

ARS
HUNGARICA
1977/2

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

ARS HUNGARICA

SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1977 V. ÉVFOLYAM
2. SZÁM

FELELŐS SZERKESZTŐ
TÍMÁR ÁRPÁD

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST I., URI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

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

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1977

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható az Akadémiai Könyvesboltban 1052 Budapest V., Váci utca 22.
és az Akadémiai Kiadó Terjesztési Osztályán 1054 Budapest V., Alkotmány utca 21.

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1977

Printed in Hungary — 77.4821 Akadémiai Nyomda, Budapest

TARTALOM

Zolnay László: A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez (2. közlemény)	203
Bunta Magdolna: A kükölliővári lelet	223
Valkó Arisztid: A kismartoni vadaskert egy XVIII. századi ábrázolása	241
Gellér Katalin: Nagy Sándor üvegablakművészete és történeti előzményei	251
Petényi Katalin: Ámos Imre apokalipszis sorozata	267
Keserü Katalin: Martyn Ferenc a szobrász	279
DOKUMENTUMOK	
Badál Ede: Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből X.	285
Kmetty János: Művészetelméleti feljegyzések II.	297
Bakos Katalin: Moholy-Nagy László 1923-as Alekszandr Rodcsenkóhoz írt levele	327
Borghida István: Czóbel és Ziffer	341
TÁJÉKOZODÁS	
Szemle	345

CONTENTS

Zolnay, László: Contributions to the History of the Building Activity of the Late Zólyom Country	203
Bunta, Magdolna: The Findat Küküllővár	223
Valkó, Arisztid: A 18th Century Representation of the Deer Forest at Kismarton	241
Gellér, Katalin: Sándor Nagy's Art of Stained Glass Painting and its Historical Antecedents	251
Petényi, Katalin: The Apocalypse Series of Imre Ámos	267
Keserü, Katalin: Ferenc Martyn sculptor	279
DOCUMENTS	
Badál, Ede: Art-Historical Extracts X.	285
Kmetty, János: Art Theoretical Notes II.	297
Bakos, Katalin: A Letter written by László Moholy-Nagy to Alexandr Rodchenko in 1923.	327
Borghida, István: Czöbel and Ziffer	341
SURVEY	
Review	345

Zolnay László

A RÉGI ZÓLYOMI ISPÁNSÁG ÉPÍTKEZÉSEINEK TÖRTÉNETÉHEZ

2. KÖZLEMÉNY

IV. SZMRECSÁNY (SMREČANY) ÉS A BOGOMÉRFIAK TEMPLOMAI

Szmrecsány – a XIV. század végéig: Zemerchen – a Bogomér-ispán szerezte óriás Tátra-alji birtoktestnek egyik központja. Temploma – amely csodálatos gazdagságát máig megőrizte s amelynek restaurálása a szlovákiai műemlék-védelem büszkesége – a Bogomérfiak hat XIV. századi temploma közül a legifjabb.

Ám mégis e templomcsoportnak benjáminját, Szmrecsányt kell a mustrának vennünk, hiszen a hat közül épségben ez a szmrecsányi együttes maradt meg. (1)

1349-ben a Bogomér-ivadékok – a Szent Ivanyaknak, a Szmrecsányiaknak s a Nádasdi Baánoknak ősei: – Miklós fia István (Szmrecsányi), Bodó fiai (Szent Ivanyak) és II. Bogomér fiai (Nádasdi Baánok) a honti főesperes előtt meg-egyeznek. Mivel a birtokosztás során Zemerchen (Szmrecsány) Miklós fiának Istvánnak jutott – István itt is lakozik, ám ez a falu nélküli kőegyház(2) – a másik két ág tagjai a zemercheni templom felépítése végett a kőművesmunka egy-egy harmada kifizetését magukra vállalják. Ezt a fizetést akkor teljesítik, ha Miklós fia István a rá eső egyharmadot már megfizette. Ami a faanyagot és az épület köveit illeti, azt Miklós fia István zemercheni (szmrecsányi) és saári (zsjári) jobbágyaival fuvaroztatja a helyszínre. A meszet is István készíti el.

Ha viszont Bodó fiai szentiványi – Keresztelő Szent Jánosról nevezett – templomukat bővíteni akarják, vagy, ha II. Bogomér fiai a Nádasdon levő Mária Magdolna templomuknak repedéseit javítani kívánják, akkor kölcsönösen tartoznak egymást egyharmad erejéig a kőfaragási, kőművesmunkák kifizetésében segíteni. Az egyezséglevelet 1349. október 9-én adta ki Miklós, a honti főesperes vikáriusa. (3)

A művészettörténeti irodalmunkban kevésbé emlegetett 1349-es osztálylevél felettéért értékes. Megtudjuk belőle, hogy 1349-ben már állt a nádasdi Mária Magdolna(4) s a szentiványi Keresztelő Szent János templom, de a szmrecsányi templomnak építésébe csak ekkor – alighanem 1350 tavaszán – fogtak bele. (5)

A Bogomérfiaknak Liptóban végrehajtott erdőirtó, falu-alapító, templom-építő munkája megegyezik azzal a tevékenységgel, amelynek egyik zólyomi párhuzamát másutt, részletesebben kidolgoztam. Ott a Kürtösi, Madách családok s ikeresaládaik a XIV. század első éveiben ugyanugy építik fel Micsinye – Mikefalva –, Pónik, Zolna és Cserény templomát, mint a Bogomérfiak a liptai Szmrecsányét, Nádasdét és Szentivánét. Ez a templomépítő földesuri tevékenység – mint majd látjuk – jó okkal általános.

Ezeknek a templomépítési kampányoknak egymással való összefüggései a művészettörténeti tipológia megközelítési módszerénél jobban ráközelíthetnek bizonyos építő-központokra, építészeti analógiákra!

S itt mutatnék rá arra az – igen lényeges s kevésbé méltányolt – döntő mellék- szempontra a kegyuri templomokkal, illetve a templomok kegyuraságával kapcsola- latban: a templomnak nélkülözhetetlen a szerepe a telepítésben. Mégpedig két okon: Az egyik: a földesur a templom építésével és patronálásával hitbuzgalmá- nak tesz eleget! Ám – és az a másik ok –: a patronátus jövedelmes – mégpedig nem is csekély mértékben jövedelmes – jog. A kegyur szedi a tizedet, viszont a templom fenn- és a pap eltartásáról ő gondoskodik. (Az azután gyakori eset, hogy a patrónus a jobbágyaitól behajtott tizedből nem illő módon fizeti papját, s az egyházi taksa fizetését elmulasztja. (6)

Igy azután a földesur a tized behajtásával kettős elnyomást alkalmazhat jobbá- gyai iránt.

De van a templomépitésnek egy másik indoka is. A templom – mint a közép- kori falunak általában egyetlen kőháza – háborus időkben a falu menedéke. Nem véletlen, hogy szlovák neve – kostol – a castellum derivátuma.

A KEGYÚRI JOGRÓL

Korpona szabadságlevelének első pontja a polgárok szabad plébánosválasztását biztosítja. A "korponai jog" ezzel a rangsorolással a kegyuri jogot jelentő szabad plébánosválasztásnak nagy fontosságát hangsúlyozza. Miért volt olyan fontos ez a kegyuri jog? – kérdi a mai ember.

Régi pap-író, a jeles Pór Antal fejtegetésével válaszolok: "Akik a jelenlegi gyakorlatról következtetve azt vélik, hogy a patronátusi jog a középkorban is csupán abból állott, hogy a patronus a neki tetsző lelkészt bemutathatta a püspök- nek a javadalom elnyerése végett: azok nem helyesen itélik meg a középkort. A patronátusi jog mindig jövedelmes, helyyel-közzel igen jö- vedelmes jog volt. Ha nem az lett volna, nem osztogatják vala pápák és királyok érdemes férfiaknak jutalmul.

Mert igaz ugyan, hogy e jog rendesen a templom építése és javadal- mazása nyomában járt; de az ebbe fektetett tőke kamatjait busá- san megfizette a hitközség, vagyis a hívek, kik az egyháznak tizeddel tartoztak, melyet a patronus szedett be azon kötelezettség mellett, hogy a lel- kész ellátásáról (rector ecclesie) tisztességesen gondoskodik. Sőt, nem ritkán fordulhatott elő az eset, hogy míg a patronus a tizedet a hívektől szigoruan be- szedte, a rektor ellátása terhét is jórészt a hívek vállára terhelte át, miből lassanként a párbér és stólajövedelem keletkezett. Példáját nyújtja ez állapot- nak az egyezés, melyet a Boleszló (esztergomi) érsek törvényszéke előtt pör- rel megtámadott elefánti nemesek, mint patronusok és az elefánti rektor közt 1322-ben létrejött az elefánti jobbágyok rovására."(7)

"Az előadottak után nem csodálkozhatunk azon, hogy az idegenből behívott vendégnepek megtelepedésüknek szinte feltételül szabták a "szabad egy- házat", azaz a jogot, hogy önmagoknak templomot építhessenek, plébánost választhassanak, ki közvetlen a püspök főnhatósága alatt álljon, a plébános- nak fenntartására fizetnek ugyan tizedet, de – ugylátszik – csak mérsékelten s ezzel az ugynevezett kegyur, főesperes és alesperes zaklatásától mentek valá- nak..."(8)

A Bogomérfiak építtette liptai templomok közül Liptószentivánnak és Nádasdnak templom-maradványait ezuttal alaprajzában ismertetem. (9)

Nádasdnak – Mária Magdolna patrocíniumát viselő – templomáról azt tartotta a fáma, hogy annak falai között temették el Bogomér ispánt, a nagy kolonizátort. Myskovszky a nádasdi templom építését Lőrincsel, Bogomér fiával, a szepesi káptalan prépostjával hozta összefüggésbe. (10) Mindenesetre bizonyos dolog, hogy Bogomér hat fia közül három pap volt. Közülük János, esztergomi olvasókanonok 1321 előtt halt meg. Vagyonát testvéreire hagyta. Közülük Dénes 1321-ben a menedékkövi – (Lapis Refugii) – karthauziaknak volt a noviciusa s úgy rendelkezett, hogy a Bogomérfiak ráeső vagyonát – János kanonoktól öröklött részeit is – ennek a karthauzi kolostornak adja át. (11) A testvérek harmadik pap-tagja az 1321-ben a szepesi káptalan lektor-kanonokaként említett Lőrinc mester. (KARRIERJE: 1291–1310 esztergomi kanonok, Lodomér esztergomi érsek személyes kísérője az Albert osztrák herceg ellen indított hadjárat idején. 1304-ben esztergomi és spalatói kanonok, Árpád-házi Mária nápolyi király-asszony gyóntatója, a dalmáciai Lessina (Hvar) deszignált püspöke, 1310 szepesi kanonok, vagy prépost. (12) 1310-ben Bogomér ispán fiai Bogo, Miklós, János és Lőrinc mester, esztergomi és szepesi kanonok, vásárjogot kap I. Károly királytól (13) Lőrinc személye – a hajdani nádasdi templom építésével kapcsolatban is – újra csak a magyarországi nagy építőközpontok – Esztergom, Buda, Visegrád – felé tereli a kutatás figyelmét. (14)

Mindenesetre: Nádasd temploma – csakugy, mint Szentiványé – 1349 előtt már állt. A három pap-testvér közül kettő rangos egyházi személy, így valószínű, hogy egyházi összeköttetések is (Esztergom, Spalato, Nápoly, szepesi prépostság) motiválták e templomok építését. Sajnos a nádasdi – vagy nádasfalvi – templom déli hosszfa és kapuzata kivételével (15) (hiszen már 1349-ben is repedt volt!) az 1800-as években leomlott. 1830. évi újjáépítése – Myskovszky szerint nem egészen pontosan – követte a régi, nagyobb alaprajzot.

Igy a Bogomérfiak egyházai közül egyedül a szmrecsányi templom az, amely ma is töretlenül áll előttünk. Talán az is a varázsa, hogy magas minőségű építészeti-képzőművészeti együttese – a Szmrecsányiak ma szociális otthonnak használt szép kastélya szomszédságában – a népművészet ősforrásáig lenyulik. De hozzájárul ehhez a heroikus tájnak és a miniatűr voltában is monumentális építőművészeti remekműnek ellentéte. Mert ez a táj – az Alacsony és a Magas Tátra köze – mintha hajdanvolt gigászoknak földje lenne! A fenyők megütik itt a negyven méteres magasságot is. A hegyek olykor felhőkbe rejtőznek. A kavicsok pedig elérik a két-három mázsás súlyt is.

A szmrecsányi templomocska egyaránt büszkesége lehet a XIV. századi magyarországi kistemplom-építészetnek s a mai szlovákiai műemlékhelyreállításnak. Méltán lehetne ez a templom zarándokhelye magyarországi kutatóknak és művészettörténetet tanuló diákoknak is! Hiszen ma már nem azok a szmrecsányi freskók, táblaképek, szobrok, festett mennyezet-elemek állnak előttünk, amelyeket jó-rossz régi reprodukciókból – úgy ahogy – ismerünk! Hanem helyreállított, eredeti szépségükben tündöklő remekművek.

Az Okolicsányi mester kezét dicsérő szmrecsányi szárnyasoltár-képtáblákat Irina Mészárosóvá festő-restaurátor művésznő már a 950-es években megkezdte. Ugyanezeket a táblaképeken dolgoztak Gabriela Englisová és Alzbeta Darolová

festőművészek is. A templom freskóit Mikulás Štalmach állította helyre. Štalmach művész restaurálta a templom freskóit, mennyezetképet, szószékét, stallumait is. (16)

A három gótikus oltár közül kettőt az 1510-es évszám s a Szmrecsányiak címe-re díszíti.

A templom külső oldalán száz éve még jól látszott a Magyarországon – Zalától Liptóig – dívó hívó-hívó, a "templomcégér": Szent Kristóf "kolosszális" freskált alakja. (17)

Az itáliai ihletésű XIV. századi szmrecsányi falképeken kívül megejtőek – egyben meglehetősen társtalan művészi törekvéseknek kései gyümölcsei – a XV. századra datált, de népies naivságukban archaikus hatású keretezett alakos fal-képek (Szent János, Köpenyes Madonna, Szent Miklós). Helyreállításukat ugyan-csak M. Štalmachnak köszönhetjük. (18)

A templom egyszerű oltárain kívül, amelyeket hazai irodalmunk – ha restau-rálás előtti képekkel is, de bőven ismertetett – külön figyelmet érdemelnek a síkfödémes templom mennyezetének festett képei. Gomba alaku fák között XV. századi vértékbe öltözött csöbörstisakos gyalogosok ismétlődő sorokban mártogat-ják nyársaikat medvékbe. Páncélos lovasaik pedig tornajátékot vívnak egymással; kopját törnek.

Figyelmet érdemel a szmrecsányi templom orgonája is. Felírata szerint Podkoniczky Márton, besztercebányai mesternek – a Felvidék híres orgona-készítőjének – alkotása ez, 1750-ből. Az orgona részletes leírását O. Ger-gelyi és K. Wurm a középszlovákiai orgonákról irt monográfiájában ismer-teti. (19)

Látuk: Szmrecsány, Nádas és Szentivány temploma egymással közel egykoru XIV. századi építészeti mű. Mindhárom egy – három ágra szakadt családnak – a Bogomér-ivadékoknak falualapításával összefüggő alkotása.

Noha magam nem láthattam az összes maradványt, a tovább-kutatóknak figyel-mét – akár szlovák, akár magyar műtörténész is –, merő módszertani okból fel-hívom arra:

a Nádasdi Baán (Nádasd, Nádasfalu), a Szmrecsányi (Szmrecsány) és a Szent Ivany (Liptószentiván) családon kívül még két nagy család származott Bogomér törzséből.

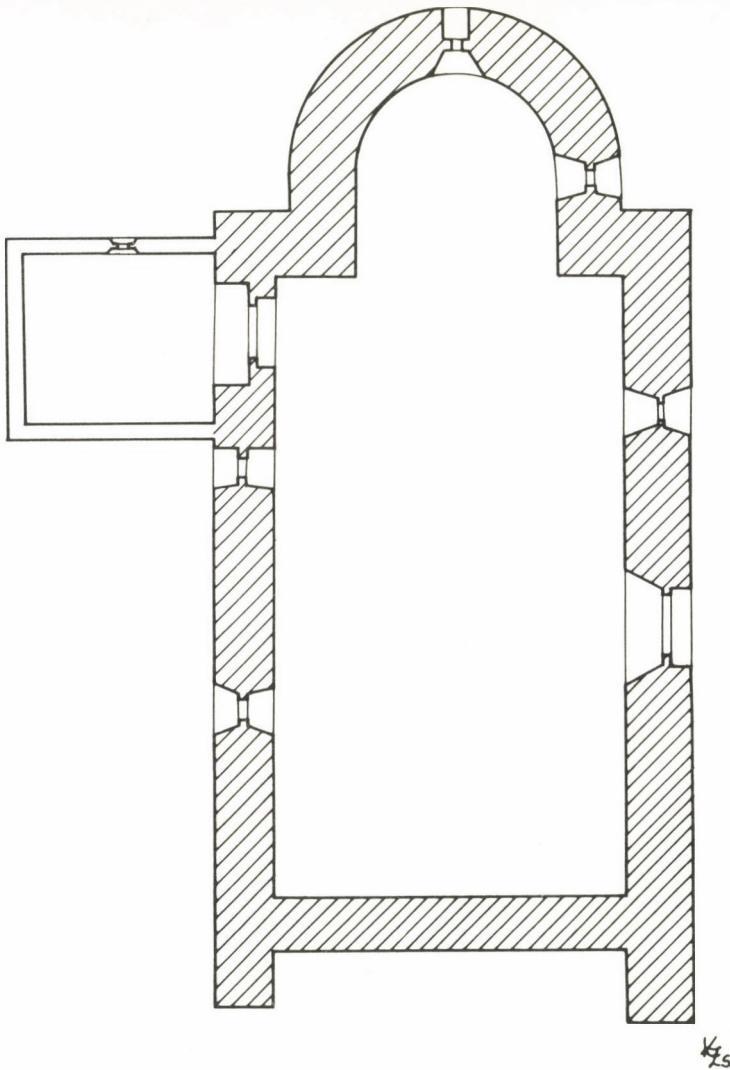
Nevezetesen a XIV. századig Tornyaljainak, a XV. századtól Pottornyainak nevezett család, és a híres Szentmiklósi és Óvári Pongráczoknak nemzetsége. Az ő falvaikat, templomaik maradványait ezuttal nem kereshettem fel.

