

Chinoiserie-falfestmények Budán.

A török hódoltság óriási cezúrája után újra feléledő budapesti város-történetben a tabáni plébániatemplom és a Duna között fekvő városrész, azaz a Döbrentei-tér, Döbrentei-utca, Apród-utca és Attila-körút által elhatárolt házkomplexum — úgy látszik — aránylag nagy gazdaság- és közlekedéstörténeti jelentőséggel bírt. Ennél lényegesen közrejátszhattak a hajóhíd budai hídfője, a kikötői forgalom és a szerb (rác) lakosság kiváló kereskedelmi mozgékonyasága. Az a körülmény, valamint a még az előző, török életrétegbe visszanyúló társadalmi szokások érthetővé teszik, hogy az 1800 körül Budán létező kb. tizenhat kávéház közül (a várban csak négy volt) a java ebben a negyedben volt összezsúfolva. A Döbrentei-utca keleti, illetve, mivel itt csak egy házsorral számolhatunk, egyetlen oldala látszólag csakis vendégfogadókból és kávéházakból állott. Különben minden szálloda egyúttal kávéház is volt. Itt sorakoztak közvetlen egymás mellé az »Arany Perec«, »Arany Korona«, »A Hét Választófejedelem«, »A Fekete Kutya«, a »A Vörös Ökör« stb. Ezek közül a még manapság a Döbrentei-utca, illetve Apród-utca 8. alatt álló kétemeletes házat a Hét Választófejedelemmel lehet azonosítani. A mellette álló Apród-utca 6. számú épület földszintes, a Döbrentei-utca felé pedig egyemeletes ház az »Arany Perec«, vagy a »Fekete Kutya« lehetett.¹⁾

Ami ennek az aránylag nagykiterjedésű, építészetileg azonban teljesen jelentéktelen épületkomplexumnak egy a maga nemében egyedül-álló helytörténeti becsét kölcsönöz, az az egyik földszinti, a Döbrentei-utca felé fekvő szobának a kifestése. Ezek a falfestmények 1932-ben egy tatarozás alkalmával kerültek elő a tizenöt-húszszoros mész- és festék-réteg alul és Veress Endre festőművész irányítása mellett lettek feltárva: A képek fenntartása technikailag lehetetlennek látszott, az eredeti nagyságban és színezetben való másolás pedig a tulajdonos elképesztően magas követelésein meghiusult.²⁾ Így tehát csak az itt részben publikált és különben is nagyon éles fényképfelvételek készülhettek róluk, mire aztán az egész lelet a védő mészrétegnek lett ismét átadva.

A szobának a szabályos négyszöget megközelítő alaprajza van; úgy hogy a díszítésnek négy körülbelül egyforma képsíkkal kellett számolnia; mivel a falfestményekkel egykorú ajtónyílás egészen különös módon nem volt megállapítható. A jelenleg még használatban álló ajtó és három további ajtónyom, melyek a meszelés alatt még előtűntek, a díszítő rendszerre való tekintet nélkül vannak törve a falakból. Még ha feltételezzük,

hogy a bejárat a kapualjból vagy egy földszinti helyiségből felvezető lépcsőn keresztül történhetett, amire a Balkánon található ozmán profán-építészet köréből nem volna nehéz analógiákat felsorolni, még akkor is megfejtetlen maradna a rejtvény. Ez esetben felmerülne az a kérdés, vajjon valóban csak ez az egy helyiség birt-e ilyen titokzatos elzárttsággal? Hogy az első emelet többi helyiségeinél milyen volt a helyzet, esetleg a ház lebontásával kapcsolatosan még kiderülhet. Akkor a mész- és festékretegek tüzetes megvizsgálása talán arra is fényt vethet, vajjon a ház többi szobája szintén hasonlóan volt-e díszítve vagy nem? A közvetlen a kifestett szoba mellett fekvő helyiség, ahol az ilyen vizsgálat most lehetséges volt, ellene szól ennek a feltevésnek. A szobán forgó szobának egészen sajátos helyzete aránylag szerény méreteinek dacára érdekes adalékokat nyújt nemcsak a XVIII. századi Buda profánépítészetére, hanem társadalmi kultúrájára nézve is. A kávéháznak egy előttünk ismeretlen célra elkülönített helyiségéről lehet szó. Sajnos, minden támpont hiányzik, hogy ebből a helyzetből és a képeknek nyilvánvalóan erotikus jellegéből messzebbmenő következtetéseket levonjunk.

Maradjunk egyelőre a falfestményeknél. Nagyjában itt két lényegben és stílusban erősen eltérő díszítő mód nem minden ellenmondás nélkül kapcsolódik egymásba; egy falképsorozat és egy ornamentális rendszer. Mindegyik falon két nagyobb képmezőt találunk, a keleti fal kivételével, ahol ezeknek a helyét a két ablaknyílás lefoglalja, úgy hogy itt egy tisztára ornamentálisan kezelt falfelülettel van dolgunk. A fal részarányosan elhelyezett ablaknyílások által három álló téglalapra van tagolva. Felső lezáródásul és az ablaknyílások keretéül szolgál egy szalagokkal átfont pálcika-motívumból álló díszítő sáv. A díszített falmezők pedig egy körülbelül $\frac{1}{2}$ méter magasságban alkalmazott talapzaton állanak és három kagylószerűen végződő festett fülkét mutatnak. Ezekben egy-egy gazdagon kikapzatt, még halk rokokó-hangulattal átítatott Louis Seize-stílusban tartott váza foglal helyet. A középső fülke a keskenyebb falsíknak megfelelően jóval karcsúbb idomokkal tüntet. Még a fülkeívvonal kiindulási magasságában végig futó, festett párkány is valamivel magasabb, mint a két oldalfülkénél. A két ablakmélyedés oldalfalain jobbra és balra egy-egy nyitott virágvázát találunk, míg fent rozettáról lebegő gyümölcs-girlandok csüngenek le. A vázák ellentétben a tulajdonképeni faldíszhez tartozókkal jóval szigorúbb körvonalakat mutatnak, az egész kivitel is eltér a faldekoráció egyhangú grisaille-stílusától, a színezés, melyben az élénk rózsaszín dominál, mozgalmasabb, hangsúlyozottabb. Az ablakfülke díszítését fent nagy rozetta zárja le, melyből az oldalakon alkalmazottakhoz hasonló gyümölcs-girlandok ágaznak ki.

