

arshungarica

50. ÉVFOLYAM 2024 | 3

A HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



Tanulmányok

- Tóvizi Ágnes
Nickel Nerlich mint nyomdász, kiadó és egyleveles, 247
nagy méretű metszetekkel díszített nyomtatványok készítője, forgalmazója
Verleger, Bibliopola, Briefmaler és Formschneider
- Gulyás Borbála
Nádasdy II. Ferenc udvarának megrendelései 265
és beszerzései az 1572. évi pozsonyi koronázásra
- Konkoly Ágnes
„Le chercheur” 283
Vilt Tibor ifjúkora és korai portréművészete (1905–1936)
- Lantos Edit
Magyar építészek nyugati tájékozódási lehetőségeinek hivatalos formái 1945 és 1968 között 327
Kiállítások és tanulmányutak

Szemle

- Papp Gábor György
Templomok, építészek, közösségek 347
Timo Hagen: Gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen in der Architektur Siebenbürgens um 1900.
Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2021.

Nickel Nerlich mint nyomdász, kiadó és egyleveles, nagy méretű metszetekkel díszített nyomtatványok készítője, forgalmazója

Verleger, Bibliopola, Briefmaler és Formschneider

Fametszettöredékek Nickel Nerlich nyomdájából az MTA Könyvtárban

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárban, a Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye Osztályon található egy töredékgyűjtemény, amely többnyire olyan kötéstáblából kiáztatott, a kötések bélelésére használt pergamen- vagy papírlapokat tartalmaz, amelyeken írás, vagy ritkább esetben díszítés, jellemzően fametszet is található. A gyűjtemény egy 1992-es könyvrestaurálás során előkerült darabja Hans Burgkmair híres *Ádám és Éva* metszetének több darabból összerakott részlete.¹ A kötet, amelyből a töredék származik, egy 1505-ben, Velencében kiadott orvosi tárgyú nyomtatvány, melynek eredeti kötése egy 12–13. századi lekciónárium másodlagosan felhasznált pergamenlapjaiból készült, feltehetően valamikor a 16–17. század folyamán; a metszettöredékek a kötéstábla belsejében merevítőanyagként rejtőztek. A restaurálás során a könyv modern kötést kapott, az eredeti kötés és a metszetdarabok is a töredékgyűjteménybe kerültek.² A hordozó könyv Teleki József adománya volt, a könyvtár alapítása óta a Magyar Tudományos Akadémia őrzi; a possesszorbejegyzések alapján pedig már a 16–17.

században is a Magyar Királyság területén használták a kötetet. A több 16. századi bejegyzés közül az elülső kötéstábla belső oldalára visszragasztott előzőeken található kézírás utal erre: „Ex libris Ioannis Rulandi Medi. D.” Johann Ruland (1575–1638) lauingeni születésű orvos volt, aki Pozsonyban praktizált és alkotott szerzőként is.³

A töredék az eredetileg nyolc dúcra nyomtatott, metszetként gigantikusnak számító (a metszett felirattal együtt 95,5 × 66,3 cm-es) mű nagyjából egy negyede: két teljes dúc lenyomata és ezenkívül egy kisebb darabka (a kétdúcnyi metszet mérete kb. 48 × 33 cm, a különálló darabé kb. 14,1 × 6,3 cm). A töredék minősége egészen rendkívüli, a rendelkezésre álló összehasonlítási lehetőségek alapján egyértelműen nem utánmetszett dúc nyomata, hanem az eredeti Burgkmair-kép jobb alsó sarka; Burgkmair monogramja is látható rajta, a különálló kis rész pedig pont az átfaragott évszámot mutatja (1. kép). Az eredetileg 1525-ben kiadott mű a kép alatt a dúcra metszett háromsoros, a teremtéstörténetre vonatkozó feliratot tartalmazott, amelynek végén maradt még egy kis üres felület; ide, tehát az eredeti dúcra véste a nevét a metszetet újranyomdászó 16. század végi nyomdász és könyvkereskedő: „Nickel Nerlich

1 Ezúton szeretnék köszönetet mondani a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ (a továbbiakban MTA KIK) Kézirattára munkatársainak, mindenekelőtt Horányi Károlynak a töredékek képi feldolgozásáért és Boross Klárának a hordozókönyvekkel kapcsolatos értékes meglátásaiért.

2 A metszettöredék jelzete: MTA KIK, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, T-1033; a kötés T-1024-es számra került. A könyv jelzete: Ant. 1064 (19. századi szakrendi jelzete: Orvt. Qu. 300h). Bibliográfiai adatai: Arnoldus de VILLANOVA: *Hec sunt opera Arnaldi de Villanova nuperrime recognita et emendata diligentique opere impressaque.* – Venetiis, Bonetus Locatellus, [1505]. 1992-ben a könyv barna félbőrökötést kapott márványmintás papírtáblákkal; a restaurálás

végző Szénási Zsuzsa a metszettöredékről ezt jegyezte fel: „A pergamen bélelésére használt metszettöredéket megtisztítottam az enyvtől, és japánpapírra kasíroztam fel.”

3 Két további 16. századi bejegyzés is található a könyvben, az egyik szintén a kötéstábla belső oldalán, a másik a címlapon: „Il Signor Claudio Gambert [...] della sua excellentia del Signor Giorgio Basta supremo capitaneo”, illetve „Sum ex libris Stanislai Rolandi Sardinien-sis Silesii, Anno D. MDLXXIX, mense IXbri”. A három név közül Giorgio Basta királyi tábornok (1550–1607) kiléte egyértelmű, a másik két személyt nem sikerült azonosítani; Stanislaus Rolandus az évszám alapján Johann Ruland valamely idősebb rokona (apja?) lehetett.



2. Fent az 1. kép részlete, lent az eredeti Burgkmair-metszet részlete

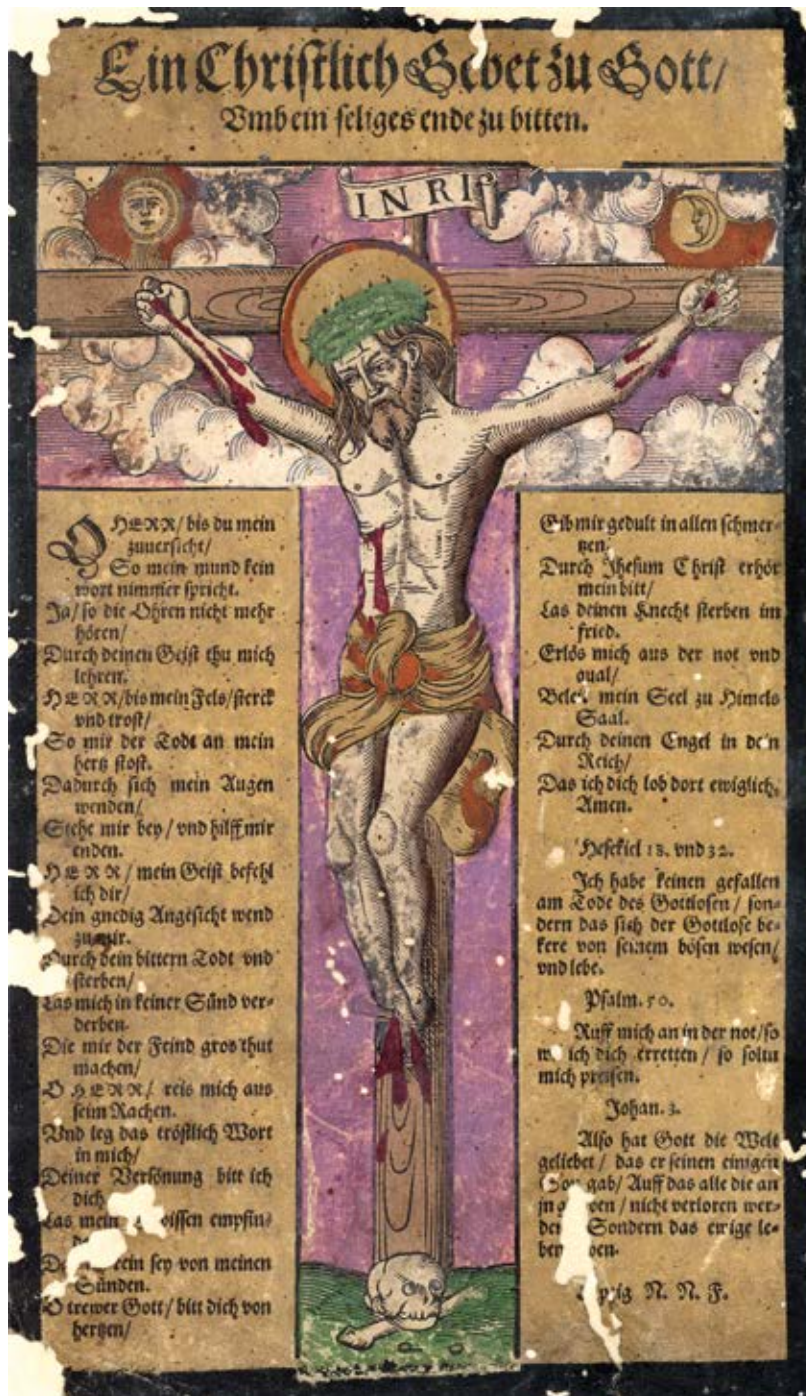
Formschneider" (2. kép).⁴ Innen tudhatjuk, hogy egy olyan kiadás került napvilágra a kötéstáblából, amelyről a kutatásnak mindeddig nem volt tudomása.⁵ A metszet alatt a bűnbeesés és a megváltás története olvasható; az összesen hatszor négy sornyi latin és német nyelvű, verses formában megírt szöveg szedett betűkkel készült, Nickel Nerlich betűkészletével. A töredék színezése a nyomatkészítéssel egykorú; a kék, a zöld, a barna és a narancssárga szín különböző árnyalatait használták a kifestéshez.

Különös véletlen folytán a gyűjtemény egy másik 16. századi kötetében további két olyan metszet található, amelyek szintén Nerlichhez köthetőek, és amelyek a kutatás számára mindeddig ugyancsak ismeretlenek voltak. A lapok alja jelzett: „Leipzig N. N. F.”, a rövidítés legvalószínűbb feloldása: „Nickel Nerlich Formschneider”.⁶ Az egyik kompozíció a keresztre feszített Krisztust ábrázolja, a másik a Megváltó profilból készült büsztjét (3-4. kép). Mindkettő nagy méretű, fólió formátumú könyvbe illesztett, egész oldalas kép. Méretük

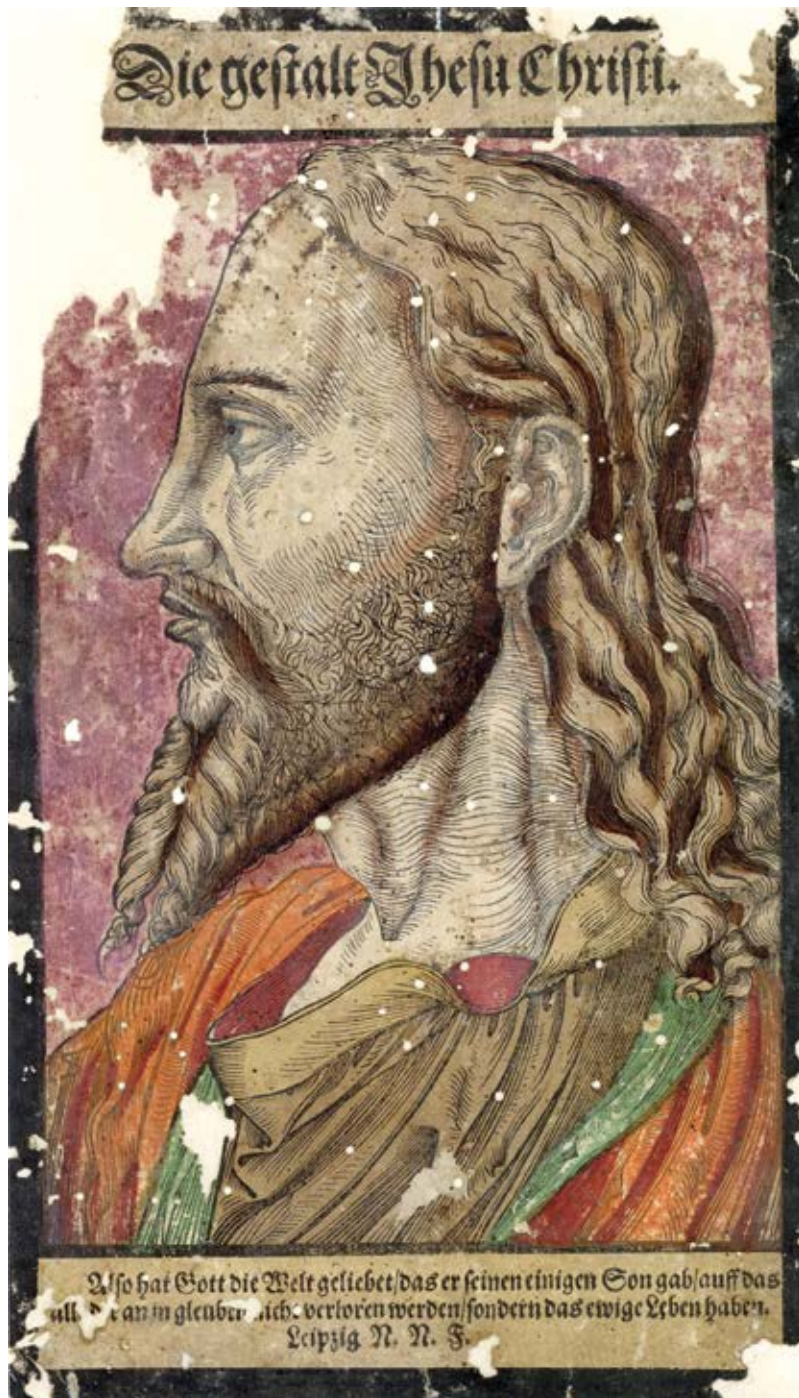
4 Az évszám átfaragása nehezen értelmezhető. Fent megmaradt az első két szám: „12”, és a harmadik szám fele, ami így leginkább egy 7-esre emlékeztet. Lent az eredeti „In augspurg” helyére egy „L” került, ami lehet római 50-es, vagy a kiadás helye, Leipzig első betűje; az utóbbi megfejtés tűnik valószínűbbnek.

5 HOLLSTEIN (German), V. 28. A metszet négy példányban maradt fenn, ezek közül három színezetlen és egy színezett.

6 A könyv jelzete: MTA KIK, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, 543.185; Martin Luther: Hauspostilla über die Sonntags- und der fürnehmsten Feste Evangelien durch das ganze Jahr. – [Wittemberg]: [H. Krafft], [1570 körül]. Nerlich oeuvre-je a Hollstein-féle katalógusban nem tartalmazza ezt a két lapot, Strauss katalógusa és a VD16 sem ismeri őket. Vö. HOLLSTEIN (German), XXX. 11–16; STRAUSS 1975. II. 809–814.



3. Keresztrefeszítés. Kiadó: Nickel Nerlich, 1560-as évek
MTA KIK Kézirattár és Régi Nyomatványok Gyűjteménye, T-1062



4. Krisztus profilportréja. Kiadó: Nickel Nerlich, 1560-as évek
MTA KIK Kézirattár és Régi Nyomtatványok Gyűjteménye, T-1063

a kerettel együtt teljesen egyező (a körbevágásokból és sérülésekből adódó pontatlanságokat is figyelembe véve kb. 29,5 × 17 cm). Színezésük azonos elveket követ: lila háttér előtt zöld, narancssárga, bordó és többféle árnyalatú barna festékekkel készült. Két olyan egyleveles nyomtatványról van szó, amelyek a kor szokásainak megfelelően címfelirattal és a magánáhitat céljait szolgáló, versbe szedett, népnyelvű, vallásos szövegrészekkel egybekomponálva jelentek meg. A méret, a keretezés és a színezés összhangja alapján valószínű, hogy eredetileg is diptichonként forgalmazhatták őket.⁷ A kötetet mindenestre az előzőkre és a hátsó szennylevélre ragasztva párban díszítették, feltehetően évszázadokig, valószínűleg egészen a könyv keletkezésének idejétől fogva (1575), mintegy tartalmilag is odaillő díszes keretbe foglalva a könyv tartalmát, Luther *Hauspostilléjét*, amely az evangélium szövegeire épülő prédikációkat tartalmazza az egyházi év rendjének megfelelően. Az 1990-es restaurálás során a metszeteket a könyv lapjairól leválasztották.⁸

Nickel Nerlich életrajza

A három alkotást összekötő Nickel (Nikolaus) Nerlich személye a művészettörténet és a nyomdászattörténet számára is jól ismert. Egy, a 16–17. század folyamán több generáción keresztül nyomon követhető, a kép- és könyvkészítés terén is aktív lipcsei család tagja volt.⁹ A legkorábbi adatok az apjáról ismertek, akit ugyan-csak Nikolaus Nerlichnek hívtak, és csupán írásos források maradtak fenn róla; annyit tudunk, hogy metszőként (*Formschneider*) és egyleveles nyomtatványok kiadójaként (*Briefmaler*) működött 1525-től 1540-ben bekövetkezett haláláig. Fia, ifj. Nickel Nerlich második, Margarethe Ottóval kötött házasságából született, 1540 táján.¹⁰ Az özvegy később egy könyvkötéssel és

egyéb árucikkek kereskedésével foglalkozó polgárhoz ment újból feleségül. Az ifjabbik Nikolaus neve 1563-ban szerepel először a lipcsei polgárok jegyzékében mint „Nickel Nerlich Formscheider *filii Nicolai civis*”.¹¹ A feljegyzések szerint az 1570-es években a Ritterstraßen birtokolt egy házat, ugyanakkor egy másik házat is vásárolt Hans Rambau nyomdász közvetlen közelében; utóbbi halálakor (1579) a nyomdász kiskorú gyermekeinek gyámja lett. A fennmaradt források szerint 1578-ban egy újabb házat vásárolt a grimmai kapu (Grimmaisches Tor) előtt, és műhelyét ide helyezte át. A Thieme-Becker művészatkatalógus vonatkozó, 1931-ben megjelent kötete idézi az *Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels* 1888-as kiadását, melyben az áll, hogy 1587-ben Nerlich Stephan Günther és Gottfried Lüttich térképkészítők számára dolgozott *Formschneider*ként. Az eredeti, feltehetően hiteles forrás, tehát a pontos szöveg azonban már nem fellelhető;¹² ugyancsak a Thieme-Becker szerint egy 1596-os forrás *Briefmaler*nek nevezte a mestert.¹³ Nyomdászként a források szerint 1592-ig működött Nerlich, ekkor a Grimmaisches Tornál álló házat és annak ingóságait, köztük műhelyét a teljes felszereléssel, átadta Vincentius Strach nyomdásznak, azzal a kikötéssel, hogy Strach csakis neki teljesít megrendeléseket, ő maga pedig innentől kezdve kiadóként folytatta működését.¹⁴ Kiadóként rendkívül sikeresnek bizonyult, 1602-ben szász választófejedelmi, majd 1606-ban császári privilégiumot szerzett több mű kiadására is – lényegében a legkeresettebb művek, orvosi kézikönyvek és orvosi tanácsokkal fűszerezett kalendáriumok (ún. *Practicák*) nyomtatására.¹⁵ Egy bejegyzés 1604-es dátumú *Formscheider*nek nevezi Nerlichet annak kapcsán, hogy ő és Peter Klau (*Briefmaler*) megbízást kapott a miniátor és *Briefmaler* Peter Schenkel hátrahagyott vagyonának felbecslésére az örökösödési adó megállapításához.¹⁶ Nickel Nerlich 1612 augusztusában halt meg; ő volt az első, akit az ún. régi lipcsei Johannis-Friedhof területén, a család által a 17. század végéig használt sírhelyre temettek el.

7 Az is elképzelhető, hogy több hasonló kép is volt a műhelyben, és a vásárló a saját ízlése szerint választhatott és állíthatott össze akár egy diptichont is.

8 A két metszet időközben átkerült a töredékgyűjteménybe, jelzetük: MTA KIK, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, T-1062 és T-1063. A kötet provenienciája ismeretlen, sem korai, sem későbbi posztesz-szorbejegyzés nem található benne.

9 Albert Schröder 1525-től 1690-ig közölt különböző levéltári és sírfel-iratokon található adatokat a Nerlich családról. SCHRÖDER 1941.

10 BENZING 1963. 281; RESKE 2007. 524–525.

11 WUSTMANN 1879. 55–56.

12 HOLLSTEIN (German), XXX. 16. THIEME-BECKER, XXV. 931: Nickel Nerlich (Hildegard ZIMMERMANN).

13 Uo. 931.

14 A többoldalas, minden apró részletre kiterjedő szerződés fennmaradt, és Albert Schröder a teljes szöveget közli. SCHRÖDER 1941. 155–156.

15 Uo. 153. Schröder ebben az esetben is közli a teljes szövegeket, amelyekből kiderül, hogy a választófejedelmi privilégium érvényesítését Nerlich végül császári privilégium beszerzésével tudta biztosítani.

16 STRAUSS 1975. II. 809.

Nerlich tevékenységeinek meghatározása

A források ennyit árulnak el; de miről tanúskodnak a fennmaradt művek? Nickel Nerlichet elsősorban nyomdászként és kiadóként tartja számon a szakirodalom, a könyvek készítése terén kifejezetten termékeny volt: a VD16 (a német nyelvterületen 1501 és 1600 között kiadott művek katalógusa) nyolcvannyolc Nerlich által nyomtatott vagy kiadott nyomtatványt ismer, a VD17-ben (a német nyelvterületen 1601 és 1700 között kiadott művek katalógusa) harminckét mű köthető a nevéhez. A forrásokban is előfordul, és az általa kiadott könyvek impresszumában is gyakran megjelenik, csaknem egész életén át, 1575 körülől 1600-ig, hogy a *Formscheider* megjelölés kapcsolódik a nevéhez; néha egészen ellentmondásos módon is: „Gedruckt zu Eiszleben, bey Urban Gaubisch, in verlegung Nickel Nerlichs Formschneiders zu Leipzig”, [1586].¹⁷ A *Formschneider* szó elsődlegesen a fametszetek készítésekor a dúcba a formát bemetsző mestert jelenti, tágabb értelemben azonban sokféle „formaalkotás” esetében használták – akár még a mézeskalácsok sütéséhez készített formák alkotóját is nevezhették így –, és mindenképpen kétkezi munkát jelöl, szemben a kiadó (*Verleger*) szellemi tevékenységével. Maga a betűket elkészítő nyomdász is kétkezi munkát végzett, ha nem is fába, de acélba metszette a kívánt formát, a betűt. A 16. század elejéről maradt is fenn olyan forrás, amely egyértelműen a betűkészítési munkára alkalmazza a *Formschneider* kifejezést.¹⁸ A szóhasználat értelmezését tovább bonyolítja, hogy időnként az egyleveles lapok nyomdászai, a tulajdonképpeni *Briefmalere* is nevezték magukat *Formschneider*nek.¹⁹

Felmerül a kérdés, hogy Nickel Nerlich esetében utalhat-e konkrétan arra a szóhasználat, hogy ő maga is készített a metszetek nyomtatásához dúcokat?

Az alábbiakban a legjellemzőbb tevékenységek szerint korszakokra bontva vázolom fel Nerlich életművét. A keletkezési dátumokból kirajzolódó kép alapján Nickel Nerlich nyomdászai és kiadói működést megelőzően foglalkozott intenzíven egyleveles nyomtatványok készítésével, ezeket azonban – a kronológiát felcserélve –

a könyvek után tárgyalom, mert a Budapesten előkerült képek elemzéséből vonhatók le újabb tanulságok Nerlichel kapcsolatban, ezek alapján fogalmazható meg a válasz a feltett kérdésre.

Nerlich mint nyomdász és Formscheider (1575 körül – 1582)

Nerlich első ismert nyomtatványa 1575 körül jelent meg; a négyleveles művecske az asszonyi viselkedésről szól, részletesen elemelve a (férj szempontjából) helyes és helytelen női magatartást.²⁰ Az impresszumban ez áll: „Zu Leipzig bey mir Nickel Nerlich Formschneider”. Illusztráció nem tartozik a fűzethez (tehát a *Formscheider* szó nem utalhat arra, hogy Nerlich metszetet készített benne), a „bey mir” megjelölés pedig egyértelműen azt jelenti, hogy Nickel Nerlich nyomdászként vett részt a mű keletkezésében. 1575 és 1580 között minden évből több mű is fennmaradt Nerlich nyomdájából, és minden esetben *Formschneider*nek nevezte önmagát.

Visszatérő motívum a korábbi szakirodalomban, hogy az 1577-es üstökös megjelenését leíró mű címlapmetszetét Nerlich saját kézzel metszett alkotásának tekintsék, de ezt az attribúciót konkrét bizonyíték nem támasztja alá.²¹ A tájelemekből és figurális asztrológiai jelekből felépülő kompozíció jelzés nem található, kvalitása pedig a névtelen könyvillusztrációk szintjének felel meg. Nerlich 1580-ig kiadott tizenhárom művének csaknem fele illusztráltan jelent meg, ezen hat kiadványból kettőben az üstökös-kép található. Az 1576-ban megjelent nyolclevelű „Ein schoen neues geistliches Lied zu singen, ewiger Vater im Himmelreich...” címlapját egy olyan *Olajfák hegye* metszet díszíti,²² amely már 1567-ben is megjelent egy kétszáz levélnyi, nagyszabású lípcsei nyomtatványban, melyet az az id. Hans Rambau adott ki,²³ akinek fiai 1579-től Nickel Nerlich gyámsága alá kerültek. Logikailag nem kizárt, hogy eredetileg Rambau számára maga Nerlich metszette volna a képet, de erre semmi

17 A legkorábbi ilyen nyomtatvány: VD16 ZV-9733 (1575 körül), a legkésőbbi: VD16 S 701 (1600); az 1586-os kötetet lásd: VD16 M 6073.

18 RDK, X. 190–224: Formschneider, Formschnitt (Tilman FALK). Az említett forrás Thomas Anselm 1518. január 7-én kelt levele id. Johannes Kobergerhez. Az RDK-ban a forrás pontos szövege szerepel.

19 RDK, II. 1172–1180: Briefmaler (Wilhelm H. LANGE). A *Briefmaler* megnevezés a *Formschneider*hez hasonlóan tágabb jelentéssel is bír, ekvivalens lehet a *Briefdrucker*, *Kartenmaler*, *Kartenmacher* stb. megjelölésekkel.

20 VD16 ZV 9733. Nickel Nerlich Christoph nevű fia 1575-ben született († 1620. január 7.), tehát ő ekkor már házas ember volt. Másik fia születési dátuma nem ismert, annyit tudunk, hogy III. Nikolaus Nerlich 1620-ban hunyt el. Mindkét fiú követte apja hivatását, nyomdász és könyvkereskedő lett belőlük. SCHRÖDER 1941. 159.

21 VD16 S 8833. WUSTMANN 1879. 56; SCHRÖDER 1941. 159.

22 VD16 ZV 13065.

23 VD16 ZV 20852, fol. X6v.

bizonyíték nincs. Ugyanakkor a Nerlich által kiadott egyik legkorábbi, gazdagon illusztrált mű, az 1582-es *Passional Büchlein* metszeteit egy AN monogramú mester szignálta, ami egyértelműen bizonyítja, hogy a nyomdász Nerlich nem ragaszkodott ahhoz, hogy saját maga készítse a metszeteket az általa nyomtatott művekbe.²⁴

Nerlich mint kiadó (1582–1601)

A levéltári források, illetve a fennmaradt művek által kirajzolódó életpálya csak részben fedi egymást. A forrásokban 1592-től van nyoma annak, hogy Nickel Nerlich nyomdászból kiadóvá vált, és – úgy tűnik – a teljes felszerelését átadta utódjának. A Nerlich nevéhez köthető kiadványok azonban arról tanúskodnak, hogy kiadói tevékenységét már egy évtizeddel korábban, 1582-ben megkezdte, és a grimmai kapunál található műhely átadásával mindössze annyi változott, hogy ettől kezdve a Lipcsében kiadott műveit Vincentius Strach nyomtatta, míg az előző évtizedben többnyire Johann Beyert (1551–1596) foglalkoztatta.²⁵ A közreműködés jellegének megfogalmazását illetően tipikusnak tekinthető az első, Johann Beyerrel koprodukcióban készült mű impresszuma: „Gedruckt zu Leipzig, bey Johan Beyer, in verlegung Nicol. Nerlichs, 1582.” Ebben az 1582–1601-ig terjedő időszakban, amikor Nerlich kiadó és nyomdász

is volt egyben, a művek impresszumának többségében Nerlich *Verleger*nek, néhányszor *Bibliopolae Lipsic*inek nevezi magát.²⁶ Az is igaz, hogy a Strach-féle szerződés után fokozatosan áthelyeződött a hangsúly a Lipcsében történő nyomtatásra, és ennek eredményeként az 1592 és 1601 közötti időszakból harmincegy olyan nyomtatvány maradt fenn, amelynek Vincentius Strach a nyomdásza és Nickel Nerlich a kiadója.²⁷ Az előző évtizedben Beyerrel közösen hat műve maradt fenn, miközben másfél évtizeden keresztül számos más városban foglalkoztatott nyomdászokat: 1585 és 1600 közötti kiterjedt kiadói tevékenységét huszonegy fennmaradt nyomtatvány bizonyítja, ezek közül nyolc a Lipcséhez egészen közel fekvő Eislebenben készült.²⁸ Eislebenen kívül pedig frankfurti, berlini és drezdai műhelyekben is rendelt könyveket.²⁹ A művek szövegét tekintve Nerlich legambiciózusabb kiadásai (néhány lipcsei kiadás mellett) jellemzően Frankfurtban készültek,³⁰ ám az illusztrációk számát tekintve két, Drezdában nyomtatott kötet emelkedik ki a művek sorából, amely német uralkodók, választófejedelmek és egyéb neves személyek portrésorozata két egymást követő évből (1596 és 1597).³¹

A kiadói tevékenység mellett azonban Nickel Nerlich nem hagyott fel a saját nyomtatású művek készítésével sem, és ezen elsődleges műhelyének 1592-es átadása sem változtatott; nyilván nem egy helyen tartotta az összes felszerelését és Strachnak csak a grimmai kapunál álló ingatlan ingóságait adta át.³²

24 VD16 H 1302, fol. u6r. A műben számos, lényegében azonos méretű, keretezésű és stílusú metszet található. A nagyjából kortárs lipcsei könyvillusztráláshoz további adalék, hogy a Nerlichhez szoros kapcsolatban álló Rambau egy STS és egy HB monogramú metsző képeit is felhasználta műveiben az 1550-es évek legvégén (ld. VD16 B-7549 [1558]; VD16 L-2726, V-2637, V-18623 [1559]).

25 Strach előtt hat különböző nyomdász is dolgozott Lipcsében Nerlich számára. 1582-ben két lipcsei nyomdással is adott ki közös művet: Beyerrel és Georg Defnerrel (aktív: 1580–1587) (VD16 N-415). Az utóbbival többször nem dolgozott együtt, Johann Beyerrel való együttműködése ellenben 1590-ig nyomon követhető (VD16 H-1302 [1582]; VD16 ZV-31771 [1587]; VD16 M-5998 [1588], VD16 ZV-11125 [1589]; VD16 M-5999 [1590], VD16 M 6007 [1590]). A Beyer közreműködésével készült művek közül az első egy nagyobb terjedelmű teológiai munka, a többi kiadvány az efemer kalendáriumirodalom körébe tartozik. Nerlich kiadásában jelent meg továbbá egy harmadik lipcsei nyomdász (Abraham Lamberg [1557–1629]) közreműködésével egy német nyelvű Albertus Magnus-kiadás (VD16 ZV-310, 1591), valamint 1598-ban egy több mint hétszáz oldalas Genezis-kiadás Michael Lanzenberger nyomtatásában (VD16 B 3005). Franz Schnelbaltz nyomdájából egy *Prognosticon Astrologicum* készült Nerlich számára 1596-ban (VD16 A 248).

26 A *bibliopola* ragozott alakja a megnevezés ezekben a művekben: VD16 N 415, VD16 C 3094.

27 A harminc mű adatait a VD16 tartalmazza, egy közös kiadás készült a 17. században (VD17 2863;749736C).

28 Eislebenben két alkalommal Urban Gaubisch (aktív: 1554–1604) volt a nyomdász, a többi esetben pedig Andreas Petri. Az összes eislebeni nyomtatású rövid, maximum negyven oldal terjedelmű, és egy kivétellel valamennyi az adott évre szóló kalendáriumfüzet műfaján belül tartozik valamelyik típushoz (*Schreibkalender* vagy *Prognosticon Astrologicum*; vö. VD16).

29 Frankfurtban hat, Drezdában öt, Berlinben két művet rendelt Nerlich.

30 Az első Frankfurtban megjelent mű egy Cicero-kiadás Johann Spieszszel (1540–1623) közösen (VD16 C 3094, 1587); három évvel később készült egy háromszáz oldalas teológiai munka, amelyet Andreas Eichhorn (1533–1615) nyomtatott (VD16 S 4381, 1590). Ugyancsak Andreas Eichhorn műhelyéből származik egy „szokásos” *Prognosticon*-füzet is (VD16 ZV 1109, 1591). A frankfurti Nikolaus Voltz három művet nyomtatott Nerlichnek, az első egy 1594-es *Practica Astrologica*, amelyet 1595-ben egy komolyabb mű követett: Andreas Jeßner nagyjából kétszázötven oldal terjedelmű *Kunstammerje*, amelyet ugyanabban az évben kétszer is kiadott Nerlich és Voltz együtt (VD16 J 237 és ZV 25798). A berlini megrendelések közül két kalendárium-típusú, rövid mű maradt fenn 1590-ből a ferences kolostor (*Grawen Kloster*) nyomdájából (VD16 ZV 1122 és VD16 ZV 1117).

31 VD16 ZV 239 és ZV 240.

32 Csupán négy művet nyomtatott Nerlich saját maga ebben az időszakban: VD16 S 8830 (1584); VD16 ZV 22552 (1590); VD16 Z 232 (1594); ZV 30945 (1597).

Nerlich mint nyomdász és Briefmaler; az utolsó évtized (1602–1612)

Az 1600-ban már nagyjából hatvanéves mester a 17. században egyetlen nagyobb terjedelmű művet nyomtatott (Héliodórosz *Historia Aethiopica* 1597-es kiadásának utánnomását),³³ a többi műve egyleveles vagy néhány ívnyi kalendárium volt. A nyomdászi munka nélküli kiadói tevékenységet abbahagyta, nem bízta más műhelyekre a nyomtatást, hanem saját maga nyomtatta és adta ki műveit. 1601-ben, a későbbiekben rendkívül sikeres egyleveles, dupla fólió méretű naptár volt az utolsó, amit Vincentius Strach nyomtatott a számára, ám az összes többi (szám szerint harminc) 17. századi művet saját maga készítette. A fent említett választófejedelmi, majd császári privilégiumnak köszönhetően úgy tűnik, az évi egy darab egyleveles naptár és két-három kalendáriumfüzet biztos megélhetést nyújtott. Ezek a művek minden esetben Albin Moller vagy Georg Kreslin *Practica Astrologica*, *Prognostica Astrologica*, *Allmanach*, *Schreibkalender* című műveinek az adott évre aktualizált változatai voltak.³⁴

Az egyleveles, nagy méretű, nyilvánvalóan falra szánt kalendáriumnak a díszítés tekintetében két változata is volt: az egyik kétoldalt egyrészt a tizenkét apostol, másrészt a tizenkét zodiákus ábrázolása látható, a másik típusú kiadványon kétoldalt tíz-tíz kép kapott helyet, melyek a nő és a férfi tíz életkorát jelenítik meg a tízéves gyermektől a százéves, halálos ágyán fekvő aggastyán, illetve matróna bemutatásáig. Ez utóbbi díszítési módot 1603-ban és 1608-ban választotta Nerlich, a többi évben (1601–1611-ig) a tradicionálisabb témájú képek mellett döntött. Méretben egyezik a két kiadás, két fólió méretű dúrról nyomtatva 77/80 × 32/33 centiméteresek. A kalendáriuminformációk szedett betűkkel és jelekkel készültek, de a széleken és a szöveg között is nyomdai cifrák vagy egyszerű vonalak tagolják a „szöve-

get”. A kiadvány sikerét mutatja, hogy bár Nickel Nerlich 1612-ben elhunyt, 1620-ig, Christoph nevű fiának haláláig a két örököse együtt folytatta változatlan formában a mű kiadását, amelyet a legifjabb Nikolaus Nerlich egyedül vitt tovább 1626-ban bekövetkezett haláláig.³⁵

Nerlich mint Formschneider

Nichel Nerlich nevét a művészettörténet-írás is számon tartja. Thieme-Becker művészlexikonában is szerepel, bár ebbe a kiadványba azok a mesterek is bekerültek, akik egyértelműen olyan *Briefmalerek* voltak, akiknek az egyleveles, metszetekkel díszített lapok képeihez annyi közülük volt csupán, hogy ők nyomtatták őket. Geisberg és Strauss katalógusaiban, mivel a 16. századi egyleveles nyomtatványok közlése a céljuk, értelemszerűen teljes joggal veszik számba a *Briefmalerként* működő mestereket, így Nerlichet is.³⁶ Hollstein metszetkatalógusa ellenben általában nem szentel tételt a metszettel ellátott nyomtatványok készítőinek csupán azért, mert azok *Formschneidernek* nevezik magukat, Nickel Nerlich azonban Hollstein katalógusában is helyet kapott, mert esetében annál, hogy „metsző”-ként jelzi a nyomtatványait, nyomósabb érvek is szólnak amellett, hogy egyes képek megalkotásában is lehetett szerepe. Egyrészt két általa kiadott metszeten a képen belül is található N. N. monogram. Közülük az egyik mű helye ismeretlen, és Hollstein Naglertől vette át a metszet leírását,³⁷ a másik, a *Krisztus keresztelését* ábrázoló egyleveles nyomtatvány (5. kép) a nürnbergi Germanisches Nationalmuseumban (GNM) található, az N. N. monogram mellett 1564-es évszámmal; a monogram feloldásához a nyomtatvány impresszuma a kulcs: „In Leipzig bey Nickel Nerlich Formschneider in der Ritterstrassen.” Továbbá a források között már említésre került az a mára elveszett adat, amely szerint Nerlich 1587-ben két térképkészítő

33 VD16 ZV 30945 és VD17 15;745419D. Mindkét mű nyomdásza és kiadója is Nerlich volt.

34 Vö. VD17.

35 Nickel Nerlich halálának évéből nem maradt fenn általa kiadott nyomtatvány; az egyleveles naptár (apostolok és zodiákus jelek) feltehetően 1612-es kiadása csonka, a levél aljáról hiányzik az impresszum (VD17 2863;749750V). 1613-ban a női és férfiéletkorokat bemutató lap jelent meg Nerlich Nikolaus nevű fiának nyomtatásában (VD17 2863;749751C), 1614-ben az előző évvel egyező illusztrációkhoz ez az impresszum társul: „Gedruckt zu Leipzig: bey und in verlegung Nicol. Nerlichs Erben, auffß Jahr nach Christi Geburt 1614” (VD17 2863;749752L). 1515-ben redukált formában, csak kétoldalt hat apostollal jelent meg a falinaptár impresszum nélkül (egyetlen

dúrról készült, mérete is nagyjából a korábbi kiadványok fele 44 × 30 cm; VD17 2863;749754A). 1616-tól kizárólag az apostolokat és zodiákusokat ábrázoló lapot jelentették meg, furcsa módon egészen 1628-ig Nikolaus Nerlich nevével, miközben 1626-ban meghalt. Vö. VD17 (1616-tól 1626-ig egészen hasonló kialakításban jelent meg a nyomtatvány). 1601 és 1628 között 1618 kivételével minden évből maradt fenn példány, az összes lapot Pegauban őrzik, és a VD17-ben mindegyik nyomtatványról elérhető nagy felbontású, színes reprodukció.

36 Ld. GEISBERG 1974; STRAUSS 1975.

37 HOLLSTEIN (German), XXX. 16. Nr. 6; NAGLER 1858–1879, IV. 771: no. 2484. Ovális keretbe komponált kép (21,1 × 10,1 cm), a keret reneszánsz díszítésében (gyümölcsök, delfinek stb.) található az N. N. monogram.



5. Krisztus keresztelése. Kiadó: Nickel Nerlich, 1564
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, H5591

számára dolgozott *Formschneider*ként; az eredeti szöveg ismerete nélkül nem lehet eldönteni, hogy ez a lapok nyomtatására vagy metszésére és nyomtatására vonatkozott; bár valószínűleg az elveszett forrás sem tenné egyértelművé a helyzetet.

A leírtak alapján tulajdonképpen a nürnbergi metszet N. N. 1564 monogramja az egyetlen ellenőrizhető, közvetlen bizonyíték arra, hogy Nerlich a fametszés mesterségéhez is értett.³⁸ Mindemellett egészen biztos, hogy a saját neve alatt adott ki mástól származó metszeteket (mint említettük, az általa kiadott könyvekbe is mások metszetei kerültek), sőt, ahogy azt a budapesti Burgkmair-féle *Ádám és Éva*-metszet esete mutatja, az sem volt idegen tőle, hogy egy régebbi dűcöt átfaragva a képen belül helyezze el a saját nevét. Paradox módon azonban pont ez a részlet, Burgkmair metszetének átalakítása amellest szól, hogy Nerlich képzett metsző lehetett; sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy saját maga ragadott metszőkést, hogy a nevét odaírja a dűcra, mint hogy ezzel valaki mást bízott volna meg; ha csak a nyomdászathoz értett volna, egyszerűbb és épp elegendő lett volna szedett betűkkel a lapra helyeznie a nevét.

Ismert egy másik eset is, amikor szintén neves művész metszetének dűca került Nerlich birtokába, és ő azt a saját neve alatt adta ki (ebben az esetben nem történt átmetszés). Ez Cornelis Anthonisz hat képből álló, a tékozló fiú történetét elbeszélő metszetsorozatának első képe volt.³⁹ A Burgkmair 1510-es fametszete nyomán készült, a Német-Római Birodalom tartományainak címerével díszített sást ábrázoló, nagy méretű metszetnek ismert egy Jost de Necker és egy David Necker által kiadott változata is; Hollstein katalógusa szerint ezek valószínűleg ugyanannak a dűcnek a különböző állapotai. Hollstein felveti annak a lehetőségét is, hogy Nerlich kiadásában ennek a dűcnek egy továbbmetszett változata jelent meg, ahol Nerlich neve a kép keretén belül, metszett betűkkel készült, úgy, mint az *Ádám és Éva* képen.⁴⁰ Nerlich egyleveles nyomtatványai között van még egy Dürer-másolat, amely *Krisztus sírba tetelét* ábrázolja (őrzési helye ismeretlen). Három további met-

szetnek nem ismert az előképe, kettő közülük a *Birodalmi sashoz* hasonlóan nagy méretű kiadvány: az 1571-es *A lepantói csata ábrázolása* (84,5 × 34,5 cm, a metszet, három dűcről nyomtatva, a lap a nyomtatott szöveggel kb. 90 × 70 cm) és egy 1572-es kivégzésről beszámoló lap (a metszet mérete: 33,5 × 85 cm). A harmadik, előkép nélküli metszet kisebb méretű, és *Krisztus keresztelését* ábrázolja (őrzési helye: Nürnberg, GNM). Léptékét és műfaját tekintve is ez az a mű Nerlich oeuvre-jében, amely leginkább alkalmas az összehasonlításra a két kisebb budapesti nyomtatvánnyal.

A budapesti devóciós lapok elemzése

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában őrzött, eredetileg kötetbe ragasztva diptichonként felhasznált két metszet jelen állapotában 29,4 × 17 cm, a nürnbergi lap 28 × 14 cm méretű, de fent és lent valószínűleg vágta belőle. A képet és a szöveget mindhárom esetben vastag, fekete, nem nyomtatott, hanem utólag kézzel festett keret veszi körül; a szöveget a nürnbergi lapon három oldalról nyomdai cífrák sorából álló keretbe foglalták, a budapesti lapokon ezzel a megoldással nem találkozunk. A kifestés módja és színei teljesen megfelelnek egymásnak a három képen. A pergamen natúr színe a testfelületek és a felhők színe lett, egyébként a lapok többi részét mindenhol festék borítja. A szedett betűs írás háttere egy mélyebb sárga pergamenszint imitál, és ugyanez a szín helyettesíti az aranyat is a glóriák és más túlvilági fények esetében (a Nap és a Hold a *Keresztrefeszítésen*, a Szentlélek galambja és az Atya jelenlétére utaló görögkereszt dicsfénye a *Krisztus keresztelése* metszeten), továbbá Krisztus ágyékkendőjét is ezzel a színnel festették át. A narancs, bordó, zöld és barna színek árnyalatai egyeznek a különböző provenienciájú műveken. A különbség a háttérnél figyelhető meg: a diptichonképeken lila színű, a nürnbergi képen kék és halványsárga. A kézi festéssel történő modellá-

38 Mivel az évszám a metszeten van, nem az impresszumban, a nyomtatás lehet későbbi is, de feltételezhető, hogy amennyiben többször is kiadták, a nyomtatvány először 1664-ben került a piacra. A dűc állapotáról az erős színezés és a lap sérülései miatt nehéz véleményt alkotni.

39 A Nerlich által kiadott lap: STRAUSS 1975. II. 810. Az eredeti sorozat: HOLLSTEIN (Dutch & Flemish), XXX. 12–14: no. 5–11. HAEGER 1986 a rejtett protestáns propaganda példájaként elemzi az 1540-es évekre datált sorozatot, felvetve azt is, hogy a katolikus cenzúrától való félelem miatt nincs szignó és évszám a képeken. HOLLSTEIN szerint az egyetlen példányban fennmaradt teljes sorozatból az első („kézzel

színezve, német szöveggel és ornamentális kerettel kiegészítve”– Nerlich nevének említése nélkül) és a harmadik képnek ismert egy-egy későbbi levonata.

40 Az eredeti Hans Burgkmair-metszetet ld. HOLLSTEIN (German), V. 170: no. 829. A tétel felsorolja a mű másolatait: Jobst de Necker, Augsburg; David Negker, Augsburg; N. N. zu Leipzig. Jobst de Necker és David Negker metszetét ld. STRAUSS 1975. II. 804: no. 7. Nerlich metszetét lásd Uo. 814: no. 4. Az eredeti Burgkmair-metszet különböző állapotairól és Jobst de Necker másolatának feltételezett, módosított megjelenéseiről ld. HOLLSTEIN (German), XXX. 15–16.

lás jellege teljesen nyilvánvalóvá teszi azt, hogy azonos helyen történt a metszetek színezése. Az ágyékkendő-kön ugyanolyan elvek szerint jelzi az árnyékos helyeket a narancs, illetve a bordó festék; a pergamenszínű testfelületek és felhők esetében pedig egy halvány narancsos-barna szín próbálja növelni a térhatást. A kézi festés minden valószínűség szerint Nerlich műhelyében készült, eredetileg így kerültek a képek forgalmazásra.

Kérdés, hogy tekinthetjük-e a szó elsődleges értelmében a képek metszőjének is a lapokat kiadó, magát *Formschneidernek* nevező Nickel Nerlichet. A két mezeten Krisztus-felsőtest, az ágyékkendők és a Krisztus-arcok sok eltérést mutatnak, általános különbség, hogy a *Keresztelés*-képen több az íves vonal, a *Keresztrefeszítés* esetében pedig inkább az egyenes vonalak dominálnak. Ha azonban azt is figyelembe vesszük, hogy különböző előképek alapján dolgozott a metsző, kevésbé élesek ezek az eltérések. A felhők kidolgozása ezzel szemben egészen hasonló, itt a felhőket alkotó körívek nagysága és az árnyékolást szolgáló párhuzamos vonalak elhelyezésének módja teljesen megfelel egymásnak. Ha ezt a marginális motívumot nézzük, akkor ezek azonos metszői kézre utalnak.⁴¹

A Nerlich által kiadott Krisztus-profilkép ikonográfiai szempontból is érdekes, szövevényes előtörténettel bír. A típus jellegzetessége a teljesprofil-beállítás, a magas, hátrafelé ívelő homlok és a hosszú, hullámos haj. Ez a fajta Krisztus-ábrázolás írott forrásokra támaszkodik, képi ismétlése csúcspontját pedig 1500 körül érte el, azt követően, hogy II. Bajazid török szultán 1492-ben a birtokában lévő Krisztus-lándzsa ereklyét (Longinus lándzsájának hegyét) elküldte a pápának ajándékba, hálából azért, hogy trónkövetelő féltestvérét fogságban tartották Rómában. Állítólag ezzel az ajándékkal együtt érkezett Rómába az az antik eredetű, smaragdba vésett portré, amelyet Krisztus eredeti képmásaként

tartottak számon. Több változatban is fennmaradt a faragott drágakő itáliai bronzéremmásolata, ezek közül az egyik hátoldalán található annak leírása, hogy a *vera icon* smaragdportré a lándzsa ereklyével érkezett Rómába. Míg a lándzsa ereklye a mai napig a Vatikánban van, a kőbe vésett portrénak nincs nyoma, és a bronzérem feliratán kívül más írásos bizonyíték sem maradt fenn róla.⁴² Az itáliai érmek német metszetek egész sorát inspirálták (datálásuk: 1500 körül – 1510 körül).⁴³ A leg híresebb közülük három Burgkmairtól származó és egy Thomas Anselmnek tulajdonított fametszet.⁴⁴ Mindhárom Burgkmair-metszet mellett ugyanaz a kísérőszöveg: egy, a 14–15. században rendkívül népszerű, Jézus egy kortársának tulajdonított levél, amely részletesen taglalja Krisztus arcvonásait (az első nyomtatvány szerint Pilátus írta Tiberius császárnak, a későbbi nyomtatvány egy kortárs római tisztviselőt, Lentulust nevezi meg szerzőként).⁴⁵ Az 1500-ban Erhard Rathold augsburgi műhelyében kiadott egész alakos Krisztus-kép és az 1510 körüli, medalionba foglalt metszetek esetében latin és német nyelven, az 1512-es, szintén medalionba foglalt fametszeten csak latinul olvasható a szöveg.⁴⁶ A Pforzheimben, 1507-ben kiadott, Thomas Anselmnek tulajdonított metszet alá nem a portréleírást, hanem a *Salve santa facies* kezdetű ima német fordítását nyomtatták.

Félévszázados szünet után, az 1560-as években ismét előkerült a téma: Krisztus profilportréja több fametszeten is visszatért. A Nerlich által közreadott metszet ebbe a vonulatba illeszkedik. Az egyiket a Magdeburgban *Briefmalerként* és *Formschneiderként* 1570-ig működő Pancratz Kempf adta ki, egy másik a frankfurti Anthony Corthoys 1566-os egyleveles nyomtatványán maradt fenn, a harmadik és negyedik Melchior Loch alkotásai: egy szignált és datált (1570-es), négyzet alakú mezőbe komponált mű és egy 1575 és 1580 közé datálható ovális fametszet.⁴⁷ Krisztus két ágban csavarodó szakálla, az

41 A teljes egyleveles nyomtatvány anyagát átnéztem a felhők kialakítására koncentrálván az 1550-től 1600-ig terjedő időszakban (STRAUSS 1975). Ilyen mértékű egyezést csak azonos életműveken belül találtam.

42 NAGEL–WOOD 2010. 241. Az érem elő- és hátoldala *Uo.* 240: fig. 20.1. Az érem egy másik, 1500 körüli, feltételezően Niccolò di Forzone Spinellinek tulajdonított változatát ld. NOLL 2018. 244–245. Hasonlóan ábrázolja Krisztust a veronai Matteo de'Pasti által 1440–1450 körül készített érem, amelynek felirata nem említi, milyen forrásból merített a művész; a későbbi érmeikkel egyezik a profilbeállítás és a hosszú, hullámos haj (*uo.* 244).

43 A legkorábbi közülük egy kevésbé minőségi, 15. század végi felső-Rajna-vidéki, „BM” monogramot viselő egyleveles nyomtatvány. *Einblattholzschnitte* 2019. 355–357. Nr. 66. (Cornelia STAHL).

44 A négy metszetről ld. NOLL 2018. 242–247. 242–243: Abb. 14–17.

Továbbá: GEISBERG 1974. II. 412: G.440, 413: G.441, 414: G.442 (Burgkmair). *Uo.* I. 48: G.56-1 (Anselm). A Hollstein-féle metszetkatalógusban nem szerepel ez a metszet Thomas Anselm művei között, vö. HOLLSTEIN (German), II. 62–64.

45 Az egész alakos Krisztus-képről ld. még: *Einblattholzschnitte* 2019. 366–377. Nr. 77 (Cornelia STAHL). Az ún. Lentulus-levél nagy valószínűséggel a 13. század végén vagy a 14. század elején keletkezett, az eredetéről és a későbbi történetéről ld. NOLL 2018. 245–246.

46 Ez utóbbi, 1512-es metszet a képen belüli feliratok és a fiziognómia részletei alapján is egyértelműen a fent említett, Niccolò di Forzone Spinellinek tulajdonított érem alapján készült.

47 A nyomtatványokat és kiadóik működésének leírását ugyanebben a sorrendben ld.: STRAUSS 1975. II. 501, 510. *Uo.* I. 133–134; *Uo.* II. 595–596, 610, 613. Pancratz Kempf fametszetének szedett betűs felirata hivatkozik a „Lentulus-levélre”, a részletes portréleírás nélkül.

erőtéljes (és kissé elrajzolt) nyaki izmok és a ruha nyakrészénél visszahajló redő az 1500 körül készült metszettek egyikén sem fordul elő, Kempf, Corthoys és Nerlich metszetein azonban mindhárom motívum megjelenik. Ugyanakkor Nerlichnél a homlok formája, a hajtincsek közül kilátszó fül és a hajtincsek erősen kontrasztos fekete-fehér hullámai nem a Kempf és Corthoys által kiadott metszettekkel, hanem Melchior Loch 1570-es művével mutatnak rokonságot, miközben pont ezek azok a motívumok, amelyek alapján feltételezhető, hogy Loch ismerte Thomas Anselm 1507-es metszetét. Hogy az ikonográfia új motívumai honnan származnak, nem egyértelmű. Az új sajátosságokat mutató három metszet közül a legkvalitásosabb Nerliché, de az eltérések inkább abba az irányba mutatnak, hogy egy számunkra ismeretlen előkép is létezhetett. Ami a kétágú szakáll magyarázatát illeti, akár a „Lentulus-levél” ismerete is lehet az ikonográfiában bekövetkezett változás oka, ugyanis a levélben ez áll: „...*barbam habens copiosam [...] in medio bifurcatam*” („a szakálla dús [...] középen kétfelé ágazó”).⁴⁸ Figyelembe kell azonban venni azt is, hogy ebben az időszakban divat volt a kétfelé fésült szakáll, ezt számos kortárs portré bizonyítja, és szemből ábrázolt Krisztus-portrékon is megjelenik a motívum.⁴⁹

A Nerlich által kiadott Krisztus-portré datálása a párhuzamok alapján az 1560-as évekre tehető, ugyanez vonatkozik a párdarabként előkerült *Keresztrefeszítést* ábrázoló lapra is. Ezt a datálást támasztja alá a nyomtatott betűk összehasonlítása is az évszámmal ellátott metszettekkel. A budapesti három lapon négyféle méretű német betűkészletet használtak fel, és egy ötödiket az *Ádám és Éva* kép alján található latin szöveghez. A Krisztus-portré alatt található szöveghez egészen biztosan ugyanazt a betűkészletet használták, mint az *Ádám és Éva* alatt olvasható német vers esetében; az autopszia ebben az esetben nemcsak a betűk kiképzése, de a pon-

tos méret összevetését is lehetővé teszi. A reprodukcióból ismert képek esetében száz százalékosnak nem tekinthetjük az összehasonlítás eredményét, de tény, hogy a *Krisztus keresztelese* mellett *A lepantói csata*, *A tékozló fiú* és a *Birodalmi sas* feliratait mind ugyanolyan formájú betűkkel nyomtatták. A későbbi, 17. század eleji egyleveles naptárak készítéséhez azonban egyértelműen másik, díszesebb, „kacsaringósabb” betűkészleteket használt Nerlich.⁵⁰

Összegzés

Nickel Nerlich 1540 körül született, az első írott forrás 1563-ban nevezi lipcsei polgárnak, korai datált egyleveles nyomtatványainak évszáma 1564, 1571 és 1572,⁵¹ nyomdászként pedig körülbelül 1575-től maradtak fenn a művei. Talán nem túl merész feltételezni, hogy a pályája kezdetén, az 1560-as években és a 1570-es évek legelején *Briefmaler*ként próbált szerencsét (ezzel apja nyomdokait követve), aztán nyomdász, majd kiadó lett; az sem kizárt, hogy némelyik fennmaradt, datálatlan egyleveles nyomtatványa nyomdász vagy nyomdász-kiadó korszakában készült. Az biztos, hogy legelső ismert datált műve (1563) és a legutolsó aktív évéből (1611) fennmaradt három kiadvány közül is az egyik az egyleveles dekoratív nyomtatványok műfajába tartozik.