Pár adatukat azért közlöm, hogy egyszer sor kerüljön annak vizsgálatára: vajon az ő építkezéseik s a már ismertetett Bogomérfiak építkezései között volt-e összefüggés, műhelykapcsolat – vagy sem.

LIPTÓSZENTMIKLÓS, POTTORNYA

Adataink s a megmaradt műemlékek azt mutatják: Bogomér fiainak máskét két ága, a Szentmiklósi és Óvári Pongráczok és a Tornaaljaiak (a XV. századtól Pottornyaiak) sem voltak templomépítés dolgában tétlenek.

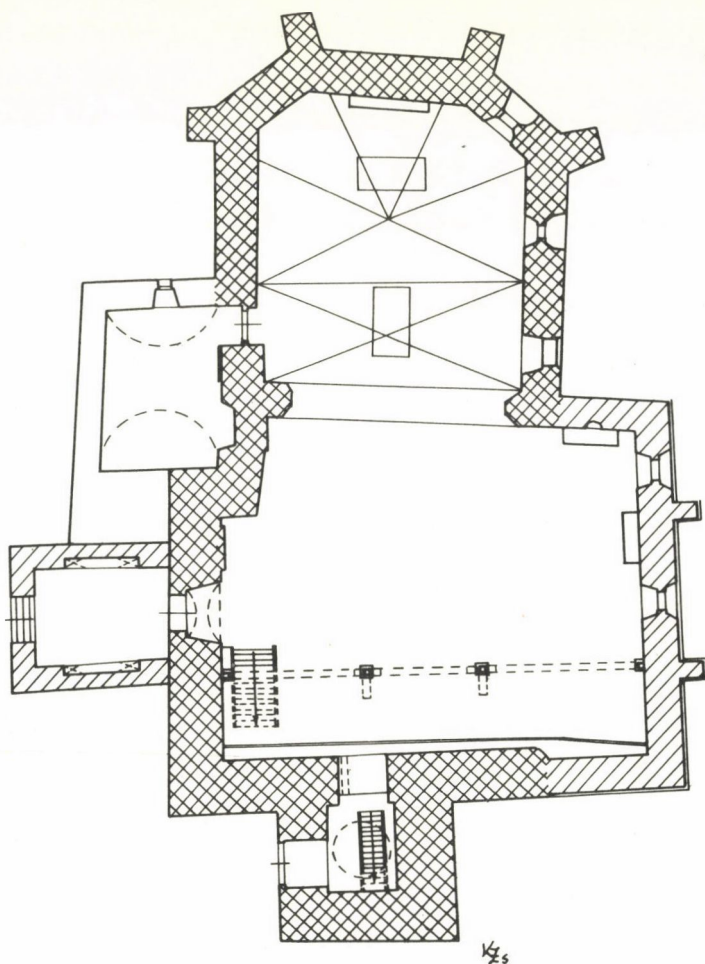
A Bogomér ispánnal testvér Serefel fia Andrásra vonatkozó 1268. évi oklevél-ben olvasunk először a liptai Szent Miklós egyházának s kuriájának helyéről. (Másutt irtuk meg –, Palugyánál –, hogy ez a templom talán még 1307-re sem épült meg. Hiszen, ha állt volna, Palugya egyháza Liptószentmiklósnak és nem Liptószentmáriának lett volna a filiája.)



Liptószentiván (Liptovská Ján), a templom alaprajza

Valószínű, hogy a szentmiklósi templomot a XIV. század első évtizedeiben azok a Bogomér-ivadékok építették fel (a Pongráczok őrsei), akik 1323 körül Donch mester, zólyomi ispánnak famulusaiként szerepelnek. (20) Meglehet, hogy Liptószentmiklós templomának építése így Donch mester nagyarányu telepítő és építőprogramjának vonalába esett.

Mindenesetre Serefel fiának, Andrásnak ivadékait, a Szentmiklósi Pongráczokat még 1446-ban is, mint Liptószentmiklós egyházának fundátor-ivadékait, az egyház patronusaiként említik. (21)



Nádasd (Trstené), a templom alaprajza

A mai – erősen átépített – liptószentmiklósi plébániatemplom, freskóival, a liptószentiványihoz hasonló keresztelőkútjával – amennyiben valóban a Bogomér-ivadékok építették –, legnagyobb volumenű templomépítési akciójuk volt. (22)

1346-ban Jakab, liptószentmihályi plébános és Liptó megye esperese Liptószentmihályon kiadott oklevelében olvassuk azt, hogy Tornaljai Sándor mester (a későbbben, szlovák névvel nevezett Pottornyayak előde) Telegdi Csanád esztergomi érsek engedelmével Tornalján kápolnát épített ("...quam/sc. capellam) ex licentia et permissone venerabilis in Christo Patris domini Chanadi dei et apostolica sedis gracia archiepiscopi Strigoniensis Magister Alexander in Thornalya construxit...") (23)

Eszerint az egykori (24) pottornyai templom építése 1331 és 1346 között ment végbe. Ekkor ült Esztergom érseki székén Telegdi Csanád.

Az 1346. évi hivatkozott oklevél elmondja, hogy a Tornaljai Sándor mester alapította tornaljai – pottornyai – templom Liptó-Szent Péter anyaegyházának filiájaként épült fel.

Más adatok szerint maga az anyaegyház – a XIX. században már romként említett – Liptó-Szent Péter is a Tornaljaiak birtoka és patronátusa volt. (25)

A később Pottornyay néven szerepelt a kihalt Tornaljai családról csak annyit: a XIV. században élték virágkorukat. Tornaljai János – a templomépitő Sándor mesternek fia – az 1360–70-es években Nagy Lajos király szolgálatában, mint az Adria-parti Zára várparancsnoka tünt ki. 1377-ben szentföldi zarándok, utóbb Nagy Lajostól a délmagyarországi Saasd n. birtokot kapta. (Ezt Himfi Benedek bolgár bán foglalta el tőle.) 1381-ben egyzben egy liptai megyegyülésre hazajött. 1383-ban újra Zárában van. Itt ő irányítja a tengerparti város fortifikációját. A következő évben halt meg. (26)

Ezzel tehát öt – inkább hat – olyan Liptó megyei, egy, vagy fél évszázadon belül épült templomot idézhettünk fel, amely egyetlen nemzetségnek, a Bogomér-generációnak alapítása és építése. Ez a birtoklástörténeti kapcsolat a jövő kutatóját arra intheti: kísérelje meg az öt, vagy hat liptai templom maradványának stíluskritikai vizsgálatát.

V. LUDROVA (LUDROVÁ) ÉS NAGYSELMEC (LIPTOVSKÁ ŠTIAVNICA)

A liptai medence kistemplom-remekéi közül a XIV. század elején épített Ludrova temploma teljes helyreállításához közeledik.

A freskói által kiváltképpen emlékezetes Ludrovát – a történetíróink szerint – 1376-ban említik először. Patrocíniuma – ugyanily források szerint – Mindenszentek volt. (27) A templom falképein több iskolának, több mesternek s több korszaknak kezenyomát érezzük. Amíg a templomnak legnagyobb falmezőit a "Mária koronázása" mesterének nevezhető festő festette tele, addig a freskóknak másik – ettől erősen elütő – csoportja korábbi, keményebb festőiskola hagyatékát őrzi.

A "Mária koronázásának" mestere nagy kulturájú, minden finomságot érzékenyen realizáló, a középkor lovagi szépségideáljainak hódoló, francia ihletésű – udvari művész. (28)

A három falu határától egyaránt távoleső, négyzetes szentélyzáródású ludrovai erődtemplomot több hajdani falunak – elsősorban a Nagyselmeci, Stiavniczky vagy Szevcniczai Tholt családnak, majd a XVI. századtól új földesurként feltűnő Rakovszkyknak fészkekül szolgáló – Nagyselmecnek, Stiavnicának hívói látogatták. (29)

Az egyhajós kis ludrovai templomhoz a XV. században egy déli hajót építettek hozzá. Alighanem ugyanekkor készítették el a templom síkfödémes kazettás fennyezetét. A templomban a Felvidéken honos késő-román, vagy kora-gótikus stílustól fogva a barokkig, nivóban pedig a magas, XIV–XV. századi európai művészetől a népművészet őszinte naivitásáig (a mennyezet és a karzat kazettáira gondolok) sok művészi kor és sok művészi kör hagyta itt emlékményagát.

A templom barokkori orgonája jelenleg szétszedett állapotban a helyszínen hever.

A templomban – amely korábban a Nagyselmeci Tholt, utóbb a Rakovszkyak kegyurasága alatt állt, – ma csupán az utóbbiak temetkezésének van nyoma. (Annak is csupán a XVI. század dereka óta, egy újkori tábla szerint.) Ezzel szemben – ásatásai során – Balassa Géza a torony aljában újkori koporsós temetkezésre akadt. (30)

A ludrovai templom építését Balassa Géza az 1312–1338 között telt idők híres zólyomi comesével, Donch mesterrel hozta kapcsolatba. Mivel Donch a nagyon

közeli Rózsahegy városának s a rózsahegyi egyháznak alapítója volt(31), ez a feltetelezés mindaddig tökéletes, amíg jobb elmélet szuppozíciójára okunk nincs.

Maga a gyönyörű műemlék-egység, a ludrovai templom (amelynek északi oldalát hajdan, kívülről még Szent Kristóf óriás alakja is ékesítette), mintha kései példázata lenne annak a szentistváni meghagyásnak, hogy – ha nincs elegendő hívő – több falu építsen közös templomot!

A ludrovai templomot – amelyet Könyöki József "kuti templom" névvel illetett, a XIII. század elejére datált(32), és a legrégebbi liptai templomok egyikének tartott – 1843-ban Rakovszky Móríczy kegyur tataroztatta. Ekkor ujtották meg a megromlódott düledező templom körfalát is s a templomot ekkor újra szentelték.

A templomot, amely már a XVIII. században romlásnak indult, már akkor le akarták bontani. Ennek jegyében azután Ludrován, benn a faluban fel is épült egy jellegtelen újkori templom s Ludrova régi – Minden szenteknek konszokrált – egyháza annak filiája lett.

1973-ban kerestem fel Ludrova templomát, a nagyselmeci (Liptovská Stiavnica) Rakovszky kastélyt s az itteni gótikus castellumnak, "Jánosházának" – helyét. Jánosházát ugyanis – amely Nagyselmecen, az út mellett, a máig álló későreneszánsz Rakovszky-kuria alatt állt, – mivel a háboru során megsérült, 1945-ben lebontották. Építőanyagát nyomban szét is hordták. (33)

E "Jánosházáról" – amely kicsiny számu XV–XVI. századi gótikus kastélyaink egyike volt – mivel megsemmisült, érdemes felidézniük Myskovszky Viktornak leírását. S főként azt a felmérést, amelyet "Jánosházáról" éppen száz esztendővel ezelőtt készített. A rajz az Országos Műemlékfelügyelőség tervtárában van.

Az alábbi történeti adatokból hamarosan látni fogjuk, hogy noha "Jánosházát" történetiróink a falu, a liptai Nagyselmec XVI–XX. századi földesurainak, a Rakovszkyaknak tulajdonították, e XV–XVI. századi várkastély korábbi alapjainak építetői nem ők voltak. Hanem elődeik, a – mint látni fogjuk – Kürtösi Madách ispántól (1241–78) eredő Stiavnicsai (de Sceunyché), alias Szevcniczky, vagyis Nagyselmeci Tholt családnak elei.

Kisebb történeti értékű – de a tájba álomszerűen jól illeszkedő szépségénél fogva emlékezetes – nagyselmeci műemlék a jó karba helyezett s ma templomul szolgáló XVII. századi reneszánsz kastély. Az angolkert övezte épületet a második világháborus események megrongálták. Berendezését széthurcolták. A Rakovszkyaknak itt őrzött gyűjteményeit, illetve annak egyrészét azonban sikerült a rózsahegyi muzeumba menekíteni. (34) Magát a reneszánsz kastélyt – egy játékfilm-felvétel színhelye lévén – hirtelen hozták helyre. Ez a külső tatarozás itt-ott elfedte a régibb festések nyomait, azonban az út felé tekintő főhomlokzaton egy sgraffitto-volutát meghagyt. Mint említettem, templomként hasznosították.

A rózsahegyi muzeum egyik munkatársa (ott őrzik a ludrovai templomkulcsot) arról tájékoztatott, hogy szándékukban áll ezt a jelenlegi templomot övező angolkertet arborétummá fejleszteni.

Nagyselmec (Liptovská Stiavnica) Liptóban – Kisselmec (Turčianska Stiavnica) Turócbán

Alig hiszem, hogy a történeti Magyarországon lett volna olyan középkori névadás, amelynek során az egyik régibb falu más megyében lett volna, mint az a vele azonos nevű másik falu, amely belőle ktsarjadzott. Nos hát, a liptai Nagyselmecel s a turóci Kisselmecel (a mai Liptovská Stiavnica-ával s a mai Turčianska Stiavnica-ával) ez volt a helyzet!

S itt egy kis kitérést kell tennünk! Nagyselmec, Kisselmec, sőt Ludrova műemlék-anyagának, s azok eredetének kérdése megéri ezt!

Mályusz Elemér mutatott rá arra, (35) hogy "egyetlen XIV. századi adatunk sincs (a Turóc megyei) Styavnicskáról, Kisselmecről s így csupán kombináció útján vagyunk képesek eredetéről valamit mondani. A "Kisselmec" név feltételezi, hogy Nagyselmecnek is kellett lennie. Ilyen azonban Turóban nincs. De találkozunk már az Árpádkorban Liptóban Selmeccel (Sceunycha). (36) Ennek tulajdonosai 1349-ben a turóci Besztercét szerezték meg, (37) mely egész a XV. század közepéig egyenes leszármazóik birtokában volt. A birtokosok pedig 1445-ben magukat "de Felsew Sczewnycze", 1461-ben "de Magna Scewnycza", 1488-ban "de Nagh Schawnycza" nevezték, (38) Így tisztán a hely nevének fejlődése alapján állíthatjuk, hogy a turóci birtok nevét a liptóitól kapta, következésképp tehát annál későbbi redetű. Mivel az 1391. évi oklevélvizsgálatnál róla említés még nem történt, eredete a következő század elejére tehető."

Nézzük meg, mit tudunk a liptai Nagyselmec, Sceunyche kezdetéről? A liptai Sceunycha-t 1300-ban Kürtösi Madách ispánnak fia, Pál mester, Demeter mesternek, Zólyom és Pozsony megye ispánjának serviense kapta királyi adományba. (39) A birtokszerző, Pál mester (1283–1326) – mint azt a Zólyom megyei Cserény templomával kapcsolatban is látjuk – III. Endre királynak minden hadjáratában részt vett. Demeter mester oldalán küzdött Kőszegi Iván ellen a kőszegi vár ostromakor. Kőszeg alatt dárda, Sümeg alatt egy rágörgetett szikla sebesítette meg. Utána Madách fia Pál mester 1298-ban katonája volt annak a magyar lovasíjász seregnek, amelyet Demeter mester vezetett a Rajna mellé, hogy ott – Habsburgi Albert szövetségében – megtörjék Nassaui Adolf német-római császár hatalmát. Nassaui Adolf holtan maradt a csatatéren, Habsburg Albert megörökölte trónját. Madách fia Pál pedig – aki a Rajna mellett is nehéz sebeket szenvedett és jól verekedett – jutalmul a liptai prédiúmhoz tartozó Stiavnicskát, Nagyselmecet kapta. Az adománylevelben a földterület, mint erdőség szerepel. (40)

Madách fia Pál mestert még 1319-ben – éppen Stiavnicskával kapcsolatban – említik Liptóban. Ekkor több nemesi arbiter közreműködésével kibékül Kisपालgyai András liptai földbirtokossal (41) (1325-ben Madách fiai Turóban több jobbágyfiut perelnek, 1326-ban pedig Madách fia Pál, rokonaival együtt Turóban, ősi birtoka, Pribóc környékén is birtokot vesz, Blatnicán. (42)

Madách fia Pálnak a liptai Stiavnicška – és az abban alkalmasint inkorporált Ludrova – első birtokosának, (a Madách, Baloghy, Polthári Soós, Zolnai, Lukaviczai Domonkos, – Lukaviczky, fiúsítás által az Osztrólcuzky család ősének) személye a stiavnicskai "Jánosháza" előzményének s a ludrovai templomnak építése szempontjából is kombinációba jöhet. Madách fia Pál ispán ugyanis a liptai Stiavnicška – Nagyselmec – megszerzésének évében még egy másikat, tetemes jószágot is királyi adományba kapott. A Zólyom megyei Cserény volt az. (43) Mivel pedig Cserénynek – máig álló – Szent Mihályról nevezett templomát a XIV. század első éveiben kétségtelenül Madách fia Pál mester építette, (44) a ludrovai templom építésével, mint földesurat és patrónust, okkal hozhatjuk kapcsolatba.