Jóval több érdeklődéssel bírnak az alakos kompozíciók. Első sorban az északi falon, ahol mind a két kép megmaradt, igaz, hogy erősen megrongálva, de legalább egész terjedelmükben. Fent a már említett párkánysáv egyenesen tovább fut, míg lent a festett talapzat szintén még némiképp kivehető. A közepén egy későbbi ajtónyílásnak durva befalazása látható a festett vázafülke helyén, melyből csak kagylószerű felső bezáródása maradt fenn. A két kép körülbelül egy méter magasságban kezdődik és kettes keretezést mutat. A külső keret babérfonatból áll, míg a belsőt

csak egyszerű széles sáv alkotja, melynek sarkaiban egyszerűen képzett rozetta, már egy tipikus empiremotívum látható. A felső keret közepén két pálmaág között elrendezett, koronával díszített arcképmedaillon szerepel, melyről szalaggirlandok húzódnak a sarokrozettákhoz, ahonnan aztán merőlegesen lehullanak és így az oldalkeretek felső részét is élenítkik. Ez a medaillonmotívum a szalaggirlandokkal együtt azonban feltétlenül későbbi időből származik, mivel alatta az eredeti belső keretezés még egyes helyeken látható maradt, de soha sem a külső babérkoszorús keret, mely, úgy látszik, egykorú a medaillonokkal. Ezenkívül ez a réteg egyes helyeken a feltárás alkalmával lepattant, minek folytán az eredeti, régebbi keret főleg a sarkokon vagy élesebb direkt átmetszéseknél közvetlenül előbukkan.

A jobboldali jelenetet mindkét oldalon egy-egy magas pálmafa fogja közre. A jobboldalon álló fa mellett sajtáságosan elrajzolt lovat találunk, melynek fantasztikusan kinyújtott nyaka inkább tevére emlékeztet. Hátán ül vagy inkább térdelni látszik egy kis emberke, négy strucc-tollal díszített keleties főveggel, kezében kínai ernyővel. A lovat egy bő török nadrágba bujtatott és turbánalakú fejdísz viselő lovász tartja. A baloldali fal mellett áll egy szokatlan alakú, karcsú gulához hasonló építészeti alkotás. A képszerkezet tengelyében látunk egy gazdag öltözetben pompázó mórfejedelmet, kinek hosszú köpenyszálját két a lovon ülő emberkéhez hasonló fiú vagy törpe hordja. A négerfejedelem a turbánján koronaszzerű fejdísz visel, elől szép boglárral, bal kezét a törmarkolaton tartja, jobb kezét kinyújtott mutatóujjal könnyen felemeli. Előtte térdel egy török ruhás, turbános alak. Az előkelő mór — úgy látszik — éppen bevonulni készül a várkastélyba, mely esetben a térdelő alak alázatos gesztusában üdvözlést vagy meghívást szabad feltételeznünk. Ez az épület körfalakkal és hatalmas kapubástyával van ellátva. Közepén lépcsőszerű felépítésében indiai pagodákra emlékeztető hatalmas torony áll, míg a vártömbből kiszökellő csúcsok török minarekhez hasonlítanak. Az eltérő jelenet és az épületkomplexum között elszórt fácskák a széleken álló pálmákkal együtt az egész kompozíciónak határozottan szőnyegszerű hatást kölcsönöznek. A festő fiziognómiai készségéről, tekintettel a falképek megrongált állapotára nem lehet ítéletet mondani, de a mórfejedelem tartása nem nélkülöz bizonyos természetes méltóságot, a lovász mozdulatai és arcformái pedig meggyőző realizmusról tanuskodnak.

Hasonló képszerkezeti elvek érvényesülnek a baloldali falmezőn is. Ez esetben is találkozunk a széleken az egész ábrázolást egységes kompozícióvá összefoglaló két pálmával, baloldalt azonban a fantasztikus keleti épületkomplexum helyén egyszerű görög tempietto áll, melynek csupán felső lezáródása kölcsönöz a klasszikus stílustól idegen benyomást. A kis kerek templom belsejében ül, vagy jobban mondva guggol egy hieratikus alak. Igaz, hogy a falkép rossz állapota mellett bizonytalannak látszik, vajjon itt trónoló fejedelemmel vagy pedig kultképpel, esetleg egy ülő Buddha-szoborral van-e dolgunk? A merev testtartás és a magas csúcsban végződő fejdísz inkább az utóbbi feltevést valószínűsíti. Meg kell még jegyezni, hogy a templomnak négy lépcsőfokból álló talapzata erősen sematikus, a távlati tapasztalatokkal ellentétben álló formákat

mutat. Ugyanezeket a jelenségeket különben a már említett festett fal-fülkékben is észlelhetjük, ahol a fülkék bázisai és ezzel a vázalábak alsó vonalai szintén a távlati hatásnak teljes mellőzésével vannak visszaadva. Az alakok elrendezésére ezen a képen is a szabályos háromszög klasszikus mintáját követi, mely egészen különös, koronából és két oldalsó szaruból álló föveget viselő, exotikus pap alakjában kulminál. Tőle jobbra nagyon érdekes szembekötő-sí-jelenetet látunk, melynek szereplői keleti ruhába öltözött nő és férfi. A jobb oldalon ábrázolt női alak szűk, mélyen kivágott pruszlikot visel, mely felett a melle teljesen szabadon tűnik elő. Hosszú világos kabátja alatt sötétebb, bő bugyogó látható. Felsőkabátja pedig menteszerű ruhadarabból áll, mely szabásban és prémdíszítésben megint a magyar történeti viseletre emlékeztet. A fejdíszje magas, csúcsban végződő és lengő fátyollal ellátott süvegből áll, amilyenek a késői középkor francia-burgundi nőviseletében voltak divatosak. Jobbjában csengőt ráz, baljában koszorút tart. A szintén bő nadrágban, de bekötött szemmel ábrázolt másik alak balkezében gyertyatartót, jobbjában viszont szintén koszorút tart. Az egész kompozíció tengelyében álló patriárkától balra ül egy meztelen felsőtesttel ábrázolt női alak, ki mandolinszerű húros-hangszert penget. Mellette élénk mozdulatokkal bő ruhába öltözött férfi-alak áll, felsőtestéből azonban a falkép megrongált állapota folytán csak egyes foltok láthatók. Balról bezárja a jelenetet két vagy három bőruhás törpe, exotikus fejdíszsel, mely csúcsos süvegből és a jobboldali képről ismeretes structollcsokor keverékéből áll. Nehezen vehető ki, vajjon ez esetben férfi vagy nő ábrázolásokkal van-e dolgunk? De az a körülmény, hogy a női alakok képsorozatunkban mindig mélyen kivágott ruhában vagy épséggel meztelen felsőtesttel szerepelnek, inkább a második eshetőségre enged következtetni. Ezek közt és a zenélő ülő nő között még egy lendületes mozgásban ábrázolt, a középfelé, azaz jobbra tekintő öreg férfit találunk, kinek felsőtestéből azonban csak egyes foszlányok, így az arcél és a mohamedán módon a mellen keresztbe tett két kéz ismerhető fel. Hosszú alsóruhája, bő köpenyege és a szintén tisztán látható öv mindenben megegyezik a kép közepén álló szakállas patriárka ruházatával. A jobb háttérben, a szembekötő-sí játzó nő feje felett várszerű épület áll, mely minden tekintetben követi a jobboldali képen nagyobb arányokban ábrázolt várpalota körvonalait, elrendezését, beosztását stb.