A Strauss és Hollstein katalógusaiból összeálló Nerlich-œuvre (két lappangó művet is beleértve) összesen hét tételből áll.⁵² A Budapesten talált metszettekkel együtt tehát a Nerlich nevéhez köthető művek száma tízre növekszik. A Nerlich által feltehetően az 1560-as években és az 1570-es évek elején kiadott metszettek és metszettekkel díszített egyleveles nyomtatványok – az eddigi szakirodalmat és a budapesti lapok tanulságait is figyelembe véve – az alábbi képet mutatják:

48 A teljes latin szöveget ld. NAGEL–WOOD 2010. 427. note 17.

49 Ld. pl. STRAUSS 1975. I. 147. no. 4. (lfj. Lucas Cranach: *Krisztus-portré*, 1553); Uo. 148. no. 5. (lfj. Lucas Cranach: *Johann Forster portréja*, 1556).

50 A 17. században kiadott kétféle naptár az egyleveles, metszettekkel díszített nyomtatványok hagyományát folytatja Nerlich életművében; a két képsorozat közül a férfi és nő tíz életkorát ábrázoló képek Jost Amman 1558 előtti metszetsorozatainak ügyetlen másolatai. STRAUSS 1975. I. 25. 30–31.

51 A budapesti *Ádám és Éva* utánmetszet évszáma „157[?]” is feltételesen idesorolható.

52 Strauss lényegében négy lapot közöl: 1. *A tékozló fiú*, 2. *Krisztus keresztelese* (1564), 3. *A lepantói csata* (1571), 4. *A Német-Római Birodalom és tartományai*. Számba vesz még két töredéket, amelyeken nincs metszet, csak írás és ornamentális keret. Ld. STRAUSS 1975.

II. 809–814. A Hollsteinben található Nerlich-életmű hat tételből áll. A Straussnál említett 2., 3. és 4. tétel Hollstein katalógusában is szerepel, a Strauss által számba vett, tékozló fiút ábrázoló nyomtatvány azonban nem, mivel ott ismert a kép metszője (ld. fentebb), és a két töredék sem. A fennmaradó három tételből kettő ismeretlen helyen lappang: az egyik egy Dürer *Nagy passiója* nyomán készült *Sírba tétel*, a másik Sámsonat ábrázolja Gáza kapuival. A hatodik egy nagy méretű (33,8 × 55 cm), datált (1572), kézzel színezett egyleveles nyomtatvány, amely egy gyilkos (Christoph Windt) hallei kivégzéséről ad hírt (33,5 × 85 cm [fametszet mérete] őrzési helye Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett). Ez utóbbi esetben a leírásból nem derül ki, hogy Nerlich neve rajta lenne a nyomtatványon (az összes többi leírás megadja a nyomtatvány impresszumát vagy a képen található szignatúrát). HOLLSTEIN (German), XXX (ed. Tilman FALK). 11–16.

1. *Krisztus sírba tétele*, Dürer-másolat, 1563 (ismeretlen helyen)
2. *Krisztus kereszttelése*, 1564. A metszeten belül: N. N. 1564. Impresszum: „Zu Leipzig bey Nickel Nerlich Formschneider” (Nürnberg, GNM)
3. *Krisztus profilportréja*. Impresszum: „Leipzig N. N. F.” (Budapest, MTA KIK)
4. *Keresztrefeszítés*. Impresszum: „Leipzig N. N. F.” (Budapest, MTA KIK)
5. *Birodalmi sas címerekkel*. A metszeten belül: „Zu Leipzig bey Nickel Nerlich Formschneider” (Berlin, SB)
6. *A tékozló fiú megkapja az örökségét*, Cornelis Anthonisz metszete (Prága, Památník národního písemnictví, Muzeum Literatury)
7. *Ádám és Éva*, Hans Burgkmair metszetének alsó egynegyede. A fametszeten belül: „Nickel Nerlich Formschneider” (Budapest, MTA KIK)
8. *A lepantói csata*, 1571. Impresszum: „Leipzig N. N. F.” (Nürnberg, GNM)
9. *Kivégzési jelenet*, 1572. (Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett)
10. *Sámson Gáza kapuit cipeli*. A kereten: N. N. (ismeretlen helyen)

Nickel Nerlich esetében tehát sok a bizonytalanság, ám ha a három budapesti képet is beillesztjük az életműbe, akkor megerősítést nyer az a hipotézis, hogy eredetileg valószínűleg metszőnek tanult, pályája első évtizedében egyleveles nyomtatványok kiadásával foglalkozott, melyek metszeteit vagy máshonnan szerezte be és átmetszette, vagy saját maga készítette el. A későbbiekben áttért a nyomdászati és kiadói tevékenységre, de teljesen soha nem hagyott fel az igényes kivitelű, nagy méretű, metszettel díszített, gondosan színezett egyleveles nyomtatványok készítésével.

Rövidítések

BENZING 1963

Josef BENZING: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*. (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, 12.) Wiesbaden, Harrassowitz, 1963.

Einblattholzschnitte 2019

Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts. Graphische Sammlung München. Hg. von Achim RIETHER et al. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2019.

GEISBERG 1974

MAX GEISBERG: *The German Single-leaf Woodcut, 1500–1550*, IV. Ed. by Walter STRAUSS. New York, Hacker Art Books, 1974.

HAEGER 1986

Barbara HAEGER: Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son: A Protestant Interpretation of the Biblical Text. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 37. 1986. 133–150.

HOLLSTEIN (Dutch & Flemish)

Friedrich W. H. HOLLSTEIN et al.: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts, ca. 1450–1700*, I–LXXII. Amsterdam, M. Hertzberger [et al.], 1949–2010.

HOLLSTEIN (German)

Friedrich W. H. HOLLSTEIN et al.: *German Engravings, Etchings and Woodcuts: 1400–1700*, I–. Amsterdam, Blaricum [et al.], 1954–.

NAGEL–WOOD 2010

Alexander NAGEL–Christopher S. WOOD: *Anachronic Renaissance*. New York, Zone Books, 2010.

NAGLER 1858–1879

NAGLER, Georg Kaspar: *Die Monogrammisten*, V. München, Hirth [et al.], 1858–1879.

NOLL 2018

Thomas NOLL: Hans Burgkmairs Kreuzigungs-Darstellungen und das Christus-Bild um 1500. Das Streben nach historischer Genauigkeit. In: *Hans Burgkmair. Neue Forschungen*.

Hg. von Wolfgang AUGUSTYN et al. Passau, Dietmar Klinger Verlag, 2018. 219–247.

RDK

Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte, I–X. Hg. von Otto SCHMIDT. Stuttgart et al., 1933–2015. 2015 óta online folytatódik: PURL <https://www.rdklabor.de>

RESKE 2007

Christoph RESKE: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet / Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*. (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, 51.) Wiesbaden, Harrassowitz, 2007.

SCHRÖDER 1941

Albert SCHRÖDER: Die Nerlich, eine Leipziger Formschneider-, Drucker-, und Verlegerfamilie des 16. und 17. Jahrhunderts. In: *Buch und Schrift*, NF 4. 1941. 153–160.

STRAUSS 1975

Walter L. STRAUSS: *The German Single-leaf Woodcut, 1550–1600. A Pictorial Catalogue*, I–III. New York, Abaris Books, 1975.

THIEME–BECKER 1907–1957

Ulrich THIEME–Felix BECKER et al.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I–XXXVII. Leipzig, Engelman, 1907–1957.

VD16

Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts
PURL <https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/>

VD17

Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts
PURL <https://www.vd17.de/en/home>

WUSTMANN 1879

Gustav WUSTMANN: *Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert*. Leipzig, Seemann, 1879.

Nickel Nerlich, as a printer and publisher, and as the manufacturer and distributor of single-leaf prints decorated with large-scale woodcuts

Verleger, Bibliopola, Briefmaler and Formschneider

During processing of the sixteenth-century volumes held by the Collection of Manuscripts and Old Books in the Library of the Hungarian Academy of Sciences, three single-leaf prints were discovered, decorated with large-scale woodcuts, produced in the second half of the sixteenth century and published by the same person, Nickel Nerlich the Younger (ca. 1540–August 1612). One is a detail of the famous, enormous woodcut of *Adam and Eve* by Hans Burgkmair, printed on eight sheets. The fragments came to light during restoration of a medically themed publication issued in Venice in 1505, concealed as strengthening material inside the binding. The detail comprises approximately one quarter of the original work: imprints of two complete blocks and a smaller fragment. The work, originally published in 1525, contained a three-line inscription relating to the story of the Creation cut into the block, at the end of which a small surface remained blank; it was here, that is, into the original block, that the printer and book dealer who redistributed the woodcut at the end of the sixteenth century carved his own name: "Nickel Nerlich Formschneider". This late imprint of the woodcut was hitherto unknown in the literature. The other two woodcuts, found in a different sixteenth-century volume in the collection, can likewise be associated with Nerlich and were also previously unknown to research: one depicts the Crucifixion, while the other is a profile bust of the Redeemer: at the base of both sheets is the inscription: "Leipzig N. N. F.". Both prints are single leaves, and in line with contemporary customs, the images were composed together with a title inscription and with religious passages in vernacular verse, intended for private devotion. Judging from their dimensions, frames and colouring, it is assumed they were conceived as a pair from the start; in any case, they were glued into the volume as a pair, decorating the flyleaves at the beginning and end of the book, probably from the time the book was produced (1575).

Nickel Nerlich, with whom the three works are linked, is a well-known figure in the history of printing, as well as in art history. He was one of the first members of a family in Leipzig whose activity in the manufacturing of prints and books can be traced across several generations in the sixteenth and seventeenth centuries. The name of Nickel/Nikolaus the Younger first appears in 1563 in the register of citizens of Leipzig. According to extant records, in 1578 he purchased a house beside the Grimma Gate and relocated his workshop here. Sources state he was active as a printer until 1592, when he handed over the Grimma Gate workshop and all its equipment to the printer Vincentius Strach, on the condition that

Strach would only perform commissions for him, while Nerlich pursued operations as a publisher. The works printed and/or published by Nerlich only partly match those described in the sources. His first known publication as a printer appeared around 1575, while he began his activity as a publisher in 1582, ten years before the date found in the sources. VD16 lists 88 publications printed or published by Nerlich, while in VD17, 32 works can be associated with his name; in the case of around a third of the works, Nerlich was not the printer but the publisher, and these books were ordered in five different German cities (Leipzig, Eisleben, Frankfurt, Dresden, Berlin). In the impressum of the publications he often termed himself as *Formschneider*, although in contemporary usage this did not necessarily mean that he also produced the woodcuts. In the books he printed and/or published, he never signed any of the prints, however one publication of his exists in which the prints were produced by a master having the monogram AN (VD 16 H-1302, fol. u6r).

Nerlich earned the privilege of the Elector of Saxony (1602) and of the Emperor (1606) to publish several works, essentially those in greatest demand, medical handbooks and calendars with added medical advice (so-called *Practicas*). In the last decade of his life, he printed these works himself; generally every year a large wall calendar printed from two blocks and decorated with smaller woodcuts, and two or three ephemeral types of work (calendars), each only a few quires in length, updated for the given year. The wall calendars continued to be published, basically in unaltered form, by his sons, Christoph (†1620) and the youngest Nicholas (†1626), until their deaths.

Previously, the known oeuvre of Nerlich as an "artist", based on Walter Strauss's catalogue of German single-leaf woodcuts and on Hollstein's catalogue of prints, amounted to seven works (two of which are currently in an unknown location). In one instance, similarly to the print of *Adam and Eve* now in Budapest, Nerlich published under his own name the work of an earlier master (*The Prodigal Son Receives his Inheritance*, the first in a series of six prints by Cornelis Anthonisz., published in 1540). This may also have been the situation in the case of the large print of an eagle, adorned with the coats of arms of the provinces of the Holy Roman Empire, produced after a woodcut of 1510 by Hans Burgkmair; Hollstein further suggests that Nerlich may have reworked, for his own publication, the block for a woodcut previously issued by Jost de Negker and later by David Negker. Research is aware of a copy of Dürer's *Entombment of Christ*, bearing the date 1563, and a

smaller depiction of *Samson Carrying the Gates of Gaza*, with the monogram N. N. in the frame, although these are known only from descriptions. There are two surviving, larger prints by Nerlich, produced from multiple blocks: a *Battle of Lepanto* from 1571 (whose impressum matches that on the Budapest “diptych”: “Leipzig N. N. F.”); and a single-leaf work recording the execution of a murderer in Halle in 1572.

In terms of size and genre, the Budapest *Crucifixion* and *Portrait of Christ* bear comparison with the *Baptism of Christ* in Nuremberg (within the print, the date 1564 is beside the monogram N. N., which is decipherable from the impressum on the print: “In Leipzig bey Nickel Nerlich Formschneider in der Ritterstrassen”). All three are devotional pictures approximately 29 cm in height, in which the emphasis is on the depictions, and the vernacular texts on the sheets, in movable type, pertain to the images. In all three, image and text are surrounded by a thick frame, painted by hand post-printing. The manner and colours of the painting are identical in all three cases. The natural colour of the parchment became the colour of the flesh and the clouds, while the rest of each sheet is completely covered in pigment. The nature of the hand-painted modelling leaves no doubt that the prints were coloured at the same place, in all likelihood in Nerlich’s workshop, and this is the form in which the pictures were originally sold.

It is questionable whether Nickel Nerlich, the publisher of the sheets, can be regarded also as the block-cutter of the pictures, in the original meaning of the term *Formschneider*, as Nerlich described himself. The block-cutter clearly utilised different precursors, which also impacted on the execution of the way of carving: comparing the naked upper bodies of the two Christs, there are more curved lines in the *Baptism*, while straight lines predominate in the *Crucifixion*. Conversely, the clouds, a more marginal motif, match completely in the Budapest and Nuremberg images, suggesting they were cut by the same person.

Paradoxically, the reworking of the Burgkmair woodcut also supports the notion that Nerlich was a trained block-cutter; it seems far more likely that he carved his name into the block himself rather than entrusting this to someone else.

With regard to the profile portrait of Christ, it is important to mention that a *vera icon* emerald carving allegedly brought from Constantinople to Rome in 1492 was the precursor of the contemporary Italian medallions which formed the basis of numerous German woodcut copies of the “authentic” portrait of Christ produced between 1500 and 1510. The most famous of these are three woodcuts by Burgkmair and another attributed to Thomas Anselm. The text accompanying all three Burgkmair woodcuts is the same: a detailed description of Christ’s facial features attributed to a contemporary of Jesus, which was extremely popular in the fourteenth and fifteenth centuries. After an interlude of roughly half a century, the same theme reappeared in the 1560s, and the portrait of Christ, depicted in profile with a domed forehead and long, wavy hair, can be seen in several woodcuts. The print published by Nerlich fits in with this trend. However, with Christ’s winding, two-branched beard, the powerful (and slightly exaggerated) neck muscles, and the pleat at the neck of the garment, Nerlich’s image differs slightly from the precursors from around 1500; the precise source of this new tradition is uncertain.

Nickel Nerlich was born around 1540, the earliest written source names him as a citizen of Leipzig in 1563, his early single-leaf prints are dated 1563, 1564, 1571 and 1572, and works by him as a printer survive from as early as 1575. Analysis of the three Budapest sheets supports the idea that he may have been a trained block-cutter, and that in the 1560s and early 1570s, he tried his luck as a *Briefmaler/Formschneider*. Hitherto, seven single-leaf prints decorated with woodcuts were known, and in the light of the Budapest sheets, this number is now increased to ten.

TÁRGYSZAVAK

ifj. Nickel Nerlich, Hans Burgkmair, Lipcse, fametszés, rézmetszés, nyomdászat, könyvkiadás, 16. század, *vera icon*

KEYWORDS

Nickel Nerlich the Younger, Hans Burgkmair, Leipzig, woodcut, engraving, printing, book publishing, sixteenth century, *vera icon*

Nádasdy II. Ferenc udvarának megrendelése és beszerzései az 1572. évi pozsonyi koronázásra*

„Első lóra való öltözet satos” – így kezdődik a Nádasdy-levéltár egyik jegyzéke, amelyben valaki ezüst lószerszámok és egyéb tárgyak pontos súlyát rögzíti, hogy átvegye a kész ötvösműveket (*Függelék 1. a–b.*).¹ Az összeíró Lőrincfalvy Kristóf, Nádasdy II. Ferenc (1555–1604) komornyikja, azaz kamarása, a helyszín pedig Sárvár, minden bizonnyal András ötvösmester (Ötvös András) műhelye. Beszédés a dátum is, 1572. augusztus 20-a: már csak egy hónap van hátra Habsburg Rudolf főherceg szeptember 25-i koronázásáig Pozsonyban.

Nádasdy II. Ferenc, a néhai nádor, Nádasdy Tamás (1498–1562) és Kanizsai Orsolya (1520–1571) egyetlen fia a magyar világi eliten belül elfoglalt magas pozíciójának² megfelelően már kisgyermekkorától jelen volt az országos eseményeken. Például ott találjuk mindössze nyolc évesen, százötven lovas kíséretében az 1563. évi pozsonyi koronázáson,³ vagy tizenégy évesen az ugyanott tartott 1569. évi országgyűlésen.⁴

Mégis az 1572. évi pozsonyi koronázás⁵ hozta el számára az egyik legsikeresebbnek tekinthető nyilvános fellépést az országos politika színpadán. Az immár tizenhét éves ifjú ugyanis nem csupán a világi elit egyik prominens tagjaként vett ismét részt a Magyar Királyság legfontosabb állami ünnepségén, hanem két fon-

tos ceremonális feladatot is kapott a koronázás alatt.⁶ Egyrészt végig ő hordozta a tíz országzászló közül a legfőbb lobogót, Magyarországot, másrészt étékfogóként és Ernő főherceg kéztörlőjének átadójaként szolgált a szertartást záró lakomán.

Az országzászlók a koronázás valamennyi nyilvános eseményén szimbolikusan a késő középkori Magyar Királyságnak, azaz Szent István birodalmának országait jelenítették meg. A számuk épp 1572-től emelkedett véglegesen tízre (*1. kép*).⁷ Már szerepeltek abban a forgatókönyv-tervezetben is, amelyet 1561-ben egy magyar világi és egyházi tanácsosokból álló testület dolgozott ki a koronázások ceremóniarendjéről, és amely nagyjából 1563-tól egészen 1916-ig érvényben maradt.⁸ A tanácsadók között ott volt Ferenc apja, Nádasdy Tamás nádor is, akinek azután több javaslata visszaköszönt a kész forgatókönyvben. A nádor például külön hangsúlyozta, hogy a zászlókat a magyar főuraknak és a fiaiknak kell vinnie.⁹ Éppúgy szolgálta tehát a koronázások alkalmával a magyar főrendek saját reprezentációját, hogy a mágnások és fiúgyermekük hordozhatták az országzászlókat, valamint az is, hogy a lakomán szintén válogatott főurak voltak az étékfogók az új király asztalánál.¹⁰

* A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. A szerző a HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet munkatársa, az MTA–HUN-REN BTK Történettudományi Intézet „Lendület” Szent Korona Kutatócsoport külső tagja. Köszönöm Kiss Erikának, Pálffy Gézának és Pásztor Emesének a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségét.

1 MNL OL, E 185, 29. t., 48. sz. és 30. t., 308. sz. (*Függelék 1. a–b.*).

2 A világi elit hierarchiáján belül egészen a 4., királyi lovászmesteri pozícióig jutott (1587–1604) (PÁLFFY–DOMINKOVITS 2010. 775).

3 Johannes LISTHIUS: *Commentariolus de coronatione Maximiliani II.* (kiad.: KOVACHICH 1790. 13).

4 II. Miksa Bécs felől hajón érkezett az országgyűlésre Pozsonyba, a magyar küldöttség a Duna mellett fogadta. Amikor az uralkodó

partra szállt, az ifjú Nádasdyt külön kézfogással üdvözölte (Sennyey Ferenc levele Kanizsai Orsolyához, Pozsony, 1569. augusztus 18., TAKÁTS 1922. 65–66).

5 KISS F. G. 2004. 96–106, 273–279; PÁLFFY 2004. 1029–1032, 1067–1069; SOLTÉSZ–TÓTH–PÁLFFY 2016. 70–75; GULYÁS 2021. 90–95; GULYÁS 2023.

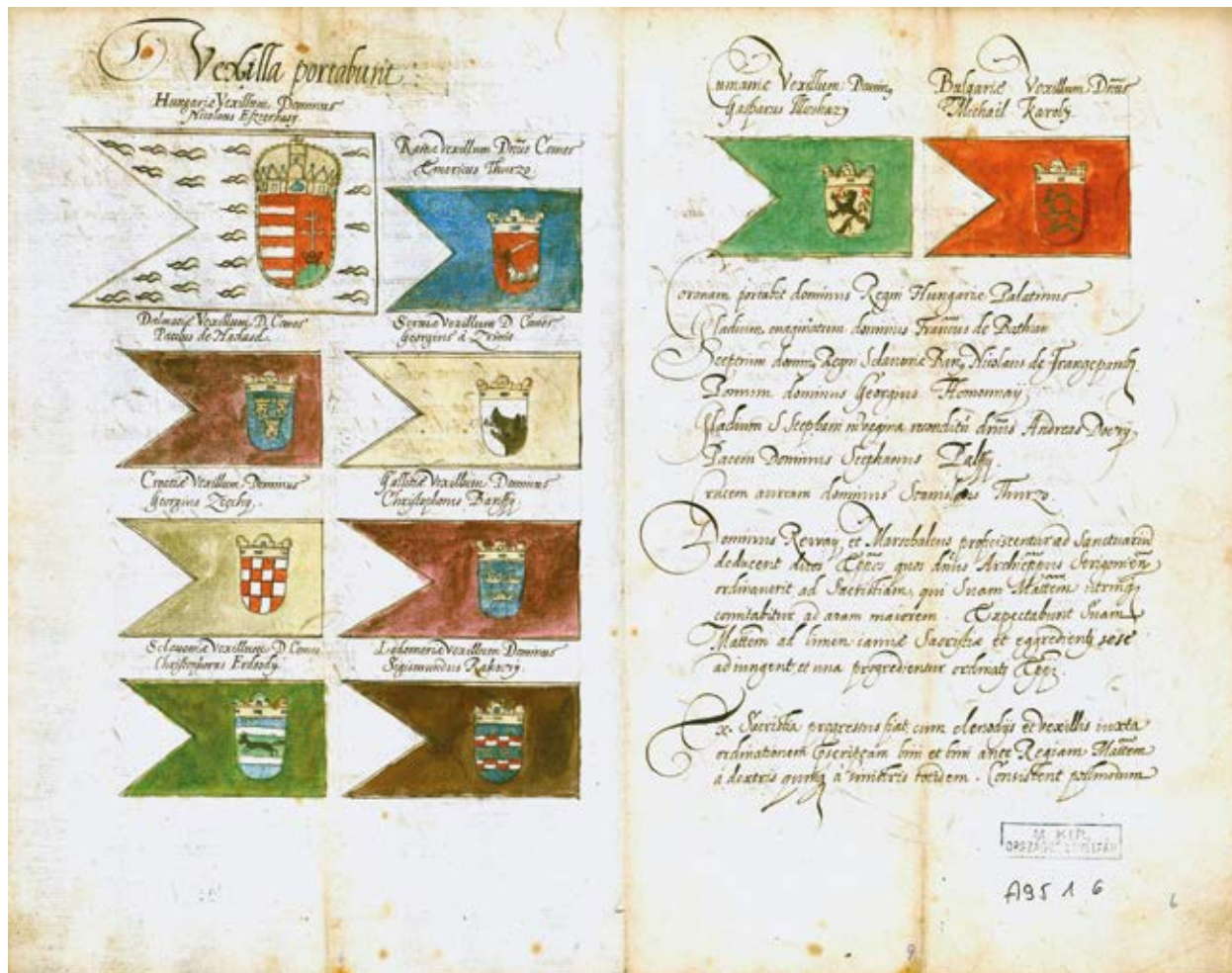
6 *Descriptio Coronationis...* ÖStA AVA FHKA HKA, Reichsakten, Fasc. 203, Konv. I., fols. 30v, 41r, 46r, 47r (kiad.: KOVACHICH 1790. 26, 33, 37).

7 PÁLFFY 2010; PÁLFFY 2024.

8 ÖStA HHStA Ungarische Akten, Fasc. 379, Konv. B. fol. 99–101. (kiad.: PÁLFFY 2008. 500–502).

9 MNL OL, I 45, 7/1563, fol. 52v (kiad.: PÁLFFY 2009. 310).

10 PÁLFFY 2004; PÁLFFY 2024. 111.



1. A tíz országszászló, balra fent Magyarország címerrel és lángnyelvekkel díszített fehér lobogója Színezett tollrajz. II. Ferdinánd 1618. évi pozsonyi koronázásának rendtartása Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, A 95, 1618, fol. 5v–6r.

Koronázási előkészületek a Nádasdy-udvarban

Nádasdy Ferencre tehát két extra feladatának köszönhetően még nagyobb figyelem irányult az 1572. évi koronázáson, a fiatal főúr és udvara pedig maximálisan igyekezett kihasználni az ebben rejülő lehetőséget. A családi

levéltárban számos – jobbra ismeretlen – gazdasági irat¹¹ tanúskodik arról, hogy ekkoriban milyen tetemes summát tettek ki a Nádasdy-udvar megrendeléseire és beszerzéseire. Lőrincfalvy Kristóf kamarás számadásából¹² pedig a koronázás körüli időszak napi kiadásait lehet nyomon követni. Tanulmányomban e források segítségével mutatom be az ünnepi előkészületeket és a Nádasdy és kísérete számára készített vagy vásárolt tárgyakat.

¹¹ MNL OLE 185, 29. t., 48. sz.; 30. t., 303–308., 311., 313–314., 316. sz.

¹² Uo., 30. t., 301. sz. (1572. ápr. 24. előtt – nov. 4.) A Nádasdyak

számadásaiból megjelent gazdag válogatás 1544–1554-ből tartalmaz darabokat (KUMOROVICZ–M. KÁLLAI 1959–1960).

Az iratok fennmaradásához bizonyára hozzájárult, hogy a családon belül mintául szolgálhattak a későbbi generációknak, megőrizve számukra a nagyszabású készülődés emlékezetét – Ferenc utódai közül fia, Pál (1597–1633) az 1618. évi pozsonyi koronázáson Dalmácia zászlaját viszi majd (1. kép),¹³ unokája, III. Ferenc (1623–1671) pedig magyar királyi udvarmesterként az 1655. júniusi király- és királyné-koronázási ceremóniák egyik szervezője lesz.¹⁴

A kora újkori tárgyakat tartalmazó inventáriumok és jegyzékek elemzésekor mindenekelőtt azt érdemes megállapítani, hogy az összeírás egy adott személyhez vagy helyhez kötődik-e, az elsőre a hagyatéki leltár, a másodikra egy adott ingatlan összeírása a tipikus példa.¹⁵ A Nádasdy-levéltár 1572-ben keletkezett jegyzékei azonban több személy tárgyait veszik számba és sokféle helyszínen keletkeztek, mégis elmondható róluk, hogy egy összetartozó iratcsoportot alkotnak. Esetükben tehát nem egy hely vagy egy személy, hanem egy bizonyos esemény – itt éppen a koronázás – a közös kapcsolódási pont.

A legtöbb 1572-ben összeállított jegyzék az íráskép alapján Lőrincfalvy Kristóftól származik, ő volt tehát a kulcsfigurája a Nádasdy-udvarban zajló koronázási készülődésnek. Lőrincfalvy „komornyikként” (kamarásként)¹⁶ irányította az udvar pénzügeit: az ő feladata volt az udvar tagjainak az ellátása, a beszerzés és a mesterek megbízása hétköznapiakon és ünnepek alkalmával egyaránt. Már akkor Lőrincfalvy viselt gondot Nádasdy udvartartására, amikor az még gyermekként (1567–1569 között) Bécsben nevelkedett.¹⁷ 1572-ben pedig szintén ő felelt azért, hogy a koronázásra az ifjú főúr és kísérete a minél reprezentatívabb megjelenéséhez minden szükséges öltözetet és felszerelést megkapjon. Lőrincfalvy elkísérte Nádasdyt Pozsonyba is, ahol egyrészt gondoskodott a főúr és háza népe ellátásáról, másrészt pedig tovább intézte a még felmerülő ügyeket.

Lőrincfalvy tehát egyrészt vezetett egy napi számadást, másrészt pedig külön jegyzékek segítségével

tartotta számon a teendőket és a tárgyak mozgását. Jól olvasható, rendezett, gondosan pontokba szedett listákat készített, alig vannak sietősebben lejegyzett darabok. Mindegyiket címmel látta el, és egyes szám első személyben, magyar nyelven fogalmazta meg. Található köztük két szövetkiadási jegyzék (az egyik részben Dombray Mihálytól),¹⁸ két összetartozó lista kopják és lobogók kiosztásáról,¹⁹ egy névsor új ruhák szétosztása kapcsán,²⁰ valamint az idézett összeírás az Ötvös Andrástól megrendelt ezüstművekről (*Függelék 1. a–b*).²¹ Csak két irat származik mástól. Egy ismeretlen megbízott magyar nyelvű jegyzékben számol be a Bécsben vásárolt tárgyakról és kelmékről (*Függelék 2*).²² Végül egy második, ismeretlen kéz által írt, latin nyelvű számadás²³ két töredéke már egy nagyobb időszakot fed le, és csak néhány koronázással kapcsolatos költséget tartalmaz a kíséretre vonatkozóan.

Lőrincfalvy napi számadásának kiadási tételei és naplószerű bejegyzései segítségével a főúr pozsonyi utazása és a koronázás történései is nyomon követhetők.²⁴ Az ifjú Nádasdy Ferenc 1572. szeptember 9-én indult el Sárvárról Pozsonyba, kíséretének tagjai pedig ugyanezen a napon Sopronkeresztúrról keltek útra. Lőrincfalvy is elkísérte a főurat, akivel szeptember 14-én érkeztek meg a koronázás helyszínére. 21-én a leendő király tíz trombitása és egy dobosa zenélt Ferenc asztalánál. Bár a pozsonyi koronázási ünnepek a szeptember 30-án tartott utolsó lovagi tornával és favárostrommal lezárultak, Ferenc továbbra is a városban maradt. Október 4-én még megvendégelte az urakat a névnapján – a menüben szerepelt többek között marcipán, „confekt”, narancs, citrom, olajbogyó és parmezán –, az alkalomra Ferenc dolmányának a megvarrásához selyemfonalat vettek, kárpitok felrakásához szegeket szereztek, aznap pedig olasz hegedűsök zenéltek. Lőrincfalvy végül október 6-án indult vissza „az marhával” Pozsonyból Keresztúrra. Ferenc valószínűleg vele tartott, mindenesetre a főurat a számadás szerint október 31-én már Keresztúron találjuk.

13 KOVACHICH 1790. 72. vö. PÁLFFY 2024. 186.

14 PÁLFFY 2010. 29.

15 ANTENHOFER 2020. 34.

16 Vö. Modrovith Balázs levelei Lőrincfalvy Kristófhhoz, Cenk, 1572. febr. 6. és márc. 6., MTA–HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Levéltári Regesztagyűjtemény, A-I-51, 795–796. sz. A komornyikhoz (kamaráshoz) általában ld. KOLTAI 2001. 28–29.

17 TAKÁTS 1922. 59–60.

18 MNL OL, E 185, 30. t., 303., 313. sz.

19 Uo., 305. és 307. sz. (a 316. sz., fol. 1r mindössze egyszor nyi szövege ehhez tartozhat, mert Lőrincfalvy szintén Csejtét említi benne, bár más dátummal, 1572. augusztus 26-án).

20 Uo., 304. sz.

21 Ld. 1. jegyzet.

22 Uo., 306. sz.

23 Uo., 311. és 314. sz.

24 Uo., 301. sz., fol. 17r, 17v, 18v, 19r, 21v–22v, 23r.

A Nádasdy-kíséret öltözete és felszerelése

Az 1572. évi koronázás hivatalos leírása szerint a magyar rendek az eseményen mintegy 2600 fős kísérettel vonultak fel az új uralkodó és családja fogadására. A küldöttség névsorában Ferenc és nagybátyja, Kristóf 180 lovasal szerepel, azaz a második legnagyobb kontingenssel a Zrínyiek 242 fős csapata után.²⁵ E katalógusok gyakoriak voltak az ünnepek írott, illetve képi beszámolóiban (2–3. kép), a főúri reprezentáció lényeges elemeiről adva hírt: rögzítették az adott főrend részvételének a tényét, és megadták a vele érkező szolgazemélyzet nagyságát.

Ünnepi alkalmakkor tehát egy-egy nagyurat lovas bandériuma kísérte, amelyet a saját udvari személyzetéből állított ki. Rendszerint a főrend lovon ülve vezette csapatát a családi (címeres) lobogó alatt, előtte pedig trombitások és dobosok haladtak (2. kép). Fontos üzenetet hordozott a főúri reprezentáció egy további lényegi eleme, a nagyúr és népes kísérete külső megjelenése. Ez érhető tetten az ünnepek leírásaiban, ahol mindig hangsúlyos a főbb résztvevők kinézetének a részletes ismertetése: hogy milyen pompás darabokból állt az öltözködésük és a fegyverzetük, mennyire gazdagon díszített, milyen anyagból készült és ebből következően milyen értéket képviselt.

A sárvári udvarnak tehát mindenekelőtt az ünnepi alkalomnak megfelelő díszöltözetről és -fegyverzetről kellett gondoskodnia mind Nádasdy Ferenc, mind 180 lovasa számára. Néhány iratból az 1572. őszi kíséret felszerelésének a hozzávetőleges költségére is lehet valamennyire következtetni. Egy latin számadás két töredéke több más mellett ugyanazt a rövid összesítést tartalmazza kétszer is,²⁶ eszerint a lovasok fizetése 285 magyar forint volt, a zászlók 29 forint 75 dénárba kerültek, a koronázás alatt felmerülő egyéb költségekre pedig 558 forint 50 dénárt számoltak el, zálogleveleket 61 forintért váltottak ki, mindez végül igen tetemes összegre, 934 forint 58 dénárba rúgott. Ehhez járultak még a koronázást megelőző udvari megrendelések és beszerzések, amelyek a többi irat alapján szintén jelentős summát tettek ki. Például Ötvös András ezüstitárgyaihoz sok-sok kilogramm nemesfémeket használtak fel (*Függelék*

1. a–b.), és csak egy júliusi bécsi bevásárlás került még további kb. 900 aranyforintba (*Függelék* 2).

A bandérium összetétele Lőrincfalvy magyar nyelvű számadása alapján rekonstruálható. A komornyik a Pozsonyba indulás előtt, szeptember 9-én, Sopronkeresztúron fizette ki a bandérium lovastisztjeit és tagjait.²⁷ Összesen 35 személy, azaz több lovas tartó főlegény nevét sorolja fel, akiknek minden lovasuk után 3–3 forintot adott (a legtöbben, 12-en Ghyczy Farkas alatt szolgáltak). Ez összesen 104 lovas tette ki. Következett még további 8 személy: 1 dobos, 6 trombitás, valamint 1 zászlótartó, aki minden bizonnyal a családi címerrel díszített lobogót vitte. Nádasdy Kristóf kíséretében pedig 4 főlegény volt, 2–2 lovassal.

A többi jegyzék nagyrészt szintén a kíséret tagjainak a felszerelésére vonatkozik. E listákban már feltűnnek újabb nevek is, akik részben a főlegények alatt szolgáló lovasokhoz, részben a további személyzethez tartozhattak. Lőrincfalvy jegyzékbe foglalta az új ruhával még nem rendelkező „inasokat” a nekik járó szövetségi juttatással együtt, akik közepes értékű gyapjúszövetet²⁸ fognak kapni, veres, illetve szederjes „estametet” (sztametet), illetve karasiát.²⁹ Többeknek adtak mentéret, illetve dolmányra való posztót: drágább szederjes „cymasont” (csimazint), illetve a legolcsóbb zöld „barasz-lait” (boroszlót).³⁰ A család északnyugat-magyarországi várából, Csejtéről pedig mindannyiuknak szereztek kopját, hozzá tokot, kopjavasat és rá való lobogót, az egyik kapitánynak még egy „aranyas sisakot” is.³¹

Lőrincfalvy Kristóf komornyik és Sennyey Ferenc, az udvartartás vezetője továbbá Bécsbe³² küldött legalább 3 megbízottat, hogy ott szerezzenek be textíliákat és kiegészítőket. Egy július 14-én kelt, terjedelmes jegyzék szerint nagy mennyiségben vettek különféle tárgyakat és kelméket „ez jövődő koronázatra” (*Függelék* 2).³³ Bár az összeíró nem adja meg a nevét, valószínűleg Dombay Mihály és Sbardellát Ágoston közül lehetett valamilyen, legalábbis a következő jegyzékben, amely szintén tartalmaz például vörös és szederjes csimazint, az ő nevük tűnik fel.

Szó esik a listában többek között hat „aranyas-”, illetve négy „közsisakról”, két „panzer”-ről (az egyik pánccél

25 *Descriptio Coronationis...* ÖStA AVA FHKA HKA, Reichsakten, Fasc. 203, Konv. I., fol. 30r–31r. Vö. MOE V. 411.

26 MNL OL, E 185, 30. t., 311. sz. fol. 1v és 314. sz. fol. 1r.

27 *Uo.*, 301. sz., fol. 17v–18r.

28 A jegyzékekben szereplő textíliákhoz ld. ENDREI 1989; KERÉKES 1940. 151–164.; NAGY 1900. Ugyanezek a kelmék más Nádasdy-számadásokban is előfordulnak: KUMOROWITZ–M. BELÉNYESI 1959–1960. passim.

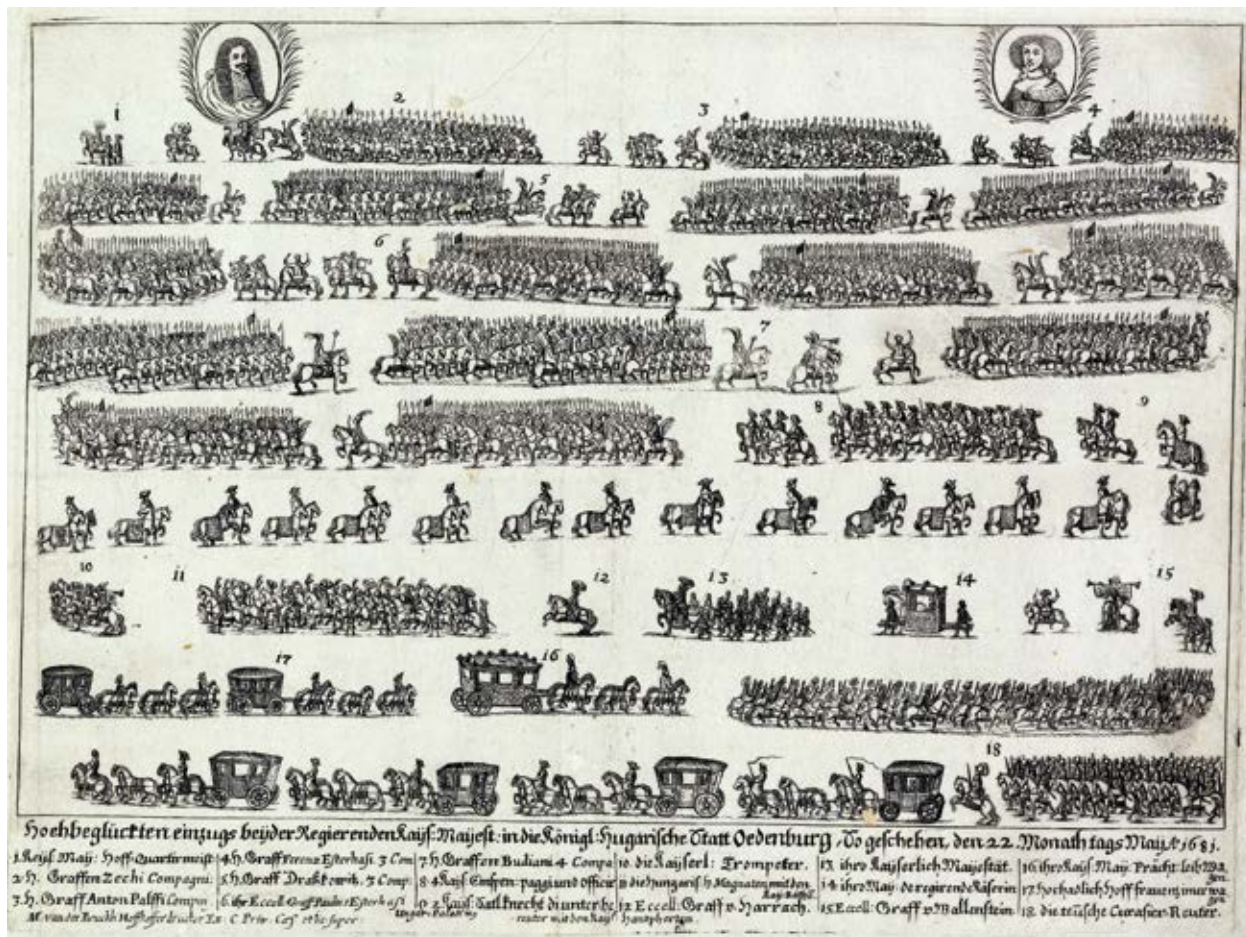
29 MNL OL, E 185, 30. t., 304. sz.

30 *Uo.*, 303. sz.

31 *Uo.*, 305. sz., 307. sz.

32 A magyar főurak bécsi beszerzéseire ld. Kiss E. 2023. 195–202. A Nádasdy III. Ferenc által foglalkoztatott bécsi mesterekhez ld. BUZÁSI 2024. 71–100.

33 MNL OL, E 185, 30. t., 306. sz.



2. A magyar főurak bandériumainak bevonulása. I. Lipót és Eleonóra Magdaléna Terézia bevonulása a királyné 1681. évi soproni koronázására Rézmetszet. M. van der Bruckh kiadása. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, ltsz. 2877.

magáé Lőrincfalvayé lett), egy fegyverderékről, sok vörös és fehér selyemtafotáról (például 51 rőf „lobogónak való” vörös „köz”-tafotáról), társzekerre való „sínvasról”, összesen mintegy 165 forint értékben. Valamint szerepel benne többféle posztó: a legdrágább gránát, az annál kicsit kedvezőbb árú vörös és szederjes csimazin, illetve az olcsó „baraszlai” sárga színben, valamint egy vékonyabb gyapjúsövet, a karasia. A kelmék tetemes összegbe, mintegy 740 forintba kerültek. Csak ez a bécsi bevásárlás került tehát közel 900 forintba.

Ezt egészíti ki egy másik lista,³⁴ amely már ruhaanyagok kiosztására vonatkozik. Eszerint Dombray Mihály és

Sbardellát Ágoston Bécsben sokféle kelmét szerzett be. A legdrágábbal kezdik a felsorolást, majd következnek az egyre olcsóbb textíliák: 1 vég gránát, 1-1 vég vörös és szederjes csimazin, 4 vég kék karasia, 3-3 vég „jó féle” és „alávaló” kentula, 1 vég zöld olcsó „baraszlai” posztó. Vettek még 150 rőf aranyzinórt, 6 cséve arany- és 5 cséve ezüstfonalat, sárga selymet és egy párducbőrt. (Utóbbit az egyik ló – talán épp Nádasdy Ferencé – feldíszítésére használhatták, később a sárvári Ötvös András mester készített egy „ló nyakára való” párducprémhez egy fémvértet.³⁵) Majd a vörös és szederjes csimazint Lőrincfalvay odaadta a kíséret tagjainak, és kapott belőle

34 Uo., 313. sz. Sbardellátot Sárvárról küldték Bécsbe, ld. Uo., 301. sz., fol. 16v.

35 Ld. 67. j.

Nádasdy Kristóf is. Sbardellát egy levele szerint még két lobogót vásárolt, amelyet maga vitt el azután Bécsből Pozsonyba.³⁶ Vály András deákat szintén augusztusban küldték Bécsbe, ám hogy pontosan mit szerzett be ott, arról egyelőre nincs adat.³⁷ Lőrincfalvaytól a koronázás után összesen 126 forintot kapott a költségeire.³⁸

A Nádasdyak luxusbeszerzéseikhez Bécs mellett fontos úti cél volt Velence is. Már Nádasdy Tamás és Kanizsai Orsolya rendszeresen küldött ide ágenseket, elsősorban Sárkány Antalt.³⁹ Nagyon valószínű, hogy 1572-ben ugyancsak vásároltak Velencében a Nádasdyudvar részére, ahol – a jegyzékekben feltűnően kevésszer előforduló – különleges, drága kelméket (például bársonyt) szereztek be, de keresett lehetett a muranói üvegáru⁴⁰ is. Ferenc épp 1572 nyarán utazott ugyanis az észak-itáliai városállamba: II. Miksa 1572. június 12-én adta ki az erről szóló menlevelet (*Paßbrief*)⁴¹ az „Edel und lieber getreu[e]r Franz Nadaßdy”-nak és négy szolgájának („diener”). Az iratból azonban csak annyi derül ki, hogy öt lóval keltek útra. Bizonyára a koronázási előkészületek miatt (is) kerülhetett erre sor, hogy a főúr saját maga választhassa ki a legmegfelelőbb portékákat.

Nádasdy Ferenc és bandériuma bevonul

Sokatmondó volt a koronázáson díszesen megjelenő nagyrútnak és kíséretének a térbeli elhelyezkedése is az ünnepség folyamán, mind a rangban fölötte állókhoz – koronázások esetén elsősorban az újonnan megkoronázott uralkodóhoz –, mind más főrendekhez, mind az alacsonyabb rangú résztvevőkhöz viszonyítva. Alapvetően e különbségek befolyásolták a ceremónia egyes helyszínein a résztvevők és kíséretük felállításának a rendjét, a bevonulások és a koronázási menet⁴² alatt az uralkodó, a főúri bandériumok és a többi jelenlévő a sorban egymáshoz képest elfoglalt pozícióját (2–3. kép),

valamint az egyházi ceremónián, illetve a koronázási banketten az ülésrendet.

Az 1572. évi koronázás nyitó eseményére, a jelenlegi, illetve a leendő király ünnepélyes fogadására szeptember 20–21-én került sor.⁴³ Az első napon a magyar rendek a szimbolikus országhatárnál, a Pozsonyhoz közeli Köpcsény mellett várták a Duna jobb partján a Bécs felől hajón érkező II. Miksát, másnap pedig szintén Köpcsénynél fogadták a szárazföld felől közeledő Rudolfot. Istvánffy Miklós szerint II. Miksa köszöntésekor a magyarok „igen szép aranyas-ezüstös szerszámosan felöltözötték, s kiváltképpen látásra méltók lévén [...] számlálthatának”, Rudolf fogadásakor pedig „[a]z lovaság és nemesség tündöklő fegyverekben s lovakon az új királynak eleiben méne”.⁴⁴

Mindkét nap hasonlóan zajlott a fogadási ceremónia. A magyar küldöttség felsorakozott, majd több beszéddel üdvözölték az érkező uralkodót, illetve a fiát, akik erre szintén beszédekkel válaszoltak. Ezután a rendek bandériumai csatlakoztak a II. Miksa, illetve Rudolf kíséretében érkező csapatokhoz, és megindultak a Duna szigete fölött átvezető két hajóhídon át Pozsony felé, vagyis jelképesen bevonultak az országba. A városkapunál a magisztrátus üdvözölte őket, és a menetet továbbindult Pozsonyba.

1572-ben a Magyar Tanács tagjai állították össze⁴⁵ az uralkodó, illetve a fia fogadására érkező magyar küldöttség tagjainak a vonulási sorrendjét. A tervezet szerint a menetet – nádor nem lévén – Báthory Miklós országbíró vezette kíséretével, majd Verancsics Antal esztergomi érsek és helytartó jött, utána felváltva érkeztek a magyar királyi főméltóságok (a bán és a tárnokmester, a főlovászmester, az étkefőgmester, az ajtónálló-mester, a kamarásmester, az udvarmester), illetve a főpapok a váci püspökkel bezárólag, majd további 21 mágnás következett. Közöttük hatodikként érkezett az országos főméltóságot még nem viselő Nádasdy II. Ferenc (minden bizonnyal nagybátyjával, Kristóffal), aki

36 „Az þaslo felol azt irhatom N[agyságodnak] hogy kedden estevere keþ leþen es az ket lobogo. Es Istennek kegielmessegebol velem ala viþsem.” Sbardellat Ágoston levele Nádasdy II. Ferenchez, Bécs, 1572. aug. 9., MNL OL, E 185, Missiles.

37 Vö. Vály András levelei Nádasdy II. Ferenchez, MNL OL, E 185, Missiles.

38 *Uo.*, 30. t., 301. sz., fol. 16r, 22r.

39 Pl. Sárkány Antal levele Nádasdy Tamáshoz, Padova, 1555. márc. 7., *Uo.*, Missiles.

40 Nádasdy Tamás a velencei követtől kapott ajándékba egy ládányi üveget (Péchy Márton levele Nádasdy Tamáshoz, Bécs, 1560. jan. 4., *Uo.*, Missiles). Az árucikk népszerű volt a Habsburg család tagjai

között is: II. Miksa öccse, Károly főherceg 1572 nyarán egy ágense útján csináltatott háromládányi muranói üvegedényt (VOLTELINI 1892. Reg. 8931).

41 *II. Miksa menlevele Nádasdy II. Ferenc részére*, Bécs, 1572. jún. 12., ÖStA HHStA, Reichshofrat, Passbriefe 12-1-2.

42 SCHENK 2003; RUDOLPH 2011. A magyar uralkodókoronázások bevonulásaihoz ld. GULYÁS 2024.

43 A bajor fejedelemnek küldött részletes beszámoló a két napról: LIETZMANN 1992. 84–90.

44 *Istvánffy Históriaja*. 25. könyv, 7. (ISTHVFANFIUS 1622. 530.)

45 *A Magyar Tanács javaslata*, ÖStA HHStA, Türkei I. (Turcica) 56. Konv. 3, fol. 127a–127b.

Révyay II. Ferenc és leendő sógora, ecsedi Báthory István között haladt.

A bajor beszámoló alapján II. Miksa fogadásakor a magyarok valóban nagyjából ebben a sorrendben álltak fel, „különösen jól feldíszítve és -fegyverezve”,⁴⁶ majd szintén e rendben csatlakoztak az uralkodó bevonulásához. Annyi volt csupán a különbség, hogy Draskovich György bán néhány hellyel hátrébb került, Nádasdy Ferenc pozíciója viszont változatlan maradt, viszonylag elől vonult az országos főméltóságot nem viselő főurak között. A tudósítás Rudolf másnapi fogadásakor már csak azt említi, hogy a magyar lovasok és huszárok „rendben” soroltak be a leendő király elé, és így vonultak be a városba.⁴⁷ Ez minden bizonnyal szintén az előző napi sorrendben történhetett.

Az ifjú Nádasdy mint zászlóvivő és étekgógó

A magyar rendek ezt követően nagy számban vettek részt a koronázás egyházi és világi részén, amelyet szeptember 25-én tartottak. A Magyar Tanács javaslata tartalmazta azt is,⁴⁸ hogy ekkor kik hordozzák majd a koronázási jelvényeket (korona, jogar, országalma, kard, kereszt), illetve a tíz országzászlót (3. kép). A jelvényeket mindig a magyar országos főméltóságok vitték, méltóságaik rangsorrendjében, a lobogók hordozására pedig ifjú mágnásokat kértek tehát fel. Így esett a választás a néhai nádor fiára, Nádasdy Ferencre, hogy Magyarország lobogóját vigye, ami végül meg is valósult. Bár két másik zászlóvivő személyében azért történt a tervhez képest változás (Lodoméria, Bulgária).⁴⁹

Az országzászlók (1. kép) a magyar hadi zászlókhoz hasonlóan fecskefarkú, textiltől varrt lobogók voltak, amelyre festett díszítés került. Meglehetősen nagy méretben készültek, a maig megőrződött példányok mérete 120/190 × 180/310 cm között mozog. A zászlókhoz kb. 3–4 méteres, festett farúd tartozott. Magyarország lobogója általában közel kétszer nagyobb volt a többinél, fehér selyemszövetből készült, amelyet két oldalán a festett koronás magyar címer, illetve a koronázásra utaló felirat, valamint a Szentlélek arany lángnyelvei dí-

szítettek. Az ifjú Nádasdy által vitt lobogóra nem találni utalást az 1572-ből származó családi levéltári iratokban. Ez nem meglepő, mert a zászlókat nem maguk a főurak csináltatták, hanem mindig a pozsonyi Magyar Kamara készítette el őket a saját költségén, rendszerint egy helyi festővel. A ceremónia végeztével azután a nagyurak a saját országzászlójukat hazavihették, így maradhatott fenn több darab is főúri gyűjteményekben.⁵⁰ Minden bizonnyal ez történt 1572 őszén a Nádasdy Ferenc hordozta magyar országzászlóval is. A főúr a lobogót nagy becsben tarthatta, nagy valószínűséggel ez tűnik majd fel 1604-ben a Sárvárról Lékára tartó temetési menetben⁵¹ is mint „az ország zászlója”.

A koronázási jelvények, a tíz országzászló, valamint a magyar herold (ruháján a koronás kiscímerrel) mind-mind szimbolikusan a Magyar Királyságot jelenítették meg a ceremónia folyamán. Mindenekelőtt két nyilvános menetben vonultak végig az egész városon: a leendő uralkodó egyházi ceremóniára történő bevonulásakor, majd az ezt követő koronázási menetben, amely a világi ceremónia helyszíneit kötötte össze a város különböző pontjain (lovaggá ütés, királyi eskü, négy kardvágás, koronázási lakoma). A bevonulás a templomig lóháton történt, a koronázási menetben először gyalogosan (3. kép), majd lóháton haladtak a résztvevők. A zászlókat tehát szintén kétféle módon vitték a főurak. A menetekben a tíz lobogó öt párban vonult, a legelőkelőbb kettő, a magyar és a dalmát következett a sor végén. Az országzászlókat a többi helyszínen szintén hangsúlyos helyre állították. A koronázótemplomban tartott egyházi szertartás alatt két csoportban helyezkedtek el, a nádor (ennek hiányában az országbíró), illetve a kivont kardot tartó királyi főlovászmester mellett. Majd pedig ott voltak a világi ceremónia valamennyi említett állomásán is.⁵²

Ennek az utolsó elemét, a koronázási lakomát 1572-ben még nem a pozsonyi vár lovagtermében, hanem Verancsics Antal esztergomi érsek városbeli palotájában rendezték meg. Nádasdy Ferenc itt is egy előkelő feladatot kapott. A kézmosási szertartás során, miután Bánffy Miklós pohárnok átnyújtotta a vizet Rudolf öccsének, Ernő főhercegnek, Ferenc adta oda neki a törülközőt. Majd az ifjú további 26 másik főnemessel – köztük nagybátyjával, Kristóffal – együtt szolgált étekgógóként az új király, az uralkodócsalád és a legelőkelőbb fejedelmi

46 „überaus wolgeziert unnd gerüst gewest” LIETZMANN 1992. 86–87.

47 „die hungerischen pferdt unnd hussarn in ainer ordnung in den vorzug für den Khunig reitten lassen” Uo., 90.

48 *A Magyar Tanács javaslata* (ld. 45. j.), f. 127c–127d.

49 PÁLFFY 2024. 184, Tabelle 5.

50 Uo. 65, 112.

51 SZABÓ 2008. 157.

52 PÁLFFY 2024. 111–113.



3. A tíz országzászló („a”-val jelölve) a koronázási menetben. I. József 1687. évi pozsonyi koronázása Rézmetszet (részlet), in: Johann Constantin Feige: Wunderbahrer Adler-Schwung... II. Wien, Leopoldt Voigt, 1694, 308. után Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, ltsz. 54393.

vendégek asztalánál (a magyarok közül nádor hiányában csak Verancsics Antal esztergomi érsek kapott itt helyet).⁵³ Ekkor feltehetőleg szintén Ernő főhercegnek vitte ki a fogásokat. Az asztali szolgálat idejére bizonyára átengedte valaki másnak a magyar országzászlót, amely a többi kilenccel együtt szintén közszemlére volt téve a helyszínen.

A főúr a lovagi tornán

Az egyházi és világi ceremónia napján kívül még első-sorban a lovagi torna kínált a magyar főuraknak rep-

rezentációs alkalmat. 1572. szeptember 27–28-án Pozsony határában két all'antica jelmezes viadalra került sor Minerva istennő és segítői, illetve egy Mágus és egy Mágusnő között.⁵⁴ A kivitelezésben a bécsi udvarban szolgáló itáliai művészek működtek közre: a pálya all'antica efemer építményeit Pietro Ferrabosco, a jelmezeket pedig (feltehetőleg) Giuseppe Arcimboldo, valamint Jacopo Strada tervezte (4. kép).⁵⁵

Az első napi gyűrűviadalra (szeptember 27.) a frissen megkoronázott király, Rudolf és öccse, Ernő főherceg – ellentétben a többi lovaggal – jelmez nélkül, „jó magyarosan”, 100 huszárral az oldalán vonult be, megtöltve a küzdőteret.⁵⁶ Kíséretében minden valószínűség szerint ott voltak a magyar főurak, akik sajátos öltözetükkel és

53 PÁLFFY 2004. 1067–1069.

54 KISS F. G. 2004. 96–106; GULYÁS 2023.

55 GULYÁS 2023. 370–373.

56 „Der König und Erzherzog Ernst zogen »auff guet Ungerisch«, in

Panzerhemden mit vergoldetem Helm, Säbel und Lanze ein. Sie führten zehn Trompeter, einen Heerpauker und 100 Husaren mit sich, die bei der Reverenz vor dem Kaiser fast die ganze Rennbahn ausfüllten.” LIETZMANN 1992. 80 (kivonat az eredetiből).

fegyverzetükkel nagy tetszést arattak. Szemtanúja volt ennek a németalföldi humanista, Stephanus Winandus Pighius is, aki antikizáló utalásokkal teletűzdelt, némi-képp idealizáló leírásában⁵⁷ egyenesen úgy fogalmazott, hogy Rudolf és magyaros öltözetű kísérete „pannoniai fegyverzetével” „Attilát és a hunokat” jelenítette meg.

