolatba kerül és ott kiállításokon is szerepel. A konstruktivizmus művészeti mozgalomához csatlakozott Péri Németország mellett az Egyesült Államokban is többször sikeresen vett részt kiállításokon a húszas években. Absztrakt művészete 1928-tól realistává válik. Budapesten 1931-ben az Ernst Múzeumban volt gyűjteményes kiállítása. Az antifasiszta és kommunista mozgalomban fontos szerepet vállaló művész 1933-ban Londonba emigrál és 1967-ben bekövetkezett haláláig Angliában mint Peter Peri él és dolgozik.

Néhány évvel halála előtt, mintegy 40 éves távollét után, rövid időre hazalátogatott, de mivel a szakma és a mozgalom szinte alig szentelt figyelmet személyének, a feltehetően elírás útján keletkezett téves adat tisztázására nem kerülhetett sor.

John Lloyd úr, a Péri-hagyaték kurátora, gyakran jár Magyarországon és számos hazai művészettörténéssel vette fel a kapcsolatot. Részben ennek köszönhetően az itthoni Péri-kutatás nagy lendületet vett.² Szerencsés módon megkerült Péri (Weiss) László születési anyakönyvi kivonata,³ amely a személyes okmányokkal összhangban, kétségbevonhatatlanul bizonyítja a *születési időpont: 1899. június 13.* hitelességét (98–100. kép).

Érdekességként megemlítem, hogy az ún. „Fekete Könyv” 653. oldalán⁴ a művész neve mellett szintén a helyes születési dátum szerepel. Kommunista tevékenységük miatt ebben, a harmincas évek végén összeállított bűnügyi nyilvántartásban a művészen kívül első felesége is megtalálható. A debreceni születésű asszony, pár éves házasság után még a húszas években elvált Péritől és a hatvanas évek elején az NDK-ban, Berlinben hunyt el. A művész egyébként még kétszer házasodott, özvegyei Angliában élnek.

Remélem, hogy a dokumentumok közreadásával egy olyan folyamat indul meg, amely a kiállításokon szereplő Péri-műveken, a művészszel foglalkozó publikációkban és lexikonokban az egzakt adatok szerepeltetését eredményezi.

JEGYZETEK

1. A teljesség igénye nélkül kiválasztott művek melyekben Péri László születési éve 1889: Újvári P.: Magyar zsidó lexikon Budapest, 1929.; Thieme-Becker: Künstlerlexikon I-XXXVII Leipzig, 1932.; Éber L.: Művészeti lexikon I-II. Budapest, 1935.; H. Vollmer: Lexikon der bild. Künstler Leipzig, 1962.; Zádor A.: Művészeti lexikon I-IV. Budapest, 1967.; Seregélyi Gy.: Magyar festők és grafikusok adattára Szeged, 1988.; H. Osborne: Twentieth Century Art Oxford, 1988.; M. Seuphor: L'art abstrait Paris, 1972.; Katalog des Kölnischer Kunstvereins Basel, 1973.; G. C. Argau: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte)

Berlin, 1977.; Aradi N.: Magyar művészet 1919-1945 Budapest, 1985.

Az 1899-es születési év szerepel Péri angliai kiállítási katalógusaiban, melyekről jó áttekintést nyújt az 1970-es Peri's People, The Minorities Colchester kiállítás katalógusa. 1987-ben Brémában Moholy-Nagy László és Péri László kiállítást rendeztek, melynek katalógusában a helyes évszám szerepelt. Ugyanebben az évben Kassel és Bochum ad otthont egy jelentős magyar avantgarde kiállításnak, melyen a jó évszámot használják. Ezt tapasztaltam M. Rowell: Qu'est-ce que la sculpture moderne? Paris 1986 c. könyvében is.

2. A hazai Péri-kutatás áttekintése helyett, csak két fontos mozzanatra hívom fel a figyelmet: 1989. december 7-én a Magyar Grafika Külföldön sorozat II. Kiállításának megnyitója után a Petőfi Irodalmi Múzeum (Károlyi Palota) előadótermében a szakmai és a téma iránt érdeklődő közönség számára szimpóziumot szerveztek, melyen dr. Bajkay Éva bejelentette, hogy a közeljövőben itt Budapesten önálló Péri-kiállítást rendeznek; ebben az esztendő-

ben diplomázott László Helga művészettörténész és kiváló dolgozatának témájául Péri szobrászatát választotta.

3. A budapesti izraelita hitközség születési anyakönyve, a volt pesti III. könyv 159. lapja, 1739 szám alatti bejegyzés, az 1898-99-es évekről.

4. Az Országos Széchényi Könyvtárban szabadpolcon.

Ferenc Matits: Wann ist László Péri geboren?

Der Autor dieses Artikels arbeitet im Museum der Bildenden Künste zu Budapest, wo sich László Péri sowohl als Graphiker als auch als Bildhauer mit Werken vertreten ist.

Es ist schwer zu verstehen und zu akzeptieren, dass im Bezug auf das Alter des fast als unseren Zeitgenossen anzusehenden Malers, Graphikers, Bildhauers und Architekten László Péri, dessen Kunst immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses der Kunstwissenschaft rückt, unsere Veröffentlichungen eine beträchtliche Abweichung von 10 Jahren aufweisen.

László Péri, der eigentlich László Weiss hiess, zog 1919 mit seinem linksgerichteten Künstlergenossen erst nach Wien, dann weiter nach Paris und zum Schluss nach Berlin, wo er von 1920 an 13 Jahre lang tätig war. Er kommt früh mit der Galerie Sturm, dem Zentrum der radikalen Künstlerbewegung in Berührung und nimmt dort an Ausstellungen teil. Der in der antifaschistischen und kommunistischen Bewegung wichtigen Anteil habende Künstler verlässt 1933 Deutschland und lebt und wirkt unter dem Künstlernamen Peter Peri bis zu seinem Tode 1967 in England. Mr. John Lloyd, der Kustos des Péri-Nachlasses, besucht oft Ungarn und hat mit zahlreichen ungarischen Kunsthistorikern Kontakte aufgenommen. Zum Teil ist es seinem Engagement zuzuschreiben, dass die ungarische Péri-Forschung einen Aufschwung genommen hat.

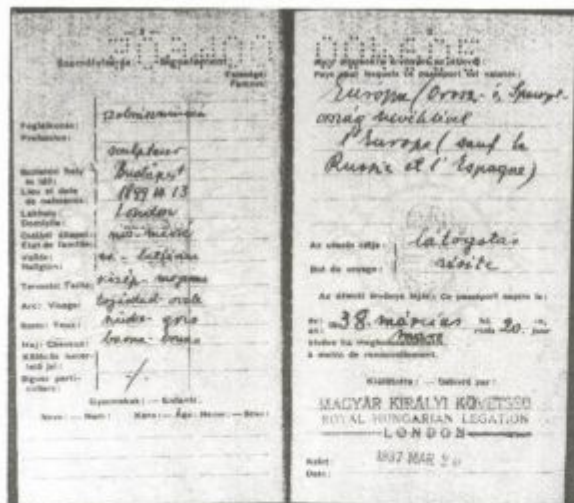
Glücklicherweise ist die Geburtsurkunde von László (Weiss) Péri gefunden worden, und so gibt es unter Berücksichtigung der weiteren persönlichen Dokumente einen unwiederrlichen Beweis für sein tatsächliches Geburtsjahr 1899. (Abb. 1, 2, 3.) In der polizeilichen „Schwarzen Liste“, zusammengestellt in Ungarn Ende der 30-er Jahre, finden wir den Künstler auch mit den richtigen Geburtsdaten. Es wird gehofft, dass mit der Veröffentlichung der Dokumente ein Prozess in Gang gesetzt wird, in dessen Folge die Ausstellungstücke und die sich mit dem Künstler befassende Literatur die richtigen Lebensdaten aufweisen werden.

100	János	születési helye	18 11 11 ff	Kelemen Ágós, leánya de Sz. Sz. Sz. Sz.	18 11 11 ff
101	Tibor	születési helye	18 11 11 ff	Pirelli Frigyes, felesége sz. Sz. Sz. Sz.	18 11 11 ff
102	Erzsébet	születési helye	18 11 11 ff	Tóth Károly, leánya sz. Sz. Sz. Sz.	18 11 11 ff
103	László	születési helye	18 11 11 ff	Weiss László, felesége sz. Sz. Sz. Sz.	18 11 11 ff
104	Tibor	születési helye	18 11 11 ff	Chakovec Erzsébet sz. Sz. Sz. Sz.	18 11 11 ff

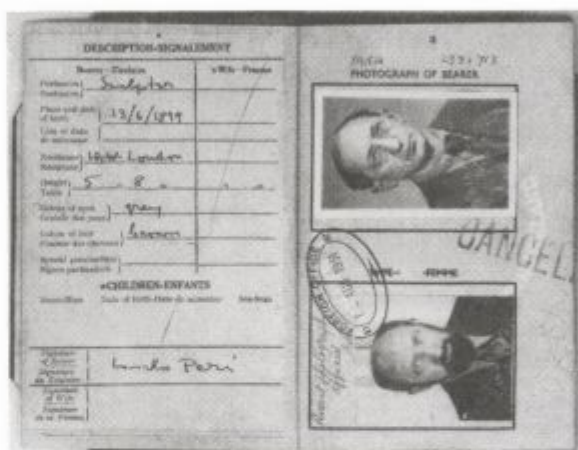
98. Péri (Weiss) László születésének bejegyzése az anyakönyvbe



