ARS HUNGARICA

2000/1



ARS HUNGARICA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZETÉNEK
KÖZLEMÉNYEI

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

2000. XXVIII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM

A SZERKESZTŐSÉG CÍME:

MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZET
BUDAPEST, ÚRI U. 49. 1014. T: 375 9011/538 FAX: 356 1849

SZERKESZTŐ:

TÍMÁR ÁRPÁD

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

DÁVID FERENC
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
PATAKI GÁBOR
WEHLI TÜNDE (Szemle)

Felelős kiadó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet igazgatója

HU ISSN 0133-1531

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán

A borítón **Legyező az 1772/73-as eszterházai ünnepségekre.**
(Eisenstadt/Kismarton, Esterházy hercegi gyűjtemény)

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Marosi Ernő: Az árpád-kori művészet és a Művészettörténeti Kutató Intézet 5

Wehli Tünde: A budai könyvfestészet Mátyás-kori kezdeteinek kérdéséhez 19

Kerny Terézia: A szepeshelyi szárnyasoltárokról 27

Galavics Géza: Eszterháza 18. századi ábrázolásai – a kép mint művészettörténeti forrás 37

Dávid Ferenc: Eszterháza belső terei 73

Sisa József: Vajdahunyad várának 19. századi restaurálásáról 97

Gellér Katalin: Rippl-Rónai kapcsolata a Mallarméval, s körével 109

Szabó Júlia: Csontváry Tivadar: Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban 121

Tímár Árpád: Forráskritikai problémák a Csontváry-kutatásban 135

Majoros Valéria: Magyarok a 30-as évek Párizsában Henry Miller környezetében 145

Pataki Gábor: Vajda Lajos: Felmutató ikonos önarckép 157

Bánóczi Zsuzsa: A milánói Petőfi-szobrok történetéhez 169

ADATTÁR

Fatsar Kristóf: Anton Erhard Martinelli 1720. évi tevékenysége Süttörön 191

Papp Júlia: Egy adat a történeti festészet hazai kezdeteihez. (Wándza Mihály: Mátyás király bécsújhelyi táborozása) 197

DOKUMENTUM

Lőrincz Ernő: Fülep Lajos szolgálatában II. 205

SZEMLE

Andorka Júlia: Bernáth Mária: Rippl-Rónai József 233

*

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete alapításának 30. évfordulója alkalmából 1999. november 25-én tudományos ülésszakot rendezett az Akadémia felolvasó termében, A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET JELENTŐS PILLANATAI címen. Folyóiratunk TANULMÁNYOK rovatában az ott elhangzott előadásokat közöljük.

TANULMÁNYOK

Marosi Ernő

AZ ÁRPÁD-KORI MŰVÉSZET ÉS A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZET

Ne múljék el ez az [1999.] év anélkül, hogy megemlékeznénk a művészettörténet akadémiai kutató intézetének harminc éves fennállásáról! Amikor ezt az ülésszakot terveztük, mindenki egyetértett abban, hogy az 1969 óta eltelt három évtized elég nagy (sőt, a máról visszatekintve, már-már történelmi hosszúságú) idő ahhoz, hogy indokolt legyen a visszapillantás. Akár a tudománytörténeti tárgyalás kísérlete sem lenne lehetetlen, de ez bizonyosan nem azoknak a feladata, akik belülről szemlélik a fejleményeket, hiszen tőlük a szükséges objektivitás nem várható el. Talán majd az intézetben mostanában munkához látó fiatal kollégákra vár ez a feladat. Ezzel mindjárt kényes ponthoz érkeztem, hiszen egyik legsúlyosabb problémánk éppen az utánpótlás, a folytonosság biztosítása. Az a generáció, amelyhez magam is tartozom, s amely jelenleg meghatározó szerepet játszik az intézetben, eljutott ugyanis abba a korba, amelyben a folytatók után kellene néznie.

Talán ez a körülmény is magyarázza, hogy szükségét éreztük a régi intézeti kollégákkal való találkozásnak. Ünnepi előadó ülésünk megrendezésének legelső szempontja ennek a találkozásnak a reménye volt, nyugalomba vonult vagy más, nem egyszer igen fontos munkakörökbe távozott egykori munkatársainkkal, akik valamennyien változatlanul kedves kollégáink. Sajnos, vannak, akikkel már nem találkozhatunk. Valamennyiük hiányát naponta érezzük, emléküket őrizzük. Csak másodlagos szempont volt annak a jelzése, hogy az intézet él és dolgozik. A Magyar Tudományos Akadémiának, intézetünk fenntartójának s rajta túl saját szakmánk közösségének éppúgy, mint a rokon tudományok képviselőinek számadással tartozunk – s filosz létünkre nem csak a pénzügyi és kutatási beszámoló jelentések, a statisztikák modorában – munkánkról, lehetőleg annak értelméről is.

Ezért döntöttünk úgy, hogy különösebb formalitások s a nem mindig kellemes illatú öndicséret kísérleteinek mellőzésével, megkíséreljük képet adni az időközben, 1991 óta Kutató Csoportból Kutató Intézetté avanzsált, ám létszámában ugyanebben az időben megkarcsúsodott, jelenlegi kutató közösségünk munkájának súlypontjairól, érdeklődésének fő irányairól. Remélem, nem lesz revelatív erejű ez az ülésszak, hiszen a tudományos életben aktív, sűrűn publikáló munkatársakról van szó. Éppen ezért úgy határoztunk, hogy eredeti, máshol nem publikált tanulmányokat olvasunk fel, amelyek szükségképpen rövidek is lesznek, hogy a kép teljesebb legyen. Eredetileg kizárólag főművek elemzésével kívántunk foglalkozni,

mintegy meghúzódva árnyékukban, és művészi tökéletességükből kölcsönözve némi fényt a magunk kutatásainak. Aztán az is megfordult a fejünkben, milyen szép is lenne, ha a magyarországi művészettörténet valamennyi szakaszában korszakalkotó alkotások új értelmezésével tudnánk munkánk fontosságát bizonyítani. De ma nem ez a helyzet. A mű-központú elemzés helyett is gyakran kínálkozott más perspektíva: egy művész, egy irányzat, egy szellemi jelenség nézőpontjából. Így lett ez ülésszak címe: „A magyar művészettörténet jelentős pillanatai" – híven intézetünk eredeti fő feladatához, a magyarországi művészettörténet egészének műveléséhez: pillanatok a konkrétságra és a rövidségre tekintettel; és legalábbis a számunkra éppen most jelentősek, ha nem is a leasingi értelemben pregnánsak.

Tudjuk, hogy az összképpel kockázatot is vállalunk, hiszen nemcsak egyénenként tesszük ki magunkat a kritikának, hanem kollektívaként is; különösen, ha ez a kritika az intézettel szemben jogosan érvényesülő – s rendszerint megtisztelően magas – várakozásokhoz, a kutatóintézeti szervezeti forma értelméhez, vagy ez intézet eredeti célkitűzéseihez és feladatmeghatározásához viszonyít. Megvallom, e kritikával – s a lehetséges kritikák jó részével – szemben aligha találnék más mentséget, mint sok-sok köztudott akadályra való hivatkozást, s nem kérhetnék mást, mint türelmet és belátást. Mert mi mást említhetnék, mint azt, hogy az intézet immár több mint egy évtizede az eredeti feltételekhez képest változó gazdasági és társadalmi feltételek között, erősen megváltozott szakmai környezetben működik, amelynek súlypontjai és érdeklődési irányai – minden bizonnyal értékrendje is – alaposan átrendeződtek. Piacgazdaságba, versenyhelyzetbe, a sokszor emlegetett információs társadalom kezdeti szakaszába csöppentünk – javarészt felkészületlenül. Közben elköltöztünk, többször – s nem mindig önként – átvilágítottuk magunkat, konszolidálódtunk és a hírek szerint jövőre kezdünk stabilizálódni. Előttünk új szakmai ideálok, és mivel saját könyvtárunkban vagy máshol olvasunk is, új módszerek, megközelítésmódok jelentek meg. Hogy a legfontosabbakat említsem, igazi modernségként időközben a posztmodern vetült elénk, s a (történelmi metodikai célkitűzésként is értelmezhető) konstrukciónak elődünk, a Művészettörténeti Dokumentációs Központ emblémájával, Derkovits Téglahordójával kifejezett ideáljával szemben a dekonstrukció. Mintha a téglahordó segédmunkás most egyenként eldobálná az ereje túlbecsülésével felnyalábolt, különben sem igen korszerű építőelemeket. De hiszen újabban Derkovitsot magát is *A teória és praxis szorításában* láttatja fiatal kollégánk.[1] Erőink túlbecsülését jelentené, ha a Herkules a választúton emblémáját igényelném jelenlegi helyzetünk allegóriájaként. Emellett durva történetietlenséget is: azt az illúziót, mintha az átmenet kivételes állapot, s nem éppen normális életjelenség lenne. Ha valamit, elsősorban ezt tanultuk meg az elmúlt harminc év során, s reményeink is főleg ebből táplálkoznak.

Legyen is elég az általános megjegyzésekből, ugyanis választott témakörröm, az Árpád-kori művészet történetének sorsa intézetünkben, ami ugyan semmiképpen sem pillanat, s nem annyira jelentős, mint jellegzetes, kiragadott példaként éppen ennek a három évtizednek talán nem mellékes történéseire vonatkozik.

* * *

Lássunk tisztán: *A magyarországi művészet története* I. kötetéről lesz szó, a 8 kötetre tervezett, és három kettős kötetben 1981 és 1987 között meg is jelent, foghíjas sorozat első kézikönyvéről. Már a sorozatba való beillesztése is kihívást jelentett. Eredeti kormeghatározása ez volt: „a kezdetektől 1300 tájáig".[2] Eszerint kettős értelemben is „magyarországi" lett volna: egyrészt a magyar föld régészeti kultúrái művészeti hagyatékának áttekintése, másrészt a sok nemzetiségű középkori állam művészetének szintézise. Úgy, ahogyan még Henszlmann Imre Magyarország ókeresztény, román és átmenet-stylű emlékeivel számolt,[3] s eltérően Gerevich Tibor felülmúlhatatlan vállalkozásától, amely Magyarország románkori emlékeit tárgyalta.[4] A keret tehát a történelmi magyar állam lett volna, annak az elvnek megfelelően, amely a magyar művészettörténet-írás feladatát a nemzeti művészet kora előtt a magyarországi jelenségek kutatásában jelölte ki. Ám egyben a szó etnikai értelmében „magyar" művészet, tudniillik a honfoglaló magyarság kultúrája is része lett volna ennek a kötetnek.[5] Erről az áttekintésről, amelynek elmaradását a magam részéről nemcsak sajnálom, de nagy kárnak is tartom, sajnos, hamar le kellett mondani. Mindenekelőtt a régészeti áttekintések készültek el igen hézagosan[6]: fokozatosan be kellett látnunk, hogy a demarkációs vonalakkal szétszakított régészet és művészettörténet immár nem képes közös szintézisre, mert a történetiség kritériumait külön-külön utakon, másféle módszerekkel keresik.[7] Ez kiábrándító, de feltétlenül tudomásul veendő ténynek bizonyult. Így került sor utóbb arra a kompromisszumra, amely a kötet által áttekintendő periódus határait 1000-től 1300-ig szabta meg.[8] E módosított felépítésű kötet megjelenésének – vagy mondjuk így: egy millenáris kötelezettség lerovásának – magától értetődő alkalma a 2000. év lenne. Ez sem fog megjelenni, s immár szorosabban szakmai okokból.[9]

A Művészettörténeti Kutatócsoport megalakulásánál és feladatai között a magyarországi művészettörténeti szintézisnek középpontba állításánál tudvalevőleg többféle koncepció találkozott vagy ütközött össze.[10] Nem volt magától értetődő a magyar művészettörténeti szintézis feladata. Ennek megalkotását a művészettörténet szakmai hagyománya szinte születése pillanatától célul tűzte ki ugyan, s eközben az irodalomtörténet s a történetírás példájára hivatkozott. A szintézis-írás időről időre előtérbe is került. Ilyen szakasz volt mindjárt a magyar művészettörténet-írás kezdeteinek korszaka, ilyen a két világháború közötti korszak, amely főleg egy-szerzős

szintéziseket hozott,[11] s ilyen az 1950-es éveké is, amelynek eredménye a több szerzős, a nagy munka megírásáig ideiglenesnek tekintett, 1956–1960-as magyarországi művészettörténet.[12] Az alapkérdés az volt, mi következzék ezután: újabb, részletesebb összefoglalás-e vagy részletkutatásokra koncentráló munkaszakasz.[13] A kérdés másként is felvetődött: „hivatalos", tankönyvszerűen kodifikáló – vagy ilyennek hitt – kézikönyv megalkotása-e a feladat, vagy a kutatás immanens igényei által meghatározott monográfiák megalkotása. Sok tekintetben ma is eleven ez a kérdés.

1969-ben és a hetvenes évek elején a „hivatalos" jelleg, a kodifikáló szándék legfeljebb a 20. századra nézve s leginkább az akkor jelenkorinak látszó, egész, 1945 utáni szakaszra érvényesült[14] – ha elkészült volna e szakasz szintézise, a 8. kötet, ma páratlan jelentőségű és pótolhatatlan forrással rendelkeznénk. Helyes – és olykor némely konkurens intézmény ellenkezése folytán sem magától értetődő, bizonyos küzdelmet igénylő – döntés volt a sorozat egészének arányos és a művészetek teljes magyarországi történelmét egyenletes részletességgel tárgyaló tervezése. Ez adott – ma talán eltúlzottnak érzékelt – szakmai súlyt, központ-szerepet a frissen alapított kutatócsoportnak, de biztosította az elől-intézmény, a Művészettörténeti Dokumentációs Központ széles körű adatgyűjtő munkájának folytatását és a maga idejében nemzetközi tekintetben is példamutatóan rendszeres adatbázissá való továbbépítését.[15] Ma, amikor az egyetemektől és múzeumoktól független művészettörténeti kutatóintézeteknek már nemzetközi szövetsége is létezik, ezt a rendszert még mindig jónak találjuk, legfeljebb a hozzáférhetőségét avíttnak és a fejlesztésére való eszközöket szegényesnek. Mindenekelőtt a Dokumentációs Központtól érkezett a Kutató Csoportba – mintegy a magyar művészettörténeti kutatás nagy generációjának, az akkor már elhunyt Genthon Istvánnak, Balogh Jolánnak, Radocsay Dénesnek üzeneteként – a forrásfeltáró alapkutatások programja.

1970 táján az Árpád-kori magyarországi művészetnek többfajta ideálképe, számos, eltérő koncepciója élt egymás mellett. A kutatóintézeti szervezeti forma egyik áldásának, a különböző korszakokra specializált szakemberek kollektivitásából és az elméleti-tudománytörténeti megfogalmazás iránti mindig eleven igény jelenlétéből következő előnyként tartom számon, ha ezeket az álláspontokat megkísérelhetem a 20. századi magyar művészet jellemző attitűdjeivel is megvilágítani. Amit a mi generációnkhoz tanítómestereink közvetítettek, s amit a középkori művészet kutatásának akkori vezető műhelye, a műemlékvédelem is képviselt, lényegében Gerevich Tibor magyar romanika-koncepciójában gyökerezett. Ha ez ideálok vizuális megjelenítését keressük, Lux Kálmán székesfehérvári Romkert-kompozíciója vagy az esztergomi királyi palota és kápolna megjelenítése kínálkozik például. Mindegyik napjainkban tűnik el szemünk elől végleg, legalábbis eredeti formájában. Talán igaztalan lenne, de *cum grano salis* valószínűleg helytálló e klasszicizáló-monumentális, metafizikus hidegség-

től sem mentes romanika-képet a római iskola kisebb mestereinek jellegzetes műveivel példázni, például Jeges Ernőnek a székesfehérvári városháza tanácstermében függő, a bazilika alapítását ábrázoló képével, vagy Ispánki Józsefnek a naumburgi donátorfigurák recepciótörténetébe tartozó veszprémi Szent István és Gizella-csoportjával. Bizonyosak vagyunk-e abban, hogy mindez mára végleg elvesztette aktualitását? Mindenesetre fiatalokként közelebb éreztük magunkhoz azt az anyag-közeli, a mesterségből kinövő monumentalitást, amelyet az élő művészek között számunkra leginkább Borsos Miklós kemény kőszobrai testesítettek meg. Fülep Lajos, akit valaha Borsos Démétér-szobra indított arra, hogy különbséget tegyen ez „időtlen" érték s a „Demeter Jánosné, a mezőtúri tszcs. elnöke" címmel gúnyolt aktualitás között,[16] 1951-ben az egregyi templom „művészi értékét" és „igazságát" állítja a művészettörténet elé, mert „valami olyat fejez ki, amit csak ebben a népi formában, ebben az egyszerűségben, közvetlenségben, ebben a hallatlan természetességben lehet".[17] – Aligha vonhattuk ki magunkat e program hatása alól. Amint meghatározó élmény maradt számunkra az is, ahogyan a szentendreiek, Vajda Lajostól Bálint Endréig és Kornis Dezsőig, bántak a régmúlt töredékeivel, ahogyan Kondor Béla hatolt be a történeti stílusok világába, s a középkori művészet kutatóját különösen közelről érintették Ország Lili képeinek a nagy kultúrák bomlástermékeiből álló palimpszesztum-struktúrái, melyekből a töredékek teljes aurájukat megőrizve sugároznak elő.

Az értelmezési lehetőségek zavarba ejtő sokfélesége nyílt meg tehát az összefoglalás tervezői előtt a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején. Nemcsak diszciplináris iskolakülönbségekkel volt dolgunk: ezeknek nyomait magukon viselték az Árpád-kor áttekintésének koncepcióvázlatai. Ilyenek voltak például Dercsényi Dezsőnek a hagyományos stílustörténet fogalmai és a társadalomtörténeti formációk közötti megfelelést kereső elgondolásai,[18] illetve velük párhuzamosan Gerevich Lászlónak a központokra alapozott koncepciója.[19] Nyilvánvaló volt – ami ritkán adódott az új művészettörténeti összefoglalás egységei számára –, hogy e rész mércéje igen magas: Gerevich Tibor sok tekintetben felülmúlhatatlan 1938-as könyve állt előtte. Már akkor rettegve láttuk, hogy tárgyi ismeretanyagunk csak extenzív módon, új emlékekkel gyarapodott, miközben az esetek túlnyomó többségében nemcsak ugyanazokkal az ismeretekkel rendelkezünk, hanem ugyanazokkal a dokumentumokkal, fényképekkel is. Ez a helyzet időközben javult, de alapvetően nem változott; részben tőlünk nem függő okokból, a tudományos szempontból közérdekű adatok közzétételének hallatlan vontatottsága vagy éppen megtagadása miatt. Gerevich Tibor szemléleti, metodikai örökségének legsúlyosabb tömbjét a magyar fejlődés autochtoneitásának kérdése jelentette és jelenti még ma is. Jól látta ezt a korszak kutatási helyzetképét 1973-ban különös világossággal felvázoló és az alapkérdésekre kitűnő érzékkel rátapintó Kovács Éva. Ő írta: *...a magyar művészet története, ha emlékekben a szerencsétlen történeti körülmények miatt*

szegényesebb is, mint más területeké, s talán eredetileg is szegényebb volt, mégis az egyetemes európai művészettörténetnek egy fejezete, s csak ebből az aspektusból szemlélhető. Nem tagadjuk, hogy időnként más, sőt speciális, de valódi mivolta csak úgy rajzolható ki, ha tárgyilagosan megismerjük és elismerjük az érintkező hatásokat és érkező tárgyakat.[20]

Egyetemes művészettörténet és helyi sajátosságok viszonyának ilyen világos jellemzéséhez, magához a probléma elemeinek említési sorrendjéhez is, Kovács Évának mindenekelőtt abban az időben már teljes összképpé érett ötvösség- és jelvénytörténeti kutatásai adták a fedezetet. Széles körű, egyetemes ismeretanyag biztosította a perspektíváját, a technikai adottságok, a készítésmód és a használat ismerete, a műértés bázisa alapján nyugodott szemléletének történeti hitele. A stiláris rétegek és a szociális viszonyok közötti eligazodási képességének ugyanez volt az alapja. Emlékezetem szerint Kovács Éva inkább ellenállt az abszolút periodizáció, a lineáris kronológiai vázra való építkezés elgondolásának, mintsem helyeselte azt. Szívesebben követte volna a tárgyak belső történetét (például a koronázási jelvényegyüttes fokozatos alakulását követve), ennek értelmezéséből bontva ki kulturális körökhöz, a civilizáció időbeli állapotaihoz és a társadalom történeti tényezőihez való rendelésüket. Egyetlen, bravúros elemzését, a *násfa* és a *boglár* ékszertörténeti helyének meghatározásával a 13. századi arisztokrácia új etikai orientációját is jelző tanulmányát elegendő itt idézni.[21]

Kovács Éva a nagyra becsült példája volt az 1968 után Európa-szerte megújuló, a nevezetes német *Historikerstreit* szellemében s a pl. a regensburgi *Kritische Berichte* által képviselt hangnemben az ideologikus frázisoktól megtisztuló és tárgyszerű alapokat kereső művészettörténet-írás figyelemmel kísérésének. A medievisták ez időben nemcsak külföldön, hanem – alighanem e terület ez ideig utolsó interdiszciplináris virágkorában – itthon is igen jó és figyelmes hazai rokon tudományi támaszt találhattak. A történészek forrásfeltáró és értelmező, nevezetesen történeti geográfiai és az elbeszélő források kritikájára irányuló munkái éppolyan inspiratív környezetet teremtettek, amilyen kontrollt jelentettek. Az irodalomtörténeti kutatások – elegendő Klaniczay Tiborra, Mezey Lászlóra utalni – egyszerre közvetítették az írás- és értelmiségtörténet hazai tradícióját, s bátorították az egyháztörténet kutatásait.[22] Szűcs Jenő munkásságának a művészettörténetre is gyakorolt hatását vétek lenne alaposabb elemzés nélkül csupán egy felsorolásban említeni; a legnagyobb jelentőséget alighanem historizmus-kritikájának, a történelem-kép mindenkori korhoz kötöttsége tudatosításának tulajdoníthatjuk.[23] Éppen ez volt az az elem, amelyben a recepcióesztétikát a művészettörténeti módszer középpontjába emelő külföldi törekvések megfelelőjére ismerhettünk.

S egyben ezek voltak azok a metodikai alapok, amelyeken a szintézis időközben kialakuló szerkezetének, egyszerre társadalomtörténeti és stílustörténeti tárgyalásmódjának, ugyanabban az időben a szélesebb értel-

miségi közönséghez és a szorosabb szakmához igazodó diskurzusának megoldásai nyugodtak. Ezeknek az elveknek modelljei mindenekelőtt *A magyarországi művészet története* modern művészettel foglalkozó kötetei lettek.[24] Nem teljesen érintetlenül az aktuális művészeti tapasztalattól, s – visszatekintve – nem is mentesen valamilyen fajta, a jelenkori tapasztalatot historizáló, allegorizáló intenciótól, a normativitástól mentes művészetszemlélet, az értékek sokfélesége iránti tolerancia, a stíluspluralizmus vált alapelvvé, együtt a stíluskategóriák s a kronológiai határok nyitottságával.

Ezt a szemléletmódot erősítették a kutatási tapasztalatok is: az országos (lehetőleg királyi) központok, úgynevezett „műhelyek" stafétafutás-szerű lineáris egymásutánja s az ezt a képet alátámasztó forszírozott datálások kritikája jelentette a kiindulópontot.[25] A legfontosabb támaszt pedig a különböző stílusok és értékek egymásmellettiségét szemléltető archeológiai felfedezések. Entz Géza és Gerevich László[26] elévülhetetlen érdemeket szerzett a 12. század végi magyarországi gótika jelentőségének felismerésében – ez időközben a nemzetközi művészettörténet-írás figyelmét is magára vonó tényként közismertté vált. 1978-ban, az *Árpád-kori kőfaragványok* kifejezetten az összefoglalást megelőző helyzetfelmérésnek szánt székesfehérvári kiállítása elsősorban ezt a tényt mutathatta be.[27] Mivel kőfaragványok (s kiegészítésül falkép- és pecsétmásolatok, kézirattöredékek) alkották a kiállítás anyagát, ez sem segíthetett annak a fél évszázadnak a megismerésében, amely az Árpád-korból még hiányzott. Pirulva kellene bevallanunk, hogy a 13. század második feléből nehezen sorolnánk fel olyan fontos emlékeket, mint korábban Esztergom, Pécs, Gyulafehérvár, Pannonhalma, Lébény és Ják. Ennek okai mindenekelőtt a művészeti produkció jellegváltozása, a városokban érvényesülő új normák – a részletekről, a folyamatokról egyelőre aligha tudunk számot adni.[28] Ez éppúgy a szintézis késésének akadályai közé tartozik, mint számos, korábban bizonyosnak tekintett tényben való elbizonytalanodásunk.

Általában, a nyolcvanas évek végétől kezdve, mintha megszűnt volna a szintézis szükségességéről szóló konszenzus, a vállalkozás körül megritkult a levegő. Vannak mindennek tudományszervezési vonatkozásai, lehet érvelni szakmai generációváltással, érezhetők – s éppen az Árpád-kort erősen érintik – az egyszerűség kedvéért itt millecentenáris illetve millenáris ihletésű eszmei áramlatok kurzusjelenségeinek hatásai is. Itt csak egyetlen, a tudományos gondolkodásban mélyebben gyökerező tényezőt érdemes kiemelni: a történeti szintézis iránti ellenszenvet, s helyette inkább a tények s a részletkutatások fokozott hangsúlyát. Az 1978-as kísérlet után a kor emlékanyagát nagy számban újból a Nemzeti Galéria 1994-es *Pannonia Regia* kiállításán láthattuk. Elegendő csak a mi feketében-szürkében szégyenkező, rongyolódó sokszorosítmányunkat összehasonlítani a későbbi, valóban pompás katalógussal, hogy jellemezzük a két vállalkozás minden részletére bélyegét rányomó különbséget.[29] A legnagyobb azonban

az egyes műalkotásra mintegy fókuszált figyelem, valamint a regionális fejlődésre helyezett hangsúly. Ugyancsak nem egészen ide tartozó kérdés, vajon a *Pannoniának* nevezett Dunántúl reális egység-e, s nem maga is a művészetföldrajzból jól ismert nagyrégió-konstrukció. Problematikus viszont, vajon a *Regia* jelző adományozásával – földrajzi tekintetben egyébként korrekt módon – a terület kvalitatív feljavítására hozzá csatolt országos centrumok valóban ebbe az összefüggésbe tartoznak-e. Mindenesetre, már készülőben vannak más régió-alakulatok is[30] – művészettörténetünk képe csak nyerni fog általuk.

Ugyanígy a fókuszált figyelem jelensége kedvez a részletkutatásoknak, amelyeket illik projektumoknak nevezni. Befejezéséhez közeledik a pécsi kőtár új felállítása, amellyel kapcsolatban katalógusának, történeti monográfiájának elkészülését is reméljük. Az ilyenfajta projektum ma már interdiszciplináris, a természettudományokat is foglalkoztató vállalkozás. Csak ne vigyük őket túlzásba, ne tegyük őket függetlenné az első, szükségképpen művészettörténeti kérdésfeltevéstől! Néhány évvel ezelőtt egy lelkes geológus már-már hajlandó lett volna földtörténeti gyűjteménnyé is nyilvánítani a pécsi kőtárat. Nagyobb probléma, hogy ezt az idő- és költségigényes vizsgálati módot nem lehet általánossá tenni. Az Árpád-kori építészeti emlékanyag egy jelentős részét éppen napjainkban fenyegeti a módszereiben csak a 19. századi purizmushoz hasonlítható bánásmód, amelytől már aligha lesznek megmenthetők. Mint az ide tartozó legfontosabb, intézetünktől nem független eredményről számolhatok be a jáki templom nyugati homlokzatának frissen megjelent monográfiájáról, amelyben Szentesi Edit legalább egy évtizedes munkájának eredményei jelennek meg.[31]

Sajnálom, de a magam részéről nem tudom elfojtani azt a kérdést, amely még mindig *A magyarországi művészet története* sorsára vonatkozik: alternatíva ez vagy előkészület? Nem titkolom: a kérdést azért tettem fel, hogy általa példázhassam intézetünk további útjának lehetőségeit.

JEGYZETEK

[1] ANDRÁSI Gábor – PATAKI Gábor – SZŰCS György – ZWICKL András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, 1999. 106. skk.

[2] „Szinopszis" nyomtatásban csak a tervezett kötet második feléről jelent meg: DERCSÉNYI Dezső: Magyarországi művészet a XIII. században. *MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Tájékoztatója I.* (kézirat gyanánt), Budapest, 1972. 5–15.; az eredeti elképzelés szerint Gerevich László által szerkesztendő korábbi részekről ilyen vázlat nem készült.

[3] HENSZLMANN Imre: *Magyarország ó-keresztyén, román és átmenet-stylü mü-emlékeinek rövid ismertetése*. Budapest, 1876.

[4] GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*, Budapest 1938.

[5] Nyilvánvaló e koncepció eltérése *A magyarországi művészet története* (szerk. FÜLEP Lajos) I. kötetének (Budapest, 1956.) előszavában (Fülep Lajos) kifejtett alapelvtől: *nem „Magyar művészettörténet" (Divald), sem „A magyar művészet története" (Péter, Hekler), hanem: A magyarországi művészet története. Ebben a címben, úgy*

gondoljuk, pontosan kifejeződik és meghatározódik, amiről a könyv szól; nem mond se többet, se kevesebbet, se mást, mint ami a tárgya. Aki mást kíván, máshoz kell fordulnia. Nem tárgyalja a magyar nép művészetét abban a korban, amikor még nem lakott mai hazájában; nem tárgyalja a korábban itt élt népek művészetét se, mert ez a föld csak azóta „magyarországi", amióta Magyarország van, következésképp a művészet is csak azóta magyarországi itten... i. m. 6.

E koncepcióváltást meghirdette, megalapozta már: DERCSÉNYI Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 191.

[6] A Kárpát-medence első évezred-beli népeinek és kultúráinak művészeti hagyatékáról az áttekintést Bóna István megírta. Valamelyes fogalmat ad e műről: BÓNA István: A népvándorlás kor és a korai középkor története Magyarországon. *Magyarország története. Előzmények és magyar történet 1242-ig.* Főszerkesztő: Székely György, szerkesztő: Bartha Antal, [Magyarország története tíz kötetben I/1] Budapest, 1984. I. kötet, 265–373. – A honfoglaló magyarság művészettörténetének áttekintését előbb Dienes Istvántól, utóbb Fodor Istvántól vártuk.

[7] A *Magyarországi művészet a kezdetektől 1300 körülig* címen összegyűjtött, kiadatlan kéziratok a Művészettörténeti Kutató Intézet Adattárában az MKI-C-I-185. sz. fondban találhatók. Elrendezésük a kötet legutolsó elrendezésének, Dercsényi Dezső és Kovács Éva szerkesztői elgondolásának felel meg.

A fond tartalma:

I. Bevezetés

A kötet tárgya és tagolása (Dercsényi Dezső) – Kutatástörténeti vázlat (Marosi Ernő) – /Pecsétek és pénzek (Bodor Imre)/ – Az egyház és intézményei a 11–13. században (Wehli Tünde) – Magyarországi viselet a 11–13. században (Lovag Zsuzsa) – A 10–13. századi fegyverek (Kovács László)

II. A Kárpát-medence művészete a honfoglalás előtti századokban (Bóna István)

/III. A honfoglaló magyarság művészete/

IV. A 11. század

Egyházi építészet és kőornamentika az Árpád-kor kezdetén (Tóth Sándor) – 11. századi kódexfestészet (Wehli Tünde) – Kisművészeti kultúra a 11. században (Kovács Éva) – 11. századi bronzemlékek (Lovag Zsuzsa)

V. A romanika

Stílusváltás a századforduló kőfaragóművészetében – A figurális szobrászat kérdései – Építészet a 12. század első harmadában – A korai román fejezetszobrászat a 12. század első harmadában (Tóth Melinda) – Az érett romanika korai szakasza az ország központi vidékein – Építészet a 12. század második és harmadik harmadában – A kőfaragás irányai a 12. század második és harmadik harmadában (Tóth Melinda) – Az óbudai Szent Péter prépostság – Az esztergomi építőműhely a 12. század végén (Marosi Ernő) – Falusi templomok, 11–12. század (Nagy Emese) – 12. századi kódexfestészet – A 11–12. századi falfestészet (Wehli Tünde) – Kisművészeti kultúra a 12. században (Kovács Éva) – 12. századi bronzművesség (Lovag Zsuzsa)

VI. A 13. század

Történeti bevezetés (Entz Géza) – A gótika mint művészeti irányzat a 13. század elejének magyarországi művészetében (Marosi Ernő) – A késő román kori építészet a 13. század első felében (Entz Géza) – Ciszterci monostorok (Valter Ilona) – Falusi templomok a 13. században (Nagy Emese) – Az erdélyi szászok építészete a 13. században (Entz Géza) – A gótikus építészet kibontakozása Magyarországon. A 13. század második felének építészete (Entz Géza) – A 13. századi falfestészet (Tóth Melinda) – Kódexfestészet a 12. század utolsó évtizedeitől 1300-ig (Wehli Tünde) – Kisművészeti kultúra a 13. században – 13. századi bronzművesség, 1241 után (Lovag Zsuzsa).

E periodizációs vázlathoz hasonlót valósított meg DERCSÉNYI DEZSŐ (ZÁDOR ANNÁVAL): *Kis magyar művészettörténet (A honfoglalás korától a XIX. század végéig).* Budapest, 1980. I–III. fejezet.

[8] A *Magyarországi művészet 1000–1300 körül* címmel tervezett kötet szerkezete a következő volt:

BEVEZETES
AZ ÁRPÁD-KORI MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZETTÖRTÉNET PROBLEMATIKÁJA
A kötet felépítése – Stiláris alapfogalmak – Abszolút kronológia, stílustörténet – A művészeti alkotás funkciókörei: „műfajok" – Kulturális körök és rétegek – Tárgykultúra és művészet
AZ ÁRPÁD-KORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK FORRÁSAI ÉS IRODALMA
A források tipológiája és haszna – Művészettörténeti irodalom – A társdiszciplínák
MŰVÉSZETI HAGYOMÁNYOK AZ 1000. ÉV TÁJÁN
A magyarság művészeti hagyományai – A Kárpát-medence hagyatéka, kontinuitáskérdések – A Nyugat és Bizánc között

A MAGYARORSZAGI MŰVÉSZET EMLEKEI 1000 – 1300 KÖRÜL
PREROMANIKA, a 11. század első fele
Bevezetés – Szent István egyházi alapításai – Székesegyházak – Magyarországi művészet az Ottó-kori Európában – A székesfehérvári casula
KORAI ROMANIKA, a 11. század második fele
Bevezetés – Magánegyházak – A Szent István-szarkofág – A Szentkorona alsó része („corona graeca")
AZ ÉRETT ROMANIKA KEZDETE, a 11. század végétől a 12. század közepéig
Bevezetés – Az egyházi építészet stílusváltása a 11. század végén – A romanika a 12. század elején – Kolostorok a 12. században – Egyházi felszerelés – Könyvfestészet, falképfestészet
AZ ÉRETT ROMANIKA VIRÁGKORA, a 12. század második fele
Bevezetés – Művészetföldrajzi áttekintés: régiók – Egy szobrászműhely a XII. század közepén: Óbuda, Somogyvár – Pécs és köre – Esztergom
ROMANIKA, A GOTIKA KEZDETEI, 1190 tájától 1230 körülig
Bevezetés – Udvari művészet III. Béla korában – Esztergom és köre – A 13. századi franciaországi gótika recepciója – Ciszterci monostorok – A 13. század nagy építészeti vállalkozásai – A 13. századi arisztokrácia monostorai – Régiók, a falvak művészete
A KÉSŐI ROMANIKA, 1230 tájától 1260 körülig
Bevezetés – A 13. századi megbízó – Régiók, iskola-összefüggések, műhelyek – A tatárjárás és következményei – Udvari művészet: divatok, eszmék a XIII. században – Falfestészeti emlékek
A 13. SZÁZAD MÁSODIK FELE
Bevezetés – A megváltozott környezet: várépítés, városok – Koldulórendek – Régiók, iskola-összefüggések, műhelyek
AZ ÁRPÁD-KOR HAGYATÉKA A 14. SZÁZAD ELEJÉN

FÜGGELÉK
Rövidítések – Irodalom – Képjegyzék

A kötet 2000. évi megjelenése érdekében 1996/97-ben, az AKP támogatásával illusztrációs anyagának kiegészítése nagy mértékben előrehaladt, ám szövegének legnagyobb része nem készült el. Rövid, ideiglenesnek szánt szinopszisa: *Az Árpád-kor művészeti emlékei – képes atlasz.* Összeállította MAROSI Ernő és WEHLI Tünde. Budapest, 1997. – Fogadtatásának jellemző momentuma egy recenzió, amely azt hangoztatta, „hogy nagy alkotások mindig az ősi és az új szinkretizmusából születnek a mi egünk alatt": KÁLLAI Géza: Romanika. *Élet és Irodalom*, 1998. február 13.
Ugyanezen munkálatok publikált eredménye: SZŐKE Béla Miklós: A korai középkor hagyatéka a Dunántúlon. *Ars Hungarica*, 1998/2. 257–319.

[9] E szakmai okok közül jelenleg a legnyomósabbaknak tűnnek:
a) az a mélyreható szemléletváltozás, amely a művészettörténeti szintézisekkel, szükségképpen parciális fejlődésrajzokkal szemben az egyedi műalkotás történetiségét és a recepciójának folyamatában bekövetkezett jelentésváltozásokat részesíti előnyben;
b) az a kutatási helyzet, amelynek fényében a fenti igényeket a művészettörténetírás rendelkezésre álló ismeretanyag nem elégíti ki. A talaj- és épületrégészeti kuta-

tások (szempontunkból helyesebb ezekről, mint régészetről és műemlékvédelemről szólni) publikációja szervezetlen, vontatott ütemű és hézagos; többségük a művészettörténet-írásban felvetődő kérdésekre egyáltalán nincs is tekintettel.

c) a régészeti és történeti kutatások nagy mennyiségben szolgáltatnak – úgyszólván ontanak – adatokat a lokális és regionális építészet olyan emlékeiről (pl. falusi templomok, városi házak), a kézművesség és háziipar (pl. keramika, fémművesség) olyan produktumairól, amelyeknek értékelése a hagyományosan a műalkotás egyedi kvalitásaihoz igazodó művészettörténeti módszerrel nem lehetséges

d) az eredetiség illetve hitelesség tudományos és műemlékvédelmi követelményei szélsőségesen távolodnak egymástól: jelenleg nehezen védhető a tárgyi-materiális szubsztanciát konzerválni igyekvő s a történelmi rekonstrukciót csak elméletben megengedő álláspont. A rekonstrukció szabadossága nemcsak egy évszázadnyival vetheti vissza a magyar emlékanyag kezelését, hanem véglegesen meg is foszthatja a művészettörténet-írást elsődleges forrásbázisától.

[10] E kérdésekről, a különböző célkitűzésekről és a megközelítés eltérő módszereiről l. a *Művészettörténet – tudománytörténet* (főszerkesztő: Aradi Nóra, szerk. Tímár Árpád, Budapest, 1973.) kötetben összegyűjtött tanulmányokat. Közvetlenül a témakörre vonatkozik: BEKE László: Megjegyzések a magyarországi művészet történetének korszakolásához, uo. 131–155, valamint: A periodizációs vita hozzászólásai: 157–160.

[11] ÉBER László: Magyarország árpádkori művészete. *A Műgyűjtő*, II (1922) 73–84, 97–108, 121–138, 161–168. DIVALD Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest, 1927. GÁL, L.: *L'architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siecle*. Paris, 1929. PÉTER András: *A magyar művészet története I.* Budapest, 1930.

[12] *A magyarországi művészet története I.* Budapest, 1956. Budapest, 1970.[4]

[13] A *Művészettörténeti Füzetek* sorozatában több, a korszakra vonatkozó részletkérdés monografikus tárgyalása is helyet kapott: GERVERS-MOLNÁR Vera: *A középkori Magyarország rotundái*. [4. sz.] Budapest, 1972. TÓTH Melinda: *Árpád-kori falfestészet*. [9. sz.] Budapest, 1974. WEHLI Tünde: *Az admonti biblia*. [11.sz] Budapest, 1977.

[14] „Az előkészítésnek és a megírásnak feltehetően egyik központi problémája lesz a szocialista képzőművészeti törekvések bemutatása." ARADI Nóra: Képzőművészetünk 1945 után, (Témavázlat). *MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Tájékoztatója I.* (kézirat gyanánt), Budapest, 1972. 107.

[15] Erről – s a megkezdett munka irányairól szól DÁVID Katalin hozzászólása: Dercsényi Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 200. lásd különösen a jegyzeteket: 208. – Az ott meghirdetett egyik kutatási irány kísérleti kidolgozása: DÁVID Katalin: *Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiája*. Művészettörténeti Füzetek 7. Budapest, 1974.

[16] A mai magyar művészetről. [1956]; FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970*. (szerk. Tímár Árpád.) Budapest, 1976. 583. sk.

[17] A magyar művészettörténelem föladata [1951]. FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. i.m. 1976. 432.

[18] A stílustörténet és a társadalomtörténet megfeleléseinek koncepciójához l. *A magyarországi művészet története I.* Budapest, 1956. 18. (a feudális államszervezés jelentőségéről), 31. („A [11.] század végén megszilárdulóban van a feudális állam és az osztályrend."), 49. (a „feudális anarchia" és az esztergomi műhely"). E szemléletmód csúcspontja a „nemzetségi monostorok" elemzése: 90. skk. – A formációs teória érvényesítését és általában a történettudomány periodizációjának alkalmazhatóságát a művészettörténet „önelvűségének" jegyében igen körültekintően tárgyalja uő.: A régi magyar művészet periodizációs problémái. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 191. skk, különösen: 194.: *...csak az a művészettörténeti periodizálás lehet történeti, amely a művészeti emlékanyag lassú vagy gyorsabb változásának pulzusát figyeli, észleli és rögzíti.*

[19] Megvalósítása, szerkesztésében: *Towns in Medieval Hungary*. Budapest, 1990.

[20] KOVÁCS Éva: A román kori magyar művészet kutatásának néhány kérdése. *Művé-*

szettörténet – Tudománytörténet. (Főszerkesztő: Aradi Nóra.) Budapest, 1973. 25.

[21] Két 13. századi ékszerfajta Magyarországon. *Ars Hungarica*, 1973. 67–85. és: KOVÁCS Éva: *Species Modus Ordo. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1998. 213–235.

[22] Ez impulzusok fontos példája DERCSÉNYI Dezső A régi magyar művészet periodizációs problémái című vitaindítójához MÁLYUSZ Elemér, HECKENAST Gusztáv, KLANICZAY Tibor hozzászólása, *Művészettörténeti Értesítő*, XIV. (1965) 203–213.
A korszaknak a művészettörténetre is jelentős hatású vállalkozásai számára különösen az Akadémia interdiszciplináris munkabizottságai (esetünkben Középkori Munkabizottsága) nyújtottak keretet: *Középkori kútfőink kritikus kérdései.* (szerk. HORVÁTH János és SZÉKELY György), Budapest, 1974. *Athleta patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez.* (Szerk. MEZEY László.) Budapest, 1980. *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról.* (szerk. SZÉKELY György) Budapest, 1984. (művészettörténeti tanulmányokkal is!). *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról.* (szerk. FÜGEDI Erik) Budapest, 1986. – Kiragadott példákként idézhető, jelentős hatású, mára klasszikussá érett monográfiák: MÁLYUSZ Elemér: *Egyházi társadalom a középkori Magyarországon*. Budapest, 1971. GYÖRFFY György: *István király és műve*. Budapest, 1977. MEZEY László: *Deákság és Európa. Irodalmi műveltségünk lapvetésének vázlata*. Budapest, 1979. KURCZ Ágnes: *Lovagi kultúra Magyarországon a 13–14. században*. Budapest, 1988.

[23] Különösen: A nemzet historikuma és a történetszemlélet nemzeti látószöge. Hozzászólás egy vitához, 1968 óta, de különösen a Társadalomtudományi Könyvtár kötetébe foglalva: SZŰCS Jenő: *Nemzet és történelem. Tanulmányok*. Budapest, 1974. – Lényegesen – s érthetetlenül – csekélyebb a recepciója a *Vázlat Európa három történeti régiójáról*-nak (1983), s mindeddig hiányzik a művészettörténeti visszhangja posztumusz munkájának is: *Az utolsó Árpádok*. Budapest, 1993. Ezt különösen azért érdemes hangsúlyozni, mert éppen a benne tárgyalt korszak, a 13. század második fele állítja máig a hagyományos szemlélettel szinte leküzdhetetlen nehézségek elé a művészettörténeti kutatást is. Az Árpád-kort tárgyaló szintézis sorsa mutatja, hogy kritériumaink megszokott apparátusa különösen ez utolsó szakasz tárgyalásához, igazi problémáinak felismeréséhez elégtelen.

[24] *Magyar művészet 1890–1919.* [A magyarországi művészet története 6.], (szerk. NÉMETH Lajos), Budapest, 1981.

[25] Az István-kori művészetről, a „pécsi ízlés" jelentőségéről s a III. Béla-kori stílusváltásról a legtanulságosabb: DERCSÉNYI Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 197. sk. – V.ö. *A magyarországi művészet története I.* Budapest, 1956.: *II. A pécsi műhely kora, III. A román stílusú művészet fénykora 1. Az esztergomi műhely, 2. Franciás ízlésű emlékek, 3. „Nemzetségi monostorok" – bencés építőműhely.*
Ez összkép lebontásához: ENTZ, Géza: L'architecture et la sculpture hongroises a l'époque romane dans leurs rapports avec l'Europe. *Cahiers de Civilisation médiévale*, IX (1966) 1. skk, 209. skk, ENTZ Géza: Az ercsi bencés monostor. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 241. skk;
HAJÓS Géza: A pécsi román kori székesegyház „népoltára". *Művészettörténeti Értesítő*, XV (1966) 185. skk, illetve: HAJÓS Géza: *Die romanischen Skulpturen der Kathedrale von Pécs (Fünfkirchen)*, diszszertáció, kézirat. Wien, 1970, MAROSI, Ernő: Esztergom e gli influssi del romanico lombardo in Ungheria. *Il romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaolesi, Varenna 1973.* Milano, 1975. 262. skk. MAROSI, Ernő: Die Rolle der byzantinischen Beziehungen für die Kunst Ungarns im 11. Jahrhundert. *Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel und Osteuropas.* (hrsg. v. H. L. NICKEL. Halle, 1978. 39–49. MAROSI Ernő: Magyarországi művészet a 12–13. században. Historiográfiai vázlat és kutatási helyzetkép. *Történelmi Szemle*, 1980. 124–139. TÖRÖK László: XI. századi palmettás faragványaink és a szekszárdi vállkő. *A szekszárdi Béri Balogh Ádám Múzeum Évkönyve* I. (1970) 96. skk, TÓTH Melinda: Szekszárdi fejezetek. *Építés- Építészettudomány*, II (1980) 425–437. TÓTH, Melinda:

La cathédrale de Pécs au XII[e] siècle. Problemes que posent les recherches d'un décor sculptural. *Acta Historiae Artium*, XXIV (1978) 43. skk. – Összefoglalóan: TÓTH, Melinda: Architecture et sculpture en Hongrie aux XI[e]–XIII[e] siècles. État des recherches. *Arte medievale*, 1 (1983) 81–99.

[26] ENTZ, Géza: Les pierres sculptées de la Cathédrale de Kalocsa. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 28 (1966) 31. skk. GEREVICH László: Villard de Honnecourt Magyarországon. *Művészettörténeti Értesítő*, XX (1971) 81. skk. GEREVICH LÁSZLÓ: A koragótika kezdetei Magyarországon. *MTA II. Osztály Közleményei*, XXIII (1974) 146. skk. GEREVICH László: *A pilisi ciszterci apátság*. Szentendre, 1984.

[27] *Árpád-kori kőfaragványok*, kiállítási katalógus, (szerk. TÓTH M., MAROSI E.), Budapest – Székesfehérvár, 1978. valamint *Forschungsfragen der Steinskulptur der Arpadenzeit in Ungarn* (konferencia: 1978), Székesfehérvár, 1979. (kny.: *Alba Regia*, XVII. 1979).

[28] A szálak a művészettörténet hagyományos hatáskörén kívülre vezetnek, s felvetik a művészeti emlék fogalmi revíziójának kérdéseit is. L.: FÜGEDI Erik: *Vár és társadalom a 13–14. századi Magyarországon*. Értekezések a történeti tudományok köréből 82. Budapest, 1977. vö. *Castrum Bene*. Várak a 13. században. A magyar várépítés fénykora. (szerk. HORVÁTH László) Gyöngyös, 1990. Vö. még: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon. Tanulmányok*. (szerk. HARIS Andrea) Művészettörténet – Műemlékvédelem. Budapest, 1994.

[29] *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. (szerk. MIKÓ Árpád, TAKÁCS Imre) Budapest, 1994. – Vö.: recenzióját (MAROSI, E.): *Acta Historiae Artium*, XXXVII (1994–95) 328. skk.

[30] L. mindenekelőtt: ENTZ Géza: *Erdély építészete a 11–13. században*. Budapest, 1994. (először: *Acta Historiae Artium*, XIV 1968) – l. még a Dél-Alföld középkori művészetéről szóló tanulmánykötetet (sajtó alatt).

[31] *A jáki apostolszobrok / Die Apostelfiguren von Ják*. (szerk. SZENTESI Edit, UJVÁRI Péter) Budapest, 1999.

Wehli Tünde

A BUDAI KÖNYVFESTÉSZET MÁTYÁS-KORI KEZDETEINEK KÉRDÉSÉHEZ

A magyarországi kódexfestészet történetének egyik kiemelkedő, emlékekben gazdag s nemzetközi összehasonlításban is helytálló periódusa Mátyás király uralkodásának idejére esik. A mintegy három évtizedet átívelő, 1458–1490 közötti korszak könyvfestészete megválaszolandó kérdésekben, megoldandó feladatokban gazdag. A korszak könyvfestészetét a kutatás hagyományosan Mátyás király személyéhez és az uralkodói könyvtár történetét meghatározónak vélt dátumokhoz: Hunyadi Mátyás 1458-as trónrakerüléséhez, Estei Beatrixszal 1476-ban kötött házasságához és végül, a Corvin János trónöröklését deklaráló és a *bibliotheca regia* kialakításának szándékával egybekapcsolt 1485-ös esztendőkhöz köti.[1] Jelen előadásunk célpontja egy általunk 1480 körül kitapinthatónak érzett csomópont megragadása.

Mátyás király uralkodása első éveiben kevés figyelmet szentelt az uralkodói bibliotéka gyarapításának, jellege formálásának. Első kódexei véletlenszerűen kerültek könyvtárába. Ezek többsége, akár a királyi kancelláriai készítésűnek tekinthető címereslevelek, a közép-európai késő gótika szokványos emlékei. Az 1460-as évek közepétől körvonalazódik először valamiféle művészeti tájékozódás. Mátyás király figyelme ekkor Felső-Itália felé fordul. Ippolita Sforzával tervezett házassága okán Felső-Itália, Milánó irányában tájékozódik, majd Estei Beatrixszal kötött házassága és főpapi környezetének iskolázottsága Nápoly, Bologna és Ferrara felé vezetik tekintetét. Erről több 1470-es évek derekán készült korvina tanúskodik.[2] 1485-től tapasztalható a könyvtár tartalmi és művészeti profilját meghatározó tudatos gyűjtés és orientáció. Mátyás király nagyobb könyvtárakat vásárol és megrendeléseivel szinte kizárólag Firenze, s ezen belül is egy jól körvonalazható művészeti irányzat felé fordul.[3] Arra nézve kevés megbízható adat áll rendelkezésünkre, hogy mikor épült ki és hogyan, milyen stílusban alkotott az uralkodói könyvtár igényeit szolgáló budai könyvmásoló- és festőműhely. A király egy 1471-ben kelt levelében említett Blandius miniátor budai tevékenysége ismeretlen, bár felvetődött, hogy ő lenne Mátyás címerfestőinek egyike.[4] Oláh Miklós információi szerint általában mintegy harminc írnokot és köztük festőt foglalkoztatott a király.[5] Ehhez az adathoz képest az 1470-es évek végétől kezdődő két évtizedből elenyésző azoknak a mestereknek a száma, akiknek munkássága a királyi udvar közelében feltételezhető. Közülük kettő a könyvpiacon beszerzett kódexeket látta el a király címerével. Egyikük lenne Blandius, aki még néhány címereslevél megfestésére is vállalkozott.[6]

Továbbá hozzájuk kapcsolódik az 1480–1481 táján Budán tartózkodó Francesco Rosselli, akinek itteni műveit sajnos nem ismerjük.[7] A felsorolt mesterekre vonatkozóan mindössze annyi biztos, hogy ők a korszak firenzei kódexfestészetét képviselték Budán. A királyi könyvtár ma ismert köteteinek jellege azt sugallja, hogy Oláh Miklós kissé nagyzolt a budai scriptorok és festők számát illetően, adata még az 1485 utáni évekre sem vonatkozhat, hiszen a királyi könyvtár köteteinek többsége ekkor is firenzei készítésű.

A bennünket foglalkoztató korszak egyetlen név szerint, szignált mű jóvoltából ismert kódexfestő Franciscus de Castello Ithalico.[8] Ő három helyen is bejegyezte nevét Kálmáncsehi Domonkos Breviáriumába (Bp. OSzK Cod. lat. 446). E kötet alapján Franciscus legsajátosabb elemei az arcok, melyek a lágy modellálás ellenére is markánsak. A kontrasztos színhasználatnak köszönhetően művén az emberi alakok, közülük elsősorban a ruhátlan puttók izmosnak tűnnek, lendületes, de kissé merev mozgásúak. A mester lapalji képeinek tájai tág horizontúak, a hegyek, reneszánsz épületek és a fák előtt vagy között a merev emberalakok kissé bizonytalanul mozognak. A lapszél és a kolumnák közti dísz jellemző eleme a különféle díszítményekkel gazdagított gömbfélével megszakított színes léc. Kétféle lapszéldíszt váltogat. Az egyik fehér vagy színes, finom tollrajzos alapú, melynek jellemző motívuma a levelet felváltó kehelyforma, mely gyakran szár nélküli indát képez. Az indaközöket élénk, világos virágfejek töltik ki, köztük a pontokkal díszített, nagy, gömbölyded fészkűek a legkarakterisztikusabbak. A másik lapszél festett vagy aranyozott, néha sűrűn pontozott hátterét akantuszindák mellett kanellúrás, fonatos vázák, gránátalmával teli bőségszaruk, ékszerek is gazdagítják. Ebben a lapszéltípusban jelennek meg a jelenetekkel, fűben fekvő állatokkal díszített medaillonok, a puttók és a fantáziaszülte torzlények (pl. 18v, 38v).[9] Kompozíciói általában itáliai típusúak, de akad köztük északias is. Ilyen a Krisztus feltámadását ábrázoló (f. 180r). Iniciáléi gyakran architektonikus elemekből állnak. Gyakori díszítőelemük a gömbölyded fészkű vagy csúcsos, pontokkal díszített virágfej. Tollrajzos iniciáléi is gyakran figurákkal, címerrel díszítettek. A művész jellemzője az írásszeretet. Mind a saját, mind a megrendelő nevét több helyen feltünteti, jobbára az ornamentikába rejtve. Az irodalom milánói származási helyéből sejthető iskolázottsággal számolva mesterünk munkásságát a 15. század közepi és ennél valamivel későbbi milánói Cristoforo de Predishez és a ferrarai Belbello da Paviához köti.[10] A kódex datálását két 1481-ben a budai királyi kancelláriában kelt oklevél, Lindvai Bánffy Miklós adománylevele (Zágráb, Arhiv Hrvatske, Neoregestrata acta fasc. 589, Nr. 43) és Enyingi Török Ambrus címereslevele (Bp. MOL Dl. 50536) segítette.[11] A három emlék közötti rokonságból mégsem következik mesterazonosság. Bánffy Miklós adománylevelét egyszerűsége, Enyingi Török Ambrus címereslevelét pedig a foszlány gazdag tagolása, lágy formaadása, az oroszlán puhasága különbözteti meg a Kálmáncsehi Breviárium összevetésre kínálkozó lapjától (f. 211v).

Hoffmann Edith 1929-ben megjelent *Régi magyar bibliofilek* c. munkájában foglalkozott behatóan Kálmáncsehi Domonkos egy másik, Breviariumot és Missalét tartalmazó kódexével (New York, Pierpont Morgan Library, G 7).[12] A kézirat jelentőségét a gazdag díszítésen túl Hoffmann egyrészt abban látta, hogy a kézirat az első rész végén (f. 203v) a készítés korára vonatkozó 1481-es évszámot tartalmaz. Ez az évszám Hoffmann szerint több nehezen datálható kézirat kronológiai rendbe állításához nyújt segítséget. Másrészt, mivel a kódex díszítése itáliai elemek mellett északi vonásokban is bővelkedik, magyarországi műhelyt feltételez. Hoffmann Edith e műhely munkamódszerére is következtetett e kódex alapján. Arra gondolt, hogy a budai festők az akkor már itt nagy számban létező kódexeken képezték magukat mégpedig úgy, hogy azok lapjainak ornamentikájából és kompozíciói közül válogattak. Például, nyilvánvaló, hogy a kódex második, kvalitásosabb része is előképül szolgált az elsőnek. Hoffmann azt sem zárta ki, hogy mivel 1485 előtt inkább szerény, ornamentális díszítésű, mintsem jelenetekkel díszített kódexek érkeztek Itália felől, kellett a Budán dolgozó illuminátoroknak a német és a közép-európai művészetre is támaszkodni.[13] Vegyük számba a kódex karakterisztikus elemeit.

A lapszéldíszek többsége egy finom tollrajzos mezőben szétszórt kehelyszerű és karéjos szirmú virágokból, apró bimbókból valamint szakállas aranytallérokból áll. E motívumok gyakran rendeződnek gömbbel és hengertaggal áttört növényi motívumokkal díszített léc köré (ff. 7r, 225r.). Gyakori díszítőelemei a puttókon kívül az olykor medaillonba foglalt madarak, vaddisznón vagy kecskén lovagoló alakok, a fűben pihenő szarvas, a torzlények között emberfejes maszk, kentaur (7r, 18r, 21r, 111r, 152v, 222r). A repertoár jó része Fra Evangelista da Reggio 1475 körüli ágostonos breviáriumából ismert.[14] A fekvő és nyakát megfeszítő szarvas (f. 7r) Borso d'Este 1455 táján illuminált bibliája Taddeo Crivelli és Giorgio d'Alemagna munkájának tartott lapján jelenik meg.[15] E kör jellemzője a bőségszaru, melynek száját hegyes levelek és gránátalma töltik ki. Ez utóbbi motívum a kódex két részének egy-egy oldalát önállóan kitöltő szegélyévé is válik (ff. 113v, 227v). A két sorba rendezett ötszirmú virágoktól meghatározott fehér alapos lapszéldíszt (ff. 219v, 219r) számos 1450-es évektől dolgozó ferrarai illuminátor, például Taddeo Crivelli kedvelte.[16] A kódex néhány lapjának keretdísze lényegében az eddigiek variánsa. Jellemzője egy visszahajtott szirmú, veseformájú virág (ff. 11v, 3/7r, 18r, 21r,1r). Ez a típus is ferrarai előzményekre nyúlik vissza, pl. az említett Jacopino da Reggio breviáriumának kedvelt motívuma.[17] A lapszéldíszek között akad egy fehér indás is (f. 104v) és a változatosság kedvéért még egy francia-flamand típusú is (f. 57r). Franciscus de Castello kedvelt lapszéldíszeinek rokonai is feltűnnek a kódexben. Egyfelől a pontokkal telehintett hátterű, dúsan örvénylő akantuszlevelesek másfelől azok, melyeknek uralkodó elemei a hatalmas, pontozott fészkű virágfejek (f. 165r, 280r). Közvetlenebb rokonaikat Hoffmann a lombard-milánói festőkör emlékei-

ben ismerte fel.[18] Az igényesebb oldalakon most is megjelennek a vázák, a játszadozó puttókkal (ff. 165r, 248r, 276r). Mindkét keretdísz egyéni vonása a kiforduló virágszirmok fémesen kemény, merev formázása.

A kódex festői kétféle iniciálét alkalmaztak. Először is egy a 15. század első negyedében keletkezett gótikus akantuszlevelest, melyet szerény reneszánsz ornamentikával – egy gömb segítségével csatlakozó kehely-formájú levéllel – korszerűsítettek (pl. ff. 13r, 26r és a kalendárium lapjai). Másodsorban az itáliai reneszánsz jellegű iniciálék három típusa is feltűnik a kódexben. Az első reneszánsz levélből, ágból képzett, és rendszerint pontokkal díszített alapon virágfej tölti ki (f. 232r). A második oszlopszerű, olykor középen pánttal tagolt, vagy kihasasodó részén ráhajló levéllel díszített (f. 256r). Ennek variánsa a merev, sűrű, csigaszerűen visszahajló levelű, mely a lapszéldíszből ismert (f. 261r). A harmadik betű toronyszerű elemekből építkezett (f. 222r). Az első és a harmadik típus Felső-Olaszországban, Lombardiában széles körben elterjedt volt, a második egyénibb megoldású. De más motívumokat is alkalmazott e kötet festője. Érdekes például a levelekkel, gránátalmával teli bőségszaru-párokból formált keretdísz (ff. 113v, 227v). Fra Evangelista da Reggio 1470 körüli ferrarai kódexében tűnnek fel Kálmáncsehi kódexének sajátos, két sorban elrendezett visszahajtott szirmú virágai is.[19] E keretdíszek kedvelt díszítőelemei az állatokkal játszó, rajtuk lovagoló puttók, a hatalmas vázák, a medaillonokba foglalt madarak és állatok.

A kódex két nagyobb tartalmi egységét, a Breviáriumot és a Missálét figurális-jelenetes iniciálék díszítik. A két szövegrész képsora csaknem azonos témákat dolgoz fel. Hoffmannak feltűnt, hogy még az itáliai reneszánszot követő iniciálék többségébe északi gótikus jellegű kép került. Azt is megállapította, hogy közülük nem egy, így a Missale kánonképe és az azt körülölelő lapszél medaillonjainak kis passió-jelenetei (f. 217v) E. S. mesternek a korban népszerű metszeteire támaszkodnak.[20] Sőt az általa említetteken kívül közéjük tartozik a Vizitáció (f. 165r), a Krisztus megostorozása (f. 219r) és a Szent Péter és Pál apostolok Veronika kendőjével kompozíció (f. 276r) is.[21] Az itáliai reneszánsz kompozíciók és figuratípusok többsége a második részben gyakori, az elsőben mindössze egy Dávid királyt ábrázoló iniciálé (f. 57r) olaszos. Hoffmann feltételezte, hogy ez a kettősség abból adódik, hogy a festőknek nem állt rendelkezésükre megfelelő mennyiségű vallási tárgyú itáliai reneszánsz mintakép.[22] Ez a vélemény csak részben fogadható el. Egyrészt, mert például Kálmáncsehi Breviáriuma bővelkedik ilyen képekben, és a Breviárium Missale-részének festője is ismert ilyeneket. E kérdéssel kapcsolatban egyfelől feltételezzük, hogy a breviariumi rész festője felkészültségénél, képességénél fogva leginkább apróbb reneszánsz részletekkel átszőtt gótikus képek készítésére volt alkalmas.

Motívumkincs és stílus szempontjából sok közös vonást fedezhetünk fel a new yorki kódex és a prépost harmadik kódexe, a zágrábi Missale (Rizni-

ca zagrebačka katedrale, RK 355) között. Nem csak a lapszéli ornamentika motívumkincse közötti rokonság tűnik szembe, hanem pl. a figurális iniciálék stiláris kettőssége (ff. 7r, 16r, 190v) is.[23] A röviden felvázolt összefüggésekből arra következtethetünk, hogy a két kódex egyazon műhely egy időben dolgozó, többé-kevésbé azonos kezeinek produkciója.

Kálmáncsehi negyedik ismert kódexe egy párizsi imakönyv (Párizs, Bibliothèque Nationale, NAL 3119), melyben 1492-es évszám olvasható. Felmerült, hogy ez a kódex, legalábbis részben, Franciscus de Castello munkája lenne. Ennek ellentmondani látszik az a tény, hogy a közepes képességű mester aligha lehetett képes olyan mértékben eltávolodni korábbi stílusától, amint ez érzékelhető. Azon kívül feltehetően ebbe a munkába is bejegyezte volna a nevét, ahogyan a másiknál tette. Franciscus közreműködése helyett valószínű helyesebbnek látszik frissebb lombardiai, ferrarai impulzusra gondolni. Még a 15. század 90-es éveiben is különböző előképek alapján dolgozó mesterek alkothattak Budán, mert ebben a kódexben kétféle stílus találkozik. A milánói-ferrarai mellett azonban már a firenzei Philostratus-korvina (Budapest, OSzK Cod. lat. 417) hatása érvényesül.[24] Az eddigi szakirodalom a korábban említett két oklevél mellett néhány korvinán is igyekezett kimutatni Fanciscus de Castello hatását. Így az Aristeason (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 627)[25] a Trapezuntiuson (Bp. OSzK Cod. lat. 281)[26], Tolhopff Stellariumán (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 84.1.Aug. fol.).[27] Ezek a szerényebben díszített korvinák közé tartoznak. A Kálmáncsehi kódexekkel rokon, illetve azokkal kapcsolatban álló kéziratok többsége a korszak főpapjai számára készült.

A Filipecz Pontificale (Esztergom, Érseki Simor Könyvtár, jelz. 2-36-4/7864) címlapjának keretdísze (f. 8r) a korábbi irodalom máig elfogadható megállapítása szerint négy korvináéval rokon. Mégpedig a Trapezuntius- (f. 1r), a Ptolemaeus- (Bécs, ÖNB Cod. lat. 24 f. 1r), Római Missale (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Ottob. 110) és a Tolhopff-kötetekével (f. 1r).[28] A keretdísz felépítése és motívumkincse elég szorosan fűzi egymáshoz a négy kódexet, ugyanakkor Franciscus keretdíszeihez nem állnak igazán közel.

Filipecz János Pontificaléját számos főpapi szertartásnak szentelt iniciálé díszíti. Az iniciálék ornamentikájában és kompozícióiban gótikus és reneszánsz jellegű egyformán akad.[29] Mivel Tolhopff Stellariumát 1480-ban írta, a Mátyásnak készült példány is ez idő körüli lehet.[30] Így nem alaptalan Filipecz vele rokon kötetét a nyolcadik évtized elejére keltezni.

Tulajdonoscímer bizonyítja, hogy Kálmáncsehi Domonkos zágrábi kódexe – talán ajándékképpen – Thúz Osvát zágrábi püspök tulajdonába került. Thúz Osvát számára más könyvek is készülhettek. Legalábbis erről tanúskodik egy befejezetlen Missale (Zágráb, Egyetemi Könyvtár, R. 10).[31] E kódex iniciáléinak elkészítésekor is E. S. mester metszetei töltötték be az előkép szerepét. Nem kizárható, hogy a kódex díszítése Kálmáncsehi new yorki kéziratához hasonló stílusban készült.

Váradi Péternek ma ismert könyveiből kettő illik témánkba. Egy Decretales (Gregorius IX. papa: Decretales. Cum apparatu Bernardi Parmensis. Ed. Franciscus Molinensis. Venezia, N. Jenson, 1479. CIH 1489, Bp. EK Inc. 65), és egy Nicolaus de Lyra Postilla-kötet (Nürnberg, A. Koberger, HC +10369, Kolozsvár, Román Népköztársaság Akadémiája Kolozsvári Könyvtára, Inc. 82. A. 11).[32] Az első kötet lapszéleinek kehely-formájú levelekből alkotott indája és szerény virágai ismét Kálmáncsehi new yorki kódexének és Bánffy Miklós adománylevelének dekorációját idézik. Az iniciálék reneszánsz elemekből építkeznek, a kis képek díszítésében a gótika és a reneszánsz egyaránt szerephez jutott. A kolozsvári kódex virágfejei is Kálmáncsehi előbb említett kódexében gyakoriak. Az alábbiakban röviden ismertetjük az általunk még a Kálmáncsehi-kódexek körébe tartozó jelentéktelenebb, illetve kevéssé díszített köteteket, töredékeket. Ezek a következők: Nagylaki István bácsi és fehérvári kanonok Breviariuma (Bp. OSzK Cod. lat. 343). A szerényen díszített könyvet már Hoffmann Edith is Kálmáncsehi kódexeihez kötötte.[33] Apáti Lukács kódexének egy lapja (Pozsony, Múzeum Hlavného Mesta, Cod. Fragm. EC lad. 2/40),[34] és egy Missale M-betűt megőrzött darabkája (Győr, Egyházmegyei Könyvtár, az őrzőkönyv jelzete R. 2. 28. jelenlegi jelzete: Fragm. 173).[35]

Az eddig tárgyalt 1480–1490 között készült kódexek tulajdonosai általában a klérus felső rétegének képviselői. Könyveik többsége liturgikus tárgyú. Ismerkedjünk meg egy kissé a possessorokkal. Kálmáncsehi Bécsben tanult. Egyházi pályája mellett diplomáciai küldetést is vállalt, útjai általában a szomszédos országokba vezettek. Mátyás halála után a cseh-párt híveként, II. Ulászló trónigényét támogatta. Baráti szálak fűzték őt Filipecz Jánoshoz, Thúz Osváthoz, Váradi Péterhez és Vitéz Jánoshoz. A morva származású Filipecz neve a prágai egyetem matriculájában szerepel. Előbb Corvin János trónigényét támogatta, majd II. Ulászló mellé állt. Mély vallásosságát bizonyítja, hogy püspöki székét elhagyva ferences kolostorba vonult.[36] Thúz egyéniségéről keveset tudunk. Váradi Péter bolognai tanultságú humanista, aki többek között Janus Pannonius szétszóródott munkáinak összegyűjtésével foglalkozik.

A kéziratok elemzése azt sugallja, hogy a Kálmáncsehi Domonkos és baráti köre, valamint a korszak főpapjai megrendelésére készült kódexek jellege nem feltétlen a rendelkezésre álló illuminátorok képzettségében lel magyarázatot, hanem esetleg egy középkoriasan vallásos, és az itáliai reneszánszból is inkább a szigorúbbat, mértéktartóbbat befogadó, és bizonyos mértékig az attól távolságot tartó, nemzetibb elkötelezettségű megrendelői kör igényeinek felelt meg. Talán ezzel magyarázható az először 1480 táján feltűnő stílus Mátyás 1485 körüli orientációját figyelmen kívül hagyó 1490 utáni újabb impulzusokat is befogadó felvirágzása. Ebben a periódusban a budai stílus meghatározó egyénisége Giovanni Cattaneo di Mediolano, aki 1482 táján indul útra Ferrarából.[37] Számunkra úgy tűnik, hogy az uralkodói udvar könyvvásárlásai, és az általa foglalkoztatott kó-

dexfestők művészete kevéssé befolyásolta a korabeli megrendelők többségét kitevő főpapok ízlését. A Pannonia Regia című kiállítás 1994-ben kiadott katalógusában fogalmaztuk meg először azt a nézetünket, hogy az 1480-as évek elején dolgozott Magyarországon egy olyan festőcsoport, amely a lombardiai-milánói stílust hozta el Magyarországra, Budára. Ennek a festőcsoportnak lehetett egyik tagja Cristoforo de Predis, s szignatúrája alapján volt miniátora Franciscus de Castello Ithalico de Mediolano, aki az 1480-as évek elején Kálmáncsehi Domonkos székesfehérvári prépostnak dolgozott.[38] Franciscusnak az udvari könyvtár számára készült kódexei jelenleg ismeretlenek. A királyi könyvtár arculatának formálásában ez az irányzat csak Mátyás király halála után, a budai könyvfestészet utolsó periódusát meghatározó 1490 körüli években, a Cassianus-korvina (Párizs, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 2129) kitűnő festőjének köszönhetően játszott meghatározó szerepet.

Összegezésképpen: feltételezzük, hogy a tárgyalt főpapi kódexek nem a budai királyi udvarban, hanem valamelyik egyházi méltóságviselő – pl. a székesfehérvári prépost – környezetében működő műhelyben készültek. Ez a milánói-ferrarai stíluselemekben gazdag műhely bizonyos megújulások árán volt képes túlélni a Mátyás király által előnyben részesített Attavante, Cherico és társaik által képviselt irányzatot, és határozta meg a Mátyás- majd Jagello-kori magyarországi könyvfestészet jellegét.

JEGYZETEK

[1] Az első két periódus utolsó képviselője: BERKOVITS I.: Magyar kódexek. Bp. 1975. 59., A harmadik politikai hátterét MAROSI E. világította meg: Mátyás király és korának művészete. A mecénás neveltetése. AH XXXI. 1993. 27 skk.

[2] HOFFMANN E.: Régi magyar bibliofilek. Bp. 1929. 76.

[3] Francesco Sassetti és Galeotto Manfredi könyvtár megvásárlása, HOFFMANN 1929. 75., 76 skk. MIKÓ Á.: Bibliotheca Corvina – Bibliotheca Augusta. In: Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon. Katalógus. Szerk. MIKÓ Á., TAKÁCS I., Bp. 1994. 404 skk.

[4] BALOGH J.: Művészet Mátyás király udvarában. I. Bp. 1966. 529.

[5] OLÁH M.: Hungária. Bp. 1985. 26.

[6] HOFFMANN 1929. 82 skk.

[7] BALOGH 1966. 544.

[8] Magyarországi pályafutásának rekonstrukciója: HOFFMANN 1929. 116 sk.: magyarországi eredetűnek véli, az 1489. július 28-án megajándékozott három zenggi család egyikéhez, a De Castellino et de Mediolano családhoz köti, noha személy szerint ő sem ebben, sem a II. Ulászló-kori újabb nemesi levélben nem szerepel. A mester budai tevékenységéhez visszatér: HOFFMANN E.: Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano és szerepe a budai könyvfestő műhelyben. MM 9. 1933. 42 skk.

[9] Képeket ld. BERKOVITS 1975. 29–31. kép, XXIV–XXXI. tábla., Pannonia regia 413 skk.

[10] HOFFMANN 1929. 29 sk., Kódexek a középkori Magyarországon Katalógus. Szerk. SZELESTEI NAGY L. Bp. 1985. 139 sz. (Zentai) Pannonia regia IX–5. (Mikó)

[11] Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. Katalógus. Wien, 1982. 428 skk., Kat. Nr. 414, 415.

[12] HOFFMANN 1929. 111 skk. Ez úton megköszönöm Boreczky Annának, hogy a kó-

dexről készíttetett mikrofilm-másolatát rendelkezésemre bocsátotta.

[13] HOFFMANN 1929. 115 sk., HOFFMANN 1933. 43.

[14] Fra Evangelista da Reggiohoz: ALEXANDER J. J. G. – De la MARE, A.: Italian Manuscripts in the Library of Major J. R. Abbey. New York – Washington, 1969. 137 skk. Pl. LXIII, LXXII.

[15] SALMI, M.: La miniatura italiana. Milano, 1956. Tav. LI.: Modena, Biblioteca Estense, ms. V. G. 12. vol. I. f. 216v.

[16] Ágostonos breviarium, New York, Library of Major J. R. Abbey. No 7209, f. 7r. ALEXANDER – De la MARE 1969. 137 skk. Pl. LXII., Modena, Biblioteca Estense, ms. V. G. 12=Lat. 429 vol. I. f. 280r,: SALMI, M.: Pittura e miniatura a Ferrara nel primo Rinascimento. Milano, 1961. VII. tábla.

[17] Ld. a 16. sz. jegyzetben.

[18] HOFFMANN 1929. 111.

[19] Ld. a 16. sz. jegyzetben.

[20] HOFFMANN 1929. 113 sk.

[21] APPUHN, H.: Meister E. S. Alle 320 Kupferstiche. Dortmund, 1989. L 40 II. 39. kép, L 190 177. kép, L. 17 23. kép.

[22] HOFFMANN 1929. 114.

[23] KNIEWALD K.: Kálmáncsehi Domonkos zágrábi misekönyve. MKSz 61. 1943. 1 skk., BADURINA, A. – STELÈ, F. – MOŠIN, V. – JANC, Z. – MIHAILOVIĆ, M.: Minijatura. Beograd–Zagreb–Mostar, 1983. 59. kép., ld. ff. 136v, 137r. MAGIF, V.: Metropolitana Riznica Zagrebačke katedrale. Zagreb, 1983. 17-K., 88. kép.

[24] f. 28r.: Manuscrits à peintures offerts à la Bibliothèque Nationale par le comte Guy de Boisronvray. Paris, 1961. 127 sk. No 26. Pl. 83., és Schallaburg Katalógus: Nr. 418. f. 42v: 432.

[25] HOFFMANN 1929. 114., BALOGH 1966. 532.

[26] HOFFMANN 1929. 85., BALOGH 1966. 532.

[27] HOFFMANN 1929. 86., BALOGH 1966. 532.

[28] A kérdésről a régebbi irodalom jelzésével: Pannonia regia, IX-6. képét ld. uo. A másik három kódex címlapjának reprodukciója: CSAPODINÉ GÁRDONYI K.: Biblioteca Corviniana, Bp. 1990. XXVI., CXC., CCXXVI t.

[29] Ld. ff.1r, 10v, Pannonia regia IX-6 képei, 420 sk.

[30] HOFFMANN 1929. 121. Jómagam a kódexet nem láttam, reprodukció közvetítésével se tanulmányozhattam.

[31] HOFFMANN 1929. 86.

[32] WEHLI T.: Megjegyzések Váradi Péter Decretálisának kifestéséhez. MKSz 101. 1985. 280 skk., JAKÓ Zs.: Váradi Péter könyvtárának töredéke Kolozsvárott. MKSz 74. 1956. 346.

[33] HOFFMANN 1929. 131.

[34] SOPKO, J.: Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenský knižniciach. Bratislava, 1986. c. 490., 33. tábla., WEHLI T.: Franciscus de Castello Ithallico Budán. In: Pannonia Regia 412.

[35] Pannonia Regia IX-8, és Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Győr. Hrsg. VIZKELETY, A.: Fragmenta et codices in bibliothecis Hungariae III. Bp. 1998. No 173. Abb. 31.

[36] Avicenna ősnyomtatványa, melyet még magyarországi tartózkodása idején szerezhetett (Drezda, Sächsische Landesbibliotkek, Ink. 3320. Velence 1484) díszítése is északi gótikus jelegű. Róla és könyveiről: CSAPODI Cs.: Filipec (Pruisz) János nagyváradi és olmützi püspök könyvei. MKSz 85. 1967. 243 skk. és uő, Die erhaltene gebliebenen Bücher des Johann Filipec (Pruis) Bischof von Grosswardein (um 1431–1509). Gutenberg Jb. 1975. 338 sk.

[37] BERKOVITS I.: La miniatura nella corte di Mattia Corvino. Bp. 1941.

[38] In: Pannonia regia 411 skk.

Kerny Terézia

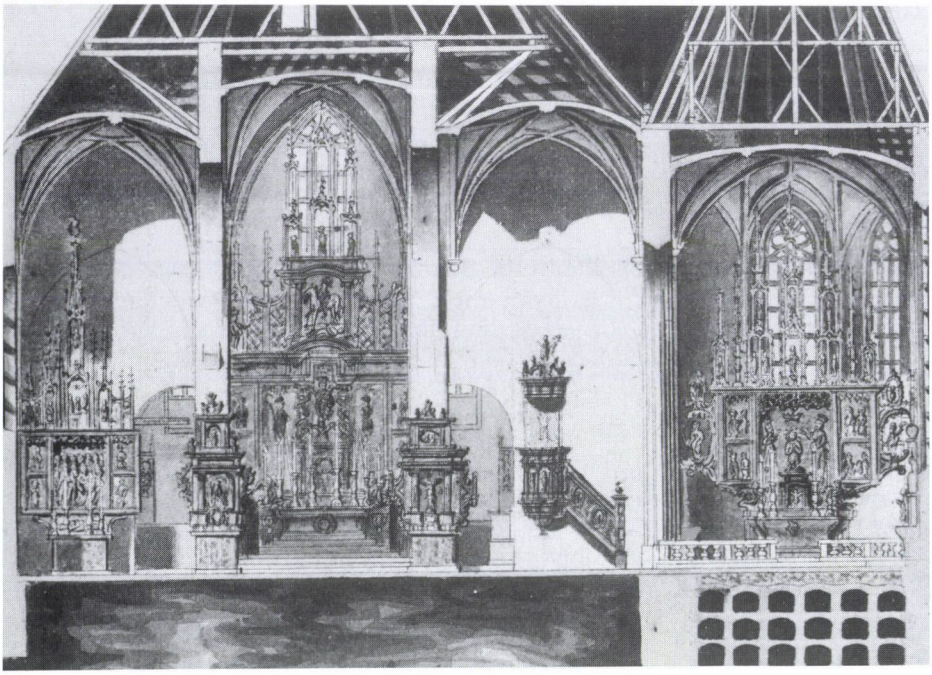
A SZEPESHELYI SZÁRNYASOLTÁROKRÓL

(Előzetes beszámoló)

„A szepeshelyi (Spišska Kapitula, Szlovákia) oltárok stílusa nemcsak a szepességi, hanem a régi magyar művészet legemelkedettebb színvonalát mutatja, és nyilvánvalóan azzal a magas szellemi kultúrával függ össze, mely a Felvidék egyik leghatalmasabb várához, a szepesi főispánsághoz és egyik legnagyobb történeti jelentőséggel bíró egyházi székhelyéhez..., a Szent Mártonról nevezett társaskáptalanhoz fűződik..." (Csánky Dénes: A szepeshelyi táblaképfestészet a XV–XVI. században. (Szepesi festő két táblája a boroszlói Szépművészeti Múzeumban.) Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VIII. (1935–1936) Budapest, 1937. 10.)

Nincs tudomásom olyan középkorral foglalkozó közép-európai művészettörténeti összefoglalásról, amely valamilyen módon ne érintené, ne taglalná a szepeshelyi Szent Márton püspökről elnevezett társaskáptalan prépostsági, majd 1776-tól székesegyházának építészeti, berendezési alkotásait. A honi és külhoni műemléki, helytörténeti, „műtörténeti" szakirodalom e tekintetben igen gazdag már a XIX. század közepe óta. A teljesség igénye nélkül elég a restaurátor Wenzel Merklas, Henszlmann Imre, Ipolyi Arnold, Myskovszky Viktor, Rómer Flóris, Horváth Viktor jelentéseit, beszámolóit, publikációit áttekinteni.[1] E sort a század végétől azután Divald Kornél, Éber László, Csánky Dénes, Péter András, Hoffmann Edith, Genthon István folytatták.[2] A II. Világháború után sajnálatos módon néhány évre megszakadt kutatásnak idehaza Radocsay Dénes adott irányt corpuszaival,[3] de a templommal foglalkozó bibliográfia a mai napig folyamatosan gyarapszik.[4]

A székesegyház a művészettörténeti kutatás számára fölbecsülhetetlenül gazdag tárháza. Hatalmas értékű művek halmozódtak föl benne az évszázadok során, akár falképeit, szárnyasoltárait, epitáfiumait, bútorait tekintve. Közülük vitathatatlanul első helyen állnak középkori szárnyasoltárai. Irodalmuk szintén óriási. E pazar gazdagság után, amelyek a legkülönbözőbb szempontból, történetileg, stilárisan, néha még ikonográfiai aspektusból is tárgyalták az oltárokat, úgy tűnhet, hogy róluk már igazán nem lehet újat mondani. A helyzet e lenyűgöző teljesítmények ellenére azonban nem igazán rózsás. Zavarosak többek között datálásaik, fölállítási körülményeik, elhelyezéseik, átalakítgatásaik, megcsonkíttatásaik, provenienciájukról nem is beszélve, egyszóval kálváriájuk története. Pedig az oltárokról jó néhány írott és képi forrás ismeretes, de nagy részüket nemigen hasznosította a velük foglalkozó szakemberek zöme. Csekély hányadukat,



1. A szepeshelyi főoltár ábrázolása (OMvH Tervtára)

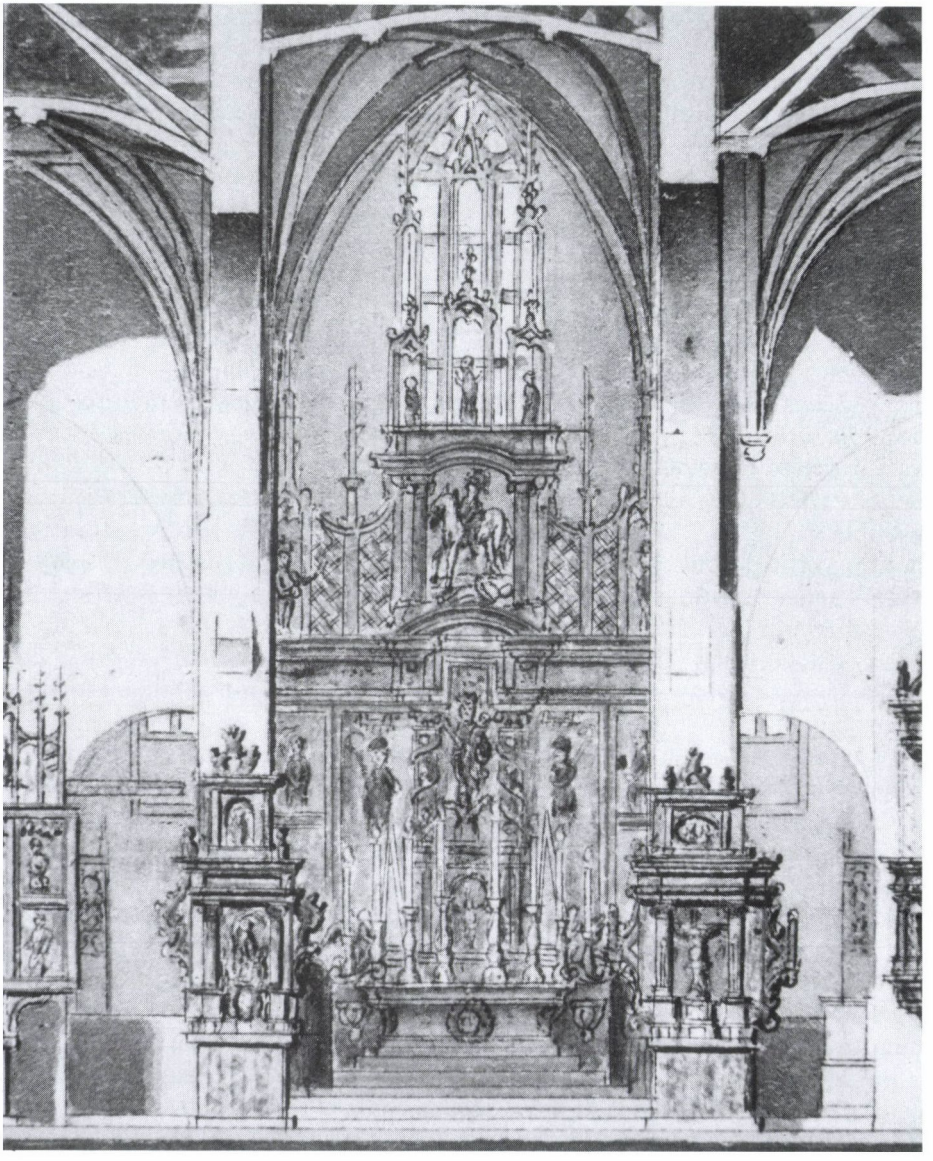
egymást ismételgetve, az eredeti forrásokat mellőzve, s egyre romlottabban föl-fölhasználgatták ugyan, más dokumentumokra viszont, holott mind lelőhelyük, vagy éppenséggel regesztájuk (MTA MKI Levéltári Gyűjteménye) ismert és hozzáférhető volt, a feledés jótékony homálya borult.

Az eddig újonnan előkerült dokumentumok a következők:

1. Zala vármegyei Miklós prépost (1382–1393), hogy „a Szent Márton egyháznak fényét emelje" 1387-ben Mária Magdolna oltárát állíttatja föl.[5]

2. Kétségtelenül a legfontosabb forrás Wagner Károly Bécsben, 1774-ben megjelent szepességi oklevéltárában olvasható, aki a templom 1478. X. 25-én történt újrafölszentelési okiratában tizenegy oltárt ismertetett. (Ezt a számot azért kell kiemelni, mert a későbbiekben szintén a legváltozatosabb számkombinációkban fordult majd elő.) A husziták kiűzése után ugyanis 1462–1478-ban a templomot Stock János, majd berendi Back Gáspár prépostsága alatt bővítették és új oltárok is kerültek bele. Ezek Wagner alapján a következők voltak: Szent Márton főoltára, Szűz Mária koronázása, Szent Kereszt, Keresztelő Szent János, Szent Péter és Pál apostol, Szent Mihály arkangyal, Szent Bertalan vértanú, Szent Lőrinc, a Tizenegyezer Szűz vértanú, Szent István király, Szent Imre herceg, illetve Szent László mellékoltárai.[6]

3. A harmadik ide vonatkozó dokumentumcsoport a budapesti Egyetemi Könyvtárban található, a szepesi konventre vonatkozó iratcsomóban a je-



2. A szepeshelyi főoltár (az 1. kép részlete)

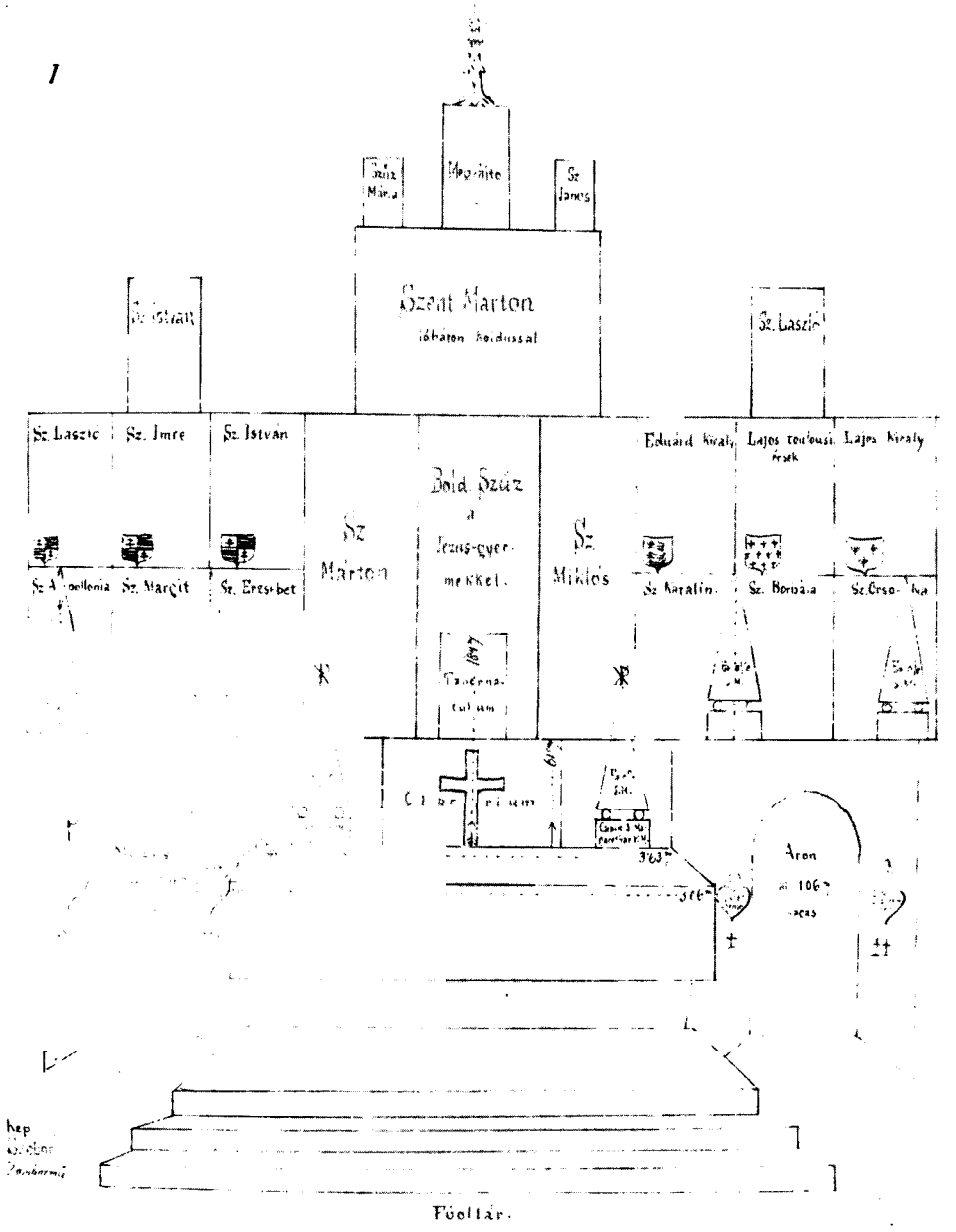
zsuita Hevenesi Gábor átiratában, hatalmas hagyatékának XL. kötetében. E kéziratok 1560-tól 1587-ig közölnek adatokat, többek között Szepeshelyről is, de csupán szórványosan érintve e beszámoló tárgyát képező oltárokat, de annál inkább megvilágítva a reformáció és ellenreformáció harcát a Szepességben. Főleg a Zápolya István neje, Tesseni Hedvig alapította Jézus Teste Testvérületről és a káptalan áldatlan, sanyarú sorsáról számolnak be. 1560 XII. 19-én például a szomorú helyzet kivizsgálására, nem egészen veszélytelenül, kanonokokat küldenek ki, amikor is szóba kerül egy táblakép („tabula") és egy menza (titulus nélkül). Érdekes, bár nem tartozik szorosan a témához egy 1585. II. 8-án keltezett irat, amelyben Szent György vértanú fejereklyetartójáról, egy úrmutatóról és egy dalmatikáról esik szó.[7]

4. Az ekkortájt dúló vallásháborúk hatásáról, amelyek néhány éven belül az oltárok átalakításaira is kihatással lesznek, egy ismeretlen 1600 körüli szerző jegyzetei adnak információkat.[8] A szerző ír az 1580–1590-es években folyt egyházi vitákról a szepességi kriptokálvinisták és a szigorúbb irányzatot követő lutheránusok között. E viták egyik lényeges pontja volt a képek, szobrok, oltárok használata, amelyet a kriptokálvinisták teljesen elutasítottak. Horváth-Stanisith Gergely begyűjtette nagyőri kápolnájába a szepességi templomokból a „bálványokat". Az akció minden bizonnyal Szepeshelyet is érintette. Az irat arról is szól, hogy Radaschin Mihály és Stöckler Lénárd Bártfán bezáratta (elzáratta?) az oltárokat.

5. Értékes anyagot szolgáltatnak természetesen az egyházlátogatási jegyzőkönyvek. Bennük egyértelműen nyomon követhető a XIX. század végéig az oltárcserék és átalakítások sora. Az 1611-es Pázmány Péter-féle Visitatio még a Wagner által közölt állapotokat tükrözi.[9] Ugyancsak az Esztergomi Prímási Levéltár 1700-ban keltezett Canonica Visitatiója már új oltárokról és fölújításokról számol be.[10] Ezek szerint a XVII. század elejétől már megkezdődhetett fölújításuk. Számos oltárt széjjelszedtek, durván megcsonkítottak, barokk oltárarchitektúrába illesztettek, új mellékoltárokat emeltek. Közéjük tartozott például Szent Anna oltára, amelyről 1710-ben történt említés, rá hagyományozott gazdag adományával.[11]

6. Az oltárok újabb, immár neogótikus megújítására a XIX. század második felétől, 1878-tól került sor Császka György (1826–1904), majd Párvy Sándor (1848–1919) püspöksége idején. Még az átalakítások előtt kereste föl a templomot Myskovszky Viktor rajztanár, aki az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtárában őrzött I. számú vázlatkönyvében lerajzolta a Szűz Mária koronázása oltárt.[12]

7. Talán ekkor készült az a jelzetlen, évszám nélküli és leltározatlan akvarell is, amely szintén az OMvH Tervtárának tulajdona. E gyűjtemény még egy fölbecsülhetetlenül értékes dokumentum-sorozatot őriz egy ismeretlen, föltehetően építésztől, amelyekhez Lippert József a pozsonyi dóm számára készített terveit használta föl az 1888-as restaurálás előtt. A ti-



3. Hradszky József rajza a szepeshelyi főoltárról (Mgt.)

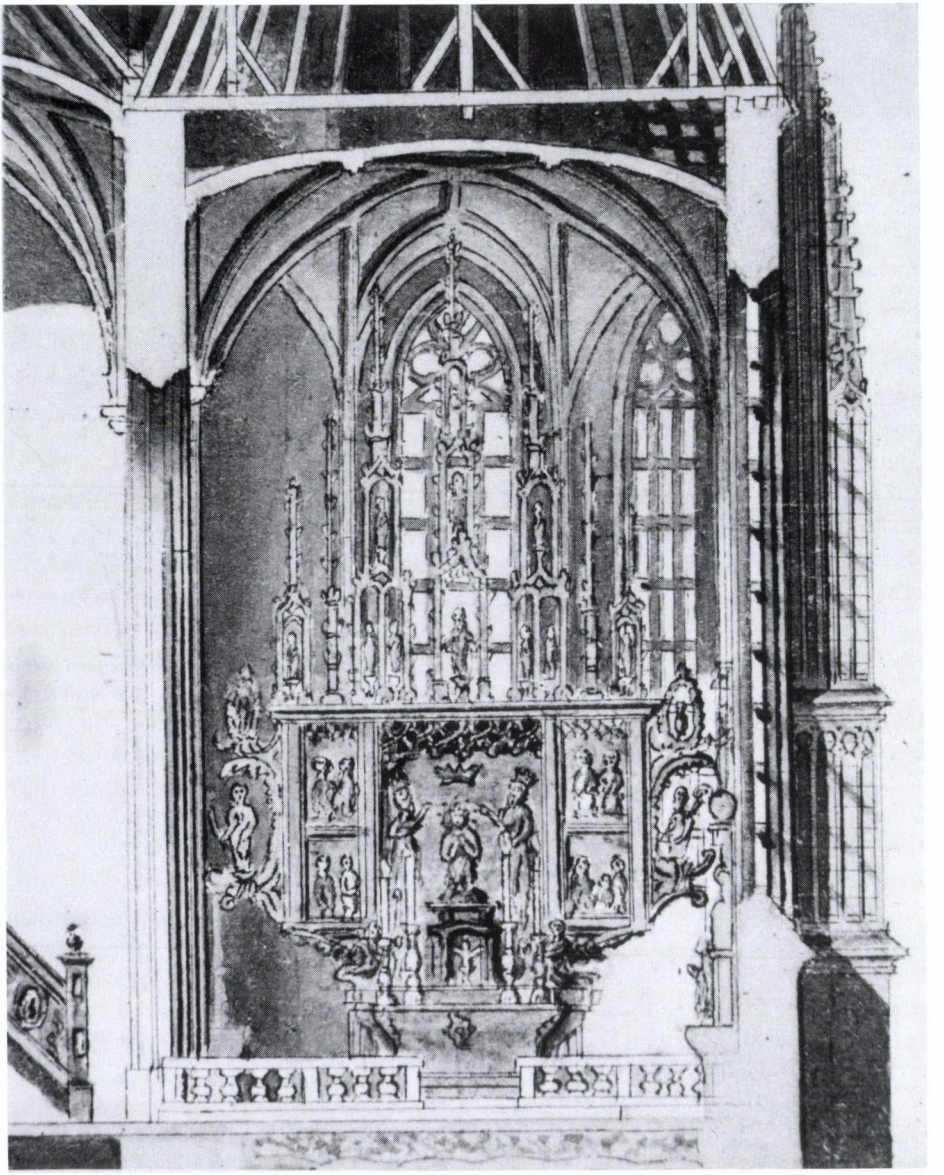
zenöt lapból álló akvarell-kollekció a székesegyház alaprajzáról, keresztmetszetéről ad elsősorban adatokat, de részletesen bemutatja oltárait, berendezési tárgyait. Technikájuknál fogva azonban behatóbb vizsgálatokra, legalábbis az oltárok szempontjából – például ikonográfiájukat tekintve – nem alkalmasak.[13]

8. Közvetlenül e restaurálásokról készült Hradszky József (1827–1904) kanonok huszonegy darabból álló tollrajzos mappája, amely mind ez ideig legrészletesebb képét nyújtja a templom középkori és barokk oltárainak.[14]

9. Divald Kornél néhány éve örökösei tulajdonában fölbukkant 1930-as útinaplójában október 3-án a helyszínen négy oltárról írt rajzok kíséretében: Szűz Mária halála, Szűz Mária koronázása, Szent Mihály arkangyal és a Három királyok imádása oltára.[15]

A föntebb fölsorolt, de még korántsem teljes összeállításból a későbbi kutatások számára a Hradszky József kanonok-féle mappa szerintem a legkorrektebb és leghasználhatóbb dokumentum, amelyre mintegy tizenöt évvel ezelőtt bukkantam. Jelenleg magántulajdonban őrzik. A címlapon 1896-os dátumú körbélyegző látható, de bizonyíthatóan mintegy tíz évvel korábban készült. Mérete: 250×180 mm. Címe: A szepeshelyi székesegyház egyes részeinek rajza. Vastag betűkkel jelölte a táblaképeket, vékonyabbal a szobrokat, s szinte alig láthatóan a domborműveket, pontos méreteket, ikonográfiai leírásokat közölve. A huszonegy lapból tizenkettő mutatja be a székesegyház gótikus, barokkizált vagy teljesen barokk oltárait.