Úgy tűnik, Nádasdy Ferenc legalább 35 emberével együtt volt ott az új király magyarok alkotta kíséretében, amely látványosan vonult be a pályára. Az említett számadás szerint⁵⁸ a ceremóniát követő napon, szeptember 29-én Lőrincfalvy Kristóf 35 lovasnak fizetett ki név szerint a „nyargalásukért” 1–6 forintot, mégpedig Sennyey Ferenc megbízásából Nádasdy Ferenc szolgái közül 31, illetve Kristóféi közül 4 személynek. Akiket nagyobb összeggel jutalmaztak közülük, azok feltehetőleg több lovast is magukkal vittek. Bár e napon is rendeztek egy lovagi tornát, ez gyalogos összecsapás volt, tehát a kifizetés még minden bizonnyal a főúr embereinek az előző napi lovas tornán való részvételére vonatkozott. Ők pedig lényegében ugyanazok a főlegények voltak, akik még a Pozsonyba indulás előtt Keresztúron kaptak pénzt a főúr lovas kíséretének a tagjaiként.

Szintén a számadásból derül ki, hogy Ferenc részt vett a második nap (szeptember 28.) gyalogos tornáján is: „az turnéira” helyben vásároltak neki egy „ál orcát” 60 dénárért.⁵⁹ Ezen a napon az all'antica kerettörténet szerint a Bellona templomában (*grotta*) lakozó öreg Mágus a Venus kastélyában lakó Mágusnővel csapott össze. A jelmezes epizód (4. kép) végén gyalogosan érkeztek a kihívók – köztük tehát az ifjú főúr is –, akik a négy sarokból indulva összesen 100-an vonultak be. Négy eltérő színű mezt viselő, 24 fős csapatot alkottak Rudolf király, Ernő főherceg, Károly főherceg és Vilmos bajor herceg vezetésével. A lovagok páronként küzdöttek meg egymással, egy palánk két oldaláról, először kopjával, majd törrel. Nem tudjuk, hogy Ferencen kívül hány magyar

volt még jelen ebben a sajátos koreográfiában,⁶⁰ ám az 1563. évi koronázás hasonló tornája alapján⁶¹ csak néhányval számolhatunk. Ez is az ifjú főúr reprezentációs törekvésének a sikeréről tanúskodik.

A viadal napján beszereztetett álarc nem is került sokba Nádasdy Ferenc többi felszereléséhez képest, ami arra utal, hogy előre elkészítettett jelmeze („invenciója”) nem volt, hanem így egészítette ki a már meglévő tornafelszerelését. Mindenesetre ismerős helyzet lehetett neki, hogy Rudolf és Ernő oldalán egy előadásban vesz részt. Amikor Nádasdy gyermekként Bécsben nevelkedett, bejáratos volt II. Miksa fiahoz, a később Pozsonyban megkoronázott Rudolf főherceghez és öccséhez, Ernőhöz is, akikkel sok időt töltött, például együtt vadásztak.⁶² Egy édesanyjának küldött levelében arról is beszámolt, hogy 1568 karácsonyán az udvarban II. Miksa fiaival együtt, több más nemes ifjú társaságában lépett fel egy „komédiában”.⁶³ Nádasdy az előadásban „egy istenasszonyt” alakított, azonban nem tudni, hogy egy antik istennőt vagy egy allegorikus nőalakot.

A sárvári Ötvös András mester ezüstitárgyai

Az 1572. évi pozsonyi királykoronázás alatt tehát az említett nyilvános eseményeken jelent meg Nádasdy Ferenc, részben a saját lovasaival, részben egyedül. Mint láttuk, a 180 fős kíséret számára a Nádasdy-udvar új ruhákhoz való kelmékről, valamint kopjákról és a hozzájuk tartozó új lobjogókról is gondoskodott.

Ami a főúr saját díszöltözetét és -fegyverzetét illeti, erről szintén tartalmaznak néhány adalékot a fennmaradt iratok. A Bécsben – illetve bizonyára Velencében –

57 „Rudolf király, hogy az ország nagyjai és alattvalói előtt a nép barátjának és jóakarójának mutassa magát, fivérével, Ernő főherceggel együtt, színmagyar öltözetben és fegyverzetben (*habitu atque armatura prorsus Pannonica ingenti*), trombitaharsogás közepette lépett a pályára jól felszerelt, jeles lovagokból álló kis csapata élén. Attilának, a hódítóinak győzedelmes csapatait akarták megjeleníteni fegyvereikkel és viseletükkel. A nemes lovak szépségével, himzett takaróival, szügyeik drágaköves, aranytól fénylő ékeivel, a harcosok szittya öltözékével (*Martiorum hominum apparatus Scyticus*), vad kinézetükkel, a fejük búbjágj leborotvált hajviseletükkel, sujtásos mentéjükkel (*virgatae tunicae*), arany és ezüst tarkázott mellvértjeikkel, aranyozott kéziáikkal, bíborral és külhoni ritka bőrökkel borított-díszített, nyilakkal teli puzdráikkal, tarkára festett lándzsáikkal, valamint vasbuzogányaiikkal és súlyos, aranyozott csákányaiikkal a nézősereg szeme egyszerűen nem tudott betelni.” Pighius 1587. 185. ford. TARDY 1989. 61.

58 „28 7bris Az uraymnek attam Sen(n)ey ferenc uram hagasabol ezen napon penzt nyargalásokba” MNL OL, E 185, 30. t., 301. sz., fol. 20r. A szöveget betűhíven közlöm, a rövidítéseket szögletes zárójelben oldom fel, a saját kiegészítéseimet kerek zárójelbe teszem.

59 „28 7bris [...] Vgan ezen napon az turnelra uettem uramnak w .N[agyságának]. egh al orcat – d 60” Uo., fol. 20v.

60 A magyarok közül egyedül az ugyancsak a bécsi Habsburg udvarban nevelkedett Balassi András és János szerepel név szerint a forrásokban, azonban már a szeptember 30-án tartott várostrom résztvevői között (*Forgách Magyar históriája* 1866. 511–512).

61 EDELMAYER 1990. 202–205.

62 KÁROLYI–SZALAY 1882. 178–216; TAKÁTS 1922. 62–64.

63 Nádasdy II. Ferenc levele Kanizsai Orsolyához, Bécs, 1568. dec. 19. (kiad.: Károlyi–Szalay 1882. 205).



4. Jacopo Strada: *Fama*
Lehetséges jelmezterv az 1572. évi koronázás lovagi tornájának második napi viadalához,
amelyen Nádasdy II. Ferenc álarcban vett részt
Színezett tollrajz
Stockholm, Kungliga biblioteket, Ms S100, fol. 3r.

beszerzett drága ruhaanyagokat Ferenc díszöltözetéhez is felhasználhatták. Lőrincfalvy számadása szerint⁶⁴ a koronázás előtt vettek többek között új lovakat, és maga Kristóf „uram” is ajándékozott Ferencnek további kettőt. Vásároltak még neki egy párducbőrt is Sennyei Ferenc megbízásából 12 forintért. Rögtön aznap pedig, ahogy a főúr és kísérete Pozsonyba ért, az úr három török nyeregtakaróját („caprag”)⁶⁵ keleti eredetű pamutvászonnal,⁶⁶ sárga bagaziával bélelték, amelyhez szövetet és sárga selyemfonalat összesen 1 forint 90 dénárért vettek. A bélést valószínűleg a főúr Gábor nevű szabója készíthette el, akít szintén magával vitt a koronázásra. A fegyverzetéről pedig mindössze annyit derül még ki, hogy egy helyi mesterrel, Ötvös Bertalannal még díszesebbre alakították át az úr „viselő” szablyáját, amelyre 4 tallérért boglárokat rakattak.

A főúr reprezentatív megjelenéséről leginformatívabban a sárvári Ötvös Andrásról megrendelt ezüsttárgyakra vonatkozó adatok tanúskodnak. A mester megbecsültségét jelzi, hogy Nádasdy több új reprezentatív lószerszámkészletet is csináltatott vele, néhányat kifejezetten magának. Ezeket valószínűbb, hogy nem vezetéklovakra szánták, hanem hagyományos lófelszerelések voltak: amikor a főúr a lovas kíséretével vonult fel, hintókra nem volt szükség. Minden bizonyosan azért rendelte meg tehát Ötvös Andrásról nagy tételben az ötvösműveket, hogy a Magyar Királyság legfontosabb politikai-hatalmi reprezentációs eseményén, a pozsonyi koronázáson ő és kísérete ezekben jelenhessen meg.

András mester munkájára folyamatosan számítottak a sárvári előkészületek során. A napi számadásban is akadnak további, vele készíttetett tárgyak: az említett ezüst- (?) vértet egy ló nyakára való párducbőrhöz rendelték meg tőle 10 tallérért,⁶⁷ továbbá ezüstözött „hegyestörököt”, melyekért pedig 30 tallért kapott.⁶⁸

A legtöbb részletet azonban Lőrincfalvy Kristóf idézett átvételi jegyzéke őrizte meg számunkra (*Függelék 1. a–b.*).⁶⁹ Ebben kizárólag a sárvári Ötvös Andrásról megrendelt ezüstműveket sorolta fel az adott tárgy rövid leírásával és súlyával együtt (gira, lat, nehezék). Az irat jelenleg két darabból illeszthető össze, lehetséges, hogy voltak további, azóta elveszett részei is.⁷⁰ A szövegből kiderül, hogy a mesternél történt a kész tárgyak súlyának a megállapítása, amelyhez a mérőeszközök minden bizonnyal Ötvös András saját műhelyében álltak rendelkezésre. Az elkészült ezüstművek átvételéhez kellett valamennyit lemérni, hogy meg lehessen állapítani az ötvösnek eredetileg adott ezüst- és a kész darabok súlya közötti esetleges különbséget. A művelet az ezüsttárgyakat készítő ötvös és az azokat átvevő komornyik hozzáértését is igényelte.⁷¹ A „lőöltözetek” egyes részeit külön-külön mérték le és jegyezték fel, a többi tárgyat hol részenként, hol egyben. Az elkészült darabok között meglehetősen nagy összsúlyúak is voltak: a legtöbb nemesfémet az első, „satos” lószerszámhoz használták fel, amely kb. 4,73 kg ezüstöt⁷² nyomott.

Ötvös András tehát Sárvárott nagy valószínűséggel egy műhelyt tartott fenn, de nem tudni, hogy ezt a várban vagy a településen rendezte-e be. Az 1572-es feladatai alapján kevésbé várbeli mesternek, inkább udvari ötvösnek tűnik,⁷³ bár ennek eldöntéséhez jó lenne tudni, honnan kapta a fizetését – magától Nádasdy Ferenc-től vagy a vár udvarbírójától –, és vajon az udvartartás tagjának tekintették-e, például együtt étkezett-e velük, azonban erről egyelőre nincsenek adatok.

A jegyzék először két, aranyozott ezüst lószerszámot ír le, amelyek akár magának Nádasdy Ferencnek is készülhettek, bár a főúr neve nem szerepel a jegyzék elején. A leggazdagabb díszített az itteni „első”, „satos” lószerszám kapta, amelynél sattal, azaz zsanérral kapcsolódtak egymásba⁷⁴ a láncot alkotó ezüstelemek. Négy

64 MNL OL, E 185, 30. t., 301. sz., fol. 16r, 16v, 9 Septembris [...] Sen(n)ey Janos uramnak attam Sen(n)ey Ferenc uram hag(y)asabol melyen uramnak w .N[agyságának]. az koronázatra egh pardocho bört uet-tenek tole tyzen ket forintot – fl XII” 17r, „14 7bris Ez napon yotunk yde be posonba az koronazatra posonban vettem uram w .N[agysága]. szyksegere harom capragh beleny egh vegh bagazyat fl 1 d 8o / Vgan ezen caprag uar(r)any sarga selmet uettem – d 1o / Ötvös bertalannak attam negh talert kyből az uram w .N[agysága]. uselo zablyayara boghlarokat cýnalýon – fl IIII” 18v, 19v.

65 Hosszanti téglalap alakú, három oldalán rojtos lótakaró, amely a nyereg mögött a ló farát díszítette. Anyaga többnyire bársony, amelyet skófiummal (arany- és ezüstdróttal) hímeztek ki (PÁSZTOR 2012. 240–241).

66 ENDREI 1989. 144–145, 217.

67 „26 Augusty attam yt Saruaret ötvös andrasnak az Sarvary ötvösnek

lo nyakara ualo parduc börru uert(et) cýnalný tyz talert – fl X” MNL OL E 185, 30. t., 301. sz., fol. 16v.

68 „2 Septembris Attam ötvös andrasnak az Saruary ötvösnek az heges-török cýnalasara ez wstözny harmýnc talert – fl XXX” Uo., fol. 17r.

69 MNL OL, E 185, 29. t., 48. sz. és 30. t., 308. sz.

70 A 48. számú irat folytatása a 308. számú, amelynek a bifóliója az előbbi alkotó, két bifólióból álló ívfűzetnek a közepére illik. Ez alapján számoztam be folytatólagosan a lapokat a *Függelék*ben.

71 STIELAU 2014. 2–3; KISS E. 2023. 101, 214.

72 Egy bécsi márka (gira) kb. 0,28 kg ezüstnek felel meg, egy gira 16 latból, egy lat 4 nehezékből állt (KISS Erika szíves közlése). A súlyszámításhoz vö. BOGDÁN 1991. 443–444.

73 Vö. KISS E. 2023. 215.

74 Kiss Erika és Pásztor Emese szíves közlése.

részből állt: egy 14 boglárrel díszített nyakbavetőből, annak a gombjából, egy „hármás” szügyelőből 26 boglárrel és egy 21 bogláros farmatringból. A „második” lószerszám „bortwsh” volt, azaz börtü (szemcsés díszítés)⁷⁵ borította. Ehhez egy 16 boglárrel díszített nyakbavető és annak a gombja tartozott. A lószerszám többi része nincs leírva, az ezt alkotó, feltehetőleg már nem ezüstből készült szíjak a szokásos borítást (bársonyos, atlaszos, szövött majcos)⁷⁶ kaphatták.

Majd következik két újabb ezüst lószerszám és néhány további ezüstitárgy. Lőrincfalvay ennél a résznél azt is fontosnak tartotta feljegyezni a címben, hogy Ötvös András az aranyozott ezüsből készült lószerszámokat újonnan készítette Nádasdy Ferenc számára. Így valószínű, hogy a „lőöltözetek” után számba vett további ezüstitárgyak (főként sisakok) között is voltak magának a főúrnak készült darabok, más részüket pedig Nádasdy Kristóf, valamint a kíséretében felvonuló főlegények viselhették.

Az itteni „első” lószerszám ötrészes volt: egy nyakbavetőből, annak a börtüvel díszített gombjából és csatjából, egy börtüs farmatringból, valamint egy „hármás” (bizonyára három láncból álló) szügyelőből állt. A „második” lószerszám „szegezett saton járt”, és szintén öt részből tevődött össze: egy nyakbavetőből, annak a gombjából és a csatból, egy farmatringból és szintén egy „hármás” szügyelőből.

András mester lószerszámkészletei tehát kizárólag ezüstláncokból, -csatokból és -gombokból álltak, viszont a ló díszes felszereléséhez még tartoznia kellett egy nyeregnek és nyeregtakarónak is. Erről az egyetlen adatunk Ferenc említett török nyeregtakarója („caprag”),⁷⁷ amely a típusából adódóan csak a ló farát borította. Nyilván vitt még magával a lova egész testét fedő, nagyobb méretű nyeregtakarókat is, amelyek gazdagon díszítettek voltak.

A négy ezüst „lőöltözetten” kívül a listában találni még öt ezüstsisakra készített kettős tolltokot, amelyekbe

„bokor tollat” állítottak, egy kengyelvasat, valamint egy „héjra szegezett”, aranyozott ezüstsisakot és egy másik ezüstsisakot, amelyen egy „címerboglár” volt – bizonyára a Nádasdy-címerrel. András mester ezenkívül még pohárfedelekből nyert ezüsből hat hosszú ezüstpoharat foltozott meg, amelyeket azután a főúr pozsonyi szállásán használhattak a pohárszékhez.

A vizsgált iratokban tehát a Nádasdy II. Ferenc és kísérete díszöltözetéhez és -fegyverzetéhez, valamint a lovak felszereléséhez beszerzendő, illetve elkészítendő tárgyakról esett szó. Az előkészületeket összefogó Lőrincfalvay Kristóf a segítségükkel vette számba az elvégzett, illetve még hátralévő teendőket, valamint rendszerezte a kiadások alakulását. Ugyanakkor ezek a gazdasági jellegű feljegyzések a fiatal főúr reprezentációs törekvéseinek a jobb megértéséhez is egyértelműen közelebb visznek. Bár van köztük töredék, mások pedig csak bizonyos részletekre térnek ki, az iratcsoport még így is átfogó képet nyújt a Nádasdy-udvarban zajló történésekről, illetve az 1572. szeptemberi pozsonyi koronázás alatti eseményekről.

Megismerhetjük az egyszerre több Nádasdy-uradalom személyzetét megmozgató szervezést és logisztikát, az udvar több helyszínre kiterjedő vásárlási hálózatát, magukat a megrendelt tárgyakat és típusaikat, illetve a tárgyak személyek közötti vándorlását. Feltűnnek a jellegzetes beszerzési helyek: a Nádasdy-uradalmak (Sárvár, Csejte, Keresztúr), a luxuscikket kínáló Bécs és Velence, valamint a koronázásnak otthont adó Pozsony. Megjelennek a tárgyak beszerzését és készíttetését intéző főbb szereplők: a kulcsfigura, Lőrincfalvay Kristóf komornyik és a megbízottak, akik a vásárlásokat intézik (Dombray Mihály, Sbardellat Ágoston, Vály András). Nem utolsósorban pedig szerepelnek bennük az udvar által foglalkoztatott mesterek: mindenképp az sárvári Ötvös András, aki 1572-ben nagy tételben készített ezüstitárgyakat a Nádasdyak megrendelésére.

75 Kiss Erika szíves közlése.

76 Pásztor Emese szíves közlése. Vö. PÁSZTOR 1999. 11.

77 Ld. 64. jegyzet.

Függelék 1. a-b⁷⁸

Lőrinczfalvai Kristóf átvételi jegyzéke sárvári Ötvös András ezüstszereléseiről, 1572. augusztus 20.
MNL OL, E 185, 29. t., 48. sz. és 30. t., 308. sz.

1. a.

[fol. 2r-től a szöveg kezdete, fol. 1r–1v üres]

1572

20 Augusty Saruary ötuös Andras adot
en kezembe ydebe ez wst zerzamat
kýt w maga cýnalt uýonan aranyazot
Első lora ualo oltozet Satos

1 Egh Satos nyakba uetö kýnh uagon
boghlar týzennegh eb(b)en uagon ez wst
harom gýra, týz lat, ket nehezek gira iij: lat x: ne-
hezek: ij

2 Vgan ezen nak nyakba uetonek az
gombýaban uagon ez wst három
gýra, ket nehezek – gýra iij : nehezek ij

3 Vgan ezen Satos nyak szýgelöben
ký harmas kýben uagon boghlar
az zwgen ualo öregh boghlar(r)al
egetembe huzonhat, eb(b)e uagion ezwst
hat gýra, negh lat, ket nehezek gýra vj: lat iiij: ne-
hezek ij

4 Vgan ezen Satos farmetrynghben
uagon boghlar az öreg(g)el ozue
huzon egh, eben uagon ez wst
harom gýra negh lat ket
nehezek – gýra iij lat iiij nehezek ij

[fol. 2v]

1572

1 Az masýk lora ualo öltözet bortwshnek
hýnak Az Ez wst aranyazot
az nyakba uetoben uagon boghlar
týzenhat, ez wst uagon ezen
nyakba uetoben ket gýra týzenegh
lat, es ket nehezek: gýra ij lat xj: nehezek ij

2 Vgan ezen nyakba uetonek az gombýaban
wagon ez wst egh gýra týzenöt
lat egh nehezek gýra j: lat xv: nehezek j

1. b.

[fol. 3r/308. sz. irat 1r-től a szöveg folytatása]

1572

20 Augusty Mertwnk az ötvös Andras
uramnal lo zerzamat kýt uramnak
w N[agyságának]. cýnalt uýonal mynden zerzamat

1 Első lora ualo nyakba uetoben uagon
ket gýra týzen egh lat es
ket nehezek gýra ij: lat 11 nehezek ij

2 Vgan ezen nyakba uetonek az gombýaban
kýt bortwsnek hýnak uagon egh gýra
týzen öt lat egh nehezek

3 Vgan ezen bortwsh farmetrynghben uagon
ez wst ket gýra egh lat gýra ij lat vj nehezek
cýnaltak hoz(z)a negh latot fel nehezeket

4 en(n)ek az zýgeloje harmas ký nyomot(t)
ot gýrat V ket lat(ot) ij

5 Az gombon uagon ualo catban uagon ez
wst egh lat fel nehezek lat j nehezek j

[fol. 3v]

20 Augusty Vet(t)em be etves andras uramtol
masodyk lo zerzamat kýt uýonnan
cýnalt ký mynd myan cak zegezet(t)
saton yar

1 Az satos nyakba uetoben uagon
gýra – iij lat x nehez[ek] ij

2 Vgan ezen Satos far metrynghben
uagon három gýra negh lat
ket nehezek – gýra iij: lat iiij nehezek ij

⁷⁸ A szövegeket betűhíven közlöm, a rövidítéseket szögletes zárójelben oldom fel, a saját kiegészítéseimet kerek zárójelbe teszem.
A 29. t., 48. sz. és a 30. t., 308. sz. dokumentumok papírjának a

vízjele azonos, a hajtásnyomok is olykor egybeesnek, ugyanakkor néhány egymástól eltérő helyen található folt viszont arra utal, hogy a két iratot már egy jó ideje külön tárolták.

3 Az zýgelobe ký harmas uagon ben(n)e
hat gýra negh lat ket nehezek
gýra vj lat iiij ne(he)zek 2

4 Satos nyakba uetonek az gombýaban
uagon három gýra, es ket nehezek
gýra iij, ne(he)zek ij
Az gombon ualo catban uagon ez wst
egh lat fel nehezek – lat j nehez[e]k j

[fol. 4r]
20 Augustý az uy sýsakokra ke ualo
kettös tol[!] tokokat kýben bokor
tol(l) al(l) Öt sýsakra ualo tol[!] tokba
uagon týz lat egh nehezek lat x nehezek j

24 Augustý hoztam be etues andras
uram(nak) poharokat kýket fodelestol

týzenhárom pohar fodel ký nyomot[t]
nyolc gýrat týzenhárom latot
ezt merue attak ký gýra viij lat xiiij

Ismet meretlen attanak ký neg hat
ez wst hoz(z)u pohar fotozný
kýre cýnalt az fotozasara negh
latot – lat iiij

21 Septembris Az kengel Vason buretun
uagon ez wst negh gýra öth lat
ket nehezek – gýra 4 lat 5 nehezek 2

Egýk ez wst sýsakban kýt uýon[n]an
cýnalt ez wstbol ký týzta ez wst
aranýas az egýk Sýsaknak az pofajaba
or(r)h uasaban az nyak uasaban tol(l) tokaua
es mynden aprolekýauaual egetembe
kýt heý(r)a kel(l) zegezny uagon ez wst
ben(n)e ez wst negh gýra týz lat ket
nehezek – gýra 4 lat x nehezek 2

[fol. 4v]
Az egýk sýsakban uagon ez wst aprolek
zerzama nekýl ez wst három gýra
týzen ket lat az cýmer boghlar
nekýl – gýra iij lat xij

[fol. 5r–5v üres]
[fol. 6r–6v üres]

Függelék 2.

Dombray Mihály és Sbardellát Ágoston (?) bécsi vásár-
lási listája a koronázásra, 1572. július 14.
MNL OL, E 185, 30. t. 306. sz.

[fol. 1r]

Anno 1572
14 Julý,

Wramnak w Nagsaganak walo wasarlas Bechben,
ez Jöuendö
koronazatra.

Hath Aranýas Sýsakoth, myndenýkbül
hath hath forenton, wewen tezen fl. 38 d 53 1/3
Negý köz Sýsakoth, masfell fell forenton
wewen tezen – – fl. 6
Egý feg'wer Derekath – fl. 5 d 50
Egý Panzerth Török Palnak fl. 14 d 60 2/3
Lörinczfalway Christoffnakh egý
Panzert – – fl. 14 d 60 2/3
Egý Mosdo Toknak az Waltsa=
gaerth – – d 70
Ötwen egý Reff wörös köz taffotath
Lobogonak waloth, Haromawall egý
forenton tezen – – fl. 17
Hath Reff feýer köz taffotat, Haromawall
egý forenton – – fl. 3
Egý Reff feýer Duppla taffotat fl. j d 60
Negý Reff wörös duppla taffotat, Reffýt
keth keth forenton talleron – – fl. 8

[fol. 1v]
Zaz es Nyöltz [sic!] Reff wörös Racz taffotath, öth
Reffýewell egý fore[n]ton, tezen—fl
Ismegh Hwzon öth Reff feýer Racz
taffotat, tezen – – fl. 26 d 50
Ött Tar Zekerre walo Sen wasath
keth keth Talleron mynden Zekerhez
wewen,
Ismeth ott kochýra walo Sen wasat
ket ket Renes fore[n]ton
Es Azokhoz Sen Zegnek, es Karý=
kakra walo wasat vettwnk fl 28 d 30

Summa facit fl. 164 d 34 2/3

[fol. 2r]
 Az Pozto Wasarlas.
 Zaz Hwzon keth Reff wörös es zederÿes
 Chÿmazÿnt, mÿnden Reffet keth ket
 fore[n]ton, es ötwen het Penzen wewen
 tezen – – – fl. 312 d 32.
 Ismeth ötwen Reff es egÿ Harmad Rez
 granatoth, Reffet Harom harom fore[n]ton
 es Hatwan Negÿ Penzen wewen tezen fl. 183 d 21
 Tÿzen hath wegÿ Karasÿath, wegÿt tÿzenharo[m]

fore[n]ton es Neguen Penzen wewen tezen
 fl. 227 d 80
 Öth Wegh Sarga Barazlaÿt, Wegÿt
 harom harom fore[n]ton, tezen – fl. 15.

Az pozto arranak sommaÿa
 tezen fl. 738 d 32.

[2v üres]

Rövidítések

MNL OL – Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár Országos
 Levéltára
 MTA – Budapest, Magyar Tudományos Akadémia

ÖStA AVA FHKA HKA – Wien, Österreichisches Staats-
 archiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Finanz- und
 Hofkammerarchiv
 ÖStA HHStA – Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-,
 Hof- und Staatsarchiv

Bibliográfia

ANTENHOFER 2020

Christina ANTENHOFER: Inventories as Material and Textual Sources for Late Medieval and Early Modern Social, Gender and Cultural History (14th–16th centuries). *MEMO 7. (Textual Thingness / Textuelle Dinghaftigkeit)* 2020. 22–46.
<https://doi.org/10.25536/20200702> (letöltve 2024. 08. 19.)

BOGDÁN 1991

BOGDÁN István: *Magyarországi úr-, térfogat-, súly- és darabmértékek 1874-ig.* (A Magyar Országos Levéltár Kiadványai, IV; Levéltártan és Történeti Forrástudományok, 7.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991.

BUZÁSI 2024

BUZÁSI Enikő: *Önkép és múltkép. A reprezentáció színterei Nádasdy Ferenc és a 17. századi főúri elit műpártolásában.* Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2024.

EDELMAYER 1990

Die Krönungen Maximilians II. zum König von Böhmen, Römischen König und König von Ungarn (1562/63) nach der

Beschreibung des Hans Habersack. Hg. Friedrich EDELMAYER et al. (Fontes Rerum Austriacarum Scriptorum, 13.) Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1990.

ENDREI 1989

ENDREI Walter: *Patyolat és posztó.* Budapest, Magvető Kiadó, 1989.

Forgách Magyar históriája 1866

Forgách Ferenc Magyar históriája, 1540–1572. Szerk. MAJER FidéL. (Magyar Történelmi Emlékek, Második osztály. Írók, XVI.) Pest, 1866.

GULYÁS 2021

Borbála GULYÁS: Festivities Celebrating the Coronations of the Habsburgs Maximilian and Rudolf as King of Hungary in Pozsony/Bratislava, 1563 and 1572. In: *Eagles Looking East and West. Dynasty, Ritual and Representation in Habsburg Hungary and Spain.* Eds. Tibor MARTÍ–Roberto QUIRÓS ROSADO. (Habsburg Worlds, 4.) Turnhout, Brepols Publishers, 2021. 77–95.

GULYÁS 2023

Gulyás Borbála: Giuseppe Arcimboldo és Jacopo Strada jellemzői és az 1572. évi pozsonyi koronázás lovagi tornája. *Ars Hungarica*, 49. 2023. 363–388.

GULYÁS 2024

Borbála Gulyás: Einzüge und Krönungszüge in Ungarn. In: *Visuelle Kultur der Herrscherrepräsentation in Städten des habsburgischen Reichs von Ferdinand I. bis Josef I.* (1526–1711). Hg. Herbert KARNER–Veronika DECKER. Wien, ÖAW, 2024 (megjelenés alatt).

ISTHVFANFIUS 1622

Nicolaus ISTHVFANFIUS: *Historiarum de rebus Ungaricis libri XXXIV.* Coloniae Agrippinae, Antonij Hierati, 1622.

Istvánffy Históriája

Istvánffy Miklós magyarok dolgairól írt históriája Tállyai Pál XVII. századi fordításában. I/3. 25–34. könyv. 35–38. könyv (vázlat). S. a. r. BENITS Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

KÁROLYI–SZALAY 1882

Nádasdy Tamás nádor családi levelezése. Kiad. KÁROLYI Árpád–SZALAY József. Budapest, MTA, 1882.

KEREKES 1940

Kerekes György: *Polgári társadalmunk a 17. században. Schirmer János 1625–1674 kassai kereskedő üzleti könyve alapján.* Kassa, Wiko, 1940.

KISS E. 2023

Kiss Erika: „...az mi kevés ezüst marhácskám vagyon...” Ötvösművek a három részre szakadt Magyarországon. Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2023.

KISS F. G. 2004

Kiss Farkas Gábor: A Ragyogó Mágus, avagy a Balassák az udvari ünnepélyeken. In: *Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra. Fiatal kutatók Balassi-konferenciája* (Traditio Renovata, 1.) Szerk. Uő. Budapest, ELTE BTK, 2004. 89–119, 273–279.

KOLTAI 2001

Magyar udvari rendtartás. Utasítások és rendeletek. 1617–1708. S. a. r., jegyz., előszó KOLTAI András. (Millenniumi Magyar Történelem, Források) Budapest, Osiris Kiadó, 2001.

KOVACHICH 1790

Martinus Georgius KOVACHICH: *Solennia inauguralia...* Pest, Matthias Trattner, 1790.

KUMOROVICZ–M. KÁLLAI 1959–1960

Kultúrtörténeti szemelvények a Nádasdiak 1540–1550-es számadásaiból. Fasc. I–II. Kiad. KUMOROVICZ L. Bernát–M. KÁLLAI Erzsébet. Szerk. BELÉNYESY Márta. (Történet–néprajzi Füzetek, 1–2.) Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum–Néprajzi Múzeum, 1959–1960.

LIETZMANN 1992

Hilda LIETZMANN: Quellen zur ungarischen Krönung Rudolfs II. im Jahre 1572. In: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 42. 1992. 63–101.

MOE V.

Magyar országgyűlési emlékek történeti bevezetésekkel. Ötödik kötet. (1564–1572). Szerk. FRAKNÓI Vilmos. (Magyar Történelmi Emlékek, Harmadik Osztály, Magyar Országgyűlési Emlékek, V.) Budapest, MTA, 1877.

NAGY 1900

Nagy Géza: *Magyar viseletek története.* Rajzolta és festette NEMES Mihály. Budapest, Franklin Társulat, 1900.

PÁLFFY 2004

Pálffy Géza: Koronázási lakomák a 15–17. századi Magyarországon. Az önálló magyar királyi udvar asztali ceremóniarendjének kora újkori továbbéléséről és a politikai elit hatalmi reprezentációjáról. *Századok*, 138. 2004. 1005–1101.

PÁLFFY 2008

Pálffy Géza: A magyar királykoronázások történetének eddig ismeretlen alapforrása: a magyar tanácsosok 1561. évi javaslata a koronázások pozsonyi szertartásrendjéről. In: *Redite ad cor. Tanulmányok Sahin-Tóth Péter emlékére.* Szerk. KRÁSZ Lilla–OBORNI Teréz. [Budapest], ELTE Eötvös Kiadó, 2008. 489–503.

PÁLFFY 2009

Pálffy Géza: Nádasdy Tamás nádor a magyar királyok koronázási szertartásáról (1561). In: *Szolgalatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek.* Szerk. CsászTVAV Tünde–NYERGES Judit. Budapest, Balassi Kiadó–MTA Irodalomtudományi Intézet, 2009. 305–310.

PÁLFFY 2010

Pálffy Géza: A Magyar Korona országainak koronázási zászlói a 16–17. században. In: *„Ez világ, mint egy kert”. Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* Szerk. BUBRVÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat Kiadó, 2010. 17–52.

PÁLFFY 2024

Géza PÁLFFY: *Die Krönungsfahnen in der Esterházy Schatzkammer auf Burg Forchtenstein. Die Geschichte der Krönungsfahnen der Länder der Stephanskronen vom Spätmittelalter bis Anfang des 20. Jahrhunderts.* (Mitteilungen aus der Sammlung Privatstiftung Esterházy, Jahrgang 2024, Bd. 10.) Eisenstadt, Esterházy Privatstiftung, 2024.²

PÁLFFY–DOMINKOVITS 2010

PÁLFFY Géza–DOMINKOVITS Péter: Küzdelem az országos és regionális hatalomért. A Nádasdy család, a magyar arisztokrácia és a Nyugat-Dunántúl nemesi társadalma a 16–17. században [1. rész]. *Századok*, 144. 2010. 769–792.

PÁSZTOR 1999

PÁSZTOR Emese: Száz év múltán – ismét a majc kérdéshez. *Ars Decorativa*, 18. 1999. 7–23.

PÁSZTOR 2012

PÁSZTOR Emese: Cafrang, csótár, jancsika. A magyar nyelvű források szerepe a hódoltság kori török iparművészet történetének kutatásában. In: *Identitás és kultúra a török hódoltság korában*. Szerk. Ács Pál–SZÉKELY Júlia. Budapest, Balassi Kiadó, 2012. 233–248.

PIGHIVS 1587

Stephanus Winandus PIGHIVS (PIGGE): *Hercules Prodigius...* Antwerpia, Christoph Plantin, 1587.

RUDOLPH 2011

Harriet RUDOLPH: *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618).* (Norm und Struktur, Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit, 38.) Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 2011.

SCHENK 2003

Gerrit Jasper SCHENK: *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich.* (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, 21.) Köln, Böhlau, 2003.

SOLTÉSZ–TÓTH–PÁLFFY 2016

SOLTÉSZ Ferenc–TÓTH Gábor–PÁLFFY Géza: *Coronatio Hungarica in nummis. A magyar uralkodók koronázási érmei és zsetonjai (1508–1916).* Budapest, BTK Történettudományi Intézet, 2016.

STIELAU 2014

Allison STIELAU: The Weight of Plate in Early Modern Inventories and Secularization Lists. *Journal of Art Historiography*, No. 11. December 2014. 1–27.

SZABÓ 2008

SZABÓ Péter: Nádasdy Ferenc és Pálffy Miklós vitézi kultusza. In: *Uő: Jelkép, rítus, udvari kultúra. Reprézntáció és politikai tekintély a kora újkori Magyarországon.* (TDI Könyvek, 7.) Budapest, LHarmattan Kiadó–ELTE Történelemtudományok Doktori Iskola, 2008.

TAKÁTS 1922

TAKÁTS Sándor: Nádasdy Ferenc (a fekete bég) ifjúsága. In: *Uő: Régi idők, régi emberek.* Budapest, Athenaeum Kiadó, 1922. 28–66.

TARDY 1989

TARDY Lajos: Koronázási riport útleírással [1572]. In: *Uő: Históriai ínyencfalatok.* Budapest, Laude Kiadó, 1989. 57–67.

VOLTELINI 1892

Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien [2]. Hg. von Hans von VOLTELINI. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 13. 1892. XXVI–CLXXIV.

Commissions and Purchases of the Court of Ferenc II Nádasdy for the Coronation in Pozsony/Bratislava in 1572

The present study examines the commissions and purchases of the court of the Hungarian magnate Ferenc II Nádasdy (1555–1604) for the coronation as King of Hungary of the Habsburg Archduke Rudolf I (later Rudolf II, Holy Roman Emperor), held in Pozsony/Bratislava in 1572. The analysis is based on recently discovered archival documents (accounts and lists) written by Nádasdy's chamberlain, Kristóf Lőrincfalvy.

The young Hungarian aristocrat Ferenc Nádasdy was the only son of the former leader of the Hungarian secular elite, the late palatine Tamás Nádasdy (1498–1562) and his erudite wife, Orsolya Kanizsay (1520–1571). Ferenc lived between 1567 and 1569 in the Nádasdy palace in Vienna next to the Hofburg and he regularly met Maximilian II's sons, Archdukes Rudolf and Ernest. In 1572 Nádasdy was assigned two special tasks at Rudolf's coronation ceremony: he carried Hungary's main

flag among the kingdom's ten coronation flags at the entries and processions, and together with other young Hungarian aristocrats, he served at the table of the new king Rudolf during the coronation banquet.

Nádasdy and his large retinue of 180 horsemen attended the entries and processions of the coronation festivities in richly decorated garments and weapons. His court purchased – in Vienna and very probably also in Venice – a large amount of textiles and other accessories for the retinue's liveries and equipment (e.g., flags, lances) and commissioned a vast number of (in part gilded) silver accessories (horse trappings, helmets etc.) for the occasion. These various silver objects were made by a goldsmith named "Master Andreas", who worked in Sárvár, possibly in the Nádasdy family's castle.

TÁRGYSZAVAK

magyar királykoronázás, 1572, Pozsony, Bécs, Velence, Sárvár, Magyar Királyság, Habsburg Monarchia, II. (I.) Habsburg Miksa, II. (I.) Habsburg Rudolf, Nádasdy II. Ferenc, Lőrincfalvy Kristóf, Ötvös András, textilek, lószerszámok, ezüsttárgyak, országzászlók, bevonulás, lakoma

KEYWORDS

coronation as King of Hungary, 1572, Pozsony/Bratislava, Vienna, Venice, Sárvár, Kingdom of Hungary, Habsburg Monarchy, Maximilian II (I) of Habsburg, Rudolf II (I) of Habsburg, Ferenc II Nádasdy, Kristóf Lőrincfalvy, Master Andreas goldsmith, textiles, horse trappings, silver objects, coronation flags of the Kingdom of Hungary, entry, banquet

Konkoly Ágnes

„Le chercheur”

Vilt Tibor ifjúkora és korai portréművészete
(1905–1936)

Jelen tanulmány Vilt Tibor első életszakaszát, gyermekkorát, tanulóéveit, az 1920-as, illetve az 1930-as években született alkotásait, ezen belül is elsősorban portréművészetét tárgyalja 1936-ig, az Ernst Múzeumban rendezett kiállításáig. Vilt memoárjaiban visszatérő motívum, hogy „keresőként” aposztrofálja magát, s valóban, az *œuvre* egészében kísérletezik: a különböző stílusokkal, léptékekkel, arányokkal – a kisplasztikától a monumentális térkompozícióig –, anyagokkal – bronzsal, fával, ólommal, a kései korszakban betonnal, üveggel. Esetében ezért is különösen érdekes, hogyan indul, *hogyan és hol kezd keresni* – miként vezet az út a kezdeti lépésektől, a rajz iránti érdeklődéstől az építészettel való ismerkedésen át a plasztikáig, az egyiptizálástól

és az antikizálástól a kubizáló, expresszív stílusfordulatig. Több interjú, illetve visszaemlékezés maradt ránk Viltől, így gondolatmenetünk vezérfonalát ő maga, önvallomásai¹ jelölik ki.

I. A „ragacs álom”

Gyermek- és kamaszévek

Vilt 1905-ben született középosztálybeli család harmadik fiaként.² „Csenevész”, de „szenvedélyesen játékos, szertelen gyermek” volt, ugyanakkor „jól nevelt

1 Az értekezés elsődleges forrásait főként a Vilt hagyatékából származó, részint kiadatlan visszaemlékezések, interjúk, személyes iratok, levelek, fotók jelentik. A hagyaték jelenleg négy: egy köz-, illetve három magángyűjteményben található. Az anyag egyik részét – Kovács Péternek és Kovalovszky Mártának köszönhetően – a székesfehérvári Szent István Király Múzeum (a továbbiakban SZIKM) levéltára őrzi, köszönöm Izinger Katalinnak, hogy lehetővé tette számomra ennek megtekintését. A hagyaték egy további része – Vilt és Schaár Erzsébet fia, Vilt Pál révén – Zimányi László magángyűjteményébe került. Utóbbiak visszaemlékezéseket, autográf, illetve gépírással jegyzeteket, interjúkat, magánjellegű, valamint hivatalos leveleket, személyi okmányokat, továbbá műtárgyfotókat, családi fényképeket foglalnak magukba. A hagyaték harmadik csoportja, amely Kovács Péter tulajdonát képezi, egy jelentős fotóanyagot és Vilt iskolai bizonyítványait tartalmazza, ezt Kovács részint publikálta 1972-ben megjelent Vilt-monográfiájában. Tisztelettel köszönöm Kovács Péternek és Kovalovszky Mártának, hogy e kutatásom szempontjából ugyancsak felbecsülhetetlenül értékes anyagot a rendelkezésemre bocsátották. Találunk továbbá Vilthez kapcsolódó műtárgyfotókat, valamint családi fényképeket Schaár Erzsébet fotóhagyatékában is, amelyet a debreceni Antal–Lusztig-gyűjtemény őrzi. Mind a négy hagyatékban maradtak fenn fényképek több, azóta elpusztult vagy lappangó alkotásról is, a hátoldalukon gyakorta Vilt saját kezű jegyzeteivel, datálással, olykor címmel ellátva. Tisztelettel köszönöm Révész Emesének, Passuth Krisztinának,

Kovács Péternek, Kovalovszky Mártának, Csernitzky Máriaának, hogy értékes tanácsaikkal, észrevételeikkel támogatták a munkámat. Köszönöm dr. Antal Péternek és Zimányi Lászlónak, hogy megtekinthettem a magángyűjteményükben található alkotásokat, illetve a hagyatékokat. Jelen kutatás a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott támogatásával készült.

2 1905. december 17-én, a család ekkoriban az V. kerületi Nádor utca 13. szám alatt lakott. *Vilt Tibor születési anyakönyve*. Édesapja Vilt Győző József (1871–1915) magánhivatalnok, édesanyja Polczner Antónia (1876–1958) volt, mindketten római katolikusok. *Vilt Győző József és Polczner Antónia házassági anyakönyve*. *Polczner Antónia halotti anyakönyve*. Vilt úgy emlékszik, hogy szülei kapcsolata szerelmi házasság volt, a pár legidősebb fiuk, Viktor érkezésekor kelt egybe, ezt azonban ő csupán negyvenéves korában tudta meg. VILT 1973. 3. Azonban az anyakönyvek tanúsága szerint Viktor 1896-ban, László János nevű fiuk pedig 1900-ban született, a szülők pedig 1904-ben kötötték házasságot, valamint – bár Vilt erről sehol nem tesz említést – 1904-ben született egy lányuk is, aki az Ilona Vilma nevet viselte, és öt éves korában elhunyt kanyaróban. *Vilt Ilona Vilma halotti anyakönyve*. Vilt fivére mindketten hivatalnokok lettek, Viktor magántisztviselőként, László az Országos Társadalombiztosító Intézetben dolgozott. *Vilt Győző halotti anyakönyve*; *Vilt László János halotti anyakönyve*. A születési, házassági és halotti anyakönyvek forrása:



1. Vilt Tibor, é. n.
Vilt Tibor hagyatéka. Fotó © Kovács Péter

csemetéje a mamának” – fogalmaz az *Egy álomról* című önéletrajzi esszében³ (1., 2. kép). A családi legendárium szerint születésének évében apja torokgyulladásra került, amely hosszan elhúzódó szívbetegséghez vezetett. Meghatározó élményt jelentett, hogy apja emiatt érzelmileg elérhetetlen a számára, sóvárog a figyelmére, „nemcsak képletesen jártunk lábujjhegyen”, vagy: „apa mellett apa nélkül nőttem föl” – emlékszik.⁴ A kis Tiborról édesanyja, akihez nagyon kötődött, illetve a velük egy háztartásban élő apai nagynénje gondoskodott. „Világom női aspektust hordozott és hordoz ma is. Huszonhárom éves koromban, ha az Isten szóba került meggyőződésem volt, hogy nem férfi, hanem nő és 30 éves koromban sokszor gondolkodtam azon, hogy a nap nő vagy férfi nemű-e?”⁵

<https://www.familysearch.org> (letöltve: 2024. 01. 10.). Vilt Tibor születési anyakönyvének kivonata Zimányi László gyűjteményében.

3 VILT 1973, 1. Vilt 1973-ban született önéletrajzi esszéjét fiának ajánlotta, és részben közlésre került székesfehérvári emlékkiállításának katalógusában. *Vilt emlékkiállítás* 1986.

4 Uo. 2.

Az esszében különös jelentőséget tulajdonít egy gyermekkori élménynek, a „ragacs-álmoknak”, ahogy ő nevezi, erre utal a memoár címe is. Hétévesen azt álmodta, hogy egy zárt, kocka alakú térben találja magát meztelenül, a kocka falait ragacsos, iszapos anyag borítja, amely rátapad a kezére, amikor azonban szeretné letörölni, az az ujjbegyeihez érve szálakat húz a térben, amelyekbe belegabalyodik, a szálakkal való küzdelmet halálfélelem, erős szorongásérzés, verejtékezés, fulladás kíséri. Vilt megfejtése szerint a kocka az anyaméh biztonságát, az anyához való kötődést, a ragacs pedig az apa, illetve a biztonság hiányát, a lét-féltést szimbolizálta, és a ragaccsal, valamint a szálakkal való viaskodást retrospektíve élete metaforájának tekinti: „ha visszagondolok rá, olyan emlékek tűnik, melyből mindent megmagyarázhatok. Életem gubanca melyről legombolyíthatom mindazt, ami később történt velem.”⁶ Ez az álomban megjelenő szorongás az esszé vezérmotívuma, úgyszólván Ariadné fonala, ezért erre a későbbiekben többször visszatérünk majd.

Ezért vonzódott a rajzoláshoz, írja, a szorongás olyan titok, amely elkülöníti őt a világtól, a művészet enyhíti az idegenségélményt: a képzelet megküzdési stratégiát, feloldást jelent a számára. Említi néhány gyermekrajzát, amelyek közül némelyikre, tekintettel érdekes művészi vagy életrajzi vonatkozására, az alábbiakban tömören kitérünk. Gyermekként szenvedélyesen rajzolt, s meglepő módon főként katasztrófákat. Nyolcéves volt, amikor egy, a naplementében süllyedő hajót vett papírra, amely felett az égen egy repülőgép szállt, a témához a Titanic tragédiája és Louis Blériot első, a La Manche csatorna feletti repülése adta az ötletet, jegyzi meg; mindkét eseményről sokat cikkeztek akkoriban a magyar sajtóban. „Furcsa, hogy a süllyedő hajó és a fölötte szálló repülőgép így összetartozott. Mintha az a repülőgép föloldotta volna a katasztrófát.”⁷ Hasonlóan szublimálódnak a gyermekkori szorongások abban a rajzban, amely az első világháború idején, nem sokkal apja 1915-ben bekövetkezett halála előtt készült. A kis Tibor beteg volt, szülei az ágya mellett beszélgettek, ő alvást színlelt. Apja egy kis acél nyílvesztőt mutatott anyjának, ezek a nyilak „földhöz szegeznek a katonákat Szerbiában”⁸ – mondta, mire Viltlen „hisztériás izgalom”

5 Uo. 3.

6 Uo. 13.

7 Uo. 7.

8 1914–1915 folyamán több újságcikk jelent meg arról, hogy a francia légierő bevetette ezeket a nagyjából 12 cm hosszú, hegyes



2. Vilt Tibor osztályképe, é. n.
Vilt Tibor hagyatéka. Fotó © Kovács Péter

lett úrrá: „öszönömtől vezetve nagy figyelemmel le-rajzoltam a kalickában ugránczó kanári madarunkat”. Azonban csupán a madarat rajzolta le, a kalitka rácsait nem, hangsúlyozza. „Miért nem rajzoltam le a szálakat, a drótokat, mely a madár börtöne volt? Talán azért, amely okból a süllyedő hajó fölött ott lebegett az a repülőgép. Ez volt az első önarcképem.”⁹ Sokatmondó, hogy e történetet és elemzését ugyancsak közli az Európai Iskola alkotóinak önéletrajzi esszégyűjteményében, *A magyar művészet önarcképében* is.

Rajzolás közben megnyugodtam és „mindent” elfelejtettem. Nem féltém többé! Azután a rajzolást is elfelejtettem. Sok év telt el, amíg lényegében hasonló élmények újra a kezembe adták a ceruzát, később a mintázófát

végződésű acélpálcikákat, az ún. repülő acél nyílveszőket, amelyeket repülőgépekből dobtak ki ellenséges területekre. A nyilak önmagukban nem voltak különösebben veszélyesek, de mivel nagy sebességgel fúródtak a testbe, sebesülést vagy akár halált is okozhattak. „Az egyik embernek a sarkát valóságos földhöz

és a vésőt. Sok idő mulott intenzitásban és mélységben egyként növekedett. Most már tudom, hogy ma is az a kisfiú veszi kezébe a ceruzát, vésőt, az „anyagot”, „az élményt”, aki voltam. Ma is kétségbe kergető mindaz, ami körülöttem – bennem történik. [...] Így elmélkedem, dolgozom sok mindent elfelejték és bátor vagyok, mert félek, mint a többi emberek. Nem változtam. Vagy a világ nem változott? Figyelek hát és mindenki figyeljen! Látom a nyilak szüntelen zuhogását. A gondolat, az érzelem, a tett, a gyűlölet nyilait látom zuhogni reánk és mibelőlünk. Nem az égből, mert az ég is mi vagyunk és úgy burkoljuk be magunkat, mint az ég. Ezek a nyilak valóban a földhöz szegeznek bennünket, mert bizonyos, hogy elég elgondolnunk valami ártalmat s az serényen válik valóra. De milyen nehéz meglátni a teljes valót, megragadni és békésen visszaadni önmagának, az egésznek, az embernek.”¹⁰

szegezte a repülőgépről lehajított nyíl, úgy kellett a földből és a sebből kihúzni.” *Az ellenség fegyvertárából* 1915. 6.

9 VILT 1973. 7. Eszünkbe juthat ennek kapcsán Vilt 1949-ben készült *Ketrec* című alkotása.

10 VILT [1946].

A félárva gyermek biztonsághiánya, szorongása pedig – ez a történet mindkét variációjában tetten érhető – később egy tágabb egzisztenciális horizonton, a létbe vetettséggel összefüggő kérdésként jelenik meg, miközben érdekes, ahogyan a két világháború élménye is összeér bennük, gyermekként az első, felnőttként pedig a második világháború tragédiája jelenti az életérzés szűkebb kontextusát – a madár az alkotó metaforája, aki a művészet által szabadul meg, a fantázia segítségével oldja el magát a nyomasztó valóságtól.

Apja hosszas betegeskedés után tehát, mindössze negyvenkét éves korában elhunyt. A család nehéz anyagi helyzetbe került, a gyermek Vilt igyekezett támogatni édesanyját, besegített a háztartásban, és apró munkákat is vállalt. Anyja, hogy bevételeit növelje, a Mikszáth térhez közel eső József utca 6. szám alatti lakásuk egyik szobáját kiadta egy orvostanhallgatónak. A diák sokat foglalkozott a gyermek Vilttel, még az orvosegyetemre is bevitte magával olykor, taníttatta, felkeltette érdeklődését a természettudományok, különösen a kémia iránt. „A képletek a lombikok világa talán személytelen, szerves világ vigasztalása volt. Szenvedélyesen foglalkoztam velük. De mintha valami szépség üzenetei lettek volna. A műszerek tisztasága, az egyszerű kísérletek ismétlődő eredménye és úgy ahogy megértése, rendkívül emelte önérzetemet [...]”¹¹ Világmegváltó tervei voltak a kémiával: a szén cseppfolyósításával szerette volna élelemmé alakítani a fákat, és felszámolni az éhínséget.¹² Az alapos megfigyelés és a precíz mérés eszközeit alkalmazta egy másik kamaszkori rajz elkészítéséhez is. „14 éves koromban újra rajzoltam. Életnagyságban profilból egy lányt rajzoltam le [...] Rendkívüli pontosságra törekedtem. Méréseket eszközöltem és centiméterről centiméterre haladtam. Vonalrajz volt. Mint valami tárgyat rajzoltam le a modellt. Csak figyeltem. Masnis kislány volt. [...] Rajzkészségem nem volt, de nem éreztem hiányát. Talán az első rajzom volt mely nem ábrázolt mást mint a külvilágot. Nem fejezett ki semmiféle katasztrófát.”¹³ Az analizálás, a mérés, az összefüggések,

az ismétlődő mintázatok, amelyek a kémiában izgatták, később is életművének szervezőelveit jelentették: a kezdeti, a látszólag szétartó jelenségek közös elvét kereső antikizáló, panteisztikus szemléletől a kubizmus iránti érdeklődésen át – amelyhez az alapformák és a térviszonyok áttekintése vonzotta – egészen az utolsó alkotói korszakig, gondoljunk a hatvanas-hetvenes években készült, egyszerű idomokból felépülő térszerkezetekre, például a *Kategóriák* sorozatra vagy a ritmusokra, szekvenciákra épülő kései üveg munkákra.

A kémia iránti érdeklődéstől motiválva jelentkezett a Műegyetem vegyészmérnöki szakára, ahova azonban, állítása szerint, testalkata, gyenge fizikuma miatt nem nyert felvételt.¹⁴ Így végül Schneller Henrik fajaragóműhelyében helyezkedett el inasként, ahol tíz hónapig,¹⁵ tehát feltehetően 1921 őszétől 1922 augusztusáig dolgozott. A mesterről szép emlékeket őrzött, de az első segéd méltatlanul bánt vele, arrogánsan viselkedett, ugráltatta, s egy sokadik torzsalkodás során fel is pofozta. A kakaskodásnak Schneller egy versennyel vetett véget, a fiúknak egy Zeusz-fejről készült gipszmásolatot kellett lerajzolniuk, a megmértetésből Vilt került ki győztesen. A kihívás, a vetélkedés – ez egész életében jellemzi majd – ösztönzőleg hatott rá. „Már az a tény, hogy inasnak álltam mazohista gesztus volt és nagy visszaesés a szorongattatásba. Életösztönöm működött-e akkor, mikor elhatároztam, hogy megtanulok rajzolni? Mint az első segéd? Kemény munka volt. Minden készség hijján önmagam tanítója lettem. Az önmagam fölő kerekedés gyönyörét éreztem. Sikerült gipsz fejeket, tárgyakat lerajzolni.”¹⁶ E szűk egy év további hozadéka, hogy rászánta magát, hogy a műhelymunka mellett beiratkozzon az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola, a „Kisképző” esti tanfolyamára, Lux Elek csoportjába.¹⁷

1922 szeptemberében pedig az iskola nappali tagozatos diákja lett, a díszítő szobrászat szakra nyert felvételt, Mátrai Lajos osztályába (3. kép).¹⁸ Ekkoriban azonban még nem tudatosan készült a pályára, nem célirányos művészi ambíciók, hanem inkább a mesterségbeli stú-

11 VILT 1973. 7–8.

12 KABÁN 1983. 4–5.

13 VILT 1973. 8.

14 Vilt úgy fogalmazott, hogy „vegyszeti technológia” jelentkezett. Megjegyezte továbbá, hogy a felvételi előtt kilenc hónapot töltött a Chinoin gyógyszeripari cégnél gyakorlaton, miközben egyetemi tankönyvekből készült a vizsgára. NÉRAY 1983. 6.

15 VILT 1973. 8. Lásd még *Vilt emlékkiállítás* 1986. 4. Schneller Henrik fajaragómester bútorszállítással és raktározással is foglalkozott, üzlete a József körúton volt. *Budapesti Czím- és Lakásjegyzék* 1923. 541.

16 VILT 1973. 8. Lásd még KABÁN 1983. 10.

17 Itt főként gipsz domborműveket és -fejeket másolt, készített továbbá egy portrét Diderot-ról. *Vilt emlékkiállítás* 1986. 4; NÉRAY 1983. 8.