Ellentétben ezekkel a keleti kulisszadarabokkal és kosztümtanulmányokkal, a szemben fekvő déli oldalon a hangsúly a tájábrázoláson van, amennyiben ezt a sokkal jobban megrongált falfelület és a későbbi ajtóáttörés mellett egyáltalában konstatálni lehet. A jobboldali keskenyebb képmezőn a mély horizont és egy templom körül csoportosuló házak láttára szinte a magyar alföld tájstruktúráját és hangulatát vélénk felismerni, ha a balszélen a festőnek eszébe nem jutott volna orientalizáló szándéka és lépcsőzetesen tagolt pagodaépületet nem állított volna elénk. Az előtérben ábrázolt, látszólag fiatal pár azonban a késői rokokó divatja szerint van öltözve. Ugyanez áll a nagyon hiányos baloldali képen látható két férfialakra is. Kalap, varkocs, frakk, térdnadrág tisztán felismerhetők. Ez a két férfialak nagyobb figurális kompozícióhoz tartozhatott, melyről azonban a durván a falba tört, utólag megint befalazott

ajtónyílás megfosztott. Még sívárabb a helyzet a keleti falnál, ahol mindjárt két hasonló ajtónyílás (az egyik még használatban) éppen csak annak a megállapítását engedi meg, hogy az egész díszítőrendszer nagyjában megfelelt a többi falaknál tapasztaltaknak. A részletekre nézve azonban, példának okáért arra a kérdésre, vajjon a keleti motívumok itt is ismétlődnek-e, adós maradt a felelettel.

Éppen ezek az utóbbiak e művészi szemszögből nézve teljesen jelentéktelen falképeket kultúrtörténeti problémává avatják. Hiszen ez az első eset, hogy ilyen a »chinoiserie« és »indianisme« fogalma alá eső faldíszek Buda területén és a hogy látom magyar földön egyáltalában napfényre kerültek. Késő előfordulásuk is (a Louis Seize-dekorációk csakis a XVIII. század 70-es éveit utáni keletkezési időre vallanak) Buda egészen sajátlagos történeti helyzetének felel meg. Az ilyen keleti motívumok felmerülése, még pedig a legszorosabb kapcsolatban Louis Seize, sőt kezdő empire-elemekkel, első pillantásra meglepőnek látszik. Ilyen keretekben, ilyen dekoratív formák kíséretében és ilyen formafelfogásban inkább klasszikus jeleneteket, de minden esetre egészen más természetű ikonográfiát várunk. Művészettörténeti, fejlődésméleti nézőpontból az egész tényállás meglehetősen közömbös. Ha pedig meg akarunk elégedni azzal, hogy az adott történeti erőkből magyarázható helyzetben és annak kultúrtörténeti elemzésében szintén tudományos feladatokat lássunk, ebben az eklekticizmusban nemcsak érdemleges helytörténeti következtetéseket, hanem többé-kevésbé fontos, de egyetemes jellegű kultúrhistoriai eredményeket is rögzíthetünk le.

Annyi bizonyos, hogy ezek a budai »chinoiserie« munkák erősen »post festum« kullognak. Hiszen ennek az ízlésnek az európai művészetben akkor már egy századnál hosszabb története volt. Első fellépése és terjedése szorosan összefügg a híres hollandi kereskedelmi társaság³⁾ (Handelskompagnie) működésével. Így tehát csak természetesnek látszik, hogy a keletázsiai és indiai művészet európai kihatásának első szakában (a XVII. század közepétől a XVIII. első két évtizedéig) első sorban a delftti fajanszgyár termékei maradtak a számtalanszor másolt és variált mintaképek. Ebben az időben az európai művészek első sorban a kínai és japán porcellánokat, továbbá a lakkműveket, textiliákat és grafikai munkákat utánozták. A közvetlen másolásnak ebben a szakában találkoztunk számtalan, ernyővel sétáló mandarinokkal, mandulaszemű kínai hölgyekkel, buddhista istenségekkel, a kísérteties faunával, exotikus florával, fantasztikus palotaarchitektúrával stb. A keleti hatás második fázisában pedig, mely a tulajdonképeni rokokóformáknak a dekorációban való fellépéséig terjed, a keleti elemek lassan összekeverednek európai képzetekkel és életformákkal. A fajansz- és porcellánfestészet most első sorban grafikai mintalapok után igazodik, melyek már kivétel nélkül Európában, főleg Augsburgban készültek.⁴⁾ Az ilyenkor előadott kerti-, harci- és táncjelenetekben már nem »született« kínaiakat szerepeltetnek, hanem keleti ruhákba bujtatott európaiakat, a rendesen komikushatású kompozíciókat már maguk az európai tervezők gondolták ki, a burleszk hatások tehát már az ő rovásukra irandók, a rokoko lelki alkatából magyarázandók. Igaz, hogy még ebben a tekintetben a kínaiak már bizo-

nyos tekintetben szinte hallatlan élelmességgel megelőzték az európai műgyakorlatot, szinte előre sejtették a keletázsiai divatnak ezen hajtását, amennyiben ők is most már gyakran éppen a nyugati rokokó értelmében túlzottan díszített és kizárólag az európai ízlés számára készített tömeges exportárut kezdtek termelni és szállítani.

Az egész keletázsiai hatás akkor érte el legmagasabb kvalítási fokát — és ez már magában is végtelen tanulságos művészet-és kultúr-történeti jelenség — mikor legjobban eltávolodott kiinduló pontjától, mikor legmesszebben állott az ihlető új formáknak egyszerű másolásától, mikor főleg Franciaországban már elsőnevű művészek, mint Watteau, Huet, Gillot, Huquier, Fraise, Boucher, Bellay, Peyrothe, Pillement, Meissonier, Oudry, Cuvilliers stb. nemcsak mintákat készítettek a porcellánfestők használatára, hanem sajáttervezésű panneaux, falszőnyegek és tapéták, jóval ritkábban falfestmények számára.

Az egész fejlődés még egy felette fontos utóvirágzást érlelt az angol korai klasszicizmusban, ahol főleg a kertészetben, továbbá a bútortatban, még pedig nagyon érdekes összefonódásban, a chippendale-formákkal új és eredeti utakon járt.⁵⁾ William Chambers és Robert Adam, kik különben is mindketten a legjobb francia Louis Seize-hagyományokban gyökereznek, ennek az irányynak utolsó, még az ízlés magaslátán álló képviselői.