Hradszky József (1827–1904) szepesi kanonok 1861-től tett közzé méhészeti, 1874-től történelmi, művelődéstörténeti tanulmányokat. Alapvető műve ez utóbbiak közül az *Initia progressus ac praesens status Capituli ad S. Martinum E. G. de Monte scepusi...* című adattára (Szepesváralja, 1902.), amely egyébként szintén kiindulópontját képezi az oltárok kutatásának.[16] A művészettörténet iránt is érdeklődő pap, aki nap mint nap elment előttük, az utolsó pillanatban megörökítette őket az utókor számára, talán későbbi földolgozásuk reményében, talán a problémáktól nem egészen mentes „restaurálásuk" kapcsán. E renoválások akkor a divatos korstílus, a neogótika jegyében újultak meg. A munkálatok legfőbb szervezője Császka György (1826–1904) püspök volt, majd kalocsai érsekké történt kinevezése után (1891) Párvy Sándor alatt folytatódtak intenzíven. Császka nagyformátumú főpap volt, aki bőkezűen támogatta a művészeteket, műemlékeket mentett meg a pusztulástól. Szepesi Közlemények címmel hetilapot alapított, háromezer forinttal járult hozzá a Monumenta Vaticana kiadásához, az 1873-as pesti árvízkárosultak javára kiállítást rendezett. Egyházmegyéje számos klenódiumát fölújíttatta. Nevéhez fűződik például a XV. századi felkai úrmutató restaurálása, amikor a szentségmutató oromzatára rákerült Szent László öntött szobrocskája (a szakirodalom a mai napig eredetiként tartja számon!)[17] Püspöksége alatt lajstrom készült az Egyházmegye elavultnak ítélt berendezési tárgyairól, az avítt, szúette, az új korszellemnek nem megfelelő táblaképekről, szobrokról, zászlókról,



4. Szepeshely. A Szűz Mária koronázása mellékoltár ábrázolása (OMvH Tervtára)

amelyeket nem kívántak megsemmisíteni, de laicizálásuktól tartva a püspöki palota lomtárában („magtárában") deponáltak. Szepescsütörtökről, Szlatvinről, Káposztafalváról és még ki tudja hány helyről, a legeldugottabb falvakból kerültek ide alkotások, amelyek egyébként az enyészetté váltak volna.

Hradszky mappája tulajdonképpen ismert volt, egy-két kutató fölismerve jelentőségét fölhasználta dolgozataiban. Közéjük tartozott Divald Kornél, aki Szepesvármegye művészeti emlékei című monográfiájának 1905-ben megjelent II. kötetében a következőket írta: „Boldogult Hradszky József kanonok jóvoltából 1903-ban egy csomó vázlatos rajzot volt módom látni, mely a szepeshelyi oltárokat a székesegyház restaurálása előtti állapotukban ábrázolta..."[18] Ezek alapján kísérletet tett, Csánky Dénes szerint „zavaros" interpretálásukra.[19] Divald 1906-ban a Műemlékek Országos Bizottságához benyújtott jelentésében javasolta a rajzok megvételét.[20] Újabb említésük 1952-ben történt Radocsay Dénes: Elfeledett és elpusztult középkori táblaképfestészetünkről írott, a Művészettörténeti Értesítő hasábjain publikált adattárában, de annyira felületesen és semmi jelentőséget sem tulajdonítva nekik, hogy valószínűleg Divaldtól vette át az adatot.[21]

Miért fontosak tehát számunkra ezek a rajzok a restaurálás előtti állapot rögzítésén túl? Azért, mert mind ez idáig csupán belőlük azonosíthatók azok az oltárok, függőképek, szobrok, amelyek ténylegesen a szepeshelyi székesegyházban voltak. Vagyis a rajzokból egyértelművé válik, hogy mi szepeshelyi provenienciájú és mi nem az! Mert a problémák igazán itt kezdődnek, hiszen a mai napig mind a szlovákiai közgyűjteményekben, mind a budapesti Nemzeti Galériában számos olyan alkotást őriznek, amelyek alatt Szepeshely származási hely van föltüntetve. A Magyar Nemzeti Galériában például egy Szűz Mária oltárnál (1480 körül), két oltárszárnynál, két egy oldalán és egy két oldalán festett táblán, két két oldalán és két egy oldalán festett táblánál.[22] Szepeshelyi provenienciájúként szerepel a kassai Vychodoslovenského Museum-ban található Menekülés Egyiptomba jelenetet ábrázoló predella. Savnikon és más gyűjteményekben is előfordulnak hasonló darabok. Már pedig Hradszky rajzain ezek egyáltalán nem szerepelnek! Lehetséges, hogy a nagy tudású kanonok rosszul határozta meg ikonográfiájukat? Elképzelhető. E föltevésnek viszont ellentmondani látszanak az oltártáblák, szobrok akkurátusan bejelölt méretei. Szepeshely a XIX. század második felétől „begyűjtő" helyként funkcionált. Mint említettem számos egyházi alkotás került ide a legkülönbözőbb településekről, amelyeket Divald Kornél felvidéki útjai során számtalanszor megörökített fényképfelvételein. Fáradhatatlan múzeumszervező lévén jó néhány darabot juttatott közülük, mint erről a Magyar Nemzeti Múzeum Közleményei 1914-től rendszeresen beszámolnak iktatószámokkal, az ország első közgyűjteményébe.[23] Az általa kiválasztott, megmentésre ítélt tárgyakból jutott azonban más felvidéki múzeumokba is (Kassa, Bártfa,

Selmecbánya, Besztercebánya). A Magyar Nemzeti Galériában kiállított táblaképek és a Szűz Mária oltár tehát minden bizonnyal nem szepeshelyi eredetűek, de alighanem szepesi származásúak.

A proveniencia kérdés persze fordítva is föltehető, még pedig egyelőre két „kassai" szobor kapcsán. Divald Kornél 1904-ben a szepeshelyi lomtárban lefényképezett egy agyonrestaurált Szent István király és egy Szent László szobrot, amelyek az ő jóvoltából a Kassai Múzeumba kerültek. 1935-ben Gerevich László disszertációjában ugyanezek már újból restaurálva a kassai Szent Erzsébet dómból származóknak lettek föltüntetve.[24] Divald szintén magántulajdonban lévő fényképe alapján szepesi eredetük egyértelmű![25] De talán az sem elképzelhetetlen, hogy eredetileg Szepeshelyen voltak fölállítva. Hradszky ugyanis említett tábláin két helyen is közölt középkori eredetű oromzati szobrokat Szent István király és Szent László alakjával, leszámítva a Szűz Mária koronázása mellékoltárt, mégpedig az ún. Őrangyal és a Szent Márton főoltár oromzatán. Ezek restaurálásuk során eltűntek, de be is kerülhettek ebbe az ominózus raktárba, ahol Divald a szabadban lefényképezte őket.

A fölvázolt proveniencia problémák csupán töredékét képezik a Szepeshellyel kapcsolatos még megoldandó feladatoknak. További kutatásokra van szükség az Esztergomi Prímási Levéltár Canonica Visitatióiban, a Magyar Nemzeti Múzeum Adattárában, a szlovákiai közgyűjteményekben. A Szepesi Püspöki Levéltár irataiban. Megoldásra vár a székesegyház oltárainak ikonográfiai programja is, ahol föltűnően magas számban szerepelnek a magyar szent királyok. Izgalmas problémát jelent a főoltár tematikája is, amely véleményem szerint az Aragóniai és a Corvin ház rejtett és fiktív genealógiáját hordozza. Elgondolkodtató ezek után, hogy fönntartható-e az ún. „Szepesi Iskola" fogalma? Tennivaló tehát akad még bőven. Újbóli kutatásukat talán az alapoknál, a menzánál lehetne elkezdeni, hogy erre kerülhessen az oltár fölépítménye.

JEGYZETEK

[1] Bibliográfiájuk fölsorolva: RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Bp. 1955. 435–450.

[2] RADOCSAY i. m. 435–450.

[3] RADOCSAY i. m. 435–450.

[4] Az ide vonatkozó terjedelmes hazai és szlovák irodalom annotált részletes fölsorolására külön tanulmányban szeretnék kitérni.

[5] RADOCSAY D.: Elfelejtett és elveszett középkori magyarországi táblaképek. Művészettörténeti Értesítő I. (1952) 98–99.

[6] WAGNER, C.: Analecta Scepusii... i. m. Wiennae, 1774. 347–350.

[7] Hevenesy Gábor S. J. Gyűjteménye. Budapest, Egyetemi Könyvtár. Kézirattár. XL. kötet. 1–189.

[8] Országos Széchenyi Könyvtár Kéziratára, Oct. Lat. 531. A vallási villongásokra még vö.: BRUCKNER Gy.: A reformáció és ellenreformáció története a Szepességben. Budapest, 1922. I. 140–149., 168–170.

[9] WAGNER, C.: Analecta Scepusii... i. m. Wiennae, 1774. 348.

[10] Esztergomi Prímási Levéltár. Visitationes Canonicae. Fasc. II. Liber 12. Collegiata

ecclesia S. Martini de Monte Scepusiensi. Fol. 24–27.

[11] Acta Jesuitica. Magyar Országos Levéltár. E. 152. 1710. III. 1.

[12] MYSKOVSZKY, V.: Archaeologische Skizzen der Denkmaleleren in Oberungarn. 1866. Myskovszky Viktor hagyatéka. Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtára. I. számú vázlatkönyv. 1883. IV. 15. Ltsz.: 347–12.524. Ceruzarajz, 300x235 mm

[13] Vászonra ragasztott papír, tempera. Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtára. Ltsz.: K. K. 7705. 520x235 mm. Jelzés nélkül. A tizenöt darabból álló sorozat őrzési helye: Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtára. Leltári szám nélkül! Az akvarellekre Takács Imre hívta föl a figyelmemet, s ő készíttetett fényképeket róla Hasznos Zoltánnal. Irodalmuk: VELICS L.: Az egyházi művészetek tanulmányozásáról. Budapest, 1894. 92.

[14] Magántulajdon. A Mittheilungen der Centralcomission Erforschung und Erhaltung... I. (1853) számába kötve. Címlapján: Ex Libris Josephi Hradszky Can. Scepus 1898. bélyegző.

[15] Divald Kornél vegyes iratai. Országos Műemlékvédelmi Hivatal Könyvtára. I. számú jegyzőkönyv. 1903. IX. 3.

[16] –: Hradszky József. Címszó a Magyar Katolikus Lexikon számára. Kézirat. Megtekintését Diós Istvánnak köszönhetem.

[17] Császka Györgyről és Právy Sándorról szintén a készülő Magyar Katolikus Lexikon címszavai nyújtanak tájékoztatást (szerző nélkül)

[18] DIVALD K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. II. Szerk.: Vajdovszky J. Budapest, 1905. 49.

[19] CSÁNKY D.: A szepeshelyi táblaképfestészet a XV–XVI. században. (Szepesi festő két táblája a boroszlói Szépművészeti Múzeumban.) az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VII. (1935–1936) Budapest, 1937. 13.

[20] Divald Kornél bizottsági tag jelentése 1905. évi munkájáról. MOB Iratok 1906/152. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal Könyvtára)

[21] RADOCSAY D.: Elfelejtett és elveszett középkori magyarországi táblaképek. Művészettörténeti Értesítő I. (1952)91–99.

[22] RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955. 435–450.

[23] Közlemények a Nemzeti Múzeum Éremés Régiségtárából I. (1916/1.) 52–55, VARJU E.: Vezető a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztálya kiállított gyűjteményeiben. Budapest, 1929. 27., 28., 29.

[24] GEREVICH L.: A kassai Szent Erzsébet templom szobrászata a XIV–XVI. században. Budapest, 1935. 70., 44–45. kép, RADOCSAY D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest, 1967. 180. A szobrok magassága: 162 cm. Radocsay 1500–1530 körüli időkre keltezte az alkotásokat., múzeumi leltári számot nem közölt.

[25] Magántulajdon Divald helyszíni kiegészítéseivel. Divald Kornél felvidéki topográfiai útjai során készített fényképfelvételeiről, amelyek jórészt az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Fényképtárában találhatók: CS. PLANK I.: Divald Kornél fényképfelvételeinek jegyzéke. In: A „Szentek fuvarosa" Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919. Szerk.: BARDOLY I. Budapest, 1999. 469–540. (Szepeshelyi fölvételek: 372–379.)
A szepeshelyi szárnyasoltárokról valamennyi eddig előkerült írott és képi forrás közlésével nagyobb tanulmányban szeretnék beszámolni.

Galavics Géza

ESZTERHÁZA 18. SZÁZADI ÁBRÁZOLÁSAI – A KÉP MINT MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FORRÁS

Eszterháza (a mai Fertőd) barokk látképei Esterházy Fényes Miklós idejében keletkeztek, s így Eszterháza fénykorának tanúságtevői. Jelentőségük abban áll, hogy a megmaradt épületekkel, a levéltári adatokkal s az egykorú leírásokkal együtt teljesebbé tehetik képünket a 18.század legjelentősebb magyar főúri rezidenciájáról. Valamennyi ábrázolás e rezidencia kiépítéséhez kapcsolódott. Nem az egyes objektumok műszaki kivitelezését szolgálták, hanem azt, hogy megjelenítsék, hogyan hat majd egy-egy megvalósítandó épület, fasor vagy tisztás az együttes egészében. Általuk rögzítették a kastélyról és az egész együttesről a különböző elképzeléseket, öntötték képi formába az újabb és újabb terveket, s örökítették meg az elkészült építményeket és részleteket. Mindezt gyakran egyetlen ábrázoláson belül, nem egyszer kibogozhatatlan viszonyt teremtve az „egyelőre csak tervezett", a „még csak részben megvalósult" és a „teljesen megépült" részletek között. Interpretációjukat ez teszi nehézzé, amelyet csak növel, hogy – egy olajképsorozat kivételével – a többi ábrázoláson sem évszám, sem művészjelzés nem található.

Tárgyuk általában a rezidencia és környezete, tehát a kastély és melléképületei, a kert és építményei, úthálózata, viszonya és elhelyezkedése a tágabb környezetben. De nem egyes részletek, hanem nagy, széleslátószögből fölvett, áttekintő ábrázolások. Hol klasszikus látképek, hol térképszerű, a térkép jelrendszerét és a madártávlatú látásmódot vegyítő ábrázolások. Ezek a képek önmagukban is jelzések egy főúri kultúráról. Többségük a kastély termeit díszítette, s a kortársak számára is módot adott a régi és az újabb állapotok összehasonlítására s az egész együttes bemutatására.

Nem más a művészettörténész célja sem: az Eszterháza-ábrázolások révén szeretne képet kapni e főúri rezidenciáról. Ám előbb számba kell venni valamennyi Eszterháza ábrázolást, meg kell kísérelni legalább hozzávetőlegesen datálni az egyes darabokat, s keletkezési sorrendben összeállítani egy Eszterháza-ikonográfiát. Nem látványos, de aprólékos és mindenképpen elvégzendő munka ez, szándéka szerint segítség a kastély, a kert, a kertben álló épületek és az egész együttes további kutatásához.[1]

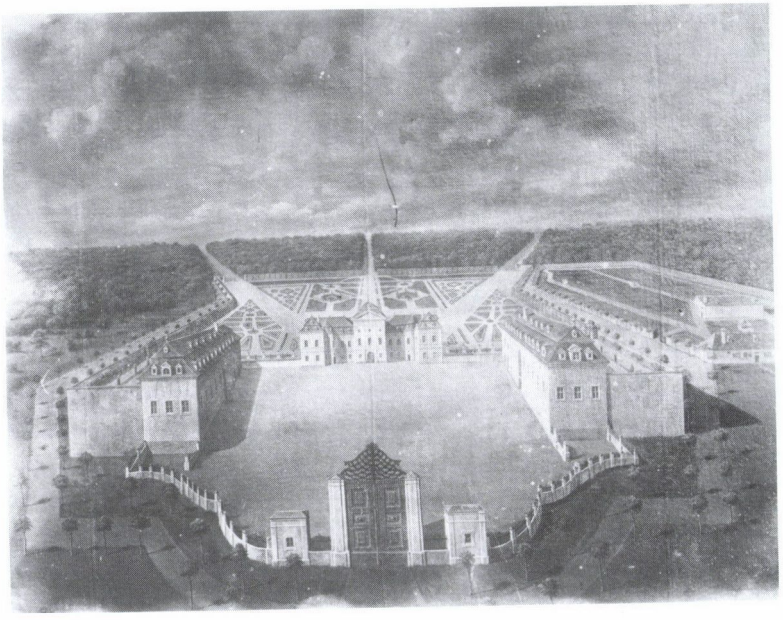
A képeket, amelyekről a következőkben szó lesz, egy kivételével már mind reprodukálták. Ám jobbára inkább az Eszterházáról szóló építészet-, zene-, színház- és kerttörténet illusztrációi voltak, s így szerepelnek Mőcsényi Mihály Eszterháza fehéren-feketén címmel nemrég megjelent nagyszabású vitairatában is, amelyben minden eddiginél részletesebb és ponto-

sabb Eszterháza építéstörténetet kapunk, szinte valamennyi Eszterháza-ábrázolás bevonásával.[2]

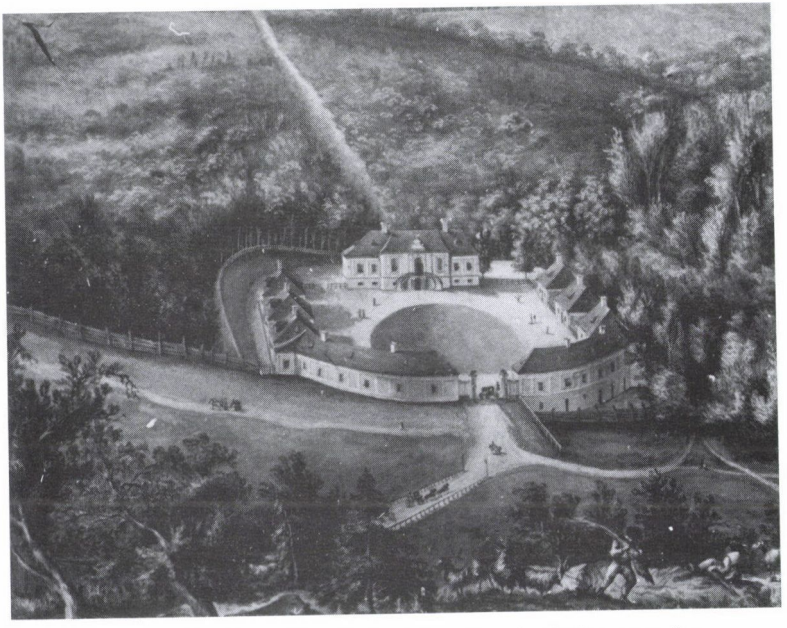
Eszterháza ábrázolásainak jelentős része elpusztult a 2. világháború végén. Így már akkor is szerencsésnek tarthatjuk magunkat, ha legalább fénykép maradt az elpusztult darabokról. Ilyen mindjárt a legelső (1. kép), amely az 1936-os kastélyleltárban, mint az „Eszterházai várkastély képe a Mária Terézia előtti időből" megnevezéssel szerepel.[3] Ez olajfestmény volt, s két és félméteres szélességével ez számít a legnagyobb méretű Eszterháza ábrázolásnak, s egyúttal a legrégebbinek is. (Kat. 1) Eszterháza kezdeteinek dokumentuma ez, középen az Anton Erhardt Martinelli által 1720-tól épített emeletes, közép-és két oldalrizalittal megépített vadászkastélylyal.[4] E kastély két oldalán egy-egy különálló gazdasági épület állt szemben egymással, s ezektől íves kerítés indult az őrbódékkal kísért főkapu felé. A kastély kerti oldalán, a parteren bonyolult mintás, szökőkutakkal díszített táblás barokk kertet látunk, amelynek területét a háttérben látható erdőből hasították ki. Ezt is, és az erdőt is három, lúdlábszerűen szétfutó út szeli át, úgy, ahogy ezt barokk vadászkastélyoknál – köztük például Versailles-nál is – szokás volt. Hiteles ez az ábrázolás, mert részleteiben is pontosan megfelel annak a Mőcsényi Mihály által elemzett térképnek (Kat. 1a), amely Eszterháza legkorábbi helyszínrajzai közé tartozik (6. kép). Ez a Lés-erdőről készült, ugyanúgy 1760 táján, s jól jelzi azt az állapotot, hogy a barokk kert szimmetrikus elrendezésű úthálózatának kialakítása előtt a vadaskerti erdőben még ferde és aszimmetrikus nyiladékok is húzódtak. A térképnek a parterről és a kastély épületeiről szóló részletei is hűen adják vissza az olajfestményen ábrázolt állapotot. Olajfestmény és térkép egymást hitelesítik.

Eszterházának ez az első nagyméretű olajfestménye reprezentatív szándékkal készült. Egyesek „1721 után"-ra, mások „1730 körül"-re datálják, ám úgy vélem, hogy csak később, 1760 táján festhették. Ugyanis rajta van már az az ácsolt lécvázas fedett lugas, amelyet a szerződés szerint 1760 őszén készít el Deimbler Márk (Fertő)szentmiklósi ácsmester.[5] (A lugas hasonló lehetett, mint a pár évtizede rekonstruált hollandiai Het Loo lugasa.) Alkalmasint éppen e nagyszabású lugas elkészülte volt az alkalom arra, hogy Miklós gróf kastélyáról olajképet festessen. A kép ugyanis egy nagyléptékű, impozáns, a különböző épületeket és a kertet egységes térkompozícióvá rendező rezidenciát mutat, amely a mai szemlélőben sem kelti a befejezetlenség érzését. Így láthatták ezt a kortársak is, mert aligha véletlen, hogy az Erdődyek Pösztyén közelében ennek mintájára építették meg vadászkastélyukat. Mintaképüket nemcsak az épületek egymáshoz való viszonyában, de a hely elnevezésében is követték, amikor az Esterházy – Eszterháza névadás mintájára vadászkastélyukat Erdőházának nevezték.[6] (2. kép)

Gróf Esterházy Miklós – s vele Eszterháza kastélyának – sorsa 1762 tavaszán váratlan fordulatot vett. Az év március 18-án, 52 éves korában



1. Eszterháza kastélya és kertje 1760 körül, olajfestmény, (lappang)

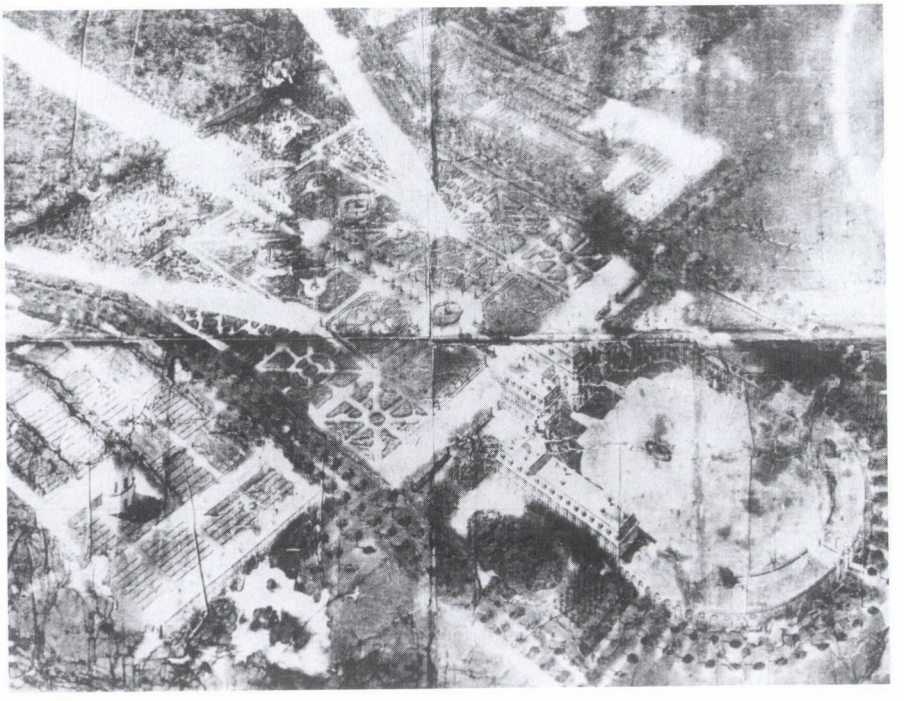


2. Lippert, Josef: Erdőháza, Erdődy-kastély, 18. század vége, gouache. (Červený Kamen / Vöröskő, múzeum), részlet

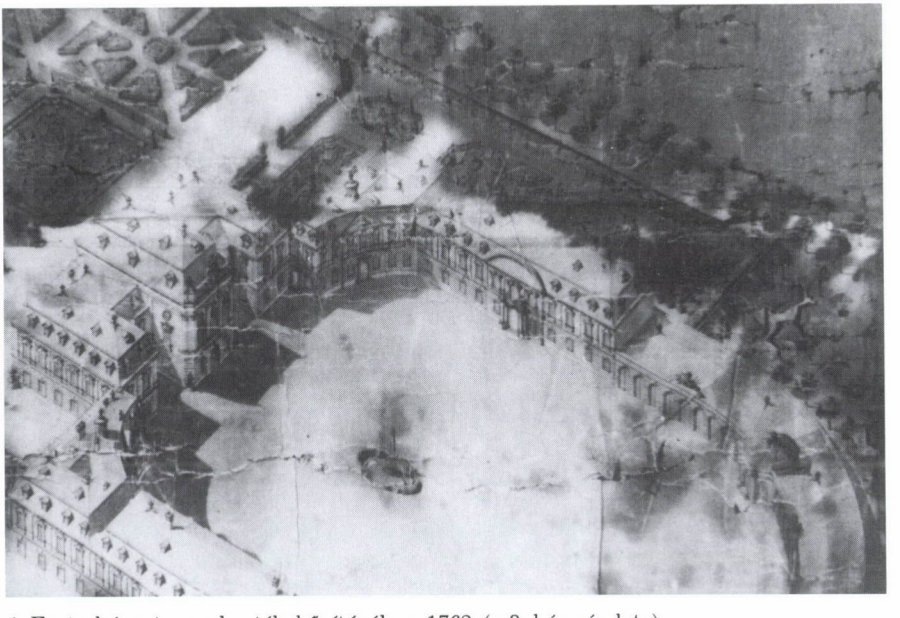
meghalt bátyja, Eszterházy Pál Antal herceg, s Miklósra szállt a hercegi cím. Ettől kezdve egyedül ő rendelkezett a hatalmas Esterházy birtok jövedelmével. 1762 májusában iktatták be birtokába, júniusban már felfogadta Girolamo Le Bon-t, a bayreuth-i Szépművészeti Akadémia építészet- és perspektíva tanárát, az ismert operaénekest és impresszáriót, s már az évben páratlan intenzitású építkezésbe kezdett. Egy évtized múlva, 1773-ban a teljesen átformált nagyszabású kastélyegyüttesben már királynőjét, Mária Teréziát fogadta. Ez alatt az idő alatt számos rajz és térkép készült Eszterházáról az építkezések és átalakítások különböző fázisában.

Közülük a legkorábbi az a nagyméretű (127×163 cm) lavírozott tollrajz (3. kép), amelyet Voit Pál találóan vezértervnek nevezett. (Kat. 2) Minden bizonnyal 1762-ben készült annak szemléltetésére, hogy az akkor még három épületből álló együttesből hogyan kell egységes, cour d'honneur-ös épületet formálni, s az hogyan viszonyul környezetéhez. A rajz tanúsága szerint (4. kép) a kastélyépületet meghagyják eredeti formájában, sarkainál összekötik a melléképületekkel, s azoktól a főkapuig kiépített földszintes épületszárnyakkal zárják be a cour d'honneur-t. A négy lapból összeállított rajz elég nagy méretű ahhoz, hogy kellően részletgazdag legyen, ne csak az épületre, hanem a kertre vonatkoztatva is. Eszterháza régebbi kastélykertjének ez a legrészletesebb ábrázolása. (5. a, b, c, d, képek) Mivel ezen a parter beosztása és díszítése nagyrészt azonos az 1760 táján készült, olajfestményen ábrázolt parkéval, ezért a vezérterv parkábrázolását (a kamarakertek kivételével) a meglévő állapot rögzítésének tartjuk. Meghatározó eleme a kastélytól az erdőbe sugarasan szétfutó három sugárút, amelyből azonban csak egy, a középső fut be a kastélyépületig, mert a két szélső már korábban „elakad" a kerti homlokzat elé helyezett, nagy hímzéses parter – (Parterre de broderie) négy táblából formált mezőjében. A vízszintes tengelyekkel három részre osztott parterben a széleken két sávban virágos partert – (Parterre de pieces coupées pour des fleurs) – találunk, míg a parter harmadik sávjában, középen a vadászatra gyülekezőknek hagytak szabadon rendez-vous teret (miként a féltoronyi császári kertben is), két oldalán pedig nyírott sövénykerteket, boszketteket alakítottak ki, s ligetté rendezett fákkal szegélyeztek. A középrész, a hímzéses parter hasonló lehetett a hollandiai Het Loo nemrég rekonstruált barokk kertjéhez, még a középső utat szegélyező keskeny füves sáv és piramissá nyírt fácskái révén is.

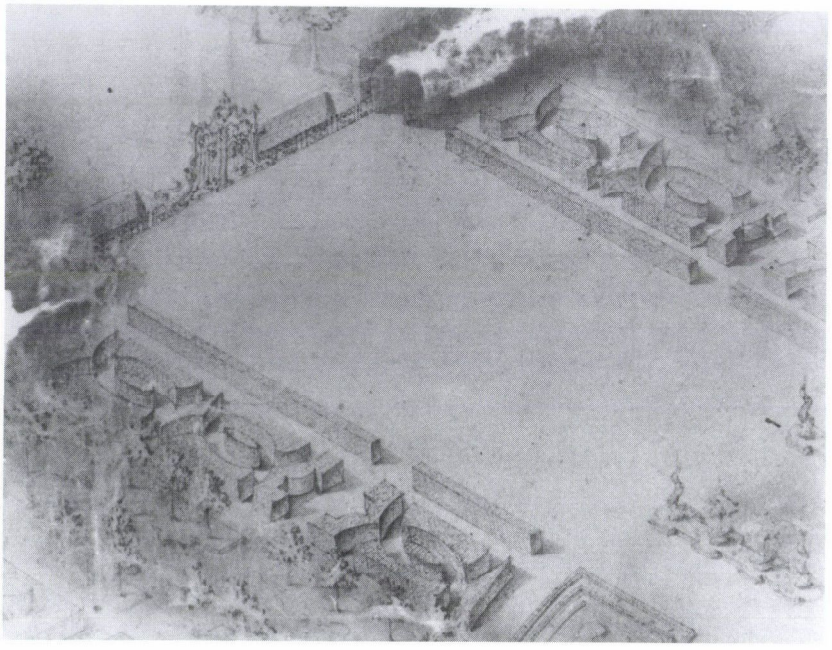
A madártávlatban s bravúros oldalnézetben ábrázoló rajz különböző építészeti és kertművészeti elemeket egyaránt biztonsággal megjelenítő perspektivikus mesterdarab. Mai kifakult és impregnált állapotában is őrzi kvalitásait, a biztos rajzot, a finom lavírozást, a részleteket és nagyvonalú térkompozíciót is egyként megjelenítő ábrázolásmódot. Ezért is tűnik elfogadhatónak Horányi Mátyás hipotézise, aki az építészet és a perspektíva tanáraként (is) tevékenykedő Girolamo Le Bont tartotta a rajz alkotójának. A sokoldalú és fél-Európát bejárt Le Bon-tól nem maradt fenn eredeti



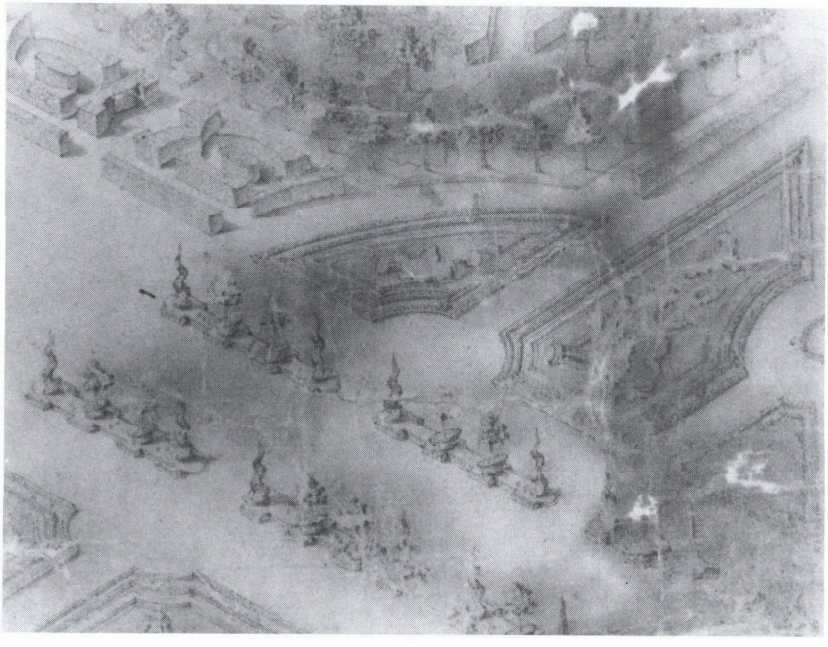
3. Le Bon, Girolamo (?): Eszterháza vezérterve, 1762. (OL T2/1560)



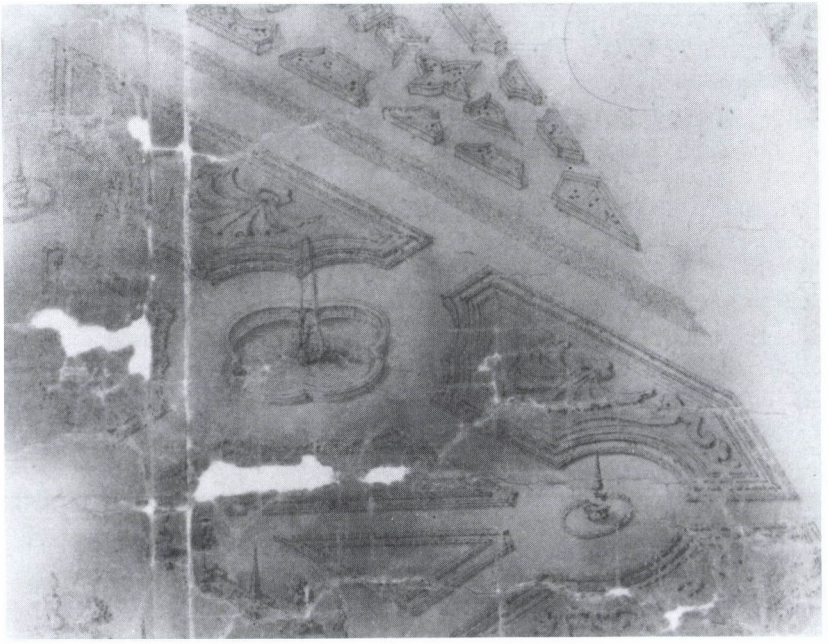
4. Eszterháza, terv a kastély bővítéséhez, 1762, (a 3. kép részlete)



5/a. Eszterháza régi barokk kertje, részlet a parterből, 1762, (a 3. kép részlete)



5/b. Eszterháza régi barokk kertje, részlet a parterből, 1762, (a 3. kép részlete)



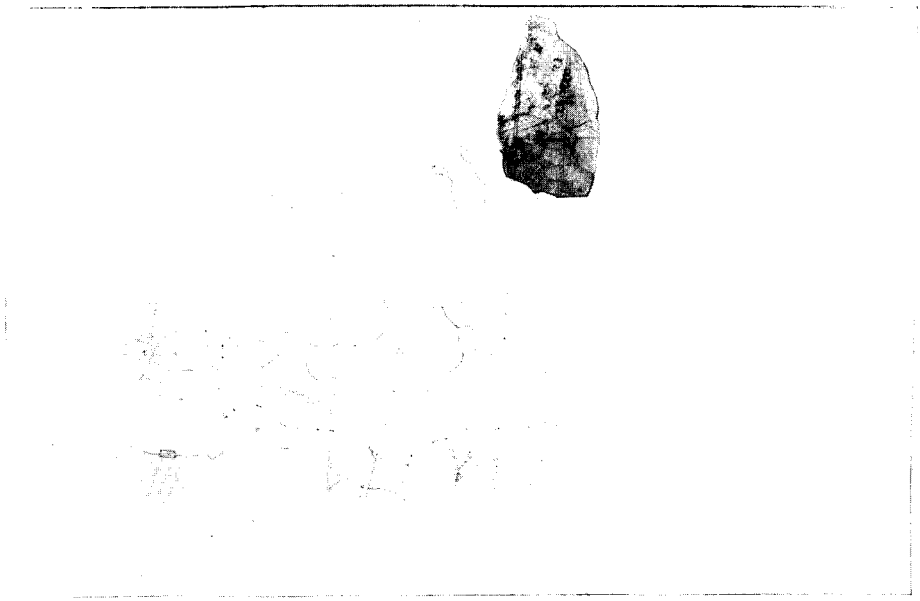
5/c. Eszterháza régi barokk kertje, részlet a parterből, 1762, (a 3. kép részlete)



5/d. Eszterháza régi barokk kertje, részlet a parterből, 1762, (a 3. kép részlete)

rajz. Az OSZK Színháztörténeti Tárból neki tulajdonított két díszletterv is attribúció.[7]

Madártávlatúnak látszik az időben következő, Bécsben őrzött rajz is (7. kép) a kastély és kertegyüttesről. (Kat. 3) Valójában nem klasszikus madártávlati rajz, hanem olyan térkép, amely léptékhelyesen, síkba kiterítve ábrázolja az adott területet, de azon belül a térkép egyes elemeit, itt kerti építményeit, útjait és erdőrészleteit a térképjelek helyett térben, madártávlatban és perspektivikusan jeleníti meg. A régi leltárakban „Situationsplan"-nak nevezik az ilyesfajta ábrázolásokat. Ez a legkorábbi ábrázolása Eszterháza nagyszabású barokk „dísz erdejének" (Lustwald) és vadaskertjének, s ezek szimmetrikus úthálózatú, bonyolult térkompozíciójának. Ezt az útrendszert még Eszterházy Miklós hercegi rangra emelkedése előtt, 1761 őszén kezdték kialakítani, amikor több hónapos munkával széles allékat vágtak a park erdejében.[8] Jól érzékelhetjük a változatokat, ha az 1760 körül készült térképet (6. kép) összevetjük ezzel az ábrázolással. E madártávlatú rajz 1765 táján keletkezhetett. Még hiányzik róla a lovarda (építése 1765-től), de a kastély főépülete már az udvari külső díszlépcsős változatában szerepel (terve és építése 1765-től). Ez a rajz áll legelöl azoknak a különleges, térképszerű Eszterháza ábrázolásoknak a sorában, amelyeket az évek során újra meg újra modernizálnak, aktualizálnak, s különböző formában és funkcióban többször is elkészítenek. Közülük a legkésőbbi, a Beschreibung 1784-ben kiadott rézmetszete (General Plan) a leg-

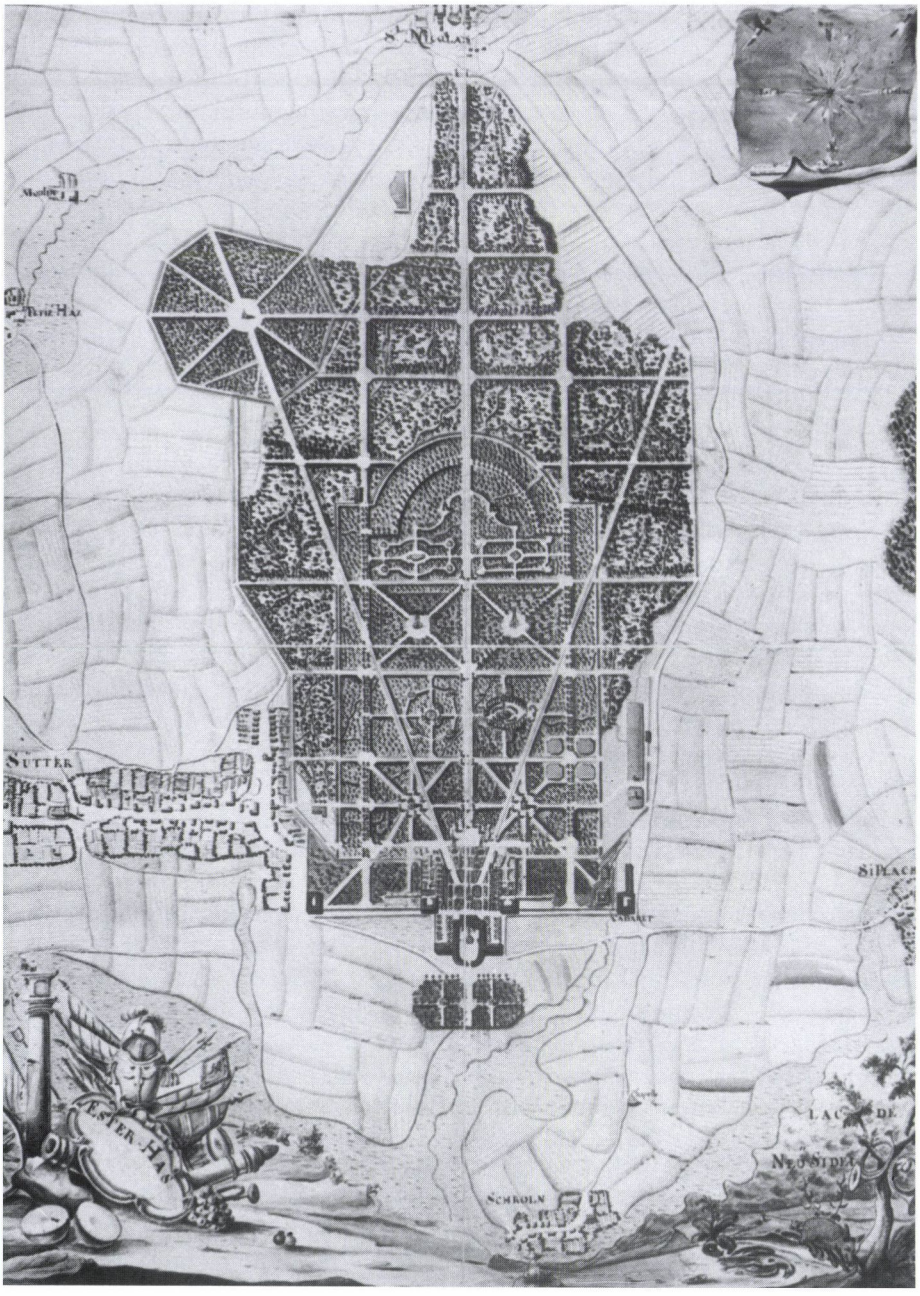


6. Eszterháza vadaskertje a barokk vue-rendszer kiépítése előtt, 1760 körül. (OL S 16/92)

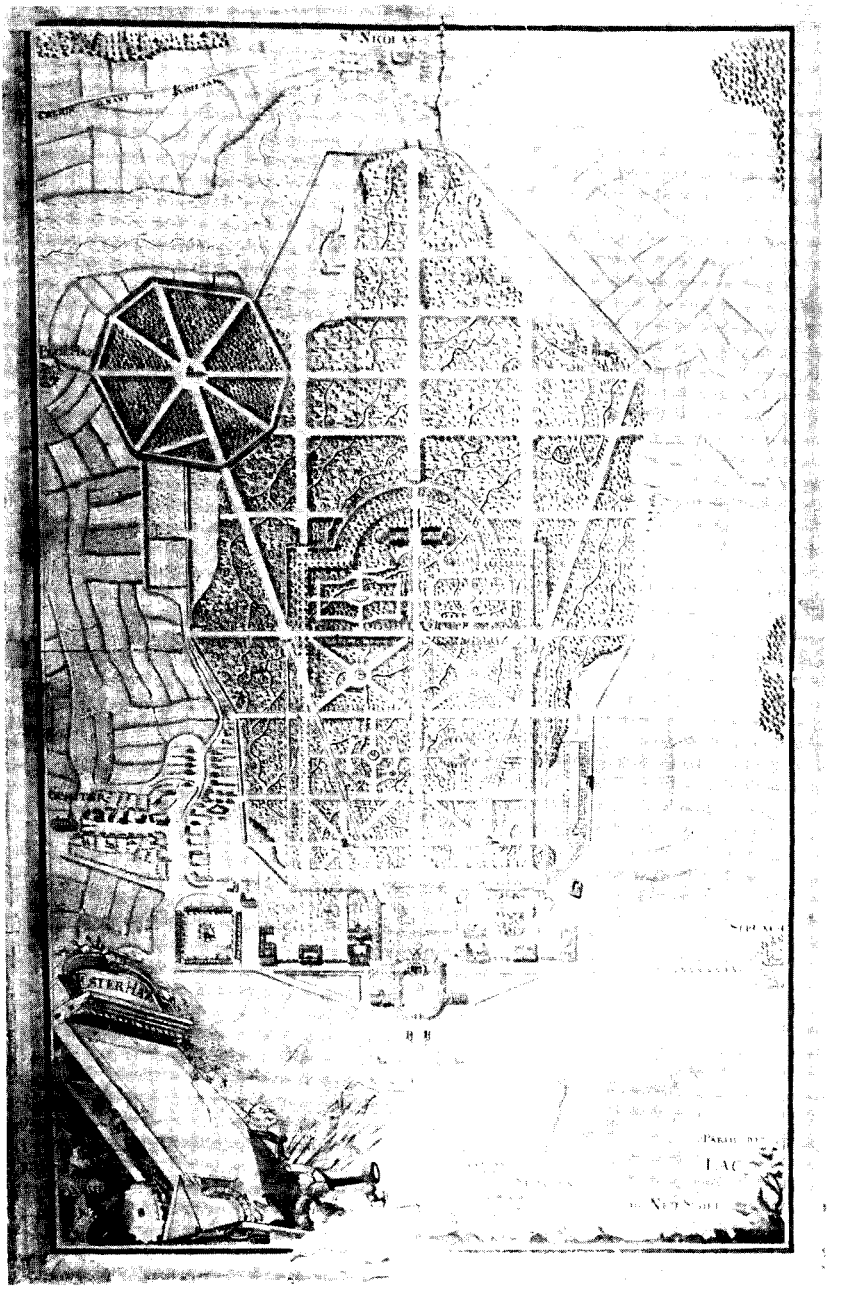
ismertebb (19. kép), amelynek előképét a szignatúra (Jacoby del.) tanúsága szerint az 1756 óta Esterházy szolgálatba álló francia mérnök, Nicolaus Jacoby rajzolta. E térkép alapú ábrázolások látásmódja és részletei közt oly sok a lényegi egyezés, s olyannyira egymás továbbfejlesztésének tűnnek, hogy fel kell tételeznünk, a többi, a térkép-ábrázolásmódot apró perspektivikus részletekkel kiegészítő Eszterháza ábrázolás is (így a bécsi rajz is) Nicolaus Jacoby alkotása.* E rajzok (a Beschreibung-metszete kivételével) francia nyelvű térképjelzésekkel élnek, s épületrajzaik is hasonlóak Jacoby első ismert és jelzett térképrajzán, a kismartoni (sérci) vadaskert rézmetszetén látható épületábrázolásokhoz.[9]

Valamivel később készült egy másik, pontosan ezzel a képkivágással, ugyanolyan (hibás magyarsággal írt) francia helynévjelölésekkel és igen hasonló ábrázolásmóddal megrajzolt térkép. (8. kép) Ez ma is Eszterháza kastélyában található, ahová a háború után került az egykori hercegi erdészeti hivatalból Bak Jolán gyűjtéseként. (Kat. 4) Jellegzetes, vörösesbarna tónusban készült lap, amelynek reprodukciójával az Eszterháza irodalomban még nem találkoztunk. Készítőjének – valószínűleg szintén Nicolaus Jacobynak – mintha az lett volna a célja, hogy a látvány hitelessége, illúziója kedvéért ábrázolásmódjában még messzebbre kerüljön az előbbi rajz térképszerűségétől. Ezért épületeit mindenhol madártávlatban, perspektivikusan (s nem alaprajzban) ábrázolta, s ebben a felfogásban rajzolta meg a parknak és építményeinek részleteit is. Az előző ábrázoláshoz képest új épületekkel is bővült a kép: a hercegi istálló és lovarda építményével, és ennek szimmetrikusan elhelyezett párdarabjával, Süttör szélén pedig egy majorépület négyszögével. De a rajz tanúsága szerint tovább építették a Muzsikaház épületét is. Ezért datáljuk az előző, az 1765 körülinek tartott bécsi ábrázolásnál valamivel későbbre, 1768 tájára, azzal a megjegyzéssel, hogy a rajz a kastély főépületét és parter elrendezését, tehát Eszterháza összképének e két meghatározó részletét tekintve az 1773-ig fennálló állapotot mutatja. S oly részletességgel, mint egyetlen más ábrázolás sem ebből a korszakból. Ez a rajz Eszterházának nemcsak nagyszabású térkompozícióját, az egyes épületek, a kastély, a kert, a kerti építmények, az uradalmi épületek s a falu egymáshoz való viszonyát tárja elénk szemléletes módon, hanem finom részletek egész sorát. Ezen már jól látható (9. kép), hogy közben a három rizalitos, régi kastély belső udvarai elé falat húztak, megépítették a nagyszerű udvari díszlépcsőt (befejezése 1768), s az egész épület főhangsúlyát megadó babilonos középkupolát. A zárt cour d'honneur-ös kastély – egy időre – elnyerte végleges formáját. Hasonlóképpen a kerten sem csupán az látszik, hogy ekkorra már véglegesített-

* A korrektúra idején figyeltünk föl arra, hogy a Bécsben őrzött rajzon a tussal írott ESTER-HAZ felirat halvány ceruzával írva folytatódik: et ses environs à Jacoby, s ez egyértelművé teszi, hogy Jacoby volt ennek és a hasonló struktúrájú térképeknek is a szerzője.



7. Eszterháza térképe, 1764/65 körül. (Wien, ÖNB Kartensammlung, Kat. Haydn 1980 után)

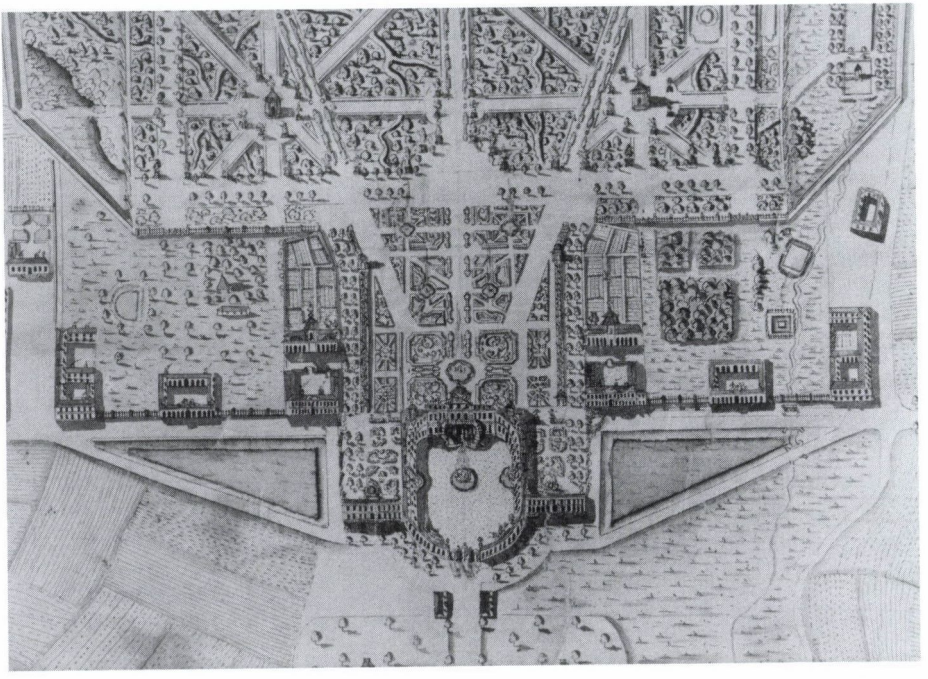


8. Eszterháza madártávlatú képe vörösesbarna tónusban, 1768 körül. (Fertőd, Kastélymúzeum)

ték azt a – legjobban a Beschreibung metszetéről (1784) ismert – térrendszert, ahol a „mulató erdőben" (Lustwald) a három szétfutó út között öt sávban, keresztirányú utakkal tagolva, szimmetrikus elrendezésű tereket formáltak, s ezeket ünnepségek, találkozások színtereként profán templomokkal, szökőkutakkal, kerti építményekkel díszítették, hanem jól látszanak ezen építmények és a kert részletei is. Így az 1767/68 táján megépült Diana- és a Nap-templom épülete nyolc-nyolc szoborral körülvéve, az utakat szegélyező, dézsákba kiültetett fák és szobrok párosítása, s a parterben a lugas, a vele párhuzamos páros fasor és az ácsolt mulatóházak (Lusthaus) viszonya is. Kastélynak és kertnek ezt az állapotát ismerte meg Mária Terézia, amikor a bécsi udvarral 1773-ban Esterházán járt, s ezt az egy évvel korábban fényes ünnepségen vendégül látott bécsi francia követ, Rohan herceg és kísérete is. A vörösesbarna tónusú rajz e korszak Eszterházájának a legrészletesebb ábrázolása.

A leghitelesebbnek azonban mégsem ezt, hanem a bécsi Ferdinand Landerer által rézbe metszett kétoldalas legyező parkábrázolását tarthatjuk (Kat. 5. a., b). Ezt Esterházy Miklós herceg az 1772-es francia követi vagy az 1773-as királynői látogatásra készíttette, s színezett, esztergályozott nyéllel ellátott példányait az ünnepségek részvevőinek osztogatták. Egy eredeti példány ezek közül a kismartoni Esterházy gyűjteményben máig fennmaradt (10. kép). Mivel a két nézetből bemutatott parkábrázolás (11., 12. kép) funkciója az volt, hogy segítse a tájékozódást a parkban, a legyező rézmetszetén kétségkívül inkább a valóságos állapotokat kívánták rögzíteni. Nincs is például rajtuk a kastély oldalszárnyaiként elképzelt télikert és képtár épülete, amelyek mindkét korábbi, térképszerű ábrázoláson szerepeltek, de majd csak a 80-as években épülnek meg. A legyező parkábrázolása a legtöbb részletében megegyezik a vörösesbarna tónusú rajzzal, csak annál kevésbé részletgazdag, már csak méretei és technikája okán is. Ezt is Jacoby előképrajza nyomán készíthették, de ábrázolásmódja inkább a térképé, mert a kastélyt és a szomszédos épületeket is újra alaprajzban, s nem perspektivikusan ábrázolták.

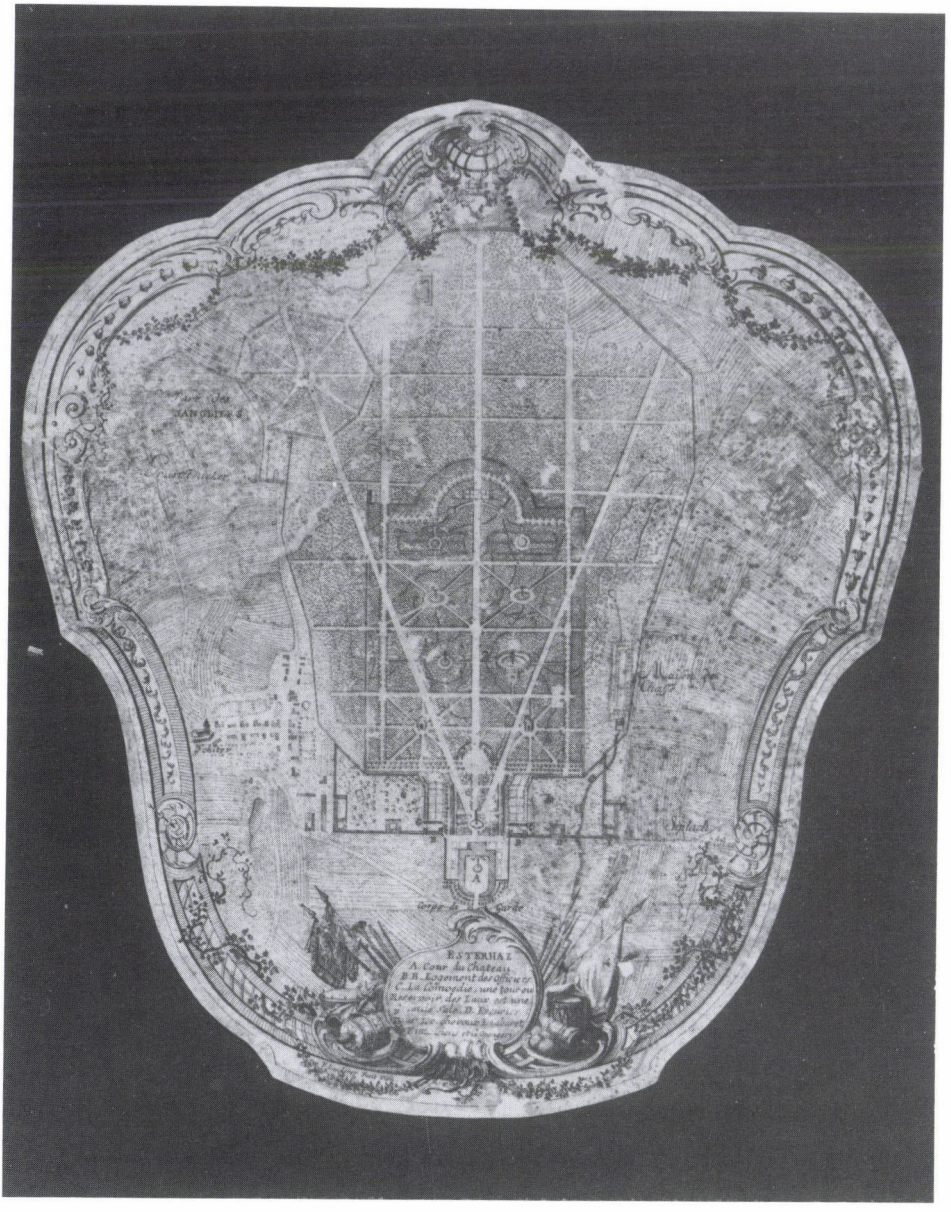
Néhány évvel a Mária Terézia látogatás után egy újabb Eszterháza ábrázolás készült (13. kép). Ez is, mint az eddigiek, a Széplak, Süttör, Szentmiklós faluk által közrefogott térséget ábrázolja, az eszterházai kastély és parkegyüttes áttekintő, madártávlatú képeként. (Kat. 6) Egy finom tollú, apró részletek iránt fogékony rajzoló munkája, aki erdők és mezők zöld és barnás lavírozott felületei közt csak a térség útrendszerét hagyta fehéren, hangsúlyossá téve a kastélypark távlatos útszerkezetét. Ábrázolásmódja is más, mint a korábban ismertetett három, a térképek jelzésrendszerét „feljavító" Jacoby kompozícióké, s kvalitása is jobb azokénál. Aligha Jacoby készítette. Az ismeretlen rajzoló madártávlatból és oldalnézetből ábrázolja Eszterházát olymódon, hogy a kompozíción belül a kert tengelyét és az ábrázolás síkját is elfordította. Látószöge a Le Bonnak tulajdonított „vezérterv" (3. kép) nézőpontjával azonos, s ez talán nem szán-



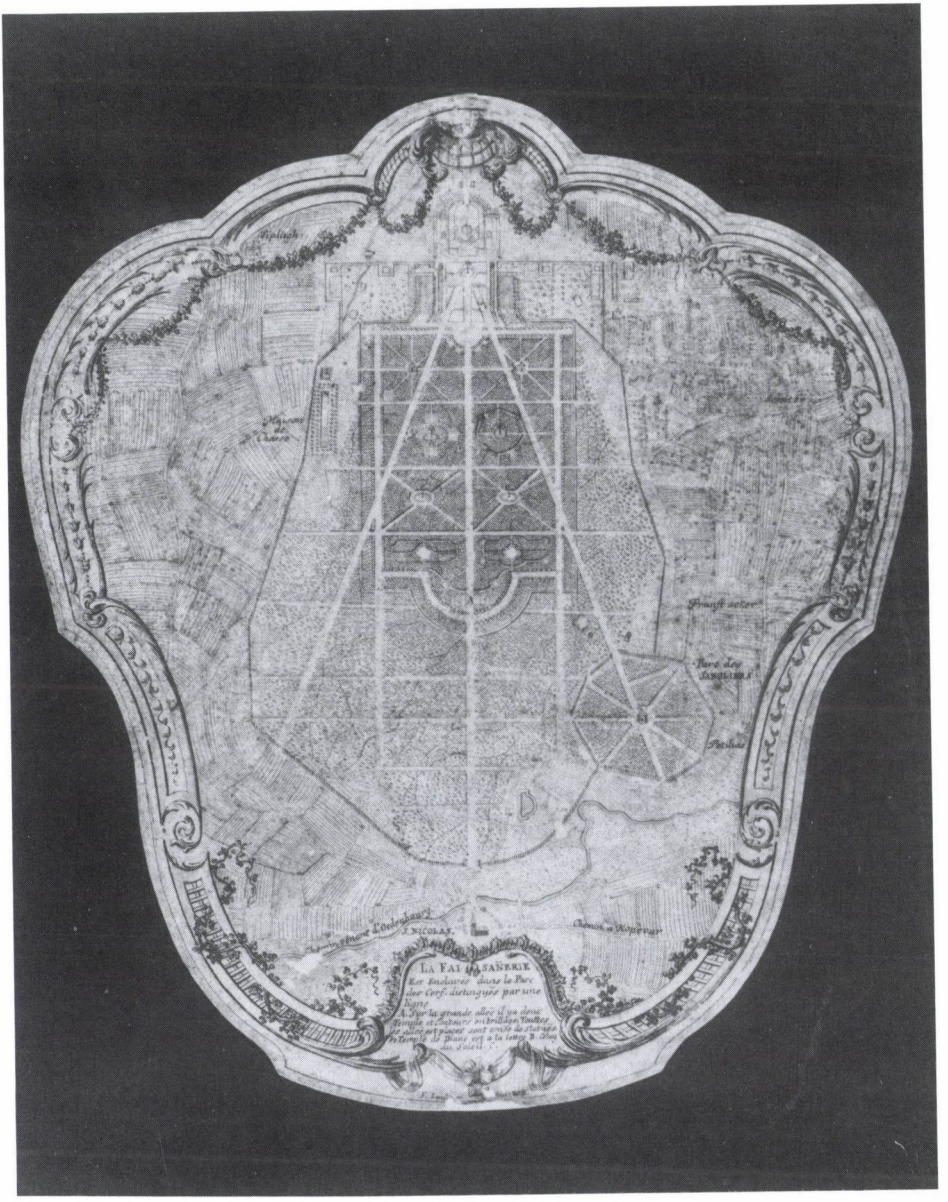
9. Eszterháza kastélyépülete és a parter összképe, 1768 körül, (a 8. kép részlete)



10. Legyező az 1772/73-as eszterházai ünnepségekre. (Eisenstadt / Kismarton, Esterházy hercegi gyűjtemény)



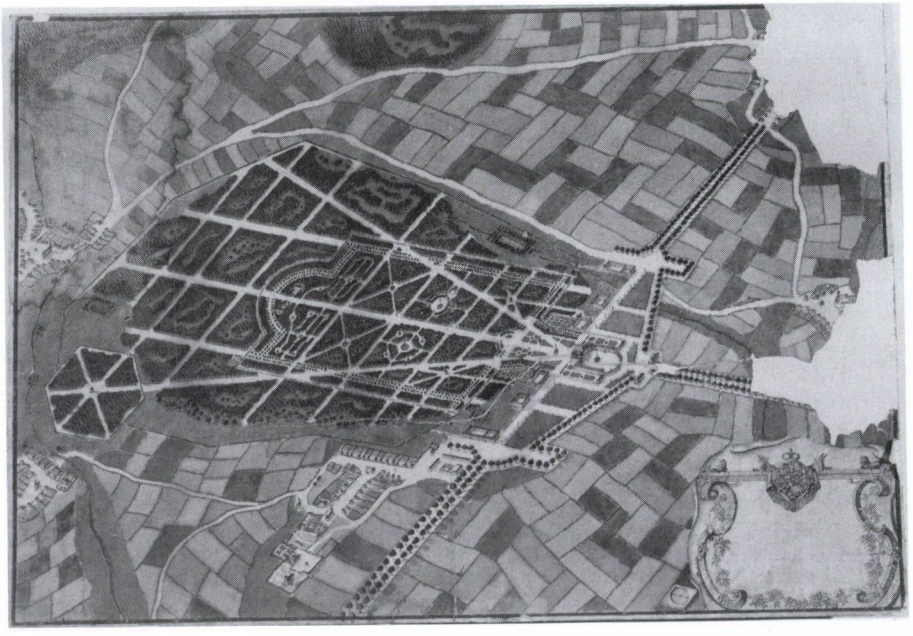
11. Jacoby, Nicolaus – Landerer, Ferdinand: Eszterháza kertje a kastély felől, 1772/73, rézmetszet legyezőhöz. (Budapest, Színháztudományi Intézet)



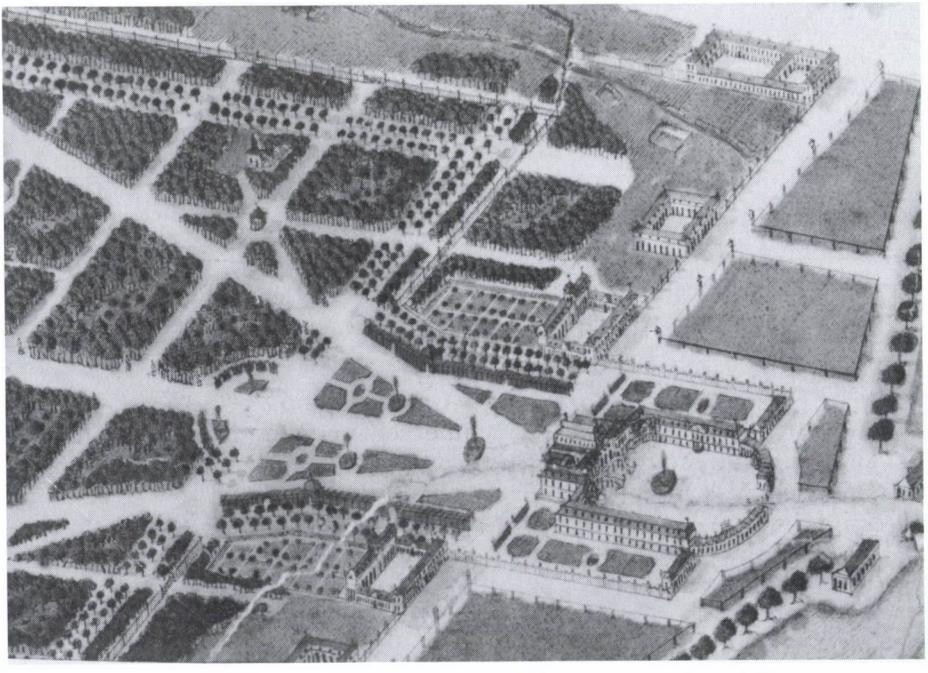
12. Jacoby, Nicolaus – Landerer, Ferdinand: Eszterháza kertje a fácános felől, 1772/73, rézmetszet legyezőhöz. (Budapest, Színháztudományi Intézet)

dékosság nélkül való. A vezérterv Esterházy Miklós hercegi „uralkodásának" (rangja: regierender Fürst) kezdetekor készült, s reprezentatív térként a kastély és a parter területét jelölte meg. Távolbafutó hármas útját a parter végén még mindenütt kapu és árok zárta el. A bő évtizeddel későbbi rajz ugyanebből a nézőpontból kastély és parkegyüttes teljességét fogja át, az egész nagyszabású térkompozíciót, amelyben a szomszéd falvak apró házai éppúgy a lépték nagyságát érzékeltetik, mint e falvaknak a főutak tengelyébe foglalt templomtornyai is. Rajzolójának perspektíva tudása biztos, s a többszörösen elfordított ábrázolási tengely nézőpontja nem okoz számára problémát. A rajz nagyobbrészt megépült részleteket mutat, néha még az ablaktengelyeket is megközelítő pontossággal ábrázolva. Az előző rajzon is látott babilonkupolás, díszlépcsős kastély ezen a rajzon (14. kép) tanulmányozható legjobban, miként az is, hogy az egész díszkertet többszörös kerítés vette körül, amely a század végén éles kritika tárgya lesz majd.[10] De megjelennek újabb, azóta megépített vagy megépíteni szándékozott épület és kertrészletek is, mint például az 1775-ös főhercegi látogatásra készült remeteség, s itt jelentek meg először mai elhelyezésüknek megfelelően az őrségházak is. Ám a rajz legjelentősebb újdonsága nem ez, hanem a parter régi kertjének teljes átalakítása. Alkalmasint ez lehetett az új Eszterháza ábrázolás életre hívója is. A rajzon ugyanis jól látszik, hogy – már a Mária Terézia látogatás után – a korábbi négyzethálós rendszert s vele a hímzéses és virágos parter táblákat, valamint a boszketteket teljesen felszámolták, s a helyükön egészen új típusú és rendszerű kertet alakítottak ki. A vadas kert három sugárútja közül most már a két szélsőt is behozták a kastély kerti homlokzatához, s e három úttól tagolt, háromszögformájú területeken egyszerű, virágszegéllyel keretelt füves táblákat alakítottak ki. Az elrendezés lényege ezen a rajzon látható, részletei pedig a néhány évvel később készült olajfestményen. E madártávlatú látkép 1775–76-ban készülhetett. Ugyanis már megtaláljuk rajta a Habsburg főhercegek 1775-ös látogatására elkészült remeteséget, de még látható rajta a kastély babilon-kupolás kiképzése, amelyet – mint ezt Mőcsényi Mihály bizonyította – 1776-ban a kastély fő- és oldalszárnyainak manzárdos tetőzetével együtt lebontottak, s a teljes kastélyt a mai, kétemeletes, középen Belvederével koronázott formájára építették ki.[11] A vízszintes, balusztrádos párkányzattal lezárt épület ekkor válik igazán az európai fejedelmi udvarok rangját az építészet nyelvén is kifejező rezidenciává.

Az 1770-es évek végére Esterháza egészen új díszkertet és hatásában teljesen megváltozott kastélyarchitektúrát kapott, s Esterházy Fényes Miklós joggal érezhette úgy, a hercegi rezidencia most lett igazán méltó a megörökítésre. 1779-ben látképfestő specialistát, olasz művészt hívott Eszterházára, a bolognai Bartolommeo Gaetano Pesci-t, akinek nevével a hazai szakirodalomban igen változatos félreolvasásokban találkozhatunk. Pedig ismert bolognai művészfamíliából származik, tagja és tanára volt a nagy múltú bolognai Accademia Clementinának. Valószínűleg testvére,



13. Eszterháza képe oldalnézetű madártávlatban, 1775/76. (Fertőd, Kastélymúzeum)



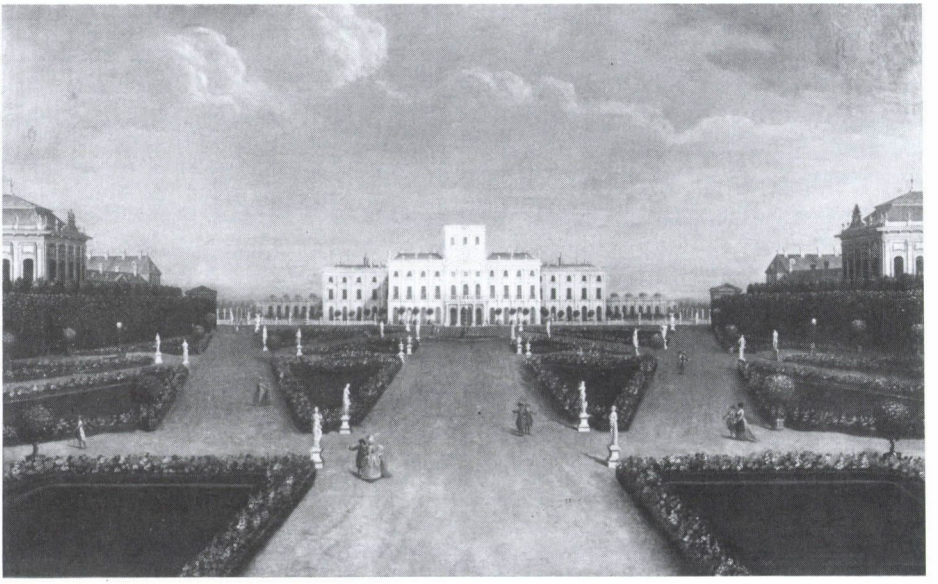
14. Eszterháza kastélya és újabb barokk kertje 1775/76, (részlet a 13. képből)



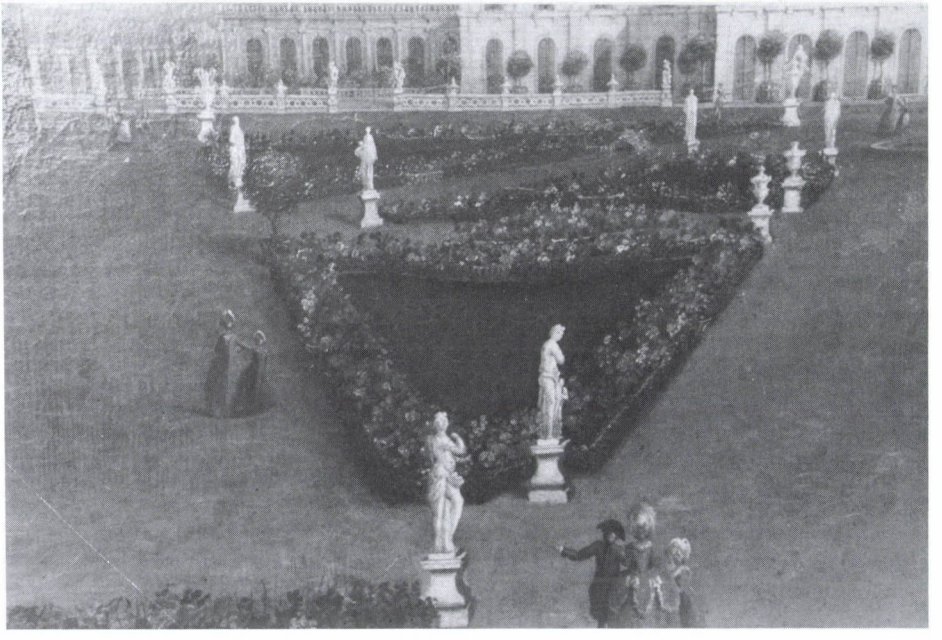
15. Pesci, Gaetano: Eszterháza, kastélyudvar, 1779. (Ismeretlen helyen, egykor Eszterházán. Amatőr felvétel, 1928)



16. Pesci, Gaetano: Eszterháza kastélya nyugatról, 1780 körül. (Ismeretlen helyen, egykor Eszterházán. 1894-es felvétel)



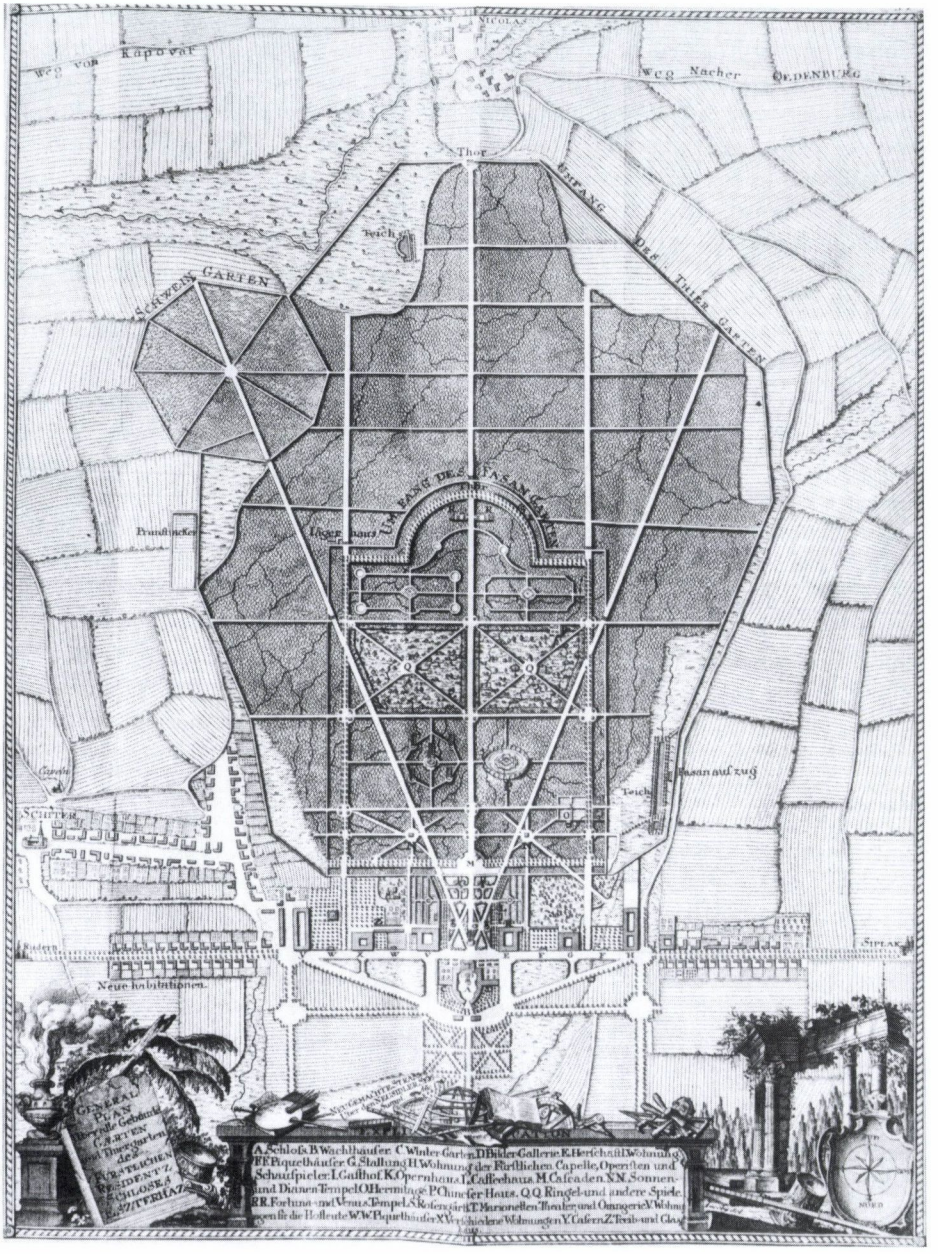
17. Pesci, Gaetano: Eszterháza kastélya és kertje, 1780. (Magyar Építészeti Múzeum)



18. Eszterháza újabb barokk kertje 1780-ban (részlet a 17. képből)

Antonio révén került Eszterházára, aki az itteni operatársulat énekese volt. Négy olajfestményt, jellegzetes galériadarabokat festett Eszterházáról, amelyeken a kastélyt a négy égtáj felől örökíttette meg.[12] (Kat. 7–10) A Beschreibung látképmetszetei is az ő képei után készültek. Három olajfestménynek a második világháború végén nyoma veszett (közülük kettőről – 15.,16. kép – legalább fényképet ismerünk).[13] Szerencsére a kerti homlokzat képe (Kat. 8) maradt meg, s rajta Eszterháza új kertjének részleteiben és színeiben is hiteles ábrázolása. (17. kép) Mitológiai alakok szobrai és kővázák sorakoztak az utak mentén, s a zöld gyepmezőket széles, zománcszerűen ragyogó, sokszínű virágszegély keretezte. (18. kép) Olyan, amilyent mai barokk kert-rekonstrukciók is – például Würzburgban és a bécsi Belvederében – megkísérelnek visszaadni. A kert másik fő díszítőeleme a 72 darab, szabad térre tervezett, lécvázas szegélyű, akár több méter átmérőjű színpompás virágkosár volt, a kortársak terminológiájával corbeille de terre.[14] Különleges virágait havonta cserélték. Jól látszik a képen, hogy a 20 év alatt milyen dús lett a lugasok növényzete, s az is felfedezhető, hogy a lugas tengelyét egy szabad téri illuzionista festmény, falra festett liget zárta, úgy, ahogy a schwetzingeni kertben, Németországban ma is.[15] Szökőkutak és narancsfák tették teljessé a kert összképét. Rotenstein sokat idézett leírása a kertnek ezt az állapotát örökítette meg.[16]

Esterházy Miklós néhány év múlva, 1784-ben kastélyáról és kertjéről illusztrált német nyelvű leírást készíttetett, úgy, ahogy ez európai fejedelmi udvarokban szokás volt. Képeivel is az egész együttes bemutatására törekedett. A metszetmellékletek közt az 1. számot az egész együttes alaprajzát térképszerűen ábrázoló lap (19. kép) viseli, amely jelzése szerint Jacoby rajza után készült. (Kat. 11) Ám a herceget több évtizeden át szolgáló mérnök ekkor már több éve nyugalomba vonult, s már 1778-ban Pozsonyba költözött. Amikor 1779-ben a kastélyegyüttesről tőle szeretnének térképprajzot (Plan) kapni, jelzi, hogy nála nincs terv, hanem azt a kastély könyvtárába tette le.[17] Sok éven át rajzolt és többször modernizált összképét vették tehát elő, némiképp korszerűsítették, s halála évében rézmetszetben jelentették meg. A Beschreibung metszetén a Jacoby korábbi rajzain általában üresen hagyott kartust – német – felirattal látták el. Ezen a hercegi udvartatás viszonyrendszerében Eszterháza központi szerepét hangsúlyozták, amikor – tulajdonképp Kismarton ellenében – Eszterházát rezidenciális kastélynak (fürstlicher Residenz Schloss) nevezték („Eszterháza hercegi rezidenciális kastélyának s a kert és a vadaskert minden épületének általános terve"). Ugyancsak Jacoby alaprajza után készült a kastélyépületet és közvetlen környezetét, a parter kezdeteit ábrázoló rézmetszet is (20. kép), rajta – a szignatúra végszava okán – kissé talányos jelzéssel: Jacoby del.[ineavit] et aedif.[icavit], azaz „Jacoby rajzolta és építette".[18] (Kat. 12) Mindkét metszetet a Pozsonyban működő bécsi rézmetsző Marcus Weiman készítette.

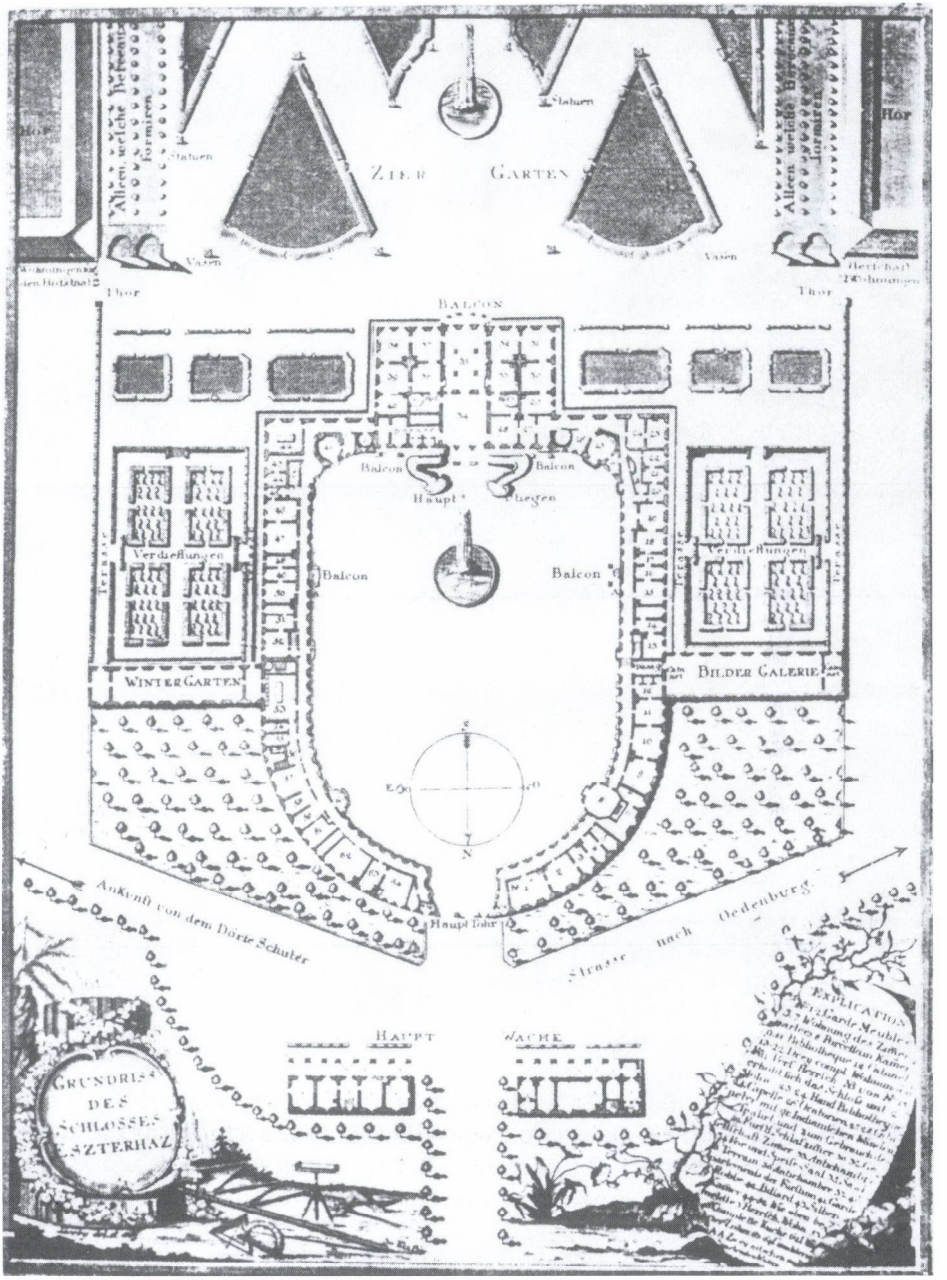


19. Jacoby, Nicolaus – Weinman, Marcus: Eszterháza kastély- és kertegyüttese térképmetszeten, 1784

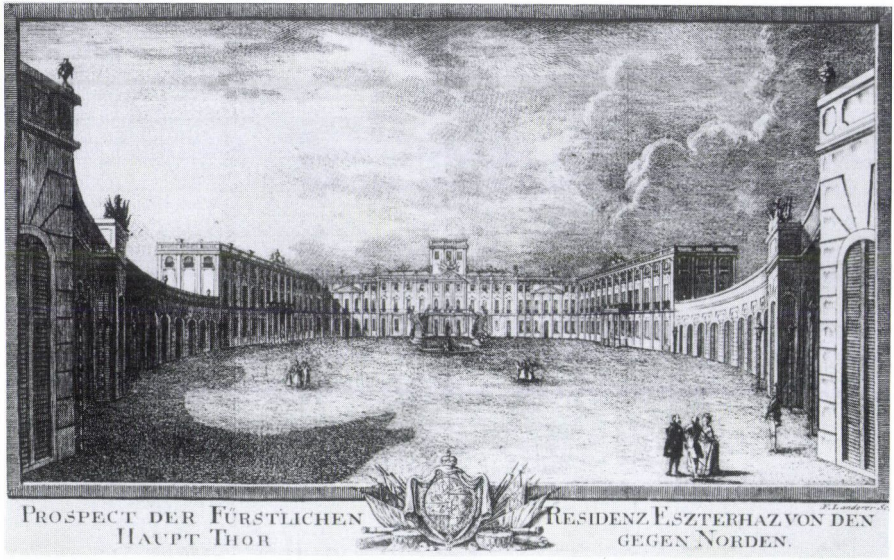
A kastély és a kert látképeit Gaetano Pesci olajfestményei nyomán metszették rézbe. Esterházy Miklós ezzel a munkával másik rézmetszőt bízott meg, ugyanazt a bécsi Ferdinand Landerert, aki már korábban a parkról készült legyező metszője is volt. Ő tette át metszetbe Pesci mind a négy kompozícióját (21 –24. kép), tehát a kastély díszudvarát, a két oldalhomlokzatot s a kert és kerti homlokzat elemzett képét is.[19] (Kat. 13–16) Ekkor már a bolognai látképfestő sem tartózkodott Eszterházán. De miként az együttes térképein szokás volt, hogy az időközben bekövetkezett változtatásokat átvezessék, úgy a Pesci kompozíció rézbemetszésekor is aktualizálták a kerti nézetet: mivel a festményen még látható lugast közben kivágták, ezért a metszeten már az egykor a lugastól takart kettős (vagy hármas) fasor tárul fel. Szerepel még a kötetben az 1780-ban megépült operaház külső és belső képe, valamint a Bagatelle, a kínai pagoda képe is, de egyik sem látkép, hanem – a nyilván kéznél levő – építészeti tervek formájában. A kastély és a kert metszetekkel illusztrált leírása egyedülálló a 18. századi Magyarországon.

Eszterházára ezt követően akkor hívtak újra festőt, amikor 1784–85-ben a park utolsó nagyszabású építménye, a parter végén, a mulatóerdő kezdeteinél álló két nagyszabású félköríves vízesés, a két kaszkád is elkészült. Gouache-képek készültek ekkor (s nem festmények, mint említeni szokás), valószínűleg bécsi festő alkotásai. (Kat. 17.,18) Minden bizonnyal abból az öt lapos sorozatból valók, amelyet az 1936-os leltár „az Eszterházai várkastély régi látképei, akvarellek zöldszegélyes puhafa rámában"-ként említ.[20] Ezek is elpusztultak a második világháborúban, kettőt azonban régi, még a 19. század végén készített üveglemez megőrzött. Az egyik Eszterházát távolról, a sarródi út felől nézve ábrázolta (25. kép), érzékeltetve, hogyan emelkedett a rezidencia hatalmas tömbje a Kisalföld síksága fölé, a másik pedig a parkról készült (26. kép), nem messze attól a ponttól, ahonnan Pesci ábrázolta a kertet. Tőle eltérően azonban nem madártávlatból, hanem a sétálók nézőpontjából örökítette meg a parkot. Jól látható, hogy a park nyilvános volt, s az is, hogy a látogatók, ruházatukból ítélve, különböző társadalmi rétegekhez tartoztak. A képi látvány központja a kaszkád, amelyre kétoldalt lépcsők vezetnek. Kilátóteraszán mozgalmas szoborcsoport – a terveken Neptun és kísérői – emelkedik, tövéből lépcsőkön át zubogott alá a víz a szökőkutas medencébe. Eszterháza újonnan épített kaszkádja megkésett barokk alkotás volt, architektúrája, elrendezése, funkciója okán is. Európában ekkor már megkezdték a barokk kertek tájkertté alakítását, s azokban már idegenek voltak az ilyesfajta architektonikus építmények.

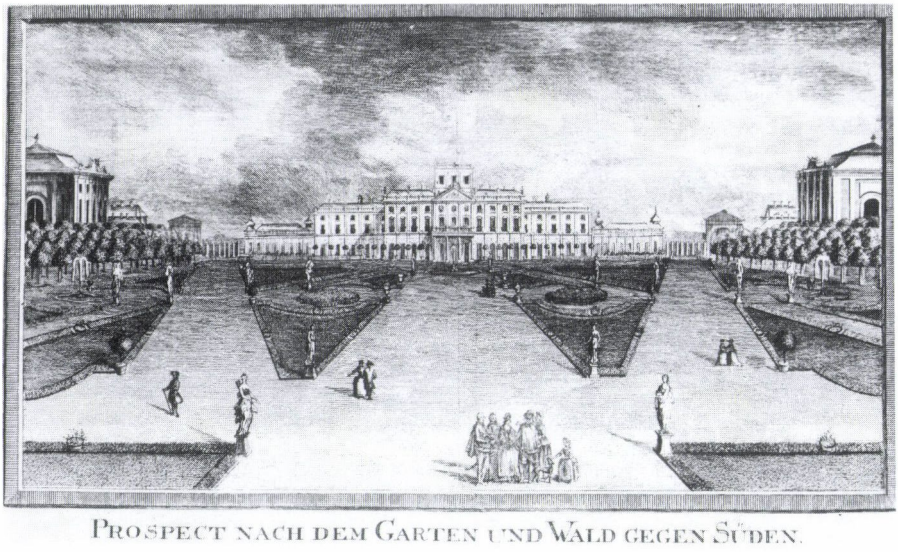
Ez az utolsó kép a barokk Eszterháza kertjéről.[21] Abba a sorba illeszkedik, amelyben Miklós herceg egy-egy jelentős épület, parkrészlet elkészülte, átalakítása után festőt hivat és rezidenciája akkori állapotát frissen megörökítteti. Egy barokk főúri mecénás képi önreflexióinak is minősíthetők a bemutatott Eszterháza ábrázolások, ebben van jelentőségük, ez adja



20. 7Jacoby, Nicolaus – Weinman, Marcus: Eszterháza kastélyalaprajza és a parter kezdetei rézmetszeten, 1784



21. Pesci, Gaetano – Landerer, Ferdinand: Eszterháza kastélyudvara rézmetszeten, 1784



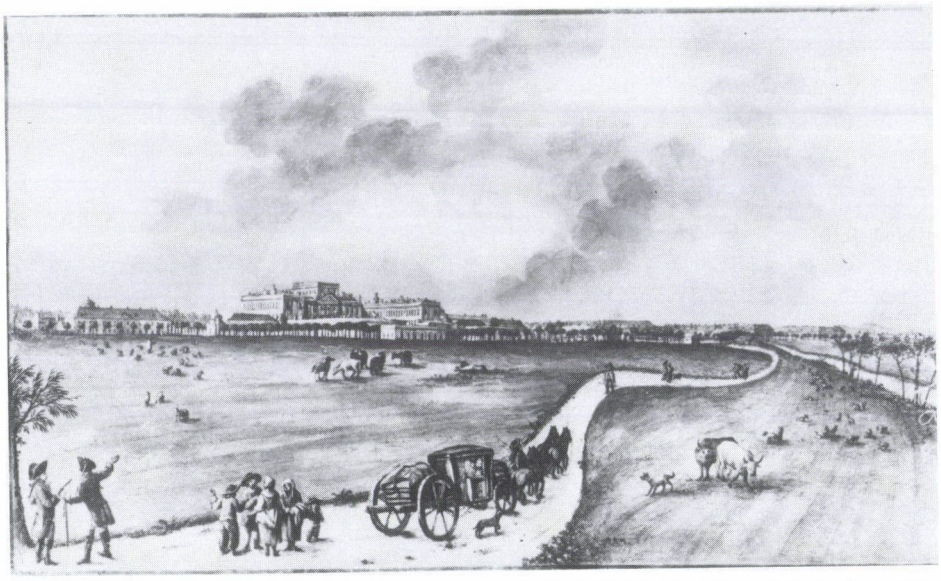
22. Pesci, Gaetano – Landerer, Ferdinand: Eszterháza kertje rézmetszeten, 1784



23. Pesci, Gaetano – Landerer, Ferdinand: Eszterháza keletről rézmetszeten, 1784



24. Pesci, Gaetano – Landerer, Ferdinand: Eszterháza nyugatról rézmetszeten, 1784



25. Eszterháza kastélya a pomogyi út felől nézve, 1785 körül. (Egykor Eszterházán, lappang vagy elpusztult. 1894-es felvétel)



26. Eszterháza kertje és kastélya a kaszkáddal, 1785 körül. (Egykor Eszterházán, lappang vagy elpusztult. 1894-es felvétel)

dokumentum értéküket is. Éppen annyira szólnak Esterházy Fényes Miklós személyiségéről, mint a kastély és a kert építéstörténetéről. Amikor Esterházy Miklós 1790-ben meghal, vele nemcsak a közép-európai késő barokk egyik legjelentősebb mecénása távozik, hanem véget ér Európa-szerte az az életforma is, amely a barokk főúri kultúrát életre hívta és éltette. Utódai már nem e pompázatos rokokó kastélyegyüttes keretei közt kívántak élni, hanem a forradalmi építészet klasszicizmusának szellemében átformált kismartoni kastélyban és annak nem kevésbé nagyhírű angolkertjében. A 19. század elejétől az Esterházy család rezidenciáját és kastélykertjét megörökítő ábrázolások már Kismartonról készülnek, hasonlóan gazdag képet örökítve ránk egy hercegi família kultúrájáról.[22]

ESZTERHÁZA ÁBRÁZOLÁSAINAK KATALÓGUSA

1. *Eszterháza kastélya és kertje, 1760 körül*
olajfestmény, vászon, 184×249 cm vagy 194×249 cm
Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély
Elpusztult vagy eltűnt a második világháborúban
1928-ban készült róla amatőr felvétel, negatívja Fertőd, kastélymúzeum, lelt.szám nélkül (Bak Jolán gyűjtése)
Irodalom: Hárich 1944, 9 (a kép méretével); Bak 1975, 184–186, és 1. kép; Örsi 1977, 285–286, és 369. kép; Valkó 1982, 37. kép; Magyar kastélyok 1990, 23; Mőcsényi 1998, F 03.