18 Itt a következő tárgyakat hallgatta. Az első, 1922/1923-as tanévben betűvetést, egészségtant, fogalmazást, mintázást, mértant, természet utáni rajzot, a második évben alakrajzot, ékítményes tervezést, mértant, építészeti rajzot, valamint a régi stílus és a díszítő stílusok nevezetű tárgyakat, harmadévben pedig alakrajzot, állattanulmányt, bonctant, kereskedelmi ismereteket, művészet- és művelődéstörténetet, továbbá építészeti rajzot, illetve a régi stílus elnevezésű kurzust. Érdekes, hogy az ellenőrző hátlapjának belső oldalára Vilt lejegyzetelte János esztergomi érsek híres kétértelmű

diumok, a „kultúra” iránti vonzalom, tisztelet vezette.¹⁹ Az iskola első évét élvezte, szívesen rajzolt antik szobrok után,²⁰ ugyanakkor szabadidejében is rengeteget rajzolt, ideálja Michelangelo volt, a Sixtus-kápolna reprodukcióit másolta, így tanulta az anatómiát, az arányokat. „Létfenntartó indulatom volt, hogy ha nem is versenyezhettem vele, legalább én is megtanuljam valamennyire a rajzolás tudományát”. Emellett irodalmi műveltségét is igyekezett gyarapítani, sokat olvasott, különösen kedvelte Adyt, illetve a kortárs francia irodalmat, Anatole France-t, s miközben „csékélynek” minősítette ismeretanyagát, azt „elevenül” használta fel vitákban, beszélgetésekben, jegyezte meg büszkén. Fizikumát is fejlesztette, edzett, megizmosodott, ami fokozta önbizalmát.²¹

A kezdeti lendület a másodévben azonban megtört, az élő modell utáni mintázással elakadt. „Élet után mintázni ügyetlennek bizonyultam. Valahogyan nem jutott eszembe a szobor. Pedig úgy éreztem, hogy a »nyelvemen van«, ahogy mondani szokás. Mindennap leromboltam amit az előző nap fölraktam. Az agyag puha volt és engedett a változó érzéseimnek, melyek nem álltak másból, mint abból, hogy az amit csináltam nem hasonlított az »élethöz«. Hiába néztem Michelangelot, aki visszaretentett démoni erejével és tudásával. Végül is nem értettem meg a példákat, bár igyekeztem megérteni őket.” Ennek nyomán, ahogyan a kritikus helyzetekben gyakorta, ismét úrrá lett rajta a szorongás: „Ugy verejtékeztem a munka közben, mint az álomban. Mindig jobban belegabalyodtam a feladatba, mind kevesebb reménnyel. Joggal tanácsoltak el a pályáról.”²²

Újfenntartóvá vált, sodródott, nem találta a helyét. Az építészeti rajz-kurzus azonban, amelyet 1923 tavaszától két féléven át²³ hallgatott, rendkívül inspiratívnak bizonyult számára. A tárgyat Györgyi Dénes oktatta, s amikor az építész mauzóleum ter-



3. Vilt Tibor látogatási igazolványa, Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola, 1922–1924
Vilt Tibor hagyatéka. Fotó © Kovács Péter

vezésével bízta meg a csoportot, Vilt ismét elemében érezte magát. „Mozdulatlan kristályvilágnak tűnt. És kiszámíthatónak. Az arányok világa volt. A mozdulatlané a félig tudományos melyben nem zavartak belső szorongásaim és a kifelé leplezett szorongatásaim. [...] Mintha egy olyan világba érkeztem volna, ahol rendet teremthettem, mert rendelkezésre képes voltam.”²⁴ A terv elkészítéséhez Lajta Béla mauzóleummunkáit tanulmányozta, hasonló módszerrel, mint a masnisi kislányról készült rajz esetében: pontos méréseket készített, „collstokkal”, elemezte az arányokat.²⁵ A rajz nem maradt ránk, és nem említi, hogy Lajta mely művei keltették fel érdeklődését, de arra utal, hogy kockákból épült fel. „Bizonyos, hogy a kockák rajzolásának eddig

mondatát, amelyet a Gertrudis királynő elleni merénylet kapcsán üzent. „A királynét meggyilkolni nem kell, félnetek, jó lesz, ha mindenki bele egyezik én nem, ellenzem.” *Vilt Tibor látogatási igazolványa 1922–1924*; *Vilt Tibor látogatási igazolványa 1928*.

19 VILT 1973. 10. Vö. „Én indulásomtól csak azt éreztem, hogy valamit meg fogok csinálni. De ez a »valami« soha nem körvonalazódott előttem teljes élességgel, homályban maradt, olyan volt mint egy lidérc (ahogyan Puck mondja monológjában). Nagyon hosszú ideig mondhatni ösztönös kézzel dolgoztam. Ugyanakkor rendkívül elevenen éreztem és tudtam *hogyan* kell csinálni. Bár misztikusan hangzik, de úgy tűnt, hogy valaki vezette a kezem és én hallgattam a belső hangra. Ebben a tekintetben ma is így vagyok.” Laczkó 1981. 3. Ezt az interjút Laczkó András 1981-ben készítette Vilttel a nagyatádi alkotótelepen.

20 Petrovics Elek gipszmásolatokat ajánlott fel erre a célra az intézménynek. Ld. 1921. október 3-i értekezlet, *Az OMKII értekezletei 1919–1924*. 80.

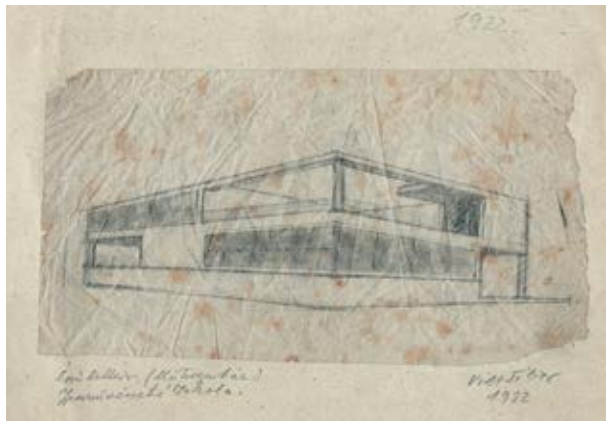
21 VILT 1973. 9.

22 Uo. 9–10.

23 Uo. 10. Vilt itt azt írja, hogy harmadévben kezdett építészeti tanulni, de a bizonyítványok szerint az első év második félévében vette fel először a tárgyat. Vö. 18. jegyzet.

24 VILT 1973. 10.

25 „Hát elmentem Szívós Lacihoz, aki az édesanyám sógora volt, s építési vállalkozó, olyan kis vállalkozó volt, és azt mondtam Laci bácsi ki volt itt legjobb építész az utolsó évtizedekben azt mondja, hát a Lajta Béla, ő csinálta a Vas utcai iskolát meg mi. Hol lehet látni? zsidó temetőben vannak szép siremlékek. Kimentem, collstokkal lerajzoltam, megmértem a siremléket, hogy hogy vannak az arányok, és terveztem siremléket.” NÉRAV 1983. 11. Lásd még ZSIGMONDI 1976. 5.



4. Vilt Tibor: Épületterv (Múteremház), 1922
Papír, ceruza, 20 × 14 cm, j. j. l.: Vilt Tibor 1922
Zimány László gyűjteménye

is kellemes érzése érvényesült már az első próbálkozásokban. De nem rajzoltam, hanem mintáztam a kockákat.²⁶ Lajtára asszociálhatunk Vilt 1935-ben, a gyöngyösi izraelita temetőbe az első világháborúban elesett hősök tiszteletére készített alkotásával,²⁷ de akár még Ország Lili 1978-ban felállított síremlékével összefüggésben is.

II. Az első alkotások

Az építészeti stúdiumok nyomán készítette el azt az *Épületterv (Múteremház)* című rajzot (4. kép), amely a legkorábbi általunk ismert munkája és az első mű,

amelyet ő maga is fontos alkotásként értékelt,²⁸ miközben minden bizonnyal nem annyira művészi szempontból tartotta jelentősnek, hanem mert az egy olyan alkotói lendületet indított benne, amely elindította a pályán. Az épületet a modern építészet megoldásai szervezik, ahogy ő fogalmazott, „racionális” térszerkesztést, vasbetont, lépcső helyett pedig rámpákat alkalmazott. A visszaemlékezésekből nem derül ki, hogy pontosan honnan ismerte a modern építészet elveit, azt külön hangsúlyozta, hogy Le Corbusier munkáival csupán évekkkel később találkozott, utalást tett azonban arra, hogy a Bauhausról és Gropiusról ekkoriban már tudomása volt, Györgyitől hallott róluk.²⁹ Izgalmas probléma, külön tanulmányt érdemelne (és összefügg a kémia, az „analizálás” iránti vonzalom vonatkozásában említettekkel is), hogy az építészeti érdeklődés, illetve a szerkezetes gondolkodás hogyan jelenik meg életművében, hiszen az, véleményem szerint, ahogy látni fogjuk, már e korai periódusban is meghatározó volt, ám igazán látványos szervezőelvvé kései korszakában vált – gondoljunk például az *Orfeusz*, a *Bírák*, a *Galambdúc*, az *Üdvözlét Velelencének* című művekre, vagy az 1960-as évek második felében készült kentaurszobrokra, amelyek architektúrák, kisebb-nagyobb építészeti struktúrák. Györgyi meglátta benne a tehetséget, tetszését olyannyira elnyerte a rajz, hogy „született építésznek” nevezte, és szerette volna meggyőzni, hogy menjen át hozzá belsőépítészet szakra, végül, bár maga sem tudta pontosan megindokolni, hogy miért, nem ezt az utat választotta.³⁰ Annak ellenére sem, hogy szobrászi stúdiumaival olyannyira nem állt jól, hogy – ahogy arra a fentiekben már utaltunk – tanárai eltanácsolták az

26 VILT 1973. 10.

27 A mű leginkább Lajta két, 1909-ben, a Salgótarjáni utcai zsidó temetőbe készült munkájával mutat hasonlóságot, dr. Guttman Emil, valamint Sváb Jakab fiainak családi síremlékével. Tisztelettel köszönöm Csáki Tamás vonatkozó értékes észrevételeit. Ugyancsak releváns párhuzam lehet Greiner Manóknak és családjának 1909-ben készült, a Kozma utcai zsidó temetőben található síremléke is.

28 A rajz Zimányi László gyűjteményében található és a hagyatékából származik. Vilt a halála előtt néhány hónappal készült Néray-interjúban is említette a grafikát, és arra is utalt, hogy az még a birtokában van. NÉRAY 1983. 11. Az alkotást – úgy tűnik, saját készítésű – paszpartu keretezi, amelyen az „Épületterv (Múteremház), Iparművészeti Iskola. Vilt Tibor 1922” jelzés olvasható Vilt kézírásával, amely azonban, véleményem szerint, későbbi keltezésű. A datálás, úgy gondolom, nem pontos, a rajz a fent hivatkozott iskolai bizonyítványok alapján 1923-ban készülhetett. Vö. 18. és 23. jegyzet. Vilt az önéletrajzi esszéiben és a Zsigmondi-interjúban is említette az alkotást. VILT 1973. 11; ZSIGMONDI 1976. 6. A visszaemlékezések és az interjúk alapján megállapítható, hogy e mű azonos azzal a „rajzként” aposztrofált munkával, amelyet

a *Megelőzések és visszalépések belső mozgásának vázlatán első alkotásaként* jelöl meg. VILT [é. n.] Ez Vilt saját kezű, pályájának korszakolását és műveinek kronológiáját szemléltető skicce, Kovács Péter megerősítette, hogy ez az az ábra, amelyet a tihanyi retrospektív tárlathoz készített, és amelyre Néray is utal katalógusszövegében. *Vilt Tibor kiállítása* 1974. 1.

29 VILT 1973. 11. A rajz első látásra feltűnő hasonlóságot mutat Le Corbusier teraszházaival, például a La Roche házzal vagy a Villa Savoy-jal, azonban az elsőt 1923-ban, a másikat pedig csupán 1931-ben fejezte be az építés. A *L'Esprit nouveau* című, Le Corbusier, Amédée Ozenfant, illetve Paul Dermée alapította folyóiratban Le Corbusier több hasonló terve is megjelent 1920-ban és 1921-ben. LE CORBUSIER 1920; LE CORBUSIER 1921; LE CORBUSIER-SAUGNIER 1921. Le Corbusier kiállította a Citrohan ház makettjét az 1922-es *Őszi Szalonon*. Továbbá, ha tudott Gropiusról és a Bauhausról, elképzelhető, hogy az 1923-ban bemutatott mintaházat is ismerhette, akár Györgyi révén, akár külföldi folyóiratokból, de a Bauhausról a hazai sajtóból is tájékozódhatott. Lásd DIENES 1922. 247.

30 VILT 1973. 11. Lásd még NÉRAY 1983. 11–12.



5. Vilt Tibor, é. n.
Vilt Tibor hagyatéka. Fotó © Kovács Péter

intézményből, sőt a pályáról is,³¹ s végül nem is fejezte be az iskolát. Ahogy visszaemlékezéseiben maga is hangsúlyozza, talentuma kibontakoztatásának elsősorban önbizalomhiánya, gátlásai szabtak határt, de feltehetően az is közrejátszhatott benne, hogy művésztanárai körében nem adódott neki megfelelő mentor. Az iparművészeti középiskolában töltött időszaknak azonban voltak jelentős hozadécai, egyrészt, hogy az építészeti rajzban való sikerei erősítették az önbizalmát,³² másrészt, hogy elsajátította a mester-ség fortélyait, ekkoriban már kiválóan tudott portrét mintázni.³³

Ennek köszönhetően 1925 őszén felvételt nyert az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolára, ahol Kísfaludi Strobl Zsigmond lett a mestertanára (5. kép).³⁴ Ezek az évek egy másik meghatározó fordulatot is hoztak a számára: 1924-ben vagy 1925-ben megismerkedett első szerelmével, Sándor Gizellával. „Én mindaddig építész voltam, míg nem lettem szerelmes, de olyan borzasztóan, hogy fülemben minthogyha [...] harangoztak volna.”³⁵ Vilt e kapcsolatnak személyiségfejlődése – mert elhozta számára az érzelmi biztonságot és a férfiúi öntudatot –, de művészi kibontakozása szempontjából is sorsfordító jelentőséget tulajdonított, mivel feloldotta az élő modellről való mintázással kapcsolatos gátlásait: a „szerelem kapcsán belépett a figurális”³⁶ – vallotta. Ennek az új életszakasznak és tulajdonképpen szobrászá éréseinek lenyomata a *Gizi (Leányfej)* című, feltehetően 1925-ben³⁷ készült alkotás (6. kép), amelyet számos tanulmány előzött meg: „Portrét mintáztam róla. Lerajzoltam százszor.”³⁸ Érdekes azonban, hogy az inspirációt még-

31 VILT 1973. 8. A Zsigmondi-interjúban azt állította, hogy ez a második évben történt, a következőképpen: „És akkor elértem azt az életkort, hogy anyám bement, és azt mondta, hogy adjanak egy igazolást, hogy a fiam tehetséges és tovább kapom a nevelési pótlékot, a nyugdíjat. Dehogy adunk, ebből sosem lesz szobrász. Anyám kétségbe volt esve. Este mondja, hogy hát ez van. Én akkor azt mondtam neki, hogy kérlek nyugodj meg, én egy nagy szobrász leszek. Hogy mire alapítottam, azt nem tudom.” ZSIGMONDI 1976. 5. A Néray-interjúban azonban úgy mesélte ezt el, hogy az iskola igazgatójával, Simay Imrével támadt konfliktusa miatt hagyta el az intézményt. Vilt szombatontként bejárt ugyanis gyakorolni, és amikor Simaynak, akit Vilt kiszámíthatatlan, rapszodikus természetű embernek ismert, ez tudomására jutott, megharagudott rá, az elbocsátásra az ezt követő szökváltás következtében került sor, amelynek során Vilt „faiskolának” titulálta a tanintézményt. ZSIGMONDI 1976. 11–12. Lásd még *Vilt emlékkiállítás* 1986. 6. Annak ellenére, hogy Vilt szerint tanárai nem voltak elégedettek vele, minden évben „jó” tanulmányi átlagot ért el. Vö. 18. jegyzet.

32 VILT 1973. 14.

33 NÉRAY 1983. 12.

34 Az *OMKKF növendékei*, I. 1925–1926. 46; Az *OMKKF növendékei*, I. 1926–1927. 132; Az *OMKKF tanácsülései* 1925–1926. 9. Vilt „rendkívüli”

hallgatóként nyert felvételt az intézménybe, ezt valószínűleg az indokolta, hogy nem volt meg a megfelelő középfokú tanulmányi képzettsége, hiszen a középiskolát nem fejezte be. A vonatkozó év tanulmányi szabályzata nem maradt ránk, de a korábbi szabályzatokban szerepel az a kitétel, hogy középiskolai végzettség hiányában a jelentkező csak „rendkívüli hallgatóként” nyerhet felvételt a főiskolára. VÁRDAI 1916. 6. §. a–b.

35 A Néray-interjúban említi, hogy ekkor még az iparművészeti iskolába járt. NÉRAY 1983. 11–12. Gizella 1908 márciusában született, tehát ekkor még nem töltötte be a tizenhetedik életévét. *Sándor Gizella Máriaanna születési anyakönyvi kivonata*. <https://www.familysearch.org> (letöltve: 2024. 01. 10.).

36 ZSIGMONDI 1976. 7.

37 *Gizi (Leányfej)*, bronz, 48 × 19 × 28 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban MNG), Itsz. 6927. Amikor a fej elkészült, már nem volt az iparművészeti középiskola tanulója. ZSIGMONDI 1976. 7.

38 VILT 1973. 12. „És ő nem is állt modellt? V.: De ült az állandóan, de nem volt villany, és azt olvastam, hogy Michelangelo csinált egy pipkát, mint akik meszelnek, papírcsákót és a fejére tett egy gyertyát. És úgy faragott. Megtanultam Michelangelótól, és mindig úgy mintáztam, hogy itt volt a gyertya és én közben mintáztam.” ZSIGMONDI 1976. 7.

sem a modell, hanem egy, a Szépművészeti Múzeumban látott plasztika lobbantotta lánggra, úgy, ahogyan az iparművészeti iskolában készített első munkáit is az antik szobormásolatok hívták életre. „[...] ott volt egy öklömnyi nagy márvány nőfej. Csodálatos V. század, egyike az eredeti daraboknak. Én oda kimentem és minden vasárnap néztem. Néztem, nem is jutott eszembe semmi. De szerelmem rettentően hasonlított rá. Olyan volt a feje. És akkor azt a teóriát agyaltam ki, ha ez a görög szobrászat legcsodálatosabb korának egyik alkotása, és a szerelmem rettenetesen olyan, mint ez, akkor én a szerelmemet le fogom mintázni, akkor én olyan nagy szobrász leszek, mint a görög. [...] Fél évig mintáztam, viaszba. És utána leöntöttem.”³⁹ Az antikvítás ihlette meg, de az is érdekes, hogy miként: nem annyira stílárisan, hanem áttételesen, szellemében – különféle érzések, élmények, egymástól távol eső összefüggések, rezgések sajátos emocionális olvasztótégelyébe oldódva jelent meg, amely aktuális lelkesültségének prizmájában elevenült. „Az, hogy a görög lány feje meg én, a Gizi fej, meg az érzelmi kapcsolat, meg a nap, az mind összefüggött. Ez a görög dolog. [...] Ez a görög érzület, a panteisztikus érzület.”⁴⁰ A portré kellemes, harmonikus, a kompozíciót a hatalmas, mandula alakú szemek és az őket körülölelő szemöldök, illetve a finom, íves pofacsont koncentrikus körei szcenírozzák. A száj szabályos, szimmetrikus, a hajlatokat, az orca vonalát, az állat, az orrot érzékeny átmenetekkel mintázza meg, a hajkorona puhán öleli körül az arcot, csupa lágyság, méltóság, az ideáltipikus női szépség megjelenítése. Ugyanakkor körüllegi valamilyen határozottan érzékelhető, de nehezen megragadható, nyugtalanító atmoszféra is, sok apró részlet leheletfinoman billenti meg ezt a harmóniát, az orr vonalának görbülete, a domborodó orcák, az átlagosnál húsosabb, roppant érzéki száj, de főként a szemek, pontosabban a tekintet fókusza, az a diszkrét oldalpillantás, amellyel a modell kitér a szemkontaktus elől, mintha figyelmeztetne, legyen a külső bármily hívogató, a személyiség, a belső lényeg végül is mindig elérhetetlen marad majd – így lesz a mű az örök vágyakozás és az örök kielégítetlenség kínzó ellentmondásának egyszerű eszközökkel is mesterien színre



39 Uo. 6. A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében található egy, a Gizi-portréhoz nagyon hasonló fej, amelyet a nyilvánosság számára csupán az 1930. áprilisában nyílt terrakottakiállítás egyik külön tárlójában mutattak be először, a szobrászhallgatók azonban esetleg ismerhették. *Női fej*, Kr. e. 5. sz. második negyede, márvány, 10 cm. Szépművészeti Múzeum (a továbbiakban SZM), ltsz. 4715. Köszönöm ezt az információt Fábrián Boglárkának.

40 ZSIGMONDI 1976. 16.

6. Vilt Tibor: *Gizi (Leányfej)*, 1925 k.
Bronz, 48 × 19 × 28 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 6927
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

vitt drámája. E műben – főként, ha a fenti történet fényében vesszük szemügyre – már nyomon követhetőek azok a művészi problémák, amelyek az elkövetkezendő években foglalkoztatják majd: az arcban az örökkévalót, az időtlen igazságot, az archetipikusat keresi, ugyanakkor ezzel egyidejűleg jellemző portrét szeretne alkotni, megragadni a modell egyéniségét, az egyedi, a tűnékeny minőségeket, de leginkább – és ez jelenti majd ebben számára a legnagyobb kihívást – *adekvát egyensúlyban* életre hívni e két aspektust.

Úgy tűnik tehát, hogy ahogy már az iparművészeti iskolában is, úgy az első főiskolai évben is a görög művészet hatott rá vagy pontosabban gyűjtötte fel alkotói kedvét, fantáziáját, egyéni intenciói, művészi irányai azonban még nem voltak kiforrottak. E belső bizonytalanság is megjelenik abban a szövegrészletben, amelyben e periódus munkamódszeréről írt. Nehezebbre esett egészben látni a fejet, olvassuk, a szerkezetet, ezért részletformákból bontotta ki a portrét. „Kezdetben (1924) arcot mintáztam. [...] A részletek az arcról, sokszor az arc egy pontjáról, a szájszöglet mosolyából, mosolygó szemekből, mint itatásban a tinta terjednek tovább, míg össze nem kapcsolódnak önkéntelenül fejet alakítva. Derűs fejek ezek, idealizáltak, s nem ábrázolnak egyéniségeket, nem képmások. A részletformák csoportosítása mégis szerkezetet kívánt, melyre e formák fölfüggesztődtek, applikálódtak. A szerkezet a plasztikus meglátás híján nem jöhetett létre.”⁴¹ Jól megfigyelhető ez az 1926-ban készült – *Autóssapkás nő* című változatban is ismert – *Tanulmányfej* című portrén (7. kép).⁴² Az arcot, mintha a koré szobrok ethoszát idézné, enigmatikus mosoly szervezi. Tipizál, de közben törekszik rá, hogy egyéni jegyeket is megmutasson, figyeljük meg például, hogyan törí meg az arc harmóniáját az orr vonalának középtájt egészen finom emelkedő domborulatá vagy a szem alatti ráncok. Roppant érdekes, szokatlan ötlet, hogy a haját, a homlok nagy részét, illetve a füleket a legújabb divatot követő,⁴³ passzentes autóssapka alá rejti, amellyel szinte szabályos golyóbist formáz a fejből: invenciózus és szellemes elgondolás, lebilincselő

paradoxon, hogy a fej úgy archaizál, hogy közben a modern életet is játékba hozza. Azonban nem csupán a mű tartalmi, eszmei hangsúlyait, de a mintázást is feszültség- és ellentétpárookra fűzi fel, az arcot a középtengelynél egy egyenes vonal metszi ketté, a fejbúb, valamint a sapka alsó íve rímeli a homlok vonalára, de a felületek is izgalmas dialógusba lépnek egymással, a simára csiszolt orca és a homlok a sapka finom, egymást metsző rovátkákkal, pókhálószerűen tagolt faktúrájával alkot kontrasztot. Érdekes egyébként összehasonlítani a portrét a *Leányfej* című munkával, amely ennek 1932-ben átdolgozott verziója,⁴⁴ érdekes, hogy mennyire eltérő az összhatás úgy, hogy az arcot a sapka helyett haj keretezi. Az autóssapkás arcmás az 1920-as évek egyik kulcsműve, amely összefoglalja, illetve, még ha egyelőre kissé talán didaktikusan is, de kétségtelenül ragyogó találékonysággal válaszolja meg azokat a fő kérdéseket, művészi problémákat, amelyek ebben az időszakban a leginkább foglalkoztatták: mindkettő „szintézis”-problematika: hogyan lehet összehangolni a „régikorok” szobrászatát a modern művészet tanulságaival, illetve hogyan jeleníthető meg egyszerre és ideális egyensúlyban a tipikus, az általános és az egyéni jegyek összjátéka.

Mindkét felvetés kurrens az új szobrászgeneráció képviselőinek körében, s különösen meghatározó volt Vilt évfolyamtársai, barátai – Goldman György, Mészáros László, Littmann Frigyes, Farkas Zoltán, Sülyi Langsfeld Károly, Schaár Erzsébet – számára, mindannyiuk szárnypróbálgatásaiban így vagy úgy, de megjelentek e dilemmák. Jelen tanulmány kereteit messze meghaladja, hogy a téma mélységéhez és jelentőségéhez méltó elemzésekben bontsuk ki Vilt, illetve az említett alkotók összetételét, még inkább, hogy a nemzedék egészének kontextusában vizsgáljuk meg ezeket az aspektusokat, de utalunk kell azokra a pályatársakra, akik jelentős mértékben hatottak művészi fejlődésére, illetve olyan kérdésekre, amelyek többük számára érdekesek voltak ekkoriban, és eltérő, egymással kommunikáló vagy éppen konkuráló stratégiákat dolgoztak ki e problémákra.

41 VILT 1988. 59.

42 *Tanulmányfej*, 1927, gipsz 34 × 21 × 23 cm. MNG, ltsz. 6307. Az alkotást 1928 márciusában megvásárolta a Szépművészeti Múzeum. Az SZM iktatókönyve, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1928/1084: 82889/1928. III. Az iktatókönyvben a mű a *Tanulmányfej* cím alatt szerepel. A vásárláshoz és Viltnek Petrovicshoz fűződő kapcsolatához lásd Laczkó 1981. 2. *A Szépművészeti Múzeum gyarapodása* 1930. 655. E portré, a *Beethoven*, illetve a Déri Múzeumban őrzött arcöntvény voltak az első alkotásai, amelyeket külföldi szakfolyóirat közölt, reprodukciójuk megjelent a *Deutsche Kunst und Dekoration* 1930/1931-es számában. *Deutsche*

Kunst und Dekoration 66. 1930/1931. 118–120.

43 A korabeli sajtóban megjelent reklámokban, hirdetésekben nyomon követhető, hogy az 1910-es évektől kezdve nagy divat volt a női autóssapka, amelyet először a különféle fazonú hosszabb, „nőiesebb” mintás kendők jelentik, majd a húszas évek folyamán fokozatosan egyre egyszerűbb, letisztultabb dizájnt követnek. Ez a sapka a legfrissebb divatot követi, többször megjelenik az egykorú hirdetésekben. *Női kalapok* 1926.

44 *Leányfej*, 1932, bronz, 28 cm. MNG, ltsz. 52.148. A múzeumi kartonon szerepel a következő bejegyzés: „A 6307 számú gipsz átdolgozása 1932-ben. Műv. közlése.”



7. Vilt Tibor: *Tanulmányfej*, 1926
Gipsz, 34 × 21 × 23 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 6307
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

Ilyen az arcöntvény, valamint az egyiptizálás kérdése. Természetesen az idősebb szobrászművészek is készítettek ebben az időben arcöntvényt, de a fiatalok

sajátosan alkalmazták ezt a módszert tanulmányaik során, vagy asszimilálták azt később alkotói eszköztárukba. Nagy Ildikó hívja fel erre a figyelmet jelentős



8. Vilt Tibor: *Tanulmányfej*, 1920-as évek második fele
Terrakotta, 26 cm
Budapesti Történelmi Múzeum–Kiscelli Múzeum–Fővárosi Képtár,
Iatsz. KM. 71.45. Fotó © Szalatinjai Judit, 2024

tanulmányában, illetve von párhuzamot Vilt ma a Déri Múzeumban őrzött, 1925-re datálható maszkjával,⁴⁵

45 NAGY 1994. Lásd még NAGY 2013. *Női fej*, 1925, gipsz, galvanizált bronz, 29 × 29 × 15,5 cm. Debrecen, Déri Múzeum.

46 *Vilt emlékkiállítás* 1986. 6–7. Lásd még NAGY 1994. 186.

47 NAGY 1994. 181–184. Lásd még NAGY 1982; VÉRTES 1962; KOPÓCSY 2015. 74–75. Ligeti sajátos Kunstwollen-konceptiójában a művészeti paradigmák dialektikus fejlődési elvének tipológiáját dolgozza ki, amelyben az egyiptomi kultúra és szellemiség az építézet, a görögség a szobrászat, a kereszténység pedig a festézet korának felel meg, amelyek az emberiség kultúr- és művészettörténetében periodikusan váltakoznak. Ligeti *Új Pantheon* című, a maga korában nagy hatású írásában amellelt érvelt, hogy a 20. század első évtizedei, az izmusok, különösen a kubizmus és a konstruktivizmus az építézet korának újbóli eljövételét jelzik. LIGETI 1926. Forgó Pál, Körner József, Masirevich György, Pajor Zoltán, Preisich Gábor, Rácz György, Révész Zoltán, Schiller Márton, Virágh Pál, Dóczy György

Mészáros, Farkas, Goldman és Schaár arcöntvényeivel. Vilt az 1986-os székesfehérvári kiállítás katalógusában megjelent interjúban utalt egy polémiára, amely közte és Farkas között zajlott – ő maszkokat nem csupán művészi céllal, de kereskedelmi jelleggel, megrendelésre is készített –, amelyben Vilt amellelt érvelt, hogy az arcöntés nem szobrászhoz méltó feladat, ezért a Farkas által készített maszkot inkább megmintázta.⁴⁶ Ez a görög festőversenyek miliójét idéző anekdota – amellelt, hogy megmutatja, Viltnek volt érzéke a spektakulumhoz és a szórakoztatáshoz, ebben barátai és ismerősei visszaemlékezései egybecsengenek – betekintést enged abba, hogy a főiskolásokat a mesterségbeli tudás elsajátítása mellett milyen aktuális szobrászatesztétikai kérdések foglalkoztatták. Ugyanitt említette Vilt azt az élethosszig húzódó vitát, amelyet Schaárral folytatott ebben a kérdésben, és amelyben végül igazat adott feleségének – hiszen Schaár kései térkompozícióiban élőmaszkok felhasználásával valósította meg a hazai képzőművészet egyik legjelentősebb alkotói programját.

Hasonlóan jelentős téma volt, ahogyan arra ugyan csak Nagy mutat rá, az egyiptizálás, amelyben feltehetően Ligeti Pál inspirálhatta a fiatalokat – Viltet, Goldmant, Littmannt, Mészáros, Sülyi Langsfeldet –, aki 1926 és 1927 folyamán igen népszerű előadásokat tartott a főiskolán. E hatás eklatáns példaként hivatkozik Mészáros *Leányfej* vagy Goldman *Fiúfej* című munkájára.⁴⁷ Jelen téma szempontjából számunkra a problémának az az aspektusa a legfigyelemreméltóbb, hogy mit jelentett Vilt számára a „régikorok” művészete, amit az antikizálás kapcsán a fentiekben már érintettünk. Ismerünk Vilttől egy nagyon finoman, érzékenyen egyiptizáló munkát, amely a *Leányfej* címet viseli, és ma a Fővárosi Képtár gyűjteményében található, és amely, álláspontom szerint, az 1920-as évek második felében készülhetett (8. kép).⁴⁸

építézetek, valamint Mészáros és Vilt is tagjai voltak annak a Ligeti Pál köré csoportosuló társaságnak, amely az 1920-as évek végétől az építézet Deák téri műtermében járt össze. FISCHER 1995. 327. Lásd még FERKAI 2011. 122. Dóczy egy Schaárhoz írt levelében így fogalmazott az egyiptomi művészettel összefüggésben: „[R]ájöttem, hogy miért lesznek a szobor vázlataimban az alakok egyre inkább szimmetrikusak, és egyre inkább egy fatönkből, faoszlopból kifaraghatók. Ugyanazért, amiért a lépő és szimmetrikus egyiptomi szobrokat tartom a legteljesebb, a legszoborabb szobroknak. Azért mert végeredményben a henger a legtökéletesebb szobor (szempont!) és az egyiptomiak is, és az is, amit én akarok azt közelítik meg leginkább. Azt szeretném, hogy a térnek minden kiterjedése felé lehetőleg ugyanaz legyen [...]” Dóczy 1929.

48 *Tanulmányfej*, terrakotta, 26 cm. Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum (a továbbiakban BTM) Fővárosi Képtár–Kiscelli Múzeum,

A következőképpen fogalmaz Vilt az egyiptizálás kapcsolatban, fa önportréja elemzésének kon-
textusában:

[...] az, hogy a fa-fej egyiptomi, ez csak egy nagyon át-
tétéles megállapítás. Kétségtelenül a fa-fejnek van egy
sajátsága, hogy nem annyira pszichológiai rész van
hangsúlyozva, a pszichológiai történés-élmény, hanem
a formái. De a fa-fej épp úgy lehet egy korai Donatello-
hatás, mint egy egyiptomi hatás. Mert mindazokban
a dolgokban, ahol az időfaktor, mint a mulás faktor,
pszichológiai mulás tartam nem hangsúlyozott, ott
azok mind rokonok egymással, pl. minden archaikus
az egyiptomi archaizmusa, a görögé, a korai román,
sőt még lehet állítani azt, hogy az 1910–12-es kubizmus
a brakusina izéje és a... szobrai ezek valahogy rokonok,
mert ez a faktor, az időtlenségre törekednek. Az időtlen
formára... Az időtlenséget hangsúlyozza, ez mind ro-
konok egymással. Tehát nem specifikusan egyiptomi,
hanem globál, aproximative. Már a korai Donatelloknál
van ez, a gótikában van, hiszen a Donatello kezd kilépni
a gótikából, azután ez van az archaikus görögöknél, az
un. románkori szobrászatban, még a gótikát megelőzte,
tehát ez tulajdonképpen egy fajtája a szobrászi kifeje-
zésnek, amely nem annyira az időt hangsúlyozza, mint
inkább az időtlenségre tör, áttétélesen a változtathat-
atlanra. Ez érdekes, valaki egyszer, kiváló műtörténész, úgy
fogalmazta meg az egyiptomi szobrokat, hogy öröktől
fogva változatlanok tűnnek.⁴⁹

Vilt egyiptizáló alkotásai vonatkozásában véleményem
szerint a legrelevánsabb párhuzamot Goldman munkái
jelentik, akit, amellet, hogy szívbeli jóbarátja volt, mű-
vészi szempontból is nagyra tartott. Ha összevetjük a
két szobrást megközelítését, nem csupán az ez idő tájt
keletkezett alkotásaik közti párhuzamok vagy a köztük
lévő különbségek válnak szemléletesebbé, hanem az
is, miként gondolkodik Vilt erről a kérdéstről. Goldman
szinte „tudós” alapossggal, szisztematikus igényvel
tanulmányozta az egyiptomi, valamint az antik mű-
vészetet. Hasonlítsuk össze például az 1927-ben készült
Őnarcképét,⁵⁰ vagy a két, *Tanulmányfej* címet viselő, 1929-
ben készült bronz- és famunkát – mindkettő feltűnő
rokonságot mutat Vilt önportréjával – a Szépművésze-
ti Múzeum gyűjteményében őrzött *Kopasz fej (Isis pap)*
című alkotással. Látjuk, hogy itt nem pusztán formai

hatásról van szó, hanem úgy tűnik, nagyon is tudatos
szobrászatesztetikai megfontolások, mély megértés
scenirozza Goldman egyiptomi művészet iránti érdek-
lődését, annak ethosát teszi magáévá, és e tudás felől
jut el a modernizmushoz: „filozófiai” mérlegelés tárgyá-
vá teszi, hogy mit menten át a régi korok művészeté-
ből – stabilitást, méltóságot, kifejezőerőt – és hogyan
elevenítse, ízesítse, egyéniesítse azt a kortárs művészet
eredményeivel, illetve sajátos látásmódjával – ő az ar-
chaikus, valamint a modern e reflektált párbeszédére,
dialektikájára építi fel roppant erőteljes, koncentrált
művészi programját, és ez a teoretikus alapossg, dif-
ferenciáltság, „megdolgozottság”, komplex rétegzet-
ség nagy mértékben hozzájárul, hogy szemlélete ilyen
gazdag, és hogy alkotásai ilyen magokkal ragadóak.

Az intenció a tekintetben hasonló, ahogyan azt az
autóssapkás portré esetében is láttuk, hogy Viltet is az
időtlen és a tünékeny, valamint a tipikus és az egyéni
ábrázolásának, szintézisének problémája foglalkoztat-
ta. Jelentős különbség azonban Goldman és Vilt között,
hogy az utóbbinál nem annyira a régi korok elmélyült
tanulmányozásáról van szó, azok inkább stratégiát je-
lentenek a számára, egyrészt, hogy behatoljon a forma-
problémába, másrészt a „régiekéhez” hasonlóan időtlen,
archetipikus karaktereket jelenítsen meg, harmadrészt,
hogy eközben eredeti is legyen, egyéni szemléletét is
kibontakoztassa. Számára ezek az előképek a húszas
évek második felében és a harmincas évek első éveiben
úgyszólván e törekvések instrumentumai, s „bármit”
játékba hoz, legyen az akár az egyiptomi, akár a görög,
akár a középkori szobrászat – utóbbira az alábbiakban,
a győr-gyárvárosi oszlop- és a pasaréti templom reliefs-
szobrai esetében látunk majd példát –, amely segíthe-
tett a dilemma megoldásában.

Egyéb hatásokról, a fentiekől gyökeresen eltérő irá-
nyokról tanúskodik az a két további jelentős munka,
amelyek ugyancsak a főiskolai periódusban készültek, és
elpusztultak vagy lappanganak, csupán a székesfehérvári
fotóanyag alapján alkothatunk róluk benyomást.
Az egyik a *Medúza*, amelyet Vilt 1925-re datált.⁵¹ Bernini
Medúzáját idézi, amely mű a szobrászhallgatók körében
feltehetően akkoriban úgyszólván képi toposznak szá-
míthatott. A másik alkotás a *Beethoven*, amely IX. szim-

Itsz. KM. 71.45. Az alkotás a kartonon a *Leánykafej* cím alatt és
1932-es datálással szerepel. A kiállítási tevékenység alapján nem
azonosítható, mikor készült a mű, de a Vilt-recepcióban egyszer
felbukkan, a *Pesti Napló* képes melléklete tájékoztat, hogy ezt a
fejet állította ki a KUT és az UME tagságának közös kiállításán, a
Modern Művészeti Egyesületek Szindikátusa tárlatán, 1932-ben.
A katalógusban a *Tanulmányfej*, a folyóiratban pedig a *Fiúportré*

címet viseli. *Modern művészeti egyesületek 1932; Pesti Napló Képes
Műmelléklet*, 1932. január 3. Lásd még KOPÓCSV 2015. 108.

49 ZSIGMONDI 1976. 19.

50 Goldman *Őnarcképe* fontos lehetett Vilt számára, a hagyatékban is
találunk róla fotót. Vilt Tibor hagyatéka, SZIKM.

51 Vilt-hagyaték, SZIKM. A művet feltehetően 1927 márciusában
állította ki először a Tavaszí Szalonon. *Tavaszí Szalon 1927*.

fónia címváltozat alatt is ismert, és amely Vilt emlékei szerint ugyancsak ebben az évben készült (9. kép).⁵² Ez az eddigiekhez képest újfent egy másik stílustörekvés irányába mutat, az *art deco* jegyében fogant, formavilága legalábbis, szellemiségét tekintve azonban nem: tiszta, lágy idomok, ívek párbeszédére épít, ugyanakkor expresszív, sőt már-már groteszk – a száj életszerűtlenül széles és húsos, a szemek szinte rémisztően dülledtek, a hajazat – ez roppant izgalmas megoldás és óriási lendületet kölcsönöz a műnek – sisakhoz vagy inkább palásthoz hasonlóan borul a fejre. Kissé egzaltáltak, túlzónak is tűnik ez a megfogalmazás – főként, ha összevetjük például Baksa-Soós György 1927-ben készült „klasszikus” *art deco* remekével, harmonikus, méltóságteljes Beethoven-portréjával – Vilt talán a mester zeneműveinek eksztatikus hangulatát, a megszállott zseni romantikus mítoszát kívánta ezzel megidézni.

Ahogy ezt az alábbiakban látjuk majd, a rajzok nagyon érdekesen egészítik ki azt a képet, amelyet a korai periódusról alkothatunk – ezekben gyakorta teljesen mást mutat meg magából, mint a szobrok esetében. A legkorábbi grafika, amelyet ismerünk tőle, egy növendékmunka, és látszik is rajta, hogy iskolai feladat, mégis fontos, hiszen informál róla, hogy Vilt már ekkor milyen kiváló rajzkészséggel rendelkezett (10. kép). Másolatnak tűnik, a késő reneszánsz, manierista, barokk *Pietà*-ábrázolásokat, például Caravaggio vatikáni *Sírba tétel* kompozícióját idézi.⁵³

Az 1927-es év minden fronton változást hoz a számára. A második év végén kimarad a főiskoláról, távozásának fő indoka Kisfaludi Stroblal való összetűzése.

[...] Kisfaludy [sic!] Strobl Zsiga volt a mesterem, aki akkor 45 éves volt, és nagyon fenn hordta az orrát, mert egy éve volt tanár a főiskolán. Mindenképpen azt akarta, hogy én is olyan neobarokk legyek, olyant mintázzak mint ő a nagy hüvelykujjával. [...] Kivitettem az állványomat a kertbe, tavasz volt. Kivitettem a lányt is, ott elkezdtem mintázni. Elmúlt egy hét, újra csütörtökön a Zsiga bemegy, a többiek ott ülnek: nincs modell, mert én elvittem, ki a kertbe. Kirohant, és azt mondta, „micso-



9. Vilt Tibor: *Beethoven (IX. szimfónia)*, 1925–1927 k. Lappang. Vilt Tibor hagyatéka
Fotó (©) Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum

da disznóságot csinál maga itt?” Azt mondtam: kérem, a görög szobrokat is a napfény csinálta. Azt mondja, mutassa, mert én letakartam előbb. Megnézte és azt mondta, nem is rossz. De azt mondja: „Itt a szemem mellett mélyebbre kell menni!” És a nagy hüvelykujjával be akarta nyomni az agyagszobrot. [...] És én megfogtam a kezét és azt mondtam ne nyúljon hozzá. Visszafordult elképedve, azt mondja: „miért”? „Azért – mondom –, mert ezt nem érti!” Erre felragadott egy lécet, hogy megüt, én meg elkezdtem szaladni, és körbe szaladtunk a kertben. Minden növendék kijött a Szentgyörgyi-osztályról a Simay osztályról és röhögve látták, hogy én szaladok

52 1929-ben a Tamás Galériában a fej a *IX. szimfónia* címváltozattal szerepelt. *Kmetty–Vilt-kiállítás 1929*. 3. Lásd még *Színházi Élet*, 19. 1929. 8. 59. A fotó hátoldalán az 1925-ös évszám szerepel. Ám lehet, hogy Viltet megcsalta az emlékezete, mert 1927-ben volt Beethoven halálának 100. évfordulója. A Zsigmondi-interjúban azt állítja, hogy a művet a Harvard Egyetem képzőművészeti gyűjteménye vásárolta meg, az intézmény tájékoztatása szerint azonban az arckép nincs a birtokukban. ZSIGMONDI 1976. 16–17. A hagyatéki fotóanyagban szerepel egy ehhez nagyon hasonló portré – ez talán e munka egy

másik variációja lehetett –, amely azonban olyan gyenge minőségű, hogy alig kivehető rajta az alkotás. Vilt-hagyaték, SZIKM.

53 *Férfi akttanulmány*, ceruza, j. b. l.: Vilt 926., Vegyes növendékmunkák, Rajzok az 1910-es–40-es évekből (8. mappa). Magyar Képzőművészeti Egyetem (a továbbiakban MKE), Művészeti Gyűjtemény. Ismerünk ebből az évből egy további rajzot, egy Prohászka Ottokárt a ravatalon ábrázoló érzékeny grafikát, amely azonban elveszett vagy lappang, csupán reprodukció alapján alkothatunk róla benyomást. HARSÁNYI 1927. 151.



10. Vilt Tibor: *Férfi akttanulmány*, 1926
Papír, ceruza, j. b. l.: Vilt 926.
Vegyes növendékmunkák, Rajzok az 1910-es–40-es évekből (8. mappa)
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti Gyűjtemény

elől, aztán a Zsiga utánam egy léccel. Aztán a Zsiga rájött, hogy ő nevetségessé teszi magát, és ott hagyott. Igen ám, de bement a főiskolára. És följelentett, hogy engem rúgjanak ki.⁵⁴

Az anekdotát szinte minden visszaemlékezésében olvashatjuk, s azt mindig hasonlóan kacagtatóan (és büszkén) elevenítette fel, ám az intézmény vonatkozó dokumentumai szerint, legalábbis ami a „kirúgást” il-

leti, nem teljesen fedi a valóságot. A főiskolai naplók szerint ugyanis a negyedik félévben felvette a tárgyait, ám egy tanegységet sem teljesített, amiért a rektori tanács ugyan évisméltésre utasította, de nem tanácsolta el a főiskoláról, ellentétben Schaárral, akit ugyanebben az évben, s éppen mestere döntése nyomán bocsátottak el az intézményből.⁵⁵ Vilt egy másik anekdotája is tanúskodik arról, hogy Kisfaludi Strobl valójában nem

⁵⁴ Vilt emlékkiállítás 1986. 6.

⁵⁵ Az OMKKF növendékei, II. 1926–1927. 132; Az OMKKF tanácsülései, 1926–1927. 184. Schaár elbocsátásáról minősítési lapja, illetve a rektori tanácsülési jegyzőkönyvek tájékoztatnak. Uo. Schaár a rektori tanácsülés jegyzőkönyvében a „jövő félévre fel nem vehető” hallgatók között szerepel. Kunváry Lilla, aki egy évvel felettük járt, az 1924/1925-ös tanévben kezdte a főiskolát, a következőképpen emlékszik a történetekre. „Hát akkor remek tanárok voltak. Pásztor János volt az egyik tanár, Kisfaludi-Strobl. Hát mondjuk ővele nem voltak megelégedve a növendékek, mert ő belenyúlt a

szobrokba. Annyira, hogy az első év után egy óriási botrány volt. Kisfaludi-Stroblhoz járt a Vilt Tibor, a Schaár Erzsi, a Herczeg Klári, a Schrotta. Kitűnő gárda járt oda. Értesz? De ő belenyúlt a szobrokba és akkor egy szép napon elhatározták, hogy nem takarják le a szobrokat, sztrájkoltak. Erre ő fogta magát, kicsapta a Vilt Tibort, Schaár Erzsit, Herczeg Klárit és Schrottát. Alig lehetett elsimítani ezt a botrányt.” Szabó 1984. 5. Kostyál László monográfiájában Kisfaludi Stroblról egy jóindulatú, a szakmai kérdésekben alapos, inkább a gyakorlatot, semmint az elméletet a középpontba helyező, a hallgatók egyéni alkotói szemléletének teret engedő,

akarta, hogy távozzon a főiskoláról, és maga is meglepődött, amikor a harmadévben nem találta Viltet az osztályában.⁵⁶

E történet számunkra azonban nem csupán életrajzi szempontból érdekes, hanem azért is, mert további memoárokkal összeolvasva egyik jelentős korai művének keletkezését is kontextualizálja. Az arckép, amelyet Vilt harcosan védelmezett mesterétől, feltehetően azonos azzal az 1927-ben készült *Női fej* című munkával, amely *Kontyos női fej* címváltozat alatt is ismert (11. kép).⁵⁷ A történet folytatásában olvassuk, hogy e portré révén került be Vilt az UME tagságába. Amikor ugyanis az iskola főtítkára, Pécsi Pilch Dezső értesült a konfliktusról, behívatta őt, s megtudván, hogy a vita egy alkotás miatt robbant ki, kíváncsi lett a fejre, amely végül is annyira elnyerte a tetszését, hogy ott helyben felkérte, hogy csatlakozzon a művészegyesülethez.⁵⁸

Viltet tehát ekkoriban foglalkoztatta az általános és az egyedi egymáshoz való viszonya, szintézise, ebben kívánt fejlődni, ebből az aspektusból előrelépésként értékelte ezt a portrét, illetve a szintén 1927-ben készült *Gyermekfejet*. A „modell egyénisége érdekelt, s így jobban megfigyeltem modelljeimet. A kéznél lévő kevés formával a mintázott személyiségét igyekeztem kifejezni. Nagyon lassan, csak kis lépéssel jutottam előre”, a kontyos fejen például meglátása szerint az addigiaknál határozottabban érvényesült a részletformák, illetve a plaszticitás iránti érzékenység.⁵⁹ Az arckép letisztult, egy szinte éteri lényt ábrázol, költői szépségét csupán a hajazat érdekes megoldása billenti meg, míg frontális nézetből csupán a hajtó alig észrevehető, leheletfinom vonalát látjuk, addig az hátul, a nyakszirtnél váratlá-

nul apró, virágkehelyhez hasonló alakzatban bomlik ki, ellenpontozva ezzel a fej szabályos tojásdad alakját. Itt még mindig az antikvitas ethoszát idéző kiegyensúlyozott formájátéké a főszerep – a harmonikus összhatás kap nyomatékot az egyéniség ábrázolásával szemben. A *Gyermekfej* című mű (12. kép)⁶⁰ esetében talán jobban látszik az ettől való elmozdulás, feltehetően maga is erre gondolt, amikor azt mondta, hogy itt kifejezetten kerülni igyekezett a „muzeális” hatást.⁶¹ Még mindig nem markáns az a benyomás, hogy a portré egy konkrét gyermeket, egy bizonyos személyt ábrázol, de a fej méretéhez képest aránytalanul nagy fülek, a pufók orcák és a résnyire nyitott, hangsúlyos ajkak érzéketlenül jelenítik meg a gyermeki bájt, kisugárzást.

E periódus kulcsműve, s a húszas évek törekvéseinek egyfajta összegzése is egyúttal a már említett *Önarckép* (13. kép), amely a többi korai alkotásnál gyakrabban szerepel majd kiállításain, reprezentálja az „ifjú Viltet” későbbi retrospektív bemutatón, igazodási pontot jelent a pályáján, ahogy arra fontos elemzésében Néray is rámutat.⁶² A szokásosnál is jobban ellentmondanak egymásnak a visszaemlékezések a tekintetben, hogy mikor készülhetett az alkotás. Álláspontom szerint az 1920-as évek végén, a legvalószínűbb, hogy 1929-ben.⁶³ A fejet Vilt „műtermében”, vagyis abban a parányi zugban készítette el, amelyet Derkovits Gyula bátyjának, Derkovits Jenőnek az asztalosműhelyében bérelt, állítása szerint egy fél nap leforgása alatt. „De én nem akartam nem tudom mit csinálni, csak mivel ez asztalos volt és összezuricholtunk egy hársfa darabot és akkor én azt elkezdtem faragni, nagyon fogsz csodálkozni, mert délután négy órákor kezdtem el faragni és másnap reggel

ám olykor szűklátókörű és korlátozott pedagógiai érzéssel bíró tanáregyéniség képe rajzolódik ki. KOSTVÁL 2012. 78–79. Lásd még NAGY 2013. 153; RÉVÉSZ 2013. 65–94; KOPÓCSY 2022. 152.

56 „Második évben megbuktatott a Strobl Zsiga szakstúdiumból. Fiatal tanár volt, és nem tudta, hogy akit ebből megbuktatnak, annak el kell hagyni a főiskolát. Hát aztán el kellett mennem a főiskoláról. Megkezdődött a harmadik év, ahová én már nem jártam. Egyszer kinn voltam akkor a művésztelepen. Meglátogattam a Medgyessy Ferencet, aki nagyon imponált nekem, ma is sokra tartom. S ahogy jövök, jön a Strobl, aki szintén ott lakott, ott volt műterme. És azt mondja: »Mi van magával mért nem jelentkezik? Már elkezdtük az évet.« Azt mondtam neki: »Tanár úr kérem, más mestert választottam.« Azt mondja: »Kit?« Mondom: »Donatellót!« – és otthagytam. Hát nem mondom, pimaszságban mindig feltaláltam magam, már abban az időben. No, de nemcsak engem dobtak ki a főiskoláról, hanem a Goldmann, a Litmann, stb. és szétesett az egész osztály, mert mi már akkor egyszerűen felláztottuk a neobarokk ellen az osztályt. [...]” *Vilt emlékkiállítás* 1986. 7.

57 *Női fej*, terrakotta, 34 × 20 × 26 cm. MNG, ltsz. 56.717-N.

58 ZSIGMONDI 1976. 14–15. Vö. NÉRAY 1983. 12–13.

59 VILT 1988. 59.

60 *Gyermekfej*, 1927, bronz, 31 × 18 × 22 cm. MNG, ltsz. 6242.

61 VILT 1988. 59.

62 *Önarckép*, 1926–1929, fa 39,5 × 47 × 22 cm. MNG, ltsz. 99.22-N. *Vilt Tibor kiállítása* 1974. 1. Lásd még *Vilt Tibor kiállítása* 1965.

63 Vilt a *Megelőzések*-vázlatban, a Kabán- és a Néray-interjúban, illetve az 1965-ös székesfehérvári tárlat katalógusában 1926-ra, az Ernst Múzeum 1936-ban rendezett kiállításának katalógusában 1927-re, az Oltványi szerkesztette szövegben 1928-ra datálja a művet, a székesfehérvári fotóhagyatékban található fénykép hátoldalára pedig az 1929-es évet írta. KABÁN 1983. 11–12; NÉRAY 1983. 16; *Vilt Tibor kiállítása* 1965. 7; CLIX. *csoportkiállítás* 1936. 7; VILT 1988. 59. Annyi bizonyos, hogy 1929-ben kiállította a Tamás Galériában. Ha a fej 1926 és 1928 között készült volna, feltehetően korábban is bemutatta volna – például a Hagenbundban –, hiszen a korai időszak kulcsművének tartotta, 1929 előtt azonban Vilt sehol sem szerepelt *Önarckép* című alkotással, de a rendelkezésre álló forrásaink alapján férfiportréval sem. Ez azért is fontos kérdés, mert, hogy a továbbiakban utalunk rá, Goldman 1929-ben készített két nagyon hasonló alkotást.



11. Vilt Tibor: *Női fej*, 1927 k.
Terrakotta, 34 × 20 × 26 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Itsz. 56.717-N
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024



12. Vilt Tibor: *Gyermekfej*, 1927
Bronz, 31 × 18 × 22 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Itsz. 6242
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

hat órákor kész volt a fej. Ugy ahogy most. Egy éjszaka alatt.⁶⁴ Annak ötletét, hogy a művet fából készítse el, a szomszédban dolgozó suszterek adták, megfigyelte őket, miközben a kaptafát faragták.⁶⁵ A portré egy, a későbbiekben tárgyalt probléma, az egész alakos plasztika kérdése szempontjából is fontos fejlemény, Vilt ha-

ladásnak érezte, hogy a figurának nyakat és vállrészt is mintázott, megjegyezte továbbá, hogy a „valóság eléggé reális megfigyelése”⁶⁶ vezette. A fő problémát tehát ismét az „időtlen” és a „múló”⁶⁷ együttes megjelenítése, összefésülése jelentette számára. A szobrok „kivonták az idő fogalmából magukat, na már most

64 KABÁN 1983. 11–12. Lásd még NÉRAY 1983. 16.

65 LACZKÓ 1981. 1.

66 VILT 1988. 59.

67 ZSIGMONDI 1976. 32.



13. Vilt Tibor: *Önarckép*, 1926–1929
 Fa, 39,5 × 47 × 22 cm
 Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 99.22-N
 Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

a fiatalembernek ilyen vágya volt, hogy megvalósítja magát időtlenül, és ez a vágy, ez a lírai vágyakozás lop-ta bele ebbe a szoborba ezt a sajátos időtlenséget [...]. Később belemerültem aztán az időbe, mikor a pszichológiai sorozat jött”.⁶⁸ Retrospektíve kritikával illette a munkát: az „öntudatlanul Donatelleszk megfigyelés merevvé és sematikusává vált”.⁶⁹ További érdekes megjegyzés, amely némiképp ellentmond a mű készítésének

körülményeivel kapcsolatos emlékeknek, hogy a fej ki volt festve.⁷⁰ Vessük össze az önarcképet Goldman két, már említett, *Tanulmányfej* című portréjával. A művek szerkezete, felépítése, az arcvonások, a nyak, a vállak arányai, valamint a testrészek egymáshoz való viszonya alapján szembetűnő rokonságot mutatnak egymással, ugyanakkor mindhárom alkotás megidéz egy „közös őst”, Ferenczy Béni *Álló fiú* című, 1919-ben készült művét.