Az említett angol művészek fáradozásai révén ezek a chinoiserie-elemek benyomulnak a kertművészetbe (az úgynevezett angol kert innen veszi kezdetét), továbbá a bútortatba, az interieurdíszítésbe, a tapétákba és ezzel a textiltermelésbe és faldíszítésbe egyaránt, ahol most a kínai-indiai virágok, bokrok, pálmák, sajtáságos épületformák és tájformációk, állatok és madarak kerülnek a keleti ruhába bujtatott staffagealakok sokaságába. Olyan belső helyiségek, melyek, úgy mint a mi esetünkben, nem tapétákkal és falszőnyegekkel vannak beborítva, hanem egyenesen a falra festett képsorozatokkal, aránylag ritkán fordulnak elő. De szerény budai leletünk e tekintetben is előkelő társakra hivatkozhatik. Egy teljesen kínai képekkel telehintett belsőtér példáját nyújtja a bayreuthi Eremitage felső kastélyának úgynevezett kínai szobája. Mellette még Moreti amalienburgi falfestményei említhetők, továbbá a pár évvel ezelőtt Berlinben Flatau és Priemernél kiállított falfestmények az ausztriai Premstätten kastélyból, mely képsorozat G. Biermann véleménye szerint az erősen Watteau, Pillement és Oudry hatása alatt álló Platzer és Hamilton festők munkája lehetett.⁶⁾ Ezekkel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy az egyes termek, sőt ugyanazon helység egyes képei nem ritkán eltérő jelleget mutatnak. Ez a jelenség különben a mi képsorozatunknál is megállapítható volt, ahol tipikusan keleti képelemek mellett szintén teljesen chinoiserie-mentes kompozíciók is szerepelnek. Feltűnő még a premstätteni csoport egyik darabján a jobboldalt álló vadkecske erősen elrajzolt, hosszúra nyúló nyakával, mely az apródutcai képek egyikén szereplő loábrázolásban is visszatér, ami annál meglepőbb, mivel mindkét esetben, tehát a jóval primitívebb budai képnél is, nem egyszerűen nemtudásról, hanem tudatos stilizálásról van szó. Közvetlen összefüggéseket ezekből a szórványos megegyezésekből nem lehet levezetni, de feltételezhetünk közös mintaképeket, mivel a premstätteni kastély festői is csak másod vagy harmad kézből merítették.

Ezen provinciális műgyakorlatnak szükségszerűen eklektikus beállításánál a legkülönműbb behatásokkal kell számolnunk. Így mindjárt az első sorban feltűnő keleti elemek a XVIII. század budai festészetében háromféle eredetre vezethetők vissza, hogy végre épenséggel nem szervesnek nevezhető együttesben találkozhasanak. A keleti hangulattal átítatott képsorozat először is olyan eszmetársulásokra és ízlési motívumokra támaszkodhatik, melyek éppen Budán inkább otthonosak lehetnek, mint Európa okcidentális kultúrközösségének akármelyik más városában. Falképeink keletkezésekor (a Louis Seize-díszítő-rendszer a XVIII. század 80-as éveire utal) alig száz év mult el, hogy Magyarország fővárosa a félhold uralma alól felszabadult és hogy a nyugat szellem- és formavilágához vezető, egykor lehetőleg legszorosabb szálakat újból felvehette. Más helyen⁷⁾ már igyekeztem volt kimutatni, hogy ez az átmenet csak nagyon lassan, fokozatosan történhetett. Kívált az iparművészetben a keleti formák és a keleti technikák még sokáig érvényben maradtak. Hiszen a »grande art« művelői a század egész első felében a nyugati területekről jött idegenek voltak. Mikor az ábrázoló művészetek a század vége felé már bizonyos, egyelőre még szerény méretű autonóm életre keltek, ezek a visszaemlékezések tudat alatt még akkor is továbbhatottak volna, ha a »chinoiserie« divatáramlata történetesen nem kölcsönzött volna nekik új időszersűséget.

De eltekintve a korizléstől, a keresztény ikonográfia mindig olyan témákkal is rendelkezett, ahol nagy előszeretettel keleti ruhás vagy a fekete fajhoz tartozó alakokat szerepeltetett. Ilyen kompozíció volt a napkeleti bölcsek ábrázolása, melynél az egyik király már a XIV. század óta rendszeren mint csillogó öltözetű szerezsenfejedelem van feltüntetve. Hasonló alkalmat nyújtottak falfestményeink keletkezése idejében az úgynevezett »fekete madonnák« és az akkoriban nagy tiszteletnek örvendő Xaveri Szent Ferenc, India apostola halálának az ábrázolása. Ezt a helyzetet most már körülbelül ugyanabban az időben készült budai táblaképekkel is illusztrálhatjuk. A buda—vízvárosi Szent Anna plébánia-templom egyik Franz Wagenschön kezétől származó olajképén látjuk azt a jelenetet, amint egy szerezsen és egy kínai megtalálják egy elhagyott szigeten a feszületet magához szorító, haldokló szentet.⁸⁾ Főleg a kínai ruhájának a kezelése pontos és megbízható mintaképekre vall. Ez az ábrázolás nagyjában ismétlődött a budavári és székesfehérvári templomokban és a buda—vízvárosi Szent Flórián-kápolna oltárképénél.⁹⁾ Az utóbbi meglehetősen megrongált állapotban jelenleg a Fővárosi Múzeumban van.¹⁰⁾ A staffage-alakok között feltűnik egy a copf divatja szerint öltözött és egy paszományos magyarruhás férfi alakon kívül a jobboldalon álló zöldruhás, barnaköpenyeges, fehér turbános mór, balkezeiben hosszúnyelű ernyővel, mely nem csak itt, hanem az egész vonalon a keleti benyomás főkritériumaként szerepel. A nyugati divat, a magyar ruha és a keleti kosztümök együttes előfordulása nagyon jellemző tünete a »chinoiserie« ízlés utolsó szakának, a porcellánfestészetben is állandóan visszatér és eléggé furcsa keverékben falképsorozatunkon is látható. Vajjon ehhez hasonló jelenetkezés Falkoner Xaver Ferenc azonostárgyú táblaképén is előfordul-e, melyről Némethy Lajos¹¹⁾ mint dr. Pald orvos tulajdonában

levőről emlékezik meg, nem tudtam megállapítani. Némethy leírásában csak indiai tájképről beszél. De viszont Falkoner X. Ferencnek egy másik alkotása, a budai helyőrségi templom freskója, a keresztény hitnek a pogányok felett aratott győzelmének ábrázolásával, szinte hemzseg a fantasztikus keleti öltözetekbe bujtatott alakoktól. Tömeges szerepeltetésük kivált fal- és táblaképeken nemcsak ikonográfiai szabályok és keleti ízlésű metszetek rovására írható, hanem még más állandóan ható és éltető tényezőkre is vall.