99. a)-b) Péri László 1937-ben a londoni Magyar Kir. Követség által kiállított útlevele



100. a)-b) Péri László angol útlevele (az állampolgárságot 1939-ben nyerte el)



A Mátyás-kori művészet recepciójáról – néhány jubileumi kiadvány tükrében

Mátyás halálának ötszázadik évfordulójára több nagyszabású konferencia, illetve előadás-sorozat is szerveződött irodalomtörténészek és történészek jóvoltából – sokkal kellemesebb időöltés volt ez (az utóbbi évtizedek gyakorlatának megfelelően), mint elindítani egy Mátyás kori okmánytárat, vagy befejezni a Csánki-féle történelmi földrajz hiányzó köteteit. Áprilisban az Akadémia, nyár elején az Irodalomtudományi Intézet Reneszánszkutató Csoportja (Székesfehérvárott) szervezett ülészakot (hogyan csak a legjelentősebbeket említsem), ősszel pedig Velencében tartottak egy monstre történész-összejevetelt, olasz és magyar résztvevőkkel, melynek egy teljes napját Mátyásnak szentelték. (Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso medioevo [secc. XIII-XV.] con una giornata di studio su Mattia Corvino). Művészettörténetről, művészetről ezeken a konferenciákon nem sok szó esett. Úgy tetszik, a társtudományok nem tartották tárgyalásra méltónak Mátyás király műpártolását – azt, amely az Alpokon túl elsőként használta fel image-ének alakításához a Közép-Európában hagyományos gótikus *koine* mellett az itáliai all'antica művészetet és a hozzátartozó humanista kultúrát. A társtudományok érdektelenségének hagyománya van. Magyarázata nincs.

Mátyás királyról nagyon sok kiadvány jelent meg 1990-ben; többek között két önálló, frissiben íródott népszerű történelmi monográfia is. Teke Zsuzsa műve az egyik (Mátyás, a győzhetetlen király. Helikon, Budapest 1990.), E. Kovács Péteré a másik (Matthias Corvinus. Officina Nova, Budapest 1990.). Teke Zsuzsa Mátyás műpártolásáról a királyt laudáló humanisták hagyományos heroizáló szellemében ír. Ihletett szavaiban Balogh Jolán Mátyás-ideája idéződik újra. „A humanizmus és reneszánsz művészet, amely mecénási tevékenysége nyomán mélyen gyökeret eresztett a magyar kultúrába, nem enyészett el halála után, de még jobban kibebélyesedett.” (214.). A műpártolás éteri illetetlenségben lebeg a piszkos földi világ felett; a szerző Verrocchio bronzreliefjeit is (melyeket Lorenzo de' Medici ajándékozott a magyar királynak) kedves gesztusként értékeli, jóllehet ennek (is) adható lett volna történelmi-politikai interpretációja. (Lásd Vayer Lajos: Alexandros és Corvinus. A Verrocchio-oeuvre és az olasz-magyar humanizmus ikonológiája. Művészettörténelmi Értesítő 24 [1975] 25-36.) E. Kovács Péter könyvében a műpártolás politikai töltést kap: Mátyás elsősorban eszköznek tekintette a mecénaturát. Szerző nem hisz el mindent a humanistáknak sem. Tárnyi tájékozatlansága azonban hitelteleníti következtetéseit is. Giovanni Dalmata nem vett részt a „sixtusi (!) kápolna külső munkáiban”, hanem egyes feltevések szerint a kápolna *cancellatáján* dolgozott (mások mellett); Filippino Lippi viszont nem csupán egyes feltevések szerint festett képeket Mátyás számára, hanem (például) saját végrendelete szerint is; nemcsak Heltai krónikája tudósít a budai egyetem-épület terveiről, hanem más forrás is (lásd: Feuerné Tóth Rózsa: A budai „schola”: Mátyás király és Chimenti Camicia ideálvárosnegyed-terve. Zádor Anna Emlékkönyv. Építés-Építészettudomány 5 [1973] 373-385.); a Mátyás-kálvária alsó részét csupán igen erősen vitatott feltevések szerint készítette Cristoforo Caradosso, a felső rész viszont nem általában a 15. század első negyedében készült, hanem azonos azzal a kereszttel, amelyet Flandriai Margit ajándékozott férjének, Merész Fülöpnek 1402 újév napján (lásd: Kovács Éva: A Mátyás-kálvária. Budapest 1983.); stb., stb. Szerző úgy látja, hogy az „itáliai második vonal” játszott szerepet a budai udvarban – csakhogy egyfelől a „második” vonal fölöttébb relatív kategória, másfelől pedig egyáltalán nem „lemaradás a fejlett területektől”, mert Magyarországon kívül ezekben az évtizedekben az Alpokon túl sehol sem jelent meg nem a második, de a harmadik és a negyedik „vonala” sem. A Budára hívott (s Budára el is jött) mesterek jobbára valóban nem tartoznak a *kézikönyvek* protagonistái közé (talán Benedetto da Majano kivételével), de a budai produktumok minősége idővel mindegyre jobb lett – s számolnunk kell az olyan első „vonala”-béli, tehetőség *külsősökkel*, mint Mantegna vagy Verrocchio. A reneszánsz sem csak a 16. században terjedt el az országban „jókorára lemaradással”. Mátyás műpártolása jóval bonyolultabb probléma, mint a két jeles történész láttatja; mindkettejüket – ha különböző módon is – elbűvölte a „reneszánsz haladás” eszméjét legalább Jakob Burckhardt óta laudálók sziréniszava. Mátyás műpártolásában az alap nem is lehetett más, mint a gótika, s ehhez társult az itáliai all'antica művészet a király uralkodásának bizonyos szaká-

szabban. Teke Zsuzsa megrendülten visszhangozza a humanista dicshimnuszokat. E. Kovács Péter (de)heroikus gesztussal elveszített velünk a kultúrfölnényért folytatott nemzetközi versenyfutást. 1990-ben.

Az Akadémiai Kiadó ünnepi kiadványainak egyike (Mátyás király 1458-1490. Budapest 1990.) művészettörténeti szempontból sokkal korszerűbb. A kötet Kulcsár Péter merész tanulmánya (A Corvinus-legenda) és Jászay Magda írása (Milyen volt Mátyás király?) kivételével utánközléseket tartalmaz. A szerkesztő, Barta Gábor, jó érzékkel Feuerné Tóth Rózsának a humanisták és Mátyás kapcsolatát elemző disszertációjából választott egy fejezetet (Humanista hatás Mátyás építkezéseiben). Választhatott volna a szerző más, hasonló tárgyú cikkeiből, vagy például Vayer Lajos idevágó cikkeiből is, de úgy látszik, ma a művészetelmélet, a *szövegek* vizsgálata az, ami számot tarthat a nem-céhbeliek érdeklődésére. Az Irodalomtudományi Intézet *Studia Humanitatis* sorozatában kiadták angolul Feuerné idézett kandidátusi disszertációját (Art and Humanism in the Age of Matthias Corvinus, Budapest 1990.), amely – komoly filológiai bizonytalanságaival együtt is – a fordulóponthoz jelenthette volna a Mátyás-kori művészet jelenkori recepciójában. (Feuerné dolgozata megjelent magyarul is: Művészet és humanizmus a korareneszáns Magyarországon. Művészettörténeti Értesítő 36 [1987] 1-53.). E fontos műhöz egyébként csupán csekély számú illusztrációt lehetett közölni. E jubileumi évben a művészeti ábrázolások nem találkoztak a rájuk vonatkozó szövegekkel, Mátyás korával ellentétben. A történeti műveket, melyek olykor gyanakvó fölnyességgel méregetik a művészetet, bőségesen illusztrálják a képek, a művészettörténeti monográfiához viszont nincsenek illusztrációk.