Stiavnicskának, Nagyselmecnek ugyanis más, saját középkori temploma nem volt. (Felmerülhet még a Madách név s a közeli Madocsán, Madáchháza nevének és a XIII–XIV. századfordulóra datált madocsáni templomnak (45) esetleges kapcsolata is. Ez azonban tárgyunk szempontjából érdektelen.)

A liptai Scevnicska, Nagyselmec további birtoklástörténetéből a következők derülnek ki. A birtokot 1300-ban donációba kapó Kürtösi Madách fia Pál mester után a Liptai regisztrum úgy mondja: 1391-ben Scewnichei János fiának, Istvánnak Péter nevű fia bemutatta Nagy Lajos királynak azt az 1380-ban kelt

oklevelét, amelyben a király Schewniche-re – az eredeti oklevelet bemutató Péter atyjának, vagyis – Schewniche-i János fiának, Istvánnak új donációt adott. (46)

Ebből előáll a Nagy- és Kisselmeci és Ludrovai Tholt család eddig ismert nemzedékeinek ez a genealogiai tabellája:

Scewnichei János
Scewnichei István

1380-ban az új adomány szerzője

Scewnichei János
1409 Bebek Detre nádor familiárisa
Scewnichei Péter

1391-ben a líptói oklevélvizsgálaton(47)

Cserény és Ludrova templomépítése okán közlöm Madách fia Pál ivadékaiknak genealogiáját is.

Ha pedig ezt a Tholt-genealogiát a Madách fia Pál nemzedékrendi táblája mellé tesszük a Tholtoké – belecsuszik abba!

Oszlári v. Kürtösi Narad
1180–1200 körül

Oszlári v. Kürtösi Radon
comes, 1222–1250

Oszlári v. Kürtösi Madách=Zobratha
comes, 1241–1278

Oszlári v. Kürtösi Pál comes
1283–1326

Cserény (Zólyom vm) és Stávnicza
kir. adományosa, 1300-ban

Cserényi János (altas Scevnica)
1333– + 1351
Cserény (Zólyom vm)

Scevnica István
1363-ban Cserény, 1380-ban a
líptai Stávnicza új adományosa

Scevnica Péter
1391. a líptai Scevnica birtokosa,
a Tholt cs. őse

János
1409 nádori fa-
miliáris

A Tholtok első három őse közül kettőnek – Sceunyché-i Jánosnak és fiának, Istvánnak Nagyselmec 1380. évi új donatáriusának – neve s személye megvan Madách fia Pál ivadékai között is!

A Tholtok eddig nem vitték régebbre, "feljebb" a családfájukat, a Madách-ágazat leszármazóit viszont ezen az ágon eddig írodalmunk nem ismerte és nem ismertette tovább János fiánál Istvánnál. (Ez az István, aki utóbb, 1380-ban Nagy Lajos királytól nova donatot nyert Nagyselmecre, 1363-ban még a család Zólyom megyei jószágaival kapcsolatban szerepelt.)

Röviden: a Tholtok eddig ismert első őse, az új donáció szerzőjének atyja, Sceunyché-i János nem más, mint Kürtösi Madách fiának, Pálnak a fia (1333, +1351 előtt, (48))

A régi és az új adomány (1300 és 1380), a birtok és a személynevek azonosságát elegendő ahhoz, hogy a Tholtokat Madách ivadékai közé számítsuk.

Mekkora volt a meglepetésem, amikor a Kürtösi Madách család és a Tholt család genealogiai azonosításának utolsó próbájaként a Tholtoknak cimere után kutattam. Mint kiderült, annak a vezérmotívuma – a három zászlós kopja megegyezik – a Madáchtól származó családok közül a Baloghy, Zolnai és a Polthári Soós család címerével! A Tholt címer heraldikai elrendezése pedig egyezik a többi, e töről eredő családnak címerével is. (49)

Az elmondottak talán segítenek megfelelni arra a kérdésre: ki építtette a ludrovai templomot? És, ha ebben a kérdésben most még – szabatosabb birtoklástartó adatolás hiányában – nem is mondhatunk ki véglegesen bár Ludrovát 1376-ban, akkor említik először, amikor Stiavnicskának – s alkalmasint benne Ludrovának is – Madách ivadékai, vagyis a Tholtok a földesurai), az mégis feltehető, hogy a 945-ben lebontott nagyselmeci gótikus kastélynak előde, "Jánosháza" nevét Madách unokájáról, Jánosról (50) nyerte el.

Ami a Madáchok és Tholtok – Szcevnickyek, Nagy- illetve Kis-Scevniczatak – társadalmi helyzetét, azokat a kapcsolatait illeti, amely templomaiknak építői felé mutat, részben Cserénnyel, részben a turóci Stiavnicskával, Kísselmecsel kapcsolatban mondjuk el.

JEGYZETEK

(1) A cseh származású Lőrinc fia, Bogomér (Bohumil) ispán IV. Bélatól Vészveres – később Vág-Poruba liptai várföldet kapta 1263-ban. (Ez a birtok addig a király egyik jöklátóra fiának volt tulajdona.) 1267-ben Bogomér azt a liptai erdőrengeteget kapta, amely a Fehér Vág, az aranyhomokot hordozó Bocza folyó, a Vazuch patakától a Hernád forrásáig s a Felső Poprádig terjedt. Feladata az volt, hogy irtassa az erdőket, tegye e földet földművelésre alkalmassá s telepítse be emberekkel. Majláth Béla történetírónk úgy vélte: Bogomér ispán – a Szmrecsányiak, Nádásdi Baánok, Szent Ivanyak, az Ovári Pongráczok s a Pottornyaiak közös őse – Vészveresen (Vág-Porubán) váracskát is emelt s ebben Kun László is megfordult. MAJLÁTH B.: A Bogomérfiak. Turul, 8. (1890) 8–19. – Erdőirtó munkájukról: ZOLNAY L.: Vadászok a régi Magyarországon. Budapest, 1971. 152–154. MÁLYUSZ Elemér ezeket írja a Bogomérfiak eleiről (Turóc megye kialakulása. Budapest, 1923. 129–132.): "... legpregnánsabban van kifejezve a pénz- és katonai szolgálatnak, illetve szolgáltatásnak egymással felváltása a Csehországból bevándorolt, liptóme gyei Szent Ivany család őseinek, Bogomér comes rokonainak felmentésénél. IV. László egy datálatlan oklevelében Bogomér négy atyafiát felmentette a provincia adójának fizetéséről, mentek lesznek tőle, de ezen egész collectával, amelyet tőlük eddig be szoktak szedni, Bogomér comest segítsék, neki fizessék meg. Hadjárat alkalmával pedig Bogomér comessel együtt más nemeseknek szokása szerint szolgáljanak a királyi seregben. Ekkor tehát még nem voltak magyar nemesek, de már elnyerték azok előjogait. . . S csakugyan a későbbi korban is Liptó megyében találjuk a felmentettek utódait, az általuk alapított Dettrich- és Podhorányi (és a Kiszely,

ZL. megj.) családok tagjait, amint teljes nemesi jogokat élveztek. Szmracsányról: Supis. . . III. 134–135. – Liptószentiván szlovák neve: Liptovsky Ján. L. : Supis II. 234–235. – Nádasdnak, Nádasfalunak szlovák neve: Trstené. L. : Supis. . . III. 327. Bogomér comes társadalmi helyzetének említett fokozatos fejlődése annyira tanulságos, hogy . . . érdemesnek találjuk részletebben megfigyelni – írja Mályusz Elemér. – Bogomér comes csehországi származású hospes volt. („ . . . progenitores originem de nobilibus regno Boemie traxerant” – mondja IV. László 1286-i oklevelében.) Neve először 1263-ban bukkan fel, midőn IV. Bélatól, örökösei számára is, a liptói uradalomhoz tartozó Wezveres nevű földnek egy sikk részét kapta adományul. (–) . . . az adományozás ugyanolyan természetű volt, mint bármely más hospesé, pl. Uzdaé. (ZL. : ez az Uzda a turóci Vendégi Dávid és Zathureczky családok őse volt.) Ettől fogva egyre több adományban részesült, 1267-ben és 1269-ben, amiért részt vett az ausztriai és csehországi hadjáratokban, lengyel-, és oroszországi követségekben, egy lakatlan nagy erdőt kapott, hogy ott, az irtáson szántóföldet létesítsen, falut alapítson. Azaz ekkor már voltak alattvalói is, akiknek kötelességeit éppen a király szabályozta. (–) 1286-ban már hat faluja volt Bogomérnak, egy közeli rokonának pedig még három, úgyhogy, amikor az uralkodó megszállott náluk, képesek voltak őt értékes ajándékokban részesíteni. S mégis csak ekkor, külön kérésükre részesültek abban a kitüntetésben, hogy a király “a nemesek és királyi szervensek testületébe” (in numerum, cetum, et collegium nobilium et regalium servientium nostrorum) felvette őket, hogy ugyanazon nemesi kiváltságokat élvezhessék, mint az országnak a királyi zászló alatt katonáskodó igazi és első nemesei (veri et primi nobiles regni nostri sub vexillo regio militantes),” Mályusz Elemér adatait a Szent Ivany család levéltárából merítette. Ennek anyaga jelenleg az O. L. diplomatikai anyagában található.

(2) Zemerchen. . . “in quo ipse Stephanus, filius Nicolai residet, ecclesia careret lapidea. . .”

(3) A Szent Ivany cs. levéltárában (1890-ben még Lit. A. Fasc. I. jelzet alatt) őrzött, nagy építészeti-történeti értékű oklevelet szövege szerint közölte MYSKOVSZKY V. : Arch. KözL. XI. /2. (1877) évf. 31-32. – Interpretációja MAJLÁTH B. : Turul 8. (1890) 8. laptól.

(4) A már idézett Supis. . . III. 327. – a magam felsorolt adatain részben tulmenően – a Mindszentek (s nem Mária Magdolna) tiszteletére szenteltek mondja Nádasdot – Trstené-t –, s úgy mondja, régebbi alapokra 1269-ben építették.

(5) Liptó ekkoriban már bővelkedik a templomokban. 1346-ban olvasunk Mártonról a liptószentmiklósi plébánosról. Ugyanekkor Miklós a plébánosa Liptó-Szentivánnak. Jakab a liptószentiváni plébános; a liptó-szentkatalini plébánia élén István áll. Mig Boldogasszonyfalva-Liptószentmária egyházának Simon a papja. Ugyanekkor Tornallya – utóbb Pottornya – Liptószentpéternek a leányegyháza. Egyébként nem érdektelen az az egyezés sem, amelyet a pottornyai kegyuri egyház köt anyaegyházával, Liptószentpéterrel. 1346-ban Jakab, a liptó-szentmihályi egyház plébánosa, liptó megyei főesperes Liptószentmihályon datált oklevelében megemlíti, hogy Tornalyai Sándor – Telegdi Csanád esztergomi érsek (1331–46) engedelmével kápolnát építtetett (. . . quam capellam ex licentia et permissione venerabilis in Christo patris domini Chanadiní dei et apostolica sedis gracia archiepiscopi Strigoniensis Magister Alexander in Thornalia constrexit. . .) [– MAJLÁTH B. : Az Ovári Pongrácz s a Pottornyai család, Turul, 8. (1890) 99., 201.]

(6) HÖFER J. –RAHNER K. : Lexikon für Theologie und Kirche. VIII. (Freiburg, 1963) 191. lap. – v. ö. POR A. : Boleszló herceg esztergomi érsek 1321–1328. Az Esztergom vidéki Régészeti és Történeti Társulat harmadik évkönyve, Esztergom 1900. 3. Zólyomban – például – 1354-ben Miklós esztergomi érsek arra szólítja fel Radványi Dénest – a Radványszkyak elődét – a jogtalanul behajtott összegeket fizesse vissza az érseki decimátornak. Az érsek ugyanis három márkában állapította meg a zólyom-radványi tized után a kegyurat illető összeget, Radványi viszont tizenhat márká ezüst értékű összeget vett fel. MTA. Kézirattár, Főglein Antal hagyatéka (Regeszták a Radványszky csaláú levéltárából).

(7) Részletei: Anj. II. 12.

(8). P. A. : Boleszló herceg, esztergomi érsek (1321–1328). Az Esztergom vidéki Régészeti és Történeti Társulat 3. évkönyve. E. 1900. 32. laptól.

(9) Szentivánról 1877-ben MYSKOVŠKY Viktor rajzolt szemléletes képet. (Arch. Közl. XI/2. (1877) és Arch. Ért. (1893) évf.) Myskovszky említi, hogy a Szent Ivanyak sirköveivel jelzett kriptákban szokatlan épségben maradtak meg a tetemek, hogy a templom tövében fakadó kenes forrás gőzétől lehullanak a felettük repedő madarak. Kiemeli a templom szép gótikus keresztelőkútját. – Mai állapotáról – Liptovsky Ján – lásd: Supis... II. kötet, 235. – A faluban, amely virágzó birtokossági központ volt, ma is tizenkét nemesi kastélyt és kuriát tart nyilván a szlovák műemlékvédelem. A Iegré-gébbi szentiványi kastélyről képes tájékoztatást írt 1967-ben BALASSA Géza. (Spravodaj... 10. (1967) 75–77.

(10) Arch. Közl. XI./2. (1877) 31–32.

(11) Wenzel. XI. 16.

(12) KOLLÁNYI F.: Esztergomi kanonokok. Esztergom, 1900, 26–27. – Megint más forrás szerint (Arch. Közl. XI/2. (1877) 32.: Joannes Canonicus Strigoniensis, filius Comitis Bogomerii de Lyptovia edificavit ex rudibus ecclesiam de Nadasd... Kollányi szedete 1319–21-ből említi egy János nevű esztergomi olvasókanonokot (35. lap), vele egyidőben szerepel Bogomér mester, esztergomi kanonok is.

(13) Tört. Tár. 1904. évf. 211. – M. Tört. Tár. IV. 25.

(14) 1286-tól Laurentius szepesi kanonok, a szepesszombati Szent György egyházának plébános. 1323-ban Bogomerius szepesi kanonok. Hronszky, Jos.: Initia... status Capituli de Monte Scepusio. Szepesváralja, 1909. 309.

(15) "... régi ajtajával, zárral és kultssal maradván. mint emlék a régi templom..." – írják 1830 körül.

(16) A régebbi felvételeket közli: RADOCSAY D.: A középkori magyarországi táblaképek. 128, 129, 177, 451–452, 453 etc. – Supis, III. 134–35. – Spravodaj... 8. (1965) 46. lap. 154. sz.

(17) Rómer említi, RADOCSAY: i. m. 223. – Szmracsányon kívül külső Szent Kristóf ábrázolással még Ludrován és Sosovce templomán találkozunk. Balassa Géza ezeken kívül még egy, eddig publikálatlan turóci Szent Kristófot is említi. (Levélbeli közlése, 1973. aug. 20.) Zólyomban ugyanilyen Szent Kristóffal találkozunk a felsőmicsinyei gótikus templom külső falán.

(18) Spravodaj... 8. (1965) 46. lap: 153–157. sz. – 11. (1969) 68–70. – A kezében kelyhet tartó Szent János alakja egy percig megűtött: archaizáló, népies alakjának vajon nincs-e köze a XV. századi huszita mozgalmakhoz? – Az egyik szárnyas oltár Trónoló Madonna, Szent Borbála, Szent Katalin alakjának restaurálását G. Englisová restaurátor művésznő állította helyre. – Restauratorská Tvorba 1945–1970. Bratislava, 1970, Vö. a kőszegi Köpenyes Mária 1400 körül. Radocsay, Falképek, CIII. – Még inkább a gerényi Köpenyes Madonna, Radocsay LXXV.

(19) GERGELYI, O. – WURM, K.: Pamiatkové organy stredného Slovenska. Spravodaj... 14. (1973) 30. lap – A szmracsányi orgona képe, az orgonakarzat későreneszánsz figurális festményeivel s a florisztikus mintázatu mennyezet részletével: ugyanitt a 37. lapon. Az orgona felirata: Hoc opus construxit Martinus Podkoniczky Organipedus Neosoliensis Anno Domini 1750. die 6. Apr. – A szmracsányi templom mai állapotát BALASSA Géza ismertette a Spravodaj... 1969. évi, 11. évfolyamában. Eszerint a templombelsőt 1952–56-ban restaurálták. A restaurálási munkálatokat a liptószentmiklósi Stalmach Miklós irányította. A freskók közül felfedezte és restaurálta az alábbiakat: Palástos Madonna, Öt szent, Szt János, Szt Miklós, Krisztus (a diadalív bal oldalán), Madonna a kis Jézussal, angyallal (a hajóban). Balassa jegyzi fel: a hajó XVI. sz. mennyezetének 9 fadestekájából 9 elveszett, pótolták. Felhívja a figyelmet a XIV. századi keresztelődencére s az ajtó gótikus vasalásaira.

(20) Nevezettek 1323-ban a Liptó megyei Csorbát kapják Donch mestertől. ZOLNAY L.: Donch mester. Turul, 51. (1937) 34.

(21) Magyar Tört. Tár. IV. 27. – MAJLÁTH: i. m. 108. – Szentmiklósi Pongráczokról: Századok, 1876. 90.

(22) Myskovszky 1877-ben maga bontotta ki az első – tornyot ábrázoló – falfestés-töredéket a mészalól, Erről: Arch. Közl. XI. 2. (1877) 26–28. – Mai állapotáról: Supis. . . II. 238. – RADOCSAY D.: Táblaképek, 28, 100–101. etc. és LX. tábla. – Falfestéseink régi irodalmát I. RADOCSAY: Falképek, 163. A szentmiklósi templom bejáratánál álló egyemeletes gótikus házról úgy vélik: Szentmiklósi Pongrácz háza volt az. Az illetékes Műemlékhatóság restaurálását terve vette.