1/a. *A Lés-erdő és Eszterháza kastélya erdőtérképen, 1760 körül*
papír, toll, lavírozással, vászonra húzva 74×52 cm
Országos Levéltár, a hg. Esterházy család levéltára, S 16, Nr. 92 (jelzetét Fatsar Kristófnak köszönöm)
Irodalom: Mőcsényi 1997, 98. Mőcsényi 1998, D 28–D 31, a térkép egész és részletfelvételeivel

2. *Vezérterv Eszterháza kastélyának és kertjének kiépítéséhez, 1762*
Girolamo Le Bon (?) (1700 körül – 1765 után)
Papír, lavírozott tollrajz, vászonra húzva, 127×163 cm
Országos Levéltár, Tervtár, T 2 (a hg. Eszterházy család tervei), 1560
Irodalom: Balogh 1953, 130–133, és 1. kép; Sopron Top. 1956, 495; Voit 1970, 76–78; Mőcsényi 1968, 172–175; Kat. Haydn 1982, 241 (Galavics Géza); Saur AKL, Bd. 12. 1996, 448; Mőcsényi 1998, E 01

3. *Eszterháza kastély- és kertegyüttese térképen, 1764/65*
Nicolaus Jacoby (1733–1784)
Vízfestmény, toll, lavírozással, 98×73 cm
Felirat balra kartusban: (tussal) ESTER-HAS (ceruzával, amelyre eddig nem figyeltek föl) et ses environs à Jacoby. A térkép megfelelő helyén környékbeli helynevekkel s francia földrajzi megjelölésekkel.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Alb. 202–212.
Irodalom: Kat. Haydn 1982, Kat. 243, színes képpel (Taf. 13)

4. *Eszterháza kastélyának és kertjének madártávlatú képe vörösesbarna tónusban, 1768–1772 között*
Nicolaus Jacoby (1733–1784)
Papír, vászonra húzva, tollrajz, ecsetlavírozással, 92,4×59 cm
Felirat a baloldali (üresen hagyott) kartusdísz fölött: ESTERHAZ, s a kép megfelelő helyén francia nyelvű földrajzi elnevezések
Hátlapján régi jelzet: Mappa Arcis Eszterház / Fasc. G. A. 366 et NB. Rep. 16
Fertőd, a Kastélymúzeum gyűjteménye, leltári szám nélkül (korábban az egyik Esterházy birtok erdészeti hivatalában, Bak Jolán gyűjtése)
Irodalom: teljes képe közöletlen, rövid leírása Mőcsényi 1996/3., 41; Mőcsényi 1998, D 48 alatt a Képtár-részletet közli

5. *Eszterháza kastélya és kertje legyezőn, 1772 körül*
Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete Nicolaus Jacoby (?) (1733–1784) rajza után
Papír, rézmetszet, 34×29 cm
a) A kastély és a kert (a kastély felőli nézet)
Jelezve balra lent: F. Landerer Fecit Vien.
Középen kartusban francia nyelvű jelmagyarázat A-tól G-ig
b) A kert és a kastély (kert felőli nézet)
Jelezve középen lent: F. Landerer Fecit Vien.
Középen kartusban francia nyelvű jelmagyarázat A-tól C-ig
Önálló metszetlapként mindkét nézet külön lapon, színezetlen változatban:
Budapest, Színháztörténeti Gyűjtemény, ltsz. 552416/a-b
Irodalom: Balogh 1962, 110–111, és 4. kép; Kat. Haydn 1982, Kat. 245, Mőcsényi 1998, i 10.
Eredeti, nyéllel ellátott, kétoldalas legyezőformában, színezve
Eisenstadt Fürstliche Esterházysche Sammlungen, ltsz. NPLE 912
Irodalom: Kat. Esterházy 1995, Kat. XIII/6, színes képpel (b. oldal); Mőcsényi 1998, i 11.

6. *Eszterháza, a kastély és a kert madártávlatú képe oldalnézetből, 1775–76 körül*
Papír, tollrajz, vízfestmény, 50,7×72,6 cm (jobb felső sarokban és a jobb szél közepén hiány, középen szakadás, bal felső sarok vízfoltos)
Fertőd, a Kastélymúzeum gyűjteménye, leltári szám nélkül (korábban az egyik Esterházy birtok erdészeti hivatalában, Bak Jolán gyűjtése)
Irodalom: Mőcsényi 1997, 11 (a középső rész képével), 16; Bugár-Mészáros Károly: Fertődből Eszterháza. Szalon, 1998/1.szám, 5.oldal, (részlet, a kastély és a kert, színes); Mőcsényi 1998, E 06 (nem teljes kép)

7. *Eszterháza, a kastély díszudvara, 1779*
Pesci Gaetano (1749–1783 után)
Olajfestmény, vászon, körülbelül 85×120 cm (Az 1936-os leltárban, mint erre Dávid Ferenc figyelmeztetett 119×193 cm áll, de ez legfeljebb 93×116 cm lehet.
Jelezve a hátlapon: Bartolommeo Gaetano Pesci, Accademico Clementino della Accademia di Bologna. Direttore di essa in Architettura dipinse in Esterhaz 1779.
Egykor Eszterháza, Eszterházy kastély
Elpusztult, vagy eltűnt a második világháború végén
– A képről 1928-ban amatőr felvétel készült (nem a teljes képméretről), negatívja – Bak Jolán gyűjtése – a Fertődi Kastélymúzeum gyűjteményében, leltári szám nélkül. (közölte Bak 1975. 3. kép)
– 1900 körüli színes festménymásolata a tatai Eszterházy kastélyban szupraportként (közöletlen, ismeretét Bugár Mészáros Károlynak köszönöm)
– A teljes képmezőről készült rézmetszet a Beschreibung (1784) mellékleteként (lásd Kat. 13).
Irodalom: Kat. Wien 1888, Kat. 1155; Bak 1975, 186–187, és 3. kép; Galavics 1999, 2. kép.

8. *Eszterháza kertje és kastélya, 1780*
Pesci Gaetano (1749–1783 után)
Olajfestmény, vászon, 85,5×119 cm
Jelezve a vakkereten: Bartolommeo Gaetano Pesci Bolognese Academico Clementino e Direttore di Essa Accademia Fece in Est[e]rhatz [!] l'Anno 1780"
Országos Műemlékvédelmi Hivatal Építészeti Múzeum, ltsz. 75.11.1.
1945 előtt Eszterháza, Esterházy kastély.
Vétel 1975-ben a Bizományi Áruház Vállalat májusi aukcióján
– A kompozícióról készült rézmetszet kisebb változtatásokkal a Beschreibung (1784) mellékleteként (lásd Kat. 14).
Irodalom: Kat. Wien 1888, Kat. 1154; Bak 1975, 186, és 2. kép; Pusztai László 1978/4,57 (Bartolommeo Pejci, 1792); Magyar kastélyok 1990, 25 („B. Caetano Bieci"); Kat. Hefele 1994, Kat. 6.4. (Bartolommeo G. Pejci, 1792), Mőcsényi 1998, 158, F 04 (B. Gaetano Pajei, 1779); Kat. Haydn 1982, Kat. 242 (Bartolommeo Gaetano Pesci) színes képpel (Galavics Géza); Mőcsényi 1998, F 04; Galavics 1999, 177–194.

9. *Eszterháza kastélya nyugatról, 1780 körül*
Pesci, Gaetano (1749–1783 után)
olajfestmény, vászon, körülbelül 85×120 cm
Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély
– A festményről a 19. század végén – a Magyar műkincsek sorozat számára – készült fénykép jó minőségű pozitívja megmaradt az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében, ltsz. FLT 24.398

– A festményről 1928-ban készült amatőr felvételt (nem teljes képméret) közölte Bak Jolán, 1975. 4. kép. A felvétel negatívját a Fertődi Kastélymúzeum gyűjteménye őrzi.
– A festmény után készült teljes kompozíció a Beschreibung rézmetszetén (lásd Kat. 15)
Irodalom: Bak 1975, 186 –187, és 4. kép (az 1928-as felvétel); Galavics 1999, 188, és 6. kép (az Iparművészeti Múzeum század eleji felvétele)

10. *Eszterháza kastélya keletről, 1780 körül*
Pesci Gaetano (1749–1783 után)
olajfestmény, vászon, körülbelül 85×120 cm
Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély
Elpusztult vagy eltűnt, s mindez ideig fénykép sem került elő róla. Egykorú meglétéről így csak a festmény után készült, a Beschreibung (1784) kötetét illusztráló rézmetszet szól (lásd Kat.16).

11. *Eszterháza kastély- és kertegyüttese térképmetszeten, 1784*
Nicolaus Jacoby (1733–1784) rajza után Marcus Weinman rézmetszete
Papír, rézmetszet, 48,6×35,7 cm
Jelezve jobbra lent a képben: Jacoby del., a képkereten kívül M. Weinman Sc. Posony.
Felirata balra kartusban: GENERAL PLAN Überalle Gebäude GAERTEN und Thiergarten des FÜRSTLICHEN RESIDENTZ SCHLOSES ESZTERHAZ
Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként, Nr. 1. szám alatt.

12. *Eszterháza kastélyának alaprajza és a parter kezdeteinek térképe rézmetszeten, 1784*
Nicolaus Jacoby (1733–1784) rajza után Marcus Weinman rézmetszete
Papír, rézmetszet, 48,3×35,9 cm
Jelezve balra lent: Jacoby del. et aedif., a képen kívül jobbra M: Weinman Sc. Posony
Felirata balra a kartusban: GRUNDRISS DES SCHLOSSES ESZTERHAZ,
jobbra a kartusban: EXPLICATION, Nr. 1-től 64-ig s AA jelzések.
Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként Nr. 2. szám alatt.

13. *Eszterháza kastélyának belső udvara rézmetszeten, 1784*
Pesci, Gaetano (1749–1783 után) festménye után Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete
Papír, rézmetszet, 19,3×32,4 cm
Jelezve jobbra kereten kívül: F. Landerer Sc.

Felirata a kép alatt az Esterházy hercegi címer két oldalán: PROSPECT DER FÜRSTLICHEN RESIDENZ ESZTERHAZ VON DEN HAUPT THOR GEGEN NORDEN

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként, Nr. 3. szám alatt.

14. *Eszterháza kastélyának és a nagy parternek látképe rézmetszeten, 1784*
Pesci, Gaetano (1749–1783 után) festménye után Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete (nincs jelezve)
Papír, rézmetszet, 19,6×31,9 cm

Felirata a kép alatt: PROSPECT NACH DEM GARTEN UND WALD GEGEN SÜDEN

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként Nr. 5. szám alatt.

15. *Eszterháza kastélya nyugat felől rézmetszeten, 1784*
Pesci, Gaetano (1749–1783 után) festménye után Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete (nincs jelezve)
Papír, rézmetszet, 20×32,2 cm

Felirata a kép alatt: PROSPECT NACH DEM DORF SIPLAK GEGEN WESTEN

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként Nr. 6. szám alatt.

16. *Eszterháza kastélya kelet felől rézmetszeten, 1784*
Pesci, Gaetano (1749–1783 után) festménye után Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete (nincs jelezve)
Papír, rézmetszet, 19,8×31,6 cm

Felirata a kép alatt: PROSPECT NACH DEM DORF SCHITTER GEGEN OSTEN

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként Nr. 4. szám alatt.

17. *Eszterháza kertje és kastélya, előtérben a kaszkáddal, 1785 körül*
Ismeretlen festő műve
gouache, 29×51 cm (méret az 1936-os leltár szerint)

Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély

Elpusztult vagy eltűnt a második világháborúban

– A festményről a 1894-ben – a Magyar műkincsek sorozat számára – készült nagyméretű üveglemez fennmaradt az Iparművészeti Múzeum Adattárában (képünk erről készült), csakúgy, mint a róla készült egykorú – mára kifakult – pozitív is. Leltári száma: FLT 24.395, közölte Rados 1939, LXXXV. tábla

– Az 1928-ban készült amatőr felvétel (nem teljes felvétel, jobb oldalt a kép egynegyede hiányzik) negatívja a Fertődi Kastélymúzeum gyűjteményében. Közölte Bak 1975. 5. kép.

Irodalom: Rados 1939, LXXXV. tábla; Bak 1975, 187, és 5. kép; Mőcsényi 1998, F 05; Galavics 1999, 193–194, és 7. kép; Galavics 1999 a, 12, és 2. kép

18. *Eszterháza távlati képe a pomogyi út felől, 1785 körül*
Ismeretlen (az előző katalógustétel alkotójával azonos) festő műve
gouache, 29×51 cm (méret az 1936-os leltár szerint)
Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély
Elpusztult vagy eltűnt a második világháborúban
– Az ábrázolásról a 1894-ben – a Magyar műkincsek sorozat számára – készült, erősen retusált üvegnegatív az Iparművészeti Múzeum Adattárában maradt fenn. A közölt kép erről készült.
Irodalom: Balogh 1962, 2. kép

19. *Eszterháza kastélyudvara Esterházy Antal herceg soproni főispáni beiktatásának ünnepségekor, 1791*
Szabó és Carl Schütz rajza után metszette Berkeny János
Színezett rézmetszet 32,3×48,4 cm
Jelezve: Rajzolta Szabó és Schütz (balra), Metszette Berkeny (jobbra a kép alatt)
Felirata: „Az Eszterházi Fényes kastélynak észak felől való akkori képe, midőn Nagy Méltóságú Galanthai Eszterházy Antal Ő Hertzegsége T. N. Soprony Vármegye Fő Ispányságába ... béiktatásának pompája tartatott Aug. 3a napján 1791 a esztendőben. Ajánlják Ő Hertzegségének mély alázatossággal a Hadi és más nevezetes Történetek Irói"
Megjelent a „Hadi és más nevezetes történetek" folyóirat (Bécs) 1792. évi számában

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

BALOGH 1953	– Balogh András: A fertődi kastély építéstörténetének főbb mozzanatai. Művészettörténeti Értesítő, 1953
BALOGH 1962	– Balogh András: A „magyar Verszália" építője. Műemlékvédelem, 1962
BAK 1975	– Bak Jolán, „Néhány érdekes kép és festmény a fertődi kastélyról". Műemlékvédelem, 1975
Beschreibung 1784	– Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784
GALAVICS 1999	– Galavics Géza: Ein Bologneser Maler – Gaetano Pesci – in Eszterháza. In: Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas. Ed. Zsuzsanna Dobos, Budapest 1999.
GALAVICS 1999a	– Galavics Géza: Magyarországi angolkertek. Budapest, 1999
HORÁNYI 1959	– Horányi Mátyás: Eszterházi vigasságok. Bp. 1959.
Kat. Esterházy 1995	– Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten und Mäzene, Ausstellungskatalog, Eisenstadt, Schloss Esterházy,1995. Red. J. Perschy

Kat. Haydn 1982 – Joseph Haydn in seiner Zeit. Ausstellungskatalog, Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt, 1982. Red. Gerda et Gottfried Mraz, Gerald Schlag

Kat. Hefele 1994 – Melchior Hefele építész (1716–1794). Kiállításkatalógus, Szombathelyi Képtár, 1994. Szerk. Zsámbéki Mónika

Kat. Wien 1888 – Katalog der Kaiserin Maria Theresia-Ausstellung im k. k. Österreich Museum für Kunst und Industrie, Wien 1888,

HÁRICH 1944 – Hárich János kézirata: Eszterháza I. Műtörténet, 1944. OSzK Kézirattár, Fol. Hung. 2151

Magyar Kastélyok 1990 – Magyar kastélyok. A bevezető tanulmányt Koppány Tibor, a kastélyok ismertetését Dercsényi Balázs, a kerttörténeti részeket Örsi Károly írta, a felvételeket Hegyi Gábor készítette. Budapest, 1990

MŐCSÉNYI 1968 – Mőcsényi Mihály: A fertődi táj-park-kastély műegyüttesről. Műemlékvédelem, 1968

MŐCSÉNYI 1997 – Kritikus gondolatok és ismeretlen tények Eszterháza építéstörténetéhez. Soproni Szemle, 1997/1. 2. szám (a következő tételben szereplő munka rövidebb összefoglalása, gazdag bibliográfiával)

MŐCSÉNYI 1998 – Mőcsényi Mihály: Eszterháza fehéren – feketén. h. n., é. n., [Budapest, 1998]

ÖRSI 1977 – Örsi Károly: Győr-Sopron megyei történeti kertek és az első, történeti kertekkel foglalkozó nemzetközi kollokvium. Magyar Műemlékvédelem, 1973–74 (Budapest, 1977)

PUSZTAI 1978 – Pusztai László: Az Országos Műemléki Felügyelőség Építészeti Múzeumának új szerzeményeiről. Magyar Építőművészet, 1978/4.

RADOS 1939 – Rados Jenő: Magyar kastélyok. 2. bővített kiadás (Budapest, 1939.

Saur AKL – Saur Allgemeines Künstler-Lexikon Bd.12, 1996

Sopron Top. 1956 – Csatkai Endre et al.:Sopron és környéke műemlékei. Budapest, 1956. II. kiadás

VALKÓ 1953 – Valkó Arisztid: A fertődi (eszterházi) kastély művészei, mesterei. Művészettörténeti Értesítő, 1953

VALKÓ 1955 – Valkó Arisztid: Fertőd (Eszterháza, Süttör:Győr-Sopron megye) mesterei és művészei 1720–1768 között. Művészettörténeti Értesítő, 1955

VALKÓ 1960 – Valkó Arisztid: Jacoby Miklós magyarországi szereplése és működése, különös tekintettel a fertődi kastély építésére. Művészettörténeti tanulmányok, Budapest, 1960

VALKÓ 1982 – Valkó Arisztid: Újabb adatok a fertődi (eszterházi) kastély építéstörténetéhez. Ars Hungarica, 1982

VOIT 1970 – Voit Pál: A barokk Magyarországon. Budapest 1970

JEGYZETEK

[1] A tanulmány a Történeti kertek Magyarországon című OTKA program (T 22383) támogatásával készült.

[2] MŐCSÉNYI 1998 Ismertetése DÁVID Ferenctől a Komárik Dénes emlékkönyvben megjelenés alatt. A könyv CD melléklettel jelent meg, amelyen úttörő módon a feldolgozott levéltári és szakirodalmi dokumentumok szövege éppúgy szerepel, mint sok sok fénykép és képes forrás reprodukciója is. De amíg a levéltári dokumentumok időrendben rendezettek, addig a régi Eszterháza ábrázolások közlésének sem jegyzéke, sem egységes rendszere nincs. Az építéstörténet és a kerttörténet részeként a szerző érvrendszerében bukkannak fel a legkülönbözőbb helyeken, sokszor kitűnő kommentárokkal kísért részletfelvé-

telek formájában, de kezelni és visszakeresni darabjaikat nem egyszerű feladat. Az Eszterháza ábrázolásoknak e tanulmány végén közölt katalógusában a szakirodalmi említések között megkíséreltem minden tételnél megadni a CD mellékleten szereplő képek koordinátáit, de nem vagyok meggyőződve, hogy ez mindig sikerült. Néha csak részletfelvételekre akadtam.

[3] Eszterháza 1936-ban felvett hitbizományi leltára (OL Esterházy-család hercegi levéltára, régi szám: fasc. 2229-ről Valkó Arisztid másolata, Iparművészeti Múzeum Adattára KTT.152.) A leltár a kép méretét 194x249 cm-ben adja meg, míg Hárich (1944, 9) 184x249 cm-ben. A képet a leltár idején aranyszegélyes tölgyfaráma keretezte, s számon tartották róla, hogy „restaurálta Sappler". Kastélybeli leltári száma 1140 volt. 1936-ban a nyugati oldalszárny földszinti folyosóján tartották. Erre az adatra Dávid Ferenc hívta fel figyelmemet, aki munkámat, az Eszterháza-ikonográfia összeállítását végig figyelemmel kísérte és észrevételeivel számos ponton finomította. Ehelyütt is köszönet érte. A kastély belső tereiről szóló tanulmányát lásd ugyan e folyóiratszámban.

[4] A Martinellivel kötött szerződésre nemrég talált rá FATSAR Kristóf, forrásközlését lásd ugyane folyóirat számban.

[5] A Deimbler Márkkal kötött szerződést lásd VALKÓ 1953 134.

[6] Erdőháza később lebontott kastélyának képét Lippert József 18. század végén készült rajza őrizte meg (Vöröskő / Červený Kamen, múzeum, raktári anyag). Erről készítette Hieronymus Benedicti már a 19. század elején rézmetszetét (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok).

[7] Girolamo Le Bon (1700 körül – 1765 után) pályájáról összefoglaló a legutóbb Saur AKL, Band 12. 1996. 449. Az OSZK Színháztörténeti Tár rajzait közli HORÁNYI 1959 6. és 7. kép, attribúciójukról 30–32.

[8] Az 1761 szeptember 9-én megkötött szerződést közli Valkó 1953 134, magyarra fordította és elemzi BALOGH 1953 132. A munkát a következő év május 8-i szerződés szerint folytatják, de itt már az allékat tisztítják, s a keresztben álló fasorokat irtják. E szerződést is lásd VALKÓ 1953. 134.

[9] A metszetet még Esterházy Pál Antal készíttette 1759-ben s Nürnbergben metszette rézbe Martin Tyroffal. Jelzése: levée et dessinée en 1759 par Jacoby. Gravée par Martin Tyroff a Nuremb. A metszetről VALKÓ Arisztid: A kismartoni vadaskert egy XVIII. századi ábrázolása. Ars Hungarica, 1977. 241–249.

[10] Charles Joseph de Ligne herceg Eszterháza kritikája a szerző Der Garten zu Beloeil nebst einer kritischen Übersicht der meisten Gärten Europas című kötetében jelent meg. II. Teil Dresden, 1799.117–120. Lásd erről GALAVICS Géza: Magyarországi angolkertek. Budapest, 1999. 13.

[11] A lebontott kastélykupola immár feleslegessé vált rézlemezeit 1776-ban kérik az Esterházy-kegyuraság alatt álló boldogasszonyi ferencesek templomuk javításához. Mőcsényi Mihály ennek az adatnak az interpretálásával Eszterháza építéstörténetének jelentős dátumát jelölte ki. Mőcsényi 1998.

[12] Pesci eszterházai szerepléséről részletesen GALAVICS 1999 14, 16.

[13] A díszudvart ábrázoló festményről (Kat. 7) 1928-ban László Tibor mérnök készített fölvételt, míg a kastély nyugati, oldalnézetét ábrázoló festményt (Kat. 9., továbbá a Kat. 17. és 18. szám alatt említett képeket is) a Magyar Műkincsek sorozat számára fényképezték. E felvételeket – mint Dávid Ferencnek e folyóirat számban olvasható tanulmánya (a 10. lábjegyzetben) tisztázta – 1894-ben készíthették. Az Iparművészeti Múzeum Adattárában máig megőrizték a nagyméretű üveglemezeket, s néha az egykorú nagyításokat is. Állapotuktól függően hol az egyik, hol a másik ad ma is használható képet.

[14] A corbeille de terre – vagy corbeille de fleurs – a kései franciakert egyik legjellegzetesebb eleme volt. Történetéről és szerepéről Iris LAUTERBACH: *Der französische Garten am Ende des Ancien Régime*. Worms, 1987. pp. 198–199. 18. századi ismertetéséről, elkészítéséről, változatairól ROUBOU, Jacques Andre: *L'art du menuisier* című 6 kötetes munkájának 6. kötete (*L'art du treillageur, ou menuisiere des jardins*. Paris, 1775. pp. 1187–1189, és 355–365. táblák). Alkalmazása Eszterházán arról tanúskodik, hogy Esterházy (Fényes) Miklós az 1770-es évek

végén a franciakert legmodernebb, legdivatosabb formáját választotta.

[15] A Beschreibungnak a kastélyt oldalnézetből ábrázoló metszetein (keleti és nyugati nézet) jól látszik az illuzionista festményt hordozó, hármas félkörívvel lezárt fal is. A schwetzingeni lugas végén álló falképről Elisabeth SZYMCZYK-EGGERT a Gärten der Goethe Zeit című kötetben (hrsg. Harri Günther, Foto Volkmar Herre, Leipzig 1993) 148–149, képpel.

[16] ROTENSTEIN leírása („G.E.v.R.: Reisen durch einen Theil des Königreichs Ungarn im Jahr 1763 und folgenden Jahren") *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen* sorozatában jelent meg (Bd. 9. Berlin, 1783, 274–75). Nagy részét idézi RAPAICS Raymund: Magyar kertek. Budapest, é. n. [1940] 126. Rotenstein személyét H. BALÁZS Éva („Ki volt Rotenstein?" Ars Hungarica, 1987. 133–138) azonosította a család *vöröskői* ágából származó Pálffy János gróffal (1744–1794).

[17] VALKÓ 1960 144, és 49. jegyzet. Eszterháza terve és felmérései a hercegi hivatalnokok számára is Jacoby nevét hívták elő, nyugdíjba vonulása után is. Az ilyen típusú munkáit maga Jacoby is tevékenysége fontos részének tarthatta, s 1780-ban tisztelete jeléül Esterházy Miklósnak olyan dohányszelencét küldött, amelyre Eszterháza tervét (Plan) vésette. A herceg Jacobynak 8 dukát aranyat küldött jutalomképpen, s hozzájárult, hogy Jacoby ilyen szelencét másoknak is készíttessen. VALKÓ 1960 136, és 48. jegyzet.

[18] Az „aedificavit" kifejezés volt művészettörténeti vita tárgya: egyes szerzők, így MŐCSÉNYI Mihály is Jacobyt ennek nyomán tartották a kastély építőjének, mások – a leghatározottabban VOIT Pál – a kifejezést a kastély kivitelezésére, vagy kivitelezésének felügyeletére vonatkoztatták. Jacoby neve ebben a formában nyilván Esterházy Miklós kívánságára került a rézmetszetre, s ez mindenképpen a kastély megépítése körül végzett mérnöki tevékenységének elismeréséről szól.

[19] A Beschreibung kastélymetszeteit oly sokat és sokszor reprodukálták, hogy katalógustételeinknél az szakirodalmi említéseket mellőzzük.

[20] Az 1936-os leltárra lásd 3. jegyzet. A képek a földszinti nyugati oldalszárny folyosóján függtek, s darabjaikat egyetlen, közös leltári számon tartották nyilván (Ltsz. 1146). A fényképről is jól látszik, hogy gouache technikával készültek. A leltárban 29×51 cm mérettel szerepelnek, s méretbeli azonosításukat a fényképen látható, a fényképezéskor használt rögzítő rajzszögek hozzávetőleges mérete (9 mm átmérő) alapján végeztük el.

[21] Az Eszterháza-ikonográfia 18. századi képei közé még egy ábrázolást fölvettünk: annak az ünnepségnek a rézmetszetét, amely Esterházy Miklós utódának, Esterházy Antalnak 1791 augusztus 3-i, főispáni beiktatásáról készült (Kat. 19) Nem teljesen önálló kompozíció, mert az épületnek, a kastély belső udvarának képét a Beschreibungban közölt, Pesci képét követő metszetről másolták, s csak az alakokkal egészítették ki. Ez az egyetlen kép az Eszterháza ikonográfiában, amely nem az Esterházy család kezdeményezésére készült. Sokszor reprodukálták, például HORÁNYI 1959 48. kép.

[22] 1818-ban, amikor a hercegi hivatalnok, Johann Baptist Pölt herceg Esterházy II. Miklós részére harminc darabos látkép sorozatot készít a hercegi birtokokról, Eszterházáról már csak két ábrázolás készült („Das Schloß samt der Gegend von Esterház von der Hauptstraße aus anzusehen", „Das Schloß samt hinter Gebäude in der Nähe von der Gartenseite aus aufgenommen"), amikor csak a kismartoni kastélyparkot négy kompozíción örökítette meg. A Pölt által készített gouache-ok nagy része eltűnt a második világháborúban, közte mind a két Eszterháza-ábrázolás is. E képekről Theresia Gabriel: Der Stellenwert der Landschaftsmalerei in der Esterházyschen Bildergalerie und ihr Einfluß auf die Gestaltung des englischen Gartens unter Fürst Nikolaus II. Esterházy. Magisterarbeit an der Universität Wien. Kunstgeschichte [1996], Maschinenschrift, 58, 65, a harmincdarabos sorozat címeivel. A második világháború előtti leltárak a kismartoni kastélyban még huszonkét kép meglétéről szólnak.

Dávid Ferenc

ESZTERHÁZA BELSŐ TEREI

Eszterháza belső tereinek díszeiről keveset tudunk, mert 1944 előtt alig voltak tanulmányozhatók, azon a télen pedig kirabolták és elpusztították őket.[1]

Az Eszterházáról szóló művészettörténeti irodalom sokáig csak idézgette az idehaza ritkamód gazdag források leírásait,[2] s megelégedett a Lottó-áruház-szemlélettel: a „minden szinten szinte minden" ismétlésével. Az ötvenes évektől az immár kiüresített kastély építéstörténete vált a fontos témává, megtámogatva Valkó Arisztid levéltári kutatásaival.[3]

A kastély-helyreállítás évtizedének irodalma Mőcsényi Mihály tavaly megjelent könyvével és CD-jével nyerte el befejezését.[4] Az egykori helyszíni megfigyelések és a levéltári anyag rendszeres átolvasása és ellenőrzése nyomán olyan munka született, amely a kastély építéstörténetének fő periódusait tisztázta. A művészettörténet számára megnyílt az út, hogy e tisztázott periódusokat a maga módszereivel, vagyis a stíluselemzés és az összehasonlítás útján értelmezze.

Az épület belső tereit és berendezését illetően még nem tartunk itt. A berendezett kastély ismeretében mindössze Csányi Károly írt néhány sort,[5] a díszterem és a kápolna freskóit Garas Klára interpretálta Mildorfer tanulmányában,[6] az elpusztult kastély részleteiről pedig Vadászi Erzsébet közölt több cikket hol tudományos, hol népszerűsítő formában.[7] A fontos eredménye a Mária Terézia szoba gobelin-jeinek meghatározása.[8]

A következőkben a kastély belső tereiről készült, s eddig közöletlen fényképeket mutatok be, s azokat a többektől említett, de először Velladics Márta által használt[9] múlt századi inventáriumok[10] segítségével igyekszem az egykori egészben elhelyezni.

A legrégibb csoport a Magyar Műkincsek című többkötetes díszmű számára készült, bizonyára 1894-ből való, és jó része nem került közlésre.[11] A következő csoportot az ezredéves kiállítást ábrázoló fényképek alkotják, ahol eszterházai enteriőrök másolatai között mutattak be eredeti műtárgyakat.[12] Csányi Károly, az iparművészet jeles tudósa talán cikke írásával kapcsolatban 1928-ban készített néhány enteriőrképet.[13] A sala terrenát, a díszterem és előtereiket a soproni Diebold Károly 1940 körül készített számos felvételéről[14] ismerjük, három szobát pedig Vidovszky Béla enteriőrfestményeiről.[15] További fényképeket gyűjtött Bak Jolán különböző forrásokból.[16]

A fényképek mindegyike a főépület termeiről és legalább kétablakos szobáiról készült, (1–2. kép) a rajzokon a lefényképezett területek vonalkázottak.[17]

A főépület közösségi helyiségeit T alaprajzban rendezték el: a T hosszú szárát a középtengelyben fekvő dísztermek, a rövidebb szárát a velük szomszédos, kertre néző helyiségek alkotják.

A kastély oldalszárnyaiban a földszinten és az első emeleten tizenkét darab kettő-ötszobás lakosztályban Esterházy Fényes Miklós családjának tagjai és közeli ismerősei laktak. A nyolcvanas évek följegyzései őrizték meg néhányuk nevét: Grassalkovich hercegné, azaz Esterházy Fényes Miklós leányáét, egy Weissenwolf grófnőét, aki Miklós herceg Miklós nevű fiának volt a felesége, s egy Weissenwolf grófét, az ifjú Esterházy Antalét, egy Czobor báróét, s egy Starhemberg grófét.[18]

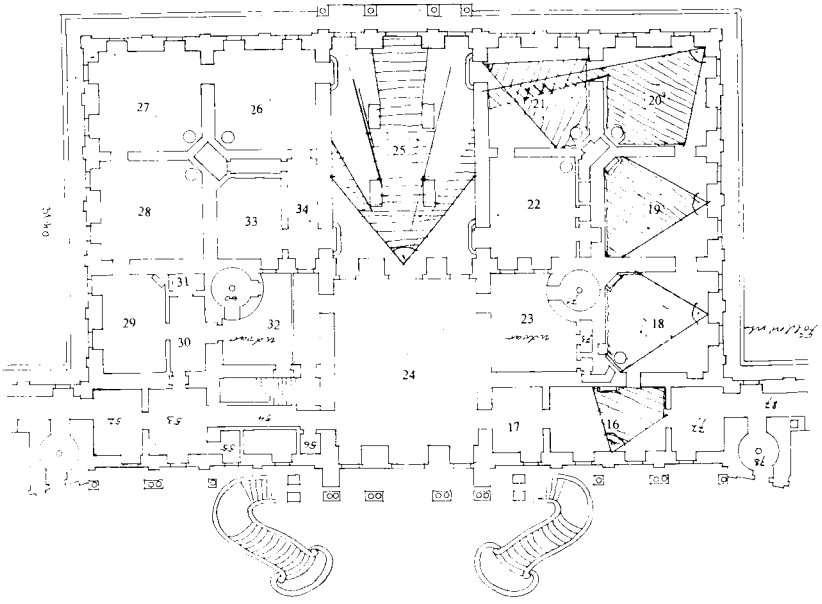
A főépületben öt díszlakosztály volt. Kettő a földszinten, kettő az első emeleten, egy pedig, a herceg egy második lakosztálya, a második emeleten. A herceg és a hercegné földszinti, a kertbe közvetlen kijárást biztosító lakosztályai fölött, az első emeleten szokatlan módon két díszlakosztályt fejedelmi rangú vendégek számára alakítottak ki.[19]

Az enteriőrök jellegét a falburkolatok csoportosításával igyekszem megmutatni. (3. kép) Az oldalszárnyak lakrészeinek falát többnyire festett papírtapéta fedte, pontosabban olyan dekoratív kézi festés, amelyet vászonra húzott papírra készítettek. Egy-két szobában dekoratív falfestés készült. A kastély falburkolatait fölsoroló táblázatról[20] leolvasható: vászonra húzott papírkárpitot a főépületben csak a mellékes helyiségekben használtak. Ezek között viszont vélhetőleg eredeti kínai papírkárpit is akadt.

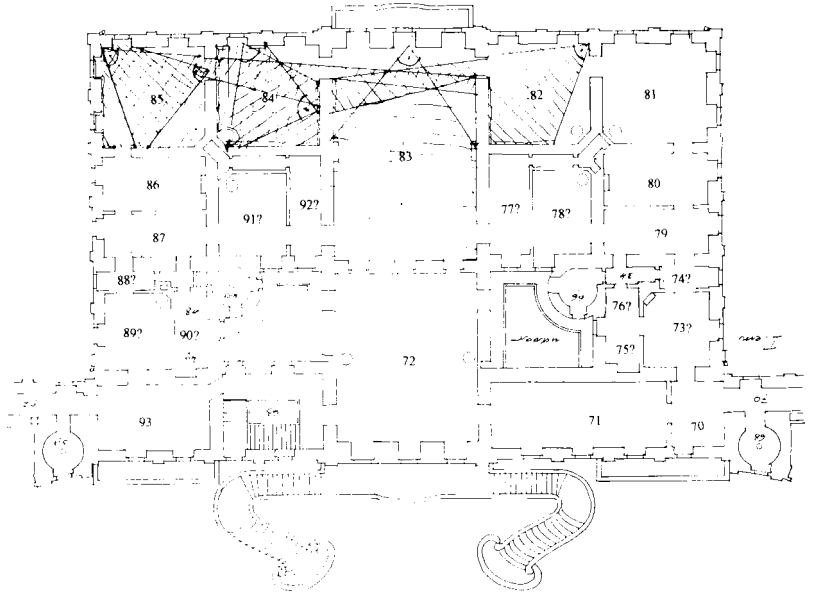
A főépületben a lakosztályok belső szobáiban faburkolatokat, pontosabban a mennyezetvonalig tartó boiserie-t készítettek apróbb vagy nagyobb betétekkel. A hercegi lakosztály három szobájában a kicsiny betétekben olajfestmények voltak. (4–6. kép) Az inventáriumok e képbetétes boiserie-k mellett két hasonlóan formált tükörbetétes szobáról is szólnak.[21] A boiserie-t ívelt betétekkel megbontó-gazdagító forma francia eredetű, a 18. század közepén azonban már egész Európában ismert, főképp Jacques-Francois Blondel 1737-ben megjelent többkötetes munkája révén, amely a Maison de Plaisance felosztásáról, berendezéséről és dekorációjáról szólt.[22]

A hercegi háló (Inv. N.18.) képbetéteit Rotenstein Götterhistorien-nek nevezte. (7. kép) A képecskék istenek szerelmeit ábrázolták, a mennyezetek sarkában lévő négy festett mezőcske pedig fáziskép módjára ábrázolja a fáklyáját emelő, a nyilazó, a vesszejét már kilőtt s a boldogság koszorúját fölmutató Ámort.[23] A hercegi sarokszalon (Inv. N.20.) 12 kis képe Rotenstein szerint Bauernstücken, Csányi Károly szerint németalföldi modorú kocsmajeleneteket ábrázolt.[24]

A nagybetétes faburkolatokat azért készítették, hogy bennük különös értékeket helyezzenek el. Ilyenek voltak az emeleten a fejedelmi lakosztály hálószobájának, a Mária Terézia szobának (Inv. N.85) a gobelin-betétjei. (8–9. kép) A három nagy, fal-közepi és három kisebb sarokmező közül Vadászi Erzsébet két nagyobb és egy kisebb sarokkárpitot azonosított:



1. Eszterháza. A kastély középrészének földszinti alaprajza a fényképeken bemutatott területek bejelölésével

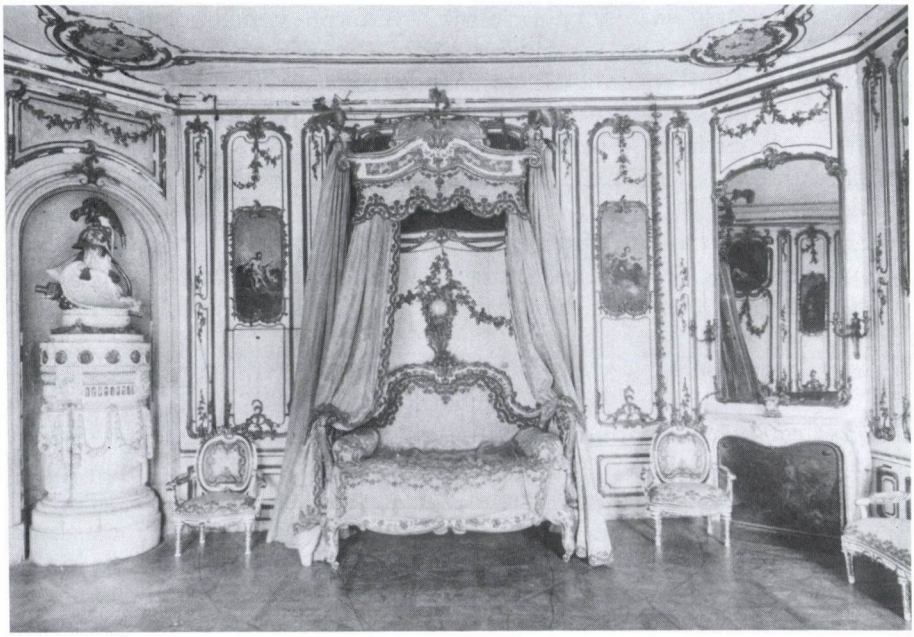


2. Eszterháza. A kastély középrészének első emeleti alaprajza a fényképeken bemutatott területek bejelölésével

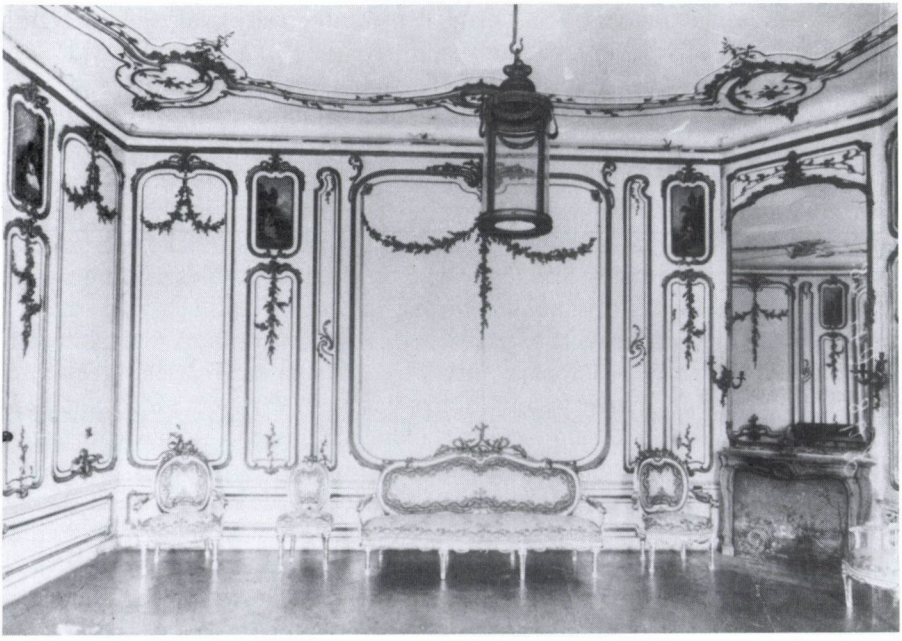
Eszterháza falburkolatai
B= boiserie Bt= boiserie textilbetéttel,Bl= Boiserie lakkbetéttel Bk=Boiserie képbetéttel Btü= Boiserie tükörbetéttel P= Pannó Tp=textil Pp=Papirspaletta F= festés FFr= dek.festés
P'=képburkolat (II.em.: se festés, se tapéta)

Közösségi és díszterek:			
Kiskönyvtár Fszt.14.Bibliothek1.: - Fszt.14.Bibliothek2.: P'	Salaterrena és előtere Fszt.24.Vorsaal: Ffr Fszt.25.Sala terrena:Ffr	Előtér és nagyterem I.e.72.Vorsaal: ? I.e.83.NT: Ffr	Kápolna Ffr Főlépcsőház előtérFfr
Corps de logis lakosztályok:			
Hercegi lakosztály Fszt16IndianCabinet: Bl Fszt.17.Ankleide Z.: B Fszt.18.Schlaf Z.: Bk Fszt.19Camin Z.: Bk Fszt.2oGeseelsch.Z.: Bk Fszt.21Tafel Z.: P	Hercegnői lakosztály Fszt.3o.Ankleide Z.: Tp Fsz.29.Camin Z.: Btü Fszt.28.Schlaf Z.: Bl Fszt.27.Gesellsch.Z.: Bl Fszt.26.Billiard Z.: P	Jobboldali díszlakosztály I.e.78.Retirade Z.: Tp I.e.79.Toilette Z.: Pp I.e.8o.Meergrün.Z.: Btü I.e.81Schlaf Z.: Bt I.e.82.Vorzimmer P	Baloldali díszlakosztály I.e.88.Retirade Z.: - I.e.87.Cabinet Z.: Pp I.e86Camin Z.: Tp I.e.85.Maria Ter.Z.: Bt I.e.84. Vorzimmer: P
	Női szolgálat földszint Fszt.33.Frauen Z.: P Fszt.34.StubenmädZ.:Pp	Női szolgálat emelet : I.e.73.HofdamenZ.: Pp I.e.74.Ankleide Z.: P I.e.75.Schlaf Z.: - I.e77.KammerFr.Z.: Pp	Férfi szolgálat emelet: I.e.91.Toilette Z.: P I.e.9o.Retirade Z.: - I.e.89.Kammerdien.Z: P
Hercegi lakosztály II. emelet: II.e.129.Schlaf Z.: Pp II.e.13o.Camin Z.: Tp,P' II.e.131.Schlaf Z.: Tp			
Oldalszárnyak :			
Jobboldali szárny vendéglakosztályok Fszt.1o HerrschW.1.: Pp Fszt.1o HerrschW. 2.: - Fszt.11 HerrschW. 1.: Pp Fszt.11 HerrschW. 2.: - Fszt.12 HerrschW. 1.: Pp Fszt.12HerrschW 2.: Pp Fszt.12 HerrschW. 3.: Pp Fszt.12 HerrschW. 4.: F Fszt.12.HerrschW. 5.: F	Balodali szárny vendéglakosztályok. Fszt.49.HerrschW.1.: ? Fszt.49.HerrschW.2.: ? Fszt.48.HerrschW.1.: ? Fszt.48.HerrschW.2.: ? Fszt.48.HerrschW.3.: ? Fszt.47.HerrschW.1.: - Fszt.47.HerrschW.2.: - Fszt.47.HerrschW.3.: -		

3. Eszterháza. A kastély falburkolatai a helyiségek inventáriumbeli számaival



4. Eszterháza. A hercegi háló (Inv. N.18) 1894 körül



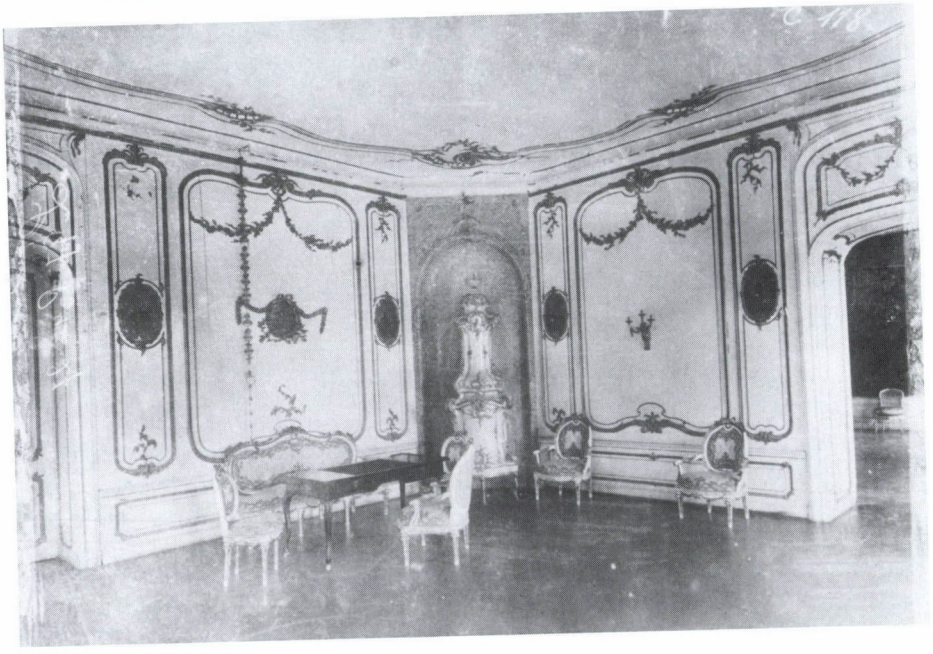
5. Eszterháza. A hercegi kandallós szoba (Inv. N. 19) 1894 körül

Diánát, Flórát és Neptunust ábrázolták.[25] A három gobelin egy, az istenek diadala címet viselő, hat darabból álló sorozat része volt,[26] amelynek kartonjait Vadászi szerint talán Jan van Orley (1655–1735) kompozícióinak és Aurele Augustin Coppens (1668–1740) tájháttereinek fölhasználásával készítették. A kartonokat a brüsszeli Van der Borght és a Reydam-Leyniers manufaktúrában is leszőtték, az eszterházai darabok e két műhely egyikében készültek.[27]

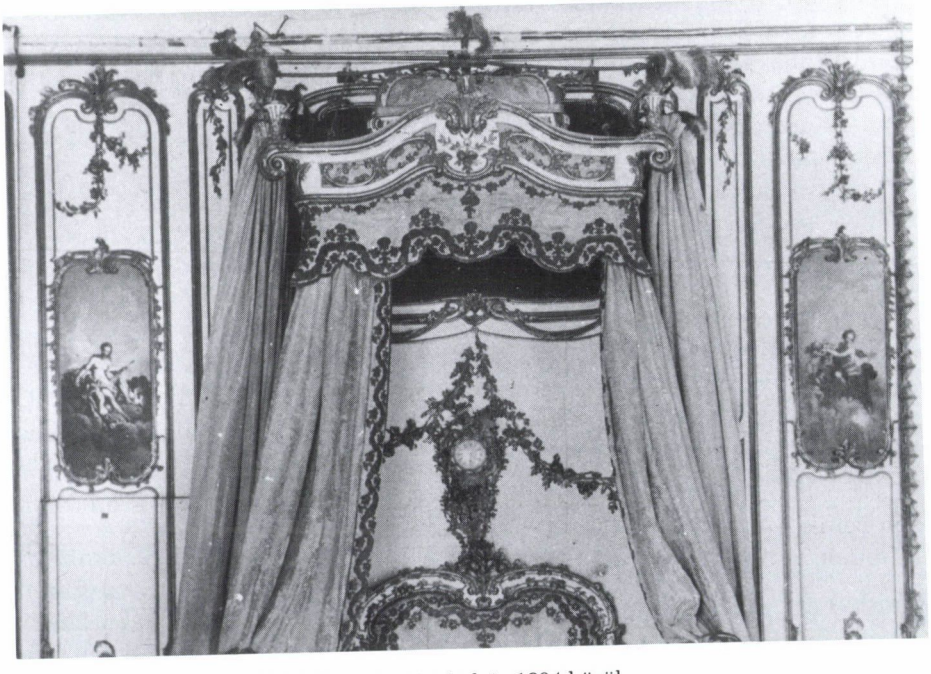
A faburkolatok nagy betétmezőinek a másik fajtája a távol keleti lakkbetét, amelyeknek eszterházai darabjai a nagyon nagy méretűek, a híresen drágák közé tartoztak. Három ilyen díszítésű szoba volt Eszterházán. A herceg un. indianisches kabinetjének (Inv. N.16) falán lévők közül több tábla (10. kép) eredeti, a hercegnői társalgó és háló (Inv. N.27., 28.) táblái 1875 óta a Bécs-Wallnerstrasse-i palotát díszítik (11. kép).[28] A hercegi kabinetet egészében e témának szentelték: a lakktáblákat befoglaló faburkolat keskeny mezőin faragott konzolokon helyeztek el kinai alakokat és egzotikus állatokat ábrázoló kerámiafigurákat.

Valamennyi fényképünk arany szegélyezéssel ellátott fehér boiserie-t ábrázol, s ez hamis összképet ad. Volt ugyanis három zöldre festett-lakkozott faburkolat, valamint egy aranyszélezéses tölgy színű faburkolat is, amelyet csak a rá vonatkozó szerződésből ismerünk.[29] A bútorok színleírása gazdagítja ezt a képet: fehér-arany,[30] fehér-zöld, zöld-arany, zöld-fehér, nemesfa-arany bútorgarnitúrákat találunk a főépület és az oldalszárnyak szobáinak összeírásában. A nemesfa-arany bútorok, melyeknek arany színű szegélyét sokszor a tűzaranyozott bronzdíszek alkották, gyakrabban voltak egyedi darabok, s ilyenként bármely színkörnyezetben előfordultak. Nem kapcsolódtak garnitúrába a teljes felületükön aranyozott bútorok sem, többnyire tükörkereteket, trümó-asztalokat, trümó-szekrénykéket, azaz a falburkolatokhoz közvetlenül kapcsolódó bútorféléket díszítettek így.

A jobboldali fejedelmi lakosztály kandallós társalgóját (Inv. N.80) aranyszegélyes zöld faburkolata miatt Meergrünes Zimmer-nek hívták. A baloldali fejedelmi lakosztály ezzel szimmetrikusan elhelyezkedő kandallós társalgóját (Inv. N.86.) sötétzöld gros de Tour szövettel tapétázták. A földszinti hercegnői lakosztálynak ugyancsak a kandallós társalgója (Inv. N.29.) volt zöld színű: a faburkolat zöld alapját faragott aranyozott díszek borították. A földszinti hercegi lakosztálynak az öltözőszobája, (Inv. N.17.) a sala terrena előterébe ajtóval nyíló helyiség bír zöldre festett faburkolattal. A faragott virágokat ezen többfajta fémszín borítja, a sala terrena stukkóihoz hasonló. A zöldre színezett belsők a lakosztályok belsejét akcentuálják: e társalgó szobákat a hálószobákon belül, a hálók és az öltöző/mosdó szobák között alakították ki. Társalgó mivoltuk a garnitúrákba összekapcsolt ülőbútorokról, a viszonylag nagyszámú dísztárgyról és a másutt rendszeres cserépkályhák helyett alkalmazott kandallókról olvasható le. A zöld és fehér burkolatok váltakozása tehát rendszert mutat, színük pedig arról a két tartalomról beszélt, amelyre a kastélyt komponálták: a természetről és az emelkedett szépségről.



6. Eszterháza. A hercegi társalgó (Inv. N 20) 1894 körül



7. Eszterháza. A hercegi háló (Inv. N. 18) részlete 1894 körül

A dísztermekben távolságtartóbb és reprezentatívabb falburkolatokat alkalmaztak: falképet és stukkót, műmárványt és falképet, illetve pannókat. Dekoratív oldalfalfestés a lépcsőházban, az előterekben és a belvederében készült.

Igen jellegzetes csoport a pannóké: alacsony lábazat fölött a teljes falfelületet elfoglaló és a tereket illuzionisztikusan kitágító olajfestmények borították a dísztermekkel szomszédos társasági szobákat. A négy nagy fogadószoba közül háromról mutathatunk be képet. A földszinten a sala terrenától jobb kézre (Inv. N.21) a pannók Rotenstein szerint vidéki mulatságokat (Landlustbarkeiten) ábrázoltak. Az egyetlen fénykép a három nagy és a két sarokdarab közül egy nagy képet mutat meg. (12. kép) A tágas tájban ábrázolt társaság falusi menyegzőn vesz részt, mint ezt a Watteau ilyen tárgyú képével való összehasonlítás bizonyítja.[31] (13. kép)

A sala terrenától balkézre eső szoba (Inv. N.26) eltűnt képei[32] rohanó patakokat, legelésző nyájat, pásztorokat, oszlopokat és romokat ábrázoló olasz festményként írta le Hárich levéltáros.[33]

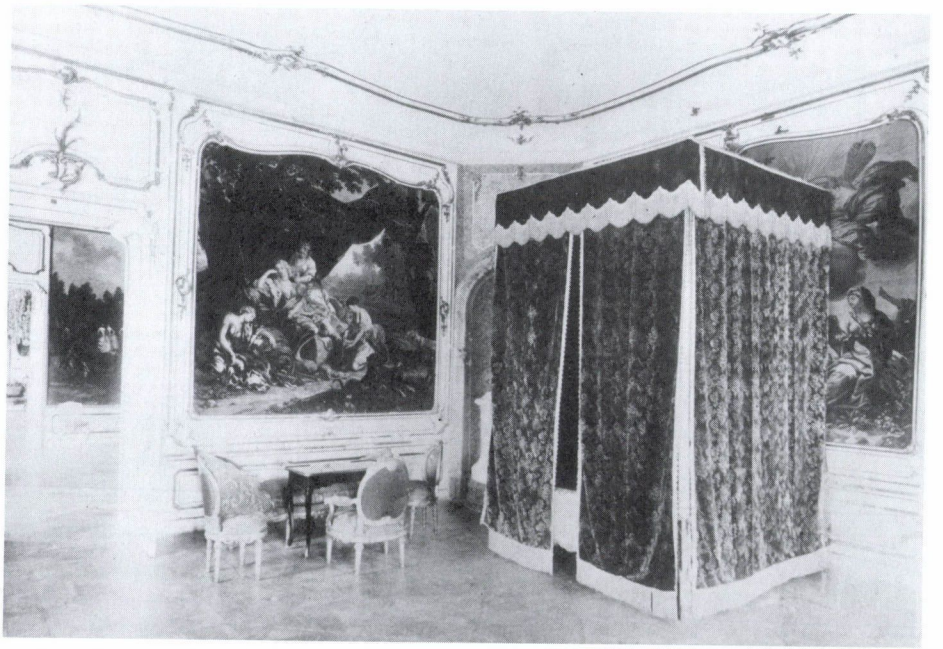
Az emeleten a díszteremtől jobbra eső szoba (Inv. N.82) pannói mély terű tájakon, titokzatos sziklák, barlangi építmények és szökőkút előtt urak és hölgyek kis csoportjait mutatták. (14. kép) Tartásuk, csoportfűzésük vatteszk, az összkép azonban a Watteau-i irányban megszokottnál irreálisabb.[34]

A díszteremtől balkézre nyíló szoba (Inv. N.84) pannói nagy társas vadászatot mutattak be. (15–16. kép) Az építészeti keret és a kép viszonya, a fák és facsoportok mérete és elhelyezése a többi pannós szobával összeegyeztetett, a vadászat részletei azonban igen szakszerűen ábrázoltak, s az alakok viseletei is reálisak. Rotenstein úgy vélte, a képek Esterházy Pál Antal vadászatát ábrázolják, s elmondta, mennyit költött a herceg a vadászatra évente: jellegzetes kortársi reakció volt ez. (A vadászatot ábrázoló pannó másolatát elkészítették az évezredes kiállításra, s az arról készített fényképeken további részletek tanulmányozhatók.)

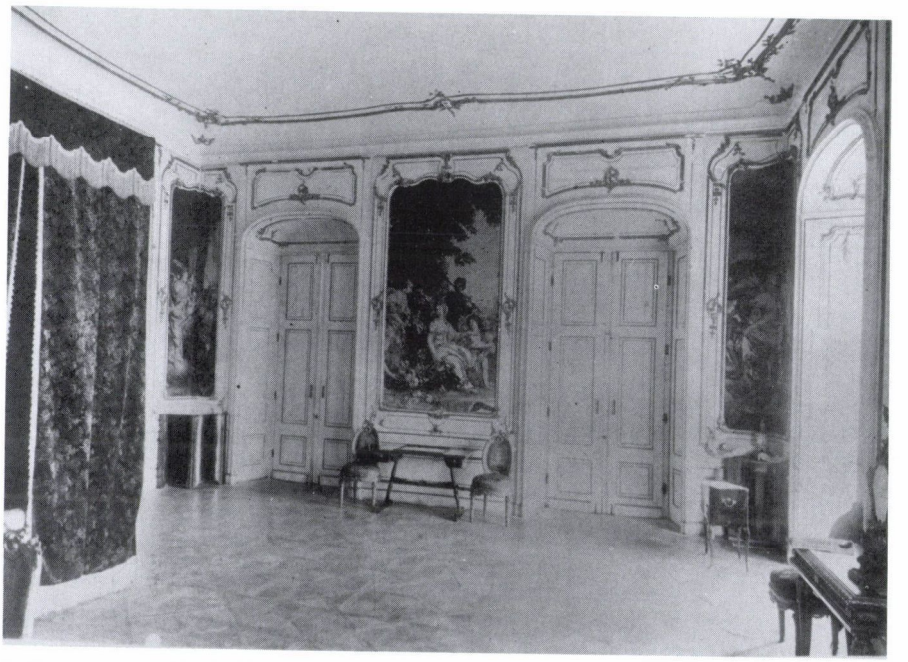
A négy pannós szoba elhelyezése a kastélybelső elrendezésének második számba vett kompozíciós eleme. A falaikat borító képek érzékelhetően a táj négy fajtáját idézték föl: az antik pásztorit és a falusi ünnepek színhelyét a földszinti páros, a megszelídített kertet és a vadont az emeleti.

E négy nagy szalonon kívül négy kisebb, egyablakos szobát is pannók díszítettek. Kettő közülük Jagdstück-öket, vad vagy vadászképeket ábrázolt, egy pedig mitológiai jeleneteket. A négy szoba (Inv. N.33., 74., 89., 91) 1765-ig a díszudvarra nézett, s az ott fölépített új szárny miatt vált jelentéktelenné.[35] Ebben az áttekintésben tehát, amely a befejezett kastély belső tereinek együtteseit, kompozícióját kívánja megtalálni, ezek azok a történeti elemek, amelyek kisebb súllyal veendők számba.

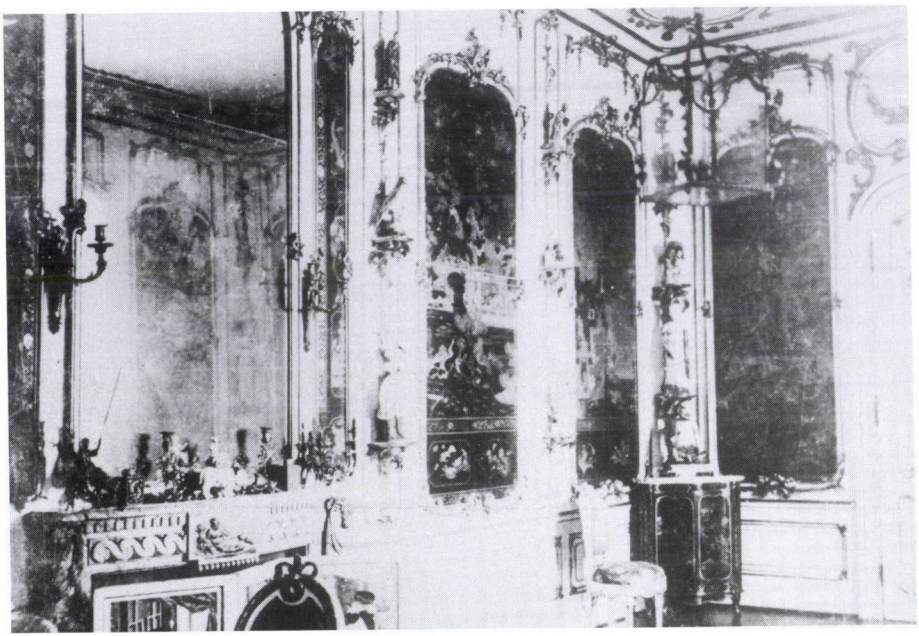
Vizuális értelemben falburkolatként mutathatjuk be a falra akasztott képekkel teljesen bevont szobákat is. A kis könyvtár egyik szobájának falait 59 olajkép és 3 szupraport borította[36] (Inv. N.14). Esterházy Miklós második emeleti, kertre néző szobájának falaira (Inv. N.130) a herceg által festett 123 tájképet akasztották, akvarelleket zöld keretekben.



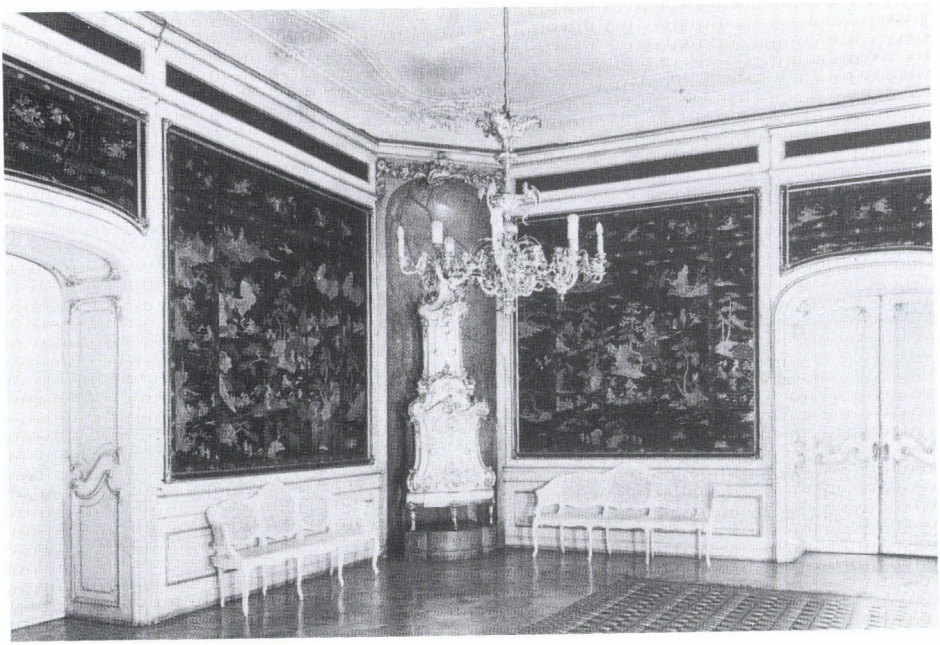
8. Eszterháza. A Mária Terézia szoba (Inv. N. 85) 1894 körül



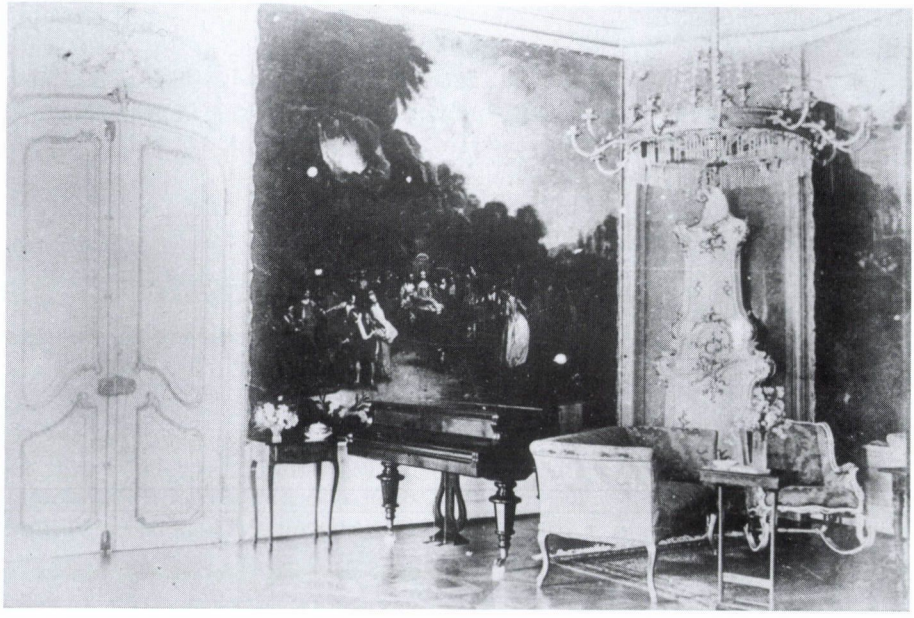
9. Eszterháza. A Mária Terézia szoba (Inv. N. 85) 1894 körül



10. Eszterháza. Az „indianisches Cabinet" (Inv. N. 16) a két világháború között



11. Bécs. A Wallnerstrasse-i palota lakktáblás terme



12. Eszterháza. A földszinti ebédlő (Inv. N. 21) keleti falának pannója 1894 körül



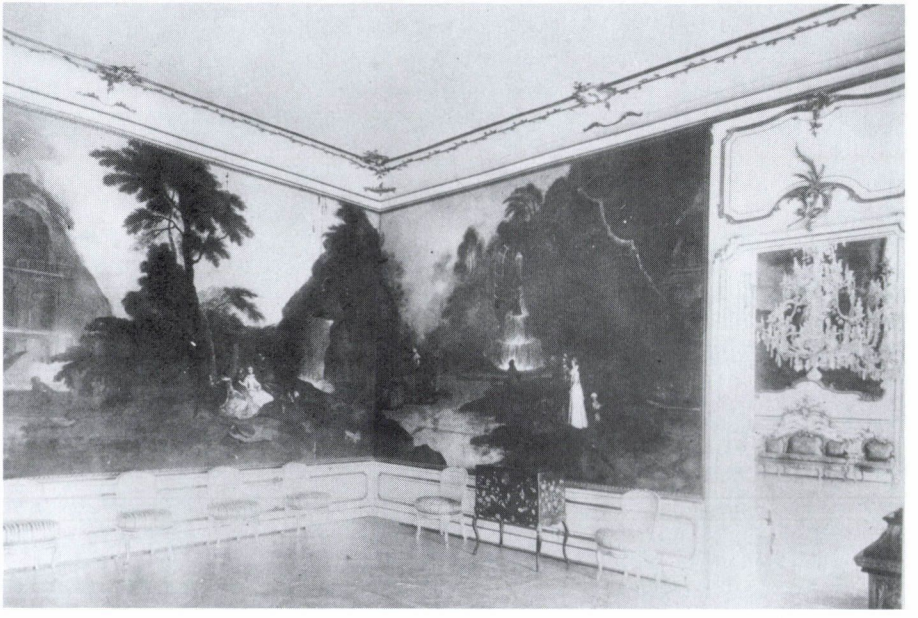
13. A. Watteau: Le Contrat de Mariage

Eszterháza corps de logis-a meglepően kicsi. Az 1720 körül korábbi épület felhasználásával épített vadászkastély szintenként egy-egy termet és 10-10 szobát tartalmazott. A középső tömb lakosztályainak területét a hatvanas évek elejéig itt említett funkciók – a könyvtár, a képes szoba,[37] a tükörszoba,[38] a kápolna[39] – kitelepítésével, helyiségeinek számát pedig néhány válaszfal behúzásával növelték.

A kastély középrészének hatását két nagyteremre bízták: A sala terrena (17–18.) alacsony boltozatait támasztó pilléreinek sajátos kialakításával, tükörhátterű, sziklaalapokon porcelán-állatfigurákkal és kitömött állatokkal vízi világot imitáló falikútjaival, a zöldszegélyű festett falakról gazdagon lecsüngő, sokszínű, fém-színezett stukkóvirágokkal a grottának adta finom és művibe áttett képét. A kortársi leírások szerint a bámulatot a pillérek közébe állított nagyméretű alabástromedényekre, a kutakba helyezett porcelán figurák különös nagyságára, s a tér esti megvilágításokkal fokozott összhatására alapozták. Érdemes megemlíteni, hogy a sala terrenával összenyitható előtér volt a kastély hangversenyterme. Érdemes megemlíteni azt is, hogy a valódi grotta a bábszínház nézőtere volt, a másodikat pedig a kaszkád alá építették.

A sala terrena zöld, természeti asszociációinak ellentétét képezte a fehér/arany díszterem. (19–20. kép) A keretet itt az alabástrom hatását fölkelteni kívánó falak,[40] a rokokó hajlatokból sokhelyütt a szabad lebegésig kibontott stukkók alkották, a falak fő díszét pedig Mildorfer az Apollo szekerét ábrázoló égkék mennyezetképe alatt négy nagy olajfestmény képezte.[41] A Metamorphoses-ből válogatott jelenetek istenek szerelméről meséltek. A négy kép közül a mitológiában kevéssé járatos Pálffy gróf (Rotenstein) is fölismerte az Apollo elől menekülő Daphnét, később itt járók Europa elrablását. A harmadik festmény Jupitert és Kallisztót ábrázolta, a negyedik valószínűleg Vénuszt és Ámort. A nagyméretű alakok beállítása, mozgása, csoportfűzése, a háttér szín- s fényviszonyai mind az érett barokk nyelvén szóltak, s ellensúlyozták a stukkódekoráció könnyed mozgalmasságát.

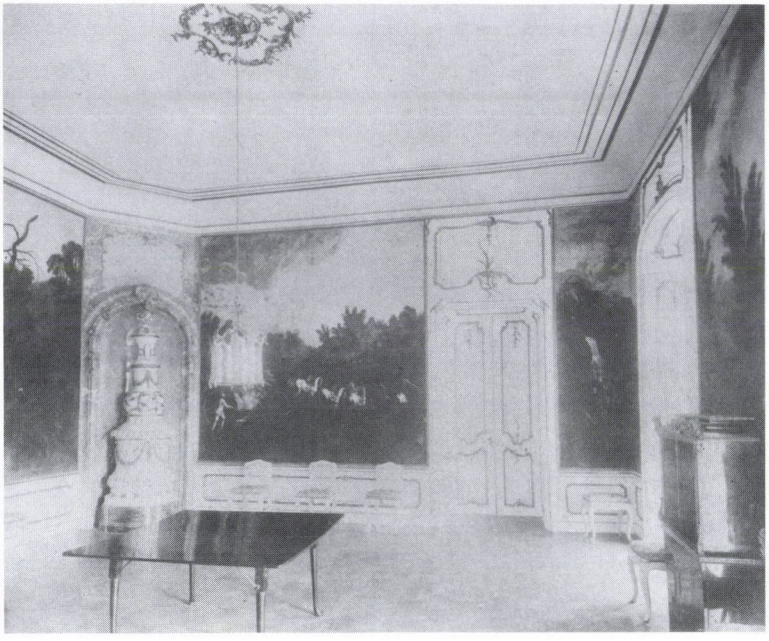
A kastély belsejét eddig a falburkolatokkal mutattam be és velük kívántam a belső lakószobák, társasági szalonok és dísztermek hármas rendjét jellemezni. Ez azonban a gazdag és megkomponált berendezés összhatását megengedhetetlenül egyszerűsíti. Nem mutatja meg például, hogy az igen sok tárgy között a kerámiának, különösen a porcelánoknak milyen túlsúlya volt. A figurális csoportok többsége bécsi és szász, azaz meisseni volt,[42] a nagyméretű edények közül a japán és kínai porcelánoké volt az elsőbbség. A 19. századi inventáriumok szabályosan elrendezett csoportokat mutatnak, s ha föl is tehetjük, hogy jó nehányukat áthelyezték az Eszterháza fénykorát követő évtizedekben, e csoportokban fölfedezhető a kompozíció. A pannókkal díszített, azaz ábrázolásokban gazdag nagy társasági termekben főképp kínai és japán vázákat helyeztek el, s ugyanígy a díszteremben is, ott persze többet, s főképp a fehér alapon sokszínűeket. A bécsi és meis-



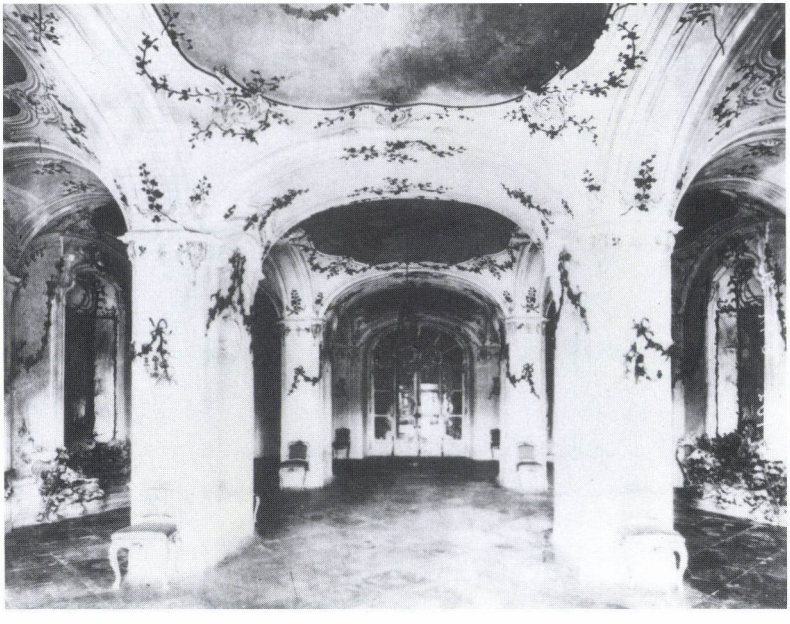
14. Eszterháza. Az emeleti fogadó szalon (Inv. N. 82) pannói 1894 körül



15. Eszterháza. Az emeleti fogadó szalon (Inv. N. 84) keleti és északi falának pannói 1894 körül



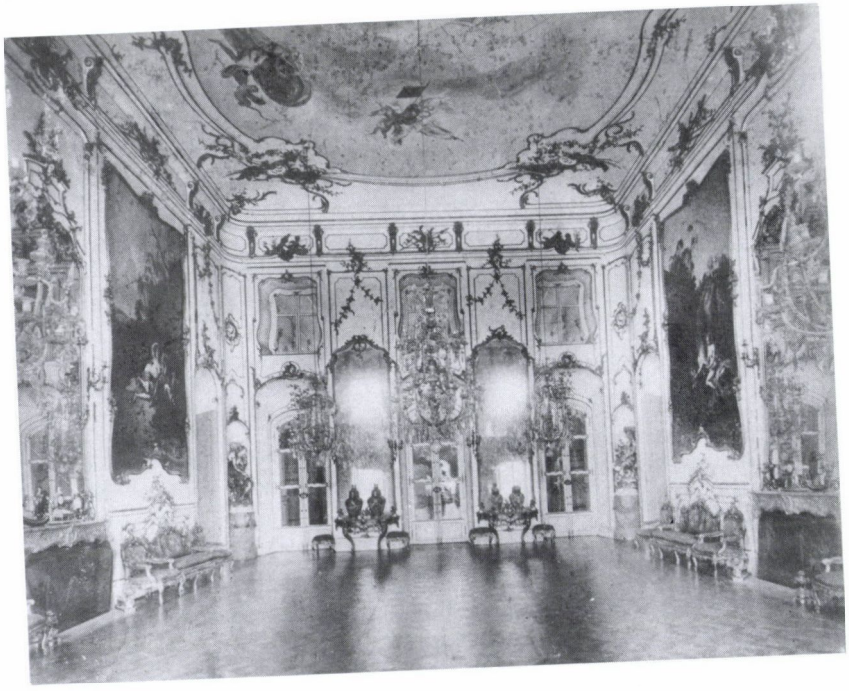
16. Eszterháza. Az emeleti fogadó szalon (Inv. N. 84) nyugati falának pannója 1894 körül



17. Eszterháza. A sala terrena 1894 körül



18. Eszterháza. A sala terrena részlete 1940 körül



19. Eszterháza. A díszterem 1894 körül

seni egy vagy többfigurás csoportokból a kisebb, belső lakószobákba jutottak gazdagabb összeállítások. A legtöbb porcelánfigura csoportot, szám szerint tizennyolcat a sala terrenában helyeztek el.

A porcelánfigurák a jól ismert rokokó témákat ábrázolták: dámákat és urakat finom ruháikban vagy jelmezekben, életük képeit a kávéivástól a vadászatig, parasztot és pásztort, jellegzetes foglalkozású alakokat az üstfoltozótól a kertészig és kertészlányig, és egy-egy mitológiai alakot vagy történetet.

A porcelánfigurák rendszerezésével válna teljessé a kastély ábrázolásainak tematikája,[43] amelynek összeszámlálását föntebb a falburkolatokban megjelenő képekkel elkezdtem. Mert Eszterháza, kora kastélyaihoz hasonlóan kevés táblaképpel bírt, pontosabban azok nagy részét a képtárba különítette el. A képtáron kívül alkalmazott képek túlnyomó része portré volt.[44] Az aktuális uralkodópárosok: Mária Terézia és Lotharingiai Ferenc, József császár és a felesége, illetve Albert főherceg és Krisztina főhercegnő mellett Esterházy Fényes Miklós anyjának, testvérének, gyermekeinek és hozzátartozóinak, s a herceg néhány kortársának potréja[45] függött a kastély falain.[46] Az ábrázoltak köre hangsúlyosan kortársi volt: az Esterházy ősöknek egyetlen képe sem volt itt.[47] Az ősök témája ugyanis történelmi és heroikus, a közeli családtagoké pedig bensőséges és baráti: ez illett a Lustschloss rokokó világához.

A kastély és a kert ikonográfiai összképében Mars és Jupiter helyett Apollo és Diana a központi figura. A fény, a művészetek és a vadászat istenei a Maison de plaisance-hoz, a Lustschloss-hoz illők mindenütt, Eszterházán is, amelynek vadászkastély múltja volt, s jelentős vadasparkja. Tiszta ikonográfiájának az a záloga, hogy a herceg bécsi palotája, kismartoni kastélya és fraknói vára ott van a háttérben, az ősök csarnokával, a kincsekkel, a fegyverekkel, a múlttal és a vitézséggel, abban foglalva pedig Esterházy Fényes Miklós személyes katonai dicsőségével. Eszterházán tehát megvalósíthatta az Elysiumot,[48] Kythera szigetét, a deliciae Hungarorum, oder das ungrische Paradies-t.[49] Ebben az összefüggésben olvasandók az istenek szerelmei a díszteremben és a herceg hálószobájának falain, az istenek dicsősége a fejedelmi háló gobelinjein. A mitológiai elemekhez simultak a galantéria rokokó témái a társasági termek pannóin, amelyek egyben a társasági élet és a természet terét: kert és erdő kapcsolatát ábrázolták.

A kastély stilisztikai összképét jellemzendő először arról essék szó, hogy Eszterháza magyar Versailles-ként való jellemzése e szempontból félrevezető. A francia luxus igényének, amelyet e fordulat[50] kifejez, a herceg konkrét vásárlásokkal, mintegy jelzett és elég széles kortárs közönség számára fölismerhető importtal tett eleget. Ezek zöme bútor- vagy órafélesség volt, meg textiltapétaként alkalmazható szövet és a gobelinek, amelyeket a kortársak, Rotenstein és Niemitz páter párizsinak írtak le.

A keretező elemet a Mária Terézia kori franciás rokokó császári épületekből ismerős változata adta, amely az érett barokk olaszos, németalföldi



20. Eszterháza. A díszterem 1940 körül

és délnémet-osztrák stílusváltozataival nyert ellensúlyt a falburkolatok betétmezőin és a nagyméretű képeken. A társasági termek vatteszk pannói olyan stíluselemet érvényesítettek, amely ez idő tájt a porosz udvarban volt hasonló súlyú. Ezek mellett érvényesült a chinoiserie, amely szinte valamennyi fontos tér képét átszőtte.

JEGYZETEK

[1] A pusztítás története megíratlan. Az 1947-beli állapot tapintható ki Várnai Dezsőnek a Műemlékek Országos Bizottsága részére készített jelentéséből.

[2] Ezek közül az alábbiakban kettőre hivatkozom gyakrabban: Rotensteinre, azaz Pálffy János grófra: G.e.v.R.: Reisen durch einen Theil des Königreichs Ungarn im Jahr 1763 und folgenden Jahren in: Johann Bernoullis Sammlung kurzer Reisebeschreibungen Bd. 9 Berlin, 1783. és a hercegi könyvtárosra Primitivius Niemitzre: (P. Niemitz): Beschreibung des hochfürstlichen Schlosses Esterhäss im Königreiche Ungarn. Pressburg, 1784.

[3] Valkó Arisztid 1951-től kezdve cédulázott az Esterházy család hercegi ágának levéltárában (MOL) a Művészettörténeti Dokumentációs Központ és utódai, a műemléki szervezetek, a Kertészeti Egyetem kerttörténeti tanszéke, színház- és zenetudományi intézmények számára. A gazdag anyagból a művészettörténet számára legfontosabbnak ítélt adatokat foglalta össze cikkeiben: VALKÓ Arisztid: A fertődi (eszterházai) kastély művészei, mesterei. MÉ 1953. 134–137. Uő: Fertőd (Eszterháza, Süttör: Győr-Sopron megye) mesterei, művészei 1720–1768 között. MÉ 1955. 127–133. Uő: Újabb adatok a fertődi (eszterházai) kastély építéstörténetéhez. Ars Hungarica, 1982. 1. sz. 75–84. Uő: Jakoby Miklós... Művészettörténeti tanulmányok, Budapest, 1960. Az alábbiakban, ha olyan levéltári anyagra hivatkozom, amelyet Valkó kijegyzetelésében olvastam csupán, akkor a cédulák helyét és számát adom meg, ha pedig olyanra, amelyet eredetiben használtam, akkor a levéltári jelzetet.

[4] MŐCSÉNYI Mihály: Eszterháza fehéren-feketén. Könyv és CD, h. n., é. n. (Budapest, 1998) Kritikája: DÁVID Ferenc: A fertődi Esterházy kastély építéstörténete – Mőcsényi Mihály könyve megjelenése után. (Komárik emlékkönyv, megjelenés alatt)

[5] CSÁNYI Károly: Eszterháza. Műgyűjtő, 1928. 246–248.

[6] GARAS Klára: Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 24/25. 1980/81. 93–131.

[7] VADÁSZI Erzsébet: Philippe de Lasalle Eszterházy mintája. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve, XI. 1968. 73–86. Uő:: Az időnek négy részei Eszterházán. Építés- Építészettudomány, 1973. 469–478. Uő: Szalon Esteras-ban. Szalon, 1998. január, 10–17.

[8] VADÁSZI Erzsébet: Magyar Versália. Mária Terézia szobája Eszterházán. Magyar Művészeti Fórum, 1998. december, 12–20.

[9] VELLADICS Márta: Egy apró, ámde érdekes adat Fertőd építéstörténetéhez. Soproni Szemle, 1996. 1. sz. 74–77.

[10] Az eszterházai kastély 1832., 1856., 1856. és 1870. évi leltára, valamint az 1894. évi leltár az 1870. évi könyv „a" oldalainak kéziratos bejegyzéseként. P.112. (MOL Esterházy család hercegi ágának levéltára, Leltárak) 130., 32., 33., 127. kötetek. Az alábbiakban e leltárakból nem lapszámokra, hanem az egyes szobáknak az inventáriumban használatos sorszámára hivatkozom, azok helyét pedig az alaprajz-illusztrációkon tüntetem föl.

[11] Az Eszterházát ábrázoló fényképek első csoportja az Iparművészeti Múzeum adattárában őrzött pozitívokon látható bélyegző szerint készült a Magyar Műkincsek c. könyvsorozat számára. A Magyar Műkincsek kiadását a Műbarátok köre kezdeményezte, finanszírozta és adta ki három kötetben 1896, 1898 és 1901-ben. A kezdeményezés Szana Tamástól származott,

a programot 1892 októberében fogalmazták meg, a támogató aláírásokat s pénzt 1893-ban gyűjtöttek. A hivatalos programot, amely szerint a magyar műkincsanyagot öt kötetben kívánják földolgozni 1894 januárjában adták ki nyomtatásban, az első kötet pedig, amely Budapest műkincseit tartalmazta, 1896 telén, a milleniumi kiállítás bezárását követően jelent meg. E tényeket a kötet főszerkesztőjének, Radisics Jenőnek az előszava mondta el a Radisics Jenő (szerk.) Magyar Műkincsek I. Budapest, a Műbarátok Köre kiadása, 1896. XIII–XXV. lapjain. A tervezett kötetszám háromra való szűkítéséről Szendrei János szólt a III. kötet előszavában, amely végül a nyugat- és észak-magyarországi, a felvidéki és erdélyi emlékekről adott szűkös válogatást. Eszterházáról mindössze egy szövegközi rajzot közölt, amelyet egy meisseni porcelánfigurákkal díszített gyertyatartó fényképe alapján készítettek. Az Eszterháza-fényképek legbővebb datálása tehát 1892– 1901, készítésük legvalószínűbb időpontja azonban 1894, mert PASTEINER Gyula: Eszterháza című, a Magyar Műiparban 1894-ben megjelent cikkét olyan felvételek illusztrálják, amelyeknek pozitívjai a Magyar Műkincsek bélyegzőjével ellátottak.

A fényképek tárgya és leltári száma:
Hercegi háló (Inv. N.18), keleti fal: Iparművészeti Múzeum Adattára IM.24392., *Hercegi kandallós társalgó* (Inv. N.19) keleti fal: IM 24401., nyugati fal: IM. Nlt.99. *Hercegi saroktársalgó* (Inv. N.20) déli és keleti fal: IM. Nlt.97., északi fal: IM. 24319., *Sala terrena*: (Inv. N.25): IM. Nlt.102., *Emelet jobboldali társalgó* (Inv. N.82) déli fal és délkeleti sarok: IM. 24396., délkeleti sarok és keleti fal: IM.24396., *Díszterem* (Inv.N.83): IM 24321., *Emelet baloldali társalgó* (Inv. N.84) nyugati és déli fal: IM. Nlt.99., keleti fal: IM.24400., *Mária Terézia szoba* (Inv. N.85) nyugati és déli fal: IM.24317., keleti fal: IM.24393.

[12] Az ezredéves kiállítás Eszterháza-enteriőrjeit a kastély helyreállítását a kilencvenes évek eleje óta vezető Max Schmidt vezetésével alakították ki. (Kat. Schmidt bútorok a századfordulón BTM 1993., Fritz Minkus: Die Winterausstellung im K. K. Museum für Kunst und Industrie in Wien. Kunsgewerbe Blatt Jg. X. (Leipzig) 1899, 100–103, Ludwig Hevesi: Die Winterausstellung in K. K. Museum für Kunst und Industrie. Kunst und Kunsthandwerk 2. (1899) Eva B. OTTILINGER: Vom Blondelschen Styl zum Maria Theresien Stil. in: Fiedrich POLLEROß (Hrsg.) Fischer von Erlach un die Wiener Barocktradition. Böhlau, 1995. 358 sk.) Elkészítették az egyik vieux-laque szoba burkolatának, a Mária Terézia háló faburkolatának és gobelin betétjeinek, a vadászatot ábrázoló pannóknak és az őket befoglaló burkolatnak a másolatait, a sala terrena egy részének utánzatát az egyik kút másolatával, valamint egy dísztermet, fehér faburkolattal, s nagy képekkel. (1896-iki ezredéves kiállítás. A történelmi főcsoport hivatalos katalógusa. Budapest, Kosmos, 1896. II.B füzet, 362.)
A fényképek tárgya és leltári száma: *Vadász-szoba pannóval*: IM.4960., *A Mária Terézia szoba gobelinnel és a fraknói Mária Terézia ággyal*: IM 4961., IM 24399., *Szoba Mária Terézia festménnyel*: IM 4962., *A sala terrena másolata*: IM. 4958., *Az Esterházy szobák folyosója*: IM. 4959.
A kiállítás 1896 okt. 31-i bezárása után a Mezőgazdasági Múzeum (akkor Gazdasági Múzeum) könyvtárát helyezték el az Eszterháza-szobákban. Ilyen alkalmazásukat mutatja az Előzetes tájékoztató a Gazdasági Múzeumban. Bp. 1897 c. kiadványban közölt alaprajz. A múzeum 1899-ig maradt az épületben. TAKÁCS Imre: A magyar mezőgazdasági múzeum rövid története. 3. kiadás Budapest, 1964. Az MM fotótárának egy képe az ezredéves kiállítás vadászpannós szobáját mutatja a múzeumi könyvtárhoz tartozó berendezéssel.
Az ezredéves kiállítás ideiglenes szerkezettel készített épületét, közkeletű nevén a Vajdahunyad várat 1900–1901-ben bontották le, hogy aztán szilárd anyagból újjáépíthessék. Az Eszterháza szobák falburkolatai közül egyetlen részlet sorsát ismerjük: egy faragott ajtó és szupraport az Iparművészeti Múzeum könyvtárának előterébe került beépítésre.

[13] A képeket leánya, Csányi Ilona ajándékozta Vadászi Erzsébetnek. Ezeket Vadászi Erzsébet, szíves közlése szerint, a Feenreich Eszterháza Möbel und Dekor. című kéziratában dolgozta föl (1999).

[14] Diebold Károly 1940 körül készítette több mint száz felvételét a díszudvarról és a kastély főépületének kerti homlokzatairól. A fényképek a Soproni Múzeum (korábban: Liszt Ferenc Múzeum) fotótárában (ltsz. 21540-21686) találhatók, közte a sala terrenát (Inv. N.25.), sala terrena előterét (Inv. N.24.), a lépcsőházi előteret és a díszterem előterét (Inv. N.72), a dísztermet (Inv. N.83.) és a kápolna oltárát (Inv. N.15.) ábrázolók. A Diebold fényképek Adorján Attila készítette reprodukcióit Galavics Géza szívességéből tanulmányozhattam.

[15] Vidovszky Béla kastély- és palotaenteriőrökről készített festményeiről fényképalbumot őriz az MTA Művészettörténeti Kut. Int. Adattára (ltsz.: MKI-C-I.-131.) A hercegi saroktársalgót (Inv.N.20.) és a hercegnői saroktársalgót (Inv.N.27.) ábrázoló képek címe: *Szalon Eszterházán,* 1941. A harmadik kép azt a tágas előteret mutatja be, amely a díszterem előterétől jobb kézre fekszik (Inv.N.71.), s amelyet a századvégi helyreállításkor rendeztek be gobelin-teremnek. A kép címe: *Gobelin terem Esztenázán,* 1941.

[16] A fénykép tárgya: a herceg indianisches kabinet-jének (Inv.N. 16.) északi fala és északnyugati sarka. A fényképek megismeréséért és használatuk engedélyezéséért Bak Jolánnak mondok köszönetet.

[17] A rajz alapjául szolgáló fölméréseket Hárs György soproni építész készítette. (OMvH tervtára, Lux hagyaték 401, 402, 402, 404) A datálatlan rajzokon szereplő szobaszámozás az 1936. évi hitbizományi leltár számozásával egyezik meg. A rajzon szereplő válaszfalakat, amelyek az inventáriumok bizonysága szerint 18. századiak, értéktelen toldásnak ítélvén, elbontották 1957 után (KUBINSZKY Mihály – VARGA István: A fertődi kastély helyreállítása (1957–1960). Műemlékvédelem, 1961. 1. sz. 149–162.) A rajz szobaszámait mostani közlésükkor a múlt századi inventáriumokban használatosakkal cseréltem föl.
A vonalkázott felületek között nem szerepelnek Diebold Károlynak a dísztermet és sala terrenát ábrázoló felvételei, azok ugyanis e helyiségek minden szögletét ábrázolják.

[18] MTA Művészettörténeti Kut. Intézet levéltára A–I. 22, fasc. 799. Valkó cédulaszáma: 1305, 1321, 1442, 1488, 1669, 1703, 1716. Az iratok a kastély 1784-ben és 1787-ben végzett javításaira vonatkoznak.

[19] Állításomat egykorú forrás nem támasztja alá. Az emeleti díszlakosztályok fejedelmi lakosztályként való meghatározásának bizonyítékai a következők: (1) az emeleti lakosztályok háló (Inv. N.81) ill. társalgószobáiban (Inv. N.86) az uralkodó, illetve a fejedelmi vendég párok arcképeit akasztották a falra. E szobákban Rotenstein Albert von Sachsen-Teschen és Krisztina főhercegnő, az 1856 évi inventárium II. József és Mária Terézia arcképeit jegyezte föl. (2) az emeleti díszlakosztályok hálószobáiban (Inv. N.81., 85.) az ágyakat vörös damaszttal kárpitozták. A falakat a jobb kézre, Széplak felé eső hálóban fedte vörös damaszt, balra, az ún. Mária Terézia háló falait gobelinek fedték. Míg Eszterháza sok szobája, s ágya közül csak ezen a két helyen alkalmazták az uralkodói méltóságra utaló színt, s anyagot, a budai királyi vár uralkodói lakosztályainak minden falát vörös damaszttal burkolták ez időben. (3) A balkézre lévő hálót mint Mária Terézia hálót nevezi meg az 1832, 1856 és 1875 évi inventárium. (4) A földszinti és emeleti lakosztályok beosztása különböző. Az emeleti díszlakosztályok mellett, azokkal érintkezően az udvarhölgyek, illetve a komornyikok számára biztosítottak elhelyezést, a földszinten a hercegi lakosztály a corps de logis-ban rendelkezésre álló helyet szinte maradék nélkül kitöltötte. A herceg komornyikjának kétszobás lakását az inventárium a keleti szárnyban megjelöli, a hercegné kíséretének tagjai lakásának helyét nem tudjuk megjelölni.

[20] A táblázat föltünteti az egyes helyiségeknek az inventáriumokban használatos sorszámát, a lakosztályok helyiségeit pedig az elhelyezés sorrendjében sorolja, az egymással pendant helyiségek tehát azonos sorban olvashatók.

[21] Inv. N.29., 80.

[22] BLONDEL, Jacques: De la distribution des maisons de plaisance I–II. Paris, 1737–1738. Repr.: 1967

[23] RÁFAEL Csaba – BAK Jolán: Fertőd, Eszterházy kastély. MTI Budapest, 1988. 42–45. tábla

[24] Csányi Károly egy harmadik, Watteau-medaillonos szobáról is ír, amelyet a her-

cegi lakosztály kandallós szobájával (Inv. N.19.) azonosítok.

[25] VADÁSZI Erzsébet: 8. j-ben i.m.

[26] A sorozat darabjainak címét Vadászi a Borght manufaktura jegyzékében találta meg, s azok megegyeztek annak a hat németalföldi kárpitnak az ábrázolásaival, amelyeket Esterházy Miklós herceg egy vörös damaszt díszággyal együtt vásárolt meg Bécsben, 2000 forintért a Stift St. Joseph vagyongondnokától. 6 Blättern 4 Ellen hoch, 22 in der Circmference (!) und die Triumphe der Götter vorstellend wie folget: Apollo mit seiner Musen Chor, Neptunus mit der Entführung Veneris, Bachus mit seinen Bacanten, Diana mit ihren Nymphen, Flora mit ihren gespanerinen, Vulcanus mit Venere zusamen. MELLER Simon: Az Esterházy képtár története. Budapest, 1915. 4. A sorozat darabjait Vadászi a Bachchus és az Apollo kárpit kivételével azonosította különféle gyűjteményekben.

[27] A gobelines szoba négy falát ábrázoló tervrajz – az eszterházai szobák terve közül egyedüliként fönnmaradt a hercegi levéltárban. Papír, ceruza, 59,5x39,5 cm. A három falat és a kályhafülkét ábrázoló rajz közepén későbbi jegyzet: Eszterháza. Mária Terézia/ szoba / Laky MOL. T.2. 1508. Fényképének jelzete: MMOK 34.554

[28] Bejegyzések a N.27 és 28. helyiségek megfelelő tételénél az 1856 évi inventáriumban. A Wallnerstrasse-i palota berendezését az eszterházai inventárium bejegyzése szerint Bubics Zsigmond intézkedésére gazdagították sok tárggyal 1868-ban és 1875-ben. Az egyik, a bécsi palotába beépített lakk-tábla sorozatot reprodukálta Richard PERGER: Das Palais Esterházy in der Wallnerstraße zu Wien. Franz Deuticke. Wien, 1944. Abb. 12.

[29] Andreas Sedlmayr aranyozó árvetése a földszinti hálószoba faburkolatainak és nyílászáróinak mázolására 1767. dec. 4: MOL P. 115. VI. d. (3. cs.) p. 57.

[30] Fölsorolásomban elöl a bútor alapszíne, mögötte a szegélyeinek színe áll.

[31] A. Watteau: Le Contrat de Mariage, Museo del Prado Madrid. Kat. Antoine Watteau 1684–1721. National Gallery of Art Washington, 1984. Kat. 21.

[32] Várnai Dezső 1947-ben a falakon összetépve találta ennek a teremnek a pannóit, s leírta, hogy az orosz katonaság itt rendezte be konyháját. Az összetépett pannók alatt Várnai fölfedezte az azóta helyreállított chinoiserie-falképeket. Nagyon valószínű, hogy ennek a pannónak a töredéke került elő 1998-ban Eszterházán. A kápolna oltárképét festették a pannó hátára a II. világháború után. A nagyméretű töredék antik ízű tájat ábrázol oszlopos templomrommal, posztamensre helyezett szoborral, a távolban fákkal, éggel. A képtöredéket, amelyre Haris Andrea hívta föl a figyelmemet, ma a kápolna közelében az. ún. régi gondnoki lakás szobájában tárolják. Festői minőségét Pintér Attila közepesnek ítéli.

[33] HÁRICH János: Eszterháza. I. Műtörténet. 1944. OSZK Fol. Hung. 2151. Hárich, arra hivatkozva, hogy a kastély belsejét és fölszerelését legjobban Rotenstein írta le, a kastély belsejét nem a maga tapasztalatai szerint, hanem a régi szöveg elegyes fordításával jellemezte. A kivétel e szoba leírása, amellyel Rotenstein rövid és nehezen értelmezhető megjelölését (Begebenheiten) váltotta föl. Hogy a hercegi levéltáros e képeket olaszként jelöli meg, az nem veendő oly komolyan, mint Csányi Károly stilisztikai megjelölései. Hunfalvy János 1858-ban kiadott leírása a sala terrenától jobb kézre említ tájképekkel ékesített szobát, a szobasor pedig, amelynek élén ezt említi, a hercegasszonyé. A megjegyzés tehát a sala terrenából balkézre eső helyre, a most tárgyalt pannókra vonatkozik. SZALMÁS Erik: A fertődi kastély leírása 1858-ból. Soproni Szemle, 1965. 2. sz. 179.

[34] Rotenstein ehelyütt hajós jeleneteket (Schiffahrten) ír le, s ezt Hárich is megismétli: hajós jeleneteket ábrázoló hatalmas olajfestmény. A kastély inventáriumok szerint tárgyuk a 4 évszak.

[35] Az inventáriumoknak a négy fő lakosztály észak felé eső helyiségeire vonatkozó megjelöléseit nem sikerült pontosan föloldanom. A fönti mondat ennek ellenére pontos. Az egykor a díszudvarra néző szobáknak nemcsak pannói, hanem egy-egy társalgóba illő kandallója is mutatja, mennyivel fontosabbak voltak ezek a helyiségek a díszudvar középső szárnyainak megépítése (1765–68) előtt. Egy 1754-ben kelt szerződés *(Gottfried Wolff festőé)*, amely festett

szupraportokkal bíró pannós szoba készítéséről szól, bizonyára e szobák egyikére vonatkozik.