A keleti motívumok kiapadhatatlan forrásának ugyanis Velencét kell tekintenünk. Török, indiai és afrikai alakok és jelenetek már Gentile Bellini kora óta az idegen országokból származó áruknak magától értetődő kísérő jelenségei voltak. A művészetben is visszatükröződik a köztársaságnak kelet felé néző gazdasági és politikai érdekeltsege, úgy hogy az ilyen témák szinte az államraisonhoz tartoztak. Az ilyen jelenetek mintaképeit nemcsak a keleti elemekkel erősen szaturált velencei életben kell keresni, hanem még inkább, és a XVIII. században jobban mint valaha, az ottani társadalomnak játékkal és külső pompával átszótt életművészetében, a farsangi felvonulásoknak szakadatlan sorozatában stb. Hogy a velencei befolyás oly mélyen belenyult volna még ilyen provinciális kultúrrétegekbe is, aminő a késői XVIII. századi Buda-Pest helyi műgyakorlata volt, egyáltalában nem meglepő. Hiszen Velence akkor nemcsak az olasz festészetben játszott elvitathatatlan vezérszerepet, hanem a párisi iskola mellett csupán Velence művészeite bírt nemzetközi jelleggel. Igaz, hogy az úgynevezett »barocchetto« hatásával jóval kevesebbet foglalkoztak, mint a francia rokoko kihatásaival. Elég csak az egy G. B. Tiepolo minden európai műgyakorlatra kiható befolyására utalni. Az ő munkái pedig szinte hemzsegnek a törököktől és szerecsenektől. Utalunk a Kleopatrasorozat szerecseneire, a madridi trónterem freskóinak török és arab típusaira, melyeket lokális jelentőségű mesterek számtalanszor lemásoltak. Ugyanez volt a sora Tiepolo és Francesco Guardi számtalan karnevál-ábrázolásainak, melyeknek utóregzését az Apród-utcai falképsorozaton is érezzük. Párhuzamos jelenségeket a vallási festészet területéről találunk egy a legújabb időkig a tabáni plébániahivatal egyik helyiségében őrzött és onnan az Esztergomi Keresztény Múzeumba került, feltétlenül budai eredetű táblaképen, a keresztrefeszített üdvözítő ábrázolásával, melyen a főtéma körül kisebb kartusokban valószínűleg metszetek által közvetített tiepoleszk jelenetek vannak megrögzítve.

Ebből is kiténik, hogy kiegyensúlyozott formakészletről, egységes művészi akarásról, éberebb kulturális lelkiismeretről, de még bizonyos helyi jellegnek tudatos hangsúlyozásáról és egyáltalában egyenesvonalú művészi törekvésekről az akkori Budának egész szellemi és politikai alkantánál fogva csak fenntartással beszélhetünk. Illetve mindezek az elemek váltakozó ötvezetben nem annyira a műalkotásokban, mint inkább a műalkotások mögött sejthetők, csak szerves összeforrásukat nélkülözzük. Ez a helyzet, úgyszintén az idegen hatásoknak (olasz, osztrák, francia) és az egymást követő korstílusoknak (barokk, rokokó, copf) naív egymásmellettsége, egy síkba való projektálása nagyon fontos tanulságot tesz az egész magyar művészet kialakulására döntő kihatással bíró vajúdas,

erjedés mellett. Szükséges előkészítő stádiuma ez a XIX. század elején már helyileg és nemzetileg determinált fejlődésnek, mely a maga részéről megérlelte a század további folyamán valóban nagykorúvá és magyarrá vált művészetünket.

Ebben a beállításban a szerény Apród-utcai falképek nem alábecsülendő történeti beccsel bírnak. Itt is még barokkreminiszcenciák hullámanak tovább, kivált az alakok élénk mozdulataiban, a szerecsenfejedelem »linea serpentinatá«-jában, az exotikus főpap lendületes gesztusában, rokokó lelkületet sugárzanak a szembekötősdít játszók negédes mozdulatai, míg az egész egy Louis Seize-keretrendszer foglalja össze. Tehát itt is a pest-budai viszonyokra jellemző módon több stilisztikai réteg rakódik egymásra. Különösen figyelemre méltó, hogy az alaki ábrázolás és egyáltalában a képszerkesztés régiesebb hatást váltanak ki, mint az építészeti kulisszák és a dekoratív elemek, melyek sokkal erősebben kidomborítják a korízlás bélyegét. Erre nézve instruktív bepillantásokat nyújt Falkoner Józsefnek a Fővárosi Múzeumban¹²⁾ őrzött és 1779-ben készült utolsó vacsorája is, ahol a barokkosan hangszerelt jelenet és a bútorzat között szintén ez a feltűnő ellentmondás jelentkezik. Ennek az okát szerény budai mestereink munkáizemében kell keresnünk, akik témák és programok tekintetében majdnem kizárólagosan idegen mintaképekre, első sorban metszetekre voltak utalva, míg a miliót, a bútorzatot, a tájképi és építészeti háttereket a közvetlen környezet után konstruálták, vagy pedig ritkábban a korízlás által előnyben részesített történeti vagy exotikus formákat alkalmazták.

Kivált a »chinoiserie«-témák átvételénél más eljárást el sem lehet képzelni. Hiszen hasonló adottságokkal kell számolnunk a boldogabb nyugati országokban is, melyeknek nem volt annyi pótolni valójuk, mint a török világ után csak lassan és fokozatosan felocsudó Budának.

A török világ utórezgése, a keresztény ikonográfia keleti elemei, de még a velencei és francia festészetben található mintaképek is még mindig nem elegendők arra, hogy képsorozatunkat maradék nélkül megmagyarázzák. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a kínai és indiai érdeklődés szélesan ráfeküdt az európai szellemtörténetnek több mint száz évig tartó szakára. Budán és Magyarországon történeti okokból későbbben kezdett hatni, de a hatástovább tartott. Az irodalomban ez az érdeklődés elsősorban az útleírásokban és a népszerű földrajzi munkákban nyert kifejezést. Ezeknek az irodalmi termékeknek szoros összefüggését a nyugati országok, főleg Franciaország stílústörténetével Bellevitch Stankevitsch¹³⁾ vizsgálta meg tüzetesen. Szerinte a legnagyobb hatással voltak Joan Nieuhof, Arnold Montanus, Olfert Dapper, Simon de Vries és főleg a tudós jezsuita Athanasius Kircher útleírásai. A német viszonyokra nézve a már gyakrabban hivatkozott G. W. Schultz hasonló munkát készített elő. A XVIII. századi magyar irodalom vizsgálata azonos eredményekkel kecsegtetne a keleti ízlés térhódítását illetően. Erre értekezésünk keretében természetesen csak futólagosan térhetünk ki.