(23) MAJLÁTH: i. m. . Turul. . . (1889) 99.

(24) Supis. . . II. 493. nem tesz említést Potturňa – Podturen – templomáról.

(25) Itt említem meg, hogy a Tornalja (Podturné) helység nevét adó – XIV. századi építésű kőtoronynak maradványait a közelmúltban Balassa Géza fedezte fel. (B. G. szives közlése) – Szentpéter templomát romként Myskovszky említi, 1877-ben. (Arch. Közl. XI/2, (1877) 12. – A Serefel-féle birtoklást 1288-ból említi a Supis. . . II. 241. . de a templomról már nem emlékezik meg. – A Tornaljaiakról, mint a Szent Péter egyház építőiről és patrónusairól I. MAJLÁTH: i. m. id. h. 200–203.

(26) MAJLÁTH most idézett munkájában.

(27) MYSKOVSKY (Arch. Közl. XI./2, (1877) 10.) e ludrovai Mindszentek templomát románkori -nak vélte.

(28) BALASSA Géza közlése a Spravodaj. . . 9. (1966) 30.

(29) RADOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei, 243. – A templomról: Spravodaj. . . 3. (1963) 12. kép – A helynevekkel kapcsolatos az a konfúzió, hogy Ludrova templomának falképeit – Kisselmec–Stiavníčka – alatt említi Radocsay. (Kisselmec – Turócbán van!) Mivel Kisselmecnek temploma nincs, a Radocsay által Hofmantól (Prága, 1930) idézett adatok – eszerint Kisselmec fal-festményei XIV. századiak – látnivalóan Ludrovára vonatkoznak. HOFMAN, J: Staré umení na Slovensku, Praha, 1930, 43.) Hofman a XIV. századra datálja a ludrovai falképeket. – Radocsay ugyane művének 243. lapján "Kutti, feltehetően azonos Ludrova, Mindszent, Szentkut név alatt szereplő templomokkal. Liptó m." alatt – a Könyökivel (1871) kezdődő s Kampisnak a Régi magyar művészetről írt cikkével végződő megállapításait ismertetve – leírja Ludrovát. Utolsó információja eszerint 1939-ből való.

(30) Spravodaj, 3. (1963). 13.

(31) ZOLNAY L.: Donch mester. Turul, 51. (1937) 33. – A rózsahegy muzeum őriz Stefan Hyros "Opis starobylych chrámov Liptova" címen egy kéziratot. Eszerint a templom táján egy falu állt, amelyet a Mindszent család birtokolt. (Ily nevű család Liptó megyében ismeretlen! Z. L.) A templom e szerző szerint utóbb a templáriusoké lett, akiknek a Minch hegyen, Rózsahegy felett manzériájuk volt. Egy Herberstein is e templomban nyugszik. A falut a XIV. században Donch Zólyomi ispán foglalta el. Told Kristófa hivatkozik a szerző, aki szerint Ludrova temploma már a XI. században állt. – A Hyros féle adatok zömét nem érzem meggyőzőnek. (Balassa Géza és Zolnay László véleménye). A lovagrendi birtoklásnak semmi nyoma.

(32) Arch. Közlemények, 11./2, (1877) 44–47.

(33) Supis. . . II. (1968) 230. – A XVII. századi, későreneszánsz, négy saroktornyos Rakovszky kastélyról Spravodaj I. (1962) 9. (Képe is.)

(34) A Rakovszky család utolsó itt élő tagja ma a helyi Tsz dolgozója. Az ő birtokában sem családjának muzeális gyűjteményéből, sem levéltárából nem maradt meg semmi. Fegyvertáruk Rózsahegy muzeumába került.

- (35) M. E. : Turóc megye kialakulása. Budapest, 1923. 68.
- (36) Wenzel, X. k. 374. (Mályusz jegyzete)
- (37) Turóci regisztrum, 206. lap. 23 § (M. E. jegyzete)
- (38) Valamennyi oklevél Báthori István országbíró 1490-i átiratában. Eredetije a Nemzeti Múzeum Levéltárában, Törzsanyag. (M. E. jegyzete.)
- (39) Eredetije O. L. Beniczky cs. Levéltára. – Wenzel, X. 3741
- (40) "... quendam terram nostram regalem, silvosam, que nunquam populosa hactenus fuisse dinoscitur, a terra nostra Sceunycha nominata excipiendo, quam quidam terram fluvius Zalathna nominata per medium distinguit, ut dicitur, ad predium nostrum de Lyphov pertinentem, eidem Comiti Paulo et suis heredibus dedimus. Datum Bude in Vigilia Pentecostes." (1300) L. Fejér C. D. VI. 2. 295, is!
- (41) Mályusz, 165. – Századok. 1909. évf. 890. – Turul 1891. évf. 18–19.
- (42) ZOLNAY L. : A Madáchok ősei és a Kürtösiek. Turul, 50. (1936) 29. MÁLYUSZ: i. m. 173. (O. L. Beniczky család U. Pribóc. C. T. 1 régi jelzet)
- (43) Fejér C. D. VI. 2. 260. – ZOLNAY L. : i. m. 27.
- (44) IPOLYI Arnoldus: Schematismus historicus dioecesis Neosoliensis. Neosolii, 1876. 99–101. SLÁVIK, J. : Dejiny... 378. – ZOLNAY L. : id. m. Turul, 50. (1936) 29. – Spravodaj, 10. (1967) 27–35. (A cserényi templom jelenlegi helyreállítása, freskói), Zuza BARTOŠOVÁ tanulmánya.
- (45) Az egykori Madáchföldét, Madócsányt Teplával együtt tárgyalja Supis... II. (1968). 230–231.
- (46) Tört. Tár., 1902. (Uj folyam II.) 49. lap. 65. §.
- (47) NAGY I. : Magyarország családai, XI. 171.
- (48) János még azon a genealogián is szerepel, amelyet 1936-ban a Turulban, (50. évf. 28. lap) a Madách családdal kapcsolatban közöltem. János árvái 1351-ben részesei Cserény felosztásának (O. L. Beniczky család levéltára). János fia – a Liptóban 1380-ban "nova donatio"-t szerző István 1363-ban – ugyancsak a Beniczky lt. 1363. évi egyik oklevele szerint, testvéreivel s rokonaival együtt a Zólyom megyei öröklött Lukavica birtokon is részes.
- (49) A Polthári Soós (s az onnan a Garamszegi Géczyek által átvett) három kopjás cimerről, a Zolnay cs. három kopjás cimerről, a Baloghyak, Mikefalvaiak, Baloghyak, Osztroluczkyak – egymáséval rokon – cimereiről: Turul 50. (1936) 29. – és ZOLNAY L. : Vadászatok a régi Magyarországon. Budapest, 1971. 113–114. (Hadi és vadászczimerek a régi Zólyomban) – A Kis- és Nagyselmeci Ludrovai Tholt család cimere: NAGY I. : i. m. XI. 171. és Csergheő de Nagy-Tatskánd, Géza von: Wappenbuch des Adels von Ungarn. IV. (Nürnberg, 1891–92). 462. tábla és 666. lap.
- (50) Meg kell említenem, hogy (Kürtösi Madách fia I. Pál comesnak unokáját) János fiát (1333- +1351 előtt) Istvánt – akit 1363-ban még Zólyom vármegyei birtokaival kapcsolatban említenek és aki 1380-ban új adományt szerzett a liptai Scewniczára, – még 1409-ben is említik. Az ő fia Liptó megyei Sewnyche-i István fia János a XV. sz. első évtizedében Bebek Detre nádor familiárisa volt. : Zsigmond-kori oklt. II/2. 1958. 6721. sz.

A LUDROVAI TEMPLOM ÉS FRESKÓI

Aki végigjárja a mai Közép Szlovákia gótikus kistemplomait, elcsodálkozik a gömöri templomok freskóin, a Tátra alji Szmrecsény, a zólyomi Cserény, Pónik, Szászfalva megannyi tündöklő, színes ékszerdobozán. Ezeknek telifreskált falai boldog gyermekkorunknak kisdéd betlehemeire emlékeztetnek. A magyarországi művészet multjának buvára lenyűgözve szemléli mindezt, a megmaradásnak – Hunniánkban oly ritka – csodáját. Mégis, művészetünk történetének az a zarándoka, akit a jósors elvet a Vág parti, Tátrák közötti Ludrova gótikus templomába, annak belseje láttán szinte visszahőköl, mint a megígézt.

Mert az idő és a mostoha sors, a temérdek honi seregjárás Szlovákiával, a hajdani Felső-Magyarországgal irgalmasabb volt, mint a középtájjal. Odafenn tucatjával állnak – gótikus freskóikat őrző – hajdani templomok. Ám Ludrovának varázslatos festői világa mégis mintha egyedülállna. Nemcsak a biblia pauperum beszélő képsorainak gazdagsága teszi ezt. Hanem döntően az a páratlanul magas művészi minőség, a művészi megfogalmazásnak érzékeny, lágy, virtuózitása. A templomfalakat beborító – keményen konturozott – képsorok Jézus életét, a keresztényi mitológiának szinte egészét megjelenítik. A szentély boltzati záróköve – az Ur orcája – a mennyezet mennyei hierarchiájának misztikus középpontja. Ez az ábrázolás emlékeztet a pozsonyi – Szent László király fejét megjelenítő – zárókőre. Ez, mint analógia, Ludrova XIV. századvégi datálását erősíti meg. (Mind a pozsonyi Szent László fő képének közlését, mindpedig Ludrova első megismertetését ezuton is prof. Balassa Géának/Banská Bystrica/ köszönöm meg.)

A szentélymennyezet keleti boltsüvegét a kezét áldásra emelő Atyaisten uralja. Lábához az egyik evangélista állatjelképe, Lukács bikája szeliden simul. Az Ur alakját laza, elegáns felsorakozásban kétoldalt Szűz Mária és Szent József alakja udvarolja, a sarkokban a sir és az ujjászületés, a feltámadás miniatűrízált jelzése. Ha ebből a centrális képi élményből indulunk el, akár egy gombolyag végső szálát fognánk: az ábrázolatok rendszerének, ennek a nagy, égi feltételezésrendszernek kulcsa van kezünkben. (Igy a tér – a négy boltsüveg osztásának – geometriáját követi a teológiai kvadrilateralitás.) A szentély másik három boltszakaszán a legfelső háromszögek holtterét – összesen négy boltsüveg lévén, de evangélista is négy –, a három másik evangélistának jelképe, angyal, oroszlán, sas alakja tölti ki. Az Atyaistennek hódoló Mária fehér, földet söprő uszályos ruhája felett fehér palástot visel: könnyed mozdulattal karcsu, légi S vonalba hajlítja derekát. A bokáig érő, lila ujjas inget viselő József kék köpenyéből vonja elő s kulcsolja imára kezét.

És ez a virtuóz, sodró erejű lendület szinte felsőfokra emelkedik a szentélyboltzat déli boltsüvegének jelenetén. Tán az egész ludrovi ciklusnak legszebb képe ez! Itt a liliomos jogaru és liliomos koronájú, ülőalakban ábrázolt Ur – egy szétomló, kékes-vörös drapéria-zuhatag közepette – valamilyen lovagi nonszalanszal koronázza Máriát "Mennyei királyné Asszonyává". Mária imára kulcsolja – kékbélésű és kékgalléros fehér palástja alól kibukkanó – gracilis kezét. Mind az Urnak, mind Máriának szelid, finom arca a lovagvilág szépség-eszményét revelálja.

A divináció nagyjelenetét gyönyörű, színes – arany, vereslila, fehér és zöld – szárnyu angyalok repkedik körül. Egyikük hegedül, másikuk lantját pengeti. A másik kettő himnikus énekszóval köszönti az Urat s a koronás Máriát.

Ehelyütt nincs alkalmunk arra, hogy felsoroljuk a – közel száz – képmezőbe foglalt grand mystère megannyi jelenetét. A ludrovai ciklusok elkísérik Jézust Betlehembéli születésétől s a mágusok hódolatától fogva Jeruzsálembe való bevonulásáig. Megjelennek a – nem egyszer kételkedő – tanítványok. Látjuk, amint Péter megtagadja az Urat. Tamás pedig Jézus sebeibe dugja ujját. Ám látjuk Judást is, csüngen az akasztófán. Megjelenik Jézus Pilátus előtt... S teljes a Passió s az Apoteózis: légionisták hurcolják el Jézust, megköpdösik, kinhalált szenved a keresztfán. Majd a Mennybemenetel s a Feltámadás: az öröklet s az erkölcs végső dtadalának nagy elhitése.

Ám Ludrovának – a nagyselmeci mesternek – nem a témái a megdöbentőek. Azok univerzálisak: ki így, ki úgy jelenítette meg azokat, tehetsége – vagy annak hiánya – szerint. Ludrovának színei és formái a döntőek. Mert ezek – úgy érzem – régi-magyar anyagunkban szingulárisak, egyediek, egyéniek. A sok vörössel, zölddel, fehérrel, kézzel, kevesebb okerral, barnával, lilával, sárgával dolgozó művész – az összhatás tündökletessége mellett – paszteles, lágy hangulatot kelt. Erre is törekedett. Szerkesztésének dialektikája, a színek fellágyítása és a konturoknak grafikus megkeményítése majdnem szoborszerűen plasztikussá teszi a mestrien kezelt drapériákat, a misztérium koreográfiájának eleven, mozgó alakjait. A nagyfokú rajzosság, a nem egyszer kontrapoztos kompozíciók teljes térkitöltése, a szerkesztés nagyszerű és kérlelhetetlen proporciója, fontos dolgoknak centrumba helyezése, mellékeseknek a szó szoros értelmében vett sutbavetése monumentális murális mester remekét őrizte meg késő századokra. (Mikulás Štalmach restaurátor-művésznek a második világháború után végzett nagy munkája minden tisztelettel megérdemel.)

Körültekintve a Ludrovát övező felföldi sík mezőn, önként merül fel a kérdés, ki alkotta, ki patronálta ezeket a mesterműveket? És mikor? Erre a kérdésre pár – rejtettebb – festői elszólás, pár viselettörténeti adat s néhány oklevél is megfelel.

A donátor a Mennybemenetel feletti jelenet, az Ostorozás képén, szerény mellékalakként került fel a falra. Harisnyanadrágot, sarut, térdigérő fegyverkabátot viselő lovak, csipőre eresztett, kazettás fegyverövvvel. Kezét – az Ur védelmében – úgy emeli fel ez a térdelő, "apródhajat" viselő lovak, hogy mutató és kisujját kinyújtja (a többit ökölbe szorítja): a bajhárítás ősi kézjele ez! Donátorlovagunk a Jézust ostorozó pribékeket kívánja távoltartani ezzel a kézmozdulattal.

Ám a donátor – a lovak – felbukkan a Keresztre feszítés kegyetlen drámaiságu képén is. (Itt Jézus teste a fájdalomtól S vonalban vonaglik meg. A latrok pedig T-alaku bitófáiknak keresztrudja mögé kötözött karjaikkal – fába szorult férgék módjára – vergődnek veszőhelyükön.)

Ezen a mozgalmas tömegjeleneten, a keresztfá képi jobboldalán pompás gyaloglovagot látunk: fejét karimás, oldalra csapódó capucciós kalap fedí. Az Urra mutató jobbjára feszes ruhaujjból buvik elő. Köpenyét boglár fogja össze. Köpenye alatt mellvasát látjuk: feszes dereka alatt diszöv. Zekéje csupán felsőcombjáig ér, lábán térd- és lábszár-vas. (Hasonlóképpen kiesik az ikonográfiai kánonból a keresztfá tövénél imádkozó világi alak is, itt is a patrónusra gyanakodhatunk.) A viselettörténetileg jól megfogható alakok sorába tartozik két – aureolával ékes – nagy, nemezkalapos alak. Egyiknek – aki alkalmasint egy szent püspök – nagy karimájú kalapja lehajtott. A mögötte lépő, szelidarcu szakállas férfi-szent viszont éppen

olyan délcegen felhajtott szélű nemezkalapot visel, mint a multszázadi parádés-kocsisok. És, mint a '74-ben talált budai szoboranyag – 61. számjelzésű – XIV. századvégi férfialakja. (Castor-kalapnak nevezték ezt a viseletet s – látjuk –, 1360 és 1390 között már Hunniában is ismeretes volt).

Divattörténeti értékiek a Királyok imádását meglevenítő jelenetnek ruházatai is. Az ajándékokat – az ékszerdobozt, mirhás szarvkupát és egyéb kincseket – hozók egyike az ölében a Gyermekeket tartó istenanya előtt térdel. Míg két társa – enged a bolthajtás görbületének és – enyhe meghajlással zárja a képteret. Térdig érő köntös, derékszij, harisnyanadrág, saru az egyetlen teljes alakban láttatott mágus kosztümje.