[36] A képeket az 1856 évi inventárium bejegyzése szerint 1875-ben Bécsbe szállították.

[37] Bilder Zimmer, 1762: MOL. P.115. VI.d (3. cs.) p. 65.

[38] Spiegel Zimmer, 1762: MOL. P.115. VI. d. (3. cs.) p. 64.

[39] Valkón kivül:+Süttöriensis Castello, pro capella quoad renovatio facultatis Episcopalis – bejegyzés a P.113. Miscellanea, 1. k. 681 (az ott megjelölt irat nincs meg)

[40] Korabinszky, aki Pálffy grófnál és Pater Niemitznél, a Beschreibung szerzőjénél nagyobb írói készséggel foglalta össze a kastélyról a tudnivalókat, a falburkolatokat így sorolta föl: Die innere Einrichtung aller dieser alabastrirten, marmorirten, gemahlten und theils mit kostbaren Holz, theils mit Porzellaen ausgelegten und tapezirten Zimmer entspricht der aussern Ansehen des Gebäudes und dem allgemeinen Ruffe desselben volkommen. J. M. KORABINSZKY: Geographisch-historisches und Produkten Lexicon von Ungarn. Pozsony, 1786. 168.

[41] E képek alsó két harmadát Várnai Dezső jelentése szerint az orosz katonaság pusztította el, a maradékot Bak Jolán visszaemlékezése szerint a nagy terem helyreállításakor ítélték használhatatlannak.

[42] A porcelánok gyártmánymegjelölését az inventáriumból idézem.

[43] A porcelánok túlnyomó részét a kastély legelső látványosságai között számon tartott porcelánkabinetben helyezték el. Figyelemre méltó, hogy Rotenstein 1783-ban még úgy tudta: a kastély Süttör felé eső oldalépítményében, a képtárral szimmetrikusan elhelyezkedő nagy teremben a herceg porcelángyűjteményét kívánja föllállítani. Erre a helyre sziklákkal, szobrokkal ékes télikert került, amelyet 1784–85-ben alakítottak ki.

[44] A másik jellegzetes csoport épületeket ábrázolt. Ezek nagyobb része (15-16 db) Eszterháza kastélyát, annak nagytermét, illetve a kastélyt és a parkot mutatta be, tervek és ábrázolások vegyesen, 3-4 darab pedig más épületeket: a bécsi Karlskirchét, a Galicin herceg Prater-béli Lusthaus-át, az Emanuel alapítvány épületét, azaz a „Savoyische Adelige Akademie"-t. (Vö. F. W. Weiskern: Topographie von Niederösterreich. Wien, 1769, I. 19; F. Czeike: Das grosse Groner Wien Lexikon. Wien–München–Zürich, 1974. 737, 789), s két francia feliratú metszet Hubertusburgot.

[45] Az uralkodópárosok 13 képe mellett az Esterházyak és Esterházy rokonokat 16 darab, a kortárs ismerősöket 9 porté ábrázolta, 3 továbbinak nem ismertem föl a nevét.

Az Esterházy rokonok, akiknek képe 1856-ban a kastélyban függött: Esterházy Fényes Miklós (1714– 1790) anyja Gilleis Mária Octávia (1687–1762), E F M bátyja: E. Pál Antal(1711–1762), és annak felesége: Lunatti Visconti Mária grófnő (?1734 †1770 u.) E F M felesége: Weissenwolff Mária Erzsébet grófnő (1717–1790), E F M fia: E. Antal herceg (1738–1794) és 1. felesége, született Erdődy Mária Terézia grófnő (1745–1782).

Antal herceg 2. felesége, Hohenfeld Mária Anna grófnő (1768–1785) emlékét egy az apósának ajánlott, 1786-ban készített tusrajza őrizte meg a kastélyban, E F M leánya: E. Mária Anna, Grassalkovich II. Antal felesége (1739 –1820), E F M fia: Miklós, a soproni herceg (1741–1809), és a felesége: Weissenwolff Franciska, E F M unokája, Grassalkovits Anna Mária grófnő, Viczay Mihály felesége (1760–) és férje Viczay II. Mihály (1756–1831).

Esterházy Fényes Miklós kortársai, akiknek arcképe az 1856-os inventárium szerint a kastélyban volt: Joseph Haydn, Trautmannsdorf herceg – talán Ferdinand Trautmannsdorf (1749–1827), Gr. Giacomo Durazzo (1717–1777) diplomata, a Burgtheater intendánsa, színház-, zene- és műértő, G. F. Laudon tábornok (1711–1790), egy Czobor gróf, egy Rosetzky báró és talán Wenzel Kaunitz herceg (1711–1794). Esterházy Fényes Miklós francia kapcsolataira XV. Lajos király és Fleury biboros (1653–1743) arcképe utalt. (A személyek meghatározásában Buzási Enikő segített. Köszönöm.)

A fölsoroltak összesen 41 képén kívül 13 portréábrázolást sorol az inventárium, hatnak a tárgya tartozott a 19. századba.

[46] Zömüket a jobboldali földszintes oldalszárnyban, a díszesen elrendezett bútor-

raktárban írta le Rotenstein, a Beschreibung és a 19. századi leltárak. Az egyetlen jellegzetes portréegyüttest Esterházy Fényes Miklós második emeleti lakosztályában találtuk: anyja, bátyja s a két nagy kortárs: Laudon tábornok és a nagy művészeti szakértő Giacomo Conte Durazzo arcképét.

[47] Az egyetlen kivétel: Esterházy Pál herceg (1635–1713) 15 évesen Judit szerepében, olajkép, faragott aranyozott keretben, latin fölírással. Folyosón írta le az inventárium, valószínűleg a képtár anyagához tartozott.

[48] DALLOS Márton: Eszterházi várnak rövid leírása. Sopron, 1781

[49] KORABINSZKY, J. M.: Geographisch historisches und Produkten Lexikon von Ungern. Pozsony, 1786

[50] A kifejezés vizsgálatához: Potsdamot mint das deutsche Versailles-t emlegették, Ludwigsburg volt a württembergische Versailles, Jan Klemens Branicki Bialistokban álló kastélya pedig a lengyel Versailles: Hans Joachim GIERSBERG: Friderizianisches Potsdam. In: Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhundert in der Deutschen Demokratischen Republik. Ausstellung Kat. Schallaburg 1984. 159. Martin WACKERNAGEL: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Länder. (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin–Neubabelsberg, 1915. 150. Unter eine Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Kat. Dresden, Warschau 1997. Edition Leipzig, 1997. 392.

Sisa József

VAJDAHUNYAD VÁRÁNAK 19. SZÁZADI RESTAURÁLÁSÁRÓL

Vajdahunyad vára a régi Magyarország egyik legbecsesebb műemléke. Építészeti értéke, történeti jelentősége nyilvánvaló volt már a 19. században is. Ennek megfelelően a politikusok és a műemlékrestaurátorok érdeklődésének középpontjába került, és több szakaszban jelentős helyreállítási munkát végeztek rajta. A több generáció által véghezvitt restaurálás szövevényes története teljes mélységében még feldolgozásra vár. Most, e rövid előadás keretében csak néhány jelentősebb mozzanat felidézésre lehet vállalkozni.[1]

A lényegében a 15. században, Hunyadi János idején emelt vár – bár bővítéseken és átalakításokon is átesett – a 19. század közepéig épen megmaradt. Az immár kincstári tulajdonban lévő épület 1854-ben azonban gyújtogatás áldozata lett, leégett többek közt a teljes tetőzete. Talán épp ez a szomorú esemény nyitotta meg a helyreállítására irányuló törekvéseket. A legerősebb közvetlen indíttatást valószínűleg Arányi Lajos könyve adta. A *Vajdahunyad vára 1452. 1681. 1866. szóban és képben* című, Pozsonyban 1867-ben megjelent munkája az épület távlati és felmérési rajzainak alapvető gyűjteménye. Bár képzettsége és hivatása szerint orvos volt, Arányi saját maga végzett az épületen méréseket, melyeket másokkal dolgoztatott ki rajzzá. A rajzokon kívül készíttetett három makettet is; közülük egyet Rudolf főhercegnek, egyet a pesti, és egyet a kolozsvári nemzeti múzeumnak adományozott. Úgy gondolta, hogy ezután – ahogy ő fogalmazott – „csupán tetszhalál, nem pedig valóságos halál sújthatja V[ajda]-Hunyad várát, míg csak egyetlen példány marad fönn a 2000 nyomtatványból – és a három vármintából."[2] Azonban Arányi – akit a későbbi MOB-iratok mint „hunyadvári dr. Arányi Lajos"-t említenek – természetesen nem nyugodott bele akár egy „tetszhalál"-ba sem, hanem javasolta a vár helyreállítási tervének elkészítése céljából egy bizottmány felállítását, amely többek közt Henszlmann Imréből, Lippert Józsefből és Friedrich Schmidtből állna. Korát megelőző gondolata, hogy a helyreállított váron az építők neveit megörökítő emléktábla lenne elhelyezendő – szavai szerint – „a testvéries kiegyezkedés jelképeül: magyar, rumuny és német nyelven."[3] Arányi egy röpiratban azt is megjelölte, mely várhelyreállítások szolgálhatnának példaként: Marburg, mely véleménye szerint „vajda-hunyadnak szakasztott képmása" –, a Koblenz mellett Stolzenfels vára, és Wartburg.[4]

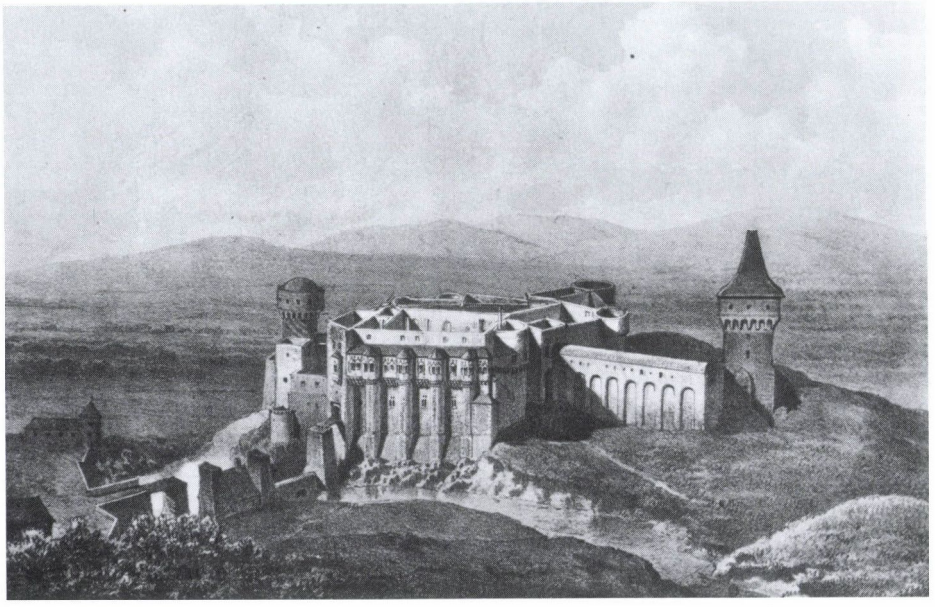
1867-ben Friedrich Schmidt, a bécsi Képzőművészeti Akadémia professzora és Közép-Európa legtekintélyesebb műemlékrestaurátora tanítvá-

nyai társaságában Vajdahunyadra látogatott. Az épületről rajzokat készítettek, melyek egy részét a Wiener Bauhütte albumaiban publikálták. Ezután Schmidt elkészítette a vár helyreállítási tervét, amiről a magyar közönséget Rómer Flóris tájékoztatta.[5] Schmidt tervében viszonylag kevés beavatkozást irányzott elő. Elsődleges szándéka az épület lefedése volt, amit magas tetőidomokkal akart megvalósítani; ez a megoldás valamennyi későbbi helyreállítási tervet és lényegében az épület mai külső megjelenését előlegezte. Amikor azonban nagyon hamar komoly szándék jelentkezett a helyreállításra, a megbízást elhárította, és maga helyett kedvenc tanítványát, Schulcz Ferencet ajánlotta.

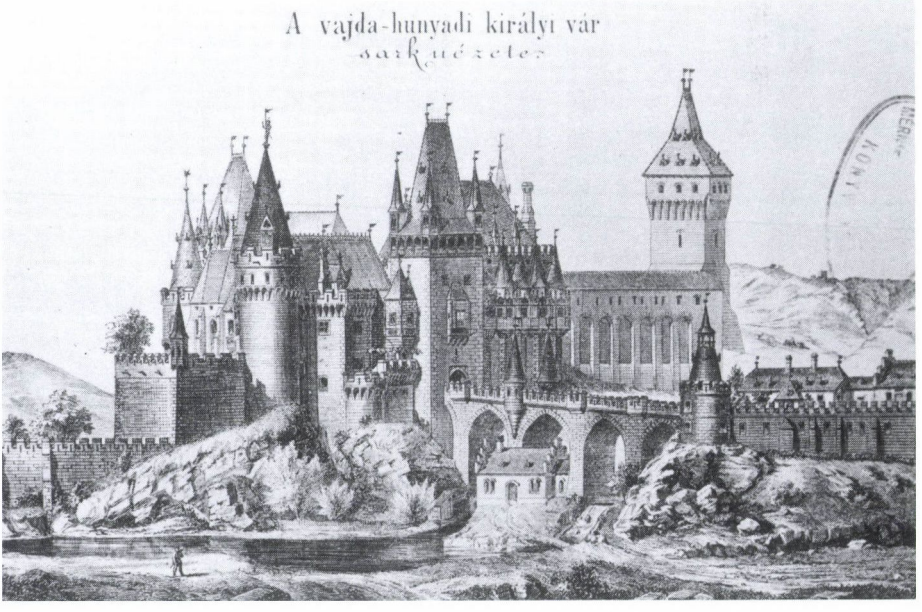
Az 1868-ban tervbe vett munka valójában több volt egyszerű restaurálásnál: a várat királyi vadászkastélynak szándékoztak kiépíteni. A kiegyezést követően ugyanis a magyar kormány egy építési programmal is kifejezésre kívánta juttatni „királyhűségét", ami valójában inkább a létrejött alkotmányos rend egyfajta demonstratív ünneplése és szentesítése volt az 1867-ben magyar királlyá koronázott Ferenc József előtti hódolat formájában. E program királyi várak és kastélyok létesítését irányozta elő az ország különböző pontjain: „Ha meggondoljuk, hogy a franczia királyoknak 85 fényes palotájuk volt, miért ne legyenek a magyar királynak is várlakjai, hogy az ország egyes részeit is meglátogathassa?"[6] – tették fel a kérdést a kortársak. Ennek a – végül torzóban maradt – programnak fontos részét képezte a vajdahunyadi vár tervbe vett kiépítése. A Hunyadi család, így Mátyás király ősi kastélyának nemzeti jelentősége nyilván különös szerepet játszott kiválasztásában, és a régi és a jelenlegi magyar uralkodó közti valamilyen kontinuitás gondolatát is sejttette. Középkori vár újrafelhasználása királyi család igényeit szolgáló rezidencia céljából ebben az időben Európa-szerte elterjedt gondolat volt. Az Arányi által említett Rajna-menti Stolzenfelsen kívül a legismertebb példa Pierrefonds, melyet III. Napóleon megbízásából Viollet-le-Duc épített újjá.

Schulcz Ferenc tervei közül csak a publikált távlati kép, metszetrajz és helyszínrajz ismert.[7] A távlati kép magas tetőidomokkal, fiatornyokkal, lőréses mellvédekkel kiegészített, díszes, szinte mesebeli épületet ábrázol. Különösen hangsúlyos a kaputorony, fa galériájával és négy fiatornyával és a hímes torony a csúcsán díszelgő zászlótartó lovagfigurával. A lapról leolvasható a tervező nyilvánvaló szándéka a helyreállításon túllépő, a királyi lakhoz illő építészeti reprezentációra, amit minden bizonnyal el is vártak tőle. A hosszmetszeten látható az ún. Bethlen-traktus elé tervezett árkádsor, amelynek felső szintje még a kápolna oromzattal kiegészített homlokzatán is végigvonul. Nem került elő olyan alaprajz, amely részletezné, hogyan funkcionált volna az épület királyi lakként. Az általános elképzelés szerint az uralkodó és udvartartása magában a várban, a szolgaszemélyzet a huszárvár nevű elővárban kapott volna helyet.[8]

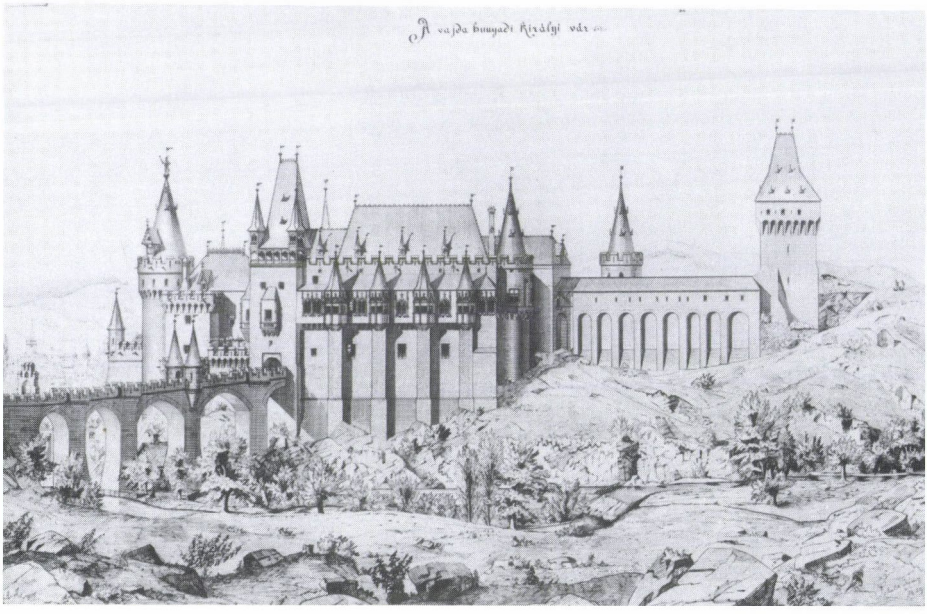
Schulcz első legfőbb ténykedése a főszárnyra irányult. 1869. június 4-én kelt jelentéséből kiderül, hogy egy részét lényegében lebontotta, illetve



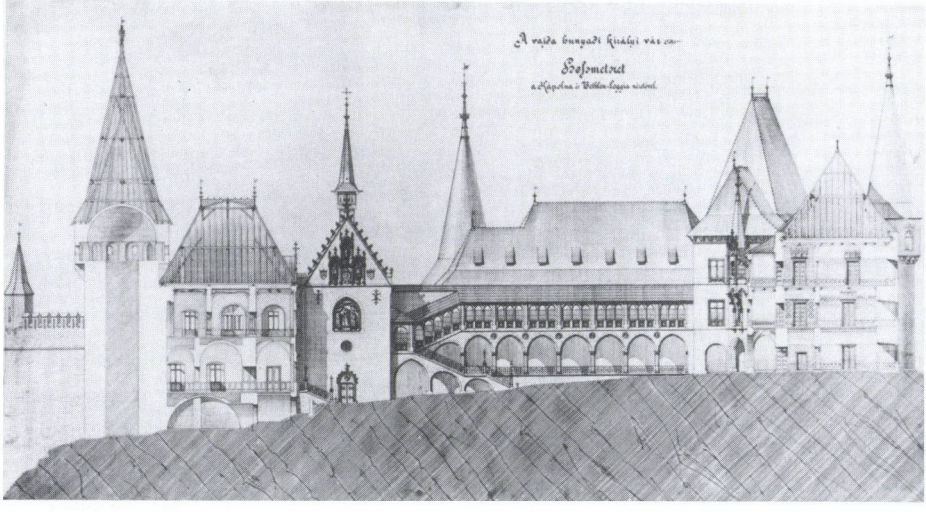
1. Vajdahunyad. A vár látképe az 1854-es tűzvész után. (Arányi Lajos: Vajda-Hunyad vára 1452. 1681. 1866. szóban és képben. Pozsony, 1867. I. tábla)



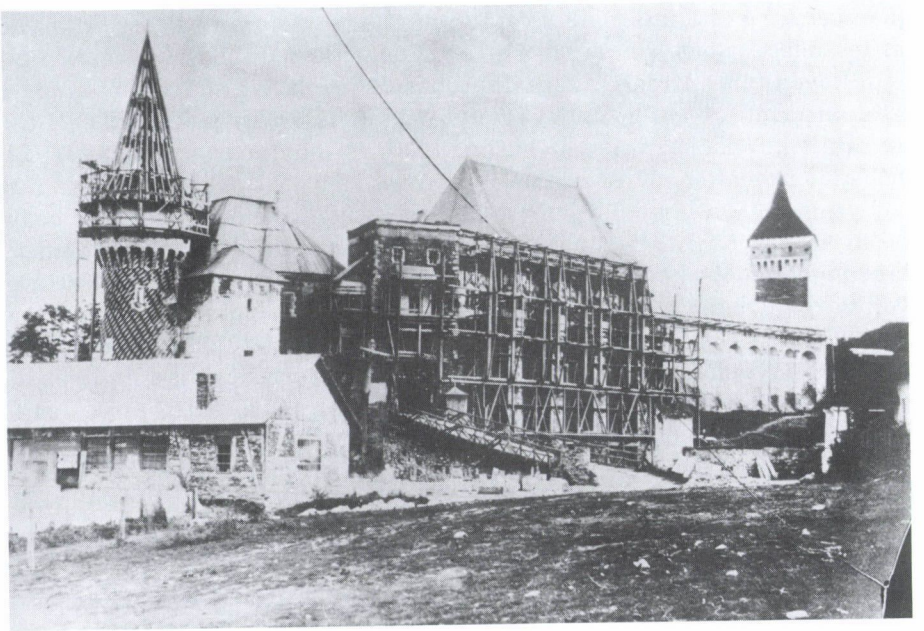
2. Vajdahunyad. Schulcz Ferenc helyreállítási terve, távlati rajz. (A vajda-hunyadi vár tervrajzai. A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye, IV. 1870. XLIII. tábla)



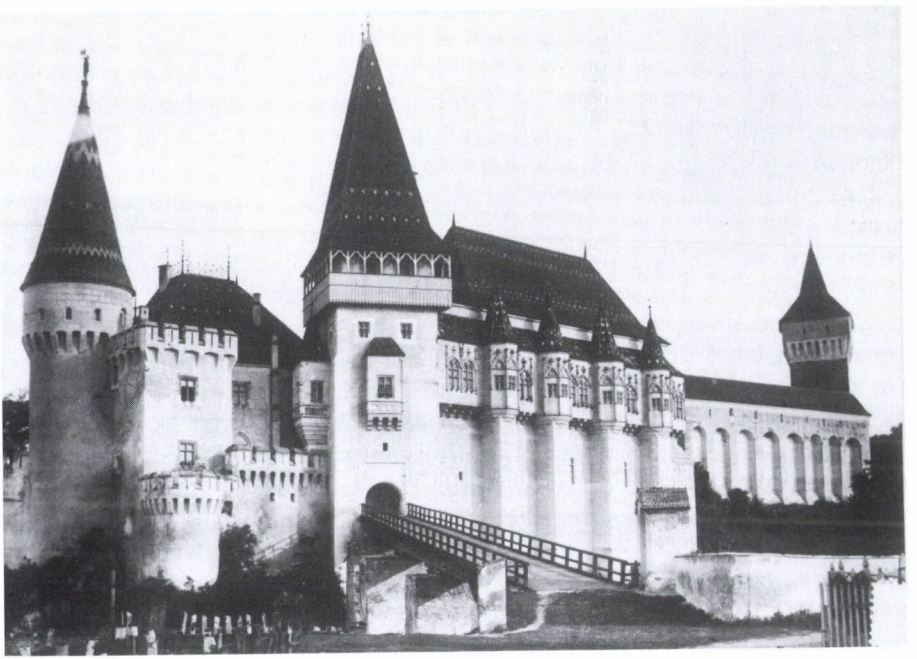
3. Vajdahunyad. Steindl Imre helyreállítási terve, távlati rajz. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár)



4. Vajdahunyad. Steindl Imre helyreállítási terve, hosszmetszet. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár)



5. Vajdahunyad. A vár felújítás alatt. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fényképtár)



6. Vajdahunyad. A helyreállított vár. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fényképtár)

újjáépítette.[9] Az itt található lovagteremről ugyanis ezt írta: „Ezen terem már leszedett, gyönyörű zárkövei s gerinczei arra nyújtanak kilátást, hogy a régi kövek tán 1/4 része használható lesz." Egyébként ezeket is utándolgoztatásra ítélte.[10] A fölötte lévő helyiséget Schulcz így jellemezte: „E terem talált köveiből kevés lesz használható, és majdnem az egész termet újból kell teremteni."[11] A zárterkélyek sora sem járt sokkal jobban: „Az erkély minden köve egyébiránt a legnagyobb vigyázattal szedetett le, hogy később az erkély készítésénél mintául szolgálhasson."[12] Hogy az eredeti kőanyaggal azonos kővel dolgozzanak, Schulcz megkereste és feltáratta a dévai várhegy alján a régi kőbányát, ahol a középkorban a vár építéséhez a követ fejtették. A formák hitelességét azzal igyekezett biztosítani, hogy a vajdahunyadi építkezésre a bécsi Votivkirchéről szerződtetett kőfaragókat. Az utóbbi eset jelzi, mennyire egyet jelentett számára az új építés és a restaurálás. Örömmel írta az *Archaeologiai Értesítő* 1869 őszén: „A főterem fedélzetének homlokzatára okt. 3-án tétetett fel a bevégzési koszorú."[13] Egy év múlva Schulcz már a következőt jelenthette: „A (vajdahunyadi) vár munkájával meglehetősen haladok. A tetők gyorsan készülnek, s télre a vár állandó tetők alatt leszen ..."[14]

Ezt azonban Schulcz nem érhette meg, 1870. október 22-én váratlanul meghalt. Helyét Friedrich Schmidt egy másik tanítványa, Steindl Imre vette át. Steindl a helyreállításhoz átdolgozta Schulcz terveit.[15] A megmagasítások és a tetőidomok megmaradtak, de számtalan fiatorony eltűnt. Ezáltal az épület megjelenése prózaibb és józanabb, de megvalósíthatósága realisztikusabb lett. A hosszmetszetből kitűnik, hogy bár Steindl megtartotta a tervezett udvari loggiát, felső járatát nem vezette tovább a kápolna homlokzatán, és eltűnt a Bethlen-traktusra tervezett, túldimenzionált lőréses mellvéd is. Steindl részlettervei egyelőre nem azonosíthatók az Országos Műemlékvédelmi Hivatal tervtárában található, még érdemi feldolgozásra váró, zömében datálatlan és szignálatlan vajdahunyadi tervek között.

Amikor a vajdahunyadi vár 1868-tól kezdődő helyreállításáról és átépítéséről beszélünk, nem szabad elfeledni, hogy valóságos funkcióba állítását tervezték, továbbá hogy ekkor Magyarországon nem létezett műemléki szervezet. A bécsi Central-Commission már rég nem volt nálunk illetékes, magyar megfelelője még nem alakult meg. Amikor a Műemlékek Ideiglenes Bizottsága 1872-ben létrejött, Steindl Imre – aki maga is tagja volt a szervezetnek – beszámolót írt a vajdahunyadi helyreállításról.[16] Az iratban Steindl többször hangsúlyozza az épület nemzeti fontosságát, amely a Hunyadi ház érdemei és dicsősége révén „őseink létének és tetteinek tanúja." Rámutat, hogy „egy civilizált nemzetnek kötelessége a művészetet pártolni, és kegyelettel ápolni és fönntartani az előidőknek teremtő erő és művészi fejlődés által készített műveit." Európai példákat is említ, így Pierrefond-t, Wartburgot és Marienburgot. Ezekhez képest nem tartja jelentősnek az általa igényelt összeget: „Figyelembe veendő itt, hogy egy



7. Vajdahunyad. A gótizált Mátyás-loggia. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fényképtár)

aránylag csekély összeggel (a fellegvári kastély 1,3 millióba[17] kerülne) egy nemzeti emlék állíttatnék föl, és a király számára Erdélyben egy hozzá méltó, és emlékekben gazdag lakás alkothatnék ... a belső berendezés és kiállítás is fel van véve a tervezetben." Steindl tudja, hogy a legkritikusabb az újabb kori épületrészek kérdése, és itt a purista helyreállítóhoz méltón érvel: „Azon némelyek által fölhozott ellenvetés, hogy a Bethlen- és Zólyomi-tract nem a középkorból való és ennélfogva nem szabad fölvétetniük a restaurátióba egészen alaptalan; mert ha nem is lehet bebizonyítani, hogy azok még Hunyady János korában készítettek, mégis azok, névszerint a Bethlen-tract, eredetüket a középkorból vették, mi kitűnik az ezen tractokhoz tartozó szeglettoronyból egy góth stylben, és egy az udvari oldalon volt karzatnak csak a múlt nyáron lehordott utolsó épületköveiből, mely karzatot a most épülő félbe lévő Bethlen-Loggia lesz hivatva pótolni, úgy hogy az nem lesz tulajdonképpeni új építmény, hanem csak pótléka az azelőtt fönnállott, de átalakítások által félretolt építménynek." Ennek a résznek a kiépítése gyakorlati megfontolásokból is szükséges, ugyanis „a Bethlen és Zólyomi tract ... összefüggésüknél fogva a kir: berendezések befogadására inkább alkalmasak mint a vár akár melyik helye."

A munkálatok Steindl elképzelései szerint folytatódtak, azonban a felhasználható összegeket az országgyűlés pénzügyi bizottságának kezdeményezésére 1874-ben lecsökkentették, és az építkezés rövid úton történő befejezését rendelték el. Az év végén emiatt Steindl lemondott a művezetői állásról.

Nem biztos, hogy pusztán pénzügyi okok vezettek a vajdahunyadi vár építkezésének beszüntetésére. A helyreállításon túli, eredetileg kitűzött másik cél, vagyis hogy az uralkodó ide járjon vadászni, aligha látszott teljesülni. A jelek szerint Ferenc József semmilyen módon nem kötelezte el magát, hogy ide eljönne. Erzsébet királyné, a magyarok nagy barátja sem mondott többet, mikor 1870-ben megmutatták neki az épület terveit, hogy ha a vár elkészül, „egyszer meg fogja látogatni."[18] 1874-re világossá válhatott, hogy a királyi család soha nem fog itt tartózkodni. Vadászat céljára a magyar kormány egyébként is Ferenc Józsefnek ajándékozta a Budapest kényelmes közelségében található gödöllői kastélyt.

Steindl vajdahunyadi működését nemcsak dicstelen visszalépése árnyékolta be. Rá két évre, 1876-ban megjelent egy könyvecske, amely minden módon igyekezett őt befeketíteni, sajnos nem is sikertelenül. Már címe is árulkodik mondandójáról, illetve szándékáról: *A vajda-hunyadi vár restaurálásának története. Különös tekintette az ott történt károk- és visszaélésekre! A „magas kormány" és a „törvényhozó testület" figyelmébe ajánlva.* A kis kötetet Schulcz József és Ángyán György jegyezte; az előbbi szerzőben a vár első restaurátorának, Schulcz Ferencnek a fivérét sejtjük. A könyvecske Steindl szerepét az épület helyreállításában negatívan igyekezett beállítani, Schulczot az épület megóvójának, Steindlt „sallangos és túlterhelt" forma előállítójának jellemezte, sőt nemtelen, személyes jellegű támadá-



8. Vajdahunyad. A degótizált Mátyás-loggia. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fényképtár)

sokkal sem fukarkodott. Mindezt azért kell említeni, mert később általánossá lett az az alaptalan vélekedés, hogy amit Schulcz Ferenc jól elkezdett, azt Steindl Imre elrontotta. Így szerepel ez Möller István 1913-ban kiadott, a mai napig legteljesebb Vajdahunyad vár-monográfiájában,[19] de még egy másik igen jeles szerző 1957-ben megjelent cikkében is hosszan és szó szerint idéz Schulcz és Ángyán rágalmazó könyvéből.[20]

Steindl visszalépése után a vár befejezetlen maradt.[21] A munkálatok ezután csak lassan csordogáltak. Ezen csak részben változtatott, hogy 1880-ban az épület a pénzügyminisztériumtól a vallás- és közoktatási minisztérium kezelésébe ment át. Az építés vezetésével Möller István bizottsági segédépítészt bízták meg.

Sokszori kérelmezés után csak 1907-től állt rendelkezésre anyagi fedezet a helyreállítás tényleges folytatására, amely egészen az első világháború előestéjéig tartott. Ennek irányítását Möller István végezte. A részletek itt sem ismertek még. Annyi azonban bizonyos, hogy a tényleges helyreállításon kívül Möller a korábbi, Steindl nevéhez kapcsolódó és immár meghaladottnak ítélt beavatkozás egyes nyomait is eltörölte.[22] Erre legszemléletesebb az Aranyház és a Mátyás-loggia példája. Az egyik tervlap jelzi a több stádiumban véghezvitt építést, bontást majd újabb építést, amin ez az épületrész átesett. Ugyanakkor udvari homlokzatán is változások történtek. Ide a restaurálás korábbi korszakában a főpárkányra gótizáló oromzatok sorát helyezték. Möller idejében ezek eltávolításával az épületrészt degótizálták.

A Mátyás-loggia falképeinek megőrzése, illetve általában új falképek festése önmagában izgalmas história. Fennmaradt három hosszú, frízszerű festmény, melyet ifj. Storno Ferenc festett 1886-ban egy közelebbről meg nem határozott, a vajdahunyadi várban kialakítandó vadászszoba számára.[23] Állítólag ezt Rudolf főhercegnek szánták. A német romantika megkésett modorában készült képek témájukat a vadászéletből merítették: kivonulás a vadászatra; a vadászat; hazatérés a vadászatról. Az utolsó jelenet végén maga a vajdahunyadi vár látható. Az 1900-as évek elején az ország egyik legjelesebb festője, Székely Bertalan készített lenyűgöző vázlatokat egy falfestmény-ciklushoz, melyet a vajdahunyadi várba, jelesül a Mátyás-loggiába és talán az Aranyházba szánt.[24] Ezek is vadászatot ábrázolnak, de már egészen másfélét: a Csodaszarvas legendáját. Itt a magyar eredetmítosz gondolata találkozott az épület nemzeti jelentőségével.

A vajdahunyadi vár mint kép-téma már a 19. század közepén túllépet az egyszerű topografikus jellegű ábrázolásokon, és összekapcsolódott a Hunyadi-, illetve Mátyás-kultusszal.[25] Vízkelety Béla *A Hunyadi-ház diadalünnepe* című képe 1857-ben készült, amikor a vajdahunyadi vár leégve, tetőzet nélkül állt; a kép hátterében az épület idealizálva, mintegy későbbi, restaurált formáját előlegezve tűnik fel. Ligeti és Wagner *Mátyás király a vadászatról hazatér* című, 1886-os festményén már lényegében a helyreállított vajdahunyadi vár jelenik meg – ami természetesen anakronizmus –,



9. Az 1900-as párizsi világkiállítás magyar pavilonja. (Magyarország a párizsi világkiállításon 1900. Bp. 1901. 2.)

sőt a lovasok fölé magasodó épület válik jóformán a főszereplővé. Az szinte magától értetődő, hogy az Országház öt vár-ábrázolása között ott találjuk Vajdahunyadot is. De mindnyájunk előtt ismertek a vár építészeti átfogalmazásai is: a városligeti egykori Történelmi Főcsoport – sokak számára ez az igazi vajdahunyadi vár –, és az 1900-as párizsi világkiállítás magyar pavilonja. Történészek, műemlékrestaurátorok, építészek, festők tevékenysége nyomán az épület tényleges nemzeti szimbólummá vált és az is maradt mind a mai napig.

JEGYZETEK

[1] A mai napig legteljesebb áttekintés az épületről MÖLLER István: *A vajdahunyadi vár építési korai*. Budapest, 1913.

[2] ARÁNYI Lajos: *Vajdahunyad vára 1451. 1681. 1866. szóban és képben*. Pozsony, 1867. IV.

[3] Uo. 87.

[4] *A vadahunyadi várnak társadalmi úton történö végleges kitatarozását ajánlja Dr. Arányi Lajos*. Pest, é. n. Poroszországhoz lásd Ursula RATHKE: *Preussische Burgenromantik am Rhein*. München, 1979.

[5] R. F.: A vajda-hunyadi vár helyreállítása. *Vasárnapi Ujság*, XV. 1868. 271–272.

[6] *Archaeologiai Értesítő*, III. 1870. 91.

[7] A vajda-hunyadi vár tervrajzai. *A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye*, IV. 1870. 552. XLI–XLIII. sz. tábla.

[8] SCHULCZ Ferenc: Vajda-Hunyad váráról. *Századok*, III. 1869. 438.

[9] *A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye*, IV. 1870. 40–43.

[10] *Archaeologiai Értesítő*, I. 1869. 253.

[11] *A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye*, IV. 1870. 43.

[12] Uo. 42.

[13] *Archaeologiai Értesítő*, II. 1869. 135.

[14] *Archaeologiai Értesítő*, III. 1870. 284.

[15] Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár; Vajda-Hunyad. *Vasárnapi Ujság*, XXVIII. 1881. 760.

[16] Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Könyvtár. MOB iratok 5/1873.

[17] A szövegben itt 13 milió szerepel, de a beadvány végén található számításból kiderül, hogy Steindl természetesen 1,3 millió forintra gondolt.

[18] *Fővárosi Lapok*, VII. 1870. 309.

[19] MÖLLER 1. jegyz. i. m. 30.

[20] GERŐ László: Hunyadi János vajdahunyadi vára. *Műemlékvédelem*, I. 1957. 87–90.

[21] Dr. HENSZLMANN Imre: Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideigl. bizottságának 1874-dik évi működéséről. *Archaeologiai Értesítő*, IX. 1875. 6.

[22] A Műemlékek Országos Bizottságának iratai az Országos Műemlékvédelmi Hivatalban, vonatkozó tervek az Országos Műemlékvédelmi Hivatal tervtárában, fényképek az Országos Műemlékvédelmi Hivatal fotótárában.

[23] A festmények a Storno család egykori soproni műtermében, a Soproni Múzeum kezelésében vannak.

[24] LYKA Károly: Székely Bertalan új kartónjai. *Művészet*, I. 1902. 119. BASICS Beatrix: A nemzettudat változása a magyar történelmi festészetben és grafikában 1848–49 után, in HOFER Tamás (szerk.): *Magyarok kelet és nyugat között. A nemzettudat változó jelképei*. Budapest, 1996. 148–150. a vázlatok a Magyar Nemzeti Múzeum Grafikai Osztályán találhatók.

[25] KESERŰ Katalin: Várábrázolások. Táj és történelem a historizmus festészetében Magyarországon, in ZÁDOR Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon*. Budapest, 1993. 223–241.

Gellér Katalin

RIPPL-RÓNAI KAPCSOLATA MALLARMÉ-VAL ÉS KÖRÉVEL

A Rippl-Rónai irodalom egyik makacsul visszatérő kérdése a művész szimbolizmushoz fűződő kapcsolata.[1] Írásomban ehhez a kérdéskörhöz szeretnék néhány gondolatot hozzátenni. Figyelmemet elsősorban az a megdöbbentő különbség keltette fel, amely a magyar festő Stéphane Mallarmé legendás keddjeit megörökítő sorai és a francia kortársak visszaemlékezései között található. Rippl-Rónai a népszerűsége csúcsán lévő Mallarmé rue de Rome-beli lakásán tartott szűk körű összejöveteleken elhangzott monológjait *Emlékezéseiben* „virágos nyelvezetű beszélgetésnek" nevezte, s fehérizzású, az abszolútumra, a tökéletességre törekvő költészetét közhelyekkel jellemezte, például „ritka szép nyelvezetének" „szinte parfümös illatáról" írt.[2] Vele szemben a francia visszaemlékezők, köztük a szimbolista mozgalom legpontosabb krónikásaként számon tartott André Fontainas is elragadtatott szavakkal emlékeztek meg Mallarmé revelációként fogadott költészettanáról. Fontainas „parole transfiguratrice"-nak, Krisztus színeváltozására utalva átlényegítőnek nevezi a mallarméi tanítást, amely egy egész nemzedéket segített önmaga megtalálásában.[3]

Rippl-Rónai az *Emlékezések*ben máshol is elismeréssel, de távolságot tartva írt a kör tudós festőiről.[4] A Nabi csoport tagjainak Paul Ranson lakásán, a „Templomban" tartott összejöveteleit, ahol Maurice Denis és Paul Sérusier Plotinos írásait magyarázta, Zarathustra-himnuszokat, Avesta-tanításokat, buddhista és teozófus műveket tanulmányoztak, egyáltalán nem említi. Az összejövetelekről, amint erről Paul Sérusier *Paul Ranson portréja nabi öltözékben* című (1890) festménye bizonyítja, a Rózsakeresztesek miszticizmusát idéző romantikus külsőségek sem hiányoztak. A nabik az „igazi művészet" forrásait kereső századvégi törekvések jellegzetes képviselői voltak; művészetüket a filozófiai, vallási tanok éppúgy formálták, mint a Paul Gauguintől kapott festői modell a „Talizmán".[5]

Az említettek ellenére sem zárható ki, hogy Rippl-Rónai ismerte Mallarmé nem egy írását, s tanítványaiét is. Emlékezései szerint már 1894 körül lapozgatta a szimbolizmus vezéralakjának *Les Pages* című könyvét, s első illusztrációit is ezek az írások ihlették. Mallarmé írásainak kritikai kiadása szerint a *Les Pages* az Edmond Deman kiadásában 1891-ben, Brüsszelben megjelent prózakötet volt, melynek címlapját Renoir rézmetszete díszítette.[6]

Az sem lehet véletlen, hogy Rippl-Rónai Bing kiadásában, 1895 karácsonyán megjelentetett *Les Vierges* című kötetéhez a Mallarmé körbe tar-

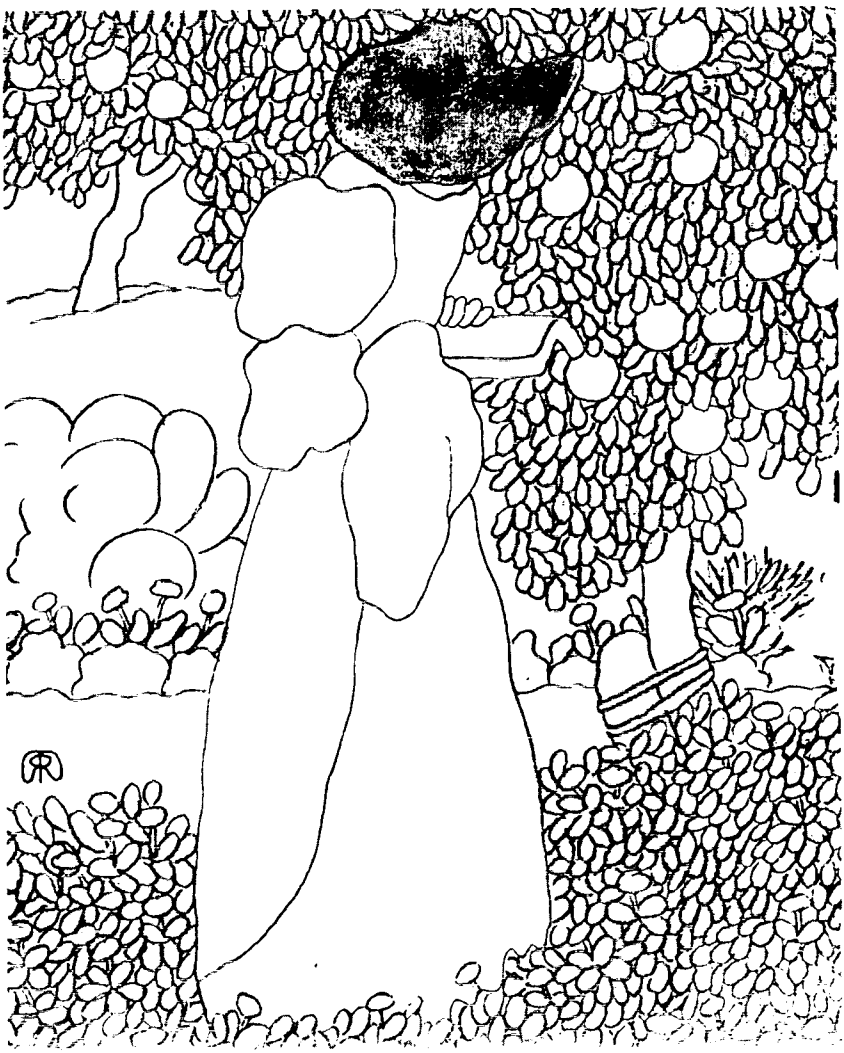
tozó Georges Rodenbach írt szöveget. Mallarmé is említi egyik írásában a belga írót, aki a félhomály, a haldoklás, a melankolikus hangulatok megörökítőjeként vált ismertté (Le règne du silence, 1891; Bruges-la-morte, 1892).[7] Felmerül a kérdés, hogy ismerte-e Lucien Lévy-Dhurmer Georges Rodenbachról 1895 körül festett portréját, melyen a festő az arcot lágy átmenetekkel, a háttértől elváló világos folttal hangsúlyozta. (Vagy a finom rajzú szecessziós portrékat készítő belga festőre hatottak Rippl-Rónai pasztellportréi?)

A Rodenbach-regények hangulata összhangozott Rippl-Rónai párizsi műveivel, az öregséget, a gyászt, a külvárosi hangulatokat, a szürkeséget, sápadt, vérszegény nőket ábrázoló festményeivel. (*Két gyászruhás nő,* 1892, *Ágyban fekvő nő,* 1891, *Öreganyám,* 1892). Mallarmé említett kötetében A sápadt fiú című írás a nyomorról, a szenvedésről szól Baudelaire prózai írásainak szellemét követve. A sápadt egyébként egyike a legtöbbet előforduló jelzőknek a kor irodalmában. Maurice Maeterlinck elemzésekben olvasható, többek közt, hogy a szimbolizmus egyik kulcsszavát kell látnunk benne.[8] Az újabb Rippl-Rónai kutatások most ásták ki a feledésből Henri Sorsène Rippl-Rónai Sápadt nő című pasztelljére írt *A sápadt virág* című versét.[9]

Ennek ellenére kérdés, hogy a „fekete-korszak" művei analógiásan egybevethetők-e Mallarmé-nak a homályt, a titokzatosságot középpontba állító költészettanával?[10] „Egy tárgyat megnevezni annyi, mint háromnegyed részét megsemmisíteni a költemény élvezésének, amely a lassan-kitalálás öröméből áll; szuggerálni, ez a törekvésünk" – írta Mallarmé, vagyis „Nem a dolgot kell megfesteni, hanem a hatást, amit a dolog kelt".[11] Mallarménál mindez a leírás, a jelentés háttérbe szorulásával, a képiség, a zeneiség és a látvány absztrahálásával járt együtt.

A képzőművészetben is elsősorban a zeneiség, a hangulatiság előretörését, vagy újrafelbukkanását regisztrálhatjuk. De ez csak a szimbolista esztétika egyik, a költészetben elsőként Paul Verlaine és a képzőművészetben Eugène Carrière által megtestesített oldala. Albert Aurier megfogalmazása szerint a szimbolista festő „ideista", azaz az „Eszme" megjelenítője is.[12] Valamely dologról alkotott eszme megfestése azzal a nehézséggel jár, hogy valaminek az eszméje nem lehet egyszerre gondolat (idéante) és a gondolat tárgya (idée), vagyis az eszme kifejezése csak érzékeny-érzéki formában történhet, melynek megtalálása több mint zeneiség, több mint hangulatkeresés.[13] George Vanor megfogalmazása szerint: „a tapintható dolgok az érzékfelettiek képei lévén, ez utóbbiak az isteni dolgokat ábrázolják" „A teremtett világ az isten nyitott könyvéhez hasonlatos, csakhogy az előtte álló ember nem tudja elolvasni: egyedül a költő e nyelv ismerője, ő betűzi ki és magyarázza meg hieroglifáit".[14]

A szimbolista művész fő célkitűzése a láthatatlan érzékeltetése a láthatóban, vallásos, mitológikus tartalmak megfogalmazása, metafizikai erők érzékeltetése. A legtöbb a szimbolista művészet vonzáskörébe került alkotó



1. Rippl-Rónai József: Olvasó nő, 1895

vagy a régi hitvilágokhoz, a mítoszokhoz, mesékhez fordult, vagy a szimbolikus kifejezést azonosította a homállyal, a bizonytalan hangulatok kedvelésével, illetve a két módszert keverte. A nabik a vallásos témák, régi kultuszok megújítása mellett a korreszpondenciák schwedenborgi tanának híveiként közel kerültek a mallarméi szimbolizmushoz is. Maurice Denis szerint: „minden érzelemnek, minden emberi gondolatnak megvan a maga képzőművészeti és díszítésbeli egyenértéke, van valami olyan szépség, amely ezeknek az érzelmeknek és gondolatoknak a megfelelője."[15]

A szimbolizmus egyéni változatát alkották meg a preraffaelita hatás alatt dolgozó belga művészek, mint Fernand Khnopff, aki a meditáció, a magába fordulás, a mozdulatlanság, a csend festője volt (*A csend,* 1890). Rippl-Rónai műveiben a mozdulatlanság, a magába fordult állapotok megjelenítése, a csend feltételezhetően belga hatásra jelent meg. Jóllehet több művében is a csend, a sejtetés festője, de a belga mester műveit éltető filozófiai idealizmus, a belső konfliktusok, pszichológiai drámák kivetítése nem jellemzi. Egy újabban publikált, a párizsi Musée d'Orsay-ben lévő pasztellje, *Park éjszaka* (1892 k.) William Degouve de Nuncques letagadhatatlan hatását mutatja.[16] A homályba, puha vattaszerű puhaságba burkolt sötét tájból csak a fatörzsek, a lombok egynemű derengő foltjai, s az előtér és a háttér apró lámpáinak fénye válik ki. Fényük puha és elmosódott, akár a háttér sötétsége. Ugyanez a néhány elemre való redukálás, kontrasztos, mégis puha átmenetekkel ábrázolt fény-árnyék hatás és a sík erőteljes hangsúlya jellemzi pasztellportréit és a *Kalitkás nő* című (1892) festményét.

Esetében egyáltalán nem vezet eredményre a tartalom, az ikonográfia felől való közelítés sem. Mind a vallásos, mind az allegorikus téma ritka. *Az ideálizmus és reálizmus* című kárpittervének (1894–5) fennmaradt vázlata sovány allegória: az árkádiai nyugalmú táj női alakokkal az idealizmus megjelenítése, a paraszti élet anekdotikus ábrázolása a realizmust képviseli. A *Krisztus születése és halála* című (1906–8) kárpitja Denis katolicizmusának visszfénye.

A szimbolista elemeket, úgy tűnik, Rippl-Rónai az art nouveau formákkal együtt vette át. Jellegzetesen art nouveau szimbolikájú és formanyelvű virágot, vázát, madárkalickát tartó nőkről festett sorozata ennek a legjobb példája. A művek interpretációja itt is eltérő: Bernáth Mária például a *Kalitkás nő* című (1892) festménye kapcsán a viktoriánus zsánerfestészet körébe tartozó preraffaelita előképre (Walter Howell Deverell: *A kedvenc*) hivatkozik, Sinkó Katalin ezzel szemben az „integritás képek" hagyományát látja benne megújulni.[17] E két példa is jól mutatja a kutatás eltérő irányait, a téma- és formaátvételek hangsúlyozását illetve a szimbolista jegyek keresését.

A témához közkedveltségénél fogva több analógia is hozható, megjelent például egy a korban jól ismert kalotüpián is (David Octavius Hill: *Girls at a Bird-cage*, 1844). Ha a motívum egy klasszikus szimbolista tartalmú feldolgozásával vetjük össze, láthatóvá válik a különbség. Dante Gabriel Rossetti *Veronica Veronese* című (1870–71) festményén az álmodozásba merült női figura hegedűjátékához inspirációt vár a természettől, a kalitkában őrzött madártól. A festő, kép keretére tűzött francia nyelvű magyarázata szerint is, természet és művészet, festészet és zene szoros kapcsolatáról szól.[18] Van-e hasonló tartalmú párbeszéd Rippl-Rónai nőalakja és a madár között? A festmény, ahogy Rossettié a csend pillanatát rögzíti, magányos percek hangulatát, talán a rabság, a sötét szobába zártság, a ma-





2. Edward Burne-Jones: A király lánya (Sabra hercegnő), 1865–1866



3. Armand Point: Legenda

4. RipplRónai József: Rózsát tartó nő, 1898

dárral közös „sors" átérzését közvetíti, nem sugall kinyilatkoztatás előtti misztikus csendet. Formailag, festői eszközeit, a finom átmenetekre való építkezést tekintve visszavezethető a zöld különböző árnyalataira épített Rossetti festményhez is, amelynek jellegzetes, a szimbolizmushoz kötött festői módszere, az arrangement a legkülönbözőbb utakon, a legelfogadottabban Whistler közvetítésével érkezhetett el a magyar festőhöz.

Rippl-Rónai festményén az arc világos foltja Burne-Jones, Odilon Redon átszellemített arcképeit idézi emlékezetbe, s egy még a korai Picasso arcképeken is fellehető hagyomány követését mutatja, melynek széleskörű alkalmazását Rippl-Rónai pasztellképein figyelhetjük meg. A színredukció, az erős fény-árnyék hatás kedvelése, ha módszerében az előbbi hagyományokhoz csatlakoztatható is, hasonlóságot mutat a Rippl-Rónai által kedvelt, a csontfehér arc és fekete vagy színes ruha ellentétére épülő japán fametszetekkel, például Suzuki Harunobu műveivel.[19]

Pasztelljeit tekintve a kortárs kritika kezdettől fogva a szimbolista műveket megillető jelzőkkel élt. Hol negatív értelemben, mint a Sima Ferenc képviselő lakásán rendezett 1895-ös tárlat alkalmával, ahol a kritikus elborzadt a „hús-vér nélküli alakok", a spiritiszta médiumok" látványától.[20] Lyka Károly 1899-ben, pozitív előjellel, a portrékról mint „transzcendentális érzések megörökítéséről, víziókról" írt.[21] Vaszary János leírása szerint is „szinte víziószerűen hatottak a fehér, világító arcok, az áttetsző virágvázák vagy elmosódott tónusos alakok".[22] De egy mai műtárgyleírásból is idézhetnék, melynek szerzője Rippl-Rónai 1898-as női portréja kapcsán „időtlen, metafizikus szépségeszményt" emleget.[23]

A valóban varázslatos szépségű portrék nevezhetők-e szimbolistának, ha kissé didaktikus módon – nem technikai szempontból, hanem kiindulásukat, tartalmukat tekintve – összevetjük a francia szimbolizmus legautentikusabb mesterének, Odilon Redonnak a portréival? Rippl-Rónai *Mlle Dutille* képmása című (1892 előtt) pasztellhatású olajfestményét a szinte világító fehérségű váll és az egy árnyalattal sötétebb arc uralja. A zöldes háttérből kirajzolódó figura – a kirajzolódást szó szerint vehetjük, a ceruzavonal jól látható – egynemű, lapos síkot alkot a felületen. Hangsúlya olyan erős, mint egykor a centrális perspektíva fókuszpontja volt. A fény Rippl-Rónainál – Vaszary szavaival – a test plasztikus formáit teljesen „felszívja".[24] De említhetnénk más, átszellemült komolyságú, világító fehérségű, bensőséges arcképet is, mint az arc és a háttér kontrasztját puha tónusokkal feloldó *Piátsek Margit* portrét (1892). De Rippl-Rónai legmisztikusabb hatású portréja is Odilon Redon *Fényprofil* elnevezésű (1881–86) szénrajzával összevetve karakteres, a két művészt elválasztó felfogásbeli különbséget mutat. Gyökeresen más kiindulásból születtek. Redon célja misztikus, metafizikus élmény közvetítése a fény által, amely gondolat, vízió hordozója. Redon építészeti tanulmányai során alakította ki technikáját, amelyet a későbbiekben a „látható és a láthatatlan közelítésének", „a képzeletbeli elemek vizuális logikával" való megjelenítésében alkalma-

zott.[25] Hagyományos portréiban is jelen van a szokatlan, a különös elem. A titokzatosság légköre rávetül a mindennapi élet eseményeire is. A nőalakokat megvilágító fénynek, az őket övező, az álmok színességét és kuszaságát idéző virágoknak Jean Selz szavaival „enigmatikus súlya" van.[26] Vele szemben Rippl-Rónai női arcképei szenzuális élményt nyújtanak, melyben legfeljebb a szecesszió új nőmítoszának elemeit fedezhetjük fel.

Odilon Redon fő ábrázolási eszközeiként a fény-árnyékot és a „közvetlenül a szellemre ható absztrakt vonal hatásait"[27] nevezte meg. A fekete számára azért a „leglényegesebb szín", mert „nem kelt semmilyen érzékiséget. A szellem hordozója inkább, mint a paletta vagy a prizma szép színei."[28] Rippl-Rónai számára a fekete és szürke, ahogy általában a grafika nem elsősorban gondolatok, spirituális tartalmak közlésének az eszköze, hanem a narrativitás legyőzéséé, a kontúros rajzzal, a dekoratív felületosztással elért radikális formaegyszerűsítésé. De ez sem igaz egészen és minden mű esetében.

A *Les Vierges* című (1895) kötet litográfiáin igen közel jutott a Nabik szimbolizmusához.[29] A címlapon virágot tartó női kéz, a szöveg melletti négy képen, olvasó, fűben ülő fiatal lányok, gyümölcsöt szedő nők és karosszékben pihenő nőalak láthatók.[30] A virággal ábrázolt nők pasztellportréin is utalnak a női nem és a vegetatív erők titkos, belső kapcsolatára. A kötet párdarabjával, James Pitcairn Knowles *Les Tombeaux* című könyvével, melyben robusztus egyszerűséggel megfogalmazott sírkövek, lélekpillangó látható, a sírok mellett növő hatalmas liliommal az élet és a halál szoros kapcsolatára utal. A *Les Vierges* és a *Les Tombeaux* borítólapján az emblematikus tömörségű virágot tartó női kéz is szimbolikus olvasatot követel. Mindkettő gyűrűs, karkötős, virágot tartó női jobbot ábrázol két nézőpontból (Rippl-Rónai kötetén mustársárga alapon, Knowles-én zöldes alapon jelenik meg).

Szüleinek 1895 május 25-én írt levelében a következőképpen fogalmazta meg a két kötet tartalmát és hangulatát: „A skóté szomorú, az enyém víg; Ő a halálra emlékeztet, én pedig az élet iránt nyújtok kedvet; az enyém a nyár, az övé a tél ... Könyvét a következőképpen jellemzi: „a világosság, a fiatalság, a nap ragyogása és a szép természet bearanyozása."[31] Vagyis Rippl-Rónai műve a divatos, életkor, évszak megjelenítésekhez kapcsolható még ha jelentése közhelyszerűen megfogalmazott bölcsesség is, ahogy a Bajkay Éva által felfedezett és a *Les Vierges* inspirációs forrásának tartott Makai Emil vers (Közös sors) sorai is azok: „Tavaszra nyár jön, tél az őszre; Vagyis öregszünk mindahányan".[32]

Figyelembe kell venni, hogy Georges Rodenbach szimbolista íróra valló szöveget írt a képekhez. Csak két, eddig le nem fordított, az élet múlását poétikusan megfogalmazó részletet idéznék Rodenbach gondolatmenetének bemutatására: „Tenyerükben felismerik a sorsukat; de melyik a távoli utak közül az, amelyik a kezükben lévő boldogságvonallal megegye-

zik? ... Mindazok az utak, amelyeket bejárt – írja az egyik nőalakról – és amelyeket elfelejt, arcának ráncaivá váltak."[33]

A Les Vierges ábrázolásai közül a legkevésbé az olvasó nő motívumát elemezték (a könyv első és második képe), pedig többféle technikában és több változatban is feldolgozta.[34] A könyv mint attribútum a középkori művészetben igen jól ismert; szentek attribútuma, Mária gyakran könyvet tart a kezében az angyali üdvözlet-ábrázolásokon. Ezt a hagyományt újította meg Edward Burne-Jones olvasó, középkori ruhába öltöztetett lírai finomságú nőalakja, akit gazdag vegetációjú környezetben ábrázolt (*A király leánya, Sabra hercegnő,* 1865–6). A francia Rózsakeresztesek közül a preraffaelitákat követő Armand Point *Legenda* című művén is olvasó nő látható, s ide sorolható a Rippl-Rónaival többször is kiállító Hubert de la Rochefoucauld *Sétáló nő* című munkája is.[35]

A preraffaelitákhoz vezető szál nem olyan direkt Rippl-Rónai esetében, mint a francia művészeknél, de ehhez a típushoz csatolható. Nőalakja testetlen, elvont figura, lágyan hullámzó vonalhálóból kibomló „lélekportré", színeiben, üres felületeivel egységet alkot környezetével, de el is válik a természeti képtől. Ennek tulajdonítható távolsága is mind a könyvet tartó embert új (társadalmi, életvezetési) szimbólumként megjelenítő, mind a könyvet szent könyvként, a misztikus tudás hordozójaként bemutató feldolgozásoktól, mint például a tartalom-centrikusságot végletekig hajtó Jean Delville *Mysteriosa* című (1892) festményétől. Stuart Merill feleségének portréja jellegzetes rózsakeresztes munka: a hősnő, kitágult szemmel messzibe néz, haja sugarasan szétáll. A szent extázisba leledző figura a tökéletesség háromszögével megjelölt könyvet tart a kezében. Az „asztrális hatást" tükröző arcon a művész a látható és láthatatlan találkozásának pillanatát festette meg.[36]

Rippl-Rónai olvasó nője formailag absztrahált, síkszerű, akár a könyvlap, világosszürkés hosszú ruhában ábrázolt (Maeterlinck és Denis fehérbe öltöztetett hősnőihez hasonlatosan). A kalapokat, melyek az első és második képen is szinte teljesen eltakarják az arcokat, hasonlították már a Gauguin és a nabi festményeken és grafikákon ábrázolt breton nők fejfedőihez. A breton nők egzotikus figurákként, ősi tudás és hitvilág hordozóiként megjelenítettek, akik a környezettel teljes egységet alkotnak, s ha könyv van a kezükben, akkor feltételezhetően a Biblia az. A figurák személytelenítése (a ruhával és a kalappal) emlékeztet arra, a különösen a szimbolista színházban jelentkező nehézségre, hogy a színész testisége miatt igen nehéz az elvont tartalmak közlésének a módját megtalálni.[37] A korszak rendezői is maszkviseléssel, a figura bábuhoz közelítésével próbálták a szimbólumhoz közelíteni az emberi figurát.

Rippl-Rónainál az aprólékosan kirajzolt stilizált fű és a lombok üres felületekkel (a nő ruhája, a háttér napot idéző halványsárga foltjai) váltakoznak. A nő kezében lévő nyitott könyv (a tanulás, a tudomány, a bölcsesség, a reveláció szimbóluma) üres, megfejtésre vár, ahogy George Vanor említett, a

könyvről írt mondatában, itt is a költőre, az íróra várt a hieroglifák, az üzenet megfejtése. A szöveg szimbolikus utalásaival szemben a litográfiákon elsősorban a stílussal érzékeltetett mozgás, a kecsesség hat a nézőre, de a szöveggel együtt nézve szimbolista tartalmúnak tekinthetjük: a szüzek nem az életben, hanem a „könyvekben keresik sorsukat", a „mesterkélt varázsa" tartja fogva őket, a „szublimált öröm világába menekülnek", vagyis ez esetben az ornamentálisan teleírt és az üres felületeket a jelenlét és a hiány, realizmus és idealizmus vizualizálásaként is értelmezhetjük.[38]

Az illusztrációk nőalakjai harmonikus egységet alkotnak a ligetes tájjal, gyümölcsössel a téma legkülönbözőbb feldolgozásain.[39] Ennek is köszönhető, hogy a könyvolvasó nő mégsem az elvont tudás szimbóluma, hanem a mallarméi univerzális kapcsolatokra utaló könyveszményhez közelíthető: „himnusz, harmónia és öröm", a „mindennel való kapcsolatokra" utaló „tiszta együttes".[40] *Le mystère dans les lettres* című írásban Mallarmé a könyvoldalak „visszatérő fehérségéről" ír, „magányos szüzességről", „a naiv tisztalelkűség töredékeiről", mint az „Eszme mennyegzői bizonyítékairól". A francia költő tiszta formát kereső eszményéhez képest Rippl-Rónai formai szintézise még túl sok tartalmi és hangulati elemet őriz.[41] Tökéletesen illik hozzájuk a *Les Vierges* utolsó, ember és táj harmóniájára utaló záró mondata: „A lélek végre összhangba kerül a tájjal."[42]

A gyümölcsszedés toposzát többen is elemezték. Az olvasó nővel való viszonylatában azonban még egy, a francia szimbolizmus vezető mestereihez és egyik fő forrásukhoz, Pierre Puvis de Chavannes-hoz visszavezethető szál – az almafának mint a tudás fájának az interpretálása – is felmerülhet. Ennek megalapozottságát abban látom, hogy Puvis de Chavannes-t Rippl-Rónai nagyon tisztelte, ahogy Paul Gauguin és a nabik is. Legjobban kedvelt művei között említi a *Tél* és a *Nyár* című kompozícióit.[43] Bernáth Mária Rippl-Rónai illusztrációinak közvetlen előzményét egy Puvis de Chavannes hatását beépítő üvegfestmény-tervben, Maurice Denis *Szüzek rózsabokrok között* című munkájában látja (1894).[44] Emlékezzünk vissza arra is, hogy saját és barátja kötetét mint a tél és a nyár ellentétét írta le az említett levélrészletben. A szöveg is utal az almafa szimbolikus jelentésére: „Ősi paradicsom kezdődik újra meg újra: Egyél! Istenhez leszel hasonlatos! A kísértés fatörzse! A keserű tudás fája, amely maga az asszonyi test!"[45]

Tartalmilag Paul Sérusier *Almaszedés* vagy *Pont-Aven-i triptychon* című munkája (1892–3) áll a legközelebb Rippl-Rónai illusztrációihoz, melyen az almát szedő nőalakok, breton lányok és asszonyok egyben különböző életkorok képviselői is. Sérusier feltételezett forrása Puvis *Inter Artes et Naturam* című műve (1890), mely a művészetek és a természet valamint a tudás fájához való viszony allegóriája. Hatása még Paul Gauguin *Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hová megyünk?* című (1897) festményén is érezhető.

Még egy, könyvművészeti kutatásaim során felmerült szempontot is érintenék. A *Les Vierges* megtestesíti azt az illusztrált könyvet, egyáltalán

kép és szöveg kapcsolatát tekintve forradalmi változást, mely megengedte, hogy egy könyvben a kép legyen az első, vagyis a szöveg „illusztráljon", az írónak kelljen megkínlódnia a képből kibontható verbális üzenettel. A könyv formai egysége, a kötés, a címlap, a tipográfia összehangolt tervezése, s maga a választott könyvforma is új volt. Rippl-Rónai a japánok által divatba hozott, először Kínában alkalmazott technikát választotta. Tevan Andor könyvtörténetében erről a technikáról, az eredetileg fametszetes, képet és írást együtt nyomtató kínai tekercskönyv formáról a következőket írta: „Az európaitól eltérően könyveik olyanok voltak, mint nálunk a kisgyermekek számára készülő, kiteregethető leporelló képeskönyvek, azzal az eltéréssel, hogy a papírosnak csak az egyik oldalára nyomták, s úgy hajtották össze, hogy az üres oldalak a hajtáson belül estek."[46]

Ha elképzeljük, hogy Rippl-Rónai könyvecskéjét mint egy tekercset a térben kiterítjük, némi túlzással, akár polyptychonként, akár a korban rendkívül divatos japanizáló paravánként is elképzelhetjük, melyben a képek között szöveg is van, ahogy Emile Bernard feliratokkal is tarkított *Négy évszak* című triptychonján (1891). A paravántervezés gondolata nem lehetett idegen Rippl-Rónaitól, mivel ismert egy hol szőnyegtervként, hol paravántervként meghatározott grafikája (1894), amelyen a *Les Vierges* fő motívumai megtalálhatók. A hátoldal felirata szerint paravántervnek készült, méghozzá Henri Bourbon doktor számára, akitől a festő Mallarmé említett kötetét kapta.[47]

Visszatérve a szimbolizmus kérdéséhez: a *Les Vierges* litográfiái, ha Robert Goldwater szimbolizmus-meghatározását fogadjuk el, nem tekinthetők szimbolistának, mivel nem fogalmaznak meg egzisztenciális kétkedést, emocionális konfliktusról sem tanúskodnak, mely Goldwater szerint a szimbolista művek legfőbb vonása.[48] Minden motívum az életkorok egymásra következésének harmonikus rendjére utal, vagyis a művek témaválasztása és hangulata is inkább a szecessziós (és az impresszionista) mesterekre jellemző.

Ha a szigorúan vett szimbolizmus-meghatározásokat fogadjuk el – amely szerint a szimbolista mű csak jellegzetes tartalmi jegyei felől határozható meg, illetve Goldwater említett munkáját idézve sem a szecesszióval, de a szintetizmussal sem azonosítható, mivel lényege a filozófiai idealizmus és emocionális konfliktus – Rippl-Rónai nem volt szimbolista mester. Ebből a munkájából ugyanakkor nem hiányzik a szecessziós szimbolizmus egy rendkívül fontos faktora, a művészet magasabb, egységes világképet szolgáló, vallásos célt, filozófiát, ez esetben életfilozófiát megfogalmazó törekvése. Rippl-Rónai a művészet-isten helyett az élet-istent szolgálta, de ugyanilyen fontos volt számára a könyv és a litográfia műfajából fakadó jellegzetességek kiaknázása. Mallarméval ellentétben nem „házasodott össze eszmével",[49] a szöveg szimbolizmusával szemben a litográfiákban a vonalszépség, a színharmónia megtalálása tűnik a legfontosabbnak. Ha a könyv egészét tekintjük, szó és kép egységet alkot, kiegészíti egymást. Az

egyik megértése elkerülhetetlenül a másik függvénye, a két szféra egymást átható párbeszédben áll egymással – a párbeszéd létrejötte pedig a szimbolista művészet egyik lényegi vonása.

JEGYZETEK

[1] A szimbolizmus meghatározásának vitáira kitérni itt nincs hely, ezért a szimbolizmus-kutatásnak csak két fő irányát említeném. Az egyik szerint a szimbolizmus tartalmi kategória és az ide sorolt művek heterogenitásuk folytán a stílus felől nem határozhatók meg, a másik felfogás szerint a dekoratív és ornamentális művek Gustave Moreau-tól a szecesszió nem egy alkotásáig ide sorolhatók.

[2] RIPPL-RÓNAI József Emlékezései. Bp. 1911. 130–131.

[3] André FONTAINAS: Mes souvenirs du symbolisme. Bruxelles, 1991. Éd. Labor, 114.

[4] RIPPL-RÓNAI i. m. 82.

[5] A nabikról ld.: Hans H. HOFSTÄTTER: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln, 1963. DuMont Schauberg, 86.

[6] Stéphane MALLARMÉ: Oeuvres complètes. Paris, 1945. Gallimard, 1336, 1356. A kötet a következő írásokat tartalmazta: Le Phénomène future; Plainte d'automne; Frisson d'hiver; Le Démon de l'Analogie; Pauvre enfant pâle; La Pipe; Un spectacle interrompu; Réminiscence; La déclaration foraine; Le Nénufar blanc; La Gloire; L'Ecclésiastique; Morceau pour résumer Vathek; Divagation; Hamlet; Ballets; Le Genre ou des Modernes; Un principe des Vers; Lassitude; Richard Wagner, Rêverie d'un poëte français. Ezek az írások később más kötetekbe csoportosítva jelentek meg. Stéphane Mallarmé: Oeuvres complètes, i. m. 1336.

[7] Stéphane MALLARMÉ: Les fond dans le ballet. In: Divagations. Paris, 1897. 183.

[8] Ursula PERUCCHI-PETRI: Das Werk von Maurice Denis. In: Maurice Denis. (Katalógus) Tokio, Kioto, 1981, l. n.

[9] ld. SZINYEI MERSE Anna: Rippl-Rónai Franciaországban és kapcsolata a Nabi csoporttal. In: Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria 1998. 51. (a továbbiakban MNG Kat.)

[10] Mallarmé szerint a fekete a homály színe, a pontos leírással szemben a sejtetés, az „igaz" jelentés hordozója.

[11] Idézi KOMLÓS Aladár: A szimbolizmus. Bp. 1965. 33–34.

[12] Albert AURIER: Le symbolisme en peinture (Mercure de France, 1891) Idézi: Edward LUCIE-SMITH: Symbolist Art. London 1972. Thames and Hudson, 59.

[13] Jean Moréas 1886-os manifesztumáról ld. R. BLANCHÉ: Les attitudes idéalistes. Paris, 1949. Presses Universitaires de France. Idézi: Christian BERG: „Je dis une fleur...! In: Splendeurs de l'Idéale. Rops, Khnopff, Delville et leur temps. Liège, 1997. ULB, 103–104.

[14] George VANOR: L'art symboliste (1889). Idézi KOMLÓS i. m. 178–179.

[15] Maurice DENIS: Bevezető az Impresszionista és Szimbolista festők IX. kiállításához. A szimbolizmustól a klasszicizmusig. Maurice Denis elméleti írásai. Művészet és elmélet. Bp. 1983. 37.

[16] Közli SZINYEI MERSE Anna: Ami a budapesti, párizsi és frankfurti katalógusokból kimaradt... Rippl-Rónai József párizsi korszakának rejtőzködő kincseiből. Magyar Művészeti Fórum, 1999. augusztus, II. évf. 4. sz. 5–6.

[17] BERNÁTH Mária: A szecesszió kialakulása és jellemzői az Osztrák–Magyar Monarchiában. Helikon, 1969/1. 68. SINKÓ Katalin: Ideálkép, portré, életkép. Műfaji összefüggések a romantikus képzőművészetben. Ars Hungarica 1987/1. 52.

[18] ld. Barbara BRYANT képleírása. In: The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain, 1860–1910. London, Tate Gallery, 1997. 197.

[19] Vaszary János is felemlíti a *Vázás* és a *Kalitkás hölgy* kapcsán, hogy bár az európai tradíció szerint készültek, de nem véletlen, hogy festőjük kedvelte az „ázsiai egysíkú és dekoratív művészetet". VASZA-

RY János: Régi és/vagy új reneszánsz. Vaszary János összegyűjtött írásai. Összeállította, szerkesztette és a bevezetőt írta: Mezei Ottó. Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat Múzeumainak Igazgatósága, é. n. 99–100. GELLÉR Katalin: Japanizmus a magyar festészetben és grafikában. Ars Hungarica, 1989/2. 182.

[20] Idézi BAJKAY Éva: Rippl-Rónai József, a modern magyar litográfia atyja. In: Modern magyar litográfia. 1890–1930. Miskolci Galéria, 1998. katalógus, 42. jegyzet

[21] Budapesti Napló, 1899. ápr. 15.

[22] VASZARY i. m. 101.

[23] Műterem Galéria. VIRÁG Judit. Tavaszi Képaukció, 1999. április, 9. 89.

[24] VASZARY i. m. 100.

[25] O. REDON: A Soi-Même. Paris, 1961. 21.

[26] Jean SELZ: Odilon Redon. Paris, 1971. Flammarion, 21.

[27] Idézi SELZ i. m. 13–21.

[28] REDON i. m. 124–5.

[29] BAJKAY i. m. 46–49.

[30] A két kötet borítólappal megtalálható a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán: Le Vierges No 37, ltsz.: G.218; Les Tombeaux No 39, ltsz.: G.217

[31] A levelet idézi IVÁNFYNÉ BALOGH Sára: Rippl-Rónai József iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán. Művészettörténeti Értesítő, 1964/2. 265.

[32] Magyar Szalon, 1895. január. Idézi BAJKAY i. m. 47, 57. (23. jegyzet)

[33] „Elles reconnaissent bien, dans la paume, leur destinée; mais quelle est, parmi les routes au loin, la route qui correspond à la ligne du bonheur dans leur main?...Tous les chemins parcourus – et qu'elle oublie – sont devenus les rides de son visage."

[34] Többek között egy kaposvári antológia címlapján is megtalálható: H. Szederkényi Anikó – Haraszthy Lajos – Göndör Ferenc: Hárman. Kaposvár, 1906. Irod.: TASI József: Egy Rippl-Rónai József által készített könyvborító története. Magyar Könyvszemle, 1975/3–4. 324–328.

[35] A Rózsakeresztes szalonok egyik fő támogatójának, a Le coeur című folyóirat kiadójának Antoine de la Rochefoucauld-nak *Le coeur* című rajzát a kaposvári Rippl-Rónai hagyatékban őrzik.

[36] Jean Delville *Dialogue entre nous* című művében írta, hogy „az emberi arc a bolygók törvényeinek logikája szerint konstruált; vonzó és sugárzó, és rajta tükröződik abszolút módon az asztrális hatás". Idézi: Michel DRAGUET: Idée, Idea, Idéalisme: figures du mythe. In: Splendeurs... i. m. 86.

[37] Strindberg és Maeterlinck színházáról ld. Evert SPRINCHORN: The Transition from Naturalism to Symbolism in the Theater from 1880 to 1900. Art Journal, Summer 1985. 115.

[38] A Rodenbach idézeteket Parancs János fordította. TASI i. m. 326.

[39] *Sétáló nő*, 1895, ceruza, akvarell, papír, 213×170 mm; *Nő kertben,* 1895, indigónyomat, papír, 205×155 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály

[40] Stéphane MALLARMÉ: Le livre. Instrument spirituel. In: Oeuvres...378.

[41] MALLARMÉ i. m. 387.

[42] „L'âme enfin d'accord avec le paysage."

[43] Rippl-Rónai József írásaiból. Szerk. KÁVÁSSY Sándor. Dunavecse, 1967. 3. További bizonyítékként álljon itt Rippl-Rónai *Akt sárga nárcisszal* című grafikája (1891?, pasztell, papír, vászon, 46×38 cm), amely, bár nem allegorikus munka, a nőalak mozdulatát tekintve Puvis de Chavannes *Remény* című munkáját idézi emlékezetbe. Kieselbach Galéria és Aukciós Ház, 1999. december 11. 92. (89. sz.)

[44] BERNÁTH Mária: Egy közép-európai modell. Hatás és asszimiláció Rippl-Rónai József festői munkásságában. In: MNG Kat. 21.

[45] „C'est toujours la scène du vieil Éden qui recommence: „Mange! tu seras semblable à Dieu! O tronc de la tentation! Arbre de la science amère qu'est le corps de la femme!"

[46] TEVAN Andor: A könyv évezredes útja. Bp. 1984. 62.

[47] *Paravánterv,* 1894, fekete és piros ceruza, papír, 163×209 mm, Magyar Nemzeti Galéria. Irod.: SZINYEI MERSE, MNG Kat. 61.: 79. jegyzet

[48] Robert GOLDWATER: Symbolism. New York, 1979. Harper and Row

[49] Mallarmét jellemzi ezzel J.-P. RICHARD: S. Mallarmé. Épouser la Notion. Fontfroide, 1992. Bibliothèque Artistique et Littéraire

Szabó Júlia

CSONTVÁRY TIVADAR: ZARÁNDOKLÁS A CÉDRUSOKNÁL LIBANONBAN

Mint a témával foglalkozó kutatók, költők, interpretátorok – mindenekelőtt Németh Lajos, Fülep Lajos, Hamvas Béla, Jászai Géza, Perneczky Géza, Nagy László, Pilinszky János, Kovács Péter; és még folytathatnám a sort – prózában vagy versben megírták, *Csontváry Tivadar* a történelmi tájfestészet egyik legkiemelkedőbb képviselője Magyarországon és Európában.[1] A történelmi táj számára nemcsak a haza földje, hanem az eurázsiai kultúra több nagy színhelye (például Taormina, Athén), a bibliai Kelet (Egyiptom, Jeruzsálem, Názáreth) és mindenekelőtt az ókor nagy keleti kultúráinak egyik központja, Baalbek. Ezt a várost hazai előzményekből formált személyes mitológiájában egy tágabb haza (őshaza)-fogalomba építi bele.

Csontváry levelezéséből és más írásaiból kiderül, hogy olyan abszolút tájfestészetet akart teremteni, amelyben a színek és formák, fények és árnyékok tökéletes harmóniájában önálló integritásként jelenik meg a táj, múltját és jelenét, sőt olykor jövőjét is magában rejtő mondanivalóinak sokasága. Ezzel az abszolút történelmi tájképpel akarta Csontváry a magyar művészetet európai rangúvá tenni, s a magyarság történeti küldetését egy területen teljesíteni.

Csontváry a baalbeki ókori eredetű, több kultúrához is köthető romokat „tízezer éves kézimunkának" véli s „napimádó elődeink kezemunkájaként" tiszteli. Emellett a romok ábrázolását primer festői feladatként fogja föl: valami romantikus plein-airt akart festeni, az ábrázolt táj tiszta szín- és fényminőségeinek a lehető legpontosabb bemutatására törekedett. A vedutát „költőileg kiegészítette" egy óriási kőtömb ábrázolásával, mely jelenleg a város közelében található, s melyet Csontváry „áldozókőnek" nevezett. Ezt a követ több évtizeddel korábban egy skót romantikus panorámafestő, David Roberts is szerepeltette helyszíni tapasztalatok nyomán készült Baalbek-látképen, melyet 1842-ben állított ki Londonban. Az igen fontosnak gondolt motívumokat Csontváry eszmei okokból helyezte el a széles panoráma kompozícióba, az áldozókő mellé a szentként tisztelt cédrusfát, mert a képpel kinyilatkoztatást akart teremteni. „Ősi múltunk a világfejlesztő urunk energiájához való kapcsolódást tárja elénk a hatezer éves cédrusfákkal – írja Csontváry feljegyzéseiben –, melyek még ma is azt hirdetik, hogy itt pihent Attila hunjainkkal."[2] A kő és a cédrusfa tehát a magyar (hun) őstörténet motívuma Csontváry szerint az ókori város romjainak legősibb kövei mellett.

A *Baalbek* című festmény elkészülése után festett kisebb méretű festményén, az *Áldozati kő Baalbekben* című olajképen, Csontváry ismét egybeszerkeszti az áldozókő és a cédrusok motívumát.[3] Ezen a baalbeki kőbányában lévő nagy kőtömböt további nagy kőtömbökből álló posztamensre fektetve ábrázolta. Az egész építmény úgy fest, mintha rekonstrukciós kísérlet lenne a fekvő kőtömb szabályos elhelyezésére. Az oltárként felállított kő mögött hét, rendkívül egyenes növésű, szabályos koronájú, azonos magasságú fiatal cédrusfa sorakozik egyenletes közökben. A hét közül két fán hatalmas színes madár gubbaszt. A háttér tájában ciprusok és havas hegyek látszanak. Ez a festmény tiszta festői kvalitásai és ikonikus rendezettsége ellenére nem vált olyan híressé, mint Csontváry két másik, cédrust ábrázoló műve, amelyek közül ebben a tanulmányban csak a Zarándoklással foglalkozunk.

Csontváry cédrusábrázolásai közül a két leghíresebb a *Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban* című 200×205 cm-es méretű alkotás és az *Egy cédrusfa a Libanonról* című mű, amely 200×260 cm-es vászon és olajkép. Utóbbi később *Magányos cédrus*-ként ismeretes. Mindkét kép 1907-ben készülhetett.

A két 1907-es festmény közül a *Zarándoklás* mozgalmas, sokalakos kép. Mind a magyar, mind a német katalógusban szereplő címe utal vallásos-kultikus tartalmára: *Zarándoklás* illetve *Gebet* (ima).[4] A csaknem négyzetalakú kép függőleges tengelyébe helyezte el a művész a monumentális kettős törzsű cédrusfát. A fa különlegesen magas, két, majd négy ágra szakadó törzse is nyúlánk. Csontváry képén a kettős törzsű fa szinte égig érő; magasabb, mint amilyen a valóságban lehetett. Csontváry, akár Pierre Belon, s más régi európai utazók, hangsúlyozza a fa „iszonyú" nagyságát. Magyarországon ennek példája Molnár János építészeti munkája és Vörösmarty Tündérvölgy című költeménye.[5] A festmény szemlélője először a sötétkékből egészen a világító fehérig változó égboltot és a Libanon rózsaszín-fehér gerince előtt magasodó monumentális fakoronát fedezheti fel. A fa törzse vörösesbarna; ágazata az ágcsúcsoknál rózsaszínből égővörösbe fordul. Bár az ágazat néhol töredezett, a korona kúpalakú, szabályos. Az egyik törött ágon nagy színes madár ül. A fa a képsík háromnegyedét betölti, hierarchikus elhelyezésével uralkodik a kompozícióban. Gyökereitől indul jobbra és balra az a vöröses föld, melynek mezsgyéjén a kép baloldalán kis kunyhó látható, majd egy lovas alakja tűnik fel. Mögüle egymás kezét fogó, fehérruhás lánykoszorú kanyarodik elő, éppen a fát körültáncolni indul. Az 1999-es, *A mi huszadik századunk* című székesfehérvári kiállításon emberközelbe hozott festményen jól látható volt, hogy a lányok közül az elsők – szám szerint tízen – szenvedélyes tánclépésekben vonulnak, s fehér ruhájuk belseje égő vörösen villan elő. Nem szüzek ők, hanem inkább tündérek.[6] Előttük kétágú sípot fúj egy rongyos ruhás, mezítlábas zenész. A kép jobboldalán a vöröses talaj és a hegyek rózsaszínjének határvonalán a horizonton egy álló alak látható, majd két egymással



1. Jean-André Pfeffel: A cédrus és az izsóp, mint Salamon király herbáriumának legmagasabb és legalacsonyabb rangú növénye. 1734, rézmetszet. (Megjelent: Physique sacrée ou histoire-naturelle de la Bible. Amsterdam, 1734. Tom. 5-e. CCCLXVIII. kép)

szembeforduló, egymás kezét fogó figura, majd ismét apró lovas. A fa törzsénél fehér és fekete ló áll egymáshoz simulva, de ellenkező irányba figyelve, a fehér előretekint, a fekete hátrafelé fordítja fejét.

Az eleven életet a fa alatti mozgások jelentik, ezek közül összefogó vonulat a táncoló lányok csoportja. Teljes számuk tizennyolc, de soruk távolba vész, s így a háttérben további táncoló alakokat sejtet. A táncolókat lóvagy öszvérhátról az előtérből férfi és női vándorok figyelik, illetve néhányan elfordulva e látványtól, „kifelé" néznek a képből. A kép egyszerre pillanatfelvétel egy időhöz kötött cselekményről, s ikonikus jelrendszer a sátorkupolájú cédrusfa tiszteletéről.

*

A cédrusfa az eurázsiai kultúrkörben évezredek óta csodálat tárgya.[7] Romlásnak ellenálló faanyaga, élőfa alakjának méltóságteljes szépsége, lelőhelyeinek kultikus tisztelete több kultúrkörben jelen van az időszámítás előtti 3. évezredtől kezdve nyomon követhető források szerint. Az egyiptomiak értékes faanyagát tisztelték. Az ékírásos kultúrákban nemcsak gerenda formájában van jelen. A tündökletes fa, Enki cédrusfája a Gilgames-eposznál is korábbi irodalmi alkotásban, Lugalbanda eposzában jelenik meg, mint egy óriás, amely „ősidők óta hegycsúcson áll", „árnyéka, mint a kendő, beborítja a hegyek csúcsait, ... gyökerei mint hatalmas kígyók, ... a fa lombjába madárka száll, fészket épít, tojást rak."[8] A szép ókori vers folytatása és elemzése felesleges ebben a dolgozatban (elvégezték azt ókortudósok; számomra Komoróczy Géza hozta közel, adta ajándékba dolgozatom egy korábbi változatának elolvasása után[9]), hiszen Csontváry ezt a ma ismert legrégebbi forrást nem ismerhette. A teremtés kezdeténél is jelen volt óriás cédrusfa képét ő az Ószövetségből, Ezékiel és Dániel próféta könyvéből, a zsoltárokból és a különféle természethistóriai bibliamagyarázatokból örökölhette.

A német vagy magyar nyelvű képes biblia gyermekkorától ott volt a család asztalán. Csontváry sokat olvashatta a Bibliát, részleteit racionális és irracionális magyarázatokkal illette, elemeiből személyes mitológiát formált.[10] Prédikációkat, kommentárokat, a Szentföldet bemutató ismeretterjesztő könyveket, cikkeket német és magyar nyelven egyaránt olvashatott. Antik szerzőket eredetiben, német vagy magyar fordításban szintén olvashatott, hiszen középiskolát végzett. A német irodalom anyanyelvén szólt hozzá, a francia vagy angol irodalmat német vagy magyar fordításokban ismerhette. Nem volt különös irodalmi műveltsége, de tudta értékelni Dante vagy Petőfi világirodalmi nagyságát.[11] Gyógyszerészi felkészülése idején olvashatott gyógyszer- és gyógyászattörténeti irodalmat. Biztosan olvasta – véleményünk szerint – a *Vasárnapi Ujságot*, ez a lap vidéken és a fővárosban több nemzedéknek ismeretszerző forrása volt mind az irodalom, mind a művészet, mind a földrajz és történelem, vala-



2. Hubert Robert: Lányok tánca egy obeliszk körül. 1797–1798. (Montréal. Musée des Beaux Arts)

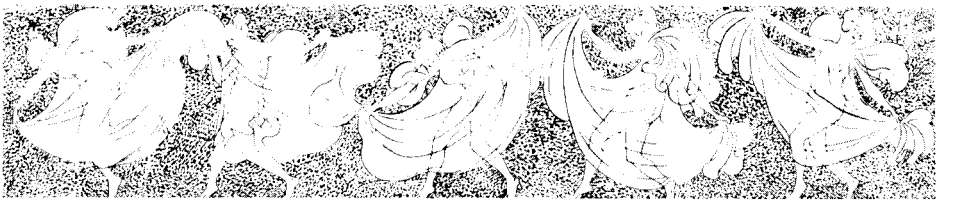
mint a művelődés számos más ágának területén. Más hasonló lap is számításba jön olvasmányai között. Vörösmartyt, Aranyt, Petőfit olvashatta, Széchenyi István írói munkásságát különösen tanulmányozhatta. Reformterveinél Széchenyire gyakran hivatkozik.[12] A XX. század első évtizedének, a Nyugat nemzedékének írói, költői valószínűleg kívül estek figyelmének körén és semmi bizonyítéka sincs annak, hogy – minden hasonlóság, gondolati párhuzam ellenére – a szimbolizmus első költői, Reviczky Gyula, Komjáthy Gyula lírája ismert lett volna számára.

Mint több Csontváry-tanulmány írója megállapította, Csontváry irodalmi ízlése archaizáló volt. Ennek ellenére mind festői, mind irodalmi hagyatéka archaizáló rétegei mellett a századforduló, a müncheni, bécsi és a magyar szecesszió nyelvén szól, írásai, festményei képalkotási fordulataikban összevethetők Gulácsy Lajos, Ady Endre, Füst Milán alkotásaival.[13]

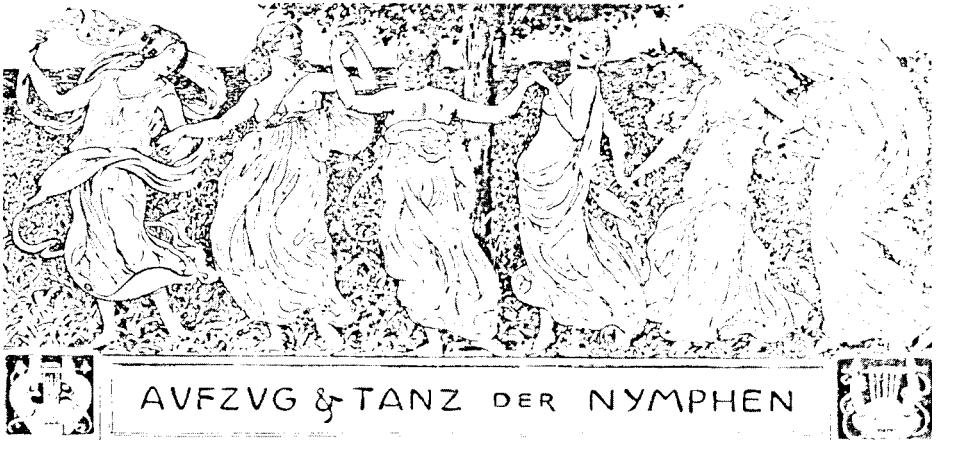
Csontváry festményeinek megközelítéséhez nem elegendő az irodalmi források ismerete. A képi előzmények fontosságát ismételten említenünk kell. Csontváry memóriájába raktározódhattak Bibliaillusztrációk és múzeumi festmények, természettudományos és ismeretterjesztő művek grafikái és fényképei. Ezeket szembesítette a szín-fény viszonylataiban legnagyobb gazdagságot nyújtó látvánnyal és egészítette ki „költőileg" saját mítosza hőseivel és kultusztárgyaival. Csontváry cédrust ábrázoló festményei történeti ideje mindazonáltal tágasabb, mint a XIX–XX. század fordulója. Visszavezethető a történelem előtti évezredekre, a cédrus jelkép ősi eredetére. E vonatkozásban van hitele Csontváry írásainak: a fa fényessége, tökéletessége hitelesíti a hódolás személyes gesztusait.

*

Németh Lajos monográfiájában s még markánsabban Fülep Lajosnak a monográfia előzményét jelentő disszertációról adott opponensi véleményében az elődöktől eltérő távlatot kap, más időhatárok közé kerül Csontváry művészete.[14] Csontváry művészetének értékeit Fülep nem ismerte fel az 1920-as években, a művek ismerete nélkül élesen bírálta Lehel monográfiáját.[15] A Csontváry képekkel való személyes találkozás és Németh Lajos írásának méltatása után viszont ellenkező végletbe csap ítéleteiben. „Olyan művek, mint a Panaszfal, Mária kútja, a két Cédrus, Taormina, hogy csak a nagyokat említsem, a művészet egész történetének, Altamira, Lascaux és társai szintén csak csodálatosnak nevezhető barlangképeitől máig legmagasabb csúcsaival vannak egy magasságban, s aki alkotta őket, nemcsak nagy nemzeti vagy századi, hanem világtörténeti jelenség."[16] Ez a Csontváry prózájával rokon szerkezetű és ihletésű mondat már a székesfehérvári tárlat után hangzott el Fülep híres interjújában. Az opponensi véleményben egy konkrét párhuzam példája előzi meg: „a század első felének legkiválóbb német irodalomtudósa, Karl Vossler, nagy művében[17] a Divina Commedia genezisét, tehát korát Egyiptomon, Babilonián stb. kez-



3. Josef Engelhart: Terv. (Megjelent: Ver Sacrum, I. 1898. 3.sz. 26.)



4. Wilhelm Volz: A nimfák felvonulása és tánca. 1901. (Megjelent: Kunst für Alle, 1901–1902. 419.)

di, évezredekkel előbb, mint Dante élt, és kora a szokott fogalmak szerint, még legbővebben számítva is elkezdődött."[18] Fülep, mint a következő mondatban maga is aláhúzza, szintén elfogadja ezt a genezist, s lényegében hasonlót tételez fel Csontváry művei esetében. Németh Lajos későbbi műveiben – így a Baalbekről írt monográfiában[19] – elfogadja ezt az okfejtést. A cédrusokat ábrázoló festmények elemzésében Németh Lajosnál az impresszionizmus és divizionizmus jegyei mellett „a reneszánsz klasszikus kompozíciók mértani rendjét idéző kristálytiszta képszerkezet" formálja vizualitássá az archetipikus képzeteket.

Nemcsak a szimbolikus jelentésű szent fa motívuma nyúlik vissza több évezredre, hanem a *Zarándoklás*-kép másik meghatározó motívuma, a körtánc is. Kultikus körtáncok megjelennek már a történelem előtti korban, a Kr.e. 6–7. évezredben keletkezett susai kerámiákon s ezeken túl csaknem minden kultúrkörben az egész földtekén. A szent tánc görögrómai korban keletkezett példáiról már gazdag irodalom emlékezett meg a XVIII–XIX. század fordulóján, sőt plasztikában, festészetben utánzói is szép számmal voltak.[20]

A múlt költői-festői felidézése sorából kiemelhető a XVIII. század egy kiváló francia festőjének, *Hubert Robert*-nek egy 1798-ban készült festménye, melyen egy óriási törött obeliszk, egy piramis és más antik épületrészlet látható Piranesi rajzai és metszetei módszerével egybekomponálva. Az obeliszk körül egy alkalmi zenész sípszavára „modern" öltözetű fiatal lányok táncolnak elő, s a festő korának hódolatát közvetítik a gigantikus romok egykori alkotói felé.[21]

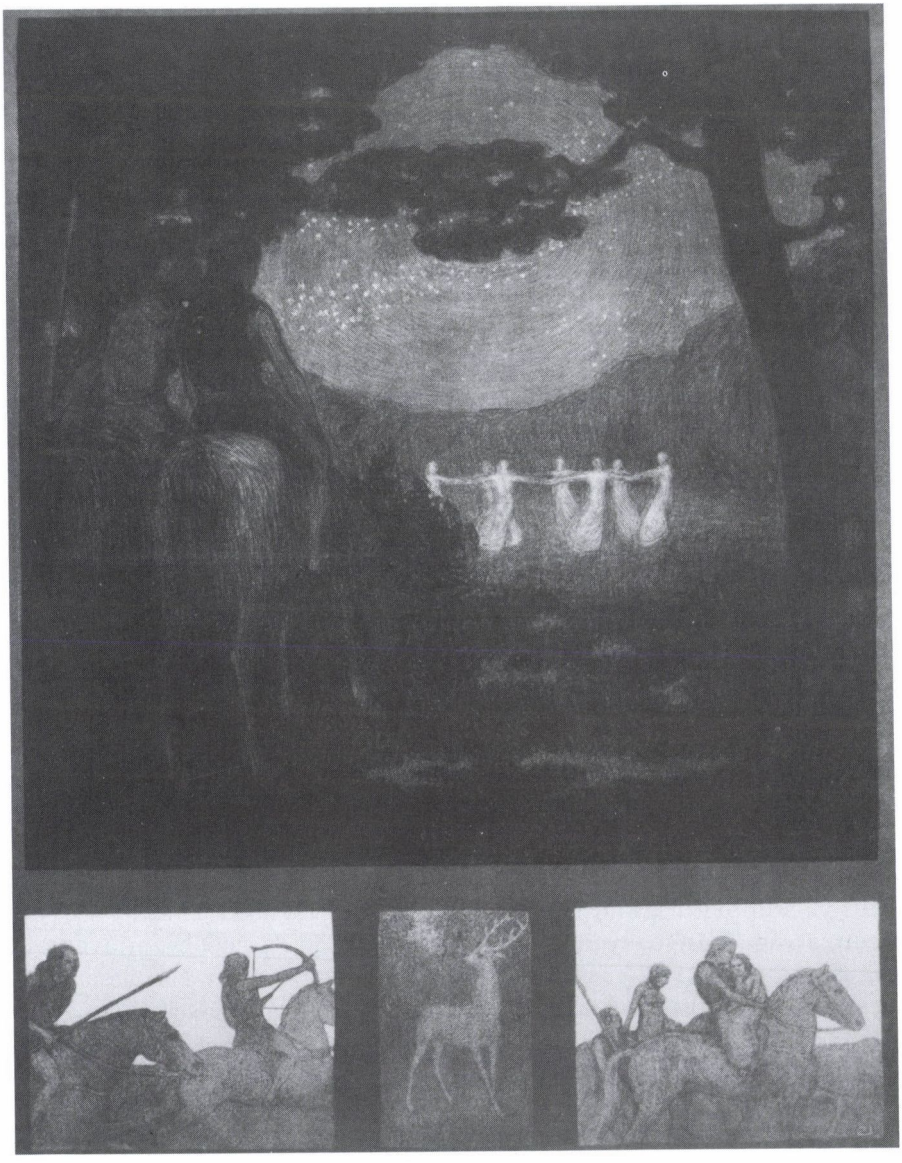
Az angol festészetben a nagy hagyománytisztelő és mégis nagy újító *Turner* fest hasonló kompozíciókat. Egyik festményén Jupiter Panellinus temploma látható restaurálva, amelyet első itáliai útja előtt készített (1816) Turner az antik templomot metszetről tanulmányozta, a táncoló alakokat pedig egy antik frízről másolta a képre.[22]

Az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus friss színekkel és fényekkel, a szecesszió mozgalmas vonalkultúrával, rafinált érzékiséggel gazdagította az archeologizáló-historizáló tematikát.

