

arshungarica

51. ÉVFOLYAM 2025 | 1

A HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



Tanulmányok

P. Kovács Klára		
	Bethlen Miklós kastélya a zárt tömbös, saroktoronyos reneszánsz rezidenciák vonatkozásában	5
Enyedi Pál		
	In via ad salutem aeternam	25
	<i>Barokk orgona táblaképekkel</i>	
Vargyas Zsófia		
	Néhány adalék a Dísz téri egykori Marczibányi-palota történetéhez	51
Gellér Katalin		
	Csontváry Kosztka Tivadar és a romok esztétikája	61
Szeredi Merse Pál		
	Alkotni vagy alakítani?	71
	<i>A modern építészet és a művészet társadalmi funkciójának elméleti és gyakorlati vonatkozása Kassák Lajos bécsi Ma folyóiratában (1923–1925)</i>	

Bethlen Miklós kastélya a zárt tömbös, saroktornyos reneszánsz rezidenciák vonatkozásában

A hajdani Küküllő vármegyében (ma Fehér megye), a Kis-Küküllő mentén fekvő Bethlenszentmiklós, régen Szászszentmiklós a küküllővári királyi vár birtoktestéhez tartozott a 14. századig. 1390-ben Luxemburgi Zsigmond király adományaként került a bethleni Bethlen családhoz. Birtoklásuk alatt két Bethlen-rezidencia létesült a faluban, a család két különböző ágának a tulajdonaként.¹ A 17. században mindkettőt impozáns, saroktornyos késő reneszánsz kastéllá építették ki, ám napjainkban már csak a felső kastély áll. A katonai felméréseken egyezményes jelek mutatják a két épületet (1. kép). Szathmáry Pap Károly 19. század közepi litográfiája az egyetlen látkép,² amelyen az alsó kastély felépítménye is látszik (2. kép). A mára eltűnt együttesről a szakirodalom jóformán említést sem tesz, így ez az ábrázolás felbecsülhetetlen értéket nyer. Noha részleteiben hitelesnek nem mondható, jól érzékelteti a két épület egymáshoz viszonyított helyzetét és méretét.

Csak feltételezzük, hogy a falu alsó, nyugati végében állott kisebb kastélyt a történetíró Bethlen Farkas (1639–1679) és felesége, Ostrosith Borbála (†1682) építtette át a 17. század második felében. 1748-ban³ még „négy kerek bástyájú és kétfelől lévő kisdudor tornyos filegóriás, kívül-belől vakolt, meszelt, két contignatiójú, arccal napkeletre építettett”, árokkal övezett, „ép kastély”-ként írták le.⁴ A telek külső, istállóudvarára galambbúgos kapuk, a belsőre boltozott kőkapu vezetett. A kastélyt árok övezte, fölötte két híd feküdt. Mindkét lakószinten egy-egy nagyobb helyiséget („ebédlőt”, „palotát”)

körülvevő, alul nyolc, felül pedig hét, közel azonos méretű, boltozott helyiséget számláltak a leltározók. Belső udvart nem említettek, ami azt sugallja, hogy a felső kastélyhoz hasonlóan Bethlen Farkas rezidenciája is kompakt alaprajzú volt, beosztása a küküllővári kastélyéhoz hasonlíthatott.⁵ A lakószintek között egy „faragott kövekből való, ugyan faragott oszlopos oldalú nagy, tágas grádicson” közlekedtek, amit leginkább a keleti (fő)homlokzat elé kiugró, oszlopokra (?) boltozott lépcsőházként képzelhetünk el.

Írásom témája voltaképpen a ma is álló felső kastély, amely minden, kastélyokkal foglalkozó magyar művészettörténetész fantáziáját megmozgatta előttem, mindeneke előtt a Kis-Küküllőre néző, festői loggiájának köszönhetően (3. kép).

A kastélynak szentelt, eddig legalaposabb tanulmányok szerzője, B. Nagy Margit a sajátos, erdélyi késő reneszánsz legszebb alkotásaként⁶ értékelte az önéletíró gróf rezidenciáját.

1957-es és 1970-es tanulmányaiban B. Nagy Margit a kastély reneszánsz építkezéseit az általa fellelt igen részletes, 1765-ben kelt leltárba foglalt adatok és *Bethlen Miklós élete leírása...*⁷ alapján rekonstruálta. Második tanulmánya ugyanakkor a kastély loggiájának keltezése miatt is meghatározó. Egy 1764-es építési költségjegyzék alapján, részben legalábbis, 18. századi, barokk átépítés eredményeként értelmezte a loggiát.⁸ A kastélyt tipológiailag ő egy 17. században létrejött új, átmeneti épülettípusként értékelte, amely az udvarházak kényel-

1 Tanulmányomban a 17. századi erdélyi, zárttömbös reneszánsz kastélyok című nagyobb kutatási pályázat részeredményeit szeretném ismertetni. A kutatást az MTA – Isabel és Alfred Bader kutatási ösztöndíj támogatta (szerződésszám: Bader29/2023).

2 Az ábrázolásra Kovács Zsolt hívta fel a figyelmemet. Segítségét ezúton is köszönöm.

3 RNL KML, Keresdi Bethlen fond, fasc. 284. 356v–363v.

4 Uo. 359v.

5 A küküllővári kastély építéstörténetéről és topográfiájáról lásd P. Kovács 2021.

6 B. NAGY 1957. 486–487; B. NAGY 1970. 158.

7 *Bethlen Miklós élete leírása* 2000.

8 B. NAGY 1970.



1. Bethlenszentmiklós az I. Katonai Felmérésén, 1769–1773
Fotó © Arcanum
Budapest, Hadtörténelmi Intézet és Múzeum Hadtörténelmi
Térképtára, B IX/a 715

mi megoldásait ötvözte a kastélyok és várak védelmi rendszereivel. Kiemelte, hogy a rezidenciát övező, tornyokkal ellátott védőfalnak kellett a védművek nélküli lakóépületet oltalmaznia.⁹ Az Erdélyben épült 17. századi, zárttömbös kastélyok sorában elemezte Bethlen Miklós rezidenciáját Kovács András.¹⁰ Bicsok Zoltán és Orbán Zsolt szerzőpáros kastélykataszterében a Bethlenszentmiklósnak szentelt fejezet a birtoklástörténeti adalékai révén igen értékes.¹¹ Letiția Cosnean Nistor a Küküllő menti kastélyok kontextusában vizsgálta az épületet, amelyet az egyetlen szabályos, négyzethálós beosztású erdélyi kastélyként értékelt.¹² Munkájának fontos hozadéka, hogy Konrad Ottenheim kutatási eredményeire is ráirányította a figyelmet, aki a Leydenben is működött, sziléziai származású matematikus és építészeti teoretikus, Nicolaus Goldmann tanításaival és építészeti elveivel hozta összefüggésbe a szentmiklósi kastély alaprajzi elrendezését.¹³

Tanulmányomban a tömör alaprajzú, saroktornyos kastélyok kontextusában törekszem a bethlenszentmiklósi rezidencia vizsgálatára. A bethleni Bethlen család Budapesten és Kolozsváron őrzött családi levéltáraiban fellelt történeti források¹⁴ segítségével igyekszem pontosítani birtoklástörténetét, építésének és átépítéseinek

9 B. NAGY 1957. 496.
10 KOVÁCS 2003. 142–143.
11 BICSOK–ORBÁN 2011. 153–157.



2. Szathmári Pap Károly: Bethlenszentmiklós, látkép az alsó és felső kastéllyal, 1843. Litográfia
Budapest, HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet,
Fényképtár, N 30108

főbb mozzanatait, beosztását és funkcióit. A dolgozat második felében a kastély műfaji besorolását próbálom meg körüljárni, az európai reneszánsz villaépítészet hatásait vizsgálva az épületen.

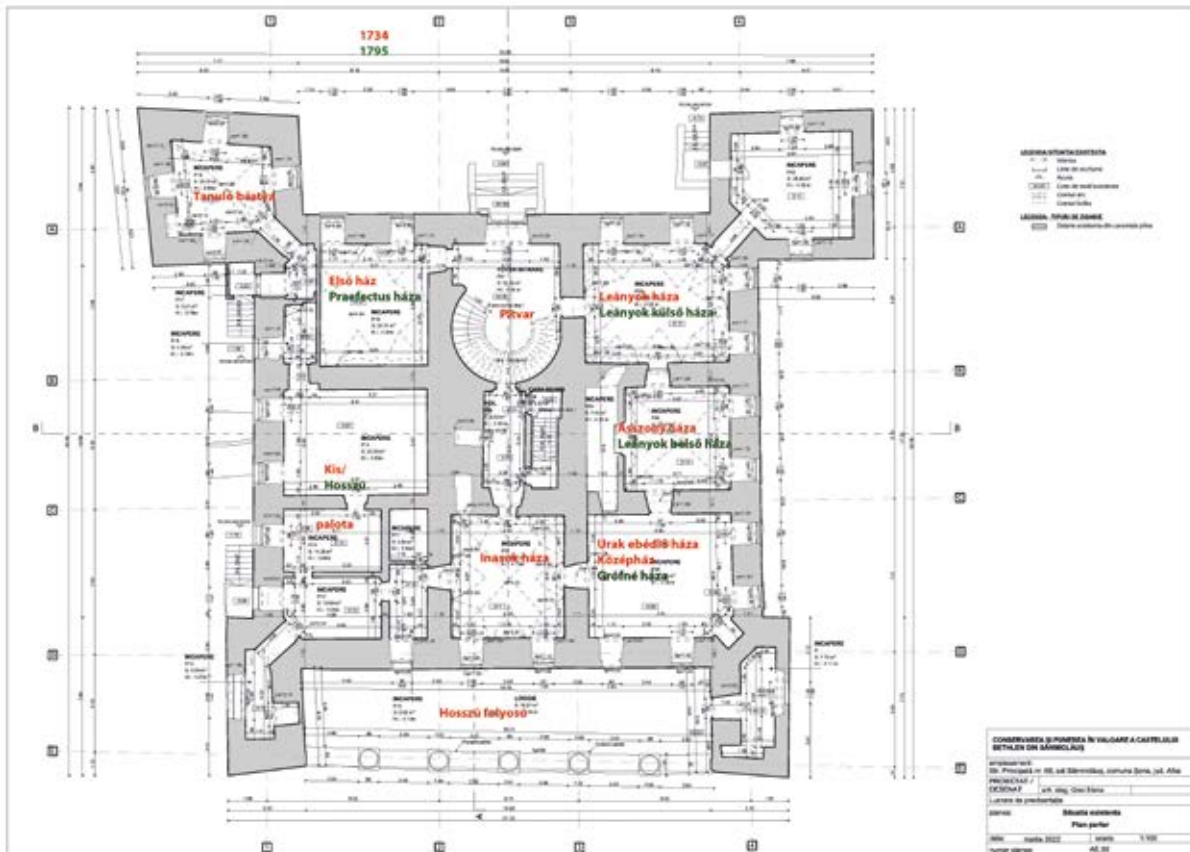
Rövid leírás

A háromszintes kastély tömegét egy szinte négyzetes, 20 × 18 méteres központi mag alkotja, melynek sarkaihoz bástyákra emlékeztető tornyok ízesülnek. A Küküllő felőli tornyokat a 19. század második felében átépítették, méretüket felére csökkentették. Ez magyarázza az alaprajz furcsa aszimmetriáját (4. kép). A homlokzaton téglából kialakított lábazati, illetve övpárkány fut körbe, amelyeket csak a déli loggia szakít meg. A nyílások kiosztása egyenletes, szintenként minden homlokzaton hat-hat ablaktengelyt számolhatunk, a tornyok oldalfalain általában egy-egy nyílást találunk (5. kép). Az épület alatt boltozott pince húzódik, kőkeretes szellőzői többnyire megvannak. A fogsorfrízes kő ablakkereteket a földszinten tört oromzatok koronázzák, melyek középmezéjét stukkóból formált kagylómotívum

12 COSNEAN 2014. 142.
13 Uo. 143; OTTENHEIM 2014. 222–223.
14 Az újonnan feltárt források közül a kastély három összeírását említem ki: 1720-as értékebecslés; 1734-es leltár; 1795-ös leltár.



3. A felső kastély déli homlokzata
Fotó © Ileana Burnichioiu, 2014



4. A kastély földszinti alaprajza a 18. századi funkciók jelölésével Elena Grec építész 2022-es felméréseinek felhasználásával



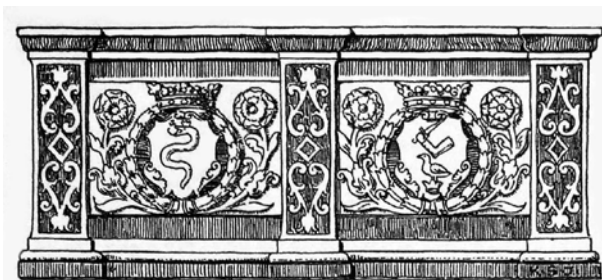
5. A kastély északi főhomlokzata
Fotó © Pakó László, 2022



6. A kastély főbejárata az északi homlokzaton
Fotó © Pakó László, 2022



7. Zárterkély a keleti homlokzaton
Fotó © Pakó László, 2022



8. Köpeczi Sebestyén József: Rajz a zárterkély eredetileg címerekkel díszített mellvédjéről, 1927 körül
SAS 2011. II. 475.

díszíti. Az emeleti keretek profilozása egyszerűbb, zárt edikulák koronázzák őket. Főhomlokzatának középtengelyében vájatolt pilaszteres, háromszögű oromzatos, kőkeretes kapuzat nyílik (6. kép). A családi címer alatt, a kapu frízét díszítő, a szakirodalomból ismert építési feliratot¹⁵ jelenleg nagyrészt vakolat takarja. Fölötte, Carl von Brukenthal 1856-os javítási emléktáblája látható. A szentmiklósi kastélyhomlokzat különleges eleme lehetett az 1765-ben még álló „kis frontispicium-forma épületcske”,¹⁶ amelynek, aajtaján keresztül emelték a tetőtérbe a gerendákat. A leírás egy oromzatba foglalt nyílást sejtet.

A Brukenthal család címere és az 1863-as javítási évszám látható a nyugati homlokzat emléktábláján. A homlokzat középtengelyében modern pincegádort alakítottak ki, amely a főhomlokzaton a főkapu alatti, eredeti pincelejáratot helyettesítette. Az utóbbinak befalazott, félköríves nyílása a pincében ma is látható.

A déli homlokzatot a tornyok homlokfalai közé fogott, kétszintes, falazott loggia uralja, amelyről alább még lesz szó.

A keleti homlokzat legszebb részlete a három kő-konzolra támaszkodó, reneszánsz zárterkély (7. kép). A lábazat fölött a nyílások felé beforduló, reneszánsz profilozású kőkeretekbe foglalt ablakok üvegszemei hiányzanak. Mellvédjét tulipános-indás faragott díszű pilaszterek keretezik. Két mellvédtábláját Bethlen Miklós és második felesége, Rhédey Júlia címere díszítette egykor. Az erkélyt eredetileg háromszögű oromzat



9. Stukkódíszes, boltozott helyiség a kastély földszintjén
Fotó © Pakó László, 2022

koronázta, melynek stukkódíszét két szimmetrikusan szembeállított akantuszos, tulipános voluta képezte. Az oromzat és a címerek részleteit már csak Köpeczi Sebestyén József 1927-ben készült rajzai őrzik,¹⁷ utóbb elkallódtak vagy tönkrementek (8. kép). A szakirodalomban Bethlen Miklós és Rhédey Júlia ma Árokalján található, 1700-as évszámot viselő *alliance* címerét szokták reprodukálni a házaspár mecenatúrája kapcsán.¹⁸ Árok-alja csak a 18. században került a család tulajdonába, így egészen biztos, hogy a címer eredetileg más épületet díszített. Kecsegtető lenne Bethlenszentmiklóshoz kötni, ám egészen biztos, hogy ezek nem a zárterkély címerei, hiszen az utóbbiakon nem volt felirat és több más részletben is különböznek. Nagy valószínűséggel egy másik általuk emeltetett, Árokaljához közelebb fekvő épületet díszítettek.

A leltárak tanúsága szerint eredetileg a kastély mindhárom szintje boltozott lehetett. A pince boltozatai épségben fennmaradtak, a földszinten öt, az emeleten egyetlen boltozott helyiség van napjainkban (9. kép). Konzolokra lefutó vagy egyszerű fiókos, illetve keresztboltozatok, fogsorfrízes reneszánsz kőkeretek, még feltárára és értelmezésre váró reneszánsz stukkódekorációk és falfestmények is jelzik a tervező-megrendelő humanista igényességét.

15 SPECTABILIS AC GEN(erosi) D(omini) JOHANNIS DE BETHLEN REGNI CANCELL(arii) SENATORIS CO(mi)T(a)TUS ALBEN(sis) COMITIS SEDIS VDVARHELY CAPITA(nei) SUPREMI PARENTIS COLENDISSIMI SUBSIDIO NICOLAUS BETLEN SED(is) UDVARH(ely) CAP(itaneus) SUPR(emus) DOMINUS AEDIS ET RUDIS ARCHITECTUS EREXIT UNA CUM HELENA KUN DE OSDOLA UXORE, INCHOAT A(nno) D(omini) MDCLXVIII ABSOLUTA(nno) D(omini) MDCLXXIII.

16 1765-ös leltár. Fol. 108r.

17 SAS 2011. II. 462, 475. A volutás oromzat 2011 után semmisült meg teljesen, lásd URL [https://www.monumenteuitate.org/ro/monument/91/Sanmiclaus-Bethlen#prettyPhoto\[exterior\]42/](https://www.monumenteuitate.org/ro/monument/91/Sanmiclaus-Bethlen#prettyPhoto[exterior]42/) (letöltve 2024. 07. 20.).

18 A restaurált faragványt az árokalji kastély homlokzatába falazták be, ám feltűnő, hogy a házastársak címerábrái fel vannak cserélve, a feleségé a heraldikai jobb oldalra került. Köpeczi Sebestyén József rajza igazolja, hogy az 1920-as években még helyes sorrendben álltak. SAS 2011. 523; BICSAK–ORBÁN 2011. 154.

Birtok- és építéstörténet

A felső kastélyt 1668–1699 között emelték a település névadója, Bethlen Miklós idején. Építkezéseinek menétét jól dokumentálja az *Élete leírása*,¹⁹ valamint az építető házaspárnak olykor címereivel is ellátott tizennégy építési felirata, melyeket az 1765-ös leltár készítői szorgalmasan lejegyeztek.²⁰ A birtoklástörténet, az építkezések további részleteinek és a kastély topográfájának a rekonstrukciója mindenekelőtt a kastély összeírásain alapszik, a B. Nagy Margit által is használt, de közöletlen 1765-ös és a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában őrzött, általam felderített további három összeíráson.

A hollandiai, angliai, franciaországi és itáliai peregrinációjáról hazatért, építészeti stúdiókkal is felvértezett Bethlen Miklós (1642–1716) „nagy munkával és pepecseléssel” maga tervezte és „fundálta el” kastélyát egy korábbi udvarház helyére.²¹ 1668–1673 között felépült a pince és a földszint. Feleségével be is költöztek az épület északi szárnyába, Bethlen Miklós a „Tanuló bástyába”, osdolai Kún Ilona a szemköztibe. Az emelet felépítésére csak évek múltán, a Bécs ostromára induló (?) tatár hadak átvonulása után, 1682–1683 között kerítették sort, ezt követően második feleségével, Rhédey Júliával egy külső, kapus, tornyos védőövet is építettek. A védőfal utolsó tornyát 1699-ben fejezték be.

A császár iránti hűtlenség vádjával letartóztatott Bethlen Miklós 1704 után sosem térhetett vissza szentmiklósi birtokára, melynek igazgatása így feleségére és fiaira hárult.

Elsősülött fia, az európai útinaplójáról ismert Mihály korai halála (1706) után a birtokok igazgatását és az örökség kezelését második feleségétől, Rhédey Júliától származó fia, József²² vette át. 1720. szeptember 5-én József és unokaöccse, Bethlen István²³ kérésére az erdélyi királyi törvényes tábla ülnöke, ítélmestere és hivatalnokai szálltak ki néhai Bethlen Miklós szentmiklósi kastélyába, a gróf örökségének elosztása során kelt nézeteltérések kivizsgálása és törvényes rendezése végett. Bethlen Miklós végrendeletében kisebbik fiára,

Józsefekre hagyta a kastélyt,²⁴ Mihály fiának és így tőle született unokájának, Istvánnak nem jutott hasonló jószág. A szeptember 11-én rögzített egyezség a kastély vonatkozásában leszögezte, hogy a kastély Józsefnek marad, aki ugyanakkor kötelezte magát, hogy a szentmiklósi épületek értékének felét, azaz 14 000 magyar forintot unokaöccsének megtéríti.²⁵ A kastély értékének pontos megbecsülésére a hivatalnokok tapasztalt mesterembereket kértek fel. Minden bizonnyal ez alkalommal készült az 1720-ból fennmaradt értékbecslés, amelyet Martino Merlini kőművesmester és Sebastian Heyß ácspllér szignált.²⁶ Az osztályrészével elégedetlen Bethlen István perrel támadta meg az egyezséget. A huzavona István 1737-ben bekövetkezett haláláig elhúzódott Bethlen József bánatára, akinek életét egyébként is megkeserítette szakadatlan küzdelme a birtokait terhelő adósságokkal.

A meglehetősen szűkszavú 1720-as összeírásnak az építéstörténet és a topográfia szempontjából releváns részletei közé tartozik a saját tetővel fedett, üvegablakokkal megvilágított kis galéria (*minor galéria*), ami nagy valószínűséggel a keleti homlokzat zárterkélye lehetett, valamint a boltozott kőgaléria (*lapidea galéria*), amit bizonyára a déli homlokzat emeletes loggiájával azonosíthatunk. Kiderül ugyanakkor, hogy a mai állapottól eltérően nemcsak a pince és a földszint, hanem az emelet is boltozott volt. Nem mellékes ugyanakkor az a tetemes összeg (8042 rajnai forint), amire a kastélyban és körülötte talált állványok faanyagát: a gerendákat, deszkákat és létrákat becsülték. Ezek egy soron következő vagy éppen zajló tatarozásra utalnak, a részletekről azonban nem szerző tudomást. Az egyetlen építmény, amit forrásaink alapján Bethlen József birtoklásához köthetünk, az a címerével és névfeliratával díszített, a telek bejáratánál egykor állott, kötéses, galambbúgos kapu,²⁷ ám ez nem indokolja a temérdek állványt. Az viszont már az építető Bethlen Miklós panaszaiból is kiderül, hogy a helytelen alapozás, a rossz minőségű építőanyag, a hozzá nem értő mesteremberek miatt már az építés során megcsúszott és repedezni kezdett az épület.²⁸

19 *Bethlen Miklós élete leírása* 2000. I. könyv, IV. rész; II. könyv, I. rész.

20 Közli B. Nagy 1970. 160–166.

21 „Szent Mikloson egj rossz semmire kellő negj szobából, egj kis boltból alló pusza Házat találtam én; Es ex Fundamento épitettem, azt a' Kastélt-s-Malmot; Es szept sok Szöllöttis” – írta végrendeletében 1716. július 8-án. *Bethlen Miklós levelei* 1987. 1362.

22 Bethlen József (1693–1742): gróf Bethlen Miklós és Rhédey Júlia fia, királyi tanácsos, Máramaros vármegyei főispán.

23 Bethlen István (1703–1737): gróf Bethlen Miklós unokája, Bethlen Mihály (1706) és Vay Erzsébet (1737) fia.

24 „A' Szent Miklosi Ház a' Decretum szerintis Josefé. Istok fel se tegje sub poena Exhaeredationis hogj Koczka szelent csinállyon Hazból, Jozságból, mint láttam nemelly bolond osztozásokot.” Lásd *Bethlen Miklós levelei* 1987. 1360.

25 1720. szeptember 11., a szentmiklósi kastélyban kelt osztálylevél. P55. 6. tétel, fol. 100–107; említi LUKINICH 1927. 466, 469.

26 1720-as értékbecslés.

27 1765-ös leltár. Fol. 81r.

28 *Bethlen Miklós élete leírása* 2000. I. könyv, IV. rész; II. könyv, I–II. rész.

Ezek a körülmények tették szükségessé a sorozatos javításokat, melyekre más források is rendszeresen kitérnek, és amelyek lényegesen megnehezítik a kastély egyes részleteinek a keltezését és stílári besorolását.

Az 1734-ből származó összeírás készítői is például a beszakadt tetőzet nyomása alatt omladozó boltozatokról, veszélyes repedésekről számolnak be, főleg az emeleti helyiségekben, ugyanakkor megjegyzik, hogy a loggia javításához beszerzett állványok gerendáit és állásait időközben ellopkodták.²⁹ A munkálatokat és a kastély leltárát is a család Bethlen Sámuel (1663–1708)³⁰ ágából származó Bethlen Ádám (1691–1748) rendelte el. Ez arra enged következtetni, hogy az állandóan adósságokkal küszködő József a szentmiklósi kastélyát is elzálogosította. Így kerülhetett az említett Sámuel idősebb fiához, Ádámhoz.

Egy B. Nagy Margit által hivatkozott építési költséglista³¹ 1764-es keltezése szerint akkoriban zárult éppen a kastély újabb általános javítása, mely során a megsüllyedt délnyugati bástyát és az omladozó felső loggiát vonóvasakkal fogták össze; az épületet továbbá új tetővel fedték, és ezzel egyidejűleg a teljes koronázópárkányt is kicserélték, s új övpárkányt iktattak a loggia két szintje közé. A forrásban „könyöklők és lábkövek” faragására számoltak el elég jelentős összeget (350 forintot), ami új baluszterek és konzolok faragására utalhat. B. Nagy Margit végkövetkeztetése tehát az volt, hogy a loggia öt oszlopa, azok fejezetei és az emeleti folyosó boltozatának gyámkövei 17. századiak, míg a mellvéd balusztersora, a párkányok és a párkányokba iktatott gyámok az 1764-es elszámolást szignáló Franz Schweininger kolozsvári kőművesmester által irányított barokk átalakítás eredményei.³²

Az építető Bethlen Miklós, Gergely (1733–1785) nevű unokája az atyja, József által elzálogosított birtokok közül többet is visszaszerzett,³³ így kerülhetett a szentmiklósi kastély is hozzá.³⁴ Ebből az alkalomból, 1765-ben született a mai napig fennmaradt legátfogóbb kastélyleltár. Bethlen Gergely nem alapított családot, így a kastély testvére, Elek (†1783) ágán szállt unokaöccseire,

Mikósra, Dánielre és Sámuelre. A két ifjabb rendelte el az épületegyüttes 1795-ös leltárba vételét.³⁵ Az összeírók többször említenek annyira leromlott helyiségeket, „hogy megjárni is benne nem igen bátorságos, mivel igen megrepedeztek és omlófélben vadnak”.³⁶ Noha a loggia külső falát az emeleten három darab kétöles vasrúddal próbálták a kastélymaghoz erősíteni, egy része beomlott, máshol meg hasadások tátongtak falain.³⁷ A testvérek osztozása során (1797) a kastély hivatalosan Sámuelre szállt,³⁸ ám úgy tűnik, hogy mindhárman lakták. 1806-ban Miklós és Dániel bizonyos javításokkal próbálta élhetőbbé tenni a már-már lakhatatlanná vált épületet.³⁹ Szentmiklós utóbb Sámuel ágán szállt Bethlen Jánosra (1792–1851). A császári hadseregben kapitányi rangig jutott, utóbb a bécsi kancelláriában szolgáló gróf éppen az apjától öröklött birtokok igazgatása végett költözött haza Bécsből. Ő volt a kastély utolsó bethleni Bethlen családbéli birtokosa.⁴⁰ A 19. század közepén, 1856 előtt, a birtok egy részét a báró Brukenthal család, a másikat a görögkatolikus egyház vásárolta meg. A Brukenthalék által a 19. század közepén foganatosított javításokra a fentebb említett két emléktábla utal. Minden bizonnyal ebben az időszakban helyettesítették a kastély eredeti lépcsőjét a mára erősen rongálódott, ívelt rámpájú és dongaboltozatú lépcsőházzal. A déli tornyok átalakítására is ekkor kerülhetett sor, amit a kastély többi részétől eltérő falszövet és a háromkaréjos, illetve lunettás, historizáló vakolatkeretek sejtetnek. Hermann von Brukenthal (1843–1872) a család ezen ágának utolsó tagjaként a szentmiklósi birtokot a Szász Egyetemre hagyta. A két világháború között a Szász Egyetem Alapítvány mintagazdaságának központjává vált, 1937-ig, amikor az alapítvány megszűntével az erdélyi német evangélikus egyházhoz került.⁴¹ 1949-es államosítása után a zsidvei állami gazdaság vette át, napjainkban a Jidvei borvállalat tulajdonosának magánkastélya, aki a felújítását tervezi. Az együttes átfogó kutatására még nem került sor, értékelésében csupán építészeti felmérésére, néhány szondázó ásatás és falkutatás eredményére támaszkodhatunk.

29 1734-es leltár. Fol. 115r–116v.

30 Bethlen Sámuel (1663–1708): Bethlen Miklós féltestvére, János kancellár és Fricsi Fekete Klára fia.

31 B. NAGY 1970. 167–170. A forrást a tanulmány szerzője nem közli, csak kisebb részleteit emeli ki. A családi levéltár utólagos átrendezése és költöztetése miatt mindeddig nem sikerült az íratra rátalálnom.

32 B. NAGY 1970. 167.

33 Lukinich Imre a borgói és szászörményesi birtokok visszaváltását említi csak. LUKINICH 1927. 471.

34 1765-ös leltár. Fol. 80r.

35 1795-ös leltár.

36 Uo. Fol. 122r.

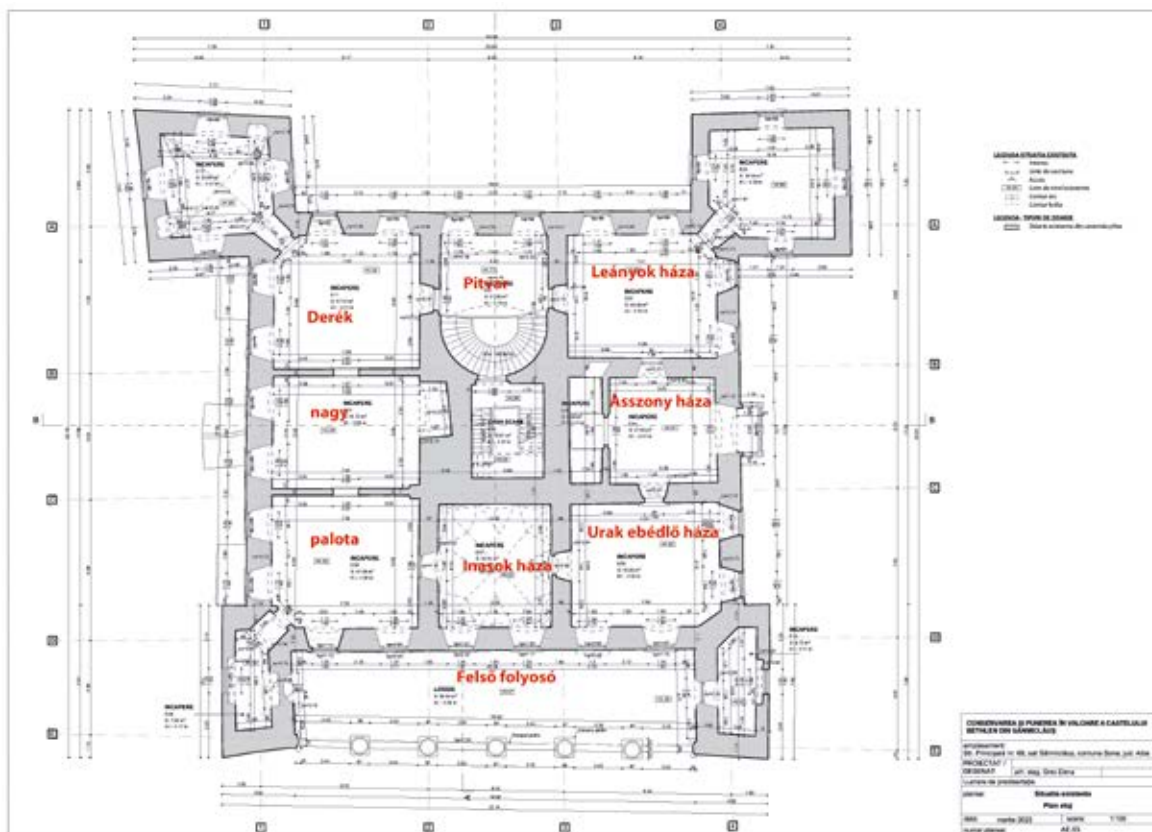
37 Uo.

38 LUKINICH 1927. 471–473.

39 Uo. 473.

40 Uo. 473–474.

41 BICSOK–ORBÁN 2011. 157.



10. A kastély emeleti alaprajza a 18. századi funkciók jelölésével Elena Grec építész 2022-es felméréseinek felhasználásával

Funkciók és közlekedés a kastélyban

A kastély beosztását B. Nagy Margit nagyon messzire, az erdélyi, háromosztatú udvarházakra vezette vissza, melyek központi helyiségét a sütőkemencés pitvar képezte, annak két oldalán a „kis ház” és „nagy ház” / „asszony háza” és „úr háza” / „első ház” és „utolsó ház” helyezkedett el.⁴² Meggyőzőbb Letiția Cosnean megközelítése, aki felfigyelt a négyzethálós szerkesztési elvre, amelyet Nicolaus Goldmann leideni professzor tanításaiból adódó közvetett hatásként értékelte.⁴³ Néhány utólagos helyiségszétosztást és a saroktoronyokat leszámítva, a kastélymag beosztása valóban egy 3 × 3-as szerkesztési sémát követ. Amennyiben viszont a 18. századi leltárakban rögzített állapotok és funkciók

az építés korára visszavezethetők, meg kell jegyeznünk, hogy az alaprajz nem volt teljesen szimmetrikus, mivel a nyugati oldalon, mindkét lakószinten két, illetve három téregységet egyesítő nagyobb, reprezentációs szerepet betöltő helyiség volt: a „kis/hosszú palota” alul és a „derek nagy palota” az emeleten (10. kép). Az utóbbi a teljes nyugati oldalt elfoglalta. Hajdan boltozott tere kétségteljesen az épület legimpozánsabb tere volt. Tíz ablak világítja meg ma is, és közvetlen kijárata van az emeleti loggiára. Hatalmas, kívülfűtős kályhájának a helyére napjainkra csak a falmélyedésből következtethetünk.⁴⁴ Az ellentétes, keleti oldalon, mindkét lakószinten a „leányok háza”, „asszonyok háza” és „urak háza” / „urak ebédlő háza” sorakozott a 18. században. A funkciók szintenkénti ismétlődésére az egyik lehet-

42 B. NAGY 1957. 487: 4. j.

43 COSNEAN 2014. 141–143.

44 1735-ös leltár. Fol. 115v; 1765-ös leltár. Fol. 92v–95r.

séges magyarázat az, hogy a kastélyban egy időben több háztartás működött.⁴⁵ Egy másik lehetséges magyarázat kiindulópontja a szintek időszakos, nyári és téli váltakozása lehetne.⁴⁶

A saroktoronyok funkcióira leltáraink nem térnek ki, az viszont egyértelmű, hogy soha nem játszottak szerepet a rezidencia védelmében, lőrészeknek ugyanis nyomát sem említik rajtuk, ráadásul eredetileg minden irányban volt egy-egy ablakuk. Az 1765-ös leltár szerint „a bástyák is házakból állván”⁴⁷ ezek igényes berendezésű és dekorációjú, fűtött terek voltak: a délkeleti torony alsó szintjén növénydíszes faragású kőkeretes kandallót; a délnyugatiban verses magyar nyelvű felirattal ellátott árnyékszéket írtak le;⁴⁸ az északkeleti toronyszobának közvetlen kijárata volt a virágoskertre; az északnyugati és délkeleti emeleti toronyszobákat bokályos kályhák fűtötték. Egyedül a bejárattól jobbra lévő, északnyugati torony földszinti szobájának ismerjük a korabeli megnevezését: „Tanoló bástya”-ként hivatkozott rá már Bethlen Miklós is, akinek lakó- és dolgozószobájaként szolgált 1673-tól. Boltozatát tíz, hajdan felirattal is ellátott stukkómedalion díszíti, közöttük eredetileg virágos ornamentális falfestéssel. Az ábrák és feliratok már a 18. században értelmezhetetlenek voltak. A leltárakban említett két falmélyedése valószínűleg az építető tékájának és családi levéltárának elhelyezésére szolgált.

A reprezentációs terek különös módon nem a központi tengelyben, hanem, mint említettem, a kastély nyugati traktusában helyezkedtek el. Az épület beosztásának sajátossága így éppen a központi épülettengely kialakítása és a szintek közötti közlekedési rendszere. A főlépcső napjainkban is a bejárata mögötti téregységet tölti ki. Jelenlegi ívelt rámpája minden bizonnyal 19. századi kialakítású (17. kép). Előzménye egy négyzetes helyiség falai mentén emelkedő, faoszlopokra támasztott, orsós mellvédes ugyancsak falépcső volt. Boltozott emeleti pitvarba érkezett eredetileg is, amelyet a főhomlokzat felől két szabad nyílás világított meg. Az egyikben a kastélynál korábbi, 1625-ös öntésű, ismeretlen származású kis harang függött.⁴⁹

Egy „titkos” lépcsőfeljáró működött továbbá az „aszszony házá”-ról (keleti középső helyiségről) leválasztott sikátorban,⁵⁰ amely így egyrészt a lakosztályok közötti gyors közlekedést, másrészt a benne kialakított árnyékszékek megközelítését szolgálta. Harmadrészt ez a keskeny falköz az épület központi téregységében kialakított sötét folyosóval és „rejtekboltok”-kal is kommunikált. Ez utóbbi, a „pitvarból a házak között átaljáró keskeny sikátor”, ha némileg átalakított formában is, de napjainkig fennmaradt. Egy szerény, sötét falépcsőt foglal magába, amely nem is a reprezentatív emeletre (oda csak egy historizáló fakeretes ablaka nyílik ma), hanem a tetőtérbe vezet. E lépcsőház téglafalai a koszorúgerendák szintje fölé magasodnak, felületük vakolt, keleti és nyugati falain szegmensíves nyílások nyomai láthatók, az egyik oldalfalán pedig egy fektetett téglalap alakú, kőkeretes szellőzőnyílás is fennmaradt eredeti vasrácsával együtt (12. kép). A leírt részletek az emelet fölé magasló, mintegy hét méteres oldalhosszúságú⁵¹ térre engednek következtetni. A tető újabb kori átépítése során visszabonthatták. Így falcsonkjai a tetőtérbe kerültek, elzárva ezáltal a kis lépcső és a „rejtekhelyek” megvilágítását és szellőzését is. Az eredetihez képest már átépített manzárdtetőt ír le az 1765-ös leltár, mely szerint „ezen felső boltnak magossága az házaknak magosságát fellyül haladván egy része az házak héjazattyára a több kőrakások felett felnyúl és ezen részén, tudniillik a napkeletre és nyugatra két végén, vannak efféle boltozatokhoz alkalmaztatott keresztül felé hosszabb négyszegletes, egy-egy ablakhelyek, vagy világító s szellőző lyukak, melyeken a kőfalakban rakatott faragott kövekben bocsáttatott vas rostélyok állanak és ezen szellőző lyukak az héjjazatra szolgálnak ki, s onnat is vesznek a boltnak homályosan való világosítására kevés világót.”⁵² [...] A bástyákon kívül a több házak felett való szarvazatt közepe tájatt meg lévén szakasztva, itten körös-körül kívül párkányoson készítettett és a fedél alá bocsáttatott fenyőfák választják meg a cserepezést. A középső házak feletti tető középtájt meg van szakasztva.”⁵³ A rejtett lépcső két rejtekhely („rejtekbolt”) megközelítését szolgálta

45 1734-ben, közvetlenül a tulajdonosváltás előtt például Bethlen József és Gyulai Ferenc császári altábornagy (†1728) özvegye, Bánffy Mária háztartása lehetett benne, tőlük váltotta meg Bethlen Ádám – 1734-es leltár. Fol. 112r; 1795-ben Bethlen Miklós és Dániel testvérek lakták éppen – 1795-ös leltár. Fol. 121r.

46 A gyakorlat ismert a külföldi kastélyok esetében, Erdélyre viszont egyetlen, viszonylag késői példát tudok: 1827-ben, a küküllővári kastély első emeletén téli házakat említenek, míg a második emeleti, azonos rendeltetésű szobákat nyáron használták. P. 56. CL, no. 381.

47 1765-ös leltár. Fol. 83v.

48 ASSZONY BETEG GYERMEKNEK CSAK SZABAD EZ HELY. HA FÉRFI ES JÓL VAGY, KIMENNI NE RESTELY. Uo. Fol. 85v.

49 IN HONOREM DEI PATRIS A(nno) 1625. 1765-ös leltár. Fol. 92r.

50 Ebbe a térbe a múlt században liftaknát szereltek be.

51 A méretet a kastély modern felmérése alapján közelítjük.

52 1765. leltár. Fol. 102v.

53 Uo. Fol. 108v.



11. A kastély főlépcsője
Fotó © Pakó László, 2022



12. Kőkeretes szellőzőablak a kastély padlasterében
Fotó © Pakó László, 2022



13. A kastély földszinti loggiájának tartóoszlopa
Fotó © Pakó László, 2022

eredetileg, ahova váratlan támadás esetén az értékeket bemenekeíthették.⁵⁴

Az együttes védelmi berendezései elenyészők voltak: négy lőrészterűség – „ketteji közből felfelé hosszúkók, kisedek mint a lövolyukak, ketteji penig kétfelől ovális figurájúak és nagyok” – nyílt a kastély főhomlokzatának középtengelyében, az emeleti ablakok felett. Hasonló lőrészek váltakoztak a koronázópárkányon. Egy csapószerkezettel ellátott ajtót említenek a kastély főbejárata mögött, amelyet az emelet szintjéig fel lehetett vonni, a védművek sorát a kastélyt övező árok és öt „bástyával” ellátott, bizonyos szakaszokon megkettőzött védőöve egészítette ki.⁵⁵ A védőfalat egy falazott és boltozott kőkapu zárta, amelyet a Bethlen–Rhédey *alliance* címer és 1686-os építési feliratuk díszített. A toronyok mindegyikére is egy-egy,

az építetők nevével és évszámmal ellátott feliratot véstek. A külső védőövnek mára nyoma sincs, hajdani kialakításáról az 1765-ös leltárhoz csatolt helyszínrajz alapján alkothatunk fogalmat.⁵⁶ Az elbontott védőfal anyagának újrafelhasználásával épülhetett a 19. század első évtizedeiben a kastély bejáratával szemben található hatalmas gabonás, melynek délkeleti sarokélebe a Bethlen Miklós-féle védőfal egyik feliratos kváderét falazták be másodlagosan.

Tisztviselők lakásai és gazdasági épületek sorakoztak a védőfal tornyai között, a fal mentén. Az egyik torony konyhaként szolgált a 18. században, a kastélyon belül ugyanis, valószínűleg tűzvédelmi megfontolásokból, mellőzték ezt a funkciót.⁵⁷ A kastélytól keletre és délre díszkert húzódott, melynek virágos táblái hajdan címerbrákat⁵⁸ mintáztak.

54 Uo. Fol. 101r–102v. A korban általános gyakorlat szerint az idegen támadásra gondolva a kastélyokban rejtkehelyeket alakítottak ki, ahova a legféltettebb kincseket menekítették. Adott esetben, támadás hírére, ezeket a zugokat fel is falazták. Vö. EMSZT, XI. *Sv. rejtkek, rejtkek-bolt, rejtkek-boltocska*. A keresdi kastély és a szamosújvári vár épületében is voltak például rejtkehelyek: Keresden a loggia lépcsője alatti pincehelyiséget, a szamosújvári Martinuzzi-palotában a kápolna mögötti terecskét használhatták ilyen célra. B. NAGY 1970. 166.

55 1765-ös leltár. Fol. 92r–v; röviden ismerteti őket B. Nagy Margit is: B. NAGY 1970. 164–166.

56 A kastélytól keletre két domborulat esetleg egy-egy hajdani torony helyét jelölheti, ám a feltételezés ellenőrzésre szorul. A kastély külső kőkapujának maradványait sejtjük a bejárat előtt pár méterre földbe mélyített két kőhasámban, noha a kutató régész szóbeli közlése szerint ezek legfeljebb egy könnyebb szerkezetű kaput tarthattak valamikor a 19. században.

57 Hasonló esettel találkozunk a szentmiklóssal nagyjából egyidős, keresdi kastélyban is, ahol a konyha és a sütőház a védőfal külső oldalához ragasztott építményben volt, a kert felőli oldalon.

58 1735-ös leltár. Fol. 117v.



14. A kastély emeleti loggiája
Fotó © Pakó László, 2022



15. A kastély emeleti loggiájának belső fala
Fotó © Pakó László, 2022

A loggia körüli dilemmák

Az épület leglátványosabb, ugyanakkor legtöbb kérdést is felvető részlete a loggia. Félköríves kőárkádjai mindkét szinten öt-öt kőből falazott, masszív oszlopot hidalnak át (13–14. kép). A földszinten vegyes falazatú, tömör mellvédjét az oszlopok tengelyében széles pilaszterek tagolják. A földszinti folyosó alatti dongaboltozatos teret 1765-ben gabonáspinceként használták. Az utólagos átalakítások ellenére eredeti, körkörös szellőzőinek nyílásformái ma is jól kirajzolódnak. A hajdani gabonás boltozatának közepe táján a loggiával egykor kommunikáló, ma befalazott kerek lyuk is észlelhető. A folyosón szárított gabonát vélhetően ezen keresztül ürítették a gabonásba. Ez utóbbinak járószintje a kastély pincéjéhez képest magasabb, ugyanakkor a nagypince szellőzői erre a térre nyílnak, ami azt sejteti, hogy a gabonás és a loggia alsó, falazott mellvédje nem volt az eredeti elképzelés része. Az emeleti folyosó hajdani boltozatáról mára csak a belső fal reneszánsz gyámjai árulkodnak (15. kép). A loggia mellvédjét szögletes metszetű baluszterek képezik, fölöttük reneszánsz profilú kőpárkánnyal.

Magát a loggiát a velencei és francia reneszánsz hatásaként értékelte a korábbi szakirodalom: Balogh Jolán

Jacopo Sansovino palotáinak hatását látta a homlokzat szellős kiképzésében, amelyet Bethlen Miklós a jellemzően erdélyi, tömzsi oszlopokkal kombinált.⁵⁹ A francia építészeti hatások iránt fogékonyabb Biró József is belátta, hogy a bethlenszentmiklósi nyílt loggia inkább a velencei és vicenzai nyílt homlokzatok hatására fogant, ami az alaprajz franciás megoldásaival és klasszicista részletelemekkel kombinálva egy sajátos eklekticizmust eredményezett. Hangsúlyozta ugyanakkor, hogy a loggia „forradalmi lépés volt a zárt homlokzatú helyi kastélyépítésben, melynek hatása azonban csak később, a gubernium korának művészetében mutatkozott” Zsibón vagy Görgényben például.⁶⁰ Zádor Anna Andrea Palladio építészetének legkésőbbi magyarországi lecsapódásaként értékelte a szentmiklósi kastélyt, amely egyúttal a barokk felé mutat.⁶¹

A B. Nagy Margit által hivatkozott, fent említett 1764-es költségjegyzék a loggia elég alapos barokk kori átépítését sejteti, ami a reneszánsznak hitt szerkezet hitelességét is megkérdőjelezte az utóbbi évtizedekben, még akkor is, ha 1970-es tanulmányában B. Nagy nem tagadta reneszánsz eredetét. A szerző látszólag tiszta érvelése és következtetései ellenére⁶² stílusosan elég körülményes elkülöníteni a barokkos és

59 BALOGH 1934. 152–153.

60 BIRÓ 1943. 29–30, 64. 73.

61 ZÁDOR 1967. 240–241.

62 Ezeket az építéstörténeti részben ismertettem.



16. Konzol a kastély egyik emeleti helyiségében
Fotó © Pakó László, 2022

reneszánsz elemeket. A loggia mélyrehatóbb szerkezeti vizsgálatának kellene eldöntenie, hogy technikailag kivitelezhető lehetett-e a B. Nagy Margit által javasolt kombináció, különösen az övpárkány cseréje, valamint a konzolok és baluszterek 18. századi beiktatása a 17. századi szerkezetbe.⁶³

Az árkádok vállköveinek és az oszlopfejeknek a volutával kombinált vaskos faragású, rovátkolt felületű palmettadíszei, kissé lapos és elnagyolt rozettái inkább Bethlen Miklós korához köthetőek és stílusosan összhangban vannak a folyosó egykori boltozatának konzoljaival is. Az utóbbiakhoz nagyon hasonló kiképzésű, valószínűleg palmettás és rozettás konzol maradt fenn az egyik emeleti helyiségben, amely az egyetlen

ezen a szinten (16. kép). Ezeket tehát kézenfekvő együtt, az 1680-as évekre keltezni, ami közvetve azt igazolja, hogy egy 17. századi boltozott folyosó volt a kastély déli oldalán.

A kertre nyíló falazott loggia gondolata legnagyobb valószínűség szerint tehát az építető Bethlen Miklós elképzeléseiben fogant, és meg is épült az 1680-as években. Ezt nemcsak az emeleti boltozatot tartó konzolok, de az írott források is alátámasztják: *Élete leírásában* a „külső támasztó-forma kőlábat [...] csináltattam én az ebédlő háznak a folyosóra nyíló ablakánál”, majd pedig az „így vitettem én új lábakat és kőfalat a folyosó külső fala alá” részletekben a „folyosó” kétségkívül valamilyen teraszt/loggiát jelent. (Így hivatkoztak rá a 18. században is.) Az pedig, hogy a külső fala alá „új lábakat és kőfalat” épített, talán megmagyarázza a fentebb említett gabonás falának a pincefalhoz képest utólagos voltát. A földszinti loggia homlokfala alá csak utólag, a szerkezet stabilizálása érdekében emelhetett pilaszterekkel tagolt, tömör falazatot, így létrehozva mögötte a gabonást.

A loggia konkrét említése az 1720-as összeírásban olvasható, ahol, mint szó volt róla, a *galeria lapidea* megnevezés ezt a falazott szerkezetet jelentheti. Nem mellékes, hogy nagyon jelentős (2000 rajnai forintos) összegre becsülte az olasz kőműves, amelynek értéke a 40 forintos, kőből falazott nagykapuhoz hasonlítva érzékelhető talán. Minthogy 1720-ban minden bizonynyal állt a falazott és boltozott loggia, ennél fogva kézenfekvőbb Bethlen Miklós korára datálni, mintsem az állandóan pereskedő, adóságoktól terhelt fia idejére.

Kastély vagy erődített villa

Bethlenszentmiklós a zárt épülettömbös (belső udvar nélküli), saroktornyos reneszánsz kastélyok típusába tartozik.⁶⁴ Építését az erdélyi példák sorában megelőzte a bethleni Bethlen Farkas által emeltetett, sokszögű saroktornyos, kisbúni kastély (épült 1617 körül, 17. kép), iktári Bethlen István kormányzó küküllővári kastélya

63 A loggia 18. századi átépítésének kérdését tovább bonyolítja egy újonnan előkerült forrás: 1764. október 18-án kötött szerződést a fent részletezett javítások irányító mestere, Sveninger Ferenc pallér Bethlen Gergellyel és Nalánczi Borbálával a bethlenszentmiklósi alsó kastély tatarozásáról. (RNL KML. Iktári Bethlen fond, fasc. 802, fol. 65–66.) Az ügylet csupán egy héttel előzi meg a B. Nagy Margit által hivatkozott javítási költségjegyzék keltét, amit viszont Bethlen Miklós (felső) kastélyának vonatkozásában értelmeztek eddig. A feltűnő

egybeesések miatt felmerül a kérdés, hogy a költségjegyzék nem vonatkozhatott-e ugyancsak az alsó kastélyra. Az irat részleteit sajnos nem közölte B. Nagy Margit, így ezek hiányában az előbukkanásig a kérdés nyitva marad. Addig is arra figyelmeztet az eset, hogy a település két kastélya párhuzamos építkezéseinek, átépítéseinek forrásait elég körülményes szétválasztani.

64 Építészetüket Kovács András foglalta össze Kovács 2003. 129–134.