Az Ostoroztatás és a Katonák elvezetik Jézust jelenetén fegyvertörténeti érdekesség az egyik szakállas légionista fején ülő – capucciószerű – kalpag, a térd alá lógó fegyverkabát, a kazettás csipőöv. Hasonló hadiöltözékben jelennek meg az Ostoroztatás gyalogos pribékjei is. Ők is térdig érő – derék alatt szoknyásan bővülő – sima fegyverkabátot viselnek, feszes harisnyanadrággal, saruval. Egyiken csipőn viselt fegyveröv, kazettás disszel. A Keresztvitel jelenetén légionistákat látunk: fejükön, arra rástimuló, a fület is takaró sisak, sodronying. Ugyanitt az egyik lovas – felsőcombjánál végződő – harisnyanadrágban, kecsegeorru saruban, térd alá érő köpenyben. (Kecsegeorru csőrös saruba bujtatja Jézus lábát is a piktora Katonák elvezetik Jézust jelenetén.) A másik lovason vastag fegyverőv. A Pilátus elé vezetett Jézus már meztláb van. Harisnyanadrágos, térdig érő fegyverkabátos legionisták egyike szegletes – a síkrajzban trapéz-alaku – buzogányát emeli rá. A másik katona egyenes, sima keresztvasu kétélű pallosát hüvelyéből kirántani készül. Ezen (s a tőle jobbra eső kép egyik legionistáján) ugyanolyan, válláig érő "bőrnyak", mint a Képes Krónika egyes alakjain, s koponyára simuló kis bőr- vagy vas-sisak. Kardot, illetve kétélű, egyenes pallost tart kezében a diadaliv belső oldalán megjelenített Szent Borbála is.

A Feltámadásnak sirjából kilépő Jézust álmos katonák ülnek körül. Az előtér két alakja gyalogos pajzsán ül. Ezek a katonák is sisakot és lecsüngő sodronyint get viselnek. Pajzsaik a Képes Krónika – az 1360–70-es évek – korának jellegzetes védőfegyverei: felső peremüknek legömbölyített nyílása a kopja biztonságos kidőfését biztosítja. (Ezek a tárcsapajzsok – Kalmár János fegyvertörténészünk műve – Régi magyar fegyverek, Budapest, 1971. 309. lap – szerint a XIV. század közepe táján jelentek meg.)

Míndezek a divat- és fegyverviselet-történeti sajátosságok (de más sajátosságoknak, például a teljes vértzetnek a hiánya is) a ludrovi freskókat a XIV. század 70–90-es évtizedeire datálják. (Az 1390-es évtizednél régebbre is visszamerészkednénk, ha itt-ott a kecsegeorru saruk meg nem jelennének!) A több falon is megjelenő konsekrációs kereszték stílárts mondanivalója kevés: ezeket több ízben átfestették. A nagy freskóciklus egyik figurájával – egy sárkányt kezében tartó koronás-glóriás nőalakkal – az egyik konsekrációs keresztet át is festették. Ez a vélekedésem egyezik Könyöki Józsefnek (1871) és Römer Flórisnak (1874) több, mint száz esztendő előtti datálásával.

Azóta Ludrovával kutatásunk érdemben annyira nem foglalkozott, hogy például Radocsay Dénesnek a magyarországi középkori falfestményekről összeállított korpusza csupán függelékében (ott is hibás, Kutti név alatt) – az autopszlia minden ismérve nélkül – közli bibliográfiáját.

Említettem, hogy valamelyes okleveles emlékmagyunk is van. Ehhez csak annyit: maga a templom az Alacsony Tátra lábánál, a Vág közelében, Rózsahegytől keletre 6 km-re, körfalával övezetten teljesen magánosan áll. Falu

sem most, sem rég nem tartozott hozzá. A legközelebbi régi, szomszédos település – amelyből Ludrova kisarjadt – Liptovská Stiavnica, magyarul Nagyselmec, középkori okleveleinkben Steunica vagy Stiavnicka volt. Liptó megye történetében a XIV. század végéig Ludrova (Rudlova) nevét hiába keressük. (Nem említi e nevet a híres, 1397-ből való Liptai regesztrum sem.) (Szlovák összefoglalása: Suptis Pamiatok na Slovensku, II. Pozsony, 1968. 262. Eszerint Ludrovát 1376-ban említik először. A mű megemlíti Ján Hanula freskó-restaurátor nevét is, Stalmaché mellett.) Így látnivaló: a XIV. századi Ludrova még beletartozott abba a liptai Stiavnica (Sceunycha) nevű nagyobb, eredetileg erdőbirtokba, amelyről 1300-ban olvastunk először.

A liptai distriktusban fekvő Sceunycha erdőbirtokot ekkor III. Endre király – a Kürtösi Radon comes, királyi prisztaldustól eredő – Kürtösi Madách fiának, Pál mesternek adta. Pál mester (1283–1326) vagy fiai építhették hát a sceunychai – ludrovai – templomot. Csakugy, mint ahogy Pál mester az építője annak a zólyomi–cserényi templomnak is, amelynek faluját ugyanebben az 1300. esztendőben kapta királyi adományba. A két falu – a liptai Sceunycha és a zólyomi Cserény – szerzője jó katona volt. Egyéb érdemei közt – Pauler Gyula szerint – alvezére annak a magyar lovasíjász seregnek, amely 1298-ban a Rajna mellett, Albrecht osztrák herceg segélyhadaként segített szétverni Nassau Adolf császár seregét.

Madách Pál fiai közül Lökös ispán az 1330–70 közötti időszakban Nagy Lajos királynak belső udvari embere – aule miles-e – volt, fiai apródok. Mivel pedig a személynevek egyeznek, úgy látszik éppen Nagy Lajostól szereztek új adományt Ludrovára azok a Madách-fiak, akik a köznemesi rendű Nagyselmeci és Ludrovai Tholt családnak, s a bárók közé emelkedő Kisselmeci családnak ősei lettek.

Jobb hipotézis helyett tehát egyelőre e vonalon – az aule miles környékén – keresném a ludrovai freskók donátorát s így a ludrovai művet a – nagyrészből megsemmisült – Anjou-kori, XIV. század végi, udvari művészethez csatolnám. Mindazonáltal nyitva kell tartanunk egy Zsigmond-kori datálás lehetőségét is, keresvén keresve freskóink közel-távolabbi rokonságát.

A mécenás személye vonatkozásában felmerülhet Sewnychai István fia János is, a XV. század első évtizedében Bebek Detre nádor familiárisa. (L. cikkünk 50. jegyzetét).

*

Ludrovával s annak egykori birtokosaival kapcsolatban ehelyütt még egy – tovább kutatást érdemlő – kérdésre kívánok rámutatni.

A Stinviczai (Tholt) család XV. századi birtokviszonyainak ugyanis egy igen jelentős építészettörténeti mellékága is van.

A család – mint Mályusz is rámutatott – a XIV. század végén Liptóból Turócba is átszarmazott és ott Nagyselmecet alapítva hamarosan a nagybirtokosok közé küzdötte fel magát. Tagjai – részben a Neczpáli családdal való házasság révén – rokonságba kerültek Szentmiklósi Pongráccal, a Korbáviai grófokkal, a Szlopnaiakkal, Sukiakkal, Bajmóczy Noffryakkal. Sőt – a Horogszegi Szilágyi család révén – a Hunyadiakkal is.

Turóci birtokaiknak centruma Nagyselmec – Turcianska Stiavnická – volt.

Az újkorban hatalmas angol kerttel, tavakkal övezett reneszánsz kastély a második világháborúig (a XVI. század óta), a szomszédos szklabinai várral együtt a Révay családnak tulajdona volt. A kastély-komplexus a háború során, s az után, igen súlyosan megrongálódott. Évtizedes romladozása után végre a pozsonyi Komensky egyetem vette birtokába s helyreállítását 1972-ben megkezdték. Ennek során a kastélynak mind több és több középkori épületeleme bontakozik ki. Így az válik valószínűvé: a Révayak kastélya a XVI. századdal kihalt Nagyselmeciek gotikus kastélyára épült rá.

Bunta Magdolna

A KÜKÜLLŐVÁRI LELET

A dolgozat címében említett leletet erdélyi muzeológus nemzedékek sora Patóchi Zsófia ékszereiként emlegette. Muzológusok között fennmaradt hagyományról volt csupán szó, mert a lelet szinte érthetetlen módon mindmáig közöletlen maradt. (1) Ennélfogva az "egykori tulajdonjog" kérdését sem döntötte el a szaktudomány.

A lelet tulajdonosának a muzeológus hagyomány valószínűleg azért tartotta kizárólag Patóchi Zsófiát, mert ennek siremléke, az erdélyi renaissance kőfaragás egyik szép alkotása (2) éppen a küküllővári református templomban maradt fenn. (9–10. kép). E tényből következették, hogy itt temették őt el, amikor – siremléke feliratának tanúsága szerint – 1583. szeptember 1-én, életének ötvenedik évében meghalt (11. kép). 1897-ben a templom renoválása idején, ennek kriptájában három koporsóra bukkantak, melyek három női holttest maradványait őrizték, ugyanakkor az említett siremléket felnyitva, abban holttestet nem találtak. Ennek alapján tételezték fel, hogy a három koporsó egyik halottja Patóchi Zsófia volt.

A koporsók felnyitásakor azonban csontvázmaradványok mellett ruhadarabokat, viseletkellékeket, különféle textilfoszlányokat és ékszereket találtak. A leletről Kis-Küküllő vármegye akkori főispánja, a helyi református lelkész (ez utóbbi jelentése alapján), az erdélyi református egyház igazgató tanácsa, egyaránt értesítette az Erdélyi Múzeum Egyletet, melynek megbízásából 1897. május 21-én Szádeczky Lajos és Finály Henrik Küküllővárra utaztak.

A főispán értesítése szerint "Az egyik koporsóban kevés, de még felismerhető női ruhamaradványokat, egy viszonylag épp állapotban lévő gazdag arany díszítésű fejkötőt, 3 db. igen szép régi zománccal díszített arany karperecet, egy arany nyakláncot, egy fülbevalót, több díszítésnek használt finom munkájú arany gombot és egy KENDI. SOPH (IA). BOG (ATHI). MENIHART feliratos arany karikagyűrűt találtak" (12. kép).

A református lelkész jelentésében a következő tárgyakat sorolta fel: "3 drb. arany karperec, 1 drb. arany nyaklánc, 1 drb. fülbevaló (zöldes kővel), 1 drb. karikagyűrű, 55 drb. mentegomb, 2 drb. fejdisz." A mentegombok – írja a továbbiakban – aranyból valók, de papírvékonyaságuk, csak díszül voltak kétoldalt felvarrva a mentére, a valódi értékes gombok, 28 drb. még bent maradtak a koporsóban, valamint az egyik fülbevaló és egy karperec is. (3)

A három koporsóban talált leletről beszámolt az Erdélyi Múzeum Egylet részéről helyszíre küldött bizottság egyik tagja Szádeczky Lajos is. Leírása szerint a legbelső (általa így számozott) első koporsóból csontvázmaradványok mellett különféle textil foszlányok (öltözék, szőnyeg stb.) és egy zöldes

patinával bevont, sodrott ércgyűrű került elő, ez utóbbi érintésre három darabba tört. A középső, második koporsóban csontvázat ruha és más textil, valamint lábbeli maradványokat találtak csak. Tehát Szádeczky leírása szerint a két legkorábban elhunyt személy koporsójából az említett sodrott ércgyűrűn kívül ékszer nem került elő. A harmadik, legszélső, vagyis a három személy közül legkésőbb elhunyt koporsójának leltárából viszont a következőket jegyezte fel: textilmaradványok (szőnyeg, selyem fejpárna, szemfedő, hajháló stb.), néhány viszonylag jó állapotban megmaradt ruhadarab: egy sárga-piros-zöldes selyemfonadékból hálószerűen kötött, selyem zsinórokkal összefűzött, arany és ezüst skófium fonalas szegélyes mellény, sötétkék bársonymentefelálló gallérral, ráncokba szedett bodros vállakkal, rövid ujjal. Nyak, váll és mellrészén, valamint az alsó kerületén selyem paszomántos sulytásokkal kivart diszitással, alól kétoldalt és hátul bevágva. E mente hossza a hátrészen kb. 1,20 cm, gallérja bősége 40 cm, alsó kerülete 2,40 cm. Bélése sávós sárga pluche. Erre a mentére – írta Szádeczky – voltak felvarrva a nagy és kisebb boglárok, melyeket a koporsó felbontásakor leszedtek. A halott feje táján egy kis kerek kék apró aranyboglárokkal és 8 db. aranyfoglatu türkizzel díszített főkötő volt. Az egyik türkiz foglatának belsejében Szádeczky a 29-es számot vélte felfedezni s ebből azt következtette, hogy eredetileg több aranyfoglatu türkiz lehetett, mint amennyi a koporsóból előkerült. A harmadik koporsóban talált ékszerek között ő is felsorolta a már említett, felíratos gyűrűt, továbbá 1 db. fülbevalót, 3 db. színes zománcozott arany lemezekből és láncszemekből álló karperecet, valamint egy nyakékül szolgáló, keleti gyönggyel és négyszögletes zománcozott aranyrudacskákkal díszített bársonypántot. A rudacskák alján Szádeczky betűket látott és a továbbiakban mentecsattokról is írt, melyeket ugyancsak ebből a koporsóból szedtek ki.

A templomban megőrzött siremlék és a gyűrű révén számításba vehető két családnév szerint a kükküllővári első koporsó halottja Bebek Györgyné, Patóchi Zsófia volt. (4) Siremlékét veje (Zsuzsánna nevű leányának férje), Somlyói Báthory István állíttatta. A harmadik legszélső koporsó halottja Bogáthy Menyhértné, Kendy Zsófia volt. A középső, második koporsóban pedig valószínűleg Patóchy Zsófia (Judit nevű?) (5) leányát, Kendy Ferencné, Kendy Zsófia anyját temették el.

Szádeczky beszámolója szerint az első és a 2. koporsóban egyetlen gyűrűt kivéve ékszereket nem találtak. Tehát az egykori Erdélyi Muzeumban és jelenleg az Erdélyi Történelmi Muzeumban Patóchi Zsófia ékszereiként nyilvánított tárgyak unokája, Kendy Zsófia tulajdonát képezték. Igaz viszont az is, hogy az idézett három jelentést összevetve, az egész leletet, de az ékszereket illetően különösen zavaros képet nyerünk. Ennek magyarázatát abban kell keresnünk, hogy az Erdélyi Múzeum két szakemberének megérkezése előtt az ékszerek egy részét a ruhákról már leszedték, a koporsókból kivették. Erre a református lelkész és Szádeczky Lajos jelentése is utal. Nem szakemberek dolgoztak és valószínűsítjük, hogy a "felfedezés lázában" e munkálat során figyelmüket számos részlet kerülte el, melyre később már nem emlékeztek, miután külön-külön pontos leltárat a koporsókban talált tárgyairól azonnal, a helyszínen nem készítettek.

Szádeczky Lajos a kükküllővári felfedezésről tudósító közlését azzal fejezte be, hogy a leletről részletesen Finály Henrik fog beszámolni az Erdélyi Múzeum XV. kötetében. Időközben a lelet a kolozsvári református püspökséghez került. Értékének felbecsültetése után az Erdélyi Múzeum megvásárolta

azt, majd, amint az egykoru tudósításokból értesülünk "... a szakkörök általános óhajására...", egy hónapi időtartamra tanulmányozás végett a budapesti Iparművészeti Múzeumnak átengedte. Budapesten az Országos Régészeti Társulat 1897. február 15-én tartott közgyűlésén "a maga nemében páratlan leletet", mely "általános meglepetést keltett" a szakosztály titkára mutatta be. Viszont, Finály Henriknek a lelet feldolgozására ideje már nem maradt. Az Erdélyi Múzeum soron következő kötete nekrológját közölte, mely szerint a kiváló szakember 1898. február 13-án elhunyt. (6)

A küllői három koporsó restaurált ruhadarabjai rendkívül érdekes, értékes adalékokat szolgáltatnak a XVI. század második felének erdélyi viselet-történetéhez. A dolgozat keretében e tárgykörrel nem foglalkozunk. Ezért a továbbiakban csak azokra a viseletképekre hivatkozunk, amelyeknek ékszer tartozékai is voltak. Célunk, a dolgozat címének megfelelően, a küllői ékszerek bemutatása és a megfigyelésük során felmerült ötvösségtörténeti kérdések felvetése.

A küllői lelet említett tulajdonosai családi kapcsolataik révén olyan személyekkel hozhatók összefüggésbe, akik hivatali beosztásuk, tetteik, állásfoglalásuk, társadalmi, vagyoni helyzetük révén Erdély 1541–1606 közötti politikai eseményeinek örvényében hosszabb, rövidebb ideig sodródtak, vagy irányvonalat próbáltak szabni azoknak. Ezért mielőtt a különböző ékszerek típusait ismertetnénk vázoljuk e személyekre vonatkozó érdekesebb adatokat.

Patóchi Zsófia az eperjesi (eltűnt helység, Arad vagy Zaránd megyében) Patóchi Ferenc leánya, aki Zápolya János halála után Izabella királynő és a csecsemő János Zsigmond hive, bizalmi embere, tanácsadónak egyike maradt 1549 után is. 1553-ban a visszahozataluk érdekében szervezett mozgalom egyik vezetője. A Habsburg terjeszkedési politika ellensége. 1549-ben a négy leghatalmasabb erdélyi főurak egyikeként említik. (7) Leánya Zsófia a Gömör megyei pelsőci Bebek család egyik tagjához Györgyhöz ment férjhez. Bebek György osztrák párton állt, ugyanakkor apja időlegesen Izabella hive volt. György 1562-ben a füleki török bég fogságába került. Egy ideig Konstantinápolyban is raboskodott. 1566-ban János Zsigmond közbenjárására megszabadult a török fogságból, Erdélybe jött és hadainak főkapitánya lett. (8) Fogsága idején magyarországi birtokait felesége Patóchi Zsófia igazgatta. A Szendrőt, Krasznahorkát és Torna várát uraló Bebek család összefüggő nagy birtokteteinek központja Szádvár volt (Miskolctól északra). 1567-ben Patóchi Zsófia e várat öt napon át védte a tuleróval támadó Schwendi Lázár felső-magyarországi császári főkapitány csapattal szemben s végül a szabad elvonulás feltétele mellett adta azt fel. (9) Utja Erdélybe vezetett ahol férje tartózkodott. Egyik leánya (Judit?) Kendy Ferencnek lett a felesége.