A Karlsruheban, Münchenben, Párizsban tevékenykedő *Ludwig von Hofmann* táncoló bacchánsnőket ábrázoló rajzai és festményei a régi kultúrák és kultuszok elevenségét természetes érzéki gazdagságában támasztják fel.[23] A tánc a szabadban téma közhely a XIX. században, cédrusoknál azonban – tudomásunk szerint – Csontváry festménye előtt vagy vele egy időben festményen Európában nem táncoltak. Kultikus táncábrázolások sorára lelhetünk az európai nagy kivonulások, szecessziók éveiben 1890–1910 között az egykori híres müncheni, berlini, bécsi művészeti lapok, a *Jugend*, a *Pan*, a *Ver Sacrum* hasábjain, a téma jelen van olyan, ma kevésbé ismert magazinokban is, mint a Münchenben kiadott *Die Kunst für Alle*.[24] Csontvárynak csak a berlini, müncheni, bécsi szecesszió kiállításainak anyagát kellett átnéznie, vagy felütnie egy-egy német vagy francia művészeti lapot, s mindenütt táncoló nimfákat láthatott maga körül. A kilencvenes években Csontváryval szoros kapcsolatban lévő *Hollósy Simon* egyik nagyméretű művén egy közelebbről meg nem határozható tájba helyezi el táncot járó „modern nimfáit".[25]

A szecesszió mestereinek kedvelt témája volt az ősi vagy modern táncosok ábrázolása, ruhásan vagy ruhátlanul a szabad természetben. (v.ö.: Vaszary János: *Szőnyegterv*, Körösfői Kriesch Aladár: *Sámánok körtánca*, 1912, Faragó Géza: *Modern nimfák*, Batthyány Gyula: *Rege*, Márk Lajos: *Plakátterv*, Beck Ö. Fülöp: *Tánc*, Medgyessy Ferenc: *Tánc*.) Ezeknek a festményeknek, rajzoknak, reliefeknek azonban többnyire nincsen történeti távlata, sem ikonikus telítettsége.[26] A görög kultúra táncábrázolásainak emelkedettsége, a keleti miniatúrák gesztusainak csiszoltsága nem jellemző rájuk – ezek viszont összemérhető minőségek, még ha nem is előképek – Csontváry festményei esetében.[27]

Csontváry közvetlen írott forrása lehetett, mert magyar őstörténeti elgondolásaival is találkozott, *Káldy* Gyulának *A régebbi és újabb magyar táncokról* írt felolvasása a millennium idején, melyet a Magyar Történelmi



5. Zichy István: Rege a csodaszarvasról. Hunor és Magyar. Lányok és tündérek tánca. 1905. (MNG Grafikai osztály)

Társulat füzetben is kiadott.[28] Káldy írásában a honfoglalásra és a honfoglalás előtti időre visszakövetkeztetve szó esik arról, hogy „a hunok és a régi magyarok nemcsak ének mellett földelték el halottaikat, de a sírdomb körül befejezésül lassú körtáncot is jártak."[29] Egy másik ősi táncformának tartja Káldy azt, hogy a pogány ősök áldozatainál „fiatal leányok illatos füveket szórtak az oltár lángjába, lenge körtáncot lejtettek, mialatt a táltos a szertartást végezte".[30] „Feszty Árpád *A magyarok bejövetele* című körképén – bizonyára épp Káldy nyomán – híven odafestette őseink áldozatához a körben lejtő lányokat" – olvassuk egy 1924-ben kiadott szakkönyvben.[31]

A mitológiai témákat megjelenítő magyar művészek legtöbbjét a XIX–XX. század fordulóján is a magyar őstörténet foglalkoztatta. A kevés számban fennmaradt legendák közül a legszebb a már ókori és középkori forrásokban is szereplő csodaszarvas-rege. Prokopiosz hun (kimmer) legendaként írta le Utigur és Kutrigur testvérpár történetét, akiknek szarvastehén mutatja az utat az új haza felé egy mocsáron át. „Krónikáink hun-magyar származású mondájának hősei Hunor és Mogor (Major)" – írja 1923-ban megjelent őstörténeti könyvében Zichy István. Zichy könyvében más helyen ír az ősök szent táncairól, melyek termékenységi varázslások részei voltak.[32] A Kézaitól Arany Jánosig sok irodalmi alkotásban feldolgozott csodaszarvas-történet kiemelt motívuma a nőrablást megelőző elragadtatás, amikor a szarvast űző testvérpár és kísérete megpillantja az éji mezőn a tündérek és királylányok táncát, s elfeledkezve vadászcéljukról, új fordulatot adnak a történetnek. Ezeket a részleteket sokan rajzolták, festették. Székely Bertalan a történet sodrását élte át lovasaival, vágtató leányrablóinak féktelen mozdulataival. Mások, mint nagy méretű, színes litográfiáján Zichy István, a rablás előtti elragadtatott élményt emelték ki az eseménysorból.[33] Zichy litográfiája 1905-ben készült, 1906 áprilisában már kiállításon szerepelt. Az arisztokrata festő Münchenben Hollósy Simon tanítványa volt, Nagybányán is dolgozott, és később a gödöllői művésztelep tagjaként alkotott. A Vasárnapi Ujság 1906-os évfolyamában igen nagy dicséretet kap említett litográfiája, amelynek fő képén „Hunort és Magyart láthatjuk, amint lovaikon ülve az erdő sűrűjéből szemlélik az üde pázsiton táncoló szüzeket..."[34] Zichy nem helyezi bibliai tájra a magyar őstörténeti legendát, semmit nem tesz hozzá az ismert regéhez. Csontváry láthatta Zichy művét, ismerhette az alkotót, de számára kevés lehetett a historikus közeledés a múlthoz. Ö különböző archaikus és modern elemekből új, személyes mítoszt alkotott, melynek kétségtelen része lett a regében szereplő leányok körtáncának motívuma.

Csontváry *Zarándoklás* című festményén a lovon, öszvéren érkező vándorok kortalan keleti viseletben vannak. A mezítlábasan táncoló lányok fehér ruhája, harangalakú, hosszú szoknyája és széles lebegő ruhaujja egyszerre archaikus és mégis valamilyen módon a századforduló divatját idéző. Táncuk bár ősi egyszerűségű, egyben keresett, extatikusan kitárul-



6. Csontváry Tivadar: Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban. 1907. (MNG)

kozó. Az alakok lánca kettes csoportokra tagolódik, a csoportok különböző mozgásfrázisokat mutatnak be. Ez a megfigyelés arra a feltevésre késztet, hogy Csontváry táncolóinak fénykép előzményei lehetnek a XIX–XX. század fordulójának táncot, illetve mozgásfázisokat ábrázoló fényképein. Csontváry európai utazásai során láthatta Párizsban *Eadward Muybridge* mozgásfotóit, vagy róluk kiadott könyveket, amelyek között leplekben táncoló lányalakokról is készültek tanulmányok.[35] Ismerhette már mozgófilmeken a táncot, a mozgás különböző fázisait, láthatott a táncnak a századfordulón megújuló tendenciáiról fényképeket és olyan táncprodukciókat is, amelyek a görögség művészetfelfogását igyekeztek rekonstruálni.

Csontváry feljegyzéseiből és leveleiből kiolvasható, hogy a cédrusokkal, mint történelmi „lényekkel", ábrázolásukkal mint történelmi-mitológiai

témával foglalkozott. A természet alkotásának filozófiáját szembeállítja a történelem más nagy alkotásainak mondanivalójával: „Nem Karthago, Bizánc, s nem a pyramisok kacérkodó sphynxje az őszinte, hanem az élet, a hatezer esztendőt élt cédrusok bölcselete szól hozzánk, mint igazságnak érzete."[36] Több helyen párhuzamba állítja az emberi művelődéstörténetben fellelhető eredményeket a hatezer éves libanoni cédrusokkal és Baalbek „tízezer éves" Nap-templomának romjaival. Itt a cédrusnak ahhoz a jelentésköréhez ért el, amelyben számára a cédrus a magyar „népfaj" tehetségét, történelmi életét, múltbeli és jövőbeli hatalmát, kultúrájának, történelmi szerepének jövendő megújulását példázza.

A cédrus Csontvárynál a természetnek magasabb szellemi erőtől való függőségét példázza. Naivabb formában, de Csontváry éppen úgy foglalkozik a természet és természetfeletti világ kapcsolatával, mint a középkori teológusok, újkori filozófusok és költők. Csontváry szövegeiből kirajzolódik a Teremtő-alkotónak, a világ fundátorának alakja, az időnek, mint isteni adománynak a felfogása, s a természet tárgyait a világ energiájával betöltő Istennek, mint művésznek a szemlélete, a keresztény világszemléletet romantikusan átalakított formában.

Csontváry a cédrusokat mindezek mellett a nemzeti létezés szimbólumának érzi – ennek a gondolatnak vannak előzményei mind az Ószövetségben, mind a zsidó és keresztény európai kultúrkörökben. A történelmi lét belesimul a természeti létbe, s mindkettő az Isten, a világfejlesztő energia létezési formájába és terv szerinti alkotásaiba.

A próféták (Ezékiel 31, Dániel 4) és a 28(29) zsoltár kivágásra ítélt cédrusfája nagy ókori birodalmak kevélységének, magasba törésének büntetését jelenti, tehát a cédrus már itt is történelmi jelkép. A teremtés idejétől meglévő hatalmas paradicsomi cédrusfa/életfa motívum (Zsoltárok, Jézus Sirach) viszont az örökkévalóság és az idő összefüggéseiről ad példát. Csontváry festményén – és még inkább késői írásaiban – a két különböző hagyományos jelentéskör szintetizálását kísérelte meg.

JEGYZETEK

[1] NÉMETH Lajos: La vie et l'art de Tivadar Csontváry. *Acta Historiae Artium,* X. (1964) Fasc. 1–2. 125–169. – NÉMETH Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar.* Bp. 1964. Második bővített és átdolgozott kiadás. Budapest, 1970. (nagy bibliográfiával). – GERLÓCZY G. – NÉMETH L.: *Csontváry emlékkönyv.* Budapest, 1976. FÜLEP L.: Németh Lajos: „Csontváry művészete" című doktori értekezésének vitája. F. L. opponensi véleménye. *Művészettörténeti Értesítő,* 1968. XVII. évf. 3–4. sz. 269–274. újabb kiadása: *Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok. 1920–1970.* Szerk. Tímár A. Bp. 1976. 477–493. JÁSZAI G.: *Csontváry. Kritikai jegyzetek.* München, 1965. HAMVAS B.: Csontváry nagy cédrusa. A Pathmos című esszégyűjteményből. *Új Symposion,* 1972. 84. sz. 1870 skk. Újraközölve: HAMVAS Béla *harminchárom esszéje.* Budapest, 1987. Bölcsész Index: Tartóshullám. (Szerk. Beke L., Csanády D., Szőke A. Az esszékötetet válogatta, szerk. és a bevezetőt írta Dúl Antal) 307–309, NAGY

L.: *Versek és versfordítások.* Budapest, 1975. I. 376, 409. PERNECZKY G.: Csontváry kiállítás Székesfehérvárott. *Új Írás,* 1963. augusztus. Újra közölve: *Csontváry emlékkönyv,* 246–248. A rejtőzködő Csontváry. *Holmi,* V. évf. 1993. márc. 332–351. Német nyelven: Wer war Csontváry? In: *Tivadar Kosztka Csontváry 1853–1919.* Haus der Kunst. München, 18. nov. 1994 – 29. Januar, 1995. 17–41. Ugyanez a tanulmány svéd és angol nyelven a stockholmi illetve rotterdami Csontváry kiállítás katalógusában; KOVÁCS P.: Csontváry mint ürügy. Adalék a kultúrpolitika változásainak mechanizmusához. *Művészettörténeti Értesítő,* 1994. XLIII. évf. 1–2. sz. 189–191.

[2] Vö. *Csontváry emlékkönyv* 1. jegyzetben i. m. 183–190. GUITERMAN, H. – BRIONY, L.: *David Roberts,* London 1978; SZABÓ J.: Csontváry Tivadar utazásai. *Ars Hungarica,* 1993/1. 46/a, b kép.

[3] *Csontváry dokumentumok I.* Csontváry írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és záró szöveget írta MEZEI Ottó. Budapest, Új Művészet kiadó, é. n. Csontváry nem eredeti kézírásban fellelt írásai között a festmény motívuma (címe): „Energia által létrehozott áldozó kőoltár" (122.), „napimádó elődeink áldozókő oltárához hasonló" (154.), „21 méter hosszú áldozókő oltár" (168.), „Attila köve" (172.). E kiadványban a cédrusok 1910-ben, az Attila köve 1913-ban készült alkotásokként vannak feltüntetve.

[4] A berlini kiállítás katalógusa megjelent: *Csontváry emlékkönyv* i. m. 119–120.: Katalog der Bildergalerie von Th. v. Csontváry-Kosztka (Tschont-wari-Kost-ka. Kunstmaler. Berlin. Kochstrasse. Nr. 3. „Gebet bei den uralten Cedern im Cedernwälde von Libanon) 5000 bis 6000 Jahre alte Stamme von 5 bis 6 m Durchmesser. Abendröte." *Csontváry dokumentumok I.* 45.: így szól a kép leírása: „A Zarándoklat a cédrusokhoz az arabok évenként augusztusban zarándokló ünnepélyt rendeznek a cédrusokhoz – a cédrusok azok a fák, melyeknek tövében a nyarat töltöttem." Az 1908-as budapesti magyar katalógusban szereplő címet használtuk e dolgozat címéül.

[5] BELON, Pierre (Petrus Bellonius): *De admirabili operum antiquorum et rerum suspiciendarum praestantia.* Parisiis, 1553.; *De arboribus coniferis, resiniferis...,* Parisiis, 1553; MOLNÁR János: *A régi jeles épületekről kilentz könyv.* Nagyszombat, 1760. 65; VÖRÖSMARTY Mihály: Tündérvölgy, *Összes verse,* Budapest, 1955. 210.

[6] KOVÁCS Péter – KOVALOVSZKY Márta: *A mi XX. századunk.* Kiállítási katalógus, Székesfehérvár, 1999. Az 1963-as székesfehérvári Csontváry-kiállítás tette ismertté a festményt, jóllehet korábban is kiemelten foglalkozott vele KÁLLAI Ernő: *Új magyar piktúra.* Budapest, 1926. 101–106, RABINOVSZKY Máriusz: Csontváry. *Uj Szín,* 1931, 1. sz. 39–44. közölte YBL Ervin Csontváry-albuma (1958). Az utóbbi album képeinek nézegetése közben, 1959–60 körül, számomra egyetemi kollégám, Dávid Ferenc lelkes magyarázata ajándékozta ezt a témát. Köszönet érte!

[7] SZABÓ, J.: „Cedrus aeternitatis hieroglyphicum". Iconology of a Natural Motif. *Acta Historiae Artium,* Tomus XXVII. Fasciculi 1–2. Budapest, 1981. 1–127, további irodalommal.

[8] Lugalbanda eposza, ford.: KOMORÓCZY Géza. *A sumer irodalom kistükre,* Budapest, 1983. 152.

[9] Köszönetet kell mondanom Komoróczy Gézának, aki e témám szempontjából felbecsülhetetlen filológiai adatra felhívta a figyelmemet. A cikk adatai: CIVIL, M.: Early Dynastic Spellings. In: *Oriens Antiquus* 22, 1983. 1–5. 2 skk. hurin / eren: 1. sasféle, 2. cédrus. Így egy korábbi Komoróczy fordítás (Fénylő ölednek ... 2. kiadás 151 skk) szövegében az Enki sasfája kifejezés Enki cédrusfájaként is érthető. A Lugalbanda eposz irod.: WILCKE, C.: *Das Lugalbanda-Epos.* Wiesbaden, 1969. 3, 49, 93–95. (itt még régi fordításban), AFANASZJEVA, V. K.: Lugalbanda, Sumerszkoje szkazanyije. Obeliszk szvobodi. *Vosztocsni almanach.* V. Moszkva, 535–551. II.

[10] Csontváry és a Biblia kapcsolatáról vö. *Csontváry emlékkönyv* ....és *Csontváry dokumentumok* II. A Gerlóczy-féle Csontváry kézirat Romváry Ferenc olvasatában. Budapest, Új Művészet Kiadó, [1996.] 169, valamint *Csontváry dokumentumok* I. 100, 101, 143.

[11] *Csontváry dokumentumok* I. 49–50, 76; *Csontváry dokumentumok* II. 102, 103, 175.

[12] SZÉCHENYI I.: *Hitel*. Pest, 1830. Újabb kiadása: *Összes művei* I. Budapest, 1904. Csontváry reflexiói: vö. *Csontváry emlékkönyv* i. m. 42, 44–46, 47, 56, 57, 87; *Csontváry dokumentumok* II. 12/b tétel.

[13] ADY Endre *Összes versei*. Budapest, 1956. II. 144. (Élet helyett órák, Énekek éneke így énekellek), I. 117. (Az ős Kaján), 7. (Góg és Magóg fia vagyok én). 87, (A platánfa álma), 34. (Ihar a tölgyek között), I. 18. (Ima Baal istenhez), I. 26. (Sírás és Életfa alatt), I. 167. (Ahol Árgyirus alszik). Gulácsy Lajos kéziratai. OSzK Kézirattár 124/123. Közölve: GULÁCSY L.: *Pauline Holseel. Regény*. Budapest, Ferenczy Kiadó, é.n. 24–25. FÜST Milán: A magyarokhoz. *Válogatott versei*. Budapest, 1934. A Nyugat kiadása, 55–56.

[14] FÜLEP L.: Németh Lajos: „Csontváry művészete" című doktori értekezésének vitája, opponensi vélemény, i. m. 485–487.

[15] FÜLEP Lajos: Műkedvelők bővedje. *Ars Una*, 1923. Új kiadás: FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. Bp. 1976. 399–405.

[16] FÜLEP Lajos: Csontváryról hangszalagon. *Kortárs*, 1963. Új kiadás: FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. Bp. 1976. 621.

[17] VOSSLER, Karl: *Die Göttliche Komedie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung* I–IV. Heidelberg, 1907.

[18] FÜLEP: Németh Lajos ... i. m. 487.

[19] NÉMETH LAJOS: *Baalbek*. Budapest, 1981.

[20] OESTERLEY, W.O.: *The sacred dance*, Cambridge 1923; PROUDHOMMEAU, G.: *La dance grecque antique*, Paris 1965, Van BAAREN, TH.P.: *Selbst die Götter tanzen (Sinn und Formen des Tanzes in Kultur und Religion)*, Gütersloh, 1966; GRINNER, R.: *The Revived Greek Dance. Its Art and Technique*, London, 1933, 1936, 1944.

[21] LEVEQUE, J.: L'art et la revolution française. Neuchâtel 1987. – BURDA, H.: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*. München, 1967. – KOVÁCS K.: A romok költészete. Hubert Robert Diderot művészetkritikai írásai tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 1977/3–4. 139–146.

[22] POWELL, C.: *Turner in the South...* New Haven–London, Yale University Press, 1987. fig. 61.

[23] Vö. FISCHEL, O.: Ludwig von Hofmann. Bielefeld und Leipzig, 1903.

[24] *Pan* (Berlin) IV. (1898) I–II. 14 (Max Klinger fejléc) *Der Jugend* (München) II. (194) 35. sz. címlap II. (1904) 38. címlap, *Ver Sacrum* I. (1898) 3. sz., IV. sz. – 16. (François Corabin: A szerpentin táncosnő.) – *Die Kunst für Alle*, 1901–1902 évf. 419. Wilhelm Volz: *Nimfák felvonulása és tánca*, 471. (F.A. v. Kaulbach *Bacchánsnők*), 1906. évf. 422. (Ludwig von Hofmann *Dionysosi menet*)

[25] Hollósy Simon: *Táncoló lányok az erdőszélen*, 1895 körül. o. v. 151x200 cm. Magyar Nemzeti Galéria tul.

[26] Vö. SZABADI Judit: A magyar szecesszió művészete. Festészet, grafika, szobrászat. Budapest, 1979. XXVII, valamint 140, 235, 264, 312, 315. sz. képek.

[27] Elképzelhető, hogy Csontváry az Urániában látta és hallotta 1901-ben Pekár Gyula: A Táncz című előadását, melyhez az ókor, középkor, XVI–XVIII. század és a magyarság táncait híres magyar színésznőkkel és tánckarokkal filmre vette Zsitkovszky Béla. Irod.: *Képes Folyóirat*, II. évf. 1901. 267–271. – MOLNÁR I.: Zsitkovszky Béla a magyar film úttörője. *Filmkultúra*, 1961. 9. sz. 112–132.

[28] KÁLDY Gyula: A régibb és újabb magyar táncokról. 1567–1848. *A Magyar Történeti Társulat felolvasásai*. II. (1896) – Magyar táncok. In: *Pallas Lexikon* XII. 1896. 183–185.

[29] KÁLDY i. m.

[30] KÁLDY i. m.

[31] RÉTHEI PRIKKEL M.: *A magyarság táncai*. Budapest, 1924. 1–2, 99. – Feszty Árpád körképe: *A magyarok bejövetele. Magyar Kereskedelmi Közlöny*, Budapest, 1899.

[32] ZICHY István: *A magyarság őstörténete és műveltsége a honfoglalásig*. Budapest, 1923. 15.

[33] Zichy István bemutatkozó kiállítása. 1906. április: Budapest, Műbarátok köre. *Hunor és Magyar*, kőrajz, Műcsarnok 1909. Irodalom: *Modern magyar litográfia 1890–1930*. Miskolc, 1998. Miskolci Galéria, kat. 143. sz., 117. kép; GELLÉR Katalin: Szecessziós művészi litográfiák, i. h. 63. skk. – *Székely Bertalan (1835–1910) kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria, 1999. szeptember – 2000. január 30, szerk. BAKÓ Zsuzsa. Budapest, 1999, kat. 191–200. sz. (HESSKY O.).

[34] Vasárnapi Ujság, 1906. 238–239.

[35] MUYBRIDGE, E.: *The Human Figure in Motion*. New York, 1955. Előszó: Robert Tait.

[36] *Csontváry dokumentumok* II. 202.

Tímár Árpád

FORRÁSKRITIKAI PROBLÉMÁK A CSONTVÁRY-KUTATÁSBAN

Csontváry Kosztka Mihály Tivadar életével és munkásságával a halála óta eltelt nyolc évtizedben nagyon sokan és sokszor foglalkoztak, a róla szóló irodalom hatalmas terjedelművé vált, monográfiák, szakcikkek sora mellett szinte már áttekinthetetlenül sok alkalmi írás, kiállításkritika, évfordulós megemlékezés és vitacikk is megjelent. Feltűnő azonban, hogy ezeknek az írásoknak nagy részében fel sem vetődik az a kérdés, hogy vajon mi az, amit bizonyosan tudunk Csontváryról, mi az, amit dokumentumokkal, hiteles forrásokkal is alátámaszthatunk. A köztudatban élő Csontváry kép egyre színesebb, egyre érdekesebb, egyre inkább a különcségek, furcsaságok, a bizarr anekdoták kerülnek előtérbe, s ennek éppen az az oka, hogy a cikkek egymásra épülnek, egymásból táplálkoznak, sokszor rá is licitálnak egymásra, anélkül hogy a tetszetős történetek eredetét megvizsgálnák.

Kétségtelen tény, hogy a Csontváry életére és munkásságára vonatkozó megbízható források száma nagyon csekély, ez azonban nem menti fel a tudományos igényű kutatást az alól a megkerülhetetlen kötelessége alól, hogy időről időre visszanyúljon az eredeti forrásokhoz, s azokat újra és újra a vizsgálódás tárgyává tegye.

A szigorúbb kritériumoknak megfelelő források a következők:

– fennmaradt néhány hivatalos okirat: anyakönyvi kivonat, gyógyszerész diploma, tagsági igazolvány stb.

– fennmaradtak Csontvárytól származó írások, nyomtatott formában, ezeket még Csontváry publikálta élete különféle korszakaiban. Az első csoportba a korai újságcikkek, a másodikba a kiállítási katalógusok, a harmadikba a tízes években megjelent kiáltványok tartoznak.

– fennmaradtak továbbá autográf Csontváry kéziratok, ezek is három csoportra oszthatók: a) levelek és levélfogalmazványok, b) önéletrajzi feljegyzések, fogalmazványok, töredékek és c) jegyzetfüzetek.

– fennmaradtak továbbá olyan, Csontváry működésével egyidejű sajtómegnyilvánulások, amelyek elsősorban Csontváry kiállításaira, katalógusaira és kiáltványaira vonatkozó kritikákat, reflexiókat tartalmaznak.[1]

Természetesen más és más problémák vetődnek fel mindegyik dokumentumcsoportnál, ha a legszigorúbb forráskritikai szempontokkal közelítünk hozzájuk.

A nyomtatott formában fennmaradt Csontváry írások első csoportjának viszonylag szerény a forrásértéke. Csontváry még művészi tevékenysége megkezdése előtt írt egy sor újságcikket, ezek vidéki lapokban jelentek

meg, helyi ill. szakmai – gyógyszerészeti – témákról szólnak. Forrásként életének korai szakaszához adnak adalékokat, s bár itt művészetről még nincs szó, személyiségének, habitusának számos jellemvonása már ekkor is jól kitapintható. A források száma egyébként ezen a területen bővült leginkább az utóbbi időben, feldolgozásuk, értelmezésük bizonyára kínál még újabb lehetőségeket.[2]

Csontváry művészetének kutatása szempontjából kitüntetett jelentőségük van a második csoportba tartozó dokumentumoknak, a Csontváry életében rendezett vagy tervezett kiállítások katalógusainak. Jelenleg négy ilyet ismerünk. A sajtóvisszhangból úgy tűnik, hogy az 1905-ös budapesti kiállításnak is volt valamilyen nyomtatott, rövid programot és talán műlistát is tartalmazó meghívója vagy katalógusa.[3] Ebből azonban eddig egyetlen példány sem került elő. Ismerjük viszont az 1908-as és 1910-es budapesti kiállítások katalógusát, fennmaradt továbbá egy francia és egy német nyelvű katalógus is.[4] A bennük található szövegek és műtárgylisták feltehetően közvetlenül a művésztől származnak, így ezek tekinthetők minden Csontváry-kutatás leghitelesebb forrásainak, legmegbízhatóbb kiindulópontjainak.

E katalógusok két kérdéskörben adnak igen fontos információkat, egyrészt Csontváry életrajzának, másrészt a hiteles művek jegyzékének összeállításához szolgáltatnak adalékokat. Az 1908-as katalógusban található ugyanis Csontváry egyetlen, még életében megjelent önéletrajza, az ún. kis önéletrajz, mely felsorolja pályafutásának legjelentősebb eseményeit, fordulatait, másrészt mind a négy katalógusban van címet, évszámot, néhol méretet is feltüntető műtárgylista, ezek alapján összeállítható azoknak az alkotásoknak a köre, amelyeket Csontváry kiállításra érdemesnek tartott, tehát egyértelműen a magáénak vallott. A katalógusokban közölt képcímek és az évszámok nagyjából megegyeznek egymással, a címek nagy többsége szinte teljes biztonsággal köthető valamely ma is ismert alkotáshoz. A megadott évszámokat is el kell fogadnunk, tekintve, hogy semmilyen más forrásból eredő adatunk sincs a képek keletkezésének idejére. A katalógusokban felsoroltak képezik tehát a Csontváry életmű vitathatatlanul hiteles magját, ehhez kell hasonlítani, ehhez kell mérni minden később előkerült művet.

Megjegyzendő viszont, hogy egy-egy katalógus megléte önmagában még nem bizonyítéka annak, hogy a kiállítás meg is valósult. Az, hogy Berlinben – az elkészült katalógus ellenére – nem volt Csontvárynak kiállítása, köztudott, maga Csontváry is szóvá tette, hogy terve meghiúsult.[5] Párizsi kiállítását viszont élete legnagyobb sikereként emlegette, még meg is nevezett egy kritikust,[6] aki – állítása szerint – úgy nyilatkozott: „minden a világon létező festmény túl van szárnyalva". Az kétségtelen, hogy van egy francia nyelvű katalógus, amely a kiállítás pontos helyét és idejét is közli, a probléma azonban az, hogy jelenleg egyetlen Csontvárytól független forrást sem ismerünk, amely azt bizonyítaná, hogy valóban volt ilyen tárlat.

Nem az a gond tehát, hogy nem került elő Pierre Veber írása[7] a Newyork Heraldból – ezt többen, többször keresték –, hiszen értelmezhető Csontváry állítása úgy is, hogy szóbeli közlésre hivatkozik, hanem az, hogy egyetlen más kritikát, egyetlen kishírt sem ismerünk, amely a kiállításra utalna. A budapesti napilapok rendszeresen beszámoltak minden magyar vonatkozású párizsi eseményről, híres és kevésbé híres festők kiállításairól is, Munkácsytól, Rippl-Rónaitól Tornai Gyuláig, Szikszay Ferencig és a Matisse körében kiállító neósokig számos példát említhetünk. 1907-ben a kiállítás feltételezett időpontjában azonban a legapróbb híradás sem található a pesti lapokban Csontváry „sikeréről." A párizsi napilapokat sajnos nem ismerem, lehet, hogy azokban van nyoma a kiállításnak, jó lenne, ha egyszer valaki utánajárna az ügynek. Ha ugyanis valójában nem volt kiállítása Csontvárynak Párizsban,[8] akkor nem lehet kizárni azt a feltételezést, hogy ez a „siker-történet" csupán Csontváry önmítoszépítésének egyik eleme.

Van mit tennie a forráskritikai vizsgálódásnak a Csontvárynak tulajdonított autográf kéziratokkal kapcsolatban is. Az első, joggal felvethető kérdés az, hogy az iratokon található kézírásváltozatok egy kéztől származnak-e, s ha nem, bizonyítható-e, hogy ezeknek legalább egyike valóban Csontváry kézírása. A leveleken látható kézírás-változatok – bár jelentős különbség van köztük – tekinthetők egy kéztől származónak, ugyanez a kézírás található az önéletrajzi töredékeken is, más típusúnak látszik viszont a jegyzetfüzetben látható kézírás. A levelekben lévő eltérések könnyen magyarázhatók, hiszen a legkorábbról ismert, 1882-es német nyelvű levelet több évtized választja el az 1919-nyarán írt utolsó ismert levelezőlaptól.[9] Ha a leveleket kronológiai sorrendbe rakjuk, a fokozatos változás nyomon követhető. Leginkább a korai német levél lóg ki a sorból, de ez magyarázható az időbeli távolságon kívül azzal is, hogy feltehető, Csontváry az iskolában először németül tanult meg írni, s német levelében később is a múlt század közepén tanított német kézírásmintát követte.

Az, hogy a leveleken látható kézírás Csontvárytól származik, egyértelműen bizonyítható. Ismerünk ugyanis négy olyan – aláírt, elküldött – levelet, amelyek hitelességéhez semmi kétség sem férhet.[10] Ezek a levelek Koronghi Lippich Elek hagyatékából – minisztériumi tevékenysége idejéből származó hatalmas művészlevél-anyag részeként – közvetlenül a Széchényi Könyvtár Kézirattárába kerültek a 20-as években. Eredetük és eredetiségük tehát vitathatatlan.[11]

A jegyzetfüzet ettől eltérő írásképére eddig senki nem próbált magyarázatot adni.

Megjegyzendő, hogy a gyakran idézett, hivatkozott levelek közül nem mindegyiknek ismerjük az autográf eredetijét. Nem ártana különválasztani, ezek közül melyek tekinthetők hitelesnek, s melyeket kell inkább a kávéházi folklor körébe utalni. Feltehető például, hogy soha senki nem látta – a rájuk hivatkozók sem – a Hollósynak, a Ferenc Józsefnek, vagy a

bécsi külügyminiszternek állítólag elküldött híres táviratok, ill. levelek eredeti példányát.

Az autográf kéziratok második – önéletrajzi – csoportjával kapcsolatban is megfogalmazható néhány probléma. Az első és legnagyobb gond az, hogy a legfontosabb forrásként funkcionáló ún. „nagy önéletrajz" eredeti, autográf változata elveszett vagy legalábbis hosszú ideje lappang. Lehel Ferenc még ismerte és használta a szerinte mintegy két ívnyi kéziratot, melyből bőségesen idézett is Csontváry-könyveiben. A kézirat első, a szorosabb értelemben vett önéletrajzot tartalmazó részét teljes terjedelmében először a Csontváry-emlékkönyvben közölték, Gerlóczy Gedeon megjegyzése szerint „az elveszett eredetiről régebben készült másolat alapján".[12] Hogy mikor készült a másolat, mikor és hogyan veszett el az eredeti, erről itt nem tudunk meg semmit.[13] Ami megmaradt autográf kéziratként, az inkább csak ezen önéletrajz töredékes, kusza fogalmazvány-halmazának tekinthető. Ebben egy-egy eseménynek, életrajzi mozzanatnak néha több megfogalmazási kísérlete is megtalálható, más fontos részletekről viszont nem maradt egyetlen töredék sem. Vannak tehát a nagy önéletrajznak olyan részei, amelyeket alá tudunk támasztani autográf kéziratokkal, vannak részek, amelyeket nem. A kérdés az, hogy ilyen körülmények között tekinthetjük-e a nagy önéletrajz gépelt változatát nagyjában és egészében hiteles Csontváry szövegnek. Mindenesetre jó lenne, ha minél több fogalmazvány-töredék kerülne még elő, ill. publikálnák az eddig nem hozzáférhetőket, lehet, hogy végül minden fontosabb életrajzi mozzanatnak lesz autográf alapja.[14]

A következő vizsgálandó kérdés az, hogy elfogadjuk-e Csontváry valamennyi kijelentését igaznak. Ideális az lenne, ha a legfontosabb információkat valamely Csontvárytól független forrás alapján is igazolni tudnánk, ha Csontváry állításait meg tudnánk erősíteni. Erre természetesen nagyon kevés esély van. Lehetnek persze érveink, amelyekkel az önéletrajz egy-egy részletének hitelességét alá tudjuk támasztani. Különösen élettörténetének eleje, gyermek- és ifjúkorának szinte már-már irodalmi rangú leírása hat közvetlen élményből fakadónak, őszintének, meggyőzőnek, Pilinszky János jellemzése szerint ezek a „mondatok telve [vannak] érzékletességgel, zseniális finomsággal, plaszticitással."[15] Későbbi kalandos történeteivel kapcsolatban sem ismerünk olyan forrást, amely Csontváry valamelyik lényeges állítását egyértelműen megcáfolná. Sőt van olyan információ is a szövegben, amelyet korábban tévedésnek minősítettek, utóbb azonban Csontváry állítása igazolódott, előkerült például Yartin mindkét Csontváry által említett írása.

Kérdés persze, hogy ha elfogadjuk hitelesként azokat az információkat, amelyek családjára, gyermekkorára, későbbi életkörülményeire: iskoláira, lakóhelyeire, művészeti tanulmányaira, motívumkereső utazásaira, képeinek keletkezési helyeire utalnak, akkor kételkedhetünk-e például a párizsi kiállítás létében vagy az égi kinyilatkoztatás megtörténtében?

De természetesen fordítva is megközelíthetjük a kérdést, vajon akárhány hitelesnek bizonyuló adatból vagy igazolható eseményből következik-e, hogy Csontváry minden állítása igaz?

Vannak persze olyan életrajzi tények, amelyek művészete szempontjából nem igazán jelentősek. Jelenlegi ismereteink alapján nem tudjuk sem bizonyítani, sem cáfolni például, hogy megtörtént-e az a hősies kaland, amelyet a szegedi árvízzel kapcsolatban mesél el. De ezen talán semmi sem múlik. Azt, hogy gyermekkorában láthatott üstököst, már igazolták, de nyilván ennek sincs nagyobb jelentősége. Fontosabb lenne viszont, ha a művek keletkezési körülményeire, helyszíneire, a fantasztikus távlatokat átívelő utazásokra, vagy a párizsi kiállításra vonatkozó bizonyítékokat találnánk.

Az önéletrajzban megemlített események közül azonban egyet – az ún. elhivatás-történetet – mindenképpen érdemes közelebbről is megvizsgálni, egyrészt azért, mert ennek az eseménynek egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak a Csontváryról szóló írások, másrészt ez a történet – anélkül, hogy más forrásokra kellene támaszkodnunk – a Csontváry által előadott formájában is elemezhető.[16]

Figyelemre méltó, hogy míg korábban több tekintélyes szerző – így például Kállai Ernő, Lyka Károly, Farkas Zoltán, Elek Artúr vagy Vaszary János[17] – úgy próbált felépíteni valamilyen Csontváry képet, hogy abban nem szánt szerepet, nem tulajdonított jelentőséget az „elhivatás-történet"-nek, addig napjainkban mind a szakirodalomban, mind a köztudatban élő Csontváry-képnek ez a feltételezett isteni sugallat lett a legfontosabb eleme, mindent eldöntő, meghatározó tényezője.

A feltételezett eseménnyel kapcsolatban az első jogos kérdés az lehet, hogy vajon valóban megtörtént-e ez a csodás esemény a Csontváry által megjelölt időpontban, 1880-ban, vagy csupán később kitalált, utólagos magyarázatként született a történet pályaválasztása – ill. pályamódosítása – indokolásaként.[18] Ha ugyanis valóban hallott Csontváry 1880-ban égi szózatot, akkor annak lehetett szerepe abban, hogy festővé vált,[19] ha viszont a történetet élete vége felé konstruálta, akkor ez is csupán önigazolásának, önmítoszépítésének egyik eleme.

A kérdés tehát az, hogy vannak-e érveink, amelyekkel az egyik vagy a másik változatot valószínűsíthetjük. Fel kell vetnünk először azt, hogy van-e valamilyen egykorú – természetesen csak közvetett – bizonyítékunk arra, hogy ez az isteni szózat elhangzott. Ilyen csodaszerű élmények esetében többnyire az szolgál „bizonyítékul", hogy a környezet észreveszi a lelki elragadtatás külső jeleit, és/vagy az átélő közvetlenül a látomás után beszámol élményeiről. Ilyen szemtanúkról, ill. beszámolóról Csontváry esetében nem tudunk. Sőt maga Csontváry meséli el – kissé körülményesen magyarázkodva –, hogy ő korábban nem beszélt senkinek látomásáról.[20] Ez persze önmagában még nem dönti el a kérdést, meg kell vizsgálnunk azt is, hogy milyen érvek szólnak az utólagos konstrukció feltételezése mel-

lett. Ehhez Csontvárynak a tízes években leírt beszámolóját – pontosabban tucatnyi változatát, megfogalmazási kísérletét – kell közelebbről megvizsgálnunk.

Sokszor és többféleképpen leírja ugyanis Csontváry, hogy mit hallott Iglón 1880. október 14-én 3 órakor, amikor az égi szózat – állítása szerint – elhangzott.

Ha abból indulunk ki, hogy a fennmaradt töredékek, fogalmazványok csak előzményei az „önéletrajz" véglegesnek tekinthető, viszonylag folyamatos, összefüggő tisztázatának, amelyet Lehel még eredeti, autográf formájában látott, akkor Csontváry végső megfogalmazása így szólt: „Te leszel a világ legnagyobb (–) festője, nagyobb Raffaelnál. – A legnagyobb szó után a következő szót nem értettem meg; kértem az ismétlését, de az nem ismétlődött meg."[21] Lehel néhány bekezdéssel később magyarázatokat is fűz ezekhez a mondatokhoz: „»Te leszel a világ legnagyobb (–) festője.« A (–) fölé pedig utólag ceruzával e szót írta *»napút«*, ami plein airt jelent. (Csontváry ugyebár nem érthette meg a sugallat idegen szavát, mert akkor még nem tudhatta, hogy mi a plein air. A plein airt azután *»napszín«*re magyarította, végül mégis *napút*ban állapodott meg.)"[22]

Az önéletrajz gépelt változatát a *Csontváry-emlékkönyv*-ben így publikálták: „Te leszel a világ legnagyobb napút festője, nagyobb Raffaelnél." S lábjegyzetben közlik: „A »legnagyobb« szó után Csontváry az eredeti kéziratban üres helyet hagyott, s utólag írta be a »napút« szót."[23] A gépelt változatra hivatkozva viszont mind Németh Lajos, mind Pertorini Rezső így idézi a mondatot: „Te leszel a világ legnagyobb napút (plein air) festője, nagyobb Raffaelnél."[24]

Az előzménynek tekinthető töredékes fogalmazványokban egész sor további változat található. A Mezei Ottó közzétette forrásokban a következők olvashatók: „1880-ban okt. 14-én akkor amikor érthetetlen módon egyszerre a plein-air rajz titkához jutottam,..." – „...Te leszel a világ legnagyobb (–) festője nagyobb Raffaelnál. Egy szót azonban nem értettem..." – „Egy kétéves gyermek közeledik felém rajzónnal s egy darabka papírt kér a rajzolásra... 1880. október 14-én du. 2 és 3 óra között... hátulról hangot hallok: Te leszel a világ legnagyobb x festője nagyobb Raffaelnál. Az x szót nem értettem ..." – „Te leszel a világ legnagyobb plein-air élet festője nagyobb Raffaelnál." – „Ez volt a célja a Pozitívumnak amikor engem 1880-ban megajándékozott plein-air rajztudással és kötelezett szóbeli kinyilatkoztatással, hogy én leszek a világ legnagyobb plein-air festője nagyobb Raffaelnál s nekem ebben az értelemben fejlődnöm kellett..." – „Ami pedig a dicsőséget illeti 1880-ban jött égi rendelet mely szerint világfestőnek kell lennem s a világ legnagyobb problémáját meg kell festenem..." – „1880.okt 14-én du. 3 órakor egy láthatatlan hang szólalt meg: Te leszel a világ legnagyobb – plein-air festője nagyobb Raffaelnál."[25]

A Romváry Ferenc közölte forrásokban is hasonló variációk olvashatók: „... egy őszi napon plein air rajztudással lepett meg a végzet azzal a ki-

nyilatkoztatással értelmesen magyarul mondva Te leszel a világ legnagyobb festője nagyobb Raffaelnél. – a legnagyobb szó után következőt nem értettem meg – s kértem az ismétlését – de ez nem ismétlődött meg." – „... e rendelet szerint reám hárult a feladat, hogy a világ legnagyobb munkáját fejlesszem ki nagyobbat Raffelnél." – „Te leszel a világ legnagyobb <plainair> festője..."[26]

Ezekben a változatokban tehát három alaptípus variálódik: „te leszel a világ legnagyobb festője, nagyobb Raffaelnél", „te leszel a világ legnagyobb napút festője, ..." és „te leszel a világ legnagyobb plein air festője, nagyobb Raffaelnél". Az utóbbi két változatot Csontváry többnyire úgy írta le, hogy kihagyta a kulcsszó – a napút, ill. plein air – helyét, mondván: „a legnagyobb szó után a következő szót nem értettem meg...". Nyilván úgy vélte, hogy az élmény hitelességét ezzel a dramatizálással támaszthatja alá legjobban, azaz úgy tett, mintha az eseményt egyidejűleg dokumentálná, leírta először a hiányos szózatot, majd később pótolta a hiányzó szót. Már ez a naiv igyekezet is kissé gyanút keltő, hiszen a lejegyzés 30–35 évvel az esemény megjelölt időpontja után történt meg. Nekem tehát úgy tűnik, hogy itt nem egyszerűen a nagy élmény – mégpedig az egyszeri, a felejthetetlen, a döntő, a mindent meghatározó, az egész életre kiható élmény – leírásáról van szó, hanem valami bonyolult spekulációról, valami olyan konstrukcióról, amelynek a célja ugyan világos és egyértelmű, de elemei önmagukban nem mindig értelmesek, összefüggéseik nem mindig logikusak.[27]

Érdemes tehát tartalmilag is megvizsgálni a háromféle kijelentéstípust. Az a változat, hogy „te leszel a világ legnagyobb festője, nagyobb Ráffaelnél" teljes mértékben elfogadható lenne hiteles szövegként. Elképzelhető, hogy egy ilyen mondatot „halljon" Csontváry 1880-ban, hiszen ez azt a 19. század második felében Magyarországon még töretlen, hagyományos értékrendet képviseli, mely szerint az esztétikai-művészettörténeti hierarchia csúcsán Raffaello művészete áll. Csontváryt azonban nyilvánvalóan nem elégítette ki ez a szerényebb megfogalmazás.

Nem ennyire logikus, nem ennyire értelmes viszont a másik két változat. Egyrészt önmagában is nehezen értelmezhető egy olyan kijelentés, amely Raffaellót és a plein airt kapcsolatba hozza: lehet valaki a világ legnagyobb plein air vagy napút festője – ha ez egyáltalán eldönthető és kimondható így – de akkor nem sok értelme van a Raffaellóhoz való hasonlításnak. (Azoknak a művészeknek, akik tisztában voltak azzal, hogy mi a modern művészeti törekvések lényege a századfordulón, eszükbe se jutott, hogy Raffaellóhoz hasonlítsák vagy mérjék magukat.)

Másrészt ilyen kijelentést bizonyosan nem „hallhatott" Csontváry 1880-ban Iglón, a kulcskifejezést ugyanis nem ismerte, (saját bevallása szerint sem), ez a közlés csak úgy lenne elképzelhető, ha feltételezzük, hogy a Tátra aljában valóságosan – nem pusztán szubjektív élményként – hangzott el a szózat, mégpedig egy olyan felsőbbrendű lény megnyilvánulása-

ként, aki naprakész információkkal rendelkezett a legújabb franciaországi festészeti törekvésekről, tehát Csontvárytól függetlenül tudta, mit jelent a plein air.[28]

A variációk az én értelmezésem szerint arról tanúskodnak, hogy Csontváry kereste az általa fontosnak tartott esemény leírásának legjobbnak, legpontosabbnak vélt – vagy talán mondhatjuk azt is: leghatásosabb – megoldását. De ezek a leírások – a bizonytalanság, a többféle formai és tartalmi változat következtében – végül is sokkal inkább az utólagos konstrukció[29] mellett szólnak, nem igazolják kellő meggyőző erővel az élmény hitelességét. Egy ennyire fontos, mindent meghatározó eseményre nem lehet ennyiféleképpen emlékezni.

Mindebből természetesen csupán az következik, hogy a szigorúbb forráskritikai vizsgálódások eredményei nyomán szerényebb, kevésbé érdekes, kevésbé színes pályaképet kellene Csontváryról rajzolnunk, legalábbis a tudományos kutatás keretein belül – a nagyközönség körében élő Csontváry-kép megváltoztatására nyilván nincs semmi esély –, de ez Csontváry alkotásainak esztétikai értékén, művészettörténeti rangján semmit se változtatna.

JEGYZETEK

[1] Megjegyzendő, hogy Lehel Ferenc monográfiáit nem sorolhatjuk a szigorúbb értelemben vett, elsődleges források közé – bár gyakran így emlegetik, s a Csontváryra vonatkozó „ismeretek" nagy része valóban tőle származik –, minthogy Lehel információinak eredetét az esetek nagy többségében nem jelöli meg, s a bőven idézett „önéletrajz" hitelessége nem ellenőrizhető.

[2] HANN Ferenc: A gácsi patikus. Ismeretlen dokumentumok Csontváryról. Palócföld, 1973. 3. sz. 25–27. HANN Ferenc: Csontváry gácsi évei. Ars Hungarica, 1976/1. 137–146. Kosztka Tivadar cikke a Nógrádi Lapok és Honti Hiradóban. *Csontváry-emlékkönyv*. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból. Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette GERLÓCZY Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette NÉMETH Lajos. Bp.[1976.] 38–40. MEZEI Ottó: Kosztka Tivadar gácsi közművelődési tevékenysége 1884–1891 között. Művészet, 1979. jan. 2–9. Válogatás a Gácson írt újságcikkekből. Csontváry-dokumentumok I. (Szerk. MEZEI Ottó) [Bp. 1995.] 29–44.

[3] Lásd ehhez a Kézdi Kovács László 1905-ös kritikájáról írottakat. TIMÁR Árpád: Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez. I. 1905–1910. Ars Hungarica, 1995/1. 45–62. (46–47. lap, 15–16. jegyzet)

[4] Mind a négy katalógus szövege megtalálható a Corvina Kiadó kiadványában: *Csontváry-emlékkönyv*. 42–43. 115–122.

[5] „Később kísérlet történt, hogy Bécs és Berlinben ez a dolog méltó helyen kiállítható legyen, de ez a terv a vállalkozó hűtlensége miatt abba maradt." *Csontváry-emlékkönyv* 97.

[6] Az 1908-as katalógus-előszó a „Newyork Herald kritikusa"-ként említi a nyilatkozót, *(Csontváry-emlékkönyv* 43.), de Csontváry önéletrajzi feljegyzés-töredékeiben a kritikus neve is szóba kerül: „Páris kiváló lángeszű írója, Pierre Weber, a New York Herald kritikusa azt mondja, hogy ez a munka túlszárnyalta a világot, de a kritikus részletekbe nem bocsájtkozott." (i. m. 92.)

[7] Pierre Veber személyéről és cikkének felkutatására tett erőfeszítésekről lásd: NÉ-

METH Lajos: Csontváry Kosztka Tivadar. Bp. [1970.] 181–182. 261. valamint SZABÓ Júlia: Csontváry utazásai elődök és kortárs festők utazásai tükrében. Ars Hungarica, 1993/1. 95–96. 99–100.

[8] Ennek a hipotézisnek a megfogalmazása kifejezetten provokatív célzatú, azt szeretné kikényszeríteni, hogy valaki dokumentumokkal bizonyítsa be, a kiállítás valóban megvalósult. A meglétét egyébként sokkal könnyebb bizonyítani – erre egyetlen korabeli hiteles kishír elegendő lenne –, mint azt, hogy nem volt. A híradások hiánya ugyanis önmagában nem elegendő.

[9] Mindkettő, valamint két 1914-es levél fakszimile reprodukciója is megtalálható a *Csontváry-emlékkönyv* 288.lapját követő képmellékletekben. Az 1903-as, Haranghy Györgyhöz írott levél fakszimiléjét közölték a Műterem 1958/2. számában, s több levél fotója megtalálható ROMVÁRY Ferenc most megjelent könyvében is. (Csontváry Kosztka Tivadar. Pécs, 1999.)

[10] Döntő fontosságú lehetne a Keleti Gusztávhoz írt levelek ismerete is, ezek fakszimile változatát azonban eddig még sehol sem közölték.

[11] A leveleket először PERTORINI Rezső közölte (Csontváry patográfiája. Bp. 1966. 88–96.), majd a *Csontváry-emlékkönyv*-ben is megjelentek, (i. m. 44–51.) Más kérdés, hogy e négy levél közlésekor a szövegbe több apró hiba – félreolvasás – is belekerült. Érdemes tehát időnként a *közölt* kéziratokat is újból elővenni. Van, ahol csak egy-két betűnyi az eltérés: pl. a vártuk-ból vártunk lett; van, ahol már értelmet változtató: az Isten rendeletéből rendeltetése lett; s van, ahol kifejezetten félrevezető a hibás olvasat: az Aranysas szálló a Baross téren volt, ez más források alapján is igazolható, Csontváry is így írta, a közlők azonban Szarvas térnek olvasták.

Azt sem vette észre eddig senki, hogy a negyedik levél nem Lippichnek íródott, hanem feljebbvalójának, a kultuszminiszternek. Ez már a megszólításokból is egyértelműen kiderül. (Lippich ugyanis – miniszteri osztálytanácsosként – méltóságos úr volt, kegyelmes úrnak Csontváry csak a kultuszminisztert vagy Tisza István miniszterelnököt szólította leveleiben, levélfogalmazványaiban. A királyt viszont nem kegyelmes úrnak titulálta volna – ahogy azt Pertorini állítja (i. m. 114.) – s nem magyarul írt volna, ha valóban neki szánja a leveleket. Keleti Gusztáv pedig – intézményigazgatóként – nagyságos úr volt. Ezeket a különbségeket Csontváry – mint az emberek nagy többsége abban a korban – pontosan tudta, s ennek megfelelően alkalmazta.) Egyébként a negyedik levél tartalmából is nyilvánvaló, hogy a kultuszminiszterhez fordul kéréseivel, s záró sorai is jelzik, hogy korábban még nem volt dolguk egymással, ami a három korábbi levél után értelmetlen lenne, ha ez is Lippichnek lenne címezve.

A fakszimilével való összevetés egyébként a Haranghy-levél esetében is nagyon tanulságos: súlyosabb hiba ugyan nincs a kiolvasásban, de legalább 25 (!) apróbb eltérés azért van a kézirat és a közölt olvasat közt.

[12] *Csontváry-emlékkönyv* 66. A szöveg *Csontváry kiadatlan önéletrajza* címen jelent meg. i. m. 66–94.

[13] Valamivel többet tudunk meg abból a közleményből, amely a pécsi múzeum évkönyvében jelent meg. Előkerült ugyanis Gerlóczy Gedeon visszaemlékezéseinek egy korábbi változata, fogalmazványa, mely szerint: „Egyáltalában szomorúan néz ki a Cs. írásainak sorsa. Lehel Ferenc sok mindent tartott meg, amikor az anyagot átnézte, pl. egy igen fontos feljegyzéseket tartalmazó kis noteszt Bedő Rudolf vette meg tőle a 30-as évek közepén, stb. stb. Az írások hosszú időig Gegesi Kis Pál egyetemi tanárnál voltak, 1946-tól 1957-ig egy készülő könyve számára. Visszakapva szintén hiányoztak belőle dolgok. Úgy, hogy a további veszteségnek elejét véve, a megmaradt anyagot, feljegyzéseket stb. a Nemzeti Galériába letétbe raktam, hogy aki tanulmányozni akarja, itt legyen kénytelen hivatalos ellenőrzés mellett átnézni azokat. Az eredeti napló is Lehel kezén tűnt el és lappang, szerencsére ezt még annak idején legépeltettem és így megvan másolatban." ZOMBORI Lajos: A Csontváry-krónika korai fogalmazványa I. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 34. (1989) Pécs, 1990. 291.

[14] A kéziratok szisztematikus publikálása megkezdődött, két kötet megjelent: Csont-

váry-dokumentumok I. Csontváry-írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából. Szerk. MEZEI Ottó; valamint Csontváry-dokumentumok II. A Gerlóczy-féle Csontváry-kézirat ROMVÁRY Ferenc olvasatában. Új Művészet Kiadó [Bp.1995.] Az elveszettnek vélt, majd megkerült Nemzeti Galéria-beli kéziratok publikálására még nem került sor.

[15] PILINSZKY János: Csontváry olvasásakor. *Csontváry-emlékkönyv* 108–109.

[16] Azt természetesen már vizsgálódásunk elején meg kell állapítanunk, hogy ha valaki azt állítja, látomása volt vagy égi üzenetet hallott, akkor ezt az állítást egy kívülálló végső soron sem bizonyítani, sem cáfolni nem tudja semmivel. Sem az eseménnyel egy időben, még kevésbé száz évvel később. Azt viszont vizsgálhatjuk, hogy az élmény elbeszélésében, a beszámoló szövegében vannak-e olyan elemek, amelyek a beszámoló hitelességét kérdésessé teszik.

[17] Az írások megtalálhatók a *Csontváry-emlékkönyv*-ben (i. m. 161–165. 168–173.)

[18] Az élmény első megfogalmazási kísérletei a tízes években készültek, ezt határozottan ki kell jelentenünk – szemben a korábbi szakirodalom némely állításával –, vagyis az égi szózatnak a Keleti Gusztávhoz vagy a Koronghi Lippichhez írt levelekben éppúgy nincs nyoma, mint az 1908-as önéletrajzban.

[19] Az égi szózat időpontjának döntő jelentősége van Csontváry „patográfiája" szempontjából is. PERTORINI szerint „az adatok egyértelműen arra utalnak, hogy a festőnél pszichózis állott fenn." (i. m. 155.)

[20] *Csontváry-emlékkönyv* 73.: „Szólni nem mertem senkinek sem, hogy mi történt velem, ..." „A t. olvasó nekem fog adni igazat, amikor ezt a titkot, ezt a misztikumot a nyilvánosságra nem hoztam; mert amint látni fogjuk, a nyilvánosság úgy sem segíthetett volna rajtam ebben a teljesen ismeretlen dologban." – Csontváry-dokumentumok I. 61.: „A jövendölést titokban tartottam soha senkivel nem közöltem mert nem voltam tisztában azzal, hogy a célt hogyan közelítsem meg..." – 64.: „E kinyilatkoztatást titokban tartottam de a plein-air rajzolást nem titkolhattam el ..."

[21] LEHEL Ferenc: Csontváry Tivadar a posztimpresszionista festés magyar előfutára. [Bp.] 1922. 9.

[22] I. m. 10.

[23] *Csontváry-emlékkönyv* 73.

[24] NÉMETH Lajos: Csontváry Kosztka Tivadar. [Bp. 1970.] 22. PERTORINI 37.

[25] Csontváry-dokumentumok I. 51. 61. 63. 64. 65. 75. 171.

[26] Csontváry-dok. II. 106. 171. 174.

[27] Elképzelhető persze más magyarázat is, ahogy erre az előadást követően Dávid Ferenc figyelmeztetett: Csontváry valóban hallott ott és akkor égi szózatot, de egy része értelmezhetetlen volt számára, s ezt később próbálta megfejteni.

[28] A változatok kétségtelenül ingadoznak a „napút" és a „plein air" kifejezés közt, de hogy Csontváry eredetileg a plein air-re, az idegen nyelvű kifejezésre gondolt, azt az is bizonyítja, hogy a beszámolót így folytatja: „A kinyilatkoztatás az egy szón kívül értelmes magyar nyelven szólott..." *Csontváry-emlékkönyv* 73.

[29] A töredékes fogalmazványok elemeiből összeállítható egy olyan feltételezhető gondolatmenet, amely mentén Csontváry eljutott a saját szerepét, feladatát, elhivatottságát megalapozó történet megfogalmazásához. Művészi munkássága kezdetén festői – színés fényproblémák foglalkoztatták, majd egyre fontosabbá váltak a témák, egyre nagyobb hangsúlyt kapott a „nagy motívum" keresése ill. megfestése. Aktív festői tevékenysége második felében került csak előtérbe az a gondolat, hogy a keleti motívumok összefüggésbe hozhatók a magyarság „őshazájával", Attila alakjával. Elképzelhető, hogy Attila példája inspirálta azt az ötletet, hogy művészi feladatvállalását isteni sugallattal alapozza meg. Úgy vélte, Attila hatalma onnan ered, hogy „Égi hang szólt hozzá: Te leszel a világ legnagyobb hadvezére..." (CsD II. 124.) Innen már csak egy lépés annak megfogalmazása: „Te leszel a világ legnagyobb festője..."

Majoros Valéria

MAGYAROK A 30-AS ÉVEK PÁRIZSÁBAN HENRY MILLER KÖRNYEZETÉBEN

A 90-es évek elején, Tihanyi Lajos művei után kutatva, az 1973-ban, a Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállításon szerepelt két festményt, Dobó István és Dobó Istvánné portréját is szerettem volna megtalálni. A kiállítás katalógusában, amelynek bevezetőjét a hagyatékot hazajuttató Brassaï írta, a képek tulajdonosaként Dobó Istvánt tüntették fel.[1] Dobóról azonban nem lehetett tudni semmit. A kiállítás dokumentációja az évek során elkallódott, a kiállítás rendezői pedig nem emlékeztek a hajdani címre.

Kézenfekvőnek kínálkozott, hogy megnézzem a telefonkönyvben, nem szerepel-e a Dobó név. Természetesen több előfizető is volt ilyen néven. Valamennyiüknek levelet írtam. Választ nem kaptam egyet sem.

Évek múlva, egyszer valami más Tihanyira vonatkozó adatot kerestem a Magyar Nemzeti Galéria levéltárában, amikor rábukkantam egy 1965-ben írott levélre. A levelet a Galéria igazgatójának írták és két Tihanyi festményről volt benne szó. A levél feladója örömömre Dobó István volt, akinek a borítékon még a címe is szerepelt. Újra elővettem a telefonkönyvet és miután nyilvánvalóvá vált, hogy neki is írtam, de nem válaszolt, fölemeltem a telefonkagylót és tárcsáztam a számát. Senki sem jelentkezett. Ettől kezdve naponta, majd hetente, havonta újra megpróbáltam fölhívni Dobóékat. Soha senki nem vette fel a kagylót. Hosszú idő telt el, amikor egyszer végre valaki beleszólt a készülékbe. Megrökönyödésemre oroszul. Azt hittem téves, de a férfi a vonal túlsó végén állította, hogy ő Dobó István. Az egri vár kapitányának nevével hihetetlen volt számomra, hogy ne tudjon magyarul. Az orosz nyögdécselésből automatikusan átváltottam angolra. Szerencsém volt. Dobó István meglepetésemre angolul is tudott. Az Egyesült Államokban született, angol az anyanyelve – mondta. Végképp érthetetlenné vált számomra minden. Lassan azonban kiderült, hogy ő nem a keresett Dobó István, hanem a fia, aki csak látogatóban jár Alma Atából Magyarországon. Budapesten elhunyt szülei lakásában szállt meg. A két Tihanyi kép ott lóg a falon, megnézhetem – ajánlotta. Vigyázz – mondták a kollégáim –, biztos az orosz maffia lesz! Hát nem kevés félelemmel csöngettem a lakás ajtaján.

Dobó István nagy szeretettel fogadott. A képek ott lógtak a falon és nem fért hozzá kétség, hogy hitelesek. Faggatni kezdtem a fotóalbumokba temetkező orvost, hogy mi a rejtély nyitja? A képek 1929-ben New Yorkban készültek, ahol ő született, mégsem tudtam összerakni az információ mor-

zsákat. Tihanyinál semmilyen címjegyzékben nem szerepelt a Dobó név. Ugyanakkor azt tudtam, hogy Dobó Tihanyi baráti körébe tartozott, mert Henry Miller egyik visszaemlékezésében a barátai között említette. Perlès, Brassaï, Reichel, Tihanyi, Dobó – sorolta Miller a 30-as évek elején Párizsban élő hat fős baráti társaság tagjainak vezetékneveit.[2] Budapest, Párizs, New York, újra Párizs – próbáltam rekonstruálni az útvonalat. De hogy illik a képbe Alma Ata?

Apja Budapestről, illetve Lipcséből, ahol tanult – mondta az orvos –, 1926-ban kivándorolt Amerikába. – Nem Párizsból? – kérdeztem. – Nem – szólt a válasz –, Budapestről. Az útvonal koncepcióm összeomlott. New Yorkban az idősebb Dobó feleségül vett egy japán lányt és gyermekük születése után pár hónappal, 1930-ban kivándoroltak a Szovjetunióba – sorolta az életút állomásait Dobó István, és lassan összeállt a kép. Érthetővé vált az orosz állampolgárság, Alma Ata, a képek vándorlásának útja, a budapesti lakás. Még az is, hogy miért nincs a Dobó név Tihanyi oeuvre-katalógusában. A festmények a feleség, Elsa Rose Fukushima nevén szerepeltek.[3] Már csak azt nem értettem, Miller miért tévedett? Hamarosan az is bizonyossá vált, hogy nincs tévedésről szó, a Párizs kapcsán említett Dobó egy másik Dobó, István öccse, Ferenc. S aztán az is kiderült, hogy Dobó Ferenc, azaz Frank Dobó New Yorkban fölkereshető. Az OTKA és a Soros Alapítvány ösztöndíjának köszönhetően 1994-ben és 1996-ban interjúkat készíthettem Frank Dobóval Tihanyi, Henri Nouveau és Brassaï műveivel díszített lakásában, és földolgozhattam a New York-i Public Library, pontosabban a Berg Collection-ben található igen gazdag Henry Miller kéziratanyagot. Számos magyar vonatkozású adat került elő, amelyekből néhányat ezúttal szeretnék kiemelni.

*

Először Henry Miller bemutatásával kell kezdenünk. A világhírű amerikai író hazánkban kevésbé ismert, annak ellenére, hogy szinte valamennyi könyvét magyarra is lefordították. Gyakran keverik névrokonával Arthur Millerrel, akiről legalább annyit mindenki tud, hogy Marylin Monroe férje volt. Henry Miller öt felesége között nem akadt ily híresség, így csak az irodalom iránt érdeklődők azonosítják azonnal Millerrel, „az irodalom fenegyerekével", a „botrányszerzővel". Az amerikai művészettörténet festőként is számon tartja, kiemelve 1966-os los angelesi kiállítását, de képzőművészeti alkotásait külföldön nemigen ismerik.

A Világirodalmi Lexikont idézzük: „Henry Valentine Miller – New York 1891 – Big Sur 1980. Német eredetű családból származik, fiatal éveiben az egyetem helyett bejárta az amerikai Dél-Nyugatot és Alaszkát, majd apja szabóságában dolgozott, később pedig egy telefontársaság személyzeti vezetője lett, 1927-ben még tiltott italmérést is vezetett. Csupán Franciaországban tartózkodott hosszabb ideig, itt írta első regényeit is. Közben be-



1. André Kertész: La café du Dome. 1925.

járta Görögországot, Kínát, Tibetet. Anarchisztikus szabadságvágya és önállósági törekvése miatt egyetlen irodalmi körhöz vagy nemzedékhez sem kapcsolódott. Regényei általában napló vagy önéletrajzszerűek, így első, Párizsban megjelent regénye a *Tropic of Cancer* (Ráktérítő 1934) is, amelyben a 20-as évek végének Párizsa és kozmopolita értelmisége jelenik meg, minden csalódottságával, kiégettségével, útkeresésével, felfokozott szexualitásával. (...) Munkáiban Dosztojevszkij, Proust, Nietzsche, Spengler hatása érvényesül, szembeszáll realista amerikai írótársaival, amikor individualista, pesszimista, exhibicionista látásmódját érvényesíti írásaiban. Műveiben gyakoriak a pongyola fogalmazások, a trágár kifejezések, obszcén jelenetek és utalások, ezért azokat hosszú ideig nem is jelentették meg angol nyelvterületen, azonban ez még inkább hozzájárult későbbi népszerűségéhez és divatjához, sőt a nyugati regényirodalomban iskolát teremtett. (...) 1976-ban a francia becsületrenddel tüntették ki. ..."

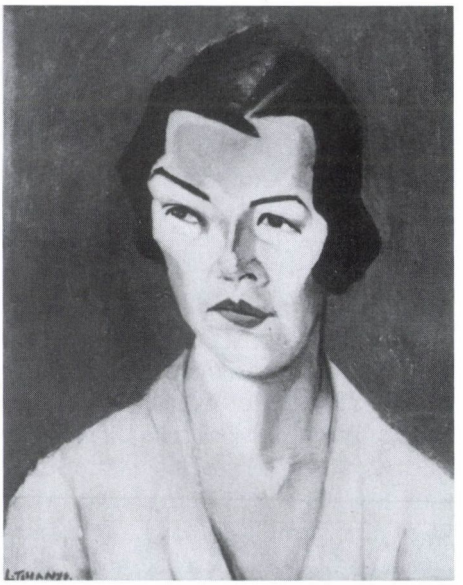
A lexikoncímszó arra nem ad választ, miért foglalkozunk Millerrel a magyar művészettörténet nagy pillanatai kapcsán. A kulcsszó azonban a címszóban is szerepel: Párizs. A francia főváros, ahol Miller *Tropic of Cancer* című regénye írása idején magyarok, magyar művészek is szép szám-

mal megfordultak. Illyés Gyula szerint 25 ezren voltak, és számuk naponta százzal nőtt, már annyian voltak, ahányan Mohácsnál Magyarországot védték. *Hunok Párisban* című regénye „Hontalanok hona" című fejezetében így ír erről: „A város utálta az idegeneket. Siessünk kifejezni csodálatunkat, hogy csak utálta; nem söprűzte ki őket. Képzeljük el, mint viselkedett volna Európa bármely más városa, ha utcáit, köztereit s kávéházait egyszerre negyvenezer reménytelen képességű festő lepi el farsangi tökfödőben, bársonynadrágban, szutykos ingben s ráadásul még Istennek is híve magát. Festő, felesleges, ennyi él Párisban. S vegyünk ehhez még kétezer prófétát, aztán annyi filmcsillagot, amennyi igazi csillag az égen van és hetvenezer tehetségtelen írót. Ezek ugyan nem ültek ki mesterségük jeleivel s alkotóképességük riasztó ellenbizonyítékaival a Mesterségek Hídjának legforgalmasabb helyeire, de szigorú vagy felgyúlt pillantásaikkal s hangsúlyozott egyéni magaviseletükkel ugyancsak arról értesítették a házmestereket, utcaseprőket és postatisztviselőket, hogy az előbbieknél nem hiszik kisebb isteneknek magukat. Számítsuk még ehhez azt az évi tízezer bolond vénleányt, aki északról és északnyugatról áradt a sirályok vándorlásának törvényszerűségével a városba, s akik szintén hittek magukról valamit. (...) Fiatal diák harmincezer volt idegen. S mennyi a nyomukban odagyűlt félénk érdeklődő? S az ezek nyomán érkező daliás homoszexuális? Csak kokaincsempészt kétezret tartott nyilván a hatóság. Mennyi volt a lányaival piacot kereső mama s a száműzött délkeleti államférfi, akik néha-néha nagy dörejjel hasba lőtték egymást? Az álhírlapíró és a valódi hírlapíró, akik megkülönböztetéséhez igazán sasszem kell? A döngő léptű szobrászokról egészen megfeledkeztünk. Abból tízezret vehetünk. Az arányok említésre méltóak voltak. A város fegyelmezetten tűrte sorsát."[4]

A város, amelyet minden idegen szidott, de amely mindenkit csodálattal töltött el. Tihanyi Lajos, a Nyolcak 1919-ben Bécsbe, majd Berlinbe és onnan 1924-ben Párizsba emigrált tagja, érkezését követően így írt barátjának, Tersánszky Józsi Jenő írónak: „Elmondhatatlanul szimpatikusabb ez a francia és mindig ijesztően antipatikusabb lesz a németekre gondolnom. Minden külső elrendezésben is egészen más. Itt egy 2x annyian lakott nagy város 1/2–1/3ad nagyságú területen. És az oly rohamosan életes forgalom magával ragad és ez az életképesség szinte saját tulajdonom lesz. Talán ez fiatalít, de tény, hogy itt mindenki arról beszél, hogy fiatalabbnak érzi magát. (...) A Párisi tavasz jelentékeny tényező – idegennél, mert a Párisi – a francia? – mindig tavaszban él. A nők toalettje, ha bunda is, valami lengeség és a férfiak Echarpe-a is csak könnyedén van a nyakukba vetve, hiába a téli, folyton esős idő – (ami összehasonlíthatatlanul enyhe a berlini télidőhöz) – a nőknél itt nem honosult meg, amin oly sietve kaptak a berliniek és nem járnak földig érő zsákokban. Kár volna a gyönyörű lábakat eltakarni, amiken remekmívű kis cipőcskéjük úgy lebeg itt a caféházi asztal alatt – azt kell hinnem elveszítik. A caféról szólva: apró kis faasztalok, mindenki egymás mellett jó szorosan a körbefutó bőrdíványo-



2. Tihanyi Lajos: Dobó István portréja. 1929. (MNG)



3. Tihanyi Lajos: Elsa Rose Fukushima portréja. 1929. (MNG)

kon aminek tetején kosár rézrudakból és ha valaki – inkább csak a sok idegen, leveti a felsőkabátját, idegyömöszöli. Semmi sem sima és merev, mint Berlinben. Ezen még a sok, nagyon sok angol és amerikai sem változtat, akik mégis valami érezhetően külön életet élnek mindenütt, külön szokásaikkal – mint a lavabo rohamos elterjedettségét – sikeresen honosították itt meg. A legnagyszerűbb az utca élete. Ahol a legszűkebb és legemelkedőbb ott jár a legtöbb ember, autó és omnibusz. Mind rohan ezeken a szűk utcácskákon, amelyeknek alig 1ik másika éri meg a Dob uccai szélesség felét, de azért a legtermészetesebb, hogy minden 2ik ház előtt végig a fronton tél, eső, hideg idején is minden kirakva – az ami ennivaló rengeteg tömege valami csábító varázzsal, hogy megkívánás nélkül nem nézhetsz rá egy ilyen vásári képre."[5]

Akarva akaratlan újabb idézettel kell folytatnunk, hogy megérthessük a párizsi baráti csoportosulások létrejöttének körülményeit. A helybeliek és az idevetődöttek kapcsolata magyarázattal szolgál ahhoz, hogy ők miért csak hasonszőrűekben találtak barátokra. Márai Sándor *Egy polgár vallomásai*,[6] de különösen az *Idegen emberek* című, 1943-ban megjelent regényében idézi a korabeli Párizst. Így ír róla: „Csak azt ne higgye, hogy az idegenek ismernek franciákat. Akik francia ismeretséggel pöffeszkednek, jórészt hazudnak. Az egyetlen francia, akivel az idegen hosszabb párizsi tartózkodás során ismeretségi viszonyba kerül, a házmester. Ismerik még a levélhordót, meg a trafiktulajdonost, akinél cigarettát vásárolnak, eset-

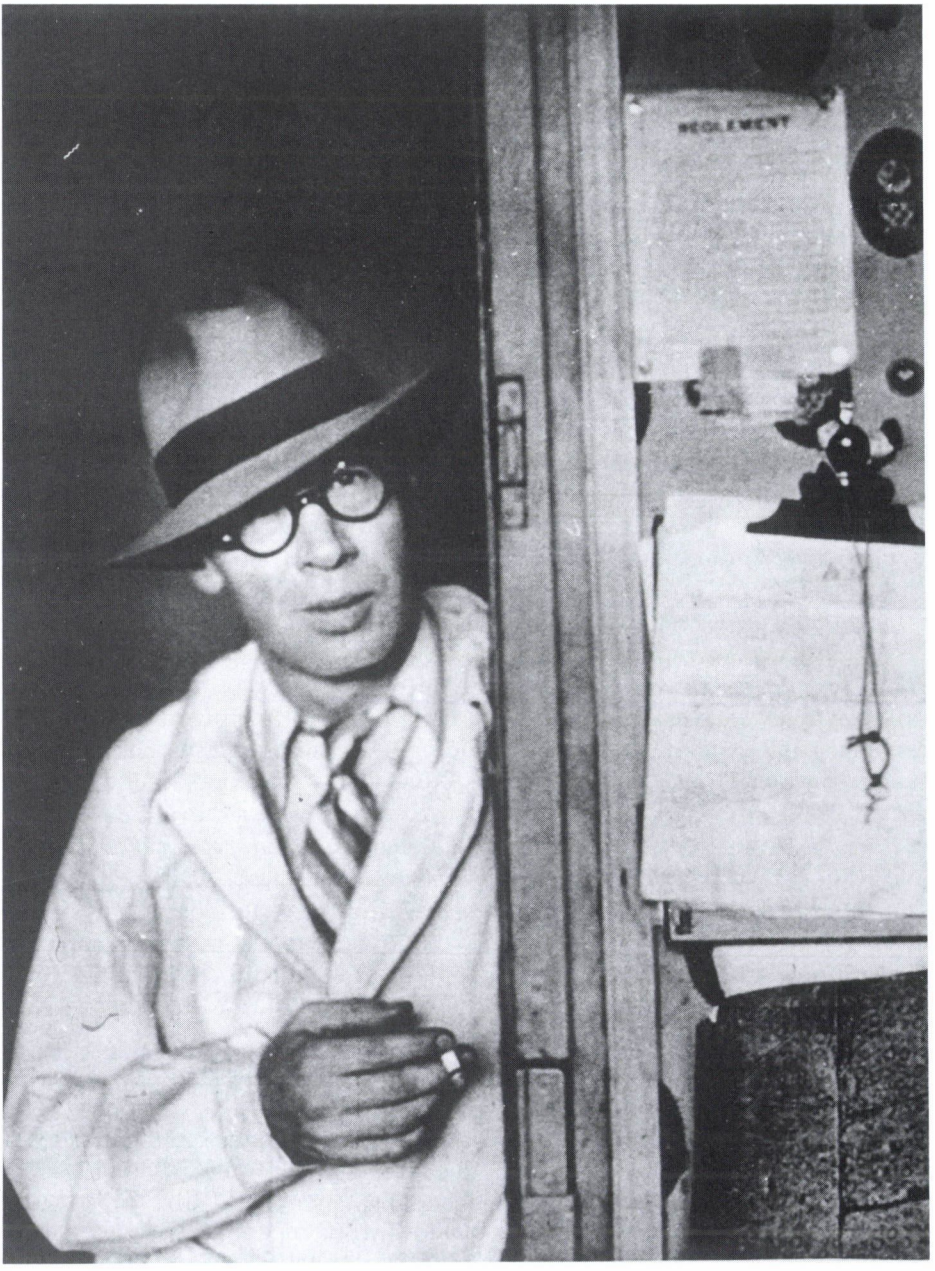
leg ismerik az illatszerészt, akinél beretvapengét vesznek, de ez már nehezebb. Évekig élnek így. Egy igazi, élő franciával megismerkedni, olyannal, akinek lakása van, csinos kis három szoba, coquettement mueblées, ahol a konyhában bronz dísztárgya állnak a kandallón... nevetnie kell! Talán emlékezik még, hogy nálunk odahaza, ha két ember megismerkedik és rokonszenveznek, az első, hogy meghívják egymást vacsorára. Egy francia ebédlőjébe bejutni nehezebb az idegennek, mint Lasszában a lámához. Van, aki azt állítja, hogy francia hálószobába könnyebb az idegennek bejutni, mint az ebédlőbe. Ezek is hazudnak. Szórványosan talán előfordul, de általában az idegen nem jut be sehová, legfeljebb a szalónba, öt percre, ahol gyorsan elintézik, s ha elment, kiszellőztetik utána a szobát."[7]

Illyés Gyula hasonlóan vélekedik: „A bennszülöttek lakásaikba vonultak, s tapintatosan igyekeztek nem tudomásul venni, ami köztereiken folyik. Templomaikat, kedvenc vendéglőiket, szín- és örömházaikat feladták vagy megfelezték, de otthonuk küszöbén álljt parancsoltak. Ezt idegen nem léphette át."[8] Nem csoda hát, ha a sorsukat Párizshoz kötő magyarok vagy amerikaiak – ahogy a többi náció fiai is – Henry Miller szavaival élve azt mondhatták később, hogy „arra az időre visszatekintve, úgy tűnik, hogy csak külföldieket ismertem."[9]

De hogyan születtek az új kapcsolatok és barátságok? Szűkítsük a kört és csak az amerikaiak és a magyarok viszonyát nézzük, azt is Tihanyi címjegyzékes notesza, könyvének előjegyzési ívei, műveinek jegyzéke alapján![10] Ezekben a kéziratokban számos ismert idegen nevére bukkanhatunk. Catherine S. Dreier, Peggy Guggenheim – a legismertebb Párizsban is megfordult amerikai gyűjtők közül valók. Morris Hilguitt már kevésbé ismert, de Tihanyi egyik legjobb vásárlója volt Párizsban. H. Morgan ugyancsak Párizsban vette meg a festőtől barátjáról, Halász Gyuláról – akit a világ, mint egyik legnagyobb fotóművészét már csak Brassaïként ismer – még Berlinben festett egyik portréját. De előfordulnak olyan nevek is a címek között, amelyek nem gyűjtőként említik a név viselőit, barátokat rejtenek. June Mansfeld – ő vajon ki lehetett? Tihanyi hagyatékából egy amerikai távirat is előkerült.[11] Amikor a festő New Yorkban próbált 1930-ban szerencsét, egy megbeszélt találkozót halasztott el a távirat küldője Henry Miller. A szálak néha szerencsésen összeérnek: June Mansfeld Henry Miller első felesége volt.

Tihanyi és Brassaï legendás barátságát a párizsi magyarok jól ismerték. Szélesebb volt ez a kör, hiszen ide tartozott a másik neves fotóművész, André Kertész is, vagy az 1918-as forradalom nagy alakja, Károlyi Mihály, akinél Kertész és Tihanyi gyakran megfordultak. A festő temetésén Károlyi Mihály tartotta az egyik gyászbeszédet. És ide tartozott a bevezetőben említett Dobó Ferenc is, aki úgy indult Párizsba, hogy kezében egy ajánlólevelet szorongatott, ami Tihanyinak szólt.

A Párizsba vetődött magyarok szállodai szobákban éltek. Tihanyinak később sikerült egy műteremlakást bérelnie, de évekig ő is a többször meg-



4. Brassaï: Henry Miller. 1932.

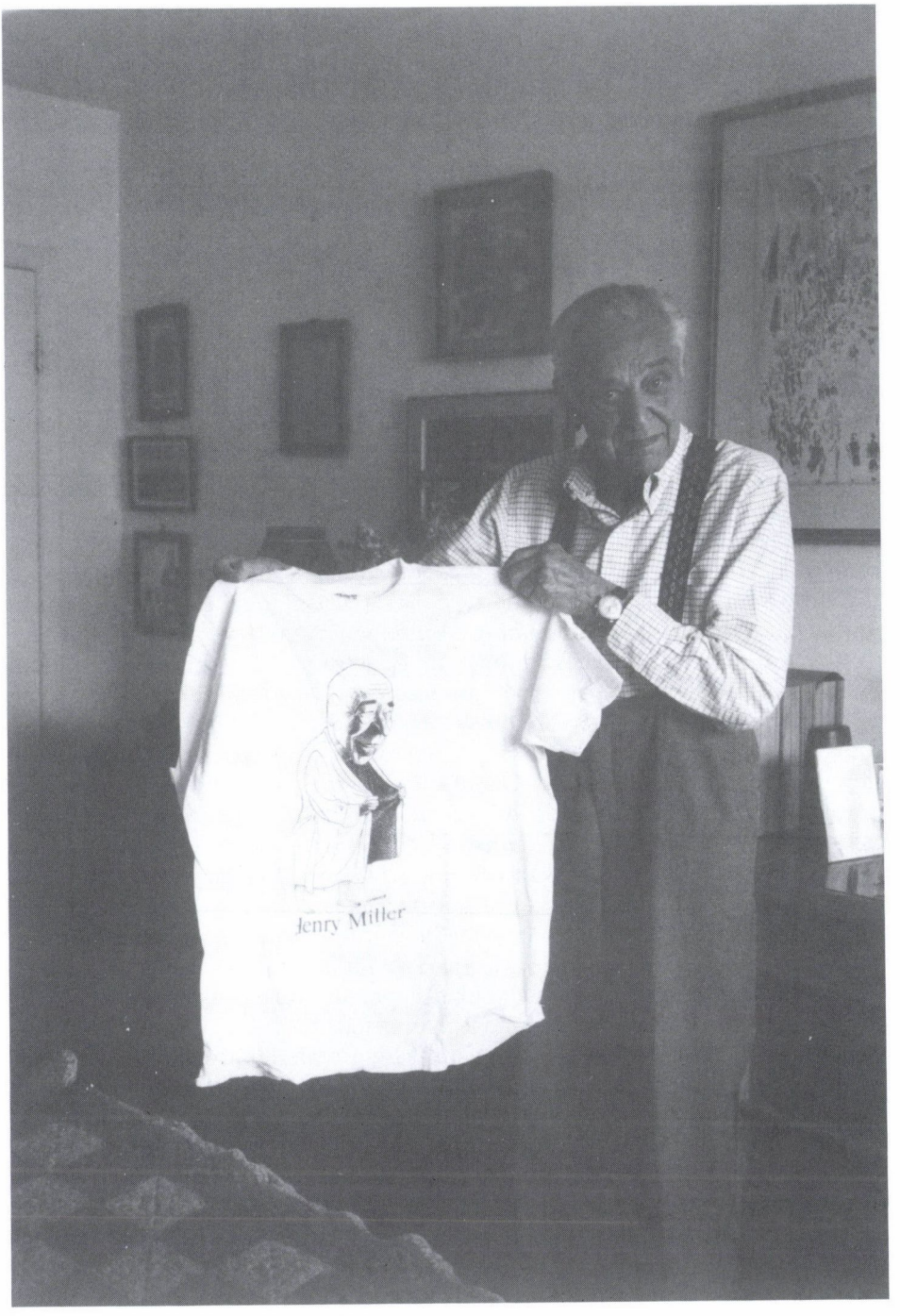
festett rue de Glacière egyik szállodájában lakott. Egy hotel szolgált lakásul Alfred Perlèsnek is, akit Henry Miller korábbról ismert. Az osztrák születésű író, aki magyarokkal is kapcsolatban állt, fogadta be Millert. Perlèsnél találkozott Miller Brassaïval.

A magyarok már korábban is találkozhattak volna Millerrel, Budapesten. June és Henry ugyanis 1928-ban megfordult a magyar fővárosban.[12] Csakhogy ekkor már a későbbi barátok mind Párizsban éltek. Miller egy évtizeddel később újra Magyarországra utazott, de nem érhette meg könyve magyar kiadását, azt ugyanis a csehekkel szemben, akik kiadták, pornográfnak minősítve bezúzták a magyar fővárosban.[13] Millert ez azonban nem változtatta ellenséggé, hiszen 1956-ban úgy akart segíteni a magyaroknak, hogy ruhacsomagot állított össze a Budapesten rászorulóknak.[14] Mivel ő is rászorult a 30-as években és később is magyar barátai, különösen a könyvügynök Frank Dobó segítségére, talán ezt akarta kicsit viszonozni. Millernek még 56-ban sem ment jól a sorsa, így gesztusa nem nevezhető hétköznapinak. Viszont bizonyára nem felejtette el, hogy a 30-as években őt segítők ugyancsak segítségre szorultak maguk is.

Tihanyiról tudott, hogy a Korda testvérek segítették. Karinthy Frigyes *Notesz* című novellájának főszereplője is lehetne a festő. Számos anekdotát emlegetnek róla, mint a *Notesz*ben olvasható történetet is. A Korda Sándor levetett ruháit hordó Tihanyi egy Korda-féle vacsorameghívásból megmaradt ételét szerette volna hazavinni az étteremből, hogy otthon is legyen mit ennie. „A kutyámnak" – mondta szégyenében. A pincérek szeretettel csomagolták be neki, de hozzátettek minden csontot a szemétből, hogy jól lakhasson a kutyája.[15] Brassaï sem élt könnyebben. „Volt neki egy írógépe és volt neki egy fotógépe. Egyik vagy másik be volt adva a zálogházba. Megírja a cikket, beteszi az írógépet. Kiveszi a fotógépet, megcsinálja a fotográfiákat. Ez így ment. Évekig" – mesélte Frank Dobó 1996-ban.

A nehézségek ellenére mégis valamennyiőjük legtermékenyebb évei voltak ezek a Párizsban töltött esztendők. Párizs nyomát hagyta valamennyiőjük munkásságán: Tihanyi portréin és városképein, Brassaï fotóin – amelyek szinte illusztrációi a fenti idézeteknek – és Miller regényein, amelyek szintén sosem születtek volna meg e miliő nélkül.

Tihanyi és Brassaï Berlinben ismerték meg egymást. Brassaï vált a süket festő legnagyobb támaszává, tolmácsa lett a világ felé. Tihanyi három portrét festett a német fővárosban barátjáról, Brassaï pedig számos fényképet készített róla Párizsban.[16] Brassaï, a Brassóból származó Halász Gyula ugyancsak festőnek indult. Párizsba érkezve tudósítóként tartotta el magát, míg a 30-as években az éjszakai Párizst megörökítő fényképeivel hírnevet nem szerzett magának. „Amikor kijött Párizsba, akkor cikkeket írt. Jól írt németül... Részben így kerültek össze Kertésszel. A Kertésznek a fényképeit használta fel a cikkeinek az illusztrálásához. Aztán eszébe jutott, hogy ezt én is meg tudom csinálni. Így került át a fotográfiához" – emlékezett vissza Brassaï váltására Frank Dobó.[17] Nincs dokumentumunk



5. Majoros Valéria: Frank Dobo. 1996.

arról, hogy vajon Tihanyinak nem volt-e ebben szerepe, de valószínűsíthetjük, hogy igen. Tihanyi még itthon foglalkozott fotóval – a retusálás ellen tiltakozva –, így elképzelhető, hogy támogatta Brassaï lépését, esetleg ő maga hívta fel erre a lehetőségre barátja figyelmét. Az éjszakai fotózást André Kertésztől tanulta el Brassaï, akit Tihanyi révén ismerhetett meg.[18] Kertész és Brassaï között meg is romlott később a viszony, Brassaï tettét Kertész nem tartotta megbocsáthatónak. Brassaï fényképészi működése a másik barátot, Frank Dobót is új feladat elé állította. Abban az időben még nem volt vaku, magnézium fénnyel dolgoztak. Hónapokon át Dobó kísérte el Brassaït és ő tartotta a fényt. Dobó a legtöbb Brassaï fotó születésénél jelen volt, így az egyetlen tanú, aki tudja, hogyan készültek ezek a híressé vált fényképek. Brassaïnak 1975-ben a Gallimard kiadónál megjelent egy Millerről szóló könyve. Miller a következő dedikációval látta el a Frank Dobónak ajándékozott kötetet: „Egyáltalán nem szeretem ezt a könyvet – Brassaïnak is megmondtam. Az olvasók természetesen nem tudnak mindent, ami a könyvben rosszul szerepel, de azt hiszem, te pontosan tudod."[19] Miller regényei, ahogyan azt a Világirodalmi Lexikon is említi, önéletrajzi elemekből építkeznek. Brassaï is így kezelte őket és könyvében külön fejezetet szentelt az igazság és elferdítés kérdésének. Érthető, hogy Millernek emiatt nem tetszhetett Brassaï írása, úgy érezhette, barátja meghazudtolta őt. Nehéz eldönteni, kinek volt a vitában igaza, de egy-egy állítás kapcsán ez még megállapítható. Brassaï az éjszakai Párizst a maga természetességében szerette volna bemutatni. Megrendelésre készítette a könyvet és nem beállított jeleneteket vártak tőle. Csakhogy az éjszakai pillangókat, a kupleráj jeleneteket, a homoszexuális párokat véletlenül lefényképezni nemigen lehetett és nem is volt veszélytelen. Frank Dobó szerint Brassaï megvásárolta a lefényképezettek idejét és egy Kiss nevű magyart alkalmazott testőrként és modellként. Több utcai és egyéb képén pedig Dobó volt a modell, illetve Janet Fukushima, a Tihanyi által megfestett Dobó Istvánné Elsa Rose Fukushima húga. Fölismerhetően Miller nem látható Brassaï fotóin, pedig állítása szerint ő is modellje volt fényképész barátjának. Brassaï ezt az állítást oly mértékben kívánta visszautasítani hogy magát a tényt is visszautasította, miszerint modelleket használt volna fényképeihez.

Frank Dobó Brassaï könyve kiadásában is jelentős szerepet vállalt. A könyv szerződése a kiadóval neki köszönhető.[20] Ez a szakmáját érintő feladat volt. A Paul Winkler vezette Agent Literature International-nél dolgozott vezető beosztásban,[21] ahol kezdetben amerikai cikkeket, majd könyvek kiadási jogait adták el, elsősorban francia és német újságoknak, de cseh és magyar kiadóknak is. Az első Mickey Mouse albumot is ők adták ki, amivel a legnagyobb üzletet mondhatták a magukénak. Dobó más kiadók felé is eladott könyveket, így a Gallimardnak Raymond Queneau *Le chiendent* című és 1932-ben Céline *Voyage au bout de la nuit*[22] című világhírű regényeket. Dobó Henry Miller könyvei kiadásában nem bábáskodott, de a háború után Miller neki köszönhette, hogy az Obelisk Presstől igen nagy összeget megkapott.

Dobó és Miller, annak ellenére, hogy Dobó ugyanabban a hotelben lakott, ahol Hans Reichel, német expresszionista festő és Brassaï, Miller barátai, az írót véletlenül ismerte meg egy fogadáson. Találkozásaik leggyakoribb színhelye, mint a többieké is, a Dôme kávéház volt. Dobó azonban a szürrealisták körébe is beletartozott, amely körből Robert Desnos, a költő került át a Dôme-osokhoz, ő írta Tihanyi 1936-ban megjelent könyvét és ő búcsúztatta a festőt a Pere-Lachaise temetőben.

Miller könyveit Amerikában sokáig nem adták ki. „Amikor itten vidáman éhen halt és szüksége volt pénzre, én ajánlottam neki, hogy tudok egy módot számára. Keressen pénzt. Nem engedték meg a kiadást, nem tudtam elérni. Senki nem merte kiadni abban az időben. Én azt mondtam neki, hogy le tudom vágni úgy, hogy ezt kiadják..., de ebbe sem egyezett bele" – emlékezik vissza Frank Dobó. Később természetesen megtört a jég és mint a lexikonban is olvasható 1961-től Miller valamennyi regényét minden részletével együtt Amerikában is kiadták. Miller regényei (barátja Anaïs Nin naplóival együtt) a filmeseket is megihlették és arról a világról, amelyben ők hatan oly szorosan összetartoztak, a nyolcvanas évek végén remek film is készült.[23]

Könyvek, fényképek, festmények e barátságok dokumentumai, amelyek nemcsak az egyetemes irodalom- és művészettörténetet gazdagítják, de a magyar művészettörténet jelentős pillanatai is. S mindez Párizsnak köszönhető, amiről Henry Miller *Tropic of Cancer* zárósoraiként így ír: „Egyszerre megfordult a fejemben, nem akarnék-e hazautazni én is. Először lett volna hozzá tehetségem. Meg is kérdeztem magamtól szép szóval: »Mennél haza Amerikába?« Választ azonban nem kaptam. Gondolataim kiúsztak a tengernek, mind odáig, ahol az utolsó pillantást vetettem Amerikára, a hóhullásba vesző felhőkarcolókra. Láttam felködleni őket azon kisértetiességükben, ahogy akkor eltűntek a szemem elől. Láttam a bordáik közül előtörő fényeket. Láttam a várost teljes kiterjedésében Harlemtől az Ütegállásig, láttam a hangyanyüzsgését, a magasvasút robogását, a kiürülő színházakat. Az a kérdés is felderengett a fejemben, hogy a feleségemből vajon mi lett. Mikor elperegtek a kérdések, nagy békesség szállt rám. Itt, ahol a folyó szelíden ölelő dombok közt kanyarog, a földnek akkora az emlékezete, hogy az emberektől soha el nem válik. Mit akarsz, ebből az aranyló békességből nem menekülne az idegbajos se, ha ugyan rossz álmában nem. Oly nyugalmasan hömpölyög a Szajna, hogy a szemedbe sem ötlene. Csöndes, nem szorongat – olyan, mint valami óriás vivőér az emberi testben. Békességem akkora volt, mintha hegycsúcsra jutottam volna – majd egy kis pihenés után nézek szét jobban a tájon. Furcsa állat- és növényvilág telik ki az emberből. A távolból elhanyagolhatónak tetszünk, a közelből gonosznak és rosszindulatúnak. A leginkább az kell, hogy elegendő tér vegyen bennünket körül – ez a tér még az időnél is fontosabb. Nyugszik a nap. Áthömpölyög rajtam a folyó – múltja, ősi ágya, égalja. A dombok szelíden ölelik. Ölelésük jelöli az útját."

JEGYZETEK

[1] Tihanyi Lajos emlékkiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, 1973 március. 59. tétel: *Dobó István portréja* (olaj, vászon, 51×41 cm, j.b.l.: L. Tihanyi N.Y. 929), 60. tétel: *Dobó Istvánné portréja* (olaj, vászon, 51×41 cm, j.b.l.: L. Tihanyi 929)

[2] Preface for Brassaï's „Marie", 1948 április 21., 79B0239 Berg Collection. Ld. még: Revue Neuf No.2., Noël 1950., 50.

[3] Magyar Nemzeti Galéria Adattára 18803/73–7, 129.tétel

[4] ILLYÉS Gyula: Hunok Párizsban. Budapest, 1975. 152–153.

[5] Tihanyi Lajos levele Tersánszky Józsi Jenőhöz. Párizs, 1923. december 7. Mgt.

[6] MÁRAI Sándor: Egy polgár vallomásai. Toronto, 1990. 292–301.

[7] MÁRAI Sándor: Idegen emberek. Budapest, 1943. 200–201.

[8] I. m. 155.

[9] I.m.

[10] Magyar Nemzeti Galéria Adattára, 18803/73–1, 18803/73–2, 18873/1974

[11] Magyar Nemzeti Galéria Adattára, 18789/73

[12] Henry Miller levele Frank Dobóhoz, 1958 október 22., 18. fold. 79B0689 Berg Collection

[13] Henry Miller levele Frank Dobóhoz, 1939 február 28., 6.fold. 79B0677 Berg Collection

[14] Henry Miller levele Frank Dobóhoz, 1956 november 30., 17. fold. 79B0688 Berg Collection

[15] 1994 október 10-én az interjú készítésénél jelen volt Szarvasy Mihály is.

[16] Mindhárom képet Berlinben festette Tihanyi és mindegyik lappang. Brassaï fotói közül csak néhányat ismerni, mert a hagyaték feldolgozásának folyamata még tart. Az 1994 februárjában, Párizsban (Hotel Salomon de Rothschild) rendezett, Du Surrealisme a l'art informel c. kiállításon látható volt kettős portréjuk.

[17] André Kertész is felidézi a részleteket a Lugosi Lugo László által 1981 január 13-án New Yorkban készített interjúban. In: André Kertész 1894–1994. Budapest, 1994, 30–31.

[18] Kertész számos fényképet készített Tihanyiról. Például: *Tihanyi párizsi műtermében*, Magyar Nemzeti Galéria Adattára 18782/73–1, *Tihanyi portréja*, U.o. 18782/73–8, *Tihanyi és Tita*, Petőfi Irodalmi Múzeum Műv. tár 4431. *Le café du Dôme*, Centre National de la Photographie Paris, In: Daniéle SALLENAVE: André Kertész, Paris 1985, 13. kép

[19] A könyv 1975-ben jelent meg a Gallimard Kiadónál, címe: Henry MILLER: The Paris Years. A dedikáció dátuma: 1976. április 14.

[20] Arts et Métiers Graphiques

[21] Kiadójuk az Opera Mundi Press

[22] Utazás az éjszaka mélyére. Fordította: Hevesi András. Cserépfalvi, 1934.

[23] „Henry and June" a film címe. Miller „Csendes napok Clichyben" című írását szintén megfilmesítették.

Pataki Gábor

VAJDA LAJOS: FELMUTATÓ IKONOS ÖNARCKÉP

Ezt az 1936-os, 90×62 cm-es, jelenleg külföldi magántulajdonban őrzött pasztellképet az eddigi Vajda-irodalom – a monográfia, a tanulmányok, esszék, visszaemlékezések[1] – egybehangzóan az életmű egyik kulcsművének, meghatározó jelentőségű darabjának tartják. E mostani előadás nem kíván módosítani ezen az értékelésen, inkább néhány ponton árnyalni szeretné a keletkezését s megformálását meghatározó alkotói intenciókról s ennek kapcsán az értelmezés során felvetődő ikonográfiai problémákról eddig tudottakat.