⁶⁸ Uo. 19.

⁶⁹ VILT 1988. 59.

⁷⁰ Uo.

Vilt tett egy további megállapítást is az *Önarcképpel* kapcsolatban, utalt rá, hogy azt a véletlen, pontosabban a természet is formálta, az anyag önálló életre kel benne, a fa erezetét ugyanis nem (vagy legalábbis nem egészen) tudatosan komponálta bele az alkotásba: „[...] ez a hársfának a szépsége, megtalálod akármilyen famaradványban. Csak itt felfigyelsz rá, de igaz, hogy itt ebben a műben mintha ábrázoló jellege lenne.”⁷¹ A fát egyébként nem csupán Vilt, de ebből a szobrászgenerációból többen újra felfedezték maguknak, alkalmazta Goldman is, de a legjobban talán Sülyi Langsfeld kedvelte. Érdekesebben, invenciózusan kombinálták így a régi korok, eminensen a középkori faszobrászat szellemét, illetve a népi hagyományokat a modern törekvésekkel. A változatos anyaghasználat, amely a későbbiek során oly meghatározó lesz Vilt művészetében, már ebben a periódusban is jellemezte. Könnyedén, virtuózan mozgott, sőt vidáman cikázott a különböző materiák és technikák világában, s miközben a kedvenc anyaga a bronz lett, mert azt a legszabadabb, legkötetlenebb módon tudta használni, éppen olyan szívesen és gyorsan dolgozott ólommal, kővel, terrakottával is.⁷²

III. A főiskola után. Róma

Az 1920-as évek utolsó éveit tehát változást hoztak életében, elhagyta a főiskolát, de ezzel egy időben meg is érkezett „a szakmába” – 1927-től kezdve rendszeresen szerepelt a Szinyei Salonokon, a KUT, valamint az UME tárlatain –, kezdett nevet szerezni, egyre többen felfigyeltek a tehetségére. Feltehetően 1927 és 1928 folyamán nyolc szobrot készített a győr-gyárvárosi Jézus Szíve-plébániatemplomba, amelyek elpusztultak, csupán egy rossz minőségű fotósorozat alapján

ismerjük őket.⁷³ Az egész alakos pasztika problémája régóta foglalkoztatta, Gizi portréjáról szólva utalt rá, hogy szeretett volna a fejek mintázásán túl figurát is készíteni, az *Önarcképpel* kapcsolatban pedig, ahogy említettük, haladásnak könyvelte el, hogy nyakat és vállat is mintáz, ennek kapcsán visszatérő hiányérzet kísérte. „Ennél tovább fejlődni nem tudtam. Fő oka ennek abban rejlett, hogy szerettem volna, amit eddig nem csináltam, figurát mintázni. Ezt még nem próbáltam, egy-két torzó kivételével, és amikor a fejeken [...] szerzett tapasztalatokat próbáltam figurára átvinni, szemben találtam magam a statika kérdéseivel.”⁷⁴ Képőrá jött, hogy Győrbe falszobrokat kellett készítenie, ez elfedte a „statika problémáját”. A mintát a román, kora gótikus, lapos, reliefszerű, nagy síkfelületekből felépülő oszlopszobrok jelentették, stilizált, erőteljes formákat, világosan tagolt hasáb alakokat készített. Nagy szó, hogy Genthon István dicsérte az egyszerre „archaikus zamatú” és mégis „íz-ig-vérig mai” megoldást,⁷⁵ ő maga azonban nem volt elégedett, visszatérően úgy látta, hogy nem sikerült elég jól megoldania a feladatot.⁷⁶

A főiskoláról való távozása után összeköltözött Mészárossal, akivel még az iparművészeti iskolában kötöttek barátságot. A szobrász családjának volt egy tanyája és egy tejüzeme, utóbbi területén a két művész épített magának egy kis műtermet, itt alkottak, és öntési munkákból, valamint tejhordásból éltek. Vilt jó szívvel emlékezett vissza erre a nagyjából másfél évig tartó, örömteli időszakra.⁷⁷ Mérőföldkövet jelentett a pályáján, hogy 1928-ban szerepelt az UME első, a bécsi Hagenbundban rendezett kiállításán – itt a *Beethoven* bizonyosan kiállítottá⁷⁸ –, és ugyanebben az évben meghívást kapott a XVI. *Velencei Biennálé* magyar pavilonjába, amely Vaszary János rendezésében és jórészt UME-tagok részvételével valósult meg,⁷⁹ ahol a *Medúzával* és – állítása szerint

71 ZSIGMONDI 1976. 19.

72 Uo. 44. 47.

73 A fotók hátoldalán 1927–1928-as datálás szerepel. Lásd még K.–W. [é. n.] 8. A keletkezés idejét nem jelöli a kézirat. A templomot Árkay Aladár tervezte, és 1929-ben szentelték fel. A *Győr gyárvárosi templom* 1930.

74 VILT 1988. 59.

75 GENTHON 1929. 877. Vilt 1929-ben hasonló szellemben készített a komáromi Klebelsberg Kuno Római Katolikus Leányiskola (a mai Szent Imre Római Katolikus Általános Iskola és Óvoda) épületének timpanonjába egy kiterjesztett karú Krisztus-alakot. Az intézmény 1925-ben nyitotta meg kapuit, de a dombormű csupán a néhány évvel későbbi épületbővítés után, az 1930-as évek elején került a helyére. Köszönöm az információkat Számadó Emese régésznek, a Komáromi Klapka György Múzeum igazgatójának.

76 VILT 1988. 60.

77 „Ott is laktam. Emlékszem, olyan nagy dunnák voltak és Lacival egy ágyban aludtunk, örült hortyogások és veszekedések közepette, »marha vagy, nem így kell ezt csinálni!«. Óriási volt, Isteni élet, Gyönyörű ifjúság.” Vilt Mészárost az iparművészeti iskolából ismerte, de a főiskolai években is jóban voltak, „bartereztek”, Vilt tejjért cserébe rajzolni tanította őt. Amikor a közös műteremben dolgoztak, készítették például egy műkő aktot Littmann Frigyes nagybátyjának gellérthegyi villájába, Littmann terve alapján, aki nem tudta befejezni a munkát, mert visszautazott Párizsba. ZSIGMONDI 1976. 18.

78 Uo. 16. Heinrich Gluck a kiállításról írott kritikájában méltatta Viltet, csupán őt emelte ki a szobrászok közül, továbbá tett egy érdekes megjegyzést, miszerint Vilt egy „nagyon magyaros” Beethoven mutatott be. Gluck 1929. 5.

79 16. *Esposizione internazionale* 1928. Szerepelt a biennálén többen közt Vaszary János, Kernstok Károly, Szőnyi István, Aba-Novák



14. Vilt Tibor: *Önarckép*, 1929
Papír, kréta, 229 × 168 mm, j. j. I.: 1929 III.
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
Itsz. 1929–2148
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

Gerevich Tibor tanácsára – a kontyos portréval⁸⁰ szerepelt, majd ugyanebben az évben részt vett az UME első budapesti kiállításán, ahol szintén a *Medúzával*, a *Beethovennel*, feltehetően az említett gyermekfejfel és további három portrészoborral jelentkezett.⁸¹

Első igazán jelentős bemutatkozására 1929 februárjában került sor a Tamás Galériában, ahol egy, Kmetty Jánossal közös tárlaton állította ki alkotásait. Biztosan szerepelt itt az autóssapkás fej, a *Beethoven (IX. szimfónia* címmel), továbbá feltehetően a fa önarckép, a kontyos portré, a *Gyermekfej*, valamint egy férfiarcmás, továbbá Szent Mihály arkangyal Győrbe készített szobra.⁸² Úgy tűnik, ez volt az első alkalom, hogy egész alakos plasztikával jelentkezett, s bizonyára nem segítette a fentiekben említett szorongásán, hogy míg a portrékat elismeréssel, addig az utóbbit mérsékelt lelkesedéssel fogadta a kritika. Bár a recenziók összességében kedvezőek voltak, és a rangos műértők részéről is jó visszajelzéseket kapott, ám a publicisztikákból kiérződik némi óvatosság is, az, hogy egyelőre nem tudják „hova tenni” Viltet.⁸³

A visszaemlékezésekből kitűnik, hogy ekkoriban még nem találta igazán az útját, nem tudta pontosan, hogy a benne kumulálódó alkotói energiákat milyen irányban bontakoztassa ki. Ezért is olyan érdekes az a Gombosi-gyűjteményből származó, 1929 márciusában, krétával készült önarckép (14. kép),⁸⁴ amely a fentiekben tárgyalt plasztikákhoz, a korábbi irányokhoz, kísérletekhez képest egy egészen eltérő érdeklődésről tanúskodik, és miközben, álláspontom szerint, összegződnek benne aktuális érzelmei, énképe, betekintést enged olyan ösztönös művészi intencióiba is, amelyek portrészobrá-

Vilmos, Márffy Ödön, Perlrott-Csaba Vilmos, Frank Frigyes, Czigány Dezső, Klie Zoltán, a szobrászok közül Beöthy István, Krivátsy Szűts Miklós, Beck Ö. Fülöp, Csorba Géza, Pátzay Pál, Kövesházi Kalmár Elza, valamint Gádor István kerámiákkal. ORSI 1928; RÉVÉSZ 2007: 123; GERGELY 2007: 89–90. A magyar pavilon recepciójához lásd még MÁRFFY 1930. 10. A magyar művészet nagy sikere a velencei kiállításon, *Budapesti Hírlap*, 48. 1928. 5. 9.

80 KABÁN 1983. 19.

81 Az UME első budapesti katalógusa 1928; Az U. M. E. bemutatkozása 1928. 6; Az UME díjazottai 1928. 12.

82 Kmetty harminchárom művel, olaj- és vízfestményekkel, valamint tempera- és pasztellmunkákkal szerepelt a kiállításon. *Kmetty–Vilt-kiállítás* 1929. Lásd még KABÁN 1983. 21.

83 Rabinovszky Máriusz szokás szerint lényeglátó, pontos. „A kiállítást Vilt Tibor szobrai egészítik ki. Érző művész Vilt Tibor, az, amit a német »gefühlsbetont«-nak nevez. Fejein a halotti maszkok titokzatos, húnyszemű mosolya homályosodik. Tudása még nem kiegyenlített és higgadt, egyetlen embert nagyságú figurája alapján még nem lehet látni, merre fog haladni fejlődése útján.” RABINOVSKY 1929. 286; Y. E. 1929; FARKAS 1929. Ligeti Pál a

kiállítás keretében előadást tartott „A csendélet szerepe a modern művészetben” címmel. *Előadás a csendéletéről* 1929; E. A. 1929; K. 1929. Tamás Henrik viszonylag terjedelmesebben emlékezett meg Vilt szerepléséről. Kihívást jelentett számára a haladó szellemiséget képviselő szobrászművészet bemutatása, ugyanis a látogatók kevésbé érdeklődtek a modern plasztika iránt, a „Kisfaludi Stróbl-féle szobrászatot” kedvelték, értették és „színeket akartak” – olvassuk memoárjában. Tamás ezért bevezeti azt a galéria kiállítás-történetén végigvonuló, koncepcionális irányelvet, hogy az egyéni, illetve a csoportos kiállítások mellett jellemzően egy festőt és egy szobrászt együttesen szerepeltető tárlatokat rendeznek. „A publikum legnehezebben a modern szobrokkal barátkozott meg. Idegenül állt a szobrok előtt. Bokros Birmant sem tudta kellően megérteni. A közönség a Kisfaludi Stróbl-féle szobrászatot szerette azt megértette. Szépen kidolgozott műveket várt. Vilt Tibor szobrai még talán jobban fogadták, mint Bokros-Biermann [sic!] munkáit.” TAMÁS 1951. 3–4.

84 *Önarckép*, 1929, papír, kréta, 229 × 168 mm, j. j. I.: 1929 III. MNG, Itsz. 1929–2148. A Szépművészeti Múzeum 1930-ban vásárolt rajzokat Viltől. HOFFMANN 1931. 406. Lásd még I. O. 1931.

szatában majd csak később bontakoznak ki. Meglehet, távoli párhuzam, de a rajz expresszivitása, az önelemzés attitűdjé alapján Van Gogh kései alkotásai is eszünkbe juthatnak itt, például az 1887-ben készült *Szürke kalapos önarckép*. Ha összehasonlítjuk a Viltről készült ifjúkori fotókat a rajzzal, a meglepetés erejével hat, hogy ez a kellemes arcú, megnyerő fiatalember ilyen rútnak látja, ábrázolja önmagát. A tekintet bizonytalan, riadt, és szinte zavarba ejtő az, ahogyan a néző szemébe fúródik, mintha sóvárogna rá, hogy felfedje előtte személyisége titkait, árnyékos oldalát, legmélyebb félelmeit, szorongásait, eszünkbe juthat róla a ragacs-álomban rekedt fiú. Feszült dialógusok sokasága elevenül meg benne, drámai párbeszédet folytat egymással a fehér és a fekete, a formák, illetve a különböző tónusú, koncentráltságú gesztusok. Az arcon apró rovátkákból épített árnyék tekergőzik, valószerűtlennek tetszik, hogy valamely fényforrásból érkezik, a belső küzdelmek metaforájának tűnik. Karikaturisztikus a szemöldök, valamint a félre-csúszott, szándékosan elrajzolt, parókaszerű hajazat, groteszk hatást kölcsönöznek az arcnak, mintha az alak a szomorú bohóc szerepébe bújna, aki egyszerre komikus és szánalomkeltő. S ahogy utaltunk rá, a rajz nem csupán Vilt legbelsőbb világába, de művészi „tudatalanjába” is betekintést enged – harmonikus, arányos, antikizáló portrészobraival összevetve érzékeljük, hogy kifejezésmódja és alkotói eszköztára jóval szélesebb spektrumon, illetve a mélyben egészen eltérő regisztereken (is) mozog – *szabálytalanság, expresszivitás forrong benne*, előrevetítve ezzel az 1930-as évek első éveiben bekövetkező stílusfordulatot.

Vilt életének és korai periódusának újabb fejezetét jelentette, hogy elnyerte a Római Magyar Akadémia ösztöndíját. A tanulmányút pontos kronológiája és körülményei tekintetében is eltérnek a visszaemlékezések. A közlések többsége a felé a verzió felé mutat, hogy az 1920-as évek végén, Medgyessy Ferenc révén ismerkedett meg Pátzay Pállal, akihez korábban már eljutott a híre, ismerte alkotásait. Az ifjú szobrászt nyomban lenyűgözte a karizmatikus, nagy műveltségű, világlátott Pátzay, első találkozásuk alkalmával egész nap beszélgettek.⁸⁵ Ő protezsálta be Gerevich Tibornál, aki 1925 óta

volt a Római Magyar Intézet nagyhatalmú igazgatója, és egy vacsorán ismerkedtek meg, feltehetően 1928-ban, ahova Péter András hívta meg Viltet.⁸⁶

[M]ellettem ült egy kövér ember, aki úgy nézett ki, mint egy facér olasz baritonista. Irtózatosan sokat evett, s le volt csöpögtetve a kabátja. S hozzám fordul s azt mondja [...] maga is tud jól enni, nemcsak én. Mert én úgy zabáltam mint egy ló tudod? Mert ilyenkor én nem ebédeltem, hogy megspóroljam az ebédet. Nagyon kevés pénzem volt. S azt mondja, jöjjön be holnap az Akadémiára [...] hozzám. Hát ez volt a Gerevich, s hozza el a rajzait és fényképeit, kiküldöm Rómába hogyha tetszenek. [...]. S erre én azt mondtam, nem megyek Rómába. De velem szemben ült a világ leggyönyörűbb nője számomra akkor, aki a szeretőm volt. Mondom látja azt a nőt? Mondom ezt nem hagyom itt, mert ha ezt itt hagyom ez rögtön megcsal. Azt mondja ne hülyéskedjen jöjjön be, lesz majd nő Rómába is, ha úgy esik, hogy maga oda kimenjen.⁸⁷

Gerevich jóval a pályázati határidőn túl, soron kívül, az eljárást megkerülve „intézte el” Viltnek az ösztöndíját, ezért kiutazásának pontos időpontja bizonytalan, és ebben a memoárok sem igazítanak el, de a római tartózkodás feltehetően 1929 őszétől (vagy telétől) 1931 tavaszáig tartott.⁸⁸ Ezek személyes és szakmai szempontból is izgalmas, ambivalens évek voltak Vilt számára, aki korábban – a visszaemlékezések alapján legalábbis úgy tűnik – még nem járt külföldön. Róma egy új világot, fantasztikus távlatokat nyitott meg előtte, ugyanakkor tériszony is úrrá lett rajta, elveszítettnek érezte magát az élmények kavalkádjában. Elemi erővel tört rá ismét a szorongás, amelyet a Gizellával való kapcsolat nyújtotta érzelmi biztonság enyhített. „Eltépdött a bűvös szál, ariadne fonala, a biztonság érzése. [...] Öt évig tartó szerelem fonala tépdött el akkor. Otthagytam a szerelmet és nagy árat fizettem. Mintha mindent előlről kellett volna kezdenem és a múlt évekig mint vágy és nosztalgia kísértett az álmaimban.”⁸⁹ Megtisztelő, ugyanakkor kissé zavarba ejtő is volt a számára, hogy idősebb, nagy formátumú egyéniségek – Pátzay, Aba-Novák Vilmos, Szőnyi István, Patkó Károly, Gombosi György – társaságában forgott, „benjamini szerepben” érezte magát köztük. „Mint a fiatal győzelem érkeztem Rómába. Az antik és Michelangelo városába. Ugy

85 Medgyessyt 1927-ben már bizonyosan ismerte. Vö. 56. jegyzet. Lásd még KABÁN 1983. 12; SZIGMONDI 1983. 11.

86 LACZKÓ 1981. 2.

87 KABÁN 1983. 13–14.

88 Az 1929/1930-as, illetve az 1930/1931-es tanévben szerepelt az ösztöndíjasok listáján. Vilt első évében ugyancsak ösztöndíjas

volt Pátzay, de többek között például Szőnyi István, Aba-Novák Vilmos, Molnár C. Pál, Patkó Károly, Jálics Ernő, Erdélyi Dezső, Farkas András, valamint Árkay Bertalan is. ÁRKAY 1929. 323; *Külföldi ösztöndíjak* 1928; *Collegium Hungaricum* 1929; *A római Collegium Hungaricum* 1930; *Állami ösztöndíjak* 1931; *Döntött a zsűri* 1933.

89 VILT 1973. 15.

éreztem, ragyogó jövő előtt állok. És e helyett rám szakadt mult a hétezer év története, de a védekezés gesztusában a jelen is. A humanizmus, az expresszionizmus, konstruktivizmus is.” E belső nyugtalanságot Pátzay atyai barátsága enyhítette benne valamelyest, aki megmutatta neki a várost: minden délután pontban öt óraker sétára indultak, segített neki értelmezni a látottakat, tanította.

A küzdelem hát újra elkezdődött. A biztonság adta harmónia megszűnt. Új belső és külső tájak vettek körül. Rómában, ezen a forgó színpadon szédületet éreztem, bármennyire is segítségemre volt majdnem 10 évvel idősebb barátom P. P. [Pátzay Pál], aki már klasszicista beállítottságában, szeretettel próbálta rendezni azt a benyomástömeget amely rámszudult. Amíg befolyása az első évben tartott, az okos történeti értelmezés és elmélet légkörében legalább a belső kételyektől védett állapotban voltam. De ez a védettség mégsem jelentett nyugalmat és biztonságot, mert belső világom újra és újra nyugtalanított, jelezve, hogy P. P. okos vezetésének pedagógiai indulata nem képes áthidalni a bennem feszülő diszharmóniát. Az elveszett paradicsomért, az okos rend semmiféle kárpótlást nem nyújtott és nem nyújthatott.⁹⁰

Rómában hatott rá Michelangelo, valamint Donatello művészete,⁹¹ ám állítása szerint Pátzay személye és tudása – itt, úgy tűnik, Vilt elsősorban a teóriára, a művészettörténeti, esztétikai műveltségre gondol, említi ennek kapcsán például Hildebrand művészetelméletét – volt az első év legmeghatározóbb élménye, sőt, fontosabb tanulságokat hordozott számára, mint a nagy magyar szobrászművészek – Vedres Márk, Medgyessy, Beck Ö. Fülöp – alkotásai együttvéve.⁹² Az első év mérlege tehát vegyes volt, erről tanúskodik, de sokat elárul Vilt habitusáról, valódi művészi ambícióiról is, hogy tapasztalatait összegző jelentésébe, amelyet Gerevichnek kellett benyújtania, belefoglalta, hogy inkább Párizsban szeretne tanulni, aki ezt természetesen csípőből elutasította.⁹³

A második évben azonban, még ha közvetetten is, mégis kapcsolatba került Párizssal: az 1930-ban Rómába érkező Hincz Gyulától sokat tanult a francia avantgárdról. E nexust és az új impulzusok befogadását az

is alakította, hogy Pátzay ekkor már nem tartózkodott az olasz fővárosban.

H. Gy. [Hincz Gyula], aki avangardizmusával egyedül állt, nemcsak a római akadémián, hanem odahaza is; ő volt az, aki festő voltában elkötelezte magát a párisi iskola irányzatai mellett. Cezanne, Picasso, Braque, Legér színei uralták a palettáját és tanulmányában a kubista szerkesztés elveit alkalmazta. Mindez nagy hatással volt rám. P. P. tanításával ellentétben a második évben Páris került érdeklődésem középpontjába. Semmiféle eszköz nem állt rendelkezésemre, hogy megértem a számomra új jelenségeket, mégis erős érzelmi szuggesztió sodrába kerültem. Az ellentmondások zűrzavarában ösztönösen a mindig is bennem szunnyadó analízáló készségemet vettem elő. Klasszikus és középkori szoborműveket boncoltam és meztelítettem le. Térfoglalásuk szerkezetét tanulmányoztam. Modelleket készítettem melyek afféle konstruktivista szoborként hatottak a külső szemlélő számára. De reám is visszahatottak és 1-2 modern próbálkozáshoz vezettek. Pár hónap alatt az iskolás értelem-ben vett klasszicista és naturalista szemléletem szinte kicserélődött. A keresés útjára léptem.⁹⁴

Rómában állítása szerint sokat dolgozott, ám e munkák nem maradtak ránk, s a visszaemlékezésekből úgy tűnik, nem is tartotta őket igazán jelentős alkotásoknak. Ezeket az éveket maga is jellemzően tanulói időszaként értékelte. Tudjuk azonban, hogy dolgozott ekkoriban az egész alakos plasztikával kapcsolatos elakadásán, amely már régóta nyugtalanította: készített nyolc életnagyságú – ülő, lépő, illetve további, ezeknél összetettebb mozgásokat is megjelenítő – alakot. Bár a győri munkák kapcsán szerzett tapasztalatok támpontot jelentettek a számára, feltett szándéka volt, hogy meghaladja a korábbi eredményeket, eloldja magát a középkori szobrászat hatásától és körüljárható szobrokban gondolkodik. Az alakokat nem az anatómia, hanem az alapformák szervezték, geometrikus idomokra redukált testrészeket illesztett össze, „kúp és henger nőkről álmodoztam” – fogalmaz, azonban „a »program«-ból nem lett semmi, s az »elvek« valami formalisztikus és sima, modern barokk felé vezettek. A sivár hengerek, golyók és kúpok világa végeredményben leverően hatott rám. Éreztem, hogy valamit tanulok ezeken a

90 Uo. Lásd még LACZKÓ 1981. 2; ZSIGMONDI 1976. 15.

91 NAGY 1935. 542. Donatello hatása még a harmincas években is érvényesül művészetében. VILT 1973. 20.

92 ZSIGMONDI 1976. 20.

93 KABÁN 1983. 15.

94 VILT 1973. 15–16. Pátzay számára – Matisse-t leszámítva – Cézanne

után már mindenki „csaló” volt, fogalmaz Vilt. NÉRAY 1983. 25. Hincz 1926-os párizsi tanulmányútja alkalmával ismerte meg a francia avantgárd eredményeit, a legnagyobb hatást Picasso, Braque, Léger, Marie Laurencin, Brâncuși és Picabia művei gyakorolták rá, de megismerkedett Csáky Józseffel is. A húszas évek utolsó éveiben kapcsolatba került Herwarth Waldennel, Moholy-Nagy László pedig kiállítását rendezett neki a *Der Sturm* galériájában. ZSÁKOVICS 2013.

szobrokon, de hogy ez mi, azt nem tudtam világosan. Azt jól tudtam, hogyha ezen az úton maradok, akadémiámba merevedek”.⁹⁵ E szövegrészlet, amellyel, hogy tájékoztat, hogy intenzíven dolgozott az egész alakos mintázás problémáján, arról is informál, hogy már ekkoriban is foglalkoztatta a kubizmus. Ugyancsak ebbe az irányba mutat az alábbi érdekes megjegyzés: „Akkoriban játszották ott *A két angyal* című filmet. Marlene Dietrich olyan szép volt, hogy elhatároztam, csináljak róla valamit. Összeépítettem egy ülő alakot, ami nem volt naturalista. Inkább *síkokokból, szerkezetekből* »összehozott« szobor.”⁹⁶

A „keresés útjára” lépett, vallja tehát, és ez akár a római tartózkodás összegzése is lehetne. Sokat tanult, de e tapasztalatok az irányvesztettségét is kihangsúlyozták, vákuumba került, tisztábban érezte, hogy mit nem szeretne, de azt még nem tudta pontosan, hogy mi is az, amit akar: a húszas évek antikizáló, egyiptizáló törekvéseitől már eltávolodott, inkább a francia avantgárd, főként a kubizmus – az alapformák, a síkok, a szerkezet – érdekelte, ám egyelőre nem látta, hogy hogyan lesz ebből egyéni, csak rá jellemző formanyelv, hogyan asszimilálja az új fejleményeket alkotói szemléletébe. Róma után ezért bizonytalanabb volt, mint valaha, imposzitorszindrómával küzdött: „eredetiségem látszata a találékonyságomban rejlik”, és ahogy már annyiszor, most is úgy érezte, hogy „szálakkal viasko-

dik”.⁹⁷ De az ösztöndíj nem csupán művészi értelemben, de a karrierépítés szempontjából is válaszütele el állította, el kellett döntenie, hogy belépjen-e a „céhbe”. Megnyílt előtte a lehetőség, hogy a Római Iskola körébe tagozódjon, hízelgő és kellemes, kényelmes életet ígérő csábítás volt ez, amelynek szirénhangjai, úgy tűnik, a legerőteljesebben Pátzay felől érkeztek,⁹⁸ de továbbra is élvezte Gerevich kegyeit, kritikáiban ugyancsak rendre méltatta Genthon, sőt fontos cikkében a jövő nagy reménységének, Beck Ö. Fülöp és Pátzay méltó utódjának nevezte.⁹⁹ S bár Vilt szomjazott egy megtartó közösségre, ez a vágy ugyancsak az ifjúkori önvallozások visszatérő motívuma, mégsem vonzotta igazán ez a lehetőség, mert művészileg és világnézetileg idegennek érezte magát a római iskolások között. „Rómából visszatérve a római ösztöndíj adta pozíciót nem használtam föl, mert képtelen voltam a római fiatalok sorába állni, akik az állami támogatást élvező művészek csoportját képezték és a harmincas évek művészetpolitikai irányzatának kiszolgálói voltak (Római Iskola).” Ugyancsak Pátzay vezette be a Gresham-körbe, és noha ekkoriban rendszeresen részt is vett összejeveteleiken, és összebarátkozott Szőnyi Istvánnal, Bernáth Auréllal, Oltványival,¹⁰⁰ mégsem „szervesül” igazán az asztaltársaságba. „Egyedül a gresham [sic!] asztal akkor arisztokratikusan elkülönült művészeivel tartottam kapcsolatot. [...] Az asztal szellemét a nálam 10-12 évvel idősebb barátaim

95 VILT 1988. 60.

96 LACZKÓ 1981. 2. Kiemelés tőlem – K. Á. – Vö. NÉRAY 1983. 27.

97 VILT 1973. 18. Vö. „Végül is száználmas alak voltam, aki bukdácsolt és kedvességgel próbálta ellensúlyozni az elkülönítő szándékot mely azoktól a céltudatos hülyéktől, nézetem szerint tehetségtelenektől, a művészi és szakmai értelemben vett konzervativoktól és csirkefogoktól elválasztotta és elkülönítette.” Uo. 21.

98 KABÁN 1983. 26. Pátzay nagyon ambicionálta, hogy csatlakozzon hozzájuk, Vilt későbbi elhidegülésüket annak tudta be, hogy ő végül is inkább a saját útját járta. Nyílt kenyértörésre végül azonban majd csak Vilt 1965-ös székesfehérvári kiállítása után került sor. KABÁN 1983. 26, 35–37.

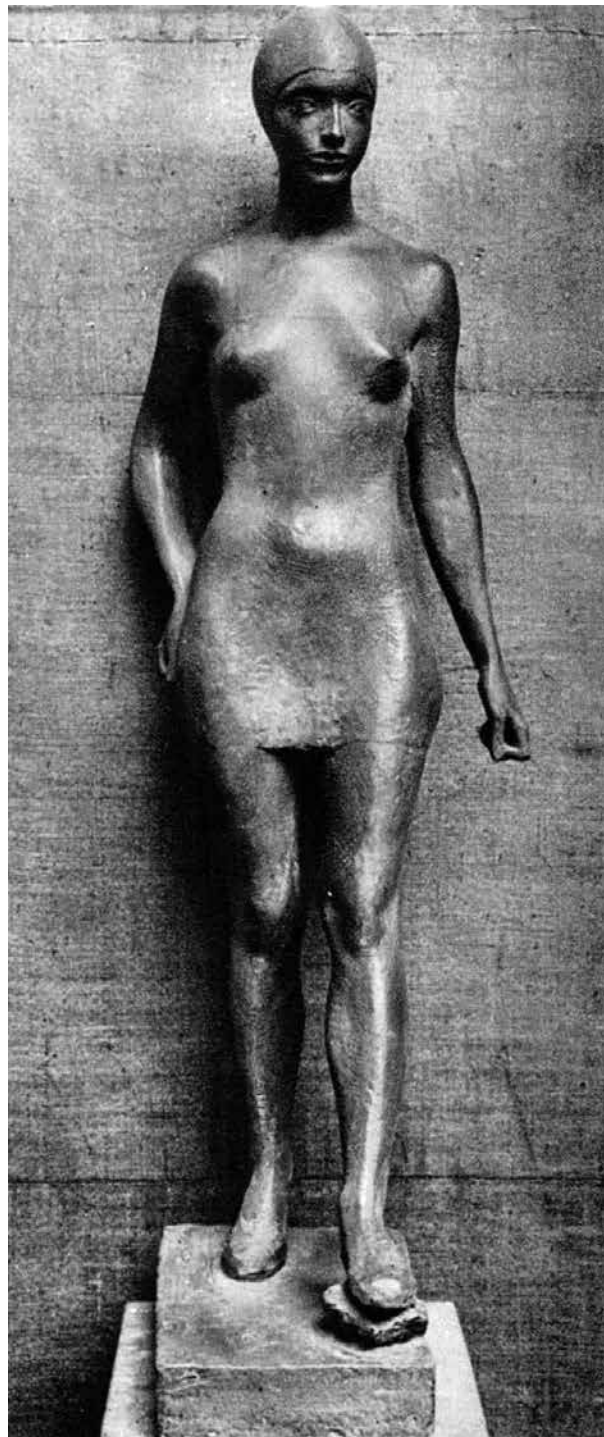
99 Genthon *Az új magyar szobrászat* című cikkében Adolf Hildebrand *A forma problémája a képzőművészetben* című nagy hatású művéből kiindulva elemzi, helyezi teoretikus keretbe a magyar szobrászat történetét, Izsó Miklóstól Viltig, Mészárosig bezárólag. Eszerint Rodin impresszionista szobrászata a klasszikus kor szellemét képviselő Aristide Maillol művészetével áll opozícióban, hiszen, ahogy fogalmaz, az „architektonikus alakítás az, ami a természet művészi kutatásából magasabbrendű műalkotást teremt”. Vilt és Mészáros törekvéseinek genealógiáját ebben az elemzésben Maillol, Despiau vagy a németek közül Wilhelm Lehmbruck és Georg Kolbe, a magyarok közül pedig Izsó Miklós, Strobl Alajos, Pátzay, Beck Ö. Fülöp munkássága jelöli ki, s utóbbi képviseli a „legtisztábban”, szemben például Bokros Birman Dezsővel, akinek művészetéből, véleménye szerint, „hiányzik az elvi tisztaság”. Idézzünk egy részt Genthon szövegéből, mert érdemes összeolvasni

Viltnek jelen tanulmányban közölt belső vívódásaival, de érdekes fénytörésből láttatja a harmincas években bekövetkező stílusfordulatot is. „A legfiatalabbak közül, kiknek munkássága már számbavehető, noha még korántsem érkezett el a delelőhöz, kettőt említünk, Mészáros Lászlót és Vilt Tibort, ők képviselik az új szobrászatnak azt a legfrissebb fázisát, melyben a megtalált statikus előadási mód már a vérbe ment át s nem nehéz vívódások árán, hanem önkéntelenül ölt testet. [...] Vilt szobrainak sajátos varázsát részben a vehemencia adja meg, amellyel készülnek, részben a líraiság, mely gyengéd érzelmek zománcával vonja be a felületeket. A tömegekben látott, plasztikus és statikus szobrászat eredményei ma már elég érettek arra, hogy a felületi szépségeket – amennyiben azok nem törnek vezető szerepre – elbírják a hátukon. Vilt munkájában az elmélet is helyet kap, célja az architektonikus alakítás összeegyeztetése az egyre gazdagodó felületi étellel. Nem az alárendelés elvét használja, amennyiben a lényegtelenebb formaelemeket elhagyja. Szinte elsősorban ezeket indulata, mely kifejezésre tör. Érdekes, hogy szenvedélye nem csábítja őt a dinamikus megoldások felé, ebben bizonyára lírai hevülete akadályozza meg. Legsikerültebb munkáiban a robusztus, lázas, de durvaságig sohasem fajúló megjelenítési mód bizonyos meleg érzelmességgel olvad össze s kiváló képességeit mutatja, hogy a két ellentétes tulajdonságát az egyensúly holtpontján tudja tartani. Az élő szobrászok törekvéseiben így mutatkozik meg egymás mellett a modern plasztika három fejlődési állapota. Beck Ö. Fülöp az elveket rendszerei és körvonalazza, Pátzay kifejleszti, Mészáros és Vilt, mint természetes adottságot használják.” GENTHON 1934a. 163–170.

100 KABÁN 1983. 26.

képviselték. Próbálkozásaimat nem tették magukévá, de liberális magatartásuk nem ítélte el a »kereső« fiatal-ember próbálkozásait.¹⁰¹

Miközben a korábbi megoldások s az új eredmények szintézise is, álláspontom szerint, részben legalábbis biztosan a római útnak, illetve a megfelelési váagnak a lenyomata, az a Pátzay hatását mutató, *Fürdőző* című mű, amelyet 1931 tavaszán mutatott be a Római Magyar Intézet ösztöndíjas művészeinek első kiállításán a Nemzeti Szalonban (15. kép).¹⁰² Látszik, hogy gyakorolta az egész alakos mintázást, de az is, hogy ez még mindig kissé ingoványos terep, beszédközlő a nagy szobrászi rutinnal, tiszta formák kiegyensúlyozott párbeszédében mintázott fej és a test bizonytalanabb megfogalmazása: a figura kissé iskolás kontraposztban áll, labilis, a jobb kéz természetellenes, kicsavart, a vállak bántóan aszimmetrikusak. Nagyszerű, merész húzás azonban az a „decensen provokatív”, „rafináltan pikáns” megoldás, ahogyan az úszódressz a női idomokra simul, inkább kihangsúlyozza, mint elfedi a testet, diszkrét, finom, mégis árad belőle az erotika. Visszafogottan, de tükrözi a kubizmus iránti érdeklődést is – a testet háromszögek, gömbök kissé didaktikus, azonban jó arányérzékkel megformált összjátéka szervezi. Szellemiségében hasonló ehhez a *Fiatal leány szobra* című mű, amellyel 1933-ban elnyerte Ferenc József-díjat, és bár a szobrot csupán gyenge minőségű reprodukcióról



15. Vilt Tibor: *Fürdőző*, 1931 k. Lappang. Reprodukció: *Magyar Művészet*, 1931. 233.

¹⁰¹ VILT 1973. 18. „És én nem szerettem sem az akadémikus sem klasszicista, nem mondom, hogy nem szerettem, mert hát én olyan toleráns vagyok, hogy mindent tudok becsülni, amelyik kvalitás. De [...] az engem irritált, hogy most én is beálljak a sorba, és Pátzay nagyon erősen munkálkodott azon, hogy én kiváló fiatal ember, folytassam azt a bizonyos változással [sic!], korszerűbb változással, amit ők csináltak. Hát akkor én összebarátkoztam Szőnyivel, Pátzayval, ezekkel akik a Greshambe ültek, hát elég ha ezt a kettőt mondom, Oltványi Imrével, meg Bernáth Auréllal. És nem akartam ezeknek a korszerűbb folytatása lenni, mert úgy látszik dolgozott bennem valami más is.” KABÁN 1983. 26. Vilt szerepelt a Gresham-kör tagjait felvonultató, 1943-ban, Oltványi-Ártinger Imre részére készült tablón is. A *Gresham asztaltársaság* [é. n.], lásd még GENTHON 2022. 104; WERTHEIMER 2022. „[A Gresham] elsősorban barátok asztaltársasága volt. Nem szervezett tömörülés, még csak nem is a legjobbak együttese, hiszen a barátságot nemcsak művészi kvalitások, hanem inkább emberi értékek határozzák meg. Egy bizonyos, a legjobb művészek ott voltak. Megjelent ott időnként Petrovics Elek is. Gyűjtők és a középnemzedék kiváló tagjai – Pátzay Pál, Bernáth Auréli, Egry József, Szőnyi István, Berény Róbert – adták a társaság gerincét. [...] Vass Elemér, Basch Andor és még mások is gyakran megjelentek. A fiatalok közül Vilt Tibor, Schaár Erzsébet, később Bartha és én, ha Egry elvitt” – emlékszik Borsos Miklós *Visszanéztem félutamból* című önéletrajzában. MOLNOS 2006. 231.

¹⁰² Az alkotás elveszett vagy lappang. A *Római Magyar Intézet ösztöndíjas művészeinek első kiállítása* 1931. Lásd még GEREVICH 1931. 10; DÉKÁNY 1931. 19.

ismerjük, ám ez alapján is megállapíthatjuk, hogy itt nem igazán önmaga: egzisztenciális kompromisszumról van szó, ahogyan arra ő maga is utalt egy korabeli interjúban, az akkoriban komoly összegnek számító pénzjutalom miatt készítette.¹⁰³

Az 1930-as évek elején fontos felkérést kapott, részt vett a modern magyar építészet egyik kulcsművének, jelentős összművészeti alkotásának elkészítésében, megmintázta Assisi Szent Ferenc és Padovai Szent Antal reliefszobrait a pasaréti templom keleti homlokzatára.¹⁰⁴ Ahogyan a győri templom esetében, úgy tűnik, itt újfent a középkori szobrászatból inspirálódott, az alakokat geometrikus formák, illetve nagy, egyszerű síkfelületek szervezik. Ezek ugyancsak „archaikus ízü” alkotások, különösen a mintegy száz év távlatából is modernnek ható épülethez képest, miközben azonban e mestermű mély megértéséről tanúskodnak: messzemenően tiszteletben tartják, finom érzékkel egészítik ki a templom függőleges, vízszintes és íves hangsúlyainak fenséges dinamikáját, miközben „ízésítik”, puhítják

azokat, szerényen, kellemesen, igényesen szervesülnek ebbe a pazar együttesbe.

Az 1930-as évek elején, feltehetően 1932-ben csatlakozott a későbbi Szocialista Képzőművészek Csoportjának tagjaiból álló körhöz, és aktív szerepet is vállalt a közösség életében. Ő vette ki Kernstok Károly egykori, Vasvári Pál utcai műtermét, amely utóbb műhelyszemináriumaik fő színhelyévé vált.¹⁰⁵ Bár eleinte lelkesedett a kollektív alkotás eszméje iránt, egy-két évvel később már nem találta köztük a helyét, s még a megalakulás előtt elhagyta a csoportot. Ennek két oka volt: egyrészt, hogy a politikai helyzet általános romlásával egyenes arányban a kör tevékenysége egyre inkább politikai, ideológiai irányba tolódott. Vilett ez nem érdekelte vagy legalábbis nem annyira, mint a többieket, inkább személyes és művészi problémái foglalkoztatták.¹⁰⁶ A másik pedig, hogy megjed: Gizella, akivel évek óta nem találkozott, s aki időközben – ahogy ő fogalmazott – „lezüllött”, mert feleségül ment a politikai rendőrség híres-hírhedt véreskező vezetőjéhez, Hain Péterhez, meglátogatta és

103 Interjú Vilt Tiborral 1933; *Beszélgetés Vilt Tiborral* 1933. Lásd még KABÁN 1983. 24.

104 A Szent Antal-templom és ferences rendház épületkomplexumának tervezése 1931-ben kezdődött meg, Rimanóczy Gyula tervei alapján, s 1934-ben készült el. Vilt alkotásai mellett Ohmann Béla és Lőte Éva szobrai, valamint Árkayné Szehtől Lili üvegablakai díszítik. FERKAI 1995. 139–140; YBL 1934a.

105 Vilt Lesznai Anna körtvélyesi birtokán ismerkedett meg Madzsar Józseffel és Dési Huber Istvánnal. ZSIGMONDI 1976. 33–34. Lásd még LESZNAI 2007. 111; MAJOROS 2007. 36. Major Máté – ők 1929-ben, a Tamás Galériában rendezett kiállításán találkoztak először – írja, hogy őt is Vilt vezette be a körbe 1932-ben, amikor elvitte a Simpon kávéházban tartott rendszeres összejövetelek egyikére, ahol ott volt az asztaltársaság „kemény magja”, Goldman György és Goldman János, Langsfeld, József Attila, Kassák Lajos, Janáky István, valamint Karvaj Imre. A csoport tehát 1932. május 1-jén, Vilt nevén bérelte ki a Vasvári Pál u. 9. szám alatti műtermet, amelyet Szöllősy Endre édesapja fizetett. A műhelymunkában Dési-Huber, Madzsar, a Goldman fivérek, Sugár Andor, Bán Béla, Fenyő A. Endre, Szendi-Steif Antal, Major Máté, Hincz Gyula vett részt, előadásokat tartottak egymásnak önképzőkör jelleggel, de tárlatvezetéseket is szerveztek munkásoknak. Vilt és Major is említi, hogy Vilt II. kerületi Buday László u. 5./c alatti műtermében is tartottak hasonló összejöveteleket. MAJOR 1981. 301. „1932-ben a Budai László úton kivettem egy műtermet és ebben az időben ismerkedtem meg Madzsarral, a rakparton levő lakásokon. Madzsar felesége unokatestvére volt Lesznai Annának. Ekkor keletkezett bennem olyan erősebb baloldali érdeklődés. Madzsar akkor azt mondta, hogy menjek el Dési Huber Pistához. Ő ismertetett meg engem Pistával. [...] Akkor én kivettem a Vasvári Pál utcai műtermet. Goldman Gyuszi és én voltam a mag. Ehhez jöttek a többiek. 1934-ben feloszlott a mi csoportunk. Másfél évig élt. Én nem mentem velük, mert inkább a munkára adtam magam.” Interjú Vilt Tiborral, Uo. 468. Az MNG grafikai gyűjteménye őriz egy szénrajzot, Vilt ezt datálta, szignálta és címmel is ellátta, eszerint a vázlat 1935-ben

készült Körtvélyesen, ez az egyetlen tájkép, amelyet Viltől ismerünk ebből a periódusból. *Körtvélyesi tanulmány*, 1935, 303 × 270 mm, j. j. l.: Körtvélyes, 935, VT. MNG, ltsz. F. K. 8360.

106 „Művészi munkánk kommunista politikai gondolatot propagált. Éreztem, hogy csöbörből vödörbe jutottam. Az én stúdiúmaim, analíziseim, célja, szorongásaim földalása volt. Olyan képzőművészeti eszközök keresése, melyek úgy éreztem, hogy megszabadítanak a »ragacsomtől«. Bármennyire jogosultnak éreztem társaim politikai irányulását a hatalmon lévő kormány retrogád, a dolgozó népet sújtó terrorja elleni állásfoglalásukat, nem tudtam mit kezdeni baloldalisággal. [...] Az ország gazdasági helyzete katasztrófális volt. A terror növekedett. Akkor sem és azután sem voltam alkalmas a mártír szerepre, különösen a politikai mártíromság vállalására. Semmiféle politikai irányulás nem segíthetett igazi problémám megoldásában, sőt növelte szorongásomat. Kassák Lajos egyedül állott, mintegy a szirtfokon. [...] Az a pár kvalitás aki számított, harcát már megvívta és természetének begyűjtésével volt elfoglalva. Rákényszerítették magukat a sekélyes és hazug Horthy-rezsimre, melyet az európai kultúra és kibontakozás nem érintett és 1932-ben már nyilvánvaló volt, hogy politikai ostobaságuk katasztrófára fog vezetni. [...] A kollektív műterem munkája az általános politikai helyzet romlásával párhuzamosan a növekvő terror légkörében mind inkább a szélsőbaloldali agitáció eszközüvé vált. Társaim úgy érezték, hogy a művészi munkánk polgári, sőt kispolgári menekülés a háború és az üldöztetés növekvő légkörében. [...] A politikában képzettek már érezték, hogy az ország mint legördülő kő zuhan a Horthy-rendszer feltartóztathatatlan végzete felé. A zuhanás még évekig tartott és nem volt kiszámítható, hogy a mélypont mikor fog bekövetkezni. Válaszut előtt álltam: a művészi tevékenység vagy a politikai agitáció között kellett választanom. [...] A marxista gondolkodás adta ideológiát képtelen voltam belső problémáim megoldásaként fölhasználni. Képtelen voltam belátni, hogy az egyén, jelen esetben pszichés helyzetem miképpen függ össze a marxista osztályharcos tanításokkal.” VILT 1973. 18–22. Lásd még ZSIGMONDI 1976. 40; KABÁN 1983. 23.

figyelmeztette, hogy a hatóságok figyelik a csoport tevékenységét.¹⁰⁷ Úgy döntött hát, hogy nem keres többé közösséget: „tevékenységemet magánügyemnek kellett tekintenem, mely már akkor is liberális álláspontot jelentett”,¹⁰⁸ összegzi ezt az életszakaszt.

Álljunk meg azonban itt, a „valahova tartozás” utáni vágy kérdésénél, mert ez fontos volt Vilt számára; az interjúkban is rendre megjelenik, de az önéletrajzi esszében szembetűnően hangsúlyos motívumként vonul végig: először a művészbarátokhoz, különösen Goldmanhoz és Mészárosához, majd Pátzayhoz, Hincz Gyulához, illetve a Római Iskolához, valamint a Gresham-körhöz, a szocialista művészekhez, később, ahogy látjuk majd, Bokros Birman Dezsőhöz, vagy már egy másik életszakaszban az Európai Iskolához fűzte lazább-szorosabb viszony. Miközben természetesen számos művészletrajzban találkozunk hasonló összefüggésekkel, az alkotók pályáját alapvetően meghatározó mesterekkel vagy csoportokkal, mégis úgy tűnik, hogy Vilt valahogy tapinthatóbban kereste a példaképeket, miközben ezzel egyidejűleg, ahogy azt a Kisfaludi Stroblal kapcsolatos történetekből is látjuk, irtózott is a tekintélyelvűségtől.

Nem hallgathatjuk el azt a szempontot sem – ő maga sem teszi, sőt, memoárjait olvasva általánosságban is gyakorta az az érzésünk, hogy nagyon reflexív saját gyengeségeit illetően, mi több, néha talán túlzottan is kitárulkozik, és olyat is megoszt, amit a legtöbben nem vallanának meg –, hogy ebben a szakmai ambíciók és az anyagi biztonság vágya is motiválta, de csak részben. Meghatározóbbnak tűnik egyrészt az az indok, amely nyughatalatlan, „kereső” karakterében rejlik, és amely nem csupán művészi, de teoretikus, világnézeti értelemben is jellemezte, a másik, nyomósabb okot azonban feltehetően a gyermekévek érzelmi és egzisztenciális kiszolgáltatottságban kereshetjük. A közösség, illetve az idősebb vagy az egykorú karizmatikus pályatársak enyhítették a szorongást. Figyeljünk itt fel ugyanakkor arra

a tényre is – és ezt egy későbbi periódus, a szocializmus időszakának állami megrendeléseivel összefüggésben is emlékeztünkbe idézhetjük –, hogy minden, a közösség iránti vágyakozása ellenére, s ha olykor nehezen, kelletlenül, vívódások árán is, de végül mindig belső művészi ösztönének sugalmazása mutatott számára utat. Fiatal volt, és a „semmitől jött”, de nem csábította el a Római Iskola, illetve a könnyebb boldogulás ígérete, vagy ha segítették is később a megélhetésben a szocialista megrendelések, elsősorban abban váltak a hasznára, hogy saját életművét építse, kibontakoztassa, s miközben kétségtelenül igaz, hogy a szokásoshoz képest talán izgágábbban mozgott a különböző vonzalmak, irányok útvesztőjében, de az is tény, hogy a különféle stílusok, hatások, áramlatok vagy politikai ideológiák kakofóniájában is biztosan funkcionált belső iránytűje, s olykor több, máskor kevesebb sikerrel, de a legnehezebb időkben is törekedett rá, hogy úrrá legyen a körülményeken, illetve hogy képviselje a számára fontos eszméket, s mindenekfelett ragaszkodott alkotói szabadságához, valamint a művészi kvalitáshoz.

IV. „Elkezdem kutatni a személyiségnek a titkát”. Expresszív, kubizáló törekvések az 1930-as évek első felében

Az 1930-as évek első felében gyökeres és nagyon izgalmas fordulat következett be a pályáján, alkotói szemléletében. E változás iránya, ahogy utaltunk rá, homályos kontúrokkal már korábban is körvonalazódott, azonban igazán a csoporttól való eltávolodását követően nyert lendületet: „úgy éreztem, hogy valamiféle elvégeznivaló van és kubizmussal foglalkoztam, a térnek specifikus szervezésével”¹⁰⁹ – fogalmaz. „Hiszen a kubizmus

¹⁰⁷ Nem tudjuk pontosan, hogy Vilt és Gizella mikor szakítottak, a beszámolók e téren is ellentmondásosak. Ahogyan fent írtuk, a kapcsolat 1925 körül kezdődött, az esszében azt írja, hogy öt évig tartott, azonban ugyanitt azt is, hogy addig tartott a viszony, míg Rómába utazott, később azt, hogy Rómából való hazatérését követően szakadt meg. „Kapcsolatom S. G.-vel [...] Rómából visszatértem után megszakadt. Helyébe futó kalandok léptek.” VILT 1973. 22. „[...] 1933-ig, amíg S. G. iránti vonzalmamra és kapcsolatomra álmaimban visszavágytam a formát analizáló elsődleges gesztusom uralta munkámat. 1933 nyarán már nem kísértettek azok a vágyálmok.” Uo. 19–20. Ez a találkozó 1933 körül lehetett, mert Vilt azt állítja, hogy még a megalakulás, tehát 1934 előtt hagyta ott a szocialista művészek körét. Lelkifurdalással jegyzi meg továbbá, hogy a csoport tagjainak nem számolhatott be minderről, mert árulónak tartották volna. „Ugy kellett viselkednem,

mint a nyulnak, aki azért bátor, mert elfut az oroszlan elől.” Uo. 22–23. Vilt ugyan sem itt, sem máshol nem nevezi őket a teljes nevükön, de Csernitsky Mária Vilt szóbeli közlésére hivatkozva állítja, hogy Sándor Gizelláról és az Állambiztonsági Rendészet, a „magyar Gestapo” vezetőjéről van szó, akihez Gizella 1940-ben ment feleségül. Csernitsky Mária szíves szóbeli közlése, 2023. Lásd még MAJOR 1978. 95; BOÉR 2014. 1. Megjegyezzük, hogy Gizellával való kapcsolata azonban ezzel még nem ért véget. Sem a visszaemlékezésekben, sem az interjúkban nem említi ugyan ezután, de egy, feltehetően az önéletrajzi esszéhez készült autográf jegyzetben, vázlatban utalt rá, hogy Gizellával még az ötvenes évekig találkozgattak, olykor Hain lakásán, máskor pedig a Gellérthegyen. Vilt Tibor jegyzete [é. n.]

¹⁰⁸ VILT 1973. 21–23.

¹⁰⁹ ZSIGMONDI 1976. 43. Vö. VILT 1973. 16.

a XX. században ugyanaz, ami az anatómia volt a XIV. században, a reneszánszban. A tér anatómiájával foglalkoztam, az emberi test mechanizmusával, mechanisztikus anatómiájával.¹¹⁰ „Érdeklődésem az emberi arc tanulmányozásának irányába fordult és kezdetét vette expresszionista és pszichológiai korszakom.” Vagy: „elkezdtem kutatni a személyiségnek a titkát”¹¹¹ – olvassuk a visszaemlékezések legfontosabb vonatkozó passzusait. Az új kifejezőmódot, amelyet a húszas évek tanulságai, illetve annak gátlásai, hiányérzete érleltek meg benne, a pszichikum iránti érdeklődés hívta életre. Lényeges kérdés, hogy miért éppen a kubizmusban találta meg az adekvát kifejezési formát. A húszas években a mesterségbeli tudás elsajátítása jelenthette számára az egyik legfontosabb feladatot, és ekkoriban elsősorban a forma analízise, az alapelemek foglalkoztatták, amíg azonban erre koncentrált, gyakorta úgy érezte, hogy egyéni látásmódját nem tudja igazán érvényre juttatni. Gondoljunk csak arra, hogyan értékelte a fa önarcképet: „merev”, „donatelleszk”, túlságosan ragaszkodik előképeihez. A harmincas években háttérbe szorult a formaprobléma, és a tér szerkezete, elemzése került fókuszba. A geometriai idomok letisztultak, s így megengedik, hogy a térre és a struktúrára koncentráljon, így az olyan szofisztikáltabb, differenciáltabb, árnyaltabb törekvések felé is nyithatott, mint amilyen az emberi psziché ábrázolása. E periódus tehát 1930 körül, még Rómában kezdődött, 1933–1934-ben bontakozott ki, csúcspontját pedig 1935–1936-ban, például a *Gondolkodó* című alkotásban vagy az *Istenes Szent János*hoz készült vázlatban érte el. Ez az időszak, amelyet jelen tanulmányban 1936-ig követünk, több kisebb-nagyobb alakulással az 1940-es évek közepéig tartott, egyik csúcsművét és záróakkordját a *Gyermekfej háború után* című alkotás jelentette.

Ahogy említettük tehát, az átalakulás már az 1930-as évek első éveiben megkezdődött, de 1933 nyarán teljessé vált. Abban, hogy „expresszív-pszichológiai” korszakába lépett, szerepe volt Bokros Birman Dezsőnek, aki Csehországból hazatérve megszállt Vilt műtermében,

és készített is ott egy-két munkát. „Bizonyos fenntartásokkal hatása bűvkörébe vont. Kinyilatkoztatásként hatott. Egy-két hónap után rátaláltam a képességeimnek megfelelő módszerre. Három-négy munkát készítettem, melyekben ha nem is követtem B. B. D. módszerét az mégis fölkaparta állóvizemet. Navigálni kezdtem. Olyan vázlatokat készítettem, melyeket sajnálnom kell, hogy megsemmisítettem. Gyáva voltam megölni őket. Végletesen expresszív kísérletek voltak.”¹¹² Bizonyos vázlatokat megsemmisített, ahogy írja, ám erről a megjegyzésről eszünkbe juthat az a három szignált és 1932-re datált tusrajz, amelyet az MNG grafikai gyűjteménye őriz: sokat próbált, nagy bajuszú, kucsmás figurákat ábrázolnak, mindegyik profilból ábrázolja modelljét, és roppant lendületesek, expresszívek (16. kép).¹¹³

Nem fejtette ki, hogy pontosan milyen értelemben hatott rá Bokros Birman. Feltételezésem szerint egyfelől a bő másfél évtizeddel idősebb szobrászművésznek az a különös érzékenysége ragadta meg, amellyel ráhangolódott a modellek személyiségére, úgyszólván „beljük látott”, másrészt pedig az a hazai, de az egyetemes plasztikában is egyedülálló készsége inspirálhatta, ahogyan rendkívül erőteljesen, szemléletesen és túlpontosan jelenített meg nehezen megfogható jelenségeket, emocionális energiákat, illetve olyan, a szobrászat nyelvén ritkábban tematizált, árnyalt pszichofilozófiai fenoméneket, mint amilyen az (ön)irónia, a komikum, a vágy, az empátia vagy egy személy szellemi, intellektuális kisugárzása. Utalnunk kell itt Ferenczy Bénire is, aki már az 1920-as években készített kubista kisplasztikákat és érmeket,¹¹⁴ Mészáros munkái ugyan csak árulkodnak hasonló hatásokról, Viltet azonban, álláspontom szerint, ebben (is) leginkább Goldman inspirálta, akivel változatlanul szoros volt a kapcsolata, és aki ugyancsak ebben az időszakban kezdte kubisztikus kisplasztika-sorozatát.