Kendy Ferenc Erdély fejedelme Báthory Zsigmond, három kormányzó, tanácsosai egyikének, Kendy Sándornak volt a testvére. Mindketten, Kowachóczy Farkassal, Báthory Boldizsárral és másokkal együtt áldozatai lettek az 1594 augusztusában első lemondása után visszatért Báthory Zsigmond által véghezvitt vérfürdőnek. Kétségtelen, hogy mindnyájan a Habsburg ellenes politika hívei voltak s ellenezték a török szövetség felbontását. Igaz viszont az is, hogy kivégeztetésükben anyagi indítékok is szerepet kaptak. Egykoru és XVII. századi források szerint Kendy Ferenc kora egyik legvagyonosabb emberének a hírében állott. "Drágaköveiről, ékszereiről, arany és ezüst marháiról" valóságos legendák keringtek. Maga mondotta őrleinek kivégzése előtt gyalui börtönében, hogy az "ő rettenetes nagy vétke amiért meg kell halnia ... csak

az, hogy egy kevés pénzt összegyűjtött". A küküllővári 3., leánya Zsófia (Bogáthy Menyhértné) koporsójában talált ékszerek valószínűleg ezekből "Kendy féle kincsekből" valók. A politikai életben neve 1575-ben tűnt fel először, a Békés Gáspár által vezetett felkelés leverésében. Az ezt követő években kelt oklevelek szerint Küküllő megye főispánjaként szerepel. (10) 1584 szeptemberében annak a követtségnek volt a vezetője, amely Erdély adóját a Portára vitte. A következő évben újra utban Konstantinápoly felé, Tírgovistében Havasalföld uralkodójával Petru Cercellel tárgyalt, ez utóbbinak Báthory István, ekkor már Lengyelország királyának, egyik unokahugával megkötendő házassága ügyében. (11) Kendy Zsófiáról csupán csak annyit tudunk, hogy 1600-ban még élt, de 1605 szeptemberében már nem, mert egy 1605. szeptember 20. -án kelt beiktató parancs és válaszlévlél (1819. január 28. keltezésű másolata) szerint Bogáthy Menyhértnek ekkor már Bánffy Margit a felesége.

Bogáthy Menyhért politikai szereplését a XVI. század utolsó és a XVII. század első évtizedében a következő adatok szemléltetik. 1598. augusztus végén Perusith Mátéval együtt a szászsebesi tábori országgyűlés követeként Kolozsvárra utazott, hogy az immár másodszori lemondása után ismét visszatért Báthory Zsigmonddal a rendek visszafogadó határozatát és feltételeit közölje. (12) 1599. október 27. -én a sellenberki csatát megelőző fegyverszünet napján az erdélyiek tuszaként Székely Mózessel együtt Mihai Viteazul (Vitéz Mihály) táborába tartózkodott. A csatát követően Mihai egyik bizalmi embere (13), de 1600 szeptemberében Miriszlónál már ellene harcolt. Valószínűleg érdemei is akadtak az események során, mert 1600. november 20. -án Basta György felterjesztést írt érdekében II. Rudolffhoz, november 23. -án pedig, az erdélyi tanácsurak folyamodnak a császárhoz, hogy feleségének Kendy Ferenc leányának a Báthory Zsigmond által confiscált javakat visszaadják. (14) 1603-ban Székely Mózes oldalán Basta ellen harcolt. Része volt Bocskay István fejedelemségre választásában. Jutalmul egyéb birtokok mellett Radnótot is megkapja. 1606-ban viszont a Bocskayval elégedetlenek táborának egyik fejedelem jelöltje. 1606 decemberében már nem élt.

Báthory István, Patóchi Zsófia küküllővári siremlékének készítője (Bebek Zsuzsanna férje), Báthory Endre biboros és Báthory Boldizsár testvére, illetve Báthory Zsigmond fejedelem unokatestvére. 1594-ben a Szilágyságot dúló török-tatár hadak fölött Lampertnél győzelmet arató erdélyi sereg vezére. Testvére, Boldizsár, meggyilkoltatása után Lengyelországba menekült. 1599-ben visszatért. Másik testvére Endre 1599-ben amikor Mihai ellen táborba szállt, a kormányzást Istvánra bízta. A sellenberki (1599. október) és a goroszlói csata (1601. augusztus) közötti időszakban hol menekült, hol visszatért Erdélybe. 1604-ben Bocskay István mellett az egyik fejedelemjelölt.

E rövid történeti áttekintés után az alábbiakban azokat az ékszereket ismertetjük, amelyekről az egykori Erdélyi Múzeum hagyatékából, annak utódintézményében, a kolozsvári Történeti Múzeumban (Muzeul de istorie al Transilvaniei) őrzött feljegyzések segítségével sikerült megállapítanunk, hogy a küküllővári leletből származnak. Ezek, Kendy Zsófia már említett gyűrűje mellett, különböző formájú és nagyságu aranyboglárok. Összesen 95 db., tizenegy változatban. A változatok megállapításánál egyrészt a boglárok formáját, másrészt a rajtuk levő zománc színváltozatait, a díszítmények karakterét és ötvöstechnikai kivitelezését vettük figyelembe. Alapformájuk és technikai megoldásaik alapján a 95 db. boglár 9 típust képvisel.

1. Alapformája kb. 3 cm átmérőjű kör, magassága 2 cm. Szerkezetét tekintve három részből áll: a) 1.5 cm átmérőjű, középpontjában átlukasztott, kb. 1.5 mm magas, merőlegesen felhajlitott oldalú körrekesz, melyhez a peremrészt alkotó, áttört stilizált ornamensek a boglár hátlapjára forrasztott keskeny aranylemezekkel kapcsolódnak. Az ornamensek kb. 1 mm széles lemezből formált, fordított páros fél S-ek, melyekhez mindkét oldalon indadiszek csatlakoznak. Fölöttük, a boglár peremrészének kerületén egészen vékony tüvel pontozott, hajlitott, erősen elhegyesedő levélszerű disz látható. A fél S alaku motívumok belső érintkezési pontjától, a központi körrekesz oldalához, 1 mm széles, félkörösen ivelt aranylemez csatlakozik. A páros fél S motívumok mellett egymással szemben kanyarodó indadiszek fölött egy központi elhelyezési, gömbölyített, cizellált, és két oldalra hajló pontozott felületű levélmotívum helyezkedik el. A páros fél S motívumok valamint a leirt összes diszítőelemek háromszor ismétlődnek a boglár peremrészén és elhelyezésük, sorrendjük révén a motívumkombinációk négy változatát hozzák létre. b) A boglár középső tagja, áttört, lemetszett, homorított, középpontjában átlukasztott félgömb, mely a központi körrekeszt fedi. Motívumelemei: páros alsó fél S-ek, félhód-szerű, pontozott rekeszek, és egy tőből induló oldalra hajló levelek. Ebben az együttesben is a motívum-elemek háromszor ismétlődnek. c) Az áttört félgömb homoru tetején átlukasztott igazgyöngy helyezkedik el. A gyöngyön kis gömböcskében végződő vékony aranszál halad át, mely a boglár alsó és középső részét az alaplap hátuljára forrasztott, viszonylag vastag drótból képzett füléhez rögzíti, illetve a boglár három tagjának egymás fölé kapcsolását biztosítja. (13. kép) A boglárok alsó részének hátára kis aranylapocskákat forrasztottak, melyeken benyomott, összekapcsolt VR mesterjegy látható. (14. kép)

A küküllővári leletben ebből a típusból 50 db. boglár ismeretes. Mindenik együgyanazon kéz munkája, de mesterjegy csak 15 darabon látható. A boglár motívumelemeinek kivitelezését vizsgálva feltűnő, hogy azokat vékony, keskeny aranylemezekből rekeszzerűen képezték ki, s ezeket egymás mellé, valamint a központi körrekesz oldalaihoz és aljához forrasztották, tehát nem fémlapra dolgozták rá, ezáltal a boglár peremrésze és középső (b) tagja áttört motívumsort képez. A rekeszeket zománcal töltötték ki. A páros S motívumok rekeszeiben fehér, az indadiszit formáló rekeszben kék, a levélrekeszben pedig fekete a zománc színe. A zománc felületét bemélyített aranszínű pontocskák díszítik. (15. kép)

Az ötven darab boglárból mindössze hét maradt teljesen épen. Egyeseken a középső tag, másokon az igazgyöngyszemek hiányoznak és csak a gömböcskékben végződő drótszálak maradtak meg. A boglárok formája, a peremrészek kiképzése, valamint a hátlapjukon levő fülek nyilvánvalóvá teszik, hogy gombolásra nem használhatták őket, hanem felvarrva ruházat díszül szolgáltak. Szádeczky Lajos említett jelentéséből ki is tűnik, hogy a Bogáthy Menyhértné, Kendy Zsófia koporsójában talált ötvenöt db. (kisebb-nagyobb?) gomb csak "díszül volt felvarrva" egy sötétkék színű bársonymentére. A kolozsvári Történeti Múzeum gyűjteményében két fényképre bukkantunk, melyeken egy mente, annak ujj, illetve vállrésze látható. A fényképek – még a század elején készültek – segítségével azonosítanunk múzeumunk textilgyűjteményében őrzött Kendy Zsófia koporsójából származó mentét, u. is a képek hátlapján egykor feltűntették, hogy azok a küküllővári kriptá harmadik koporsójában talált mentét ábrázolják, csak hogy ennek anyaga vörös színű és nem sötétkék bársony, amint azt 1897-ben Szádeczky írta.

2. Alapformája körbe írható. A kissé domboru lemez átmérője kb. 1.3 cm, magassága 0.5 cm. Az alapon három körrekesz van, melyeknek középpontja átlukasztott. A körrekeszen belül, az arany alapon spirálisan haladó szálak alkotnak kört. A külső, szabad iveken egy-egy bőrtü látható. A körrekeszeket egyrészt levél alakú rekeszek fogják közre, ezekben váltakozva bemélyített aranyos pontokkal diszitett kék illetve fekete zománc, másrészt két-két levélmotívum között háromkarélyos cizellált ornamens látható. Ezekből a boglár központi része felé 3-3 párhuzamosan elhelyezett spirális szálakkal diszitett lemezkék indulnak, találkozásuknál kör alakú, homoru, középpontjában átlukasztott rekesz helyezkedik el. Az ivelt lemezkéknek a központi elhelyezései körhöz való kapcsolódás által alkotott szögekben egy-egy fekete zománcos körrekesz helyezkedik el. Az aranyalap hátára kis fülecskét forrasztottak. A központi körben, valamint az alapra helyezett átlukasztott körrekeszek központjában valószínűleg kis igazgyöngyök voltak. (16. kép)

3. Alapformája, méretei 2-es számú boglárral egyezőek. Ötvöstechnikai kivitelezését tekintve attól csak abban különbözik, hogy az aranyalapra helyezett körrekeszek középpontjában cizellált félgömb helyezkedik el és a levelek által közrefogott háromkarélyos motívumot három fehér zománcos rekeszből képezték. Mesterjegy sem a 2-es, sem pedig a 3-as számú boglárban nem látható. A leletben a 2-es számú boglárból 1 db., a 3-as számúból 2 db. található (17. kép).

4. Alapformája 2 cm-es egyenlőoldalu háromszög. Az oldalukat kb. 6 mm átmérőjű kissé felhajló szélű körrekeszek törik meg, ezeken belül vékony szálból rugószerűen képzett két koncentrikus kör látható. A körrekeszek átlukasztott középpontján bőrtüben végződő drótszálak haladnak át, amelyek valószínűleg gyöngyöket rögzítettek. A három drótszál a boglár hátlapján egybecsavart. Az egymás mellett levő két körrekesz felső, külső területén és a harmadik körrekesz függőleges átmérőjének vonalában egy-egy bőrtü van. Ezeket összekapcsolva egy másik, képzeletbeli egyenlőoldalu háromszöget kapunk. A boglár oldalai mentén kb. 1 mm széles rekesz látható. A három kör által képzett szabad részen ivelt, egy pontban egyesülő három, filigránnal képzett, két végénél elkeskenyedő ornamens foglal helyet, melyet tetején egy bőrtü zár le. A motívumot alkotó három elem közötti közökből filigrános keretelésű ivelt lapocska húzódik a boglár három szögének az irányába. Végződésük és a szög közötti rész átlukasztott. E boglár érdekessége, hogy alapja egy vékony aranylemez, melyre a diszitőelemeket rádolgozták. A boglár oldalai mentén húzódó rekeszben a zománc fekete, rajta bemélyített aranyszínű pontocskák. A közepén levő filigrános keretelésű ornamensben ugyancsak aranypontozásu, de kék zománc van, az ivszerű lemezkéken pedig, egymástól egyenlő távolságra négy-négy, fehér zománcos körrekesz látható. A hátlapra viszonylag vastag drótból képzett fület forrasztottak. Mesterjegye négyzet alakú aranylapocskán VR. A kék, fekete és fehér zománc színárnyalata azonos az 1-es típusú bogláréval. Diszitőelemei kizárólag geometrikus formák. Kivitelezésük a sodronyzománc és a rekeszes zománc kombinálásával történt (18. kép). E típusból öt db. boglár ismeretes. Rendeltetésük biztosan megállapítható u. is egy 2,5 cm széles 45 cm hosszú nyakékül szolgáló bársonycsikra voltak felvarrva (19. kép). Szádeczky a leletek között említ is "egy keleti gyönggyel és négyyszögletes, zománcos aranyrudacsikkal diszitett nyakéket." Egy másik jelentésben pedig két fejdíszről olvasunk. A két jelentés szerzőjének egybehangzó véleménye szerint a 11. képen látható ékesség, melyen ez utóbbi boglár típus található ugyan csak Kendy Zsófia koporsójából került elő.

5. Alapformája 1,2 cm-es oldalu négyzet, magasság 7 mm. Enyhén domboru fémlapon a négyzet függőleges és vízszintes középvonalán két-két filigrán-nal képzett kör kerületéről hat, egészen vékony drótszálv indul, melyeket találko-zási pontjuknál bőrtü zár le. Az egymást érintő körök által képzett ívekben, a négyzet alapforma négy sarkán ugyanennyi körreksz látható. Ezek belső, a bog-lár középpontja felé eső részétől négy rombuszserű, kissé ívelt rekesz emelke-dik ki, szögeik érintkezési pontjánál bőrtüvel. A körrekeszekben türkizkék szí-nü, bemélyített aranypontocskával diszitett zománc van, a rombuszrekeszekben pedig fehér a zománc színe, s a vízszintes átlók közepe táján szintén bemélyi-tett aranypontocskák helyezkednek el. A boglár alapját alkotó lemez hátlapján nincs mesterjegy és hiányzik a fül is, de az alaplemez három helyen körszerűen átlukasztott. Valószínűleg az ezeken átfűzött szálakkal rögzítették őket (20. kép). E típusból összesen négy darab boglárt ismerünk. Rendeltetése: felvarrva diszül szolgált. A leírások szerint a kükküllővári 3. koporsóban egy kis kerek, apró aranyboglárokkal körbevarrt fejdíszet találtak (21. kép). A képen látható fejdísz vörös bársonyból készült, s a leltárkönyvek bizonyossága szerint a kükküllővári leletből származik. A bársony színe egyezik a mente és a nyakék színével. A fejdíszben felvarrva több apró kis boglár mellett ez a típus is jelen van.

6. Alapformája kb. 1,3 cm-es oldalu négyzetbe foglalható. Oldalait félhold alaku rekeszek alkotják, melyekből a zománc kihullott. A félholdak kis égszínkék zománccos körrekeszekben végződnek. A négyzet szögein négy kör kerületéről ívek indulnak, ezek egyetlen szálból képzett körhöz csatlakoznak, ez utóbbi középpontjá-ban pedig bőrtük helyezkednek el. A négyzet sarkain levő köröktől a boglár közép-pontja felé négy ívelt rombusz alaku fehér zománccos aranyos pontozású rekesz indul. A rombuszrekeszek találkozásánál bőrtü áll (22. kép). E típusból egyetlen darab maradt meg. Mesterjegye nincs.

7. Alapformája kb. 1,4 cm-es négyszög. Az aranylap sarkai háromkarélyo-sak. Az oldalak felezőpontján négy filigránnal képzett kör kerületéről ívek indul-nak, találkozásuknál bőrtü áll. A filigrános körök mellett oldalt két-két fehér zo-mánccos aranypontos kis körrekesz egy-egy fülecskét fog közre. A boglár alapjá-nak közepén négy lándzsaszerű rekesz találkozásánál bőrtü helyezkedik el. A lándz-saformájú rekeszekből a zománc kihullott. A lándzsarekeszek alsó részénél a négy szög irányában egy-egy fekete zománccos, aranypontos levélrekesz látható (23. kép). E típusból a leletben 4 db. boglár található. Mesterjegye nincs. Az oldalakon levő kis fülecskék valószínűleg arra szolgáltak, hogy a boglárt felvarr-hassák.

8. Alapformája 8 mm-es egyenlőoldalu háromszög, magassága 5 mm. Az aranylemez alapon filigránnal képzett két egymás mellett levő kör fölött egy har-madik helyezkedik el. A körök kerületéről négy, bőrtüben záródó ív indul. Az egymást érintő körök által képzett ívekben három lemezzel formált köralaku re-kesz helyezkedik ek, ezeknek a boglár központja felé néző oldalaitól három lándzsa-szerű, kissé ívelt, bőrtüben záródó ornemens indul. Az aranylap a filigrános kere-telésű körök külső pereme mentén három helyen átlukasztott, hátlapján forrasz-tott kerek fül. Mesterjegy ezeken a boglárokon sincs. A körrekeszekben fekete fe-hér pontozású a zománc, a lándzsaszerű rekeszekben pedig fehér a zománc színe (24. kép). Összesen 22 db. ilyen alapformájú boglárt ismerünk. Ezek között a zománc színkombinációját tekintve 7 változat figyelhető meg. A körrekeszben fe-kete, kék és fehér aranyszínű, pontos, fehér vagy pont nélküli zománc van. A lándz-saszerű rekeszben fehér és kék aranyszínnel, vagy feketével pontozott a zománc.