Mint az – egyébként utólagos, nem a művésztől származó – cím is mutatja, a képen két, az oeuvre-ben jelentős szerepet játszó műcsoport, az önarcképek (*Fekete önarckép,* 1935, *Önarckép koponyával,* 1936) s az ún. ikonos, a bizánci művészet bizonyos stiláris és szellemi vonatkozásait megidéző kompozíciók sora találkozik össze. Ez a találkozás nem egyedi jellegű, hiszen Vajda más művein is kísérletezik a két téma egyesítésével, (*Álarcos önarckép,* 1935, *Liliomos önarckép,* 1936, *Ikonos önarckép,* 1936, *Plasztikus fej,* 1937) másrészről még a következő két évben is folytatja önarcképeit, az 1937–39-es maszkos képek pedig ha torzultan is, de őrzik az ikonos művek bizonyos jellegzetességeit. E két vonulat specifikumai azonban mintegy egymást felerősítve összegződnek a képen. Így mindenekelőtt a Vajda-önarcképekben szinte mindvégig benne rejlő elhivatottságtudat s az ezzel párosuló mártíri, prófétai, Krisztusi szerepkör, mely a Dürer-önarcképen való felbukkanása[2] után a 19. századtól kezdve ha nem is gyakori, de mindenestre jellemző toposza a társadalommal, az értetlen művészeti közeggel szembeforduló alkotói magatartásnak. Elég itt most az ismert művészek közül Ensor[3] és Gauguin,[4] a ritkábban idézettek közül Samuel Palmer,[5] Fred Holland Day[6] vagy a svéd Josephson[7] példájára utalni. A magyar művészetben elsősorban Munkácsy[8] és Csontváry,[9] Vajda kortársai közül Paizs Goebel Jenő[10] esetében fedezhetünk fel hasonló allúziókat. Az ikon meghatározó jelentősége a Vajda-életműben közismert, s azt is tudjuk, hogy műtermében, amikor erre lehetősége volt, képeit előszeretettel helyezte el az ikonosztázt utánzó elrendezésben.[11]

Az ezekből következő, az alkotói magatartást árnyaló következtetésekre még vissza szeretnék térni, de előbb meg kell kísérelni a mű rövid leírását. A képen Vajda 1935 körül kialakult rajzi stílusában jelentkező, tiszta, kevés vonallal operáló, háromnegyed profilú, a pasztellpontok sűrűjében szinte elvesző, jobb felé forduló önarcképe találkozik egy rőtes árnyalatá-

val a sárgásan aranyló alaptól határozottan elkülönülő, a részben előképének tekinthető *Női fej*-től (1934) eltérően csak korlátozott téri hatást keltő ikonfejjel. A különböző motívumok transzparens egymásra csúsztatása egyik leggyakrabban alkalmazott eljárása, a konstruktív-szürrealizmus technikai segédeszköze, csakhogy ebben az esetben nem két vonalrajz, hanem két tömeg, két, bármennyire is légies közeg, két, különböző árnyalatú pasztellvonások szövedékéből összerendeződő színvilág találkozik (hiszen az individuális arcot, az alapba belemosódó hajrész kivételével egy halványzöld árnyalat tölti ki). E két egymást átható struktúra bonyolult, s korántsem egyértelmű téri viszonyokat eredményez. A hátrébb elhelyezkedő önportré és az előtte levő ikonfej egymásba nyomulása során az önarckép egy része (a homlok alsó fele, a szemek és az orr, a nyak baloldali fele, a jobb vállat rejtő drapéria nagyobbik hányada) kibukkan az önarcképre rávetülő gömbfej tömegéből, miközben a nyaknál a téri logikát illetően előbb levő állrész fedett marad. Ugyancsak problematikus az arányaiban mindkét fejhez képest túlzottan nagy kéz téri elhelyezkedése, különös, a későbbiek során elemzendő kéztartás, illetve egyáltalán, annak hovatartozása. A begörbített gyűrűs- és kisujj vonalán valamint a hüvelykujjon végighúzódó szürkészöld áramlás ugyanis azt sejtetné, hogy az önarckép rávetül a kézre, így az annak tömege mögött található, miközben a mutató- és a középső ujj mintegy beleér az önarckép közegébe, a sötétebb, legelöl elhelyezkedő nyakrész barna árnyalatával jelzett hüvelykujj pedig előreugrik.

A kéz hármas téri helyzete megfelelni látszik az arckép ugyancsak hármas értelmezhetőségének. Karátson Gábor érzékeny, a mű struktúráját mindeddig legalaposabban boncoló elemzéséből[12] kiindulva ugyanis a két arc egymásba hatolásából létrejöhet egy „új olvasatú", „harmadik" portré: az auratikus gömbfej körívéből, valamint az individuális portré szemeiből és orrvonalából összeálló, tehát balra néző fej, az egyedi, esetleges, emberi vonásokat őrző önarckép és a személytelen, univerzális, isteni jellegű ikon tulajdonságait és jellegzetességeit összegző „igazi arc", az Embernek arca.

A *Felmutató ikonos önarckép* ekképp egymásra rétegződő struktúrája, mint az előzőekben utaltam rá, Vajda fokozatosan finomodó arcképértelmezésének s egyúttal gondolkodásmódjának szerves fejleménye. A közvetlen előzményének tekinthető *Liliomos önarckép* vagy az *Ikonos önarckép* az egyedi és általános összeegyeztethetőségének problémáját csak leegyszerűsítve, némiképp sematizálva tudta megoldani, hiszen itt az önarckép maradék nélkül felolvad, megsemmisül az ikonban, az eredmény a művész-mártír, művész-szent toposz emblematikus igényű, de kissé külsődleges pózba merevülő kinyilvánítása lesz. A bonyolultabb, ám hitelesebb megoldás keresésében minden bizonnyal szerepet játszottak a baráti, mindenekelőtt a Szabó Lajossal folytatott beszélgetések, valamint Vajda többé-kevésbé szisztematikus érdeklődésről tanúskodó olvasmányai.[13] Ez utóbbiak közül először egy, a festő olvasmányainak fennmaradt jegyzéké-



1. Vajda Lajos: Felmutató ikonos önarckép, 1936

ben szereplő mű, Max Picard *Das Menschengesicht* című könyve érdemel figyelmet. A svájci konzervatív katolikus filozófus-teológus a 20-as, 30-as években szélesebb körben ismertté váló könyveiben némiképp Hamvas Bélával összehasonlíthatóan a kor krizeológiai, válságfilozófiai áramlatához[14] kapcsolódott. Patetikus ünnepélyességgel gördülő esszéiben az Aranykor szellemi magasabbrendűségével szegezte szembe a jelenkor elkorcsosult, a régi ragyogást legfeljebb visszfényeiben őrző valóságát.[15] Ez az alapgondolata a *Menschengesicht*-nek is, melynek fejezetei az Istenhez hasonlító egykori emberi arc jellegzetességeit veszik számba. Megállapításait érdemes a Vajda-képpel egybevetni. „Minden arc érzi, hogy még nincs készen, hogy be kell fejeződnie, s előtte van egy másik arc, melynek alapján kell formálódnia: ez a vezetőarc (das Leitgesicht). Minden emberi arc előtt láthatatlanul lebeg valami, egy másik arc, ami mindenben, formában, kifejezésben és mozgásban egyaránt tökéletes... Minden arc egyidejűleg át van hatva (umgeben) egy másik arccal, Leitgesichttel, ezért nagyobb, mint a valóságban."[16] Fel kell, hogy merüljön ezek kapcsán az egyedi és az általános, az esendő és a tökéletes portré viszonya Vajda képén. Picard a két arc találkozását a halál pillanatához kapcsolja, (s a Vajda-oeuvre ismeretében nem is lehet eltekinteni egy lehetséges, a halált szakrális jelentőséggel felruházó olvasattól) s hozzáfűzi: „Ekkor a szellemarc hozzákapcsolódik az igazihoz, elvegyül vele és megszilárdítja az arcot. Ez a megszilárdulás a halott arca, de több is: a halál arca olyan, mint egy születő lény szellemarca".[17] A későbbiek során újra visszatér a két arc egymásba hatolásához: „Az arc képes arra, hogy a láthatatlanban magának kiterjedést nyerjen. Ez a terület hozzá tartozik: ez az arc atmoszférája... Olyan hatalmas az arc láthatatlan része, az atmoszféra, hogy a látható, az arc, csak mint a láthatatlan megsűrűsödött része jelenik meg, megvastagodott folytatásként. Az arc vonalai nem az egész, valódi arc vonalai, hanem a látható és a láthatatlan közötti határvonalak. Az emberi arcnak tehát tere van, ahol kinyújtózhat a láthatatlanba, ahol megnyugodhat benne, s ha szükséges, átváltozhat ott, előkészítheti a láthatatlanban a láthatóvá válást".[18] Picard bizonyos passzusai mintha az áramló pasztellszemcsék keltette méltóságteljes vibrálást is megfogalmaznák: „...ha az arc mozogni kezd, mozgása nem ellentétes a nyugalommal, ahogy Isten mozgása sem ellentétes saját nyugalmával. Olyan ez, mintha a nyugalom lélegezne..."[19] A Vajda-képen is nagyjából hasonlóan párálló, lebegő hatást keltő diszperz halmazállapotú aurák hatolnak egymásba, miközben a körvonal egyúttal mégiscsak rögzíti a két szféra határait, s ott van a találkozás pillanatában az individuális és az ikonportré áthatásának területén összesűrűsödő arc is. Egy ponton pedig Picard leírása szinte előképül kínálkozik: „...vannak arcok, melyek mindig Isten körül keringenek s szakadatlan az örök ősképalapján formálódnak... mintha minden lényegi dolog, mely még nem is nyilvánult meg a Földön, az ilyen emberek szemein keresztül tekintene le. Néha pedig mintha már egy valaha a Földön élt pillantana keresztül e



2. Vajda Lajos: Ikonos önarckép, 1936

szemeken. A szem ekkor kissé előbbre jön, a kéz kissé felemelkedik és lassan a homlok felé mozdul, mint olyankor, amikor úgy tűnik, valamit nem értünk – így mozdul a kéz a homlok felé a túloldal jeleként, ami nem ért többet, mint amit itt lát".[20]

Nem bizonyítható közvetlenül persze, hogy Picard műve a Vajda-kép egyenes ikonográfiai előzménye lenne, mindenesetre jellemző s lényeges adalékokat szolgáltathat a művész koncepciójának feltárásához. Csak korlátozottan nyújt azonban támaszt az értelmezés egyik sarokpontjának tekinthető hármas struktúra értelmezéséhez. Itt a Picard-i gondolkodásmód befogadásának előkészítőihez, a dialógusfilozófia képviselőihez, Bergyajevhez, illetve a Szabó Lajos közvetítésével megismert Martin Buberhez és Ferdinand Ebnerhez kell fordulnunk. Ember és Isten viszonyát mindannyian egy dinamikus, megszólítást, illetve objektiválást, tárgyiasítást feltételező kapcsolatban képzelik el. Ennek megfelelően tételeződik a buberi (Ebner által is átvett) Ichsein, Dusein és Essein hármassága, az Én és Te dialogikus vagy az Én és az Az(Ő) személytelen viszonya.[21] Ebner ezt kiegészíti a Pneuma (lélek), Logosz (Ige) és a Perszóna (Személy) hármasságával, melynek összeműködése során az Én és a Te, tehát a megszólíthatóság vonatkozásában tartja megvalósíthatónak az Istennel levő kapcsolatot.[22] A dialógus jellegét tekintve konkrét, fiktív és eszmei Ént illetve Te-t különböztet meg, a zseni, az őrült és az apostol típusát rendelve hozzájuk. Ebből a megközelítésből az apostol szavában „nem az ember énje [beszél], hanem maga az isten, aki felhasznál egy embert, hogy belőle szóljon".[23] A „szellem öntudata", ez az Ebnernél, illetve a Felmutató ikonos önarcképpel egyazon évben megjelent „Vádirat a szellem ellen"-t író Szabó Lajosnál[24] is megjelenő kulcskategória nemcsak Vajda ekkorra kikristályosodó művészi önképére lehetett befolyással, hanem a dialógusról, mint az egzisztencia lényegéről írottakkal analógiát nyújthat az önarckép megkettőződésére, s a köztük levő, ebben az értelemben aktívnak nevezhető viszonyra. Vajdát mindenestre 1936–37 körül rendkívül intenzíven foglalkoztatja az önarckép, illetve az önarckép és arckép megkettőződése, egymásra hatása *(Barátok, Kettős arckép, Kettős arckép házzal, Két fej akttal, Két arc,* 1937*).* (Ide kívánkozik egy közbevetés, kitérő: a nem annyira közvetlen forrásként, mint párhuzamként kínálkozó szürrealista fotográfia szerepe. Az egymást átható, különböző szögekben egymásra vetített rajzok már a Munka-kör periódusában is megjelennek,[25] a transzparencia fel- és kihasználása a szentendrei első (1934–36) és második (1936–37) korszak eljárásai szempontjából elsődleges fontossággal bír. Vajda érdeklődése a fotó és film iránt köztudomású. Márpedig az egymásra exponált egymásra csúsztatott, mágikus hatást keltő portrék éppen ez idő tájt lesznek jellemzőek a szürrealista fotográfiában. Most csak néhány, a 20-as évek végén, a 30-as évek elején Párizsban készült, tehát Vajda párizsi tartózkodása idején elvileg hozzáférhető példát szeretnék bemutatni a téma aktualitásának illusztrálására: *(Maurice Tabard,* 1929,



3. Vajda Lajos: Plasztikus fej, 1937

Christian Schad, 1930, *Roger Parry,* 1930 1,2, *Otakar Lenhart*). A fentiek egy kis képzavarral élve csupán a jéghegy csúcsából adnak ízelítőt, a kutatástörténeti szempontból egyre divatosabb téma feldolgozásai[26] arról tanúskodnak, hogy a transzparencia problémája benne volt a levegőben, számos alkotó foglalkozott vele.

Bergyajevtől is kaphatott ilyen irányban megerősítéseket. Az orosz filozófus Isten és Ember, egyedi és általános találkozását kölcsönös és dinamikus, mozgásban lévő kapcsolatnak tételezi,[27] melynek lényege, misztériuma Isten születése az emberben és egyidejűleg az ember születése Istenben. E kettő metszéspontján jön létre az isteni és emberi természetből egyaránt részesülő Szellemmel, a Logosszal azonosított Theantróposz, az Istenember[28] – a vajdai mű „harmadik arca". Tárgyunk szempontjából nem közömbös, hogy e következtetéseket Bergyajev a pravoszláv teológia sajátosságaira alapozva vonja le, „melynek középpontjában az emberben levő isteni képmás és hasonlóság áll – az a tan, hogy az ember szellemi lénynek teremtetett. Az ember Istenhez hasonlatos, szellemi életét a bűnbeesés nem pusztította el, csak megsértette, és az emberben levő Isten-kép elhomályosult."[29] Tehát akárcsak Ebnernél, Bergyajevnél is felfedezhető a dialógusra alapozott hármasság gondolata, s ha teljesen más alapállásból is, de a Picard-i, az isteni és emberi arc hasonlóságáról, rejtélyes egymásra utaltságáról szóló elképzelések sem idegenek ettől. Ugyanígy közös az Istenember egyszerre látható és láthatatlan arcának problematikája is, ahogy Nagy Szent Gergely mondja Ezékiel-kommentárjaiban: „Ő egyszerre jelenik meg láthatóan emberi mivoltán keresztül s őrzi meg magát láthatatlannak isteni mivoltában"[30] (ezt illusztrálja a Speyeri Evangeliárium miniátora, Karlsruhe, 1197-ben).

A Vajda-mű lehetséges szellemi hátterének felvázolása során itt érdemes megemlíteni a keresztény, elsősorban a bizánci ikonográfiához való kapcsolódási pontjait. A kétségtelen kínálkozó Krisztus-allúziók okán, a kéztartásnak a Pantokratór-típushoz való közelsége miatt, s mivel Vajda a későbbiekben valóban többször is megrajzolta a Világbíró alakját, kézenfekvőnek látszik ide történő besorolása.[31] Nemrég a kép rövid elemzése során magam is erre utaltam.[32] Most mégis korrigálni szeretném véleményemet, s egy másik megközelítésre teszek javaslatot. Amennyiben ugyanis elfogadjuk e fent vázolt eszmetörténeti háttér megközelítőleges érvényességét, abba nehezen fér bele a világmindenség fölött uralkodó, a mennyboltozaton kezét áldó gesztusra nyújtó, a maga mindeneken való hatalmát kinyilvánító Krisztus típusa.[33] Meggondolásra méltó, hogy hiányzik e típusnál szinte kötelezően alkalmazott, a másik kézben tartott könyv, valamint a szakállviselet. Hiányát a bizánci ikonográfiát kitűnően ismerő[34] Vajda esetében csak részben magyarázhatja az önarckép jelenléte. Mellette szóló érv lenne a kétségtelenül a Pantokratór-típusra emlékeztető kéztartás, az ún. latin áldógesztus, ám a *Felmutató ikonos önarcképen* megjelenő kéz gesztusa valóban csupán emlékeztet az ikonográfiában pon-



4. Vajda Lajos: Barátok, 1937

tosan szabályozott[35] kéztartásra, de korántsem azonosítható annak egyik változatával sem. (A kéz hangsúlyos szerepe, abnormis arányai mindenképpen a mű legproblematikusabb pontjai közé tartoznak, figyelemfelhívó, a tekintetet a szemekre irányító s a három térréteget összekapcsoló szerepe mellett, ha nem is azonosítható a Sátán jelenlétével, mint azt Mezei Árpád tette elemzésében,[36] kétségkívül érezhető benne valami torz, nyugtalanító, sőt fenyegető mozzanat, mely talán az önarckép éteri, emelkedett, fenséges jellegének ellenpontozására szolgál.)

A fentiek miatt magam egy másik ábrázolási típussal való rokonságot hangsúlyoznám. A kép ugyan szintén nem meríti ki a típusra jellemző valamennyi ismérvet, de közelebb áll annak szellemi koncepciójához. Ez pedig Krisztus-Emmánuel típusa, mely az izaiási jövendölés alapján („Ímé, a szűz fogan méhében és szül fiat, s nevezi azt Emmánuelnek", Iz.7.14) ábrázolja Krisztust.[37] A bizánci ikongráfiában a típus szakálltalan, rövid hajú, magas homlokú ifjú mellképeként jelenik meg, áldó gesztusú jobb kézzel, baljában írástekercscsel. Ennek hiányára továbbra sincs magyarázat ugyan, ám az Emmánuel-típus teológiai értelmezése, tehát a preegzisztens, emberré váló, ám még nem inkarnálódott, a Logosszal azonosított Krisztus koncepciója lényegesen közelebb áll a kép problematikájához, emberi és isteni kölcsönös közeledéséhez – hadd emlékeztessek Bergyajevre – mint a Pantokratór-változat.

A művész tehát – önarcképén keresztül – bár kerülve az egyértelműséget, szakrális vonatkozásokkal ruházza fel, ha látensen, s a kéz szerepére gondolva kétkedő mellékzöngékkel terhelten, de a Logosszal, Krisztussal azonosítja önmagát. Ennyiben beilleszthető a fentebb említett művész-mártír toposzba, de annak kései variánsaként több vonatkozásban eltér a múlt századi, századfordulós mintától. Idegen tőle ugyanis az eredeti modell módján az autonóm személyiség hipertrófiás megnövelésén, a rejtett vagy nyílt zseni-kultuszon[38] alapuló reszakralizáció,[39] s az ez alapján való szembehelyezkedés a társadalmi vagy művészeti kánonokkal. Megőrzi viszont a művészet szentségébe, szinte mágikus hatalmába vetett hitet, későbbi feleségéhez intézett sorai: „a művészet papja légy",[40] a felkentség, az elhivatottság hangsúlyozása mellett az alázat, a szolgálat, a művészet szféráján kívül eső értékeket elutasító aszketikus művészi magatartás motívumaival párosulnak.[41] A politikából, a művészet közvetlen társadalomformáló erejébe vetett reményből ekkorra már véglegesen kiábrándulva[42] példaképe a névtelenségbe húzódó szerzetes, a „festő-remete"[43] lesz. Ebből a szempontból a századforduló spirituális-vallásos művészi közösségeinek tagjaival, a beuroniakkal,[44] illetve olyan alkotókkal vethető össze, mint Jan Verkade.[45] Vajda azonban mégiscsak önállóbb, szuverénebb hozzájuk képest, nem pusztán aláveti magát Istennek vagy a Szent, transzcendens Művészetnek, hanem kontaktust, dialógust képes teremteni velük: az önarckép és az ikonfej megszólítja egymást.

JEGYZETEK

[1] Az addig megjelent szakirodalom legteljesebb összefoglalása: MÁNDY S.: *Vajda Lajos*. Bp. 1983. 243–249. a tanulmányban elemzett mű interpretációja: 95–96.

[2] EHRER, H.: Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse. Berlin, 1934. STEINBART, K.: Albrecht Dürers Schmerzesmann von 1511 als christomorphes Selbstbildnis. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 14 (1951) 32–39.

[3] HEUSINGER VON WALDEGG, J.: James Ensor: Ecce Homo oder Christus und die Kritiker. Künstlertum zwischen Vergöttlichung und Martyrium. Die Rolle des Kritikers. in: *James Ensor* (Kat.), Hamburg, Kunstverein, 1986–87. 26–36. HEUSINGER VON WALDEGG, J.: James Ensor: „Selbstbildnis mit Staffelei" (1890). Eine Allegorie réelle, *Wallraf-Richartz Jb.*, Bd. L. (1989) 251–269. SCHIFF, G.: Ensor the Exorcist, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson* (ed. M. BARASCH, L.F. SANDLER, coed. P. EDEN), New York-Englewood Cliffs (N.J.), 1981. 719–737.

[4] Pl. MITTELSTAEDT, K.: *Die Selbstbildnisse Paul Gauguins*. Wien, 1968. SELLIER, V.: *Das Christusbild in der französischen Malerei des 19.Jahrhunderts*. Diss. München, 1981.

[5] Vö. JUNOD, P.: Das (Selbst)portrait des Künstlers als Christus. in: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst* (Hrsg. E. BILLETER), Bern, 1985. 59–79.

[5] Vö. GOHR, S.: *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert*. Köln, 1975. kül. 86–113.

[6] MERTERTON, I.: *Vaegen till försoning. En konstpsikologisk studie i Ernst Josephsons religiöse fantasivaeld*, Göteborg, 1957. *Ernst Josephson 1851–1906. Bilder und Zeichnungen* (Kat.), Bonn, Staedtisches Kunstmuseum-Bochum, Museum, 1979.

[7] ZWICKL A.: Imitatio Christi. Pannonhalmi Szle, 1 (F/1) (1993), 83–88.

[8] SINKÓ K.: A Madonna-festő. Művész-szerep és historizálás Csontváry önarcképein, *Művészettörténeti Értesítő*, XL (1991/3–4.) 156–174. KISSNÉ BUDAI R.: Csontváry Kosztka Tivadar: Fohászkodó üdvözítő. *Ars Hungarica*, XXV (1997/1–2) 425–438.

[9] VERBA A.: *Paizs Goebel Jenő (1896–1944)*. Szentendre, 1996.

[10] GYÖRGY P.: Sorozat és montázshasználat, *Ars Hungarica*, XVI (1988/1) kül. 18–19.

[11] KARÁTSON G.: *Hármaskép*. Bp. 1975. 126–183.

[12] Vajda olvasmányainak jegyzéke (részlet): MÁNDY i. m. 199–201.

[13] Vö. DARABOS P.: *Hamvas Béla. Egy életmű fiziognómiája* II., h.n. 1997. kül.:151–259.

[14] PICARD, M.: *Das Menschengesicht*. München, 1929. vö.: „Az emberarc korábban csodálatosan tiszta volt" (28.)

[15] PICARD i. m. 77.

[16] Uo. 78.

[17] Uo. 114.

[18] Uo. 27.

[19] Uo. 20.

[20] Vö. JUHÁSZ A.: *Nyikolaj Bergyajev*. Bp. 1984. 69.

[21] KUNSZT GY.: *A hagyomány jövője. Prolegomena*. Veszprém, 1995. 73.

[22] KUNSZT i. m. 77.

[23] SZABÓ L. – TÁBOR B.: *Vádirat a szellem ellen*. Bp. 1936. II. kiad. Veszprém, 1991.

[24] A Munka-körről: HEGYI L.: A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége, *Ars Hungarica*, XI (1983/2) 283–292.

[25] A szürrealista fotóról: *Photographic Surrealism*, (kat.), Cleveland, The New Gallery of Contemporary Art, 1979. *Anxious Visions. Surrealist Art* (kat.), Berkeley, University Art Gallery, 1990. JAGUER, E.: *Les mystéres de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Paris, 1982. FOSTER, H.: *Compulsive Beauty*. Cambridge (Mass.)–London, 1993.

[26] NY. BERGYAJEV: *A történelem értelme*. Bp. 1994. 35–45.

[27] JUHÁSZ A. i. m. 72

[28] Uo. 57–58.

[29] Idézi: GOTTLIEB, C.: *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*. New York, 1981. 408.

[30] Vö. pl. MEZEI Á.: Vajda Lajos. in: *Vajda Lajos emlékkönyv*. Bp. 1972. kül. 116.

[31] ANDRÁSI G.–PATAKI G.–SZŰCS GY.–ZWICKL A. :*Magyar képzőművészet a 20 században.* Bp. 1999. 117.

[32] A Pantokratór-ikonográfiáról: CAPIZZI, C., S.J.: *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ (Saggio d'esegesi letterario-iconografica)*, Roma, 1964.

[33] Ld. ezzel kapcsolatban Vajda olvasmányainak jegyzékét a bizánci művészetről (13. sz. jegyzet)

[34] Vö. DE CHAPEAUROUGE, D.: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole.* Darmstadt, 1984. kül. 26–30.

[35] Idézi KARÁTSON G. i. m. 177.

[36] Vö. KIRSCHBAUM, E., S J: (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. I. , Roma–Freiburg–Basel–Wien, 1986. 622–626.

[37] A zsenikultuszról: ZILSEL, E.: *Die Entstehung der Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus,* Tübingen, 1926. GEHRING, A.:*Genie und Verehrgemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems,* Bonn, 1968. SCHMIDT, J.: *Geschichte der Geniedenkens 1750–1945.* Darmstadt, 1985.

[38] A reszakralizációról: LIBENWEIN–KRAEMER, R.: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlichen Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts.* Inauguraldiss. Frankfurt, 1977. kül.299–326.

[39] Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1936 aug.1. in: *Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához,* Szentendre, 1996. 33.

[40] Uo.

[41] Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1937 júl.29, in: *Vajda Lajos levelei...*,i. m. 59.

[42] Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1936 nyár, in: *Vajda Lajos levelei...*, i. m., 26.

[43] LENZ, P. D.: *Zur Aesthetik der Beuron Schule*, 1912, RÉGAMEY, P.P.: *Sakrale Kunst im XX.Jahrhundert*. Graz, 1954.

[44] Verkadéról: BOYLE-TURNER, C.: *Jan Verkade. Ein hollandischer Schüler Gauguins*, in: *Jan Verkade* (kat)., Rijksmuseum Van Gogh, Amsterdam / Musée des Beaux-Arts, Quimper / Städtische Galerie Albstadt, 1989.

Bánóczi Zsuzsa

A MILÁNÓI PETŐFI-SZOBROK TÖRTÉNETÉHEZ

A köztéri szobrok gyakran hosszú ideig várnak a felállításra, s szinte minden köztéri műnek külön története van, amely részben tükrözi azt a politikai-történelmi helyzetet is, amelyben a megbízástól az elkészült szobor a végleges helyére kerül. A téma választása és a megbízó művészeti elvárása szintén jellemzi a kort, miként maga a megvalósult mű is.

A milánói Biblioteca Ambrosiana Petőfi szobrának felállítása is több évtizeden keresztül váratott magára, s e szoborügy révén nyomon követhetjük mind a nemzetközi, mind a hazai történelmi, politikai, művészetpolitikai változásokat. Az 1973-tól Milánóban látható, Ferenczy Béni által 1948/49-ben készített Petőfi szobor hányattatott sorsával mind a sajtóban, mind a szakirodalomban neves szakemberek, írók, újságírók többször foglalkoztak.[1] A szobor az 1945 utáni magyar szobrászat egyik kiemelkedő alkotása. A mű kvalitása, hatása indokolja, hogy keletkezéstörténetéről, problematikájáról, továbbá a milánói Petőfi szobrok sorsáról a rendelkezésemre álló újabb információkat, gondolatokat közreadjam.

A Szabad Művészet 1948. októberi számában megjelent hír, amely szerint Ferenczy Béni Petőfi szobor készítésére kapott megbízást, önmagában semmi különös problémát nem vet fel. Az 1848–49-es szabadságharc centenáriumi évében egyáltalán nem meglepő, ha az elismert, baloldali múltjáról közismert szobrász,[2] a Művészeti Tanács képzőművészeti szaktanácsának tagja,[3] a főiskola tanára Petőfi szoborra kap megbízást. A téma, Petőfi ábrázolása adekvát mind a centenárium, mind a forradalmi hagyományokat magáénak valló 1948-as magyar társadalom vonatkozásában. A felállított szobrok nagy többsége Petőfit ábrázolta, a költőt, aki eszméiért, a szabadságért az életét áldozta. Történelmi távlatból visszatekintve, ellentmondás abban van, hogy a megbízást a minisztériumtól kapta, hisz korábban a centenáriumi bizottság, sőt a kormányzat sem támogatta különösebben az évforduló nagy emlékművekben történő megünneplését, helyette inkább a közjót szolgáló kutak, kórházak 48-as hősökről való elnevezését tartotta praktikusnak.[4] 1948. első felében azonban az országban tömegessé váló centenáriumi emlékmű és szobor állítások ténye elől nem zárkózhattak el, sőt bejelentették – mintegy vállalva 1848 szellemi örökségét[5] – , hogy a minisztérium is fog szobrokat állíttatni, melyeknek művészi kvalitásaira is ügyelni fognak.[6] Ennek a deklarált szándéknak talán az első példája Ferenczy megbízatása. Újabb ellentmondás, hogy a megbízást követő évben viszont Ferenczyt eltávolítják a főiskoláról, Petőfi szob-

rát nem állítják ki az első képzőművészeti kiállításon, s az alkotó rövidesen teljesen háttérbe szorul. Az igazi problémát a Petőfi szobor felállításának helye s aktualitása jelenti. A szobrot ugyanis a milánói Biblioteca Ambrosiana[7] szobor-udvara számára készíttetik, ami 1948. októberében több mint elgondolkoztató. Az eredeti elképzelések szerint a szobrot 1949. július 31-én Petőfi halálának 100. évfordulóján kívánták leleplezni. A megváltozott külpolitikai helyzetben[8] ma már nem látszik túl taktikus lépésnek az új hatalom részéről a Nyugatnak számító Olaszországnak államilag rendelt szobrot ajándékozni.

A nyugati nemzetközi kapcsolatok 1948. második felére drasztikusan gyengültek, így a milánói szoborállítási terv nem indokolható a kulturális kapcsolatteremtés igényével. Ekkor a szovjet kapcsolatok erősödtek fel. Kérdés tehát, hogy 1948. októberében miért ad megbízást az Ambrosianába kerülő Petőfi szoborra a minisztérium. A Szabad Művészet július-augusztusi száma arról tájékoztat, hogy a Művészeti Tanács Ferenczyt javasolta a Petőfi szobor elkészítésére. A Művészeti Tanács e kérdéssel április 27. után tartott 318. ülésén foglalkozott, de áprilisban, majd júniusban és augusztusban több Petőfi szobor kérdését is megvitatták művészi szempontból.[9] Nyilvánvaló tehát, hogy a szoborállítás szándéka bizonyíthatóan több hónappal korábbi, s így megoldódni látszik az októberi dátummal szemben felvetődött probléma. Külföldre kerülő műről lévén szó, fel kell tételezni a diplomáciai előmunkálatokat is, tehát a szoborötlet időpontját legalább az előző évben kell feltételezni, 1947-ben, amikor a nemzetközi kapcsolatok még nyitottabbak voltak. Ferenczy 1947-ben, a svájci kormány meghívottjaként Svájcban, majd ezt követően Rómában, a Magyar Akadémián tartózkodott. Úgy tűnik, hogy így minden aggály eloszlatható, a megbízásnak korábbi előzménye van s csak 48-ban realizálódott.

A milánói Petőfi szobor gondolata Kontha Sándor szerint már a harmincas években felmerült, s valószínűnek tartja, hogy Mészáros László, Pátzay Pál és Pásztor János tervezett oda szobrot, ez utóbbi kettő a háborús körülmények miatt nem valósult meg.[10] A szoborötlet keletkezésének pontos idejét, körülményeit további kutatás derítheti ki.[11] Varjas Károly az Olasz Intézet közlésére támaszkodva az 1939-es dátumot jelöli meg az Ambrosiana szoborudvar s egyben a Petőfi szobor ötletének időpontjaként.[12] A szoborudvar megvalósítására a negyvenes években került sor bizonyoson, 1941-ben már kialakítás alatt állt. További kutatás döntheti el Mészáros[13] és Pátzay szerepét. Annyi azonban már bizonyos, hogy a Varjas által[14] Pátzaynak tulajdonított mű s az arról készült fotó, melyet ő is közöl – forrásként az 1937-es Magyar Művészetet jelölve meg –, az 1943-as Szépművészet 132. oldalán található meg, Pásztor János műveként. A fotón szereplő mű valóban azonos a Nemzeti Galériában őrzött Petőfi gipsz és alumínium szoborral.

Nem kizárt, hogy Pátzay is készített tervet valamikor, erre azonban most nem tudok választ adni. A Magyar Művészet 1937-es évfolyamában

sem a képjegyzékben, sem a kötetben nem bukkantam nyomára a neki tulajdonított műnek. Úgy vélem, hogy sorozatos félreértések játszanak szerepet a milánói Pátzay Petőfi-terv feltételezésében.[15]

Hiteles forrásokból tisztázható viszont mind Pásztor János, mind Ferenczy Béni Petőfi szobrának és az Ambrosianának a kapcsolata.

A VKM 1947-es iratanyagában található iratmásolatból[16] megtudjuk, hogy az Ambrosianába először Pásztor János készített szobrot a minisztérium megbízásából, még a háború előtt, alumíniumból, mely a háborús események miatt nem került felállításra, de egyébként átvészelte a háborút, s ekkor a Művészeti Tanács véleményét kérték a felállításról, mivel az ügy ismét előtérbe került.[17]

A fellelhető eredeti iratokból és mutatókönyvekből[18] a milánói szoborról az alábbiak tudhatók meg. Az Ambrosianába kerülő Petőfi szobor ügye először 1940-ben merül fel a mutatókönyvben,[19] az iratok azonban megsemmisültek, s csak a bejegyzések utalnak az eseményekre. Az olasz–magyar kapcsolatok ez időben erőteljesek voltak, Milánóban Magyar iskola, majd Magyar Intézet is működött minisztériumi támogatással, sőt 1942-ben magyar hét volt, amellett, hogy a Triennálén a magyar művészek rendszeresen részt vettek. E kulturális kapcsolatok természetes alapjául szolgálhattak a magyar–olasz baráti viszonyt tovább erősítő Petőfi szobor állítás gondolatának. Bővebb információk ezzel kapcsolatosan az eredeti iratok megsemmisülése miatt nincsenek birtokomban. Egy 1941. márciusi újságcikk hírül adja, hogy Pásztor „Gömbös Gyula márvány szobrán és a Petőfi szobron dolgozik egy időben, mely Milánóban 12 nemzet egy-egy reprezentatív alakjának szobra mellett fog állni".[20] A Nemzeti Galéria Adattárában található Pásztor-iratok között a szobor megbízólevele és két másik irat is megőrződött.

Pásztor János a bemutatott kis agyagterv alapján kapta a megbízást 1941. április 8-án az egyedi, életnagyságú gipsz, illetve arról készülő bronz Petőfi szoborra, azzal a kikötéssel, hogy bármely bemutatáshoz a minisztérium hozzájárulása szükségeltetik, a kis agyagpéldánnyal viszont a művész szabadon rendelkezik. A kifizetés három lépcsőben történik: első az agyagmintáért, második a gipszpéldányért, harmadik a – szállításra kész – bronzpéldányáért, melyet a gipsz átvétele, illetve a kiöntéshez szükséges bronzmennyiség átvételét követő két hónap múlva köteles elkészíteni a szobrász. Pásztort feladata elkészítésénél arra kötelezik, hogy a mű fejezze ki a költő nagyságát, és egyben illeszkedjék a már elkészült többi szoborhoz, mivel Petőfi szobra Galbiati – az Ambrosiana vezetője – kezdeményezésére a kialakítás alatt álló cinquecento udvarba kerül majd.[21]

E megtisztelő megbízást Pásztor János[22] nemcsak mint elismert szobrász, hanem mint a kormányzó által nagyra tartott személyiség is kapta. Mindezek ellenére sem rendeződött a szobor ügye a kívánt határidőre. Ennek oka nagy valószínűséggel az általános bronzhiány, a háború miatti anyaggazdálkodási rendeletek. Az 1941-es cikk[23] arról tudósít, hogy Göm-

bös szobra azért készül márványból, mert a bronz ellátással gondok voltak. Ugyanezt mutatja a megbízólevél is. 1942. október 9-én írt levelében Szinyei Merse Jenő – júniustól új kultuszminiszter – felszólította Pásztort, hogy a bronzhiány miatt „bronzpatinával bevont alumínium szobrot készítsen".[24] Pásztor alumínium szobrára Krausz József öntőmester 1942. december 25-én kapott előleget.[25]

Az eredeti megbízás tehát bronz szoborra vonatkozott, de csak alumínium példánya készült el. A Petőfi szobor agyagvázlata 1941-ben, gipszpéldánya 1942. októberében, az alumínium példány pedig legkésőbb 1943. elejére elkészült. Valószínűleg ezért közöl róla fotót a Szépművészet 1943-ban.

A szobor, amely a Nemzeti Galéria raktárában található,[26] ovális talapzaton álló, 192 cm-es magas, csizmás bal lábával előre lépő férfi alakot ábrázol. Bal vállán átvetett, elől összefogott, redőzött, bő köpenye alól kilátszik kardja, melyet markolata alatt fog bal keze. A jobb kéz a bal váll irányában szívén nyugszik. Köpenyének felső, zárt részén jelzésszerű zsinóros gombolás, kilátszó ingnyakkal. Az egész test jobbra, feje kicsit balra fordul. Szigorú arca szakállas, valós életkoránál idősebb, merev tekintete előre néz. Az arc Beck Ö. Fülöp 1900. körüli Petőfi érem című szobrával rokonítható,[27] valószínűleg az 1848-as Barabás kép az előkép mindkettőnél.[28] Nem tudni, milyen előtanulmányokat végzett Pásztor a szobor megformálásához, mennyiben törekedett történeti hűségre, de e szobránál több változás mutatható ki megelőző szobraihoz viszonyítva. Az álló, átszellemült költő megnyújtott felső testű alakja Pásztor korábbi arányosabb alakjaitól eltér. Az alakok megnyújtása a 30-as évek végétől a negyvenes években gyakori jelenség, tendencia a magyar szobrászatban, de egyben kiváló szobrászi eszköz a szellem-nagyság kifejezésére is. Szintén új vonás, hogy korábbi szobrainak mélyen formázott mintázásával szemben most nyugodtabb, simább a felület s a korábbi emlékműveire, szobraira (Révész, Rákóczi fejedelem) jellemző részletgazdagság helyett Pásztor itt letisztultabb formákkal dolgozik, melyekkel klasszicizáló női aktjaihoz áll közelebb. Valószínűleg az olasz neoklasszicizáló felfogás – amely egybeesett az itthoni hivatalos és egyházi művészi elvárásokkal is –, játszottak döntő szerepet a költő alakjának e stílushoz közel álló megfogalmazásában.

Az 1943-ban elkészült szoborról további adat 1947-ig az iratanyagokban nincs. Pásztor 1945. januárjában meghalt.[29] 1947-ben merült fel újból a milánói szoborügy kérdése, felelevenítésének hátterében valószínűleg a milánóiak igénye, a hagyományos olasz–magyar kapcsolatok erősítése, az 1848-as centenáriumi ünnepségek álltak, de mellettük Pásztor újra temetése[30] és más vele kapcsolatos ügyek[31] is szerepet játszhattak.

Ugyanezen év október 4-én íródik a Nemzeti Múzeum Tanácsának levele, amelyből megtudjuk, hogy Márffy Oszkár – a Milánói Szt. Szív Egyetem tanára, lektor 1930–38 között – közvetítésével ismét felmerült az Amb-



1. Pásztor János: Petőfi. 1943.

rosiana Petőfi szoborügye. A tanács elnöke olaszországi útja alkalmával tisztázta, hogy valóban várják még a Petőfi szobrot. E beadvány szerzője kéri a VKM intézkedését, hiszen az olasz ajánlat még érvényes. A szobor alkotójaként viszont tévesen Pátzay Pált nevezi meg.[32] Az 1941-es Pásztor megbízólevél, VKM 1947-es iratanyagában található iratok és iratmásolat[33, 34, 35] egyértelműen bizonyítják, hogy nem Pátzay, hanem Pásztor János készített szobrot a minisztérium megbízásából az Ambrosianába. A szoborügy másik iratanyagában[36] a minisztériumi referens, Szalatnyay József október 15-i jelentésében olvashatjuk, hogy Pásztor, a háború előtt kapott megbízást, teljesítette alumíniumból. A szobor átvészelte az ostromot, néhai Pásztor műtermében megtalálható. Ugyanakkor az eredeti bronzban való kiöntését javasolja és a külügyminisztérium véleményének kikérését, hogy az olasz fél hivatalos formában is megerősítse a szobor átvételének fennálló lehetőségét. 1947. október 27-én a szobor bronzból történő kiöntésének várható költségeiről kért tájékoztatást a X. ügyosztály számára Bassola államtitkár, mielőtt a külügyminisztériumhoz fordultak volna. Mindezek azt mutatják, hogy a minisztériumi vezetés és ügyintézők 1947. októberében az 1941-es hivatalos megbízás alapján Petőfi bronz szobrát kívánták Milánóba eljuttatni, de decemberben a művet „művészi szempontból aggályosnak" ítélte az ügyintéző,[37] és minden további lépés előtt kívánatosnak tartotta a Művészeti Tanács véleményének meghallgatását ez ügyben. A Tanács véleményét művészeti kérdésekben ki kellett kérni, de külföldön felállítandó műről lévén szó meg sem lehetett kerülni,[38] így e kérés természetesnek tűnik. A minisztérium 1947. decemberében kért véleményezést a szobormű felállításáról. E levélben a művészeti osztály nevében Boreczky, a művészeti osztály vezetője úgy fogalmaz, hogy „amennyiben a Tanács a szobornak a milánói Ambrosiana könyvtárban való felállítása nem volna lehetséges, azt egy vidéki városnak" adományozzák.[39] A Művészeti Tanács Képzőművészeti Szaktanácsa[40] 1947. december 30-i ülésén Pásztor szobrának felállítását művészi szempontból nem tartotta helyénvalónak, s csak egy kisebb hazai városban történő felállítását javasolta.[41] A Tanács megerősítő véleménye alapján a művészeti főosztály sem javasolta Pásztor szobrának felállítását Milánóban, de vidéki felállítását a centenárium alkalmából lehetségesnek tartotta.

Pásztor János Petőfi-szobrának Milánóban való felállításának története gyakorlatilag 1948. január 12-én lezárult.[42] A megváltozott politikai-társadalmi körülmények ismeretében azonban az az érzésem, hogy 1947/48 fordulóján a művészi aggályok mellett valószínűleg már politikai szempontok is felmerültek Pásztor személyével kapcsolatban. A Milánóba tervezett első szobrot tehát Pásztor János készítette. Felállításának elmaradását 1942-ben a bronzhiány, majd a háborús események okozták. 1947-es újbóli felállítási kísérletét ismét a bronzhiány, a Művészeti Tanács véleménye, de főképpen a megváltozott politikai és gazdasági helyzet hiúsította meg.

A Petőfi szobor eredeti alumínium és gipsz példánya a Nemzeti Galéria szoborosztályának raktárába került. Az alumínium példány hosszú ideig

látható volt a nagytétényi Kutatóintézet Rózsakertjében. A gipszről 1960-ban készült az újabb alumíniumpéldány, melyet Nagymágocs község kérésének[43] eleget téve a Művelődési Minisztérium a vidéki köztéri szobrok keretéből öntetett és fizetett ki 1960-ban, s ekkor állították fel a Petőfi Művelődési Ház előtt. 1961 áprilisában már bizonyosan a helyén állt.[44]

Pásztor János 1941-ben Milánó számára készült Petőfi szobra tehát 1961-től Nagymágocson látható. Az eredeti helyen történő felállításra soha nem került sor, az ezzel kapcsolatos VKM ügyintézés 1948. elején véglegesen lezáródott. A Milánóban felállítandó Petőfi szobor kérdése azonban nem. A Művészeti Osztály a Külügyi Osztállyal együtt 1948 januárjában célszerűnek tartotta volna az olasz kérés teljesítését, e megtisztelő ajánlat megvalósítását, tekintettel a magyar-olasz kapcsolatok javítására, a centenáriumi évre, valamint a várható pozitív nemzetközi visszhangra. Esetleg más alkotóművésszel, hogy a Petőfi szobor talapzata ne álljon üresen.[45] De a költségek fedezete egyik osztálynak sem állt rendelkezésre, így 1948. január 22-én ad acta tették az ügyiratot.[46] Az Ambrosiana szoborügy azonban, mint a fentiekben már elmondtam áprilisban, ismét előkerült a Művészeti Tanácsnál, a megbízást pedig – Kontha Sándor közlése szerint – a Milánói Magyar Intézet sürgetésére adta ki a minisztérium.[47] A Művészeti Osztály 1948-as mutató- valamint iktatókönyve alapján Ferenczy Béni 1948. június 25-én iktatott 216416. sz. irattal kapta a hivatalos megbízást. Sajnos az aktában a jelölt iratok nem találhatók, mások be sem érkeztek a levéltárba, így e megbízás körülményeinek, tartalmának dokumentumokra támaszkodó felkutatása nem volt lehetséges.[48]

Ferenczy a hivatalos, júniusi megbízás alapján kezdte el szobrát mintázni a „Cortile uomini magni" számára, a kész, de üresen álló posztamensre, és saját elbeszélése szerint 1949. tavaszára készült el a két méteres alakkal.[49] A kultuszminiszter és az osztályvezető (Ortutay Gyula és Antal Károlyné ?) Ferenczy távollétében nézte meg a munkát,[50] ezt követően – Ferenczy május 6-i naplóbejegyzése szerint – a minisztérium egyik hivatalnoka közölte Ferenczyvel, hogy a megrendelést még decemberben „stornírozták".[51] Többé ez ügyben nem tárgyaltak vele és nem fizettek érte. Június 14-i naplóbejegyzésében Ferenczy elpanaszolja, hogy a különböző intrikák elintézték Petőfijét, már a gipszöntés költségeit sem térítették meg, ő azonban tovább dolgozott a gipszen, melyről akkor még hiányzott az amulett a nyakon, a kard, és a felirat a talapzatról.[52] A későbbi ismert műről az amulett hiányzik, de fotó őrzi ezt az állapotát. Valószínűleg az év végére készült el teljesen a szobor, amely a Szépművészeti Múzeum raktárába került hosszú évekre. A korábbiakban elmondottakban furcsállottam a szobor Ambrosianában való felállításának helyét és időpontját s több „enyhítő", magyarázó tényt sikerült találnom a szoborra vonatkozó minisztériumi döntés hátterére. Mindezek azonban csak a megbízást tették lehetővé. Az adott politikai történelmi szituációban a szobor Olaszországban történő felállítása valóban politikai nonsens volt. Ezt bizonyítja Ferenczy

szobrának decemberi stornírozása, melyről a művész csak 1949-ben értesült. Magyarázatra nem volt szükség. 1948. júniusától[53] minden 10.000 Ft-ot meghaladó szoborállításról a miniszter döntött. A stornírozásról Tolnai Gábor akkori római követ a következőt írta: „Tájékozódásom szerint követségünk valami efféle döntést kapott Budapestről: Petőfi szobrának a milánói Ambrosiana könyvtár díszudvarán történő felállítását nem tartjuk időszerűnek..."[54] Tolnait új követként ismét megkereste a könyvtár vezetése a szobor ügyében. Az új követ, mit sem tudva a szobor előzményeiről, örömmel értesítette Budapestet a nem mindennapi javaslatról és határozott visszautasításban részesült. Következő haza látogatásakor Révai József személyesen is visszatért az ügyre, kioktatva a követet: „Azt hittem, több eszed van annál, hogy egyáltalán szóba állj a klérus képviselőivel?! Különben Ferenczy Béni szobrát sehol sem állítjuk fel, mert rossz szobor. Nem fejezi ki Petőfi hősi nagyságát..."[55] Az 1948. utáni Magyarországon az államosítás, szekularizáció, az egyházak, szerzetesrendek, a „klérus" elleni harc folyt, a „szocdemek" felmorzsolása mellett. Ferenczy baloldalisága kevésnek bizonyult a kommunista hatalom számára, ráadásul egyházi megbízáson is dolgozott. Az a gondolat pedig, hogy annak a szobrásznak, akit Révai 1949-ben még a főiskoláról is elküldött, törékeny, nem idealizáló, hús-vér ember, egyszerű katona Petőfijét állítsák fel az egyházi vezetés alatt álló milánói könyvtárban, a kormány ajándékaként, még akkor is megvalósíthatatlan volt, ha a költő szobra a világirodalom nagyságai sorában hirdethette volna a magyar költészetet.

Révai megfogalmazásában Ferenczy Petőfije nem fejezi ki a költő nagyságát, azaz 1949-ben nem felelt meg a megrendelő elvárásának, ezért rossz szobor. Ez az ítélet arra kárhoztatta a szobrot, hogy 1956-ig csupán a szűkebb szakmai kör ismerhette. Azt gondolom, hogy az elhallgatásban szerepet játszott Petőfi mindenről lemondó, a szabadságért, a függetlenségért eltökélten harcba induló, konok, belső feszültségtől izzó, az elnyomás elleni küzdelemre végsőkig elszánt figurájának mozgósító ereje is. Valójában a hivatalos hős forradalmár elképzeléseket nem teljesítő, sőt azzal teljesen ellentétes, törékeny, vékony figuraként ábrázolt Petőfi lázadó szelleme került raktárba az új társadalom békés építésének kezdetén. A finom realista mű nem felelhetett meg a szép új világot hirdető szocialista realista, részletekben gazdag, érzelmekben szegény, a munkások, parasztok alakját, életét hamis pátosszal hirdető, üres műveket előállíttató ötvenes években. Ferenczy azt nyilatkozta, hogy szobrával érzelmekre épített és külső-belső hasonlatosságra törekedett, semmi esetre sem idealizálásra vagy tipizálásra, mely utóbbi alapvető igény volt.[56] A szobor azonban létezett, még akkor is, ha nem szerepelhetett kétszeri próbálkozás ellenére sem a Képzőművészeti kiállításokon. Későbbiekben Ferenczy más műveit is „leszólta" a kritika, mondván, hogy a „deformáció még előfordul a kiállítások anyagában, sajnálatos módon éppen nagy tehetségű szobrászoknál" s példaként Borsost és Ferenczyt hozták.[57]



2. Ferenczy Béni: Petőfi. 1948–49.

Minden Petőfi szobor alkotónak legnagyobb problémája volt a hasonlatosság és a társadalomban élő Petőfi kép, a hiteles Petőfi megfogalmazása az első Petőfi szobor óta. E kérdés a centenárium kapcsán vetődött fel erőteljesebben művészi problémaként, elvárásként. Több szobor készült 1947–50 között, legjelentősebbek Medgyessy debreceni, Borsos pécsi Petőfi szobrai.

A XIX. század utolsó harmadában a teátrális, a XX. század elején a költőfejedelem, általában pedig mélabúsan álló, felemelt karral szavaló, irattekercset tartó, vándorló, később forradalmár Petőfi ábrázolásokkal találkozunk az évtizedek során. Egyszerű, pátosz nélküli, poéta mivoltára, sorsára, életére utaló, tárgyaktól mentes megformálása kortárs képzőművészetünkben gyakori. Élő és hihetetlenül szuggesztív, törékeny alkatú Petőfi azonban egyedülállóan csak Ferenczyé, amely 1951-től a Szépművészeti Múzeum raktárában volt.[58]

A szobrot a feledés és a raktár homályából Hatvany Lajos emelte ki, 1955-ben megjelent *Így élt Petőfi* című könyvének borítóján való reprodukálásával, mintegy tiltakozásul a szobor méltatlan sorsa ellen. Sokak számára így lett s maradt hosszú ideig látható a szobor. A szoborra e könyv kapcsán írt cikkében Hubay Miklós hívta fel a figyelmet az Irodalmi Újságban. Az országos képzőművészeti kiállítás zsűrije, korábbi kétszeri visszautasítás után, most beválogatta a művet a műcsarnoki kiállításra. A szobor első nyilvános bemutatására 1955. december–1956. március között a VI. Magyar Képzőművészeti kiállításon került sor. A Hatvany könyv és a kiállításon történt bemutatás nyomán cikkek jelentek meg a szoborral kapcsolatban. A szobor későbbi sorsára vonatkozóan valószínűleg nem közömbös, hogy a kiállítás idején Budapesten tartózkodó szovjet kulturális delegáció vezetője, az író Szmirnov szintén elismerően nyilatkozott a szoborról, melyet példaként állított a pozitív hős ábrázolásában a szobrászat és az irodalom számára is.[59] Fülep Lajos és Illyés Gyula a szobrot méltató írásaikban követelték a szobor felállítását.[60] Fülep a Nemzeti Múzeum kertjét vagy lépcsőjét javasolta megfelelő helynek a szobor számára. A cikkek – és az eltelt két év politikai szemléletváltozásainak- hatására a szobor felállítása hivatalos fórumokon is felmerült.[61] A Népművelési Minisztérium illetékesei megkeresték Ferenczyt, s megpróbálták rábeszélni, hogy dolgozza át a művet, majd később, hogy csináljon egy kisebb, egy méter magas Petőfi-szobrot. Mindkét ajánlatot visszautasította. 1956. első felében egy másik életnagyságú Petőfi szobor készítésére szólították fel, amit ismét elutasított, mondván, legjobb tudása szerint egyszer már megmintázta a költőt.[62] Augusztusban – nyilván Fülep javaslatát figyelembe véve – felvetődött a szobor Nemzeti Múzeum kertjében való felállításának gondolata a minisztérium részéről.[63] Budapesti felállítás esetleges helyszíneként felmerült a vár is. A Bécsi kapu tér és Fortuna utca találkozásánál az evangélikus templom oldalánál jelölte ki egy rajz a szobor helyét, mely a művész hagyatékában maradt fenn.[64] Felállítása csak elképzelés maradt.

A Műcsarnokban kiállított szobor hatalmas vihart kavart, meghökkentette az embereket s írók, művészek, művészettörténészek elragadtatással nyilatkoztak róla s felállításáért kardoskodtak (Fülep, Illyés, Hatvany, Borsos). Budapesti felállítása azonban máig nem történt meg. A szobor 1955–56-os bemutatását követő fogadtatás magyarázata, hogy Ferenczy nemcsak a költő alakját fogalmazta meg az ismert leírásoknak megfelelően s egyben újszerűen, hanem arcának döbbenetes hasonlósága is elképesztő volt az akkor már Escher Károly által restaurált és ismertté vált Petőfi daguerrotípia alapján. Szobrászi ráérzés, mely e hasonlatosságot eredményezte? Részben. Petőfi alakjának megfogalmazásához Ferenczy Illyés és Ady tanulmányát olvasta,[65] és kellett ismernie a Szabad Művészetben közölt ábrázolásokat is. Tény, hogy az eltérések ellenére is e szoboré a „legigazibb" Petőfi arc. Ferenczy korábbi klasszicizáló, sima felülettel mintázott, nyugodt szobraival szemben Petőfi alakját nyújtva, a szobor felületét nyugtalan, mély mintázással formálta meg. Az egész mű, külső megjelenésében és belső tartalmak kivetítésében az addigi szobrászatban új hangú, s a későbbiektől is eltérő realizmust valósít meg, mellyel példa nélkül áll a Petőfi ábrázolások között, sőt talán a magyar köztéri szobrászatban is.

Az eredeti gipszpéldány az Állami Vásárlási Bizottság 1957-es vásárlása révén került állami tulajdonba, a Nemzeti Galériába. 1959-ben Ferenczy egyéni kiállításán ismét szerepelt. 1961-től lett látható a Nemzeti Galéria állandó kiállításain és a Petőfi Irodalmi Múzeumban egy bronzpéldánya, melyet 1959-ben öntöttek ki.[66] Múzeumokban immár látható volt a szobor, de a felállításáért vitatkozóknak meg kellett elégedniük Gyula város Dózsa György terén történő 1960. március 15-i felállítással.[67] A szobor e városban történő felállítását indokolta, hogy Petőfi az itteni megyeházán vett részt közügyekben utoljára, mielőtt Mezőberénybe, s onnan Segesvárra ment.[68]

A gyulai szobor Ferenczy kívánságának megfelelően egy egyszerű 124× 82×72cm-es posztamensen áll. E kívánság mögött valószínűleg az a tény rejlik, hogy eredetileg is alacsony posztamensre komponálta a művész. Tudjuk, hogy az 1948-as megrendelés időpontjában az Ambrosianában, már készen állt a szobor posztamense. Ferenczy újító szándéka elsősorban Petőfi alakjának megformálásában igazolható. Az alacsony posztamens kompozíciós szándéka nem bizonyítható, bár kétségtelenül a hatvanas évektől mind a Petőfi szobrok, mind más köztéri alkotások vonatkozásában erőteljes tendenciaként jelentkezett, amiben nyilvánvalóan fel kell tételezni Ferenczy hatását.

A gyulai szobor felállításával nem záródott le a Petőfi szobor története.

Vélhetően a szobor kvalitásainak, valamint Ferenczy Béni szobrászi elismertségének köszönhetően 1972. áprilisában az ecuadori Magyar Kulturális Intézet kívánta felállítani a költő születésének 150. évfordulója alkalmából,[69] Quito egyik parkjában került elhelyezésre 1973. június 13–án,[70] egy hatalmas hegyes gúla-építményre.[71]

Milánóban a Petőfi szobor még mindig hiányzott, melynek felállításáról azonban sem itthon, sem Olaszországban nem mondtak le, s majd két évtizeden keresztül szorgalmazták megvalósulását.[72] Az ecuadori szoborkéréssel szinte párhuzamosan, de néhány hónap eltéréssel 1972. júniusában – a Petőfi szobrát hiába váró, ámde ahhoz ragaszkodó – Ambrosiana könyvtár a római Magyar Akadémia közvetítésével újból[73] megpróbálkozott a szobor megszerzésével.[74] Ezúttal sikerrel. Petőfi születésének 150. évfordulóján a magyar és olasz együttműködés eredményeképpen, az Olasz Köztársaság és a Magyar Népköztársaság közötti kulturális egyezmény révén került Ferenczy Béni szobra az Ambrosianába, a magyar kormány ajándékaként. Nagy ünnepségsorozat keretében, 1973. március 28-án állították fel a szobrot.[75] Csupán 32 évet kellett várniuk, hogy a milánói szoborudvar Petőfi szobrával teljessé váljon.[76] 1990. szeptember 29-én Göncz Árpád avatta fel Ungváron e szobor újabb bronzpéldányát.[77] Az egykor raktárba kényszerített rossz szobor, ma a legismertebb Petőfi szobor, s talán az egyetlen köztéri szobor, mely ennyi helyen látható. A szakirodalom és felállítók ítélete úgy tűnik ma már egybehangzóan állítja, hogy ez a legigazibb Petőfi, s egyben Ferenczy egyik remekműve, amely a magyar szobrászat számára új utat, lehetőséget nyitott és iskolát teremtett az emlékműszobrászatban. A Milánóba látogató szemtanú, Tolnai véleménye szerint pedig az Ambrosiánában álló nagyságok szobrai közt a legszebb.

JEGYZETEK

[1] A közölt irodalomjegyzék nem öleli fel teljesen a szobor bibliográfiáját. Elsősorban a dolgozat témája szempontjából fontos, a szobor sorsára vonatkozó írásokat válogattam össze. FÜLEP Lajos: Ferenczy Béni Petőfi szobra. Szabad Művészet, 1956. 5. sz. 244. ILLYÉS Gyula: Ferenczy Béni Petőfi szobra. Szabad Művészet, 1956. 5. sz. 244. GENTHON István: Ferenczy Béni. AHA 1959. 193–214. (211–2) ROZGONYI Iván: Beszélgetés Ferenczy Bénivel 1956. Művészettörténeti tanulmányok Bp. 1960. 211–5. FERENCZY Béni: Írás és kép. Bp. 1961. Utószó: Genthon István 245–54. (252) GENTHON István: Ferenczy Béni. Művészet, 1963/2. 7–10. (10) HUBAY Miklós: Gyula. Tükör 1964. szept. 15. SZÁNTÓ Piroska: A szobor előtt. Élet és Irodalom, 1964. szept. 5. SZABÓ Katalin: Ferenczy Béni. Bp. 1967. (17) KONTHA Sándor: Ferenczy Béni. Bp. 1981. (23) Ferenczy Béni arcképe: Ferenczy Béni írásai, szobrai, rajzai. Írások Ferenczy Béniről. Összeáll. és szerk. RÉZ Pál Bp. 1984. WEHNER Tibor: Köztéri szobraink. Bp. 1986. (105–6) TOLNAI Gábor: Szóbeli jegyzék. Új Írás, 1987. 1. sz. 65–66. VARGHA Balázs: A Petőfi-szobor viszontagságai. Élet és Irodalom, 1988. 11. sz. március 11. 1. VARJAS Károly: Újabb híradások Petőfi-szobrokról. Élet és Irodalom, 1988. 14. sz. április 1. 4. KONTHA Sándor: A Petőfi szobor néhány viszontagsága. Élet és Irodalom, 1988. 14. sz. április 1. 4. KALMÁR György: Petőfi Itáliában. Élet és Irodalom, 1988. 14. sz. április 1. 4. VARGHA Balázs: (Válasz) Élet és Irodalom, 1988. 14. 4. VARJAS Károly: Petőfi szobrok hazánkban és határainkon túl. 1850–1988. Bp. 1989. 162, 165, 240–41. NAGY Ildikó: Hagyomány és megújulás. A magyar szobrászat fordulata az 1960-as években Ars Hungarica 1990/3. 243–61. (243) KONTHA Sándor: Ferenczy Béni Petőfi szobra. Új Művészet, 1991/1. 66. KOVÁCS Péter: A tegnap szobrai Szombathely 1992. 14–16. (134)

[2] Ferenczy Béni (Szentendre 1890. Jún. 18. – Bp. 1967. Jún. 2.) A Tanácsköztársaságban direktóriumi tag, majd bécsi, 1935–37 moszkvai emigráció.

[3] Ferenczy Béni a megalakulástól aktívan részt vett a Művészeti Tanács munkájában 1948-ig (lásd 40. sz. jegyzetben). 1945-ben a szaktanácsok felett működő Hetes Tanácsban ő képviselte a képzőművészeket. (lásd 38. sz. jegyzetben).

[4] BÁNÓCZI Zsuzsa: Köztéri szobrok, pályázatok. In. A fordulat évei Bp. 1988. 265–284. (272) PÓTÓ János: Emlékművek, politika, közgondolkodás. Bp. 1989. (56)

[5] BÁNÓCZI i. m. 272. Történelmi háttérről bővebb információk: A fordulat évei. Bp. 1988. (205 –208). A szobor állítás kérdésében, s a centenárium megünneplésének módjában beállt változás hátterében áprilistól a kommunista pártnak a hatalom megszerzésére irányuló törekvései húzódtak meg. A szabadságharc hőseinek és Petőfi alakjának „zászlóra tűzésével" próbálták ellensúlyozni az ellenzéki pártok propagandáját, s a pártot, mint a nemzeti hagyományokat ápoló pártként feltüntetni és így a társadalmat maguk mögé állítani. A választási küzdelmekre koncentrálva 1948-ban a párt jelvényét is megváltoztatták háromszínű szalagra.

[6] BÁNÓCZI i. m. 272. 31. és 32. sz. jegyzet. Szabad Művészet, 1948/2. sz. 30.

[7] A Palazzo dell'Ambrosiana és S. Sepolcro templom Milánó egyik nevezetessége. Az Ambrosiana Intézetet Federico Borromeo kardinális alapította, maga a barokk palota 1603 és 1609 között épült, később többször bővítették, 1918–25 között Művészeti Akadémiával egészült ki. A Piazza S. Sepolcro-ra néző egyemeletes épületrészben, mely Fabio Mangone tervei alapján épült, található a világhírű könyvtár. Az Ambrosiana Könyvtár belső – Cortile della Fontana – udvarát a források többféleképpen is említik. Nevezik „halhatatlanok" udvarának vagy „halhatatlanok" csarnokának, előfordul az Ambrosiana Pantheonja, a Cortile uomini magni és a Corte degli Spiriti magni elnevezés is. A kialakítás idején a leendő szoborudvart cinquecento udvarnak is titulálták. Különböző források, híradások 12 nemzet híres férfiújának szobrát, de általában más-más szellemi nagyságot sorolnak fel, mint ábrázolt személyt. Az eddigi források alapján valószínűleg Homérosz, Arisztotelész, Platon, Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes, Paracelsus, Chateaubriand, Manzoni, Byron, Michelangelo és Petőfi szobrai láthatók a szoborgalériában. (VARJAS 240–41. és későbbiekben előforduló levéltári iratok, cikkek.)

[8] A fordulat évei Bp. 1988. 1956-os Intézet. A megváltozott külpolitikai helyzet egyik jelensége, hogy az olasz és francia kormányból 1947 őszén kikerültek a kommunista pártok, s mindkét ország polgári demokráciává alakult. A magyar nemzetközi kapcsolatok irányának lehetőségeit ez is erőteljesen befolyásolta.

[9] Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 1946–1948. Szerk. KISS Dezső Bp. 1979. 208. 130. tétel. 1948. április 13. Petőfi Sándort ábrázoló képzőművészeti alkotások elbírálása. Kivonatok a Művészeti Tanács Képzőművészeti Szaktanácsának üléseinek jegyzőkönyveiből. „(...) A Szaktanács az 1948. ápr. 27-én tartott 317. Ülésén 8023. és 8025. sz. alatt foglalkozott Juhász András iparművész Petőfi szobor-terveivel és úgy határozott, hogy azokat 'művészi szempontból nem tartja kielégítőnek és felállításukhoz nem járul hozzá.' A 318. Ülésen a milánói Ambróziánában felállítandó Petőfi-szobor elkészítésére Ferenczy Bénit javasolta." (...)

„(...) 7888. sz. a Szaktanács tudomásul veszi Csepel község elöljáróságának értesítését, hogy a Petőfi-mellszobor pályázatot elbíráló zsűri tagoknak 100-100 Ft tiszteletdíjat kiutalt. 7828. sz. a szaktanács hozzájárul Szandai Sándor Petőfi mellszobrának kivitelezéséhez, mert Beck András bejelentette, hogy Szandai a terven nagy változtatásokat hajtott végre és a szobor hasonlatosság szempontjából is jobb lesz."(...) „A 323. Ülésén hozzájárult, hogy 'Karcag városa egy később elhelyezendő Petőfi bronz-szobor felállítására egy piszkei vörösmárványból készült, és már a múltban is fennállott talapzatot Győri Dezső szobrász átalakítása után, a bemutatott tervrajz szerint felállítsa.' Kérte azonban, hogy a felállításra kerülő Petőfi szobor vázlatát a város a centenáris osz-

tálynak kivitelezés előtt mutassa be." (...) A Szaktanács az 1948 június 30-án megtartott 327. Ülésén bírálta el Győri Dezső fenti szobortervét s azt elfogadta. Az augusztus 10-i ülésen ismertették Szentes polgármesterének a Művészeti tanácshoz intézett levelét, amelyben a városban felállítandó Petőfi-szobor költségeiről tájékoztatást kért. A Szaktanács a kérdés megválaszolására Csorba Géza szobrászművészt kérte s őt javasolta a szobor megmintázására is. (333. ülés, 9180 sz.)"

[10] KONTHA Sándor: Ferenczy Béni Petőfi szobra Új Művészet 1991/1 66. és KONTHA Sándor: A Petőfi szobor néhány viszontagsága Élet és Irodalom, 1988. 14. sz. április 1. 4.

[11] A szobor udvar keletkezésének pontos ideje, körülményei, története olaszországi kutatást igényelne. Elképzelhető, hogy a szobor udvar gondolata s talán vele együtt a Petőfi szobor állításának ötlete is a harmincas évek elejére datálható, s nem kizárt, hogy az 1925-ben elkészült Művészeti Akadémia tovább folytatásaként merült fel. Valószínűleg több éven keresztül érlelődött az Ambrosiana szobor udvarának terve, míg a végleges variáció megszületett és hozzá láttak a megvalósításhoz. 1933. a költő születésének 110. évfordulója, kiváló alkalomnak bizonyulhatott az Olaszországban is rendkívül népszerű költő szobrának felállítására. A felállítandó Petőfi szobor és helye, a milánói Ambrosiana szobor udvara, ebben az időpontban azonban hiteles dokumentumokkal nem támasztható alá. Hiteles forrás 1939-ben jelöli meg az udvar és a Petőfi szobor tervét. A milánói Petőfi szobor ügyére vonatkozóan 1940-ben találunk először hivatalos adatot az Országos Levéltár mutatókönyvében. 1941-ben már kialakítás alatt lévő szoborgalériáról írnak, amelyben már kész alkotások is találhatók. Ez utóbbi forrás a szoborudvar kezdeményezőjeként signore Galbiatit, az Ambrosiana akkori vezetőjét nevezi meg. (MNG Adattára Pásztor János irathagyatéka. 23186/90 IV-148 Pásztor János megbízólevele 1941. Április 8.)

[12] VARJAS Károly: Petőfi szobrok hazánkban és határainkon túl. /1850–1988/. Bp. 1989. 241–42.

[13] A fiatal, tehetséges, Ferenc József díjas, római ösztöndíjas Mészárost, mint jelentős megbízás kiválasztottját, jogosan tételezhetjük fel egy olaszországi leendő Petőfi szobor alkotójaként. Mészáros római tartózkodása alatt megbízást kapott a Róma közelében lezuhant magyar repülők emlékművének elkészítésére. (KONTHA Sándor: Mészáros László. Kandidátusi értekezés tézisei Bp. 1969. 8.) 1934-ben kezdett a budapesti Ferenc József laktanya háborúban elpusztult lovak – Ércparipa – emlékművének mintázáshoz, melyet 1935-ben avattak fel (Pesti Városháza, 1935. 5. sz.). A Mészáros László által készült Petőfi szobor vázlatról a Gerevich fotóanyagban található egy fénykép (MTA MKI Fotótár B 3886.), amelyen, magas talapzaton álló, felemelt karú alak látható, a talapzaton Alessandro Petőfi felirat olvasható. A szobor vázlat keletkezési idejét behatárolja az ösztöndíj ideje és a szobrász 1935-ben történt emigrálása a Szovjetunióba. Az ösztöndíjra vonatkozóan P. Szűcs Julianna 1931–32 éveket adja meg (P. SZŰCS Julianna: A Római Iskola. Bp. 1987.), Kontha Sándor szerint viszont 1932–34 között volt római ösztöndíjas. Monográfusa szerint hivatalos hitegetés nyomán kezdett Rómában a mintázásához, a mű elkallódott (KONTHA Sándor: Mészáros László. 1905–1945. Bp. 1961. 22. és 23.). A vázlat nagy valószínűséggel 1933–34. között készült. A rendkívül magas posztamens és a szoboralak aránya kizárja, hogy a később megvalósult szoborudvarba tervezte volna a szobrász. Mindezek alapján, s ha elfogadjuk a szobor udvar 1939-es keletkezési dátumát, akkor Mészáros László szobortervázlata csak egy korai kiforratlanabb elképzelésbe illeszthető be, ha egyáltalán az Ambrosianába tervezték s nem esetleg Rómába vagy más olasz városba.

[14] VARJAS 242.

[15] Pátzay 1942-ben készített plakettet, azt a Petőfi-jelvényt, melyet az 1942. március 15-i nagy, háborúellenes tüntetésen viseltek a tiltakozók. Ennek nyomán készítette az utcatáblát, a Bp. V. ker. Petőfi tér 1. számú házra 1972-ben. (RAJNA György: Budapest köztéri szobrainak katalógusa. Bp. 1989. Negyven év köztéri szobrai Budapesten. 1945–1985. Szerk.: HADHÁZY

Levente, SZILÁGYI András, SZŐLLŐSSY Ágnes Bp. 1986.) Egy 1947-es levél őt nevezi meg tévesen a milánói szobor megbízott alkotójának. (Magyar Nemzeti Múzeum Tanácsának levele 1947. október 4. OL XIX-I-1-i-212088-1948 /152d/), ezt a későbbi ügyiratokban pontosítják Pásztor Jánosra. Mindezek alapjai lehetnek a keveredéseknek. Pátzay Petőfi szobrának története újabb fordulattal gazdagodott KONTHA Sándor Új Művészet 1991/1. számában megjelent – a szobor sorsát először összefoglaló – Ferenczy Béni Petőfi szobra című cikkében, amelyben feltételezi, hogy az Ambrosianába kerülés szándékával készült Pátzay Pál és Pásztor János szoborterve is. A 66. oldalon közli, hogy e „kettő kiküldése konkrétan szóba került 1940. után, Pátzay szobrának bronzba öntéséhez ekkor hiányzott a bronz, Pásztor alumínium szobrát pedig művészi okokból nem tartották méltónak a külföldi felállításra". Pátzay talán készített egy Petőfi tervet 1940. után Milánóba, erről nincs adat, a háborúban Pátzay műterme elpusztult, özvegye nem tud róla. Nem valószínű, hogy csak a bronzhiány miatt nem valósult meg a Petőfi szobor, jelen pillanatban a szobor léte kétséges.

[16] 1947. december 9. A milánói Ambroziana Könyvtárban felállítandó Petőfi-szobor ügyében a V.K.M. Művészeti Osztályának leirata a Művészeti Tanácshoz. (MTA MKI Adattár C-I-137-es fond / leltározatlan / KISS D. szerk. Iratok ...c. kötetekhez készült gépelt levéltári dokumentumok, kivonatok. Eredeti fogalmazvány Műv. Min. Irattára V.K.M. Műv. Oszt. 1946/47–139.)

[17] Magyar Nemzeti Múzeum Tanácsa elnökének (Jánosy János?) 570/1947. sz. levele Bassola Zoltán VKM államtitkárnak. Bp. 1947. október 4.(Magyar Országos Levéltár, OL XIX-I-1-i-212088-1948 1152d.)

[18] Magyar Országos Levéltár, VKM Elnöki C osztály. Külföldi kulturális ügyek /K 639/ 1937–44 közötti mutatókönyvek és megmaradt iratok regesztái, Külügyminisztérium Sajtó és Kulturális osztály /K 66/ mutatókönyvei 1939–42 alapján nincs korábbi előzmény. VKM Elnöki C osztály Külföldi kulturális ügyek /K 639/ Név – hely – tárgy mutatókönyve 1940 „Petőfi szobor felállítása milánói Ambrosianában" 2582 és 3673., továbbá VKM Elnöki C Külföldi kulturális ügyek 1942-es mutatókönyv „ Petőfi szobor felállítás a milánói Ambrosianában" 34586 és 37447. Iratok megsemmisültek, felkutatásuk talán Milánóban járhatna eredménnyel. Mutatókönyvekben rendszeres bejegyzések a Magyar Iskolára és a Magyar Intézetre, 1942-esben bejegyzés a Magyar Hétre vonatkozóan, kulturális bizottság szervezésére.

[19] VKM Elnöki C osztály Külföldi kulturális ügyek /K 639/ Név-hely-tárgy mutatókönyve 1940 „Petőfi szobor felállítása milánói Ambrosianában" 2582 és 3673.

[20] RADOCSAY Dénes: Tavaszi fecsegés, műtermi titkok. Nemzeti Újság, 1941. március 23. Ekkor már dolgozik a szobron. „Másik megbízatása a mesternek a milánói múzeum számára szól, amelynek udvarán 12 nemzet egy-egy reprezentatív alakjának szobrát állítják fel. Pásztor az állam megbízásából Petőfi szobrát készíti, hogy a nagy költő képviselje majd Milánóban a magyar szellem dicsőségét."

[21] MNG Adattára Pásztor János irathagyatéka. 23186/90 IV-148. Pásztor János megbízólevele 24.834/1941. III. sz. 1941. Április 8. Miniszter helyett Fáy államtitkár aláírással.

[22] A hildebrandi elveket követő Pásztor János (Gyoma, 1881. jan. 29.– Bp. 1945. jan. 27.*) az Ad Astra, Báthori fejedelem, Rákóczi fejedelem szobrok alkotója, a Corvinkoszorú és -lánc tulajdonosa, 1937-től m. kir. kormány főtanácsosi címmel bírt. MNG Adattár Pásztor irathagyatékban: Meghívók a kormányzóhoz teára, Ribbentropp fogadására stb. 1942-ben lábának amputálása után Horthy kérésére V. oszt. tanári kinevezést kapott a Képzőművészeti Főiskolán, ahol tanított. HEITLER László: Pásztor János. Bp. 1981. M. HEIL Olga: Pásztor János. Művészet, 1965/10. 24. d. m. Egy művész, akit nem kísérhetett nekrológ. Magyar Nemzet, 1965. január 27. 4.

[23] lásd 20-as jegyzetet

[24] MNG Adattár 23186/1990/IV-152. Szinyei Merse Jenő levele Pásztor Jánosnak 1942. Október 9-én. VKM 78.744 /1942. III. szám.

[25] MNG Adattár 23186/90. II-42 – 44 Elismervény Krausz Ferenc bronzöntőtől a Petőfi szobor alumínium öntési előlegéről 1942. december 25.

[26] Pásztor János Petőfi szobra MNG Szoborosztály. Ltsz. 68.104-N alumínium, 192 cm. Ajándék özv. Pásztor Jánosnétól 863–192/60. sz., kettéfűrészelve. Rest. László Péter 1975. Kiállítva: 1975. Nagytétény Rózsa-kiállítás, 1986-ban a Nagytétényi Kutatóintézet Rózsakert díszítéséhez kiadva, vissza 1987, Zánka 1987. Szabadtéri kiállítás, vissza 1988. Pásztor János Petőfi szobra. uo. Ltsz. 68.233-N gipsz 192 cm. Özv. Pásztor Jánosné, Ada néni szeretett volna a férjének a Szüret utca 15. sz. házukban emlékmúzeumot létesíteni 1947-ben és 1952-ben is. (Földes Mária közlése: 1960-ban ajándékozta a szobor-anyagot a galériának, de azzal a kikötéssel, hogy haláláig ő gondozza, az anyag nagy része így csak 1968-ban, két évvel az özvegy halála után került a Galériába.)

[27] HEITLER László: Beck Ö. Fülöp. Bp. 1969. 1. sz. kép. Petőfi-érem 1900 körül, márvány, 55 cm magas (más adat szerint 44 cm, festett gipsz az 1947-es emlékkiállítás katalógusában közölve 68. sz. RÓZSA György ikonográfiájának 62. tétele). Kiállítva MNG III. Emelet.

[28] Reprodukciók, rajzok, melyek Pásztor Petőfijének előképei lehettek: Jankó János Petőfi balra néző rajza, 1860-as évek közepe, Bp. Illyés Gyula hagyatéka, (GEREVICH – GENTHON: A magyar történelem képeskönyve. Bp. 1935. 205.) 1847-es daguerrotípiáról készültek: Székely Bertalan tus mellkép, (ERNST Lajos: Petőfi arcképei Bp. 1922.) Pollák Zsigmond: Petőfi Vasárnapi Újság, 1869/1. sz., jobbra néző sima hajú, szakállas rajz, ingnyak, zsinóros mente felső része ismétlődik Pásztor szobrán hasonlóan. Szobor előképek lehettek: Dunaiszky László: Petőfi 1860. Barabás 1948-as kép alapján (ERNST 1922.) Sima hajú, bajszos, kis szakállú, zsinóros mente, ingnyak emlékeztet Pásztoréra.(1907-ben Pesti Napló Petőfi Albumában közölték először). Borzolt hajú, szakállas, ingnyak, zsinóros mente felső hasonló Izsó Miklós Petőfi 1973-as mellszobrához, (ma MNG) és Huszár Adolf: Petőfi 1882. Kisfaludi Strobl Zsigmond Petőfi fej 1925. hátrafésült dús hajzat, haragvó, élettel teli arc. Kisfaludi: Petőfi 1933. Pápa, mellszobron hátrafésült haj. 1934-es nagykanizsai 48-asok emlékmű egyik harcoló alakja Petőfi csákóban, köpenyben. – Pásztor rendelkezésére álló Petőfi kép publikációk: Petőfi Album. Szerk. Bartók Lajos, Endrődi Sándor, Szana Tamás. Petőfi Társaság. Bp. 1898. GEREVICH – GENTHON: A magyar történelem képeskönyve Bp. 1935. Pesti Napló Petőfi album Bp. 1907. ERNST Lajos: Petőfi arcképei Bp. 1922. VÁRKONYI Nándor: Petőfi arca Pécs. é.n. (1940.) Forrás a könyvekre: RÓZSA György: Petőfi Sándor képmásai. Ikonográfiai tanulmány Irodalomtörténet, 1951. 2. sz. 207–217.

[29] 1945. januárban halt meg (több publikációban 27-e vagy 7-e, MNG Adattárban halotti anyakönyvi kivonatban, melyet III. 12-én állítottak ki, I. 26-a szerepel) a budai Siesta szanatóriumban, február 22-én temették el annak parkjában.

[30] Özvegye az ideiglenes sírhelyről 1947. április 18-án, a VKM és a Fővárosi Polgármesteri Hivatal tehervállalása mellett, újra temettette a Fiumei úti ingyenes díszsírhelyen. 1946. április 12.-én kéri az özvegy az újratemetést, mely elől a VKM miniszter nem zárkózott el (225756/1946 XI. sz. levélben, aláíró a miniszter rendeletéből Pátzay Pál Képz.Főisk. r. tanár ügyosztályvezető). A VKM 1947. január 28-án kérte a Fővárost, hogy díszsírhelyet kapjon kiemelkedő művészi munkásságáért. A temetés 1947. szeptember 25-én kelt számláját még 1948. március 22-én sem teljesítették. 4283/1948 sz. kivonat alapján a Kerepesi Temetőben 33-1-1 sz. dísz sírjában temették el. (MTA MKI Levéltári Gyűjtemény Fővárosi Levéltár regesztái 01098-01108 : Polgm. ügyiratok 222.550/1946, 225.756/1946, 225,756/946-2, 220.191/1947-1,2, 186.214/1947, 221.550/1948 XI. üo.) – Az iratkivonatokra dr. Kerny Teréz hívta fel figyelmemet. – Hírlap, 1947. április 20-i száma tudósít az újratemetésről, Kisfaludi és Medgyessy búcsúztatta.

[31] Az újratemetési ügyintézéseket megelőzően s azzal párhuzamosan más ügyek is felmerültek Pásztor Jánossal kapcsolatban. 1946. novemberében egy szobrot vásárolnak a hagyatékból (225.606/1946-XI üo.). 1947-ben Magvető" szobrának ajándékozásáról- özvegy által?- és felállításról, talapzatköltségekről is szó esik 1947. már-

cius 27. és április 15. közötti iratkivonatokban (221338/4, 220.440/194, 221334/47 XI. üo). Az 1947. szeptember 18-i beadvány szerint az özvegy a XI. Szüret u. 15. sz házuk műtermét és férje hagyatékát felajánlotta Pásztor János Emlékmúzeum céljára, melyet az ügyosztály nem vállalt fel a főként gipszszobrok restaurálásának anyagi terhei miatt (Polgm. ügyiratok 2216447, 221338/47, 221334/47 XI üo. Talán ezek az ügyek, költségek is szerepet játszottak – az elkészült, de át nem vett milánói Petőfi szobor – Márffy közvetítése és a Nemzeti Múzeum Tanácsának a szobor felállítást kérő levele mögött.

[32] OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) Magyar Nemzeti Múzeum Tanácsa 570/1947 sz. A Nemzeti Múzeum elnökének (Jánosy János?), levele Bassola Zoltán VKM államtitkárnak Bp. 1947. október 4. „Olaszországi utam előtt felkeresett Márffy Oszkár és közölte velem, hogy Milánóból való hazatérése illetve a most lezajlott világháború előtt Signor Galbiati a milánói Bibliotheca Ambrosiana igazgatója hozzájárult ahhoz, hogy a magyar kormány egy Petőfi-szobrot állíthasson fel az Ambrosana Pantheonjában. Márffy annak idején jelentést tett a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak, mely a javaslatot magáévá téve Pátzay Pált bízta meg a szobor elkészítésével. A terv megvalósítását a világháború és a közbejött események odázták el. Az Ambrosianában járva magam is megállapítottam, hogy Signor Galbiati ajánlata igen megtisztelő a magyarság kultúrájának elismerése szempontjából. Petőfi szobrának alapzata ma is üresen várja Magyarország ajándékát. A szobor Dante, Michelangelo, Goethe és Byron szobrai közt kerülne felállításra és meggyőződésem szerint igen nagy jelentőségű volna az évszázados magyar-olasz kultúrkapcsolatoknak világháború után való felújítása érdekében. Midőn az előadottakat Államtitkár Úr nagybecsű figyelmébe ajánlom, felkérem, hogy ezt a még ma is fennálló olasz ajánlatot mérlegelés tárgyává tenni szíveskedjék. Fogadja Államtitkár Úr őszinte tiszteletem nyilvánítását." Budapest 1947. október 4. a Magyar Nemzeti Múzeum elnöke (olvashatatlan aláírás: Jánosy János?).

[33] OL XIX-I-1-i-153154-1947 (79d) 'Milánói" 139. 1947 okt. 18. Előadóív belső lap kézírással első rész, jelentés: A Nemzeti Múzeum Tanácsa október 4-én kelt beadványában felelevenítette a milánói Ambrosiana könyvtárban felállítandó Petőfi szobor ügyét. Az ügyben Bóka államtitkár úrnak jelentettük, hogy a szobor Pásztor János műtermében van, azonban a háborús viszonyok közt alumíniumból öntötték ki. Bassola államtitkár úr a szobor bronzba öntésére vonatkozólag tájékoztatást kért. A Pásztor János által készített szobor felállítását művészi szempontból aggályosnak tartjuk. Ezért mielőtt a szobor bronzöntési költségére vonatkozólag tájékoztatást kérnénk, kívánatosnak tartjuk a ez ügyben a Művészeti Tanács véleményének meghallgatását. Tekintettel arra, hogy magyar műtárgynak külföldön való elhelyezéséről van szó, a Tanácsnak javaslatának kikérését indokoltnak látjuk." Olvashatatlan aláírás.

[34] OL XIX-I-1-i-153154-1947 (79d) 'Milánói" 139. 1947. XII. 4. Előadóív belső lap kézírással második rész, levéltervezet. Ez utóbbi szószerinti gépelt változatát lásd a következő 35-ös jegyzetben, mely részben az első jelentést is kivonatolja.

[35] MTA MKI Adattár C-I-137-es fond (leltározatlan) Kiss Dezső szerk. Iratok ... c. kötetekhez készült gépelt levéltári dokumentumok, kivonatok. Eredeti fogalmazvány Müv. Min. Irattár V.K.M. Müv. Oszt. 1946/47-139. Bp. 1947. December 9. A milánói Ambroziana Könyvtárban felállítandó Petőfi-szobor ügyében a V.K.M. Művészeti Osztályának leirata a Művészeti Tanácshoz. „Hivatali elődöm a felszabadulás előtt elkészíttette Pásztor János szobrászművésznek a milánói Ambroziana könyvtár számára Petőfi Sándor szobrát. A szobrot a háborús események miatt nem lehetett felállítani. A szobor felállításának ügye újból előtérbe került. A szobor alumíniumból kiöntve Pásztor János műtermében van, a háború alatt jelentéktelen sérüléseket szenvedett. Kérem a Tanácsot, hogy a szobor felállításával kapcsolatban véleményes javaslatot tenni szíveskedjék. Amennyiben a szobornak a milánói Ambroziana könyvtárban való felállítása nem volna lehetséges, azt valamelyik vidéki

város számára adományoznám. Boreczky Bp. 1947. XII. 4. (Látta Szalatnay XII. 6, Kardos XII. 9., Bóka XII. 9.) Eredeti fogalmazvány Müv.Min. Irattár V.K.M. Müv. Oszt. 1946/47–139. Milánói/153154/47. Jegyzet: Az előadói íven található feljegyzés szerint a Nemzeti Múzeum Tanácsa 1947. Október 4-én kelt beadványában felelevenítette a milánói szobor ügyét, de a Művészeti osztály „ a Pásztor János által készített szobor felállítását művészi szempontból aggályosnak" tartotta. A Művészeti Tanács válasza nincs az ügyiratban." Megtalálható a további ügyiratokban.

[36] OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) VKM VII. főosztály előadóív és betétek 1948. I. 5. – 1949. II. 12.Tárgy: Milánói Ambróziana Könyvtárban Petőfi szobor felállítása. Irattárba érkezett 1949. február 12. Utóirat 214162/1948. VII. nincs az aktában. A későbbi hivatkozások mind ezen iratcsomóban lelhetők fel. Október 15. gépelt betét lapja tartalmában és részben megismétli a fent idézett dokumentumokat. Megbízást Pásztor kapta, bronzpatinával bevont alumínium szobrot készített. A szobor kis sérüléseket szenvedett. „Kétségtelen, hogy a szobor bronzban való kivitelezése kívánatosabb lenne. A bronzöntés költségei jelentős terhet rónának a tárcára. Amennyiben a szobrot a mai körülmények között megküldhetjük, indokolt lenne a költségeket a X. ügyosztálynak vállalnia. Mielőtt bármi intézkedés történnék, a külügyminisztériumot meg kell keresni, hogy az olasz kormánytól a szobor átadására a beleegyezést a magyar kormány megkaphassa." Bp. 1947. okt. 15. Szalatnay aláírással.

– 1947. október 22-én küldték meg a szoborra vonatkozó ügyiratot Bassola államtitkárnak. Ugyanezen lapon olvasható az október 27-i gépelt javaslat: „Mielőtt a X. ü. o. állást foglalna, feltétlenül szükséges, hogy tudja: milyen költségekkel kell számolnia. Ennek megtörténte után a külügyminisztérium állásfoglalását is ki fogjuk kérni."

[37] lásd 33. sz. jegyzetet

[38] Rendelet tervezet Magyar Művészeti Tanács szervezéséről 1945. április 10. A Budapesti Nemzeti Bizottság által szervezett Magyar Művészeti Tanács tervezete egy országos hatáskörű művészeti tanács felállításáról és szervezéséről. Terv szerint feladata a művészeti élet és művészeti tevékenység irányítása és ellenőrzése. Autonómiával, erkölcsi és hatalmi súlyával intézi ügyeit. Törvények előkészítése, kormányzati tanácsadás, véleményezés, külföldi kapcsolatok ápolása. Szervezete hat ágazati szaktanács. A tervezetet átdolgozás után 1945. okt. 27-én fogadta el a Minisztertanács 10.210/1945 ME sz. 1945. október 30. 1945. őszén átszervezték a Művészeti Tanácsot a munka gyorsítása érdekében a Szaktanácsok képviselőiből egy szűkebb körű testületet szerveztek, a Hetes Tanácsot a képzőművészek részéről Ferenczy Béni lett, helyettese Szőnyi István. Iratok a magyar képzőművészet történetéhez I. füzet 1945. Szerk. KISS Dezső Bp. 1973. 33–36. és 41.

[39] lásd 34. és 35. sz. jegyzeteket

[40] A magyar Művészeti Tanács tagjainak címjegyzéke: Képzőművészeti Szaktanács Beck András, Bernáth Aurél, Ferenczy Béni, Kállai Ernő, Kmetty János, Pátzay Pál, Szőnyi István. (MTA MKI Adattár MKCs-C-I- 137 fond Iratok... /Egykorú gépelt szöveg. Müv.Min Iratára VKM Elnöki Osztályának iratai 945-1- Magyar Művészeti Tanács felállítása és szervezete –11871 /Kb. 1945 szeptember hó) Továbbá: MT Képzőművészeti Szaktanács tagjai 1948. június: Bernáth Aurél, dr. Rabinovszky Máriusz, Szőnyi István, Kmetty János, Beck András, Pátzay Pál tanácstagok és dr. Zombori Miklós előadó. 1948-ban Kállai Ernő kiválik a Művészeti Tanácsból. (Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 1946–1948 Szerk. KISS Dezső Bp. 1979.)

[41] OL XIX-I-1-i-212088/1948 (152d) MT Képzőművészeti Szaktanács válasz levele 6772/1947. sz. előadó dr. Zombori Miklós, aláíró Szőnyi Kálmán ügyvezető titkár ..A Művészeti Tanács művészeti szempontból nem tartja helyénvalónak a Petőfi- szobor Milánóban való felállítását és azt javasolja, hogy a kultuszminisztérium a szobrot valamelyik kisebb vidéki város számára adományozza." Aláíró Szőnyi Kálmán ügyvezető titkár. Bp. 1948. január 2.

[42] OL XIX-I-1-i-212088/1948 (152d) Előadóív 1948. január 12. VII. osztály azaz Művé-

szeti osztály / gépelt összefoglaló jelentés, hivatkozva a Művészeti Tanács válaszlevelére döntött a szoborról." A Művészeti Tanács előterjesztése alapján a szobornak Milánóban történő felállítását nem javasolja. A szobrot a szabadságév alkalmából valamelyik vidéki város számára szándékozzuk adományozni." Aláírók: Boreczky, Kardos (kézírással).

[43] MTA MKI Adattár MKCs-C-I-137 leltározatlan levélmásolat Képzőművészeti osztály feljegyzése Aczél et. részére. Czéh György 1960. Július 4." Nagymágocs község most felavatott kultúrháza előtt Petőfi szobrot kíván elhelyezni, s ehhez segítségünket kérte. Javasoljuk, hogy a község kapja meg néhai Pásztor János szobrászművész Petőfi szobrát, amelyet az 1940-es évek elején készített, de a háborús események miatt felállítása elmaradt. A szobor alumínium öntését és a jogdíjat a művelődésügyi minisztérium vidéki köztéri szobor keretének terhére lehetne fedezni. Kérem Aczél elvtárs hozzájárulását. Kézzel: Gádor et! Nem kell Aczél et. hozzájárulása ehhez. Egyszer már Aradi etnőnek ezt benyújtottuk, még akkor amikor ez a kérés felmerült. Czéh VII.5."

[44] MTA MKI Adattár MKCs-C-I-137-es fond iratanyagában 23186/1990/ X-27 Művelődési Minisztérium 73178/960/IX.sz levél. Ea: Gádor Endre ov. Aradi Nóra özv. Pásztor Jánosnénak. Értesítem, hogy néhai Pásztor János szobrászművész „Petőfi" szobrát a nagymágocsi kultúrház számára a Művelődésügyi Minisztérium fémből megvásárolja. Az Ön által rendelkezésre bocsátott gipszmintát a Képzőművészeti Kivitelező Vállalat a fémöntés megtörténte után visszaszállítja. Egyidejűleg intézkedtem, hogy a Képzőművészeti Alap a szobor fémpéldányáért Önnek járó tiszteletdíjat 25.000Ft-ot címére utalja át. Bp. 1960. július 29. Cikkek: Pásztor János művét, egy Petőfi szobrot, a Művelődésügyi Minisztérium Nagymágocs községnek ajándékozta. Hír. Esti Hírlap, 1960. nov. 27. 8. Petőfi szobra Nagymágocson. Művészet, /Művészeti életünk rovat/ 1961 ápr. 40. Petőfi. Csongrád Megyei Hírlap, 1983. szeptember 22. Rövid hírben „ Pásztor hagyatékából származó emlékművet 1960. március 15-én avatták fel." (Nyilván téves az évszám.)

[45] OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) Milánó-„Ambroziana Könyvtárban" Petőfi szobor felállítása. 139/2. Betétlapon kézzel írt állásfoglalás. A X. főosztály véleménye a VII. osztály részére 1948. Január 16. Martinszky aláírással:" A t. Társosztálynak Pásztor János Petőfi szobrára vonatkozó álláspontját tudomásul vesszük. Az olasz részről tett megtisztelő ajánlat ügyét azonban ezzel nem szeretnők lezárni. Egy Petőfi–szobornak a milánói Ambrosiana Pantheonjában való felállítása – a világirodalom legnagyobb költői között – éppen a jubiláris manifesztációkkal kapcsolatosan különös jelentőséggel bírna, melynek világviszonylatban is visszhangja lenne. Ha a Pásztor-féle szobor nem is felel meg a kívánalmaknak, keresnünk kellene lehetőségét annak, hogy Petőfi szobrának talapzata ne álljon üresen. Fentieknek szíves megfontolása estleges javaslattétel végett ügyiratot r. ú. a tek. VII. főosztálynak tisztelettel visszaküldöm."

[46] OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) Milánó-„Ambroziana Könyvtárban" Petőfi szobor felállít. 139/2 csomó. Betétlapon géppel írt vélemény. 1948. január 22. „ A főosztály a maga részéről kívánatosnak tartja, hogy a milánói Ambróziana Könyvtár megtisztelő felhívásának eleget tegyünk. A magyar művészetet méltó formában képviselő Petőfi szobor elkészítésére azonban jelenlegi helyzetben a főosztály nem vállakozhat. Tekintettel arra, hogy ez idő szerint az ügyben intézkedésre nincs szükség, az ügyirata ad acta tehető." Kézzel aláírás: Boreczky

[47] KONTHA 1991

[48] Magyar Országos Levéltár, Szabadművelődési Főosztály mutatókönyv bejegyzése. Irat helye 139/2 sz. akta „milánói Petőfi szobor felállítása", de az irat nem található. Az eredeti iratkötegben OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) jelzésű előadóív utóirata 214162/1948.VII. szintén nem lelhető fel. További iratok, melyek Ferenczyre illetve a Petőfi szoborra vonatkozhatnak /245147, 247346, 247510, 24781, 251259/ 1948. számúak/ egyáltalán nem érkeztek be a levéltárba. Így minden további kutatás csupán a Ferenczy Béni özvegyénél esetleg még fellelhető iratokra támaszkodhat, melyek révén végleges választ le-

het majd adni a szobor keletkezését, hányattatását előidéző, befolyásoló kérdésekre.

[49] GÁCH Marianne: Petőfi a raktárban. Béke és Szabadság, 1956. aug. 15. és KONTHA Sándor: Ferenczy Béni Petőfi szobra Új Művészet 1991/1 66.

[50] Uo.

[51] KONTHA 1991

[52] Uo.

[53] Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 1946–1948 (Szerk. KISS Dezső) Bp. 1979. (166) 1948. június 8. A közületi emlékműállítások korlátozása. Kivonat az MT KSZ 324. Ülésének jkv-ből A Szaktanács tudomásul veszi a Közületi emlékműállítások korlátozása tárgyában kiadott 22/1948. Számú minisztertanácsi határozatot, mely szerint az állami vagy közületi költségvetési előirányzat terhére 10000 Ft-ot meghaladó költséggel létesítendő szobrok, emlékművek, táblák felállítása az illetékes miniszter előterjesztése alapján hozott előzetes minisztertanácsi hozzájárulással valósíthatók meg.(..)"

[54] TOLNAI Gábor: Szóbeli jegyzék Új Írás 1987 1.sz. 65–66. TOLNAI Gábor: Szóbeli jegyzék Bp. 1987. 338–3. és idézi KALMÁR György: Petőfi Itáliában Élet és Irodalom XXXII. évf.14.sz 1988.április 1. 4. Következő idézet is ebből.

[55] Uo.