A pragmatikus történet fejlődését budai viszonylatban a lakosság-nak nem csupán felette jellegzetes átrétegződése kíséri, hanem az etnikai és társadalmi változásoknak megfelelt a keleti témák iránti érdeklődésnek

7. Tanulmányok Budapest multjából II.

csakis a speciális viszonyokból megmagyarázható eltolódása is. Buda, mely a XVII. században még minden tekintetben keletnek számított és mint ilyen az összeurópai nagypolitika figyelmét is erősen lekötötte, állandó feszültség alatt tartotta, a következő században nem annyira tárgya, hanem már inkább alanya volt ennek az érdeklődésnek. Nemcsak azért, hogy a már közel egy századig tartó »chinoiserie« stb. ízlésáramlatába úgy a hogy beleilleszkedett, hanem most már saját magát is úgy szólván történeti szemszögből szemléli, miáltal az éppen lezajlott török korszak életformái irodalomban és művészetben sajátos átstilizálásban jelennek meg és a külföldi írók és metszők által nyújtott mintaképekkel néha tarka köntösben keverődnek össze. Meggyőzően igazolja ezt a folyamatot a »Kartigám nevű török kisasszonynak ritka és emlékezetes története«, mely 1772-ben Budán jelent meg Mészáros Ignác átdolgozásában, még pedig Menander-nek 1723-ban írt német kiadása nyomán, mely maga valószínűleg francia eredeti után készült. Az ötletesen kötött csomónak új, a budai várostörténetre nézve szinte szimbolikus feloldása Mészáros Ignácnál abból áll, hogy az előkelő török kisasszonyról végre kiderül, hogy tulajdonképpen magyar nemes leány. További, meglepő igazolást nyer a mult török-keleti fázisa iránt megnyilvánuló érdeklődés Meissner pesti könyvkereskedő könyvlistájában¹⁴⁾ 1796-ból, mely majdnem minden fontos, a budai török időre vonatkozó régi, nem ritkán még XVI. századbeli könyvterméket is tartalmaz. De más magyar munkák is, mint Kéri, »Imperatores orientis«, Korabinszky, »Versuch eines kleinen türkischen Wörterbuchs«, »A török birodalomról szóló tudósítások« (mindjárt három példányban), vagy a kassai Landerer-nyomda által kibocsátott »Gróf Bellafont avagy az afrikai leányka«, »A világnak három részében bujdosó« és hasonló irodalmi termékek a század utolsó negyedéből nyomtatékosan tanuskodnak az ily irányú irodalom iránt érzett rokonszenv mellett.¹⁵⁾ A Gárdonyi A. könyvében felsorolt budai és pesti könyvkereskedők (Landerer, Weingand, Köpf, Troppauer, Lindauer, Stublanitz, Diepold, Kilián, Mossótz, Gleixner stb.) könyvlistáiban se szeri se száma a földrajzi ismertetéseknek, útleírásoknak, Indiában, Afrikában vagy a közeli keleten lejátszódó érzélgős vagy mulattató történeteknek.

Hasonló a helyzet az irodalmi ízlés és a magasabb rendű szellemi érdeklődés legfontosabb fokmérőjénél, a színháznál, mely a maga szembeötlő jelenetezésével a legszorosabb kapcsolatokat rejtegeti a festészettel, sőt a kulisszafestészettel, mely az egységes ízlési kultúrának ama boldogabb idejében ezzel szinte azonosnak mondható. Már a piaristák iskolai színjátásánál nem ritkán találkozunk keleti témákkal, így a Zokomus Alsó-India királyáról szóló 1719-ben előadott darabban, vagy a »Resplendens Gloria Martis«-ban szereplő János arméniai király esetében.¹⁶⁾ A nyilvános színházaknak a század utolsó negyedéből ismeretes játékkervei viszont szinte hemzsegnék a titokzatos keleti életből vett címektől. Ossmin und Fatime, Zemire und Azor, Die drei Sultaninnen, Die schöne Sklavin, Die deutschen Ritter in Acon, Gülnare oder die persische Sklavin, Jolantha Königin von Jerusalem, Karl V. in Afrika, Die Negersklaven, Selim Prinz von Algier, Das Sonnenfest der Braminen, Sultan Ibrahim I. und Ernst Graf von Gleichen, Sultan Wampun, Die Tempelherren¹⁷⁾ stb. világosan

meggyőznek arról, hogy az irodalom és a zene hasonló tárgyú mester-művei, Shakespeare »Velencei kalmár«-ja és »Othello«-ja, Lessing »Bölcs Náthán«-ja, Gluck »Mekkai zarándok«-jai, Mozart »Szöktetés a Szerailból«-ja és a számtalanszor előadott Varázsfuvola a keleti alakok és jelenetek iránt fogékony és jól előkészített közönséggel számolhattak.

Nem habozunk a felsorolt előadások jelenetezései, dekoratív kivitele és az Apród-utcai falfestmények között szoros stílusbeli összefüggéseket, sőt egyenesen okozati kapcsolatokat feltételezni. Emellett szól a keskeny térsíkban ábrázolt jelenetek és hátterek közt mutatkozó ellentét, mely utóbbiak úgy orientalizáló, mint klasszicizáló elemeiben valóban kulissza-szerűen beállítottaknak látszanak.

Ezt az irodalmi produkciót kiegészíti a grafikusok munkája, akik azonban nem didaktikai, hanem gyakorlati célokat követtek, mintalapokat készítettek dekorációk számára. G. W. Schultz¹⁸⁾ egész hosszú sort közöl belőlük: az idősebb és az ifjabb Peter Schenk Amsterdamból, Pierre van der Aa Leidenből, Johann Joachim Püschel Leibziggből, Joh. Jak. Wolrab, Christoph Weigel, Joh. Chr. Weigel, F. P. Lindner, Georg Püschner, Paul Decker, a P. K. C. monogrammista Nürnbergből, Jeremias Wolf, Martin Engelbrecht, Jos. Friedr. Leopold, Albrecht Schmidt, Joh. Jak. Baumgartner, Elias Baeck, Abraham Drentwert Augsburgból, az ismeretlen eredetű Rüdiger és mindenek előtt a második meissenai korszak nagy fel-lendítője Johann Gregor Höroldt. Metszeteik mind a XVII. század utolsó és a XVIII. század első negyedében készültek.