9. Alapformája 1 cm átmérőjű kör, magassága 5 mm. Filigránnal kiképzett hétkarélyos virághoz hasonló aranyozott ezüst alapon egymás fölé helyezett rugószerűen csavart szálból képzett sorok félgömböt alkotnak, melynek tetejét bőrtű zárja le. A karélyok szélein az alap átlukasztott, hátlapján kerek fül látható (25. kép). Mesterjegy nincs rajta. E típusból összesen két boglárt ismerünk. A (19. képen látható nyakékre felvarrva használták.

A mentén jelenleg boglár nincs és felvarrás nyomai sem látszanak rajta. A 4-es, az 5-ös, a 8-as és 9-es számokkal jelzett boglár típusokkal a nyakéken (19. kép), az 5-ös és 8-as típusaakkal pedig csak a fejdíszben találkozunk (21. kép). Ezen a 8-as típusból kb. még 55, az 5-ös számmal jelzett típusból pedig 10 boglár rögzítő nyomai látszanak. A 4-es és 9-es számmal jelzett típusok csak a nyakéken találhatók. A 8-as típusu boglár összes említett változatai mind a nyak, mind a fejdíszben jelen vannak. A 2-es, a 3-as, a 6-7 számú boglárokkal az említett viseletkellékeken (mente, nyak és fejdísz) nem találkozunk. Nyilvánvaló, hogy ezek is az előzőkhöz hasonló célokra szolgáltak.

A nyakéket 45 cm hosszú, 2,5 cm széles két végénél összefűzésre szolgáló zsinorral ellátott bársonypántra rögzített boglárok, gyöngyök és zománccból képzett geometrikus díszítőelemek alkotják (19. kép). Mint mondtuk rajta a 4-es, az 5-ös, a 8-as és a 9-es számú boglárokkal találkozunk. A háromszög alapformájú (4-es) boglár típus két oldalán lent és felső részén, két-két kis (8-as) boglár látható. A 9-es számmal jelzett boglártól sugárszerű elhelyezésben kb. 10x2x2 mm-es aranyozott szélű, fehér zománccos hasábok indulnak, tetejükön 3-3 élénkpiros színű gyöngy. A hasábokat a rajtuk három helyen áthaladó szállal rögzítették a bársonyalapra. A hasábok által alkotott közökben rugószerűen csavart fémszálak kis köröket képeznek. Ezeket a rugó belsejében haladó szál rögzíti. A 4-es típusu boglárokat és az utóbbi díszítőelemeket élénkpiros színű gyöngyök és aranyos, szátra felfűzött kis gömböcskék keretelik. A fentebb említett boglár (4-es) ötször, míg az utóbbi ornamensegyüttes négyszer ismétlődik a bársonypánton. A nyakéken levő boglár típusok, az aranyos szélű gyöngyökkel ékített zománccos hasábok, az aranyos kis gömböcskék kétségtelenül ötvös által készített munkák, de a bársonypánton való elhelyezésük, a zománccos gyöngyös és bogláros ornamensek összeállítása, az aranyszálakkal és a gömböcskéekkel, gyöngyökkel való keretelésük az efféle munkában nemcsak jártas női kézre vall, hanem annak élénk, színes képzeletvilággal rendelkező lényéről is.

A fentieket összegezve a 95 darab küküllővári boglár alapformája kör, egyenlőoldalu háromszög és négyzet. Díszítőelemeket stilizált, növényi és geometrikus elemek alkotják. Kivitelezésük cizellálással, poncolással, filigránnal, a sodrony-zománccal és a rekeszbe helyezett fehér, fekete és kékszínű zománccal alkalmazásával történt. A 4-es számú boglár érdekessége a rekeszbe helyezett és a sodrony-zománccal díszítőeljárás együtt való alkalmazása. Ezek mellett rugószerűen csavart fémszálakkal, igazgyöngyökkel és bőrtűvel díszítették őket. Az ismertetett boglárok tulajdonosa, Kendy Zsófia 1600-ban még élt, de 1605-ben már nem. Amennyiben a fenti adat helytálló a boglárok készítése ideje valószínűleg a XVI. század utolsó két évtizedére, vagy a XVII. század első éveire tehető.

Az 1-es és a 4-es számmal jelzett boglárokon, mint mondtuk összekapcsolt VR mesterjegy látható. A többi típusok mesterjegy nélküliek, de kivitelezésük, a motívumok elemei, a zománccal színe, a zománccozás módja, stb. mind amellettszól, hogy a 95 boglár egy kéz munkája.

Ötvöstechnikai kivitelezésükben a küküllőváriakhoz hasonló és ugyanakkor VR mesterjegyes boglárokat 1931-ben, illetve 1933-ban a csengeri (Magyar Nép-

köztársaság) református templom kriptájában is találtak. (15) A csengeri leletben a VR mesterjegyes boglárók mellett más, IAL (vagy IAD), HD, BH, mesterjeggyel jelzett boglárók is vannak. Viszont hét azonos boglár közül haton HD, egy darabon pedig VR betűs bélyeg látható. Ezek mellett négy darab alapformáját tekintve négyszögbe irható zománcos boglárt ugyancsak VR mesterjeggyel láttak el, valamint egy zománccal nem díszített darabot is. E négy bogláron viszont egy-egy rekeszben a zöld színű zománc maradványai is felismerhetők. A csengeri VR és HD mesterjegyes boglárókhoz hasonló három db-ot 1901-ben Szolnok környékén fedezték fel, mesterjegyük ezeknek csak VR. (16) Tehát egy mester munkái mind a küüllővári, mind a csengeri és a szolnoki leletben jelen vannak. Ezek mellett a csengeri leletben is fellelhetők az 5-ös, és a 7-es számú boglárók, valamint a 2-es, a 3-as számmal jelzett boglár típusnak egy ezekről alig megkülönböztethető VR jegyes változata.

1931-ben Buda helységben (Buzáu megye, Román Szocialista Köztársaság) végzett ásatások alkalmával 8 db. zománcos aranyboglárt találtak. (17) Egy darabnak az alapformája körbe irható, széleit áttört S-szerű rekeszek alkotják. Hét db. boglár alapformája négyszög és a 7-es számú típussal teljesen azonosak. Mesterjegy ezeken a darabokon sincs, akárcsak a küüllővári lelet azonos boglárjain. A lelet publikálója (18) már 1931-ben valószínűnek tartotta az említett nyolc boglár erdélyi provenienciáját. Ugyanakkor közléséből az is kederül, hogy ezek a boglárók női öltözék díszét képezték, a ruha nyak körüli fodraira, valamint egy nyakékül szolgáló szalagra voltak felvarrva. Az említett boglárókat Mihnea havasalföldi fejedelem (uralkodott 1577–1583, másodszer 1585–1591 között) leányának sírjában találták. A templomot, mely Mihnea és Neaga fejedelem-asszony gyermekeinek temetkezési helye volt, valószínűleg 1579–1581 között építették. Neaga 1614-ben kelt végrendeletében minden ingó és ingatlan vagyonát az általa alapított kolostorra hagyta. Gyermekei, leánya is, akinek a sírjában az említett boglárókat találták, tehát feltehetően 1614 előtt haltak meg.

E boglárók méreteit, motivumkombinációt, ötvöstechnikai kivitelezését vizsgálva kétségtelen, hogy készítőjük abba az ötvöskörbe tartozott, mint a küüllővári vagy a csengeriek mestere. Bár, számtalan olyan esetet ismerünk, amikor egy ötvös, a másik munkáját utánozta, ezeket a példákat jelen esetben nem vehetjük figyelembe, mert lehetetlen dolog, hogy kb. 1.3, 1.4 x 1.4 mm-nyi felületen szinte mikron-nyi méretű részleteket ilyen pontossággal utánozni lehessen.

Mind a küüllővári, mind a csengeri leletben vannak azonos típusú de mesterjegy nélküli boglárók. Miután az utóbbi leletben a VR mesterjegyet használó ötvös mellett még három ötvös munkái is jelen vannak, nem határozhatjuk meg, hogy a mesterjegy nélküli boglárók különböző típusai közül melyek tekinthetők VR-mester munkáinak. A küüllővári leletben viszont csak VR jegyes és mesterjeggyel nem jelzett boglárók találhatók. Valószínűsítjük, hogy ez utóbbiakat is az az ötvös készítette, aki munkáit VR-rel jelezte. Ugyanakkor a csengeri lelet ezekkel azonos típusú (az 5, 7-nél leirt) boglárait, valamint a 2-es és a 3-as küüllővári típusokat az említett VR jegyes csengeri változat alapján, szintén VR mester munkáinak tartjuk.

A küüllővári boglárók ötvöse munkáit nem bemélyített mesterjeggyel látta el, hanem ezt kis négyzet alakú lapocskákba öntötte, melyeket aztán a boglárók hátlapjára forrasztott (14. kép). Megjegyezzük, hogy a csengeri lelet boglárait is hasonló módon helyezték el a mesterjegyeket. Az ötvösök a mesterjegyet a kész munkára általában beütötték. A vizsgálódásaink tárgyát képező munkák

esetében ez nem volt lehetséges. Egyrészt, mert erősebb ütésre a zománc a rekeszekből kihullott volna, a hajszálvékony spirális szálak, a sodrony stb. megromogálódhatott volna. Másrészt a papírvékonyaságu aranylemeze a jegyet nem lehetett beütni. Ha a 14. képet, az 1-es típusu boglár hátlapjáról készített felvételt megfigyeljük feltűnik, hogy az egészen finom ponttü milyen mély nyomot hagyott a fémlémezen. Ugy hisszük, a fentiekkel magyarázható, hogy a küüllővári boglárók mestere, de a többiek is a szokásostól eltérő módon jelezték munkáikat.

A boglárók típusainak leírásánál már említettük, hogy a zománcnak mint diszitőeljárásnak az alábbi módon való alkalmazása tűnik fel: a hajszálvékony fém, aranylemezből, a motívum formájának (levél, kör, lándzsa, rombusz, félhold stb.) megfelelő kis rekeszeket készítettek s ezeket kizárólag egyszínű, fehér, fekete, kék (és árnyalatai) zománcokkal töltötték ki. (19) A zománc felületét bemélyített aranyos pontocskákkal és fekete zománcon fehér, vagy fordítva fehér zománcon fekete pontokkal diszitették. A rekeszeket az 1-es számú boglár típus esetében egymás mellé forrasztották s így ismétlődő áttört motívumcsoportok keletkeztek. Más esetben a motívum keretét alkotó lemezeket a fémlapra forrasztották (pl. az 5, 7-es számú boglárók). A rekeszekbe zománcot helyeztek, melynek felületét az előzőleg már említett módon diszitették. Megjegyezzük, hogy a forrasztáshoz felhasznált arany finomsága megegyezett a boglárók fémfínomságával, ezért a rekeszek között, a forrasztás nyomai észre sem vehetők.

A küüllővári lelet boglárjain, a szolnoki és a csengeri VR mesterjegyes boglárókon, de ez utóbbi lelet más mesterjegyes darabjain is, valamint a Buda-Buzau-i templom 14. sírjából előkerült nyolc boglárón a bőrtü, a filigrán, a sodrony, a sodronyzománc, a poncolás, a cizellálás stb. mellett, különösen a fent említett, diszitőeljárás, a rekeszekbe, kazettákba helyezett (keretes) zománc hívja fel a figyelmet. Megfigyeléseim szerint ennek a zománcos diszitőeljárásnak a megjelenése kb. a XVI. század közepe tájára tehető. Jelenlegi tudomásom szerint a legkorábbi ötvöstárgyak, amelyeken ez a zománc technika feltűnik Izabella királynő (János Zsigmond erdélyi fejedelem édesanyja) opálos aranyárfája és gyöngyös arany nyaklánc. (20) E tárgyakon felismerhető zománc jelzi annak a technikának az indítását, amelyet későbbi, a XVII. század első felében készült változatai alapján "erdélyi zománc" elnevezéssel tart számon az ötvöstörténet. A nyaklánc részletein (hat nagy tagján) levő levélrekeszek és a küüllővári 1-es számú boglár középső tagjának, valamint a 2-es és 3-as számú boglár típusok levélrekeszeinek a kiképzése, a formája közötti hasonlóság szembeeső. A nyakláncban a rekeszekbe csak fehér, fekete és kékszínű zománcot helyezett e munkát készítő ötvös. A zománcos felületeket kissé bemélyített aranyos pontokkal, pettyekkel diszitette. Amint már említettük, a küüllővári boglárókon is csak ez a három szín figyelhető meg és a zománcos felületek diszitése is hasonló módon történt. A csengeri lelet hét azonos boglárján (egy db. -on VR, hat db. -on HD mesterjegy) ugyancsak fehér, fekete és kék a zománc színe. Az Izabella királynénak tulajdonított nyaklánc nagy tagjainak oldalaira szerkesztett ívelt lemezek felületén levő kis körrekeszek a küüllővári 4-es számú boglár típusok hasonló részleteire emlékeztetnek.

Az "erdélyi zománc" elnevezés a XIX. század második felében (1859-től) honosodott meg a szakirodalomban. (21) A múlt század utolsó évtizedeiben sorozatosan rendezett kiállítások, ezek szervezésével kapcsolatos gyűjtőmunka során a szakemberek a XVI. század második felében és a XVII. században ké-

szített ötvösreemekre is felfigyeltek. Másrészt, a XIX. század második felében létesített muzeumaink alkalmazottainak közgyűjteményeket gyarapító tevékenysége folytán az erdélyi provinciájú ötvös-íparművészeti emlékek nagy számban halmozódtak fel. Ezek tanulmányozása révén bizonyossá vált, hogy a XVI–XVII. századi ötvösművesség tárgyi emlékein elhatárolható, az eddig ismertek mellett, egy új zománctechnika, melynek művelői elsősorban erdélyi ötvösök voltak. Ezt a technikát ékszerek, násfák, melldíszek, fej és nyakékek, mentekötők, övpántok, tollforgók, női ruhák fűzőpántjai, boglárjai, kardhüvelyek stb. díszítésére használták, de egyházi célokra szolgáló ötvösműveken is szerephez jutott.

A technika jellegzetességét Bock, Henszlmann, Ipolyi, Römer, Pulszky, Deák Farkas és mások próbálták összefoglalni. Sokat és terjedelmesen értekeztek e témáról, de az, aki lényegét felismerte, Pulszky Ferenc volt. (22) Pulszky elsőként hívta fel a figyelmet az erdélyi zománccal díszített ötvöstárgyak egyik legkiválóbb emlékére Brózer István kolozsvári ötvös aranykelyhére. Bár jellemzése a technika lényegét nem fedi, ugyanis Pulszky az erdélyi zománccot a rekesz-zománc és a filigrán technika kombinációjának, egyazon tárgyon való, együttes alkalmazásának tartotta, érdeme, hogy tárgyi emléken határolta el az erdélyi zománccal azt a változatát, amely a Buda-Buzau-i, a csengeri és a küüllővári leleteken, valamint a szolnoki boglárokon keresztül az Izabella királynőnek tulajdonított násfához és nyaklánchoz vezethető vissza.

1895-ben közzétett tanulmányában Kövér Béla (Hampel József) már rámutatott arra, hogy az erdélyi zománc, melyet keretes zománccal is nevezett, nem egy összetételében új zománccféleséget jelent, hanem egy új eljárást, amellyel a zománccdíszítést alkalmazták. Helyesen ismerte fel azt is, hogy a XVII. század elején ez a technika módosult olyanképpen, hogy a keretelt mustrába helyezett zománccos felületet érezték, árnyalták. Másrészt a zománc színskálája bővült. Azonban az erdélyi zománccal a Kövér Béla értelmezésében is velejárója a filigrán. Tehát lényegében ő is e két technika együttes alkalmazásának tartotta az erdélyi zománccot. (23) Megjegyezzük, hogy ez a vélemény az utóbbi évtizedben közzétett munkákban is kifejezésre jutott. (24) Holott, korábban elsődleges szerepet játszó technikák, díszítőeljárások folytonosságáról van szó. A XVI. század második felében és a XVII. században tovább él pl. a bőrtü, a filigrán és a sodrony-zománccal egy változata is. De az erdélyi zománc az előbbi technikák nélkül is rendkívül gyakori. Előfordul viszont más zománccfajtákkal együtt, egyazon munkán. Példák erre: a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött "Patrona Hungariae" feliratos násfá, (XVI. század), valamint egy fűzőcsat (XVII. század), melyeken a rekeszbe helyezett, erdélyi zománc mellett a relief (de nem áttetsző) zománc is jelen van. A fűzőcsaton fiait vérevel etető pelikán látható. (25) A Brózer kelyhen a filigrán nem fordul elő, de a kehely nodusán és küllőin felismerhető a beágyazott zománccal egy változata.