Párhuzamosan annál inkább fejlődött ki bennem a természet sokféleségének csodálata is, a készség a jelenségek mind intenzívebb átélésére. Nagyobb céloom nem

110 ZSIGMONDI 1976. 43.

111 KABÁN 1983. 27.

112 VILT 1973. 20.

113 *Férfifej*, 1932, papír, tus, 252 × 233 mm, j. b. I.: V. T. 932. MNG, ltsz. 1955-5619. Vilt 1955-ben levelet írt Redő Ferencnek, amelyben három rajtot ajánlott fel a Szépművészeti Múzeum számára, a gyűjteménybe vétel időpontja, illetve a datálás alapján e három alkotásról lehetett szó. A levélből úgy tűnik, hogy a grafikákat a későbbi Szocialista Képzőművészek Csoportjának körében kifejtett tevékenységéhez köti. „Kedves Barátom! Elnézésetet kérem, hogy

mindezeig halogattam azt, hogy eleget tegyek jogos kérésednek. Ugy gondolom a régebbi rajzaim közül küldök három lapot. E rajzokat 1932-ben rajzoltam abban az időben, mikor Goldman Gyuszi, Baksa S. Gyuri, Bán Béla, Dési-Huberrel együtt kollektív műtermet alkottunk. Üdvözlő híved, Vilt Tibor, Bpest. 955. II. 23.” VILT 1956. Köszönöm dr. Nagy Lászlónak, hogy figyelmembe ajánlotta ezt a levelet.

114 Gondoljunk például arra a Ferenczy Béni hagyatékából származó kis aktmunkára, amely ma a Ferenczy Múzeum gyűjteményében található.



16. Vilt Tibor: *Férfifej*, 1932
Papír, tus, 252 × 233 mm, j. b. l.: V. T. 932.
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
Itsz. 1955-5619
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024



17. Vilt Tibor: *Bányász*, 1933 k.
Ólom, 34,5 × 30 × 28 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
Itsz. 56.716-N
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

lehetett és nem lehet, minthogy a szerkezetesség és a sokféleség harmóniáját, ami a természetben egy pillanatra sem bontható meg, realizáljam a művészetben is, ahol a harmónia igényét még jó esetben is legtöbbször a szerkezetesség és a sokféleség kettősségében, harcában, kifejező eszközeinek kereséseként éljük át. Ezzel a vágygal nem értem el egyebet, minthogy megszereztem némely eszközöket, szert tettem egy módszerre. S annak az az igénye és az igazolása, hogy a létező formák szerkezetességébe óhajt behatolni, majd úgy igyekszik kialakítani szerkezeteket, hogy azok hordozói lehessenek az érzékelt látványok sokféleségének.¹¹⁵

Vilt maga mutatott rá a visszaemlékezésekben és az *Előrelépések* vázlatában arra a két műre, amelyek új alkotói korszakának első lenyomatait jelentették, az egyik a *Kalapos férfifej* (*Bányász*) című munka, amely 1933-ban vagy 1934-ben készült (17. kép).¹¹⁶ A portrén a Rómában készített szobrokon tanult eszközökkel dol-

gozott, és még „fontosnak tartotta a geometrikus formákat” írta, egyszerű idomok – a gömb, a henger, a kúp, a piramis – egymás mellé helyezésével¹¹⁷ építette fel a kompozíciót. Kézenfekvő a párhuzam Bokros Birman önarcképével, a két arcmást a tömegek szervezése, az ívek tiszta és intenzív dialógusa rokonítja, miközben azonban ez szikárabb, takarékosabb, stilizáltabb, az art deco jegyében fogant, addig Vilt megközelítése realiztikusabb, mondanivalója dramatikus, egy sorsot, egy életérzést törekszik összefoglalni benne – e tekintetben inkább Bokros Birman *Don Quijotéjához* áll közelebb. A fej erőteljes, hatásos, de egy kissé didaktikus és patetikus is. Megjelenik rajta mindaz, ami eddig a felszín alatt izzott, a kifejezőmód expresszív, már-már groteszk, az arc kontúrjai szinte hullámzanak, a pofacsont valószínűtlenül, meredeken ível, domborodik, majd az áll vonalában váratlanul összeszűkül, aránytalannak

¹¹⁵ ROZGONYI 1956. 347.

¹¹⁶ *Bányász*, 1933 k., ólom 34,5 × 30 × 28 cm. MNG. Itsz. 56.716-N. *Előrelépések* vázlat.

¹¹⁷ VILT 1988. 60.



18. Vilt Tibor: *Férfifej*, 1933
Patinázott gipsz, 49 × 21 × 27 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
Itsz. 56.715-N
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

tűnik a méretes orr, még inkább a hozzá viszonyítva is túl nagy orrlyukak, az arcot megmozgatják a mélyen ülő szemeket körülfogó, „magukba nyelő” koncentrikus körök, amelyeket a szemöldök, a szemhéj és a szem körüli ráncok konstellációja alkot – renyhék, gravitálnak, mintha láthatatlan súlyok húznák őket lefelé.

A másik munka pedig Bergmann Teréz, a Kassák köréhez tartozó fotográfus portréja, amely 1934-ben vagy 1935 készült.¹¹⁸ Itt kevésbé jut hangsúlyos szerephez a geometrizálás,¹¹⁹ a haját, ahogy azt az autóssapkás arc más vagy a bányászfej esetében is láttuk, fejfedő takarja. A formaképzés kevésbé rapszodikus, fegyelmesebb, mint a kalapos portrénál, finomabb, árnyaltabb eszközöket alkalmaz a személyiség megragadásához, a dráma a szemekben összpontosul. Ugyancsak ebben az időszakban készült a *Férfifej* című portré (18. kép).¹²⁰ Formavilága, vonalvezetése az art deco szemléletéből merít, ugyanakkor mégis inkább az expresszív kifejezőmóddhoz áll közel, összhatásában van valami nyugtalanító: a felületet érzékeny rezdülések elevenítik, a gömbölyded járomcsont, a szemöldök, a hajazat, a fül, valamint a hatalmas szemgödörben bujkáló apró mandula alakú szemek, mind egy dinamikus, feszült, egyúttal nagyon fegyelmezett, belső logikáját tekintve mégis kifürkészhetetlen, zárt dialógusba szerveződnek.

A fejek mintázása ellentétben a figuratív kisbronzokkal nem okozott nehézséget. A modelleknek olyasféle szerepük volt mint az analitikus szeanszon az orvosoké. Ők kérdeztek és én feleltem a kérdésre. Ugy éreztem, mintha tükörbe néznék. Önarcsképeket mintáztam általuk. A fejeket mintha belülről tapintottam volna. *Szinte láttam, hogy szálak kötik össze a fej különböző felületrészeit egymással. A szálak hol engedtek, hol feszesek voltak. A szálakat mintáztam a fejek által és később a kis figurális szobrokban is. A szálakat a tér szerkezetének ne-*

118 *Bergmann Teréz portréja*, bronz, 35 × 28 × 29,5 cm, Debrecen, Antal–Lusztig-gyűjtemény (a művekhez nem tartozik leltári szám). Bergmann Teréz 1905-ben született Máramarosszigeten, az 1920-as évek elején Bécsben élt, és Simon Jolán tanítványaként előadóként, versszavalóként vett részt a Kassák-körben, illetve a *Ma* folyóirat körüli teendők intézésében is szerepet vállalt. 1926-ban Párizsban járt Kassákkal. 1926 után Budapestre költözött és verseket szavalt, illetve tagja volt a Munka-kör fotós csoportjának, egy fényképe szerepelt a Munka *A mi életünkben* című kiállításán, illetve fotókönyvében is. Nem állnak rendelkezésre források a tekintetben, hogy mikor hunyt el, elképzelhető, hogy a holokauszt során. Köszönöm Szeredi Merse Pálnak és Dobó Gábornak a fenti információkat. Lásd még ALBERTINI 2007.

119 VILT 1988. 60.

120 *Férfifej*, 1933, patinázott gipsz, 49 × 21 × 27 cm. MNG, Itsz. 56.715-N. A múzeumi kartonon szerepel a következő megjegyzés: „Molnár László szobrász”.



19. Vilt Tibor: *Női akt*, 1931–1932 k.
Ólom, 10,5 × 3 × 3 cm
Debrecen, Antal–Lusztig-
gyűjtemény
Fotó © Antal–Lusztig-
gyűjtemény, Debrecen
(A Déri Múzeum jóvoltából)



20. Vilt Tibor: *Női akt*, 1934 k.
Ólom, 24 cm
Budapesti Történelmi
Múzeum–Kiscelli Múzeum–
Fővárosi Képtár,
Itsz. KM.76.83
Fotó © Szalatnyai Judit, 2024



21. Vilt Tibor: *Kubista szobor*, 1934
Lappang
Vilt Tibor hagyatéka
Fotó © Kovács Péter



22. Vilt Tibor: *Férfiakt*, 1934
Lappang
Vilt Tibor hagyatéka
Fotó © Kovács Péter

veztem és ismertem föl már akkor is a 7 éves kor szálai a figurák terét is behálózták és azok a figurák nem voltak mások, mint a 7 éves gyermek aki abban az álombeli geometrikus belső térben viaskodik. Próbálkozásaim szubjektív, expresszív jellegét pszichológiai állapotom determinálta.¹²¹

E periódus tehát egy másik korábbi dilemmát, az egész alakos mintázás kérdését is új megvilágításba helyezi: a stílusfejlődést a kisplasztikákon követhetjük nyomon. Az általunk ismert anyag alapján ezek merészebbek, markánsabban képviselik a kubisztikus kifejezőmódot, mint a portrék. Úgy tűnik, hogy ezekkel igyekezett oldani

az elakadást, miközben, ahogy olvassuk, még „nehézséget okoztak” neki a figuratív kisbronzok. Vessünk össze ebből a szempontból néhány, a harmincas évek első feléből származó aktmunkát. Az első – ez feltehetően az évtized első éveiben készült (19. kép)¹²² – a test tömegét, illetve a törzset egyetlen, szinte szabályos S alakzatra fűzi fel, ebből ágaznak le az ívekből, görbékből felépülő, már-már a groteszkiségig vastok, kúp alakzatokat formázó testrészek, amelyek kissé talán Medgyessy Ferenc kisplasztikáira emlékeztetnek. Itt már egyértelműen a kubisztikus formaalakítás érdekelte: alapvető szerkesztési elv, hogy a törzs és a végtagok nem organikusan

121 VILT 1973. 20–21. Kiemelés az eredetiben.

122 *Női akt*, 1931–1932 k., ólom, 10,5 × 3 × 3 cm. Debrecen, Antal–Lusztig-gyűjtemény.

kapcsolódnak egymáshoz, hanem összeilleszti, egymásra „applikálja” az íves, gömbölyded alakzatokat – gondoljunk a római szobrokra, amelyek úgyszólván egymás mellé helyezett geometrikus formákból állnak. Ehhez képest már határozottabban kubizál az az 1933-ban vagy 1934-ben készült akt, amely a Fővárosi Képtár gyűjteményében található (20. kép).¹²³ A kerekded idomokat szögletesebb alakzatokkal kombinálja, figyeljük meg, hogy milyen találékonyan játszik ezzel a csipő, a mellék, a fenék mintázásánál, és hogyan kel életre az egész struktúra felől nézve a köztük lévő dialógus. És teljesen egyértelműen, roppant izgalmasan, merészen képviseli az új szemléletet – már igazi kubista mestermű – az a plasztika, amelyet csupán Kovács könyvéből ismerünk, és amelyet a művészettörténész 1934-re datál (21. kép).¹²⁴ Csupa szöglet, háromszög, amelyeket a talptól a fejbűbig különböző méretben és összetételben variál, és szemben a három korábbi akt statikai és formaszervezési szempontból kissé bizonytalan megoldásaival ez itt már egy következetesen átgondolt, érettebb, a forma és a szerkezet kiegyensúlyozott összjátékára építő kompozíció. A hagyatékban találunk egy fényképet egy további kubizáló alkotásról, a fotón a szignó és a datálás is kivehető, eszerint 1934-ben készült (22. kép). Nehéz eldönteni, hogy mekkora lehet(ett) a munka, de az arányokat figyelembe véve és az egész struktúrát a szignóhoz viszonyítva a fentiekhez hasonló méretűnek vagy talán egy kicsit nagyobbak tűnik. Élekből, szögletekből épül fel és spirális beállítást követ, a darabos, tömzsi idomok koncentrált párbeszéde a fej megoldásában ér nyugvópontra, megindító, magával ragadó az a gesztus, amellyel az alak öklét a szájához szorítja és az ég felé tekint, ez a motívum később többször is megjelenik Vilt életművében, jelen periódusban a *Gondolkodó* vagy az *Istenes Szent János* vázolata kapcsán látjuk majd viszont.

Az új műveket – a kalapos portrét, valamint a recepciók alapján úgy tűnik, hogy a kisplasztikákat is – bemutatta az 1934-es KUT-kiállításon, az utóbbiakat mérsékelt lelkesedéssel fogadta a kritika.¹²⁵ Elképzelhető, hogy friss munkával jelentkezett 1935-ben a Tamás Galéria *Szoborportré és kisplasztika* kiállításán is, ahol egy ólom női fejet állított ki.¹²⁶ Ugyan csupán gyenge minőségű reprodukcióról ismerjük, mégis meg

123 *Női akt*, 1934 k., ólom, 24 cm. BTM Fővárosi Képtár–Kiscelli Múzeum, ltsz. KM.76.83.

124 *Kubista szobor*, lappang. Kovács 1972.

125 A K. U. T. *Kiállításának katalógusa* 1934. Szomorv Dezső melegen méltatta a tárlatról írott kritikájában. SZOMORV 1934. Genthon tetszését elnyerték a portrét és a kisplasztikák is. GENTHON 1934b. 298.



23. Vilt Tibor: *Férfiarckép*, 1933

Papír, toll, tus, 290 × 233 mm, j. b. l. 933 I. 2. Vilt T.

Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,

ltsz. 1934-2607

Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

kell említenünk egy további munkát, mert az ennek az átmeneti, kísérletező időszaknak egy tanulságokat hordozó, különös gyümölcse. Egy női aktról van szó, amely a harmincas évek elején készült.¹²⁷ Kvalitásában messze elmarad tőlük, de felfogásában rokon azzal a két kisbronzsal, amellyel felvezettük a kisplasztikai sorozatot, amennyiben egymáshoz anorganikusan kapcsolódó – ez esetben találóbb, hogy egymásra „pakolt” – robusztus mandulaalakzatokból épül fel, az alak póza természetellenes, egyensúlya bizonytalan, mintha egy, a biomorfikus absztrakció inspirálta, kevésbé sikerült szárnypróbálgatás volna.

Fóthy azonban az egész alakos munkákat „rútnak” és „groteszknek” tartotta. FÓTHY 1934. Hasonlóan fogalmazott Ybl Ervin: „a szépség” nem érdekli Viltet, olvassuk recenziójában. YBL 1934b. Lásd még OLTVÁNYI-ÁRTINGER 1934. 124–125; KOPÓCSY 2015. 115.

126 *Szoborportré és kisplasztika* 1935.

127 *Irányított művészet* 1934. 11.

Öt rajzzal szerepelt a Tamás Galéria *Modern magyar grafika* című, 1934 decemberében rendezett kiállításán, nem tudjuk, hogy milyen anyagot állított ki, de a recepció alapján úgy tűnik, hogy újabb portrérajzait mutatja be.¹²⁸ Ismerünk öt, ebből az időszakból származó szignált és datált rajzot. 1933-ban készült az *Önarckép*, sötét egyenes vonalak, gesztusok lendületes mozgására épülő izgalmas, karakteres munka. Szintén önarcképnek tűnik az 1933 elején készült *Férfi arckép*¹²⁹ című mű (23. kép). Figyelemre méltó, hogy mennyire eltér az előbbitől, vonalvezetése könnyed, rajzos, az arckifejezésben azonban mégis dráma összpontosul, egyszerre önironikus és tragikus. Ugyancsak ebből az évből származik a *Tanulmány egy faszoborhoz* című¹³⁰ grafika, amelynél újfent teljesen más művészi felfogás érvényesül, mint az előbbieknél, különböző vastagságú, halványan derengő vonalak finom játéka szervezi, összzhatásban visszafogott, látomászerű, rebbenő és valami nehezen megfogható, rendkívüli erő árad belőle. Ismerünk továbbá két másik egyértelműen kubista hatásról árulkodó rajzot is, amelyek a Gombosi-gyűjteményből kerültek az MNG kollekcijába. Az első a fenti kisplasztikák közvetlen rokona, álláspontom szerint ez 1932-ben vagy 1933-ban készülhetett, a másik pedig 1934-ben. Utóbbi egyértelműen kubizál, *Fanny Tellier portréja* juthat eszünkbe, nem egészen végiggondolt, kiélelt munka, úgy tűnik, inkább kísérlet, talán másolat, de éppen e miatt a vázaltszerűség miatt nagyon érdekes, hiszen betekintést enged a kubizmussal való kísérletezéseinek „boszorkánykonyhájába” (24. kép).¹³¹

Bár ebben az időben a kubisztikus stílustörekvések jelentették számára a fő művészi problémát, s azok jelölték ki alkotói fejlődésének további irányát, ugyanakkor realiztikus portrékat is készített, és megrendelésre is dolgozott ekkoriban. 1933 körül készülhetett az a terrakotta női portré, amely egyszerűségében is nagyon karakteres, kiváló jellemábrázoló készségről tanúskodik, invenciózus és elegáns megoldás, ahogyan Vilt az asszony ráncait mintázza, könnyed, finom, az egész arcot behálózó horizontális karcolásokkal eleveníti a felületet, érzékletesen jelenítve meg ezzel a bőr szövetét.¹³² E periódus jelentős munkája lehetett



24. Vilt Tibor: *Ülő női akt*, 1934
Papír, ceruza, 255 × 154 mm, j. j. I.: Vilt T 93
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
ltsz. F. 2016.123
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

Lampel Béláné érzékeny, finom arcmása 1936-ból, és szintén érdekes, de visszafogottabb, a merész megoldásoktól tartózkodóbb a Tausig Vilmosnéról készült

128 JAJCZAY 1935; B. P. L. 1934. 11.

129 *Férfiarckép*, 1933, papír, toll, tus, 290 × 233 mm, j. b. I. 933 I. 2. Vilt T. MNG, ltsz. 1934-2607.

130 *Tanulmány egy faszoborhoz*, 1933, papír, ceruza, 424 × 297 mm, j. j. I.: Vilt Tibor 933. MNG, ltsz. F. K. 8358.

131 *Ülő női akt*, 1934, ceruza, 255 × 154 mm, j. j. I.: Vilt T 93. MNG, ltsz. F. 2016.123.

132 *Arcmás (Özvegy Dóczyiné)*, 1933 k., terrakotta, 39 × 21 × 27 cm. MNG, ltsz. SZO 6614. Az alkotást az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (a továbbiakban OMKT) 1933-as kiállításán vásárolta Vilt-től a Szépművészeti Múzeum. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum vásárlási jegyzéke, i. sz. 677/1933. *A Nemzeti Képzőművészeti Kiállítás tárgymutatója* 1933. A kartonon szerepel a következő megjegyzés: „Özvegy Dóczyiné (a cipőgyáros anyja)”. Ez alapján a modell feltehetően Dóczy Mór cipő-nagykereskedő édesanyja lehetett.

arcképe.¹³³ Ugyancsak remek portrészobor Jedlik Ányos 1935-ben, a Budai Irgalmasrendi Kórház szoborcsarnokában felállított büsztje,¹³⁴ valamint dr. Breuer Albert állategészségügyi főtanácsos mellszobra.¹³⁵ Ezekhez képest gyenge azonban Traeger Ernő gyorsírásügyi kormánybiztos 1936-ban¹³⁶ befejezett arcképe. Több sír-emléket is készített ebben az időszakban: egyszerű idomok összjátékára épülő, szép és méltóságteljes az első világháborúban elesett hősök emlékműve a gyöngyösi izraelita temetőben,¹³⁷ amelyet, ahogy fent említettük, talán még mindig Lajta befolyása alatt gondolt végig, valamint a barátja, Márfyy Ödön felkérésére alkotott Csinszka-síremlék, amely 1937-ben került felállításra.¹³⁸

Meg kell említenünk ennek az időszaknak egy sorsfordító életeseményét is, mégpedig Vilt és Schaár házasságkötését. Miközben a témát megkerülhetetlennek tartjuk, hiszen ez a kötelék alapvetően befolyásolta Vilt sorsának alakulását, hangsúlyozzuk, hogy e gondolatmeneteknek nem célja, és nem is lehet szándéka, hogy kapcsolatukról akár megközelítőleg hiteles képet alkosson. Nem tudjuk, hogy pontosan mikor lettek egy pár, annyi bizonyos, ahogyan arra már utaltunk, hogy a főiskolán ismerkedtek meg,¹³⁹ és már ekkor is jóban voltak, de Dóczi már hivatkozott levelei alapján tudjuk, hogy akkor is egy baráti körhöz tartoztak, miután 1927-ben elhagyták a főiskolát.¹⁴⁰ Ahogy említettük, Vilt Sándor Gizellával való kapcsolata valószínűleg 1933-ban szakadt meg.¹⁴¹ Major egy helyen utal rá, hogy Vilt 1934 nyarán Schaárt a menyasszonyaként mutatta be neki.¹⁴² Az alábbiakban idézzük Schaár 1934 augusztusában kelt, Vilhez írott levelét.

Drága Tiborkám, nagyon vártam már a levelét, hát milyen posta összeköttetés van [?], hogy a 3 nappal később elküldött levél egyszerre érkezik az előbbivel. Nagyon örültem édes szívem azoknak, amikről ír és én is bevalom, büszke vagyok mindezért magára, mert nagyon igaza van és mert nagyon becsülöm, osztom, hozzám tartozik és hiszen tudja csak ismételném magamat

– éppen ebben a levelemben akartam kalandokról-hűségéről ugyanezeket írni, hogy tudom sok lehetősége van és tudom, hogy az embernek a hangulatai is sokfélék és azt, hogy mindig inkább tudok hinni Benned is szívem, hogy mellékvágányok nélkül és tisztán állunk egymás mellett egymásért, a munkánkért, a célunkért – *ugye édes, igaz? És igaz is lesz?* és ha az egész erőnket, magunkat akarjuk *nem lehet*, hogy nem kapnánk meg a nekünk járó helyet az életben és azt az igazán szerény formát, ahogyan élni szeretnénk, persze tudom, hogy mindig nyitott szemmel kell járni és okosnak és ügyesnek lenni – *ugye kutyám*, ha ügyes nem is vagyok buta azért mégse. Jó, hogy Gerevichel beszélt, így talán tényleg meg lehet a dolgot csinálni és ezért jövőre kaphatunk esetleg egy ösztöndíjat, nem? [...]. Nagyon örülök, hogy olyan jól kipiheni magát és kellemesen érzi is magát, nem hiányzik egy kabát, különösen az autó túrákon, nem lehetne valami olcsó és megfelelő dolgot Kassán venni? Örülök kutyám, hogy maga ott a nagy mester, de azért ettől én sem vagyok jobban, illetve mélyebben meghatódva, mint maga, de azért ezt amennyire lehet kihasználhatja – ezt egyébként gondolom meg is teszi. Drágám, amióta elment itt ősz van, hűvös szeles és esős, én sokszor vágyom maga után, sokszor magával vagyok és valójában itt most egyedül. Kutyám olyan jó azt leírni, hogy *nagyon-nagyon szeretlek*, és olyan jó azt olvasni – *szeretlek*” Nekem ebben annyi minden benne van, hogy ezt nem is lehet leírni és legalább írnek olyan szépen, mint Te, néha úgy jönnek belőlem az érzelmeim érzem kifogyhatatlanul és nem tudom eléggé eljuttatni, olyan rossz ez. Egyébként nem igen van semmi újság Babit csinálom tegnap raktam fel és így nem sokat tudok még írni róla, meg eztán ezt igazán nem is lehet, annyi bizonyos, hogy ebben a gyerekben [sic!], minden ami örök-múlhatatlan és igaza van magának. Derű és ígélet, ami a földön létezik annyi kedvességgel és bájjal jelentkezik, hogy szinte lámpalázam van. Nem ülve csinálom, mert az álló készebben volt meg bennem az ülővel még foglalkozom addig, mert azért nem volt minden [?] egészen megoldva. Én is kíváncsi vagyok a maga gubbaszkodójára, tudom, hogy a vázlata nagyon értékes és szép és tudom, hogy a nagy még szebb és értékesebb lesz, ha ennyire csak ez foglalkoztatja valójában. [...]. Még egy újság, képzelje úgy látszik Pesten

133 *Tausig Vilmosné portréja*, 1934, patinázott gipsz, 36 × 19,5 × 23 cm. Debrecen, Antal–Lusztig-gyűjtemény.

134 MÁTYÁS 1935. 298.

135 A szobrot 1936 novemberében avatták fel. *Breuer Albert* 1936. 9.

136 *Traeger jubileuma* 1936.

137 *Hősök emlékműve* 1935.

138 Vilt azt vallja, hogy nagyon szerette Márfyyt, és Csinszkával is találkozott. KABÁN 1983. 9. A következőképpen nyilatkozott a korabeli sajtónak a mű születésének körülményeiről: „Először figurális megoldást készítettem, de avval nem voltam megelégedve. Akkor domborműbe vittem át a gondolatot. Ez is elkészült, de megint csak elégedetlenkedtem a munkámmal. Harmadszor is

nekifogtam hát és úgy érzem, hogy végre jót alkottam.” *Elkészült Csinszka síremléke* 1937. 9.

139 KABÁN 1983. 32.

140 Dóczi György fent idézett, Schaárhoz írt, 1929-ben kelt leveléből kiderül, hogy Schaár, Vilt és Dóczi (úgy tűnik, szoros) baráti kapcsolatban álltak egymással, és az is egyértelmű, hogy Schaár és Vilt ekkor még nem voltak együtt, Dóczi Vilt kedveseként Sándor Gizellára hivatkozott. Dóczi 1929. Vö. 47. jegyzet. Lásd még KONKOLY 2023. 68–69.

141 Vö. 107. jegyzet.

142 MAJOR 1978. 546.

azt beszélük, hogy mi elváltunk, ezt onnan gondolom, mert Violával beszéltem telefonon [...] és azt kérdezte igaz-e, hogy maga elutazott, mikor én mondtam, hogy igen, azt mondta, hogy *hallott* valami ilyet, és miután én ezeket csak azt mondtam, hogy nyaralni ment, nagyon hívott, ha a városban vagyok okvetlen jöjjenek el. Nem tudom kinek érdeke ilyeneket híresztelni vagy lehet, hogy csak gondolom? [...]. Kuttyukám annyi mindent akartam még írni, akárhova megyek, akárkivel az apró és nagy észrevételeimet és élményeimet csak magának tudom megmondani. Édes Kutyám írjon meg *mindent* és írjon nemsokára és írjon dátumot, hogy tudjam mikori a levél. Tehát várok levelet *mindenről* és alig tudom befejezni úgy szeretnék még mondani valamit, sok-sok csók Erzsébet.¹⁴³

1935 júniusában kötöttek tehát házasságot (25.kép).¹⁴⁴ Abban, hogy Vilt a nőülés mellett döntött, a biztonság utáni vágy is szerepet játszott, kapcsolatuk komolyabbra fordulása idején hagyta el a szocialista művészek körét, s ahogy fent idéztük, a magány, a „sehova nem tartozása” érzése hatotta át ezt az időszakot. Csábította őt az állandóság, a polgári életforma; a Schaár család: Bernát, Erzsébet és húga, Magda a budafoki közösség megbecsült tagjaiként viszonylagos jólétben éltek szép házukban, az „elvarázsolt kastélyban” – amely később Schaár magánmitológiája révén vonult be a művészettörténetbe. Schaár Bernát nem csupán az első években, hanem később is támogatta anyagilag a fiatalokat.¹⁴⁵ „1936 tavaszán Goldman kijött hozzánk és invitált engem, hogy a szocialista művészek kiállításán én is vegyek részt, de én nem vettem részt. Meg is mondtam Gyuszinak, hogy én ezt nem csinálom, félek. Azért nőültem meg, hogy legyen egy olyan polgári kerete az életemnek, amely lehetőséget ad arra, hogy mind jobban belemerüljek a munkámba.”¹⁴⁶ Vagy: „Nyomasztó egyedüllétem föloldásaként megnősültem. Tehetséges kolléganőmet vettem feleségül, aki rendezett polgári családjában kivételes helyzetet foglalt el. Házasságom valamiképpen illúzióknak bizonyult. A társadalmi biztonság szempontjából egyszer úgy mint azt a vágyamat illetőleg, hogy annak eszközeivel rendet teremtsék a ragacs-álm világomban.”¹⁴⁷ Vilt itt feltehetően arra is utalt, hogy ha a nőülés egyik indokát a biztonság utáni vágy jelentette, az visszafelé sült el, hiszen a Schaár családnak zsidó származása miatt nem sokkal később



25. Schaár Erzsébet és Vilt Tibor, é. n.
Schaár Erzsébet fotóhagyatéka
Debrecen, Antal–Lusztig-gyűjtemény
Fotó © Antal–Lusztig-gyűjtemény, Debrecen (A Déri Múzeum jóvoltából)

bujkálnia kellett, és Vilt minden lehetséges módon – akár saját életének kockáztatásával is – segítette őket (és másokat is) a menekülésben.

Na most akkor megnősültem, Schaár Erzsi volt a feleségem. [...] Schaár Erzsébettel való házasságom nagyon termékeny volt szellemi szempontból, azt hiszem, nemcsak az én részemről, mert fiú, meg lány, aki egyformán tör, hogy kifejezze önmagát, szinte biológiai igazságát, hogy mi a fiú és mi a lány. Eszközhasználatban, hogy milyen eszközt használunk, nagyon sokat kaptam én tőle, és ő nagyon sokat tőlem. Zs.: Volt is egy bizonyos féltékenység, hogy hattok egymásra. Féltek is ettől ugyanakkor... V.: Ugyanakkor, de muszály [sic!] volt csinálni, mert egy szerelmi dolog volt. Az ember akkor is csinálja, ha fél tőle privátim, vagy nem tudom milyen bonyolult számárságok miatt. De ez az etika a művészeknek... Ebben nem volt félelem, ebben az etikai vonatkozásban, hogy ez érvényesüljön. Na most rendelkezésünkre bocsájtottunk nagyon sokat önmagunkból, én [sic!] az én szerkesztői, teoretikus valeritásaim azok nagyon sok tekintetben az Erzsinek használtaknak bizonyultak, különösen az utolsó 10 év összegző munkájában, ő azonban ezeket az eszközöket számomra is oly megértő módon használhatta fel, hogy amit csak egy nő tud. Aki azonban – most hangsúlyozom –, hogy nő Karinthy Frici írt egy tréfás levelet és az írta: Óriási

143 SCHAÁR 1934. Vilt Tibor hagyatéka, SZIKM.

144 A házasságkötésre 1935. június 12-én került sor Budafokon. Schaár Erzsébet és Vilt Tibor házassági anyakönyvi kivonata. Vilt Tibor hagyatéka, SZIKM.

145 „Anyagi életem megoldásában, apósom, aki nálam 25 évvel idősebb volt, segítséget nyújtott.” VILT 1973. 24.

146 VILT 1981. Lásd még ZSIGMONDI 1976. 51. Vilt Tibor jegyzete, Zimányi László gyűjteménye.

147 VILT 1973. 23–24.

felfedezést tettem. Az ember kétnemű. vagy nő, vagy férfinemű. Két embernek különböző neméről volt szó. Először van a két ember, természetes, hogy miután a nőnek minden sejtjének más a működése, más a biológiai funkció, és a férfié más, amiben eltérnek. De mint biológiai lényeg, nem térnek el. Csak a funkciók térnek el. Ugyanúgy mi nem térünk el mint plasztikusok, csak mint funkciók térünk el. Erzsi azután egészen a székesfehérvári kiállításig grandiózusan valószínűsította meg, azt ami tábornoknak díszére válna, holott nő, és mégis női mivoltában. A női emancipációnak valami különös jelensége, nem is volt, női művész nem is volt, aki ilyen óriási módon megvalósította volna ezt a specifikus tartalmat. [...] Schaár Erzsébet sem annyira nő. Nagyon nő, de inkább egy lírikusan, később neurotikus formában, ami nem volt le semmit az értékéből, nagyon nagy művész volt.¹⁴⁸

Barátaik, ismerőseik körében nyílt titoknak számított – e tekintetben egybehanganak a beszámolók –, hogy kapcsolatuk nem volt hétköznapi: óriási amplitúdók jellemezték, a nagy szeretet, a tisztelet, az összetartás, ugyanakkor a külső szemlélő számára extrémnek tűnő veszekedések, roppant indulatok széles skáláján mozgott. Vilt egy helyen úgy fogalmaz, hogy „termékeny veszekedésben” telt a házasságuk, illetve, hogy „nagyon termékeny volt szellemi szempontból”.¹⁴⁹ Arra is gyakorta utal, hogy művészileg roppant nagyra tartotta Schaárt, a memoárokban superlatívuszokban beszél művészetéről, büszkeséggel telve dicséri tehetségét.

Neki az öt-nyolc [sic!] volt annyira tudott mintázni, zseniális nő volt [...] – És a két képzőművész hogy fért meg egymással? – Veszekedve. Termékeny veszekedésben. – De azért gondolom, teljes mértékben megváltoztatni nem akartátok egymást. – Sőt egyáltalán nem. De mégis a hatások, azok, az én szerkezetes gondolkodásom az nagyon hatott az Erzsire. És irtózatosan dühös volt, mert aztán rém gyorsan dolgoztam. Képes voltam egy kisplasztikát megcsinálni egy délelőtt. Ő még akkor a majoli meg a deszpiói [sic!] felfogásmódban dolgozott, hát inkább koncepcionálisan, de nem másolva [...]. És rettentően dühítette, hogy amit ő három hétig csinál, én egy délelőtt megcsinálom. [...]. Giacometti párizsi

út – És ő is már olyan különálló stílusirányzatot kezdett. – Hogyne nagyon erősen. Csak az eljárásomban én nagyon belefolytam – itt Vilt valószínűleg a technikai, mesterségbeli fogásokra gondol –, de nem a mondánivalóba. És az ő mondánivalóját én rendkívüli módon tiszteltem és nem véletlenül, és tisztelem ma is.¹⁵⁰

Vilt mesterségbeli tudása és anyagismerete kiemelkedő volt, minden anyaggal – bronz, ólom, fa, kő vagy később üveg, alumínium, beton – mesterien bánt, de otthonosan mozgott a különböző stílusokban is, óriási kísérletezőkedv jellemezte. Schaár, némi túlzással, éppen a fordítottja volt: saját bevallása szerint egész életében meggyűlt baja az anyagokkal, lassabban, nehezebben dolgozott, ezért is jelentett revelációt a számára, amikor felfedezte magának a hungarocellt. Alkotói szemléletét, annak eszmeiségét, művészi ösztönét tekintve azonban sziklaszilárd volt, olyan következetes, hajlíthatatlan, akárcsak kései hasábalakjai. Vilt – miközben művészi ösztöne és minőségérzéke mindig biztossággal irányította –, rugalmas volt: „kifelé” is figyelt, a legkülönbefőbb impulzusokat is beengedte, és az inspirációkból mindig új, eredeti, váratlan eredményeket hozott létre. Schaárt kizárólag saját belső irányítóját vezérelte, inherens törvényeiből építkezett, archaikus szemléletű, „egy törvényű” személyiség volt, aki „őtestamentumi indulattal” alkotott, létezett a világban, ahogy Mészöly Miklós írta róla. Vilt habitusa olyan volt, mint a víz: fürge, illanó, kiszámíthatatlan, áradó; Schaáré pedig mint a föld: súlyos, masszív, tömény, szilárd – két (ős)elem, ellentétes tulajdonságokkal rendelkező elemi erő.

1936 márciusában nyílt Vilt addigi legnagyobb, és első igazán reprezentatív retrospektív kiállítása az Ernst Múzeumban, Barcsay Jenővel közösen.¹⁵¹ „A harmóniának és a lelki nyugalomnak, a derűnek és optimizmusnak világát óhajtottam eleinte ábrázolni. Eszközök ezekben a zárt formák kihangsúlyozása és a kontúrok minél egyszerűbbé tétele volt. E zárt plasztikai rendszerből egy drámaibb, viharosabb, dinamikusabb formarendszerhez tértem át, minden irodalmi sallangtól mentesen, a

148 ZSIGMONDI 1976. 37–40. Vö. „Na neked volt egy marha nagy szerencséd... Amikor megismerkedtél Schaár Erzsébettel. – Igen, ez valóban az volt, mert Schaár Erzsébet és én azután fej fej mellett alakítottuk ki stílusunkat, sajnos ez már lezártult [...] valamint próbáltunk ott a szobrászatban kialakítani. [...] [N]agyon komoly és szép története a szobrászatnak ez az együttműködés.” K.–W. [é. n.] 9.

149 ZSIGMONDI 1976. 25–27.

150 KABÁN 1983. 33.

151 A kiállítást Ernst Lajos rendezte, Barcsay hatvanöt alkotással

szerepelt a tárlaton, és az első öt terem volt az övé, Vilt munkái a hatodik helyiségben, illetve a nagyteremben kerültek bemutatásra, a hallban kiállították továbbá tíz művének reprodukcióját is. CLIX. csoportkiállítás 1936. Ez volt az Ernst Múzeum első kiállítása, amelyet kultúresttel nyitottak meg, a tárlaton Farkas Zoltán előadást tartott a modern művészetéről, majd Kadosa Pál játszotta Bartók és más zeneszerzők zongoradarabjait, s a program zárásaként Pártos Ödön hegedült. Hangverseny a kiállításon 1936. 9. Lásd még KABÁN 1983. 22.

szobrászat belső törvényeinek megfelelően¹⁵² – olvassuk szövegét a katalógusban. Teljes képet sajnos nem alkothatunk az anyagról, de úgy tűnik, hogy a tárlat pályájának bő egy évtizedes fejlődési ívét a köré a három egység köré szerveződve rajzolta meg, amelyet az eddigiekben bemutattunk. Az első az 1924-től 1932-ig készült műveket mutatta be, köztük biztosan szerepelt a fa önarckép, valamint az autóssapkás portré; a második a stílusfordulat kibontakozása körüli években, 1933–1934-ben készült munkákat tartalmazta, ezen belül a *Kalapos férfit*, valamint kisplasztikákat is; a harmadik pedig az új szemlélet virágzásának jegyében, az 1935-ben és 1936-ban készült műveket foglalta magába – utóbbi jelenthette a kiállítás eszmei súlypontját.¹⁵³

Az alábbiakban, jelen tanulmány záróakkordjaként a harmadikra, e két év művészi eredményeire térünk ki.

Megmozdítani a merev geometrikus formákat, organikussá oldani, ez volt a célom. Mozgásba hozni őket a kifejezés és az ábrázolás érdekében, s e mozgásból származtatni a szem, orr, fül, száj formáit, hogy ez a mozgás határozza meg térbeli helyzetüket. Ezt próbálgattam, *próbálgatom!* [...] Az Ernst kiállítás anyagából ezek a szobrok a próbálkozás eredményei. Valamint, amit így megfogalmazni nem tudok, szeretnék mozgásba hozni, formákon által lepergetni [sic!] az eseményt, ahogyan a forma előállott, kialakult. Hiszem, hogy vannak mozgásuk természetéből adott formák, melyek vidámak, szomorúak, türelmetlenek, vannak olyanok, hogy alszanak vagy éppen fölébrednek, s a bátorságnak és a félelemnek is megvan a maga félreérthetetlen szobrászi formája. Szobrászi módon szeretném őket megvalósítani, megnyugvó és mozgó állapotukban egyaránt. Mikor a szél fújja a fákat, szomorúan hajladoznak vagy dühösen rázzák a fejüket. Megmagyarázhatatlanul emberiek. A mozgásból eljutni a formákig, formacsoportokig, el egészen a figura személyiségéig. Ezt akarom! Érzem, hogy mindennek alapja a mozgás. Nem a figura egyszerű értelemben vett mozgására gondolok. Nem a méstrovici indulatoskodásra, színészi dolog az. Legyen ez a szobor álló figura, mely önmagában mozog igen hevesen, mint ahogyan a kerék, ha áll előrehajló küllőivel, zárt mozgása erős mozgási képzetet kelt, úgy lehet ez álló figura is a már múlt és eljövendő lelki és fizikai mozgás egymásba teremtése. Határesetek ezek, a meghasonlás pillanatai, drámaian feszült pillanatok, tele ki nem mondható tartalmakkal. A megvalósítás eszköze? A mozgás adta, térbe láncolt forma, ahogyan terének kereteiből kitörni nem tud, ez disszonáns feszültsége és kényszerült önmagába térése, a harmóniája is egyben.¹⁵⁴



26. Vilt Tibor: *Csinszka*, 1936

Bronz, öntött érem, 260 × 210 mm

Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,

ltsz. 56.1171-P

Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2024

E műcsoport tengelyében a kritikák szerint a *Háború után* című nagy méretű munka állt. Ez az alkotás, amely a korai korszak egyik kulcsműve lehetett, sajnos nem maradt ránk, a recepció alapján azonban, úgy tűnik, rokonságot mutathatott a *Háború után II.* című alkotással, amely szűk tíz évvel később született. Bizonyosan szerepelt továbbá a *Tűnődő* (1936), a *Kis ülő nő* (1935), illetve az *Emberpár* (1936 k.) című terrakotta dombormű. Bemutatott továbbá egy síremlék *reliefet*, ez talán Csinszka síremléke lehetett, egy *Hősi emlékmű tervezete* című művet, ez esetleg egy, a gyöngyösi munkához készült vázlat volt, a Csinszka-éremet (26. kép), valamint a harmincas évek közepe táján készült különös antropomorf kerámiákat, amelyeket a székesfehérvári fotóhagyaték alapján ismerünk, illetve úgy

152 CLIX. csoportkiállítás 1936. 6.

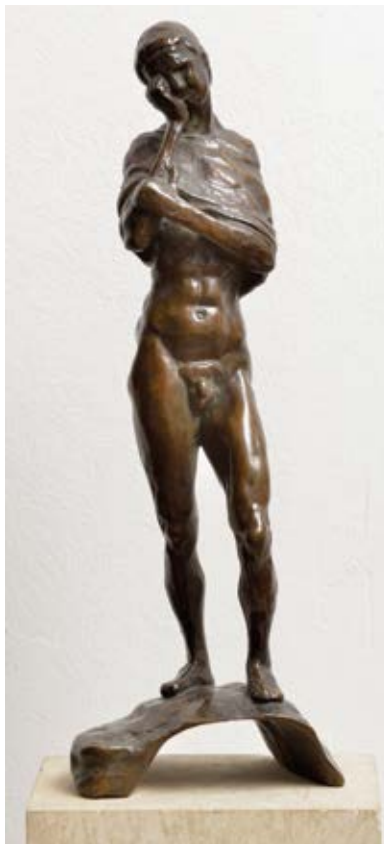
153 A *Pesti Napló* publicistája „egyetlen extatikus kiállításnak” nevezte

Vilt szekcióját. K. A. 1936. 10.

154 VILT 1988. 61.



27. Vilt Tibor: *Gondolkodó*, 1936
Bronz 34,5 × 9 × 8,5 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 96.7-N
Fotó © Szépművészeti Múzeum–Magyar
Nemzeti Galéria, 2024



28. Vilt Tibor: *Férfiakt*, 1936 k.
Bronz, 27 cm
Budapesti Történelmi Múzeum–Kiscelli
Múzeum–Fővárosi Képtár, ltsz. KM.69.53.1
Fotó © Bakos Ágnes–Tihanyi Bence / BTM



29. Vilt Tibor: *Tépelődő*, 1936 k.
Égetett agyag, terrakotta, 25 × 86 cm
Baja, Türr István Múzeum, ltsz. 69.4.17
Fotó © Türr István Múzeum

tűnik, hogy „expresszív” grafikákat is, de a katalógus jelzi, hogy a térben további alkotások reprodukcióit is megtekintették a látogatók.¹⁵⁵

Jól reprezentálja a harmincas évek közepe táján képviselt szemléletét az 1936-ban készült *Gondolkodó* című munka (27. kép).¹⁵⁶ Új irányok jelennek itt meg: a kubisztikus kifejezőmód háttérbe szorul, és az expresszív, pszichologizáló törekvések jutnak főszerephez. Vessük össze a művet azzal az 1934-ben született, kis méretű férfiakttal, amelyet fent említettünk. Ez is dinamikus, a test S alakú görbét ír le, összességében valamilyen izgága,

nyugtalan hangulatot áraszt. A *Gondolkodó* ugyancsak spirális beállítást követ, és a kompozíciót szintén redukált alakzatok, valamint kapcsolataik szervezik. Ugyanakkor míg az előbbi egyértelműen kubizál, világosan tagolt tömegekre, vaskos, szögletes idomok párbeszédére épít, addig az utóbbi organikusabban kombinálja az íves és az egyenes formákat, s finomabb átmenetekkel variál. Vilt szofisztikáltan, aprólékosan mintázza meg az izmokat, porcokat, inakat, így a test a mozgás előtti pillanat, a készenlét allúzióját kelti, miközben virtuóz megoldással ezzel egyúttal a nézőt is játékba vonja, az ő percepcióját

¹⁵⁵ Vilt szereplését összességében kedvezően fogadta a kritika. Akadtak olyanok, akik kevésbé értékelték a stílusfordulat jegyében fogant alkotásokat, és többre tartották a húszas évek antikizáló munkáit,

de olyanok is, akik értették és méltatták az új műveket. *Barcsay és Vilt kiállítása* 1936; l. Ó. 1936; RP. 1936; V. E. 1936.

¹⁵⁶ *Gondolkodó*, 1936, bronz 34,5 × 9 × 8,5 cm. MNG. ltsz. 96.7-N.

is belekombinálja az alkotásba: a tekintet, miközben szintetizálni törekszik a látványt, önkéntelenül is vándorol, fix pontot, összefüggéseket keres, fájóan hiányzik azonban bármiféle fogódzó, és e bizonytalanságot erősíti fel a kifacsart, természetellenes kontrasztos tartás, ráadásul mesterien használja fel ehhez a bronzban rejlő potenciált, a felületen minden moccan, ahogy csillog, csúszkál, táncol rajta a fény – a néző a „bőre alatt érzi” az instabilitás, a provizórikusság nyugtalanító benyomását. Az arc az ég felé néz, állát bal kezével támasztja meg, érdekesen, szellemesen parafrázeálva Rodin *Gondolkodóját*, pontosabban inkább polemizál azzal a képi toposszal, amelyet a mű elevenít meg. Hiszen míg az erőteljes, heroikus az értelem munkájának, az „igazság” születésének magasztos perszonalifikációja, amelynek minden porcikáját elmélyültség, illetve feszült koncentráció járja át, addig Vilt gondolkodója ennek éppen az ellenkezőjét fejezi ki: a test sovány, labilis, viharvert, az arc tétováságot, tanácstalanságot tükröz, az a benyomásunk, hogy az alak hajszolt, „ugrásra kész”, mozdulni szeretne, meg kéne tennie valamit, ám a cselekvés irányát nem látja, ezért az eget fürkészve isteni sugallat után sóvárog, valamilyen hívásra vár – ő a *conditio humana* metaforája, miközben Vilt ifjúkorának megindító összefoglalása is egyben.

Ugyancsak ennek az időszaknak jelentős alkotása a *Férfiakt* című mű (28. kép),¹⁵⁷ amely egykor Oltványi gyűjteményébe tartozott. Hasonló szellemiségben fogant, mint a *Gondolkodó*, azonban míg az a magasba tekint, remél, ez lefelé néz, arckifejezése gyötördést, csüggedt beletörődést tükröz. Aprólékosan kidolgozott idomai a felsőtestre boruló, sűrű redőzettel tagolt, palástszerű szövetdarabbal alkotnak kontrasztot, amely azonban csak jobban kiemeli meztelenségét, kiszolgáltatottságát.

S végül szintén e periódus kulcsműve egy, az 1938-ban befejezett Istenes Szent János szobrához készült vázlat, amely feltehetően azonos azzal az alkotással, amely ma a bajai múzeum gyűjteményében található (29. kép).¹⁵⁸ Ez is a gondolkodótematikába illeszkedik, és talán a legkiforrottabb, legérettebb alkotás az említettek közül, s valamiképpen szintézise is azoknak. Ugyancsak Rodin *Gondolkodójának* pózát idézi, állát kezével támasztja meg, testhelyzete, lágy esésű ruházata mozgalmasságot kölcsönöz a figurának, egyúttal el is rejti, önmagába zárja az alakot. A fej nagyvonalú, tiszta formákból épül fel, mégis portréisztikus, karak-



30. Vilt Tibor, é. n.
Schaár Erzsébet fotóhagyatéka
Debrecen, Antal-Lusztig-gyűjtemény
Fotó © Antal-Lusztig-gyűjtemény, Debrecen (A Déri Múzeum jóvoltából)

teres, a testet spirálalakzatba szervezett szövet borítja, amelynek mozgalmassága a komoly, elmélyült, átszellemült arcban jut nyugvópontra, „felfelé fut a feszültség” – magával ragadóan jeleníti meg ezzel a gondolatok áramlásának dinamikáját, de egyúttal a kontempláció méltóságteljes csendjét is. 1938-ban azt írta, hogy összességében elégedetlen ezekkel az évtized közepe táján készült munkákkal, úgy gondolja, hogy „túlpszichologizálta” őket, azt a tanulságot vonta le belőlük, hogy áradó indulatait, érzelmeit vissza kell szorítania.¹⁵⁹ Azt, hogy milyen úton éri ezt el, már látható a Szent János-szobron, amelyben képes uralni, illetve racionalizálni, a kifejezőerő szolgálatába állítani forrongó emocionális energiáit, egyensúlyba hozni a plaszticitás iránti igény és az érzékeny pszichikai rezdülések ábrázolását, előlegezve, megalapozva ezzel a negyvenes évek művészi szemléletét (30. kép).

A kiállítás tehát nem csupán Vilt addigi, a legkorábbi, antikizáló munkáktól a kubizáló, illetve az expresszív,

¹⁵⁷ *Férfiakt*, 1936 k., bronz, 27 cm. BTM Fővárosi Képtár–Kiscelli Múzeum, ltsz. KM.69.53.1.

¹⁵⁸ *Tépelődő*, 1936 k., égetett agyag, terrakotta, 25 × 86 cm. Baja, Türr

István Múzeum. ltsz. 69.4.17.

¹⁵⁹ VILT 1988. 61.

pszichológizáló alkotásokig ívelő alkotói tevékenységének összefoglalása lehetett, de úgy tűnik, érzékletesen szemléltette nem hétköznapi sorsát, küzdelmekben, élményekben, sikerekben, kudarcokban – „előrelépésekben” és „visszalépésekben” – formálódott személyiségének, illetve alkotói perszónájának evolúcióját is. Jelen tanulmány hasonló célt tűzött ki maga elé, szeretete

volna követni a folyamatot, ahogy Vilt „beért”, és ha stílárisan számos új fejezet, hajtókanyar áll is előtte, e másfél évtized eredményei, az út, amelyet megtett, beépülnek majd a következő évtizedek alkotásaiba – ott rezonálnak például a *Magány*, a *Gyermekfej háború után*, a *Közöny*, a *Szorongás* vagy a kentaur sorozatban, megteremtik csodálatos életművének alapjait.

Rövidítések

16. *Esposizione internazionale* 1928

16. *Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*. Kiállítási katalógus. Szerk. Ugo NEBBIA, Velece, Ferrari, 1928.

CLIX. csoportkiállítás 1936

CLIX. csoportkiállítás. *Barcsay Jenő festőművész és Vilt Tibor szobrászművész*. Kiállítási katalógus. Szerk. ERNST Lajos, Budapest, Ernst Múzeum, 1936.

A *Gresham asztaltársaság* [é. n.]

A *Gresham asztaltársaság* tagjai (tabló). [é. n.] HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, Adattár, MKCS-C-F-152/581.

A *Győr gyárvárosi templom* 1930

N. n.: A Győr gyárvárosi új római katolikus templom. *Magyar Iparművészet*, 23. 1930. 5–6. sz. 56.

A K. U. T. kiállításának katalógusa 1934

A K. U. T. Képzőművészek Új Társasága kiállításának katalógusa. Kiállítási katalógus. Szerk. MÁRJÁSS Viktor–MÁRFY Ödön, Budapest, Nemzeti Szalon, 1934.

ALBERTINI 2017

ALBERTINI Béla: A Magyarországi Munka-kör fotócsoportha (1930–1932). *Fotóművészet*, 60. 2017. 2. sz. URL: https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201702/munka-kor (letöltve: 2024. 04. 28.).

Állami ösztöndíjak 1931

N. n.: Állami ösztöndíjak. *Budapesti Közlöny*, 65. 1931. 162. sz. 148.

A *Nemzeti Képzőművészeti Kiállítás tárgymutatója* 1933

A Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi miniszter által rendezett *Nemzeti Képzőművészeti Kiállítás képes tárgymutatója*. Kiállítási katalógus. Szerk. HÓMAN Bálint–PETROVICS Elek,

Budapest, Országos Magyar Képzőművészeti Társulat–Athenaeum Kiadó, 1933.

ÁRKAY 1929

ÁRKAY Bertalan: A római magyar Akadémia. *Tér és Forma*, 2. 1929. 8. sz. 323.

A római Collegium Hungaricum 1930

N. n. A római Collegium Hungaricum. *Hivatalos Közlöny*, 38. 1930. 15. sz. 195.

A Római Magyar Intézet ösztöndíjas művészeinek első kiállítása 1931

A Római Magyar Intézet (R. Accademia d'Ungheria di Roma) ösztöndíjas művészeinek első kiállítása. Kiállítási katalógus. Szerk. GEREVICH Tibor, Budapest, Nemzeti Szalon, 1931.

A Szépművészeti Múzeum gyarapodása 1930

N. n.: A Szépművészeti Múzeum gyarapodása 1929-ben. *Magyar Művészet*, 6. 1930. 655.

Az ellenség fegyvertárából 1915

N. n.: Az ellenség fegyvertárából. *Tolnai Világlapja*, 15. 1915. 5. sz. 18–19.

Az OMKII értekezletei 1919–1924

Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola tanári értekezletei, 1919–1924. A Magyar Iparművészeti Főiskola jegyzőkönyvei, 1896–1958, 1/a 5. kötet. Moholy-Nagy Művészeti Egyetem.

Az OMKKF növendékei, I. 1925–1926

Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola növendékeinek származási, minősítési lapja az 1925/26. tanév I. félévéről. Általános tanfolyam I–II. évfolyamai. Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára.

Az OMKKF növendékei, II. 1925–1926

Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola növendékeinek származási, minősítési lapja az 1925/26. tanév

II. félévéről. Általános tanfolyam I–II. évfolyamai. Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára.

Az OMKKF növendékei, I. 1926–1927

Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola növendékeinek származási, minősítési lapja az 1926/27. tanév I. félévéről. Általános tanfolyam I–II. évfolyamai. Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára.

Az OMKKF növendékei, II. 1926–1927

Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola növendékeinek származási, minősítési lapja az 1926/27. tanév II. félévéről. Általános tanfolyam I–II. évfolyamai, Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára.

Az OMKKF tanácsülései 1925–1926

Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola 1925/1926-os tanév tanácsülési jegyzőkönyvei, 1/a. 19. kötet, Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára.

Az OMKKF tanácsülései 1926–1927

Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola, 1926/27-es tanév tanácsülési jegyzőkönyvek, 1/a. 20. kötet, Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára.

Az U. M. E. bemutatkozása 1928

N. n.: Az U. M. E. bemutatkozása Budapesten. *Esti Kurir*, 6. 1928. 42. sz. 6.

Az UME díjazottai 1928

N. n.: Az UME kiállításának díjazottai. *Pesti Hírlap*, 50. 1928. 47. sz. 12.

Az UME első budapesti katalógusa 1928

Az Új Művészek Egyesülete (UME) első budapesti kiállításának katalógusa. Kiállítási katalógus. Szerk. VASZARY János–DÉRY Béla–PÉCSI PILCH Dezső. Budapest, Nemzeti Szalon, 1928.

Barcsay és Vilt kiállítása 1936

–T.: Barcsay Jenő és Vilt Tibor kiállítása Ernstnél. *Az Est*, 27. 1936. 57. sz. 9.

Beszélgetés Vilt Tiborral 1933

N. n.: Beszélgetés Vilt Tibor szobrászművésszel. *Magyar Hírlap*, 43. 1933. 280. sz. 7.

BoÉR 2014

BoÉR Zoltán: Aki a magyar Gestapo-vezér felesége (is) volt... *Betekintő*, 2014. 1. sz. 1–25.

B. P. L. 1934

B. P. L.: A Tamás Galéria. *Nemzeti Ujság*, 16. 1934. 283. sz. 11.

Breuer Albert 1936

Breuer Albert szobrának leleplezése. *Magyarság*, 17. 1936. 255. sz. 9.

Budapesti Czim- és Lakásjegyzék 1923

Budapesti Czim- és Lakásjegyzék, 1922–1923. Budapest, Franklin-Társulat, 1923. 541.

Collegium Hungaricum 1929

N. n.: Collegium Hungaricum. *Budapesti Közöny*, 63. 1929. 156. sz. 23.

DÉKÁNY 1931

DÉKÁNY András: A római magyar intézetművészei. Kiállítás a Nemzeti Szalonban. *Magyarság*, 12. 1931. 116. sz. 19.