17. A kisbúni Bethlen-kastély
Fotó © *Népújság*



18. A magyarózdai Pekry–Radák-kastély
Fotó © Wikimedia Commons / Haller1962

(1622 után), a magyarózdai Pekry–Radák-kastély (1626 és 1694 között valamikor, 18. kép) és talán a bethlenszentmiklósi kisebbik kastély is (1679 előtt?). Hasonló elrendezésű lehetett, mint a Bethlen János kancellár által 1675-ben építtetett és a két világháború között lebontott bonyhai kis kastély (19. kép). A szakirodalom az Észak-Magyarországon már a 16. század utolsó évtizedeitől elterjedt kastélytípussal szokta összefüggésbe hozni, amelynek leglátványosabb példái a vajai, pácini, kékeddi, golopi, alsómicseyei, márkusfalvi, osztrolukai rezidenciák.⁶⁵

Észak-Magyarországon, úgy tűnik, hogy elsősorban a középbirtokosnak számító nemesek emeltettek ilyen kastélyokat, szemben a főnemesek belső udvaros rezidenciáival. Az erdélyi emlékek építtetői a fejedelemség legnagyobb birtokosai, országos tisztségeket is viselő nemesek voltak, így iktári Bethlen István kormányzó vagy bethleni Bethlen Farkas, Bethlen János és Bethlen Miklós kancellárok, akiknek vagyona leginkább a Magyar Királyság középnemesiével volt összemérhető. Az erdélyi zárttömbös vidéki rezidenciák építése azonban nem csak a szerényebb anyagi lehetőségek hozadéka volt, indítékaik között a kényelmesebb, korszerűbb lakóépületek iránti igényt is számba kell vennünk. Bethlenszentmiklósi példánknak meghatározó eleme a kertre néző, falazott loggiája, amely már önmagában egy új szemléletről tesz tanúbizonyságot Erdély erődített rezidenciáinak világában. Újszerűsége kapcsán a szakirodalom előszeretettel utal Bethlen Miklós franciaországi tapasztalataira a Dominique Révérend abbé



19. A bonyhai kisebbik Bethlen-kastély
SAs 2011. II. 322.

által szerzett, fiktív *Emlékirat*ának vonatkozó passzusait idézve, miszerint egy *château de plaisance*-t szeretett volna építeni, a francia ízlésnek megfelelőt, amelynek rajzát már Franciaországban elképzelte.⁶⁶ Noha Bethlen Miklósról köztudott, hogy rajongott a francia kultúráért, a francia kastélyépítéssel vont párhuzamot nehéz alátámasztani, a fent említett *Emlékirat* ugyanis jobbára későbbi fikció, tehát nem feltétlenül hiteles.⁶⁷

Kastélya sajátos kialakítása – a védelmi jelleg erős visszaszorulása, a természet felé való nyitás igénye – az

65 Az észak-magyarországi példák kérdésköréhez lásd elsősorban Kelényi György és Feld István vonatkozó írásait: FELD 2000; KELÉNYI 2009. 190–192; FELD 2009. 537–547; FELD–VELLADICS 2016. 104.

66 „Je formai le dessein d’y bâtir un Château de plaisance dans le goût

de François; et dont j’avois formé le dessein étant en France, sans sçavoir cependant où je le placerois.” RÉVÉREND 1736. 337. Idézi: RADOS 1939. 34; lásd még BALOGH 1934. 152; BICSOK–ORBÁN 2011. 155–156.

67 KÖPECZI 1955. 298, 303.

itáliai quattrocentóban gyökerező villaépítészet irányába tereli a figyelmünket. A villa fogalma, bár meghatározása mai napig meglehetősen homályos, olyan vidéki nemesi rezidenciát feltételez, amely azontúl, hogy egy birtok gazdasági központja, mezőgazdasági termelés helyszíne volt, humanista tulajdonosa számára a városból való félrevonulást, szellemi feltöltődést, kellemes időtöltést és a természet közelségét is jelentette. Ezen többletfunkciók lecsapódását az építészeti formanyelvben nehéz megragadni: a gondosabb tervezés, a bejárati zóna reprezentációs jellegének fokozása, a loggiák/portikuszok/teraszok kialakítása, gazdagabb dekorációs program alkalmazása, díszkertek létesítése jelezheti adott esetben.⁶⁸ Ezeknek az elemeknek az összehangolására rendszerint képzett építészeket alkalmaztak, akik programszerűen törekedtek a modern megoldások alkalmazására.⁶⁹

A mértanias tervezésű, centrális elrendezésű villák forrásait keresve a szakirodalom a quattrocento második felének közép-itáliai építészeti terveire nyúl vissza, Leonardo és a Sangallók elképzeléseit, továbbá a Francesco di Giorgio Martini által javasolt kompakt rezidenciákat emlegetve. Ezeket egy központi szalon köré rendezett helyiségek alkották. Ám míg az említett építészek sosem alkalmaztak egyazon épületen loggiákat és védműveket (toronyokat), Baldassare Peruzzi (1481–1536), Francesco di Giorgio Martini tanítványa volt az, akinél az egymást látszólag kizáró építészeti elemek együtt is megjelentek. A szakirodalom az ő nevéhez köti az erődített villa mint épülettípus megjelenését, amely véleményem szerint több tekintetben távoli mintája lehetett az erdélyi, és különösen a bethlenszentmiklósi példánaknak. Említés szintjén már Koppány Tibornál is találkozunk az erődített villa és a zárttömbös magyarországi kastélyok párhuzamával, anélkül, hogy a szerző ezt részletesebben kifejtette volna.⁷⁰

Peruzzi a 16. század elejétől kísérletezett ezzel az épülettípussal, utóbb, a Róma kifosztását (1527) követő időszakban, amikor ismét megnőtt az erődített rezidenciák iránti igény, már tudatosabban foglalkozott ilyen jellegű tervekkel.⁷¹ Jacopo Sansovino, Andrea Palladio és Michele Sanmicheli észak-itáliai villáitól eltérően, amelyek a *pax republicana* szellemében

teljesen mellőzték a védműveket, a közép-itáliai politikai feszültségek közepette ezekről, úgy tűnik, nem mondhattak le: Peruzzi villatervein így nemcsak bástya alakú saroktoronyok, hanem védőárkok és felvonóhidak is gyakran feltűnnek.⁷² Az erődített villák között külön kategóriát képeznek a belső udvaros elrendezések, ám a modernitást kétségkívül a tömör alaprajzúak képviselik. Utóbbiak előnyei közé sorolható az észszerűbb közlekedési rendszer, a hosszú, fűtetlen folyosók kiiktatása által. Ugyanakkor a belső udvar felé való nyitás helyett ezek a rezidenciák, a loggiák és portikuszok révén, a kitekintést, a környező tájjal való szervesebb kapcsolatteremtést is biztosították. Beosztásuk tekintetében a 16. század végi bonyolult alaprajzokkal való kísérletezés után (pl. Poggio a Caiano) a szimmetrikus, négyzethálós alaprajzok kerültek előtérbe rendszerint saroktoronyos bővítéssel. Az itáliai villák központi terét általában egy téglalap alakú nagyterem képezte, amelybe gyakran sarokpavilonokkal közrefogott vestibulumból léptek be. A központi teret szimmetrikusan fogták közre a hozzá képest másodrangú helyiségek. A centrális térszervezés, a központi téregység kiemelt szerepe, amelyet gyakran kupolával vagy félkörös bevilágító ablakokkal hangsúlyoztak, szándékosan idézte a kor szakrális építészetének megoldásait.⁷³ Leon Battista Alberti ajánlásait követve a lépcsők rendszerint rejtve maradtak Palladio, ifjabb Antonio da Sangallo, Peruzzi tervein.⁷⁴

Biró József másfelől a 17. századi Európában akkorra már meghatározó francia szellem erdélyi térhódítását ismerte fel a tömör alaprajzú, saroktoronyos kastélytípusban.⁷⁵ Ám minthogy sem Bethlenszentmiklóst, sem Küküllővárat, sem a többi felsorolt emléket nem lehet konkrétan francia előképekhez vagy francia építés itteni tevékenységéhez kötni, minden bizonnyal ezek a fent ismertetett itáliai villatervek és rezidenciák francia és német traktátusok által továbbértelmezett, távolabbi lecsapódásai.

Ilyen vonatkozásban kell röviden visszautalnom Nicolaus Goldmann feltételezett hatására. A Konrad Ottenheim⁷⁶ véleményét továbbvivő Letiția Cosnean Nistor nyomán tudniillik valószínűsíthető, hogy Bethlen Miklós szentmiklósi kastélyának négyzethálóra egysze-

68 GOBBI SICA 2012. 38.

69 ACKERMAN 1995. 9.

70 Idézi FELD 2000. 19.

71 FROMMEL 2005. 333–334, 343–344.

72 Uo. 347–348.

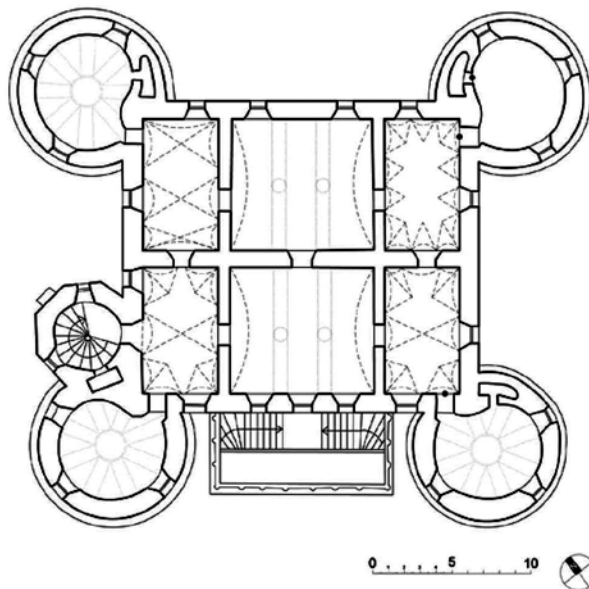
73 FROMMEL 2018. 181–182.

74 Csak egészen kivételes esetben került a lépcsőház a központi térbe: Palladio Villa Ragona tervén például, elképzelhető, hogy a chamber-i kastély lépcsőjéből inspirálódva. Uo. 184.

75 BIRÓ 1943. 26.

76 OTTENHEIM 2014. 222–223, 223: fig. 10.

rúsított alaprajza Nicolaus Goldmann (1611–1665) építészeti teoretikus és matematikus tanításainak hatását mutatja. Elképzeléseit, melyek szerint a tudományok és a művészetek alapjait matematikai szabályszerűségek képezik, több traktátusban is kifejtette, és fennmaradt rajzgyűjteményének tanúsága szerint magántanárként is ezeket taníthatta. Tudvalevő, hogy egyik bevezető előadásán négyzethálós beosztással példázta a lakóépületek matematikai elveken nyugvó szerkezetét, melyet Salamon ősi templomának épületére vezetett vissza.⁷⁷ Tanítványai közé tartozott Bethlen Miklós is, aki saját feljegyzései szerint 1663-ban, a részeges Wasner utrechti kurzusairól lemondva, Leydenbe költözött, és Goldmann világi építészet- és perspektívakurzusait kezdte látogatni,⁷⁸ melyek meghatározó élményt s talán bátorítást is jelenthettek saját kastélytervének kidolgozása során. A szakirodalom Goldmann két építészeti rajzára mutatott rá, amelyek kilencegységűs, négyzetes, kompakt alaprajzuknál fogva és a főlépcsőház központi elhelyezése tekintetében a szentmiklósi beosztás párhuzamai lehetnek.⁷⁹ Noha az idézett szerzők mindenekelőtt a négyzethálós alaprajzszerkezet hasonlóságára koncentráltak, talán érdemes a felépítmény néhány részletét is ilyen kontextusban vizsgálni. Mindkét kiemelt példán Goldmann olyan ívelt rámpájú lépcsőházat javasol, amelyet egy, a tetőből kimagasló, kis központi torony koronáz, és annak toronyablaka világít meg. Mint említettem, a szentmiklósi ívelt lépcső 19. századi átalakítás eredménye, a 17. századi előzményének a kialakítását csak nagy vonalakban ismerjük. Mindenesetre ez nem a központi téregységben, hanem közvetlenül a bejárat mögötti, négyszögletes pitvarban állt.⁸⁰ Mögötte helyezkedett el viszont, a fentebb leírt, padlásra vezető rejtett lépcső, amelynek a tetőtérbe nyúló oldalfalain a mai napig fennmaradt világító- és szellőzőnyílásokat alakítottak ki. Kevésbé valószínű, hogy ezek a falak egy tornyocskában folytatódtak volna, hanem vélhetően egy tört tetővel kell számolnunk, amelynek a törésvonalán beszűrődő fény világította meg a rejtett lépcsőt.⁸¹ Az eltérések ellenére nem kizárt, hogy a főlépcső monumentális kiépítése és beemelése az épület központi tengelyébe, továbbá a felülről megvilágított lépcsőfeljáró gondolata is Goldmanntól származott volna. Sőt a „rejtekboltok” kialakításának ötlete a lépcsőtérben is



20. A küküllővári Bethlen–Haller-kastély második emeleti alaprajza
COSNEAN–NISTOR 2015. 124: fig. 5.

követhette a matematikus tanácsait, aki ezeket az ívelt lépcsőt magába foglaló négyzetes tér sarkaiba javasolta beépíteni, viszonylag magasan.⁸² Mint említettem, Itáliában a lépcsőház rendszerint egy saroktoronyban vagy a reprezentációs nagyterem oldalában, rejtve maradt. Ezt a gyakorlatot nálunk jól példázza a küküllővári kastély alaprajza, ahol az „urak grádicsa” egy kis lépcsőtornyban, az asszonyoké a hátsó traktusban, a nagyterem szomszédságában volt. Az itáliai villatípus centrális beosztására is jó példa Küküllővár, ahol mindkét lakószinten az épület központi tengelyében helyezkedett el a reprezentációs nagyterem (20. kép).⁸³ Bethlenszentmiklós továbblépést jelent a fenti példához képest. A reprezentációs terek kikerültek ugyan az épületet a bejáratától a hátsó homlokzatig átszelő, központi tengelyből, de helyüket lépcsőfeljárók vették át. A vízszintes tengely helyett így, a főlépcső révén, a hangsúly a függőleges tengelyre tevődött át, ami lehet egyrészt a Goldmann-féle tanítások lecsapódása, másrészt már mindenképp a barokk térszervezés hatását mutatja.

77 OTTENHEYM 2012. 71–73, 72: fig. 2–3; GOUDEAU 2006–2007. 247.

78 *Bethlen Miklós élete leírása* 2000. I. könyv, XIV. rész.

79 COSNEAN 2014. 142–143, 143: fig. 4–5.

80 Ottenheym megfogalmazása ellenére a szentmiklósi főlépcső nem kapott helyet a központi téregységben. OTTENHEYM 2014. 223.

81 Ezt a tetőformát sejteti az 1765-ös leltár is, noha akkorra már biztosan cserélték az eredeti ácsszerkezetet. 1765. *leltár*. Fol. 102v.

82 GOLDMANN 1699. 148 (4. Buch, 21. Capitel).

83 P. KOVÁCS 2021. 550.

Szentpéteri Márton felvetése alapján ugyanakkor feltételezhető, hogy Bethlen Miklós a formai és kényelmi szempontokon túl, filozófiai megfontolásokból is követte Goldmann tanításait.⁸⁴ Az építkező, fiatal Bethlen Miklós előtt a salamoni templom tökéletessége lebeghetett, ennek szimbolikus mását próbálta megvalósítani saját, ugyancsak ortogonális rendszerű otthonában. Csak évtizedek múltán, saját sorsának tragédiája miatt változhatott meg a véleménye, és így, a börtönben visszaemlékezéseit rögzítő Bethlen diskurzusát, építészeti vonatkozásait is beleértve, már a salamoni hiábavalóság toposza hatja át. „Az önéletírás kastélya” így – Szentpéteri következtetését idézve – „az alaprajzába íródott módon Salamon templomának a parafrázisa egyfelől, másfelől azonban a hiábavalóság kognitív metaforája”.⁸⁵

Rövidítések

MNL OL – Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára
 MNL OL, P 55 – MNL OL, a bethleni Bethlen család bethleni levéltára
 MNL OL, P56 – MNL OL, a bethleni Bethlen család kisbúni ágának küüllővári levéltára
 RNL KML – Kolozsvár, Román Nemzeti Levéltár Kolozs Megyei Levéltára

Irodalom

ACKERMANN 1995
 James S. ACKERMAN: *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*. London, Thames and Hudson, 1995.

B. NAGY 1957
 B. NAGY Margit: Adatok a bethlenszentmiklósi kastély építéstörténetéhez. In: *Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára*. Szerk. BODOR András et al. Bukarest–Kolozsvár, Tudományos Könyvkiadó, 1957. 486–496.

B. NAGY 1970
 B. NAGY Margit: *Reneszánsz és barokk Erdélyben. Művészettörténeti tanulmányok*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1970.

Négyzethálós szerkesztése,⁸⁶ monumentális homlokzati loggiája és a fölépcsőjének hangsúlyos elhelyezése tekintetében Bethlenszentmiklós egészen kivételes kastélytípus az erdélyi és magyarországi reneszánsz emlékanyagban. Elképzelhető, hogy éppen ez szolgált mintaként bizonyos nemesi rezidenciák későbbi átépítései számára: Küüllőváron és Magyarózdön a 18. században építettek lépcsőházas rizalitokat a bejárat elé, az utóbbi helyszínen ugyanekkor toldottak hengeres saroktornyokat az épülethez; a kisbúni kastély homlokzatát 1831 táján loggiával bővítették,⁸⁷ a bonyhai kisebb kastélyhoz talán a 18. században építettek egy díslépcsőt is magába foglaló emeletes portikuszt. Kastélyának egyedi részletei Bethlen Miklós körültekintő, gondos tervezését tanúsítják, aki erdélyi viszonylatban még modernnek számító villaszerű rezidenciát álmodott és tervezett magának.

1720-as értékbecslés – MNL OL, P. 1951, a bethleni Bethlen család bethleni levéltára, birtokjogi és birtokigazdálkodási iratok, 14. tétel, fol. 110r–v
 1734-es leltár – MNL OL, P. 1951, a bethleni Bethlen család bethleni levéltára, birtokjogi és birtokigazdálkodási iratok, 14. tétel, fol. 112r–120v
 1795-ös leltár – MNL OL, P. 1951, a bethleni Bethlen család bethleni levéltára, birtokjogi és birtokigazdálkodási iratok, 14. tétel, fol. 121r–125v

BALOGH 1934
 BALOGH Jolán: A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben. *Magyar Művészet*, 10. 1934. 129–158.

Bethlen Miklós élete leírása 2000
 Bethlen Miklós élete leírása magától. In: *Bethlen Miklós művei*. Szerk. és közr. V. WINDISCH Éva. Budapest, Neumann Kht., 2000.

Bethlen Miklós levelei
 Bethlen Miklós levelei, II. Összegyűjtötte, sajtó alá rendezte, bev., jegyz. JANKOVICS József. (Régi Magyar Próza Emlékek, 6/2.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.

84 SZENTPÉTERI 2020. 294–301.

85 Uo. 301.

86 Magyarózd alaprajzi elrendezése hasonlóképpen egy négyzetes tömb osztásából ered, de nem kimondottan szabályos. EKE 2013.

87 BUZOGÁNY 2002. 23; KOVÁCS 2003. 130.

BICSOK–ORBÁN 2011

BICSOK Zoltán–ORBÁN Zsolt: *Isten segedelmével udvaromat megépítettem. Történelmi családok kastélyai Erdélyben*. Csíkszereda, Gutenberg Kiadó, 2011.

BIRÓ 1943

BIRÓ József: *Erdélyi kastélyok*. Budapest, Új Idők Irodalmi Intézete (Singer és Wolfner) kiadása, 1943.

BUZOGÁNY 2002

BUZOGÁNY Dezső: A kisbúni Bethlen-kastély és 17. századi története. *Református Szemle*, 95. 2002. 21–33.

COSNEAN 2014

Letiția COSNEAN: The Architectural Patronage of Miklós Bethlen in Late Seventeenth-century Transylvania. *ARA Reports*, 5. 2014. 135–150.

COSNEAN-NISTOR 2015

Letiția COSNEAN-NISTOR: The Seventeenth Century Noble Residence from Cetatea de Baltă. Observations Regarding the Architecture of Rounded Corner Towers Castles in Transylvania. *ARA Reports*, 6. 2015. 121–133.

EKE 2013

EKE Éva: *Magyarózd. Radák–Pekry-kastély*. (Erdélyi Műemlékek, 51.) Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó, 2013.

EMSZT 2002

Erdélyi magyar szótörténeti tár, XI. Szerk. SZABÓ T. Attila et al. Budapest–Kolozsvár, Akadémiai Kiadó–Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2002.

FELD 2000

FELD István: *16. századi kastélyok Északkelet-Magyarországon*. (A Sárospataki Rákóczi Múzeum Füzetei, 38.) Sárospatak, Sárospataki Rákóczi Múzeum, 2000.

FELD 2009

FELD István: Késő reneszánsz kastélyok Északkelet-Magyarországról. In: *Reneszánsz látványtár. Virtuális utazás a múltba*. Szerk. BUZÁS Gergely–OROSZ Krisztina–VASÁROS Zsolt. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2009. 537–547.

FELD–VELLADICS 2016

FELD István–VELLADICS Márta: *Magyar építészet. Buda elfoglalásától József nádor koráig. 1541–1808*. Budapest, Kossuth Kiadó, 2016.

FROMMEL 2005

Sabine FROMMEL: *Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata*. In: *Baldassarre Peruzzi 1481–1536*. A cura di Christoph L. FROMMEL et al. Venezia, Marsilio Editori, 2005. 333–352.

FROMMEL 2018

Sabine FROMMEL: Antonio da Sangallo il Giovane e Andrea Palladio progettisti di ville. *Annali di Architettura*, 30. 2018. 173–186.

GOBBI SICA 2012

Grazia Maria GOBBI SICA: *The Florentine Villa. Architecture, History, Society*. New York, Routledge, 2012.

GOLDMANN 1699

Nicolai Goldmanns vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst. Braunschweig, Keßler, 1699.

GOUDEAU 2006–2007

Jeroen GOUDEAU: A Northern Scamozzi: Nicolaus Goldmann and the Universal Theory of Architecture. *Annali di Architettura*, 18–19. 2006–2007. 235–248.

KELÉNYI 2009

KELÉNYI György: Főnemesi kastélyok. In: *Pannon Enciklopédia. A magyar építészet története kitekintéssel a Kárpát-medence egészére*. Szerk. DEÁK Zoltán. Budapest, Urbis Könyvkiadó, 2009. 190–192.

KOVÁCS 2003

KOVÁCS András: *Késő reneszánsz építészet Erdélyben*. Budapest–Kolozsvár, Teleki László Alapítvány–Polis Könyvkiadó, 2003.

KÖPECZI 1955

KÖPECZI Béla: Bethlen Miklós francia emlékiratai. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 59. 1955. 296–304.

LUKINICH 1927

LUKINICH Imre: *A bethleni gróf Bethlen család története*. Budapest, Athenaeum R. T. Kiadása, 1927.

OTTENHEYM 2012

Konrad OTTENHEYM: Architecture According to Proportions and Rules of the Antique. In: *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*. Ed. par Jean-Philippe GARRIC et al. Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012. 69–86. URL <https://doi.org/10.4000/books.inha.3402>. (letöltve 2024. 08. 05.).

OTTENHEYM 2014

Konrad OTTENHEYM: Foreign Architects in the Low Countries and the Use of Prints and Books. In: *The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480–1680)*. (Architectura Moderna, 8.) Ed. by Konrad OTTENHEYM–Krista DE JONGE. Turnhout, Brepols, 2014. 213–236.

P. KOVÁCS 2021

P. Kovács Klára: Erdély „legfranciásabb” kastélya? A kükküllővári Bethlen–Haller-kastély. In: *Arte et ingenio. Tanulmányok Kovács András hetvenötödik születésnapjára*. Szerk. GÁLFI Emőke–Kovács Zsolt–P. Kovács Klára. Budapest–Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület–Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2021. 541–559.

RADOS 1939

RADOS Jenő: *Magyar kastélyok*. (Magyarország művészeti emlékei, IV.) Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1939.

RÉVÉREND 1736

[Dominique] RÉVÉREND: *Mémoires historiques du comte Betlem-Niklos contenant L'Histoire des derniers Troubles de Transilvanie*, I. Amsterdam, Jean Swart, 1736.

SAS 2011

SAS Péter: *A heraldikus. Köpeczi Sebestyén József élete és munkássága*, I–II. Csíkszereda, Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2011.

SZENTPÉTERI 2020

SZENTPÉTERI Márton: Salamon király Bethlenszentmiklóson. Bethlen Miklós és az anyagi kultúra (vázlat). In: *Reformer vagy lázadó? Bethlen Miklós és kora*. Szerk. HORN Ildikó–LACZHÁZI Gyula. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2020. 289–301.

ZÁDOR 1967

ZÁDOR Anna: Palladio és a magyarországi reneszánsz néhány kérdése. *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények*, 11. 1967. 2. sz. 213–242.

Bethlenszentmiklós (Sânmiclăuș), the Castle of Miklós Bethlen in Relation to Renaissance Residences Characterised by a Compact Floor Plan and Corner Towers

The paper investigates the noble residence built between 1668 and 1699 by Miklós Bethlen, later chancellor of Transylvania, in the broader context of Renaissance residences characterised by compact floor plans and corner towers. The research distinguishes between the upper and lower castle, which belonged to different branches of the Bethlen family, with a focus on the upper residence, which survives to the present day. Drawing on historical sources from the Bethlen family archives in Budapest and Kolozsvár (Cluj-Napoca), the study clarifies key aspects of the estate's history, the main construction and reconstruction phases of the residence, and its layout and functions in the seventeenth and eighteenth centuries.

The two-storey manor house was designed by the owner himself, shortly after his return from his studies abroad. Built on a roughly square, compact floor plan, without an inner courtyard, the building has a small, bastion-shaped tower on each corner. Its rear façade, facing the Kis-Küküllő (Târnavă Mică) river and the garden, is dominated by a monumental, columned loggia, which is both the most picturesque and the most debated feature of the building. The loggia underwent significant alterations in the eighteenth century, which has led scholars to question the authenticity of what was once believed to be a Renaissance structure. The paper highlights new sources to support the claim that this element – alien to the architecture of contemporary Transylvanian residences – was in fact part of the original design and was undoubtedly built during the time of Miklós Bethlen, even if it was later somewhat altered.

The internal arrangement of the manor house is also unusual, as the representative spaces were not located along the central axis, but rather on one side of the building: the grand hall with its ten windows occupied the western part of the upper floor, with its slightly smaller pendant beneath. On the opposite side, the rooms for the young ladies, the landlady and the landlord were arranged on both residential levels. The central axis of the building accommodated the main staircase, behind which a smaller stairway provided access to the attic

TÁRGYSZAVAK

késő reneszánsz építészet; nemesi rezidencia; erődített villa; reneszánsz loggia; kora újkori Erdély; Bethlenszentmiklós; bethleni Bethlen család; Nicolaus Goldmann; Baldassare Peruzzi

and the hidden chambers, while a secret staircase connected the private suites. Although the function of the corner towers remains unknown, they were most probably not intended for defensive purposes, as they had windows on all sides. Neither the moat surrounding the manor house, nor the enceinte wall reinforced with eight small towers could have served any significant defensive function.

The analysis thus highlights the exceptional features of the Bethlenszentmiklós residence within the architecture of Transylvanian and Hungarian manor houses. Particularly notable are its quasi-orthogonal floor plan, the monumental loggia on its rear façade, and the uncommon arrangement of its staircases in the central axis. The research tries to clarify the motivations and origins behind these distinctive architectural choices. In conclusion, the building is shown to synthesise the grid-layout design and top-lit staircase prescribed by Nicolaus Goldmann with elements drawn from the fortified villas of Northern Italy, whose popularity spread in the wake of Peruzzi. The latter include loggias, corner towers, drawbridges and moats. Furthermore, the prominent position of the main staircase reflects the influence of Baroque spatial organisation.

Bethlenszentmiklós belongs to the type of Renaissance residences characterised by a compact floor plan and corner towers. Within the Transylvanian examples of the type, its construction was preceded by the manor houses at Kisbún (Țopa), Küküllővár (Cetatea de Baltă), Magyarózd (Ozd), and perhaps the now-demolished smaller mansions at Bethlenszentmiklós and Bonyha (Bahnea). Scholarly literature often associates this type with a residence type that became widespread in Northern Hungary towards the end of the sixteenth century, typically commissioned by members of the middle nobility, in contrast to residences featuring inner courtyards, which were favoured by the high aristocracy. In Transylvania, however, the patrons of such buildings were among the largest landowners of the principality – nobles who held high state offices, but whose wealth was similar to that of the middle nobility of the Kingdom of Hungary.

KEYWORDS

late Renaissance architecture; noble residence; fortified villa; Renaissance loggia; Early Modern Transylvania; Sânmiclăuș; Bethlen of Beclean family; Nicolaus Goldmann; Baldassare Peruzzi

In via ad salutem aeternam

Barokk orgona táblaképekkel*

Két évtizeddel ezelőtt, 2004-ben fejeződött be a pusztaszabolcsi Szent Imre-templom orgonájának külső-belső restaurálása. A hangszer barokk kori orgonaépítészünk legnagyobb, ma is közel eredeti állapotában működő emléke a trianoni határok között (1. kép). A munkálatok során a szekrény eltávolított átfestései alól csendéletek kerültek napvilágra.¹ Magyarországi, 17–18. századi csendélet csekély számban maradt fenn, és orgonáinkon eddig egyáltalán nem volt ismert.² Az egyedülálló alkotások mindmáig elkerülték a művészettörténet-írás figyelmét, jóllehet a restaurátori felmérés jelentős munkának nevezte a képeket.³ Az alábbiakban ezeket igyekszünk bemutatni, keletkezésük körülményeivel együtt, korábbi és újabb kutatási eredményekre támaszkodva.

Korai dokumentumok az orgonáról

A pusztaszabolcsi orgona történetét a kiterjedt kutatás ellenére sem sikerült eddig minden részletében feltárni. 1941-ig Esztergomban, a ferences mariánus rendtartomány Szent Anna-templomában állt. Mivel ekkor helyére új hangszer került, hirdetés útján áruba bocsátották, és Pusztaszabolcsra még abban az évben felállította Tattinger Ferenc érsekújvári orgonaépítő.⁴

A Szent Anna-templom a 18. század elején épült. 1716-ban áldották meg, s a rendházzal együtt a következő évben vette ünnepélyesen birtokba a szerzetesközösség. Az épületegyüttest azonban még évtizedekig bővítették, alakították; a kolostor keleti szárnya csak 1745–1746-ban készült el, a keletelt templomot pedig

* Az írás első, rövid változata „Orgona csendélettel” címmel 2013. február 4-én előadásként hangzott el a Budapesti Építészeti Központban, a FUGA-ban, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem egyházzene tanszékének Dobszay László 78. születésnapja tiszteletére rendezett emlékkonferenciáján. Az eredeti terjedelem többszörösére bővített jelen tanulmány nem készülhetett volna el más tudományágak művelőinek önzetlen közreműködése nélkül. A táblaképek növényeinek azonosításához adott segítségért köszönet illeti Vinis Gizella növényvédelmi agrármérnököt és Enyedi-Kozma Ábel tájépítészt, az esztergomi ferences templom és rendház bemutatásáért, források keresésében és értelmezésében, történeti, teológiai és liturgiai kérdések megoldásában nyújtott támogatásáért Varga Imre Kapisztrán történész, tanszékvezető főiskolai tanár és Szoliva Gábor zenetörténész, egyházzenei ferencesrendi szerzetes, a latin szövegek átírásának ellenőrzéséért, javításáért Földváry Miklós István filológus, liturgiátörténész egyetemi tanszékvezető. Hálaátal fejezem ki orgonaművész kollégáimnak, Hock Bertalanak és Sirák Péternek, hogy hozzájárultak néhány, eddig nem publikált kutatási eredményük közléséhez, továbbá Jeszeniczky Ildikó és Perjés Edit festő-restaurátor művészek fényképeik és dokumentációs adataik közzétételének engedélyezéséért. Ugyancsak köszönöm a pusztaszabolcsi római katolikus egyházközség tagjai, így Baltási Nándor plébános, Csányiné Pergel Andrea, a helyi Kulturális Értékmentő Egyesület elnöke, Gál József sekrestyés és Pálházi Zsuzsanna Mária tanárnő segítségét a kutatásban.

1 A restaurálásról és a hangszer akkor ismert történetéről lásd Hock 2004.

2 Vö. GARAS 1955. 23, 138–139; MOJZER 1985. 253.

3 Vö. JESZENICZKY et al. 2003. o. n. Eddig csak egy orgonátörténeti összefoglalóban jelent meg az a feltételezés, hogy a csendéletekkel díszített hangszer eredetileg talán nemesi kúriában állt. ZÁSKALICZKY 2008. 143.

4 „Az esztergomi Szent Ferenc-rendi templom kórusára az ősszel új és a réginél jóval nagyobb orgona kerül beépítésre. Ennek következtében a régi, 17 változatú orgona, amelyet egy évvel ezelőtt hangoltak és tisztítottak és műértéknek nyilvánítottak – teljesen használható és jó állapotban van –, eladó. Érdeklődni lehet és megtekinteni, megkeresve az esztergomi Ferences Házfőnökséget Esztergomban augusztus 15-ig, mert utána lebontják. Ára Esztergomban kétezer pengő, készpénzfizetés mellett.” *Eladó orgona 1941*. Az orgona pusztaszabolcsi felállításáról lásd *A pusztaszabolcsi plébánia története 1929. 49–50*; összefoglalva: PÁLHÁZI 2000. 30–33. A plébániatörténet és nyomában a kiadvány Tattinger János orgonaépítőt említ. Nevét helyesen lásd *Orgonaipar Esztergomban 1930*; *Megemlékezés 1978*; *Organy*. Organári/ „Tattinger, František” szócikk. Az esztergomi hangszert Mohácsra is meg szerették volna venni, vö. *Orgonát kap a mohácsi Fogadalmi templom 1941*; *A Mohács r. kat. Egyházközség gyűlése 1941*. A tudósítások tévesen tizenegy regiszteres orgonáról írnak, sőt utóbbi már tényként közli a megvásárlást Mohácsra.



1. A pusztaszabolcsi Szent Imre-templom orgonája
Fotó © Enyedi Pál, 2024

1754–1756 között új, ma is álló szentélyvel hosszabbították meg, mögé új sekrestyét emeltek, és a hajót részben átboltozták.⁵

1717–1718-ban Franz Ferdinand Kuckländer báró, várapancsnok bőkezű adományából készült el a főoltár.⁶

5 A templom megáldásáról és birtokbavételről lásd *Protocollum* 1718. 7, 10–13; a rendház befejezéséről: *Novum Protocollum* 1778. 7, 20; az új szentélyről, sekrestyéről és boltozatról: *Protocollum* 1718. 138; *Novum Protocollum* 1778. 21; összefoglalóan: PROKOPP 1981. 12–13; PROKOPP 1966. 245–246, 250. A barokk kori oltárokról, képekről lásd PROKOPP 2013.

6 Részletesen lásd 13. j. A *Protocollum* 1718 hiányos, az 1717–1718-as események leírásából elkallódott két lap, a 19–22. oldal. Azonban a *protocollum* kezdete, az 1718-as évvel bezárólag, másolatban fennmaradt a rendtartomány pozsonyi levéltárában. A főoltár készítésére vonatkozó 1717. évi bejegyzés: „Hoc anno 1717 videlicet ex maxima munificentia excellintissimi domini domini Francisci Ferdinandi liberi baronis de Kuckländer [...] magnum altare inceptum est, contractu facto ad [sic!] arculario Francisco Schmidlehner in 1000 fl[orenis] Rhenens[ibus].” *Protocollum Strigoniense in Posonio* 1718. 9. A latin idézetek rövidítéseit a pénzmegjelöléseken kívül külön jelzés nélkül feloldottuk.



2. Karorgona homlokzata a poroszkai (Pruské, Szlovákia) ferences templom oltárában
Fotó © Hudobné Centrum Bratislava / Peter Macejka

A háztörténet az 1717-es bejegyzések sorában két orgona építéséről is tudósít: egy „hamburgi orgonaépítő” kisebb, addigra elkészült hangszeréről és egy még csak tervbe vett, a templomtérhez illő nagy orgonáról, melynek helyét azonban az épülő főoltárban, egy négy részből álló „korona”, bizonyára egy baldachinszerű párkányszat alatt akkorra már előkészítették. Utóbbi hangszerhez egy adományozó jelentősebb összeget is adott, a befejezéshez szükséges további támogatás ígéréttel.⁷ A háztörténet megfogalmazása („organum minus”, „majus organum”) arra utal, hogy valószínűleg nem ideiglenes és végleges orgonáról volt szó, hanem – számos korabeli rendi templomhoz hasonlóan – külön-külön hangszert terveztek felállítani a tér kisebb részében folyó szerzetesi liturgiához – elsősorban a zsolozsmához – és a teljes templomban, a nép részvételével zajló szertartásokhoz

7 „Organum minus ab Hamburgensi organifici hic factum ad quod 70 fl[orenis] illustrissimus dominus Caccia, de Ludvigstorff dedit ex 400 florenis prae suo fatigio in negotio Kolanicziani debiti datis loco praemissorum a Provincia 1000 fl[orenis].” „Supra majus organum cujus locus in majori altari sub 4 coronis pro 70 fl[orenis] factis dati sunt ab illustrissimo et reverendissimo domino domino Ladislao Byber vicario generali archiepiscopali Strigoniensi 150 fl[oreni] et ex bono seu possessione Iza [értsd: Izsza] pago ad Comaromium situato se annuatim ter daturum promisit, donec honestum pro qualitate spatii organum fieri poterit.” *Protocollum Strigoniense in Posonio* 1718. 9, 10. A kisebb hangszerre adományozó személy családi neve helyesen Kaczy von Ludwigstorff lehet. Vö. *Adels-Lexikon* 1859–1870. VI. 33. Ezen orgona készítője nem az Elba torkolatában fekvő, távoli Hamburgból, hanem a Duna menti, osztrák határvárosból, Hainburgból érkeztetett, s feltehetően Anton Eberhard Heinrich volt, akitől két évvel korábban, 1715-ben az esztergomi vízivárosi templomba vásároltak 158 forintért egy hétváltozatú orgonát. Vö. PROKOPP 1979. 88.

(„honestum pro qualitate spatii organum”). Magyarországi ferences templomokban nem volt szokatlan a főoltárhoz csatlakozó orgona sem: ha az oltár mögé sekrestyét építettek, a fölötté lévő karzaton végezheték a karimát egy kisebb, akár a templomtérből is látható orgonával; ekkor a nagy orgona a főbejárati karzatra került (2. kép).⁸ Esztergomban is a főoltár mögött volt a sekrestye,⁹ azonban ide nem a karorgonát, hanem – kivételesen – a nagyobb hangszert készültek helyezni. Ezért a szerzetesi kórus és a kisebb orgona helye már kezdetben ettől távol, a főbejárat felett, a zsolozsma egy másik szokásos helyszínén lehetett.¹⁰

Az orgona elhelyezésének a liturgikus cselekmény közelében – a szentélyben vagy annak előterében, a kórusban – a középkorra visszamenő hagyománya volt. E hangszerek többnyire a kórus oldalfalának erkélyére kerültek, vagy az úgynevezett népoltár fölött, a kórusrekesztőn álltak (3. kép).¹¹ Utóbbihoz hasonló elrendezés az újkori főoltárok mögé és fölé helyezett orgona (4. kép).¹² A hangszer a templomban nemcsak gyakorlati, zenei célokat szolgált, hanem díszes külsejével, zenélő angyalok szobraival a *harmonia caelestis* tette mintegy láthatóvá, társulva az oltárképek és -szobrok mennyei jeleneteihez.

A főoltár 1718-ban szobrászati díszével, festésével, gyertyatartóival és feszületével együtt készen állt.¹³ Nem maradt fenn azonban híradás a nagy orgona készítőjéről, befejezéséről, sem a kisebb hangszer további sorsáról. A templom orgonájáról csak hat évtized múltán, 1778-ban tudósít újabb írott dokumentum. A hangszer



3. A kölni Szent Pantaleon-templom orgonája a kórusrekesztőn
Fotó © Wikimedia Commons / CePhoto, Uwe Aranas

8 Ilyen fennmaradt hangszer látható Poroszkán (Pruské, Szlovákia) és Zsolnán, utóbbit a főoltár két oldalára, a karzati mellvédbe helyezték. Főoltárhoz illesztett karorgonák voltak egykor Szokolcán és Körmöcbányán is. GERGELYI-WURM 1989. 116, 118–121; *Organy*. Lokality/ Pruské/Kostol Sv. Juraja/ „Jednomanuálový organ bez pedála” szócikk. Írásunkban csak a kevésbé ismert határon túli települések mai hivatalos elnevezését adjuk meg.

9 Vö. „Continuatis laboribus utpote fornicato cellario, fossa glaciali, refectorio, culina, parte ambitus, sacristia post altare majus, et parte superioris condignationis per columnas erecta [...]” (1716. évi bejegyzés). *Protocollum* 1718. 8.

10 A kórust a sekrestyével és a refektóriummal együtt 1718 nyarán festették ki és márványozták. *Protocollum* 1718. 41. Mivel a rendház szentély felőli része csak 1745–1746-ban épült meg, addig a kolostorból templomi karimára közvetlenül a főbejárat feletti karzatra lehetett átjárni, melynek tágas, 12 × 6,85 m-es alapterületű középső terét nagy méretű hátsó fali ablak világította meg. Vö. 5. j.; személyes helyszíni szemle. Nincs adat arról, hogy a karimát a templomban máshol végezték volna. 1739-ben „sub choro” állítottak fel négy új oltárt, melyeknek csak a nyugati karzat alatt lehetett helye, mivel a főoltár mögött a sekrestye volt. Az új szentély építéséről kötött 1754-es építési szerződés stallumokat is említ: „Die Stalla und Credenz Altar verbündet sich sambt fassen und zwey blättern vor ein

hundert gulden in stand zu setzen.” PROKOPP 1966. 246, 250. Úgy véljük, ezek nem kóruspadok, hanem a pap és a segédkezők fal mellett álló székei voltak, melyeket az 1854. évi egyházlátogatás kifejezetten a szentélyben (nem a kórusban) említ: „Ex alia parte sanctuarii collocata sunt stalla pro pontificante et adstantibus [...]” PLE, Scitovszkyvít. [d. n.], Cat. 22., mariánus csomók, 2. cs., *Conventus Strigoniensis* [...] *descriptio status physici et moralis*, sz. n., 7. pont. A vizitáció idejéről lásd *Novum Protocollum* 1778. 29.

11 FISCHER 1998. Az illusztráció forrása: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cologne_Germany_St-Pantaleon-01.jpg (letöltve 2025. 01. 30.)

12 Az illusztráció forrása: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altare_e_organo_della_Chiesa_di_San_Biagio_-_Finalborgo.jpg (letöltve 2025. 01. 30.)

13 „Anno 1718 Franciscus Schmidlehrer Austriacum arcularium et architectum, Ignatium Fiedler pictorem et Christophorum Rentfurter statuarium, ambos Posenienses, altare majus erectum, 6 candelabra cum crucifigo, pacificale, lampade magna ex cupro albo in 150 fl[orenis] Vienna allatis, item magnis duobus candelabris ante altare majus in 50 fl[orenis]. Hoc omnia expensis excellentissimi generalis et commendantis de Kucklander, qui 1500 fl[orenis] paratae pecuniae dedit, ut omnia quae etiam a conventu pro erectione altaris expensa sunt exsolverent [...]” *Protocollum* 1718. 23.



4. A fénalorgói (Olaszország) Szent Balázs-templom orgonája a főoltár mögött
Fotó © Wikimedia Commons / Capricornis crispus, 2020

bővítéséről szóló szűkszavú, de technikai részleteket is tartalmazó leírás egyértelműen ráillik a ma Pusztasza-

bolcson álló hangszerre, amely mint „régiorgona” ekkor már bizonyosan az esztergomi Szent Anna-templomban volt.¹⁴ A közben eltelt idő lehetséges eseményeire magából a hangszerből és egyéb irattári feljegyzésekből következtethetünk, több-kevesebb bizonyossággal.

Az orgona tanúsága

Mivel az orgonában sem található meg készítője neve vagy a felállítás dátuma, az építőt művének formai és szerkezeti jellemzői alapján kereshetjük, ismert eredetű, azonos vagy hasonló hangszer felkutatásával. Az orgonaház – a későbbi rácsos betétek és az alsószekrény 1778-ban beállított homlokzata kivételével – a hangszer megépítésekor készült (1., 12–17. kép).¹⁵ A felsőszekrény öt-tengelyes homlokzatát három síptorony és két köztes sípmező képezi. A szélső, magasabb torony háromszög alapúak; a középső, alacsonyabb torony alapja a tizenkét-szög öt oldala.¹⁶ Ez a forma és többféle változata – noha szinte kizárólag alacsony oldal- és magas középtorony-nyal – a 17–18. században sokféle készült német területen, így a Habsburgok közép-európai országaiban is, továbbá lengyel földön (5–10. kép).¹⁷ Azonban egy síptorony párkányainak középső, díszítő jellegű, építészeti ok nélküli golyvázódása, mely hangszerünkön is látható, szinte kizárólag morvaországi orgonaépítők munkáin jelenik meg, már a 18. század elejétől (8. kép).¹⁸ Ilyen szekrényeket a szomszédos vidékeken, így a mai Ausztria északi és Szlovákia nyugati részén is találunk (9. kép),¹⁹ Magyarországon Pusztaszabolcsról ismert az említett szekrénytípus egyetlen golyvázott párkányú változata.²⁰

14 Lásd 36. j.

15 Vö. 28., 35., 38. j.

16 A fenyőfából készített, keretes-betétes szerkezetű bútor szélessége 239, magassága 506,5, mélysége 102 cm (a szekrény tömegéből előre és oldalra kiemelkedő síptornyok, párkányok nélkül). A sípmezők felül hársfából gazdagon faragott növényi díszítésben záródnak; hasonló díszítés csatlakozik a homlokzati oldalon a bútor két külső széléhez is. A síplábak elé, sávyszerűen, ugyancsak faragott növényi ornamentek kerültek, a két szélső torony alatt pedig egy-egy nagyobb, volutás-kagylós faragott konzol látható. Faragott, rokokó konzol került az 1778-ban készült pozitív homlokzata alá. Személyes szemle alapján; SCHWARTZ 2002. 4.

17 Lásd többek között SCHÄFER 1972. Abb. 12, 26, 29, 78; BURGERMEISTER 1973. Abb. 8, 16, 19, 20, 25, 37; BRENNINGER 1978. 36, 69, 137, 140–141; FISCHER-WOHNHAAS 1982. passim; FORER 1983. 43, 77, 121, 147, 165, 203; FRIEBERGER 1984. Anhang III: passim; LADE 1990. 79, 126, 215; SMULIKOWSKA 1993. fig. 49, 105, 109, 110, 160, 171; SEHNAL 2003–2004. II. passim; UHLÍR 2007. passim; EBERLEIN 2011. 420–423. A történelmi Magyarország területéről lásd többek között

GERGELYI-WURM 1989. passim; SZIGETI 1980. 2. kép; SZIGETI 1982. 3. kép; SMULIKOWSKA 1993. fig. 107–108, 110; SOLYMOSI-CZÁR 2005. 69, 77, 113, 139, 223; DÁVID 1995. 300. és 875. számú kép; KORMOS 2021/2022. 324; *Organologie*. Tschawosch/Csávós és Otelek/Otelek szócikk. Az illusztrációk forrása: 5. kép: URL [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Leodegar_\(Niederehe\)_23.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Leodegar_(Niederehe)_23.jpg); 6. kép: URL https://www.orgel-information.de/Orgeln/v/vk-vo/volkach/kreuzkappelle_gaibach/Prospekt%20Gaibach.jpg (részlet); 7. kép: URL https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Orawka_ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82_%C5%9Bw._Jana_Chrzciciela,_1650_organy_1.jpg (részlet), (letöltve 2025. 01. 30.).

18 Lásd többek között SEHNAL 2003–2004. II. 10, 178–179, 213, 244, 255, 264, fig. 9, 33, 42, 69–70, 73; UHLÍR 2007. 291, 335, 370. Az illusztráció forrása: URL <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Jev%C3%AD%C4%8Dko-varhany.JPG> (részlet) (letöltve 2025. 01. 30.).

19 Az illusztráció forrása: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Bruck_an_der_Leitha_-_Kirche,_Orgel.JPG (letöltve 2025. 01. 30.).

20 LADE 1990. 37; FORER 1983. 77; GERGELYI-WURM 1989. 159. E golyvázódás néhány más formájú felvidéki barokk orgonaszekrényen



5. Szent Leodegar-templom, Niederehe (Németország, Rajna-vidék-Pfalz), 1715
Fotó © Wikimedia Commons / Thomas Hummel, 2023



6. Szent Kereszt-kápolna, Gaibach/Volkach (Németország, Bajorország), 1699
Fotó © Harald Wießner



7. Keresztelő Szent János-templom, Kisárva (Órawka, Lengyelország), 1650
Fotó © Wikimedia Commons / Jacek Daczyński, 2017



8. Szűz Mária mennybevétele templom, Jevičko (Csehország), 1767
Fotó © Wikimedia Commons / Bílá Vrána

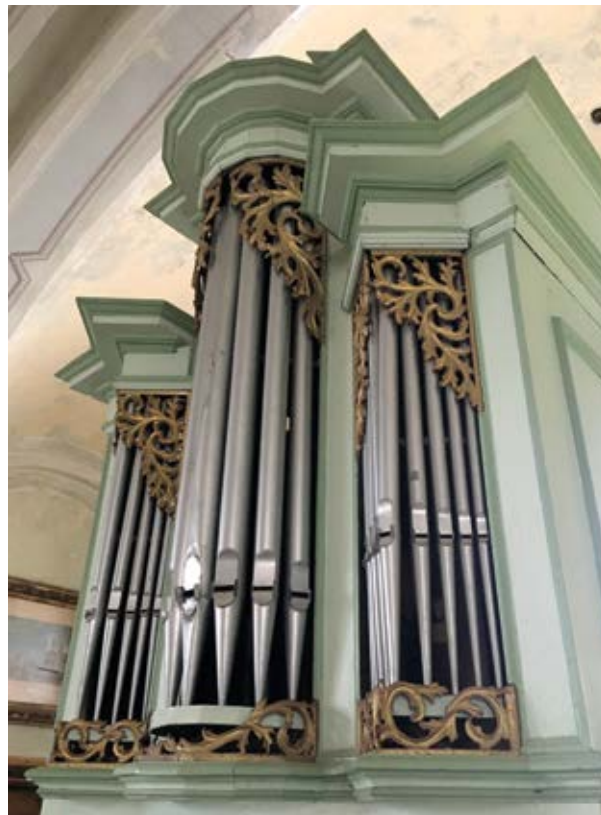


9. Szentháromság-templom, Bruck an der Leitha (Ausztria), 1710 (nagy szekrény), 1741 (pozitív)
Fotó © Wikimedia Commons / C.Stadler/Bwag, 2020

Kézenfekvőnek tűnik, hogy a ferencesek nagyobb hangszerüket is kisebb orgonájuk készítőjénél rendelték meg. A valószínű mester, Heinrich hainburgi orgonaépítő esztergomi vízivárosi, jelzett hangszere ma a süttői katolikus templomban áll.²¹ Ugyan a szekrény formája – háromszög és sokszög alapú tornyokkal – hasonló a pusztaszabolcsi orgonáéhoz, azonban rész-

is megjelenik, elsősorban a rajeci Pazsiczky-műhely késő barokk munkáin. Vö. GERGELY–WURM 1989. 110, 253, 261, 263. Lásd továbbá a nagybörzsönyi Szent Miklós-templom rokokó orgonaházát. URL https://nagyborzsony.hu/wp-content/uploads/2018/02/10-IMG_1416b.jpg (letöltve 2024. 12. 12.).

21 Vö. 7. j. A hangszer átszállításáról az 1783. évi süttői egyházlátogatási jegyzőkönyv leltára tudósít. PLE, 13., lib. 190. A tájékoztatást és az adatot Sirák Péternek köszönjük. Az orgonába ragasztott latin nyelvű



10. Heinrich-orgona a süttői Szent Lipót-templomban, 1715
Fotó © Enyedi Pál, 2024

leteiben attól eltér: rajta nemcsak golyvázódást nem látunk, hanem a párkány kiképzése és a középső torony alapja sem egyezik, utóbbi a tizenhatszög hat oldalra (10. kép). Heinrich másik, Eisenachban fennmaradt, sík homlokzatú, szignált hangszerével pedig még ennyi hasonlóság sem fedezhető fel, ugyanakkor ennek faragványai, a szekrény tagozatai azonosak a süttői orgonáéival (11. kép).²² E két kisebb orgona belsejének, illetve műszaki dokumentációjának megtekintésével sem lehetett igazolni, hogy a pusztaszabolcsi hangszert az hainburgi mester készítette.²³

felirat megnevezi az 1715-ben készített hangszer főpap adományozóját, a plébánost, az iskolamester-organistát és az orgonaépítőt. Helyszíni szemle alapján.