A Zrínyi Kiadó Mátyás-émlékkönyve (Hunyadi Mátyás. Émlékkönyv Mátyás király halálának 500. évfordulójára. Szerk. Rázsó Gyula, V. Molnár László. Budapest 1990.) nem jelentéktelen teljesítmény, ha jócskán el is marad a Lukinich Imre által szerkesztett Mátyás király Émlékkönyvtől. Leginkább Kubinyi András (A Mátyás-kori államszervezet) és főleg Pajorin Klára (Humanista irodalmi művek Mátyás király dicsőítésére) tanulmányai emelkednek ki – utóbbi egy eddig ismeretlen forrást is közöl Filippino Lippi Budára készült (elveszett) Utolsó Vacsora-táblájáról (348). A kötetben művészettörténeti vonatkozású cikk is van – ezt azonban nem művészettörténész írta. Szakály Ferenc írása (Királyi mecenatura, államháztartás és politika Corvin Mátyás Magyarországon) a király műpártolásának gazdasági összetevőit elemzi. A tanulmány három nagyobb részre tagolódik. Az első a királyi mecenatúrájának általános jellemzése; a második, terjedelmesebb rész szól az építkezések és a Corvina Könyvtár költségeiről, a zárószakasz a végkövetkeztetéseké. Az első rész, jóllehet kívülálló írta, tagadhatatlanul ügyes szintézise Balogh Jolán, Feuerné Tóth Rózsa, Marosi Ernő és mások Mátyás-képének. Az ellentmondásokat azonban nem mindig érzékeli, és – ez a veszedelmesebb – nem érzi pontosan a művészettörténeti következtetések bizonytalan pontjait, nem tudja elkülöníteni a *még feltehető* a *már nem hihető*től. A budai palota ominózus függőkertjének létezéséről például Feuernének sohasem sikerült meggyőznie Balogh Jolánt – s a kérdéses palotarész Zsigmond-kori történetét nem is tisztázta megnyugtatóan. Sajnos a félreértésekből tárgyi tévedések is erednek. Sem Nagyvácszonyban, sem Nógrád várában, sem Esztergomban nem ismerünk biztosan Mátyás-kori reneszánsz *strukturális* faragványt. Akadnak tollhibák is: Michelangelo nem lehetett Verrocchio tanítványa, mivel mindössze négy éves volt, amikor Verrocchio meghalt; Filarete építészeti traktátusát nem szerencsés „közkedvelt városszépítészeti kézikönyvként” emlegetni; a király számára dolgozó külföldi „kárpitosok”-ról pedig csak találgathatjuk, mire gondolt a szerző. A főrész igen tiszteletreméltó vállalkozás. Azt azonban nem szabad elfelednünk, a rendelkezésre álló adat oly kevés, hogy analógiákkal sem közelíthető meg igazán pontosan a probléma. Az építkezések periodizációja (amely alapja kell legyen az egész következtetés-rendszernek) Budán sokkal bizonytalanabb, mint az „kívülről” elgondolható és sokkal bizonytalanabb a Corvina gyarapodásának üteme is (az 1485 utáni időszakot nehéz összevetni a korábbival). Szakály végső következtetéseivel – mindezek ellenére – egyet lehet érteni; a művészeti reprezentációhoz hozzátartoztak az ünnepek, a fejedelmi ajándékok és így tovább: az összességében évi 100.000 arany Mátyás uralkodásának utolsó éveiben egyáltalán nem hat merész feltételezésnek.

Több folyóirat is tematikus számmal emlékezett az évfordulóra. A *The New Hungarian Quarterly* például két történész-cikk (Fügedi Erik, ill. Kubinyi András tollából) mellé művészettörténeti írást is közölt; a *História* szerkesztője is összeállított egy színvonalas tanulmánykötetet (ennek a Corvina Kiadónál kellett volna megjelennie), amely szintén tartalmazott volna egy tanulmányt Mátyás király műpártolásáról (Marosi Ernő). A legjelentősebb tematikus számot a kolozsvári *Korunk* jelentette meg. (Korunk, Harmadik Folyam. 1 [1990] április) Fügedi Erik rövid pályarajza (Mátyás királyról, halálának 500. évfordulóján), Jakó Zsigmond adatgazdag tanulmánya (Mátyás király erdélyi társadalompolitikájáról) és Tarnai Andor revelatív írása (Szóbeliség és írásbeliség a középkori Magyarországon) mellett Marosi Ernő cikkét

kell kiemelnünk. Ez az írás kétségtől a legjelentősebb művészettörténeti tanulmány, amely e tárgyról az utóbbi években megjelent. Első fele számvetés, kritikai ismertetése az elsősorban Balogh Jolánnak köszönhető, ma is legismertebb magyar reneszánsz koncepciónak; a második fele a körülbelül két évtizede folyó újabb kutatásokat tekinti át és megvonja a kettő mérlegét. Rendkívül fontos az első rész is, mert először merészeli szisztematikusan vizsgálni a hagyományos reneszánsz felfogást, preconcepcióit, metodikai buktatóit, kialakulásának történeti determináltságát (bár ez utóbbit érinti csupán). Balogh Jolán több évtizedes kutatómunkájának, az általa kimunkált magyar reneszánsz koncepciónak eszerint a schallaburgi Mátyás király kiállítás (1982) volt a summázata és egyben apotheózisa. A kiállítás mögött álló monográfiák az írásos források szemelvényes feldolgozásán, valamint a stíluskritikai és ikonográfiai módszerrel összeállított tárgy-katalóguson alapultak. E három, a múlt század végén kialakult módszer, a stíluskritika, ikonográfia és forráskritika nem csupán művészeti, inkább művelődéstörténeti korszakot idéz meg. A Jakob Burckhardt felfogásának megfelelően kialakított kép „etikailag feltett”: a reneszánsz a legnagyobb középkori kultúrával szemben a pozitív, a haladót jelenti. Az ígygen összegyűjtött műtárgyak „képzeltbeli múzeum”-a öltött testet a schallaburgi (illetve az 1983-ban Budapesten is bemutatott) kiállításban, amely egyébként 1541-ig demonstrálta a magyarországi reneszánsz művészetet. Első felének középpontjában Mátyás király állott, s az udvar reneszánsz kultúrája, második felében, az 1490 utáni időszakban inkább a reneszánsz elterjedése, az ország, a nemesség, a polgárság szerepe az új stílus átvételében. E kép azt sugallja, hogy „... a magyar társadalom értékek megőrzőjének bizonyult, szemben az idegen és züllött Jagello-udvarral, amely a Mátyás-kori magas erkölcsiségtől eltántorodva művelődési feladatának sem felelt meg.” (437) A jelenség gyökere azonban nem a reneszánsz befogadásának megváltozásával magyarázható: 1490-ig Mátyás a középpont, utána az ország. A Mátyás-kori reneszánsz csúcspont, amely a magyar protoreneszánsz után természetes jelenség, és több évszázados utóélete meghatározza a magyar művészet fejlődésvonalát.

Az utóbbi években azonban azokra a szálakra terelődött a figyelem – tér rá Marosi tanulmánya másik mondanójára –, amelyek Mátyás korát a Zsigmond-kori udvari művészettel kötik össze. Idetartoznak a befejezetlen budai építkezések és hatásai (Vajdahunyad, Esztergom). A realiztikus ábrázolások iránti érdeklődés – mely egyként fordult a későgótika és a quattrocento felé – szintén a P. P. Vergerio és Vitéz János által közvetített humanizmusnak volt a stíluseszménye. Nem volt Mátyás gótika-ellenes, amint a kortárs itáliai fejedelmek sem. A budai udvar gótikus épületei ebben az időszakban éppoly modernek, mint all'antica kortásai. „Úgy tűnik, az átlagos, mind Magyarországon, mind Közép-Európában a késői középkori művészet keretei között élő uralkodó képéből kiindulva kell megértenünk a reneszánsz uralkodót és udvara műveltségének a megszokottól eltérő, korukat megelőzőnek tűnő elemeit.” Ebben a közegben a „gótika” a természetes. Megjelenése nem egyéni döntés eredménye, a reneszánszé viszont az. Mátyás döntését művelődési élmények motiválták. „Nem arról van szó, hogy a mecénások eldönthették, vajon gótikus vagy antikizáló reneszánsz művészetet kívánnak-e, hanem arról, hogy az antikizáló ízlés melletti döntéssel született meg a modern mecénás típusa.” (141) A stílustörténet evolucionista automatizmusával szemben a művészetelmélet és a retorikai kategóriák közötti összefüggések filológiai vizsgálatai jelentik a fordulópontot. Magyarországon e kutatásokat Feuermé Tóth Rózsa kezdte el a '70-es évek elején; és – Marosi szerint – e kutatások tisztázták a Mátyás-kori reneszánsz elméleti forrásait, feltárták legfontosabb szövegeit. Mátyás választásának indítékai között döntő szerepet játszott a legitimitáshiány, a személyes kiválóság propagandája, amelynek megalkotói a humanisták voltak. A korábbi – és sajnos a jelenlegi – kutatást is egyfajta *circulus vitiosus* jellemzi: az írásos források, a kevés számú ábrázolás és a fennmaradt töredékek alapján úgy próbálnak az egészre következtetni, hogy a stílus megállapítás, mely kiindulópontul szolgál, összeér a végkövetkeztetéssel. Egy dekoratív faragványtöredékből (vagy szerkezeti elemből) stíluskritikai úton nyert művészeti személyiségből nem lehet következtetni az építészet egészére. Ilyen és hasonló nehézségekkel van tele a budai palota valamennyi rekonstrukciós kísérlete. Az írásos források hagyományos értelmezése is bizonytalanra vált: az eddigi „mozaik-módszer” figyelmen kívül hagyta a kontextust. Bonfini írásaiban a tények a követelményekkel vegyülnek. „E források leghitelesebb tanulsága eszmétörténeti természetű, mert rávilágítanak a Mátyás-kori udvari művészetet mozgó elméleti nézetekre és szándékokra.” (444) E szándékok között első helyen állt Mátyás antik származásának bizonyítása, ezt szolgálta az antikizáló triumphális reprezentáció. Végül Marosi Ernő a tendenciózus humanista történeti munkákra alapozott művészettörténeti ítélet szoros korlátaira figyelmeztet. Az – ismétlem, igen jelentős, felforgató hatású – tanulmányt nem kommentálom; érdeklődéssel várom azonban, milyen hatása lesz a kutatások jelenlegi menetére. Azoknak a kutatásoknak a menetére, amelyeknek kiindulópontja még sokáig Balogh Jolán hatalmas műve lesz.