Deutsche Kunst und Dekoration 1930/1931

Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten. 66. 1930/1931.

DIENES 1922

DIENES László: A modern város. *Napkelet*, 3. 1922. 4. sz. 245–248.

DÓCZI 1929

Dóczy György levele Schaár Erzsébethez, 1929. február 26., Vilt Tibor hagyatéka, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum.

Döntött a zsűri 1933

N. n.: Döntött a zsűri a Ferenc József jubileumi alapítvány szobrászati díjáról. *Nemzeti Ujság*, 43. 1933. 275. sz. 28.

E. A. 1929

E. A.: Kmetty János és Vilt Tibor. *Ujság*, 5. 1929. 32. sz. 9.

Elkészült Csinszka síremléke 1937

N. n.: Elkészült Csinszka síremléke. Márffy Ödön az Ady-könyvek jövedelmének feléről Ady édesanyja javára lemondott. *Az Est*, 28. 1937. 144. sz. 9.

Előadás a csendeletről 1929

N. n.: Előadás a csendeletről. *Ujság*, 5. 1929. 35. sz. 11.

FARKAS 1929

FARKAS Zoltán: Kmetty János kiállítása. *Napkelet*, 7. 1929. 2. sz. 4.

FERKAI 1995

FERKAI András: *Buda építészete a két világháború között. Művészeti emlékek*. Budapest, MTA–Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995.

FERKAI 2011

FERKAI András: *Molnár Farkas*. Budapest, Terc Kiadó, 2011.

FISCHER 1995

FISCHER József: Emlékezések 1972–74-ből. In: *Lapis Angularis I. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Hauszmann Alajos, Maróti Géza, Kozma Lajos, Kotsis Iván, Borbíró Virgil, Fischer József, Gádoros Lajos. Szerk. HAJDÚ Virág–PRAKFA-LVI Endre. OMVH Magyar Építészeti Múzeum, 1995. 311–343.

FÓTHY 1934

FÓTHY János: A KUT kiállítása. *Pesti Hírlap*, 56. 1934. 84. sz. 7.

GENTHON 1929

GENTHON István: A győri gyárváros róm. kath. templom, *Napkelet*, 7. 1929. 24. sz. 876–877.

GENTHON 1934a

GENTHON István: Az új magyar szobrászat. *Magyar Szemle*, 20. 1934. 1–4. sz. 163–170.

GENTHON 1934b

GENTHON István: A KÚT kiállítása a Nemzeti Szalonban. *Napkelet*, 12. 1934. 5. sz. 298.

GENTHON 2022

GENTHON István: A Gresham-körről. *Enigma*, 29. 2022. 106. sz. 104–106.

GEREVICH 1931

GEREVICH Tibor: Római magyar művészek. *Magyar Művészet*, 7. 1931. 189–212.

GERGELY 2007

GERGELY Mariann: Kelet és Nyugat. Vaszary János művészete a húszas-harmincas években. In: *Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása*. Kiállítási katalógus. Szerk. VESZRPÉMI Nóra–Szücs György. Budapest, MNG, 2007. 121–128.

GLUCK 1929

Heinrich GLUCK: Art Events in Austria. *Parnassus*, 1. 1929. 3–6.

HARSÁNYI 1927

HARSÁNYI Lajos: Prohászka és a vallásos költők hazafisága. *Élet*, 18. 1927. 8. sz. 150–151.

HOFFMANN 1931

HOFFMANN Edith: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. Grafikai művek. *Magyar Művészet*, 7. 1931. 394–406.

Hősök emlékműve 1935

N. n.: Hősök emlékműve. *Eger*, 46. 1935. 86. sz. 2.

Interjú Vilt Tiborral 1933

N. n.: Interjú Vilt Tiborral, *Esti Kurir*, 11. 1933. 279. sz. 10.

I. O. 1931

I. O.: Új szerzemények a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályán. *Pesti Napló*, 82. 1931. 120. sz. 13.

I. Ó. 1936

I. Ó.: Az Ernst Múzeum, *Élet*, 27. 1936. 14. sz. 21.

JAJCZAY 1935

JAJCZAY János: A Tamás-galéria. *Magyar Kultúra. Társadalmi és tudományos szemle*, 22. 1935. 37.

K. 1929

K.: Kmetty János és Vilt Tibor kiállítása. *Nemzeti Ujság*, 11. 1929. 32. sz. 14.

K. A. 1936

K. A. Csoportkiállítás az Ernst-Múzeumban, *Pesti Napló*, 87. 1936. 57. sz. 10.

KABÁN 1983

KABÁN Sándor: *Interjú Vilt Tiborral* (gépirat). 1983. január 25. Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet. Archivum és Dokumentációs Központ, Vilt Tibor 21907/1989, 1–47.

Kmetty–Vilt-kiállítás 1929

Kmetty János festőművész és Vilt Tibor szobrászművész gyűjteményes kiállítása. Budapest, Tamás Galéria, 1929.

KONKOLY 2023

KONKOLY Ágnes: Schaár Erzsébet ifjúkora és korai szobrászművészete (1908–1931). *Művészettörténeti Értesítő*, 72. 2023. 1. sz. 65–101.

Kopócsy 2015

Kopócsy Anna: *A Képzőművészek Új Társasága. KUT (1924–1950)*. Budapest, Corvina Kiadó, 2015.

KOPÓCSY 2022

KOPÓCSY Anna: Ahonnét minden kiindult. Az „Új Nyolcak” megalakulásának előzményei. In: *Jogos önértzet? Ipar- és képzőművésznők a 20. század első felében*. Szerk. SZILÁGYI Zsófia Júlia. Szentendre, Ferenczy Múzeumi Centrum, 2022. 147–159.

KOSTYÁL 2012

KOSTYÁL László: *Kisfaludi Strobl Zsigmond (1884–1975) élete és művészete*. Doktori (PhD-) disszertáció. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet Doktori Iskola, 2012.

KOVÁCS 1972

KOVÁCS Péter: *Vilt Tibor*. Budapest, Corvina Kiadó, 1972.

Külföldi ösztöndíjak 1928

N. n.: Külföldi ösztöndíjak, *Pesti Hírlap*, 50. 1928. 164. sz. 12.

K.–W. [é. n.]

K.–W.: *Interjú Vilt Tiborral* (gépirat). Vilt Tibor hagyatéka, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, é. n.

LACZKÓ 1981

LACZKÓ András: *Beszélgetés Vilt Tiborral* (autográf, gépirat). Zimányi László gyűjteménye, 1981. 1–9.

LE CORBUSIER 1920

LE CORBUSIER: Trois rappels à MM. les architectes. *L'Esprit nouveau*, 1920. 1. sz. 10.

LE CORBUSIER 1921

LE CORBUSIER: Trois rappels à MM. les architectes. III. Le plan. *L'Esprit nouveau*, 1921. 4. sz. 0. n.

LE CORBUSIER-SAUGNIER 1921

LE CORBUSIER-SAUGNIER: Ossature „Domino”. Maisons de gros béton. *L'Esprit nouveau*, 1921. 13. sz. 0. n.

LESZNAI 2007

LESZNAI Anna: „A legkülönbek közé tartozik”. Visszaemlékezés Berény Róbertre. *Enigma*, 14. 2007. 51. sz. 107–115.

LIGETI 1926

LIGETI Pál: Új Pantheon felé. *Korunk*, 1. 1926. 7–9. sz. 522–532.

MAJOR 1978

MAJOR Máté: *Férfikor Budapesten*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.

MAJOR 1981

MAJOR Máté: Visszaemlékezés a Szocialista Képzőművészek Csoportja megalakulásának üteméről. In: „Szabadság és a Nép”. A Szocialista Képzőművészek Csoportjának dokumentumai. Szerk. ARADI Nóra, Budapest, Corvina Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja, 1981. 301–302.

MAJOROS 2007

MAJOROS Judit: Egy elfeledett irodalmi emlékhely Zemplémben. Az alsókörtvélyesi kúria. *Enigma*, 14. 2007. 51. sz. 25–41.

MÁRFFY 1930

MÁRFFY Oszkár: Magyar művészet a velencei kiállításon. *A Műgyűjtő*, 4. 1930. 10. sz. 288–290.

MÁTYÁS 1935

MÁTYÁS Péter: Az Irgalmasok kórházának új szobrai. *Magyar Művészet*, 11. 1935. 297–298.

Modern művészeti egyesületek 1932

Modern művészeti egyesületek szindikátusa (KUT, UME) kiállításának katalógusa. Kiállítási katalógus. Szerk. KÁRPÁTI Aurél. Budapest, Nemzeti Szalon, 1932.

MOLNOS 2006

MOLNOS Péter: Petrovics Elek (1873–1945). Az ember. Kései kárpótlás egy elmaradt álomért. *Enigma*, 13. 2006. 47. sz. 218–242.

NAGY 1935

NAGY, Zoltán: Les jeunes sculpteurs hongrois. *Nouvelle Revue de Hongrie*, 53. 1935. 539–544.

NAGY 1982

NAGY Ildikó: Mészáros László pályakezdése. *Művészettörténeti Értesítő*, 31. 1982. 1. sz. 41–45.

NAGY 1994

NAGY Ildikó: Pályakezdő szobrászok a KÚT és az UME kiállításain (1925–1935). *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 1994. 179–187.

NAGY 2013

NAGY Ildikó: A szobrászat oktatása a két világháború között. In: *Reformok évtizede. Képzőművészeti Főiskola 1920–1932. Kiállítás a Magyar Képzőművészeti Egyetem alapításának 140. évfordulójára*. Szerk. KOPÓCSY Anna. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013. 149–167.

NÉRAY 1983

NÉRAY Katalin: *Interjú Vilt Tiborral* (gépirat). 1983. április 27. Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet, Archivum és Dokumentációs Központ, Vilt Tibor 21773/1983, 1–37.

Női kalapok 1926

N. n.: Női kalapok és kellékek. *Tolnai Világlapja*, 26. 1926. 44. sz. 42.

OLTVÁNYI-ÁRTINGER 1934

OLTVÁNYI-ÁRTINGER Imre: A Képzőművészek Társaságának (K.U.T.) kiállítása. *Magyar Írás*, 3. 1934. 5. sz. 124–125.

OLTVÁNYI-ÁRTINGER 1938

OLTVÁNYI-ÁRTINGER Imre: Vilt Tibor szobrai. *Magyar Művészet*, 14. 1938. 302–311.

RABINOVSKY 1929

RABINOVSKY Marius: Kmetty János kiállítása. *Nyugat*, 22. 1929. 4. sz. 286–287.

RÉVÉSZ 2007

RÉVÉSZ Emese: „Modern művészetet – az ifjúságért!”. Vaszary János művészetpedagógiája. In: *Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása*. Kiállítási katalógus. Szerk. VESZRPÉMI Nóra–Szücs György. Budapest, MNG, 2007. 121–128.

RÉVÉSZ 2013

RÉVÉSZ Emese: Reformok évtizede a Képzőművészeti Főiskolán 1920–1932. In: *Reformok évtizede. Képzőművészeti Főiskola 1920–1932. Kiállítás a Magyar Képzőművészeti Egyetem alapításának 140. évfordulójára*. Kiállítási katalógus. Szerk. Kórpócsy Anna. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013. 65–94.

ROZGONYI 1956

ROZGONYI Iván: A boldogító szerkezet. Vilt Tibor szobrászművész, 1956. In: Uő: *Párbeszéd művekké. Interjúk 1955–1981*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, 1988. 346–351.

RP. 1936

RP.: Barcsay Jenő és Vilt Tibor kiállítása. *Magyarország*, 43. 1936. 57. sz. 15.

SCHAÁR 1934

SCHAÁR Erzsébet: *Levél Vilt Tiborhoz*, 1934. augusztus 16. Vilt Tibor hagyatéka, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum.

SZABÓ 1984

SZABÓ Júlia: *Beszélgetés Kunváry Lilla szobrásznővel*. HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, Adattár, MKCs-C-1-151-3, 1984, 1–120.

Szoborportré és kispasztika 1935.

Szoborportré és kispasztika. Kiállítási katalógus. Budapest, Tamás Galéria, 1935.

SZOMORY 1934

SZOMORY Dezső: Képzőművészek új társasága a Nemzeti Szalonban. *Az Est*, 25. 1934. 84. sz. 12.

TAMÁS 1951

TAMÁS Henrik: *A Tamás Galéria története*, 2. 1951. HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, Adattár, MDK-C-11-25/2, 1–25.

Tavaszi szalon 1927

Tavaszi szalon. Kiállítási katalógus. Szerk. BECK Ö. Fülöp, Budapest, Nemzeti Szalon, 1927.

Traeger jubileuma 1936

Traeger Ernő kormánybiztos jubileuma. *Nemzeti Ujság*, 18. 1936. 108. sz. 19.

VÁRDAI 1916

Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola évkönyve az 1915/1916. tanévről. Szerk. VÁRDAI Szilárd. Budapest, Kellner Ernő Könyvnyomdája, 1916.

V. E. 1936

V. E.: Az Ernst Múzeum csoportkiállítása. *Budapesti Hírlap*, 56. 1936. 57. sz. 18.

VÉRTES 1962

VÉRTES György: A realista művész. Goldman György életét és munkásságát feltáró kötet II. fejezete. *Művészettörténeti Értesítő*, 11. 1962. 188–196.

VILT [é. n.]

VILT Tibor: *Megelőzések és visszalépések belső mozgásának vázlata*. Vilt Tibor hagyatéka, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, é. n.

VILT 1934

VILT Tibor: *Életrajz* (autográf), 1934. június 8. Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet, Archivum és Dokumentációs Központ, Vilt Tibor, 3298/1934.

VILT [1946]

VILT Tibor: Döntő emlék. In: ANNA Margit et al.: *Az új magyar művészet önarcképe*. (Európai Iskola, 7–8.) Budapest, Művész-bolt, é. n. [1946] 32.

VILT 1956

Vilt Tibor levele Redő Ferenchez (autográf). A Szépművésze-ti Múzeum irattára, 863-03-41-1956.

VILT 1973

VILT Tibor: *Egy álomról* (gépirat). Székesfehérvár, Szent Ist-ván Király Múzeum, 1973. 1–29.

VILT 1981

Interjú Vilt Tiborral. In: *„Szabadság és a Nép”. A Szocialista Képzőművészek Csoportjának dokumentumai*. Szerk. ARADI Nóra. Budapest, Corvina Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja, 1981. 468.

VILT 1988

VILT Tibor: Vallomás. Szerk. OLVÁNY-ÁRTINGER Imre. *Művé-szet*, 29. 1988. 10. sz. 58–61.

Vilt emlékkiállítás 1986

Vilt Tibor (1905–1983) emlékkiállítás. Kiállítási katalógus. Szerk. Kovács Péter. Székesfehérvár, István Király Múzeum Közle-ményei, 1986.

Vilt Tibor jegyzete [é. n.]

Vilt Tibor jegyzete (autográf), é. n. Zimányi László gyűjteménye.

Vilt Tibor látogatási igazolványa 1922–1924

Vilt Tibor látogatási igazolványa, 1922–1924, Országos Ma-gyar Királyi Iparművészeti Iskola. Kovács Péter tulajdona.

Vilt Tibor látogatási igazolványa 1928

Vilt Tibor látogatási igazolványa, Országos Magyar Királyi

Iparművészeti Iskola 1647–1928, 1928. augusztus 4. Vilt Tibor hagyatéka, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum.

Vilt Tibor kiállítása 1965

Vilt Tibor szobrászművész kiállítása. Kiállítási katalógus. Szerk. K. KOVALOVSKY Márta. Székesfehérvár, Az István Király Mú-zeum Közleményei, 1965.

Vilt Tibor kiállítása 1974

Vilt Tibor kiállítása. Kiállítási katalógus. Szerk. NÉRAY Katalin. Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1974.

WERTHEIMER 2022

WERTHEIMER Klára: A Gresham körről. *Enigma*, 29. 2022. 106. sz. 107–109.

Y. E. 1929

Y. E.: Kmetty János és Vilt Tibor kiállítása. *Budapesti Hírlap*, 59. 1929. 32. sz. 11.

YBL 1934a

YBL Ervin: A ferencesek új temploma a Pasaréten. *Magyar Iparművészet*, 37. 1934. 175–177.

YBL 1934b

YBL Ervin: Két kiállítás. *Budapesti Hírlap*, 54. 1934. 84. sz. 19.

ZSÁKOVICS 2013

ZSÁKOVICS Ferenc: Európa művészeti központjában. Hincz Gyula visszaemlékezései pályájának első évtizedére. Buda-pest–Párizs–Berlin–Róma, 1922–1930. *Artmagazin online* 2013. 08. 23. URL: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/3747ebe73d25382e8c51af3e080765be> (letöltve: 2024. 01. 15).

ZSIGMONDI 1976

ZSIGMONDI Boriska: *Interjú Vilt Tiborral* (gépirat). Vilt Tibor hagyatéka, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum. 1–104.

“Le Chercheur”

The Youth and Early Portraits of Tibor Vilt (1905–1936)

This study presents the first period in the life of the sculptor Tibor Vilt, his childhood, his student years, and his works from the 1920s and 1930s, including primarily his portraiture up to and including 1936, the year of his exhibition at the Ernst Museum. It is a recurring motif in Vilt’s memoirs that he refers to himself as a “searcher”, and indeed he experimented throughout his *œuvre*: with different styles, scales, proportions – from small sculptures to monumental spatial compositions – and materials: bronze, wood, lead, and in his late period, concrete and glass. In his case, this is why his beginnings are particularly important, how and where he started searching – how his path led from his initial interest in drawing to familiarizing himself with architecture and sculpture, and from Egyptianization and forms of antiquity to his cubizing, expressive stylistic turn.

Accordingly, the work is organized around four main thematic units: the first is Vilt’s childhood and teenage years (I. The “Sticky Dream”), the second is his college period and his earliest works (II. The First Works), the third is the period of his study trip to Rome (III. After College: Rome), and the fourth discusses the development of his cubizing-expressive stylistic endeavours (IV. “I Start to Research the Secret of Personality”: Expressive, Cubistic tendencies in the First Half of the 1930s). Although it is beyond the scope of this study to elaborate a comparison between Vilt and his colleagues of the same generation – György Goldman, László Mészáros, Frigyes Littman, Zoltán Farkas, Károly Sülyi Langsfeld or Erzsébet Schaár – in analyses worthy of the depth and importance of the topic, certain aspects of

his art are examined in the context of the works of this new generation of sculptors, with reference to those artists who had a significant impact on Vilt’s artistic development, as well as to questions that occupied many of them at that time and the various concerted or even competing strategies they devised to deal with these issues. The paper also discusses the marriage between Vilt and the sculptor Erzsébet Schaár in 1935, based on unpublished sources.

The study was intended to trace the process by which Vilt “became an artist”, and even though there were many new chapters and hairpin turns still ahead of him stylistically, the struggles and results of this decade and a half and the path he took were inevitably integrated into the works of the following decades and formed the foundations of his *œuvre* – they resonate, for example, in the *Loneliness* series, in the *War of the Child’s Head*, and in the *Indifference, Anxiety* and *Centaur* series.

The paper deals with several of Vilt’s early works, hitherto little known, as well as a number of sources found in public and private collections and archives, such as the sculptor’s legacy preserved in the Szent István Király Museum in Székesfehérvár and other documents from the legacy that are now in private collections, among which we find documentations, memoirs, interviews, notes, official and personal letters from the artist, as well as photographs of works that have since been lost or are missing. The guiding thread of the thought process is determined by the works themselves, as well as by Vilt’s partially unpublished recollections and confessions.

TÁRGYSZAVAK

Vilt Tibor; 20. századi magyar szobrászat; magyar szobrászat a két világháború között; Schaár Erzsébet; Goldman György; Mészáros László; Magyar Képzőművészeti Főiskola az 1920-as években

KEYWORDS

Tibor Vilt; 20th-century Hungarian sculpture; Hungarian sculpture between the two world wars; Erzsébet Schaár; György Goldman; László Mészáros; Hungarian Academy of Fine Arts in the 1920s

Magyar építészek nyugati tájékozódási lehetőségeinek hivatalos formái 1945 és 1968 között

Kiállítások és tanulmányutak

Jelen tanulmányom a 2020-ban megkezdett alap kutatás eddigi eredményeire építve a magyar építészek hivatalos kapcsolattartási lehetőségeivel, azon belül bővebben a kiállításokkal és a nyugati tanulmányutakkal foglalkozik.

A tudástranszfer, a világlátás, a széleskörű szakmai tájékozottság, illetve a személyes tapasztalatszerzés fontossága megkérdőjelezhetetlen alapja minden foglalkozás, tudomány és művészet magas színvonalú művelésének, naprakészségének. Nincs alkotó ember, akit hidegen hagynának szakmája aktuális történései, elméleti, formai, anyaghasználati, műszaki dilemmái. Az 1945 utáni Magyarország esetében az a közvélekedés, hogy ha ez így is lett volna, hiába, mert az államszocializmus idején az ország és lakói el voltak zárva ettől a lehetőségtől. A nyugati történelem-szakirodalmak a 2000-es évek elejétől megkérdőjelezzik ezt a tételt, s ma már elfogadott az az állítás, hogy az 1945 utáni, sőt a hidegháború időszakának nyugati és keleti világát elválasztó vasfüggöny a tudomány és a kultúra területén legalábbis lyukacsos, hacsak nem inkább nejlönfüggöny volt.²

A háború utáni építészettörténeti irodalom áttekintése szintén régóta cáfolja a bezártság tételét, hiszen 1969-től napjainkig többen (például Merényi Ferenc, Ferkai András, Simon Mariann, Róka Enikő, Branczik Márta, Haba Péter) írtak a magyar építészet nyugati kapcsolatairól, az ösztöndíjakról, az 1958-as brüsszeli expóról és a kapitalista, fejlődő országokban végzett munkákról.

Merényi 1969-es összefoglalása nemcsak az Union Internationale des Architectes (UIA) munkájába való

1955. évi bekapcsolódást, illetve annak Magyarországon rendezett III. Ipari Építészeti Szemináriumát, vagy Mináry Olgának az 1967-es prágai kongresszus ipari szekciójában tartott vezető referátumát említi, de azt is, hogy a *Magyar Építőművészet* kiállítások és tanulmányutak kapcsán tudósított a kortárs nyugati építészeiről.³

Ferkai András 1998-as írásában az 1961-es Perret- és a 1965-ös Abercrombie-díjak mellett a külföldi hatások közül hangsúlyozta a Goldfinger Ernőhöz (1902–1987) köthető egyéves angliai munkavállalásokat, amelyek feltételeit és a hazai építészeire gyakorolt hatását 2005-ben Simon Mariann tárgyalta részletesebben.⁴ Haba Péter ipari építészeiről írt 2019-es monográfiájából azt is megtudjuk, hogy az IPARTERV-es építészek közül ki, mikor és melyik londoni irodánál dolgozott, illetve azt, hogy Goldfinger mellett Walter Henn, a Technische Universität Braunschweig professzora is biztosított munkavállalási lehetőséget az NSZK-ban néhány fiatal magyar kollégának, például Bajnay Lászlónak és Südi Ernőnek. Az NSZK mellett Svájcban (Szikszay Gerő, 1962), Olaszországban (Csics Miklós, 1963) és Franciaországban (Mináry Olga, 1964) is jártak IPARTERV-es építészek ösztöndíjakkal.⁵

Személyes tájékozódásra nyílt lehetőség a nemzetközi tárlatok rendezésekor, a tervpályázatokon, illetve a külföldi munkavégzések alkalmával is. Előbbiek közül építészeti szempontból a legjelentősebb az 1958-as Brüsszeli Expo volt, utóbbiak közül a törökországi szállodatervezés kapott hangsúlyt (1. kép).⁶ Az exporttervezésekkel a KÖZTI kapcsán Branczik Márta, az IPAR-

1 Tanulmányom az NKFIH (OTKA) PD-135530 azonosítójú, *A magyar építészek nyugati tájékozódási lehetőségei 1945 és 1968 közt. A nemzetközi építészeti szakirodalom hatása a korszak építészetére* elnevezésű négyéves projekt eredményeire épül.

2 PÉTERI 2004; *Nylon Curtain* 2006; HARRIS 2010; *Across the Nylon Curtain Workshop*. Hamburg, 2022. 09. 29. – 10. 1. URL: <https://rb.gy/mch22p> (Letöltve: 2024. 09. 07.)

3 MERÉNYI 1969. 107, 153, 174.

4 FERKAI 1998. 314, 316, 325; SIMON 2005.

5 HABA 2019. 175. 476. lj.

6 GÁDOROS 1995. 367. A brüsszeli pavilonról: RÓKA 2000; PRAKALVI 2002. 271.



1. Brüsszeli Expo, 1958
Fotó © Fortepan / Fülöp Imre, no. 77987

TERV és más technológiai tervezőirodák (pl. VEGYTERV, ALUTERV, ERŐTERV) tevékenységével pedig Haba Péter foglalkozott, főleg a fejlődő országokba exportált komplett gyárak, kórházak tervezéseire, kivitelezéseire fókuszálva.⁷

A hivatalos kapcsolattartás, vagyis a nemzetközi szervezetekhez fűződő kapcsolatok kutatása során előtérbe kerültek az UIA és az ICOMOS magyar relációi is.⁸

Jómagam 2006-ban írtam először a szaksajtóban megmutatózó – a közvélekedéssel szembemenő mennyiségű és összetettségű – nyugati ismeretekről, majd a jelenlegi kutatással ennek részletesebb feltárását tűztem ki célul.⁹ A 2020 óta megjelent írásaiban a nyugati építészeti sajtó itthoni elérésére helyeztem a hangsúlyt, mivel kiinduló hipotézisem szerint a budapesti és a na-

gyobb tervező vállalatoknál is elérhető volt a nyugati építészeti szaksajtó legjava. A hipotézis mára bebizonyosodott, és jelen tudásom szerint a tizenöt legfontosabb tervezővállalat és építészszervezet könyvtáraiba 1955 és 1968 között összesen háromszázhatvanhatsz különböző nyugati folyóirat járt hosszabb-rövidebb ideig (de mindenütt megrendelték a legfontosabb francia és német építészeti folyóiratokat, vagyis az *Architecture d'Aujourd'hui*-t és a *Baumeistert*).¹⁰

A korabeli szakirodalmi és levéltári források nemcsak folyóirat-hozzáférésekről tájékoztattak, de megerősítették a korábbi tanulmányok tájékoztatói lehetőségeinek szerteágazó voltát. Ahogyan azt is, hogy a hivatalos lehetőségek egy jó építész számára a tapasztalatszerzés széles spektrumát jelenthetik. Ezt – hacsak egy felvillanó

7 BRANCIK 2015; HABA 2019. 176–177.

8 FEKETE 2005; HARLOV-CSORTÁN 2016; LŐVEI 2021.

9 LANTOS 2006; LANTOS 2021; LANTOS 2022.

10 Erről részletesebben ld. LANTOS 2024.



2. Brüsszeli Expo, 1958
Fotó © Fortepan / Fülöp Imre, no. 77997

pillanatkép erejéig is, de – jól illusztrálja Gábor Lajos visszaemlékezése, aki az 1958-as, Brüsszelben rendezett világkiállítás pavilonjának tervezőjeként azt írta: „Ott ismerkedtem meg egyébként – mert ez is érdekes szakmailag – olyan dolgokkal, amit itthon akkor el sem tudtam képzelni gyorsaságban és minőségben.” Ezek közé tartozott a tervvázlata alapján kiadott építési engedély, és az, hogy a kiviteli tervek elkészítéséhez ezután kérés nélkül kapott egy helyi kollégát segítségnek. Amint az is, hogy miután elfelejtett szöveget rendelni a pavilonborítás alumíniumlemezeinek felszereléséhez, egy telefonhívás után nemcsak egy teljes készletből választhatott, de másnapra meghozták neki Angliából a megfelelőt. Megannyi, a tervezés és építkezés folyamatára jellemző mindennapi apróság, ám jól jelzi: azonkívül, hogy tanúja volt a kortárs építő- és képzőművészet, belsőépítészeti seregszemléjének, hogy szomszédjában dolgoztak a pavilonokat építők/tervezők (mint pl. Edward Durrell Stone

[USA; 1902–1978], Charles Greenberg [CA; 1922–2006], Kunio Mayekawa [JP; 1905–1986], Johannes Hendrik van den Broeck [NL; 1898–1978], Le Corbusier [Philips; 1887–1965]), ráadásul a kivitelezés és építőanyag-ipar nyugati működésébe is belelátott (2. kép).

Kiállítások

Az elmúlt években a magyarországi folyóiratok digitalizálása a kutatások egy újabb szintjét tették elérhetővé. Az *Arcanum* korábbinál jóval nagyobb anyaga a források szélesebb körét jelenti, a kereshetőség könnyebbé válása pedig hatékonyabbá tette a kutatást. Kérdés azonban, vajon ez a *big data* végül *big story*t eredményez-e. Elsőre a válasz: igen. Áttekintve a korabeli építészeti folyóiratokat, illetve sajtót már látszott, hogy



3. Lipcsei (NDK) vásár, magyar pavilon, 1960
Fotó © Fortepan / Sattler Katalin, no. 171398

az eddig vizsgált területek is további felfedeznivalókat tartogatnak.

Az egyik ilyen terület a kiállításoké, amelyekről egyrészt kiderült: a brüsszeli mellett számos kereskedelmi célú bemutatót rendeztek nyugati országokban, s ezek egy részén építészek, belsőépítészek is dolgoztak, sőt a pavilonok, az installálás, vagyis az építészet és a belsőépítészeti a magyar áruk marketingjéhez tartoztak. Habár az *Építőművészet* csak az 1957-es és 1958-as Bécsi Vásárról írt (tervezők: Németh István, Havas László),¹¹ valójában „1957-ben a magyar külkereskedelem 21 vásáron vett részt kiállítással, illetve információs irodával a Magyar Kereskedelmi Kamara szervezésében, 10 vállalat pedig egyéni, szakmai kiállítással jelent meg egyéb nemzetközi vásárokon, illetve önálló árubemutatókat tartott összesen 41 helyen”¹² (3. kép).

Ezek az alkalmakon a naprakész belsőépítészeti megoldások használata elvárás volt. Egy 1957-es, a korábbi vásárok tapasztalatait összegző írás szerint „Esz-tétikailag jól ható, építészetileg, árurendezésileg az átte-

kinthetőséget jól biztosító, stílusos megoldásban készül el kiállításaink többsége. Nem a grafikákkal, fotókkal túlszűfolt, magát képzőművészeti kiállításnak tekintő, *öncélúvá váló* kiállítás az, ami mint környezet megnyerővé teszi áruinkat. Az, hogy erről az útról letértünk, és hogy kiállításaink nagyrészt ennek köszönhetően tetszetősek, a fő tanulság építészeink és árurendezőink számára.”¹³ A célravezető és látványos pavilonépítészeti, installálás valósult meg az 1959-es párizsi vásáron is, ahol „A magyar pavilon a Nemzetek Csarnokának közepe táján helyezkedett el. Az egyetlen építmény volt itt, amely galériával rendelkezett; a többi ország nem élt ezzel a lehetőséggel [...] *A magyar pavilon megoldása* mind ebből a szempontból, mind *beosztását tekintve igen jól sikerült; tervezői és kivitelezői* – általános vélemény szerint – *hasznos és egyben művészi munkát végeztek*. Az ötletes, eredeti megoldású vitrinek, az exponátumok, a dekoráció, a fotók igen kellemes összhatást nyújtottak.” A bemutató nagy sajtóvisszhangot kapott. A *Les Lettres françaises*, a *Libération*, a *La Quotidienne*, a *L'Humanité* és a

¹¹ GVÖNGVÖSI 1961. 40, 41.

¹² KRISTÓF 1957. 25.

¹³ KRISTÓF 1957. 26. Kiemelések az eredetiben.

Les Echos cikkei tájékoztatták a szélesebb és a szakmai közönséget a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat közönségikert aratott könyvkiállításáról, az „ízletes és eredeti kör alakú vitrinekben” bemutatott ezüst- és ötvösárurol, herendi porcelánról, csipkékről és szőttesekről, de „Kitűnő volt az élelmiszer- és italbemutató megoldása is. A »keveset, de ízletesen« jelszó kiállításunknak ennél a részlegénél érvényesült a legjobban”.¹⁴

1966-ban pedig így jellemezték a Bécsi Őszi Vásár magyar részlegét: „A Bécsi Őszi Vásáron a kollektív magyar kiállítás külsőségeiben is igyekezett alkalmazkodni a Vásár igen magas színvonalához. Ez idén különösen kidomborodott a kiállítás árubemutató jellege. Ennek szolgálatába állították a tervezők a modern vonalvezetést, a korszerű fény- és hanghatásokat. A tavalyi legömbölyített vonalakkal szemben idén az éles sarkok, egyenes vonalak uralkodtak a magyar kiállításon. Az 550 négyzetméter területű, négyszög alakú kiállítás középpontjában egy ugyancsak négyszög alakú építmény állt, amelynek tengelye 45 fokkal eltért magától a terület tengelyétől. Ez négyes tagozódást eredményezett, s ennek révén három különálló bemutató-egység és egy filmvetítőhelyiség alakult ki. [...] Az egyes árucsoportokra összpontosított fénynyalábok hatásosan emelték ki az árucikkeket, jól felhívták a figyelmet a Forte fotócikkekre, a közismert Palma-gyártmányokra, különféle camping-bútorokra, sportszerekre, játékokra.”¹⁵ A megbízó elvárása a bemutatók trendkövető megformálására nyilvánvalóan nemcsak a magyar áruk prezentálására, hanem az azt elkészítő belsőépítész felkészülésére is jó hatással volt.

Kiállításokhoz köthető további tájékozdási lehetőség az, amikor itthon mutatkozott be egy másik ország saját építészetével, illetve magyar építészeti tárlat kísérőjeként jártak építészek külföldön. Előbbire példa elsőként az 1946-os *Amerikai építészeti kiállítás*, amely vándorkiállításaként a skandináv országokból és Svájc-ból érkezett hozzánk, amint a *Francia építészeti kiállítás* is¹⁶ (4. kép). Az újjáépítéshez kapcsolható a *Face of Britain* elnevezésű tárlat, amelyen a nevezetességeken túl a háború előtti brit építészet legjavát is bemutatták. (Utóbbiak elkerültek Debrecenbe és Pécsre is.)¹⁷ 1958-ban az UIA lakásépítési kiállításait láthatta a magyar

14 LINDNER 1959. idézetek: 28. Kiemelések az eredetiben.

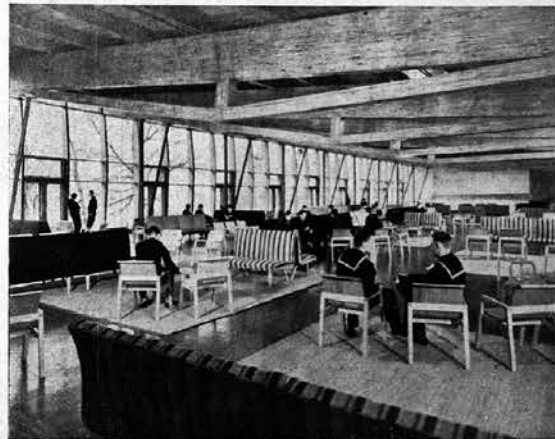
15 Bécs 1966.

16 ZÖLDY 1946; *Amerikai építészeti kiállítás* 1946; *American Architecture* 1944; *Forum of Events* 1944; BILL 1945; *A francia építészeti kiállítás* 1947; *Exposition d'Architecture* 1946.

17 *Angol fényképkiallítás* 1947; *Vasárnap délben* 1947; *Megnyílt a francia* 1947.



Tengerészeti otthon Great Lakesben (Illinois).



Tengerészeti otthon Great Lakesben (Illinois).



Tüdőbeteg szanatórium Lake Countyban.

4. Amerikai építészeti kiállítás, 1946
Fotó © Tér és Forma, 19. 1946. 1–3. sz. 10.

közönség, 1959-ben az Österreichisches Bauzentrum szervezett építészeti és lakberendezési bemutatót Budapesten.¹⁸ 1960 tavaszán Bécsben nyílt a magyar építészeti tárlat, melyet előadások kísérték. Dr. Szendrői Jenő az ipari építészetről, Weisz Gyula az ipari építkezések előregyártásairól, Tóbiás Loránd a magyar lakásépítkezésről tartottak előadást, velük pedig Skoda Lajos, Perczel Károly és Pintér Béla mellett több építész is (összesen harminchárom fő) utazott ki négy napra.¹⁹ 1962-ben svéd és francia kortárs, 1963 tavaszán pedig *Mai angol építészet* című kiállítást rendeztek Budapesten.²⁰ Az utóbbit megnyitó Major Máté (1904–1986) az erről szóló írásában kiemelte, hogy tanulmányt kapott Nicolaus Pevsner-től (1902–1983) és James Maude Richardstól (1907–1992), az *Architectural Review* szerkesztőjétől.²¹ Az 1963. április 30. és május 10. közötti *Magyar építészet és városrendezés* kiállítást Lux Kálmán és Polónyi Károly kísérte el Párizsba.²²

1967 februárjában *Stockholm, a vizek városa*, májusban *Kanada építészete*, novemberben *Nemzetközi színházépítészet* (szervező: Österreichisches Bauzentrum) címmel nyíltak tárlatok a Műcsarnokban, illetőleg a MÉSZ székházában.²³

A bemutatók közül kiemelkedik az 1962–1963-ban rendezett svéd, illetve magyar kiállítás. 1962. szeptember elején két hétig volt nyitva a MÉSZ székházában a *Mai svéd építészet* című tárlat, amelyet magyar részről Molnár Péter és Tokár György rendezett. (Ez is vándorkiállítás volt, márciusban Prágában mutatták be (5. kép).²⁴) A MÉSZ ebből az alkalomból meghívta, és kilenc napig vendégül látta Mårten Larssont (1919–2001), Jan Strömdalt (1937–), a Svéd Építész Szövetség (Sveriges Arkitekter, SAR) képviselőit. A napi sajtó szerencsére részletesebben írt a tárlatról, innen tudjuk, hogy „A szövetség székházának nagyszerűen több mint 60 fénykép és tervrajz mutatja be az utóbbi években felépített modern svédországi lakóházakat, üzemeket és nagy középületeket.”²⁵ Ahogyan azt is, hogy „A kiállított anyag egyetlen famodell kivételével csupa fényképfelvétel, illetve alaprajz és metszetrajz. [...] Mindenekelőtt fontos erényeként kell elkönyvelnünk a svéd építészetnek, hogy a táji adottságokat

rendkívül leleményesen, sok ízléssel és ötletességgel használja ki. Vonatkozik ez nemcsak a kisebb méretű nyaraló- vagy családi házakra, hanem középületeikre, sőt, nagy városképi együttesekre is. Különösen szép példája ennek Stockholm ún. »bolygóvárosa«, Valingby [sic!] [Vällingby], amelynek tervszerű kiépítése 1953-ban indult meg, Sven Markelius [1889–1972] irányításával. A további erények közül a célszerűséget kell kiemelnünk, amely természetesen maga után vonja a modern téralakítás és formaképzés legújabb eredményeinek felhasználását. Erre legjobb példának az 1960-ban épített stockholmi ipariskola kínálkozik. Ügyes tömegelrendezésével, nagyvonalú, jól tagolt homlokzatával és célszerű belső térkihasználásával a legújabb svéd építészet kimagasló teljesítményei közé tartozik. (Tervező: Léonie [1914–2016] és Charles-[Edouard] Geisendorf [1913–1985].)²⁶ A szakmai értékelés úgy fogalmazott, hogy „Nemrég mutattuk be Szövetségünk székházában a méreteiben szerényebb, modern svéd építészeti kiállítást, mely – kisebb publicitása ellenére is – hozzájárult a modern építészet gondolatainak hazai továbbterjesztéséhez, a korszerű architektúra elveinek a szélesebb társadalommal való megértetéséhez”.²⁷ A *Művészetben* megjelent kritika szerint a tárlat „mindössze az épületek fényképeinek, a fényképhez mellékelt néhány alaprajzi vázlat és egyetlen modell bemutatásával [ismertet meg]. A bemutatott közel harminc épület – lakóház, iskola, középület, ipari épület – azonban így is átfogó képet nyújt az utóbbi évek eredményeiről. [...] Ide sorolhatjuk elsősorban a Sven Wranér [1894–1965] tervezte erdészeti múzeumot, a Laponia szállót (Ole Helweg [1916–2001] és Børge Glahn [1917–1991] terve), a Karlskronai idegszanatóriumot (Lars Erik Lallerstedt [1910–1978] terve). Az iskolák barátságosak, otthonosak és alaprajzi elrendezésük az új pedagógiai elvek gyakorlati alkalmazását lehetővé teszi. Ezek közül legmegkapóbb alkotás a Sandbach-iskola Katerinholmban [sic!] [Sandbäcksskolan, Katrineholm], melyet Lennart Uhlin [1917–1998] és Lars Malm [1919–2016] tervezett”²⁸ (6. kép).

Az a magyar kiállítás, amely Stockholmban 1963. január 18–27. között volt látható, elsőként itthon mutat-

18 *MÉSZ-tájékoztató* 1959. 79; SZENTIVÁNYI 1958; *Hírek. Argentín* 1958; BRETZ 1959.

19 *MÉSZ-tájékoztató* 1960a; *MÉSZ-tájékoztató* 1960b.

20 *MÉSZ hírek* 1962a; MAJOR 1962; VIDOS 1962; MAJOR 1963a; NAGY 1963; *Jelentés* 1964. 12, 18.

21 MAJOR 1963b; GÁL 1963; *Jelentés* 1964. 19; *Kiállítás a mai angol* 1963; *Napló* 1963.

22 *MÉSZ hírek* 1963; *Jelentés* 1964. 11, 22.

23 ARNÓTH 1967; BABÓS 1968. 61, 62.

24 *Svéd építészeti* 1962.

25 MTI 1962.

26 PAP 1962.

27 MAJOR 1963a 54.

28 VAJDA 1962. Építészeti adatai: URL: <https://kulturnav.org> (letöltve: 2024. 09. 10.)



5. Svédország, Stockholm Vällingby, 1962
Fotó © Fortepan / Sattler Katalin, no. 171432



6. Svédország, Stockholm Vällingby, 1971
Fotó © Fortepan / Mezey András, no. 219673

kozott be, még 1962 novemberében, a MÉSZ székházában. S bár az MTI-hír úgy fogalmazott, hogy ez a tárlat a svéd viszonzása, a néhol (pl. a *Magyar Építőművészetben*) *Magyarország építésze* másutt *A magyar építészet ezer éve* címmel futó tárlat vándorkiállítás volt, amely december 15-én indult európai és ázsiai körútjára, hogy Svédország után bemutassák Bulgáriában (Szófia), Csehszlovákiában (Pozsony), Észak-Koreában (Phenjan), Kínában (Peking, Nanking), Lengyelországban (Varsó), az NDK-ban (Berlin, Drezda), a Szovjetunióban (Moszkva, Leningrád, Kijev) és Vietnámban is.²⁹ Azért sem nevezhető ez egyértelműen viszonzásnak, mert a svéd anyag az „utóbbi tíz év svéd építészetével ismertette meg a látogatókat”, míg a magyarban ott voltak Ják, Zsámbék, Esztergom, Sopron, Szeged, Fertőd (etc.) műemlékei, Fellner Jakab, Pollack Mihály, Hild József, Ybl Miklós, Lechner Ödön, Lajta Béla, Árkay Aladár és Kozma Lajos művei is, nem csak a SZOT-székház, az Élmunkás téri lakóépületek, az Engels téri autóbusz-pályaudvar, a Népstadion, Komló, Dunaújváros, Tatabánya, Kazincbarcika, a „Déli pályaudvar nemrég elkészült feljárója, Miskolcon az avasi tv-torony, vagy az építés alatt álló Erzsébet-híd” és Csaba László cserépváraljai katolikus temploma.³⁰ Habár a vándorkiállításról szóló híradások egy része a Kulturális Kapcsolatok Intézetének tulajdonítja a rendezést, másutt azt olvashatjuk, hogy az építészszövetségek közti együttműködés jött létre: „A szövetség már a tavalyi konferencián megállapodást kötött a külföldi építőművész küldöttségekkel, *vándorkiállítások kölcsönös bemutatására*. Ennek keretében került sor szeptemberben a budapesti svéd építészeti bemutatóra [...] Emellett a Kultúrkapcsolatok Intézete is rendelt két gyűjteményt a tablókából, amelyeket Bulgáriában, illetőleg Kínában, Vietnámban, Koreában és más távolkeleti országokban mutat be.” Illetve azt, hogy a szövetség döntése volt az anyag utaztatása.³¹

Stockholmba Rados Jenő és Arnóth Lajos kísérte el a tárlat százharminc tablóját, és a felrakástól a bezárásig (1963. január 17–28.) ott tartózkodtak.³² A bemutató helyszíne a Bankhallen koncertterme volt, és Arnóth a Svéd–Magyar Társaság rendezésében előadást is tar-

tott a magyar építészet időszerű feladatairól. A tárlatról, annak svédországi visszhangjáról és stockholmi tapasztalataikról az év szeptemberében számoltak be a MÉSZ-ben.³³ A márciusi NDK-beli kiállításon Schall József és Gáspár Tibor, a novemberi lengyelországin pedig ifj. Horváth Béla és Payr Egon vett részt.³⁴

A legtöbb tárlat részleteinek (pl. a kiállított anyag, az események szervezésében részt vevők és a kísérő előadások) kiderítése még további kutatásokat igényel, de mindenképpen ígéretes témának ígérkezik. A kiállítások ugyanis nemcsak a bemutatott anyag révén hathattak inspirálón, de minden esetben számolni kell az emberi tényezővel. A szervezés, rendezés és az eseményeket kísérő reprezentáció bőven adott alkalmat a személyes tájékozódásra, kapcsolatteremtésre. Látványos példa erre az 1962–1963-as svéd–magyar kiállítások kapcsán a Rados Jenővel és Arnóth Lajossal készített interjú, melyből kiderül: a stockholmi megnyitón és az azt követő nagykövetségi koktélpartin megjelent a SAR volt elnöke, Bengt Gate (1909–1988), az új elnök, Anders Tengboom (1911–2009), valamint több neves svéd építész, pl. Hakon Ahlberg (1891–1984), Lars-Erik Lallerstedt (1910–1978), Sten Lindegren (1906–1989), Mårten Larsson, Erik Gustaf Ahnberg (1925–2020), Jan Strömdahl. „A magyar követségen lefolyt találkozó nemcsak szakmai vitára adott lehetőséget, hanem közeledést hozott a két építész szövetség között is. Ennek egyik látható eredménye lenne a svéd–magyar rendszeres építész-csere. A kiküldötteknek módjuk volt találkozni és gyümölcsöző eszmecserét folytatni Georg Várhelyivel (1913–2001), az évtizedekkel ezelőtt Svédországba kivándorolt építésszel is, aki munkásságával tekintélyes helyet vívott ki magának a svéd építészek élvonalában. Azt hisszük, hogy a modern magyar zene, irodalom és sport európai szintű megbecsüléséhez hasonlóan, sikerült a stockholmi kiállítással elindítani a tehetséges magyar építészgárda – eddig külföldön csak kevésbé méltányolt – alkotómunkájának komoly nemzetközi elismerését.” A Várhelyivel való kapcsolat nem volt új keletű. 1948 júniusában és 1961 októberében is járt Budapesten előadásokat tartani.³⁵

29 MÉSZ hírek 1962b. 61; Jelentés 1964. 18, 19; Az ezeréves magyar 1962; Külföldi kiállítások 1962b.

30 ARTNER 1962 (idézet innen); Az ezeréves magyar 1962; BÁRKÁNY 1964.

31 Linder László levele Szenes Ervin MÉSZ titkárnak (1962. 12. 17.) MNL-OL-A-33-a 526.d; *Építészeti vándorkiállítás* 1962. (Idézet innen, kiemelések az eredetiben); *Napi krónika* 1963.

32 BABÓS 1965; MÉSZ hírek 1963. 59; Jelentés 1964. 11, 19; A Népszabadság

szerint 150 tablóról, az *Élet és Irodalomban* pedig „több, mint 200 kép”-ről volt szó; *Magyar építészeti* 1962; *Külföldi kiállítások* 1962a.

33 VIG 1963; *Svenska Dagbladet* 1963; MÉSZ hírek 1963. 59; Jelentés 1964. 20.

34 MÉSZ hírek 1963. 59; Jelentés 1964. 11, 19.

35 *Szakosztályaink munkája* 1948. 12; Jelentés 1961. 5, 21; HALÁCSI 1962.

Tanulmányutak

Habár az építészeti folyóiratok és a MÉSZ jelentései 1945 és 1968 között harminc nyugati és hatvan keleti országban tett tanulmány-, hat nyugati magánjellegű útról, tizenkét nyugati kiállításlátogatásról és konferencia- vagy kongresszusi részvételről tájékoztatnak, legfeljebb a számok nagyságrendjét érdemes figyelembe venni.³⁶ Az elnevezések ugyanis összecsuúsznak, s publikálási hely kérdése, hogy egy utazás társas- vagy tanulmányútként szerepel-e. Ráadásul ezek az irodalmak legtöbbször utalásszerűek, gyakran nem közlik például a résztvevők nevét. (Mináry Olga fent említett franciaországi ösztöndíjáról ugyan beszámolt a *Magyar Építőművészet*, de csak nevek nélkül, azt hangsúlyozva, hogy a Szövetség kezdeményezésére 1964 elején hárman utaztak Párizsba hat hónapra francia állami ösztöndíjjal.³⁷) Ugyanez a szűkszavúság jellemzi az éves beszámolókat is. A „Nagyobb létszámú társas tanulmányutakat szerveztünk a Szovjetunióba, Ausztriába, az NDK-ba, Görögországba és Lengyelországba” kijelentés kifejtése a kiadvány végi táblázatban csak annyival bővebb, hogy kiderül: 1960-ban az NDK-ba harminc, a Szovjetunióba huszonhat, Ausztriába harminckilenc fő, 1961-ben Lengyelországba huszonegy, a Szovjetunióba harminc, Görögországba huszonkét személy utazott el. 1962-ben az ún. szövetségi támogatású csoportos tanulmányutakon Csehszlovákiában négy napig harminc, Görögországban nyolc napig tizenöt, 1963-ban ugyanott tizenegy, Olaszországban tizenegy napig tizenhárom, Romániában pedig harmincegy résztvevővel számolhatunk.³⁸ A tanulmányutak pontosabb megismerését az is megnehezíti, hogy a *Magyar Építőművészet*ben vagy a MÉSZ-jelentésekben emlegetett tanulmányutaknak javarészt nincs nyoma az Építésügyi Minisztérium iratanyagában, és viszont.

Akkor juthatnánk közelebb a számokhoz, ha a minisztériumi, tervező vállalati iratanyagokban az összes vonatkozó irat megmaradt volna, illetőleg ha a MÉSZ iratait megőrzi. Ezek híján jelenleg csak hozzávetőleges képet alkothatunk a kiutazások nagyságrendjéről. Az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában (ÁBTL) található források alapján bizonyos, hogy elég

nagy számban voltak elérhetőek a tanulmányutak és a kiutazások is. Az IPARTERV 1961-es anyagából az derül ki, hogy „Jelenleg export tervezést végeznek Ghana részére üvegyár, Kuba részére üvegyár, Szovjetunió, Csehszlovákia és Irak részére vasbeton vasúti aljgyár építésére. [...] Ezen kívül gyakori hivatalos kiutazások történnek tanulmányutakra és különböző konkrét tervezési munkák tárgyalásaira. A hivatalos kiutazások többsége a népi demokratikus országokba történik, mivel tervezési feladataik ezeknek [sic!] az államokhoz kapcsolódik.”³⁹ De azt is megtudjuk, hogy az IPARTERV dolgozói közül „Nem csekély [...] azoknak a száma sem, akik a kapitalista országokba utaznak ki hivatalosan. Az utóbbi másfél évben legtöbbször NSZK-ban, valamint Svédországban jártak. Hivatalos utazásokon kívül az utóbbi 6 hónap alatt kb. 80 fő utazott turistaként, vagy »rokonik« látogatásra nyugati kapitalista országokba. Itt is elsősorban Nyugatnémetországba [sic!] és Svédországba történt a legtöbb utazás, részben a hivatalos utazásból adódó kapcsolatok folyamánként. Az ilyen magán, vagy félhivatalos jellegű utazások során igyekeznek kapcsolatot kialakítani különböző nyugati építészekkel, hogy később munkavállalási meghívásra kerüljön sor.”⁴⁰

1966-ban szintén az IPARTERV informátora jelentette azt is, hogy „az angliai munkavállalás magán alapon (államközi megállapodás nélkül) jött létre, ahhoz a Magyar Népköztársaságnak semminemű érdeke nem fűződik, illetve nem származik, sőt bizonyos fokig politikai és gazdasági hátránnyal jár. A munkavállalások a MÉSZ egyes tagjai és Goldfinger Ernő magyar származású angol állampolgár személyes kapcsolata útján jöttek létre, aki közvetítő szerepet játszik a magyar munkavállalók ügyében” (7–8. kép).⁴¹

A fentiek alapján jól érzékelhető, hogy a nyugati kapcsolattartások teljes feltérképezése a jövőben még több időt és kutatást igényel majd, de a tendenciákra, az exporttervezésre, a nemzetközi szervezetekkel való kapcsolattartásra, a kiállításokra, kiutazásokra, a csere-diákprogramokra vonatkozóan is számos eredménnyel kecsegtet majd a vállalatok, valamint az építészhagyatékok bevonása a tanulmányozás körébe.

Egyelőre arról is csupán egy építészhagyatékban fennmaradt irat tudósít, hogy milyen feltételei, admi-

36 A tanulmányutak főbb célállomásait, illetve azok tendenciáit egy későbbi (politikátörténetre is kitérő) tanulmányban tervezem részletezni. Annyi azonban egyértelmű, hogy a KGST és a „baráti” – vagyis a Szovjetunióval szimpatizáló, baloldali kormányzású – nyugati országokkal ezen a téren is szorosabb kapcsolat feltételezhető.

37 BABÓs 1965.

38 *Jelentés* 1961. 6. 24.; *Jelentés* 1964. 10–11.

39 PETRESEVICS András r. hdgy.: *Jelentés az Ipari és Mezőgazdasági Vállalat operatív helyzetéről*. (1961. 08. 11.) ÁBTL 3.1.5. O-14242/3. 11–20, 19.

40 PÉK Márton r. alezredes: *Jelentés az Iparterv operatív helyzetéről*. (1964. 05. 07.) ÁBTL 3.1.5. O-14242/3. 25–31, 29.

41 PÉK Márton r. alezredes: *Jelentés Virágh Csaba ügyében*. (1966. 06. 07.) ÁBTL 3.1.5. O-14242/3. 43–44, 44.



7. Goldfinger Ernő: Balfour Tower, London-Poplar. 1965–1967
Fotó © Lantos Edit, 2023



8. Goldfinger Ernő: Carradale House, London-Poplar. 1967–1968
Fotó © Lantos Edit, 2023

nisztratív velejárói voltak a kiküldetéseknek.⁴² Ezt a tájékoztatót az az ÉM Nemzetközi Kapcsolatok Osztálya adta ki, mely 1960. január 1-jétől jött létre a minisztérium és a felügyelete alá tartozó szervek, a nemzetközi együttműködéssel kapcsolatos feladatok ellátására.⁴³ A kiküldetésekkel (tanulmányút, nemzetközi szervezetek ülései stb.) kapcsolatos feladatokról tájékoztató nyomtatvány, vagyis az *ÉM NKO: Tájékoztató a külföldi kiküldetésben résztvevők számára*, valamint annak 1. és 2. sz. melléklete taglalta a résztvevők kötelezettségeit, a pénzügyekkel és a beszámolóval kapcsolatos információkat. Eszerint: viszonylattól függetlenül a kiutazás szakmai és adminisztratív előkészítését csak a delegáció vezetője intézhette. Neki kellett benyújtania a vízumok megszerzéséhez a meghívólevelet és a kitöltött vízumkérő lapokat, plusz az útlevelek adatait. „A vízumok beszerzése kizárólag a NKO útján történik és a fogadó országoktól függően 4-6 hetet vesz igénybe.” A delegáció vezetője szükség esetén megsürgethette ezt a meghívó félnél, de „A budapesti külföldi követségeknél, illetve a Külügyminisztériumnál való mindennemű közbenjárás szigorúan tilos” volt. Emellett „A NKO által meghatározott esetekben a kiutazóknak elutazás előtt más szerveknél is (Külügyminisztérium, Külker. Minisztérium) jelentkezni kell[ett]”. Amennyiben az NKO Tudományos-Műszaki Együttműködési Csoportja (TMECS) leigazolta a kiutazást az NKO Utazási Csoportja adta ki az utazási okmányokat (útlevél, devizaellátmány, utazási jegyek, kiküldetési rendelvény) „a személyi igazolvány és katonakönyv egyidejű leadása mellett”. A kiküldöttet napidíj, szállás- és útiköltség, járműhasználati (pl. taxi-, reptéri busz-) és egyéb (pl. posta-, mosoda-) költség is megillette. (A költségtérítés mikéntjét szigorúan szabályozták, például ha a kiküldetés alatt a meghívó állta a szállás és az étkezés költségeit, akkor napidíjat nem számolhatott fel.) A menetjegyeket a jóváhagyott munkaterv szerinti utazási program alapján szerezték be. Ha a kiutazó valamelyik jegyet mégsem használta fel, akkor azt helyben le kellett bélyegeztetnie, különben itthon forintban vissza kellett fizetnie az árát. „A kiküldött megszakítás nélkül [volt] köteles a kiküldetési helyre utazni és olyan útirányt választani, amelyen a célállomás a leggazdaságosabban elérhető.” Vasúton megillette az első osztályú menetjegy, illetve a

hálókocsijegy, de repülőgépen „általában turista osztályú repülőjegy”-et vehetett csak igénybe. Szabályozták a kivihető irodalmat is. Eszerint: „Mindennemű irat, fotóanyag (tervrajz, előadás vázlat stb.) kiszállítását az illetékes irányítószerv láttamozása után a NKO vezetője, illetve a kijelölt Főosztályok vezetői engedélyezik. Az engedélyezési nyomtatványt a kiszállítható anyagokkal együtt a TÜK megfelelő bélyegzővel látja el.” Megérkezéskor a szocialista országokban a fővárosi Magyar Külkereskedelmi Kirendeltségnél kellett jelentkezni, és a kirendeltség gondoskodott a tanulmányút szabályszerű lebonyolításáról.⁴⁴ Egyéb országok esetében a tájékoztató csak annyit írt, hogy „célszerű a Magyar Külképviseleti szervekkel odaérkezéskor, valamint visszautazáskor a kapcsolatot felvenni”. Hazaérkezés után két nappal az útlevelet és az akár csekkben, akár bankjegyben fel nem használt devizát le kellett adni a NKO Gazdasági Hivatalában. Az elszámolást tartalmazó, a TMECs által láttamozott kiküldetési rendelvény és a bizonylatok leadására nyolc nap állt rendelkezésre. (A tájékoztató hangsúlyozta, hogy azok, akik megszegik az elszámolás rendelkezéseit, fegyelmit kapnak, az 500 forintot meghaladó elszámolási hiány pedig devizagazdálkodásba ütköző cselekménynek számít, és eljárást von maga után.)