[56] ROZGONYI Iván: Líraiság, portré, realizmus (Ferenczy Béni szobrászművész, 1956) In: Párbeszéd művekkel. Interjúk 1955–81 Bp. 1988. 315–18. (316)

[57] Szabad Művészet, 1952. június. POGÁNY Ö. Gábor: A Tavaszi Tárlat szobrászati anyaga. 268–276. (269)

[58] 1951-ben Ferenczy a Szépművészeti Múzeummal letéti szerződést kötött öt évre, az 1955-ös VI. Magyar Képzőművészeti kiállítás után visszakerült a Szépművészeti Múzeum raktárába. Közli Ferenczy Gách 1956 aug. 15. cikkében, ahol fotó is látható a szoborról és mellette álló alkotójáról a Szépművészeti raktárában. – „Szétszedett gipszöntvényének Genthon István juttatott helyet a Szépművészeti Múzeum raktárában." Állítja VARGHA Balázs: A Petőfi-szobor viszontagsági Élet és Irodalom, XXXII. évf. 11.sz 1988. március 11. 1. Kontha Sándor kételkedik Vargha állításában, mivel 1956. júniusától a Szépművészeti szoborosztályon gyakornokoskodott s a szoborral nem találkozott. MNG később került. (KONTHA Sándor: A Petőfi-szobor néhány viszontagsága. Élet és Irodalom, XXXII. évf. 14.sz. 1988. április 1. 4.) Vargha Balázs válasz cikkében felteszi a kérdést, hogy honnan hova került a szobor? (Élet és Irodalom, XXXII. évf. 14. sz. 1988. április 1. 4.). Elkészülte után 1950–56. augusztusáig egészen bizonyosan a Szépművészeti Múzeumban volt. Onnan a MNG Szoborosztályára került 1957-ben az Állami Vásárlási Bizottság vétele nyomán az eddigi források összevetése alapján.

[59] GÁCH 1956. Cikkében idéz Szmirnov Szabad Nép c. újságnak adott nyilatkozatából: ... „ Elvileg is fontos alkotásnak tartom Ferenczy Béni Petőfi szobrát. Úgy érzem, hallatlanul nagy belső erőt fejez ki ez a szobor, Petőfi sovány, szikár, látszólag gyenge alakja sokáig emlékezetes marad számomra. Művészetünknek gyakori hibája az, hogy a méltóság, pompa, külsőséges szépség kedvéért elhanyagoljuk a belső jellemvonások ábrázolását. Úgy vélem, tanulságos ez a szobor, a pozitív hős ábrázolásában nemcsak a szobrászat, hanem az irodalom számára is."

[60] Szabad Művészet, 1956. május – Vargha Balázs 1988. március 11-i cikkében említi, hogy az Élet és Irodalom első évfolyam első számának címoldalán jelent meg.

[61] A politikai és művészeti életben megindult erjedést, annak folyamatát és egyben Ferenczy „rehabilitálását" jelző események a Képzőművészeti Szövetség irat-anyaga alapján. MTA MKI Adattár MKCs-C-I-2 fondból: 1954. augusztusában Tar István lemond a szövetség főtitkárságáról, helyette egy időre Somogyi József ügyvezető titkár lesz, majd Domanovszky a főtitkár. 1955. novemberében Kádár György az alkotás szabadságát, szabad stílus és az útkeresés lehetőségének biztosítását hirdeti meg. Javasolják a vezetőség visszahívását (Domanovszkyt) és Bernáth kéri, hogy az absztraktok is állíthassanak ki (2/1131) E változások eredményeképpen a perifériára szorult kiváló alkotók sorsát is rendezni kívánták, amire már történtek lépések. Medgyessyt kitüntették, „Feren-

czy Petőfi szobrát pedig felállítják valahol Budapesten, kiállítása is lesz". (2/1076-74 Képzőművészeti Szövetség 1956. szeptember 24-i Nagyaktíva ülésének jegyzőkönyv másolata.) Javasolják, hogy legyen új vezetőség. Vezetőnek Csohány Kálmánt javasolják. Beck András a leendő vezetőség névsorából hiányolta Ferenczyt és Medgyessyt. (2/1077 Szövetség elnökségi ülése 1956. okt. 9.). Új vezetőség Csohány, Hincz, Makrisz stb. Ferenczyt javasolják, majd beválasztják a VII. Képzőművészeti kiállítás zsűrijébe (2/1079/1). 1956. októberétől Makrisz Agamemnon a képzőművészeti kormánybiztos. Az 1956. december 1-én a Szövetség Intézőbizottságának alakuló ülésén Ferenczyt (Vilt, Somogyi, Makrisz stb. mellett) az Állami megbízások átvételére létrehozott zsűritagja lesz. (2/1083.)

[62] GÁCH 1956.

[63] uo.

[64] KONTHA 1988

[65] GÁCH 1956. Idézi Ferenczyt: „A külső megjelenítésre vonatkozó adatokat mindenekelőtt Illyés Gyula Petőfi-könyvéből merítettem. Ott olvastam azt is, hogy Petőfi büszkén hangoztatta karcsú voltát, azt, hogy két kézzel át tudja fogni derekát. Nyilván mégiscsak sovány volt. Illyés megragadó és szemléltető Petőfi-ábrázolásán kívül Ady „ Petőfi nem alkuszik" című tanulmánya igen nagy hatással volt rám, a költő egyéniségének valószerű érzékeltetésével. Örülök annak, hogy az egykori ismert daguerrotypia, amelyet Escher Károly oly nagy sikerrel állított helyre, meglepő módon hasonlít az én Petőfimhez."

[66] Ferenczy Béni: Petőfi 1948. gipsz 202 cm, talapzat 52×86,5 cm j. n. Ltsz: 58.77-N Szerzés: Állami Vásárlási Bizottság vétel 1957. (A vásárlásra vonatkozó kartonon szereplő iratszámok, 963-11-3/57 sz. előzménye 863-20-5/57 sz. nem e szoborvásárlására vonatkoznak Földes Mária közlése.) A gipsz szobor 1985-ben eltört, épen maradt feje a Szoborosztály raktárában található. Kiállítások: 1959-ben Ferenczy Béni gyűjteményes kiállítás Nemzeti Szalon, 1961-ben földszinti kiállításán szerepelt, majd Budavári Palota földszinti kiállításon 1968–69-ben, 1980-ban Budavári Palota B. ép. II emeleti kiállítás, 1983-ban XX. Századi kiállításon a III. Emeleten 1959-ben öntödébe és PIM számára kiadták, 1960–ban került vissza. Valószínűleg ekkor két bronzpéldány készült róla, Gyula és PIM számára, ez utóbbi ma is ott látható.

[67] „Városi Tanács vásárolta meg." (VARJAS 165.) Gyula, Dózsa György tér, felállítás 1960. március 15. Bronz, 202 cm, talapzat: 124×82×72 cm, felirat elől: Petőfi. (MTA MKI Adattár C-I-38/212 adatlap fotóval.) Képző- és Iparművészeti Lektorátus irattárában a felállításra vonatkozó ügyiratot nem találtam. Cikkek: Esti Hírlap, 1958. febr. 21. Petőfi szobrának felállítását végzik. Hír. Vigília, 1960. 7. sz. 438. VÉGH János: Ferenczy Béni Petőfi szobra Gyulán. Tiszatáj, 1961. márc. 128–9. „Petőfi kardját letörték és a várost átszelő csatornába dobták" Hír. 1970. Magyar Ifjúság, febr. 20. 2. MAKSAY László: Ferenczy Béni. Művészet, 1968. dec. HUBAY Miklós: Gyula. Tükör, 1964. szept. 15. SZÁNTÓ Piroska: A szobor előtt. Élet és Irodalom, 1964. szept. 5. DÉVÉNYI I.: Ferenczy. Jelenkor, 1965 jún.

[68] Kalmár 1988-as cikkében hivatkozik Hubayra, itt szerepelt utoljára mielőtt Segesvárra ment volna. HUBAY Miklós: Aranykor Bp. 1972. (253)

[69] Quito (Ecuador) 1973. június 13. PIM példányról gipsz és arról öntés kikérése. Kulturális Kapcsolatok Intézete /KKI/ 15213-15/Prop/1972. sz. Varga Péter Főoszt. vez. h. levele, tárgy: Petőfi szobor felállítás Ecuadorban. Képző- és Iparművészeti Lektorátus / Lektorátus / Ormos Tiborhoz 1972. ápr.11. „Az ecuadori Magyar Kulturális Intézet Petőfi szobor felállítását tervezi a főváros egyik parkjában a költő születésének 150. Évfordulójára." A Műv. Min. javaslatára a PIM a tulajdonában lévő Ferenczy Béni Petőfi szobrot kölcsönözték az öntési munkák elvégzésre. Tervek szerint Lektorátusi engedély és az öntési költségek beérkezése után adták ki a Képzőművészeti Kivitelező Vállalatnak a munkát. Képző- és Iparművészeti Lektorátus 1972. ápr. 24. 10/1972. számú határozata képzőművészeti alkotás tiszteletdíj megállapítására, melyben hozzájárul, hogy az ecuadori Magyar Kulturális Intézet a

szobrot megvásárolja és felállítsa, mivel ez másodpéldány 70% a jogdíj az özvegynek 21.000Ft 190 cm, 200 cm a plinbosszal együtt. Továbbá: Kulturális Kapcsolatok Intézete 15213-30/Prop./1972 Petőfi szobor felállítása Olaszországban Lektorátusnak 1972. Július 7-én. ..." A szobor elkészíttetését a Képzőművészeti Kivitelező- és Iparvállalat elvállalná annál is inkább, mert ugyan ezt a szobrot jelenleg készítik az equádori" (ecuadori) „Magyar Intézet részére."... A levelek tartalmi kivonatok.

[70] 1973. augusztus 2. KKI 4775/72.sz. Kulin T. levele a Lektorátushoz. E levélben közlik, hogy a Petőfi szobor Quito, a város parkjában 1973. június 13.án helyezték el.

[71] VARJAS i.m. 239. „A szobor a Magyar Népköztársaság és az Ecuador létrejött kulturális egyezmény keretében, állami ajándékként került Quitoba." Téves az 1970-es datálás.

[72] VARGHA 1988. i. m. 1. Hubay Miklós és signora Giuggiola Gozzini Calzecchi-Onesti, a toszkán műemlékek felügyelőjének lánya tevékenységére hivatkozik.

[73] Kulturális Kapcsolatok Intézete 15213-30/Prop./1972. sz. levele, tárgy: Petőfi szobor felállítása Olaszországban Képzőművészeti Lektorátushoz 1972. Július 7-én. „A római Magyar Akadémia közvetítésével az illetékes olasz szervek az alábbi kéréssel fordultak Intézetünkhöz. 1973 első felében Ferenczy Béni Petőfi szobrát szeretnék felállítani a milánói Ambróziána szoborudvarán, A szobor leleplezése alkalmából neves magyar Petőfi-kutatók részvételét is tervezik. A szobor elkészíttetését a Képzőművészeti Kivitelező- és Iparvállalat elvállalná annál is inkább, mert ugyan ezt a szobrot jelenleg készítik az equádori „(ecuadori) „ Magyar Intézet részére. Tekintettel arra, hogy ugyanannak a szobornak a bronzba öntéséről van szó, célszerűnek tartanánk az egyidejűleg történő öntést. Kérjük, szíveskedjék a megfelelő intézkedéseket megtenni annak érdekében, hogy a fenti kérésnek eleget tudjunk tenni." A bronzzal kapcsolatos egyéb munkákat valószínűleg Vigh Tamás végezte. A PIM gipsz példányát ezután visszavitték. 1973. II. 22-én-i levél.

[74] KALMÁR i. m. Az 1970-es évek elején Olaszországban, az egész országra kiterjedő megemlékező rendezvénysorozatot terveztek Petőfi születésének 150. évfordulója tiszteletére s ennek megszervezésére Petőfi emlékbizottságot hoztak létre Ranuccio Bianchi Bandinelli elnökletével. A Római Magyar Akadémia, a Kulturális Kapcsolatok Intézete és az olasz fél részéről a Petőfi Emlékbizottság, az Oktatási Minisztérium szépművészeti igazgatóságának vezetője Vito Agresti professzor valamint Monsignor Paredi, az Ambrosiana akkori vezetője közös akarata, együttműködése eredményezte, hogy az egykor eltervezett szoborudvar, Petőfi szobrával megvalósulhasson.

[75] 1973. augusztus 2. KKI 4775/72. sz. Kulin T. levele a Lektorátushoz. E levélben közlik, hogy A Petőfi szobrot 1973. március 28-án helyezték el Milánóban.

[76] VARJAS 241. A szobor a Magyar Népköztársaság és az Olasz Köztársaság kulturális egyezménye keretében került Milánóba. A szobor anyaga bronz, magassága 1,9 méter, 9×85×50 cm bronz talapzattal. Kőalap kb. 60 cm magas díszesen megmunkált. Fotó. Forrás: Biblioteca Ambrosiana munkatársai, a Magyarországi Olasz Kultúrintézet igazgatójának közvetítésével. KONTHA 1991.

[77] KONTHA 1991. Ungvár (Ukrajna) 1990. Szeptember 29.

ADATTÁR

Fatsar Kristóf

ANTON ERHARD MARTINELLI 1720. ÉVI TEVÉKENYSÉGE SÜTTÖRÖN

Anton Erhard Martinelli legjelentősebb művei közé tartozott a 18. század elején még Süttörnek, ma Fertődnek nevezett településen felépített kastély és az azt körülvevő épületegyüttes. A pár évtizeddel későbbi, Esterházy „Fényes" Miklós által végeztetett bővítés szinte teljesen eltüntette ezt a remek arányú rezidenciát.[1]

Hárich János hercegi levéltáros kutatásai óta ismert, hogy a mai fertődi kastély voltaképpen több kisebb, Martinelli nevéhez fűződő épületet is magában foglaló bővítés következményeként alakult ki. Az általa 1944-ben készített építéstörténeti munka szerint 1720 júliusában Anton Erhard Martinelli arra vállalt kötelezettséget, hogy „a helyben hagyott terv szerint egy negyedév leforgása alatt felépíti a sala terrenán és nagytermen kívül húsz szobát magában foglaló és toronnyal ellátott egyemeletes épületet."[2] Az építész ugyanekkor – Hárich szerint – arra is kötelezte magát, hogy 25 évre anyagi felelősséget vállal munkájáért.

Úgy tűnik, egyedül Hárich látta a szerződés és a kötelezvény eredetijét, mert a későbbi szerzők az ő szavaira hivatkoznak.[3] Feltehetően műtörténetének elkészítésekor ezeket az iratokat – mint munkájának elkészítéséhez különösen fontos anyagokat – magához vette. Így tehetett más dokumentumokkal is, ugyanis több perdöntő irat hiányzik az Esterházy család hercegi ágának levéltárból,[4] ezek feltehetően a háború forgatagában, vagy egyszerű gondatlanság következtében kallódtak el.

Martinelli süttöri tevékenységének megítélésében és tényleges munkálatainak lehatárolásában a művészettörténet-írás és a gyakorlati műemlékvédelem többé nem kénytelen kizárólag Hárich információira támaszkodni. Az építésszel kötött szerződés szövegét ugyanis megőrizte számunkra a magyarbéli kastély építési naplója.[5]

A magyarbéli kastélyt Csáky Imre bíboros, kalocsai érsek kezdte építtetni 1719-ben, tervező mestere Martinelli volt. Az építkezések egészen 1727-ig elhúzódtak. A bécsi építész tehát a két jelentős főúri rezidencián egyidejűleg dolgozott, mivel Süttörön még az 1720-as évek második felében is foglalkoztatták. A magyarbéli építkezés szerződéseit, nyugtáit, anyagkimutatásait és minden, a munkákat érintő pénzügyi vonatkozású iratot és eseményt 1724-ben egy vaskos könyvbe kezdték feljegyezni. Az építési naplóba azonban korábbi dokumentumokat is összegyűjtöttek, az 1724. évet megelőző iratokról készített másolatok a kivitelező mesterek szerint csoportosítottak, a következő évtől pedig többé-kevésbé időrendi sorrendben követik egymást a bejegyzések, egészen az épület befejezésének évéig.

A könyv Martinelli süttöri szerződésének másolatával kezdődik. Arra kérdésre, hogy miért volt szükség az építész süttöri tevékenységének leírására, a következő irat – *Aussmessung Über daß gebeü zu Major Vill, ... Nachdem Contract, wie bey Ihro Hochfürstl. Gnaden fürsten Esterhazy über d. gebeü zu Soettór ist gemacht worden* –

adja meg a választ. A süttöri munkákra vonatkozó leírás tehát az építési munkák költségvetési tételeinek meghatározására szolgált, amelyeket *Ihro Hochfürstl. Eminenz* [a bíboros] *versprochen zu bezahlen nach lauth der ausmessung.*

Mindkét irat egyértelműen azonos kéztől származik, lejegyzőjük Leopold Giessl[6] bécsi kőművesmester, akinek nevével és kézírásával az építési naplóban többé nem találkozunk. Feltehetően a bíboros felkérésére végezte az építkezések műszaki és pénzügyi ellenőrzését.

A süttöri szerződést két példányban készítették, annak alább közölt szövege minden valószínűség szerint az építész példányáról készült. Az 1724. évről készült költségkimutatást ugyanis Leopold Giessl neve alatt Martinelli is ellátta saját kézjegyével, tehát tudott süttöri szerződésének ilyen célú felhasználásáról. Szintén erre következtethetünk abból a tényből, hogy a szerződést csak Esterházy József – akkor még grófként – írta alá, ami az építész jogait biztosítja. Mindezeken túl sem az Esterházy család hercegi ágának levéltára, sem a Csáky család levéltárai nem tartalmaznak olyan dokumentumot, amely azt bizonyítaná, hogy a bíboros, vagy meghatalmazottja Esterházy Józseffel, vagy a halála után felállított gyámtanáccsal bármilyen kapcsolatban lett volna.

Az 1721 augusztusában kelt, Martinelli személyét érintő kifizetési megbízás[7] újonnan készült épületet (*zu dem ... neü angelegte Gebäude*) említ. Az itt tárgyalt szerződés is bizonyítéka annak, hogy Martinelli – legalább részben – az alapoktól építkezett. Másfelől azt is tudjuk, hogy már a Nádasdyak birtoklásának idejében is volt Süttörön egy olyan kisebb majorház, amely a földesúrnak fenntartott szobát is tartalmazott.[8] A szerződésben azonban nincs utalás arra, hogy az építkezés miképpen érinti a korábbi épületet.

Mőcsényi Mihálynak az 1950-es évek végén a falazások módjáról végzett megfigyelései elgondolkodtatóak, megállapításaiban nincs okunk kételkedni.[9] A korábbi vélekedésekkel szemben – amelyek szerint Martinelli előzmények nélküli kastélyt épített – arra az álláspontra helyezkedett, hogy az építész szerepe legfeljebb az ekkorra már minden bizonnyal nagyon elhanyagolt és romos állapotú épület tatarozására, legfeljebb kisebb átalakítására szorítkozott. Megfigyelései szerint a Martinelli építkezésekor kialakult kastély alapfalai között kő, tégla és vegyes falazásúak is vannak, a kőfalazások helyben oltott mésszel készültek.

A Martinelli-féle épület tehát magában foglal egy korábbi, szinte bizonyosan már a Nádasdyak korában is itt állt épületet, a gazdaságossági szempontok jellemző szem előtt tartása miatt feltehetően nemcsak építőanyag, hanem épületrészek formájában is. Mőcsényi különböző téglatípusokat és falazási módokat is megfigyelt az épületen, amelyek alapján a korábban ismertnél jóval több építési fázis létét feltételezte. A különbségek egyrészt abból adódhatnak, hogy – amennyiben a Nádasdyak majorházának egyes részeit valóban felhasználták a kastélyhoz – a már több mint száz éves épületet is többször javították és átalakították. Az eltéréseket másrészt az is magyarázhatja, hogy a valóban nagyon rövid időtartamú építkezés alatt a szerződés alapján legalább tíz kőműves is dolgozott az épületen, az építőanyag több téglaégetőből is származhatott illetve másodlagosan is felhasznált lehetett, továbbá az építtetői elképzelés megváltozása illetve minőségi kifogások miatt visszabontásokra is sor kerülhetett. Mivel részletes adatok, illetve kutatási dokumentáció nem áll rendelkezésünkre a falazások technikájáról, a szerződés alapján a kastélyt Martinellinek kell tulajdonítanunk.[10]

Amennyiben ugyanis Martinelli a teljes épületet az alapoktól építette volna, az építkezés költségei nem kerültek volna nagyságrendekkel többe, mint a már említett fizetési meghagyásban szereplő 1900 Rf. Az aránylag egyszerű feladatoknak a szerződésben meghatározott fajlagos költségei alapján a falazási munkák még a 3000 Rf-ot sem érték volna el.[11] A burkolás, a párkányok kialakítása és a többi, bonyolultabb feladat összköltsége sem kerülhetett sokkal többe 500 Rf-nál. A munkadíj költségeihez járul még azonban a szerszámokra szánt 100 Rf és az építkezésen dolgozó kőművesek számától függővé tett napidíj összege is.

A már említett fizetési meghagyásban meghatározott összegből nem következik az, hogy Martinelli munkája pontosan ekkora értékű lett volna. A szerződés szövege utáni feljegyzések szerint 1720-ban már 600 Rf-ot kifizettek Martinellinek,[12] és 1724-ig, a magyarbéli építési napló vezetésének kezdetéig a szerződésre nem jegyeztek rá további kifizetéseket, tehát a már jóváhagyott 1900 Rf-ot sem. Mindebből arra kell következtetni, hogy olyan további kifizetések is történtek Martinelli javára, amelyeknek nyugtái nem állnak rendelkezésünkre.

Az alább közölt forrásnak két szempontból van különös jelentősége. Először is eloszlathatja a kétségeket afelől, hogy Martinelli valóban meghatározó szerepet játszott a kastély építésében. Másfelől olyan, az építés technikájára, az épületelemek méreteire vonatkozó részleteket tartalmaz, amelyek megkönnyíthetik a falkutatók munkáját az 1720. év munkálatainak lehatárolásakor.[13]

A szerződés másolata több hibát is tartalmaz, így hiányzik a bejárat szélességére vonatkozó adat, és a földszinti szobák 120 lábnyi magassága is valószerűtlennek tűnik, ezek magassága feltehetően 12 láb lehetett. Ugyancsak rögtön szemet szúrhat az a tény, hogy a szerződésben nincs szó a Hárich által említett toronyról. Nem kizárt, hogy Hárich a csak általa ismert szöveget önkényesen értelmezte.[14] (Feltehetően a lépcsőtornyokra gondolt, ezek azonban a szerződésben nem szerepelnek.)

Martinelli feladata a helyiségek és azok nyílásainak kialakítására, tehát az épület alapvető szerkezetének meghatározására vonatkozott. A tételesen ismertetett kőművesmunkák között az alapok kiásása, a szintenként különböző vastagságú felmenő falak felhúzása, boltozás, az ajtók és ablakok behelyezése, kémények és különböző magasságú párkányok kialakítása, a kályhák lábazatainak és a padló burkolatának elkészítése, valamint a falazások vakolása, meszelése és stukatúrozása szerepel. A szerződésben a bejárat, a szobák és azok nyílásainak mérete is pontosan meghatározott, ellenben nem esik szó sem a nagy központi termek nagyságáról, sem a lépcsőkről. Ennek oka az is lehet, hogy a korábban itt állt és az új kastélyba foglalt épület adottságai ezeket a méreteket eleve meghatározták, vagy kivitelezésükre más dokumentumok vonatkoztak.[15]

A szerződés szövegében nem szerepel egyértelmű kifejezés arra vonatkozóan, hogy a Martinelli által épített kastély milyen mértékben használt korábbi épületelemeket. A további kutatás talán felszínre hozza az eredeti terveket is, amelyeken bizonyára megkülönböztethetőek a felhasznált épületrészek a tervező kiegészítéseitől. Az 1720. évben elvégzett munkák meghatározására, és ezzel Mőcsényi megfigyelései és a szerződés szövege közötti bántó ellentmondás feloldására a jelenleg rendelkezésünkre álló egyetlen módszer azonban a teljes falkutatás. Ehhez, és ezáltal a fertődi kastély egy korszakának tisztázásához nyújthat segítséget a Martinellivel kötött szerződés alább közölt szövege.

A szerződés teljes, betűhű szövege:

An heunt zu Endt gesezten dato ist zwischen dem Hoch vnd Wohlgebornen Graffen, vnd Herrn Herrn Josephum Antonium Esterhasy de Galantha &c. an Einem, dann Antonium Erhardum Martinelli Maurermaister anderten Theils über das zu Seóttór führende gebeü nachfolgender Contract abgerödt, und beschlossen worden, als

Erstens Verspricht obgedachter Maurer Maister Solches gebeü nach den darüber gemachten grund-Rissen, profill, vnd faciada (:so von Ihro Hochf. G(na)den vnterschrieben:) aller nach der Klaffter, guett, dauerhaft, und beständig aufzuführen und *Schuech*

die Einfarth in der höche im liecht	*14*
in der braitte im liecht	
die Zim(m)er zur Erdten, so drey sch. von den Erdtbodten Erhöchet seyn müessen, in der höche	
im Liecht	*120*
die Herrsch. Zim(m)er in der höche im liecht	*15*
in der braitte im liecht	*23*
in der länge im liecht	*24*
die Thüren in der höche im liecht	*9*
in der braitte im liecht	*4½*
die fenster in der höche im liecht	*7½*
in der braitte im liecht	*4*
Die Mauer im grundt vüer Züegl tückh, zu Ebener Erdten drey und Ein halben züegl tückh, und in oberen Stockh drey züegl tückh, alle Stokathor arbeith guet vndt beständig mit Einer ausschallung in der höche	*2*
Wie dann auch Ein gesimbs in der höche	*1*

Zu Machen, alles in vndt auswendig Saubr glatt zu verbutzen, weissen, allen nothwendigen werckhzeüg, so von denen Maurern, und tagwerckhern zu diesen gebeü Erfordert wirdt, zu verschaffen, wie dann auch den Nothwendigen Sandt, was zu diesen gebeü von Nöthen durch werffen zu lassen, Maurer, undt tagwerckher zubezahlen, auch bey anfang dieses gebeü Zöchen Maurer und fünffzöhen tagwerckher, zusam(m)en also zwaintzig Maurer, und dreyssig tagwerckher hinnter zu Stellen, welche Stätts bey den gebeü verbleiben müssen, vndt das gebeü also zöchen zim(m)er auf Einer Seithen, sambt den Saall undt Salaterrena längstens medio octobris diss laufenden Jahrs unter das dach zustöllen. Dahingegen

Andertens versprechen Ihro Hochgf. G(na)den Ihme Martinellj zu den werckhzeüg von hier abzuführen die benöttigte fuhren, wie dann auch Ihme wann Er dem gebeü manathl. nachzusehen hinunter Raiset, die fuhr ab- undt aufzuverschaffen, undt die Nottwendige zöhrung gutt zu machen, wie dann auch alle Materialien, als Stain, züegl, kalch, Sandt, lerchbaum- und Eüssene, schlüessen, Rohr, Nögl, vndt tratt zum Stokathor, das nöttige Geist holtz, damit die arbeiths leüth nicht gehündert

werden zu verschaffen, um zu aus zahlung den leüthen wann zöhen Maurer, und 15 tagwerckher arbeithen, Monathl. drey hundert gulden, wo aber 20 Maurer, und 30 tagwerckher arbeithen Monathl. fünffhundert gulden Ihme Maurer-Maister bezahlen zu lassen. vnd sodann

Drittens versprechen Ihro Hochggf. Gden. Ihme Maurer Maister vor Jede Claffter Mauer Ein zügl tückh in quatrato Holl, undt voll gemessen glatt zu verbutzen, weissen, sambt thüren undt fenster Stöckh zu versetzen, ohne zühratten und ornamenten Ein Gulden	*f.*	*x*
id est	*1*	–
vor die Zuhratt und ornamenter der quatter, und fillungen in der faciada und inwendig in denen zimmern auf den glatten wurff vor Jede quadrat Claffter	–	*30*
vor Ein Claffter gesümbs 2 sch. hoch	*2*	*30*
vor Ein Claffter gesümbs 1 sch. hoch	*1*	*15*
vor Ein Claffter gesümbs ½ sch. hoch	–	*37½*
vor Ein quadrat Claffter gwölb liegen zu machen aufzurichten, und zu butzen	*1*	*30*
vor Ein quadrat Claffter zu pflastern	–	*30*
vor Ein quadrat Claffter glatt stokathor	–	*45*
vor Einen Rauchfang, vor das dach hinaus zuführen, und zu verbutzen	*12*	–
vor Einen offen füess machen, zu versötzen und butzen	*2*	–
vor Ein Claffter Erdten auszugraben nach den Cubich, od. 216 sch.	*3*	–
dann vor allen nottwendigen werckhzeüg, so zu diesen gebeü von Maurern, und tagwerckhern Erfordert wirdt, ainhundert gulden sage	*100*	–

Wie ingleichen auch nach vollständig ver förttigten gebeü, und Richtig gepflogener abmaass, Ihme Maurer Maister Seinen noch zu überkhom(m)en habenden Rest innerhalb drey manath paar und richtig bezahlen zu lassen, alles getreülig und ohne geförde; Vrkundt dessen seyndt dieses Contracts zwey gleichlauttendte Exemplaria aufgericht, undt Jedem thaill Eines unter dess andern förttigung zu gestellet worden. So Geschechen Wienn den 20. Jully 1720.

Joseph Graf Esterhasy mp. L. S.

Anno 1720 den 28 Aug. seyndt, auf diesen Contract bezahlt worden drey Hundert gulden sage	*300 f.*
den 5. october seyndt abermahlen drey hundert gulden sage	*300 f.*

JEGYZETEK

[1] BAK Jolán: Néhány érdekes kép és festmény a fertődi kastélyról. *Műemlékvédelem* XIX. (1975) 3., 184-185. és 1. kép.

[2] *Eszterháza. I. Műtörténet.* Esterházy Pál Herceg Úr ő Főméltósága részére írta: Dr. HÁRICH János hercegi levéltáros. 1944. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Hung. 2151., 8.

[3] Hárich szövegét többé-kevésbé pontosan ismétli Cs. KATONA Imre: A fertődi (eszterházai) kastély kialakulása. *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények.* III. (1959) 1–2., 90–92.; MŐCSÉNYI Mihály: A fertődi táj-, park-, kastélyegyüttesről (II.) *Műemlékvédelem* XI. (1967) 2., 80.; VALKÓ Arisztid: Újabb adatok a fertődi (eszterházi) kastély építéstörténetéhez. *Ars Hungarica* X. (1982) 1., 75.

[4] Az elveszett iratok közé tartozik a Melchior Hefele eszterházai tevékenységére vonatkozó dokumentum is. Vö. MŐCSÉNYI Mihály: *Eszterháza fehéren-feketén.* Budapest 1998, 31–32.

[5] Csáky család szepesmindszenti levéltára (letétben a bécsi Haus-, Hof- und Staatsarchivban) Fasc. 127. A levéltárat a család rendeztette, a jelzett fasciculusnak a *Delineationes et mappae* nevet adták. A tervek és térképek most egy vaskos palliumban vannak, de tartozik e jelzethez egy doboz is, *Fasc. 127. zu Karten* feliratal. Ebben a dobozban numerus nélküli vastagabb iratok vannak, köztük a magyarbéli építkezések naplója, felirata a címlapon: *Acta Aedificii Magyarbelien. Protocollum Actorum Aedificii Magyarbeliensi In Anniis 1723 1724 1725 1726 1727*, gerincén: *M D3 1727 Diarium Magyarbeliense.* (A magyarbéli kastélyról és kertjéről külön tanulmány készül.)

[6] Az építési naplót Leopolt Güesslként aláíró városi kőművesmester elsősorban J. L. von Hildebrandt műveinek kivitelező mestereként tevékenykedett Bécsben a 18. század első felében. (Nemeth, Johanna M.: Die Entwicklung der Zunft der Bau- und Mauermeister in Wien von 1638–1800. Doktori értekezés, 1982. Universitätsbibliothek Wien.)

[7] VALKÓ Arisztid: Fertőd (Eszterháza, Süttör: Győr-Sopron megye) mesterei, művészei 1720–1768 között. *Művészettörténeti Értesítő* IV. (1955) 1., 127.

[8] Cs. KATONA 1959, 94.; Valkó 1982, 75.

[9] MŐCSÉNYI 1998, 39–42.

[10] VALKÓ 1982, 75. és 36. kép. Az alaprajzi vázlat az épület tetőzetét elkészítő Mödlhammer Simon bécsi ácsmester költségvetésének melléklete, amely közvetlenül Martinelli építkezéseinek befejezése után készülhetett.

[11] A számítást megnehezíti, hogy sok magassági adat nem áll rendelkezésünkre, a kalkuláció ezért csak a költségek nagyságrendjére enged következtetni. A költségszámításban csak a sala terrena boltozásával számoltam, mert jelenleg is ez az egyetlen boltozott helyiség a kastély érintett részében (Mőcsényi Mihály szíves közlése, amelyet ezúton is köszönök). A számított összegek természetesen csak a kőművesmunkák díjára vonatkoznak.

[12] A kétszer kifizetett 300 Rf. alapján valószínűsíthető, hogy a szerződésben meghatározott módon Martinelli tíz kőművessel és tizenöt napszámossal állt az építtető rendelkezésére.

[13] Természetesen nem állítom, hogy a szerződésben rögzített minden részletet betartottak az építkezéskor. A megállapodás az építkezés megkezdése előtt készült és nem megváltoztathatatlan. Éppen ezért nem kizárt, hogy a kivitelezés során esztétikai, vagy még valószínűbben gazdaságossági szempontok miatt eltértek a megállapodásban rögzítettektől. Kiindulási feltételezésként azonban érdemes elfogadni a szerződés pontos adatait.

[14] MŐCSÉNYI 1998, 29–32. Hefele eszterházai elszámolásának közlése kapcsán szintén ezzel gyanúsítja a néhai hercegi levéltárost.

[15] Martinelli Hárich által említett kötelezvénye tartalmazhatott más részleteket is, lehetséges, hogy a tornyokra vonatkozó információ is onnan származik.

Papp Júlia

EGY ADAT A TÖRTÉNETI FESTÉSZET HAZAI KEZDETEIHEZ

(Wándza Mihály Mátyás király bécsújhelyi táborozását ábrázoló festményének leírása 1806-ból)

1806-ban a Kultsár István által szerkesztett Hazai Tudósításokban egy szokatlanul részletes, szinte illusztráció-igényű műleírást tartalmazó tudósítás jelent meg Wándza Mihály Mátyás király bécsújhelyi táborozását ábrázoló festményéről. A tudósítás – melyet tehát nem irodalmi vagy tudományos folyóiratban, hanem egy hírközlő, referáló újságban tettek közzé – több szempontból is figyelmet érdemel. Bővíti – bár egyelőre sajnos csak virtuálisan – a 19. század második felében európai színvonalra és rangra emelkedő hazai történeti festészet korai, műalkotásokban meglehetősen szegényes időszakának műtárgyállományát – a műalkotás esetleges felbukkanásakor[1] lehetővé téve a téma és az alkotó azonosítását. A festmény témájának kiválasztásában nyomon követhető a hazai történetszemléletben és a hőskultuszban a 18–19. század fordulóján bekövetkezett néhány változás, a művészi megformálást érintő megjegyzésekben pedig a honi műkritika csíráira bukkanunk.

A' Szép Mesterségek

Jeles példáját mutattuk a' Szép Mesterségek első Nemének, a' Hangzó Mesterségeknek, XI Levelünk 93 oldalán, midőn Csermák Antalnak mind Hegedükre, mind Fortepiánóra készült magyaros munkáit előadtuk. – Nem kevesebb örömére lehet a' Hazának, mint valóságos ditsőségére vagyon a' Szerzőknek a' Szép Mesterségek második nemében, az Képező mesterségekben, való jeles tehetségök. Illyen mesterek közé számlálhatjuk mi Vaandza Mihály kedves Hazánkfiát, ki jól hordozott etsetjével Mátyás Király emlékezetét felelevenítette, és a' Magyar Nemzetnek ditsőséges tetteit örökösíteni igyekezvén magának szerzett just a' halhatatlanságra. Ő több más munkái után, mellyekkel Képszerző talentumait nyilván valóvá tette. Most végzett el egy 3 lábnyi magasságú, és 4 ½ szélességű Darabot Budán.

A festés foglalja magában a' Magyaroknak Bétsi Újhely alatt való táborozásokat. A' Király egy veres Bársony Baldagin előtt talpig aranyos pánczélban, 's olly méltóságos tekíntettel vagyon előadva, melly a' Szultán rangját majmoló, részszerént arany szövéssel tsíkolt, részszerént Hermelin bőrrel ékesített öltözettel elejébe érkező Török Követ vakmerő gőgjét megzavarta. A' Király kezében egy drága aranyos buzgányt tart a' Követ eránya̋ban, ki megrettenvén magát visszarántja. – A' Török Követ lábainál látszik egy földön 'susorgó Rabszolga, ki Urának nyomdokit a' napkeleti szokás szerént egy zófa párnával követi. – Ezek a' közelebb álló személyek, kik közt az úgy nevezett Centralis, vagy is fő Figurának Corvinus; a' másodiknak pedig ő utánna a' Török Követ vagyon feltéve. A' több ezek körül lévő Figurák a' Királynak balja felől: egy a' Báldagin megett lévő élőfa,

melly alatt egy arannyal kivart tsótárral és czifra bojtokkal felékesített paripa egy azzal bánni szokott szakállas Őszszel. Corvinus jobbján a' Török körül külömb külömb indúlatokat mutató pánczélos Vitézek sürü tódolgása; ezeken túl pedig a' Város felé nyomúló seregeknek tüzelése; hoszszú Kordont vonnak, kik már kirendelt helyeken elintézett ágyúikkal a' távolról látszó Város Bástyáit czélba vévén, azokra a' Király rendeléséből éppen akkor kezdenek tüzelni, midőn a' Török Követ a' kezében lévő Zászlóval a' Király egészen arannyal borított sátora elejében helyheztett Baldaginhoz közelített. Egyszóval ezen Munkában, mind az indulatok, mind a' dolgoknak egymáshoz való távúlsága mind a' színeknek egymástól való kiemelkedése 's a' t. olly mesterséggel és vígyázással vagynak öszve rakva, hogy ezt tsak azok ítélhetik meg, a' kik ezen nemes és nehéz mesterségnek velejét fundamentumosan értik; 's magok is Componálni jól tudnak. Az e'hez nem értő hamar megbotlana benne; annyival is inkább mivel többnyire Herosi Darabjainak vonásai vakmerők és bátrak, mellyeket minden eltsinosgatás nélkül szabadon hágy munkáiban: Tudniillik már ez maga is mesteri tehetségének jele.

Illyen mesteri kéz munkáját látván méltán felkiálthatunk Csokonai Vitéz Mihállyal:

> Mátyás ditsőült Lelke tekínts alá!
> Szemléld Egedből lábbadozó Hazád,
> Érezd, hogy a' Menny kedve is egy igaz
> Hérósi szívben megszaporodhatik.

Úgy értjük, hogy ezen Endori Varáslás mesterségével készült munkát Méltóságos Vesselényi Jósef Báró Úr, és Mélt. Kendefi Gróf vérből született Kedves Élete Párja fogják magokévá tenni. Adjon a' Magyarok Istene több illyen Magyar Nagyságokat a' Nemzetnek, és a' Mesterségeknek virágzására!!"[2]

A hazai múlt nevezetes eseményei, híres személyiségei, tárgyai és épületei ábrázolásának több évszázados hagyománya ismert.[3] Ismeretes, hogy a 18–19. század fordulójától a híres személyeket és történeti érdekű tájakat, várakat bemutató rajz- és metszetsorozatok[4] mellett számos történeti eseményt ábrázoló könyv- és almanach-illusztráció is napvilágot látott.[5] Kisfaludy Károly Aurorájának (1822–1837) metszetei – egy kortárs megítélése szerint – „tsupa hazai történeteket foglalnak magokban."[6] Az 1820-as években honi történeti témájú illusztrációkat közölt a rövidéletű Vaterländischer Almanach für Ungarn, Igaz Sámuel Hébéje, illetve a Beimel József által Esztergomban kiadott Uránia is.[7]

A Wándza Mihály[8] alkotásáról szóló tudósítás szerint az eddig feltételezettnél[9] korábbra, a 19. század elejére tehető az önálló – tehát nem épületdekorációként, oltárképként, illetve folyóirat- vagy könyvillusztrációként szolgáló –, az európai klasszicista festészet műfaji hierarchiájának legelőkelőbb helyét elfoglaló többalakos történeti festmény meghonosodása is.

A festő a képen – úgy tűnik – két különböző, a 18. századi forráskiadások révén széles körben ismert történeti motívumot komponált egybe. A Mátyás király és Habsburg (III.) Frigyes császár közötti háború során Mátyás Bécs 1485-ös elfoglalása után a császár kedvenc városát, Bécsújhelyet vette ostrom alá. Az ostrom hosszú és nehéz befejező szakaszát a király személyesen irányította. A város ostromáról részletesen beszámoló Bonfini szerint Mátyás 1487-ben „hét hónapot

töltött itt a táborban; ideiglenes királyi lakot építtetett, kör alakú ebédlőt, mellette kápolnával",[10] s az ostrom alatt végig keményen ágyúztatta a várost.

A török követ fogadásának motívuma ezzel szemben annak az Oláh Miklós Hungáriájában található közismert és népszerű anekdotának az ábrázolása lehetett, mely szerint a visegrádi palota pompájától megzavarodott török követ nem tudta elmondani Mátyásnak küldetése célját.[11] A bécsújhelyi ostrom alatt – mint Bonfininél olvashatjuk – Mátyás tartott követfogadásokat – nagy pompával fogadta például a Corvin János és Bianca Sforza házassági szerződését előkészítő milánói követeket, illetve a 9 éves Estei Hippolit esztergomi érseket – ám török követ érkezéséről nem esik szó. A megilletődött török követ fogadásakor Mátyás körül a visegrádi palota alsó és felső udvarán elhelyezkedő udvari méltóságok Oláh Miklós által említett „mérhetetlen tömege" talán a Wándza festményén szereplő „pánczélos Vitézek sürü tódolgásával" állítható párhuzamba.

Annak hangsúlyozása, hogy a művész festményével „Mátyás Király emlékezetét" eleveníti fel, és „a' Magyar Nemzetnek ditsőséges tetteit" örökíti meg, a nemzeti tematika iránti növekvő korabeli igényre utal. A hazai történelem eseményeinek irodalmi és képzőművészeti ábrázolása a 19. században – s nemcsak nálunk – emelkedett szerepet kapott: a megerősödő nemzeti eszme és öntudat kifejezésének eszközévé vált. A nemzeti téma ábrázolásának fontosságára a 18–19. század fordulójától egyre több írás hívta fel az írók, költők, és képzőművészek figyelmét. A Wándza festményét ismertető tudósító is mintegy megelőlegezi az osztrák birodalmi patriotizmus „hazafias romantikájának" szemléletét. Josef Hormayr 1821-es, az Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst-ban megjelent írásában, illetve a Tudományos Gyűjtemény erre reagáló felhívásában a hazai művészeket a honi történelem eseményeinek festményeken történő megörökítésére buzdították.[12]

A festmény elkészítése ugyanakkor a kortársak számára nemcsak a feldolgozott téma miatt vált hazafias tetté. A 18. század végétől egyre világosabb megfogalmazást nyert – elsősorban a felvilágosult és művelt nemesi-polgári értelmiség programjában – a hazai képzőművészet fejlesztésének igénye. Míg a művészetek és a tudományok pártolása a korábbi századokban az egyén kifinomult ízlését és műveltségét, a szellemi arisztokráciához való tartozását reprezentálta, addig a felvilágosodás korában az irodalom és a művészet erkölcsi nevelő erejébe vetett hit elmélyülésével a kultúra emelkedett társadalmi szerepet, egyetemes küldetésjelleget kapott. A művelődési eszmény megerősödésével párhuzamosan kibontakozó, különböző ideológiai forrásokból táplálkozó hazai kultúraértelmezésben[13] is a honi művészet fejlesztése a nemzet általános felemelkedésének, önbecsülése és azonosságtudata erősítésének, illetve a fejlettebb külföldi viszonyokhoz való felzárkózásnak a lehetőségét jelentette. Ezt a szemléletet igyekszik elmélyíteni az olvasókban a tudósító annak hangsúlyozásával, hogy a művész tehetsége nem csupán saját dicsőségét növeli, hanem „örömére lehet a' Hazának" is. S éppígy „a' Nemzetnek, és a' Mesterségeknek virágzását" elősegítő tetté válik a kép megvásárlása, azaz „kedves Hazánkfia" támogatásán keresztül a hazai művészet pártolása is.

A 18. századi költészetben és történeti ábrázolásokban – főleg az egyházi festészetben – a kegyes szent királyok, elsősorban Szent István kultusza uralkodott.[14] A 18. század végén azonban „a nemzeti hősmonda" – mint Cifka Péter rámutatott – a felvilágosodás racionalista múltszemléletének hatására „a Hunyadiak története körül készül kikristályosodni."[15] Pálóczi Horváth Ádám Voltaire Henriad-ján

fellelkesülve Hunniás, vagy Magyar Hunyadi című, Győrben, 1787-ben megjelent hőskölteményében Hunyadi János török-ellenes küzdelmeit dolgozta fel. Arra, hogy Wándza festménye a kortársak szerint is a részben Horváth Ádám nyomán a Hunyadiak körül kibontakozó hőskultuszhoz kapcsolódott, a Mátyás „igaz Hérósi szívé"-ről éneklő Csokonai vers[16] említése utal.[17] Annak a Csokonainak a költeményéből idézett ugyanis a tudósító, aki maga is tisztelője volt Pálóczi Horváth Ádámnak, s versben köszöntötte a Hunniás szerzőjét.[18]

Wándza festményének témája azonban nemcsak nemzeti-hazafias, hanem hangsúlyozottan Habsburg-ellenes is volt. Hunyadi János a 19. században leggyakrabban az európai kereszténységet a pogány törököktől védő vitézként, vagy a templomban haldokló jó keresztényként került ábrázolásra – s ilyen hősként került be az osztrák „birodalmi pantheon"-ba is.[19] Wándza ezzel szemben Hunyadi Mátyás tettei közül azt örökítette meg, melyet a honi hazafias költészet – „nyögte Mátyás bús hadát Bécsnek büszke vára" – később is nem titkolt nemzeti büszkeséggel emlegetett. A Bécsújhelyet ostromló Mátyás ábrázolásával a festő ugyanakkor nyilván nemcsak az ausztriai város meghódoltatásának diadalát kívánta felidézni, hanem a honi történelemnek azt a dicsőséges, a kései utódok által vágyva tisztelt időszakát is, melyben az erős, független nemzet nagyhatalmi törekvései, birodalmi aspirációi realitást nyertek.

Erre utal az is, hogy Wándza alkotása nemcsak a barokk csataképek, várostromábrázolások hagyományait folytatta, hanem a leírás szerint egyik első darabja lehetett a később itthon népszerűvé váló reprezentatív-historizáló, azaz a korábbi diadalmas, dicsőséges időszakok látványos, pompás ünnepi eseményeinek – lakomáknak, követfogadásoknak, fejedelmi esküvőknek, bevonulásoknak – képzeletbeli rekonstruálására törekedő történeti festménytípusnak is.[20] Wándza festményeinek tárgyát alkalmanként később is a hazai történelem reprezentatív, fényes eseményeiből merítette. A pesti Szita-féle házban rendezett „kiállításon", melyre 1828-ban invitálta az érdeklődőket, többek között Mátyás és Beatrix esküvőjét, illetve Brandenburgi Zsigmond és I. Mária eljegyzését ábrázoló képek voltak láthatók.[21]

A díszes ruhába öltözött török követ, illetve a „napkeleti szokás szerént" viselkedő szolga életképszerű jelenete a 18–19. századi európai irodalmi és képzőművészeti orientalizálás[22] korai hazai jelentkezésére utal. Mivel ez a jelenet Oláh Miklósnál nem szerepelt, Wándza azt valamilyen keleti tárgyú leírásból vagy ábrázolásból vehette át.

Wándza Mihály festményét – mint a tudósításból kiderült – nem megrendelésre, hanem a „szabad piacra" készítette. Ezt támasztja alá a reprezentatív témához képest viszonylag kicsi, éppen lakásdíszítésre alkalmas méret – kb. 90×130 cm – is. Nyugat-Európában a 18. század második felében, nálunk a 19. század elején kezd – a feudális reprezentatív nyilvánosság csökkenésével és a polgárság gazdasági súlyának növekedésével párhuzamosan – megerősödni a fejedelmi és egyházi reprezentációtól függetlenedő, szabadon választható és megvásárolható művészet. A művészeti élet új struktúrájának lassú megszilárdulására utal, hogy Wándza képe a művészeti piacon „el is kelt", vagyis a hír szerint vásárlókra talált. A tudósításnak abból a sorából, mely a „Herosi Darabokat" említi, arra következtethetünk, hogy a művésznek 1806 körül talán több történeti festménye is ismert volt. Korábbi festményekre utal a „több más munkái után" kifejezés is.

A belépőjegyes városi koncerteken, színházakban, a szerényebb polgári igényeket is kielégíteni akaró és tudó intézményesülő műkereskedelemben megvásárolható „termékek" ugyanakkor – éppúgy, mint a nagyközönség számára is megnyíló múzeumokban, képzőművészeti kiállításokon megtekinthető alkotások – nemcsak lehetővé tették, hanem feltételezték is a művészet laikus megítélését, az ízlésítéletek szabad konfrontálását. A kialakuló új típusú műkritika, mely elsősorban az újságok hasábjain, az irodalmi folyóiratokban kap teret, nem rendelkezik többé a kizárólagos és megfellebbezhetetlen ítéletalkotás akadémiai privilégiumával. Az eltérő esztétikai elvek és ízlésítéletek összeütközése alkalmanként – pl. a Csokonai síremlék (1806) vagy a Mátyás emlékmű-terv (1839) kapcsán – az irodalomhoz hasonlóan a képzőművészet területén is személyeskedésektől sem mentes, éles sajtóvitákba torkollik.

A Wándza festményét ismertető tudósító is figyelmet szentel a művészi eszközöknek, pl. az érzelmek megjelenítésének, a színkezelésnek, a kompozíciónak vagy a térábrázolásnak. Ismeri tehát azokat a szempontokat, melyek egy műalkotás esztétikai minőségének megítélésében szerepet játszanak, talán éppen azért, mert maga is foglalkozott festéssel. Erre utalhat öntudatos megjegyzése, hogy a kép művészi értékeit „tsak azok ítélhetik meg, a' kik...magok is Componálni jól tudnak."

A szinte kötelező, közhelyszerű, ezért többnyire üres és túlzó dicséretek mellett, melyet a korban a hazai tematikájú és/vagy hazai művészektől származó irodalmi és képzőművészeti alkotások – bátorító, támogató célzattal – kaptak, találkozunk ugyanakkor egy talán többek által hangoztatott bírálat cáfolatával is. Azt tudniillik, hogy a művész „Herosi Darabjainak vonásai vakmerők és bátrak, mellyeket minden eltsinosgatás nélkül szabadon hágy munkáiban" – azaz az idealizálás, eszményítés hiányát – kritikusunk „az e'hez nem értőkkel" szemben éppen nem hibaként, hanem erényként, a művészi tehetség biztos jeleként értékeli. A tudósító – mint erre Kazinczynak Ferenczy Lajoshoz 1807. áprilisában írott leveléből[23] következtethetünk – talán éppen a Kazinczy által képviselt idealizáló klasszicista művészetelmélet és művészeti gyakorlat híveinek elmarasztaló ítéletével helyezkedhetett szembe.

Bár a festmény esztétikai minőségét – Kazinczyhoz hasonlóan, vagy vele ellentétben? – „látatlanban" természetesen nem tudjuk megítélni, a leírásból bonyolult csoportfűzésre, eltérő kompozíciós elemek összekapcsolására, egybeszerkesztésére következtethetünk. Tájképi elem (baldachin mögötti „élőfa") és városábrázolás, életképi jelenetezés (a török követ és szolgája, vagy a lóra vigyázó öreg), reprezentatív „építészeti" háttér (a király aranyos sátra és baldachinja) illetve csatajelenet (a város ágyúzása) egyaránt szerepeltek a festményen. Mátyás alakjának előképét a Nádasdy-féle Mauzóleum metszete jelenthette, mely a vitéz királyt – Wándza képéhez hasonlóan – páncélban és előretartott buzogánnyal, s szintén egy várat ostromló sereg előtt ábrázolta.[24]

Wándza Mihály festménye tehát – a leírás alapján legalábbis úgy tűnik – témájával, műfajával és méretével egyaránt az új, nemzeti és polgári művészettel szemben támasztott korabeli követelményeknek igyekezett megfelelni. Létrejöttének körülményei, a nyilvánosság elé kerülésének módja és kritikai fogadtatása 19. századi festészetünk homályos időszakára vetnek némi fényt.

JEGYZETEK

[1] A festmény a Magyar Nemzeti Galéria, a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma, illetve a Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnoka katalógusaiban nem szerepel.

[2] Hazai Tudósítások 1806. 169–170. A festő ugyanebben az évben „A' Kupidólt Amor (?) című nyomatát kínálja – különböző kivitelben és áron – eladásra. (Magyar Kurír 1806. I–II. 599.) Lyka ezt a munkát Busongó Ámor címen Wándza „első, nyilvánosság elé került zsengéjeként" említi. LYKA Károly: A táblabíró világ művészete. Bp. 1981. 216.

[3] A sárvári vár 17. századi mennyezetképei, vagy a pozsonyi érseki palota festészeti díszítései törökökkel vívott csatákat, várostromokat örökítettek meg. A kiemelkedő történeti személyek ábrázolásának hagyománya a Nádasdy Ferenc országbíró megrendelésére 1664-ben megjelentetett Mauzóleumnak a 19. század közepéig forrásértékűnek tekintett vezér és királyportréiig nyúlik vissza. Történeti érdekű épület – Visegrád romjainak – ábrázolásával találkozunk Bél Mátyás 1737-től megjelenő, Notitia Hungariae novae geographico historica című topográfiai-honismereti munkája III. kötetében. A történeti nevezetességű tárgyak közül leggyakrabban a korona és a Lehel kürtje került ábrázolásra. A történeti téma – mint Dorffmaister Istvánnak a szigetvári plébániatemplomban és a szentgotthárdi ciszterci templomban található mennyezet- és kupolafestményein, vagy a pannonhalmi apátság megalapítását ábrázoló szombathelyi oltárképén megfigyelhetjük – fontos szerepet kapott a 18. század végi egyházi festészetben is. GARAS Klára: A magyarországi festészet a XVII. században. Bp. 1953. uő.: A magyarországi festészet a XVIII. században. Bp. 1955. RÓZSA György: Magyar történetábrázolás a 17. században. Bp. 1973., GALAVICS Géza: A török elleni harc és egykorú világi képzőművészetünk. Művészettörténeti Értesítő, 1976/1. 1–40. u.ő.: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet. Bp. 1986. U.ő.: Program és műalkotás a 18. század végén. Bp. 1971. U.ő.: A történeti téma. Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus. Szerkesztette: SZABOLCSI Hedvig és GALAVICS Géza. Bp. 1980. U.ő.: Válsághelyzetek és képzőművészeti válaszok a 17–18. századi Magyarországon. Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Bp. 1989. 51–55. Történelem-kép. Kiállítási katalógus. Szerkesztette: Mikó Árpád, Sinkó Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Bp. 2000.

[4] Művészet Magyarországon 1780–1830. Bp. 1980. 47–54, 63–71.

[5] KERESZTURY József 1790-ben Bécsben megjelent, De Veteri Instituto Rei Militaris Hungaricae ac speciatim de Insurrectione Nobilium című könyvének a magyarok bejövetelét ábrázoló metszete a Képes Krónika egyik miniatúráját vette mintaképül. Művészet Magyarországon 1780–1830. Bp. 1980. 189. katalógustétel. Egy 1795-ös almanach Attila és a hunok életéből vett jeleneteket mellékelt a történeti ismertetéshez. PAPP Júlia: Egy 18. század végi illusztrált zsebalmanach. Magyar Könyvszemle, 1987/4.278–293.

[6] Tudományos Gyűjtemény 1825. XI. kötet 105.

[7] Művészet Magyarországon 1780–1830. Bp. 1980. 191–201. katalógustételek.

[8] THIEME-BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. XXXV. 1942. 145.; PATAKY Dénes: A magyar rézmetszés története a XVI. századtól 1850-ig. Bp. 1951. 42. és 237–238. A perecsényi születésű Wándza Mihály (1781–1854), aki Bécsben Hesz Mihálynál és Friedrich Heinrich Fügernél, Erdélyben Neuhauser Ferencnél tanult, Lyka Károly szerint „igen-igen gyenge festő, egyébként szemes ezermester" volt. LYKA: i. m. 35. Szendrei János a festő Ferenc császár koronázását és Zrínyi szigetvári kirohanását ábrázoló nagyméretű festményeiről tud. Dr. SZENDREI János: Egy elfelejtett magyar történelmi festőről. (Wántza Mihály, 1781–1854) Vasárnapi Újság, 1910. 164–165. (illusztrációkkal). Balás Piri László Wándzának olyan nagyméretű

történelmi festményeit említi, melyeket „hol szőnyegnek, hol pajta-födélnek használtak, minthogy más fajta elhelyezésükre nem nyílt remény. Szerette a sokalakú kompozíciót és a mozgalmasságot...ügyes rajzolónak bizonyul és semmiképpen nem sorozható a korabeli divatos akadémisták közé. Lehet, hogy történelmi képein ő is természetességre törekedett, ellentétben korának színpadias történelmi festészetével." BALÁS PIRI László: A magyar történelmi festészet a XIX. században. Bp. 1932. 23. Wándza színjátszással, s ennek kapcsán díszletfestéssel is foglalkozott. Döbrentei Gábor Kazinczyhoz írott egyik levele szerint 1811-ben „a' Kolozsvári Magyar Theatrom igazgatója" volt. KazLev VIII. 532.

[9] ERNSZT Lajos: A magyar történeti festészet. Bp. 1910.; BALÁS PIRI László: i. m.; Művészet Magyarországon, 1780–1830. Bp. 1980. 63–71.

[10] Antonio BONFINI: Mátyás király. Bp. 1959. 318. A baldachin-motívumot a festő Mátyás király ünnepélyes bécsújhelyi bevonulásának leírásaiból vette át. A Philostratos-kódex előszavában Bonfini „sub umbella aurea", a Magyar történelem tizedeiben pedig „sub umbrella" bevonuló Mátyásról írt. Eugenio ABEL – Stephanus HEGEDŰS: Analecta Nova ad Historiam Renascentium in Hungaria Litterarum Spectantia. Bp. 1903. 69. és Antonius de BONFINIS: Rerum ungaricum decades. Kiadta: I. Fögel – B. Iványi – L. Juhász. Bp. 1941. (IV. VIII. 79.) 152. A Philostratos-kódex előszava megjelent KOLLÁR Ádám Ferenc: Analecta Monumentorum omnis aevi Vindobonensia. Tom. II. Vindobonae 1762. című munkájában. Vö.: MIKÓ Árpád: Ekphraseis. A budapesti Philostratos-kódex és a Bibliotheca Corvina. = Művészettörténeti tanulmány Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A MNG Évkönyve Bp. 1991. 73; BALOGH Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I. Adattár. Bp. 1966. 632. és uő.: Mátyás király és a művészet. Bp. 1985. 34. (Itt forrásként az Averulinus-fordítás előszava szerepel).

[11] OLÁH Miklós: Hungária. Bp. 1985. 32.

[12] Tudományos Gyűjtemény 1821. III. kötet 124. SINKÓ Katalin: A profán történeti festészet Bécsben és Pest-Budán 1830–1870 között. Művészettörténeti Értesítő, 1986/3–4. 99.

[13] A honi művelődés fejlesztése, a haza „pallérozódása" a hungarus szemléletű patriotizmus, a Habsburg-birodalom központosító törekvéseivel szembeni ellenállás hagyományait követő rendi-nemesi nacionalizmus, illetve a 18–19. század fordulóján megerősödő polgári nemzetállam-eszme hívei számára egyaránt fontos volt.

[14] GALAVICS: i. m. 1971.

[15] CIFKA Péter: A pályakezdő Ferenczy István. Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok. Bp. 1978. 486. A romantika szellemében fellépő új költőgeneráció ezzel szemben a nemzeti hősmonda lehetőségét majd – az Osszián mintájára – egy történetileg kevéssé megvilágított, tehát a mítoszalkotásra alkalmasabb korszakban fogja keresni. „A hősmonda a honfoglalás mesés eseményei köré fonódott és kiteljesült a „Zalán futásá"-ban." i. m. 487. Ferenczynek két, a Hunyadiakkal kapcsolatos munkája, egy rajz és egy érem még „az idősebb generáció felvilágosult-racionalista múltszemléletét követi..." i. m. 487.

[16] Az idézet a „Mélt. Gróf Festetics György Ő Ngára. A Hadi Oskoláról" című költemény két utolsó versszakából került – torzítással vagy elírással – összevonásra:

„Mátyás dicsőült lelke! tekints alá,
Esmérd egedből lábbadozó hazád,
A Keszthely és Cenk istenülő
Grófjaiban magadat találd fel;

S érezd hogy a menny kedve is egy igaz
Herosi szívben megszaporodhatik,
Ha nemzetét s emberbarátját
Virtusaiban öröködni látja."

In: CSOKONAI VITÉZ Mihály összes művei. Franklin Társulat. Bp. é.n. 224. Cenk említésével Csokonai – mint jegyzetben írja – a nemzeti könyvtárt „fundáló" Széchenyi Ferencre utal. „Ebből az okból jön elő alábbat a Mátyás király emlékezete is." u.ott 224.

[17] A képzőművészetben – az irodalomhoz hasonlóan – később is kiemelt helyet foglalt el az erős nemzeti fejedelmek korának bemutatása. Marczinkay Elek az 1810-es

években Ethelét, Hunyadi Mátyást és Hunyadi Lászlót, illetve II. Rákóczi Györgyöt és Ferencet ábrázoló színes mellképeket készített. (Tudományos Gyűjtemény, 1819. IX. kötet 115–116.) Pesti és kassai könyvkereskedők a hét vezérnek és Attila királynak a legjobb olajfestmények után készített rézmetszetű portréira kerestek előfizetőket. (Ofner und Pester Zeitung, 1822. 1373, Magyar Kurír, 1822. II. 404.)

[18] Horváth Ádámhoz. (1792)

„...Ő a feledékenységnek gyászból kötött fedele
Alól a Honor várába két nagy nevet emele
Midőn általa Hunyadi halhatatlanná leve
Magának is el nem kopó örök oszlopot teve
Mellyet meg nem emésztvén sokszáz idő haladék
Hálaadó tsokkal venni fog a késő maradék
Míg az áldott Hunyadi név fenn marad a hazában
Horváth ditső neve is zeng minden Magyar szájában..."

in: CSOKONAI VITÉZ Mihály: Költemények. 2. Sajtó alá rendezte, a jegyzeteket és a bevezető tanulmányt írta: SZILÁGYI Ferenc. Bp. 1988. 29.

[19] SINKÓ: i. m. 112–113. – több Hunyadi halálát ábrázoló hazai festmény említésével.

[20] Pl. Schmidt József: *Corvin Mátyás lovaggá ütése*, 1840, Than Mór: *A Hunyadi-ház diadalünnepe*, 1857, Weber Henrik: *Mátyás bevonulása Budára*, 1853 (ennek vázlata már 1846-ban elkészült), *Mátyás külföldi követeket fogad*, 1865, Vízkelety Béla: *Mátyás király és Beatrix menyegzői bevonulása Budára*, litográfia, 1864, Ligeti Antal és Wagner Sándor: *Mátyás király a vadászatról hazatér*, Pálffy Lipót: *III. Béla fogadja a keresztes hadak élén hazánkba érkezett Barbarossa Frigyest Budán*, tollrajz, 1868. stb. V.ö.: KESERŰ Katalin: Várábrázolások. Táj és történelem a historizmus festészetében Magyarországon. A historizmus művészete Magyarországon. Szerk.: ZÁDOR Anna. Bp. 1993.

[21] Hasznos Mulatságok 1828. II. 257–259. és Ofner und Pester Zeitung 1828.1275. A „kiállítás" minden nap délelőtt 9 és 12, illetve délután 2 és 6 óra között volt látogatható. Az „akadémiai festő" a nagyméretű történelmi tablók – a Mátyást és Beatrixot ábrázoló festmény pl. 11 és fél láb magas és 8 láb széles, azaz kb. 3,5×2,5 méter volt – mellett gyümölcs és zöldségcsendéleteket, illetve portrékat is kiállított.

[22] SINKÓ Katalin: Orientalizáló életképek. Művészet Magyarországon 1830–1870. I. Szerkesztette: SZABÓ Júlia és SZÉPHELYI F. György. Bp. 1981. 98–106.

[23] „A' Busongó Ámort nem olvastam. Ha a' név meg nem téveszt, az Vandza Mihálynak munkája, kit két vagy három esztendő előtt Debrecenben láttam, midőn Erdélyből Bécsbe ment, festést tanulni. Emlékezem, hogy ez a' munka – valamint eggy festése is nagy dicséretekkel kürtöltetett ki az újságokban. Festésről látás nélkül még bajosabb ítélni, mint könyvről olvasás nélkül: de ha a' kép felől tett tudósítás helyes, az még rosszabb, mint a' könyv és csak azok által csudáltathatik, a kik ahhoz semmit sem értenek. Vandza még csak kezdő: 's ollyantól a' dramatica festésben sokat várni nem lehet... Professor Neuhauser, a' ki őtet is tanította a festésben, felőle úgy szóllott, mint középszerű fej felől." KazLev IV. 563.

[24] Rózsa: i. m. 1973. 92. kép. Szendrei János említi „Attila, Lehel és Szabolcs vezéreknek állítólag szintén Wántzától eredő elég ügyesen festett" képeit, „melyek azonban csupán régi metszetek után készült szolgai másolatok." i. m. 165.

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az OTKA (A 25048) támogatásával készült.

DOKUMENTUM

Lőrincz Ernő

FÜLEP LAJOS SZOLGÁLATÁBAN II.

IX.

Valamikor októberben, kevéssel azután, hogy Abonyból visszaparancsoltak, a mostani Bajcsy-Zsilinszky úton, a deportáltak egy csoportja láttán az a baljós érzésem támadt és meg is gyökerezett bennem, hogy nemsokára engem is így fognak végig hajszolni a városon, ki tudja, merre... A főváros bekerítésekor, ennek az érzésnek engedve, a Biblia és egy-két filozófiai könyv mellé a „Magyar művészet"-et s a „Művészet és világnézet"-et is beletettem irattáskámba, s magammal cipeltem mindenüvé, nehogy betű nélkül maradjak, ha sejtelmem netalán valóra válnék. Papír is volt mindig a táskámban. Így aztán az akkor nem sok munkát követelő hivatalban és az óvóhelyeken is olvasással és jegyezgetéssel töltöttem az időt. A Fülep művészettörténelmi koncepciója felőli gondolataimat fogalmazgattam – most már tekintet nélkül arra, hogy mi lesz belőlük, ha sikerülne itthon maradnom: előszó-e vagy cikk, avagy éppen doktori értekezés. Egyelőre az volt a fontos, hogy a két év alatt összegyűjtött anyagot akármilyen formában megkössem és eltegyem akkorra, amikor majd kezdhetek vele valamit. Amolyan menekülésféle is volt ez ugyanakkor a lélekölő jelenből; és a rombolás, pusztítás, gyilkolás közepette egyszersmind valami naiv áltatás is egy békés, értelmes, munkás közeljövővel.

A tessék-lássék munkával való önámítás időnként azonban csődöt mondott, Ilyenformán vagy három hónapig remény és kétségbeesés között hányódtam. Március közepén, amidőn egyik Baranyába kiküldött hivatali kollegám felajánlotta, hogy megkeresi Fülepet, és én egy levelet írtam neki, épp mélyponton voltam; néhány napra rá azonban annyira magamra találtam ismét, hogy elérkezettnek véltem az időt a „komolyabb" munkára. Még a fogságba vitelem sejtelme is elhagyott...

Már vagy két hete nem találkoztunk menetelőkkel. Ritkultak az utcai igazoltatások. Meglehetős biztonságérzetet kölcsönző katonai igazolványom mellett (ebből kiolvasható volt, hogy semmilyen háborús szolgálatot nem teljesítettem) ott lapult már zsebemben egy friss keltezésű kétnyelvű polgári igazolvány is. Mitől tarthattam volna tehát? – Nyugalmam visszatért és megjött vele a fegyelmezettebb, módszeresebb munkához való kedvem is. Március 23-án, az annak idején Karay Gyulának tett ígéretre emlékezve, belefogtam doktori értekezésem megírásába. Azzal láttam neki, hogy ha sikerülne megelőznöm vele az Athenaeumot, hát azt bocsátanám bevezetésül a Fülep-kötet elébe. Hogy aztán hol fogom benyújthatni, s hogy akad-e majd egyetemi tanár, aki elfogadja; meg hogy egyáltalán eléggé megérlelő-

dött-e bennem a dolog a megírásra – mindez nem érdekelt. Elővettem táskámból jegyzeteimet s a Fülep írásait és felszabadultan nekiláttam a munkának...

Másnapra idézésem volt. Katonai igazoltatásra kellett mennem valamilyen Luther-utcai irodába. Nehogy bármi is hiányozni találjon hozzá, lefekvés előtt kiszedtem táskámból a benne maradt könyveket s helyükbe beletettem minden akkor volt okmányomat. Kár volt a cseréért! Tíz óra se telt bele és keservesen megbántam... Az igazoltatás egyszerű ürügynek bizonyult. A ház kapuján már nem önszántamból léptem ki, és utam sem oda vitt onnan, ahova magam akartam. A végén néhány hónap híján négyesztendei fogság várt reám...

Diáktársaságban egyszer olyasvalamit jelentettem ki – és meggyőződéssel! –, hogy könyv nélkül elpusztulnék. Sehogy se tudtam nélküle elképzelni az életet. Nos, könyveimtől elszakítva is megmaradtam! Igaz, hogy valamiképp, közvetve, jórészt mégis a könyv tartott meg: abból éltem, amit egyetemi és Füleppel kapcsolatos tanulmányaimból magammal vihettem.

Ismereteim megőrzése és gyarapítása érdekében mindig azon voltam a fogságban is, hogy szellemiekben otthonos, vagy azok iránt fogékony társakat gyűjtsek magam köré. Pesten, Jászberényben, Máramarosszigeten és odakint is a mérhetetlen idegenségben – mindenütt akadtak ilyenek, ha kevesen is. A szokologorovkai táborban vagy heten-nyolcan verődtünk össze és tartottunk ki egymás mellett a szellemi értékek tiszteletében s a magunk művelésében. Merev, iskolás programunk nem volt, de előre tudtuk, hogy estéről estére milyen kérdések megvitatására ülünk össze. Közösségünk felért egy egyetemi szemináriummal. A művészettudományok és a filozófia volt tulajdonképpeni birodalmunk, benne egy jókora s egyre gyarapodó Fülepnek juttatott tartománnyal. Hetek alatt ugyanis annyira megnyertem Fülep nézeteinek ezt a kis társaságot, hogy nála hálásabb „Fülep-kört" otthon se tudtam volna elképzelni, ahol már próbálkoztam is ilyennel. Pedig magyar egy se volt benne, csak német és osztrák, s ráadásul vagy négy művészember, akikről köztudomású, hogy mennyire ellenállnak mindenféle teóriának. Rajtuk próbáltam ki azt is, hogy mit lehetne elérni Füleppel esztétikai és művészneveléseben... Rajtuk méregettem, idegeneken a vadidegenben, hogy az elméletieken kívül mennyi praktikus értéket, lehetőséget fojtott bele Fülep írásaiba a hazai közöny, a politikai és felekezeti elfogultság, a műveletlenség.

Hálásan gondolok fogolytársaimra. Nekik köszönhetem, hogy úrrá lettem végre Fülep-problémámon. Meglehetős részük volt kultúra-filozófiai nézeteim tisztázásában; és ők segítettek a legtöbbet abban is, hogy a fogság nehezét leküzdve a szöges drótok között is szabadon, emberül élhettem.

X.

Keletről több optimizmussal érkeztem meg, mint a hazatértek általában. Rájuk legfeljebb a mindennapok örömei vártak. Én viszont – annyi de annyi embervolt pusztulása és újjászületése láttán szerzett páratlan élményem: a személyes kultúra halála és genezise élményének birtokában, mintegy világot teremteni jöttem haza, és e világ fogalmi másául megírni valamilyen világnézettan-félében filozófiámat.

Attól fogva ti. hogy feleségem, majd azután Fülep maga is megírta, hogy katedrához jutott, többesztendős problémám lassacskán súlyát veszítette, én meg magam felé fordulva személyesebb dolgaimmal kezdtem foglalkozni.

A távolból valóban úgy tűnt, hogy Fülep sorsa mindenestől megoldódott. És ezt némi keserűséggel vettem tudomásul. Egyetemi tanárságának híre majdnem úgy érintett, mint első olvasásra „Magyar művészet"-e. Nem is tudtam igazában örvendeni neki. Bántott, hogy újfent olyasmin fáradoztam, ami nélkülem is megvalósult. Mert hogy kinevezése nem pusztán formális rehabilitáció lehetett, afelől – a hír vételekor legalábbis – csöppet se kétségeskedtem. Később már meg-megkörnyékezett a kétely. De akkor, az otthoni radikális fordulat után, annyi mindent összegondolva kulturális viszonyainkról, már önvédelemből sem engedtem neki... Csillagom ez idő tájt végre hazafelé mutatott s én a teljes szabadság igényével készülődtem vissza az épülő új országba – világnézeti és tudományos nézetbeli rokonságunk révén bízvást remélve, hogy majd csak jut nekem is egy talpalatnyi hely ott, ahol Fülepet befogadták.

Ezerkilencszáznegyvennyolc októbere közepén indítottak el a táborból. Az úton csupa találgatás, csupa bizodalom, csupa terv voltam. És noha Fülep megszűnt problémámmá lenni, terveimből ő sem maradt ki. De nem célul, eszközül szerepelt bennük. Kellett a segítsége megvalósításukhoz. Sokat vártam művészetfilozófiájától és tanítói munkásságától is. Ezen utóbbitól persze nem úgy, hogy majd beiratkozom az egyetemre, jóllehet emlékeztem rá, hogy már megjárta az eszemet, hogy mellé szegődjek reguláris tanítványul, ha sikerülne egyszer katedrát kapnia. Sőt mintha írtam volna is ilyesfélét neki...

A tervezgetéssel útközben fölajzott optimizmusom idehaza aztán fokról-fokra alábbhagyott. Míg odavoltam túlságosan megváltozott minden ahhoz, hogy simán hazatalálhattam volna. Kiváltképp az emberek változtak meg. Mintha idegenek közé cseppentem volna. Egy-két rokont és hivatalnoktársat kivéve gyanakvás, bizalmatlanság, tartózkodás érzett mindenkin... A meghittebbeket meg nem is találtam Pesten. Karay örökre elment. (Baján pusztult el, Fülep hajdani működésének helyén, az ottani fogolytáborban), Sinka István vidéken élt, P. Gulyás Jenő és Gombos Gyula az országot is elhagyták. A hivatalbeli kis szellemi közösség se volt már sehol. Csak most tudtam igazán hálálkodni azért, hogy Fülep Svájcba menekítésének terve füstbe ment, s hogy az ő várkonyi fogadkozásából se lett semmi! Itthon maradt néhányunk szellemi és erkölcsi gyámolítására. És ráadásul akkor már Budán lakott, ahová Pestről magam is átköltöztem, alig félórányi távolságra tőle.

Mielőtt az Eötvös-kollégiumban fölkerestem volna, elővettem a fogságom idején Várkonyból majd innen feleségemhez írott néhány lapját és levelét s a köztük lelt 1945 áprilisi még olvasatlan levelezőlapját, hogy valamelyes képet alkothassak magamnak a fölötte eljárt négy esztendőről. – Keveset tudtam meg belőlük, de ahhoz éppen eleget, hogy maradék optimizmusom is elillanjon. A kinevezése körüli bizonytalanságról és huzavonáról olvasni és beleélni magamat abba a reménytelenségbe, amellyel Fülep felőle írt, nem volt éppen fölemelő. A levelek csöppet sem győztek meg arról, hogy Fülepet a tudományban érdeme szerint akkreditálták volna... Látogatásomkor aztán megtudtam azt is, hogy a vele kapcsolatos különféle tervek elejtése után katedrára is csak rehabilitáció ürügyén került.

Mert kinevezése nem annak indult. Ügye intézői csak jóval később szereztek tudomást tizenkilences tanárságáról és használták föl arra, hogy a pesti egyetemen tanszékhez juttassák.

Ennél is lehangolóbb volt ugyancsak ez alkalommal hallani, hogy a „Magyar művészet"-nek és egyáltalán a régi írásainak kiadásából életében már aligha lesz valami. Pedig hát azokról az írásokról volt szó, amelyek alapján fél esztendővel azelőtt akadémiai levelező tagságra ajánlották! Építészeti tanulmánya óta ugyanis, bár 1945 legelején nagy kedvvel látott neki a munkának, hazatértemig két cikken kívül semmi újat sem írt. A körülötte támadt bizonytalanság hamarosan immobilizálta. Rendszeresebb munkára már csak kollégiumbeli otthonában gondolhatott. Ám ott is csak gondolhatott...

Íme, ahelyett, hogy a piacon láttam volna viszont a „Magyar művészet"-et és társait, kiadásuk lehetőségét se találtam már, mire a fogságból visszajöttem! Hogyan, miért? Fülep kijelentése úgy hangzott, hogy minden kérdezgetésnek elejét vette. Nem firtattam a dolgot. Az elfojtott kérdésre később aztán magától is megjött a válasz – feleletül egyúttal arra is, hogy betegségen és egyéb bajokon, meg a kollégium megszűntével rászakadt másfél esztendei bizonytalanságon és lakásgondon kívül legfőképp mi akadályozta a munkában. Ez már nem személyes dolog volt, s nem is ideig-óráig tartó. Tulajdonképp holtáig megkeserítette a szabad szellemi tevékenységben, a szuverén alkotó munkában ifjúkora óta értelmét lelt életét. Hogy mi volt ez, 1954-es (annak idején a Rádió műsorából törölt és csak 1956 júniusában publikált) nyilatkozatából[1] tudjuk: még a Fülep vágású nem marxista gondolkodót is feszélyező, óvatoskodásra, kelletlen alkalmazkodásra kényszerítő atmoszféra.

Ebben az atmoszférában szakasztott olyannak láttam őt viszont, mint amilyennek 1944-ben Zengővárkonyban. Ugyanaz a zaklatott, háborgó ember fogadott az Eötvös-kollégiumban is. S ha visszaidézem az azóta közelében eltöltött 22 esztendőt, alig találok benne olyan pillanatot, amelyben Fülep a maga békés, derűs, kozmikus jelenség voltában tűnt volna fel előttem. Ennek jórészt magam is oka lehettem. A magam módján békétlen voltam én is, és békétlenségemet rendszerint magammal vittem a vele való találkozásra. Együtt elégedetlenkedtünk, lázadoztunk. Ráadásul az új viszonyokba beilleszkedésem mindennapi ügye-baja is nyugtalanította. Mert törődött velem, s így elég gondot okoztam neki problémáimmal. – Ő volt egyedüli támaszom abban a kritikus időszakban. Átsegített az akkor még itt-ott gyakorlatban volt politikai igazoltatáson. Tanácsolta, hogy mintegy nosztrifikáltatandó '45 előtti filozófiai és kiegészítendő művészettörténeti tanulmányaimat, iratkozzam be ismét az egyetemre, hogy majd abbahagyhassam a hivatalnokoskodást. (Akkor nem árulta el, miért kapacitál annyira, mert ellenkezésem miatt javaslatát sokszor meg kellett ismételnie; csak jóval később derült ki, hogy maga mellé akart venni az egyetemen.) Kisebb-nagyobb kölcsönökkel is támogatott és szellemiekben is készséggel állt rendelkezésemre, bármikor fordultam hozzá.

Szellemiekkel ugyan nem sokat zaklattam. Ami lehetetlenné tette az ő írásainak kiadását és ami kezét megkötötte, hamarosan tétlenségre kárhoztatott engem is. Meglehetősen megállapodott világnézetem megmerevített a vele csupán felerészt egyező környezetben; s amennyire alkalmazkodnom sikerült ehhez egyebekben, annyira kívül rekedtem – koncesszióra, kompromisszumra vagy éppen ha-

zugságra képtelenül – a tudományon, a filozófián, a kultúrán. A fogságban szőtt terveimet, amelyeknek életkörülményeim sem igen kedveztek már, félretettem tehát. S tulajdonképp emiatt utasítottam el a tanulmányaim rendezését illető tanácsokat is. – A szellemi önmegtagadás ideje köszöntött ilyenformán reám... Sanyarúságát egyes-egyedül a Fülep nézeteinek szóbeli propagálása enyhítette. Mert erről aztán – ha már írásait továbbra is véka alatt kellett tartani és írni se lehetett már róluk – akarva se tudtam volna lemondani. A fogságom utolsó évében eltemetett problémám föltámadt. Újra olvasni kezdtem Fülepet, s mint nyomban fölfedezését követően, az élő szó melegével közöltem termékeny gondolatait mindazokkal, akikben csak egy szemernyi művészet iránti érdeklődést is tapasztaltam. Ez persze most sem ment könnyen. Buzgólkodásom még annyi eredménnyel se járt, mint annak idején. Akkoriban a szellemi restség s az elvtelenség kevésbé állta útját Fülep koncepciójának, mint most a vele szemben sokakban támadt ideológiai ellenkezés. A történeti materializmussal jórészt elvi ellentétben álló nézetekkel bizony nem igen triumfálhattam, bármennyire aktuálisak voltak és jelentősek tudománytörténetileg is. Ahol meg ideológiai akadály nem jelentkezett, más került helyébe. Fülepet igen sokan és épp szakmabeliek, posztján politikai parvenünek tekintették, eleve elutasítva írásait. Ismét mások – művészek közül kikerültek, akikhez éppúgy szólt a „Magyar művészet" és Fülep minden más írása, miként a művészet tudósaihoz – a kortárs művészet negligálása miatt mellőzték azokat, vagy annak az elutasításnak okáért, amelyet a modern művészeti tévelygéseket illetően Fülepben megsejtettek. De a legnagyobb akadálya Fülep koncepciója befogadásának – ilyeneken s még sok máson kívül – akkor is az volt, amelyiktől Fülep már könyve kinyomtatásakor is tartott: az elmélyedés, illetőleg az ehhez szükséges elméleti felkészültség hiánya. A „Magyar művészet" nemcsak 1920 táján bizonyult korán jöttnek. Olyanul találtatott két évtizeddel később is. És újabb húsz-harminc esztendő kellett ahhoz, hogy sejteni kezdjék, mit is bírunk benne. Hiszen olyanok, akik ezt látnák, tudnák, akik Fülep nézeteinek elvi s történeti jelentőségével tisztában lennének, ma sem igen akadnak. Ezt leghitelesebben az 1964 óta Fülepről írott csaknem valamennyi tanulmány, cikk, megemlékezés, recenzió tanúsítja...

XI.

Bármekkorát fordult Fülep sorsa – a régi maradt. Zengővárkony helyett a főváros; vidéki magántanárság helyett budapesti katedra, majd rövidesen akadémiai tagság, kitüntetések stb. – mind csupa külsőség. A lényeg: ugyanaz a meg nem értettség! Meg nem értettség a szónak nem csupán szűk logikai, hanem azon teljesebb jelentése szerint, amely magában foglalja a megérteni nem akarást, sőt még a megértve elutasítást is.

Fülepet a múltban se tisztán teoretikusan tagadták meg, vetették el. A „tudományos" szempont mellett mindig volt valami más is, ami nézeteinek elfogadása vagy elutasítása felől döntött: félelmetes kritikus volta, a háborús évek alatti szellemi hovatartozása, tizenkilences szereplése, majd 1934-es '"Válasz"-beli megmutatkozása. Mindezek tetejébe most (mert hiszen ellenfelei most is jórészt ugyanazok) a „kétes" politikai múlt árán szerzett katedra. Ugyan azt is híresztelték a

„dilettáns" professzor felől, hogy a hivatásos művészettörténészek mellőzésével, Rákosi Mátyás bizalmasaként ültették katedrára...

Az akadémiai tagság se javított Fülep és a céhbeliek viszonyán. Már a „Tagajánlás"-ban ott az elutasítás![2] Két művészettörténész mutatja be Fülepet Akadémiánknak anélkül, hogy egyszer is művészettörténésznek neveznék a tudományos magyar művészettörténelem megteremtőjét. „Művészeti író" Fülep abban, „esztétikus", „esztétikai irodalmunk kiváló és tisztelt egyénisége" – minden, csak éppen művészettörténész nem. Hogy is lehetne az, amikor egyik ajánlója ugyanaz a Gerevich Tibor, aki a művészettörténész Fülep Lajost már 1931-es tudománytörténeti összefoglalásából[3] is kihagyta.Ő most sem a művészettörténészt, az „esztétikust" ajánlja legmelegebben Akadémiánknak... Nem egyszer tapasztalt fortély! Ezzel tértek ki előlem is 1942 óta csaknem valamennyien azok, akiknél Fülep felől kérdezősködtem vagy éppen számon kértem tőlük elhallgatását. Szükség szerint hol a művészettörténészt játszották ki az esztétikussal, miként ez esetben is, hol meg fordítva: az esztétikust, a művészetfilozófust mellőzve azzal, hogy hiszen tulajdonképpen historikusa a művészetnek – ahelyett, hogy benne mind a kettőt: a filozófust s a történészt egyaránt respektálták volna.

Az 1948 közepéről való „Tagajánlás"-tól a székfoglalóig harmadfél esztendő telt el. Betegség, lánya halála, s főleg az Eötvös-kollégium megszűntével támadt gondjai késleltették akadémiai bemutatkozását. Mert alighogy berendezkedett az intézeti tanárságra, ismét hatalmába kerítette a bizonytalanság, a nyugtalanság, az elkeseredés. Képtelen dolgozni – „anélkül pedig nem érdemes élni" írja 1949 szeptember 19-én, amikor bizalmasan közli, hogy a kollégiumot internátussá alakítják át, s neki ismét lakást kell keresnie, új otthont teremtenie. Anyagi gondok is fenyegetik akkortájt. Mindezeket számba véve nem csoda, hogy ennyi idő alatt két cikken kívül csupán székfoglaló értekezését írja meg, s azt is az Akadémia többszöri szorgalmazására... Egyetlen értekezést – de a háborút követő években írtak-e nálunk hozzáfoghatót a humán tudományok bármelyikében? A „Magyar művészet" (1916) s a „Művészet és világnézet" (1923) után egy újabb tudományteremtő tett! – Munkássága legjava tudománytörténeti jelentőségét elhallgatva hiába mesterkednek tehát azon, hogy belőle esztétikust és csakis azt faragjanak. Fülep a szakma színe elé áll s ad oculos demonstrálja, hogy nincs magyar művészettörténelem, és megteremtése miként jéről, rendeltetéséről és közvetlen feladatairól oktatja ki, szinte iskolás mód, a céhbelieket...

A „Magyar művészet" sziklatömb gyanánt zúdult művészettörténelmünk holt vizébe anélkül, hogy hullámzásba hozta volna. Számottevő recenzió is csupán egy jelent meg róla. Az is idegen nyelven, a Pester Lloydban, Alexander Bernáttól[4]... Szintúgy a páratlan jelentőségű székfoglaló: az se hozta mozgásba művészettörténelmünket – csak a tehetetlen szakmai gyűlöletet szította Fülep körül; s azt is agyonhallgatták, hisz mindössze kétmondatnyi nyoma maradt a közvetlen elhangzása, illetőleg kinyomtatása utáni időből – a Zádor Anna 1951-es tudománytörténeti vázlatában.[5] S ha nem az akadémikus áll mögötte, hanem a zengővárkonyi tiszteletes, bizonyára nem tartják számon, nem respektálják később sem, – már amennyire egyáltalán érvényt szereztek neki az 1955-től több kiadást is megért kétkötetes összefoglaló munkában: az „A magyarországi művészet története"-ben...

A székfoglalóban több van ugyanis a benne betű szerint olvashatónál. Így, betűjében, csupán művészettörténelmünk tárgyi világa föltárásának, elhatárolásának módszeréről szól, annak tudomány- és kultúrapolitikai indokairól s következményeiről, valamint a tárgyilag definiált tudomány közvetlen feladatairól, munkaprogramjáról. Holott a módszer formai részét is implikálja. Bár nem szól felőle, ugyanarról a szemléletről tanúskodik művészetünknek ugyanazon vizsgálati, értelmezési módjáról, interpretálásáról, amelyről a „Magyar művészet" s a „Művészet és világnézet" is. És ez az, ami oly kevéssé ismerszik meg az imént említett összefoglaláson.

Itt kell megemlítenem viszont azt is, ami a betű ellenére hiányzik a székfoglalóból: a történeti materializmust. Van egy szakasza az értekezésnek, amelyben szó esik alépítményről, s amely ezzel a mondattal végződik: „A magyar művészettörténelem problémája kiválóan tanulságos példája, hogyan nem lehet valamit a történeti materializmus nélkül megcsinálni, és vele hogyan lehet".[6] És két sztálini idézet is akad az írásban. – Nos, művészettörténelmünk létrejöttéhez (már amennyire ez anyagának meghatározásán s annak a teljes magyar létben való megértésén múlott) nem maga a történeti materializmus hiányzott, hanem egyáltalán a tudományosság, s főképp „az igazság s az igazságosság ethosza", amely nélkül nincs semmilyen tudomány – történeti materialista szemléletű sem. A történeti materializmus tehát csak névleg, s ilyenül sem épp a tudomány kedvéért került bele a székfoglaló értekezésbe. Igazi oka ennek (erre nézve Fülep 1954-es rádiónyilatkozata félreérthetetlen magyarázattal szolgál) az akkori feszélyező, alkalmazkodásra kényszerítő atmoszférában keresendő, amelynek nyomását Fülep, ama legválságosabb évében kétszeresen szenvedte. Az értekezés 1950-ben íródott: az Eötvös-kollégium megszűntének, Fülep főiskolai tanárrá alacsonyításának s váratlan nyugdíjazásának esztendejében...

Fülep ekkor helyzete jobbítását, egyetemi tanári reaktiválását egyes-egyedül az Akadémiától remélte, aminthogy kérte is közbenjárását. A semlegesség tehát egyet jelentett volna számára e lehetőség elejtésével. Márpedig őt nem hiúság – egzisztenciális okok szorították pozíciója visszaszerzésére, köztük jócskán szellemi létébe vágók is. Abból, amit 1945-ben, a megváltozott országban-hazában tenni készült (egy Lukács Györgyhöz intézett leveléből kivehetően: nem keveset!) ekkorra tulajdonképp már csupán a tanítás-nevelés és művészetfilozófiájának végleges formába öntése maradt. Ezek miatt kellett volna tehát elsősorban visszakerülnie a katedrára, s a munkássága jobb feltételeit biztosító fővárosban maradnia, ahonnan, ha nem reaktiválják, kénytelen lett volna valahova vidékre visszaköltözni. Szentendrén, Esztergomban jár lakáskeresőben, de még a messzi Somogyba is elmenne kollégiumi otthonából – 65 éves fővel, nem először, új életet kezdeni...

Levelezésünkben nincs nyoma annak, miként rendeződtek Fülep dolgai. Emlékezetem sem őrzött meg semmit ebből. Valószínűleg akkor se volt tudomásom róla. Tény, hogy reaktiválták. A művészettörténelem tanára lett. És egyidejűleg az Akadémián is intenzív munkába kezdett. Szervez, szerkeszt, csak éppen nem publikál, amiből arra lehetne következtetni, hogy nem is produkál, nem ír. Újat legalábbis nem; sőt föltehetőleg egy időre félretette művészetfilozófiáját is. És ezt nem éppen a Széher úti új lakásban való körülményes berendezkedés s a háza vezetése körüli nehézségek miatt...

Fülep a Pestre visszatérte utáni három-négy esztendőben, az akkor még gazdag könyvpiac lehetőségeit kihasználva, sok gondot fordított könyvtára gyarapítására. Nem l'art pour l'art gyűjtő módjára, persze. Tudományos céljai vezették ebben: nézeteinek valamilyen revíziója és kiterjesztése, alkalmazása eladdig mellőzött területekre, így legfőképp a primitív művészetre. Az ehhez szükséges műveket keresi és tanulmányozza. Ezért tűnik úgy, mintha nem dolgozna. Általam is kerestet könyvet, és vásárol, kölcsönöz az én gyűjteményemből is. Sok könyvemet eladtam neki. Egy-két alkalommal pedig, szorultabb helyzetben, egyszerre többet is elzálogosítottam nála – vagy száz-száztíz kötetet. Ezeket nem is váltottam vissza, haláláig nála maradtak. Ő viszont a rájuk adott pénzről még 1959-ben lemondott, amikor is a vonatkozó megállapodás szövegét is megmásítottuk.

Könyvtári gondjain kívül egyéb gondját-baját is megosztottam. Már a lakáskeresésben is segítettem volt. S végül is nekem sikerült haláláig mellette kitartó „femme de ménage"-t szereznem neki, ha már új otthona gondozását és háztartása vezetését magam nem vállalhattam, amire pedig ő számított, és evégett családostól a Széher úti házba készült költöztetni engem is... (Barátságunkat féltettem az egy fedél alatti együttéléstől. Fülepet túl rigorózusnak, magamat túl önfejűnek ismertem ahhoz, hogy egy ily szoros, mindennapos kapcsolat tartósságában hinni mertem volna. S ezért, bármennyire hízelgő volt is rám nézve, elhárítottam Fülep ajánlatát, akiben több bizodalom lehetett irányomban, mint amennyi önbizalmat ajánlata elfogadására magam érezhettem. – Hogy ő mennyire tarthatta akkorra mindkettőnk részéről immár barátsággá érett viszonyunkat, e bizalmon kívül, az a három szó is eléggé tanúsítja, amellyel akadémiai értekezését e tájban nekem ajánlotta: Ernesto amico fidelissimo... (Ernőnek, a leghívebb barátnak.)

XII.

Fülep iránti ragaszkodásom mindenekelőtt a nézetei becsülésében és terjesztésében mutatott állhatatosságban keresendő. Nyilván ezt honorálta ő is az idéztem ajánlással, s nem annyira a részemről egyebekben tapasztaltakat. Hiszen bennünket mégiscsak a szellemiek tartottak össze. Ezek jegyében találkoztunk, és mindvégig ezek fémjelezték viszonyunkat annak ellenére, hogy két évtizednél hosszabb idő alatt csak ritkán adatott meg bizonyítanom szellemi hozzá-tartozásomat. Nemigen kínálkozott rá alkalom, s magam is csak kevés ilyet teremthettem. Egyiket-másikat megemlítem. Az alábbiról levél is szól.

A decentralizálások évében, 1950-ben állásomat fölmondták, amikor is a Műemlékek Országos Központjához fordultam alkalmaztatásért. Fülepnek tetszett a dolog. Úgy nézett ki, hogy sikerül is bejutnom oda, hozzám közelebb álló munkakörbe, jóllehet folyamodványomban nem titkoltam Fülephez való viszonyomat... A magyar művészettörténelmi irodalom valamilyen földolgozását tervezték akkor a MOK-ban; ahhoz szervezték az adatgyűjtést, a dokumentációt. Fölvételemből persze semmi se lett. De ameddig ez eldőlt, találkozásaink alkalmával jobbára a hazai művészettörténelemről beszélgettünk. A Füleptől akkoriban hallottakat fél évre rá ismét hallanom adatott, az Akadémia elnökségi termében, székfoglalója felolvasásakor...

Ezerkilencszázötvennégy elején, ekkori vállalati munkahelyemen, egy magam indította kulturális felajánlási mozgalom keretében, fölolvasást tartottam a XIX.

és XX. század képzőművészeti irányzatairól – azok világnézeti determináltságáról... . Dolgozatom megírásában nem mellőzhettem Fülepet. Ezt nem is akartam. Tulajdonképp az ő idevágó nézetének világnézettani elmélyítését kíséreltem meg benne...

Az 1956. október 24-re meghirdetett „Petőfi-kör"-beli ankétra is az ő koncepciója képviselőjeként készültem. Mészáros István ott megvitatásra szánt cikkében, amely az „Új hang" az évi szeptemberi számában olvasható, a művészet nemzeti jellegét vizsgálta; és tette ezt anélkül, hogy az e problémára legilletékesebb – mert tudományos megfogalmazója és megoldója – nevét: a Fülep Lajosét megemlítette volna. Készakarva-e vagy csupán tudatlanságból, egyre ment. A mellőzést semmiképp se hagyhattam szó nélkül sem Fülepre, sem magára a problémára tekintettel. Amit a Magyar Esztétikai Társaság ankétján, ugyanezen kérdés kapcsán, 1943-ban elmulasztottam, ezt most szerettem volna helyrehozni. Nem rajtam múlott, hogy szándékom meghiúsult...

Jelentősebb Fülepet érintő vállalkozásom 1964. végéről való. Szeptemberben hírét vettem, hogy 80. születésnapjára emlékkönyvet készülnek kiadni, és mivel tudtam egy régtől fogva kéziratban heverő Fülep-bibliográfiáról, megkerestem a mű szerkesztőjéül megnevezettet azzal, hogy venné be azt is a tervezett kiadványba. Igen ám, csakhogy a terv kútba esett. Az első invitálásra jelentkezettek ugyanis, jobbára Fülep volt hallgatói, nem mervén vállalni a vele járó kockázatot (!) sorra elálltak attól, hogy tanítójuk mellett tudományos hitet tegyenek. – A könyv helyébe ekkor én valamilyen folyóirat-emlékszámot ajánlottam a cserbenhagyott kezdeményezőnek a reménybeli sokból megmaradt két tanulmány s a bibliográfia publikálására. Ő ismervén szaklapjaink Fülep-ellenességét szkeptikusan fogadta az ötletet, ám mégis megpróbálkozott vele. És csoda történt, minek folytán – habár csak jókora késedelemmel és csupán felerészt emlékszám képében – az említett írások napvilágot láttak a nemrégiben még Fülep-szerkesztette „Művészettörténeti Értesítő" 1965 évi 3. számában. De történt közben más csoda is – hogy rátérjek végre a saját vállalkozásomra: az nevezetesen, hogy húsz év múltán ismét belekezdtem egy Fülepről szóló írásba, amiben a csoda igazában az, hogy ezt az írást be is fejeztem.

Tulajdonképp elsőül Dávid Katalin biztatott megírására. Ő volt a Fülep-emlékkönyv kezdeményezője, s szerette volna, hogy a három írás mellé kerüljön még valami a „Művészettörténeti Értesítő"-be. De biztatása nem fogott rajtam. Annyi, de annyi idő alatt túl messze kerültem Fülep-problémámtól ahhoz, hogy magamat alkalomhoz méltó írásra képesnek tarthattam volna. De biztatott később másvalaki is, méghozzá olyan, aki maga (Lechnert illető s a mai építészetet degradáló nézetei miatt) nem is lelkesedett Fülepért: Nagy Elemér – a Padányi Gulyás Jenő lapja utódjának, a „Magyar Építőművészet"-nek szerkesztője. A szóban forgó születésnapra ki szerettem volna adatni vele, most már egészében, az 1944-ben csak felerészt megjelent Fülep-féle építészeti cikket. Ő erre késznek is mutatkozott. Ámde kiderült, hogy a cikk másik fele íratlan marat. És ekkor jött a nógatás, hogy magam írjak Fülepről valamit, amire én ezúttal meggondolatlanul ráálltam.