A felsorolt művészek közül a mi szempontunkból az augsburgi Elias Baeck különös fontossággal bír. Különösen kiemelendő két ibolyakék tussal kihuzott tollrajza az augsburgi Maximiliansmuseumban, melyek közül az egyik G. W. Schultz¹⁹⁾ által közölt ábrázolás mintha nemcsak részletekben, hanem kompozícióban és képhatásban is szinte közvetlen mintaképeül szolgált volna szerezcsenfejedelmet ábrázoló falfestményünknek. E. Baeck lapjait Jos. Friedr. Leopold metszette, még pedig négy sorozatból álló szériában. A sorozatok 6—6 lapból állottak, a második (7—12) és a negyedik (19—24) a drezdai »Kupferstichkabinett«-ben található. A már említett lap minden lényeges viszonylatban megegyezik freskóképünkkel. A kompozíció tengelyében ezúttal gazdag öltözetű keleti előkelőség áll, ki nemcsak testtartásában és álló motívumában emlékeztet a mi szerezcsenünkre, de könnyen felemelt jobb karjának gestusa és a kinyújtott mutatóujjjal ábrázolt kéz úgyszólván szószerint van átvéve az augsburgi mintaképről. A háttérben pedig szakadékos sziklán keletázsiai kastélyépület áll, mely ugyan egyszerűbb és karcsúbb körvonalakat tüntet fel, mint a komplikált várrendszer a mi képünkön. De nem lehet vitás, hogy a képszerkezet és tartalmi jelentőség mindkét esetben azonos. Nagyon feltűnő ezenkívül a mindkét képen észlelhető sajátságos ellentmondás az alakok arányaiban. Az előtérben helytelenkedő szolgálzszemélyzet, a jobb oldalon látható Pierrot kivételével, itt is egy fantasztikus törpefajhoz tartozik. A legelől álló, rövidnyelű ernyőt tartó tacska azonkívül nemcsak ruházatában, bő bugyogójában és a testhez tapadó szűk kabátjában, hanem groteszk tartásában, a mélyen lecsúszott öv felett eléggé komikusan kidagadó hasával a szóbanforgó falkép lovászához hasonlít.

Fontos jelenség továbbá, hogy az egész képhatást összefoglaló két oldalsó pálmafa úgyszólván a sorozat valamennyi lapján visszatér, úgyszintén a pagoda- és minaretszerű architektúrák a hátterekben. De a baloldali falképen látható trónoló alak is ismétlődik Elias Baeck sorozatának egyik lapján.²⁰⁾ Sőt a kis kerektemplom is, igaz, hogy sokkal valószínűtlenebb és minden klasszikus reminiscenciáktól mentes formában. A XVIII. század utolsó negyedében, falképünk keletkezési idejében már sokkal komolyabban vették a klasszicizáló adalékokat. A zenészek is állandó tartozékát alkották az ilyen ábrázolásoknak, melyek G. W. Schultz nézete szerint nem kerámiai munkáknak szolgáltak előképül, hanem inkább faldíszek, kályhaellenzők stb. számára készülhettek. Feltevését a mi falképsorozatunk nagyszerűen igazolja.

Nehéz bebizonyítani, vajjon az Elias Baeck által rajzolt és Jos. Friedr. Leopold által metszett lap valóban előképül szolgált volna a budai festőnek. Az a körülmény, hogy a lapokat csak a drezdai metszetgyűjteményben levő példányokban ismerjük és a nem lényegtelen eltérések mindenesetre óvatosságra intenek. Itt közben elveszett közbenső állomásokat tapéták, paravánok stb. alakjában kell feltételeznünk. A magyar fajanszművészetben az olyan »chinoiserie« és »indianisme« témák gyakran előfordulnak, olyan kompozíciókat azonban, melyek közvetlen kapcsolatot mutatnának az Apród-utcai falfestményekkel, hiába keresünk. Részletek megegyezését lehet kimutatni, s ezek minden bizonnyal fontosak ezen ízlésirány hazai fejlődéstörténetének szempontjából, amely láncolat egyik fontos szemét éppen falfestményeink alkotják.

Hogy milyen szívósan tartották magukat a kínai tárgyú ábrázolások a kerámiában, legjobban bizonyítják a csak 1800-ban alapított körmöcbányai gyár termékei, ahol a keletázsiai háztípusok és a pálmafák még mindig a díszítés főelemeit szolgáltatják.²¹⁾ A kínai és keleti elemeknek előfordulását a magyar fajanszgyártásban szépen követhetjük ezen műág centrumában, Holicson is, ahol a század közepe óta, nyugateurópai viszonylatban tehát aránylag későn keletázsiai és Castelli-modorban tartott barokkedények készültek. Az utóbbiakon elég gyakran török alakok díszelnek.²²⁾ Nagy méretei és képszerű kompozíciója révén kiemelendő a gyakran tárgyalt és reprodukált asztal lapja gróf Andrássy Géza tulajdonában. A háttérben látható szigetváros körvonalai emlékeztetnek az Apród-utcai ház északi falának jobboldali képén ábrázolt keleti várképre. Az alakok (ezuttal kínaiak), a fák és a cikornyás díszítések azonban meglehetősen eltérők. Holicai, illetve közvetve delffti hatásokat találunk a stomfai és belaházi (bolevázi) gyárak termékeinél is,²³⁾ főleg a fantasztikus épületformákkal díszített korsóknál, a kék virágdíszsel és kínai motívumokkal teleborított edényeknél. A tatai manufaktúrából származó darabok közül is feltűnnek a keletázsiai ízlésben dekorált tányérok, ami számunkra annál fontosabb, mivel ifj. Kuny Domonkos, az első budai fajanszgyár megalapítója (1785) előbb Tatán, még pedig vezető állásban dolgozott.²⁴⁾ Sajnos, a budai gyár anyagára vonatkozó eddigi ismereteink még nem engednek meg olyan feltevést, hogy itt is domináló szerepet játszott volna a keleti ízlés. Falképeinkhez sem ezek, sem a többi magyarországi gyár termékei nem szolgálhattak mintául. Itt mindig csak egyes keleti elemek dekoratív értékesítését találjuk, de soha sem képszerűen átkomponált jelenetekkel,

aminőknek sorozatunk ábrázolásait minden provinciális gyarlóságuk dacára is tartanunk kell.