22 URL https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Eisenach_Bachhaus_Orgel_%282%29.jpg (letöltve 2025. 01. 30.)

23 Fotódokumentáció; ENYEDI et al. 2001. 22–23; 2024. október 17-i süttői helyszíni szemle Hock Bertalan orgonaművész-szakértővel és Varga László orgonaépítővel; az eisenachi Bach-ház

Más orgonák ilyen célú vizsgálatára eddig ugyan nem került sor, azonban a készítőt a szekrény kiképzése alapján elsősorban morvaországi, ott tanult, illetve a közeli szomszédságban működött mesterek között kell keresnünk.

A források szűkszavúsága miatt az orgona felállításáról és működésének kezdeti idejéről is jobbra csak sejtéseink lehetnek. A szekrény lábazati része fölé még a bútor márványozása előtt, alapozás nélkül, fekete betűkkel a „S[ancta] ANNA O[ra] pro No[bis]! ...!” („Imádkozzál érettünk, Szent Anna!”) szöveget festették.²⁴ Így lehetséges, hogy a hangszeret csak a főoltár 1718-as lefestése után építették fel előre kialakított helyére, s az akkor készült felirat az alatta lévő oltárképre utal. A felállításra azonban talán már 1719–1720 táján sor kerülhetett, ugyanis az orgonaépítés pénzelője, Pyber László 1719 márciusában elhunyt, és ha addig még nem gyűlt össze a szükséges összeg a tervezett hangszerre, a megígért rendszeres támogatás folyósítása is lezárulhatott.²⁵ Ezzel és a költségek kényszerű csökkentésével állhat kapcsolatban, hogy az orgonába nem került be egy olyan sípsor – a mixtúra második sora –, melynek helyét a szelládán csaknem teljesen előkészítették.²⁶ Lehetséges, hogy a hangszer üzembe helyezése előtt hasonló okból foltoztak be a szekrény hátfalán a regiszterhúzóknak kivágott hét-hét nyílásból kettőt-kettőt.²⁷ Kilenc hangzó regiszterével a végül elkészült orgona ugyanis éppen csak meghaladta egy nagyobb, hétregiszteres falusi orgona méretét, így nem zárható ki, hogy a szekrény alsó részébe egy újabb manuálhoz már kezdetben egy kisebb pozitív művet terveztek, melyre azonban nem jutott pénz.

Mivel az orgonaházra eredetileg nem készültek rácsos betétek, a felül is zárt hangszer csak elöl, a homlokzati sípmezőkön át szólhatott akadálytalanul a környező térbe. Úgy tűnik, nem számoltak az egyébként hátuljátszós, tehát szokás szerint karzati mellvédbe tervezett orgona mögött énekesek vagy zenei együttes



11. Heinrich-orgona, Tübingi Múzeum, Eisenach (Németország), 1722
Fotó © Wikimedia Commons / Gemeinholzer

hangszergyűjteményének őretől, Uwe Fischertől 2024. október 21-én kapott elektronikus tájékoztatás és dokumentáció. A belsőkből elsősorban a fásipok kiképzését, valamint a pusztaszabolcsi és eisenachi sípméreteket, szelepformákat vetettük össze. (Utóbbi hangszer 2024 júniusa óta ismét tulajdonosánál, az eisenachi Thüringer Museumban található.)

24 Hock 2004. 88; a lábazat többször átfestett, majd másodlagos helyen felhasználta, ma Pusztaszabolcsan őrzött feliratos darabja.

25 Vö. 7. j. Pyber életrajzáról lásd *Magyar katolikus lexikon* 1993–2014. XI. 360. Egy másfél száz évvel később írt rendtartomány-történet szerint a templomba Kuckländer adományából nemcsak főoltár, hanem orgona is készült. BALÁZSOVITS 1869. 58. A belső címlap

szertint ugyan a kötet a rendtartomány levéltárának hiteles kútfőin alapul, azonban számos adatához hasonlóan a szerző, aki 1854–1857 között esztergomi házfőnök is volt, ehhez sem ad forrást. Vö. *Novum Protocollum* 1778. 42. Mivel az 1718-ban írt háztörténet a két orgona építésének adományozóját meg is nevezi (lásd 7. j.), és Pyber halála után negyedével, 1719. június 10-én Kuckländer elhunyt, a báró közreműködését az orgonák építésében nem tartjuk valószínűnek. Vö. *Protocollum* 1718. 24.

26 Vö. ENVEDI et al. 2001. 9–10.

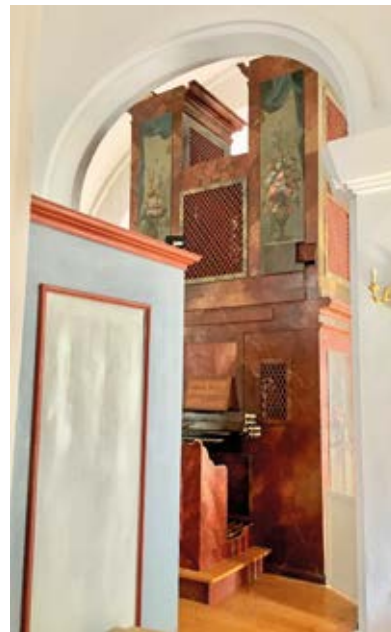
27 Az sem zárható ki, hogy eredetileg csak tíz húzónyílás készült, de az összeszerelés során célszerű volt ebből négyet áthelyezni. A tizedik nyílás valószínűleg egy tremoló kapcsolójáé volt. Vö. Hock 2018. 9–10.



12. A pusztaszabolcsi orgona dél felől
Fotó © Enyedi Pál, 2024



13. A pusztaszabolcsi orgona észak felől
Fotó © Enyedi Pál, 2024



14. Az orgona hátulról, mögötte a fűvóházzal
Fotó © Enyedi Pál, 2024

rendszeres közreműködésével. A hangszer felállításakor a hátfalon kitekintőnyílás sem volt, melyen át rá lehetett volna látni a templomtérre.²⁸ Ezek is arra mutatnak, hogy az orgona a főoltárba készült, távol a nyugati, szerzetesi kórustól.

A szekrény legelső festési rétege felemás (12–14. kép). Míg a teljes homlokzat, valamint az oldalfalak övpárkány feletti része szürke márványozású, addig az oldalfalak alsó részének és a szekrény teljes hátfalának színezése vörös. Jóllehet az oldalak érintkezésénél nincs építészeti tagozat, amely az efféle megkülönböztetést indokolná. Az oldalfalakon ugyanakkor az alsószekrény látványa szinte összeolvad a felette lévő, azonos színű tagozattal, az övpárkány architrávjával.²⁹ E festésréteghez a hátfalon, vagyis a vörös felületen dátum

és talányos rövidítésekből álló felirat is kapcsolódik. Felső sora feltehetően a hangszer felújítására utal: „17 R[enovatum] Abo[litum] 39” (megújított, megtisztított); az alsó sor valószínűleg Szűz Máriát nevezi meg: „M[ariae] Inno[centi] V[irginij]”, vagyis: Máriának, az ártatlan Szűznek (15. kép).³⁰ Az alsószekrény oldalán, a fűvó szíjhúzóinak kivezetése körüli javítások is azt bizonyítják, hogy a hátfal első lefestésekor, 1739-ben a hangszer már hosszú évek óta használták.³¹ Azonban egy nagy méretű bútor aligha állhatott két évtizeden át színezés nélkül a templom liturgikus középpontjában, a már teljesen elkészült, díszes főoltár fölött. Így valószínű, hogy az orgonaháznak a templomtérből látható részait – homlokfalát és oldalainak felső részét – a hangszer felállítása után hamarosan lefestették.

28 Hock 2018. 11. A szertartás közvetlenül a főoltárba illesztett hangszer alatt folyt, ahová kitekintőnyíláson át sem lehetett volna lelátni. Későbbi elkészítéséről lásd 35. j. és szöveggörnyezete.

29 A festés részletes leírását lásd 48–49. j. és szöveggörnyezete. Az alsószekrény oldaláról az övpárkányra ma átfutó érezésnek nem látni nyomát a letisztított szekrényről készült fotókon. Vö. *Fotódokumentáció*. Ezeket nem említi a restaurálási dokumentáció sem. Nem tartjuk kizártnak, hogy azok csak a legutóbbi munkálatok során, a retus részeként készültek. Vö. SCHWARTZ 2004.

30 A rövidítések két feloldási lehetőségével lásd Hock 2004. 88; Hock 2018. 13.

31 A nyílások körül trapéz alakban hiányzik az első, 1739-es festékréteg. Mivel e nyílások nemcsak kopottak, hanem részben már foltozottak is, úgy tűnik, hogy az orgonaszekrény falát ezen a helyen még a festés előtt egy trapéz alakú deszkával meg kellett erősíteni. Később a körbefestett és nyilván újra kikopott deszka helyére egy téglalý alakú deszka került, melynek nyílásait az 1778-as átépítéskor, a belső fűvók megszüntetésekor foltozták be, majd a deszkát valószínűleg 1795–1796-ban az egész orgonával együtt zöldre festették. Vö. *Fotódokumentáció*; ENYEDI et al. 2001. 16; a restaurálás során a hangszer-ről eltávolított, Pustaszabolcson megőrzött deszka.



15. Felirat a felsőszelekrény hátfalán
Fotó © Enyedí Pál, 2024

Az orgona 1739 után

A háztörténet szerint 1738 októberében a főoltár mögött lebontották a szentély omladozó boltozatát, a következő évben pedig jelentős összeget költöttek a kórus teljes befejezésére.³² Mivel a kórus festésére, márványozására már 1718-ban sor került, ekkor a karzat berendezése vagy annak festése készülhetett el. Feltehető, hogy a boltozat bontása előtt a főoltár mögött álló orgonát átvitték a nyugati karzatra, a szerzetesi kórusba, a kisebb orgona helyére.³³ A hátuljátszós nagy hangszer szükségszerűen a karzattérfelületbe állították, így a szerzetesi kórus és a zenészek csoportja az orgona háta mögött és esetleg két oldalánál foglalt helyet. A szerzetesközösség liturgikus terébe került, addig csupasz és két évtized alatt



16. Az alsőszelekrény hátfala
Fotó © Enyedí Pál, 2024

már bizonyára elpiszkolódott alsó és hátsó szekrényfelületeket 1739-ben lefestették.³⁴ A festés előtt a hátfalra egy-egy rácsos kitekintőablak készült, alattuk elhelyezett polccal, valószínűleg egy-egy énekesnek, akik így követhették az orgona új helyéről immár látható liturgikus cselekményt a szentélyben (16. kép).³⁵ Ugyanekkor kaphatott alakos ábrázolásokat az orgonaház hátának és oldalának több betéte.

32 „Anno 1738 mense Octobri depositus est fornix sanctuarii post majus altare minans ruina.” „Chorus erectus est perfectus, cuius erectio extendit se ad summam florenorum Rhenensium 235.” *Protocollum* 1718. 113–114. Ugyanekkor a loretói oltárt teljesen újralfestették. „Item altare Beatae Mariae Virginis Lauratum [sic!] et decoloratum est cum statutis et imaginibus, cuius pariter summa facit praementionatorum florenorum Rhenensium f 150.” *Uo.* 114.

33 Vö. 10. j. Az oltár felső részéről lebontott orgona helyét – a négyrészes párkányzat alatt – azonban ki kellett valamiképp tölteni. A háztörténet arról tudósít, hogy 1740-ben a Szent Anna-oltár új díszítést kapott: „Anno autem 1740 altare Sanctae Annae cum cirtis novis necdum decoratis per dominum perillustrem Josephum Fajtinger pro tempore liberae regiaeque civitatis Strigoniensis iudicem curatum est.” Nem lehetünk azonban biztosak abban, hogy ez valóban a főoltár volt, mert a templomban Szent Anna tiszteletére 1719-ben egy régebbi képet említenek, majd 1722-ben egy kisebb oltárt is, melyet 1774-ben megújítottak. Vö. *Protocollum* 1718. 41, 58, 114. A templom 1754-ben kezdődött átalakítása során új főoltár is készült, így az orgona feltételezett eredeti elhelyezésének nyomai ma már nem vizsgálhatók. Vö. PROKOPP 1966. 245–246.

34 A karzat leírása csak jóval későbbi időből, 1824-ből maradt fenn: „In choro in quo religiosi divinum faciunt officium, existit altare Sancti Stephani protoregis haud consecratum, et nec portatile provisum [...]. Adest in choro etiam organum 18 mutationum, mediocri bonitatis. Adsunt 2 imagines majores, quorum una Salvatorem in cruce pendentem, altera vero depositionem Sanctissimi Corporis ejus e cruce signant. Item 14 stalla, unum scamnum pro musicis, pulpitus, psalterium, breviaria, antifonalia, et alia ad usum psallentium necessaria.” PLE, az esztergomi ferences rendház iratai, *Fragmenta visitationis canonicae* 1824. 4–5. Nem tudjuk, hogy az említett állandó oltár hol állt, és hogy már 1739-ben is a kórusban volt-e. A karzat mai, neobarokk kóruspadjai feltételezhetően 1941-ben, az ugyancsak neobarokk szekrényű orgonával és karzatrácscsal együtt készültek. A flóderozott bútorok többsége az 1990-es évek eleje óta a szentélyben áll. Varga Imre Kapisztrán tájékoztatása és helyszíni szemle alapján. A barokk kóruszések feltételezett egykori táblaképeiről lásd 85. j.

35 Hock 2018. 6, 11, 13. A rácsos betétek mérete 38 × 61 cm. Az időközben eltűnt és ismeretlen formájú polcokat a restaurálás során nem pótolták. Megjegyzendő, hogy az orgonistának a billentyűzet föl,



17. Az 1778-ban beépített pozitív homlokzata, felette a korábbi orgonarészel
Fotó © Enyedi Pál, 2024

A hangszer legjelentősebb átalakítása a már említett, 1778. évi bővítés volt. Ekkor az addig kilencregiszteres,

a hátfal közepére nem lehetett kitekintőnyílást vágni, mert a manuálbillentyűzet szerkezetéhez tartozó tengelydeszka a szekrényen belül teljesen eltakarta volna a kilátást.

- 36 A munkával megbízott rajeci (Rajec, Szlovákia) orgonaépítő, Jan Pazsiczky műveinek korabeli, szlovák nyelvű jegyzéke egy 19. századi másolatban fennmaradt. Az 1778. évi egyik bejegyzés: „Do Ostrihoma pp. františkanom, ku S. Anna, do stareho organa postiv 6 mut., pedal, a nove mechi za 200 Zl.” HOCK–ENYEDI 2017: 63, 84. Bár a jegyzék szám szerint nem említi a két új pedálváltózatot, mindkét fennmaradt sípsor kiképzése megegyezik Pazsiczkynak a pozitívba készített sípjával. ENYEDI et al. 2001: 9, 11.
- 37 Az orgona hangképét lásd Hock 2004. 91. 1782-ben az esztergomi Szt. Péter és Pál-templomba készült tizennyolc változatú, 1794-ben a szobi katolikus templomba tizenhat változatú orgona. HOCK–ENYEDI 2017: 64–65.
- 38 Hock 2004. 89. A betéteken legalul az 1778 után felhordott zöld olajfestés volt, tehát bizonyosan az 1739-es festés után készültek. Hock 2018. 18. Mivel közvetlenül a sípsorok mellett található, a kifarészelésre célszerűen a sípok kiemelése, vagyis orgonatisztítás és hangolás kapcsán kerülhetett sor. Az új betétek rácsainak külső pálcai ívelt keresztmetszettel készültek, ellentétben a kitekintőablakok korábbi, háromszög átmetszetű pálcaival. Az előbbi pálcák profilja pedig hasonló a beckói (Beckov, Szlovákia) Pazsiczky-orgona (1780) betéteinek pálcaiéhoz. Vö. *Fotódokumentáció*.
- 39 Az 1778-as átépítés után csupán a munka során megsérült régi festést javították a pozitív újonnan beépített homlokzata körül. Hock–SIRÁK 2003. 5. Az esztergomi rendház évi gazdasági jelentései csak 1784-től maradtak fenn, vö. ŠAB, fond MPF, 4. [Hospodárske záležitosť], nr. 617. Constitutiones 1784–1918; MFL, VII.09, Constitutiones 1792–1844 cs., Constitutiones 1846–1900 cs. Ezekben 1796-os az első adat az orgona újrafestésére (az 1789–1791-es évek iratai hiányzanak): „Organum cum cratribus chori noviter incoloratum – 80 Fl 25.” ŠAB, fond MPF, nr. 617, Constitutio conventus 1796. július 27. A szekrény ekkor kaphatta világoszöld színezését. Vö. Hock 2004. 89.

egymanuálos-pedálos hangszert az aljába tett sípsorokkal – egy újabb manuál hat regiszterével és további két pedálváltózatot – tizenhét regiszteresre egészítették ki és új fúvókkal látták el.³⁶ Az alsószekrénybe tett pozitív immár nem szögletes, hanem íves alapú sípmezőket kapott, rokokó faragványokkal (17. kép). Az orgona ekkor érte el a városi templomainkba készült nagyobb barokk orgonáink méretét.³⁷ Valószínűleg ekkor cserélték ki nyitható rácsos betétekre a felsőszekrény oldalainak rögzített betéteit, továbbá a hátfal közepének korábban is kivehető, de addig bizonyára úgyszintén tömör ajtaját (12–15. kép).³⁸ Így az orgona régi részének hangját oldalt és hátul is jobban lehetett hallani. Az új betéteket és a homlokzat új, alsó részeit azonban csak később, valószínűleg 1795–1796-ban festették le, a teljes orgonaházzal – így az alakos ábrázolásokkal – és a karzatrácscsal együtt.³⁹

A hangszer későbbi javításáról, festéséről számos adatot ismerünk.⁴⁰ Ám a továbbra is szűkszavú közlésekből és az orgonán fennmaradt nyomokból nem tisztázható egyértelműen, hogy a hátsó billentyűzetek helyett mikor készült az első játszóasztal a hang-

- 40 A fúvót 1801–1802-ben, az egész hangszert nagyobb összegért 1828–1829-ben javították: „Rupti et lacerati folles organi emendati et novis pellibus conglutinati – Rfl 4.” MFL, VII.09, Constitutiones 1792–1844 cs., Constitutio 1802. augusztus 30.; „Pro reparatione organi – Fl 136.” Uo. Constitutio 1829. július 28. 1853-ban Michael Löth orgonaépítőnek fizettek ki 110 forintot, aki négy hónapig ellátást és szállást is kapott a helyszínen: „Organum reparatum – 110 Fl.” ŠAB, fond MPF, nr. 617, Constitutio conventus 1854 (1853. július 28. után); „Organum, quod ab immemorabili tempore reparatum non est, anno 1853 per Michaelem Löth [Löbh?] celebrem organifitem renovatum est pro 110 fl[orens] v[alutalibu]s, cui conventus penes solutionem memoratam et victum et hospitium per decursum 4 mensium resolvit.” *Novum Protocolum* 1778. 16. 1857-ben Johannes Schubert prágai festő a teljes templomot újrafestette. Uo. 42. 1867–1868-ban orgonajavításra és -tisztításra került sor: „In reparationem et purificationem organi – 80 Fl.” MFL, VII.09, Constitutiones 1846–1900 cs., Constitutio 1868. augusztus 4. 1883–1884-ben Rómann János érsekújvári festő ismét kifestette az egész templomot. *Novum Protocolum* 1778. 71–72. A 19. században készült játszóasztalban barna festékkel készült 1884-es évszám található. Hock 2004. 89. 1892–1893-ban új franciaifúvó készült: „Folles organi – 70 Fl.” MFL, VII.09, Constitutio 1846–1900 cs., Constitutio conventus 1893. júl. 12.; Hock 2004. 89. 1907–1908-ban – külön nem jelölt összegért – ismét javították az orgonát. „Pro reparationis organi [...]” ŠAB, fond MPF, nr. 617, Constitutio conventus 1908. júl. 9. Az 1914-es templomfestés kapcsán 200 K-ért az orgonát is lefestették. *Novum Protocolum* 1778. 122; Juhari Károly festő 1914. december 31-én kelt számlája és 1915. január 26-án az esztergomi házfőnököknek írt levele nyomán HAJDÓK 2001. 35. Megjegyzendő, hogy utóbbi dokumentumok eredeti példánya lappang, egyikük sincs a lelőhelyként megadott helyen (PLE, az esztergomi ferences rendház iratai: az esztergomi ferences templom építésére vonatkozó iratok 1756–1918 [helyesen: 1754–1918]). A fénymásolatokba való betekintés lehetőségéért ezúton is köszönetet mondunk a szerzőnek.

szerhez, és mikor helyezték át önálló, a mellvédbe állított kisebb szekrénybe az 1778-ban az orgonaház aljába beépített pozitívívűvet. A feljegyzések alapján 1828–1829-ben, 1853-ban és 1867–1868-ban is lehetett nagyobb beavatkozás.⁴¹

Orgonájuk felépítése után közel kétszáz évvel, 1916-ban a ferencesek új hangszer beszerzéséről határoztak; a kivitelezésről a helyszínre érkezett Matthäus Mauracher salzburgi orgonaépítővel egyeztek meg.⁴² A háború miatt azonban a munkálatok ekkor nem kezdődtek el, csak 1941-ben váltotta fel a budapesti Rieger-cég orgonája a régi hangszert.⁴³

Huszonegy évvel később, 1962-ben a pusztaszabolcsi plébánia – „régí és rossz” orgonája anyagának felhasználásával – új, neobarokk jellegű, kétmanuálos-pedálos, tizenhat regiszteres hangszer készítését kezdeményezte, Gonda Nándor orgonaépítő tervezete alapján, Erdősi József kivitelezésében. 1968-ig csak egy új fűjtatómotort és orgonapadot sikerült beszerezni. Bár ekkor az egyházközség vezetősége ismét szorgalmazta a hangszer megépítését, és előleget is fizetett a vállalkozónak, az épp kinevezett plébános anyagi nehézségekre hivatkozva nem vállalta az időközben jelentősen megnőtt költségek előteremtését. Helyette elektromos hangkeltésű orgona vásárlását javasolta, amire azonban nem került sor.⁴⁴ A következő évtizedekben a hangszer egyre rosszabb állapotba került, az ezredfordulón már csak a pozitívívű volt úgy-ahogy használható.⁴⁵

A 2004-es restaurálás óta az orgona ismét 1778-as állapotában áll.⁴⁶ Ekkor a szekrény 1778-ban beépített

és csak később lefestett részei újabb, az első festésréteghez illeszkedő, de attól némiképp eltérő színezést kaptak.⁴⁷

Táblaképek az orgonán

A szekrény felületének nagyobb részét a restaurálás előtt öt festékréteg fedte. A legelső krétaalapozású szürke (1718 után?) és vörös (1739), tojástemperás márványozás volt, fölötté védő lakkréteggel. Amint említettük, előbbi a homlokzatra és a felsőszekrény oldalaira, utóbbi a többi felületre került. A korona- és övpárkány is vöröses színű, kivéve a szürkés képszéket.⁴⁸ Ezekre utóbb alapozás nélkül egy zöld (1795–1796?), egy barna (1884?), végül egy-egy fehér színű (1914, 1941?) réteget hordtak fel, olajfestékes mázolással.⁴⁹

A szekrény két oldala és háta kiemelhető betétekkel nyitható. Ezek közül ma négyen található figurális festés, valamennyi jelzetlen. A betétek fenyőfából, hevederezéssel készültek. Egy-egy kép a felsőszekrény hátfalának két szélén látható, méretük 50 × 204 cm (18–19. kép). A másik két festmény az alsószekrény oldalsó betétjeire került, ezek mérete 62 × 154,5 cm (20–21. kép).⁵⁰ A képek zöldfölddel alapozottak, rajta lazúros-márványos zöldföld réteggel, majd a temperás kompozícióval és fedő lakkozással. Szürkésbarna tónusú háttérükkel hangsúlyosan kiemelkednek a szekrény környező vöröses felületéből, ami talán indoka volt az utóbbi szín megválasztásának, eltérve a szekrény többi részének

41 A rendtartomány pesti templomában 1851-ben választották szét a pozitívot az orgona többi részétől, így kézenfekvő lenne, hogy ez Esztergomban is ekkortájt, 1853-ban történt. Vö. MFL, VII.01., 3. dob., IX. cs., *Novum Protocollum Conventum Pestiensis* 1854. 92–93. nyomán ENVEDI et al. 2001. 4.

42 *Novum Protocollum* 1778. 138–139.

43 1918-ban a nagy orgonaház homlokzati ónsípjait háborús célra rekvirálták. *Novum Protocollum* 1778. 146. 1925-ben Várad Miklós orgonaépítő horganyból pótolta a harmincegy elvitt homlokzati sípot. *Novum Protocollum* 1778. 170–171. A hangszer eladásáról lásd 4. j.

44 Az eredetileg 180 ezer forintos költségvetésű tervezet szakértői véleményezését és a püspöki engedélyt, valamint az orgonaépítés elvetésének néhány 1968-as dokumentumát lásd PLSzfV, I.3. nr. 4502B, 273-1962; I.3. nr. 4502B, 892-1968. Mózessy Gergely gyűjteményi igazgató tájékoztatója.

45 Az 1971-es templomleltár szerint a hangszer javításra szorult. Mózessy Gergely gyűjteményi igazgató elektronikus levele (2024. 11. 12.). Az 1987-es orgonafelmérés jegyzőkönyve szép hangú, de elhanyagolt hangszernek írta le. *Magyarország orgonajegyzéke*. A pusztaszabolcsi r. k. templom orgonája felmérési jegyzőkönyve, 1987. 06. 22.

46 A hangszer visszaalakítását a fellelhető nyomok és hasonló korabeli hangszerek vizsgálata alapján a Varga Orgonaépítő Kft. végezte,

Hock Bertalan és Sirák Péter szakértői közreműködésével. Ekkor beépítették a mixtúra változat eredetileg tervezett, de el nem készült második sorát. Az 1925-ös horgany sípok helyett ónsípok készültek a homlokzatra, felvidéki minták alapján részben trébelve. A szekrény restaurátora Schwartz Rezső, a csendéletek Jeszeniczky Ildikó és Perjés Edit volt. Hock 2004. 90–91.

47 A restaurálási egyeztetésen döntöttek arról, hogy az 1778-ban beépített homlokzati elemek színezése a környező első festés tónusával, de márványozás nélkül készüljön. SCHWARTZ 2004. 8–9. A felsőszekrény rácsos betétein a rácsok színezése jelenleg vörös, a kereteké pedig zöldesszürke márványozás, ami a restaurálás során készülhetett, mint a környező első színréteghez úgyszintén illeszkedő, de attól mégis eltérő festés. Az ezzel kapcsolatos döntésről és a kivitelezésről a fennmaradt dokumentáció hallgat.

48 A ma egységesen vörös márványozású keskeny lábazat homlokzati része az orgona kettéválasztásakor semmisülhetett meg, ennek egykori színét nem ismerjük.

49 A festékrétegek leírását lásd SCHWARTZ 2004. 3–4; JESZENICZKY et al. 2003. o. n. Lásd továbbá 38–40. j. Feltételezzük, hogy a szekrény utolsó, ugyancsak fehér festékrétegét a pusztaszabolcsi felállítás során kapta.

50 A méreteket félcentiméteres pontossággal kerekítettük.

szürke festésétől. A táblák többi, eltávolított festékretege megegyezett a szekrény más részeinek 1778 utáni színezésével.⁵¹

Barokk orgonáinkon figurális ábrázolás szinte mindig fafaragó-faszobrászati alkotásként jelenik meg. A szekrény oldalain elhelyezett és a síptükröket övező faragott, aranyozott díszítmények többnyire stilizált növények, indák, levelek, virágok; igényesen kialakított hangszerek koronapárkányán pedig leggyakrabban zenélő angyalcsoport és Dávid király szobra látható. Festett képként olykor a hárfázó Dávid király és az orgonáló Szent Cecília vértanú szűz került a szekrény oldalfalára vagy az orgona becsukható szárnyára, de utóbbiakon néha stilizált növények is feltűnnek.⁵²

A pusztaszabolcsi orgona faragott díszai a szokásos, hársfából készült, eredetileg enyves krétaalapozáson és vörös bóluszon fényaranyozott növényi motívumok.⁵³ Az orgonaház középső részének tetején fennmaradt nyomok arra utalnak, hogy ott egykor szobrászati dísz vagy szobor is lehetett.⁵⁴ Ha az orgona eleinte a főoltár felső részében állt, talán egy felhőkkel övezett istenszemet helyezhettek ide, amely gyakran zárta felülről a barokk oltárépítményt. A szekrény festményein sem szentek, sem angyalok nem láthatók, hanem virágok, gyümölcsök és állatok, azonban nem stilizálva, hanem természetes valóságukban, színesen, térbe helyezve, egy-egy csendélet részeként ábrázolva.

Bár a csendélet ekkoriban főként kastélyoknak, kúriáknak és módosabb polgári szobáknak volt a díszé, a hazai emlékek között szerzetesi környezetből is ismert néhány hasonló, az elmúlásra figyelmeztető ábrázolás, *vanitas*-kép.⁵⁵ Am csendélet kifejezetten templomi elhelyezéséről eddig nem volt tudomásunk. Az orgonaház hátuljára festett képek a templomhajóból egyáltalán nem látszottak, az oldalfalak alsó felén lévő ábrázolások pedig csupán a hajó hátsó végének két széléről, de onnan is csak főbb vonalaikban lettek volna felismerhetők, ha a karzattal védően nem lett volna a szerzetesi

templomokban szokásos, betekintést akadályozó rács.⁵⁶ Ezért a képek csak a karzaton lévőeknek készülhettek, vagyis elsősorban az ott rendszeresen karimára összegyűlt szerzeteseknek.⁵⁷

Egy későbbi, 1824-es leírás szerint a kóruson az orgonán kívül tizennégy stallum is volt, továbbá a zenészek padja, az éneklőállvány, valamint többféle, a zsolozsmához szükséges könyv, sőt egy állandó oltár is.⁵⁸ Nem ismerjük azonban a berendezésnek sem ekkori, sem 1739-es pontos elhelyezkedését. A stallumsor a karzat középső terének hátsó falánál is állhatott, a két szélen U alakban előrefordítva. A templomhajó felé a kilátást a mellvédrács és az annak középső kivágásában álló orgona zárta le. A karimát az orgona hátuljánál, az éneklő szerzetesekkel egy térben, de azoknak háttal ülő orgonista kísérhette (14., 16. kép).

Mi volt a szerepük e képeknek? Az imádkozás térében mindennek a vallásos buzgóságot kell szolgálnia és a liturgiára kell irányítania a figyelmet. Ezért a látszólag világias természetábrázolásoknak jelképes értelmet kell tulajdonítanunk, hasonlót azokéhoz, melyekkel gyakran a világi terekbe helyezett csendéletek is készültek.

A hátfal csendéletei

Tudvalevő, hogy csendéletek jelentésének feltárása során a tárgyyszerűen láthatóból csak fokozott óvatossággal következtethetünk arra az eszmei tartalomra, melyet keletkezése idején – esetünkben közel három évszázaddal ezelőtt – a látvány sugallt. Értelmezésük mindig kísérlet marad, nyitva újabb gondolatokra. Biztosak lehetünk azonban abban, hogy templomba olyan, a keresztény tanítást hirdető ábrázolásokat helyeztek el, melyek jelrendszerét a lehetséges szemlélők műveltségükkel és hitbéli gyakorlatukkal képesek voltak megfejteni. Ennek alapja pedig szerzeteseknél a liturgia naponta énekelt, olvasott, imádkozott latin nyelvű

51 JESZENICZKY et al. 2003.

52 Felvidéki templomok orgonáinak efféle képeit lásd GERGELYI–WURM 1989. 105–106, 123–125, 149, 157. Festett virágfüzérék díszítik továbbá a révkomáromi ferences templomba készült orgona (1779) oldalsó betéteit is (ma Bacsfa / Báč római katolikus templomában). Uo. 194–195; *Fotódokumentáció*.

53 SCHWARTZ 2004. 4.

54 HOCK 2018. 3.

55 MOJZER 1985. 267. A cikkben említett négy festményből három a majki kamalduli kiállításon tekinthető meg. Nemes Gábor, a Győri

Egyházmegyei Gyűjteményi Központ vezetőjének szíves tájékoztatása.

56 A rács létezéséről az első biztos adat az 1795–1796-os festési feljegyzés, lásd 39. j.

57 Az orgona lefestését követő évben, 1740-ben az állandó alamizsnás bevételből újabb kép került a kórusra, mely a Megváltó sírját ábrázolta: „Item in choro imago denotans sepulchrum Salvatoris nostri beneficio elemosynario constans florenos pariter Rhenenses 20 procurata est.” *Protocollum* 1718. 114.

58 Lásd 34. j.



18. Virágcsendélet az orgona hátfalának északi oldalán
Fotó © Enyedi Pál, 2024



19. Virágcsendélet az orgona hátfalának déli oldalán
Fotó © Enyedi Pál, 2024

szövege volt, amely alapvetően a biblia könyveiből és egyházyatyák írásaiból merített.⁵⁹

A szekrény hátfalának két szélén sötét, szürkés háttér előtt egy-egy posztamensre állított vázát látunk, színpompás, vágott virágokból álló csokorral (14., 18–19. kép). A képek párt alkotnak: a bal oldali vázát balról és felülről, a jobb oldalt jobbról és felülről szürkés-kék, dúsan redőzött, arany zsinórral és bojttal ellátott festett függöny keretezi. A posztamensek nem a képek közepén, hanem bal oldalon a bal szélén, jobb oldalon a jobb szélén állnak, külső részük már nem is került bele a képbe.⁶⁰ Mindkét csokor belső fele kapott hang-

súlyt, nagyobb, sűrűbben elhelyezett virágokkal. A kép térhatását elsődlegesen a talapzatok tetejének ferdén hátrafutó belső széle és hátsó éle adja. Ugyanezt segíti, hogy a felső megvilágításban láttatott kompozíció közvetlen fény csak a csokor közepét éri. Bár a képek a felsőszekrényen, mintegy három-négy méteres magasságban vannak – vagyis a karzaton ülő szemlélőnek jóval a feje fölött –, maguk a kompozíciók nem ebből az alsó nézetből, hanem szemből készültek, a táblák és egyben a virágcsokrok közepének magasságából, ami a kényyszerűen távoli szemlélőhöz közelebb hozza a látványt. Az alkotó a szokatlan méretű, 1:4 arányú

59 Idézeteinket a latin úgynevezett Vulgata-biblia szövegét követő Káldi-Neovulgata szerint adjuk (Szentírás 1997), a továbbiakban pusztán a szentírási könyv nevének rövidítésével és az adott fejezet, vers számával. Esetenként jelezzük a szöveg helyét korabeli misekönyvben,

illetve ferences breviáriumban is (*Missale* 1634, *Breviarium* 1669).

60 Ezért nem is dönthető el, hogy posztamens, avagy egy-egy mellvédszakaszt látunk-e.



20. Csendélet madarakkal az orgona északi oldal falán
Fotó © Jeszeniczky Ildikó–Perjés Edit



21. Csendélet állatokkal az orgona déli oldal falán
Fotó © Jeszeniczky Ildikó–Perjés Edit

táblákat igyekezett megfelelően kitölteni: a posztamens és a függöny közötti felületre egy-egy karcsú vázát helyezett, a virágcsokrokat pedig felfelé erősen nyújtott háromszögbe komponálta, néhány magasra emelkedő virággal. Alsó nézetből azonban mindez rövidülésben jelenik meg. Az egymástól csak kisebb részletekben különböző, sárgásbarna színű vázák ugyan árnyékban maradnak, ám értékes ötvösmunkáknak látszanak, serlegszerű talppal, a fogón gyűrűvel és nádusszal, az edény kiszélesedése alatt gallérszerű, bimbós díszítéssel. A képeken a virágok – más korabeli csendéletekhez hasonlóan – mintegy rangsorban következnek felülről lefelé.⁶¹ Jobb oldalon legfelül fehér liliom, a tisztaság erényének jelképe magasodik a többi virág fölé, alatta

sárga liliom, majd mindkét oldalon rózsza, tuba- és bazsarózsza, jázmin, jobbra lejjebb nefelejcs látható (22–23. kép). További, biztosan nem azonosítható növények társaságában végül alul kék hajnalka hajlik lefelé, egy más növényeket elfojtó, mérgező gyom, mely a korban az állhatatosság szimbóluma is volt.⁶² A színek is felülről lefelé rangsorban jelennek meg: előbb a fehér látható mindkét oldalon, majd a sárga, a rózsaszín és piros, végül a világosabb és sötétebb kék tűnik fel a zöld levelek között, mintegy felsorakoztatva a szivárvány színeit.

A korabeli virágcsendéletek nemcsak gyönyörködtették nézőiket, hanem a vágott, esetleg már hervadó virágok, lehullt szirmok az e világi élet végességére is emlékeztettek. Utóbbit jobb oldalon szétbomlott vi-

61 Vö. BATTISTINI et al. 1999. 205.

62 LEONHARD 2013. 32, 59, 243.



22. Az északi oldali virágcsendélet részlete
Fotó © Jeszeniczky Ildikó–Perjés Edit



23. A déli oldali virágcsendélet részlete
Fotó © Jeszeniczky Ildikó–Perjés Edit

rágú rózsák, bal oldalon néhány, a talapzaton fekvő hajnalkavirág jelzi. Az orgonahátfal virágcsendéletei elsősorban az e világi isteni gondoskodást, a teremtés szépségét, egyben mulandóságát mutathatták a zsolozsmát imádkozó szerzeteseknek, figyelmüket ezzel a láthatatlan dolgokra, Isten országára irányítva.⁶³

A csokrok ünnepélyes, a szekrény függőleges közep-tengelyét hangsúlyozó színpadias beállítás, az ábrázolt virágfajok, továbbá a középső betét fölötti felirat

valószínű alsó sora („Mariae Innocenti Virgini”) ezenfelül azt sejtetik, hogy a két oldalsó táblakép között eredetileg egy harmadik festmény is lehetett, mégpedig Szűz Mária képe. Erre mutat a szekrény története is: amint említettük, a hátfal közepén lévő rácsos betét 1739 után, feltehetően 1778-ban, az oldalfalak rácsaival együtt készült. Mivel a korábbi betét 1739-ben még bizonyára tömör volt, valószínű, hogy rá, e festett környezet középpontjára is egyszerű márványozás helyett

63 „Ne aggódjatok az életekért, hogy mit egyetek, se a testetekért, hogy miibe öltözködjetek. Nem több az élet az ételnél, a test pedig a ruhánál? [...] Nézzétek a mezők liliomait, hogyan növekszenek: nem fáradoznak és nem fonnak; mégis, mondom nektek: még Salamon sem volt dicsősége teljében úgy felöltözve, mint egy ezek közül. Ha pedig a mezei fűvet, amely ma van, és holnap a kermencébe vetik, Isten így felöltözteti, mennyivel inkább titeket, kishitűek? [...] Ti keressétek először az Isten országát és annak igazságát, és

mindezt megkapjátok hozzá.” Mt 6,25–34, *Missale* 1634. 360–361, [642] (pünkösdi utáni 14. vasárnap evangéliuma és kommúniója, Szent Kajetán ünnepének evangéliuma); „Olyan az ember élete, mint a fű: kivirul, mint a mező virága, de ráfúj a szél, és nincs többé, s a helyét sem ismerik. De az Úr kegyelme öröktől fogva és örökké kíséri azokat, akik őt félik.” Zsolt 103,15–17a, *Breviarium* 1669. 73. 853 (a szombati matutinum 6. zsoltára; Szent Mihály arkangyal ünnepén a matutinum 3. nokturnusának 3. zsoltára).

figurális festés került, egy triptichon középső részeként (mérete 87,5 × 107 cm). A csokrok nem pusztán díszítettek két oldalról a Mária-képet, hanem egyes részleteik Máriára is vonatkozathatók voltak, őt vagy erényeit jelképezték. A lilium bibliai említéseit maga a liturgia hozza kapcsolatba a Szent Szűzzel.⁶⁴ A középpontba helyezett rózsák, sőt maguk a díszes vázák is Máriának a loretoi litániában lévő megszólításaira utalhatnak.⁶⁵ A három kép együttese az orgonával eltakart templomtér és szentély előtt mintegy ikonosztázként jelent meg a zsolozsmázó közösség előtt, az örökkévalóság ábrázolásaként, a megnyílt ég kék színében megfestett függönyök között látható kompozícióval. Bár a triptichonra fel kellett nézni, a csokrok szembenézeti perspektívája az orgona mögött zsolozsmázókat úgyszólván felemelte ehhez az örökkévalósághoz, a mennyei liturgia részesévé is téve őket.

Az oldalsó ábrázolások

Az alsószekrény oldalain lévő csendéletek is párt alkotnak (20–21. kép). Középpontjukba posztamensre helyezt, gyümölcsökkel teli kosár került, virágokkal és levelekkel kiegészítve; mindkét képen állatok, nagyjából madarak is láthatók. A talpazatok a táblákon a szekrény hátfala felőli oldalon állnak, a rajtuk lévő, felső megvilágítású kompozíciók átnyúlnak az orgonahomlokzat felőli oldalra is. A posztamensnek teteje, mely a kóruspadlótól mintegy 125 cm magasságban van, itt is enyhe felülnézetből látható, ami ez esetben megfelel a karzaton álló szemlélő természetes nézőpontjának. Az északi oldalon lévő képen a kosárban almát, gránátalmát, körtét, barackot, a kosárból előre kifordulva pedig néhány szem sárga ringlót látunk. Az egyik almába már beleharaptak, s előtte egy lehullt fehér virág fekszik. A romlás jeleként más gyümölcsökön egy-egy folt tűnik fel, mögöttük pedig egy nagyobb, elszáradt levél (24. kép). A gyümölcsök fölé virágok magasodnak, bal oldalon fehér, jobbra piros tubarózsa, utóbbi mellett két piros szegfű is. A fehér és piros virágok között katáng emelkedik. A növények fölött egy-egy madár látszik, mindkettő bal felé, az orgonahomlokzat irányába néz.

A kisebb, szürke madár a csendélet középmagasságában, egészen a bal szélén, a fehér virágon ül, jobb lábát, mely véresnek tűnik, előrenyújtja. Mögötte, legfelül egy jóval nagyobb, színes madár, egy süvöltő egyensúlyoz a katángon, egyik lábát hátranyújtva (25. kép).

A másik, déli oldalon lévő képen a kosárban almát, gránátalmát, körtét, a körte mellett talán fügét látni, továbbá nagy számban szilvát, a jobb szélén pedig egy fürt szőlőt; egy részük nem a kosárban, hanem a talpazaton fekszik. Itt is találunk már megkezdett vagy felvágott almát. A gyümölcsök közé hullva néhány nagyobb piros és fehér virág látható, egy hajnalkavirág pedig a posztamens fejezete mögül tűnik elő. Legalul, jobb szélén, egy bimbózó vesszőn rigóféle madár ül, s szárnyait megrebbentve a szőlőt szemezgeti. Lábai hozzá vannak kötve egy szeszélyesen kanyargó piros zsineghez, mely a görög ábécé alfa (Α) és ómega (Ω) betűjét rajzolja ki. A zsineg másik vége jobb felé, a főoltár irányában elhagyja a látóteret (26. kép). Az ábrázolás másik különlegessége, hogy a körte, szilva szárain, ágain nem saját levelüket látni, hanem a vesszőjéhez hasonlót (27. kép). Itt is feltűnik egy másik madár: a jobb felső sarokban, kívülről repül a látótérbe egy tengelec. A kompozíción még két állat látható, a bal szélén a körtén egy piros bogycat, valószínűleg galagonyát majszoló mókus, a posztamens jobb szélén, egy alma előtt pedig egy fekete bogár.

E képek festésmódja elnagyoltabb, mint a hátfalon láthatóké, színezésük is visszafogottabb. Ezenfelül az ábrázolásokon a növények, állatok ugyan életszerűek, ám maguk a kompozíciók mesterségesek, beállítottak, az utóbb leírt táblán pedig kifejezetten természetellenes valóságot látunk. Míg tehát a két hátsó tábla virágcsokrainak díszítő, gyönyörködtető szerepe tűnik elsődlegesnek – sőt, ez akár önmagában is értelmet adhatna a képeknek –, az állatalakos ábrázolásokban mindenekelett szimbolikus jelentést, erkölcsi tanítást kell feltételeznünk. Ennek kibontásához – amint már a hátsó táblák esetében is tettük – magán a kompozíción kívül tekintettel kell lennünk a táblák elhelyezésére is a templomtérben, melynek liturgikus középpontja, az imádkozás és a tiszteletadás iránya a templom főoltára a tabernákulumban őrzött oltáriszentséggel, a hit szerint jelen lévő Krisztussal.⁶⁶

64 Valamennyi virág és lilium: „Virág vagyok a mezőn, és lilium a völgyben.” Én 2,1, *Breviarium* 1669. 110, 745 (advent 2. vasárnapján a matutínium 5. olvasmánya; Sárlos Boldogasszony ünnepén a matutínium 1. olvasmánya); lásd továbbá: „Amilyen a lilium a tövisek között, olyan a kedvesem a leányok között!” Én 2,2, *Uo.*, 199, 745 (Szeplőtelen fogantatás ünnepe 1. vesperásának zsoltárantifónája, Sárlos Boldogasszony ünnepe matutíniumának 1. olvasmánya).

65 „Vas spirituale” (Lelki edény), „Vas honorabile” (Tiszteletes edény), „Vas insigne devotionis” (Ájtatosság jeles edénye), „Rosa mystica” (Titkos értelmű rózsza). DORN 1758. 32–35, 64. Az esztergomi templomban Loretoi-oltár is volt, lásd 32. j.

66 Amint említettük, ez itt – a legtöbb középkori templomhoz hasonlóan – nagyjából egybeesett a földrajzi kelettel. Lásd még FRITZSCHE 2010. 30–31.



24. Gyümölcsök és virágok az északi oldali csendéletről
Fotó © Enyedi Pál, 2024



25. Süvöltő az északi oldali csendéletről
Fotó © Enyedi Pál, 2024

Az északi oldalfalon lévő kép gyümölcskosara közepén a megkezdett alma és a lehullt fehér virág a bűnbetésre, az ártatlanság elvesztésére utal. A felfelé nyújtott ovális kompozícióban ezt külön hangsúlyozzák a sugár-szerűen elhelyezett virágszárak, melyek tekintetünket az almára vezetik. Az alma és a többi színes, illatozó, édes gyümölcs a földi kívánságok jelképe is, a körte és a barack egyben a testiség szimbólumaként.⁶⁷ Mulandóságukat a rajtuk feltűnő foltok és a száraz levél jelzi. Míg a posztamens a gyümölcsökkel a kép föl-

tártól távolabbi oldalán áll, a magasan ülő két madár a fölöttébb felé fordul, a világi vágyakon és kísértéseken felülemelkedő, Krisztusra figyelő lélek jelképeként.⁶⁸ A kisebb szürke madár – talán veréb – az egyszerű és szegény emberé; az alatta lévő fehér virágok ártatlanságát, a bűn fölött aratott győzelmét és a rá váró mennyi dicsőséget jelzik.⁶⁹ Sebesült lábát a madár – Istenben bízva – gyógyításra nyújtja előre.⁷⁰ A nagyobb, díszes tollazatú süvöltő a kompozíció legtetjén a gazdagot jelképezheti, aki e világi megtiszteltetésben részesül.⁷¹

67 Az őszibarack a korban az almához hasonló szimbolikus jelentést is hordozott. SCHNEIDER 2003: 129.

68 Vö. A keresztény művészet lexikona 1986. 211; DÁVID 2002. 157.

69 „Halljátok, szeretett testvéreim! Nem a világ szemében szegényeket választotta ki Isten, hogy gazdagok legyenek a hitben, és örökösei annak az országnak, melyet azoknak ígért, akik őt szeretik?” Jak 2,5. *Breviarium* 1669. 365 (húsvét utáni 5. hét keddjén a matutinum 2. olvasmánya); A keresztény művészet lexikona 1986. 293; DÁVID 2002. 76.

70 „Alleluja. Dicsérjétek az Urat, mert jó neki zengeni, gyönyörűség hirdetni Istenünk dicséretét. Felépíti az Úr Jeruzsálemet, egybegyűjti Izrael szétszórtait. Meggyógyítja a megtört szívűeket, sebeiket bekötözi.” Zsolt 147,1–3. *Breviarium* 1669. 93 (a szombati vesperás 4. zsoltára).

71 „Mert ha belép a ti közösségetekbe egy ember aranygyűrűvel, fényes öltözetben, és belép egy szegény is rongyos ruhában, s ti arra figyeltok, aki drága ruhába van öltözve, és azt mondjátok neki: »Foglalj itt helyet kényelmesen«, a szegénynek pedig azt mondjátok: »Te csak



26. Szőlőt csipegető, megkötözött madár a déli oldali csendéletről
Fotó © Enyedi Pál, 2024



27. Mókus a déli oldali csendéletről
Fotó © Enyedi Pál, 2024

Ugyan ő is Istenre figyel, de az alatta lévő gyom, a kaktáng arra figyelmeztet, hogy milyen nehéz erényes életre és üdvösségre jutnia.⁷² Hátranyújtott lába arra utalhat, hogy továbbra is csábítják gazdagságának lehetőségei, a mulandó világi hatalom és dicsőség.⁷³ Utóbbiakat az alatta lévő, már fészlő vörös virágok jelenítik meg, me-

lyek a szentéllyel és a mennyei erényeket jelképező fehér virágokkal ellentétes irányba hajlanak.⁷⁴

Míg az északi oldali kép ovális kompozíciója kiegyensúlyozott és tágas, a déli oldalon nemcsak zsúfolt látvány fogad minket, hanem a rend felbomlása is. A virágok nem magasodnak a gyümölcsök fölé, hanem

állj meg ott vagy ülj a lábam zsámolya elé», vajon nem ítélkeztek-e magatokban, s nem lettetek-e gonosz felfogású bírakká?» Jak 2,2–4. *Breviarium* 1669. 365 (húsvét utáni 5. hét keddjén a matutínium 1. olvasmánya).

72 „Az alacsony sorsú testvér azzal dicsekedjék, hogy Isten felmagasztalta, a gazdag viszont azzal, hogy megalázta, mert el fog tűnni, mint a fű virága. Fölkelt ugyanis a nap perzselő hevével, kiszáritotta a fűvet, lehullott a virága, s tönkrement a színpompája; így fog a gazdag is elhervadni az ő útján. Boldog az az ember, aki a próbátételt elviseli, mert ha hűnek találják, elnyeri az élet koronáját, amelyet Isten az őt szeretőknak megígért.” Jak 1,9–12. *Breviarium* 1669. 362 (húsvét utáni 4. vasárnap matutíniumának 2–3. olvasmánya); *Missale* 1634. 536 (Szent Donát ünnepén a mise leckéje).

73 „Ha tökéletes akarsz lenni, menj, add el, amid van, add oda

a szegényeknek, és kincsed lesz a mennyekben. Azután jöjj, kövess engem.» E szó hallatára az ifjú szomorúan elment, mert nagy vagyona volt. Ekkor Jézus így szólt tanítványaihoz: »Bizony, mondom nektek: a gazdag ember nehezen tud bemenni a mennyek országába. [...]« Mt 19,21–23. Lásd továbbá Mk 10, 21–23, Lk 18, 22–24. A történetre hivatkozik *Breviarium* 1669. LXXX, 620, 701, 718, 750 (Szent Béda homíliája a matutínium 8. olvasmányaként templomszentelés ünnepe oktavájának 7. napján, Szent Antal apát ünnepe matutíniumának 4. olvasmánya, Szent Bernát homíliája a szent ünnepe oktavájának 3. napján a matutínium 9. olvasmányaként, Nagy Szent Vazul homíliája a szent ünnepe matutíniumának 8. olvasmányaként, Szent Béda homíliája Szent Péter és Pál ünnep oktavájának 5. napján a matutínium 7. olvasmányaként).