A számunkra leginformatívabb iratot, vagyis a kiküldetésben „a tapasztalatok hasznosítására vonatkozó részletes javaslatokat is tartalmazó közös beszámoló jelentést” a résztvevőkkel együttműködve a delegáció vezetőjének kellett összeállítani. „A beszámolóban elsősorban a tanulmányút jóváhagyott munkaprogramjában szereplő kérdésekre kell válaszolnia, de ki kell térnie minden, a programon kívül tapasztalt tudományos-műszaki-gazdasági kérdésre is. Különös figyelmet kell fordítani az élenjáró világszínvonal meghatározása érdekében folytatott tanulmányokra. [...] A beszámolóban a tapasztalatokat kritikusan kell ismertetnie, [...] kitérve azok hazai alkalmazásának célszerűségére, lehetőségeire.” A beszámolót az NKO-val „történő megbeszélés alapján a tanulmányozott téma jellegének megfelelő példányszámban – de legkevesebb 5 példányban – kell[ett] elkészíteni”. Egy-egy példányát megkapta az Építésügyi Dokumentációs Irodában létesített archívum, ezenkívül az ÉDOK-nak külön is el kellett küldeni a

42 Az iratot Farkasdy Zoltán hagyatékának „Itália 1965” elnevezésű mappájában találtam meg. Ezúton is köszönöm az örökösök hozzájárulását az anyag felhasználásához.

43 13/1960. ÉM. sz. utasítás. Előzménye az ÉM Műszaki Fejlesztési Főosztály építéspolitikai osztályának a nemzetközi kapcsolatokkal

foglalkozó csoportja volt. URL: <https://shorturl.at/GFvrk> (letöltve: 2024. 09. 06.)

44 A tájékoztató csak abban tért még el a keleti és nyugati viszonylat leírásában, hogy a kiutazás időpontját szocialista ország esetén a meghívó fél határozta meg.



9. Nápoly, via Augusto a via del Maio di Porto felől, a Piazza Matteo Schilizzi irányában nézve, 1965
Fotó © Fortepan / Szenci Mária, no. 117257

beszámolójelentés utolsó egy-két oldalát, amely annak összefoglalását tartalmazta.

A Nemzetközi Kapcsolatok Osztálya iratanyaga százötvennyolc dobozból áll, ebből huszonhárom tartalmazza az úti jelentéseket. Öt dobozban találunk nyugati kiküldetésekről szóló beszámolókat, melyek túlnyomó része építőipari vonatkozású.⁴⁵ Van beszámoló a Földmérő és Talajvizsgáló Vállalat 1961 nyarán lebonyolított párizsi tanulmányútról és a Nemzetközi Hűtőipari Társaság 1963 augusztusában Münchenben megtartott XI. kongresszusáról, arról, hogy a csúszószaluzat tanulmányozására két tanulmányút is vezetett Svédországba

45 MNL-OL, XIX-D-3-t 154-158. d.

(Thoma József vett rajta részt 1962. novemberben és 1966. februárban is), 1964-ben pedig az ÉM Cement- és Mészipari Országos Vállalat vezérigazgatója és főmérnöke is Olaszországban járt, hogy az besztcementgyárat látogasson. De elolvashatjuk Nagy Elemér jelentését is a Madridba, az UIA 1965-ös, a Perret- és az Abercrombie-díj zsűrijébe tett kiutazásáról, illetőleg Perczel Károly az ENSZ Európai Hivatalának Szociális Irodája Regionális fejlesztéseket érintő tanulmányozásáról (Toulouse, 1964. szeptember). Szakál Ernő 1964 őszén a műemléki kőszobrászati helyreállításokat tanulmányozta Olaszországban. Három beszámoló is olvasható egy 1964. május-júniusban tett olaszországi tanulmányútról, melyeket dr. Kissné Nagypál Judit, Sallay Mariann és Szarka Imre írt. A fő program a Velencében májusban megtartott Nemzetközi Műemléki Kongresszus és az ahhoz kapcsolódó kiállítás volt.⁴⁶ Emellett Nagypál Velence, Ferrara, Róma, Nápoly és Firenze környékének meglátogatását említi, Sallay hozzászólásai Nepi és Subiaco, Szarka pedig a Taormina, Pompei, Ostia, Perugia és Assisi megtekintését is. A delegáció vezetője Dercsényi Dezső volt, Rómában pedig Merényi Ferenc kalauzolta őket. Még egy műemlékes tanulmányút beszámolója található az NKO anyagában, Lipták Iréné, aki 1965 őszén járt Olaszországban. Gondosan összeállított dossziéjában Róma, Milánó, Bellagio, Como, Pavia, Velence, Vicenza, Firenze, Fiesole, Pisa, Perugia, San Gimignano, Siena, Taormina, Siracusa, Agrigento, Porto Empedocle, Palermo, Monreale, Cefal, Nápoly, Pompei, Ostia, Tivoli meglátogatásáról írt (9. kép).

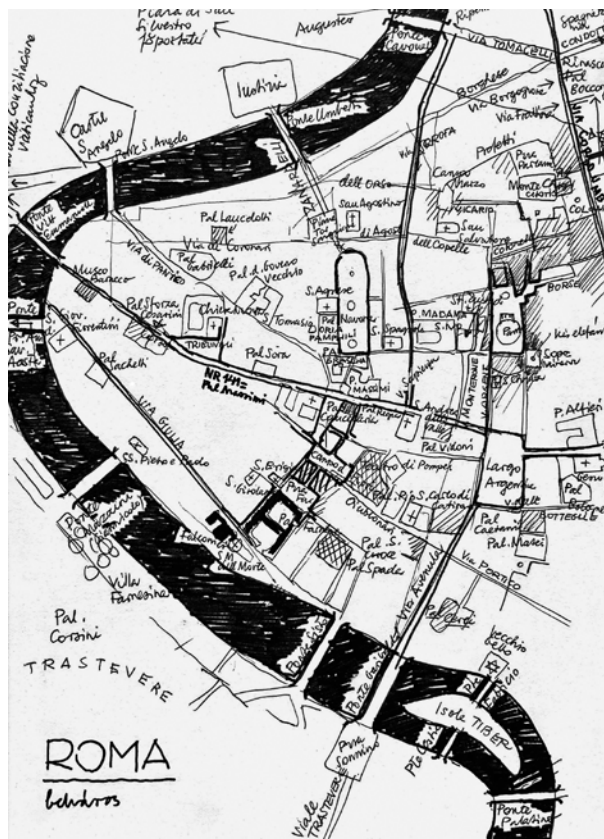
Ezeken felül a KÖZTI-től Hidasi Lajos és Sziráki Zoltán (előbbi a Budavári Palota újjáépítésének tervező-fő-építésze, utóbbi ugyanannak főgépésze volt), valamint Merétey Gábor az ÉM Beruházási Vállalat előkészítő osztályának vezetője utazott Olaszországba „Képtárak és múzeumok természetes és mesterséges világításának, szellőzésének és klimatizálásának, kiállítási problémáknak, az alkalmazott anyagoknak, technológiai és technikai megoldásoknak, valamint esti díszvilágításoknak tanulmányozása” céljából. Tizenegy napos útkon Rómában a Museo Nazionale di Villa Giulia és a Villa Borghese, Nápolyban a Galleria Nazionale e Museo di Capodimonte, Firenzében az Uffizi és a Palazzo Pitti, Genovában a Museo del Tesoro di San Lorenzo és a Galleria di Palazzo Rosso, Milánóban pedig a Pinocoteca di Brera, a Santa Maria delle Grazie és a Musei del Castello Sforzesco kiállításait tekintették meg. Szintén a KÖZTI-től járt Törekly Dezső 1965. július 15. és augusztus

46 Ennek egymondatos tudósítása: *Rövid Hírek* 1964.

16. között Finnországban a „Mai finn építészet és azon belül az egészségügyi, oktatásügyi létesítmények tervezése” tanulmányozására. Egy hónapos útjának fő állomásai Aarne Ervi (1910–1977) építészirodája, Otaniemi egyetemi városnegyede, Helsinki új klinikái, Kuusisaari főiskolája, valamint Turku, Tampere, Lahti városok voltak. Farkasdy Zoltán (aki ekkor a TÍPUSTERV-nél dolgozott) 1965-ös olaszországi útjának beszámolója szintén megmaradt az ÉM NKO anyagában. A „Magasházak építészeti, funkcionális problémái Olaszországban” című tanulmányúton 1965. szeptember 27. és november 29. között ötödmagával vett részt (10. kép).⁴⁷

Farkasdy Zoltán olaszországi tanulmányútja

Farkasdy Zoltán 1965. április 12-én nyújtotta be pályázatát az Építésügyi Minisztérium Nemzetközi Kapcsolatok Osztályához, hivatkozva az *Építésügyi Értesítő*ben 1965. március 9-én (17. évf. 11. sz.) megjelent pályázati hirdetésre. Jelentkezési lapján a személyi adatok után felsorolta munkássága állomásait, szervezeti tagságait, korábbi külföldi utazásait, nyelvismeretét. Azzal érvelt tanulmányútja mellett, hogy „Külföldön baráti országok kivételével gyermekkorom óta nem jártam és az elmúlt két évtized munkában eltöltött éveiben építészeti élményanyagom frissítésének igényét egyre inkább érzem. Kiváltképp igaz ez Olaszország viszonylatában.” Csatolta munkaprogramját, és kérte „idén harmadízben megkísérelt” pályázata kedvező elbírálását. A programvázlatban az alábbiak szerepeltek: „a., műemléki és modern épületek együttes hatása, azok funkcionális működése és formai eredményei, [...] b., a tömeges lakásépítés és korszerű középületépítés [...] c., a vasbeton mint anyag és szerkezet és a nyersbeton mint forma és esztétikum tanulságainak vizsgálata az új olasz építészet objektumain, az új építési anyagok és felhasználásuk szerkezeti és formai tapasztalatai. [...] A magas épületek építészeti funkcionális és gyakorlati problémái, különös tekintettel arra, hogy magas épületeket tervezek, de magas épületet még életemben nem láttam” (11. kép). Jelentkezését az év júniusában megismételte. Az ehhez csatolt vázlatos munkaprogramjában általános építészeti kulturális tájékozódását

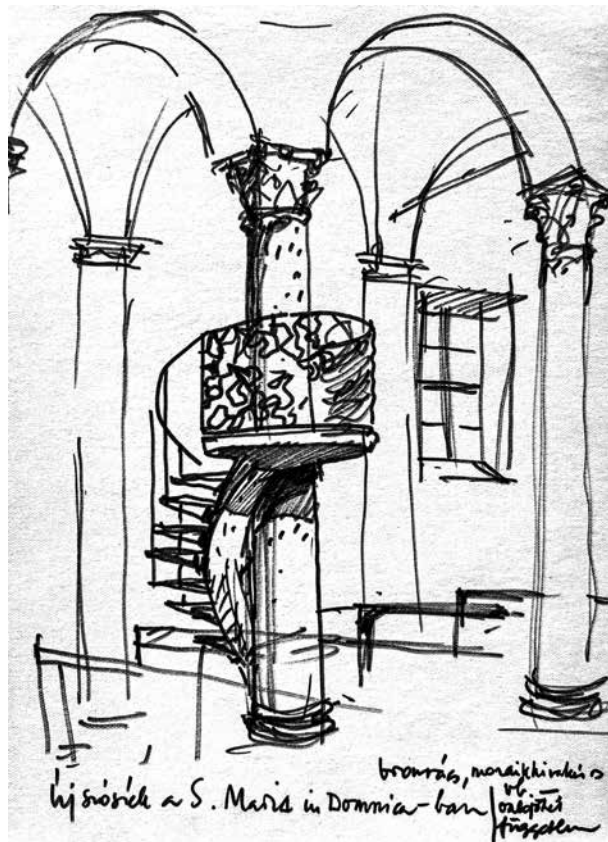


10. Farkasdy Zoltán: Róma belvárosa, térkép, 1964
Papír, toll. Magántulajdon

ugyanúgy felsorolta, mint azt, hogy részletesen érdeklő „a történelmi és a mai építészet kapcsolatainak kérdései – műemléki és modern épületek együttes hatása funkcionális és formai vizsgálata; az olaszországi idegenforgalom szálloda és vendéglátó üzemi épületek szervezési, építési, szerkezeti, funkcionális, építéstechnológiai és formai kérdéseinek tanulmányozása; az INACASA lakótelepek telepítési, funkcionális, szervezeti és szerkezet-formai kérdései”. Különös tekintettel jelenlegi feladataira: „a) előregyártott nagyelemes szállodaépületek típusának kialakítása; b) magas lakóház tervezés [...] c) kórháztervezési gyakorlatom eredményeinek jövőbeni javítása”. A műemlékes témához betervezte a Soprintendenza dei Monumenti (Róma, Firenze) és az Istituto dei Restauro Roma, a magasház-építéshez

47 MNL-OL, XIX-D-3-t 156. d.: 1961. párizsi, 1962. stockholmi, 1963. müncheni, 1964. francia- és olaszországi (OMF) utak; 157. d.: 1964.

olaszországi utak; 158. d.: 1965. madridi, franciaországi, 1966. svéd, finn és olasz utak.



11. Farkasdy Zoltán: Új szobák a S. Maria in Domnicában, 1964
Papír, toll. Magántulajdon

pedig Gio Ponti műtermének felkeresését. Végül kilenc-
hetes tanulmányútra indulhatott 1965 szeptemberében,
ahol Rómában felkereste Amerigo Toot (1909–1984) mű-
termét és prof. Italo Angle (?–?, Centro internazionale
di studi per la conservazione ed il restauro dei beni cul-
turali, ICCROM) kutatóintézetét. Utóbbiban a prog-
ram a „Villa Farnesinában és a Villa Corsiniben folyó
műemlékek falszerkezeteinek vízszigetelési kérdései,
épületfizikai jellemzők javítási módzatai, történeti ér-
tékű falfreskók javítási metodikája, eltűnt középkori
freskók előhívási eljárásai, eszközeinek és módzatai-
nak ismertetése és bemutatása” volt. Milánóban Gio
Ponti (1891–1979) vendége volt. Beszámolója alapján
az alábbi helyeken járt: Comói-tó, Sondrio (új építke-
zései), Genova, Portofino, Santa Margherita, La Spezia,

48 A levél címzettje ismeretlen. Ez és a fentebbi idézetek is a Farkasdy-
hagyaték „Itália 1965” mappájának irataiból származnak. Magán-
tulajdon.

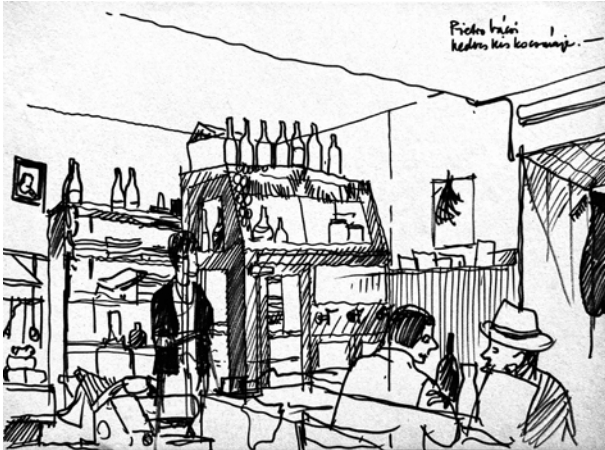


12. Farkasdy Zoltán: Autostrada del Sole, Firenze Sud, 1964
Papír, toll. Magántulajdon

Pisa, Taormina, Catania, Siracusa, Messina, Villa San
Giovanni, Metaponto, Taranto, Bari, Alberobello, Paes-
tum, Pompei, Salerno, Perugia, Assisi, Capri, Firenze,
Venezia, Padova, Verona, Vicenza, Siena, Livorno, Ti-
voli. Rómát, Milánót, Genovát, Firenzét és Taorminát
központnak használva egy-egy napokat töltött a kör-
nyező helyek meglátogatásával. Utazásaihoz vonatot
(circularét) használt, de 1965. november 18–21. között a
Római Magyar Akadémia új igazgatója, Benedetti Tibor
autóján elvitte Firenzébe, és így meg tudta tekinteni az
Autostrada del Solét (12. kép).

Farkasdy Zoltán sokrétű és izgalmas olaszországi
útjából két tényezőt fontos itt kiemelni. Az egyiket a
hagyaték egyik levelében találjuk meg. Itt Farkasdy le-
írta egyik napját és estéjét, amikor Amerigo Tot felvitte
őket műtermébe, ahol „kedves és értelmes beszélgeté-
sek váltották egymást [...] a problémák, amik Bennün-
ket otthon vágnak – azonosak, jó volt észlelnem, hogy
ilyen európai méretek mellett gondolkodók között is
megállom a helyem, s az volt az érzésem megálltam a
próbát – amit kétségtelenül felvetett: kérdései körül-
puhatolták nézeteimet, képességeimet, s volt egy pont,
amikor feloldódott és letegezett”.⁴⁸ Az emberi kapcso-
latok elmélyülése mellett az európaiság érzésének, a
magabiztosságnak megerősödése is fontos hozadéka
volt ennek az útnak (13. kép).

A másik, amit ő maga fogalmazott meg a hivatalos
beszámolóban: „Gondolom – nagyfokú vulgarizálása len-
ne egy kimondottan magasházak építészetének tanul-
mányozására folytatott tanulmányút tapasztalatainak

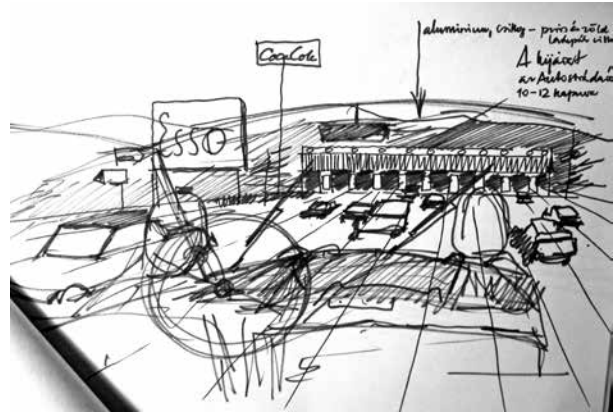


13. Farkasdy Zoltán: Pietro bácsi kedves kis kocsmája, Róma. 1964.
Papír, toll. Magántulajdon

rendszeresítésénél a közvetlenül magasház építésünkre vonatkoztatható és készen formált, azonnal kivitelezhető tapasztalatok kigyűjtését, megfogalmazását tartani egyedül értékelhető haszonnak. Sokkal több ennél az az általános szemléletváltozás, amit Olaszország építészetének, kultúrájának, emlékeinek megismerése, múltjának és jelennek egymás mellett látható együttese bennem létrehozott. S ha adódnak is már ma konkrétan megfogalmazható gondolatok bennem magasház építési gyakorlatunk kezdetén a magasház építés problémáival kapcsolatban, mégis többnek tartom azt a tapasztalatot, amit egyáltalán magasépületnek adott környezetben való megismerése jelentett.⁴⁹ Nem véletlen, hogy Farkasdy a szabad szemmel befogadható élményt emelte ki, mely meghatározó fontosságú az építészetben, ahol a feltárulás, egy adott épület tömegének, homlokzatainak viszonyrendszerre környezetével, a fényviszonyok, a város életében, a városképben betöltött szerep mind-mind olyan tényezők, melyeket érdemes átlátni, megismerni, és a majdani tervezésnél figyelembe venni (14. kép).

*

Írásomban az 1945 utáni tájékozdási lehetőségek közül a kiállításokat és a tanulmányutakat vizsgálva azt találtam, hogy számukban és lehetőségeikben is meghaladják a köztudatban élő nagyságrendeket. A Ma-



14. Farkasdy Zoltán: A kijárat az Autostadán 10–12 kapuval, 1964.
Papír, toll. Magántulajdon

gyarországra érkezett nyugati bemutatók a szakma és a nagyközönség érdeklődését is kiváltották. A külföldön bemutatott magyar anyag révén pedig – a helyzet reprezentatív aspektusait is kihasználva – a kísérő építészeknek lehetősége nyílt arra, hogy tágítsák ismereteiket, amiről aztán előadásokon és cikkekben számoltak be, csakúgy, mint a tanulmány- vagy magánjellegű utakról. Ilyen volt az *Új Építészet* 1947. novemberi száma, amely részletesen tárgyalta a VIII. Milánói Triennálét, beszámolva az ottani személyes kapcsolatfelvételekről is, Szendrői Jenő és Schall József írása az 1957-es Interbau-kiállításról, vagy Nagy Elemér franciaországi útja, melynek Ronchamp-ban tett kirándulása vált cikké, amint Csaba László és Farkas Ipoly *Brazíliai tapasztalatok* című előadása is, amely a Nemzetközi Ipari Szemináriumról tájékoztatta nemcsak a budapesti, de a miskolci és szegedi MÉSZ-tagságot is.⁵⁰ Szintén ilyenek a *Műemlékvédelemben* megjelent beszámolók, például Détshy Mihályé, Keszeghné Krámer Mártáé, Koppány Tiboré, Kozák Károlyé, Antalné Czétényi Piroskáé, Zádor Annáé, melyekről csak a lap oldalairól tudunk, de az azokat pontosító levéltári forrásra az utakat szervező Építésügyi Minisztérium iratanyagában (ahol pedig kötelempéldányoknak kellene lennie) még nem találtunk.⁵¹

Az elmúlt négy év kutatásai – az adatbázisok és a levéltári anyagok tekintetében is – új területeket és perspektívákat mutatnak. A digitalizálás révén meg-

49 FARKASDY Zoltán: Magasházak építészeti, funkcionális problémái Olaszországban. 6. MNL-OL, XIX-D-3-t 158. d.

50 MAJOR 1947; SZENDRŐI–SCHALL 1958; NAGY 1958; MÉSZ hírek 1963; 59; Jelentés 1964, 20.

51 DÉTSHY 1960; KESZEHGNÉ KRÁMER 1960; KOPPÁNY 1963; KOZÁK 1964; ANTALNÉ CZÉTÉNYI 1968; ZÁDOR 1965.

növekedett (elsősorban sajtótermékekből és korabeli kiadványokból származó) adatok, valamint a keresettség fejlődése kitágították a lehetőségeket, de nem teszik felejtethetővé a levéltárak iratanyagainak kutatását, még akkor sem, ha a selejtezések sokszor kegyetlenül bántak korszakunk irataival. További kincsesbányát

jelenthetnek az építészhagyatékok, amelyek nemcsak emberközeli teszik a kutatást, de minden eddiginél több információt tárnak az életműveket, a kapcsolati hálókat, a tudástranszfert, a magyar építészek tájékozódási lehetőségeit és a háború utáni Magyarország viszonyait kutatók elé.

Rövidítések

A francia építészeti 1947

N. n.: A francia építészeti kiállítás. *Új Építészet*, 2. 1947. 9. sz. 202–206.

American Architecture 1944

N. n.: American Architecture Makes Brilliant and Unique Contribution to Psychological Warfare. *Pencil Points, the Magazine of Progressive Architecture*, 25. 1944. August, 21.

Amerikai építészeti 1946

N. n.: Amerikai építészeti... *Tér és Forma*, 19. 1946. 1–3. sz. 10–11.

Angol fényképkiallítás 1947

N. n.: Angol fényképkiallítás. *Néplap. A Magyar Kommunista Párt Keletmagyarországi Lapja*, 4. 1947. 75. sz. 2.

ANTALNÉ CZÉTÉNYI 1968

ANTALNÉ CZÉTÉNYI Pirokska: Beszámoló olaszországi tanulmányutamról, 1–2. *Műemlékvédelem*, 12. 1968. 2. sz. 110–112; 3. sz. 177–180.

ARNÓTH 1967

ARNÓTH Lajos: Kiállítás Stockholm építészetéről. *Magyar Építőművészet*, 16. 1967. 2. sz. 61.

ARTNER 1962

ARTNER Tivadar: A magyar építészet útja. *Népszabadság*, 20. 1962. 279. sz. 8.

Az ezeréves magyar 1962

N. n.: Az ezeréves magyar építőművészet. *Új Ember*, 18. 1962. 48. sz. 2.

B. A. 1947

B. A.: Megnyílt a francia építészeti kiállítás. *Dunántúli Népszava*, 3. 1947. 231. sz. 2.

BABÓS 1965

BABÓS Lajos: Az építészeti szövetségi munkája a felszabadulás óta. *Magyar Építőművészet*, 14. 1965. 1. sz. 68.

BABÓS 1968

BABÓS Lajos: MÉSZ hírek. *Magyar Építőművészet*, 17. 1968. 2. sz. 61–62.

BÁRKÁNY 1964

BÁRKÁNY Jenőné: A magyar építészet kiállítása a Barátság Házában. *Új Szó*, 17. 1964. 180. sz. 7.

Bécs 1966

N. n.: Bécs. (Feljegyezték az őszi nemzetközi kereskedelmi találkozón.) *Külkereskedelem*, 10. 1966. 10. sz. 319.

BILL 1945

Max BILL: USA baut. *Werk*, 32. 1945. 11. sz. *129, 131*.

BRANCSIK 2015

BRANCSIK Márta: A KÖZTI export tervezési megbízásai. In: *KÖZTI 66. Egy tervezőiroda története*. Szerk. FERKAI András–RUBÓCZKI Erzsébet. Budapest, Vince Kiadó, 2015. 393–452.

BRETZ 1959

BRETZ Gyula: Az Österreichisches Bauzentrum kiállítása. *Magyar Építőművészet*, 8. 1959. 7–8. sz. 276–277.

DÉTSHY 1960

DÉTSHY Mihály: Beszámoló az olaszországi tanulmányútról. *Műemlékvédelem*, 4. 1960. 4. sz. 234–242.

Építészeti vándorkiállítás 1962

N. n.: Építészeti vándorkiállítás indul Svédországba, Németországba és a Távol-Keletre. Hazai bemutató november 19–26-ig. *Magyar Nemzet*, 18. 1962. 271. sz. 5.

Exposition d'Architecture 1946

N. n.: Exposition d'architecture française. *L'homme et l'architecture*, 2. 1946. 9–10. sz. I.

FEKETE 2005

FEKETE Ilona: Műemlékvédelem és örökség Magyarországon: Intézménytörténet, perspektívák, vélemények. *Világosság*, 46. 2005. 6. sz. 101–116.

FERKAI 1998

FERKAI András: Építészet a második világháború után. In: *Magyarország építészetének története*. Szerk. SISA József–Dora WIEBENSON. Budapest, Vince Kiadó, 1998. 305–329.

Forum of Events 1944

N. n.: Forum of Events: Stockholm Museum receives the first European exhibition of contemporary American Architecture. *Architectural Forum*, 81. 5. sz. (1944. Nov.) 4, 6, 202.

GÁDOROS 1995

GÁDOROS Lajos: Önéletrajz. Részletek. *Lapis Angularis*, 1. 1995. 356–369.

GÁL 1963

GÁL István: Magyar–angol kapcsolatok az építőművészetben. *Magyar Építőművészet*, 12. 1963. 4. sz. 58–59.

GYÖNGVÖSI 1961

GYÖNGVÖSI István, dr.: Magyar kiállítások külföldön. *Magyar Építőművészet*, 10. 1961. 4. sz. 40–47.

HABA 2019

HABA Péter: *Magyar ipari építészet, 1945–1970*. Budapest, Terc Kiadó, 2019.

HALÁCSI 1962

HALÁCSI Dezső: Georg Várhelyi Budapesten. *Magyar Építőművészet*, 11. 1962. 2. sz. 45.

HARLOV-CSORTÁN 2016

HARLOV-CSORTÁN Melinda: Műemlékvédelem, kapocs a világgal. *Múltunk*, 61. 2016. 4. sz. 113–135.

HARRIS 2010

Steven HARRIS: Two Lessons in Modernism: What the Architectural Review and America's Mass Media Taught Soviet Architects about the West. *Trondheim Studies on East European Cultures and Societies*, 31. 2010.

Hírek. Argentín 1958

N. n.: Hírek. Argentín építészkielöttség... *Népszabadság*, 16. 1958. 202. sz. 8.

Jelentés 1961

N. n.: *Jelentés a Magyar Építőművészek Szövetsége 1961. évi közgyűlésére*. Budapest, MÉSZ, é. n.

Jelentés 1964

N. n.: *Jelentés az 1964. évi közgyűlésre*. Budapest, MÉSZ, é. n.

KESZEGHNÉ KRÁMER 1960

KESZEGHNÉ KRÁMER Márta: Az olaszországi falképrestaurálásokról és néhány kiállításról. *Műemlékvédelem*, 4. 1960. 4. sz. 243–245.

Kiállítás a mai angol 1963

N. n.: Kiállítás a mai angol építészetéről. *Népszabadság*, 21. 1963. 47. sz. 7.

KOPPÁNY 1963

KOPPÁNY Tibor: Beszámoló itáliai tanulmányútról. *Műemlékvédelem*, 7. 1963. 3. sz. 171–177.

KOZÁK 1964

KOZÁK Károly: Tanulmányút Olaszországban. *Műemlékvédelem*, 8. 1964. 1. sz. 42–46.

KRISTÓF 1957

KRISTÓF László: Külföldi kiállításaink fontosabb tapasztalatai. *Külgazdaság*, 1. 1957. 3. sz. 25–26.

Külföldi kiállítások 1962a

N. n.: Külföldi kiállítások Magyarországról. *Élet és Irodalom*, 6. 1962. 40. sz. 10.

Külföldi kiállítások 1962b

N. n.: Külföldi kiállítások Magyarországról. *Pest Megyei Hírlap*, 6. 1962. 220. sz. 4.

LANTOS 2006

LANTOS Edit: A magyar építészek tájékozási horizontja 1957 és 1965 közt. In: *Postera crescam laude recens: Tanítványi tisztelgés Keserü Katalin születésnapjára*. Szerk. LANTOS Edit–UHL Gabriella. Budapest, Magánkiadás, 2006. 82–110.

LANTOS 2021

LANTOS Edit: A kortárs nyugati építészet formanyelvének megismerési lehetőségei Magyarországon 1945 után. *Ars Hungarica*, 47. 2021. 167–178. Adattár. 178–188.

LANTOS 2022

LANTOS Edit: A magyar építészek és az „imperialista nyugat

dekadens építészetének romboló hatása” 1945 és 1958 között. *Korall*, 88. 2022. 58–78.

LANTOS 2024

Edit LANTOS: The Orientation of Hungarian Architects in the West between 1945 and 1958. *Acta Historiae Artium*, 2024. [megjelenés alatt]

LINDNER 1959

LINDNER László, dr.: Magyarország az 1959. évi párizsi vásáron. *Külkereskedelem*, 3. 1959. 7. sz. 28–29.

LŐVEI 2021

LŐVEI Pál: Újmagyar műemlékvédelem. *Mozgó Világ*, 47. 2021. 7–8. sz. 177–185.

Magyar építészeti 1962

N. n.: Magyar építészeti kiállítás nyílik novemberben. *Nép-szabadság*, 20. 1962. 221. sz. 6.

MAJOR 1947

MAJOR Máté: Bevezető és üdvözet. Az új olasz építészet arca. A nyolcadik triennálé Milánóban. *Új Építészet*, 2. 1947. 11. sz. 271–282.

MAJOR 1962

MAJOR Máté: A legújabb svéd építészet kiállítása. *Magyar Építőművészet*, 11. 1962. 6. sz. 40.

MAJOR 1963a

MAJOR Máté: A francia építészet második kiállítása Magyarországon. *Magyar Építőművészet*, 12. 1963. 2. sz. 54–55.

MAJOR 1963b

MAJOR Máté: Mai angol építőművészet. *Magyar Építőművészet*, 12. 1963. 4. sz. 48–49.

Megnyílt a francia 1947

N. n.: Megnyílt a francia építészeti kiállítás. *Néplap (Hajdú-Bihari Napló)*, 4. 1947. 214. sz. 5.

MERÉNYI 1969

MERÉNYI Ferenc: *A magyar építészet 1867–1967*. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1969.

MÉSZ hírek 1962a

N. n.: MÉSZ hírek. *Magyar Építőművészet*, 11. 1962. 4. sz. 56.

MÉSZ hírek 1962b

N. n.: MÉSZ hírek. *Magyar Építőművészet*, 11. 1962. 6. sz. 60–61.

MÉSZ hírek 1963

N. n.: MÉSZ hírek. *Magyar Építőművészet*, 12. 1963. 6. sz. 59.

MÉSZ-tájékoztató 1959

N. n.: A Magyar Építőművészek Szövetsége tájékoztatója 1958. évi munkájáról. *Magyar Építőművészet*, 8. 1959. 1–2. sz. 79–80.

MÉSZ-tájékoztató 1960a

N. n.: A Magyar Építőművészek Szövetsége tájékoztatója az 1959. II. félévi munkájáról. *Magyar Építőművészet*, 9. 1960. 1. sz. 63.

MÉSZ-tájékoztató 1960b

N. n.: A Magyar Építőművészek Szövetsége tájékoztatója. *Magyar Építőművészet*, 9. 1960. 2. sz. 62.

MTI 1962

MTI: Svéd építészeti kiállítás nyílt Budapesten. *Népszabadság*, 20. 1962. 208. sz. 2.

NAGY 1958

NAGY Elemér: Új tér – új formák. Látogatás Ronchampban. *Magyar Építőművészet*, 7. 1958. 6. sz. 187–192.

NAGY 1963

NAGY Elemér: Monsieur Paul Picot. *Magyar Építőművészet*, 12. 1963. 2. sz. 55.

Napi krónika 1963

N. n.: Napi krónika. *Magyar Nemzet*, 19. 1963. 18. sz. 6.

Napló 1963

N. n.: Napló. *Magyar Nemzet*, 19. 1963. 47. sz. 4.

Nylon Curtain 2006

Nylon Curtain. Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe. Ed. by György PÉTERI. *Trondheim Studies on East European Cultures and Societies*, 18. 2006. (PURL: <https://hdl.handle.net/11250/2711447>)

PAP 1962

PAP Gábor: A mai svéd építészet. *Magyar Nemzet*, 18. 1962. 220. sz. 4.

PÉTERI 2004

PÉTERI György: Nylon Curtain. Transnational And Transsystemic Tendencies In The Cultural Life Of State-Socialist Russia And East-Central Europe. *Slavonica*, 10. 2004. 2. sz. 113–123. (DOI: 10.1179/136174204790105749)

PRAKFULVI 2002

PRAKFULVI Endre: A 20. század második felének építésze. In: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest, Corvina Könyvkiadó, 2002. 255–301.

RÓKA 2000

RÓKA Enikő: Az 1958-as brüsszeli világkiállítás magyar pavilonja. In: *Pavilonépítészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Szerk. FEHÉRVÁRI Zoltán et al. Budapest, Építészeti Múzeum, 2000. 169–172.

Rövid Hírek 1964

N. n.: Rövid Hírek. *Műemlékvédelem*, 8. 1964. 3. sz. 188.

SIMON 2005

SIMON, Mariann: Age of Adventures. Hungarian Architects in the Britain in the 1960s. In: *Britain and Hungary. Contacts in Architecture, Design, Art and Theory during the Nineteenth and Twentieth Centuries. Essays and Studies*. III. Ed. by Gyula ERNYEV. Budapest, Hungarian University of Craft and Design, 2005. 50–59.

Svéd építészet 1962

N. n.: Svéd építészet kiállítás Prágában. *Új Szó*, 15. 1962. 69. sz. 4.

Svenska Dagbladet 1963

N. n.: Svenska Dagbladet, Vasárnap, 1963. január 20. *Magyar Építőművészet*, 12. 1963. 2. sz. 62.

Szakosztályaink munkája 1948

N. n.: Szakosztályaink munkája május, június és július hónapban. *Műszaki Értelmiség*, 4. 1948. 15. sz. 12–13.

SZENDRŐI–SCHALL 1958

SZENDRŐI Jenő–SCHALL József: Interbau 1957. *Magyar Építőművészet*, 7. 1958. 1–3. sz. 1–14.

SZENTIVÁNYI 1958

SZENTIVÁNYI György: Varsóból jön, Moszkvába megy a szombaton megnyílt nemzetközi építészeti kiállítás. *Népszava*, 86. 1958. 93. sz. 1.

VAJDA 1962

VAJDA Zsuzsa: Az új svéd építészet. *Művészet*, 3. 1962. 12. sz. 47.

Vasárnap délben 1947

N. n.: Vasárnap délben nyílik meg az Anglia képekben kiállítás. *Dunántúli Népszava*, 3. 1947. 68. sz. 4.

VIDOS 1962

VIDOS Zoltán: „Az új Svéd építészet” kiállítás. *Magyar Építőművészet*, 11. 1962. 6. sz. 61.

VIG 1963

VIG István: Sok elismerést kapott a magyar építészet. Dr. Rados Jenő professzor nyilatkozata a stockholmi magyar építészeti kiállításról. *Magyar Nemzet*, 19. 1963. 33. sz. 5.

ZÁDOR 1965

ZÁDOR Anna: Angol műemlékek között. *Műemlékvédelem*, 9. 1965. 1. sz. 52–57.

ZÖLDY 1946

ZÖLDY Emil: Az Amerikai Egyesült Államok építészeti kiállítása. *Tér és Forma*, 19. 1946. 1–3. sz. 8–9.

Official means for Hungarian architects to obtain information about the West between 1945 and 1968

Exhibitions and study trips

The importance of knowledge transfer, wide-ranging specialist awareness and obtaining personal experience is the unquestionable basis for keeping up to date with any profession, science or art and for pursuing it at a high standard. For this reason, the prevailing professional, theoretical, formal, material-related and technical dilemmas, and the current answers to these, are also important to architects. In the case of post-1945 Hungary, the general opinion is that, under state socialism, the nation and its inhabitants were shut off from such opportunities. This thesis has been challenged in the Western historical literature since the early 2000s, and it is now accepted that the iron curtain separating the Western and Eastern worlds after 1945 and during the Cold War was, in the fields of science and culture, at least porous, if not rather a nylon curtain. Beyond the possibilities defined by propaganda, it is also possible to talk about wide-reaching connections also in the spheres of economics and culture.

Thanks to digitisation and easier ways of searching, the range of sources has expanded, and in addition to the strictly specialist periodicals, daily papers and the journals of other professions now also supply data. With regard to exhibitions, examples are the economic periodicals, which also provide information on the architectural aspects of trade fairs held abroad (such as the Vienna Autumn Fair of 1966). Another group of architectural exhibitions comprises the presentation of Western exhibitions in Hungary (USA Built, 1946; French Architecture Exhibition, 1947; Modern Swedish Architecture, 1962) and presentations in the West of Hungarian architecture. Details of these can mainly be obtained from the daily papers. Of particular interest is the architecture exhibition of 1962–1963, first held in Budapest and then in other parts of the world (e.g. Sweden, Czechoslovakia, Soviet Union, East Germany, China), which

presented not only historic monuments from the country, but also modern post-war buildings.

Study trips also offered an opportunity for learning more about the profession. Some of these were scholarships, others involved longer stays abroad in connection with export planning, and certain trips targeted the study of a specific subject. The latter were announced, tendered out and organised by the Ministry of Construction. Participants were obliged to write a report about the details and results of their trips. Due to gaps in the sources, it is not yet possible to know precisely the number of trips or the full circle of participants, but it appears that the subjects examined covered every area of construction, including, for example, the building materials industry, building technology, urban studies, and monument conservation.

The study ends by presenting details of a specific tender and study trip. Zoltán Farkasdy travelled to Italy in autumn 1965. As a practising architect, he participated in the monument restoration of Buda Castle as well as in the construction of residential buildings, so the subject of his tender was high-rise construction. During his nine-week trip, he also toured the main cities and monuments of Italy. The correspondence uncovered from his legacy also shows the opportunities that arose for him to obtain specialist knowledge and to make contacts.

Building on a wealth of sources, the study points out that the socialist system following the Second World War did not automatically mean isolation from knowledge of the West. A significant layer of architects did obtain opportunities to learn about the architectural culture of Western nations through exhibitions, export planning, and study trips.

TÁRGYSZAVAK

modern építészet, nyugati építészet, tudástranszfer, kiállítás, tanulmányút, vasfüggöny, nejlönfüggöny

KEYWORDS

modern architecture, Western architecture, knowledge transfer, exhibition, study trip, iron curtain, nylon curtain

Templomok, építészek, közösségek

Timo Hagen: *Gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen in der Architektur Siebenbürgens um 1900*. Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2021.

Timo Hagen közelmúltban megjelent építészettörténeti monográfiájában a közösségi, etnikai, nyelvi identitás megjelenésének közép-európai történetét igen fontos nézőpontból vizsgálja. Azt mutatja meg, hogy az előző századforduló idején a városi építészetben melyek voltak azok az elemek, amelyek a különböző közösségek esetében identitásképző erővel bírtak. Vizsgálatának tárgyául a jellemzően soknyelvű Közép-Európa kulturálisan diverzív régióját, Erdélyt választotta, azon belül pedig két olyan várost, ahol a nyelvi és kulturális sokszínűség, a különböző etnikai és vallási közösségek sűrű egymás mellett élése a maga természetességében volt jelen: Nagyszeben és Brassó.

Olyan témát választott, amely az identitástörténetek és az építészet kapcsolata szempontjából az utóbbi években egyre nagyobb figyelmet kap, ugyanakkor a jelenség transzkulturális és interetnikus, interkonfesszionális rétegét már jóval kevésbé vizsgálják.

A monumentális kötet (amely bizonyos mértékig monográfiák sorának is tekinthető) két fő részre tagolódik. Egy építészettelméleti és egy társadalomtörténeti bevezetőre (mely a műnek hozzávetőlegesen a hatodát teszi ki) és részletesen kibontott, mélyfúrásos esettanulmányokra. Az utóbbiakban három épület keletkezéstörténetét, építését és hatását vizsgálja meg közelebbről: a nagyszebeni evangélikus templomét, a brassói neológ zsinagógáét és a nagyszebeni román ortodox bazilikáét. A részletes, társadalmi kontextusba ágyazott építészettörténeti elemzések közé helyenként párhuzamos történeteket (exkurzusokat) illeszt, hogy az adott épület mögé társadalomtörténeti, építészettörténeti hátteret rajzoljon fel. A kötet gondosan szerkesztett struktúrája lehetővé teszi ugyan ezeket a kitérőket, amelyek ugyanakkor több esetben elviszik a fókusz az adott épület keletkezéstörténetéről. Miközben kétségkívül hozzájárulnak ahhoz, hogy plasztikusabb és gazdagabb képet kapjunk arról a miliőről, amelyben ezek a házak felépültek és azokról a közösségekről, amelyek ezeket létrehozták. A szerző a rövidebb zárófejezetben a soknyelvű, multikulturális régió jellegzetességeit tágabb nézőpontból szemlélve kiemeli néhányat a korszak építészettörténetének alapvető kérdései közül, melyek más, a korszakkal foglalkozó építészettörténeti elemzések számára is relevánsak lehetnek. Ily módon legalább részben sikerül a nevezett városok társadalmi vizsgálatán és a kiválasztott épületek górcső alá helyezésén túl rámutatnia a korszak építészetének alapvető problémáira és szemléletbeli jellemzőire.

A kötet egészét jellemzi, hogy az épületek teljességre törekvő bemutatásához és az építészetben az elmúlt századforduló idején bekövetkezett alapvető változások elemzéséhez a szerző

különböző (helyenként dichotómikus) fogalompárokat használ. Ez a metódus, amely a jelenségek és az építészeti, illetve társadalmi változások és viszonyok karakteres bemutatását szolgálja, bizonyos mértékig leegyszerűsíti (kétpólusúvá teszi) a 19. század végén a társadalomban és az építészetben bekövetkezett, önmagukban is igen komplex változásokat.

A könyv tehát Erdély 19. századi építészetével foglalkozik, mert noha konkrét városok és építészeti vállalkozások állnak a vizsgálat fókuszában, épp az elemzések kontextualizáló jellegéből fakadóan azok a legtöbb esetben az egész régió társadalmi és építészeti háttere előtt bomlanak ki. A cím szedése (az erdélyi építészetre vonatkozó sor kiemelésével) a belső címdialon szintén a regionális szemlélet fontosságát hangsúlyozza.

Nézzük meg, mit mond a szerző a három esettanulmányban tárgyalt szakrális épületek: a nagyszebeni evangélikus templom, a brassói neológ zsinagóga és a nagyszebeni román ortodox katedrális kiválasztásának szempontjairól. Valamint arról, mennyiben alkalmasak ezek a szakrális épületek arra, hogy etnikai, nyelvi, nemzetiségi közösségek identitásának tükrözői legyenek. Hagen miközben rámutat arra, hogy általában a különböző etnikai, nyelvi közösségek milyen szerepet játszottak Nagyszeben és Brassó nevezett szakrális épületeinek létrejöttében, érveket sorakoztat fel emellett, hogy miért és mennyiben alkalmas ez a két város az erdélyi multietnikus, transzkonfesszionális viszonyok bemutatására.

Úgy véli, emellett, hogy a szakrális építkezések a legnagyobb figyelmet és nyilvánosságot kapott városi beruházások voltak, egyben konfesszionális és nemzeti-etnikai eseményeknek is számítottak. Minthogy azok a vallási közösségek (szász, román, izraelita), amelyek templomépítését vizsgálja, etnikai (és részint nyelvi) tekintetben is alapvetően homogének voltak, egyházuk építése sok esetben nemzeti vonást is kapott. Érvelése csupán ott bicsaklik meg, hogy az elsődlegesen német (később részben magyar) nyelvű izraelita felekezet építkezései esetében etnikai akcentusról csak szoros megkötések mellett beszélhetünk. Meggyőzően érvel emellett, hogy Erdély hagyományosan transznacionális jellege a szakrális építkezések párhuzamos vizsgálatán keresztül mutatható meg a legjobban. Az etnikai, nyelvi közösségek kapcsán kiemeli, hogy a kisebbségek (*Minderheiten*) helyett megfelelőbbnek és a viszonyokat illetően pontosabbnak tartja a nemzetiségek (*Nationalitäten*) fogalmának használatát. A különböző közösségek kapcsán elmondja, hogy miközben az épületek bizonyos értelemben tükrözik a sokszínű és sokrétegű erdélyi társadalmat, nem célja, hogy kidolgozzon és megrajzoljon egyfajta speciális, „erdélyi építészetet”. (Ugyanakkor szól Kós Károlynak a közös építészeti hagyományból táplálkozó erdélyi építészet elgondolásáról

és az első világháború után megváltozott politikai viszonyok közt kidolgozott transzszilvanizmusáról.) A helyszínekről azt írja, hogy Nagyszeben és Brassó mint jelentős erdélyi városok azért tűntek számára alkalmasnak a multietnikus viszonyok építészeti tükröződésének bemutatására, mivel már a 19. század folyamán (sőt előtte is) hagyományosan soknemzetiségű (és ennek megfelelően konfesszionálisan is sokszínű) városok voltak.

Hagen a városokat és Erdélyt topográfiai szempontból vizsgálva nem mulasztja el a Közép-Európa-fogalom lehető pontos körüljárását. Kurrens szakirodalomra¹ támaszkodva érvel amellett, hogy Közép-, illetve Kelet-Közép-Európa fogalmának a német szakirodalomban meghonosodott *Ostmitteleuropa* formájával szemben, amelynek bizonyos mértékű etnonacionális korlátai vannak,² helyesebb a *Zentraleuropa* fogalmával élni, amely pontosabban reflektál a kultúrtörténeti viszonyokra. Véleménye szerint az utóbbi fogalommal a határokon átnyúló nemzetiségi specifikumok és művészeti jelenségek, továbbá a 19. századi Közép-Európára oly mértékben jellemző közös identitás összetevői (lásd Monarchia) jobban leírhatók. A *Zentraleuropa*-fogalom kapcsán a várostörténetre, építészetre, építészeti impulzusok elterjedésére irányuló kutatásaiban behatóan foglalkozik a centrum–periféria elmélettel is. Itt érint olyan, az építészet- és társadalomtörténetben egyaránt jól ismert témákat, mint az időbeliség és a lemaradás gondolata, vagy a Habsburg Monarchián belül lezajlott belső kolonizáció kérdése. Miként arra több helyen utal, a román és a német nemzeti, etnikai identitás nem volt független a keleti, illetve a nyugati kulturális kötődések kifejezésének igényétől.

Mint rámutatott, a centrum–periféria kérdése az építészeti, építőmesterek képzése esetén a nyelvi-etnikai identitással is szorosan összekapcsolódott. Nagyszeben és Brassó sokat foglalkoztatott, elismert építészei többnyire Bécsben, majd a 19. század utolsó évtizedétől már inkább német építészeti központokban (Berlinben, Stuttgartban, Karlsruheban, Münchenben) folytatták tanulmányaikat. Ebben a szász nyelvű hallgatók németországi befogadásának történelmi hagyományai is szerepet játszottak. A budapesti Műegyetem a nyelvi korlátok miatt nem szerepelt a két város építészeti képzést választó diákjainak úti céljai között.

Brassó és Nagyszeben városképének 19. századi átalakulása szintén fontos szerepet kap a kötetben. A szerző kiemeli a soknemzetiségű városokban a városi terek közös használatát, az egymást átható térelképzeléseket, amelyeknek különös jelentőséget tulajdonít az egyfelől elkülönülő, másfelől egyre több ponton összeolvadó társadalmak működésének megértése szempontjából.

A templomépitkezéseket kezdeményező és végigkísérő konfesszionális közösségek szerepével és e közösségek működésével és identitásképző szerepével Hagen mind a bevezető elméleti megalapozás szándékával írt oldalakon, mind az esettanulmányokban részletesen foglalkozik. Mint írja, ezekben a közösségekben – a nemzettel mint képzel (absztrakt) közösséggel szemben – a csoporthoz tartozás közvetlenül megélhető élménye meghatározó volt. Ebben az értelemben a közösség tagjai számára a kollektív csoportidentitás éppúgy tapasztalati élményt jelentett, mint a különböző (nyelvi, kulturális) identitások közötti átjárás, a multiidentitások megélése. Az önképfarmálások bemutatása során olyan fontos kérdéseket feszeget, mint hogy ezek a helyi identitásokhoz kötődő struktúrák mennyiben az összetartozás és a másoktól való különbözőség élményét erősítették, és mennyiben járultak hozzá a szélesebb közösségi értékek megéléséhez.

A közösség megélt élményeit és tapasztalatát természetes módon egészítette ki a megkonstruált közös múlt elbeszélése és annak emlékezhelyei, valamint rekvizitumai (a város kiemelt pontjai, épületei).

A kötet meghatározó részét alkotó komplex esettanulmányok jóval többet nyújtanak pusztán épületleírásnál. A szerzőt az építéstörténet mellett az építés folyamatát végigkísérő közösség tevékenysége is foglalkoztatta, a szándéka az volt, hogy az épületeket egyfajta processzus részeként mutassa meg a tervezéstől a megvalósuláson át a recepciótörténetig. Ennek során külön foglalkozott a megrendelővel, a zsűrivel, a nyilvánosság fórumaival és azzal, hogy utóbbiak megválasztásában (lásd a pályázati felhívások megjelentetésének helye) mennyiben éltek a szakmai és etnikai (nyelvi) korlátozásokkal. Mindeddig feldolgozatlan levéltári forrásokból sok esetben sikerült feltárnia a tervezés mellett az építést befolyásoló döntéshozatalokat, miközben kitért az egyes vallási és etnikai közösségek helyi szerepére és a nagyobb régióra vonatkozó történetére is. A részletes és gazdag esettanulmányokban láthatóvá teszi, hogy ezek az identitásformáló szakrális épületek jelenlétükkel hogyan hatottak vissza az azt létrehozó közösségre, mennyiben formálták azt.

A kötet egyértelmű jelentősége és újszerű megállapításai elismerése mellett az alábbiakban egy-két, a tartalmat érintő kisebb megjegyzést kívánok tenni, melyek ugyanakkor a mű egészének erejét nem kisebbítik. A szerző a brassói neológ zsinagóga kapcsán arról ír, hogy a közösség eredetileg Andrea Finkelt kívánta megbízni, ám helyette végül Baumhörn Lipót tervét részesítette előnyben. Arról azonban nem kapunk információt, hogy mi állt e döntés hátterében, pedig a választás közösségformáló hatása elvitathatatlan, különösen,

1 Philipp ТНЕР: Von Ostmitteleuropa nach Zentraleuropa. Kulturgeschichte als Area Studies. In: *Zur Europäizität des östlichen Europa*. Hg. von Stefan Troebst, 2006. (PURL <https://www.europa.>

clio-online.de/essay/id/fdae-1377)

2 Ld. Friedrich NAUMANN: *Mitteleuropa*. Berlin, Georg Raimer, 1915.



hogy a zsinagóga a tágabb régió építészetére is hatással volt. A Baumhorn-féle zsinagóga formai megoldásai kapcsán Hagen Lechner Ödön magyar nemzeti stíluselképzeléséről is ír, melynek során nemcsak Huszka József motívumgyűjtéseire tér ki, hanem a Lechner sejtethetően szintén inspiráló távol-keleti iszlám építészetre is. Úgy vélem azonban, hogy ez utóbbi szál (miként a delhibeli vagy a kairói mecset) bekapcsolása a brassói történetbe némiképp eltéríti az építkezés processzusáról szóló elbeszélés irányát. Szintén a zsinagógaépület, illetve annak a nyugati építészeti tradícióval, közelebről a gótikával való rokonsága kapcsán esik szó a brassói gótikus templomok (nevezetesen a Fekete-templom és a Szent Bertalan-templom) mintaadó szerepéről. Hagen szerint ez a minta a helyi, 19. századi építészetben, konkrétan az Alpár Ignác tervezte neogótikus református templomon keresztül hatott a zsinagóga homlokzattagolására. A zsinagóga homlokzatformálása, különösen kapujának építészeti kialakítása azonban (általánosabb formái miatt) meglátásom szerint csak nehezen köthető az Alpár-féle templom déli homlokzatának kapuépítményéhez.

Az emlékek és ideák teljességét megmutatni kívánó történetész szándék látszik akkor, amikor Hagen a nagyszebeni román ortodox katedrális kapcsán az analógiák között Lechner Ödönnek a kőbányai Szent László-templomhoz készített első, kupolás tervét éppúgy bemutatja, mint az Alpár Ignácnak a millenniumi kiállítás történelmi főcsoportjához készült első, keleties jellegű

ideáját és a lipótvárosi zsinagóga Bálint- és Jámbor-féle terveit. Minthogy a román ortodox egyház nagyszebeni levéltárának anyaga a szerző számára nem volt hozzáférhető, az ortodox templom pályázati terveinek részletes bemutatása esetében fontos forrás az *Építő Ipar* pályázatot ismertető írása, benne az első díjat elnyert Kommer József–Nagy Virgil-páros, továbbá Aigner Sándor, valamint Berczik Gyula terveivel.

Hagen láthatóan magabiztosan mozog anyagában, a többéves kutatómunka eredményei, a levéltárakból, korabeli publikációkból, valamint a kurrens elméleti szakirodalomból összegyűjtött adatok a teljesség igényével kerültek a monumentális méretű kötetbe. Az építészeti és társadalmi folyamatok mindenre kiterjedő bemutatásának szándéka (miként erre korábban utaltunk) helyenként széttartóvá, párhuzamos történetek elbeszélésévé teszi a *magnum opus*t. Mindettől függetlenül a megjelent mű jelentősége vitathatatlan. A korszak és a multietnikus régió építésze alapkutatásra épülve, a társadalmi változások kontextusában került bemutatásra benne, miközben az elméleti következtetéseket a szerző a kortárs szakirodalom tükré előtt bontotta ki. Úgy vélem, hogy megállapításai és megközelítései a későbbi feldolgozások számára is mintaadók maradnak.

Papp Gábor György