Két reprezentatív kiállítás is nyílt a jubileumi évben a budavári palotában: az egyiket a Budapesti Történeti Múzeum rendezte (Matthias Rex. Hunyadi Mátyás és kora. Kiállítás halálának 500. évfordulóján); a másikat, a nagy király bibliofiliját bemutató kiállítást az Országos Széchényi Könyvtár (Bibliotheca Corviniana. 1490-1990). A BTM alibi-kiállítását bizvást átengedhetjük a feledésnek (nem volt katalógusa sem), a Corvina-kiállításról azonban illik néhány szót ejteni. Az OSZK három – kiállítások rendezésére oly kevéssé alkalmas – porfir-termében, több mint 130 kódexet és ősymotvatványt állítottak ki 44 európai és amerikai könyvtár illetve gyűjtemény részvételével. A rendezés mellőzte a művészettörténeti szempontokat (ami, tekintve, hogy a Corvinának több, egymásnak ellentmondó, tökéletlen művészettörténeti modellje van forgalomban, több, mint érthető) s inkább tematikus rendben mutatta be a műveket. A kissé szigorúan felsorakoztatott díszkódexek szerencsére bárminő teoretikus elvárásnak ellenállva kápráztatták el a nézőket, céhbelleket és kívülről állókat egyaránt. A kiállításnak nagy közönségsikere volt. Sokak számára most vált sápadt, tudós kísértetből eleven, ragyogó valósággá Mátyás király könyvtára. A kódexek összeállítása Csapodi Csaba és Csapodiné Gárdonyi Klára több évtizedes kutatói tevékenységének hű tüköre volt; e kiállítás aligha lehetett volna más – ismereteink jelenlegi szintjén –, mint munkájuk apotheózisa.

A katalógus is az ő népszerűsítő írásukat közölte (Bibliotheca Corviniana. 1490-1990. Nemzetközi corvina-kiállítás az Országos Széchényi Könyvtárban. Budapest 1990). Újdonság (az eddigi szerzők-, ill. őrzési helyek szerint összeállított listák mellett) a korvinák tematikus csoportosítása. A képválogatás jó; a sok reprezentatív album után még mindig talált a szerkesztő színesben reprodukálhatlan korvina-lapot (például 6, 16, 25, 26, 65, 85. stb. táblák). A színes nyomatok többnyire siralmasra sikerültek, pedig ha erre gondot fordít a kötet jeles tervezője, akkor feleslegessé tehetné volna a Bibliotheca Corviniana negyedik kiadását.

Sajnos az OSZK (pontosabban a Könyvtártudományi és Módszertani Központ) még egy kiadványt szentelt a Corvina Könyvtárnak. Urbán László 500 példányban megjelent írása ez, *Képek a Corviniana világából* (!). A szerző nem kisebb feladatot tűzött célul maga elé, mint azt, hogy az írásos források, a feltárt romok, a palotát ábrázoló metszetek stb. segítségével rekonstruálja a „Corviniana” termeit s a csatlakozó palotaszárnyakat. Teszi mindezt a dilettantizmusnak és – sajnos nincs rá jobb szó – a megszállottságnak azzal a különös keverékével, amely a [pseudo-] Szentkorona-kutatókat vagy a sumer-magyarológusokat szokta jellemezni. Szerző a latin források különféle fordításával „filologizál”; „precíz” szerkesztései alig, vagy egyáltalán nem kvadrálnak az ásatási alaprajzokkal; a Fontana-metszetről kijelenti, hogy szerinte az kémjelentés. Tévedéseit sorolni sem érdemes. Szomorú, ámde tanulságos torztükre ez a manapság építészettörténet-írás helyett mindinkább elharapódzó „rekonstrukciós kísérletek”-nek.

A Mátyás-évforduló abszolút reprezentatív kiadványa a *Bibliotheca Corviniana* új, negyedik kiadása volt. Csapodiék tanulmányát nem ismertetem; szövege lényegében megegyezik az 1981-ben megjelent harmadik kiadás szövegével. (Ez egy átdolgozott és bővített kiadásnál teljesen helyénvaló.) A korvinákat felsoroló jegyzékben vannak az igazi újdonságok: összesen 17 kötet. Javarészüik eddig is ismert volt, II. Ulászlóhoz tartozásuk okán (pl. a nürnbergi Petancius-kódex, a prágai Nagonius-kódex stb.), más részükről fölvetődött már korábban is, nem tartoztak-e a királyi könyvtárba (pl. az MTAK Bellifortis-kézirata) – ezek most valamennyien ünnepélyesen bebocsáttattak a *Bibliotheca Corviniana* paradicsomába. Csak néhány kódex igazán új, elsősorban a Vatikáni Könyvtár Cyprianus-korvinája, vagy az isztambuli Rannusius-kódex, amelynek ajánlása II. Ulászlónak szól. A vaskos, bőrkötéses (méregdrága) kötetben közel 30 olyan színes reprodukció van, amely eddig egyik kiadásban sem jelent meg. A többi 180 azonban igen. Sőt, nemritkán jobb a régiek, vagy ha nem is jobb, de legalább korszerűek (az első kiadás éve 1967). Hiába végezte ugyanis a bécsi Globus-nyomda a színrebonást, a rossz minőségű ektachromokkal ők sem tudtak csodát tenni. Sajnálatos módon épp a főművek reprodukciói a legrosszabbak. A brüsszeli Missale 3 lapja (III-V. t.), a Holkham-Hall-i Evangelistárium (LXXXIII. t.), a modenai és a müncheni kódexek zöme, az olomouci Alberti-kódex (CXXIII. t.), a párizsi Cassianus-kódex 3 lapja (CXXXVI-CXXXVIII. t.), a magángyűjteményben őrzött Martialis-kódex (CXLV. t.) stb., stb. A legjelentősebb korvinák, a főművek reprodukciói az élvezhetőségnek csupán a bulgakovi „másodrendű” fokán állnak. Arról pedig jól tudjuk, mit ér. A Kiadóban az öreg és ronda ektachromok kozmetikázására bevetették a csúcstechnológiát: mindent vastagon bearanyoztak. Az eredeti miniatúrákon a tisztán alkalmazott laparany hatása tükörfényes, sűrű ragyogás, az ecsetaranyé lazúrok nélkül is matt, fátyolos. Úgy tetszik, a Helikon is törekedett ilyesféle finom különbségtetésre, példa erre a velencei Averulinus-kódex címlapja, ahol az aranyozásnak és a szín(?)-nyomásnak ravasz ötvöztetésével megpróbálták utánózni ezt az utóbbi hatást. Nem is sikertelenül. Csakhogy ezen a lapon az ecsetaranyak lazúros atmenetei sokkal számosabbak, mint a reprodukción – nagyobbik részükből azonban szín

lett. (Többnyire sárga.) A római Missale (Cod. Urb. Lat. 110;) egész lapos miniatúráinak széles keretén épp az ecsetarany és a laparany összehatása a döntő (arany az aranyban) – ezt is teljesen meghamisították. A kozmetikázás legszörnyűbb példája – mert sorolhatnám hosszasan a szörnyűbbnél szörnyűbbeket – a magántulajdonban lévő Martialis-kódex címlapja, melyen az életlen felvételtől minél többet próbáltak letakarni a merev, élettelen arany síkokkal, vagy az említett római Missale kánonképe, amelynek keretdíszén a puttók szinte fuldokolnak a sűrű aranyasztatban. Nem a szerzők hibája, hogy ez a kötet – a helyett, hogy benne az ún. „Corvina-kutatás” önnön csúcsára ért volna fel – csupán egy lett a sok ünnepi alibi-kiadvány közül.

A Corvina Könyvtárról külföldön is megjelent egy könyv, a Corvina-kutatásairól korábban is ismert Otto Mazal tollából (Königliche Bücherliebe. Die Bibliothek des Matthias Corvinus. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1990.). A vékony kötet hat fejezetre tagolódik; ismerteti a humanista mozgalmat, Mátyás humanista kapcsolatait és könyvgyűjtését, foglalkozik a könyvfestészettel és a korvina-kötésekkel, tárgyalja a Corvina szöveggyűjtésének szerepét és a könyvtár sorsát alkotója halála után. A szöveg szolid, korrekt ismertetés (ha nem is hiba nélkül való: Vitéz János nem volt bíboros (13); a reprodukciók többsége színhelyes; a 25. és 26. tábla sajnos fejen áll. A 122-123. lapokon olvasható rövid korvina-jegyzék gyakorlatilag Csapodi Csaba 1973-ban megjelent repertóriumának (The Corvinian Library. History and Stock. Budapest 1973.) könyvtármutatóját összegzi, tekintet nélkül arra, hogy Csapodi elveti-e a kódexet, mint korvinát. Így az OSZK-ban 60 kötetet regisztrál, az ÖNB-ben pedig 114-et – ami az OSZK-nak is, az ÖNB-nek is, a tudománynak is nagyon hasznos lenne, ha igaz lenne. De nem az.

Mikó Árpád

A Majális festője közelebről. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzai, visszaemlékezések.

Válogatta, sajtó alá rendezte, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Szinyei Merse Anna. Akadémiai Kiadó, Budapest 1989. 331 l. 74 kép

A kötet közlése a művésszel kapcsolatos jelenleg fellelhető teljes forrásanyagot. Mindig is izgalmas és tanulságos olvasmány, ha módunkban van egy nagy művész életéről, műveinek keletkezéséről háttérinformációkat szerezni. Talán úgy is fogalmazhatunk, hogy csak a dokumentumok – a levelezés és a visszaemlékezések – feltárásával válik teljessé, vagy inkább hitelessé maga az életmű és nem utolsó sorban hozzáférhetőbbé is. Mert nem hiszem, hogy csak a szakemberek jelent élményt, ha egy kép keletkezésének különböző stációt levelekben megfogalmazott gondolatok segítségével értelmezheti. Néha meglepő eredményeket produkáló intellektuális játék a levelek vagy emlékezések megfelelő passzusainak illesztgetése magához a műhöz. Nemeszser tudományos hipotézisek dőlnek meg a legegyszerűbb módon, a művész egy hiteles sorától.