Csak munka közben derült ki aztán, hogy fejszémet mekkora fába vágtam. Mert hiszen egy szokványos megemlékezésnél többet akartam: dióhéjban s nem éppen tudományosan, ám ugyanazt, amiben fogságba vitelem megakadályozott. És ha-

táridőre kellett elkészülnöm vele, másfél hónap alatt, több ezernyi oldal újraolvasása árán... De megcsináltam. Míg dolgoztam rajta, ebben-abban eligazítást remélve néhányszor felkerestem Fülepet. Ő azonban nem segített. Nem javított, nem avatkozott bele munkámba. Kijelentette, mindjárt első alkalommal, hogy írhatok felőle bármit, bárhogyan – csak igaz legyen; s aztán esetenként figyelemmel meghallgatta, amit fölolvastam neki. Egyetlenegyszer szólt bele cikkembe, az eredetileg jóval terjedelmesebb tudománytörténeti részét hosszalva s megkurtítatva; és két adattal járult hozzá, amelyeket az írás legvégén csattantottam el – a kelleténél talán hangosabban. Cikkem megjelenésekor tartott is Fülep attól, hogy emiatt majd magyarázkodnunk kell...

A cikket egyébként nem a „Magyar Építőművészet" hozta, és nem is idejében, a születésnapra vagy akörül. Két évre rá meglehetősen aktualitását vesztve nyomtatták ki az „Alföld" 1967. februári számában. – A „Magyar Építőművészet"-nek túl hosszúvá sikerült; máshol megjelenhetőségét pedig, Fülephez egészen közelállók is, teljes megváltoztatásához kötötték; ismét másutt kiadhatása érdekében egyenesen azt kívánták, hogy Fülepet egyben-másban elmarasztaljam... Az „Alföld" vállalta úgy, amint volt. Igaz, hogy ott, a véletlen játéka folytán, remek szállászcsinálóra talált: Weöres Sándorra, ill. az ő Fülep Lajoshoz írott himnuszára... A Fülepet mestere gyanánt tisztelő költő nem is sejti, hogy versével az ugyanazon lapban később megjelent tudományos fogantatású „himnuszt" ő segítette napvilágra. Kívüle Szij Rezsőnek köszönhető a cikk megjelentetése. Weöres verse benne villantotta fel kiadása lehetőségének gondolatát, és nyomban ezután ő juttatta is el cikkemet Debrecenbe.

Ebbe az összefüggésbe tartozik még, hogy 1969-ben újfent én vettem rá Fülepet a „Magyar művészet" s a vele egy kötetben már csak halála után, 1971. Karácsonyára kijött egyéb írásainak a megjelentetésére. Ezúttal nehezebben állt rá erre, mint 1943-ban. Akkor egyszerűen csak kérnem kellett beleegyezését és segítségét a kiadáshoz. Most vitatkozni kellett vele, hosszan érvelni ellene, aki végül is, már csak a pénzért, szükségből volt hajlandó belemenni a dologba. Legalábbis azt állította. Mert látni való a kötet előszavában, hogy nem csupán a pénznek engedett. – Némileg idetartozik az is, hogy az 1919-ig közzétett dolgai összegyűjtésének és újrakiadásának terve felől, a vállalkozók fölkérésére, elsőül én tájékoztattam őt, s hogy azok első útját is magam egyengettem az azóta elárvult Széher úti tudós-, filozófuslak felé...

XIII.

A '45 előttiek mellőzésével fölsorolt kevés, úgymond csak „tárgyi" bizonyítéka a köztünk támadt s végig megmaradt szellemi közösségnek, amelynek másik, kevésbé megfogható aspektusa – részemről – a már többször említettem lankadatlan agitációban állt és áll, tart ma is. Ámbár 1957-től fogva ez is majdhogy testet nem öltött. Mintegy intézményesült az akkor alapított és közvetítésemmel egyszeriben a Fülep s a világ találkozóhelyévé avatott várbeli könyvesboltomban. – Se szeri, se száma a Fülepet ott megismerteknek, közöttük olyanoknak is, akik hamis, torz képét hozván magukkal igaz képével távoztak üzletemből. Antikváriumom ilyenformán ahelyett, hogy nagyobb elfoglaltságot jelentvén eltávolított volna Füleptől,

közelebb vitt hozzá. Egyre ritkábban érintkeztünk, s mégis mintha valójában egy fedél alá kerültünk volna, kivált azt követően, hogy 1958 közepe felé másfélezer kötetnyi könyvfölöslegének értékesítésével megbízott, és én azt rendre fölhordtam a Várba. Ugyanakkor tőle más – jelenléte teljesebb illúzióját körülöttem fönntartó – könyvek is fölkerültek oda: a hosszú élete során neki dedikáltak – halála után birtokba veendő ajándékul...

Esztendővel ennek előtte Fülep még képtelenségnek tartotta a Várban antikváriumot létesíteni. „Öngyilkosjelölt kezébe kötelet nem adok; a holdban akar üzletet nyitni?!" – ezzel tagadta meg a valóban merész vállalkozáshoz kért támogatást. Csöppet se bízott abban, hogy az üzleti életnek kevéssé kedvező városrészben lábamat megvethetem. Emiatt nem hittem aztán a fülemnek, amidőn alig hónapokkal a bolt megnyitása után magához kért azzal, hogy könyvtára negyedét-ötödét bizományi értékesítésre átadja nekem. Állami és privát kölcsönök terheltek akkoriban; boltomat nem ismerték; jóformán abból tartottam fenn, ami keveset időnként a „Kultúrá"-nak exportra eladnom sikerült... Fülepnek minderről tudomása volt. (Ez idő tájt kérdezte meg egyszer tréfásan, és utóbb sűrűn megismételte: „Még mindig megvan az a napi „másfél Kuncsaftja?") – Nem csoda tehát, hogy elhatározását értetlenül fogadtam. Nem tudtam mire vélni. Segíteni akarásra semmiképp se. Pedig az is lehetett benne. Nem segített korábban, hogy visszatartson a vakmerő vállalkozástól; de most, hogy majdnem belebuktam, az akkor reméltnél kéretlenül s jóval többet adott.

Elhatározásának motívuma azonban egészen más volt. Sokkal személyesebb, sokkal mélyebb valami indította erre. Tőle magától tudom, hogy mi okból s mi végett bízta rám könyveit.

1958 elején egy házbeli hirtelen haláleset a 73 éves Fülepet különös mód megrendítette. Meglepte, megülte a halál gondolata; s elővette ugyanakkor annak gondja is, akinek sorsát egyebek közt a könyvekért járó pénz révén is biztosítani kívánta: annak sorsa, gondja nevezetesen, aki majdan szemét lefogja.

Füleptől ezek elbeszélte előtt halálról – saját haláláról – mindössze háromszor hallottam-olvastam. 1944 november 18-i szívbe markoló soraiban;[7] és két kifakadása közben, amikor is betegséggel kapcsolatban öngyilkosságot emlegetett arra az esetre, ha bármily más oknál fogva is munkára képtelenné válna. Olyanokat is: „Én már kifelé megyek!" – csak a házbeli haláleset óta lehetett hallani tőle. Meg aztán azon, egyébként tréfás-gunyoros levelező lapját is azután írhatta (1958. II. 4-én), amely imigyen végződik: „Hozzon minél több szépet-jót, úgyis ki tudja meddig" ... S nem lehettek korábbiak a halála másnapján előkerült, nyilván végrendelethez rögtönzött följegyzései sem. Alig nyolc-tíz magyarul s olaszul odavetett mondat, köztük a földi maradványai felől rendelkezők; s a tenyérnyi papiroson, az örökösökre vonatkozó utalásokon kívül, két név is, bizonyára a végleges okmány hitelesítésére tanúkul kiszemelteké, amelyek egyike az enyém...

A könyvek átadása-átvétele idejére Fülep már megnyugodott volt, és kedélye szinte hétről-hétre javult, miközben az enyém egyre rosszabbodott. Mintha a háza bontásában, lerontásában segédkeztem volna! – Ő kedvenc népdalait dúdolva-énekelve járt-kelt könyvtárszobája s a lebonyolításra használt park felőli veranda között; én meg szótlanul áraztam, lajstromoztam, csomagoltam el a könyveket úgy, abban a sorrendben, ütemben, ahogyan ő azt, a rá annyira jellemző aprólékos rendszeretettel, akkurátusan megtervezte.

Az egészben volt valami szertartásosság, aminthogy Fülepből: egész lényéből, lakása rendjéből, minden megmozdulásából áradt az ilyesmi. Még az is mintha előre meggondolt, megfontolt lett volna, amivel és ahogyan az érdekesebb művekre fölhívta figyelmemet, tanácsolva, hogy ezt-azt magamnak megtartsam, vagy hogy mit kinek ajánljak, adjak el. Az ötletszerű, a véletlenszerű teljességgel hiányzott belőle s környezetéből. Szigorú kompozíció, tudatosan megformált, stilizált volt az ember, az otthona, a háztája, de még annak bejárható környéke is: ... Mindent, amire addig csak írásaiból következtettem, akkor igazában is megtapasztalhattam benne. Ha sose olvastam volna „Művészet és világnézet"-ében, puszta látása is ilyeneket szuggerált volna: „A szellem legmélyebb és legáltalánosabb törvénye az, hogy legutolsó ízéig.... rendszer. Rendszer nélkül nincs szellem, mert rendszer nélkül, valamilyen rendszeren kívül a szellem nem fog fel semmit; önmagát se. A legközönségesebb értelemben vett empirikus élet, az, amit napról napra, óráról órára élek, szintén rendszer..."[8]

Látása, merő jelenléte különben egyebet is szuggerált: a bizonyosságot, hogy mű áll az ilyen jelenség mögött – és nem is akármilyen! Ámbár jelesebb írásainak ismeretében is hányan nem tagadták, hogy Fülep valóban maradandót alkotott volna! Az ő sorsa nagy fölfedezettje sorsáéval rokon: az Izsó Miklóséval. Miként Izsót valójában senki se láthatta, ameddig kisplasztikájában, agyagfiguráiban Fülep őt meg nem ragadta és elibénk nem állította, ugyanúgy Fülepről se fogjuk tudni (még művészetfilozófiája birtokában sem!), hogy ő a magyar és ugyanakkor a szellemtudományos művészettörténelem megteremtője, mígnem őt eddigi írásaiból megérteni meg nem próbáljuk, ill. megérteni nem fogjuk...

Kisebb megszakításokkal a könyvátvétel vagy két hónapig tartott. Másodharmadnaponként jártam ki a Széher útra. Ily sűrűn nem voltunk együtt sem azelőtt, sem azután. S az egész idő alatt ilyen és hasonló gondolatok motoztak bennem, egyikük-másikuk lelkiismeret-furdalás kíséretében. Csak most bántam igazán, hogy '44-ben, '45-ben nem mondhattam el, nem írhattam meg azt, amit Fülepben kezdettől fogva megláttam, s amit más nem is fog egyhamar elmondani felőle. (Ekkor már nyilvánvaló volt, Zádor Anna 1951-es tudománytörténeti vázlatából is, hogy mennyire távol állunk még mindig Fülep munkássága adekvát értékelésétől!) Egy ideig erős kísértést éreztem arra, hogy ilyeténképp megpendült Fülep-problémámnak ismét nekiveselkedjem. De a hozzávaló stúdium és írás lehetőségét latolgatva hamarosan letettem róla.

A két hónap alatt dolgozószobájában gyakorta megfordulva, papírlepte íróasztala láttán, nemegyszer eszembe jutottak kéziratai is. Művészetfilozófiáján kívül két nagyobb, jóformán kész dolga aggasztott: a legelső leveléből tudott nemzeti művészetről szóló és egy Rembrandtról írott. Mi lesz ezekkel? Tudtam, hogy ő maga publikálni nem fogja őket, de gondoskodott-e posztumusz kiadásukról? Ki, mikor, hol fogja megjelentetni írásait? Jó kezekbe kerülnek-e? Úgy fordult, hogy e kérdéseket neki is föltehettem. – Egyik nap megkért, hogy ügyvédet keressek neki. Nem közölte, mihez. Én meg végrendelkezésre gyanakodva éltem az alkalommal és szóba hoztam kéziratait. Úgy lehet, csak művészetfilozófiáját említettem, mert nem emlékszem, hogy a többiről is nyilatkozott volna. Erről – a legjelentősebbről, a leginkább féltettről – azonban beszélt: hogy annak nem szabad elvesznie, nyugodjak meg, gondoskodik róla, majd megjelenik, de másutt – nem

idehaza... Megnyugtatott-e, amit hallottam? Meg! Tudván, mily sokra tartja művészetfilozófiáját („Az egyetlen, amivel azonosítom magam, s magamhoz méltónak tartom, a még kiadatlan művészetfilozófiám"[9]); és őt meg kinti kapcsolatait ismerve, csöppet se kételkedtem abban, hogy amit mond, az úgy is van. Másrészt meg bármennyire szomjúhoztam „főművét", jobbára kíváncsiságból, semmint szükségből tettem. Nekem nem azért kellett, mint reklamálóinak, hogy Fülepet belőle megértsem, rajta mérjem. Az ő képe, jelentősége világosan állt előttem művészetfilozófiája nélkül is. „A nagyok nagyszerűségét megmutatni nem nagy dolog – lássuk meg a nagyot a kicsikben, bennük van" – mondja valahol székfoglalójában.[10] Ez nekem őt illetően már az első pillantásra megadatott. A „Magyar művészet", a „Donatello problémája", az „Az emlékezés...", a „Művészet és világnézet" stb. szerzője nagyszerűségét ugyanúgy nem növelné szememben semmilyen későbbi impozáns, voluminózus mű, miként a „Discours de la méthode" Descartes-jáét sem a „Meditationes de prima philosophia"! Nem singgel mérik az embert, s az írást sem éppen betűk, sorok, lapok számával – kivált a tudományban. Ebben egyes-egyedül az elv a fontos: annak újdonsága és hatékonysága, magyarázó ereje – teljesen függetlenül attól, hogy mennyi adat, anyag használtatik föl kifejtéséhez, demonstrálásához. Több lenne-e Fülep attól – teszem – ha „Magyar művészet"-ét öt vaskos kötetben bírnánk (mert fejezetenként legalább egy-egy kitelne belőle!) s nem azon a nem egész kétszáz kistükrű lapon?

XIV.

A könyvek elszállításuk után is jó ideig összekötötték a Széher utat a Várral. S nem csupán a volt gazdájukra emlékeztetéssel. Időnként el kellett számolnom az értük kapott pénzzel. Így aztán föl-fölkerestem Fülepet – gyakrabban, amint egyébként tettem volna, és anélkül, hogy erre ürügyet kellett volna keresnem. Mert azzal, hogy egyszerűen látni kívántam, csak nem állíthattam be hozzá...

A munkája szabályozta klastromi életrendjét nem szívesen zavartam látogatásaimmal. Még telefonon sem igen hívtam, saját érdekében sem, nehogy íróasztala mellől fölállítsam. Legtöbbször levelezőlapra, levélre bíztam a közölni- vagy kérdeznivalót. Postája olvasására is megszabott ideje volt...

Üzleti látogatásaim szerencsére gyakorta „elfajultak". Pénznél, könyvnél (nála jártamkor mindig vittem-hoztam ilyet magammal) rendszerint egyébre is futotta belőlük. Aktualitásokon kívül az ő részéről többnyire ilyen-olyan emlékezésre, részemről pedig „agitációm" eredményeinek ismertetésére.

Sajnálom, hogy alkalmi emlékezéseit nem vetettem papírra. Érdemes lett volna. Hiszen ő maga – amint 1969 januárjában Adyról szóló írása legelején, a „Magyar Nemzet"-ben vallja: ösztönösen mindig viszolyogván az olyan témától, amelyben magáról is beszélnie kellett, nem jegyzett föl semmit majdan megírandó emlékezés céljára...[11] Érthetetlen, miért idegenkedett ettől, hiszen szívesen beszélt magáról. – Néhány megőrzött emlékéből ehelyütt mindössze egyet, a nagybecskereki tanáreszményét idézőt említem meg. Ebben egyszersmind ő maga is benne: a rendkívüli olvasottságával tanárát elképesztő gimnazista. – A származására szepességi, sokgyermekes példás családapa, Králik László évközben érkezett Becskerekre német-magyar tanárnak; s miközben diákjaival ismerkedett, nem akarta

elhinni Fülepről, hogy mi mindent elolvasott már: a százkötetes Jókai-sorozatot, Kemény Zsigmondot, minden Mikszáthot, a teljes Vörösmartyt, Aranyt, Petőfit, Madáchot és számtalan mást; s a csaknem minden magyaron kívül az idegen klasszikusokból mindent, amit magyarra átültettek, a németek nagyjait persze eredetiben, és németül sok egyebet is, filozófiát elsősorban... És Fülep kikérdezésre jelentkezett, hadd győződjék meg a tanár állítása igaz voltáról! – A tanár neve ismerősnek tűnt. Ugyanígy hívták az 1943-as képzőművészeti konferencián Fülep tanára gyermekéül bemutatkozott építészmérnököt is... Elmeséltem Fülepnek, hogyan ismerkedtem meg vele. Aztán néhány hétre rá ők is összeismerkedtek a Széher úti lakáson. Králik mérnök valóban Fülep rajongott tanára fiának bizonyult...

Az én '48 utáni buzgólkodásom, agitációm... Volt-e értelme Fülep nézetei terjesztésének, szükséges volt-e? Vagy az mindenestől csupán egy rajongó túlzása, hiú erőszakoskodása, tolakodása volt? Aki tudja a nemrég meghalt Fülepről, hogy egyetemi tanár és akadémikus volt, s hogy munkásságáért érdemrendet meg Kossuth-díjat is kapott, könnyen fölöslegesnek vélhetné tanításának még életében vállalt és folytatott propagálását. Ámde aki azt is tudja, hogy néhányuk kivételével még hallgatói sem olvasták írásait s így nem is ismerhették, érthették, becsülhették, s ezen felül a szakma elmélet-közömbösségével s az ebből származó, Fülep iránti közönnyel valamennyire is tisztában van – az e propagandát bizonyára helyénvalónak ítéli.

Elméletközömbösség és közöny tán nem is magyarázzák eléggé a szakma és Fülep viszonyát. Megátalkodott maga felől tudni nem akarásról van itt szó, s egy minden elv és elv közti különféleségnél végletesebb ellentétről: a valamilyen elv s a teljes elvtelenség, az elvbéli nihil közöttiről – amely a teoretikus Fülep föltűntekor támadt, székfoglalójáig írásról írásra fokozódott és tart halála után is... Akármilyen más elvi álláspontról, ha nem is fogadták volna el, bizonyára számot vetettek volna vele s megkísérelték volna annyira-amennyire hasznosítani koncepcióját – de semmilyenről? Imigyen lett Fülep eszméinek, gondolatainak sorsa rosszabbá az evangéliumi példázat magvai sorsáénál is. Azoknak legalább némelyike jó földbe ese és gyümölcsöt terme. Fülep szellemének magvai ellenben, művészettörténelmünk elmélet-töretlen talaján, ki se kelhettek.

Állítsák bár mások, hogy Fülep igenis hatott; és pillanatnyilag fölébe kerekedett optimizmussal írta légyen ő maga is a Corvinánál 1971 decemberében megjelent kötete előszavában, hogy „Magyar művészet"-ének „nézetei, disztinkciói, értékelései hagyománnyá, köztulajdonná váltak"[12] – ez mind csak kész, az elvből más által is kikövetkeztethető eredmények mechanikus átvétele anélkül, hogy köze lenne a mögöttük érvényesülő, ható szellemhez, gondolathoz: Fülep propriumához. Márpedig igazi, tulajdonképpvaló hatásról kizárólag ott lehet szó, ahol magát a szellemet értik-ragadják meg, sajátítják el s a magukéval meggazdagítva fejlesztik, fenntartják. Hol vannak Fülep szellemi örökösei? Kik azok? Ki a gazdája oly termékeny gondolatainak? Ki tökéletesíti módszerét, mélyíti szemléletét? Hiszen ha úgy hatott volna Fülep, ma, a bécsi s a Warburg-féle mellett, magyar művészettörténelmi iskoláról beszélhetnénk! És iskola helyett mi van ma nálunk a művészettörténelemben és a művészettudományban? Még jó, hogy a hiány pótlására elkezdtük végre a Wölfflinek, a Francastelek, a Gombrichok fordítását... Nem vé-

letlenül persze. A meddő szellem is a máséval kényszerül segíteni magán. És a mienk esetében talán az sem véletlen műve, hogy inkább az idegent adoptálja ahelyett, hogy a saját fajtája szülöttjét venné magához.

Mármost, ha Fülep annyira a szakmán kívül rekedt, ha annyira magára maradt a tudományban: hogyan találhatott volna hozzá a tömeghez, a nép, a nemzet lelkéhez? Mert, bár írásai – vérbeli pedagógus és publicista tollából származván – szinte kivétel nélkül népszerűsítők, igényesebbek annál, hogysem közvetítés nélkül betölthették volna rendeltetésüket: gazdagíthatták volna a nemzet tudatát az önnön művészete által gyarapíthatóval. S e közvetítés ismét a tudomány föladata lett volna. De végezhette-e háttal Fülepnek? Persze, hogy nem! Eleve nem is vehette magára, érzékenyen megkárosítva ezzel is esztétikai kultúránkat.

Módszeres ismeretterjesztés híján Fülep tanításának sorsa a vak véletlenre maradt. Ez hozott össze vele engem is mintha csak azért, hogy – ugyancsak véletlenül – szerepét velem megossza. Mert ha történetesen egészen idegen lettem volna tőle, magam se kötök ki Fülep tanítása mellett s nem szegődöm szolgálatába, nem válok mindenesévé; magyarázójává, útja egyengetőjévé, védelmezőjévé...

Egyáltalán meg se látom Fülepben a nagyot, ha nem ismervén úgy-ahogy a tudomány történetét, sejtelmem sincs arról, hogy Winckelmanntól Dvořákig ki mit művelt benne. Jellemző művészettörténelmünk máig is tartó tájékozatlanságára (mert nem csak önnön elméletétől idegen, történeti tudata sincsen), hogy az 1960-as évek közepétől errefelé Fülepről írottakban – egyetlen félszeg utaláson kívül – nyoma sincs műve egyetemes tudománytörténeti méltatásának – hacsak némi arroganciával a magam szerény cikkét ide nem sorolom. Mert hisz én, bármily közel kerültem is valaha a szakmához, csak nem lettem azzá, s így ma sem vagyok művészettörténész! Írásom elején elmondtam, mi áron honosodhattam volna meg e tudományban; föl kellett volna hagynom a filozófiával, vagyis éppen azzal, ami nélkül ismét nem ismerhettem volna fel Fülep tudományteremtő zsenijét. – Fülep Lajos szintúgy, mint serdülőkorától fogva hajlott koráig kedvelt gondolkodója, a filológiát filozófiával beoltó Nietzsche: a szellem magasáról jövet vetette meg lábát művészettörténeti empíriánkban és emelte filozófiájával anyagi és formai, azaz tárgyi és módszerbeli feltételeivel, nemkülönben rendeltetésével tisztába jött tudományos diszciplína rangjára.

Leglényegét tekintve Fülep-propagandámat is az előbb futólag érintett két szempont határozta meg. Ugyanazon históriai és filozófiai, ill. tudományelméleti belátásokat alkalmaztam a mások meggyőzésére, amelyekkel Fülepet a magam számára felfedeznem sikerült. És milyen eredménnyel? – Valameddig számon tartottam azokat, akikkel Fülepet behatóbban megismertettem, aztán felhagytam vele. Ha most hirtelen számot kellene mondanom, a harminc-negyven névről tudott mellett legalább ugyanannyi nevefelejtett emberről állíthatnám, hogy Fülepet nem csupán emlékezetükben szerzőként, ilyen-olyan gondolkodóként, hanem egész valójukat átható élményképpen hordozzák magukban, s terjesztik, adják tovább maguk is ellenállhatatlanul azt, amit belőle merítettek: az ismeretieken, elméletieken kívül, szinte valamennyi írásából, bizonyos közösség, nép, nemzet felé fordult magatartásra késztető etikumot. És ez az, ami a számra keveset sokszorosára emeli! – Kevés az olyan e századbeli tudósunk, akinek tollát, miként a Fülepét, ama „nép-teremtő" szándék vezette volna, amely Jósika Miklóst ilyenekre fakasztotta: „Teremtenünk kell, 's teremthetünk egy jobb ivadékot, csak akarjunk;

népet kell teremteni, lélekben, hol az csak testileg létez; a' honnak hazafit kell adni, hol csak lakósai vagynak; embert a társaságnak..."[13]

Agitációmról még valamit ide. Fülep tanítása elfogadtatásához ismereti eszközökön kívül egyéb is kellett: őt magát kellett önnön tanítása útjából mintegy félreállítani. Azt a Fülepet nevezetesen, aki hangjával, fölényes fölléptével, kíméletlen bírálatával szinte provokálja az írásaival szembeni tartózkodást, ellenállást – megértésük után is. El kellett tüntetni az írót, s a mű mögül előszólítani az egész embert – a népe sorsával aggódón összeforrtat, a népe lelkét, nyelvét, kultúráját tiprókat kíméletlen ostorozó embert, hogy legyen akinek az olvasó az írás keménységét, gorombaságát megbocsássa.

Ideérkezve eszembe jut, hogy tán nem ártott volna az ügy érdekében egyszermásszor szószólójával is valami hasonlót művelni. Hisz hangommal, szenvedélyemmel, hevességemmel némelyekben magam is ellenkezést támaszthattam. Elfogultságot hallhattak, érezhettek ki belőle, különösen a barátságunkról is tudók. S ezért ahelyett, hogy Fülepet olvasták, tanulmányozták volna, megbizonyosodva egyúttal a tőlem hallottak igazáról is, nem sokat törődtek vele. S ez nem puszta föltevés! Konkrét példám van rá.

Másfél-két éve lehet, hogy a Mérnöki Továbbképző Intézetben előadásokat tartottak a művészettörténelem jeleseiről: külön-külön Winckelmannról, Rieglről, Wölfflinről, Dvořákról s másokról. Az előadók közt olyanok is szerepeltek, akiknek 1950 táján én bizonygattam, hogy az ismeretlen Fülep Lajosban kit is bírunk tulajdonképpen. Az előadások felől, elhangzásuk után, ezek egyike tudósított, amikor is megkérdeztem tőle, hogy Fülepet besorolták-e a nagyságok közé, s hogy ismertette-e őt is valamelyikük? Erre tagadó választ kaptam. És indoklásul hallanom kellett nyomban azt is, hogy Fülep nem az, akinek elfogultságomban tartom; hogy barátságunknál fogva túlbecsülöm őt, ami nagyon természetes, de másoktól ugyanazt nem követelhetem meg, s hogy nem is róhatom fel senkinek a Fülep mellőzését... Az érvelés logikus volt. Nem is vetettem semmit logikája, formája ellen. Csupán tartalma ellen, – tanulmányi beszámolómmal, az EKE-beli fölolvasással, levelezésünkkel dokumentálva, hogy Fülep zsenijét jóval azelőtt fölismertem, hogysem barátokká válhattunk volna...

Az eset napokig foglalkoztatott. Bántott. Lelkiismeretbe hasított... Lehet, hogy így-úgy másutt is ártottam Fülepnek? Nem tudom. Három évtized nagy idő, s a jó szándék nem mindig jónak szülője. Sokféle kár is származhat belőle. Ebben az esetben is több a baj, mint amennyi az elmondottakból kiviláglik. Minden bizonnyal megtalálható benne annak oka is, hogy az 1950 körül Fülepnek látszólag megnyert fiatalok miért nem vállalták maguk is a mellette való agitációt, holott akár intézményesen is megtehették volna annak a műegyetemnek oktatóiként – ugyanazon tanszék gárdájaként, akár professzorostól, amelyre, ha Itália fogva nem tartja, Fülep kerül még a tízes évek elején... Ez se csupán föltételezés, képzelődés. Tudok róla, hogy egyikük – ma már docens[14] – ha szűk körben is, és sajnálatos késedelemmel, a „Magyar művészet"-et olvastatja hallgatóival. Úgy látszik, nem sokat törődik azzal, hogy társai esetleg őt is elfogultsággal vádolják. Sőt még csak őt igazán, aki végtére is nem dilettáns, és akiről bizonyára tudják, hogy mostani tudományától távol, kezdő pécsi bölcsész korában Fülep hallgatója volt...

„Vétkem" fölött tűnődve, lelkiismeret-vizsgálat közben, bűntársaimról is elgondolkodom, azokról, akik 1964 óta Fülepről írtak... Az elfogultság, a részrehajlás a

nem közvetlen közeléből jövő megszólaltakra is ráolvasható. Írásaik, kvalitásuktól függetlenül, már csak azzal is kétséget támasztanak célba érésük felől, hogy méltatják Fülepet... De lehet-e más a sorsuk, egyelőre legalábbis, mint annak írásaié, akiről vallanak?

XV.

Az érzelmieken s az előző fejezetben ismertetett agitációs szolgálaton kívül barátságunknak egyes-egyedül a Fülep munkásságát kísérő érdeklődésemmel adóztam. Hogy mit jelenthetett ez számára, csak ő mondhatná meg. Önmagában tekintve úgy lehet, semmit; s ha mégis valamit, úgy azt is inkább csak annálfogva, hogy nemigen akadt fül az ő hangjára s lélek sem, amelyben visszhangozzék...

Érzékenyen reagáltam óvatlanul elárult gondolataira, terveire (készülő dolgairól ritkán beszélt), s főképp rezonanciára alig talált írásaira.

Mi sem jellemzőbb arra, hogy Fülep megnyilatkozásait illetően tudományunk '45 után is mennyire akusztika híján volt, mint az, hogy még a vitaindítás szándékával 1956. júniusában közzétett rádiónyilatkozatára se reagált a művészet egyetlen teoretikusa, vagy történésze sem. Gyakorlati vonatkozásainál fogva ugyan művészeinket és művészetpolitikusainkat is diszkusszióra invitálta, ám őket is hasztalan. – Noha a székfoglaló fogadtatására emlékezve különösebb hatásra nem számítottam, a nyilatkozatot követő némaság, mozdulatlanság erősen bántott. Utóvégre nem valamely szaktudomány bármilyen jelentős, de mégis csak belső ügyéről volt benne szó, hanem közügyről... Ha nincs kész tudományos művészettörténelmünk, hagyján! Módszerében, formájában, elveiben: ideális lehetőség gyanánt ott található a Fülep írásaiban. Sőt kicsiben, századnyi időre korlátozottan és vázlatosan ott van már készen is a „Magyar művészet"-ben. Éppen csak nagyítani, bővíteni kellene, összegyűjtve hozzá az anyagot, amelyben aztán egészében is testet ölthet. És addig nélkülözhetjük – sokkal inkább mint magát a művészetet. Márpedig Fülep nyilatkozata elsősorban ennek elevenjébe vágott, méghozzá olyannyira, hogy minden pesszimizmusom ellenére egy ideig szinte vártam, hogy nyomában egy országos képzőművészeti konferenciát hívnak össze – konferenciát, országosat, az 1943-as EKE-konferencián még fölfedezésre szorult Fülep Lajos elnökletével... Persze, nemhogy konferencia, de még vita se követte a nyilatkozatot. Másfél esztendő alatt pedig aligha változott akkorát művészetünk és helyzete, hogy az írás időszerűségét elvesztette volna. (Eredetileg ugyanis a „Kossuth"-rádióban kellett volna elhangzania még 1954 novemberében; a Rádió azonban, meghirdetése ellenére, törölte műsorából, mert Fülep nem volt hajlandó megmásítani a benne utólag kifogásolt szavakat, kitételeket.)

Egyetlenegyet kivéve nem is emlékszem, hogy nyilvánosan bárki hozzászólt volna Fülep bármelyik írásához. Borbíró Virgilről tudom,[15] hogy 1948-ban az újjáépítendő Vár-negyed rendeltetéséről írott ragyogó cikkéhez[16] helyeslő reflexiókat fűzött, – ő is egymaga, ugyancsak közérdekű dologban. – Még privát beszélgetésben se hozakodott elő senki, se szakmabeli, se laikus, Fülep semmilyen publikációjával. Ha meg magam figyelmeztettem valakit, teszem, újabb Izsó- s Rembrandt-tanulmányára, rendszerint fitymálást váltottam ki vele, s művészetfilozófiájának

oktalan firtatását, követelését. Mintha kizárólag attól függött volna a frissen megjelentek becse, értéke.

Nem találomra említem e tanulmányokat. Iskolapéldái annak, hogyan kell az alkotóról és művéről a lényeget a legegyszerűbben, maradéktalanul elmondani – úgy, hogy szemünk láttára szülessék meg a lét anyagi s szellemi teljességében egyik is, másik is; és mindezt olyan nyelvi és írói készséggel és olyan magyarsággal, amelynek ismét hasztalan keresnénk párját művészettudományunk egész birodalmában. Hogyan lehetett ilyeneket negligálni! S közben – tudomást se véve róluk – Fülep meddőségéről fecsegni; vagy csak kevesellve őket jóakaratúan ugyanazt a vélt meddőséget valamilyen ráerőszakolt szokrateszi habitussal kendőzni, menteni akarni. Olyanokat olvashatni róla, hogy neki fontosabb lett volna az objektív műnél az, hogy enmagát művé téve tisztára személyiségével hasson...

Ha már így tollhegyre került ismét a szó – mert nem sokkal fennebb már érintettem Fülep hatásának kérdését – hadd tegyek még egy különbséget hatás és hatás között. Az előbbiekben arról volt szó, hogy művével mit érhetett el Fülep; és ebben különítettem el azt, ami sajátosan az övé (amit nem értettek meg művéből vagy megértve képtelenek voltak avagy nem akartak vállalni, továbbmunkálni): a szellemtudományos, nem egyszerűen szellem- vagy eszmetörténeti szemléletet - attól, amit e szemléletből eredően tőle kaptunk: az impresszionizmus lényegi ismeretét, Cézanne-t, Lechner Ödönt, Izsó Miklóst, Szinyeit, Rippl-Rónait, Derkovitsot; a jelentésében számunkra föltárt egész magyar képzőművészetet, amelyet Fülepig valójában nem is láthattunk. Persze, hogy ilyenekkel is hatott és hat – másodlagosan! De midőn azt keressük, hogy folytatják-e művét, amikor direkt, aktív hatását vizsgáljuk, csakis tudományos koncepciója, teóriája elfogadására, továbbvitelére, kibontakoztatására gondolhatunk. S nem annak egyszerű alkalmazására, mint a Hamvas-Kemény-féle könyvecskében vagy a Tamás Attiláéban a költői világnézetek fejlődéséről. Németh Lajos és Körner Éva igényesebb munkái is ebbe a kategóriába tartoznak.

Az előbbitől most már (mind a két fajtájától) jócskán elüt az, amire a Fülep hatását egyre sűrűbben hangoztatók céloznak azzal, hogy sajátos területén kívül mire inspirált, mit mozdított elő. – Az „Új versek" Adyjának fölfedezése után, Fülep által zsenije felől meggyőzetvén, Hevesi Sándor az övénél is hatásosabb recenzióban üdvözli az új poéta jöttét. Kner Imrét Fülep indítja el a művészi tipográfia felé. Németh Antal tevékenységét (N. A. maga mesélte) úgy éltette a „Magyar művészet", mint Karay Gyula lobogását... Hatott néprajzunk művelői egyikére-másikára. Költők vallanak hatásáról – és verseik. Illyés Gyula nemzedéke nyelv- és magyarságmesterének nevezi... Hatás ez, tagadhatatlanul. Ámde nem a Fülep revelálta szellemet, eredeti termékeny szemléletet terjesztő, mélyítő, tudományos tradícióvá érlelő s olyanul megtartó, perpetuáló! Ez a hatás csakis a benne öntudatosult, föllobbant művészettörténelmi gondolat tudatos vállalásában s következetes szolgálatában nyilatkozhat meg, aminek eleddig semmi nyoma. – Harminc évvel ezelőtt valamelyik levelében Fülep Tolnay Károlyt nevezte meg egyetlen tanítványául...[17] Ő hordozná vajon, a tőlünk 19 éves korában elidegenedett, ezt az idehaza teljesen kihunyt gondolatot? Kétlem: Dvořák, a „Bécsi iskola" inkább a magáénak vallhatná őt. Vagy ha a Fülep hatását koncedáljuk, hát csak úgy, miként a Hamvasékra s az itthoni tanítványaiként számon tartottakra gyakoroltat. Tolnay se teoretikusa a művészettörténelemnek...[18]

Apróság, de mivel a fentieket érintik, idemásolom naplómból az 1968. február 14-én följegyzetteket: „Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen (Leipzig, Kröner, é. n.) – érdekes, sokhelyütt Fülepre emlékeztető utószóval. Burckhardt és Fülep! Ezt is meg kell nézni és írni egyszer... Riegl bolygatta meg újra Fülep-problémámat „Grammatik"-jával. A könyvet három hét óta magammal hurcolom, de nem olvasom, tallózgatok benne. Sürgősen végeznem kellene pedig vele, hogy odaadhassam Fülepnek. Jellemző elmélettől elrugaszkodott környezetére, hogy senki se hívta fel figyelmét rá, jóllehet másfél esztendeje, hogy megjelent." – Megjegyzendő: a keletkezése után hetven évre publikált mű („Historische Grammatik der bildenden Künste", Graz/Köln, 1966) századunk legjelentősebb, és bennünket épp Fülep révén igen közelről érdeklő művészettörténelmi kiadványai közül való.

XVI.

A fogságban azután elgondoltak mellé, hogy addigi főproblémámnak hátat fordítottam, idővel mégis belekerült egy Fülepről írandó könyv is valamikor későre tervezett programomba. Fülep írásai ezért is foglalkoztattak. Természetesen nem rend- és módszeres stúdium formájában, amire a kereső munka mellett máig se futja sem időmből, sem energiámból. Érdekeltek nemkülönben a vele vonatkozásba hozható és a direkt róla szólók is. Az utóbbiak aránylag kevesebb dolgot adtak. Későn kezdtek föltünedezni, alig hét-nyolc évvel ezelőtt, és nem kellett kutatni utánuk, mint a Fülep száz meg száz felé elbújtatott régebbi írásai után.

Ebben az igénytelenebb munkában is változatlanul a '45 előtti szempont vezetett: Fülepet a modern magyar művészettörténelem s egyúttal a szellemtudományos művészettörténelem megteremtőjéül fölfedezni. És vezethetett, sajnos, mert azóta se találtatott más, aki ezt föladatául tűzte volna ki, aki Fülep hazai és egyetemes tudománytörténeti szituszát kijelölni és tudománytörténeti jelentőségét megállapítani törekedett volna.

E szempontnak, ill. föladatnak meghatározásában és ilyenül vállalásában Fülep székfoglalója határozottan megerősített. Ameddig ő maga is ki nem mondta, hogy nincs magyar művészettörténelem, én többnyire csak kinevettetés árán állíthattam ugyanazt – amit viszont szükségképpen meg kellett tennem, hogy az annak vélt helyébe tudományos művészettörténetül a Fülepét odaállíthassam... S miután az áltudományt tárgyi oldaláról leleplező értekezés elhangzott, könnyebben ment annak beláttatása is – amit viszont Fülep elmulasztott: hogy az eddig jogtalanul tudományos hitelt élvező hazai művészettörténet-írás formailag, módszertanilag sem az, aminek lennie kellene; hogy nem rendelkezik a tárgya megkívánta vizsgálati módszerrel, heurisztikus apparátussal, amelyet ismét a Fülepéből kellene átvennie ahhoz, hogy igazában tudománynak tartassék.

Nem elmarasztalásképpen állapítottam meg, hogy Fülep ezt elmulasztotta. Ha ő értekezésében ezt is ráolvassa művészetünk históriájára, nem hallgathatta volna el azt sem, hogy az általa hiányolt tudomány sajátjában immár egy emberöltő óta készen áll. Ezt viszont csak nem jelenthette ki ő maga. De amitől a helyzet diktálta decencia Fülepet akkor visszatartotta, azt más utóbb megtehette volna. Tudjuk, hogy ez akkortájt nem történt meg. de nem történt meg tizenöt esztendő-

vel később, s azóta sem, amióta számos méltató megemlékezés és a „Magyar művészet" új kiadását követően jó néhány recenzió is megjelent róla –noha nem egy méltatója közvetlen környezetéből, tanítványai és tisztelői közül való... Félszázada, hogy a „Magyar művészet" első ízben könyv alakban megjelent, és ennél is több, hogy a „Nyugat"-ban először olvashatták, nem abszurdum-e hát ennyi idő alatt föl nem ismerni benne az eredeti teremtő gesztust! Meg nem látni, hogy a vulgáris pozitivizmust s az esztétikai valamint történeti dogmatizmust fölülmúló Fülep Lajos új, kritikai szemlélettel tört be művészettörténelmünkbe ! Hisz az övéiről csak nem tételezhető föl, hogy ezt felismervén szándékosan elhallgatták volna... Ha viszont mégsem ismerték föl, milyen fogalmuk lehet vajon a jelentését és jelentőségét éppen ettől nyert munkásságról? Fülep tudományos munkássága felől kérdem ezt, amelyet úgy tart össze a művészetnek benne élő ideája, s az ebből fakadó történeti tudomány-eszme, miként világnézete az egész embert és szellemiségét, amely nélkül Fülep korának szánalmas, véletlenek rángatta figurája lenne; és amit tett nem mű, hanem csak ötletek – bár ragyogók! – amorf halmaza. Az ő többsíkú szellemi terében a „Magyar művészet" s a „Művészet és világnézet" a székfoglalójában említett amaz egregyi templomocska, amely: „átformál, felemel, s magával együtt remekművé tesz egy egész vidéket..."[19] – Ennek meglátásához, persze, már nem elég csupán az adatfürkészésbe beletompult szem, valamelyes teoretikus képzettség is kell hozzá! – A sokoldalúság szembeötlő, egyetlen odapillantásra megmutatkozik. Valahány, akár fölületes ismerője is Fülepnek, az mind ámuldozik rajta: polihisztor voltán, „páratlan enciklopédikus műveltségén", sokágú ténykedésén. És méltán, hisz csupán a művészetnek is egyszerre kritikusa, történésze s filozófusa is. Csak hát a sokféleség ugyanakkor némileg el is takarja igazi arcát a kései csodálók elől. Innen az a sok elmosott, kusza vagy éppen torz képe munkássága színe-javának is, amilyen például az egyik jeles tanítványa által készített és ilyenül prezentált:

„Ő teremtette meg a világnézeti alapon rendszerezett magyar művészettörténet-tudományt..."[20] – Nem csodálkoznék, ha kiderülne, hogy tőle származik „Művészeti lexikonunk" Fülep-cikke is, amelyben a „Magyar művészet" tartalmául éppen az neveztetik meg, aminek a kimaradására az előszóban a szerző maga külön fölhívja a figyelmet. Íme, mi került bele lexikonunkba – és jottányival se több! – erről a legalább figyelemből többet érdemlő könyvecskéről, 1966-ban, pontosan ötven évvel megírása után: „Fő műve, a „Magyar művészet" a világnézeti és művészeti fejlődés kölcsönhatásainak vizsgálatával foglalkozik"![21] – Ez így még a „Művészet és világnézet"-re sem áll, pedig az, ha nem is éppenséggel ezzel, de valami hasonlóval foglalkozik...

A Fülep körül kelőben lévő irodalomban az ember lépten-nyomon ilyenekbe botlik. Ugyanolyan hálátlan dolog ilyenek közt botorkálni, mint az őt sűrűn körülvevő naiv, megalapozatlan, elhamarkodott, felelőtlen íratlan nézetek tömkelegében. Ma sem számíthat senkire az, aki Fülephez utat keres. Társtalanul kell dolgoznia akárcsak most harminc-negyven esztendeje. Helyzete legfeljebb annyival jobb, hogy rendelkezésére áll immár az induláshoz a Komárik-féle bibliográfia[22] s az 1971-es Fülep-kötet, meg hogy reménykedhet a Fülep összegyűjtött írásainak egy-két éven belüli kiadásában is. A Fülep megismerésének szerény, de más híján nélkülözhetetlen eszközei továbbá: Zádor Anna tudománytörténeti vázlata és Udo Kultermann könyve, a „Geschichte der Kunstgeschichte". Mert, ha nem tudjuk –

ismételgetem – hogy idehaza s a nagyvilágban mit műveltek kívüle, ugyan mihez viszonyítva állapíthatnánk meg, hogy ő maga mi nevezeteset művelt? Milyen jó szolgálatot tehettek volna ezek nekem is annak idején! Sokkal hamarább érkeztem volna el Fülephez, mint Winckelmanntól Dvořákig szerzőről-szerzőre követve a modern művészettörténelmi gondolat útját. Ámbár csöppet sem ártott meg közvetlenül a tudomány jeleseivel foglalkozni.

Tudománytörténeti áttekintésen kívül meglehetős filozófiai jártasság is kell még ahhoz, hogy valaki megközelíthesse és érdeme szerint becsülni tudja Fülepet. A művészettörténelem alkotó tudósai valamennyien filozofikus elmék is voltak. Nem merő véletlen tehát, hogy a mi kultúránkat is a filozófus Fülep Lajos gazdagította e tudománnyal. Mert hiszen filozófus volt ő, annak ellenére, hogy újat, eredeti nagyot szaktudományban alkotott! A „Magyar művészet"-ben olvasható: „Inkább vállalom nyíltan és tudatosan, így legalább megvizsgálhatom, ha már el nem kerülhetem, a metafizikát, semhogy óvatlanul lopakózzék be ... És köntörfalazás nélkül megvallom, hogy történeti vizsgálataimat, amint alább következnek, művészettörténet-filozófiai gondolatok irányítják, sőt ott áll mögöttük az, ami nélkül a gondolatok ötletekké forgácsolódnának, amivel viszont ideává általánosulnak: a kialakult világnézet."[23] – Alig van írása a nem tisztára filozófiai ihletésűek között is, amelyről ugyanezt el ne mondhatta volna. Mindben ott valamilyen regulatív mozzanat képében a jelentést és értéket kölcsönző, hitelesítő – a köznapit, az empirikusat az idealitás szférájába emelő filozófia: a tudatosan vállalt és fogalmi rendszerré kimunkált, kialakított világnézet. És ott a filozófia mindenestől kiváltképp az annyi évtizede főművéül emlegetett művészetfilozófiájában. Az se valamilyen szakdiszciplína csupán. Csak úgy az, miként Spinoza „Ethica"-ja, benne az alkotója egész magatartását meghatározó szellemiségével, világnézetté kristályosult integrális létélményével.

XVII.

Művészetfilozófiájára terelve az emlékezést, nem szeretném azt a hízelgő látszatot kelteni, hogy ismerem Fülep titokzatossággal körülvett főművét. Az iménti általánosságon kívül, amire 1944 március 18-i leveléből[24] is következtethettem, alig tudtam meg felőle valamit. És bizonyosat éppenséggel csak annyit, s ezt is csak közvetve, hogy létezik, hogy megvan; hogy kész és nem egyszerűen készülőben lévő valami, amiről Fülep röviddel halála előtt is komolyan azt állíthatta volna, hogy legalább öt-tíz esztendeig még dolgoznia kellene rajta. De ezt nem csupán a Babitshoz írt leveleinek minapi publikálása óta – kezdettől fogva, jóllehet legelső levelében így ír művészetfilozófiájáról: „Ezt rég csinálom, jóformán van is belőle, részeit elő is adtam ... a pécsi egyetemen, de még van rajta jócskán csinálni való is."[25] Annak főművéről nevezetesen, aki 1916-ban, „Magyar művészet"-ében, oly világnézeti tudatosságról tesz tanúságot, mint ő, s akinek létében élet és munka annyira egyet jelentettek – annak főművéről 1943-ban az ilyesmit szó szerint venni nem lehetett. Az a „csinálni való" legfeljebb az újabb tudományos eredmények figyelembevételével végzett folyamatos részletmunkában, formálgatásban, simítgatásban állhatott. S ilyenül aztán tényleg eltarthatott volna ítéletnapig! Ám éppen ehhez a műnek egészében is készen kellett lennie. Fülep korán jelentkezett

szellemi igényessége, alkotókészsége és bámulatos felkészültsége, önmaga s nemzete iránti felelősségérzete, a munkának benne lakozó etikuma, s az alkotó szellemi tevékenységre ellenállhatatlanul késztető annyi más kvalitása – szükségképpen kizárják, hogy világnézete objektiválásával, művé tételével oly hosszú életen át se készült volna el; nem szólva arról, hogy alig 25 esztendősen már megkísérli filozófiává átlényegíteni művészetcentrikus világnézetét.

A Croce bírálataképp 1910-ban írott tanulmányában kétségkívül egy eredeti művészetbölcseleti rendszer sokat ígérő vázlatát bírjuk. De alighogy benne önálló gondolkodóként megmutatkozik, el is tűnik nyomban, s filozófusul tulajdonképp csak két évtized múlva látjuk viszont. 1910 és 30 között a filozófus Fülepről vajmi keveset tudunk. Elő-előbukkan kritikai írásai mögül, jórészt neki köszönhetjük a „Magyar művészetet", s a „Művészet és világnézet"-ben ismét inkább övé a szó! Önálló koncepcióval azonban csak 1929-ben lép újra elibénk. De nem nyomtatottal,

1910-es ígéretét beváltó művészetfilozófiájának csupán hírét vesszük. Föltehetőleg legelőször Babitshoz intézett leveleiben szól felőle. Nagyigényű munka. Szakmai nyilvánosságnak szánta s ezért – meg tán a „Magyar művészet" sorsától is megóvandó – németül és külföldön tervezi kiadni. (A „Magyar művészet" előszavában a magyar szóra még olyannyira rátartó Fülep Lajos főműve – német nyelven! Tudományos életünk elkeserítő tünete...) Művének egyidejű népszerű rövidített magyar kiadására is gondol. Ezért 1930/31-ben átírja s fölajánlja fejezetenkénti közlésre a „Nyugat"-nak, azaz Babitsnak. – Tudjuk, hogy művészetfilozófiájának egyik változata se látott napvilágot. Ennek oka viszont ismeretlen. Csak sejteni lehet egyik ugyancsak Babitsnak szóló leveléből. Ilyenek állnak 1931. november 13-i soraiban: „Szorongva látom a „Nyugat" terjedelmének megszűkítését... Most a németül való publikálás is nagyon megnehezedett."[26]

Fülep e művéről a most harminc éve nekem írottakból s nem a hivatkozott, mostanság közzétett levelekből szereztem tudomást. S azóta egyet-mást élőszóból is megtudtam felőle. De soha olyasmit, hogy ne lenne készen, inkább az ellenkezőjét, miként például 1958-ban is, könyveinek átvételekor. – Elmeséltem, hogy annak idején megbízott könyvtára egy részének értékesítésével. Akkor került vissza hozzám Böhm Károly nagy műve is, amelyet évekkel azelőtt kötetenként gyűjtöttem össze neki, miután kíváncsivá tettem rá annak megemlítésével, hogy írásaiban valamikor Böhm hatását véltem fölfedezni. A hat kötetet előhozva ezeket mondotta – igyekszem szó szerint idézni: „Ez, látja, filozófus! Nem olvastam el, csat átlapoztam. Ha korábban kerül a kezembe, talán jobban megnézem. Ámbár ifjúkoromban az járta a filozófiában, hogy: Hungarica non leguntur... Tudja, én fiatalon kikotlottam valamit, s azt megcsináltam művészetfilozófiámban, amelyen már nem változtatok..." Megjegyeztem volt, amit mondott, mert tüstént nem lelvén, találgatnom kellett, mi is az összefüggés utolsó mondata s az előbbiek között – s azért citálhatom most annak megerősítésére, hogy Fülep legkésőbb 1958-ig megtalálta már főműve változtatást mégoly becses új mozzanat, fölfedezés kedvéért sem tűrő végleges formáját.

Citálhatnék még erre nézve ilyeneket. Szaporázhatnám az érvelést amellett, hogy a Fülep életében föltehetőleg senki se látta mű elkészült; és találgathatnám, mi oka lehetett szerzőjének arra, hogy az első abbamaradt kísérletet követően ne tegyen semmit publikálására se '45 előtt, se azután, mert erős a gyanúm, hogy a

különös mű rejtélye még sokáig megoldatlan marad. Mégsem érvelek tovább, és találgatásba se bocsátkozom. A fontolgatás helyett inkább az érzelem útján közeledő emlékezésnek engedek... A Fülep halálhíre vételének élménye éled most újra bennem – hatásában rokona annak, amely a „Magyar művészet" fölfedezése órájában előbb leterített, majd meg fölemelt. Rokona, de így is, amúgy is sokszorosa amannak. Roppant megrázott, lesújtott, mert a sikeres műtét felőli értesülés alig két órával előtte már teljesen fölszabadított volt a csaknem tíznapos rettegés alól. De aztán lassan fölsegített. A benne fölülkerekedett reménység: annak gondolata, hogy Fülep személyes létének megszűntével, önnön útjából való félreálltával, elérkezett végre művében való fölfedezésének ideje – egy eladdig sose tapasztalt érzés magasára emelt, ahonnan már-már látni véltem művészetfilozófiája bevonulását szellemi életünkbe. Valójában csak ezen a szomorú napon kezdett igazán jelentőssé válni számomra is Fülep művészetfilozófiája. A megpróbáltatásban ez volt egyetlen vigaszom. Mintegy kezemben éreztem már az addig megfoghatatlanul, hírből-mondásból birtokolt írást; és mindegyre fölidéztem magamban Fülep ama tanácsát (1964 decemberében ajánlotta volt, amikor egyszer fölkerestem róla készített méltatásommal), hogy ne vesződjem régi dolgaival, várjam meg művészetfilozófiáját s arról írjak majd, mert arról aztán lesz mit írni,és érdemesebb is lesz...

A halálát követő harmadik napon kézbe is vehettem végre az áhítva-áhított művet, olyanul azonban, hogy menten oda lett tőle minden vigaszom. Kézirati hagyatékát átnézve három nagyobb írása közül a nemzeti művészetről és a Rembrandtról szólót egyáltalán nem találtam; és művészetfilozófiáját nemhogy nyomtatásra készen nem, de még valamennyire együtt sem – mintha valami idegen, közömbös kéz szórta volna széjjel. Hiányosan, fejezetekre ziláltan hevert szanaszét az íróasztalon és mellette egy fiókos bútordarab lapján, ceruzával írott lapokban... És egyetlen ilyen példányban, holott idegen nyelvű példányának vagy annek bármilyen nyomának is lennie kellett volna! Abban a szekrényben pedig, amelyet hagyatékának őrzője, a kész írásokat sejtve benne, a keresés végén előttem felnyitott, csak gondosan egymásra rakott rengeteg szűz írópapírra leltem... És ugyanúgy jártam három hónapra rá újra átvizsgálva a kéziratokat. Ezeket közben mások is látták, és bizonygatták, hogy a kész művet hasztalan keresem. De nekik se hittem, miként saját szememnek sem. Ezért kutattam át ismét, most már gondosabban, a hagyatékot. Eredménytelenül, persze. 1971. január 11-én éjféltájt úgy távoztam a Széher úti lakásból, szinte menekülve, mint a Kórbonctani Intézet alagsorából a halotti maszk elkészülte után... Csakhogy a Széher úton nem Fülep holtteste maradt mögöttem, fehér lepedőbe takartan, hanem csonka, szétzilált művészetfilozófiája lapjain mintegy szellemének teteme...

Erről írta volt 1944 március 18-án: „Az egyetlen, amivel azonosítom magam, magamhoz méltónak tartom, a még kiadatlan művészetfilozófiám"?[27] Ez lett volna az a kézirat, amelyet egyebekkel együtt életénél is többre tartott valaha? „Lehet, hogy mindenem itt pusztul, magam is, s ami nekem ennél fontosabb, a kéziratim, a jegyzeteim"[28] – olvasom 1944. október 31-i levelében... Ha ez volt az, akkor hát negyven álló esztendeig ámította, csalta a világot és becsapatta másokkal is (1964-ben az ő tudtával írtam le, hogy művészetfilozófiája elkészült!) – ami viszont még kevésbé hihető el róla, mint az, hogy főművéül egy ilyen torzót hagyott volna maga után. Fülep ethosza és filozófiai alkata kizárja mind ezt, mind amazt.

De megnyugodnék, ha ugyanazt elmondhatnám róla, amit ő Gauguinról 1908-ban, „Új művészi stílus"-ában! Nem kellene keresnem főművét és életművét sem abban, amit fragmentumként tőle bírunk. Ideírom a Gauguinról mondottakat: „Ennek a szomorú, büszke embernek egész életében benne van a tudat, hogy kezdő fog maradni mindvégig, töredék ember, torzó, mert amire vállalkozott, egy ember munkája nem lehet." ...[29] Fülepre ennek pontosan az ellenkezője áll! Ez az idézet is olyan írásából való, amely őt 23 évesen mindenestől művészettörténelemre s művészetfilozófiára termettnek mutatja. És nem a filozófus hangján szólal-e meg már előbb is „Stirner"[30]-jében? Mindössze 21 esztendős, de filozófus a talpán, s meg is marad mindvégig annak, bármivel foglalkozzék is hosszú élete során. Laptudósító, színikritikus, kritikusa az irodalomnak és a képzőművészetnek, muzeológus, középiskolai nyelvtanár, olasz irodalomtörténész – jobbára egyszerre többféle is, de a filozófiától s ama sajátos területtől, amelyen filozófusként magára talált, tapodtatnyira se távolodott el. Hogy is tehette volna? Ha valaki, ő igazán elmondhatta Böhm Károllyal: „Nekem a filozófia nem tan, legkevésbé kenyérkeresetem, nekem a filozófia élet, egész lelkemet átható enthusiasmus, olyan elem, mely nélkül élni nem tudnék"[31]... Ami pedig a művészethez való viszonyát illeti – mielőtt őt magát megszólaltatnám – hadd idézzem erre a művészettörténelem atyjának, Winckelmannak egy vallomását: „Die Liebe zur Kunst ist von Jugend auf meine grösste Neigung gewesen, und ohnerachtet mich... Umstände in ein ganz entfernstes Gleis geführt hatten, so meldete sich dennoch allezeit mein innerer Beruf"[32] – a művészetet ifjúkorom óta mindennél jobban szeretem, s ámbár körülményeim tőle olykor eltávolítottak, hivatásom midig visszatérített hozzá. És mi volt e hivatás? „Meine Absicht ist einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern"[33] – szándékozom egy tanrendszert megalkotni... És most következzék két idézet Füleptől. Babitsnak írja 1929. november 5-én: „Városról azért jöttem ide kis faluba, hogy még több nyugalmam s időm legyen nagyobb méretű tudományos munkáim folytatásához és befejezéséhez. Különösen a művészet-filozófiámmal reméltem itt mielőbb elkészülni."[34] – A másik idézet meg 1944 november 18-i nekem küldött leveléből való: „Az életemmel már nem törődöm, bár nem tudom, élt-e valaha, aki így tudott gyönyörködni a szépben. De még nagyon sok van, amit el kellene mondanom. Most különösen az az érzésem hogy, bár mindig, kezdettől, világosan láttam a történeti konstellációt, most kellő élességgel tudnám beleiktatni ezt a jelent a teljes történeti perspektívába. Azt hiszem, látom a végső motívumokat..."[35]

Nos, amit ő így akart, remélt, hitt, látott, azt ne tudta volna 1929 avagy akár csak 1944 óta is megalkotni; ő, a gondolkodásnak s az írásnak is szüntelen munkálkodó mestere? – kérdem ismételten, nem tudom, hányadszor, amaz 1971 január 11 óta, s attól fogva különösen, hogy a Babitsnak írottakat is olvashattam.

A nyugtalanító kérdést azzal próbálgatom távol tartani magamtól, hogy előbb-utóbb csak hozzáférhetővé teszik a Fülep-féle irathagyatékot. De nem mintha a kész művészetfilozófiát sejteném benne; hanem mert úgy hírlik, hogy Fülep levelezése is az Akadémiához került, amelyből tán kiolvasható az elsikkadt mű sorsa.

A műért magáért meg addig is, míg bár töredékeiben s remélhetőleg tanulmányozás céljából újra kézbe vehetem, egyelőre Fülep egyéb dolgaiban keresek kárpótlást. Halála óta csaknem minden írását elolvastam, újra és újra megerősödve abban, hogy ő művészetfilozófiája nélkül is ugyanaz, akinek három évtizeddel

ezelőtt fölfedeztem; s hogy érdemes ezután is mindent elkövetnem azért, hogy szellemi életünkbe ilyenül integráltassék, meg hogy koncepciója egyetemes tudománytörténeti jelentőségét is elismerjék.

E törekvés érdemét esetleges eredményétől függetlenül gondolom. A művészettörténészeink felszabadulási ünnepi ülésén elhangzottak ismeretében (l. a „Művészettörténeti Értesítő" 1970/2. számában) ilyesmivel egyelőre nem áltatom magam. Ha tudományunk, a referátum és a hozzászólások tanúsította elmélet-ínségében, az utóbbi huszonöt esztendő alatt a még élő Fülepet mellőzni volt képes, idegen kézből még kevésbé fogadná el tanítását. Addig legalábbis, ameddig benne a Gerevichet „mesterségbeli mesterük" gyanánt tisztelettel emlegetők s az ugyanazon kiadványban Fülep Lajost becsmérelni nem átallók uralkodnak...

Olykor a tudomány malmai is lassan őrölnek. Fülep örök aktualitású írásai állják az időt. Aminek ma mesterségesen gátat vetnek, majd szétárad egyszer termékenyítőn sivatag művészettörténelmünkben.

XVIII.

Közreadván a Fülepéi mellett másolatban megőrzött leveleimet, ugyanazon szégyenkezéssel vegyes elfogódottsággal teszem, amellyel őket valamikor egyenként megírtam. Íráshibáik, magyartalanságuk s minden egyéb fogyatékosságuk éppúgy bánt ma is, mint annak idején. Nem is publikálnám őket, ha kötelesség nem szorítana rá.

Így, amint vannak, híven tükrözik a Fülep dolgaival szembeni ma is érzett, ma is tudott ügyefogyottságomat. Általános és szakmai műveltség hiánya akadályoz a probléma adekvát kezelésében. Bizonyos, hogy még mindig kelleténél kevesebbet látok Fülepben, s hogy azt sem vagyok képes hozzá méltón megmutatni, demonstrálni. Tulajdonképp máig is az intuíciónál tartok. Amit Fülepben mintegy ösztönösen megragadtam, nem tudtam kifejteni, másokkal megértetni. „Alföld"-beli cikkemben sem jutottam el a meggyőzésig: nem sikerült egyetemes, objektív érvényre emelnem meggyőződésemet. E tekintetben ettől az írástól se várok semmit. Igaz, nem is ez a célja, ámbár most, a végén érzem, hogy a levelezés kiadását motiválandó nem ártott volna szétszórt vallomások helyett egy külön fejezetet szentelnem Fülep teóriájának.[36]

Az ilyen elvi jelentőség híján való levelek ti. életrajzi érdekességre is csak írójuk révén tarthatnak számot – de ha az írót és azt, amitől ő is nevezetes nem ismerjük! Cézanne-nekrológjában kérdezi Fülep: „Ma is még, hány ember van tisztában annak az eseménynek a jelentőségével, hogy egy Cézanne nevű művész élt és meghalt?"[37] Hát nem ugyanezt kérdezhetjük felőle is? ... Sok víznek kell még lefolynia a Dunán addig, amíg ő annyira ismertté lesz, s az, amit művelt, annyira fontossá, hogy attól e levelek is jelentősekké váljanak.

Nekem, sajnos, sok közöm akkor sem lesz levelezésünk jelentőségéhez. Legfeljebb pikantériájában lesz részem. És pikantériája – ami különben egész viszonyunknak is furcsasága, fonáksága, és egyúttal művészettörténelmünk szégyene – ,hogy tudatlan kezdő létemre, a teória iránti vaksággal megvert szaktudomány helyett, nekem adatott meg felismernem Fülep tudományteremtő zsenijét. Vajha ez a felismerés újratámadna, de olyasvalakiben, aki aztán el is végezné vele azt,

amitől életsorom eleddig engem visszatartott; akinek a munkásságában úgy bírhatnánk majdan Fülepet – nemzetnek szóló ajándék gyanánt – miképp az ő írásaiban Lechnert, Izsót, Szinyeit: a jelentésében feltárt egész magyar képzőművészetet, s a tudományos magyar művészettörténelmet...

Karay Gyula emlékének és neki, az eljövendő avatott Fülep-kutatónak ajánlom ezt az igénytelen írást és az itt következő leveleket.[38]

Kettőnk levelezésén kívül feleségem két levélfogalmazványa s a neki szóló Fülep-írta levelek és lapok is belekerültek ebbe a gyűjteménybe; és belekerült Soltész János egyetlen levelezőlapja is. Kimaradt viszont belőle Fülep néhány találkozásra hívó lapja és távirata, meg két-három saját levelem. Az utóbbiakat nem másoltam volt le magamnak, azért nem közölhetem őket. Publikálatlan nem maradt tehát semmilyen e levelezésbe vágó dolog a birtokomban. Ha majd egyszer elérkezik az ilyenek iránti érdeklődés ideje, fölöslegesen ne kutassanak hát utánuk!

A levelekhez csak néhol fűztem egy-egy külön megjegyzést. Megértésükhöz elég amit eléjük írtam, sok is talán. Tanulmányi beszámolómat, teszem, nem kellett volna egészében idéznem. Az EKE-konferencia ismertetését is rövidebbre foghattam volna... Rég múlt dolgok, az ilyeneket nem szívesen csonkítja meg az ember, ha már egyszer előásta őket. Az emlékek különben is nehezen formálhatók, kezelhetők. A friss élménynél jobban ellenállnak az ilyesminek, meg hát valamilyen kegyeletféle is tiszteletet parancsol iránt uk.

A múlt felidézésében nem engedtem kénye-kedvére az emlékezést. Lehetőleg csak arra ügyeltem, amit a levelek megkívántak. S a levelek szellemében jártam el viszonyunk azon szakát illetően is, amelyben együvé kerülvén megszüntünk rendszeresen írni egymásnak. Mindenütt elsősorban a művet és sorsát tartottam szem előtt. Az embert alkotóként is kevésbé, jóllehet ő is sokat jelentett számomra. De hát nem életrajzot írtam. Fülep, az ember egyébként tudományosan is csak halála óta kezd igazán érdekelni. Az élő rám nézve szinte csak írásai médiumában létezett. Ilyenül is meglehetős ösztövéren. Hiszen műve egészét jóformán csak eltávozta után ismertem meg. Azóta, hogy itt hagyott, írásai mindennapos olvasmányaimmá lettek. Ezek hatására, az eddigi mellett, egy másik, egy teljesebb, valószerűbb, hitelesebb Fülep-kép kezd összeállni bennem. Ennek módszeres megalkotásához kellene jól ismernem az embert és életét... Számomra ez már egyre elérhetetlenebb. Korábban kellett volna elkezdenem ezt is. A Fülep-monográfia megírása másra vár. Én magam annak is örvendenék, ha majd egyszer legalább azt elmondhatnám Fülep Lajosról, amit benne, a művészetfilozófuson és művészettörténészen kívül írásai tükrében fölfedeztem. Ámbár ezt a közeljövőben megjelenő művei jórészt maguktól is megtennék.

Mostanában a „Magyar művészet" s a „Művészet és világnézet" lefordíttatása s idegenben kiadatása foglalkoztat. Balázs, Bartók, Hauser, Lukács, Mannheim – Fülep hajdankori emigrált fegyvertársai kintről találtak vissza hozzánk. Hátha Fülep befogadásának is az idegen elismerés a záloga!

Budapest, 1973. augusztus 12.

JEGYZETEK

[1] FÜLEP Lajos: A mai magyar művészetről. In: Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970. Bp. 1976. (a továbbiakban MV) 581–587.
[2] MTA Tagajánlások 1948-ban. Bp. 1948. 24–25.
[3] GEREVICH Tibor: Művészettörténet. In: A magyar történetírás új útjai. (szerk. Hóman Bálint) Bp. 1931. Újraközölve: A magyar művészettörténet-írás programjai. (szerk. Marosi Ernő) Bp. 1999. 206–242.
[4] Fülep Lajos emlékkönyv. Bp. 1985. 23–27.
[5] ZÁDOR Anna: A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951. Bp. 1952. 27.
[6] FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem föladata. FÜLEP MV 427.
[7] Fülep Lajos levele Lőrincz Ernőnek. 1944. XI. 18. Fülep Lajos levelezése IV. 1939–1944. (a továbbiakban FL lev. IV.) Bp. 581.
[8] FÜLEP Lajos: Művészet és világnézet. In: FÜLEP Lajos: Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930. (a továbbiakban FÜLEP III.) 252–253.
[9] Fülep Lajos levele Lőrincz Ernőnek. 1944. III. 18. FL lev. IV. 513.
[10] FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem föladata. FÜLEP MV 432.
[11] FÜLEP Lajos: Ady éjszakái és éjszakája. FÜLEP MV 44.
[12] FÜLEP Lajos: Előszó a Magyar művészet második kiadásához. FÜLEP MV 390.
[13] JÓSIKA Miklós: Vázolatok. Kolozsvártt, 1835. 62.
[14] Hajnóczi Gyula (1920–1996) építészettörténész, a budapesti műegyetem tanára
[15] BORBÍRÓ Virgil: Egy nagy lehetőségről. (Reflexiók Fülep Lajos javaslatára) Forum, 1948. 11. sz. 910–912.
[16] FÜLEP Lajos: Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében. FÜLEP MV 366–383.
[17] Fülep Lajos levele Lőrincz Ernőnek. 1943. VIII. 9. FL lev. IV. 422.
[18] Fülep Lajos és Tolnay Károly kapcsolatáról bővebben a „Fülep Lajos munkásságának tudománytörténeti jelentősége" című tanulmányom Függeléke szól. Bp. 1975.
[19] FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem föladata. FÜLEP MV 432.
[20] KÖRNER Éva: Fülep Lajos emlékezete. Fülep Lajos emlékkönyv. Bp. 1985. 117.
[21] Fülep Lajos címszó. Művészeti Lexikon, II.köt. Bp. 1966. 165.
[22] KOMÁRIK Dénes: Fülep Lajos írásainak bibliográfiája. Művészettörténeti Értesítő, 1965. 3.sz. 187–190.
[23] FÜLEP Lajos: Európai művészet és magyar művészet. FÜLEP III. 83.
[24] FL lev. IV. 513.
[25] Fülep Lajos levele Lőrincz Ernőnek. 1943. IV. 8. FL lev. IV. 366.
[26] Fülep Lajos levele Babits Mihálynak. 1931. XI. 13. Fülep Lajos levelezése, III. 1931–1938. Bp. 1995. 68.
[27] FL lev. IV. 513.
[28] FL lev. IV. 579.
[29] FÜLEP Lajos: Egybegyűjtött írások. I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908. (a továbbiakban FÜLEP I.)Bp. 1988. 382–383.
[30] FÜLEP Lajos: Stirner. FÜLEP I. 312–323.
[31] BÖHM Károly: Az ember és világa. Bp. 1883. I. k. III–IV.
[32] J. J. WINCKELMANN: Geschichte der Kunst des Altertums... Berlin, 1870.
[33] Uo.
[34] Fülep Lajos levele Babits Mihálynak. 1929. XI. 5. Fülep Lajos levelezése, II. 1920–1930. Bp. 1992. 503.
[35] FL lev. IV. 581.
[36] Fülep tanításáról szóló későbbi írásaim: Fülep Lajos munkásságának tudománytörténeti jelentősége. Bp. 1975. – Fülep Lajos. (Bevezetés egy román nyelvű Fülep válogatáshoz.) Kézirat, 1981. – Fülep Lajos és a „Bécsi Iskola". Fülep Lajos emlékkönyv. Bp. 1985. 311–321. – Fülep Lajos és a Bécsi Iskola. Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára. Dunántúli Dolgozatok – Művészettörténeti sorozat 1. Pécs, 1986. 70–78.
[37] FÜLEP I. 328.
[38] A tanulmány eredetileg Fülep Lajos és Lőrincz Ernő levelezése tervezett privát kiadásához készült bevezetőként. A kiadás nem valósulhatott meg, de a levelek az Akadémiai Könyvtár Kézirattárába kerültek s folyamatosan megjelennek Fülep Lajos levelezése soron lévő köteteiben. (Szerk.)

SZEMLE

BERNÁTH MÁRIA: RIPPL-RÓNAI JÓZSEF. Budapest, 1998. Szemimpex kiadó. 315 lap.

A múlt évi látványos és nagysikerű életmű-kiállításhoz[1] kapcsolódva feltétlen indokolt kiadói gondolat volt egy Rippl-Rónai monográfia megjelentetése. Bernáth Mária impozáns, már tiszteletet parancsolóan súlyos, de még könnyeden elegáns könyve 58 színes[2] és 80 fekete-fehér illusztrációval és kétnyelvű összefoglalóval tulajdonképpen album szerepét is szolgálja. A kiállítás és a katalógus koncepcióját is megalkotó Bernáth Mária átdolgozta, kibővítette húszegynéhány éve írott munkáját.[3] A könyv tagolását, a fejezetek rendszerét megőrizte, a lendületes szerkezetű szövegbe helyenként új bekezdéseket illesztett. Recenzensként arra kereshetünk választ, mit nyújt a gerincét tekintve az 1976-os kiadással megegyező szöveg 1999-ben, az eddigi legjelentősebb életmű kiállítás után újraolvasva; milyen változtatásokat hajtott végre a szerző, s ezeknek mi a jelentősége; illetve ennek kapcsán mit mondhatunk a Rippl-Rónai kutatás jelenlegi helyzetéről.

Bernáth Mária 1976-os Rippl-Rónai életrajza remek könyv volt. A Gondolat kiadó *Szemtől szemben* sorozatában számos színvonalas művészportré jelent meg: kis, puhakötésű könyvek, egy szuggesztív fotóval a borítón, életrajzok bő 200 oldalon, sok képpel. A Rippli könyvbe különösen jól válogatott képanyag került, sok személyes fénykép és műalkotás is, de csak kicsi, fekete-fehér képek, így akit a festészete érdekelt igazán, annak nem ártott mellé lapozgatni egy albumot. A szöveg jó sodrású, olvasmányos, informatív is, jó választás volt újra kiadni, hiszen a kis könyv már alig-alig fellelhető antikváriumokban.

Bernáth Mária *művészettörténész-írói stílusa kivételes a kortárs magyar szakirodalomban.* Remek mesélő, aki képes a nagy lexikális anyagot tartalmazó szövegnek regényszerű sodrást adni. Sokat idéz a festő írásaiból, *Emlékezései* és a levelek ehhez remek alapanyagul szolgálnak. Ízesen mesélő stílusuk jól összecseng Bernáth szövegének nyelvével, melynek szépen, kereken formált mondatait egyszerre jellemzi lágyság, gördülékenység és mértéktartó szigor, visszafogottság, valamiféle szemérem, tapintatos tisztelet a témával szemben.

Bernáth Mária írói stílusa mögött *egységes látásmód és határozott értékrend* áll, amely evidenciaként tekint olyan hagyományos emberi értékekre, mint humánum, tisztelet, tehetség, a nélkülözés vállalása, barátság, házasság, hazaszeretet. Ez a koherens világlátás ha nem is explicit módon, de tapinthatóan jelen van a monográfia szemléletében, s valami békebeli, szívmelengető patinát ad a szövegnek.

Van a szövegnek még egy, pontosan nehezen tetten érhető jellemzője: *a személyesség* (minden tapintatos visszafogottsága mellett). Egész biztos nem elhanyagolható jelentőségű a tény, hogy Bernáth Mária maga is egy festő, méghozzá egy Rippl-Rónaival szoros személyes kapcsolatban álló festő szeretett leánya, művész-

gyerek. (Az új kiadás elejére ajánlás került: „Apám emlékének"). Feltehetően ez is hozzájárul a szerző művészlét iránti empátiájához.

Bernáth Aurél a festés mellett köztudottan sokat írt is, többek között Ripplihez fűződő kapcsolatáról is. Elsősorban önéletrajzi jellegű írásaiban és elmélkedéseiben gyakran ugyanazt a szemléletet és írói karaktert látjuk megcsillanni, mellyel Bernáth Mária munkáiban is találkozunk. (Pl. Bernáth Aurél Lazarine-ról: „Zord fejű asszony. Kemény vonásaiból pillanatokig a francia jakobinusnőt is kiérzem", majd az idős Rippliről: „...feje a mellére hajlik, a puha gyapjú, eperszínű sálra, mely nyaka köré tekerve alátétet ad az elpuhult arc lefelé gravitáló húspárnáinak.")[4]

Bernáth Mária az életrajz 1976-os első megjelenése után egy tanulmányában[5] maga reflektál művére – *tulajdonképpen drámaian kritikus a könyvvel,* helyenként talán igazságtalanul is, ahogy igényes ember szokott kritikus lenni saját munkájával szemben. Recenzensként, önreflexióinak ismerete nélkül azt mondhatnánk a szövegről, hogy az életmű körüli problémákat nem élezi, de nem kerüli el. Stílusa alapvetően nem problematizáló, inkább megold és elsimít, mint felbolygat vagy megkérdőjelez. Szépen és gördülékenyen történetté írja ezt az életet. Elmeséli Rippl-Rónai József történetét, elhelyezi és értékeli is, de nem a polemizáló tudományos fejtegetés igényével. Természetesen az, hogy mennyire látunk egységesnek egy életet és életművet, mennyire érezzük vagy éreztetjük a körülmények és a pszichológiai tényezők felvázolásával egymásból logikusan következőnek a váltásokat – interpretáció kérdése. Ebben az *elmesélt történetben*, éppen azért, mert elsősorban nem problematizál, nem kérdéseket vet fel, hanem elvarrja a szálakat, következnek egymásból az események. Ennek ellenére recenzensként nem vetnénk szemére a tudományos megközelítés mellőzését. A sorok mögött tudományos alapokon álló szemlélet érződik – alapvetően szerencsés pillanatnak tartom, mikor egy téma tudományos kutatója ilyen módon kap szabad kezet, hogy tárgyáról írjon.

Bernáth 1982-es *Ars Hungarica* beli tanulmányában olyan keményen fogalmazza meg a kívülálló által talán csak megsejtett problémát, s olyan ellentmondást nem tűrően ad hangot véleményének, hogy feltétlen idéznünk szükséges őt magát: „Rippl-Rónai élete és művészete olyannyira színes és valahogy annyira evidensnek látszó viszonyítási pontokat kínál, hogy egy olyan meggyőződés, vagy helyesebben mondva szerzői gyakorlat fészkelte bele magát a szakirodalomba, miszerint az egyszer már tisztázott életrajzi adatok és a hatásvizsgálatokkal megtűzdelt stílusanalízis köré már csak esszét érdemes, vagy lehet írni. Nem hiszem, hogy volna még egy olyan művészegyéniség a magyar művészettörténetben, akinek munkássága annyira csábítana az esszéírásra, mint Rippl-Rónaié. Így alakulhatott ki az a helyzet, hogy a Rippl-Rónai szakirodalom – eltekintve néhány, valóban kis számú részlettanulmánytól – esszék sorából áll." Ugyanezen az oldalon kicsit korábban: „Rippl-könyvem nem készült tudományos monográfia igényével, megbízásom jellege, a sorozat, amelyben megjelent, ezt nem is tette lehetővé. Munkámat [...] mindvégig úgy tekintettem, mint előmunkálatát a majd valamikor megírandó nagymonográfiának. Úgy gondoltam, ebben a bizonyos fokig olvasmányosabb műfajban módom nyílik arra, hogy e nagyszerű művész portréját, a bennem élő Rippl képet felvázoljam, anélkül, hogy a részletkérdések analízise az ösztönös lelkesedést kordába kényszerítené. Nagy vonzás volt ez, az úgyszólván minden művészettörténészben megbúvó és elnyomott szépíró kísértése. Annak is tudatára kellett ébredjek, hogy a nagymonográfiától távolabb kerültem, mint annak előtte voltam."[6]

Hadd reflektáljunk a szerző saját könyvével kapcsolatos meglátásaira. Rippli, mint a leginkább esszéírásra csábító magyar művészek egyike – frappáns meglátás és egyben éles kritika is, de találó. Bernáth Mária nagyvonalú szerénysége, most is, mint mindig, megejtő, de valójában mindannyian tudjuk, hogy nem búvik meg minden művészettörténészben szépíró. A szintetizáló kézség, hogy adatokból képet teremtsen, nem adatott meg mindenkinek.

S mi a helyzet a nagymonográfiával? Vajon mit gondol most a szerző, és mit gondol a művészettörténész társadalom? Most, közvetlenül az 1998-as gyűjteményes kiállítás katalógusa után szükség van-e nagymonográfiára? *Felgyülemlett-e annyi új mondanivaló, megérett-e egy szemléleti váltás a Rippl-oeuvre körül* az elmúlt húsz évben?

Erre a kérdésre a választ a kiállítási *katalógus és az átdolgozott monográfia viszonyának* vizsgálatában indokolt keresnünk. A bő ötszáz oldalas kiállítási katalógus összesen harminc szerző együttműködéséből született. A tizenkét nagy tanulmány és az egyes képekhez és tárgyakhoz kapcsolódó kutatásokat összegző elemzések szerzői között ott vannak a korszak és ezen belül Rippli legjelentősebb kutatói, egy színvonalas középgeneráció képviselői és számos fiatal kutató is. A nagyszámú, különböző hátterű és szemléletmódú, s helyenként különböző igényességű szerző jelenlétéből adódóan a szövegek némiképp heterogének, ám az elmúlt két évtized Rippl kutatásában jelentkező újdonságok, a felmerülő szakmai viták csomópontjai és a lehetséges megközelítésbeli különbségek érdekesen rajzolódnak elénk.

Az első terület, amely még ezután is hozhat meglepetéseket és gazdagíthatja Rippl-Rónai képünk, az *a mester franciaországi korszaka*. Az ott eltöltött, pályája szempontjából meghatározó életszakaszról hosszúságához viszonyítva keveset tudunk, az életrajzi adatokban is látszanak tisztázatlan pontok és az ott festett művek közül is sok van, amely sosem került a hazai közönség és a szakma elé.

Három eddig ismeretlen mű előkerülésével *(Vöröskontyos női fej, 1891 V.; Vöröshajú nő*, 1892 előtt VI.; *Vöröshajú női fej, 1892 körül* VII.); kirajzolódott például az 1891–92 körül készült női portréknak egy új, a fekete korszakhoz képest feltűnően színes csoportja. (Ebbe a sorozatba illik az itthon készült, s már régóta főműként számon tartott *Piátsek Margit arcképe, 1892* is.) Bernáth Mária új könyvében két költői hangú bekezdést szentelt a csoportnak: „...nem is lehet e kis pasztell- vagy olajképeket portréknak nevezni. Nem karakterizálnak: úgyszólván földöntúli szférába emelik a látványt." (58. o.) Rippli első, a Palais Galliera kerti pavilonjában 1892 tavaszán megnyílt, kb. 60 művet bemutató kiállításának anyagára csak a kritikákból következtethetünk. E műcsoport azért is lényeges, mert a kritikák alapján jól azonosíthatóan tartozik ebbe az anyagba. Bernáth e frissen írott részben az elemzésbe rá jellemző érzékenységgel emeli be a technikai részleteket is: „A leheletvékonyan használt olajfestéket vagy lazúrozza, vagy legyezőszerű oszlató ecsettel hordja föl a vászonra, majd a képlékeny festéket nyilván még el is dörgöli." (58. o.)

Egyértelműen az utóbbi évek kutatásainak eredménye, hogy megváltozott, árnyalódott *Rippl-Rónai és Munkácsy viszonyának* alakulásáról alkotott képünk: Rippl szakítása Munkácsyval és a Munkácsy féle zsánerpiktúrával korántsem volt olyan drámai, mint azt eddig feltételeztük. Csernitzky Mária a *Nő fehérpettyes ruhában* című festményhez kapcsolódó. és sűrű jegyzetanyaggal ellátott tanulmányában fejti ki kutatásainak eredményét: „Kétségtelen azonban, hogy 1890 és

1892 között zajlott le az az önállósodási folyamat, mely *Emlékezéseiben*, illetve inkább a későbbi interpretációk során drámai színezetet nyert, de valójában hosszabb ideig tartó és szervesebb fejlődés eredménye lehetett, sokirányú érdeklődéssel és kísérletezéssel."[7]

A „drámai színezet" forrásául egyértelműen és kézenfekvően szolgáltak Rippl *Emlékezéseinek* idevágó passzusai: „[...] annál nagyobb értéke van a művésznek, minél eredetibb módon interpretál s ennélfogva munkája minél kevésbé emlékeztet egyik vagy másik beérkezett művész faktúrájára [...] újra elővettem a régi, Münchenben jól megindult és már Párizsban sikert aratott festésmódomat és a legnagyobb lelki nyugalommal jóéjszakát kívántam az általam hiába csinált, általam tulajdonképpen soha át nem érzett Munkácsy-modornak."[8] Másutt: „Egy szép napon elhatároztam, hogy felhagyok a péntekkel [Munkácsyék fogadónapja] és estélyekkel."[9]

Bernáth 1976-os könyvében még így fogalmazott: „Rippl művésszé érett. Egyszerre csak kész ember volt: München és Munkácsy más irányú befolyása ellenére érlelte magában saját mondanivalóját, és mikor elérkezettnek látta az időt, [...] ellentmondást nem tűrő módon vállalta érte a megpróbáltatásokat."[10] Az 1999-es kiadásba maximális szakmai tisztességgel építi be az új eredményeket: „Még kb. 1891-ig igénybe veszi azt a nem lebecsülhető anyagi biztonságot nyújtó lehetőséget, hogy Munkácsy közelében dolgozhat, másolhatja az ő képeit; [...] Legalább két éven keresztül, 1889–91 között folyik ez a jól megérthető kettős játék, mindmáig datálási problémákat és szakmai vitákat gerjesztve. Csernitzky Mária hívta fel arra a figyelmemet, hogy a Munkácsyval való szakítás sokunk által túlságosan szó szerint vett ténye nem ad pontos datálási fogódzót: kapcsolatuk, ha csak társasági szinten is, de még évekig fenn áll." (40. o.)

E kérdéskör kapcsán adódnak azok a datálási viták, melyekre Bernáth is utal. Az MNG katalógusban két kép esetében nyilvánvalóan nem értenek egyet a kutatók. A Bernáth által 1889-re datált *Női arckép*-et Bellák Gábor[11] 1891 körülinek tartja; a *Nő fehérpettyes ruhában* című korai főmű datálásakor Csernitzky Mária[12] kutatásai alapján az 1892-es datálás mellett dönt, míg Bernáth a felhozott érveket nem találja elég megalapozottnak, s kitart a korábbi, 1889-es datálás mellett. A vita akkor válhatna igazán érdekessé, ha az új, későbbi datálás mellett érvelő kutatók részletesebben is feltárnák szempontjaikat, ebből adódó következtetéseiket és szélesebb kontextusban értelmeznék az új eredmények jelentőségét – persze ha látnak ilyet. Sejthetünk itt még továbbgondolásra, illetve további kutatásra érdemes pontokat. Az nyilvánvalóan nem vitás, hogy Rippli *Emlékezései*-ben tudatosan építi image-ét, bizonyos eseményeket kiemel és dramatizál, míg másokat átszínez vagy elhallgat, így franciaországi korszakának megértésében csak erősen szubjektív forrásként kezelhetjük. (A sorok közül sokszor megmosolyogtató módon rajzolódik ki a jellegzetesen Ripplis, kissé naivan öntelt önkép. Ld. Bernáth önálló tanulmányát[13] a kérdésről az MNG katalógusban.) Mindvégig tudatosan hangsúlyozza a korszak legmodernebbnek tekintett festőivel lépést tartó stílusát, ám érzésem szerint talán e korszakának szervesebb megértéséhez vezethet, ha mélyebben megismerjük a kortárs párizsi művészeti élet szélesebb palettáját és Rippl-Rónaira gyakorolt lehetséges hatását. (Ld. a témakörben Szinyei Merse Anna tanulmányát[14] az MNG katalógusban.)

Azt, hogy Bernáth is érzékeli a korai évek körüli kérdések jelentőségét, a kibővült képanyag bizonyítja. A Munkácsy mellett töltött évekről szóló fejezetet a *Pontaveni*

kocsma c. festmény mellett további három zsánerkép illusztrálja. (Az egyik, a *Külvárosi szoba belseje Párizsban* című vászon ismét olyan, amely körül vannak viták. Itt nem a datálás, hanem a kép eredetisége a kérdés: az MNG katalógusában Bellák 20. század elején készült másolatnak véli,[15] míg Bernáth szerint Ripplitől származik. (35. o.) E ponton nyilvánvalóan az MNG Bírálati csoportjának Rippl-Rónaival is foglalkozó kutatója és a független Rippl szakértő közötti nézetkülönbségről van szó. A vitának nincs e képen túlmutató jelentősége, mivel a kompozíció nyilvánvalóan a mestertől származik, ahogy ezt a egyik részletmotívumát, egy kosár mellett ülő kisfiút ábrázoló, vitathatatlan eredetiségű vászna bizonyítja.)

Bernáth Mária a katalógus fő eredményét az egyes képekhez és tárgyakhoz készült kutatásokban és rövid tanulmányokban látja. „Az adatanyag [...] tapasztalataim szerint távolról sem eléggé megbízható kutatásokon nyugszik"[16] – jelölte meg a szükséges kutatás fő irányát 1982-ben, s valóban, a koncepciója alapján készülő kiállítás előkészítése során sok képnek alaposan utánanéztek. Ezek a kis tanulmányok a pontos adatanyag felhalmozásával számos részproblémára rávilágítanak. Ezeknek a tényfeltáró kutatásoknak Bernáth feltehetően azért látja nagy jelentőségét, mert hozzájárulnak az „esszéisztikus Rippl-figura" demisztifikálásához.

A katalógus további szemléleti újdonságai, a mester különböző korszakainak értékelésében mutatkoznak. A konzekvenciák Bernáth művének új kiadásában is lecsapódnak. Ez érinti az enteriőr korszak, a kukoricás képek és a késői pasztellkorszak megítélését is. Tulajdonképpen arról van tehát szó, hogyan tekintünk Rippl-Rónaira attól kezdve, hogy 1901-ben végleg hazaköltözött Magyarországra. Franciaországi működését, a Nabis csoporthoz fűző személyes szálai és stiláris rokonsága révén egyértelműen a képzőművészeti mainstream részeként látjuk – de minek tartjuk akkor, mikor Párizs helyett Kaposvár és Budapest lett életének színtere és művészetében is jól elkülönülő új korszakot nyitott?

A fiatalabb progresszív festőnemzedék radikálisan elutasító véleménye tükröződik Bernáth Aurél kijelentésében: „Lenéztem őt, mondván: eladta magát. Lipótvárosi szalonfestő. Legfeljebb a párizsi korszaka marad fenn."[17] Fülep Lajos sokat idézett 1910-es cikkében így fogalmaz: „Én ma azt hiszem, hogy Rippl-Rónai nem valósította meg mindazt, amire tehetsége, mely a leggazdagabbak egyike, elhívta."[18] (Ugyanakkor e cikkében írja meg azokat a „Rippl volt az egyetlen, aki friss, eleven vért hozott a magyar piktúrába..."[19] – kezdetű, profetikus hangvételű sorokat, melyekre szinte minden Rippl-Rónaival foglalkozó munka hivatkozni szokott.)

Bernáth Mária könyvének bevezetőjében óvatosan tette fel a kérdést, és később sem adott egyértelmű választ (inkábbi személyes elkötelezett meggyőződését érzékeltette): „Sokat ígérő feladat elmélyedni e képekben, amelyek hol az európai festészet élvonalába illeszthetők, hol fásult rezignációról és az alkotó szellem kimerüléséről árulkodnak. Ha így van, ha valóban van törés az oeuvre-ben, meg kell keresnünk, vagy legalábbis körül kell tapogatnunk e megtorpanás okát, és elgondolkodnunk, vajon mennyire volt szükségszerű e furcsa magyar sors." (9. o.)

Németh Lajos 1982-ben, teoretikus igényű tanulmányában foglalt állást: „Egy történetileg kialakult kultúra determinatív ereje, magához bilincselő szigora munkálkodott benne, amely erősebbnek bizonyult az individuum szuverenitásánál."[20] Abban, ahogy Bernáth a gyakran kisszerűséggel vádolt enteriőr korszakot értékeli, érződik a Németh tanulmány konzekvenciája. „Rippl öntudatlan asszi-

milációjának bravúrját hajtja végre most. [...] Rippl-Rónai enteriőr korszakának legfőbb érdemeit a posztimpresszionista szintézis magyar talajba plántálásában, a magyar zsánerek a nyugat-európai tapasztalatokon nyugvó átformálásában látom, egyfajta híd-szerepben." (146. o.)

A kukoricás korszak megítélésében Gergely Mariann tanulmánya egyértelműen új törekvést tükröz. Míg korábban a kukoricás képeket gyakran érte a kényszerű keresettség, a különösebb festői gondolat nélkül való „modernkedés" vádja, Gergely értékelése szerint Rippl itt „...megindult tehát egy egyre bátrabb festői elvonatkoztatás útján, amelynek első lépéseit még Párizsban tette meg."[21]

A nagy tömegben készülő késői pasztellek között vitathatatlanul nagyon sok a gyenge, valódi képi feszültséget nélkülöző munka, de számos remekmű is akad. A mester életének utolsó bő évtizedét felölelő korszakát eddig *A hanyatlás évei* fejezetcím alatt tárgyalta Bernáth. Az 1999-es kiadásban a gyűjteményes kiállítás utolsó termének címe lett az új fejezetcím: „A nők dicsérete. A pasztellportrék korszaka." A változtatás jelzésértékű, bár a megfogalmazással lehetnek kifogásaink: a „nők dicsérete" kifejezéssel keltett édeskésen közhelyes hangulat talán nem a legszerencsésebb. Egyrészről Rippli legjobb nőket ábrázoló pasztellportréin objektív marad, nem lírizál feleslegesen. (A „nők dicsérete" fordulat ilyen értelemben eufemisztikus megfogalmazása lehetne annak, hogy számlálatlanul festi a női portrékat, s e művek jelentős része erőtlen.) Másrészről a húszas évek kiemelkedő darabjai közé tartoznak a férfiakról készült pasztellek, az íróportrék. A címtől eltekintve minimális a változtatás a fejezet szövegében.

A katalógus lényeges újdonsága a Rippl-Rónai fotóhasználatával foglalkozó tanulmány,[22] amely kérdésre – Csorba Csilla tanulmányára hivatkozva – Bernáth is kitér az átdolgozott kiadásban.

Még nem kíséreltünk meg választ adni a kérdésre, amiért e hosszú, az MNG katalógus és a monográfia megállapításait összevető kitérőt tettük. Benyomásom szerint egyelőre a katalógus egyik szerzője sem tárja elénk egy új szemléletű nagymonográfia csíráit – Bernáth Mária könyve 1999-ben is a legnagyobb rálátású és legjobb tollú Rippl szakértő munkája. Mindamellett a katalógusban is felvetődő problémák sokat lendíthetnek a Rippl interpretáció helyzetén. Bernáth könyve, műfajából adódóan is kerek, lezárt képet fest. Helyenként talán túl evidensnek, túl megoldottnak tűnik az életmű (ez a kiállítás hangulatát is jellemezte). Lehet, sőt újabb nemzedékek számára feladat is újra problematizálni az életművet, s ezáltal adni impulzust a recepciónak.

A monográfia bevezetőjében megfogalmazott célja Rippli portréjának megrajzolása volt – milyen is tehát a Bernáth Mária könyvéből elénk rajzolódó Rippl-Rónai kép? Milyen viszonyban áll egymással ez arcképen a személyiség és a művészi tehetség? Bernáth Máriát Rippl-Rónai emberi arcának, személyiségének megrajzolásában is empátia vezérli. Bár apja révén ismerhette a pozőr Ripplit is („Nagy színészfej! Hogy itta mindig önnön szépségének és hatásosságának mámorát! Ez a fej valami múlt századi művészromantikát hordozott, kodifikált külsőségeivel, mint a nagyszélű kalap s a hosszú, egy tinccsel előrebukó hajviselet."[23]), saját nyelvén mindig úgy fogalmaz, hogy ne kendőzze el az igazságot, de mégis közvetítse Rippl-Rónai művészi tehetsége iránt érzett feltétlen elismerését: pl. „Nem ismer nehézséget, úgy fest, mint ahogy más beszél." (9. o.) (Létezhet e megjegyzés-

nek számonkérő olvasata: azazhogy Rippl felületesen siklott át a képi-teoretikus problémákon. Ám ez a szövegezés az érem pozitív oldalát láttatja.) Amikor a mester emberi kisszerűségeit leginkább érintő *Emlékezései*-vel foglalkozó tanulmányt zárja, így fogalmaz: „Mentalitása valójában a családi körben magát jól érző polgáré, ki a vacsorameghívások zamatát élvezi és a szekrény tetején telelő almák illatát hordozó kisvárosi híreket."[24] Festő nem kívánhat jobb interpretátort.

JEGYZETEK

[1] Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria 1998. márc. 12. – szept. 6. Kiállítási katalógus. Szerk. Bernáth Mária, Nagy Ildikó. Bp. 1998.

[2] A színes reprodukciók között sajnos több van, amelynek zavaróan pontatlanok a színei. Például a *Nő fehérpettyes ruhában* (I. tábla) reprodukciójából pont az a halványkék és rózsaszín tónus hiányzik, amely az alapvetően szürkékre épülő kép színbeli összetettségét adja. Az *Öreganyám* lágy barnásszürke háttere olyan erős zöld árnyalatot kapott (XII. tábla), hogy a finom idős hölgy karaktere egészen megváltozik; halk merengés helyett ijesztő komorságot áraszt. Több képet mintha halvány fátyol borítana, sokat veszítenek az erejükből a valóságban intenzív kontrasztok. Az MNG kiállítás katalógusának reprodukciói jóval színhelyesebbek. A színbeli pontatlanságoktól eltekintve összességében nagyon szép kiállítású a könyv: finom a tapintása, elegáns a mérete, kellemes a laptükre.

[3] BERNÁTH Mária: Rippl-Rónai József. Bp. 1976. Gondolat. (Szemtől szemben)

[4] BERNÁTH Aurél: Búcsúm Rippl-Rónaitól. 432. In: BERNÁTH Aurél: Utak Pannóniából. Budapest, 1960. 431–442.

[5] BERNÁTH Mária: A Rippl-Rónai kutatás helyzete. Rippl-Rónai és a szimbolizmus. Ars Hungarica, 1982/2. 201–209.

[6] BERNÁTH 1982. 203.

[7] MNG Kat. 214.

[8] RIPPL-RÓNAI József Emlékezései. Bp. 1911. 37–38.

[9] RIPPL-RÓNAI i.m. 33.

[10] BERNÁTH 1976. 39.

[11] MNG Kat. 6.kép, 210.

[12] MNG Kat. 7.kép, 213.

[13] BERNÁTH Mária: Rippl-Rónai József Emlékezései. MNG Kat. 113–118.

[14] SZINYEI MERSE Anna: Rippl-Rónai Franciaországban és kapcsolata a Nabis csoporttal. MNG Kat. 49–68.

[15] MNG Kat. 206.

[16] BERNÁTH 1982. 203.

[17] BERNÁTH A. i. m. 432.

[18] FÜLEP Lajos: Rippl-Rónai József. A Ház. 1910. 10. sz. Újraközölve: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I. Budapest, 1974. 213.

[19] FÜLEP i. m. 214.

[20] NÉMETH Lajos: A vizuális kultúra helyzete a magyar századfordulón, Rippl-Rónai művészetének vetületében. Ars Hungarica, 1982/2. 200.

[21] GERGELY Mariann: Kései elégtétel. MNG Kat. 85.

[22] CSORBA Csilla: Előhívás. Rippl-Rónai József és a fényképezés. MNG Kat. 185–199.

[23] BERNÁTH A. i. m. 441.

[24] MNG Kat. 117.

Andorka Júlia

800 Ft