74 Vö. *A keresztény művészet lexikona* 1986. 293–294; DÁVID 2002. 39.

azokkal és a levelekkel együtt a posztamens tetején felhalmozva, összekeveredve hevernek. Itt is látható – a bűnbeesésre és a mulandóságra utalva – a megkezdett alma és a gránátalma, a testiség szimbólumaként pedig a körtén kívül egy füge és a számos szilva tűnik fel. Hogy a gyümölcsök rosszak, rossz fáról valók, azt a száraikhoz, ágaikhoz festett idegen levelek is mutatják.⁷⁵

A szőlőfürt a keresztény ikonográfiában elsődlegesen Krisztus vére utal a miseáldozatban.⁷⁶ Az alfa és ómega Isten-, illetve Krisztus-szimbólummal megkötött madár pedig a kereszttségben Istennek végleg lefoglalt embert jelképezi.⁷⁷ Arra gondolhatnánk, hogy az előtte fekvő sok rossz gyümölcs helyett a szőlővel jó gyümölcsöt választott, mely az örök üdvösség, a „jövendő dicsőség záloga”.⁷⁸ Ám a szőlő a bor mértéktelen fogyasztásának következményeire is figyelmeztethet. Mi több, úgy látszik, a fürt szárán idegen levél van, olyan, amely nem különbözik határozottan a szilvaág mellett fekvő, attól ismét csak idegen levéltől. A madarat magát ugyan a kompozíció főoltár felőli oldalán látjuk, de annak hátul, a kísértéseket jelző gyümölcsök felé fordulva és azok szintje alatt, míg a túloldali kép madarai az oltár felé fordulnak, és az erények virágain ülve magasan a gyümölcsök fölé emelkednek. A szőlőt szemezgető madár képében tehát olyan lélek jelenik meg, melyen – az apostoli figyelmeztetés ellenére – eluralkodott a bűn.⁷⁹ Erre mutat az alatta lévő vessző is, amely az említett tüskés növénynek, szederindának tűnik, jelezve, hogy az Istentől elfordult keresztény a rossz gyümölcsöt termő rossz fa.⁸⁰ A csábítás kétarcúságát érzékelteti a szép, kék virágú, ám más növényeket elfojtó hajnalka, közvetlenül a szederinda mellett. A gyümölcsshalom előtt

megfestett fekete bogár ugyancsak a pusztulás lehetőségét vetíti előre.⁸¹

A kompozíció egyik tengelye a madártól ferdén hátrafelé és felfelé mutat, a kísértéseken, erkölcsi lezúlláson át a kárhozatra, vagyis a Gonoszt jelképező mókusra,⁸² amely a gyümölcsshalom tetején, a főoltártól távoli oldalon ül. A mókus eledele, a galagonya tövises növény, ami – a szederhez hasonlóan – a rossz gyümölcsre, a gonoszra utal.⁸³ A bűnből és a kárhozat lehetőségéből azonban a keresztény tanítás szerint van szabadulás: a kép legtetején, a szentély irányából egy madár érkezik, és a mókus felé repül. A táblaképeken ez az egyetlen állat, mely nem érintkezik a földi dolgokkal, virággal vagy gyümölccsel. A magasban szárnyaló tengelic Krisztus üdvösséghezó szenvedését és keresztáldozatát jelképezi, győzelmét a bűn és a halál fölött.⁸⁴ Ez a kompozíció másik, szintén felfelé, de a főoltár irányába visszavezető tengelye. A kép így az Istentől elfordult, bűnbe süllyedő lélek, a romlást hozó Gonosz és a krisztusi megváltás üdvözítő lehetőségének hármását mutatja be.

Következtetések

Ugyan a festmények jelzetlenek, és az alkotót egyelőre sem írott forrásból nem ismerjük, sem hasonló kompozíciók alapján nem azonosíthatjuk, a szerkesztésmód, az összetett szimbólumrendszer, valamint a kivitelezés technikája mind tanult és gyakorlott mesterről tanúskodik.⁸⁵ Úgy véljük, a képek nem pusztán az alkalmi jámbor elmékedést szolgálták. A sorozat azzal a határozott

75 „Nincs jó fa, amely rossz gyümölcsöt terem; és nincs rossz fa, amely jó gyümölcsöt terem. Mert minden fát gyümölcséről ismerünk meg. Tövisbokorról nem szednek fűgét, sem a csipkebokorról [a latin Vulgata-szövegben: „de rubo”, vagyis szederbokorról] nem szüretelnek szőlőt. A jó ember jót hoz elő szívének jó kincséből, és a gonosz ember a gonoszból gonoszat hoz elő; mert a szív bőségéből szól a száj.” Luk 6,43–45. Lásd továbbá Mt 7,15–21. *Missale* 1634. 351 (pünkösöd után 7. vasárnap evangéliuma); Mt 7,18–19. *Breviarium* 1669. 577 (pünkösöd után 7. vasárnap, Magnificat-antifóna).

76 *A keresztény művészet lexikona* 1986. 55.

77 „Én vagyok az Alfa és az Ómega, mondja az Úr, az Isten, aki van, és aki volt, és aki eljövendő: a Mindenható.” Jel 1,8. *Breviarium* 1669. 371 (húsvét utáni 3. vasárnap matutinumának 2. olvasmánya); „Én vagyok az Alfa és az Ómega, az első és az utolsó, a kezdet és a vég.” Jel 22,13. *Uo.* 378 (húsvét utáni 3. hét szombatja matutinumának 3. olvasmánya); lásd még Jel 21,6.

78 „Ó, szentséges lakoma! Krisztust vesszük rajta; felidézünk szenvedésének emlékét; bensőnket kegyelem tölti el; és a jövendő dicsőség záloga nekünk adatik, alleluja.” *Breviarium* 1669. 432 (az úrnapi 2. vesperás Magnificat-antifónája). Fordítás: *Éneklő Egyház* 1985. 237–238.

79 „[...] ti pedig Krisztuséi vagytok, Krisztus pedig Istené.” 1Kor 3,23; „Akik pedig Krisztus Jézuséi, megfeszítették testüket a vétkekkel és a kívánságokkal együtt.” Gal 5,24. *Missale* 1634. 360 (pünkösöd utáni 14. vasárnapi mise leckéje).

80 A szőlő–szeder bibliai ellentétpárról lásd 75. j.

81 Vö. *Állatszimbólumtár* 2019. 39. „Mindenkít, aki kísértésbe esik, a saját kívánsága vezet félre és csábítja a rosszra. A kívánság pedig, mihelyt megfogant, bűnt szül, a bűn pedig, ha elkövetik, halált okoz.” Jak 1,14–15. *Missale* 1634. 584., 621. (Szent Lénusz, ill. Szent Ponciánus pápa miséjének leckéje), *uo.*, II. (mártír püspökök közös miséjének leckéje).

82 BIEDERMANN 1996. 273.

83 Lásd 75. j.

84 *Állatszimbólumtár* 2019. 345. A tengelic további, hasonló értelmű megjelenítését lásd többek között Raffaello: *Tengelicés Madonna* (Firenze, Gallerie degli Uffizi), Pesellino: *Mária gyermekével* (Esztergom, Keresztény Múzeum).

85 Az esztergomi ferences rendház ma is őrzi hat apostol egy-egy 59 × 80 cm-es, leélezett fatáblára festett képét. Helyi hagyomány szerint ezek a késő barokk alkotások a sorozat mára elkallódott darabjaival



28. Szent Bertalan apostol képe az esztergomi karzat egykori stallumáról
Esztergom, ferences rendház
Fotó © Enyedi Pál, 2024



29. Szent Jakab apostol képe az esztergomi karzat egykori stallumáról
Esztergom, ferences rendház
Fotó © Enyedi Pál, 2024

programmal készült, hogy az istentiszteletre érkező szerzetest mintegy végig is kísérje vallási cselekvése útján, az egyes képek témáját e gyakorlat állomásaihoz rendelve. Mivel az esztergomi karzat bejárata máig az északi oldalon van, a belépőt a főoltár felé forduló, a világ dolgain és csábításain felülemelkedő lelkek képe buzdította hasonló magatartásra. A stallumokban zsolozsmázóknak az orgona hátfalán magasan elhelyezett triptichon a menny királynőjére, Mária-ra nyitott kaput, a hit és az erények példaképére. A távozókat – akik észak felé fordulva hagyták el a kórust – a másik oldalsó csendélet arra figyelmeztette, hogy mindennapi

munkájukhoz visszatérve kísértéseknek lesznek kitéve, melyeknek ellen kell állniuk.⁸⁶

E helyt még két kérdést kell feltennünk. Az egyik: vajon a kifestés programjának része volt-e a szekrény hátnak ugyancsak rejtélyes felirata („17 R. Abo. 39 / M: Inno. V–”), közelebbről a szavak és különböző rövidítésmódok megválasztása (15. kép)? Szövegkörnyezetében feltehetően sem az *abo*[litum], sem az *inno*[centi] nem volt szokványos kifejezés, s már ezért is kaphatott mindkettő a kezdőbetűnél hosszabb jelölést. Ám az orgona felújítása – melybe a tisztítás és festés is beleérthető – feltűntethető lett volna pusztán mint *R*[enovatum] (eset-

egykor a karzati stallumok hátfalát díszítették (28–29. kép). Egyelőre nem ismert e képeknek sem keletkezési ideje, sem mestere.

86 A korabeli felfogás szerint észak a sötétség, a hitetlenség és a bűn

égtája. A hagyományos római rítusban feltehetően ezért olvasták az északi oldalon az evangéliumot, melyet az ünnepi misében kifejezetten észak felé is fordulva recitáltak. *MIHÁLYFI* 1916. 455. 515–516, 555.

leg *Renov[atum]*), a mellette kettébontott évszámmal, Szűz Mária neve pedig az általános „M[ariae] B[eatae] V[irginis]” kezdőbetűkkel. Miért tarthatta a megrendelő fontosnak itt épp e két szót? Mária ártatlanságát (*innocentia*), vagyis bűn nélküliségét régóta vallotta a katolikus egyház, és arról december 8-án, a szeplőtelen fogantatás ünnepén külön megemlékezett.⁸⁷ A fogalom a korabeli latin jogi nyelvben is az ártatlanságot jelölte, s jogi kifejezésként használatos volt az *abolitio* is, mint a vád megsemmisítése, a per eltörlése.⁸⁸ Utóbbit hasonlóképp, de már a bűn megsemmisítése értelemben használta a liturgia szövege: a bűnbánat, vezeklés eltörlő a bűnt.⁸⁹ Bár a felirat pusztán átadta a megújított orgonát Máriának, a szeplőtelen Szűznek, úgy gondoljuk, középen kiemelt része az egész képciklus összefüggésében új jelentést kapott. Elsőként, maga a hangszer a virágokhoz hasonló jelképként Máriára mutatott, mint a teremtett világ kizárólagosan Isten dicséretét szolgáló, szép és tiszta része. A szavak ezenfelül mintegy összekötötték a képsorozaton egyébként csak ellentétként szemlélhető fenti, mennyei, tökéletes és lenti, földi, kísértésekkel és bűnökkel teli világot is, beteljesüléseként annak a várakozásnak és lehetőségnek, melyet az alsó képeken az oltár felé forduló madarak, illetve az abból az irányból érkező tengelic jelenített meg: az elbukott ember is megújulhat és megtisztulhat a bűnbánatban és bűnbocsánatban, elvesztett ártatlanságát visszanyerheti, és nemcsak a kórusban végzett zsolozsmája, hanem Máriához hasonlóan egész élete istendicséretté válhat, hogy majdan részese lehessen dicsőségének is.

A másik kérdés: egykor voltak-e festmények a felsőszekrény oldalain, a mai rácsos, kivehető ajtók helyén, a hajdani rögzített betéteken? Ha a szürkés festést, amint véljük, valóban még a főoltárban álló szekrény kapta, oldalsó ábrázolásokra ott nem volt szükség. S míg a két hátsó, felül elhelyezett kép közül kifejezetten hiányzik az azokat tulajdonképpen értelmező, középső festett tábla, az alsószekrény képei párban és a hátsó kiegészített sorozattal együtt is teljes együttest alkotnak, közvetlen feladatukon túl mintegy megjelenítve

mind a földi, küzdő, mind a mennyei, örök, de részeiben mégis összetartozó egyházat.

Az orgonán végzett munkák alapján úgy tűnik, hogy az eredeti ciklus – amennyiben az is 1739-ben készült – csak négy évtizeden át volt látható. Előbb – valószínűleg 1778-ban – a hátfal feltételezett Mária-képét cserélték rácsos betétre.⁹⁰ Nem ismert, ekkor a táblát esetleg csak feljebb tették-e, vagy eltávolították a hátfalról. Az orgonaház átfestésekor, bizonyára 1795–1796-ban, a többi képet lemázolták. Ennek nem csak a régi festés kopottsága és a besötétedett lakkréteg lehetett az oka; a művészeti stílus megváltozott, és a felvilágosodás idején leegyszerűsített, racionalizált vallásos gyakorlatnak is idegenné válhattak az efféle rejtélyes ábrázolások.⁹¹

Az orgona Pusztaszabolcson

Bár 2004-ben a hangszer csendéleteivel együtt az 1778-as, kibővített állapot szerint teljesen restaurálták, s az ma is egy keletelt katolikus templom karzatának mellvédjében, liturgikus szolgálatban áll, az egykori környezetből kiszakított orgona képsorozata mégsem keltheti fel eredeti hatását. Ehhez Pusztaszabolcson nem csak a hátsó kóruspadok sora és a karimát végző, a képek üzenetét értő közösség hiányzik. A hangszer a háromnyílású karzat középső nyílásába, a mellvéd elé, egy erkélyre került, hogy jól kihangozhasson a templomtérbe, és főpárkányát se takarja el a nyílás felső, kosárféle lezárása (1. kép). Az előrehúzott elhelyezés és az orgona mellett lévő pillérek miatt azonban a szekrény oldalán lévő csendéletek sehonnan sem láthatók úgy, mint egykor – vagyis szemből, a részleteket az egészszel együtt feltáró közelségből –, csak távolról: alulról, a templomhajóból, vagy a karzat oldalsó nyílásainak mellvédjén áthajolva. Hasonlóan járnak azok is, akik a hátsó képeket szemlélnék meg. 1739-ben még a szekrény aljában volt az orgona fúvóberendezése. Ez a hangszer bővítések, 1778-ban valószínűleg az esztergomi karzat déli

87 Kialakulásáról a 8. századtól kezdve lásd MIHÁLYFI 1916. 117–118. Az ünnep első vesperásában a himnusz utáni verzikulus: „V. Immaculata conceptio est hodie sanctae Mariae virginis. R. Cujus innocentia incluta cunctas laetificat devotas animas.” *Breviarium* 1669. 599.

88 *Törvénytudományi műszótár* 1843. 4.

89 „Paenitentia enim delictum abolet, sapientia cavet.” *Breviarium* 1669. 252 (Szent Ambrus homíliája nagyböjt első hete – kántorböjt – szerdáján a matutinum 2. olvasmányaként).

90 Az esztergomi rendház egy talán 18. századi Mária-képet őriz, mely az elterjedt Immaculata-kompozíciót ötvözi az úgynevezett

Köpenyes Madonna-ábrázolással és Mária szűzi fogadásának jelzésével. A művet Prokopp Mária a szentélyben egykor álló *credentia* („Credencz Altar”, lásd 10. j.) részének vélte. PROKOPP 2013. 854. Fényképét lásd GÖRBE 2013. 874: 16–18. kép. Jóllehet az ábrázolás az orgonaház képsorának programjába is beleillene, már viszonylag nagy, 158 × 111 cm-es mérete miatt sem valószínű, hogy korábban a szekrény hátfalának közepén függött. Vö. GÖRBE 2013. 868.

91 A festmények átfestés előtti állapotáról lásd JESZENICZKY et al. 2003. o. n. Említésre méltó, hogy II. József 1786-ban hozott egyik rendelete a szerzeteseknek egészségügyi és hasznossági okból a zsolozsma hangos éneklését is megtiltotta. SZÁNTÓ 1983–1987. III. 824–825.

részére került, hiszen az orgona mögött a kóruspadok és a karima helye lehetett.⁹² Az 1941-ben Pusztaszabolcsra érkezett, akkor már előljátszós hangszer mögött nem voltak stallumok, így a fúvó a technikailag legalkalmasabb helyre került: hátulról közvetlenül a szekrényhez csatlakozott. Bár a restaurálás visszaállította a hátsó billentyűzeteket, az újra elkészített nagy méretű fúvóház – ugyan kissé hátrahúzva – a biztos szélellátás érdekében az orgona mögött maradt. Így a magasban lévő virágcsendéletek szemből csak közelről feltekintve, erős

rövidülésben láthatók, távolabbról pedig kétoldalról, a fúvóház mellől lehet azokat megnézni, nélkülözve a közülük régóta hiányzó, feltételezett Mária-képet.

Mégis, míg legtöbb hasonló nagyságú korabeli orgonánk az ízlés- és stílusváltozások során megsemmisült, a kiváló minőségű egykori esztergomi hangszer fennmaradt, és különleges képeivel megváltozott környezetében is tanúskodik a 18. század első felében kibontakozó hazai barokk liturgikus művészet változatosságáról és figyelemre méltó színvonaláról.

Rövidítések

MFL – Budapest, Magyar Ferences Levéltár
 PLE – Esztergom, Prímási Levéltár
 PLSzfv – Székesfehérvár, Püspöki és Székeskáptalani Levéltár

PPI – Pusztaszabolcs, római katolikus plébánia irattára
 ŠAB – Pozsony, Štátny archív v Bratislave

Irodalom

A Mohács r. kat. Egyházközség gyűlése 1941
 N. n.: A Mohács r. kat. Egyházközség gyűlése. Megszavazták a fogadalmi templom orgonáját. *Mohácsi Hírlap*, 30. 1941. szeptember 7. 36. sz. 1.

A keresztény művészet lexikona 1986
A keresztény művészet lexikona. Szerk. Jutta SEIBERT. A magyar változatot szerk. KÖRBER Ágnes. Budapest, Corvina Kiadó, 1986.

A pusztaszabolcsi plébánia története 1929
 N. n.: *A pusztaszabolcsi plébánia története 1929 évtől*. Kézírtas háztörténet. PPI, j. n.

Adels-Lexikon 1859–1870
Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexikon, I–IX. Hg. von Ernst Heinrich KNESCHKE. Leipzig, Friedrich Voigt's Buchhandlung, 1859–1870.

Állatszimbólumtár 2019
Állatszimbólumtár. Szerk. VÍGH Éva. Budapest, Balassi Kiadó, [2019].

BALÁZSOVITS 1869
 Odoricus BALÁZSOVITS: *Brevis historia Conventuum Ordinis S. Francisci Seraphici reformatae provinciae S. Mariae in Hungaria*. Posonii, k. n., 1869.

BATTISTINI et al. 1999
 Matilde BATTISTINI–Lucia IMPELLUSO–Stefano ZUFFI: *A csendélet. A műfaj fejlődéstörténete és kiemelkedő alkotásai*. Pécs, Alexandra Kiadó, 1999.

BIEDERMANN 1996
 Hans BIEDERMANN: *Szimbólumlexikon*. Budapest, Corvina Kiadó, 1996.

BRENNINGER 1978
 Georg BRENNINGER: *Orgeln in Altbayern*. München, Bruckmann, 1978.

Breviarium 1669
Breviarium romanum ad usum trium ordinum S. P. Francisci [...]. Parisii, Thierry, 1669.

⁹² A szélcsatorna egykori bevezetésének nyomai az orgonaház déli falán belülről ma is láthatók.

BURGERMEISTER 1973

Ludwig BURGERMEISTER: *Der Orgelbau in Schlesien*. Frankfurt am Main, Weidlich, 1973.²

DÁVID 1995

DÁVID István: *Műemlék orgonák Erdélyben*. Kolozsvár–Budapest, Polis Kiadó–Balassi Kiadó, 1995.

DÁVID 2002

DÁVID Katalin: *A teremtett világ misztériuma. Bibliai jelképek kézikönyve*. Budapest, Szent István Társulat, 2002.

DORNN 1758

Franciscus Xaverius DORNN: *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique reginae Mariae honorem [...]*. Augustae Vindelicorum, Burckhart, 1750; 1758.²

EBERLEIN 2011

Roland EBERLEIN: *Die Geschichte der Orgel*. Köln, Siebenquart, 2011.

Eladó orgona 1941

N. n.: *Eladó orgona. Nemzeti Újság*, 23. 1941. augusztus 3. 176. sz. 15.

Éneklő Egyház 1985

Éneklő Egyház. Római Katolikus Népénektár [...]. Szerk. a Népénektár-bizottság. Budapest, Szent István Társulat, 1985.

ENYEDI et al. 2001

ENYEDI Pál–HOCK Bertalan–SIRÁK Péter–SOLYMOSSI Ferenc: *Javaslat a pusztaszabolcsi r. k. plébániatemplom orgonájának restaurálására*. Gépirat. 2001. 07. 22. PPI, orgonarestaurálási iratok, j. n.

FISCHER 1998

Hermann FISCHER: *Orgelstandorte in mittelalterlichen Kirchen*. *Ars Organi*, 46. 1998. 66–70.

FISCHER–WOHNHAAS 1982

Hermann FISCHER–Theodor WOHNHAAS: *Historische Orgeln in Schwaben*. München–Zürich, Schnell & Steiner, 1982.

FORER 1983

Alois FORER: *Orgeln in Österreich*. Wien–München, Schroll & Co., 1973; 1983.²

Fotódokumentáció

Digitális fényképek a pusztaszabolcsi orgona restaurálásáról. Készítette BALTÁSI Nándor–HOCK Bertalan–SIRÁK Péter. 2001–2004. Másolat a szerző birtokában.

FRIEBERGER 1984

Rupert Gottfried FRIEBERGER: *Der Orgelbau in Oberösterreich im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung*

bestehender Instrumente. Ein Beitrag zum 200-jährigen Jubiläum der Diözese Linz. Innsbruck, Helbling, 1984.

FRITZSCHE 2010

Claudia FRITZSCHE: *Der Betrachter im Stilleben. Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2010.

GARAS 1955

GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. (Magyarországi barokk festészet, II.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955.

GERGELYI–WURM 1989

Otmar GERGELYI–Karol WURM: *Historické organy na Slovensku / Historische Orgeln in der Slowakei*. Bratislava, Opus, 1982; 1989.² (A hivatkozások a 2. kiadásra vonatkoznak.)

GÖRBE 2013

GÖRBE Katalin: *Az esztergomi ferences templom és rendház barokk oltárképeinek restaurálása*. In: *Nyolcszáz esztendő a ferences rend. Tanulmányok a rend lelkeségéről, történeti hivatásáról és kulturális-művészeti szerepéről*, I–II. Szerk. MEDGYESY S. Norbert–Ötvös István–ÖZE Sándor. (Művelődéstörténeti Műhely, Rendtörténeti konferenciák, 8/1–2.) Budapest, Írott Szó Alapítvány–Magyar Napló Kiadó, 2013. 865–875.

HAJDÓK 2001

Hajdók Judit: *A restaurálásról és Pusztaszabolcsról*. *HangszerVilág*, 11. 2001. 4. sz. 31–35.

HOCK 2004

Hock Bertalan: *A pusztaszabolcsi barokk orgona restaurálása*. *Magyar Egyházzene*, 12. 2004/2005. 87–96.

HOCK 2018

Hock Bertalan: *A pusztaszabolcsi Szent Imre-templom orgonájának története*. Restaurálási beszámoló. Elektronikus gépirat. H. n., [2018]. A szerző tulajdonában.

HOCK–ENYEDI 2017

Hock Bertalan–ENYEDI Pál: *A Pazsiczky-hagyaték. Orgonarájak és dokumentumok egy XVIII–XIX. századi felső-magyarországi orgonaépítő műhelyből*. (Musica Sacra Hungarica, 3. Szerk. Kovács Andrea.) Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Egyházzenei Kutatócsoport, 2017.

HOCK–SIRÁK 2003

Hock Bertalan–SIRÁK Péter: *Javaslat a pusztaszabolcsi r. k. plébániatemplom orgona-restaurálásának második szakaszához, illetve befejezéséhez*. Gépirat. 2003. 06. 25. PPI, orgonarestaurálási iratok, j. n.

JESZENICZKY ET AL. 2003

JESZENICZKY Ildikó–PERJÉS Edit–SZENTKIRÁLYI Miklós: *Állapotfelmérés, elődokumentáció, költségbecslés*. Kézirat. 2003. 07. 18., 07. 29. PPI, orgonarestaurálási iratok, j. n.

KORMOS 2021/2022

KORMOS Gyula: „Laudate Deum in Organo”. Megújuló evangélikus történeti orgonáink, II. *Magyar Egyházzene*, 25. 2021/2022. 291–338.

LADE 1990

Günter LADE: *Orgeln in Wien*. Wien, k. n., 1990.

LEONHARD 2013

Karin LEONHARD: *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*. [Berlin], Akademie Verlag, 2013.

Magyar katolikus lexikon 1993–2014

Magyar katolikus lexikon, I–XVII. Szerk. DIÓS István–VICZIÁN János. Budapest, Szent István Társulat, 1993–2014.

Magyarország orgonajegyzéke

BARÓTI István–ENYEDI Pál–HAJDÓK Judit–SIRÁK Péter–SOLYMOSSI Ferenc: *Magyarország orgonajegyzéke*. Kézirat és fotódokumentáció. 1985–1988. HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet, Zenetörténeti Múzeum, j. n.

Megemlékezés 1978

N. n.: *Megemlékezés*. *Új Szó*, 31. 1978. május 13. 130. sz. 6.

MIHÁLYFI 1916

MIHÁLYFI Ákos: *A nyilvános istentisztelet. Egyetemi előadások a lelképásztorkodástan köréből*. Budapest, szerzői kiadás, 1916.

Missale 1634

Missale Romanum [...]. Antverpiae, Moretus, 1634.

MOJZER 1985

MOJZER Miklós: Magyarországi csendéletek a XVII. és a XVIII. századból. *Művészettörténeti Értesítő*, 31. 1982. 253–267.

Novum Protocollum 1778

Novum Protocollum conventus Strigoniensis 1778. MFL, VII.09., nr. 3.

Organologie

Franz METZ: *Organologie – Banater Orgeln und Orgelbauer*. Világhálós lexikon. URL <http://www.edition-musik-suedost.de/html/organologie.html> (letöltve 2024. 11. 28.).

Organy

Organy a organári na Slovensku. Világhálós lexikon. URL <https://organy.hc.sk> (letöltve 2024. 09. 30.).

Orgonaipar Esztergomban 1930

N. n.: *Orgonaipar Esztergomban*, 1–2. *Esztergom és Vidéke*, 51. 1930. augusztus 24. 66. sz. 4., augusztus 28. 67. sz. 3.

Orgonát kap a mohácsi Fogadalmi templom 1941

N. n.: *Orgonát kap a mohácsi Fogadalmi templom*. *Dunántúl*, 31. 1941. szeptember 7. 204. sz. 6.

PÁLHÁZI 2000

PÁLHÁZI Zsuzsanna Mária: *Orgonakönyv*. (Közégtörténeti Füzetek, 3.) Pustaszabolcs, Pustaszabolcsi Hagyomány-őrző és Hagyományteremtő Alapítvány, 2000.

PROKOPP 1966

PROKOPP Gyula: Lucas de Schram. *Művészettörténeti Értesítő*, 15. 1966. 240–250.

PROKOPP 1979

PROKOPP Gyula: Az esztergomi Víziváros. *Művészettörténeti Értesítő*, 28. 1979. 85–99.

PROKOPP 1981

PROKOPP Gyula: Az esztergomi „királyi város” a 18. században. *Művészettörténeti Értesítő*, 30. 1981. 1–22.

PROKOPP 2013

PROKOPP Mária: Az esztergomi Szent Anna ferences templom XVIII. századi ikonográfiai programja. In: *Nyolcszáz esztendő a ferences rend. Tanulmányok a rend lelkiségéről, történeti hivatásáról és kulturális-művészeti szerepéről*, I–II. Szerk. MEDGYESY S. Norbert–ÖTVÖS István–ŐZE Sándor. (Művelődéstörténeti Műhely, Rendtörténeti konferenciák, 8/1–2.) Budapest, Írott Szó Alapítvány–Magyar Napló Kiadó, 2013. 845–858.

Protocollum 1718

Protocollum conventus Strigoniensis 1718. MFL, VII.09., nr. 1.

Protocollum Strigoniense in Posenio 1718

Protocollum conventus Strigoniensis ad Sanctam Annam. ŠAB, fond MPF [Mariánska Provincie Františkánov], škat. 15, lad. 18, fasc. 1, no. 4.

SCHÄFER 1972

Ernst SCHÄFER: *Laudatio organi. Eine Orgelfahrt von der Ostsee bis zum Erzgebirge*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, [1972].

SCHNEIDER 2003

Norbert SCHNEIDER: *Still Life*. Köln, Taschen, 2003.

SCHWARTZ 2002

SCHWARTZ Rezső: *A pustaszabolcsi r. k. templom orgonaszekrényének restaurálási ütemterve és új költségvetése*. Gépirat.

Dunabogdány, 2002. 09. 18. PPI, orgonarestaurálási iratok, j. n.

SCHWARTZ 2004

SCHWARTZ Rezső: *A pusztaszabolcsi r. k. templom orgonaszekrényének restaurálási dokumentációja*. Restaurálási beszámoló. Gépírat. H. n., é. n. Forster Gyula Nemzeti Örökség-gazdálkodási és Szolgáltatási Központ, központi irattár, 460/3157/2004 iktatósz.

SEHNAL 2004

Jiří SEHNAL: *Barokní varhanářství na Moravě, I–II*. Brno, Muzejní a Vlastivědná Společnost v Brně–Univerzita Palackého v Olomouci, 2003–2004.

SMULIKOWSKA 1993

Ewa SMULIKOWSKA: *Organ-cases in Poland as Works of Art*. (The Polish Organ, 2.) Warsaw, Sutkowski, 1993.

SOLYMOSI–CZÁR 2005

SOLYMOSI Ferenc–CZÁR Attila: *Magyarország orgonái*. Kiskunhalas, Magyarországi Orgonák Alapítvány, 2005.

SZÁNTÓ 1983–1987

SZÁNTÓ Konrád: *A katolikus egyház története, I–III*. Budapest, Ecclesia, 1983–1987.

Szentírás 1997

Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján. Budapest, Szent Jeromos Bibliatársulat, 1997.

SZIGETI 1980

SZIGETI Kilián: *Régi magyar orgonák*. Eger. Budapest, Zeneműkiadó, 1980.

SZIGETI 1982

SZIGETI Kilián: *Régi magyar orgonák*. Szeged. Budapest, Zeneműkiadó, 1982.

Törvénytudományi műszótár 1843

Törvénytudományi műszótár. Szerk. PERGER János–SZTROKAY Antal. Buda, Magyar Tudós Társaság, 1843.

UHLÍŘ 2007

Václav UHLÍŘ: *Varhany královéhradecké diecéze*. Hradec Králové, Garamon, 2007.

ZÁSZKALICZKY 2008

ZÁSZKALICZKY Tamás: *Az orgona képes krónikája*. [Budapest], Rózsavölgyi és Társa, 2008.

In via ad salutem aeternam

A Baroque organ containing panel paintings

The largest Baroque organ in Hungary still in a condition close to its original state is housed in the Church of Saint Emeric (Imre) in Pusztaszabolcs (approx. 50 km south of Budapest). During restoration in 2004, still lifes painted on panels were discovered on the organ case, a completely unique phenomenon among the more than three thousand organs in the country. Owing to the paucity of sources and the brevity of those that do exist, only a few details of the organ's history are known reliably, while others can be deduced from references, traces found on the instrument, and historical parallels and considerations, with varying degrees of certainty.

The organ, originally a single manual and pedal organ of nine stops with the keydesk located at the rear, was installed in the Franciscan Church of Saint Anne in Esztergom around 1720, presumably in the upper section of the high altar. Judging from the shape of the organ case, the anonymous organ builder may have learnt his craft in Moravia. A smaller instrument, perhaps the work of Anton Eberhard Heinrich, an organ builder from Hainburg, was placed in the gallery above the main entrance in 1717, probably a positive organ, played to accompany the Divine Office of the monks. Due to reconstruction work, in 1738 the larger organ was moved to become part of the balustrade in the monks' gallery, and in 1739 it was painted. It is assumed that the panel paintings were made at this time. In 1778, the organ builder Jan Pažický of Rajec (now Slovakia) installed a second manual in the base of the organ case and added eight further stops. The entire organ case, including the panel paintings, was repainted in 1795-96 (?), and in the nineteenth century the organ was separated into two parts

and fitted with a new detached console. The instrument was transported to Pusztaszabolcs in 1941, where in 2004 it was restored to its condition of 1778.

Today, four large paintings can be seen on the panels of the organ case. There is a floral still life on each edge of the upper section of the rear wall, and a still life with flowers, fruits, birds and other animals on the lower section of each side wall. The painter's identity is unknown, but the high quality of the works indicates a qualified and experienced master. An enigmatic inscription found between the upper still lifes (17 R[enovatum] Abo[litum] 39, M[ariae] Inno[centi] V[irginii]) suggests that these paintings once complemented a now-lost image of the Virgin Mary. In the side paintings, the fruits may have symbolised worldly goods, temptations and sins, the flowers earthly and heavenly virtues and glory, and the birds the human spirit turning to God or falling into sin. In one of the lower paintings, evil and death are shown in the images of a squirrel and a black beetle, while Christ appears as a goldfinch. Based on an analysis of the pictures, it seems they were produced as a series with a pre-determined programme, and with their symbolic meaning, they facilitated religious and theological contemplation, serving the piety of participants in the Divine Office.

Although the excellent and ornate organ still fulfils its function in a Catholic church, due to its current positioning and the altered circumstances of its use, the series of paintings cannot be easily seen, and can only be regarded as a fragmentary relic of art history and religious history.

TÁRGYSZAVAK

barokk orgona; oltárgorgona; csendélet; Esztergom, ferences templom

KEYWORDS

Baroque organ; altar organ; still life; Esztergom, Franciscan church

Néhány adalék a Dísz téri egykori Marczibányi-palota történetéhez*

Marczibányi István (1752–1810) gyűjtő és mecénás ugyan életének csak utolsó évtizedét töltötte Budán, neve mégis egybeforrott a várossal. Az 1800-ban udvari tanácsosnak kinevezett Marczibányi vidéki lakóhelyét – a Csanád vármegyei Tornyán (ma: Turnu, Románia) felépített kastélyát – hagyta hátra, amikor 1801-ben pesti polgárjogot szerzett, majd házat vásárolt a budai Várban.¹ A társadalmi és szociális problémák iránt érzékeny, azok enyhítésére saját vagyonából is áldozni kész köznemesként hamar választott lakhelye jötevőjeként lépett fel. A magyar nyelvű elemi oktatást támogató, 1804-ben alapítványt tett egy budai magyar nyelvű iskolamester fenntartására.² 1806-ban feleségével, Majthényi Máriával együtt a budai Erzsébet-apácák temploma mellett saját költségén építtetett menház javára tett alapítványt, és ugyanebben az évben megvásárolta a budai Császár fürdőt és a környéken lévő telkeket az irgalmas rend számára, hogy a fürdő jövedelméből kórházat létesítsenek.³ Toldy Ferenc 1845-ben tartott emlékbeszédének szavaival élve, „ki Buda felső részeit bejárta, megemlékezett Marczibányi Istvánról”.⁴ A Fő utcai, az Erzsébet-apácák templomának (ma: Szent Ferenc sebei templom) északi oldalához csatlakozó,

lábadozó nők számára emelt, kétemeletes „üdüllőlak” ma is áll, míg az irgalmasrendiek kórházának 1815-re elkészült Marczibányi-szárnyát a kórház 20. század elején történt átépítésekor lebontották.⁵ A második világháború után ugyancsak lebontásra került az 1805-ben Görgy Márton és Marczibányi István költségén újjáépített rózsadombi Veronika-kápolna,⁶ és már korábban hasonló sorsra jutott a gyűjteményének is otthont adó, a pest-budai értelmiség prominensei előtt nyitva álló Dísz téri palotája (1. kép), amelynek kutatása jelen írás tárgyát képezi.

A mai Dísz tér 8. szám alatt állt palotára vonatkozó alapvető források szerepelnek Budapest műemléki topográfiájának 1955-ben megjelent első kötetében, *A Várnegyed elpusztult műemlékei* című fejezetben.⁷ A homlokzati architektúra leírását archív fotográfiák teszik lehetővé.⁸ A Dísz tér északi oldalát egykor lezáró, a Tárnok és az Üri utca összefutásában állt egyemeletes lakóház héttengelyes főhomlokzattal nézett a térre. A zártsorú beépítéssel létesült ház egy belső udvart fogott körbe (2. kép),⁹ amelyet a főhomlokzat középtengelyében álló, egyeneszáradékú, kétszárnyú fakapun keresztül lehetett megközelíteni. A kapu felett egy vasrács korlátos erkély

* A publikáció létrejöttéhez a Magyar Tudományos Akadémia Isabel és Alfred Bader Művészettörténeti Kutatási Támogatás járult hozzá. A kutatáshoz nyújtott tanácsaikért köszönettel tartozom Csáki Tamásnak, Simon Katalinnak és Szentesi Editnek.

1 BFL, Buda és Pest polgárai 1686–1848: Marczibányi, Stephanus, de Puchó, 1801.04.08., online elérés: PURL <https://archives.hungaricana.hu/hu/archontologia/9416/?list=eyJxdWVyeSI6ICljREJfX1BP-TEcgbWFyY3ppKij9>

2 SIMON 2016. 105–124.

3 Vö. BTM KM, Marczibányi István és neje 1806-os alapító levele, Császár-fürdő, hiteles íratmásolat, 1814, ltsz. 9021.

4 TOLDY 1847. 136.

5 *Budapest műemlékei* 1955. 651–665; *Budapest műemlékei* 1962. 286–289.

6 *Budapest műemlékei* 1962. 310–311; FARBAKY 2021. 140–141.

7 *Budapest műemlékei* 1955. 578–579.

8 *A budai vár* című, a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont és a Budapesti Történeti Múzeum gondozásában 2013-ban készült internetes adatbázis több archív fotót is közöl a házról: PURL <https://budavar.abtk.hu/hu/utcak-terek-epuletek/disz-ter/disz-ter-8.html>.

9 Vö. Johann Lipszky: Plan der beyden Königl. freyen Hauptstädte Ungerns Ofen und Pest... [Buda és Pest várostérképe 1810-ben]. HM G I h 72. Online elérés: PURL <https://maps.hungaricana.hu/hu/HTI-Terkepar/34737/>. Megjegyzendő, hogy Lipszky térképe nem 1810-es, hanem 1805 előtti állapotokat tükröz, ami alapján a Dísz téri telek beépítési módja már az évtized első felében kialakult. Vö. REISZ T. 1995. 229–255.



1. Szentkirályi Antal: A budai Dísz tér a Honvéd-szobor 1893-ban történt felállítását előtt
Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum–Kiscelli Múzeum, Fényképtár, ltsz. 2368
Fotó © BTM Kiscelli Múzeum

nyílt a térre, amely páros állókonzolokon nyugodott, utólag korinthuszi fejezetes oszlopokkal megtámasztva. A főhomlokzatot háromtagú főpárkány zárta le, felette közepén – a háromtengelyes rizalitot koronázó – háromszögű timpanon magasodott, orommezéjében a Marczibányi család címerét megidéző (ovális mezőben egy kardot tartó medvét ábrázoló) plasztikus díszítéssel.¹⁰ A falsíkot 2 – 1 – 1 – 2 rendszerben a földszintet és az emeletet átfogó óriáspilaszterek tagolták. A két szint között, a pilaszterek mögötti síkban övpárkány vonult végig, amely az oldalhomlokzatokon is folytatódott. Az emeleti ablakok sima keretezésűek voltak, könyöklővel ellátva, míg a földszinten keretezetlen nyílások (ablakok és üzletajtók) nyíltak, szemöldökük fölött táblázattal, amely az övpárkány mögötti síkba tagozódott. Az oldalhomlokzaton a főhomlokzat oldalszárnyainak

architektúrája folytatódott három axis szélességben, a további öttengelyes, sűrűbb ablakállású szakaszt jön fejezetű lizénák tagolták. Az egymásra rétegzett, kis kiülésselű falsávokkal tagolt, józan homlokzati architektúra jellegzetes emléke a 19. század első két évtizede budai építészetének, aminek további, rokon példái láthatók az 1810-es tabáni tűzvész után újjáépült Döbrentei téri Semmelweis-házon, vagy az ahhoz közeli Szarvas-ház sarokrészén.¹¹ A palota belső tereiről képi ábrázolás vagy fotó nem ismert; tekintve, hogy helyén a középkorban két ház állt (vö. a budai vár 1687-ben készült, Joseph Haüy-féle térképét), középkori maradványokat is tartalmazhatott.¹²

A Marczibányi-palota helyén állt középkori lakóházak Buda töröktől való visszafoglalásának 1686. évi ostroma során elpusztultak, maradványaikon a század végén egy

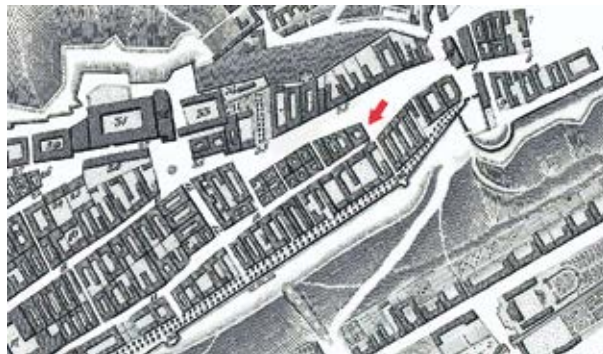
¹⁰ Fotóját közli: PETRIK 1911. 93: 90. kép.

¹¹ Vö. SZENTESI 2008. 59–60.

¹² A Haüy-féle térképen a 108-as és 109-es számmal jelölt lakóházak állnak a palota helyén. BFL, XV.16.a.203/41. Plan de la ville Château de

Bude. Online elérés: PURL <https://maps.hungaricana.hu/en/BFLTerkepar/49/>. Az 1966 nyarán, Farkasdy Zoltán és Kenessey Attila tervezte új épület alapozási munkálatai során középkori falrészleteket és két, valószínűleg a 15. század második felében betemetett kút nyílását találták a telken. Vö. IRÁSNÉ MELIS 1973. 195–212.

egyszerűbb sarokházat emeltek, amelynek Adam Lang, a Budai Kamarai Adminisztráció ellenőre volt a tulajdonosa.¹³ A ház a 18. század elején Lang leszármazottai között öröklődött,¹⁴ majd 1717 után Grassalkovich Antal királyi jogügyszagató tulajdonába került, és az 1723-as budai tűzvészben leégett.¹⁵ 1737-ben Billard Mihály (Franz Michael Pillard) császári főhadbiztos özvegye és fia, Billard János Mihály vásárolta meg.¹⁶ Tőlük 1762-ben adásvétel útján özvegy Kammerlauff Ferenc Józsefné tulajdonába jutott, majd 1797-ben Batthyány József, Magyarország hercegprímása vette meg, aki nem birtokolta sokáig: 1799-ben bekövetkezett halála után, árverési vétel útján jutott jószágkormányzója, Hegedüs György tulajdonába.¹⁷ Megjegyzendő, hogy az 1740-ben még 138 négyszögöles telekhez a század folyamán a mai Dísz tér felőli közterületet csatolhattak, mivel 1800-ban már 186 négyszögöl területet tett ki. A ház ekkori állapotáról és az árverés körülményeiről (valamint a hercegprímás hagyatékának kezeléséről) Hegedüs direktor Batthyánynak írt levelei tájékoztatnak.¹⁸ Bár a „Kammerlauff-ház” 1800 márciusában tartott nyilvános árverésén olyan neves érdeklődők képviseltették magukat, mint Heppe Szaniszló kamarai mérnök, Szerdahelyi Pál királyi tanácsos és a Marczibányi István nevében eljáró Lendvay nevű tanácsos (feltehetően Lendvay Márton Ignác kamarai levéltárnok), az mégis csak az alacsonynak számító 12 610 forintos árat érte el, és került a – licitbe ötletszerűen beszálló – jószágigyszagató tulajdonába. Hegedüs beszámolója szerint az aukció majd egy óráig tartott, azonban a jól látható hibák miatt nem mozdult feljebb a ház ára. A kapu annyira rozoga volt, hogy egy



2. Lipszky János: Buda és Pest várostérképe 1810-ben (részlet) Budapest, Hadtörténeti Intézet és Múzeum, G 1 h 72. Fotó © Hungaricana / Hadtörténeti Intézet és Múzeum

nehézebb kocsi behajtása az összeomlással fenyegette, a falak gyenge anyagból készültek, a szennyvíz a pincébe ömlött, és a tető is javításra szorult.¹⁹ Talán nem véletlen, hogy a jószágigyszagató egy év múlva, vételi áron eladta az ingatlant, mégpedig az egyik árverési érdeklődőnek, Marczibányi Istvánnak.²⁰

Marczibányi 1801. július 26-án kötött szerződést a ház megvásárlására, miután is megtörténhetett felújítása és palotává bővítése. Mivel a palota a magánépítkezések engedélyezését és szabályozását végző Budai Baucommissio 1810-es létrehozása előtt épült ki, tervei, építésze és az építkezés fázisai nem ismertek.²¹ A Budán a század elején működő építőmesterek közül Hickisch Kristóf (†1809) cseh származású mester közreműködését fel-

13 Az 1696. évi Zaiger a következőképpen írja le az akkor 89. számú telket: „Ain egghaus auf dem Haupt Platz hat im gesicht 9 cl. 2 sch., im Ruckhen 9 cl. 3 sch. an der rechten seithen 14 cl. 4 1/2 sch., und an der linckhen 14 cl. 4 sch. hat guets gemeür, gwölber und Keller. H: Adam Lang Administrations Controlor.” Közli: NAGY 1971. 98.

14 A ház tulajdonos- és telekszámváltozásainak további áttekintéséhez Bánrév György (1905–1956) levéltáros Budapest Főváros Levéltárában őrzött kéziratát – A budai vár háztulajdonosai 1686-tól 1936-ig – hívtam segítségül: BFL, XV.9 27. Bánrév György: A Vár házainak topográfiaja. (A mai Dísz tér 8.-ra vonatkozó adatok: 1. doboz, 6512 hrsz.) A kéziratról: GAJÁRY 2004. 553–565.

15 SIMON 2011. 457. 512.

16 Utóbbi tulajdonként regisztrálta Buda jegyzője, Miller János Ferdinánd 1760-ban megjelent, *Epitome vicissitudinum...* című könyvében. MILLER 1760. 88. A telekkönyvi bejegyzés: BFL, IV.1009/c. Teleklevelék (Gewöhr Protocoll), Vár 1. kötet, 137.

17 BFL, IV.1009/c. Teleklevelék (Gewöhr Protocoll), Vár 2. kötet, 189, 190–192; 3. kötet, 13.

18 MNL OL, P 1314 Batthyány-missilisek, no. 77339, 77342, 77344, 77345, 77361, 77363. Online elérés: PURL <https://adatbazisokonline.mnl.gov.hu/adatbazis/batthyany-missilisek-p-1314>.

19 MNL OL, P 1314 no. 77345. (Buda, 1800. március 13.): „Domus Kammerläufyana major, Licitazione mediante. ascedit ad summam 12610. Et haec domus, inter reliqtas levissimo pretio venit, licet potentes adfuerint in Licitazione, ut pote: Ex Aula Suae Serenitatis Regiae, Palatinalis, Director Aedilicius, Consiliarius a Hepe; Consiliarius Szerdahelyi, qui habet Hunyadianam; Consiliarius Mártzibán in persona sui Provisoris & Consiliarius Lendvai, omnes potentes, & bene habentes, Licitatio duravit fere una integra hora, nemo tamen plus promitere voluit, idque ideo, quia varios defectus in hac Domo detexerunt; in primis, quod introitus ad portam, sit valde debilis, & ruinae obnoxius, si currus gravis intraverit; item quod Muri suit ex malis materialibus, quod s. v. locus Secessus ad cellarium penetret, & deniq, quod tectum reparatione indigeat; haec et similia deterebant Emptores, alios, & sic ego ipse, cum alioquin locus Stationis meae modo hic defixus fuerit, pro eadem colicitavi, & eandem, qua plurimum promitens emi.”

20 BFL, IV.1009/c. Teleklevelék (Gewöhr Protocoll), Vár 3. kötet, 79.

21 A Budai Tanácsülési jegyzőkönyvek 1801 és 1810 közötti évfolyamainak mutatóit, majd a Marczibányi Istvánnra vonatkozó bejegyzéseket átnézve sem sikerült a ház építésével kapcsolatos adatokat fellelni. BFL, IV.1002.a Tanácsülési jegyzőkönyvek (Magistrats Protocoll). Online elérés: PURL <https://archives.hungaricana.hu/hu/lear/Tanacsules/>.

tételezték.²² Az építkezés évtizedéből fontos írott forrás egy régi pest-budai házösszeírás, mégpedig a József nádor megbízásából 1805 márciusában készült *conscriptio*, amely annak igazolására született, hogy az országgyűléseket Budán is meg lehet tartani. Az *Országgyűlési szállások nyilvántartása* a két város lakóházainak szinte tökéletes leltárát nyújtja, benne az egyes házakban található szobák, mellékhelyiségek, üzletek és műhelyek számának regisztrálásával, és annak a megállapításával, hogy az adott ház milyen rendű és rangú személyek elszállásolására alkalmas.²³ Az összeírás értelmében Marczibányi István udvari tanácsos várbeli, egyemeletes lakóháza 1805-ben a következő helyiségekkel rendelkezett: a földszinten a négy utcai szoba mellett a kiszolgáló funkciót betöltő helyiségek – két konyha, egy éléskamra, két raktár, egy hat ló befogadására alkalmas istálló, valamint egy négy kocsi részére kialakított kocsiszín – kaptak helyet. Jellemző módon a földszinti utcai helyiségek egy részét már ekkor kereskedelmi célokra használták: a nyilvántartás két üzlethelyiséget is regisztrált a Marczibányi-palota földszintjén. Az első emeleten nyolc utcai és négy udvari szobát, valamint egy konyhát jegyeztek fel. A házhoz tartozott ezeken kívül egy pince és három fűskamra. Az összeírt szobáknak kb. a harmadát vették volna igénybe (jelen esetben öt szobát), amelyeket kisebb rangú udvari személyek vagy vármegyei követek számára minősítettek beszállásolásra alkalmasnak.²⁴ További információmorzsa, hogy a palotát érintő javítások és átalakítások egészen Marczibányi haláláig tarthattak, ugyanis Marczibányi egy 1810-ben, feltehetően unokatestvérének, Piáček Miklós királyi tanácsosnak írt levelében a következőképp fogalmaz: „Én magam is könnyen számban vehetem asztat, hogy az hosszas betegség, orvosok és a ház javítása költségek nagyra mennek [...]”.²⁵

Mivel a Marczibányiak családi levéltára csak részben, Marczibányi István személyes irattára pedig – jelen ismereteink szerint – egyáltalán nem maradt fenn, nem meglepő, hogy a családi iratok csak néhány elszórt, ám érdekes adalékkal szolgálnak a palota belső tereivel

kapcsolatban. A család felvidéki ágának (a gyűjtő öccse, Marczibányi Imre és leszármazottai) iratanyagában megőrződött Marczibányi István 1810. április 30-án, Budán kelt fiókvégrendelete, amelyben a palotáról is rendelkezik: „Minthogy pedig idő közben a szűk vólta miatt, a melyben már meg nem férhettem, a Budai Kis Házomat, úgy a Pesti Majort is el-adtam, ezek helyet pedig más tágosabb, és kiessebb helyen való házat Hedegüs Úrtúl, úgy nem külömben Vár alatt hasznosabb és betessebb Majort tágos Kaszálóval edgyütt Budán szerezttem, ezeket Familiamnak, jelessül pedig Majoratusának a szerént hagyom, hogy holtom után, és az Feleségem holta után ezeknek meg szerzésére ki adott summát akkori Cursusa szerént az Első Majorresco a Hagyomanok fundusában mivel mostani állapotába a Ház s Major Kaszálóval sokkal többet érne, azonnal hogy által veszi, le fizesse, és hogy másoknak is a Familiámból, ha ide fordulni akarnának, alkalmas beszállások légyen, azokban két szoba konyhával számokra szabadon maradjon.”²⁶ Az idézett részletből kiderül, hogy Marczibányi már a Dísz téri palota előtt birtokolt egy „budai kis házat”, hogy a palotát (egyenes ági leszármazott híján) a családi majorátusra hagyja, illetve hogy abban egy két szoba-konyhás vendéglakrész a családtagok számára fenntartandó. A fent említett Vár alatti tágas kaszáló az Országúti Marczibányi-rét (Tettes-rét) – a mai Marczibányi-tér helyén –, amelyet a közhiedelemmel ellentétben Marczibányi István nem adományozott a budai ifjúságnak „játászás és tornászás” céljára.²⁷ A rét valójában 1842-ig a Marczibányi család tulajdonában volt, amikor is Buda városa megvásárolta katonai gyakorlótér létesítése céljából.²⁸

Marczibányi István 1810. december 21-én bekövetkezett halálával a palota és a műgyűjtemény tehát a család hitbizományi javai közé került.²⁹ A közös tulajdonról az 1811. március 3-án, a királyi jelenlét törvényszéki helytartója által hitelesített családi szerződés rendelkezett. A gyűjtemény jövőbeli kezelését is részletezve, a szóban forgó szerződés kiköti, hogy a kincstárat a Dísz téri ház alsó traktusában kell majd őrizni, amihez javításokat és át-

22 Vö. ZAKARIÁS 1957: 284.

23 BORSOS 1972. 67–70, III/3. melléklet; SZENTESI 2008. 51–52.

24 BFL, IV.1002.ss Országgyűlési szállások jegyzőkönyvei, Vár (1805), 1. és 2. füzet [megközelítőleg azonos tartalommal]. „Herrn Gasse 87. Cons. Aul. a Marcipán/Marczibány: Cubicula ad Terram seu humi ad Plateam: 4, ad Aream: -; 1^{ma} Contignatio ad Plateam: 8, ad Aream: 4; Culinae humi: 2, 1^{ma} Contignatio: 1; Camerae humi: 1; Dispensae humi: 2; Stabula Numero quot 1, Singulum ad Equos: 6; Currule Numero quot 1, ad Currus: 4; Cellaria: 1; Cons. Liegnor.: 3; Reflexiones: Prot. ad Plateam duo fornices. Tert. 5 Cubilia Competentia. Aulici Individii minoris [1. füzet]/ Comitatus Ablegat.” [2. füzet].