Szinyei Merse Anna bevezetőjében hivatkozik arra a Szinyei Merse Pál-kutatásra is vonatkoztatható tényre, – amivel minden művészettörténet találkozik, mikor szűkebb szakterülete forrásaihoz nyúl – hogy hányan és hányféleképpen csonkították és értelmezték félre a művésszel kapcsolatos írásos forrásokat. Rossz adatok, téves értékelések hagyományozódtak megbízható forráskiadvány nélkül kutatóról kutatóra, több generáción keresztül. Éppen Szinyei Merse Anna volt az, aki majdnem e kötettel egyidőben elkészült Szinyei nagymonográfiájában már a biztos alapokra tudott építkezni. Szinyei művészetének már nagyon hiányolt, – teljes és szakszerű – feldolgozottságát köszönhetjük a forráskiadvány és a nagymonográfia párosának.

A forrásközlemények első nagy egységét a levelezés adja. Szinyei levelei teljes egészükben közlésre kerülnek, a hozzá írt leveleknek azonban csak olyan fontos részletei, amelyek valamilyen módon a mester művészetével, vagy személyével kapcsolatos információinkat bővítik. Itt kell említést tennünk Szinyei Merse Annának a levelekhez csatlakozó jegyzeteiről, amelyek soha nem magyarázzák túl a levelekben szereplő tényanyagot, mégis igen informatívak, segítségükkel otthonosan érezzük magunkat Szinyei környezetében.

A kötet második nagy részét kitevő önéletrajzi vázlatok előtt helyet kap Szinyei 1897-es képzőművészeti akadémiai reformterve. E tulajdonképpen Wlassich Gyula kultuszminiszterhez intézett levélben megfogalmazott modern pedagógiai állásfoglalás jogosan kapott a források között a levelezéstől elkülönített helyet. Programlevelében Szinyei hangsúlyozza, hogy ő minden festészeti irány létjogosultságát elismeri, fontosnak tartja, hogy a „legdivergensebb is szabadon kifejlődhessék” (257.). Számára a

párizsi Julien-akadémia mintájára létrehozandó „École libre” szavatolná a védelmébe vett művészi szabadságot. Pedagógiai elveinek befogadására azonban ekkor még nem érett meg az idő.

A Szinyei-források kötete a mester önéletrajzi vázlataival, nyilatkozataival, három fontosabb visszaemlékezésével folytatódik. Segítségükkel visszaidéződnek a gyermekkori és müncheni emlékek, ismerősebbé válik a művész szemérmes és önkritikus személyisége.

A forráskötet ezután Szinyei legközelebbi családtagjainak mindaddig publikálatlan (vagy csak részben publikált) visszaemlékezéseit közli. Szinyei Merse Rózié a művész leányáét, majd Szinyei Merse Pálét, a művész unokáját. Ez utóbbi lebilincselően érdekes írás és különös figyelmet érdemel. A szerző elsőként rendszerezte a család birtokában lévő levelezést és feljegyzéseket és e munkája során írta meg saját megfigyeléseit és családi tapasztalatait. E gazdaságtörténeti és szociológiai szempontból is informatív írás, szerzőjének korai halála miatt befejezetlen maradt.

Szinyei Merse Pál életével és munkásságával kapcsolatos 74 – ugyancsak forrásértékű – fotó teszi teljessé a kötetet.

Szinyei Merse Anna a munka logikája folytán úgyszólván egyszerre fejezte be a forrásanyag összegyűjtését és kötetbe rendezését, valamint Szinyei Merse Pállal foglalkozó nagymonográfiáját. Nyilván a párhuzamosság kerüése miatt maradt ki a forráskötetből egy a művésszel kapcsolatos, a legfontosabb időpontokat felvillantó, esetleg csak egy táblázatszerű életrajz, ami megkönnyítette volna – különösen a levelezés olvasásakor – az időben, illetve az oeuvre-ben való tájékozódást. A forrásanyag összeállítására egyébként a szeretetteljes gondosság és szakszerűség jellemző.

Szinyei Merse Anna munkája nyomán tehát 1989-ben megjelentek a Szinyeivel kapcsolatos források, 1990-ben a nagymonográfia és megnyílt (mindössze az ötödik!) gyűjteményes kiállítása a mesternek. A magyar művészet egyik legnagyobb alakja személyiségéhez és művészetének megértéséhez kikövezték számunkra az utat.

Bernáth Mária

Raoul Șorban: O viață de artist între München și Maramureș
Editura Meridiane, București 1986. 217 l., 86 kép

Három évtized telt el a Hollósy Simonnak szentelt két, nagylélegzetű munka kiadása között. Németh Lajos könyve, a „Hollósy Simon és kora művészete” 1956-ban jelent meg (Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat), Raoul Șorbané pedig, „Egy művészet München és Máramaros között” 1986-ban. Kézenfekvőnek látszana az összehasonlítás, főként annak a számbavétele, hogy mennyivel többet tudunk meg Hollósyról az utóbbi kötetből. Hiszen nemcsak arról van szó, hogy a román szerző megismerhette a harminc év folyamán előkerült alkotásokat, adatokat és kritikailag feldolgozhatta az eddigi kutatási eredményeket, hanem arról is, hogy megváltoztak, azaz kezdtek kialakulni a kutatás normális feltételei. Németh Lajosnak arra sem volt módja annakidején, hogy körülnézzen Nagybányán vagy Técsőn; Șorban Budapesten és Münchenben is kutathatott. Nagybánya témája pedig már jóval korábban foglalkoztatta, hiszen 1932-ben, 1935-ben, 1942-ben lejegyzett visszaemlékezésekre is hivatkozik.

Mégsem célszerű az összevetés, mert a lényegen, Hollósy festői munkásságának és művészetpedagógiai tevékenységének jellemzésén Șorban könyve sem módosít. Az 1956-os monográfia a maga 72 reprodukciójával és a háromszor annyit tartalmazó oeuvre-jegyzék, melyet Németh Lajos 1960-ban közzétett (Művészettörténeti Tanulmányok. Szerk. a Művészettörténeti Dokumentációs Központ, 1960, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 145-167.) átfogó és hiteles képet ad a festőpályáról, és ennek arányain nem változtat, hogy Șorban többet ismerhetett meg a korai portrék vagy a késői müncheni-técsői képek közül; egyébként, akárcsak Németh Lajos, ő sem látja megbecsülhetőnek a Hollósy által festett képek számát.

Előfordul, hogy módosítja Németh Lajos datálását, de minden érv és kommentár nélkül (100.), és ugyanígy közli Felvinczi Takács Zoltán semmilyen bizonyított véleményét, miszerint négy kép hamisítvány lenne. Șorban csak egyetlen kép esetében él határozott ellenérvekkel: a Zrínyi kirohanása című festményt a lovasrohamok ábrázolásában járatos müncheni csatakép festők, így Ludwig Behringer vagy Carl Becker munkáival rokonítja. Hivatkozik arra, hogy Hollósy müncheni műtermében nem voltak meg a modellül szolgáló tárgyi rekvizitumok, de fő érve, hogy „egy ilyen kép ellentmondásban áll mind a festő alapvető programjával – amely egységbe foglalja létének, gondolkodásának, érzelmeinek, cselekvé-

seinek lényegét –, mind Hollósy egész oeuvrejével...” (a 77. számú reprodukció kísérő szövegéből). Ilyen érvek inkább vonatkozhatnak az ugyanakkorra datált, Erdőben táncoló nimfák című képre, amellyel kapcsolatban Őrbanban nem merülnek fel kétségek. De túl azon, hogy mindkét alkotás bizonyíthatóan Hollósyé, maga a módszer kérdőjelezhető meg: kijelenthető-e bármely művész pályájának érzékenyen változó periódusáról szólva, hogy ilyet vagy olyat *nem festhetett*? A Zrínyi kirohanása körüli kétegyébként Őrban egész írásában, ha nem is az egyetlen, de a legkonkrétabb vitapont a Nagybányát kutató magyar művészettörténészekkel. Különvéleményének, úgy látszik, inkább ikonográfiai, mintsem festészeti-esztétikai okai vannak.

A két Hollósy-kötet összevetése azért is célszerűtlen, mert műfajilag eltérőek. Őrbanéhoz képest Németh Lajos munkája szinte hagyományos monográfia, pedig szerző részint az életmű hézagosságot ismerete miatt hátrítja el magától e műfaj feladatát, részint azért, mert az Hollósy legjobb ismerőjére, az akkor még aktív Felvinczi Takács Zoltánra várt volna. Őrban könyve, roppant adat- és forrásanyag birtokában, inkább esszéisztikus szerkezetű. Lényegi különbsége az eddigi Hollósy-irodalommal szemben azonban a megközelítés útjában és módjában van, a Hollósy-oeuvre művészettörténeti helyének értelmezésében.