Mert annyi bizonyos, hogy itt a rokokó és a barocchetto kontur- és tengelygazdagsága teljesen hiányzik. Még azok a jelenetek is, melyek tartalmuknál fogva egészen a rokokóelkülétekből vannak fogalmazva, mint a szembekötősi játék, egy síkban vannak ábrázolva. A tér sohasem kelti egy meggyőző kontinuum benyomását, hanem egyszerűen előtér és kulisszák összeadásából áll. Ez részben a korízlésből magyarázható, részben a színházi jelenetezést követő eljárást élezi ki budai festőnk aránylagos ügyefogyottsága. Az egységes képhatás azonban mindennek dacára még átérezhető. Ehhez járul még a színezés is a maga feloldott hűvös, világos tónusával, (szürkészöld, világoskék és rózsaszín). A díszítő rendszert és a képmezőket egységes grisaille-tónus foglalja össze. Ennek a színhatásnak megfelelő képsorozatunk egész lelki habitusa is, melynek polgári, tárgyilagos, pedáns kivitelezésbeötölő aránytalanságban áll a jelenetek »jeu d'esprit« alaphangulatához. Feltétlenül kissé elkésett nyugati hatásokkal kell számolnunk. Távolról lehetne ugyan balkáni, kivált szerb népszokásokra is gondolni, mely esetben a közeli »Rácváros« etnikai összetételével szabadna kapcsolatokat keresni. Csakhogy az ilyen analógiák a balkán területéről ismeretlenek.²⁵⁾

Egyáltalán művészettörténetileg egyenetlen alkotással van dolgunk. Sajátságos átszövődésben kapjuk a rokokótémákat és a keleti jeleneteket a Louis Seize-ízlésnek megfelelő keretezésben. Maga a szembekötősi játék, a gálás kornak eme kedvenc szórakozása, keleti ruházatban lép fel. Nem egy divatos ruhában díszelgő negédes hölgy, mint p. o. Daniel Chodowieckinél, (Berlin, Kaiser Friedrich Museum) hanem egy háremi dáma tartja az ezüstcsengetyűt, hogy az ilyen esetekben még szemkötés nélkül is vak lovagot félrevezesse. A rokokó életformái és az úgynevezett indiai témák a helyi mester ecsetje alatt bohózatos álarcos mulatsággá olvadnak össze. Az idegenszerű főpap, a trónoló istenség és a zenélő staffage-alakok egészítik ki ezt az együttest, a nélkül, hogy azt szerveesebbé, egységesebbé, érthetőbbé tennék. A nyugati formahatások, keleti típusok és kosztümök, klasszicizáló dekoráció és építészeti részletek eme tarka keverékében szinte megható a hazai-nemzeti sujet-k feltűnése, a török nő magyar mentéje, az egyik tájkép stb. Ezek olyan adalékok, melyek ebben az adagolásban valóban csak a késői XVIII. század Budájában képzelhetők el.

A mesternevet illetően egyelőre még sötétben tapogatódzunk. Tudunk ugyan hasonló esetről, amikor Schöfft József és Serovics József 1785-ben a várbeli Fortuna-kávéházat 130 forintért kifestették.²⁶⁾ A feladat hasonlósága és az időpontok összeesése mindenesetre meglepő. Újabb levéltári adatok felmerülése esetében ez a két elszigetelt tény összefoglalhatónak látszik, amennyiben az egyik vagy másik mester nevével, vagy talán mindkettővel kapcsolatba lehetne hozni az Apród-utcai falfestményeket is. Addig a szóbanforgó képsorozat csak egy »névnélküli művészettörténet« keretében szerepelhet, de mint ilyen is nagyon érdekes és fontos faszettával gazdagítja a XVIII. századvégi Budának művészi és kulturális életéről eddig szerzett tudásunkat.

Dr. Horváth Henrik.

- ¹⁾ A kávéházakra és szállodákra vonatkozó adatokat Garády Sándor ny. min. tanácsos úrnak köszönhetem.
- ²⁾ Az ilyen esetek a gyakorlati műemlékvédelemmel foglalkozó előtt sajnos elég gyakoriak. Egy erről szóló fekete lista jóhangzású nevekkel dicsekedhetne.
- ³⁾ V. ö. R. *Graul* Ostasiatische Kunst und ihr Einfluss auf Europa. Leipzig, 1906. 8.
- ⁴⁾ I. G. W. *Schultz*, Augsburgereien u. ihre Verwendung in der Keramik. Das Schwäbische Museum 1926. 190.
- ⁵⁾ I. R. *Graul* i. h. 27. l.
- ⁶⁾ Belvedere. XII. 1926. 98—99.
- ⁷⁾ *Horváth H.* Gundrich Carolus Ferencz a pesti plébániatemplom oltárainak mestere. Arch. Ért. Új Folyam. XLII. 1928. 255.
- ⁸⁾ *Schoen A.* A budai Szent Anna-templom. Budapest, 1930. 58. ábra.
- ⁹⁾ *Schoen A.* i. h. 120. l.
- ¹⁰⁾ Lelt. szám: 14.684.
- ¹¹⁾ Arch. Ért. Új Folyam. III. 1883. 101.
- ¹²⁾ Lelt. szám: 14665.
- ¹³⁾ *H. Bellevitch—Stankevitch*, Le gout chinois en France au temps de Louis. XIV. Paris 1910.
- ¹⁴⁾ *Gárdonyi A.* Régi pesti könyvkereskedők. Az Orsz. Szécheny-könyvtár kiadványai II. Budapest, 1930. 69. l.
- ¹⁵⁾ *Gárdonyi A.* i. h. 11., 35., 33. és 75. lap.
- ¹⁶⁾ *Prónai A.* A piaristák színjátéka Pesten a XVIII. században. (A Kegyes Tanítórendiek Főgimnáziumának Értesítője. Budapest, 1907. 15. és 20. l.)
- ¹⁷⁾ I. *Kádár J.* A budai és pesti német színészet története 1812-ig. Budapest, 1914. 87. l. és kvtk. — *Isoz Kálmán*, Buda és Pest zenei művelődése —(1686—1873.) Budapest, 1926. 211. l. és kvtk.
- ¹⁸⁾ I. h. 190. l.
- ¹⁹⁾ I. h. 1. ábra.
- ²⁰⁾ I. G. W. *Schultz* i. h. 9. ábra.
- ²¹⁾ *Ráth Gy.* Az Iparművészet könyve. II. 509. ábra.
- ²²⁾ Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum Gyűjteményei. Budapest, 1926. XIV. tábla. 31. ábra, XV. tábla 34. és 35. ábra.
- ²³⁾ *Siklóssy L.* A magyar kerámia története. Budapest, 1917. 41. és 46. l.
- ²⁴⁾ V. ö. *Siklóssy L.* Kuny Domonkos egy budai keramikus a XVIII. században. Budapest, 1918. l. 25. l.
- ²⁵⁾ Petrovich min. tanácsos úr, a belgrádi közoktatási minisztérium művészi osztályának vezetője szíves közlése.
- ²⁶⁾ *Schoen Arnold*, A budai Szent Anna-templom. Budapest, 1930. 181. l.