25 MNL OL, P2257 758–1. Marczibányi család, No. 21.: Marczibányi István levele Piáček Miklós királyi tanácsosnak (Buda, 1810. június 15.).

26 Nagybicse, MVSZ ŠAŽB, L.I. Marcibáni /Marczibányi/ z Púchova, i. č. 13. fasc. 13. no. 1. fol. 7–21.

27 A tévhit első, általam ismert említése: Buzás 1994. 12.

28 MNL OL, R319 Marczibányi család No. 1277. (Buda Tanácsának levele a Marczibányi családhoz, amelyben a rét átengedését kérik, katonai hasznosítás céljából); továbbá: *Fővárosi Lapok*, 24. 1887. október 3. 271. sz. 1999.

29 BFL IV.1009/c. Teleklevelek (Gewöhr Protocoll), Vár 3. kötet, 99.

alakításokat kell eszközölni.³⁰ Ebből (valamint az 1805-ös nyilvántartás szerint a földszintet a négy utcai szobán kívül elfoglaló üzletek és kiszolgáló helyiségek listájából) arra következtethetünk, hogy a kollekciót Marczibányi nagyobb részét az emeleti helyiségekben tárolta. Valószínűleg nem tévedünk nagyot, ha a főhomlokzat mögött az emeleten egy reprezentatív térsort feltételezünk, a középrizalitban egy központi „díszteremmel”. Talán ez, vagy a mellette lévő terem volt a Verseghy Ferenc levelezésében említett, egy orgonának is otthont adó „ebédlő”, ahol özvegy Marczibányiné 1811-ben fogadta őt és pártfogoltját, ifj. Prónay Lászlót.³¹ A gyűjteményi tereket az 1811. március 14-én, a Dísz téri palotában felvett műtárgyösszeírás nevezi meg.³² Sajnos az épületen belüli tájékozódáshoz nem sok támpontot ad a leltár, de feltételezzük, hogy az inventálást az Úri utcai oldalhomlokzat egyik szobájánál kezdték, ahová az udvarból nyíló lépcső vezetett. Az elsőként összeírt, „mozaik szoba”-ként megnevezett helyiségben a mozaik berakásos bútorok mellett közel 150 mozaikkép volt elhelyezve. A „másik szoba”-ban ugyancsak voltak mozaikok, míg a „kápolná”-ban (!) mintegy 200 darab kis méretű drágaságot és ötvöstárgyat sorol fel a leltár. A „szeglet képes szobában”-ban, azaz az egyik, már a Dísz térre is néző sarokszobában két mahagóni almáriumban különféle, főleg féldrágakövekből készült tárgyak, és 103 kép kapott helyet. A „zöld nappali szoba”-ként megnevezett helyiség – amely talán a főhomlokzat három ablakos középrizalitja mögött helyezkedett el – fogadta be a legtöbb műtárgyat: két sarokszekrényben, a falon és posztamenteken több mint 400 tárgy, köztük kínai zsírkő szobrok, kisbronzok, kőből faragott domborművek stb. voltak elhelyezve. A következő, „bót”-ként megnevezett, boltozott helyiségben elefántcsont szobrokat és egyéb apróságokat, a pénzgyűjteményt és az asztali ezüstöt őrizték. Ez a raktárhelyiség, ahová az összeírás során további képeket is áthoztak a (talán emeleti) „vendégszoba”-ból és a kápolnából, minden bizonnyal a földszinten helyezkedett el, ahová idővel a gyűjtemény többi részét is át



3. Klösz György: A budavári Honvéd-szobor leleplezési ünnepélye *Vasárnapi Ujság*, 4o. 1893. május 28. 22. sz. 1.

kellett volna költözteti a családi szerződés értelmében.³³ Hogy a tárgyakat végül épületen belül átdeponálták-e, és ha igen, pontosan mikor, nem tudjuk. A következő értesülés, hogy a házba 1825-ben ismeretlenek betörték, és a kollekció legszebb részét elrabolták.³⁴

30 Pozsony, SNA, Rod Dubnický-Marczibáni z Kočoviec, AA–5. inv. no. 575.

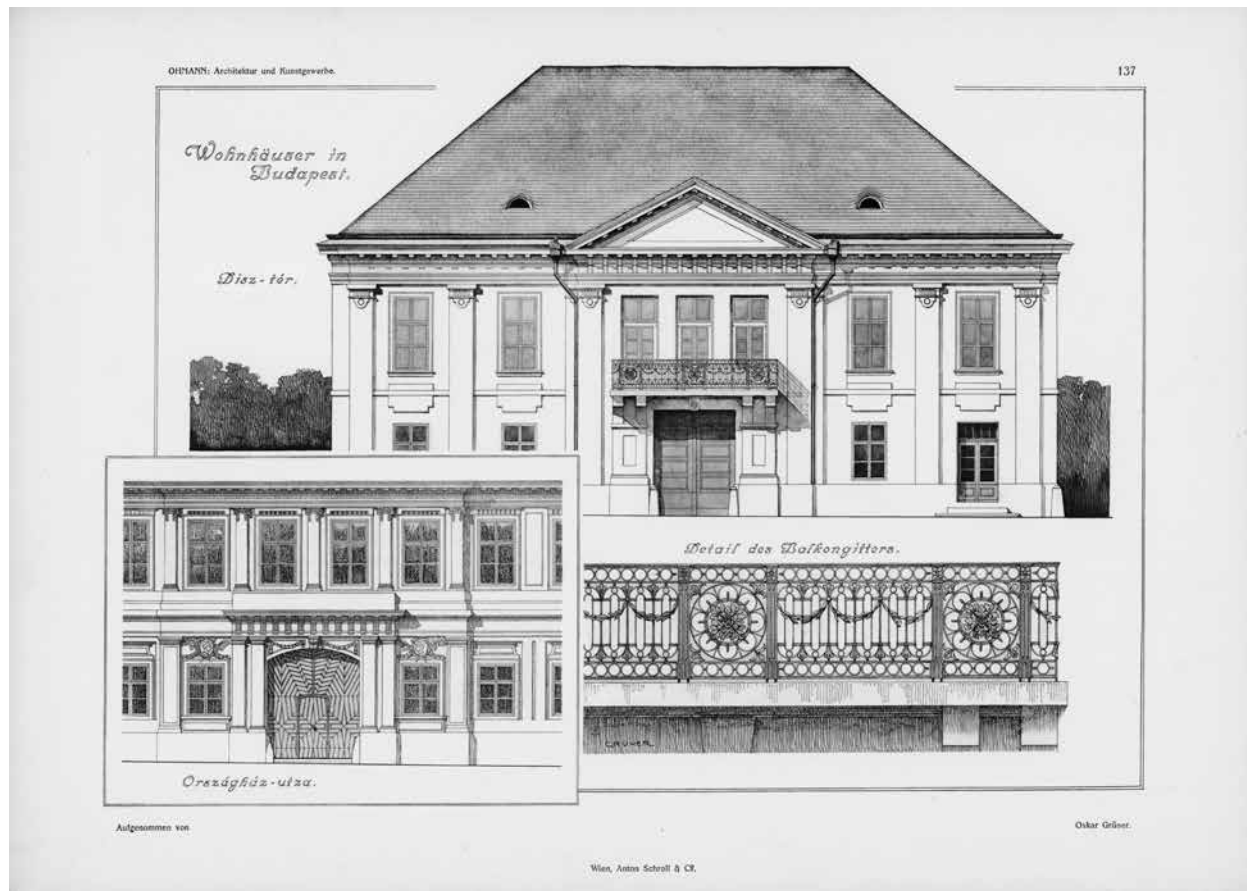
31 Verseghy Ferenc levelezése 2019. 149: 65. levél, Verseghy Ferenc – Prónay Simonnének (h. n., 1811. június 24.). A hivatkozott részlet: „Als ich mit ihm zu der Marczibányi das zweitemal gieng, war sie [=Marczibányiné] allein und tändelte mit Laczi sehr viel! Da war er aber schon zu Hause. Er gieng mit dem Carl nach erhaltener Erlaubniß von einem Zimmer ins andere, und schaute alle Merkwürdigkeiten an. Das Orgelwerk in dem Tafelzimmer ließ man spielen, und er hat dem Kammerdiener darüber tausend Fragen gestellt.” Verseghy egy nyomtatásban megjelent művében is említi a már-már múzeumként funkcionáló Marczibányi-palotát: „a’ köz elmének művelését is hazafiságos gondyainak fő tárgyává teszi, és szép jövedelmeinek

tetes részét arra fordította, hogy a sokféle drága külföldi és honi remek műveknek gyűjteményei által saját lakását a Hazának különös hasznára és ragyogó dicsőségére váló múzeumokká változtassa”. VERSEGHY 1810. o. n.

32 VARGYAS 2023. 273–305.

33 Az inventáriumban említett helyiségek „betájolásához” értékes segítséget kaptam Bubryák Orsolyától, amit ezúton is köszönök.

34 Egy 1827-ből származó családi egyezség szerint, bár ekkor felmerült, hogy a megmaradt gyűjteményt felosztják egymás között az unokatestvérek – Márton, Lajos, János, Antal és Lőrinc –, mégis annak egyben tartásáról és újbóli inventálásáról döntöttek. MVSZ SAZB, L.I.



4. Dísz téri épületek homlokzatát ábrázoló lap
Architektur und Kunstgewerbe [1909–1914]. 137.

A budai Marczibányi-kincstár „díszes készülete”, azaz berendezése még az 1840-es évek közepén is látható volt a Dísz téri házban,³⁵ amelyben 1841-től a Budai Casino működött.³⁶ Az utolsó *majoresco*, Marczibányi Antal 1850-ben lépett a hitbizományi vagyron örökébe, és ekkor a budai majorátusi házat is átvette, a benne található, még megmaradt gyűjteménnyel és levéltárral együtt, „conservatio végett”.³⁷ Nem sokkal később – egy

1857. május 9-én kiadott *halálesetrei adománylevél* által – unokahúgainak, öccse, Marczibányi Lőrinc leányainak, gróf Karácsonyi Guidóné született Marczibányi Máriának és gróf Migazzi Vilmosné született Marczibányi Antóniának adományozta a palotát.³⁸ Migazzi Vilmosné ½ tulajdonrészét 1872-ben, Marczibányi Antal halála után gróf Karácsonyi Guido vásárolta meg, végül a palota – a Karácsonyi családon belüli öröklődés

Marczibányi, i. č. 12. fasc. 12. fol. 1–2. (Az ellopott, tizenkétezer forint pengő pénzre becsült tárgyak listáját, valamint az újabb összeírást nem sikerült felkutatni.)

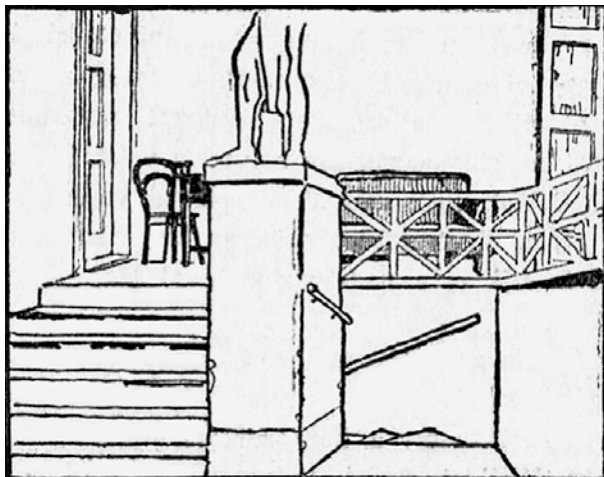
35 TOLDY 1847. 137.

36 A' *Budai Casino* 1841; A *Budavári Casino-Egylet* 1891. 8–9, 29–30. Az alapítótagek névsorában megtalálható Marczibányi Livius (1817–1850), István legidősebb unokaöccsének, Mártonnak a fia, és Fereny István szobrász neve is. 1855-ben, Livius halála után tiszteletbeli taggá választják a ház új tulajdonosát, a fiatalabb ágból származó

Marczibányi Antalt, aki 1859-ben parkettapadlót készített a Casino által használt teremben.

37 Az erre vonatkozó utalás: MVSZ SAŽB, L.I. Marczibányi, i. č. 14. fasc. 14. no. 1. fol. 149. Marczibányi Antal és Lőrinc között kötetett egyezés, Marczibányi Livius halála után (1850. szeptember 18.).

38 Vö. BFL, IV.1411.b Budapest Székesfőváros Árvaszékének iratai, 14918/1874, Marczibányi Antal hagyatéki és kisk. Justh Zoltán gyámsági ügye, az iratok között Marczibányi Antal végrendeletének (1871) másolatával, amelynek első oldalán említi az 1857-es adományozást.



5. „Lépcsőház és előszoba a gyámügyi osztályban”. Rajz a Marczibányi-ház lépcsőházáról
Pesti Napló, 62. 1911. április 16. 90. sz. 78.



6. „A gyámügyi osztály bejárata”. Rajz a Marczibányi-ház kapualjáról
Pesti Napló, 62. 1911. április 16. 90. sz. 78.

útján – az 1880-as években Karácsonyi Kamillóra szállt. Ő adta el 1887-ben Csávolszky Lajos hírlapvállalkozó és országgyűlési képviselőnek, aki a század második felének jellegzetes figurája, számos budapesti és bécsi bérház tulajdonosa volt.³⁹ Erre az időre datálhatók az első, a Marczibányi-palotát az előtte elterülő, még üres Dísz térrel ábrázoló fotográfiák is, amelyek *terminus ante quemje* a Honvéd-emlékmű 1893. május 21-én történt felavatása volt, mely eseményről szintén készült fénykép (3. kép).⁴⁰ Utóbbin szembeutó a Marczibányi-palota erkélyére sereglett emberek nagy száma, és az alattuk középen megrogyni látszó épületszerkezet. Az erkély veszélyessé vált állapota pár év múlva hivatalos eljárást vont maga után: 1897. március 19-én Csávolszky Lajos mentelmi jogának felfüggesztését kérte a budapesti államrendőrség I. kerületi kapitánysága, a tulajdonához tartozó Dísz téri ház erkélyének a hatóság által kiszabott határidőn belüli ki nem javíttatása miatt.⁴¹ Valójában Csávolszky az építési engedélyeztetési kérelmet – az erkély lebontására és újbóli felépítésére – már 1897. február 24-én beadta Budapest fő- és székváros tekintetes Tanácsához. Beadványa szerint: „Az új erkély

vasvázal lesz készítve, a vasváz között téglalboztattal ellátva, a régi térmérték betartva, 's az tartánykövek meghagyásával a felső rész cement burkolattal lesz bevonva.” Mire március 23-án a hivatal az engedélyt megadta a kőoszlopokon nyugvó régi erkély eltávolítására és a kő- és vastartókra helyezett új balkon megépítésére, a munkát (szabályellenesen) már el is végezték.⁴² Az így megújult főhomlokzat rajza (4. kép) szerepel a Friedrich Ohmann osztrák építész által 1909 és 1914 között kiadott albumban, amely az osztrák és magyar területek barokk, rokokó és késő barokk építészetének egyfajta mintatárát közli.⁴³

Csávolszky Lajos vállalkozásai 1899-ben csődbe jutottak, a Dísz téri palotát 1901-ben, árverési vételként a Budapest III. kerületi takarékpénztár, majd 1906-ban, adásvétel útján Kovács A. Ernő és neje, Back Gizella szerezte meg. A százéves épület egyre romló állapota (a homlokzatról lehullott vakolat, a megroggyott tetőszerkezet stb.) jól megfigyelhető az 1910 körül készült fotókon.⁴⁴ Ugyancsak szemléletes leírást ad az ekkorra már renoméjét veszített palotáról a *Pesti Napló* 1911. április 16-i cikke, amely a budapesti közhivatalok „lakás-

39 A tulajdonosváltásokról: BFL, XV.9.27. Bánrévy kézirat 1. doboz hrsz. 6512, valamint: BFL, XV.37.a Telekkönyvi betétek 43/6512.

40 BTM KM Fényképtár: Kozmata Ferenc felvétele, 1888–1889 k., ltsz. 29.257; Szentkirályi Antal felvétele: A budai Dísz-tér délről tekintve, az ott állott Közkút eltávolítása után és a Honvéd-szobornak 1893-ban történt felállítása előtt, ltsz. 2368. A Honvéd-szobor leleplezésének ünnepségéről készült Klósz György-féle fotó a *Vasárnapi Ujság* 1893. május 28-i számában jelent meg.

41 *Budapesti Hirlap*, 17. 1897. március 20. 79. sz. 4.

42 BFL, IV.1407.b. Tanácsai Ügyosztályok Irattára, III-8710/1897; III-13791/1897.

43 *Architektur und Kunstgewerbe* [1909–1914]. 137.

44 Például a német Brück & Sohn cég Honvéd-emlékműről készült képeslapfotóján. Deutsche Fotothek, Aufnahme Nr. df_bs_0011495, online elérés: PURL https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/71833254/df_bs_0011495.

nyomoráról” számol be. A Dísz tér 8. számú házra vonatkozó részletet érdemes szöveghűen idézni: „Nagyon öreg egyemeletes budai ház ez. A Corvin-kávéház című szórakoztató helyiségnek is hajlékot adna, ez azonban a délelőtti órákban zárva tart. Ormán szép barokk-cifraságokkal ékes cimer. A kapu alatt barátságos étel-szag fogad. Amint félreismerhetetlenül megállapítható, kelkáposztát főznek a derék lakók, akik a szűk udvar nyitott folyósóján kedélyesen és hangosan csevegnek. A kapu alól nyílik a lépcsőház, amely az emeleten egyuttal a hivatal előszobája. Két ember számára is alig elegendő. Azonban régi polituros korlát veszi körül, az egész sikerült karrikatúrája a hallnak. Egy fél méter magas rozsdás vaskályha mellett keskeny párnázott pad: a közönség számára. Mert közönség is jár ide, gyakran tekintélyes számú, hiszen a gyámügyi osztály fontos aktáit intézik itt néhány hihetetlenül kicsiny szobában. Három éve van már itt ez a hivatal, holott két napig se szabadna ittmaradnia.”⁴⁵ A cikk két rajzot is közöl a palotáról, mégpedig az udvar képét a kapualjból nézve (rálátással a szintén emeletes, nyitott függőfolyosós kialakítású udvari szárnyra), és a szobordíszes lépcsőházat a fogadóterként használt lépcsőpihenővel (5–6. kép).⁴⁶

A Marczibányi-palota lebontása még ez év szeptemberében megkezdődött: a munkálatok során talált középkori faragott kövekről, illetve a régi pince kiásása alkalmából talált középkori ciszternáról és föld alatti folyosóról a fővárosi sajtó is beszámolt.⁴⁷ Helyére, Kovács Frigyes műépítész tervei szerint, egy, a félemelettel együtt négyszintes, a padlásteret manzárdos kiképzés-

sel hasznosító neoklasszicista bérház épült, melynek terveit már az építkezés során irodaházzá módosították.⁴⁸ Az elkészült épületbe – amely a historizmus léptékváltó építkezéseinek jellemző budavári példája – végül a Kereskedelmi Minisztérium irodái költöztek. A Dísz tér északi oldalának e magánépítkezése a környezet századfordulón kialakított „nagyvárosias” léptékéhez idomult, hiszen a tér déli oldalát ekkor már a Kallina Mór tervei szerint felépült Honvéd Főparancsnokság (1895–1897) hatalmas palotája, valamint a Hauszmann Alajos tervezte, később a Külügyminisztérium irodáit befogadó Vöröskereszt-székház (1902) uralta.⁴⁹

A Márai Sándor által „irdatlan sárga bérháznak” titulált ház Budapest ostromakor, 1944–1945-ben súlyosan megrongálódott, így a második világháború után lebontották.⁵⁰ Bár a Várbarátok Körének későbbi megalapítója, Ney Ákos mérnök a romos Várnegyed helyreállítására vonatkozó, 1945-ben a Műemlékek Országos Bizottsága számára írt javaslatában a Marczibányi-palota hiteles visszaépítését szorgalmazta,⁵¹ végül más koncepció valósult meg. A foghíj saroktelek beépítésére 1963-ban kiírt pályázat nyertesei Farkasdy Zoltán és munkatársa, Kenessey Attila lettek, akik – a Várnegyed mint együttes városképi műemlék gondolatát elfogadva – a Marczibányi-palota épülettömegének, beépítési vonalának és kontúrjainak követését tűzték ki célul, de saját koruk építészeti formanyelvét alkalmazva.⁵² Az 1970-re felépült, műemléki környezetbe ékelődő modern lakóépület a Dísz tér északi oldalának máig meghatározó, jellegzetes eleme.⁵³

45 *Pesti Napló*, 62. 1911. április 16. 90. sz. 78.

46 A lépcsőházat ábrázoló rajzon „félbevágva” látható szobor feltehetően azzal az Apolló-köszoborral azonos, amelyet Dunaiszky Lőrinc (1784–1833) szobrász számadáskönyve alapján 1818 novemberében rendelt meg valamelyik Marczibányi családtag („H. v. Martipan”). KEMKI ADK, 1991/4/1977, Dunaiszky Lőrinc számadáskönyve.

47 *Budapesti Hírlap*, 31. 1911. szeptember 27. 229. sz. 11; *Világ*, 2. 1911. szeptember 27. 229. sz. 10; *Világ*, 2. 1911. november 1. 259. sz. 17. Bontási dokumentáció feltehetően nem készült. Az új épület alapozása közben talált középkori kőrégiségeket a Fővárosi Múzeum Halászbástyában lévő helyiségeibe szállították.

48 Kovács Ernő bérháza és átalakítása irodaházzá, építési engedélyezési tervdokumentáció: BFL, XV.17.d.329 hrsz. 6512, online elérés: PURL <https://maps.hungaricana.hu/hu/BFLTervtar/25592/>. Az 1911–1912-ben zajló építkezésre vonatkozó iratok: BFL, IV.1407.b.82024/1911-III; 90928/1912-III; 146142/1912-III. (Kovács A. Ernő az 1911. április 7-én beadott

tervekben egy ötemeletes bérház építésére kért engedélyt, amit a Fővárosi Közmunkák Tanácsa, hivatkozva az 1894-ben kiadott Építészeti Szabályozásra – amely a 21 méter párkánymagasságot meg nem haladó, legfeljebb háromemeletes házakat engedélyezte a várban –, elutasított, és csak többszörös módosítás után fogadott el.)

49 MARÓTY 2023. 39–49.

50 MÁRAI 1941. 684. Márai véleményét számos kortársa is osztotta, például Rexa Dezső levéltáros „A Vár” című utcanévtörténeti kéziratában (1940-es évek) „a Dísz tér képét, hangulatát, esztétikáját agyonütő sokemeletes monstrum”-ként hivatkozott a Kovács-féle bérházra. Vö. SUNKÓ 1996. 136.

51 BUZINKAY 2015. 43–45.

52 A pályázati műleírást idézi: FERKAI 2014. 149.

53 CSÁK 1972. 58–60; FARKASDY 1972. 93; FERKAI 2014. 43, 149–151; VUKOSZÁVLYEV 2016. 3.

Rövidítések

BFL – Budapest, Budapest Főváros Levéltára
 BTM KM – Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum, Kiscelli Múzeum
 HM – Budapest, Hadtörténelmi Intézet és Múzeum
 KEMKI ADK – Budapest, Közép-Európai Művészettörténelmi Kutatóintézet, Archivum és Dokumentációs Központ

MNL OL – Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára
 MV SR ŠAŽB – Nagybicse, Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky, Štátny archív v Žiline so sídlom v Bytči
 SNA – Pozsony, Slovenský národný archív

Irodalom

A' Budai Casino 1841

[N. N.]: *A' Budai Casino szabályai, rendeletei és részeseinek névsora*. Buda, Egyetemi Nyomda, 1841.

A Budavári Casino-Egylet 1891

[N. N.]: *A Budavári Casino-Egylet félszázados története 1841–1891*. Budapest, Athenaeum Nyomda, 1891.

Architektur und Kunstgewerbe [1909–1914]

Architektur und Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rococo und Empires aus Österreich–Ungarn. Zweite Serie. Hg. von Friedrich OHMANN. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., [1909–1914].

BORSOS 1972

BORSOS László: Régi budai házösszeírások. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 19. 1972. 57–77.

Budapest műemlékei 1955

Budapest műemlékei, I. (Magyarország műemléki topográfiaja, IV.) Szerk. POGÁNY Frigyes. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955.

Budapest műemlékei 1962

Budapest műemlékei, II. (Magyarország műemléki topográfiaja, VI.) Szerk. POGÁNY Frigyes. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962.

BUZÁS 1994

BUZÁS László: Marczibányi István élete és munkássága. Emléklapok Tóth Ferencnek. *A Makói Múzeum Füzetei*, 60. 1994. 11–14.

BUZINKAY 2015

BUZINKAY Géza: Vágyak és tervek a Várnegyedről. *Építész Közlöny/Műhely*, 240. sz. 2015. 43–45.

CsÁK 1972

CsÁK Máté: Várnegyedi lakóház, Budapest I., Dísz tér. *Magyar Építőművészet*, 21. 1972. 58–60.

FARBAKY 2021

FARBAKY Péter: Pest-budai barokk kápolnák. In: *Reneszánsz és barokk Magyarországon. Művészettörténelmi tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, II. Szerk. GULYÁS Borbála–MIKÓ Árpád–UGRY Bálint. Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténelmi Intézet, 2021. 140–141.

FARKASDY 1972

FARKASDY Zoltán: Új épületek műemléki környezetben. *Műemlékvédelem*, 16. 1972. 85–93.

FERKAI 2014

FERKAI András: *Farkasdy Zoltán építészete*. Budapest, HAP Tervezőiroda Kft., 2014.

GAJÁRY 2004

GAJÁRY István: A budai vár háztulajdonosai 1686-tól 1936-ig. In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004. 553–565.

IRÁSNÉ MELIS 1973

IRÁSNÉ MELIS Katalin: A Budavári Dísz tér 8. sz. telken feltárt kút leletei. *Budapest Régiségei*, 23. 1973. 195–212.

MÁRAI 1941

MÁRAI Sándor: Szépséges Vár. *Képes Vasárnap*, 63. 1941. október 17. 42. sz. 684–685.

MARÓTYZ 2023

MARÓTYZ Katalin: A historizmus léptékváltó építkezései a budai polgárvárosban. *Építés-Építészettudomány*, 51. 2023. 39–49.

MILLER 1760

Joannes Eleemos[ynarius] Ferdinandus MILLER: *Epitome vicissitudinum et rerum memorabilium de libera regia ac metropolitana urbe Budensi*. Budae, Typis Leopoldi Francisci Landerer, 1760.

NAGY 1971

NAGY Lajos: A budai Vár topográfiája a XVII. század végén. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 18. 1971. 81–119.

PETRIK 1911

PETRIK Albert: *A régi Buda-Pest építőművészete*, II. (Építő Munkavezetők Könyvtára, XXXI.) Budapest, Ifj. Nagel Ottó Könyvkereskedése, 1911.

REISZ T. 1995

REISZ T. Csaba: Lipszky János Pesten. Kísérlet Pest-Buda térképének kiadására 1802-ben. *Történelmi Szemle*, 37. 1995. 229–255.

SIMON 2011

SIMON Katalin: Az 1723-as budai tűzvész. *Fons. Forráskutatás és történelmi segédtdományok*, 18. 2011. 457–554.

SIMON 2016

SIMON Katalin: A mecénás elfeledett öröksége: Adatok Marczibányi István és a budai magyar iskola történetéhez. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 41. 2016. 105–124.

SUNKÓ 1996

SUNKÓ Attila: „A Vár”. Rexa Dezső utcanévtörténelmi kézirata. *Fons. Forráskutatás és történelmi segédtdományok*, 3. 1996. 111–180.

SZENTESI 2008

SZENTESI Edit: A tabáni Szarvas-ház. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 34. 2008. 59–60.

TOLDY 1847

[TOLDY Ferenc]: *Toldy Ferenc irodalmi beszédei*. Pozsony, Bajza, 1847.

VARGYAS 2023

VARGYAS Zsófia: Marczibányi István gyűjteményének összeírása 1811-ből. *Ars Hungarica*, 49. 2023. 273–305.

VERSEGHY 1810

[VERSEGHY Ferenc]: *Az Emberi Nemzetnek Történetei mellyeket a Magyar Nemességnek hasznos multságára öszveszedett egy Emberszerető Hazafi*, I. Budánn, a Magy. Kir. Universitas Typographiájának betüivel, 1810.

Verseghy Ferenc levelezése 2019

Verseghy Ferenc levelezése. (Magyar írók levelezése, 1.) Szerk. DONCSEZ Etelka. Debrecen, Debrecen Egyetemi Kiadó, 2019.

VUKOSZÁVLYEV 2016

VUKOSZÁVLYEV Zorán: Mai szemmel. Dísz tér 8. társasház műemléki környezetben, Budapest (1963–70). *Metszet*, 7. 2016. 3.

ZAKARIÁS 1957

ZAKARIÁS G. Sándor: Adatok Buda építészetéhez a XIX. század első felében. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 12. 1957. 279–312.

Contributions to the History of the Erstwhile Marczibányi Palace in the Buda Castle District

Although the nobleman István Marczibányi (1752–1810), collector and patron of the arts, spent only the last decade of his life in Buda, his name is still associated with the city. Owing to his sensitivity towards social and civic problems, he quickly became a benefactor of his chosen residence, financing both ecclesiastical and public buildings. Today, some of the buildings he supported have been destroyed, including his palace in the Buda Castle district, home to his famous art collection, which was demolished in 1911.

The two-storey palace at 8 Dísz tér (Parade Square) was a typical example of the architecture in Buda in the first two decades of the nineteenth century. Its plans have not survived, but its façade is known from photographs. This study reconstructs the history of the changes of ownership of the house and provides information on its interior, based on archival sources and early twentieth-century newspaper literature.

TÁRGYSZAVAK

Marczibányi-palota; Buda; Dísz tér

KEYWORDS

Marczibányi Palace; Buda; Dísz tér (Parade Square)

Csontváry Kosztka Tivadar és a romok esztétikája

Csontváry néhány sokalakos figurális kompozícióján kívül, mint a *Panaszfal*, a *Mária kútja*, elsősorban tájképeket festett, melyekkel Németh Lajos monográfiáiban és Szabó Júlia a *Mitikus és történeti táj* című könyvében alaposan és sokoldalúan foglalkozott.¹ A jelen írásban a tájképeken szereplő romokat mint nagy idők tanúit centrumba helyező Csontváry-festményeket szeretném a romfestészet és a romesztétikák szempontjából bemutatni. Azokat az irányokat, témaköröket igyekszem röviden felvázolni, amelyek sokáig tovább éltek, és tudatosan vagy tudattalanul beépültek az utódok, így Csontváry művészetébe is.

Az antik, gyakran romos épületekkel díszes idillikus tájakról első közt 17. századi ligetes tájak, furulyázó pásztorok, fiatal lányok, valamint görög-római mitológiai jelenetek jutnak eszünkbe, például Claude Lorrain (1600 k.–1682) ideális, árkádiái tájai, melyeket görög és latin költők inspiráltak (*Tájkép nimfával és szatírtáncsal*, 1641). A témakör rendkívül népszerű volt, a 18. századi tájképfestők is átvették ezt a Jean-Baptiste Camille Corot-val még a következő századba is átívelő témakört. Lényegi vonásuk, hogy nem a természet egy részletének pontos megörökítésére törekedtek, ahogy majd a realista festők, hanem kiválasztották belőle az elképzelt múltat idéző tájat, a nemesnek, szépnek tartott, idilli jeleneteket.

A romok nemcsak pittoreszk hatást keltenek, hanem a történeti nagyság még romjaiban is fenséges volta előtti tisztelgés kifejezői is. A heroikus tájkép elnevezés a 17. századtól olyan tájképeket jelölt, amelyben történelmi, bibliai jeleneteket ábrázoltak romos antik épületekkel. Bármennyire is lírai vagy emelkedett, ün-

nepélyes hangulatot teremtenek, a romképek általános jellemzője, hogy a kiemelkedő építményekhez, általában a közhöz fűződő tartósság, elpusztíthatatlanság gondolatával szemben az ábrázolásokon jelen van a pusztulás, a halál, a *sic transit gloria mundi* (így múlik el a világ dicsősége) melankóliája.

Az antik emlékek romjai a 18. század közepétől kerültek az érdeklődés középpontjába, s váltak festői témává, megújítva a reneszánsz antikvitás iránti érdeklődését. Így Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) vedutáin elsősorban az antik Róma építészetének nagyságát érzékeltette a romok újraépítésével, hatásos elrendezésével. „A nézőpontok körmönfont megválasztásával, a fény és az árnyék drámai használata révén és a kiválogatás és kirostálás könyörtelen eljárása segítségével Piranesi új dimenziókat adott Róma romjainak.”² Hubert Robert-t „romfestőként” vették fel a Francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia tagjai közé. Denis Diderot 1767-es *Szalonjában* Robert festészete kapcsán a „romok költészetéről” írt, mely a csodálat mellett félelemérzetet is kelt, akár a természeti csapások látványa.³ A romos antik építmények, városok bemutatása a történelmi események hatására a még épen álló épületek lerombolásának gondolatát is felvetette. A francia forradalom sokkhatása is hozzájárult Hubert Robert *Képzeltbeli kilátás a Louvre Nagygaleriájáról romokban* című (1796) festménye apokaliptikus víziójának létrejöttéhez.

A romantikában a romos állapotban fennmaradt emlékek egyrészt továbbra is filozófiai, történeti, erkölcsi elmélkedések kiindulópontjai maradtak, ideológiai-politikai tartalmakat is tükröztek. Másrészt a romok poétikáját vagy heroikus felfogását a 19. század elejétől

1 NÉMETH 1964; SZABÓ 1973; SZABÓ 2000.

2 HONOUR 1991. 45.

3 Kovács Katalin szerint a francia filozófus elméletében „a »költészet« fogalma a fenséges esztétikájával rokonítható”. KOVÁCS 1997. 142.



1. Csontváry Kosztka Tivadar: *Pompeji havel/Az orvos (sebész) háza a Vezúvval*, 1897–1898
Magángyűjtemény

egyre hangsúlyosabban felváltotta a romok esztétikája, vagyis az épület eredeti funkciója háttérbe szorult, s a szemlélőre helyeződött a hangsúly: a festő saját érzéseit és gondolatait vetítette a romokba, ahogy a tájba is. A romok elsősorban a mulandóság és a magány szimbólumai maradtak, de egyetemes, isteni törvények jelképévé is válhattak, például a német romantika neves mesterének, Caspar David Friedrichnek a tájképein.⁴

Friedrich témaválasztásaira jellemző, hogy antik emlékek helyett a nemzeti múltat idéző romokat ábrázolt, szülőföldje gótikus emlékeit örökítette meg szimbólumokkal telített, aprólékos finomsággal kidolgozott tájképein (*Az Eldena kolostorrom*, 1824–1825). Egyik legismertebb festménye az *Apátság a tölgyerdőben* (1810), amelyen a romos gótikus ív, a kopár fák és az elötér sírjai, keresztjei a halálra utalnak, míg az ég az örökkévalóság ígését sugallja. A táj és az ég a pusztító és fenntartó erők kiegyensúlyozására utal.

Csontváry műveiben mintegy végigjárta a 18. és 19. századi romfestők útját, megörökölte témáikat.⁵ Megérintette a klasszicizmus antikbűvölete, melyet részben az 1738-tól induló herculaneumi és az 1748-tól kezdődő

pompeji ásatásokhoz kapcsolnak. Megfestette Pompeji egy részletét a *Pompeji havel/Az orvos (sebész) háza a Vezúvval* (1897–1898) című képén (1. kép).⁶ Később az antik romokat festők útját követve Athént is felkereste (*Athéni utca/Akropolisz*, 1904; *A Jupiter-templom romjai Athénban*, 1904) (2. kép), majd a *Kis Taormina* és *A taorminai görög színház romjai* (1904–1905) megfestése következett. Az említettek, így a *Kis Taormina* (1904) még alig különbözik a felmérések és az utazások megnövekedésével készült topográfiai és festői tájképek sorától, amelyek célja a látvány pontos és festői megörökítése volt, míg 20. századi megörökítői esetében az egyéni nézőpont és stílus alakítja a tájat, formálja a kompozíciót (Vaszary János: *A taorminai görög színház*, 1936).

Csontvárynak *A taorminai görög színház romjai* című festménye kapcsán elmondható, hogy a korábbi tájképekkel összehasonlítva az egyik fő különbség, hogy a romesztétika ismert szimbólumaival szemben nem *vanitas*-szimbólumot festett, nem a nagy birodalmak bukásának, a „sic transit gloria mundi” érzetének felkeltése a célja (3. kép). Ha csak a színek pompáját nézzük, nem a halálra, elmúlásra, földi hiúságra figyelmeztet, hanem a nagyság, a szépség elpusztíthatatlanságára. Nem építette újjá a romokat, mint Gustav Klimt a *Burgtheater lépcsőházának Színház Taorminában* című (1886–1887), Hans Makart nyomdokait követő falképén, ahol csak a háttér tájképe jelzi a helyszínt, hanem új jelentéssel látta el (4. kép). Csontvárynak a természeti háttérrel teljes összhangot alkotó tájképe eltér a romok historikus újjáépítését vállaló, az előteret idilli jelenettel gazdagító Klimtétől.

Bár minden munkáján utal a rommá vált helyszínek jelentőségére, mégis úgy tűnik, nemcsak a történelmi helyszín hű megragadása érdekelte, hanem magában a romban is keresett összefüggéseket, rendszereket, mellyel még tovább tágította az új interpretációk lehetőségét. Például *A taorminai görög színház romjainak* van egy kis részlete, egy kis különálló tájkép, amely színházi díszletre és az említett idillikus tájképekre is emlékeztet, amelyeket festők arkádiai szépséget, nyugalmat sugalló képrészletekből, képkivágatokból állítottak össze (5. kép). A pittoreszk részlettel szemben a háttér tája elsősorban a színvilág intenzitása folytán a romok egykori fényével, heroikusságával áll összhangban. Csontváry

4 BEKE 1986.

5 Jelen dolgozatban nem foglalkozom a Csontváry által megörökített helyszínek korábban megfestő számos magyar és külföldi 19–20. századi tájképfestővel.

6 Németh Lajos említi egy *Kidőlt obelisz/ Törött obelisz* című

(1906–1907 körül) művet. NÉMETH 1964. 191. Gulyás Gábor külön foglalkozik a festő romot ábrázoló műveivel könyvének „Romok. A történelmi idők Csontváry festményein” című fejezetében (GULYÁS 2015. 102–125). *A Ház Pompejiben* című képet Csontváry lappangó műveként tünteti fel. GULYÁS 2015. 103, 193.



2. Csontváry Kosztká Tivadar: *A Jupiter-templom romjai Athénban*, 1904
Pécs, Janus Pannonius Múzeum–Csontváry Múzeum, ltsz. 81.166
Fotó © Janus Pannonius Múzeum



3. Csontváry Kosztká Tivadar: *A taorminai görög színház romjai*, 1904–1905
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 93.32T
Fotó © Szépművészeti Múzeum, 2025



4. Gustav Klimt: Színház Taorminában, 1886–1887
Bécs, Burgtheater, északi lépcsőház, mennyezetfreskó
Fotó © Burgtheater / Georg Soulek



5. Csontváry Kosztká Tivadar: A taorminai görög színház romjai, részlet

írásaiban is magasztalta „a természetben élő energiá[t], mely kinyilatkoztatás útján fejleszti a világot s halhatatlanná teszi a valóságot”.⁷

Hartmut Böhme, német kultúr- és irodalomtudós a romok esztétikai tudatának, szemléletének kialakulásáról írta: „A katasztrófa általi vagy lassú, emberi kéz okozta vagy természetes visszaépülés, amely megelőzi a rom esztétikai tudatát, mindenekelőtt azt jelenti, hogy az érintetlen épületekből kivonjuk azok funkcionális vagy reprezentatív értelmét. Ezáltal a romok új jelölő aktusok szabad színterévé válnak.”⁸ Csontváry Kosztká Tivadar érett periódusának romtájképei is „új jelölő aktusok szabad színterei”, egyéni szimbolika hordozói, ugyanakkor részben megőrizték eredeti történeti-szagrális tartalmukat is. Csontváry a mítoszok megújításával

az „emlékezet előtti időkkkel” összekötő kapcsolatokat idézi meg.⁹ Panorámaképein a fizikai tér kiterjesztése, megnövelése a jelentéstartomány növekedésével is jár. A romok enigmatikussá tétele a fantázia uralmát, a téma mitikus élménnyé tágítását és az esztétikai élmény vízióba váltását eredményezte. A pusztulás és az újraéledés kettősségében a romok egyrészt nagy idők tanúi, másrészt a kő elpusztíthatatlanságában való hit megrendülése ellenére a bennük rejlő emlékek renovációját, az „újraépítés” lehetőségét is magukba zárják. A töredék, a rom rejtélyessége felszabadította a festőt, hogy új értelemmel ruházza fel őket, esztétikai tárgyként nemcsak színélménnyé, hanem mitikus tájjá formálja.

Heliopolisz napkeltekor megpillantott látványélménye, a megtalált napút *plein air* motívum volt Csontváry

7 „A legnagyobb tekintély ezen a világon a világfejlesztő akaraterő, a természetben élő energia, mely kinyilatkoztatás útján fejleszti a világot s halhatatlanná teszi a valóságot.” CSONTVÁRY 1976a. 85.

8 BÖHME 2016. 79.

9 CLAIR 1995. 21.



6. Csontváry Kosztká Tivadar: *Baalbek*, 1906
Pécs, Janus Pannonius Múzeum–Csontváry Múzeum, a Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria letétje, ltsz. 93.30T
Fotó © Szépművészeti Múzeum, 2025

számára, melynek kapcsán a fenséges fogalma művésze-
te elemzése során is felmerül (6. kép). A fenséges esztéti-
káját az európai költészetben a római romok kapcsán ha-
tározták meg, de megjelenik a romantika nagymestere,
Caspar David Friedrich számos képe elemzése során is.¹⁰
Úgy vélem, Csontváry kapcsán sem túlzás alkalmazni.
A fenséges határtalansága folytán több, elementárisabb,
intenzívebb, mint szép, félelemmel vegyes érzést tartal-
maz, tiszteletet, csodálatot kelt, isteni jelenlétre utal.
Baalbek című (1906) festménye az Edmund Burke-féle
döbbenet, csodálat érzését¹¹ és a kanti felemelkedés álla-
potát is eszünkbe juttathatja. Immanuel Kant *Az ítélezerő
kritikája* című tanulmányának matematikai fenségesről
szóló fejezete szerint örömtelenség és öröm is kapcso-
lódik a fogalomhoz: „Fenségesnek nevezük azt, ami
összemérhetetlenül nagy.” A természet ereje, rombolása
felismerteti fizikai kicsiségünket és ugyanakkor a termé-

szet felett állóságunkat: „esztétikai ítéletünkben a ter-
mészetet nem annyiban tekintjük fenségesnek, amennyi-
ben félelmet kelt, hanem mert feleleszti bennünk az erőt
(mely nem természet)” arra, hogy felemelkedjünk – írta
Kant.¹² Hamvas Béla és Kemény Katalin a „numinózus”
fenségeshez közelálló fogalmát használták Csontváryval
kapcsolatban. A látvány a szemlélőben nem kelt félelmet,
arra ösztönzi, hogy „felemelkedjen”, a természetben és
a történelmi helyszínekben magasabb, sűrített eszmét
lásson, legyen az a Tátra, a Panaszfal vagy Mária kútja.

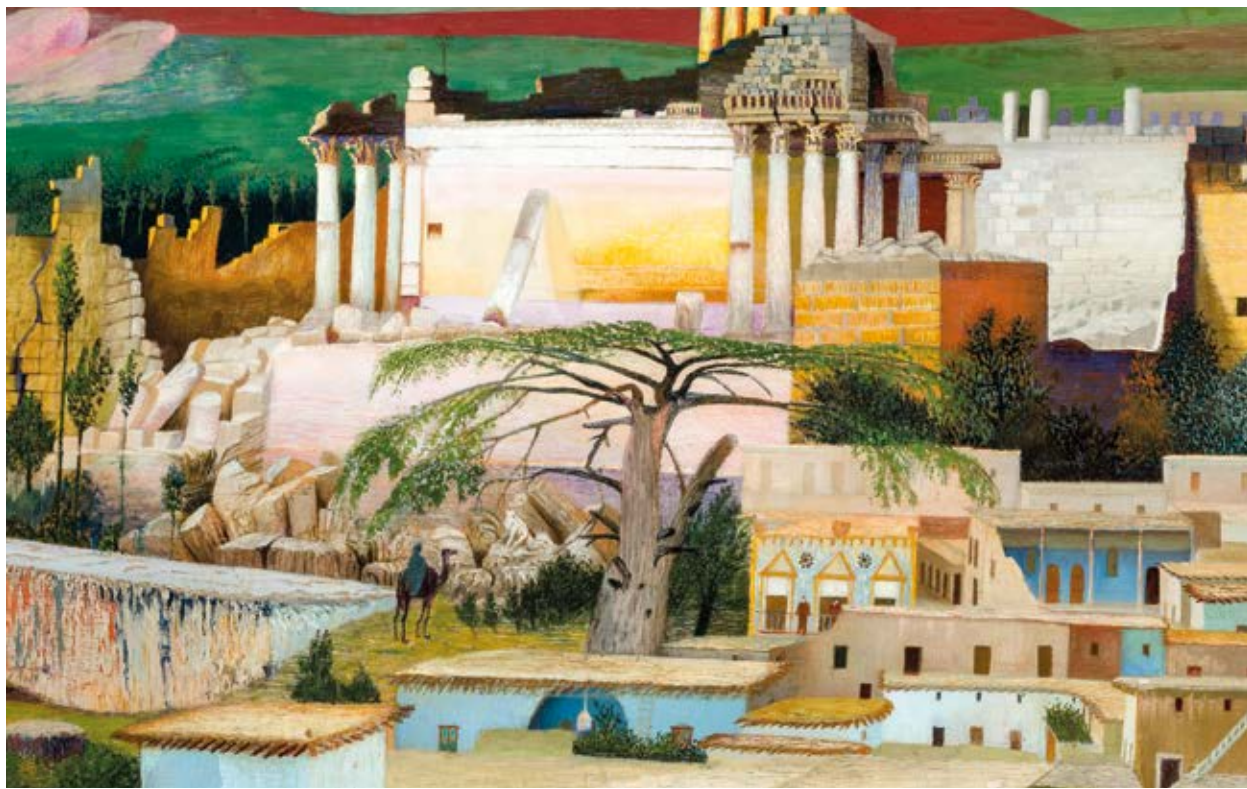
A lenyűgöző látvány kibontása érdekében változta-
tott számos korábbi, jobbára realista vagy festői meg-
örökítés nézőpontján, nem szólva a számtalan fotóé-
ről, amelyeket feltételezhetően ismert. Feljegyzéseiből
tudjuk, hogy rendkívül tudatosan szemlélte a korábbi
festmények perspektivikus szerkezetét, és ismerjük
a klasszikus perspektíva merevségével szemben a le-

¹⁰ Werner Hofmann Caspar David Friedrich *Szerzetes a tengernél* című
(1809–1810) festményét a tájfestészet új útjaként határozta meg.
„A tér kiterjedése, amely nem torpan meg a kép széleinél, a végtel-
enségig tágul. [...] Hatalmas mélységi kiterjedése van [...] Ez a mélység kívül áll az ember hatókörén, meghaladja

nagyságrendjét [...]” HOFMANN 1987. 42–43.

¹¹ Edmund Burke: „a fenséges [...] a döbbenet erejével hat; másodlagos
hatása a csodálat, a hódolat, a tisztelet”. (1756) BURKE 2008. 175.

¹² KANT 2003. 160, 175.



7. Csontváry Kosztka Tivadar: *Baalbek*, részlet

vegőperspektíva elérését célzó törekvéseit. Esméje kifejtésének fő eszközei, ahogy ezt elődei is tették, a téri viszonyok, a nézőpontok, a látószögek megváltoztatása, a részletek átrendezése, azaz egyrészt a látvány érzéseit, eszméit követő átírása, másrészt tudatos szerkesztés az „élő perspektíva”, az „érzés távlata” szerint.

Többen is elemezték festménye szerkezetét, perspektívaváltásait, amelyeket *Baalbek* című könyvében Németh Lajos összegzett. A perspektívaváltások egyik eredménye, például a Jupiter-templom hat oszlopának fénybe emelése, a napmítoszra utalás. Más változtatást is végbevitt, ha megnézzük Félix Bonfils *Szíria. Baalbek általános látványa* című (1877) fotóját, látjuk, hol változtatott erőteljesen az összképen.¹³ Újabban Bálint Bertalan építész-mérnök elemezte ezt előadásában többek közt az aranymetszés szabálya és a Fibonacci-számsor szerint.

Csontváry érzéseket, gondolatokat vetít a kőfalakra, nemcsak újrakonstruálja őket, hanem újraértelmezi. Romtájképei romok hatásos elrendezésével a múlt

nagyságát érzékeltető képpé válnak. A romban keresett összefüggések, rendszerek érzékeltetésével még tovább tágítja az interpretációk lehetőségét. A falak repedéseiben, töredezettségében is a város elpusztíthatatlanságát, egykori fényét láttatja, s a felszín alatt rejtőző múltat sejteti. A festményen jól követhető, amint homályba vevő részleteket alakít ki, a félbetört íveket új formációkba, színkompozíciókba rendezi. Emelt kompozíciós változtatásaival és energiákat magukba sűrítő, belülről világító napszíneivel megteremti a képi reprezentáció imaginárius jellegét, a napmítosz újraélését.

Festményén Baalbek képzeletbeli mítoszvárosként jelenik meg, amelynek központi szimbóluma a napmítosz, melyet a hely alapját lerakó Baal-imádók, majd az ógörögök és Csontváry írása szerint a hunok is vallottak. Őseink „napimádók voltak, Baal istennek áldozatot hoztak” – fogalmazott *A tekintély* című szövegében.¹⁴ A magyarság őstörténetét, hitvilágát összekapcsolta a heliopoliszi napmítosz híveivel.