Főlegesennek tartjuk, hogy a kötet egésze szempontjából mellékes tárgyi tévedéseket mind felsoroljuk (például Paál László nem Belgiumban járt, hanem Hollandiában, Monet Impression du lever du soleil című képét nem 1874-ben festette, hanem két évvel korábban, Réti István nem 1933-ig, hanem 1935-ig volt főiskolai rektor stb.; jó néhány évszám elírása akár korrektúra-hiba is lehet). Filológiai tévedés viszont a posztumusz Fülep Lajos kötetekre való hivatkozás oly módon, mintha az azokból idézettek fél-századnyi elkésztéssel íródtak volna (34.). De mindez mellékes a munka fő céljához képest, ami nem lenne egyéb, mint egy valóságos Hollósy-portré kibontása az emlékezőkészség szövevényéből. Ez természetesen elsősorban a Réti Istvánnal való polémiát jelenti, hiszen Réti egykori és utólagos írásai nemcsak konzerváltak, hanem sokáig, az ötvenes évekig szinte érintetlenül hagyományozták egyféle Nagybánya-képet, amely – későbbi szóhasználattal – akár manipulálnak is nevezhető.

Őrban Hollósy-portréjának lényege: a müncheni festővé lett máramarosi örmény, akinek csak futólagos kapcsolata volt az osztrák-magyar művészeti élettel és kultúrával. Három iskolát alapított, a münchenit, a nagybányait és a técsőit; a középőnek lehetett magyar művészeti vonatkozása, de szinte Hollósy-tól függetlenül. Egy sor közölt tényen ugyan megtörni látszik ez az általánosítás, de szerző még a lehetőségét is kizárja annak, hogy Hollósynak köze lett volna Ausztria-Magyarország kultúrájához vagy a magyar nemzeti művészethez, illetve bármilyen nemzeti művészethez.

Némileg ellentmond ennek a kronológikus összefoglalás utolsó előtti bekezdése (197.). Szerző három eseményt említ, amelyek elősegítették az elemző kutatást. Ezek az 1957-es budapesti Hollósy-emlékkiállítás, a Nagybányai Művészet Retrospektív Kiállítása 1896-1966 (a nagybányai múzeumban, Őrban Petrescu művészettörténész közreműködésével), valamint a Hollósy-iskola nagybányai működése kezdetének 75. évfordulója alkalmából rendezett nagybányai tudományos ülésszak (résztevők I. D. Ștefănescu, Traian Bilțiu-Dăncuș, R. Őrban, Mircea Țoca, Murádin Jenő, Negoitza Láptoiu, Pirk János és mások). Ami mégiscsak arra utal, hogy Hollósy értékelésénél és értelmezésénél aligha kerülhető meg Nagybánya; Őrban is minduntalan ide tér vissza. Felsorolásába kívánczolt volna még a Magyar Nemzeti Galéria 1962-es Nagybánya-emlékkiállítására, amelyről úgy látszik, nem tudott, és nem lett volna szabad figyelmen kívül hagynia mint alapvető összefoglalást a Magyar Művészet 1890-1919 kézikönyvkötet vonatkozó fejezeteit (szerk. Németh Lajos, Akadémiai Kiadó Budapest 1981.) De talán igazságtalan a szemrehányás e mulasztás miatt, hiszen sokoldalúan összegyűjtött, részben először publikált anyagot olvashatunk.

Nincs értelme vitatkozni a „müncheni örmény festő” felfogással és mindazzal, ami ebből következik; belevesznénk olyan részletekbe, mint a nagybányai Hollósy-kör évenkénti bontásban közölt névjegyzékei, ahol a magyar művészek vagy növendékek kizárólag mint osztrák-magyarok szerepelnek, de Ferenczy Károly, Grünwald Béla néha németként. Akadnak igen mesterkélten érvelések is, ahol azonban a szerző csak idéz. A Tengerihántás című képpel kapcsolatban például Felvinczi Takács Zoltán 1959. XI. 3-4. hozzá írt, a 181. lapon faksimilében is közölt levelét: „A Kukoricahántáshoz, újra azt mondom, ha rákerül a sor, egy toldalékot forgatok a fejemben. Azt, hogy bár nagyon magyarruhás azon a legény – mi a müncheni publikum előtt bevezetett volt – és bár kukoricahántás mindenütt van, magyar földön éppen úgy mint máshol, mégis a kukorica elsősorban a román lakosság tápláléka... Tény az, hogy a téma a magyar művészetben *máshol nem talált feldolgozásra...*” (Tudomásom szerint a románban sem). Ha eltekintünk az efféle „sallangoktól”, több figyelem jut arra, amit a kötetből profitálhatunk.

A nagy forrásanyag szelekciója szinte kizárólag a szerinti történet, hogy Réti valóságos vagy vélt szerepét Nagybánya történetében cáfolja, s a Hollósy személyiségére, kiváló pedagógiájára vonatkozó ismere-

teket erősítse. Monografikus kutatás szempontjából némileg megkérdőjelezhető minden félszázados visszaemlékezés hitele, ha azt tényként és kontroll nélkül értelmezik, legyen az Rétié, Felvinczi Takácsé vagy bármely hajdani növendéké. Őrban könyve azonban nem monográfia, így helyénvaló a sokféle írás idézése, a minden elérhető személy beszéltetése, még ha az elhangzottak ismétlődnek is, s a források egy része az igen régi szóbeli közlésre való emlékezés. A szorosan vett biografikus adatokat szerző Felvinczi Takács nyomán közli, aki 1957-ben írta meg 45 kéziratlapon terjedelmű Hollósy-tanulmányát, romániai kiadásra szánva azt (a kézirat a nagybányai állami levéltárban van, a R. Őrban gyűjteményben, több más hivatkozott anyaggal együtt).

A nézetek ütköztetésének egyik csomópontja, azaz a Rétiel való polémia lényege – érthetően – a nagybányai művésztelep létrehozásának története, majd ezt követően Hollósy Nagybányáról való távozásának körülményei. Már a korábbi kutatás is bizonyította, hogy a Hollósy-iskola Magyarországra költözésének gondolata nem Rétitől vagy Réti-Thormától eredet, hanem magától Hollósytól, aki 1894 végén K. Lippich Elek miniszteri államtitkár kérésére írásba foglalta részletes tervét egy hazai művésziskola felállításáról. Az 1896-os nagybányai nyári letelepedés viszont nyilvánvalóan maga mögött tudta az oda valósi Réti és Thorma intencióit és szervező munkájukat. S már két évvel később érezhető volt a feszültség a „mesterek mestere” és a telet vezető művészei között. Az eddig ismert forrásokból is tudunk arról, milyen keservek voltak Hollósy számára a rá következő esztendő az 1901-es kiválásig; most arról is olvashatunk emlékeztetéseket, hogy milyen gyűlölettel fordult el azt követően mindentől, ami nagybányai volt.

Őrban a művésztanár Hollósy távozásával magyarázza, hogy az 1902-ben megalakult Nagybányai Festőiskola oktatási szelleme megmerevedett, bizonyos értelemben akadémikussá szűrkült. Nos, Hollósy 1894-es terve egy „ellenakadémiára” sokkal inkább iskolás volt, merevebbnek hat, mint a későbbi szabadiskoláé. A századfordulón persze gyorsan változhattak a normák, a pedagógiai elképzelések, még a „természetre esküdő” művészek körében is. Itt inkább azzal a kérdéssel kellene szembesülni, hogy a nagybányai festőiskola növendékei, mégpedig a „hűséges nagybányaiak” ugyanúgy nem haladtak meg a közep-szerűséget, mint Hollósy későbbi técsői, müncheni hívei. Ez azonban további kutatási probléma, amely túlmutat egy Hollósy koncentrált munkán.

Őrban idézi Thorma Jánost egy vele folytatott 1935-ös beszélgetés alapján: „Ha Simi Nagybányán maradt volna, az ő eltűnésével együtt a Kolónia is eltűnt volna, mint ahogyan halála után eltűnt a técsői telep és a müncheni iskola. De, amint látod, nélküle a Nagybányai Művésztelep továbbra is létezett, kevésbé despotikus formában. Végül Hollósy is jobban élt nélkűnk... Ővele az élen nem tudtunk volna szabadon lélegezni” (159.). Ez a kötet egyetlen passzusa, ahol Hollósyt némi kritika éri.

Az emlékeztetések és az egyéb források szelektója a „müncheni örmény” portréját hivatott szolgálni. Nem firtatjuk a nyilvánvaló preconcepció okait, csak néhány, a Hollósy-kép teljességéhez tartozó, illetve annak ellentmondó mozzanatra utalunk.

Raoul Őrban jól ismeri a korabeli magyar piktúrát, érzékenyen közelít Szinyei Merséhez, Csontváryhoz, Rippl-Rónaihoz, de teljességgel közömbös Nagybányával szemben. Sokat foglalkozik ugyan szervezeti kialakulásával, a Hollósy távozását követő és az 1920 utáni évek történetével is, de nem érdeklődik a festői, Ferenczy Károly sem. Említi ugyan, hogy Nagybányának több nemzeti művészetben is szerepe volt, habár nem volt minden nemzeti művészet hasznára, és egészében véve elkésett mozgalom az európai művészettörténetben. De maga a szerző cáfolja utolsó bekezdésében az elkésettség ilyen értelmezését: „Az utóbbi években Hollósyt, a müncheni festőt, élénkebben emlegetik a nyugatnémet szakkönyvek... a német tudománytörténet újra értékeli a 19. század fontos életművét, melyet elhanyagoltak vagy restelkedve említettek olyanok, akik az európai országok nemzeti alkotásait a kortárs francia művészet ízlése és kritériumai szerint ítélik meg” (198.). De nemcsak a német, hanem a belga, holland, brit, skandináv, görög, spanyol, magyar stb. művészettörténetírásban is erősödött a törekvés, hogy a regionális sajátosságokat és időszerepüket kutassa, vagyis ne egyoldalúan francia mércével mérjen. Ez visszamenőleg is igazolja, hogy a magyar művészettörténetírás kezdettől fogva különös fontosságot tulajdonított a nagybányai mozgalomnak és mestereinek, még ha kritikával fogadtuk is értelmezésének Réti-féle abszolutizálását. Nagybányába pedig Hollósy is beletartozik. Sem örmény volta, sem müncheni élete nem vonhatja őt ki a magyar nemzeti művészet történetéből.

Raoul Őrban „Egy név története” című alfejezettel indítja könyvének második, „Egy életrajz nyomában” című részét. A moldvai és erdélyi örmények történetének summázása után meggyőzően jellemzi a családot, a neveltetés örmény voltát. (Több Korbuly vagy hasonló nevű örmény család kapott magyar nemességet nevük Hollósyra való átváltoztatásával; nehéz lenne rekonstruálni, hogy a festő családja

mikor kapta a nemességet, – nem valószínű, hogy II. Józseftől, hiszen az édesapa 1850-ben vette fel a Hollósy nevet). Az apáról 1880-ban halotti portrét festett testvérével, Józseffel együtt, s a képet ez utóbbi szignálta, örményül. További érv a nemzetiségi hovatartozás tudatossága mellett, hogy a festő neve egy müncheni katalógusban, egy 1887-es kép címe mellett Hollósy, Simonak (a. m. Simi, Simonka, örmény kicsinyítő képzővel). Ténykérdés, hoy környezetében sem hagyták szó nélkül Hollósy örmény voltát, felismerni vélték azt lelki alkatában, reagálásában, érzelmi fogékonyságában. De Raoul Šorban ennél tovább megy, szerinte Hollósy örménysége meghatározó volt életére, pályájára, így az kívül esik bármely nemzeti művészetben. Szerzőtől is tudjuk, hogy Hollósy anyanyelvként használta a magyart és a románt is, a falvakban, amerre járt, az emberekkel tájnyelvükön értett szót, jellemzően a nemzetiségek együttélésére Erdélyben és környékén. Nem vitázom a Trianon előtti félszázad magyarországi vagy akár monarchiabeli nemzetiségi politikájáról, problémáiról (szerzőnek erről sokkal több az adata, ismerete), de nem tudom elhallgatni azt az aggályt, hogy Hollósy örmény voltának túlhangsúlyozása – amit sem festői oeuvreje, sem pedagógiai munkássága nem magyaráz, nem igazol – nagyonis célzatos. Szerzőnek azt a szándékát szolgálja, hogy Hollósy kívül maradjon a magyar festészettörténeten, illetve csak müncheni festőként, pedagógusként kapcsolódjék hozzá. Talán ezért hagyta szerző figyelmen kívül Bölöni György 1911-es „Nagybánya” című írását, melynek egyik kulcsmondata: „A nagybányaiak életéből a Rákóczi-induló a legszebben jayveszékélő magyar memento”. Mint ahogyan figyelmen kívül hagyta nemcsak Ady jellemzését Hollósyról („robosztus, nagy magyar piktor”), hanem a festő leveleit is, amelyek szerint emberi-művészeti hovatartozása a preconcepciónak ellentmond. Elég azokat a sorait felidézni, amelyekkel Lippich Elek számára megindokolta hazai iskola alapítási tervét: „Én tudnám az egyetlen módját megmutatni annak, hogy kellene a magyar nemzeti művészetet fejleszteni... A sors a nemzet kezébe adott egy Munkácsyt, egy Zichyt, Székelyt, Izsót, Madarászt... ha ezekkel és ezekből a nemzet elmulasztotta megkísérelni azt, amire ma törekszik, ha ezeket engedte külföldiekké lenni, úgy a jelenlegi alkalmat fel kell használni arra, hogy amennyire csak lehetséges a magyar képzőművészeket otthon tömörítse... Ilyen előkészületek mellett aztán a most fejlődő fiatal nemzedék majd tősgyökeres magyar talajon kezdheti meg a munkálkodást...” S a leendő iskolaépületre mottóként javasolja felvélni Petőfi egy versszakát („Oh természet, oh dicső természet! / mely nyelv merre versenyezni véled?...”). Így nőhet fel a „magyar nemzeti művészet és nem nemzetiszínű műpar”.

A müncheni Hollósy ugyanúgy beletartozik a magyar festészettörténetbe, mint a müncheni Szinyei vagy a párizsi Munkácsy. München nemzetközi művészeti központ volt, hatások és kölcsönhatások kohója. Bastien-Lepage sem csak a müncheniek körében volt megbecsült, hasonlóképpen reagáltak rá a skandinávok, akik Párizs melletti, majd skageni művésztelepükön tömörültek, a glasgowiak, akik a hágai festők közvetítésével kapcsolódtak a kontinenshez, a portugálok, akiknek közvetlen francia kapcsolataik voltak stb. A Bastien-Lepage hatás körét csak mélyebb egyetemes összehasonlítással lehet megvonni és értelmezni. Hollósy nyilván arra reagált fogékonyabban, amit Münchenben is láthatott; egyéb kapcsolata a francia művészettel abban állt, hogy növendékeivel elmondatta, mit láttak Párizsban. Nyilván nem örmény volta és nem müncheni volta akadályozta meg abban, hogy elmenjen Párizsba, – még csak az sem, amire hivatkozott, hogy nem tud franciául. Ez is a pálya és a mentalitás még megoldatlan kérdései közé tartozik.

Raoul Šorban okfejtésében az a legproblematicusabb, hogy maga az oeuvre cáfolja a „müncheni örmény” preconcepciót. Magától értetődő, hogy a természethez, a tájhoz való vonzódásában meghatározó maradt a gyermekkori, a máramarosi élmény. Ugyanennyire nyilvánvaló, hogy a Münchenben alkotott életképek témái, típusai, szituációi – és korántsem csak az alakok viselete – szorosan beletartoznak az akkori magyar életképfestészetbe. A Kiss József- és a Petőfi-illusztrációk sem értelmezhetőek a preconcepció alapján, s a Rákóczi-indulóval vívott közel negyedszázados küzdelem is kezdettől fogva túlnőtt az ikonográfiailag máramarosi eredetű indításon, magyar szellemű népi, nemzeti állásfoglalássá általánosult. Igaz, Hollósy mindig elszigetelten dolgozott; többen emlékeznek meg arról, hogy soha senki sem látta festeni: a műtermébe nem léphettek be, ha alkotott, s a szabadban nem engedte, hogy kísérjék. De talán éppen Nagybányán lazíthatott zárkózottságán, ezt sejteti a Kiss József illusztrációk alkotásának a folyamata, az illusztrálási feladat értelmezése, a képek festmény-igénye, kapcsolódásuk a korábbi vagy a későbbi alkotásokhoz. Mindez rokon a művésztársak hasonló, egyidejű vállalkozásával, de összehasonlító elemzés nem ért bele az alapconcepcióba.

Raoul Šorban könyve, érthetően, folytonos vitára készíti a témában némileg járatos olvasót, aki minduntalan szembesül azzal, hogy mennyi új információval találkozik szerző jóvoltából. A kötet sok évtizedes, akár félszázadosnak is mondható Nagybánya-kutatást tud maga mögött, kiemelve a kor- és

szemtanúk emlékezéseiből mindazt, ami Hollósyra vonatkozik és a megcélzott Hollósy-portrét erősíti. A legtöbb forrás a festő rendkívül szuggesztív pedagógiáját, természetszemléletét jellemzi; az is érvelő erejű, ha többen, egymástól függetlenül, hasonlóképpen emlékeznek a mester szavakban vagy gyakorlati útmutatásban nyilvánított természetlátására, gondolkodásmódjára, érzelmeire. És habár Raoul Șorban jóval több forrásra támaszkodhat, mint a korábbi Hollósy-kutatás, azzal is tisztában van, hogy a világszerte szétszórtodott, illetve a különböző országokból, kontinensekről összevevődött kétezernyi Hollósy-növendéknek csak egy töredékével találhatott közvetlen kapcsolatot. Nem valószínű, hogy további lapangó levelek előkerülése megváltoztatná a művésztanáról és a személyiségről kialakult képet, mint ahogy további előkerülő alkotások sem teszik szükségessé a művészpálya átértelmezését. A kutató munka azonban Hollósy Simon körül sem zárható le.

Raoul Șorban Nagybányát egyértelműen erdélyi jelenségnek látja. Ezért kapunk a kötet elején részletes tájékoztatást a bánáti, erdélyi, máramarosi művészekről, magyarokról, románokról, németekről, az oktatási intézményekről és művészeti egyesületekről, beleértve a két világháború közötti időszakot is. Leegyszerűsítve: Erdélynek minősül minden terület, amely Trianonnal Romániának jutott, beleértve a Szatmár megyei Nagybányát is. Ez nyilvánvalóan más nézőpont, mint a magyar historiográfiáé, amely a nagybányai művésztelep létrehozásában és a nagybányai hagyomány esztétikai-etikai hatásában a magyar festészettörténet csomópontját és fontos vonulatát látja; a nyári művésztelepként indult „ellenakadémia” periódushatárt jelez a művésztörténetben.