13 NÉMETH 1980.

14 CSONTVÁRY 1976a. 89.

Baalbek templomai még töredék voltakban is fenéségebbek, mint a festményen szintén megjelenő mindennapi élet helyszínei. Az ellentét ellenére a jelent és a múltat a természet fenséges képviselője, egy cédrusfa kapcsolja össze (7. kép). A romokat ábrázoló festményeken és a romvárosok leírásaiban is a pusztulás jelképe, hogy a romok a természet részeivé válnak, a természet átveszi az uralmat felettük. François-René de Chateaubriand (1768–1848) író, diplomata például Palmüra romjainak leírásában (*A kereszténység szelleme*) a pusztulás jeleként említi, hogy pálmák állnak az oszlopok helyén. Csontvárynál a természet jelen van, de nem lép romok helyébe. A Baalbek e részletén nem alárendelt módon, s nem építészeti elemet helyettesítve, hanem kiemelt helyen, a Bacchus-templom és a Jupiter-templom alatt áll egy, a romok régiségét a természet ősi idejével összekapcsoló cédrusfa. A cédrusokat Csontváry „libanoni bölcselőkként”, „hatezer esztendőös faóriásokként” írta le.¹⁵

A természet és a romváros közötti szintézis másik fő eleme a romok mögött kibontakozó tájjal való egység. Töredékes fennmaradásuk ellenére a romoknak a természettel való harmonikus kapcsolata a festő számára az isteni teremtés és az emberi alkotóerő összefüggésének bizonyítéka. Csontvárytól még távol áll a természetet is pusztító rombolás víziója, nem sugall olyan, a mai művészeket foglalkoztató gondolatot, hogy az ember pusztító tevékenysége során ugyanaz vár a természeti környezetre is, mint a nagy épületek, városok romjaira. Hartmut Böhme megfogalmazása szerint: „Innentől minden egyes, a természetre vetett pillantást két rettenetes sejtelen kísér: lehetséges, hogy a Föld és a Menny valójában romok – és lehetséges, hogy ezt a romosodást az ember okozza.”¹⁶

Csontváry a klasszicizmus és romantika művészeinek örököse, akik a romos tájak középpontjában gyakran sírokat is ábrázoltak. Caspar David Friedrich *Hutten sírja* című (1823 körül) festményén az oybini gótikus templomromba helyezte a német nemzeti mozgalom egyik képviselőjének, Luther hívének a sírját. *Megalitsír őszi* és *Megalitsír télen* című festményein (1820, 1824) halomsírt ábrázolt (8. kép). Az ősi kő iránti tisztelet más módon és más tartalommal Csontvárynál is megjelenik. A romok együttes képét monumentális, különböző



8. Caspar David Friedrich: *Megalitsír őszi*, 1820
Drezda, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, ltsz. 2195
Fotó © Elke Estel/Hans-Peter Klut, SKD

időrétegeket magába sűrítő, titokzatos, mágikus kőtömbként jelenítette meg, írásaiban Baalbeket mint a „világ legnagyobb költárát” említette, illetve a hunok nagy kővének nevezte.¹⁷ Az egyik, a helyszíntől távol eső monolit követ beemelte panorámaképébe, bár ebből a nézőpontból nem volt látható. Külön festményt is szentelt a kőtömbnek. Az *Áldozati kő Baalbekben* című (1906–1907) festményén külön kompozícióban dolgozta fel, új jelképként, emlékműként, nemzeti szimbólumként jelenítette meg: azon helyként, ahol írása szerint „elődeink” is gyülekeztek.¹⁸

Összefoglalóan elmondanám, hogy a romtájképek – Csontváry cédrusképeihez hasonlóan – a fenséges megtalálásának a helyszínei. Utazásai a mítosz valóságát erősítették meg benne, ahogy Ernest Renanban is, aki felkereste Jézus életének színhelyeit. Csontváry kortársához, Paul Gauguinhez hasonlóan, távoli tájakon találta meg a hitvilágok közösségét. Az antik, a zsidó és a keresztény vallás színhelyeiben, valamint a természetvallások kultuszhelyeiben mítoszok születési helyét, világvallások panorámáját festette meg. Fő műveiben megszületett a nagy szintézis: a mítosz ősidejében nemzetek, kultúrák egygyé forrasztása. Romtájképei is ennek a részét alkotják.

15 „[...] érdemes beszélni a libanoni bölcselőkről, a hat méter széles törzsű cédrusokról, a hatezer esztendőös faóriásokról is.” CSONTVÁRY 1976b. 54.

16 BÖHME 2016. 82.

17 CSONTVÁRY 1976b. 58.

18 Elemzését ld. GELLÉR 2020. 269–270.

Irodalom

BEKE 1986

BEKE László: *Caspar David Friedrich*. Budapest, Corvina Kiadó, 1986.

BÖHME 2016

Hartmut BÖHME: A romok esztétikája. *Ókor*, 15. 2016. 4. sz. 79–86.

BURKE 2008

Edmund BURKE: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. FOGARASI György. Budapest, Magvető Kiadó, 2008.

CLAIR 1995

Jean CLAIR: Le moi insauvable. In: *Paradis perdu. L'Europe symboliste*. Catalogue d'exposition. Organisée par Pierre THÉBERGE. Montréal, Musées des Beaux-arts de Montréal. Paris, Flammarion, 1995. 125–223.

CSONTVÁRY 1976a

CSONTVÁRY KOSZTKA Tivadar: A tekintély. In: *Csontváry-émlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztká Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból*. (Művészet és Elmélet.) Válogatta és emlékeivel kiegészítette GERLÓCZY Gedeon. A bevezető és az összekötő szövegeket írta és szerk. NÉMETH Lajos. Budapest, Corvina Kiadó, 1976. 85–94.

CSONTVÁRY 1976b

CSONTVÁRY KOSZTKA Tivadar: Energia és művészet. A kultúr ember tévedése. In: *Csontváry-émlékkönyv* 1976. 54–59.

Csontváry-émlékkönyv 1976

Csontváry-émlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztká Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból. (Művészet és Elmélet.) Válogatta és emlékeivel kiegészítette GERLÓCZY Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerk. NÉMETH Lajos. Budapest, Corvina Kiadó, 1976.

GELLÉR 2020

GELLÉR Katalin: Csontváry Kosztká Tivadar mitológikus szimbolizmusa. *Ars Hungarica*, 2020. 3. sz. 255–278.

GULYÁS 2015

GULYÁS Gábor: *Csontváry*. Kiállítási katalógus. Budapest, Várgondnokság Közhasznú Nonprofit Kft., 2015.

HOFMANN 1987

Werner HOFMANN: *A földi paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987.

HONOUR 1991

Hugh HONOUR: *Klasszicizmus*. (Pantheon.) Budapest, Corvina Kiadó, 1991.

KANT 2003

Immanuel KANT: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. PAPP Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó–Gond-Cura Alapítvány, 2003.

KOVÁCS 1997

Kovács Katalin: A „romok költészete”. Hubert Robert Diderot művészetkritikai írásainak tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 46. 1997. 3–4. sz. 139–146.

NÉMETH 1964

NÉMETH Lajos: *Csontváry Kosztká Tivadar*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964.1

NÉMETH 1980

NÉMETH Lajos: *Baalbek*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1980.

SZABÓ 1973

SZABÓ Júlia: Antik romok a XIX. századi magyar tájfestészetben és rajzművészetben. *Építés-Építészettudomány*, 5. 1973. 3–4. sz. 565–577.

SZABÓ 2000

SZABÓ Júlia: *A mitikus és a történeti táj*. Budapest, Balassi Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2000.

Tivadar Csontváry Kosztká and the Aesthetic of Ruins

In his works, Tivadar Csontváry Kosztká travelled the whole path, as it were, of eighteenth- and nineteenth-century painters of ruins, and was the inheritor of their themes. He was affected by the allure of antiquity found in Classicism, which was in part connected to the excavations in Herculaneum and Pompeii (*"Pompei háve"/The House of the Surgeon with Vesuvius, 1897–1898*). Later, tracing the footsteps of painters of ancient ruins, he visited Athens (*Street in Athens/Acropolis, 1904; The Ruins of the Temple of Jupiter in Athens, 1904*). In the ruin landscapes of his mature period, he added a unique, personal sense to the original historical and sacral content of the buildings. Their enigmatic nature liberated the painter to endow them with new meaning, not merely as a visual experience, but as a mythical landscape. Regarding *The Ruins of the Ancient Greek Theatre at Taormina (1904–1905)*, it can be said that, rather than the familiar symbols of the aesthetic of ruins, what he painted was not a symbol of vanitas; his aim was not to generate a sense of the fall of great empires, of "sic transit gloria mundi", but to convey the experience of colour. In his ruin landscapes, he projects thoughts and feelings onto the stone walls, thereby reconstructing and reinterpreting them. Through powerful arrangements of the ruins (changes in perspective, aerial perspective, effects of light, and so on) to evoke the systems and interrelations within them, he broadened the potential for interpretations.

The aesthetic of the sublime was defined in European poetry on the basis of Roman ruins, but it also appears in an analysis

of the paintings by the great master of Romanticism, Caspar David Friedrich. It is no exaggeration to apply the same to Csontváry. The sight of Heliopolis at sunrise, the discovered "path of the sun", served him as a motif. In his painting *Baalbek (1906)*, it can be seen how he transforms indistinct details, arranging fractured arches into new formations and compositions of colour. Even in the cracks in the walls, in the fragmentariness of the city, he shows its indestructibility and its erstwhile splendour. With his compositional solutions and his sun colours, illuminating from within, he creates the imaginary nature of the pictorial representation, the reliving of the sun myth. In his writings, the artist refers to Baalbek, the City of the Sun, as "the world's greatest stone altar".

Csontváry also perpetuated the motif of ruins and graves that appears in Classical and Romantic painting, of reverence for the ancestral stone. In *The Sacrificial Stone in Baalbek (1906–1907)*, he depicts a monolith as a mysterious, magical block of stone incorporating different layers of time. In his paintings, the main element of the synthesis between nature and the ruined city is the unity with the landscape unfolding behind the ruins. Despite the fact that the ruins survive only fragmentarily, their harmonious connection with nature was, for Csontváry, proof of the relationship between divine creation and human creativity. To Csontváry, any vision of destruction devastating even nature was an alien one, and unlike works by his contemporaries, his paintings carry no suggestion that the natural environment shares the same fate as the ruins of bygone cultures.

TÁRGYSZAVAK

Csontváry Kosztká Tivadar; klasszicizmus; romantika; romfestészet; mitikus táj; színelmény

KEYWORDS

Tivadar Csontváry Kosztká; Classicism; Romanticism; paintings of ruins; mythical landscape; experience of colour

Alkotni vagy alakítani?

*A modern építészet és a művészet társadalmi funkciójának elméleti és gyakorlati vonatkozása Kassák Lajos bécsi Ma folyóiratában (1923–1925)**

Tanulmányomban a Kassák Lajos által bécsi emigrációja (1920–1926) idején kiadott *Ma* című avantgárd irodalmi és művészeti folyóirat 1923 és 1925 között megjelent számai alapján vizsgálom azt, hogy miként kapcsolódott össze a nemzetközi konstruktivista művészeti diskurzusban a modern építészet elméleti-gyakorlati feladatainak meghatározása és a művészet társadalmi funkciójáról való gondolkodás. Kassák az 1918–1919-es forradalmak idején a *Ma* folyóirat és a körülötte létrejött irodalmi-művészeti mozgalom elsődleges céljaként a művészet társadalomformáló szerepének kialakítását határozta meg. Az 1919-es Magyar Tanácsköztársaság idején Kassák és köre elkötelezett baloldali expresszionista-aktivista, messianisztikus hevületű programjával jelentkezett. A Tanácsköztársaság bukását követő bécsi emigrációban Kassák kezdetben a nemzetközi dada mozgalom felforgató elképzeléseinek adaptálásával hirdetett új programot, 1921–1922-től kezdve pedig az orosz és nyugat-európai konstruktivista művészeti csoportok elvei mentén alakított ki új programot. A közvetlen társadalomalakító funkció helyett Kassák az irodalom és képzőművészet edukatív szerepét hangsúlyozta: az új művészet (és az új művészek) egy olyan víziót határoznak meg, amely nem politikai programként, hanem világszemléleti formáló erőként mutat utat a munkásság számára az új (kommunista) társadalom felé. Noha Kassák korábbi aktivista társai (többek között Uitz Béla és Barta Sándor) a *Ma* programját apolitikusnak és öncélúnak titulálták és kiváltak az Aktivisták köréből, Kassák kitartott elképzelései mellett, és a *Ma* utolsó évfolyamaiban kifejezetten a nemzetközi konstruktivista program mentén közölt irodalmi és képzőművészeti anyagokat mind a magyar, mind pedig a nemzetközi szerzőktől.

Az alábbiakban ezeket a vonatkozásokat kifejezetten a *Ma* modern építészettel kapcsolatos közleményei alapján tárgyalom, szorosán összeolvasva Kassáknak ebben az időszakban, 1923 és 1925 között megjelent művészetelméleti írásaival. Az első fejezetben a *Ma* és a weimari Bauhaus kapcsolatát tárom fel Molnár Farkas közvetítői szerepén keresztül. A Bauhaus elveinek megismerése Kassák számára iránymutató volt a *Ma* új programjának formálásában, és jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy Kassák Bécsben (*Ma*) és Budapesten (*365, Dokumentum*) kiadott folyóirataiban kiemelt szerephez jutott a modern építészet. A második fejezet a nemzetközi konstruktivista csoport építészeti diskurzusának megjelenését vizsgálja a *Mában*, különös tekintettel Arthur Korn német építész és Ludwig Hilberseimer berlini kritikus írásaira. A harmadik fejezetben a *Ma* és a *Dokumentum* folyóiratok utolsó számaiban közölt breszlai (ma Wrocław, Lengyelország) fiatal építészek anyagainak kontextualizáló elemzését végzem el, az utolsó fejezetben pedig a *Mában* megjelent, az építészeti tematikához szorosan kapcsolódó, oktatással foglalkozó írásokat emelem be az értelmezés körébe. A címben eldöntendő kérdésként megfogalmazott két fogalom, az „alkotás” és az „alakítás” végig fókuszban állnak tanulmányomban. Álláspontom szerint Kassák számára a két fogalom jelentéstartalma azonos volt, és sokkal inkább a modern, konstruktivista művész elméleti-gyakorlati tevékenységének megnevezésével foglalkozó elméleti diskurzushoz való kapcsolódás időbelisége, mint Kassák művészeti gondolkodásának megváltozása indokolta azt, hogy az „alkotás” kifejezést Kassák fokozatosan az „alakításra” cserélte művészetelméleti írásaiban.

* A tanulmány a Magyar Nemzeti Múzeum Közgyűjteményi Központ Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFIH) FK-139325 számú, *Kassák*

Lajos és Simon Jolán 1909 és 1928 közötti levelezésének digitális kritikai kiadása és a modernségkutatás új perspektívái című kutatási projektjéhez kapcsolódóan készült.

Molnár Farkas, a Ma és a Bauhaus

A weimari Állami Bauhaus (Staatliches Bauhaus) a modern művészeti iskolák egyik úttörője, és – legkésőbb – 1922–1923 fordulójától kezdve a nemzetközi konstruktivizmus egyik központja volt – kezdetben Theo van Doesburg De Stijl-kurzusán, később pedig Moholy-Nagy László professzori kinevezésén keresztül. A Walter Gropius által vezetett intézmény számos olyan avantgárd művészt is oktatói gárdájában tudhatott, akiket Kassák a *Ma* budapesti és bécsi időszakában is figyelemmel kísért, többek között Vaszilij Kandinszkijt, Paul Klee-t, valamint Oskar Schlemmert. A Bauhauszal 1922 végétől közvetlen kapcsolatba került Kassák egyik korábbi közvetlen munkatársa, Bortnyik Sándor, aki Bécsset elhagyva Weimarban telepedett le, és a Bauhaus hallgatói, oktatói köreihez kapcsolódva dolgozott mintegy két éven át. 1922. szeptemberben Weimarban került megrendezésre a dadaisták és konstruktivisták első nemzetközi kongresszusa, amelynek eredményeiről és részleteiről munkatársain keresztül Kassák is hallott, valamint amelynek elméleti vitáihoz ő maga is hozzászólt a nemzetközi fórumokon.¹

A Bauhaus oktatási elveiről és tevékenységéről Kassák 1923–1924-ben az iskola egyik magyar hallgatóján, Molnár Farkason keresztül értesült első kézből. Molnár ezekben az években több írást és képet is küldött a *Ma* számára, mind a saját munkáiból, mind pedig a Bauhaus műhelyéből, amelyek jelentősen hozzájárultak a bécsi folyóirat nemzetközi tájékozottságához, és szélesítették Kassák horizontját – elsődlegesen a modern építészet, valamint a kortárs (mechanikus) színházművészet terén, amely a későbbiekben meghatározó volt Kassák számára a *Ma* 1924 őszi zenei és színházi különszámának (*Musik- und Theaternummer*) összeállításában is.² Molnár és a *Ma* kooperációjának egyik látványos eredménye volt a Molnár által tervezett *Ma*-címloldal 1924. februárban (1. kép).³ A címloldal a *Ma* 1923–1924-es számaihoz hasonlóan kétszínnyomásos, vörös és fekete színű grafikai elemekből összeálló absztrakt tipografikus kompozíció volt, középen egy hangsúlyos, vertikális fekete elemmel,

baloldalt lent a folyóirat vörössel nyomtatott címével, és jobboldalt fent egy hasonló méretű, komplementer vörös négyzettel. A címloldal jellegzetességét a fekete lénia felett olvasható felirat adja: „Alkotni – nem alakítani!” Ez a mottó látszólag ellentétben állt a Molnár, valamint a Bauhaus-iskola által képviselt elvekkel, ahol éppen az (öncélú, polgári) művészeti alkotófolyamat alakítássá (*Gestaltung*) formálásán dolgoztak a művésztanárok és hallgatóik. Ez alapján feltételezhetjük, hogy a felirat nem Molnártól, hanem Kassáktól származott. Ahogyan a *Romboljatok hogy építhessetek...* képvers,⁴ úgy a Molnár Farkas által tervezett *Ma*-címloldal esetében is Kassák aktuális művészetelméleti gondolatmenetének kinyilatkoztatását találjuk. Az „alkotni – nem alakítani!” jelmondat mögötti tartalmi magyarázatot a Kassák által összeállított 1924 antológia bevezetőjében találjuk meg. A Déry Tibor, Glauber Henrik, Kassák Lajos, Nádass József, Reiter Róbert és Tamás Aladár *Mában* megjelent verseiből válogató verseskötetet Kassák az új Ma-kör, valamint a kurrens „konstruktivista” líra reprezentatív válogatásaként adta közre. Többoldalas bevezetőjében alapvetően a korábbi elméleti írásaiiban már kifejtett tézisét fejlesztette tovább: az általa propagált, konstruktivista művészeti irány nem a forradalmi jelszavakkal és cselekedetekkel, hanem a szociálisan érzékeny új ember belső érzésvilágának dokumentálásával segíti az új társadalom létrejöttét. Kassák a bevezetőben az új művészeket a „mérnökökkel” és „feltalálókka!” együtt az „alkotók” csoportjába sorolta – szemben azokkal, akik a múlt formáiba és jelszavaiba kapaszkodva csak a jelenlegi társadalmi/politikai/művészeti környezetüket tudják „alakítani”. Az „alkotás” tehát Kassák esetében lényegileg azonos a német konstruktivista közegben a formatervezés, társadalomalakítás szempontrendszeri mentén megalkotott *Gestaltung* (alakítás) fogalommal, és ezzel helyezi szembe az „alakító” művészetet, amely alá sorolja a proletkultos kommunista irányzat, tehát az új naturalista agitativ művészet képviselőit is:

„[...] teremteni annyit is jelent, mint állást foglalni a világ mai [...] állapotával szemben. Az alkotó embernek

1 SZEREDI 2017.

2 SZEREDI–GALÁCS 2020.

3 *Ma*, 9. 1924. február 20. 3–4. sz. Címloldal. FERKAI 2011. Kat. sz. E13. Molnár programja csak látszólag került ellentétbe a Bauhaus funkcionális, az alkotással szemben az alakítást hangsúlyozó elveivel. Ezt egy pár hónappal később megjelent kiáltványa támasztja alá, amelyben azt írta, hogy „a művész alkot, az alkotás pedig egyértelmű a különböző [építészeti] funkciók összhangba hozásával”. Lásd BORTNYIK–BREUER–MOLNÁR–WEININGER 1924. 84–85. Molnár

a *Ma* következő számához is készített borítótértervet, amelyet Kassák nem használt fel. Molnár Farkas: *A Ma 9. évf. 5. számának borítótérterve*, 1924. Gouache, tinta, grafit, papír, 308 × 308 mm. New York, Museum of Modern Art, ltsz. 459.2018. (The Merrill C. Berman Collection). FERKAI 2011. Kat. sz. E14.

4 KASSÁK Lajos: *Romboljatok hogy építhessetek és építsetek hogy győzhessetek*. *Ma*, 8. 1922. október 15. 1. sz. 9. A képvers elemzését lásd SZEREDI 2025.

produktumában és produktumával való állásfoglalása önkéntelenül [...] is egy teljesebb világkép lehetőségét dokumentálja. Következésképpen az alkotás egy a mainál szociálisabb életlehetőség példaképe, amely példaképet [...] csakis egy szociális lényű ember hozhatja létre. A reakciós lényű ember (mivel senki nem alkothat mást, mint önmaga lényegéből valót) a saját törvényei szerint nem alkothat szociális dolgot. Sőt egyáltalában nem *alkothat*, csak *alakíthat*. [...] Az aktív forradalmak lepergése után új fejlődési fokhoz ért el az ember. A közvetlen cselekvés lehetőségei helyett ma az új cselekvések lehetőségének előkészítését éljük. [...] Az utóbbi esztendőkből mi ki-termeltünk magunkból egy szociálisabb embert a tegnapi-nál s művészetünkben így elérkeztünk a forma és tartalom egységéhez. A szocializmus főbb jellemzőiben konstruktív eszme és a szociális művészet a konstruktív művészet. A művészeti iskolák önmagukba-halásán keresztül eljutottunk a művészethez, mint élethez. A népművészet kora óta még nem volt kor, amely művészetét, mint alkotó erőt, annyira közelébe tudta volna hozni a mindennapi életnek, mint a konstruktivizmus. Előttünk többé nem a művészet szuverenitásáról van szó, [hanem] alkotásról van szó, mindig az időszerű alkotásról, legyen az művész, mérnök vagy feltaláló alkotása. [...] A mai művész nem akarhat többé verseket írni [...], mint ahogyan faldísznek képeket sem akarhat többé festeni. Alkotni akarunk emberi dokumentumokat művészi sémák nélkül.”⁵

Az antológia bevezetőjében Kassák arra is kitért, hogy noha nem tagadta meg a *Ma* korábbi korszakainak irodalmát, azt mégis csak az 1924-re elért eredményekhez vezető kísérletezésnek, előkészületnek tartotta. A forradalmi időszak expresszionista költészete, valamint a bécsi időszak első éveinek dadaista számozott versei Kassák szemében ekkor a „formának” „egy szinte új barokkig gazdagításaként” jelentek meg, amelyeknek a kísérleti fázisát követően lehetősége volt a forma megtisztítására és összekapcsolására a szociális tartalommal.⁶

Molnár első és egyetlen cikke, amelyet Kassák közölt, az 1923. július 1-jei *Ma*-számban jelent meg: egy rövid írás a Bauhaus Mechanikus Színpadáról.⁷ Molnár a cikket exkluzív tartalomként küldte Kassák számára, június 14-i keltezéssel, feltüntetve, hogy „a Mechanikus Színpad a jénai városi színházban 1923. július 27-én



1. Címoldal Molnár Farkas tipográfijával
Ma, 9. 1924. február 20. 3–4. sz.
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-168o

(Bauhauswoche) működik először. A *Ma* legközelebbi számában fotográfiákban fogjuk bemutatni”. A Molnár által beharangozott fotográfiák eljutottak Kassákhoz, azonban ezek nem a Mechanikus Színpad működését, hanem annak díszlet- és kosztümterveit mutatták be. Az első fotográfia a *Ma* 1923. novemberi számában jelent meg, egy további pedig a zenei és színházi különszámában, 1924. szeptemberben. Mindkét felvétel bekerült 1925-ben a *Die Bühne im Bauhaus* (A Bauhaus színpada) című kötetbe.⁸ Ferkai András észrevétele alapján Molnár cikkében a Bauhaus-színpad kísérleteit a saját K. U. R. I. (Konstruktiv–Utilitär–Rationell–International) manifestumában megfogalmazott építőeszme illusztrációjaként mutatta be, részben megváltoztatva ezzel a Schlemmer-féle emberközpontú színpadi műhely elképzeléseit.⁹ Szintén az 1923. júliusi *Ma*-számban jelent meg Molnár három absztrakt linóleummetszete, amelyek

5 KASSÁK 1924a. 3–7.

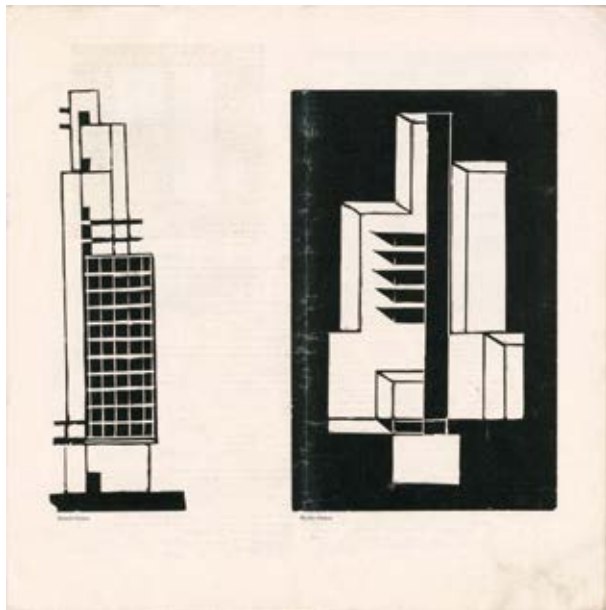
6 Uo.

7 MOLNÁR 1923. 6.

8 K[urt] Schmidt–G[eorg] Teltscher: Mechanikus balett (Német). *Ma*, 9. 1923. november 15. 2. sz. 4. Később megjelent: SCHLEMMER–MOHOLY-NAGY–MOLNAR 1925. 72: „Kurt Schmidt mit F. W. Bogler und Georg Teltscher: Das »Mechanische Ballett«, Figuren D und E.” K[urt] Schmidt–G[eorg] Teltscher: Figuren des Mechanischen Balletts (Mit Genehmigung des Bauhausverlages, München–Weimar).

Ma, 9. 1924. szeptember 15. 8–9. sz. Musik- und Theaternummer. 12. Korábban megjelent: *Staatliches Bauhaus* 1923. 100. kép, „Bühnenwerkstatt: Figurine für »das mechanische Ballett« Form und Ausführung: K. Schmidt G. Teltscher.” Később megjelent: SCHLEMMER–MOHOLY-NAGY–MOLNAR 1925. 73: „Kurt Schmidt mit F. W. Bogler und Georg Teltscher: Das »Mechanische Ballett«, Figuren A, B und C.”

9 FERKAI 2011. 73. Lásd továbbá: „Az építő ember itt egy pillanatra állva marad. Végigtekint a művészetnek nevezett hajszáján és szívét egyaránt fogja el az emberi vergődés keserősége és az emberi akarat



2. Molnár Farkas: Linóleummetszetek
Ma, 8. 1923. július 1. 9–10. sz. 7.
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-1680

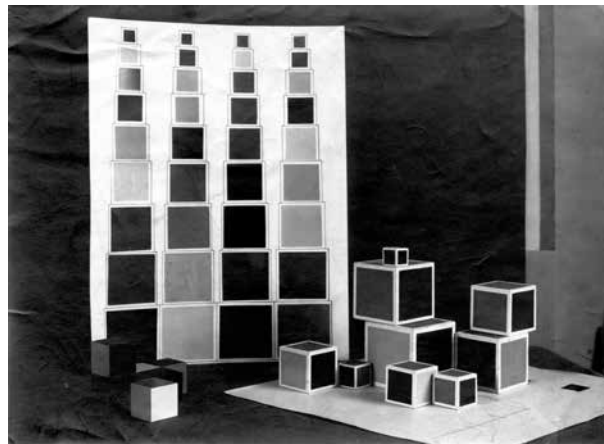
szorosan kapcsolódtak a Bauhausban végzett tevékenységéhez.¹⁰ Az első, fekete négyzet alapú metszet a Vörös kockaház tervének egyik homlokzata alapján készített kompozíció,¹¹ a második metszetet egy Walter Gropius és Adolf Meyer által tervezett magasház, a Chicago Tribune New York-i irodaházának pályázatára benyújtott makett ihlette, amelynek kivitelezésében Molnár is részt vett,¹² a harmadik kompozíció pedig „az axonometriára utaló ferde vonalakkal és »árnyékokkal« fordítja térbe a fehér foltokat” – írja Ferkai (2. kép).¹³ A harmadik metszet motívumának variációját használta fel Molnár a Bauhaus-kiállítás meghívójához is.¹⁴ Molnár néhány

isteni diadala. De ezt érzi mindenki, aki valahogy valamin fölülemelkedni és áttekinteni tud. Az építő ember előtt a világ három projekcióban fekszik, a tér, az idő és az anyagiban. Az elementáris forma, az analízis eredménye vezetett mindenképpen lényegéhez, a matematikához. A legegyszerűbb formák után a legegyszerűbb szerkezetek, a matéria mint energia eszközök kezében az új művek felépítéséhez. Az új épületek az első, a többi része annak, utánkötetjé, néki alárendelt. Formai meghatározás ebből folyik. Csak az a mienk, ami architektonikus, a többi semmi, utánzás, díszítés, romantika.” MOLNÁR 1922. 2.

10 Molnár Farkas: [Három linóleummetszet]. *Ma*, 8. 1923. július 1. 9–10. sz. 6–7.

11 FERKAI 2011. 39.

12 *A művészettől az életig* 2010. 106, 103; 92. kép. A linóleummetszet



3. Karl Peter Röhl: Játékkockák (*Spielzeug*), 1922
Fotográfia, papír, 117 × 163 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.421

hónappal később, az 1924. februári számban még egy építészeti tervét (a Vörös kockaház izometrikus projekciójának linóleummetszetes változatát) közölte.¹⁵

Molnár saját munkái mellett feltételezhetően közvetítőként is szerepet vállalt a Bauhaus konstruktivizmus iránt elkötelezett hallgatói és Kassák folyóirata között. Erre utal az, hogy a Bauhausban tanuló, valamint a Bauhaus közelében dolgozó művészek közül Kassák a *Má*-ban szinte kizárólag olyanoktól közölt műveket, akikkel Molnár szoros kapcsolatban állt 1922–1923-ban. Az első kapcsolódási pont a Theo van Doesburg által 1922. március és július között Weimarban tartott De Stijl-kurzus volt, amelyen számos fiatal hallgató vett részt, illetve a Molnár kezdeményezésére a Bauhushoz kapcsolódóan megalakult K.U.R.I. csoport.¹⁶ Kurt Schmidt és Georg Teltcher, a Bauhaus Mechanikus Színpadának alkotói részt vettek a Karl Peter Röhl műtermében tartott

variációja: *Uo.*: 93. kép. (Tévesen a *Ma*-közléssel azonosítva.)

13 FERKAI 2011. 39.

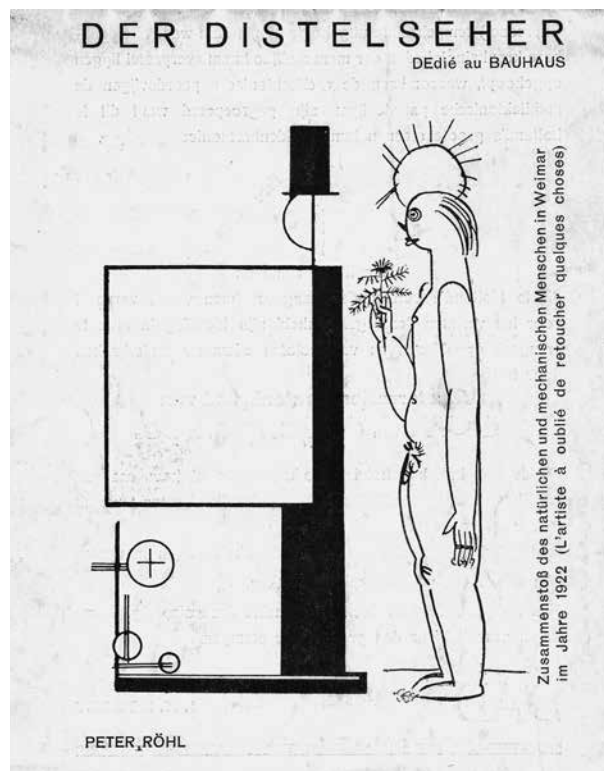
14 Képeslap, színes litográfia, 141 × 91 mm. Közli: BAJKAY 2010. 90.

15 Molnár Farkas: Villaterv (Izometrikus projekció. Lépték: 1:200). *Ma*, 9. 1924. február 20. 3–4. sz. 13. FERKAI 2011. Kat. sz. D39c. Linóleummetszet-változata: 290 × 300 mm. Magángyűjtemény. FERKAI 2011. Kat. sz. D39a. Közli: BAJKAY 2010. 62. Molnár a villatervet egy figurális kompozícióban is felhasználta, tükörszimmetrikusan: *Férfi hátakt villatervvel és repülővel*, 1923. Hidegtű, papír, 248 × 200 mm. Magángyűjtemény. FERKAI 2011. Kat. sz. D36. Közli: *A művészettől az életig* 2010. 209; 231. kép.

16 Bővebben lásd HEMKEN–STOMMER 1992; WUCHER 1992; GERGELY 2010; FERKAI 2011.



4. Karl Peter Röhl: Kompozíció, 1922
Tempera, tus, papír, 310 × 245 mm, j. b. I. „Peter Röhl 1922 D”.
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-M-86.100.1



5. Karl Peter Röhl: A természetes és a mechanikus ember találkozása Weimarban (*Zusammenstoß des natürlichen und mechanischen Menschen in Weimar*)
Mécano, 1. 1922. [július]. No. 2. „Blau.” o. n.

De Stijl-kurzuson,¹⁷ hasonlóan Molnárhoz (és további magyar Bauhaus-hallgatókhoz: Forbáth Alfrédhoz, Weininger Andorhoz és Papp Gyulához). Szintén a De Stijl-kurzuson keresztül volt Molnár számára ismerős Karl Peter Röhl és Egon Engelen, akiktől Kassák 1923-ban több reprodukciót és szöveget is közölt a *Mában*, valamint hagyatékában fennmaradtak munkáik reprodukciói is.

Röhl 1919-től kezdve a Bauhaus hallgatója volt, korábban festőművészként a Johannes Molzahn által vezetett absztrakt (kozmosz) expresszionista irányzathoz kapcsolódott a berlini Der Sturm galériában. A Bauhausban kezdetben a Johannes Itten által képviselt misztikus expresszionista irányzattal azonosult, 1922-től kezdve viszont Van Doesburg De Stijl-kurzusát

követően geometrikus absztrakt kísérletekbe kezdett.¹⁸ Röhl első képeit Kassák a *Ma* német különszámában közölte, 1923. márciusban – az itt reprodukált festménye korábban megjelent a *De Stijl*-ben, grafikája pedig elsőként a *Mában*.¹⁹ Kassák a *Ma* következő számának borítótervére is Röhl-t kérte fel: ez volt az első olyan tipografikus, négyzetes *Ma*-borítóterv, amelyről biztosan tudjuk, hogy nem teljes egészében Kassák tervezte. A borító egy vékony léniával körülvett, négyzet alakú De Stijl-kompozíciót ábrázol, egy nagyobb vörös négyzettel és egy kisebb fekete téglalappal.²⁰ Kassák hagyatékában fennmaradt Röhl 1922-ben készített neoplaszticista gyermekjátéktervének fotográfiája is. A különböző méretű, különböző színűre festett oldalú kartonkockákból álló játékot egyértelműen a Van

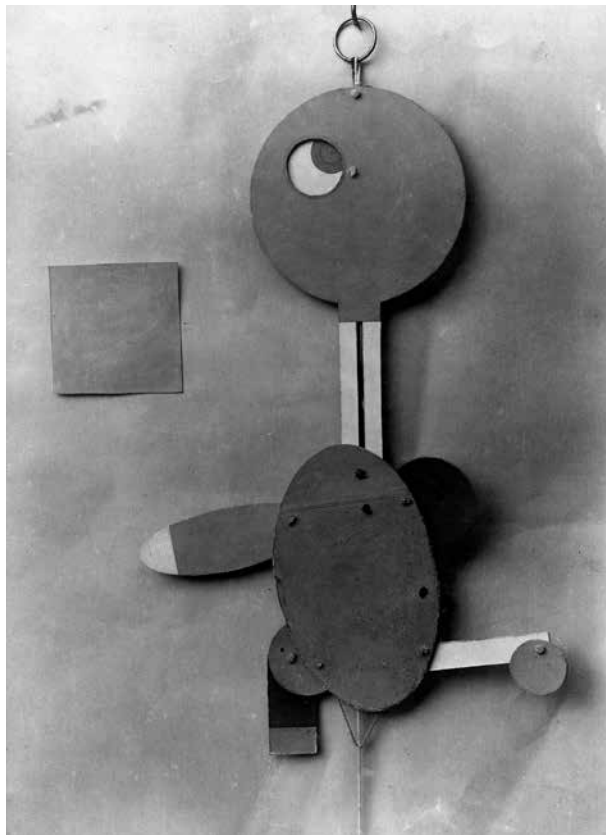
17 WENDERMANN 1997. 61.

18 HOFSTAETTER 1997. 33–54; WENDERMANN 1997. 57–73; HOFSTAETTER 2007.

19 Karl Peter Röhl: [Két kompozíció] (Weimar, 1922). *Ma*, 8. 1923.

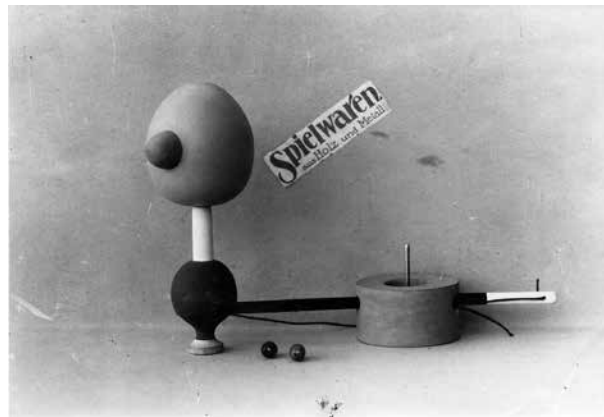
március 15. 5–6. sz. Deutsches Sonderheft. 6. Korábban megjelent: *De Stijl*, 5. 1922. december. 12. sz. 212. A tusrajz később Röhl hagyatékában bukkant fel: Röhl 1975. 7; WENDERMANN 1997. 72: 27. Jegyzet.

20 Karl Peter Röhl: [Kompozíció]. *Ma*, 8. 1923. május 1. 7–8. sz. Címoldal.



6. Egon Engelen: Játékkonstrukció (*Hampelmann*), 1922
Fotográfia, papír, 151 × 105 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-81.820

Doesburg De Stijl-kurzusán megismert elvek alapján alkotta Röhl, és az építőkockákról számos fotográfiát készített (vagy készíttetett). A Kassák hagyatékából ismert fénykép háttérben az építőkockák felhasználását demonstráló, színes tornyokat ábrázoló festmény is látható, amelyet a további fennmaradt fotográfiákon nem látunk. Kassák konstruktivista-neoplaszticista elköteleződésének elismeréseként értelmezhető, hogy Röhl a fotográfia hátoldalára írt ajánlásában Kassák



7. Egon Engelen: Játékkonstrukció (*Spielwaren aus Holz und Metall*), 1922
Fotográfia, papír, 125 × 179 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-81.821

neve mellé a *De Stijl* logójaként használt négyzetet rajzolt (3. kép).²¹ A Bauhaus művészei közül egyedülként Röhl-től három műalkotás is fennmaradt Kassák gyűjteményében. A kis méretű grafikákat Röhl feltehetően fotográfiákkal és nyomdai klisékkel együtt küldte el Kassáknak Bécsbe, reprodukálási céllal, illetve Kassák számára ajándékként.²² Két tusrajzán egyszerű, a neoplaszticista kísérletek sorába tartozó kompozíciós vázlatokat láthatunk, míg a harmadik temperaképet egy vörös színű, antropomorf geometrikus forma uralja, amely kialakításában a Bauhaus színpadi tevékenységével, valamint Röhlnek a Van Doesburg által szerkesztett *Mécano*-ban megjelent, a „természetes” és a „mechanikus” ember találkozását megjelenítő karikatúráján látható robotfigurával is rokonítható (4–5. kép).²³

Egon Engelen szintén a weimari Bauhaus hallgatójaként vett részt Van Doesburg kurzusán 1922-ben. A második világháborút követően megsemmisítette avantgárd munkáit.²⁴ A *Ma* 1923. májusi számában jelentette meg Kassák Engelen anyagait: két fényképet a művész absztrakt gyermekjátékainak prototípusairól (az eredeti fényképek is fennmaradtak Kassák ha-

21 Karl Peter Röhl: *Ein Spielzeug für Kinder*, 1922. Fotográfia, papír, 117 × 163 mm. Magyar Nemzeti Múzeum Közgyűjteményi Központ Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum (a továbbiakban: MNM KK PIM–KM), ltsz. KM-F-86.421. Felirat a hátoldalán: „Für KASSAK □. / Ein Spielzeug für Kinder, Farbe-Architektur. 1922. Peter Röhl”. *Európai műtárgyfotók* 2004. Kat. sz. 136. Az asztalra állított játékkockák másik szögéből fényképezve: *Konstruktivistische Internationale* 1992. 174: 13. kép; WENDERMAN 1997. 61: 37–39. kép, „Baukastenspiel”.

22 Karl Peter Röhl: *Kompozíció*, 1922. Tempera, tus, papír, 310 × 245 mm,

j. b. l. „Peter Röhl 1922 D”. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-M-86.100.1.

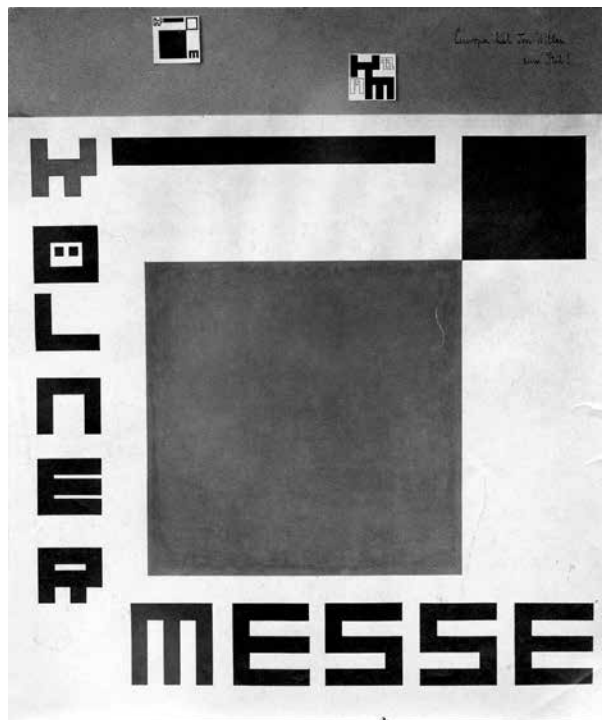
Karl Peter Röhl: *Kompozíció*, 1921. Tus, papír, 200 × 148 mm, j. b. l. „Weimar Peter Röhl”. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-M-86.101.1. Karl Peter Röhl: *Kompozíció*, 1921. Tus, papír, 111 × 118 mm, j. b. l. „Weimar”, j. j. l. „Peter Röhl 1921”. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-M-86.102.1.

23 Karl Peter Röhl: *Zusammenstoß des natürlichen und mechanischen Menschen in Weimar. Mécano*, 1. 1922. [július]. 2. sz. „Blau”. O. n.

24 BERNHARDT 1984. 1–4.

gyatékában),²⁵ egy neoplaszticista linóleummetszetét, valamint tanulmányát *Konstruktivizmus és proletariátus* címmel (6–7. kép).²⁶ A szöveg alapja Engelian *Konstruktivizmus* című rövidebb írása volt, amely a *De Stijl* 1922. decemberi, jubileumi számában jelent meg.²⁷ Engelian szövegében Kassákkal azonos álláspontot foglalt el: az új művészet nem a proletariátus agitációját szolgálja, hanem a munkásmozgalommal párhuzamosan, de attól függetlenül igyekszik megteremteni egy új társadalom vízióját. Engelian számára a technológiai fejlődés és a gépek is fontos szerepet játszanak a konstruktivizmus művészetében, azonban véleménye szerint ezeket mindenképp a munkásosztály céljai érdekében kell felhasználni, szemben a jelenlegi kor kapitalista kizsákmányolásával. Az írás végén olvasható megjegyzés szerint Engelian szövege egy nagyobb lélegzetű, külön brosúra formájában megjelentetni tervezett kiadvány részét képezte, amely azonban – tudomásunk szerint – nem készült el. Szintén eljutott Kassákhöz Engelian 1922-es terve a Kölner Messe plakátjához, amelyet a *De Stijl* stílusában, Theo van Doesburg neoplaszticista ABC-jét használva készített el²⁸ – ezt a képet az 1923. novemberi szám hátsó borítóján reprodukálta Kassák.²⁹ A plakátterv korábban megjelent a *De Stijl* már említett jubileumi számában, Engelian írása mellett. A plakáttervről készített fotográfián a jobb felső sarokban a *De Stijl* szlogenje olvasható („Europa hat den Willen zum Stil!”), ez azonban sem a *De Stijl*, sem pedig a *Ma* közlésén nem látható (8. kép).

A *Ma* 1924. áprilisi számában jelent meg két fotóreprodukció a weimari Bauhaus alapító igazgatója, Walter Gropius építészeti munkái közül. Ezek a reprodukciók feltehetően szintén Molnár közvetítésével jutottak el Kassákhöz. Mindkét munka 1922-ben készült: a Chicago Tribune magasházának makettje, valamint az elsőként megvalósult Bauhaus-épület, a jénai Városi Színház



8. Egon Engelian: Kölner Messe plakátterv, 1922
Fotográfia, papír, 132 × 113 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86_384

(Stadttheater) épületének homlokzati képe.³⁰ Korábban mindkét fotográfia megjelent a Bauhaus 1923-ban megrendezett első kiállításának katalógusában, így feltételezhető, hogy Kassák az ott használt klisékhez jutott hozzá.³¹ Ezt támasztja alá az is, hogy Kassák hagyatékában fennmaradt további négy felvétel a jénai Városi Színház homlokzatáról és nézőteréről, amelyeket nem közölt a *Mában* (9. kép).³²

25 Egon Engelian: [Két játékkonstrukció]. *Ma*, 8. 1923. május 1. 7–8. sz. 7. Fotográfiák Kassák hagyatékában: *Játékkonstrukció (Spielwaren aus Holz und Metall)*, 1922. Fotográfia, papír, 125 × 179 mm. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-F-81.821. *Európai műtárgyfotók 2004*. Kat. sz. 44. *Játékkonstrukció (Hampelmann/Zsinórbábu)*, 1922. Fotográfia, papír, 151 × 105 mm. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-F-81.820. *Uo.* Kat. sz. 45. Az absztrakt zsinórbábu (*Hampelmann*) kollázsvázlata magánygyűjteményből ismert: kollázs, papír, 145 × 108 mm. Magánygyűjtemény (korábban: Ubu Gallery, FIAC Paris 2012). A két fotográfia hátoldalán kézírással, tévesen „Röhl” felirat.

26 ENGELIEN 1923.

27 ENGELIEN 1922.

28 Van Doesburg 2010. 37.

29 Egon Engelian: Kölner Messe (Német). *Ma*, 9. 1923. november 15. 2. sz. 12. Korábban megjelent: Egon Engelian: *Affiche. De Stijl*, 5. 1922. december. 12. sz. 220. A plakátterv korabeli fotóreprodukciója

fennmaradt Kassák és Theo van Doesburg hagyatékában is. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-F-86_384. *Európai műtárgyfotók 2004*. Kat. sz. 46. Hága, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Theo és Nelly van Doesburg-hagyaték, ltsz. 1222/AB9421. Másik változata Engelian hagyatékában: Kulmbach, Landschaftsmuseum Obermain. Lásd *Konstruktivistische Internationale* 1992. 171: 7. kép.

30 Walter Gropius: [A Chicago Tribune magasházterve], [A jénai Városi Színház épülete]. *Ma*, 9. 1924. április 15. 5. sz. 3. 5.

31 *Staatliches Bauhaus Weimar* 1923. 172, 176. Kassák példánya: MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-1848. Később megjelent: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 7. 1922/1923. 11–12. sz. 344. „Projekt für einen Wolkenkratzer der Chicago-Tribune in Eisenbeton und Glas.” *Uo.* 346. „Umbau der Stadttheaters Jena / Eingangsseite, glatte Putzfassaden.” GROPIUS 1925. 31. és 47. kép.

32 (1.) A jénai Városi Színház bejárata, 1922. Fotográfia, papír, 236 × 179 mm. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-F-86.292. Hátoldalán felirat: „no. 2.



9. Walter Gropius: A jénai Városi Színház bejárata, 1922
Fotográfia, papír, 236 × 179 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.292

A Ma és a modern építészet elmélete: Arthur Korn és Ludwig Hilberseimer

Kassák az 1924. júliusi *Ma*-számot szinte kizárólagosan egy fiatal berlini építész, Arthur Korn munkásságának szentelte. Noha Korn nem kapcsolódott közvetlenül a weimari Bauhaushoz, Kassák számára a modern építészeti iránti érdeklődés egyértelműen Molnár Farkas

„Theater der Stadt Jena”, valamint bélyegző: „Pons-Presse-Zentrale Jena”. *Európai műtárgyfotók* 2004. Kat. sz. 48. (2.) A jénai Városi Színház bejárata, 1922. Fotográfia, papír, 235 × 180 mm. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-F-86.293. Hátoldalán felirat: „no. 3. Theater der Stadt Jena”, valamint azonos bélyegző. *Uo.* Kat. sz. 49. (3.) A jénai Városi Színház nézőtere, 1922. Fotográfia, papír, 229 × 170 mm. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-F-86.294. Hátoldalán felirat: „no. 4. Theater der Stadt Jena”, valamint azonos bélyegző. *Uo.* Kat. sz. 50. (4.) A jénai Városi Színház nézőtere, 1922. Fotográfia, papír, 236 × 179 mm. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-F-86.294. Hátoldalán felirat: „no. 6.

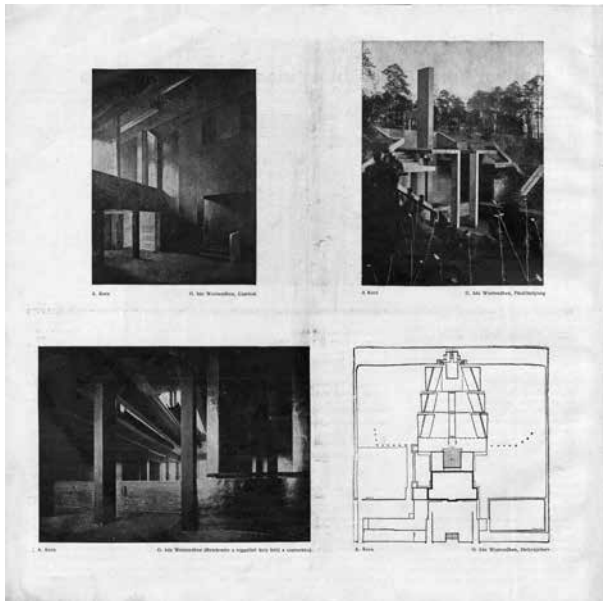
közvetítésével, a Bauhauseon keresztül alakult ki. Nem véletlen, hogy Kassák folyóiratában korábban egyáltalán nem jelentek meg építészeti témájú írások, annak ellenére sem, hogy Bécsben bizonyíthatóan kapcsolatban állt Adolf Loos-zal, aki a modern építészet egyik prominens képviselője volt, valamint hogy a bécsi szociáldemokrata vezetés már az 1920-as évek elején sokat foglalkozott a modern építészeti megoldások utilitizálásának lehetőségével az első világháborút követően kialakult lakhatási válság kezelése érdekében. Kassák forrása Korn építészetének bemutatásához a berlini *Das Kunstblatt* folyóirat volt, amelyben 1923. novemberben jelent meg Korn Kassák által is lefordítottatott elméleti cikke *Analytische und utopische Architektur* (Analitikus és utópikus építészet) címmel, valamint a szerkesztő Paul Westheim lelkes írása Korn munkásságáról, számos illusztrációval.³³ Korn kiáltványában a konstruktív építészet mellett tette le voksát, kiemelve, hogy a konstrukciónak az analízisre kell épülnie: tehát nem a külső forma határozza meg az épületet, hanem a belső tartalom, a funkciók és a praktikum, amelynek a kubus csak külső keretét, nem pedig határát képezi. Korn ergonomikus hozzáállása a holland és francia konstruktivista építészet túlzott formalizmusával szembeni állásfoglalásnak is értékelhető, ideája pedig szorosan összefüggésbe hozható a weimari Bauhaus elveivel is. Kiemelendő, hogy Korn első nagyszabású épülete, a Goldstein-villa esetében az épület megtervezése mellett külön gondot fordított a villát övező kert kialakítására is, hasonlóan az amerikai modernizmus úttörő alkotójához, Frank Lloyd Wright-hoz.