A könyv szerint Hollósy „gondolkodása és munkássága Ausztria-Magyarország erkölcsseitől és kulturális doktrináitól teljesen függetlenül alakult ki... Hollósy, aki 1878-ban Németországban telepedett le, mint müncheni festő nem németesedett el 39 éven át tartó bajorországi tartózkodása során, hanem lelkiismeretében élte át primér nemzeti érzelmeit, amely körülményt igen kevésbé vette figyelembe az osztrák-magyar tradíciójú tudománytörténet” (178.). Ezt a fogalmi apparátust azonban nem lehet tudományosan értelmezni. Ténykérdés, hogy létezett Osztrák-Magyar Monarchia, de ezen belül létezett Magyarország önálló államisága, melynek része volt Erdély és Bánát, a Szatmár megyei Nagybánya és a Máramaros megyei Técső. A művésztelpek éltek a városi, vármegyei kormányzat adta anyagi segítséggel, a művészek Budapestet már csak a vasúti közlekedés okán sem kerülhették ki. A szabadiskolák, művésztelpek, nyári telepek részei voltak az ország, Magyarország művészeti életének, bármi volt is a viszonyuk az ún. hivatalos művészethez. Osztrák-magyar kultúra, osztrák-magyar festő nem létezett, osztrák-magyar tradíciójú tudománytörténet nincs. Ezek mesterségesen konstruált, történelmietlen fogalmak.

Hadd vegyük elejét a további vitának Raoul Șorban idézve. Előszavában felsorolja azokat a magyar kollégákat, akiknek publikációi és szóbeli közlései különösen a segítségére voltak, majd zárójelben hozzáfűzi: „Bármennyire eltérőek legyenek is e budapesti művésztörténészek konklúziói – egymáshoz vagy a jelen könyvben foglaltakhoz képest – mind hozzájárul, közvetlenül vagy közvetetten, egyazon probléma tisztázásához”. Raoul Șorban kötete sem hagyható figyelmen kívül a további Hollósy- és Nagybánya-kutatásban.

Aradi Nóra

Aradi Nóra: Műfaj a képzőművészetekben. Téma, technika, funkció.
Gondolat, Budapest 1989. 201 l.

A kritika, s a művészek egyik sűrűn használt, de a művészetelmélet egyik legelhanyagoltabb területe, s így a képzőművészet talán (egyik) letisztázatlanabb fogalma a műfaj. Az Esztétikai Kislexikon vonatkozó címszavának írója is csupán körülírására vállalkozik – helyesen – mert nem adható meg egyetlen axióma, amit a lexikon használója bárhol és bármikor alkalmazhatna. A címszó is arról beszél, hogy az egyes műfajok elhelyezkedése az egyes művészeti ágakon belül nem egysíkú, lineáris rendszer, s adott esetben több elv is érvényes bennük. Poszler György is megállapítja a kérdéssel foglalkozó tanulmányában, hogy nem zárt fogalmi definíció, hanem nyitott, általánosító körülírás szükséges, az egyszerűn túlmutató, de arra alapozó korlátozott általánosításra van szükség. A fogalom tisztázatlansága miatt keletkezett zavart jól jelzi pl. az Iparművészeti Múzeumban rendezett „Határesetek” című kiállítás katalógusának előszava is, ahol a szerző arról beszél, hogy a fiatal művészek további munkássága „már közeledni fog a műfajhatárok-tól mentes, valóban korszerű, valamennyi lehetséges formát felölelő művészet felé.”

Ezen előzmények ismeretében csak elismerés illeti Aradi Nórát, hogy – több évi előtanulmány után – megírta könyvét. Fejtegetéseit ő is azzal indítja, hogy „a műfaj nem határozható meg teoretikusan, hanem

kizárólagosan az adott, egyszeri produktum és annak közege alapján.” (17.) Így aligha beszélhetünk meghatározásról, pontosabb kifejezés a körüljárás. Ennek során a tisztázást Aradi „az esztétikai sajátosságok, a történeti összefüggések és a technikai adottságok komplexitása” (42.) alapján végzi, sosem feledve azt, hogy a probléma rendkívül összetett, mert a fogalom igen képlékeny. Jóllehet azt mondja önmagáról, hogy a bonyolult kérdéskör lehetséges összetevőinek feltárására vállalkozik csupán a tanulmányát vitaíratnak is tartja, ennél lényegesen többet nyújt: téziseinek bizonyítására a művészet egész történetéből meríti anyagát, s különösen részletesen foglalkozik azokkal a kérdésekkel, melyek igazolására a 20. század művészete ad anyagot. Meghatározását fokozatosan finomítja, ahogy előbbre jut a tárgyalás során. Először csak arról beszél, hogy a műfaj szempontjából az a lényeges, hogy mi készül az adott anyagból és az adott technikával, milyen célból, milyen célra hozzák létre az alkotást (47.), később már azt írja, hogy: „a műfaji jelleg az alkotás gyakorlati-társadalmi funkciója felől közelíthető” (85.), majd ezt is pontosítja: a műfajt alapvetően az alkotás funkciója határozza meg, beleértve a tematikát is... bizonyos összefüggésben nem mellőzhető a technika sem. De figyelmünkbe ajánlja azt a körülményt, amit a műtárgy műzeumi tárggyá válása jelent a műfajváltozás szempontjából (115.). Végül is Aradi Nóra végigjárja az elmélet és gyakorlat különböző stációit, a műfajok és intézmények, műfaj és jelentés, műfaj és stílus, műfaj és érték kérdéskörét és oda konkludál, hogy „a műfaji lényeg a mindenkori konkrét társadalmi funkció.” (181.)

Igen megszívlelendő a szerzőnek az a gondolata, – s éppen ez lenne az, ami továbbgondolásra buzdít, – hogy „nemcsak a műfaj léte történeti produktum, hanem a műfaji beskatulyázás, kategorizálás is az. Történeti kategória jellegű nemcsak a képzőművészet-iparművészet megkülönböztetés, az az alapvető művészeti intézmény, az akadémia, a múzeum, a kiállítás is.” (107.) Különösen érzékeny az az elemzése, amikor ideológia, téma és stílus összefüggésében vizsgálja a harmincas évek művészetét, s választja el a hivatalos ideológiát tükröző alkotásoktól azokat, amelyek épp ez ellen léptek fel.

Lehetne vitatkozni ugyan Aradi Nóra némely megállapításával, elsősorban az interpretáció kérdéskörében, a jelentés, a hatás és funkció összefüggése lenne továbbgondolandó, csak úgy, mint a műzeumi tárgygyá válás és a műfaj kapcsolata. Ez azonban csupán továbbvihetné a már felvetett gondolatokat, s így talán gazdagíthatná szegényes művészetelméleti irodalmunkat, s mitsem változtatna azon, hogy ezzel a kötettel, melynek minden tételéből és minden bizonyításából sugárzik a szerző korábbi munkásságából is jól ismert szilárd világnézete – alapvető írással lettünk gazdagabbak.

Láncz Sándor



**A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTEA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T082/91.
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit**

9120022 Akaprint Nyomdaipari Kft, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ ÉS MEGRENDELHETŐ KIADVÁNYAINK

MTA Művészettörténeti Kutató Intézet titkársága,
Budapest, Üri u. 49. 1014. Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.

Ars Hungarica

(A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének közleményei 1973–)

A még megvásárolható számok:

1974. Suppl. 1.	30 Ft	1987/1.	50 Ft
1975/1.	30 Ft	1987/2.	50 Ft
1975/2.	30 Ft	1988/1.	50 Ft
1976/2.	30 Ft	1988/2.	50 Ft
1978/2.	30 Ft	1989/1.	50 Ft
1979/1.	45 Ft	1989/2.	50 Ft
1980/1.	50 Ft	1990/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft	1990/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft	1991/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft	1991/2.	80 Ft
1984/1.	50 Ft		
1984/2.	50 Ft		
1985/1.	50 Ft		
1985/2.	50 Ft		
1986/1.	50 Ft		
1986/2.	50 Ft		

Művészettörténeti Füzetek

13/1-2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Akadémiai Kiadó, Bp. 1982. 1-2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki siremlékek. Akadémiai Kiadó, Bp. 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Akadémiai Kiadó, Bp. 1983. 64 Ft

19. SISA József: Alois Pichl (1782-1856) Magyarországon. Akadémiai Kiadó, Bp. 1989. 110 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.

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet, 51-70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos-Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai

Bélané, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet, 71-100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Bélané, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1-2.), 101-200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Bélané, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

8. füzet, 201-250 fasciculus: kiegészítések az 1-250. fasciculusok anyagából. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Bélané, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1990. 120 Ft

Önálló kiadványok

Művészet I. Lajos király korában 1342-1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

Csatkai Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerk. Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmásolat-gyűjteménye alapján. Szerk.: Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügédi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. XVI. szd. Szerk.: Beke László, Marosi Ernő. Bp., 1985. 116 Ft

Fülep Lajos egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902-1908. Szerk.: Timár Árpád, Bp., 1988. 100 Ft

Rozgonyi Iván: Párbeszéd művekkel. Interjúk 1955-1981. Szerk.: Bobrovsky Ida, Bp., 1988. 135 Ft

Váradi kőtorredékek, Szerk.: Kerny Terézia. Bp., 1989. 120 Ft

Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Szerk.: Marosi Ernő. Bp., 1989. 80 Ft

Fülep Lajos levelezése I. 1904-1919. Szerk.: F. Csanak Dóra. Bp., 1990. 160 Ft

Henszlmann Imre: Válogatott képzőművészeti írások. Szerk.: Timár Árpád. Bp., 1990. 200 Ft