A *Mában* Korn portfóliójának korábban sehol nem látott bemutatója jelent meg, így feltételezhető, hogy az építész maga küldött fotográfiákat – még valószínűbb, hogy direkt nyomdai kliséket – Kassák számára, esetlegesen a berlini avantgárd művészeti körökhöz kapcsolódó magyar közvetítők (Kállai Ernő, Moholy-Nagy László) segítségével. Korn mára szinte elfeledett életművét Andreas Zeese dolgozta fel 2010-ben megvédett doktori disszertációjában.³⁴ 1918 és 1922 között Erich Mendelsohn építész irodájában dolgozott, ezt

„Theater der Stadt Jena”, valamint azonos bélyegző. *Uo.* Kat. sz. 51.

33 KORN 1924a. Forrása: KORN 1923. A cikk előtt jelent meg a szerkesztő, Paul Westheim méltatása Korn építészetéről (*Hinweis auf Arthur Korn*). Ugyanez a szöveg később megjelent: *Periszkop*, 1. 1925. április. 2. sz. 26–27. Korn a szobrász Rudolf Bellingent keresztül ismerkedett meg a *Das Kunstblatt* szerkesztőjével, valamint így került kapcsolatba a berlini Novembergruppe baloldali művészcsoporttal. Korn korábban a cionista mozgalomban volt aktív, és ez irányú elkötelezettségét a későbbiekben is fenntartotta. ZEESE 2010. 42–43.

34 *Uo.*



10. Arthur Korn: A Goldstein-villa, 1922
Ma, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 8.
 Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-1680



11. Arthur Korn: A Wasservogel-villa makettje
Ma, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 11.
 Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-1680

követően önálló céget alapított Siegfried Witzmann-nal. Első jelentős megbízása Ismar Goldstein ügyvéd villájának megtervezése volt, amely 1922-ben épült meg Berlin Westend városrészében.³⁵ A Goldstein-villa Korn modernista debütálása volt, a nagyszabású épület – és a hozzá kapcsolódó kert – egyértelműen Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright és a holland De Stijl-építész hatása alatt készült.³⁶ Kassák a Goldstein-villa épületéről közölte a legnagyobb számú felvételt a *Mában*: a nyolc fotográfia közül csak kettő jelent meg korábban a *Das Kunstblatt*-ban, valamint egy további felvételhez hasonló kép a *L'Esprit nouveau*-ban. A képek a már felépült, átadott épületet ábrázolják, és minden bizonnyal Korn

megbízásából készültek, dokumentációs céllal (10. kép).³⁷ Korn következő nagyszabású projektjei szintén Berlin elegáns Westend negyedében épültek: 1922–1923-ban készült el Albert Benda gyártulajdonos háza – erről egy kép jelent meg a *Mában* a *Das Kunstblatt* közlése alapján³⁸ –, Fritz Wasservogel bankár villája pedig 1923–1925 között épült fel – a még építés alatt álló épület makettjéről Kassák két fotót közölt (11. kép).³⁹ Az egyik felvételt Korn később a saját munkásságát összegző, 1924-ben magánkiadásban megjelent kötetben is felhasználta, ami alátámasztja, hogy a Kassáknak átadott felvételek közvetlenül tőle származtak. A magánvillák mellett Kassák – a *Das Kunstblatt*ot követően – a *Mában* is

35 Uo. 36, 81–89.

36 Uo. 88–89.

37 (1.) Arthur Korn: G. ház Westendben, épült 1922-ben (utcai oldal). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 5. Korábban megjelent: *Das Kunstblatt*, 7. 1923. november–december. 11–12. sz. 334. „Haus G. Westend, Gartensicht.” (2.) Arthur Korn: G. ház Westendben (A tenispálya feől). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 6. (3.) Arthur Korn: G. ház Westendben (Kerti oldal). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 6. Egy másik nézetből készített fotográfia korábban megjelent: *L'Esprit nouveau*, 1924. 20. sz. 26. „Maison a Berlin-Westend.” (4.) Arthur Korn: G. ház Westendben (A gazdasági udvar feől). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 7. (5.) Arthur Korn: G. ház Westendben (Csarnok). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 8. (6.) Arthur Korn: G. ház Westendben (Betekintés a reggeliző hely

feől a csarnokba). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 8. (7.) Arthur Korn: G. ház Westendben (Fürdőhelyiség). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 8. Korábban megjelent: *Das Kunstblatt*, 7. 1923. november–december. 11–12. sz. 336. „Haus G. Westend, Badehaus.” (8.) Arthur Korn: G. ház Westendben (Helyrajzterv). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 8.

38 ZEESSE 2010. 90–91. Arthur Korn: B. ház Westendben, épült 1923-ban (Kerti oldal). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 3. Korábban megjelent: *Das Kunstblatt*, 7. 1923. november–december. 11–12. sz. 332. „Haus Bender, Westend (Im bau).”

39 ZEESSE 2010. 116–117. (1.) Arthur Korn: W. ház a Westendben, épült 1923–24-ben (Utcai oldal) [makettfotó]. *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 11. Később megjelent: KORN 1924b. 11. (2.) Arthur Korn: W. ház a Westendben (Kerti oldal). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 11.

megjelentetett két Korn által készített irodaépület-tervet: 1923-ban a Palestine Land Development Company építészeti tervpályázatára készített haifai irodaházról, valamint egy berlini belvárosi irodaépületről.⁴⁰

A modern építészettel, valamint a művészet és technika összefüggésével kapcsolatos írások közül számos jelent meg a *Ma* 1923–1924-es számaiban (9. évfolyam). A nemzetközi szerzők által írt szövegek magyar fordításai elsődlegesen Kassák saját elméleti írásainak kontextusát alkották: 1925 tavaszán *Éljünk a mi időnkben* című programszövegében is kiállt a technika és a művészet „új egysége” mellett. Kassák a művészeket „nyughatatlan feltalálóknek” és „konstruktőröknek” nevezte, és az emberi életkörülmények javítását tette meg a művészet legfontosabb funkciójának.⁴¹ Az 1923. szeptemberi számban Kassák saját, *Vissza a kaptafához* című írása mellett – amelyben elsődlegesen a konstruktivista művészet társadalmi hasznosságát, a forradalmat előkészítő edukatív szerepét emelte ki – közölte Theo van Doesburg, Herwarth Walden, valamint Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi szövegeit a modern építészetről, valamint a művészet és technika kapcsolatáról. Fontos kiemelni, hogy az „alkotás” és az „alakítás” kifejezések Van Doesburg és Walden szövegeiben is központi szerepet töltenek be. Van Doesburg írása eredetileg a *De Stijl* az év márciusi számában jelent meg, a szerző pedig az alakító építészet céljait és alapjait mutatta be benne. Van Doesburg álláspontja szerint az alakító építészet, szemben a pusztán formalista konstruktivista építészettel, képes megteremteni az építészeti eszközök (a tér és az anyag) egyértelmű egységét és harmóniáját.⁴² Walden rövid írásában azt a tézist fejtette ki, miszerint a „technikai művek új formájá[na]k létrehozása” teremtő alakítás”, ezáltal pedig művészet. A technikai eszközök esetében a művészi érték nem a természeti formák másolásából, hanem az eszközök belső logikájának felismeréséből és a legmegfelelőbb formák kiválasztásából ered.⁴³ Coudenhove-Kalergi osztrák-japán származású, az 1920-as években Bécsben aktív politikai filozófus a páneurópai

mozgalom alapítója volt az első világháborút követően, célja az összeurópai állam megteremtése, valamint a politikai és ideológiai széttagoltság felszámolása volt. A *Má*-ban az 1922-ben kiadott *Apologie des Technik* (A technika dicsérete) című kötetének egy részlete jelent meg, amely az európai társadalmi problémák megoldásának lehetőségét – a szocializmus mellett – a technikai fejlődésben látja.⁴⁴ A szöveget Gáspár Endre fordította, és a közlést is minden bizonnyal ő javasolta Kassáknak. Az íráshoz fűzött szerkesztői megjegyzésében felhívta a figyelmet arra, hogy Coudenhove-Kalergi álláspontja a technikai fejlődés jótékony hatásaival kapcsolatban túlzottan optimista, és nem veszi figyelembe a kizsákmányoló kapitalista társadalmi rendszer működésének sajátosságait – megismerése ennek ellenére fontos a kortárs politikai filozófia szempontjából.

A modern építészet elméleti írói közül kétségtelenül a berlini Ludwig Hilberseimer eszméi állhattak a legközelebb a Kassák és a *Ma* által képviselt irányzathoz. Hilberseimer 1919-től a berlini Novembergruppe tagja volt, építészetelméleti írásai, amelyben főként a modern építészet urbanisztikai felhasználásával foglalkozott a szociális nagyváros eszméjének megteremtése érdekében, a berlini szocialista és baloldali avantgárd folyóiratokban jelentek meg.⁴⁵ A Hilberseimer elképzeléseit összegző traktátus első változata *Grosstadt-bauten* (Nagyváros-építészet) címmel 1925-ben jelent meg a hannoveri Apos Verlag kiadásában, illetve Kurt Schwitters *Merz* című dadaista folyóiratának 1926. januári (18/19.) számaként; újabb változata pedig *Großstadtarchitektur* címmel 1927-ben, Stuttgartban. A *Ma* számára Kassák 1924 első félévében két esszéjét fordította le: az egyiket korábban a *G – Material zur elementaren Gestaltung* folyóirat közölte, a másik pedig a *Das Kunstblatt*-ban jelent meg.⁴⁶ A Hans Richter által Berlinben kiadott radikális konstruktivista *Gestaltung*-ban megjelent kiáltványjellegű szövegében Hilberseimer arra hívta fel a figyelmet, hogy a „kézműépítészet” (Bauhandwerk) helyébe az „építőiparnak” (Bauindustrie) kellene lépnie.

40 ZEESE 2010. 108–109. (1.) Arthur Korn: Pályamű Business Centre (A tenger felől). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 9. Korábban megjelent: *Das Kunstblatt*, 7. 1923. november–december. 11–12. sz. 338. „Wettbewerb Haifa, Business Centre.” (2.) Arthur Korn: Irodaház (Friedrichstrasse). *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 12. Korábban megjelent: *Das Kunstblatt*, 7. 1923. november–december. 11–12. sz. 339. „Geschäftshaus Friedrichstrasse (Im bau). Entwurf”

41 Kassák 1925. A cikk magyar nyelven a kolozsvári *Korunk* folyóiratban jelent meg (1. 1926. 6. sz. 455–457). Azonos érvrendszer mentén épült fel Kassák ugyanekkor született másik elméleti írása is, amely *Az új művészet él* címmel jelent meg Sinkó Ervin Bécsben kiadott *Testvér* című folyóiratában (1. 1925. 10. sz. 291–305), majd kibővített

formában a *Korunk* különnyomataként 1926-ban.

42 VAN DOESBURG 1923b. Forrása: VAN DOESBURG 1923a.

43 WALDEN 1923. Forrása: WALDEN 1921.

44 COUDENHOVE-KALERGI 1923. Forrása: COUDENHOVE-KALERGI 1922. „Europas technische Weltmission”.

45 Bővebben lásd STROB 2022; COLMAN 2023.

46 A Kassák és Moholy-Nagy által szerkesztett *Buch neuer Künstler* (1922) fennmaradt Hilberseimer hagyatékában, azonban személyes kapcsolatuknak további bizonyítékai nem ismertek. Chicago, The Art Institute of Chicago, Ryerson and Burnham Art and Architecture Archives, Ludwig Karl Hilberseimer Papers, Box 1.12b.

Az építészek a modern ipari anyagokat „teljesen eszetenlül a régi [[formaképzetek] pótlására használták fel”, és emiatt az építészet megmaradt a kézművesség terén.⁴⁷ Az új építészek feladata az, hogy az ipari (mérnöki) építészet szemléletét átültessék a lakóházak építésének mechanizmusába is. A korábban a *Das Kunstblatt*-ban megjelent, *Az architektúra felé* című hosszabb elemzést Kassák a Gropius fényképeit közlő *Ma*-szám bevezető írásaként, az első oldalon hozta le.⁴⁸ Hilberseimer ebben a szövegében szisztematikus áttekintését adta a fentebbi írásában tömören felvetett elképzelésének. A kortárs építészet azért „megmerevedett”, mert „még csak individuális kézipari alapjai vannak, míg az egész jelen kollektív ipari feltételeken nyugszik”. „A mérnök munkája a racionális alakítással befejeződik, az építész munkája ezzel kezdődik” – írta Hilberseimer. „Neki a racionális megoldás a formálás anyaga, ő alárendeli ezeket egy összefogó formaképzetnek. Az anyag neki eszköz egy ideának megtestesítésére, térbeli megvalósítására.” Hilberseimer szerint az építészet két fő feladata a technikai értelemben is modern lakóépületek, valamint a modern urbanisztika megteremtése, amelyhez a konstruktivista művészet eredményeinek adaptálásán keresztül vezet az út – ezek a művészek ugyanis közép-pontba helyezték az ipari eredmények beemelését a képzőművészeti alkotásba.

1927. májusban, a *Dokumentum* folyóirat utolsó számában megjelent, vörös betűkkel szedett rövid kiáltványában Kassák egyértelműen Korn és Hilberseimer írásaira alapozva írt a modern építészet feladatairól: „az új építészet célja nem művészeti stílusfejlesztés, hanem az anyagszerű, ökonomikus és praktikus alakítás elérése és időszervi beteljesítése. [...] [A]z épület nem térbe állított művészi objektum, [...] hanem szigorúan gazdasági, anyagszerű, szerkezeti és pszichológiai törvényekhez kötött – téralakítás. [...] Ami »modern«, különleges van az új házon, az az építés lényegének fel nem ismeréséből ered, művészi giccs”.⁴⁹ Visszacatolva az alkotás és alakítás kifejezések kassáki felcserélésére: Kassák ebben a szövegében már tudatosan az alakítás kifejezéssel illette azt az irányzatot, amelyre korábban a „teremtő” vagy „alkotó” művészetként hivatkozott.

Günter Hirschel-Prottsch és a breslauer építészek a *Mában*

A *Ma* utolsó száma (amely egyben a Budapesten kiadott *Ma*-változat, a 365 második száma is volt) 1925. június 15-én jelent meg Bécsben, és jelentős részben a breslauer fiatal művészeket és építészeket mutatta be *Das junge Schlesien* (Az ifjú Szilézia) címmel, nagyjából német nyelvű tartalommal (12–13. kép). A lapszámot Günter Hirschel-Prottsch szervezte, aki 1922 tavaszán rövid ideig a weimari Bauhaus hallgatója volt, ahonnan személyes ellentétek miatt távozott, azonban számos nemzetközi kapcsolatra tett szert. Hirschel-Prottsch és Kassák kapcsolata minden bizonnyal a Bauhausban tanuló magyar diákok közvetítésével jött létre. Hirschel-Prottsch első írása, a mozgalmi drámáról, a *Ma* zenei és színházi különszámában jelent meg korábban,⁵⁰ színpadi terveivel pedig részt is vett a Friedrich Kiesler által szervezett bécsi modern színpadtechnikai kiállításon (*Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*).⁵¹ A *Ma* különszámában bemutatott művészek és építészek közül többen is az 1925-ben megindított Neues Frankfurt építészeti és dizájnprogramban vettek részt: a projekt vezetője Ernst May építész volt, mellette Adolf Meyer építész vett részt a breslauer csoportból a tervezésben, Hans Leistikow grafikus és festőművész pedig a projekt azonos címmel kiadott folyóiratának a tervezője volt.⁵²

A különszámot Hirschel-Prottsch szervezte, és a breslauer anyagokat ő is szerkesztette. Az együttműködés Nádass József emlékei szerint azért jöhetett létre, mert „kéziratokat, kliséket adtak, és átvettek bizonyos példányszámot teljes áron, így könnyítették meg a nyomdaköltségek kiegyenlítését”.⁵³ Az együttműködés minden bizonnyal sikeresnek bizonyult, ugyanis Kassák két évvel később a budapesti *Dokumentum* folyóirat utolsó számát is Hirschel-Prottsch mozgalmának anyagaival, illetve német nyelvű írásaival jelentette meg.⁵⁴ A *Dokumentum* 1927. májusi számában Hirschel-Prottsch ismét egy áttekintő bevezető írást közölt az általa képviselt csoport munkájáról, kifejezetten az 1925 és 1927 között eltelt két év eredményeire fókuszálva.⁵⁵ A képanyag ez

47 HILBERSEIMER 1924a. Forrása: HILBERSEIMER 1923b.

48 HILBERSEIMER 1924b. Forrása: HILBERSEIMER 1923a.

49 KASSÁK 1927.

50 HIRSCHEL-PROTSCH 1924. A szöveg korábban, cseh fordításban megjelent a *Blok*-ban (Dramat ruchu. *Blok*, 1. 1924. július. 5. sz. 15–16), németül a *Das Kunstblatt*-ban (Das Bewegungsdrama. *Das Kunstblatt*, 8. 1924. október. 10. sz. 308–309), illetve Hirschel-Prottsch elküldte Le Corbusier-nek is közlésre a *L'Esprit nouveau*

szerkesztőségébe. Günter Hirschel-Prottsch levele Le Corbusier-nek, Breslauból Párizsba, 1924. július 26. Párizs, Fondation Le Corbusier, ltsz. A1-1-7-13.

51 *Ausstellung neuer Theatertechnik* 1924. Bővebben lásd LESÁK 1988.

52 Bővebben lásd ABT–RUHE 2008; HENDERSON 2013.

53 Nádass József visszaemlékezése. M. PÁSZTOR 1976. 68.

54 *Dokumentum* 1. 1927. május. 5. sz.

55 HIRSCHEL-PROTSCH 1927.



12. Címloldal Kassák Lajos tipográfájával
Ma, 10. 1925. június 15. 3–4. sz. Das junge Schlesien
 Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-1680

esetben sokkal szigorúbban volt szelektálva, és főként szintén a publikációt megelőző két év anyagából válogatott. Hirschel-Prottsch saját munkái közül ezúttal is többet közölt – két absztrakt grafikáját és egy fotómontázsát, egy mennyezeti lámpa prototípusát, valamint egy könyvvesze krényt. Az iparművészeti anyagot Hirschel-Prottsch mellett Emil Lange ruhássze krénye egészítette ki. Az építészek közül Theo Effenberger (ház-csoport), Paul Heim (raktárház), Heinrich Lauterbach (lakó- és irodaház, iskolatervek) és Adolf Rading (lakó-épület terve – a borítón és a belívben is, újságház terve) kerültek be a képválogatásba, illetve Moritz Hadda egyik előadásának részlete a kortárs építészet feladatairól.⁵⁶ Hirschel-Prottsch továbbra is kapcsolatban maradt Kassákkal: 1927. november 11-én kelt német nyelvű levelével

56 HADDA 1927. Lauterbach és Bierbauer Virgil, illetve a *Tér és Forma* című építészeti folyóirat kapcsolatáról az 1930-as évek elején lásd SEBESTYÉN 2020. 205–207.

57 Günter Hirschel-Prottsch levele Kassák Lajosnak, Breslauból



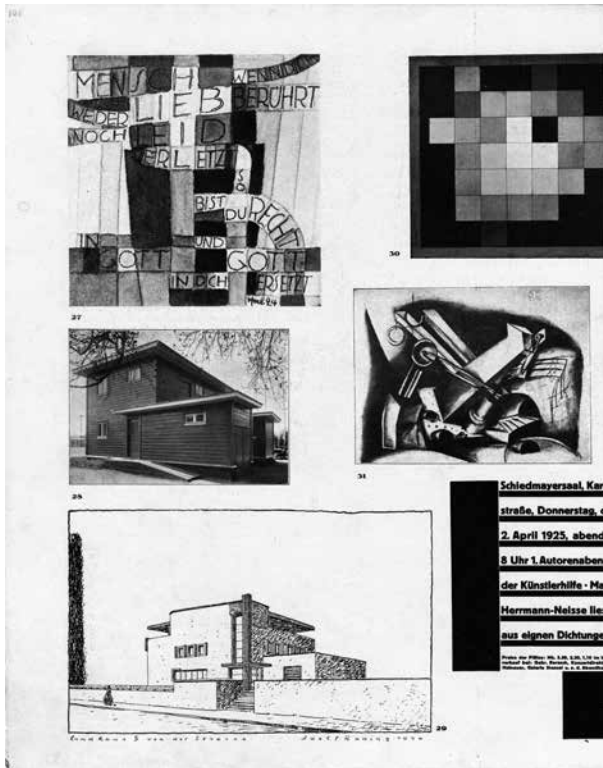
13. Hátsó borító Kassák Lajos tipográfájával
Ma, 10. 1925. június 15. 3–4. sz. Das junge Schlesien
 Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-1680

küldte meg a korábban megjelent *Dokumentum*-különszámhoz kapcsolódó elszámolás utolsó összegét (50 német márka), valamint értesítette Kassákot arról, hogy Breslauban nagyszabású proletárszínházi előadást tartottak mintegy száznyolcvan fő részvételével.⁵⁷

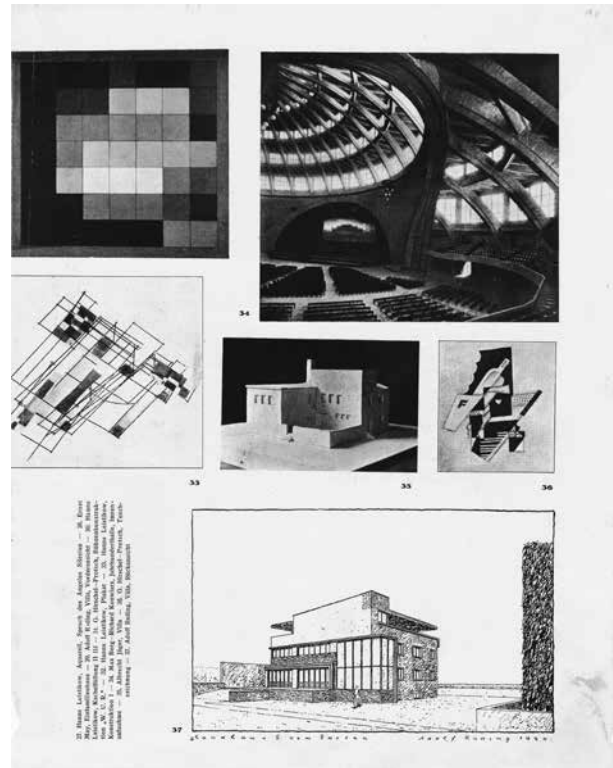
A *Ma* utolsó számában főként Hirschel-Prottschnak a breslauer Képző- és Iparművészeti Főiskolán (Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) tanuló hallgatótársai – Hugo Leipziger, Albrecht Jaeger, Herbert Sprotte, Helmut Lubowski –, valamint tanáruk, Adolf Rading, illetve a Breslauer Városi Építési Tanács (Breslauer Stadtbaurat) vezetője, Max Berg és az ő munkatársai jelentek meg.⁵⁸ A számhoz Hirschel-Prottsch alapos bevezető tanulmányt írt, amelyben nemcsak az illusztrációkhoz fűzött magyarázatokat, hanem a teljes sziléziai modern

Budapestre, 1927. november 11. MNM KK PIM–KM, ltsz. KM-lev. 463.

58 ŚLAPETA 1979; ŚLAPETA 2020. 108–109. A kontextushoz bővebben lásd STÖRTKUHL 2013.



14. *Ma*, 10. 1925. június 15. 3–4. sz. Das junge Schlesien. 10–11. Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-1680



művészeti, építészeti és kulturális szcénát bemutatta – külön pontokban felsorolva a festészet, szobrászat, építészet, színház, zene, költészet, reklámművészet és iparművészet képviselőit.⁵⁹ A lapszám a borító mellett négy oldalpárra rendezett képtáblás elrendezésű illusztrációival a leggazdagabban illusztrált *Ma*-szám volt, összesen ötvenhárom képpel és egy egész oldalas kottával (14. kép). A német nyelvű impresszum alapján a fotográfiákat és a kliséket a breslaueri művészek készítették, és ezeket postán vagy személyesen kapta meg Kassák közlésre. A *Das junge Schlesien*-szekció valamilyeni szövege németül jelent meg, illetve a képcímek is németül kerültek feltüntetésre. A lapszámában ezenkívül magyar anyag is megjelent: Kassák Lajos, Tamás Aladár, Vajda Sándor, Illyés Gyula és Nádass József versei, Németh Andor esszéje, valamint Kassák budapesti eseményekről írt figyelője. Érdekes módon a modern

építészettel foglalkozó lapszám utolsó cikként Kassák a *Das Kunstblatt* egyik írását fordította le, amely a francia szürrealizmus új irányzatát mutatta be – mintegy átvezetve a *Ma* konstruktivista fókuszát a későbbi budapesti *Dokumentum* szürrealista irányultságához.⁶⁰

Hirschel-Prottsch célja jól érzékelhetően az volt, hogy a sziléziai művészeti szcénát a maga teljességében mutassa be, így nem kizárólagosan a legmodernebb absztrakt, konstruktivista irányzatokra fókuszált. A lapszám sajátossága, hogy a válogatásba több katolikus egyházi megrendelésre készített mű is bekerült (kápolna, üvegablakterv, egyházi zene), amely a *Ma* más számaiban egyáltalán nem volt jelen. Ebbe a csoportba tartozott például a Hirschel-Prottsch által beavogatott egyetlen kottareprodukció is, amely Gerhard Strecke egyházi zeneszerző *Pietà* című darabja volt.⁶¹ A breslaueri művészeti élet egyik szervezőereje a modernista építészet

59 HIRSCHEL-PROTSCH 1925a.

60 JOSEPH 1925b. Forrása: JOSEPH 1925a.

61 54. Gerhard Strecke: Komposition [kotta]. (A sorszámok a *Ma* utolsó számában található képszámozásra utalnak: *Ma*, 10. 1925. június 15. 3–4. sz.)

volt, amelynek képviselői az első világháborút követő években fontos városi és tartományi funkciókat töltöttek be, valamint számos projektet kiviteleztek, főként a bérletépítés és az urbanisztikai/ipari építészeti beruházások terén. A Hirschel-Prottsch által közlésre kiválasztott művészek és építészek egyik tevékenységi köre Ernst May építészhöz köthető, aki 1919 és 1925 között a breslauer építészeti feladatokat koordináló Sziléziai otthonok tartományi lakásépítő-vállalat (Schlesische Heimstätte Provinzielle Wohnungsfürsorge-Gesellschaft) vezetőjeként a modern építészet és a lakhatási válság megoldásának egyik úttörője volt. A *Schlesisches Heim* (Sziléziai otthon) című folyóiratban publikált elveket, valamint az elővárosi és falusi környezetben építkezők részére biztosított típusháztervek segítségével igyekeztek orvosolni a kialakult helyzetet.⁶² Azzal, hogy Hirschel-Prottsch a már praktizáló építészek megvalósult projektjei mellé beemelte saját és hallgatótársai terveit, műalkotásait, némiképp megemelte a generációjába tartozó fiatalok jelentőségét, ugyanakkor azt is hangsúlyozta, hogy művészetük és elképzeléseik szervesen folytatják a korábbi generációk által az első világháború előtt és azt követően megkezdett munkát – amely szintén egyedülálló szempont volt a *Ma* történetében, hiszen Kassák és művésztársai az első világháború kitörésétől kezdve folyamatosan saját különútasságukat, valamint a korábbi generációk íróitól és művészeitől való elkülönülésüket hangsúlyozták.

Hirschel-Prottsch saját alkotásai közül többet is beválogatott a *Ma* számára átadott anyagba. A bevezető tanulmány mellett három rövidebb szöveget közölt: egy állásfoglalást a konstruktivizmus „dinamizálása” mellett (a mozgás beemelésével a művészetbe, hivatkozva El Liszickij, Vlagyimir Tatlin és Kurt Schwitters korábbi kísérleteire), valamint két absztrakt német nyelvű verset.⁶³ A reprodukciók között megjelent három absztrakt grafika, valamint két színpadi terve – az egyiket Karel Čapek *R. U. R.* című darabjához készítette.⁶⁴ Hirschel-Prottsch mellett a fiatal sziléziai művészek közül kiemelt szerepet kapott a lapszámban Hans Leistikow.⁶⁵ Hirschel-Prottsch bevezető tanulmánya alapján Leistikow különösen aktív volt a Schlesische Heimstätte projektjeiben, és az

épületek számára szobrászati dekorációkat, színes csempéket és üvegablakokat tervezett.⁶⁶ Leistikowtól két plakátterv, egy Charlie Chaplint idéző színpadkép, valamint három absztrakt (geometrikus) grafikai kompozíció is megjelent a *Mában*.⁶⁷ Hirschel-Prottsch az illusztrált művészek mellett a festők között említette Paul Dobers (Breslau), Julius Haberkamp (Berlin), valamint Willi Jacob és Hermann Kirchner nevét is.⁶⁸ A képzőművészek mellett két női iparművész egy-egy hírnévé is bekerült a válogatásba: Margarete Heidrich a görlitzi Iparművészeti Műhelyek (Kunstgewerbliche Werkstätte) oktatója volt, Liese Thon pedig Rodewaldban dolgozott, Hirschel-Prottsch bevezetője alapján.⁶⁹ A szobrászati projektek közül mindhárom a breslauer Képző- és Iparművészeti Akadémia oktatóihoz kötődik: Adolf Rading építész közelebről meg nem határozható szabadterei emlékműve, Robert Bednorz szobrász absztrakt házsámlakettje, valamint Kurt Bimler művészettörténész és szobrász női mellszobra.⁷⁰

A lapszám illusztrációs anyagának jelentős részét az elkészült épületeket dokumentáló fotográfiák, valamint az építészeti tervrajzok és látványtervek alkották. Hirschel-Prottsch ez esetben is hangsúlyozta a századfordulón induló és az 1920-as évek első felében a breslauer egyetem tanuló generációk közötti folytonosságot: ennek egyik legegyszerűbb példája Max Berg építész volt, akinek munkásságát nagyszámú illusztrációval mutatták be, többek között a lapszám borítóján. Berg 1870-ben született, és 1909-től kezdve vezette a breslauer Építési Bizottságot (Stadtbaurat für Hochbau). Noha az 1920-as években a Szociáldemokrata Párttal ápolott jó kapcsolatot, 1925-ös nyugdíjazásától kezdve élete végéig a keresztény miszticizmus tanulmányozásának szentelte idejét. Három képpel is szerepelt a *Ma*-számban a Max Berg vezetésével, többek között Hans Poelzig és Ludwig Moshamer közreműködésével 1911 és 1913 között megépített breslauer Centenárium Csarnok (Jahrhunderthalle), amely a breslauer kiállítási területen kapott helyet. A nagyszabású vasbeton kupolás modernista kiállítócsarnokot az 1913-ban, a napóleoni háborúk centenáriuma alkalmából megrendezett centenáriumi kiállítás (Jahrhun-

62 Bővebben lásd Ernst May 2012.

63 HIRSCHEL-PROTTSCH 1925b.

64 1. Aquarell, 1925. 36. Tuschzeichnung. 43. Tuschzeichnung. 31. Bühnenkonstruktion „W. U. R.” 40. Bewegungsbühnenkonstruktion.

65 Bővebben lásd SCHMITT–WESP 2022.

66 Ezek közül több is megjelent a *Mában*. Üvegablaktervek: 11. Glasfenster. 12. Glasfenster. Csempetervek: 26. Kachelfüllung. 30.

Kachelfüllung II–III. Szobrászati dekoráció: 13. Skulpto-Relief.

67 27. Aquarell (Spruch des Angelus Silesius). 33. Konstruktion I. 3. Konstruktion II. 32. Plakat. 49. Plakat. 47. Bühnendekoration.

68 HIRSCHEL-PROTTSCH 1925a.

69 42. Margarete Heidrich: Stikkereien. 46. Liese Thon: Stikkerei.

70 17. Adolf Rading: Säule. 20. Robert Bednorz: Hauszeichen (Plastik II.). 51. Kurt Bimler: Plastik.

dertausstellung) keretében avatták fel.⁷¹ A Jahrhunderthalle mellett Hirschel-Prottsch képeket közölt a Max Berg és Albert Kempter által 1920–1921-ben épített oswitzi temetőkapolnáról (Friedhofskapelle Oswitz, a belső dekorációt és az üvegablakokat Hans Leistikow készítette), a Süderoderre Ludwig Moshamer építőmérnök közreműködésével épített vízerőműről (Wasserkraftwerk an der Süderoder, 1921–1925), valamint egy Albert Kempterrel tervezett víztorony tervéről is.⁷² Berg munkásságát Hirschel-Prottsch nemcsak képeken keresztül mutatta be, hanem újraközölte Paul Heim építész Berget méltató írását, valamint Berg saját nyílt levelét, amelyben kiegészítette Heim gondolatait.⁷³

Berg mellett a breslaui modernista építészeti egyik meghatározó alakja Adolf Rading, aki 1919-től a Képző- és Iparművészeti Akadémia oktatója volt, építészként Berlinben és Breslauban is tevékenykedett.⁷⁴ 1922-ben épült fel a breslaui Oranienstraßen (ma ul. Wandy) modernista mintabérháztömbje, amelyről Kassák fotót is közölt a *Mában*.⁷⁵ A tömbház mellett Rading egyik villatervének három nézetből készített látványterve is bekerült a válogatásba.⁷⁶ Az építészeti fotókon és épületterveken túl a *Ma*-számban Rading egyik előadásának részlete is megjelent, amelyben az új építészet és a természet formáinak harmonikus összeegyeztetését javasolta a fiatalabb generáció tagjai számára.⁷⁷ Berg és Rading mellett – bár mindössze egy reprodukcióval, de – Ernst May is megjelent Hirschel-Prottsch válogatásában, aki a már említett elővárosi lakásépítési projekt vezetőjeként tevékenykedett, munkássága viszont kevésbé kapcsolódott az avantgárd irányzatokhoz.⁷⁸ Szintén a századfordulón indult generáció tagja volt Gebhardt Utinger svájci építész, aki 1906-tól élt Breslauban, ahol az iparművészeti szakközépiskolában (Handwerker- und Kunstgewerbeschule) oktatott, és számos egyházi freskómegrendelést is kivitelezett. A *Mában* reprodukált

stabelwitzi (Stabłowice) vízerőművet Utinger 1924-ben tervezte – a modernista épület ma is áll, de már nem funkcionál erőműként.⁷⁹ Fritz Behrendt Max Berg munkatársa volt, Münchenben tanult építész, aki az 1930-as évekig Breslauban volt aktív, és az első világháború után a Városbővítési Bizottságot (Stadterweiterungsamt) vezette. A *Mában* megjelent fotón Behrendt 1910–1912 között épített népiskolájának modernista lépcsőháza látható (egykor Brockauer Straße, ma ul. S. Świstackiego 12.).⁸⁰ Az utolsó, idősebb generációhoz kapcsolható építész Theo Effenberger, akitől Hirschel-Prottsch egy benzinkútállomást választott az anyagba.⁸¹ Effenberger az 1910-es évek elejétől Breslauban dolgozott, a modernista csoport tagja volt, és számos bérházépítési projektben részt vett – ezek közül Kassák később a *Dokumentumban* közölt reprodukciókat.⁸² Hirschel-Prottsch válogatásába beemelte a modernista ipari építészeti korai példáját is, az 1880-ban átadott breslaui villamoskocsiszínt (Straßenbahndepot).⁸³

A fiatal, első világháború után indult építészek közül hatan kerültek be a válogatásba, főként látványterveikkel. Az egyetlen megépült alkotást Moritz Hadda készítette, aki a breslaui akadémián Adolf Poelzig tanítványa volt, és 1922-től dolgozott építészként. A *Ma*-szám első és hátsó borítóján reprodukált épületet 1922-ben készítette Wilhelm Ludwig Schlesingerrel közösen a Karlsruhei Életbiztosító (Karlsruher Lebensversicherung) irodájaként Breslauban, egy századfordulós lakóház kubista átalakításaként (homlokzata ma is látható, ul. St. Michał Bałucki 2.).⁸⁴ A többi fiatal építész Adolf Rading tanítványa volt az akadémián, és 1925 körül éppen megkezdték pályájukat. Albrecht Jäger az 1920-as években Ernst May mellett dolgozott a Schlesische Heimstätte projektben, a *Mában* egy villaterve jelent meg két nézetből.⁸⁵ Wilhelm Anderstől egy színház- és egy irodaépület-terv jelent meg, Hugo Leipzigtől az ulmi Münster modernista

71 4. Max Berg–Ludwig Mooshammer: Blick auf Messehalle; 24. Max Berg–Hans Poelzig: Ausstellungsgebäude, Jahrhunderthalle, Fliegeransicht. 34. Max Berg–Richard Konwiarz: Jahrhunderthalle, Innenaufnahme. Bővebben lásd ILKOSZ–STÖRTKUHL 2000; ILKOSZ 2006.

72 15. Max Berg–[Albert] Kempter: Grabkapelle, Osswitz. 22. Max Berg–[Ludwig] Mooshammer: Wasserkraftwerk „Süderer“. 25. Max Berg–Albert Kempter: Wasserturm, Modell.

73 HEIM 1925b. Korábban megjelent: HEIM 1925a. A *Künstler Schlesiens* antológiában Berg, Effenberger és Leistikow egy-egy reprodukciója is megjelent, amelyet később a *Mában* is felhasználáltak.

74 Bővebben lásd STÖRTKUHL 1992; BARNSTONE 2016.

75 23. Häuserblock, Oranienstraße (Vorderansicht). 50. Häuserblock, Oranienstraße (Vorderansicht).

76 21. Villa. 29. Villa (Vorderansicht). 37. Villa (Rückansicht).

77 RADING 1925. A szöveg kézírata fennmaradt Rading hagyatékában. Berlin, Akademie der Künste, Nachlass Rading, Itsz. Rad 93, 1. Idézi: BARNSTONE 2016. 151.

78 28. Ernst May: Einfamilienhaus.

79 19. Gebhardt Utinger: Wasserkraftwerk Stabelwitz I. 45. Gebhardt Utinger: Wasserkraftwerk Stabelwitz II.

80 14. Fritz Behrendt: Volksschule, Treppenhaus.

81 7. Theo Effenberger: Tankstelle. Bővebben lásd NIELSEN 1999.

82 *Dokumentum*, 1. 1927. május. 5. sz. 18. „Theo Effenberger Breslau: Häuserblock in Breslau – Házcsoport Breslauban“.

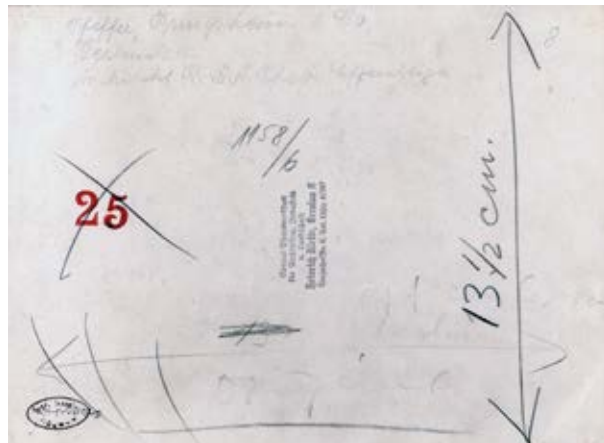
83 53. Georg Müller: Strassenbahnhof, Grüneiche.

84 2. Bankhaus. 10. Bankhaus, Kassenraum. Ezenfelül egy terv is megjelent tőle: 48. Skizze, 1925.

85 16. Albrecht Jäger: Villa (Vorderansicht). 35. Albrecht Jäger: Villa.



15. Theo Effenberger: Lakóház. Breslau, Westendstraße, 1914–1919
Fotográfia, papír, 167 × 225 mm. Rektó és verző. Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.548



épülettömbjének pályázatára készített látványterv, Helmuth Lubowskitól pedig egy vonatállomás terve.⁸⁶ Bár a *Ma*-számba egy üveges szekrény prototípusával került be, a szintén Rading-tanítvány Herbert Sprotte is építészként dolgozott a későbbiekben Breslauban.⁸⁷ Sprotte mellett Ernst Maytól is bekerült két iparművészeti tárgy a válogatásba: egy gyermekjáték mintapéldánya, valamint egy konyhai szekrény.⁸⁸ Az első és hátsó borítón pedig Hirschel-Prottsch szerepeltette Johannes Martens, a bunzlai Fachschule keramikus mestere által készített két kemence reprodukcióját is, amelyek minden bizonnyal a May által vezetett lakásépítési projekthez kapcsolódtak.⁸⁹

Kassák hagyatékában fennmaradt egy jelentősebb fényképgyűjtemény, amely a Hirschel-Prottschal való együttműködés eredményeként kerülhetett Kassákhoz (lásd a függelék).⁹⁰ Az összesen negyvenegy fénykép különböző méretű és technikájú, a képek hátoldalán többé-kevésbé pontosan feliratozva (15–23. kép). A fényképek a *Mában* és a *Dokumentumban* megjelent reprodukciókhoz hasonlóan egyesek tartalmaznak építészeti terveket, megépült épületekről készített fotókat, festményeket, grafikákat, valamint iparművészeti tárgyakat is, de a folyóiratok anyagával szinte

semmilyen szinten nincsenek átfedésben. Egy felvétel a *Mában*, egy pedig a *Dokumentumban* jelent meg – ez utóbbi esetében a Kassák Múzeumban található fénykép hátoldalán látható Kassák kéziratos jelzése a klisékészítéshez. A fényképeken azonos kivitelű, vörös pecséttel nyomott, folyamatosan emelkedő sorszámozás található, amely alapján látszik, hogy a gyűjtemény egykor sokkal kiterjedtebb volt: a sorszámozás a Kassák Múzeum gyűjteményébe került anyagon 4 és 177 közötti tételeket tartalmaz szórványként, illetve három számozatlan felvételt. Az anyagban nem minden tétel szerzője azonosítható a feliratok hiányosságai miatt; az egyértelműen azonosítható művészek közül a *Ma* 1925. júniusi számában szerepelt Günter Hirschel-Prottsch és Hans Leistikow festőművészek, valamint Adolf Rading, Theo Effenberger és Moritz Hadda építészek. A *Mához* képest új szereplők a fényképgyűjteményben Adolf Henning építész, valamint Julius Haberfeld és Heinrich Tischler képzőművészek – mind a breszlai Képző- és Iparművészeti Akadémia frissen végzett hallgatói. A fényképeken látható építészeti projektek és műalkotások között számos 1926–1927-re datált a feliratozás alapján, így tehát feltételezhető, hogy ezt a fotóanyagot Kassák a *Dokumentum* folyóirat Hirschel-Prottsch közreműködésével

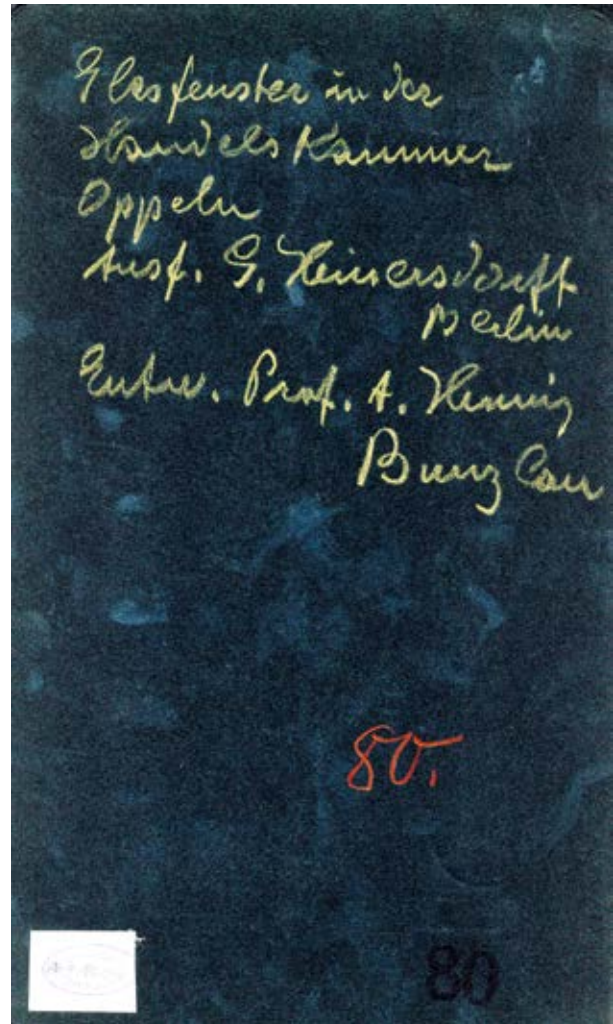
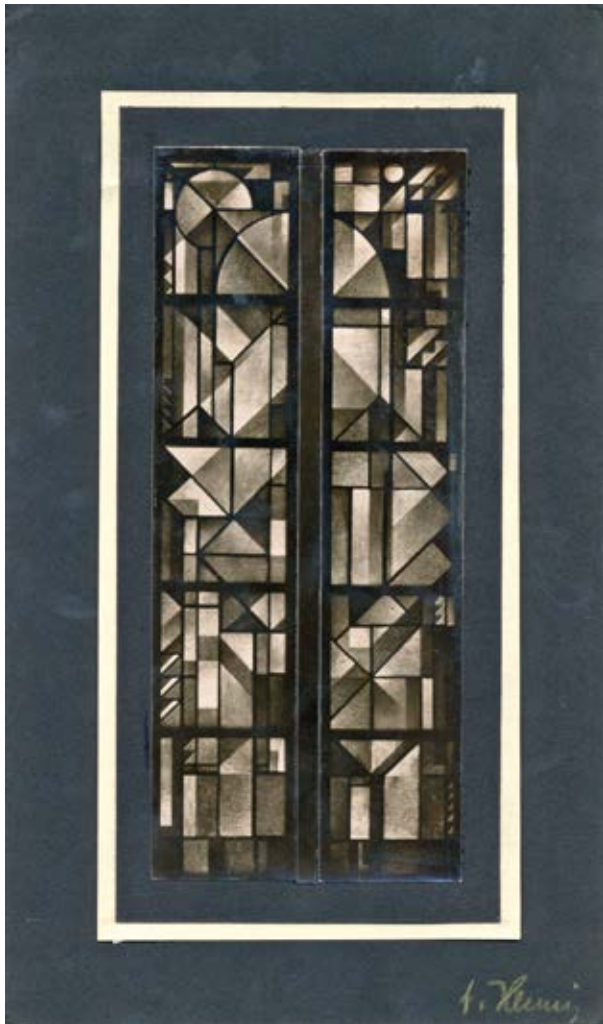
86 38. Wilhelm Anders: Doppeltheater. 41. Wilhelm Anders: Doppeltheater. 44. Wilhem Anders: Geschäftshaus. 39. Hugo Leipziger: Wettbewerb, Ulmer-Münster-Umbauung. 52. Hellmuth Lubowski: Bahnhofgebäude.

87 18. Herbert Sprotte: Glasschrank.

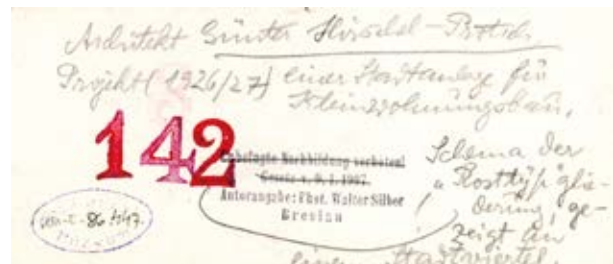
88 6. Ernst May: Spielzeug. 9. Ernst May: Spulschrank.

89 5. Johannes Martens: Ofen. 8. Johannes Martens: Ofen.

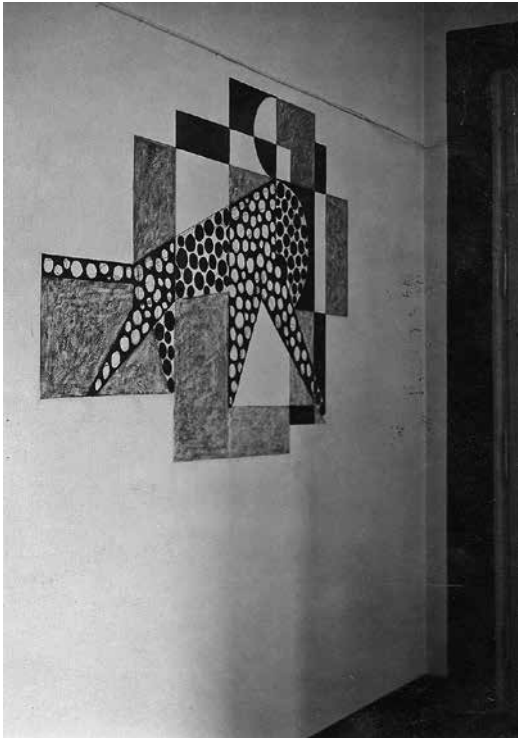
90 A fényképek jegyzékét Csaplár Ferenc közölte először a Kassák Múzeumban 2004-ben megrendezett *Európai műtárgyfotók Kassák Lajos hagyatékából* című kiállítás katalógusában, reprodukciók nélkül. Jelen tanulmány függelékében ennek a listának a frissített, pontosított változatát adom közre.



16. Adolf Hennig: Üvegablak az oppelni kereskedelmi kamara épületében, 1926?
Fotográfia, papír, 175 × 74 mm. Rektó és verzó. Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.546



17. Günter Hirschel-Prottsch: Lakótelep terve, 1926–1927
Fotográfia, papír, 50 × 115 mm. Rektó és verzó. Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.447



18. Hans Leistikow: Absztrakt falkép, dátum nélkül
Fotográfia, papír, 120 × 90 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz.
KM-F-86.456



19. Günter Hirschel-Prottsch: Zsúrkocsi, 1927
Fotográfia, papír, 166 × 124 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.449



20. Ismeretlen építész: Modernista irodaház-komplexum látványrajza, dátum nélkül
Fotográfia, papír, 82 × 170 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.443

szerkesztett 1927. májusi számának előkészítéséhez kapta a bresloui művésztől, illetve hogy a *Dokumentumban* megjelent fényképek nyomdai kliséit legalább részben Kassák készítette Budapesten, a gyűjteményből hiányzó fényképek alapján.

„Nem lehet művészetet csinálni azért,
hogy lakjanak benne”: az új művészet helye
az új társadalomban

A *Ma* kilencedik, 1923. ősz és 1924. nyár között kiadott évfolyamában Kassák egy új (rész)programot hirdetett, amely a konstruktív művészet társadalmi hasznosíthatóságának kérdését járta körül. Az 1923. szeptemberi szám bevezetőjeként írt, *Vissza a kaptafához* című esszéjében pontosan megfogalmazta célját: véleménye szerint a konstruktivista művészeti csoportok túlságosan közel kerültek ahhoz, hogy ténylegesen a kritikusok által megfogalmazott „gépromantika” áldozataivá váljanak. Kassák véleménye szerint „amennyire nem lehet előre megszabott célja a művészi munkálkodásnak, hogy politikai agitációt fejtsen ki, ugyanúgy nem lehet művészetet csinálni azért, hogy lakjanak benne”.⁹¹ Álláspontja szerint a művészeknek meg kell találniuk a teremtő/termelő munkájuk és a társadalmi hasznosság megteremtése közötti egyensúlyt. „Hogy az új művészet konstruktív és architektonikus voltát társadalmilag, hogyan lehet, sőt kell értékesíteni – az elsődlegesen már nem a művésznek, mint alkotónak a problémája – írta. – Ez a munka már politikai (esetleg művészetpolitikai) jellegű, kisajátító; ezt a kisajátító munkát azonban már nem föltétlenül a művésznek magának kell elvégeznie, mert hiszen ő, mint termelő már a társadalommal szemben is leróta elsődleges emberi kötelességét.”⁹² Innen nézve válik érthetővé a Kassák által a *Ma* ezen számának borítójára készített tipográfiai kompozíció felirata: „Teremteni és szervezni és kisajátítani” (24. kép).⁹³ Kassák tehát a három kifejezéshez három különböző csoportot rendelt: a teremtő alkotómunka a művészek feladata, a szervezés a munkástársadalomé, a kisajátítás (vagy másképp fogalmazva: hasznosítás) pedig a (kommunista) politikusoké. Kassák gondolatmenete némiképp nyakatekerten adott tehát választ a főként



21. Ismeretlen építész: Modernista magasház makettje, dátum nélkül
Fotográfia, papír, 120 × 78 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.441

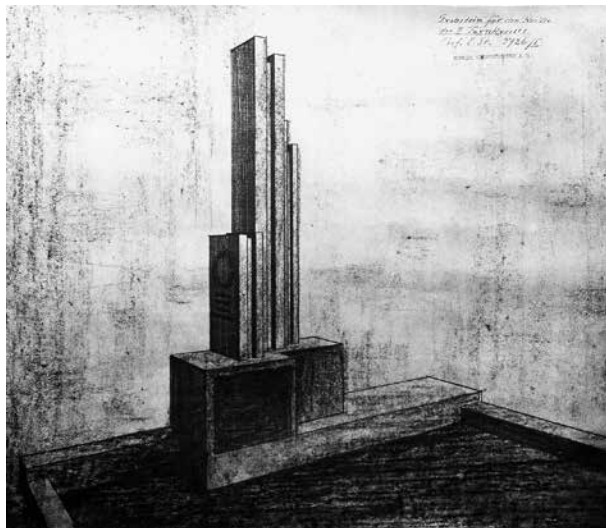
elkötelezett baloldali kritikusi felől érkező *l'art pour l'art* vádakra: a művészet feladata az, hogy önmagát adja, teremtse (alkossa) meg; a társadalmi hasznosítás pedig egy későbbi „kisajátító” munka eredményeként jön létre, tehát nem immanens része sem a műalkotásnak, sem pedig az alkotói folyamatnak. Erről írt a Barta-csoport felől érkező támadások apropóján 1923 tavaszán Déry Tibornak is Kassák:

„Abban, hogy [a *Ma*] nem elégé harcos, nincs igaza – csak máma más a harcmódorunk, mint tegnap volt. És az épen a mi érzékenységünket és értelmességünket bizo-

91 KASSÁK 1923. 2.

92 Uo.

93 Kassák Lajos: Teremteni és szervezni és kisajátítani. *Ma*, 9. 1923. szeptember 15. 1. sz. Címoldal.



22. Heinrich Tischler: A háborús veteránok síremlékterve, 1927
Fotográfia, papír, 120 × 137 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.463

nyítja, azokkal szemben, akik ma is a tegnapot verklizik és furulyázzák. Híddgye el kedves Déry Tibor a frázis akkor is frázis marad ha vörös. S ha egy szerkesztőnek van 16 oldalnyi papirosa rendezzen rá kiállítást, dokumentumokat, vonultasson föl a maga és társai produktumaiból. Mert ma, amikor nem állhatunk ki a barrikádokra és jelszavakkal nem doppingolhatjuk tette a tömeget csak egyetlen harci megnyilvánulásunk lehet – teremteni magunkat és magunkból minden más természetű és világfelfogásu ember termelésével szemben. Szóval tényekkel és tárgyakkal szembe tényeket és tárgyakat. Ezzel dokumentálni tudjuk, hogy többek vagyunk elődeinknél. [...] Dolgozni hát, produkálni, produkálni komoly és mennél később dolgokat. Mert, ahogyan az élet valamely területén, a művészetben is azon mulik minden, ki mire képes. Hogy a másik valamit rosszul csinál az engem még nem igazol. És a MA szempontja produktumaival igazolni önmagát a mások [...] ígéreteivel szemben.”⁹⁴

Kassák gondolatmenetében fontos szempont, hogy a művészeti termelés alapelemeként, eredőjeként és végcéljaként az „Embert” nevezte meg, ilyen értelemben pedig elfordult a túlzottan technooptimista és fejlődéscentrikus konstruktivista tendenciáktól. Kassák állás-

94 Kassák Lajos levele Déry Tibornak, [Bécsből Berlinbe], [1923. február közepe]. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Közgyűjteményi Központ Petőfi Irodalmi Múzeum, Kézirattár, ltsz. n. Közli: BOTKA 2006. 255–257.



23. Max Berg: A breslauer Jahrhunderthalle promenádja, 1913
Fotográfia, papír, 165×227 mm
Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.550

pontjának illusztrálásához egy Trockij-szöveget is talált, amelyet a bécsi Kommunisták Magyarországi Pártjában is aktív Sándor Pál fordításában közölt az 1924. februári *Ma*-számban. Trockij írása nagyjából arra az összefüggésre mutatott rá, amelyet Kassák is hangsúlyozott: a felülről irányított proletárkultúra helyett organikus alakuló kell, és az egyes szakágak (a tudomány és technika mellett az irodalmat és a művészetet is ideértve) speciális tudását felhasználva kell megteremteni az új szovjet állam kultúráját.⁹⁵ Trockij újabb szövegeinek német kiadása ekkor, 1924 elején jelent meg Bécsben,⁹⁶ Kassák pedig az 1924. márciusban, a Tanácsköztársaság kikiáltásának ötödik évfordulója alkalmából írt *Álláspont: tények és lehetőségek* című esszéjében is Trockijra hivatkozott annak alátámasztása érdekében, hogy a proletárforradalom sikerének alapja a munkásosztály kulturális átformálása, hiszen „a forradalom szubjektív feltételeit az emberek énje, egyéni igényessége, emberi és osztályöntudata határozza meg”.⁹⁷ Kassák álláspontja alapján a kommunista mozgalom aktuális feladata elsődlegesen a munkásság ideológiai-kulturális átformálása, oktatással, valamint az „emberibb voltunkat dokumentáló szellemi produktumok” létrehozásával.

Az 1923. szeptemberi *Ma*-számban Kassák az irodalmi anyag mellett különös figyelmet fordított arra, hogy a bevezetőben felvetett kérdéseket elméleti szövegekkel is

95 TROCKIJ 1924b.

96 TROCKIJ 1924a.

97 KASSÁK 1924b. Bővebben lásd DOBÓ 2024; KOSZTOLÁNCZY 2024.

illusztrálja, alátámassza. Erre szolgáltak Van Doesburg, Walden és Coudenhove-Kalergi – fentebb már bemutatott – írásai a művészet és technika kapcsolatáról az 1923. szeptemberi számban, valamint a berlini Technische Universität professzora, Georg von Hanffstengel írása a technika jelentőségéről a középiskolai oktatásban az 1923. novemberi számban.⁹⁸ Hanffstengel egyetemi munkája mellett a tudománynépszerűsítésben is jelentős szerepet vállalt: először 1920-ban megjelent népszerű tudományos munkája (*Technisches Denken und Schaffen. Eine leichtverständliche Einführung in die Technik*) az 1920-as évek közepére már több kiadást megélt. A tanulmány feltehetően egy német oktatási szaklapban jelent meg – fordítója a közelebről nem ismert Ruttkai (vagy Ruttkay) Mór gépészmérnök volt. Kassák a szöveghez két illusztrációt is kapcsolt: egy modern rádió-állomás távlati rajzát „holland” felirattal, valamint egy hajóépítést ábrázoló fényképet, „Klisé Teknisj Tidskrift” aláírással. A rádióállomás az olasz futurista építész Mario Chiattono terve, amelyet Theo van Doesburg közölt az 1921-ben megjelent *Classique, Baroque, Moderne* című kötetben,⁹⁹ a hajóról készült fénykép pedig ténylegesen a svéd mérnöki szaklapban jelent meg korábban, 1923 nyarán.¹⁰⁰ Szintén az oktatás átalakításához kapcsolódó kérdéseket tematizálta Otto Rühle drezdai kommunista politikus először 1912-ben, majd 1923-ban átdolgozott formában megjelent, *Grundfragen der Erziehung* (Az oktatás alapkérdései) című pamfletjének kivonatolt fordítása.¹⁰¹ Az oktatás kérdését bővítette tovább a dr. Lukács Hugó – bécsi emigrációban élő baloldali orvos, Ady Endre egykori kezelőorvosa – által írt szöveg az új gyermekjátékokról. Lukács szövege arra vonatkozott, hogy a modern korban megjelentek a gyermekeket a gépek használatára, működéskére megtanító, hasznos oktató játékok, amelyek hozzájárulhatnak ahhoz, hogy felnőttként sikeresebbek lehessenek a gépekkel folytatott munkájukban.¹⁰² A szöveghez egy frissen megjelent Matador-játék rajza került a *Mába*, amellyel egy gépkocsikban található kiegyenlítőmű működő makettjét lehetett megépíteni építőközből.¹⁰³

Az 1923. szeptemberi számban jelent meg két írás, amelyek elsőként hozták be Kassák folyóiratába a test-



24. Címoldal Kassák Lajos tipográfijával

Ma, 9. 1923. szeptember 15. 1. sz.

Budapest, MNM KK PIM – Kassák Múzeum, ltsz. KM-1680

nevelés és a modern oktatási módszerek kérdéskörét. Hermann Harless reformpedagógus és Jarmila Kröschlová táncművész és -tanár egyaránt az Émile Jaques-Dalcroze svájci zeneszerző és reformpedagógus által az első világháború előtt, Drezda külvárosában (Hellerau) alapított ritmikus gimnasztikai iskola (Schule Hellerau für Rhythmus, Musik und Körperbildung) oktatói közé tartoztak 1922–1923-ban, írásaik, amelyeket Kassák lefordított, pedig az iskola által kiadott *Hellerauer Blätter für Rhythmus und Erziehung* című időszaki kiadványban jelentek meg.¹⁰⁴ Kassák legkésőbb 1922 tavaszától kezdve érdeklődött a modern ritmikus gimnasztika és tánc iránt, a *Ma* bécsi előadójestjein felléptek modern táncosok (Claire Bauroff, Mura Ziperowitsch, Gertrud Kraus), valamint Kassák nevelt lánya, Nagy Etel 1926-tól kezdve Kaczér Dina pozsonyi ritmikus gimnasztikai iskolájában tanult. A hellerai iskola a gimnasztikai oktatás és a reformpedagógia ismert és elismert intézménye volt,

98 HANFFSTENGEL 1923.

99 VAN DOESBURG 1921. VIII. kép, „Chiattono, Station pour T. S. F.”

100 *Teknisj Tidskrift*, 53. 1923. augusztus 18. 5. sz. 54., „S/s »Sydland:« förskepp under byggnad vid Eriksbergs mek. verkstad.”

101 RÜHLE 1924. Forrása: RÜHLE 1923. Rühle munkásságáról lásd STECKLINA 2002.

102 LUKÁCS 1924.

103 Matador Differentialgetriebe, 1924. Lásd Korbuly's *Matador Physikkasten*. Hirdetés. Bécs, 1924. URL https://www.murinsel.at/matador/Museum/Preislisten/Matador_Werbung_Physikkasten_1924.pdf (letöltve 2025. 01. 31.).

104 HARLESS 1923b. Forrása: HARLESS 1923a. KRÖSCHLOVÁ 1923. Az írás forrása feltehetően szintén a *Hellerauer Blätter für Rhythmus und Erziehung*.

így Kassák több irányból is értesülhetett létezéséről.¹⁰⁵ Elképzelhető, hogy az 1922-ben Bécsben élő Claire Bauroff ismertette meg Kassákot a Dalcroze-tanítványok iskolájával, főleg, hogy ő maga is írt egy tanulmányt a *Mába* a modern táncról.¹⁰⁶

Bauroff és Kassák egészen biztosan kapcsolatban álltak, mivel a táncos részt vett a *Ma* negyedik bécsi előadóján a Konzerthaus kistermében (1922. május 28.).¹⁰⁷ Az estről egyedül Németh Andor írt rövid beszámolót a *Bécsi Magyar Ujság*ban, ő pedig – néhány elitélő gondolat mellett – egyedül Claire Bauroff táncát méltatta: „a mimika művésze. A felszabadult test mozgását ünnepli. A magára ébredt test kifejező eszközeit mutatja be. [...] A zene kötött ritmikájától felszabadult táncot. Szavakkal körülírhatatlan idegállapotok vizuális megjelenését táncolja le... csak megközelítőleg érezhető, csodálatos tranceokat, kárhozatokat. Üdvösségeket”.¹⁰⁸ Claire Bauroff Rudolf Bode müncheni iskolájában tanult, és Bécsben 1919-től kezdve vett részt önálló és csoportos modern táncelőadásokon (Konzerthaus, Sezession, Ronacher). 1921-ben Zichy István grófhhoz ment feleségül, aki 1924-ben meghalt.¹⁰⁹ A Trude Fleischmann fotográfus által róla készített aktképek (mozdulattanulmányok) miatt Bauroffot a „meztelen táncosnőként” (Nackttän-

zerin) emlegette a bécsi sajtó – noha előadásain soha nem lépett fel meztelenül –, és többször is cenzúrázták előadásait.¹¹⁰ Bauroff az 1920-as évek első felében rendszeresen fellépett Budapesten is: 1920. márciusban a Belvárosi Színházban,¹¹¹ 1923. áprilisban a Renaissance Színházban,¹¹² 1924. május végén az Apolló Színházban,¹¹³ az év novemberében pedig ismét a Renaissance Színházban mutatta be táncstjét.¹¹⁴ A *Bécsi Magyar Ujság* rövidhíre alapján az 1923. áprilisi előadás esetében a rendőrség megtiltotta Bauroff meztelen táncdarabjainak bemutatását.¹¹⁵ 1920 tavaszán Fejős Pál címmelet filmet a budapesti Mobile-filmgyár. A görög mitológiai időkben és a korabeli New Yorkban játszódó film történetét Bauroff táncelőadásai ihlették.¹¹⁶ Nem tudjuk, hogy Kassákkal hogyan került kapcsolatba, ugyanakkor már 1922. februárban magyar nyelvű cikke jelent meg a táncművészetről a *Panorama* című emigráns magyar magazinban.¹¹⁷

Kassák 1924-ben – a párizsi olimpia kapcsán – írt arról a kérdésről, hogy a modern sport individualisztikus versengésével szemben a szocialista mozgalom számára is fontos szempontokkal szolgálhat a tömegsport szervezési és pszichológiai ereje.¹¹⁸ A modern tánc és zene

105 A Hellerau-iskoláról bővebben lásd HIRMKE-TOTH 2009; FLEISCHLE-BRAUN 2020.

106 BAUROFF 1924.

107 N. N.: Május 28-án lesz a Ma művészestélye. *Ma*, 7. 1922. május 1. 5–6. sz. 6. N. N.: A Ma negyedik bécsi művészestélye. *Bécsi Magyar Ujság*, 4. 1922. május 14. 112. sz. 7. A részletes program – a *Bécsi Magyar Ujság* híradásai alapján – a következőképp alakult: a bevezetőt Mácza János tartotta, ezt követően Simon Jolán szavalta Kassák újabb verseit. Ezt követte a német nyelvű egység: Josef Kalmer németül ismertette a *Ma* mozgalmát, és saját fordításait olvasta fel Kassák és Barta versei közül. A szünet előtt került sor Claire Bauroff modern táncelőadására: a táncművész az Op. 1., 2. és 3. tánckompozíciókat adta elő, és „néhány szóval ismertette az új táncotrékvéseit”. A második részben Hans Wawerka Schönberg- és Bartók-darabokat adott elő zongorán, Barta Sándor újabb írásaiból olvasott fel, Klein Imre Enders Ervin, Forbát Imre, Kudlák Lajos, Remenyik Zsigmond, Reiter Róbert és Újvári Erzsi verseiből olvasott fel, Simon Jolán pedig előadta a Maori-verset, „a legtisztább érzéskompozíciót”. Az est zárásaként Wawerka Paul A. Pisk fiatal osztrák zeneszerző két zongoradarabját játszotta. A *Bécsi Magyar Ujság* beharangozója alapján Kassákék eredetileg Dora Merten szoprán-énekesnőt is terveztek bevonnai az est programjába, aki Anton Webern-, Horovitz- és Pisk-dalokat énekelt volna németül, azonban ez a programptól a végleges programtervezetben már nem szerepelt. N. N.: A Ma művészestélye. *Bécsi Magyar Ujság*, 4. 1922. május 18. 115. sz. 6; 1922. május 28. 124. sz. 6.

108 NÉMETH 1922.

109 „Bécsből jöttem Budapestre. Már voltam itt két évvel ezelőtt, szeretem a magyar fővárost és tulajdonképpen magyar állampolgár vagyok. A férjem, aki néhány hónappal ezelőtt meghalt, magyar volt: Zichy gróf. Igaz, én egy szót sem tudok magyarul.” DEMETER 1924. 9.

110 *Alles tanzt* 2019. 332. Trude Fleischmann bécsi fényképész Bauroffról készített aktsorozatának egyik képe megjelent a kolozsvári *Genius* című modernista folyóirat első számában is (1. 1924. január. 1. sz. Képtábla a 32. oldal után). A „meztelen táncosnő” sajtófogadtatásához lásd a konzervatív budapesti *Nemzeti Újság* beszámolóját 1923. áprilisi budapesti táncstjéről: „A Renaissance Színházban tegnap este Claire Bauroff táncolt. Ennek a lánynak véleménye van a világról és a világot mozgató nagy eszmékről, gondolatokról és ezt a véleményét táncával tudomásunkra is tudja adni. Ilyen értelemben és ilyen magaslaton válik igazi művészetté a tánc. Claire Bauroff a tánc egyik legkiválóbb művésze. Nem hagyhatjuk azonban szó nélkül »túláságosan dekoltált toalettjeit«. A ruhátlanlanság még nem művészet és ha valaki igazán művész, a ruhátlanlanság nem teszi sem nagyobbá, sem jobbá, még csak érdekesebbé sem. Csodáljuk, hogy Claire Bauroff, aki pedig igazi művész, ezt nem tudja.” *Nemzeti Újság*, 5. 1923. április 8. 79. sz. 8.

111 N. N.: Claire Bauroff bucsufellépte. *Pesti Hirlap*, 42. 1920. március 3. 54. sz. 4; Táncmatiné. *Az Ujság*, 18. 1920. március 9. 59. sz. 7.

112 N. N.: Rendkívüli érdeklődés... *Budapesti Hirlap*, 43. 1923. március 27. 70. sz. 6.

113 N. N.: Claire Bauroff, a világhírű táncművész Budapesten. 8 *Orai Újság*, 10. 1924. május 20. 96. sz. 9.

114 N. N.: Claire Bauroff Budapestre jön. *Budapesti Hirlap*, 44. 1924. november 9. 238. sz. 9.

115 N. N.: Betiltották Budapesten Bauroff egyes táncait. *Bécsi Magyar Ujság*, 5. 1923. április 11. 84. sz. 6.

116 N. N.: Claire Bauroff filmet írt... *Színházi Élet*, 9. 1920. május 2. 18. sz. 26. Bővebben lásd BALOGH 2004.

117 BAUROFF 1922.

118 KASSÁK 1924c. Az íráshoz Kassák egy vízbe ugró úszókról készített sajtófotót mellékel, ami feltehetően a párizsi olimpián készült.

tematikáját bővítette az 1924. februári számba a *Der Querschnitt* alapján lefordított szöveg a jazzről. A szöveg szerzője, a később szélsőjobboldali publicistaként ismertté vált Jacques Benoist-Méchin elismerően nyilatkozott az amerikai eredetű zenei stílusról, kiemelve a jazz kollektív jellegét. A szöveg fókuszában Kiki de Montparnasse (Alice Prin) modell és énekesnő állt, aki az 1920-as évek elején a tradicionális francia dalok jazzes feldolgozásával került a párizsi avantgárd művészeti körök középpontjába.¹¹⁹

Összefoglalás

Kassák és munkatársai számára a modern építészet, urbanisztika, valamint tágabban véve az építészet társadalmi és politikai vetületei a bécsi emigráció időszakának második felében váltak egyre fontosabb kérdésekké. A *Ma* folyóirat, amely az 1923-at megelőző évfolyamaiban szinte egyáltalán nem foglalkozott az építészettel, az 1923 és 1925 között megjelent számaiban egyre nagyobb teret engedett a modern, elsődlegesen német építészeti eredmények, tervek és elméletek bemutatásának; a lap utolsó megjelent számát pedig Kassák szinte teljes egészében a modern bresloui építészek bemutatásának szentelte. Kassák számára az 1920-as és 1930-as években Budapesten

kiadott folyóirataiban (*Dokumentum*, *Munka*) továbbra is fontos kérdéskör maradt az építészet, elsődlegesen annak társadalompolitikai vetülete. Tanulmányomban ennek az érdeklődésnek a forrásait, valamint első megjelenéseit elemeztem a *Ma* folyóirat emigrációban megjelent számaiban, kifejezetten a nemzetközi kapcsolatrendszerek, valamint a feltárt írott és vizuális források segítségével. Célom az volt, hogy áttekintsem Kassák nemzetközi kapcsolatait és forrásait, amelyek között a Molnár Farkas közvetítésével megismert weimari Bauhaus elvei mellett a berlini kortárs építészetelméleti diskurzus, a bécsi közegben megismert elképzelések, valamint a Bauhaustól független korabeli közép-európai gondolatok is megjelentek. Kiterjedt és Kassák hagyatékában intakt módon rendelkezésre álló forrásanyag hiányában a fentiekben vázolt gondolatmenetet elsődlegesen a *Ma* közleményeinek pontos elemzésére, a magyar fordításban közreadott szövegek első megjelenési helyének felkutatására, a reprodukciók forrásainak azonosítására alapozhattam. A *Ma* folyóirat tartalmának kontextualizáló és kultúrtörténeti megközelítésű elemzése egyrészt hozzájárult a lapban megjelent építészeti tematikájú szövegek és reprodukciók pontosabb értelmezéséhez, másrészt pedig Kassák 1923 és 1925 között keletkezett művészeti írásainak egyes állításai is megtalálták a helyüket a korabeli (elsődlegesen nemzetközi) építészet- és művészetelméleti diskurzusban.

119 BENOIST-MÉCHIN 1924. Forrása: BENOIST-MÉCHIN 1923.

Függelék

A modern sziléziai építészcsoporthatárterületének Kassák Lajos hagyatékában

- Hans Leistikow: [Absztrakt festmény]. Hátoldalon jelezve: „4”. 68 × 97 mm. KM-F-86.455.
- Adolf Rading: Irodaépület-terv látványrajza. Wettbewerbsprojekt Börsenhof Königsberg, 1923. Hátoldalon jelezve: „17 / Prf. Adolf Rading, Wettbewerbsprojekt Börsenhof Königsberg 1923”. 86 × 157 mm. KM-F-86.445.
- Ismeretlen: Modernista magasház makettje. Hátoldalon jelezve: „19”. Fényképész bélyegzője (Heinrich Klette, Breslau). 120 × 78 mm. KM-F-86.441.
- Theo Effenberger: Lakóház. Breslau, Westendstraße, 1914–1919. Hátoldalon jelezve: „25 / Pfeffer, Pringsheim & Co. / Westendstr[asse] / Architekt B[und] D[eutscher] A[rchitekten] Theo Effenberger”. Kassák méretezése a kliséhez (magassága: 13,5 cm). Fényképész pecsétje (Heinrich Klette, Breslau). 167 × 225 mm. KM-F-86.548. Megjelent: *Dokumentum*, 1. 1927. május. 5. sz. 18. „Theo Effenberger Breslau: Häuserblock in Breslau – Házcsoporthatárterületében”.
- Julius Haberkamp: [Kubista csendélet], 1923–1924. Hátoldalon jelezve: „36 / Julius Haberkamp 1923/24”. 163 × 119 mm. KM-F-86.446.
- Ismeretlen: Modernista városi lakóház, Breslau. Hátoldalon jelezve: „50”. 112 × 83 mm. KM-F-86.440.
- Ismeretlen: Lépcsőház absztrakt faldekorációval. Hátoldalon jelezve: „53”. 170 × 152 mm. KM-F-86.437.
- Julius Haberkamp: [Színpadi jelenet], [1921?]. Hátoldalon jelezve: „54”. 116 × 122 mm. KM-F-86.436.
- Max Berg: A breslauer Jahrhunderthalle promenádja, 1913. Hátoldalon jelezve: „63 / [Max Berg]”. Fényképész pecsétje (Heinrich Klette, Breslau). 151 × 225 mm. KM-F-86.549.
- Max Berg: A breslauer Jahrhunderthalle promenádja, 1913. Hátoldalon jelezve: „64 / [Max Berg]”. Fényképész pecsétje (Heinrich Klette, Breslau). 165 × 227 mm. KM-F-86.550. Megjelent: *Ma*, 10. 1925. június 15. 3–4. sz. 4. kép.
- Ismeretlen: [Festmény. Három alak asztalnál, kenyér]. Hátoldalon jelezve: „71”. 138 × 89 mm. KM-F-86.434.
- Adolf Hennig: Üvegablak az oppelni kereskedelmi kamara épületében, [1926?]. Hátoldalon jelezve: „80 / Glasfenster in der Handelskammer Oppeln Ausf[ührung] G[ottfried] Heinersdorff Berlin Entw[urf] Prof. A[dolf] Hennig Breslau”. 175 × 74 mm. KM-F-86.546.
- Adolf Hennig: Üvegablak, 1923. Hátoldalon jelezve: „81”. 166 × 118 mm. KM-F-86.547. Bővebben lásd: RISTOW 1999.
- Ismeretlen: A Realgymnasium Ratibor alaprajza, 1927. Pályázati anyag, Blatt 3. Hátoldalon jelezve: „83”. 64 × 87 mm. KM-F-86.451.
- Ismeretlen: A Realgymnasium Ratibor homlokzati tervrajza, 1927. Pályázati anyag, Blatt 7. Hátoldalon jelezve: „84”. 41 × 87 mm. KM-F-86.452.
- Ismeretlen: A Realgymnasium Ratibor homlokzati tervrajza, 1927. Pályázati anyag, Blatt 6. Hátoldalon jelezve: „85”. 53 × 107 mm. KM-F-86.453.
- Ismeretlen: A Realgymnasium Ratibor homlokzati tervrajza, 1927. Pályázati anyag, Blatt 10. Hátoldalon jelezve: „86”. 44 × 89 mm. KM-F-86.454.
- Ismeretlen: Kiállítási pavilon. H. Hennig Liköre Breslau. Hátoldalon jelezve: „91(?)”. Fényképész pecsétje (Foto Heimkunst Breslau). 248 × 169 mm. KM-F-86.543.
- Ismeretlen: Épületterv. [Az oppelni kereskedelmi kamara, 1926?]. Hátoldalon jelezve: „99 / [...] Oppeln”. 90 × 93 mm. KM-F-86.545.
- Ismeretlen: Épületterv. [Az oppelni kereskedelmi kamara, 1926?]. Hátoldalon jelezve: „100 / [...] Oppeln”. 248 × 169 mm. KM-F-86.544.
- Moritz Hadda: Vitrin, 1926. Hátoldalon jelezve: „127 / Vitrine (1926) Architekt Moritz Hadda, Breslau”. 123 × 67 mm. KM-F-86.444.
- Günter Hirschel-Prottsch: Zsúrkocsi, 1927. Hátoldalon jelezve: „134 / Teetisch (1927) Architekt Günter Hirschel-Prottsch”. Fényképész bélyegzője (Walter Silber Breslau). 166 × 124 mm. KM-F-86.449.

23. Günter Hirschel-Prottsch: Kanapé, 1926. Hátoldalon jelezve: „136 / Architekt Günter Hirschel-Prottsch, Herrenzimmer (1926)”. Fényképész bélyegzője (Heinrich Klette, Breslau). 166 × 200 mm. KM-F-86.450.
24. Günter Hirschel-Prottsch: Lakótelep terve, 1926–1927. Hátoldalon jelezve: „140 / Architekt Günter Hirschel-Prottsch, Projekt (1926/27) einer Stadanlage für Kleinwohnungsbau. Städtebauliche Gliederung der Anlage”. Fényképész bélyegzője (Walter Silber Breslau). 78 × 108 mm. KM-F-86.448.
25. Günter Hirschel-Prottsch: Lakótelep terve, 1926–1927. Hátoldalon jelezve: „142 / Architekt Günter Hirschel-Prottsch, Projekt (1926/27) einer Stadanlage für Kleinwohnungsbau. Schema der »Rosttyp« gliederung, gezeigt an einem Stadtviertel”. Fényképész bélyegzője (Walter Silber Breslau). 50 × 115 mm. KM-F-86.447.
26. Hans Leistikow: [Absztrakt falkép]. Hátoldalon jelezve: „148 / H. Leistikow”. 120 × 90 mm. KM-F-86.456.
27. [Hans Leistikow?]: [Absztrakt festmény]. Hátoldalon jelezve: „149”. 87 × 112 mm. KM-F-86.433.
28. [Hans Leistikow?]: [Absztrakt freskóterv „Ausgang” és „2 Parkett” feliratokkal]. Hátoldalon jelezve: „152”. 80 × 160 mm. KM-F-86.435.
29. Heinrich Tischler: Üzletház terve, 1926. Hátoldalon jelezve: „167 / Geschäftshaus 1926 Heinrich Tischler Breslau”. 118 × 156 mm. KM-F-86.457.
30. Heinrich Tischler: Üzletház terve, 1927. Hátoldalon jelezve: „168 / Geschäftshaus 1927 Heinrich Tischler Breslau”. 123 × 167 mm. KM-F-86.458.
31. Heinrich Tischler: Üzletház terve, 1926. Hátoldalon jelezve: „169 / Geschäftshaus 1926 Heinrich Tischler Breslau”. 158 × 115 mm. KM-F-86.459.
32. Heinrich Tischler: Szálloda terve, 1926. Hátoldalon jelezve: „170 / Hôtel am [...] 1926 Heinrich Tischler Breslau”. 122 × 153 mm. KM-F-86.460.
33. Heinrich Tischler: Munkásszállások terve. Gutshof, Breslau. Hátoldalon jelezve: „171 / Heinrich Tischler Breslau Gutshof (Arbeiterhäuser)”. 58 × 170 mm. KM-F-86.461.
34. Heinrich Tischler: Színház terve, 1927. Hátoldalon jelezve: „172 / Theater Bühnenhaus 1927 Heinrich Tischler Breslau”. 107 × 164 mm. KM-F-86.462.
35. Heinrich Tischler: A háborús veteránok síremlékterve, 1927. Előoldalon jelezve: „Grabstein für den Kr[iegs]-V[e]t[e]r[anen] / des II. Tornkreises / Prof. E. St. 3726/I. / Schles[ische] Steinindustrie A.-G.” Hátoldalon jelezve: „174 / Grabstein für einen [...] 1927 Heinrich Tischler Breslau”. 120 × 137 mm. KM-F-86.463.
36. Heinrich Tischler: Akvarell [Expresszionista erdő-részlet], 1926. Hátoldalon jelezve: „175 / Aqua-rell 1926 Heinrich Tischler Breslau”. 110 × 160 mm. KM-F-86.464.
37. Heinrich Tischler: Akvarell [Expresszionista baromfiudvar], 1926. Hátoldalon jelezve: „176 / Aqua-rell 1926 Heinrich Tischler Breslau”. 112 × 160 mm. KM-F-86.465.
38. Heinrich Tischler: Rézkarc [Expresszionista férfi-portré]. Mappa Brüder Karamasoff. Hátoldalon jelezve: „177 / Radierung aus der Mappa Brüder Karamasoff Heinrich Tischler Breslau”. 120 × 166 mm. KM-F-86.466.
39. Ismeretlen: Konyhaszekrény. Sorszámozás nélkül. 172 × 118 mm. KM-F-86.439.
40. Ismeretlen: Modernista lakóház bejárata. Sorszámozás nélkül. 164 × 122 mm. KM-F-86.442.
41. Ismeretlen: Modernista irodaház-komplexum látványrajza. Sorszámozás nélkül. 82 × 170 mm. KM-F-86.443.

Irodalom

A művésztől az életig 2010

A művésztől az életig. Magyarok a Bauhausban. Kiállítási katalógus. Szerk. BAJKAY Éva. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010.

ABT–RUHE 2008

Jan ABT–Alexander RUHE: *Das Neue Frankfurt. Der soziale Wohnungsbau in Frankfurt am Main und sein Architekt Ernst May.* Weimar–Rostock, Grünberg, 2008.

Alles tanzt 2019

Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne. Ausstellungskatalog. Hg. von Andrea AMORT. Wien, Theaternuseum, 2019.

Ausstellung neuer Theatertechnik 1924

Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Katalog, Programm, Almanach. Hg. von Friedrich KIESLER. Wien, Konzerthaus–Würthle, 1924.

BAJKAY 2010

Molnár Farkas (1897–1945). Építész, festő és tervezőgrafikus. Szerk. BAJKAY Éva. Pécs, Pannónia Könyvek, 2010.

BALOGH 2004

BALOGH Gyöngyi: Budapesti évek. Fejős Pál magyarországi pályakezdése. *Filmspirál*, 10. 2004. 1. sz. 4–43.

BARNSTONE 2016

Deborah Ascher BARNSTONE: *Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33.* Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016.

BAUROFF 1922

Claire BAUROFF: A táncról. *Panoráma*, 1. 1922. február. 9. sz. 30–32.

BAUROFF 1924

Claire BAUROFF: A táncművészetéről. *Ma*, 9. 1924. április 15. sz. 11.

BENOIST–MÉCHIN 1923

J[acques] BENOIST–MÉCHIN: Jazz-Band. *Der Querschnitt*, 3. 1923. Herbst. Heft 3–4. 140–142.

BENOIST–MÉCHIN 1924

J[acques] BENOIST–MÉCHIN: Jazz-Band. *Ma*, 9. 1924. február 20. 3–4. sz. 14.

BERNHARDT 1984

Friedrich BERNHARDT: Egon Engelién. *Pommern*, 22. 1984. Heft 1. 1–4.

BORTNYIK–BREUER–MOLNÁR–WEININGER 1924

BORTNYIK Sándor–BREUER Marcell–MOLNÁR Farkas–WEININGER Andor: Az új művészetéről. *Magyar Írás*, 4. 1924. július. 7–8. sz. 84–85.

BOTKA 2006

BOTKA Ferenc: *Déry Tibor levelezése 1909–1926. I/A.* Budapest, Balassi Kiadó–Petőfi Irodalmi Múzeum, 2006.

COLMAN 2023

Scott COLMAN: *Ludwig Hilberseimer. Reanimating Architecture and the City.* London, Bloomsbury, 2023.

COUDENHOVE–KALERGI 1922

Richard Nikolaus COUDENHOVE–KALERGI: *Apologie der Technik.* (Der neue Geist, 41–44.) Leipzig, Verlag der Neue Geist, 1922.

COUDENHOVE–KALERGI 1923

Richard Nikolaus COUDENHOVE–KALERGI: Európa technikai világmisziója (Részletek egy most megjelent könyvből.) Ford. GÁSPÁR Endre. *Ma*, 9. 1923. szeptember 15. 1. sz. 6.

DEMETER 1924

DEMETER Ödön: Beszélgetés Claire Bauroffal a Hungária szálló halljában. *Az Ujság*, 22. 1924. november 20. 247. sz. 9.

DOBÓ 2024

DOBÓ Gábor: Álláspont. Kassák vitái az osztálytudatról a mozgalomban és a bíróságon. *Irodalomtörténet*, 105. 2024. 4. sz. 493–513.

ENGELIEN 1922

Egon ENGELIEN: Konstruktivismus. *De Stijl*, 5. Dezember 1922. No. 12. 165.

ENGELIEN 1923

Egon ENGELIEN: Konstruktivizmus és proletariátus. *Ma*, 8. 1923. május 1. 7–8. sz. 11.

Ernst May 2012

Ernst May, 1886–1970. Red. Jerzy ILKOSZ. Wrocław, Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2012.

Európai műtárgyfotók 2004

Európai műtárgyfotók Kassák Lajos hagyatékából. Kiállítási katalógus. Szerk. CSAPLÁR Ferenc. Budapest, Kassák Múzeum, 2004.

FERKAI 2011

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

FLEISCHLE–BRAUN 2020

Claudia FLEISCHLE–BRAUN: Die Schule Hellerau–Laxenburg. Refugium, Künstlerresidenz und kosmopolitischer Treff-

punkt im Schatten der Wiener Tanzmoderne. In: *Everybody Tells a Story. Zur Geschichte von Sport-, Körper- und Bewegungskulturen*. Hg. von Sandra GÜNTER. Wiesbaden, Springer, 2020. 95–119.

GERGELY 2010

GERGELY Mariann: De Stijl kontra Bauhaus és a magyarok szerepe a Bauhaus konstruktivista fordulatában. In: *A művészettől az életig* 2010. 174–189.

GROPIUS 1925

Walter GROPIUS: *Internationale Architektur*. (Bauhausbücher, 1.) München, Albert Langen Verlag, 1925.

HADDA 1927

Moritz HADDA: Das Bauen der heutigen Zeit (Vortragsbruchstück). *Dokumentum*, 1. 1927. május. 5. sz. 20–21.

HANFFSTENGEL 1923

G[eorg von] HANFFSTENGEL: Technika és nevelés. Ford. RUTTKAI Mór. *Ma*, 9. 1923. november 15. 2. sz. 10–12.

HARLESS 1923a

Hermann HARLESS: Von der Überwindung der Romantik in der Erziehung. *Hellerauer Blätter für Rhythmus und Erziehung*, 1. März 1923. Heft 3–4. o. n.

HARLESS 1923b

Hermann HARLESS: A romantika kiküszöbölése a nevelésből. Ford. NEUFELD Mór. *Ma*, 9. 1923. szeptember 15. 1. sz. 9–10.

HEIM 1925a

Paul HEIM: Max Berg. Breslau. In: *Künstler Schlesiens*, I. München, Künstlerbund Schlesien, 1925. 27–28.

HEIM 1925b

Paul HEIM: Max Berg. Breslau. Auszüge aus einem Briefe von Max Berg an Paul Heim als Ergänzung der Ausführungen von Heim. *Ma*, 10. 1925. június 15. 3–4. sz. 6–7.

HEMKEN–STOMMER 1992

Kai-Uwe HEMKEN–Rainer STOMMER: Der De Stijl-Kurs von Theo van Doesburg in Weimar (1922). In: *Konstruktivistische Internationale* 1992. 168–177.

HENDERSON 2013

Susan R. HENDERSON: *Building Culture. Ernst May and the New Frankfurt am Main Initiative, 1926–1931*. New York, Peter Lang, 2013.

HILBERSEIMER 1923a

Ludwig HILBERSEIMER: Der Wille zur Architektur. *Das Kunstblatt*, 7. Mai 1923. Heft 5. 133–140.

HILBERSEIMER 1923b

Ludwig HILBERSEIMER: Bauhandwerk und Bauindustrie. *G – Material zur elementalen Gestaltung*, 1. September 1923. Heft 2. 2.

HILBERSEIMER 1924a

Ludwig HILBERSEIMER: Kézműépítészet és építőipar. *Ma*, 9. 1924. február 20. 3–4. sz. 13.

HILBERSEIMER 1924b

Ludwig HILBERSEIMER: Az architektura felé. Ford. RUTTKAI Mór. *Ma*, 9. 1924. április 15. 5. sz. 2.

HIRMKE-TOTH 2009

Herta HIRMKE-TOTH: *Rhythmik in Hellerau-Laxenburg. Die pädagogische Arbeit der Schule Hellerau-Laxenburg 1925–1938*. Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, 2009.

HIRSCHEL-PROTSCH 1924

Günter HIRSCHSEL-PROTSCH: Das Bewegungsdrama. *Ma*, 9. 1924. szeptember 15. 8–9. sz. Musik- und Theaternummer. 15.

HIRSCHEL-PROTSCH 1925a

Günter HIRSCHSEL-PROTSCH: Das Junge Schlesien. *Ma*, 10. 1925. június 15. 3–4. sz. 2–3.

HIRSCHEL-PROTSCH 1925b

Günter HIRSCHSEL-PROTSCH: Konstruktivismus und Dynamik. Gedichte. *Ma*, 10. 1925. június 15. 3–4. sz. 7.

HIRSCHEL-PROTSCH 1927

Günter HIRSCHSEL-PROTSCH: Zu den Arbeiten der Künstler: „Das junge Schlesien.“ *Dokumentum*, 1. 1927. május. 5. sz. 7–10.

HOFSTAETTER 1997

Constanze HOFSTAETTER: „Zeichen unsere neuen Welt!“ Karl Peter Röhl in Weimar, 1919–1921. In: *Karl Peter Röhl in Weimar 1912–1926*. Hg. von Michael SIEBENBRODT–Constanze HOFSTAETTER. Weimar, Karl Peter Röhl Stiftung, 1997. 33–54.

HOFSTAETTER 2007

Constanze HOFSTAETTER: *Karl Peter Röhl und die Moderne. Auf der Suche nach dem „Neuen Menschen“. Zwischen Nachkriegexpressionismus, frühem Bauhaus und internationalem Konstruktivismus*. Petersberg, K. n., 2007.

ILKOSZ 2006

Jerzy ILKOSZ: *Die Jahrhunderthalle und das Ausstellungsgelände in Breslau. Das Werk Max Bergs*. München, K. n., 2006.

ILKOSZ–STÖRTKUHL 2000

Hans Poelzig in Breslau. *Architektur und Kunst 1900–1916*. Hg. von Jerzy ILKOSZ–Beate STÖRTKUHL. Delmenhorst, Aschenbeck & Holstein, 2000.

- JOSEPH 1925a
Ersnt JOSEPH: Surréalisme. *Das Kunstblatt*, 6. April 1925. Heft 4. 121–123.
- JOSEPH 1925b
Ersnt JOSEPH: Surrealisme. *Ma*, 10. 1925. június 15. 3–4. sz. 18.
- KASSÁK 1923
Kassák Lajos: Vissza a kaptafához. *Ma*, 9. 1923. szeptember 15. 1. sz. 2–3.
- KASSÁK 1924a
Kassák Lajos: [Előszó]. In: 1924. *Déry Tibor, Glauber Henrik, Kassák Lajos, Nádass József, Reiter Róbert, Tamás Aladár antológija*. (Horizont Könyvek, 3.) Szerk. Kassák Lajos. Wien, Ma, 1924. 3–7.
- KASSÁK 1924b
Kassák Lajos: *Álláspont. Tények és lehetőségek*. Wien, Ma, 1924.
- KASSÁK 1924c
Kassák Lajos: Sport és tömegorganizáció. *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 13.
- KASSÁK 1925
Ludwig Kassák: *Leben wir unsere Zeit*. *Ma*, 10. 1925. március 20. 2. sz. 2–5.
- KASSÁK 1927
Kassák Lajos: Az új építészet [...]. *Dokumentum*, 1. 1927. május 5. sz. 19.
- Konstruktivistische Internationale* 1992
Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur. Ausstellungskatalog. Hg. von Bernd FINKELDEY. Düsseldorf–Halle, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen–Staatliche Galerie Moritzburg, 1992.
- KORN 1923
Arthur KORN: Analytische und utopische Architektur. *Das Kunstblatt*, 7. November–Dezember, 1923. Heft 11–12. 336–339.
- KORN 1924a
Arthur KORN: Analitikus és utópisztikus architektúra. Ford. VAJDA Sándor. *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 7.
- KORN 1924b
Arthur KORN: *Architektur. Bauten und Entwürfe des Architekturbüros Korn und Weitzmann*. Berlin, K. n., 1924.
- KOSZTOLÁNCZY 2024
KOSZTOLÁNCZY Tibor: *Egy ember hazatér*. Kassák Lajos és a magyar államigazgatás (1920–1930). *Irodalomtörténet*, 105. 2024. 4. sz. 515–538.
- KRÖSCHLOVÁ 1923
Jarmila KRÖSCHELOVA: Testnevelés. Ford. ismeretlen. *Ma*, 9. 1923. szeptember 15. 1. sz. 10.
- LESÁK 1988
Barbara LESÁK: *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*. Wien, Löcker, 1988.
- LUKÁCS 1924
Dr. LUKÁCS Hugó: Új játékokról. *Ma*, 9. 1924. július 1. 6–7. sz. 15.
- M. PÁSZTOR 1976
Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései. Szerk. M. PÁSZTOR Béla. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1976.
- MOLNÁR 1922
MOLNÁR Farkas: Építő fogalom. *Pécsi Lapok*, 1. 1922. december 24. 245. sz. 1–2.
- MOLNÁR 1923
MOLNÁR Farkas: A mechanikus színpad. *Ma*, 8. 1923. július 1. 9–10. sz. 6.
- NÉMETH 1922
NÉMETH Andor: A Ma negyedik estélye (Claire Bauroff). *Bécsi Magyar Ujság*, 4. 1922. május 30. 125. sz. 7–8.
- NIELSEN 1999
Christine NIELSEN: *Theo Effenberger (1882–1968). Architekt in Breslau und Berlin*. Egelsbach, Hänsel-Hohenhausen, 1999.
- RADING 1925
Adolf RADING: Von Wesen des Bauwerks. *Ma*, 10. 1925. június 15. 3–4. sz. 3–4.
- RISTOW 1999
Imke RISTOW: *Artur Hennig (1880–1959). Das gestalterische Werk und die Lehrtätigkeit an der Staatlichen Keramischen Fachschule Bunzlau*. Weimar, VDG, 1999.
- Röhl 1975
Karl Peter Röhl. *Bauhaus Weimar*. Ausstellungskatalog. Köln, Galerie Gmurzynska, 1975.
- RÜHLE 1923
Otto RÜHLE: *Grundfragen der Erziehung*. Dresden, Verlag am anderen Ufer, 1923.

RÜHLE 1924

Otto RÜHLE: Individuális és szociális pedagógia. Ford. ismeretlen. *Ma*, 9. 1924. április 15. 5. sz. 11–12.

SCHLEMMER–MOHOLY-NAGY–MOLNAR 1925

Oskar SCHLEMMER–Laszlo MOHOLY-NAGY–Farkas MOLNAR: *Die Bühne im Bauhaus*. (Bauhausbücher, 4.) München, Albert Langen Verlag, 1925.

SCHMITT–WESP 2022

Zurück in die Moderne. Hans Leistikow (1892–1962). Hg. von Bettina SCHMITT–Rosemarie WESP. Regensburg, Schnell und Steiner, 2022.

SEBESTYÉN 2020

Ágnes Anna SEBESTYÉN: Media as Network. The Editor's Network as Reflected in the Journal *Tér és Forma* in Interwar Hungary. In: *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa. / Not Just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe*. Hg. von / Ed. by Beate STÖRTKUHL–Rafał MAKALA. Oldenbourg, De Gruyter, 2020. 190–210.

ŠLAPETA 1979

Vladimír ŠLAPETA: Die Architektur an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 26. 1979. Heft 4–5. 400–404.

ŠLAPETA 2020

Vladimír ŠLAPETA: Architektur an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau. Lehrer und Schüler. In: *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa. / Not Just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe*. Hg. von / Ed. by Beate STÖRTKUHL–Rafał MAKALA. Oldenbourg, De Gruyter, 2020. 96–119.

Staatliches Bauhaus 1923

Staatliches Bauhaus, Weimar 1919–1923. Hg. von Walter GROPIUS. Weimar–München, Bauhausverlag, 1923.

STECKLINA 2002

Gerd STECKLINA: *Otto Rühle und die Sozialpädagogik. Ein biografisch-sozialwissenschaftlicher Zugang*. PhD. Diss. Technisches Universität Dresden. Dresden, 2002.

STÖRTKUHL 1992

Beate STÖRTKUHL: *Der Architekt Adolf Rading (1888–1957). Arbeiten in Deutschland bis 1933*. München, Tuduv-Verlag, 1992.

STÖRTKUHL 2013

Beate STÖRTKUHL: *Moderner Architektur in Schlesien 1900 bis 1939. Baukultur und Politik*. München, Oldenbourg Verlag, 2013.

STROB 2022

Architect of Letters. Reading Hilbersheimer. Ed. by Florian STROB. Basel, Birkhäuser, 2022.

SZEREDI 2017

SZEREDI Merse Pál: *Ma/De Stijl*. Theo van Doesburg esete a magyar avantgárd dal. *Enigma*, 24. 2017. 90. sz. 72–88.

SZEREDI 2025

SZEREDI Merse Pál: „2 × Dada + 2 × Aktivizmus = Ma.” Kassák Lajos, a *Ma* és a nemzetközi Dada mozgalom kapcsolata a bécsi emigrációban (1920–1922). *Művészettörténeti Értesítő*, 2025. Megjelenés előtt.

SZEREDI–GALÁ CZ 2020

SZEREDI Merse Pál–GALÁ CZ Judit: Párhuzamos avantgárdok Bécsben. Láttelet Kassák és Kiesler kooperációjának hiányáról. In: *József Attila, Bécs és a századelő művészete*. Szerk. GINTLI Tibor et al. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2020. 197–212.

TROCKIJ 1924a

L[eo] TROZSKI: *Literatur und Revolution*. Wien, Verlag für Literatur und Politik, 1924.

TROCKIJ 1924b

Leo TROZSKI: Nem csak „politiká”-ból él az ember. Ford. SZOLNOKI-SÁNDOR [Pál]. *Ma*, 9. 1924. február 20. 3–4. sz. 17–18.

VAN DOESBURG 1921

Theo VAN DOESBURG: *Classique, Baroque, Moderne*. Paris, L. Rosenberg, 1921.

VAN DOESBURG 1923a

Theo VAN DOESBURG: Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung. *De Stijl*, 6. Maart 1923. No. 1. 10–14.

VAN DOESBURG 1923b

Theo VAN DOESBURG: Az ideális esztétikától a materiális megvalósítás felé. [Ford. GÁSPÁR Endre.] *Ma*, 9. 1923. szeptember 15. 1. sz. 4–5.

Van Doesburg 2010

Van Doesburg and the International Avant-Garde. Designing a New World. Exhibition catalogue. Ed. by Gladys FABRE–Doris WINTGENS HÖTTE. London, Tate Modern, 2010.

WALDEN 1921

Herwarth WALDEN: Technik und Kunst. *Der Sturm*, 12. April 1921. Heft 4. 68–70.

WALDEN 1923

Herwarth WALDEN: Technika és művészet. *Ma*, 9. 1923. szeptember 15. 1. sz. 5.

WENDERMANN 1997

Gerda WENDERMANN: Karl Peter Röhl und De Stijl in Weimar. In: *Karl Peter Röhl in Weimar 1912–1926*. Hg. von Michael SIEBENBRODT–Constanze HOFSTÄETTER. Weimar, Karl Peter Röhl Stiftung, 1997. 57–73.

WUCHER 1992

Monika WUCHER: Weltkuri! Der Beitrag einer Künstlergruppe zum gewandelten Konzept des Weimarer Bauhauses. In: *Konstruktivistische Internationale 1992*. 178–181.

ZEESE 2010

Andreas ZEESE: *Die vergessene Moderne. Arthur Korn. Architekt, Urbanist, Lehrer (1891–1978). Leben und Werk eines jüdischen Avantgardisten in Berlin und London*. PhD. Diss. Universität Wien. Wien, 2010.

Create or Design?

Theoretical and Practical Aspects of Modern Architecture and the Social Function of Art in Lajos Kassák's Vienna Periodical Ma (Today), 1923–1925

This article examines how the definition of the theoretical and practical tasks of modern architecture and the social function of art were connected in the International Constructivist discourse on "new art." My analysis focuses of the 1923–25 issues of the avant-garde literary and art magazine *Ma (Today)*, published by writer, poet and visual artist Lajos Kassák during his years in exile in Vienna (1920–26). During the revolutions of 1918–19 in Hungary, Kassák defined the primary aim of the periodical *Ma* and the literary-artistic movement that arose around it as the development of the socially formative role of art. In 1919, during the Hungarian Soviet Republic, Kassák and his circle presented a committed left-wing Expressionist-Activist programme with Messianic fervour. During his exile in Vienna after the fall of the Soviet Republic, Kassák initially promoted a new programme by adapting the subversive ideas of the international Dada movement, and from 1921–22 on he developed his ideas based on the principles of Russian and Western European Constructivist art groups. Instead of a direct social-forming function of literature and visual arts, Kassák emphasised its educational role. The "new art" (and the new artists) defined a vision that would point the way for the working class towards a new (Communist) society, not as a political programme, but as a force that would shape their worldview. Although Kassák's earlier Activist colleagues (including the co-editors of *Ma*, Béla Uitz and Sándor Barta) had described his programme as apolitical and self-serving and had left the circle of Activists, Kassák stuck to his ideas and in the last two volumes of *Ma*, he published literary and artistic material by both Hungarian and international authors

explicitly along the lines of the International Constructivist programme.

The article discusses these aspects specifically on the basis of *Ma*'s publications on modern architecture, closely reading them in conjunction with Kassák's art theoretical writings published during this period. In the first chapter, I explore the relationship between *Ma* and the Weimar Bauhaus through the mediating role of Farkas Molnár. For Kassák, his introduction to the principles of the Bauhaus was a guiding force in shaping the new programme of *Ma* and contributed significantly to the prominence of modern architecture in the periodicals Kassák published in Vienna (*Ma*) and Budapest (365, *Dokumentum*). The second chapter examines the emergence of the architectural discourse of the International Constructivist group in *Ma*, with particular reference to the writings of the German architect Arthur Korn and the Berlin critic Ludwig Hilberseimer. In the third chapter, I analyse the material of young architects from Breslau (now Wrocław, Poland) published in the last issues of the journals *Ma* (1925) and *Dokumentum* (1927), while in the last chapter I focus on writings on education in *Ma* closely related to the theme of architecture. The notions of "creation" and "design", formulated in the title as a question to be decided upon, form the focus throughout this article. I argue that the two terms had meant the same thing to Kassák, and that, rather than a change in Kassák's thinking, it was rather the temporal connection to the theoretical discourse on Constructivism that justified his gradual replacement of the term "creation" with "design" (or "Gestaltung") in his art theoretical writings.

TÁRGYSZAVAK

Kassák Lajos; *Ma*; Bauhaus; konstruktivizmus

KEYWORDS

Lajos Kassák; *Ma (Today)*; Bauhaus; Constructivism