A szakirodalomban helyet kapott az a felfogás is, mely szerint az erdélyi zománc azt az eljárást jelentette, amikor a motívumot fémlapokból alakították ki (arany, ezüst, réz), ezeket zománccozták, majd festették. A kék, lila, rózsaszínű, narancs, citromsárga, zöld stb. zománccos érezett mintákat kis csavarokkal, szögekkel stb. hátulról a tárgy felületére rögzítették. (26) Ez az eljárás a XVII. század második felében terjedt el, de a XVIII. század első évtizedeiben is gyakorolták. Ismerünk viszont a XVII. század végén készült munkákat melyeken a keretes, rekeszes zöld, bordó, kék zománc felületét nem festették, esetleg fehér zománccal pontoszták. Az előző esetben a festett zománc technikával

állunk szemben, mely felfogható az erdélyi zománc egy hajtásának, az utóbbi pedig az erdélyi zománcnak egy késői változata. Azonban véleményünk szerint ha elfogadjuk azt, hogy erdélyi zománc létezett, akkor annak megnyitvánulási formáit le kell szükíteni arra a technikára, amit rekeszes és keretes zománcnak nevezünk. Különben erdélyi zománccá válik a festőzománc is, mely viszont nyugateurópai indítású technika. (27)

Visszatérve a küüllővári lelet zománkos ékszereire hangsúlyozzuk ujólag, hogy ezek – akárcsak a csengeri, a szolnoki és a Buda–Buzau-i boglárók – az erdélyi zománctechnikának első szakaszát képviselik. A küüllővári boglárók készitési ideje feltehetően a XVI. század utolsó negyede, de egészen bizonyos, hogy 1604 után nem keletkezettek. Mikor, hol, illetve melyik ötvösközpontban kell keresniünk az erdélyi zománc eredetét s egyben a küüllővári boglárók készitőjét, az ötvöst, aki VR mesterjeggyel jelezte munkáit? Az alábbiakban ezekre a kérdésekre igyekszünk választ adni. Az erdélyi zománc indítását, mint már mondtuk, az Izabella királynőnek tulajdonított násfa és nyaklánc jelzik. E tárgyakat, mint ékszereket, stíluskritikai, formai, készitési felfogásbeli szempontból vizsgálva, következtetjük, hogy 1541 előtt nem készülhettek. Buda elfoglalása után Izabella királynő fiával János Zsigmonddal időlegesen Lippán tartózkodott. A rendek határozata értelmében 1542 tavaszán székhelyét Erdélybe, Dévára, majd Gyulafehérvárra helyezte. A gyalui compositio végrehajtása, Erdély I. Ferdinándnak való átadása körüli pártharcok közepette Martinuzzi és Izabella viszonya megromlott. A királynő udvartartását Gyaluba, Kolozsvár mellett rendezte be és itt tartózkodott 1542–1549 között. 1551-ben elhagyta Erdélyt, majd 1556 szeptemberében fiával együtt visszatértek az önálló erdélyi fejedelemség élére. A királynő és János Zsigmond fejedelem szeptember 22. –én fényes kíséretével érkeztek Kolozsvárra. Izabella szerette Kolozsvárt, szívesen tartózkodott a város falai között. Igaz viszont az is, hogy Kolozsvár polgársága mindvégig ragaszkodott a Zápolya házhoz. Ezuttal csak az év végén távozott innen, Lengyelországból való visszatérésük után a királynő országgyűlési határozatba foglaltatta, hogy "a város bebizonyított hűségéért jószágokkal fog megjutalmaztatni". 1556. szeptember–december közötti időszakot, majd 1557–58 telét itt töltötte fiával együtt. Szállása Kolozsvárott az Ovárban levő kolostor "Palatiumnak" nevezett része volt. Izabella 1559. szeptember 15. –én hunyt el. (28)

Arra vonatkozólag, hogy az említett tárgyak valóban Izabella királynő tulajdonát képezték nem rendelkezünk bizonyítékkal. Amennyire a hagyománynak általában hihetünk és a násfa valamint a nyaklánc valóban az ő tulajdonát képezték, e tárgyak keletkezési ideje feltehetően az 1556–1559 közötti évek voltak. E két ékszernél korábbra keltezhető keretes, rekeszes zománkos tárgyat nem ismerünk, ezért valószínűsítjük, hogy az erdélyi zománctechnika a XVI. század közepe táján alakult ki. A debreceni ötvöscéh 1557. évi szabályainak árákra vonatkozó része (XXXVI. artikulus) említést tesz virágos, gyöngyös zománkos ezüst művekről, kapsokról, pártáövekről, stb. melyek az előző időszakhoz képest egyre elterjedtebbekké váltak. (29) Kolozsvár és Debrecen ötvösei között a XVI. század folyamán szoros kapcsolat alakult ki. Hogy a két céh egymással mikor lépett egyezésre nem tudjuk, de 1563-ban a legényekre és az inasokra vonatkozóan már létezett megállapodás. (30) A kolozsvári ötvös céh levéltárában őrzött néhány levélből kiderül az is, hogy fontosabb kérdésekben a debreceni ötvöscéh tanácsért a kolozsvárihoz fordult. (31) Egyezés létezett pl. a remeket illetően. Ha kolozsvári ötvös Debrecenbe ment nem volt köteles új remeket készíteni, hanem "beálló pénzt" fizetett és "mesterasztalt adott". (32) Ez, a szokásostól

eltérő gyakorlat azzal függött össze, hogy a remek munkák azonosak voltak mindkét helyen. Illetve a debreceni ötvös céh ebben a kérdésben is igazodott a kolozsvári céh gyakorlatához. Az ötvös legények kötelező vándorévei során mustrák, technikák, munkatapasztalatok kisugárzásával, illetve kicserélődésével is számolnunk kell.

Feltevésünket, hogy az erdélyi zománctechnika eredetét kolozsvári ötvösök műhelyében kell keresnünk, amellet, hogy Izabella királynő kedvenc tartózkodási helye főleg Kolozsvár volt, a következő tények is alátámasztják. Az egyetlen biztosan városhoz és műhelyhez kapcsolható erdélyi zománcos ötvösmunka Brózer István már említett kelyhe (27. kép). E darab kétséget kizáróan bizonyítja, hogy Kolozsváron ezt a díszítőeljárást ismerték, alkalmazták. Az ötvöscéh levéltárában őrzött adatok tanúsága szerint Brózer István műhelyében 1630–31-ben a zománcos munkákat nemcsak a felszabadult legények, hanem az inasok is készítették. (33) Kolozsvári ötvös műhelyében készült (1590–1610 között) az az igazgyöngyös aranydiadém (28. kép), melynek keretes zománcos motívumrészletei és a küüllővári boglárók megfelelői között azonosság ismerhető fel. (29. kép). A diadém a rekeszekben kizárólag fehér, kék, fekete színű, arannyal pontozott zománc fordul elő. A 30. képen látható mellcsat is hasonló megoldásról tanuskodik. Ez utóbbi a XVII. század harmadik évtizedében ugyancsak Brózer István műhelyében készült. A felsorolt tárgyak készítési ideje kb. négy évtizedet felölelő időszak és bizonyítják, hogy ez a technika nem előzmények nélkül egyik napról a másikra jelentkezett Brózer István kelyhén, mint ahogy nem is tűnik el egyből, hanem párhuzamosan létezik a festett zománc mellett a XVII. század végéig. A Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött Kemény János erdélyi fejedelemnek (+1662) tulajdonított kard mellett példa erre egy 1683-as évszámú tollforgó is a Kolozsvár–Napoka-i Erdélyi Történeti Múzeum gyűjteményéből.

Arra a kérdésre, hogy kinek a személyével azonosítható az az ötvös, aki munkáit VR mesterjeggyel látta el, kutatásainak jelenlegi állása mellett hitelt érdemlő feleletet adni nem tudunk. A fenti gondolatmenethez kapcsolódva feltételezzük, hogy kolozsvári ötvös volt. (34) A küüllővári boglárók kivitelezésének finomságát, munkaigényességét tekintve Erdélyben Kolozsvár mellett csak a brassói és a nagyszebeni ötvösközpont jöhet számításba. Viszont Brassó és Nagyszeben ötvöseinek művészeti gyakorlatában a zománc olyan szerephez, mint Kolozsváron még a festett és a festőzománc fénykorában, a XVII. század második felében sem jutott. (35) Másrészt az ékszer általában (párták, csattok, tollforgók, stb. is) mindig kiegészítője a viseletnek. A szebeni és a brassói, vagy akár a segessvári ötvösök által készített ilyenfajta, jellegzetes stílust képviselő tárgyak sorába a küüllővári boglárók típusai aligha illeszthetők be.

A Kolozsvár történetével foglalkozó irodalomban gyakran találunk utalást arra, hogy a "kincses Kolozsvár" elnevezés a város egykori ötvösművészetének fejlettségével kapcsolatos. Függetlenül attól, hogy a "kincses" jelző egyedül az említett ténnyel függ össze vagy sem, a várost ötvösművészete miatt is megillette e jelző, mert művészetük az erdélyi fejedelemség viszonylatában a legmagasabbat képviselte. A "kincses" város falai között csupán a XVI. század közepétől 1700-ig, tehát 150 év alatt kb. 500 ötvös élt és dolgozott, de ez a szám nem foglalja magában a legényeket csak a "céhes mestereket". Csakhogy éppen a kincs, az amit művészetük jelent, maradt rejtve, mert az ötvösöknek ez a nagy száma nincsen összhangban az azonosított kolozsvári ötvösművek számával. Hosszadalmas lenne a tény okait fejtegetni. Egyre viszont szükségesnek tartjuk kitérni. A kolozsvári ötvösök városjegyet a XVIII. századig nem használtak, (36)

más erdélyi városok ötvöseit sem, de a szakirodalomban meghonosodott az a feltevés, hogy minden olyan ötvösmunka amelyen a mesterjegy korona kíséretében fordul elő, brassói eredetű. Ugyanis Brassó városa címerében szerepel a korona. Az utóbbi években végzett kutatásaink ennek az álláspontnak a tarthatatlanságát bizonyítják. Szeben esetében szerencsés körülmények folytán megmaradt a mesterjegy ellenőrző tábla. A mesterjegy bevezetéséről az 1556. évi kolozsvári országgyűlés határozott. (37) A céh, 1561. évi szabályzatába bele is iktatta a mesterjegy kötelező használatát, ennek ellenére a gyakorlat nehezen általánosodott és még a XVII. században is gyakoriak a büntetések, mert az ötvösök munkáikra nem ütöttek "bélyeget". A városjel hiánya miatt a mesterjegyet általában nehéz feloldani és a megoldás bizonytalan is. Pl. 1573–1588 között két Gyulay János nevű ötvös állott be a céhbe (Gyulaĵ János 1573, Giulaĵ Janos 1588), mindketten használhatták ugyanazt a mesterjegyet. (38) A XVII. század második felében az I O vagy O I mesterjegyet használhatta Ovári István (1657-ből) kolozsvári és Johann Ongert (1668-tól) szebeni ötvös is. Azonos mesterjeggyel ellátott több munkát kellene ismernünk mindkét mestertől, hogy stiluskritikai elemzés alapján dönthessünk. Kolozsvár esetében az azonosítást megnehezíti az ötvösök nagy száma. A XVI. század közepétől 1600-ig kb. 180 ötvös nevét ismerjük. Ezek közül – a fentebb idézett példa mellett – számtalan olyan eset adódik, hogy egyidőben, vagy rövid időközben bármelyik használhatta ugyanazt a mesterjegyet, mert névkezdőbetűik azonosak. Megfigyelhető a családnév és a családnévvé átalakult, eredetileg mesterségjelző Eöthweos (Ötvös) név következtelen, hol együtt hol külön való használata (pl. Franciscus Kepĵro, Kepijro Eothweos Ferenc) a céh jegyzőkönyvében, regisztrumaiban stb. Vagy pl. az ilyen esetek, Boncidaj Boros Istvan (1585) máskor Bonciday István (1587) néven szerepel. Ugyanígy következtelésre figyelhető meg a keresztnevek használatában. Ez utóbbi ugyanazon személy esetében hol magyar hol latin nyelven szerepel és természetesen félrevezethet bennünket. Más eset: a B I. mesterjegy jelentheti Banyai Istvánt, vagy Brózer Istvánt. (39) Számtalan hasonló példát sorolhatnánk még, melyek, miután a kolozsvári ötvösök ellenőrző táblája nem maradt meg, a mesterjegyek feloldását illetően óvatosságra intik a kutatót, nehezítik az ötvösjegyek, munkák azonosítását, és számos összehasonlító adat ismeretét teszik szükségessé.

Az olyan példák egész sorát is idézhetnénk amikor kolozsvári ötvösök tevékenységére vonatkozóan rendelkezünk levéltári adatokkal, de a céh regisztrumában nevük egyáltalán nem szerepel. Vagy, amikor egy ötvös személyét illetően későbbi évből találunk bejegyzést, a regisztrumban, mint ahogyan azt a céh más fennmaradt iratai tanúsítják. Brózer István neve 1630-ban fordul elő első ízben a céh regisztrumában, viszont egy 1624. július 26-án keltezett levélben, melyet a kolozsvári ötvösök Bethlen Gáborhoz intéztek az ő neve is szerepel. (40)

A fenti adatok idézésével lényegében azt is jelezni kívántuk, hogy a kutatások jelenlegi szakaszában a kolozsvári ötvösök tevékenységére vonatkozó gazdag, sokrétű, szerteágazó forrásanyag bármelyik pillanatban szolgáltathat olyan bizonyítékot "VR" mester személyével kapcsolatban, amelyek a feltevések köréből kilépnek. Attól függetlenül, hogy ezt a ma még ismeretlen mestert melyik ötvösközpont vallhatja majd magáénak, munkáinak tanúsága szerint kétségtelen, hogy az erdélyi ötvösök sorában méltán előkelő hely illeti meg őt.

JEGYZETEK

(1) A felfedezés körülményeit l. : SZÁDECZKY L. : A küküllővári sírleletek és régiségek. Erdélyi Múzeum, 14 (1897), 286–290, 293–295., SZÁDECZKY L. : A küküllővári sírleletek és falképek. Erdélyi Múzeum, 14. 286–290. A leletet román nyelven l. : BUNTA, M. : Tezaurul de la Cetatea de Balta (sec. XVI). Acta Musei Napocensis, 12 (1975) 219–234.

(2) A síremlék méretei: 1, 81x0, 90x0, 80 m. 1910-ben került az Erdélyi Múzeumba (Iatsz. II, 7534). Jelenleg Bukarestben a "Muzeul de istorie al R. S. R." tulajdonában (Iatsz. 2866). A síremlék hosszú oldalain egymástól (kb) egyenlő távolságra 3–3 virágtő melynek mindenikéből 3 szár indul egy-egy háromszirmu virággal (1. kép). A fej felőli keskeny oldalon cimere (2. kép), az ellentett feliratos oldal szélén egy-egy putto (3. kép). A tumba tetején fekvő női alak összekulcsolt kezekkel, szélein és az oldalak alsó részén akantusz és palmetta frizek. Megjegyezzük, hogy Patóchy Zsófia öltözete, ahogyan azt a síremlék ábrázolja hitelesnek tekinthető. Unokája, Kendy Zsófia koporsójában talált halotti ruhával megegyezik. A síremléket BALOGH Jolán (Ars Hungarica, 1974/2, 277) Berkenyesi Máté kolozsvári kőfaragó munkájának tekinti. Feltevését Berkenyesi fiának, Istvánkának (i. m. 91. kép) a sírkövén látható virágtő rajza és a Patóchy síremléken levő hasonlóakra alapozza. A fenti összefüggések alapján Berkenyesi Máté munkájának tartja a Wolpard ház kandallójának (1582) virágdiszes domborműveit is (i. m. 52. kép). Berkenyey Istvánka sírkövének faragványja valóban "szívhez szóló" ahogyan ezt Balogh Jolán megállapítja, de ha a két emléket részleteiben összehasonlítjuk lehetetlen nem észre venni, hogy a sírkő a kőfaragásban járattanabb kéz munkája, mint ahogyan a kivitelezés biztosságát tekintve a sírkő a Wolpard ház kandallója mögött is messze elmarad. Patóchy Zsófia 1583-ban halt meg. Balogh Jolán szerint a tumba 1586-ban (i. m. 277. u. o. 358, 1583-ra keltezi) készült, a Wolpard ház kandallója pedig 1582-ben. Az utóbbiakhoz motívum és stílus tekintetében valóban közel áll a sírkő, de ha ez kétségtelenül Berkenyey munkája nehezen képzelhető el, hogy egy kőfaragó, akit 1589-ben "rector cehe"-ként említettek, vésője alól 12, vagy akár 9 évvel korábban olyan munka kerülhetett ki, melyet Balogh Jolán "a legszébb magyar síremléknek" tekint (i. m. 277), de 1595-ben saját fiának sírkövét gyengébben vitelezzék ki a két emléket összehasonlítva talán a primitívebb kifejezés sem túlzott. Holott az évek teltevel – és ez mindefféle "mives"emberre érvényes – a mesterségben való jártasságszerzés, a gyakorlat, a kivitelezés biztosságát, tökéletesedését vonja maga után. Hacsak Berkenyey Máté a sírkövet nem "elagot" korban készítette, vagy a műhelyben foglalkoztatott valamelyik legényére bízta? Balogh Jolán idézett munkájából tujuk, hogy Szilágyi János jeles kolozsvári kőfaragó az ifjabb Báthory István számára 1593-ban Szilágysonlyon dolgozott. Patóchy Zsófia síremlékét, a felirat tanulsága szerint, veje (egyik leányának a férje), az ifjú Báthory István csináltatta. Motívum és stílus tekintetében mindkét szóban forgó emléket kolozsvári műhelyhez kapcsolhatjuk és miután a patóchy tumba esetében a Berkenyey sírkőhöz viszonyított motívum hasonlóságon kívül, a készítő mester személyét illetően más bizonyítékkal nem rendelkezünk, viszont tudjuk, hogy Báthory István számára Szilágyi János dolgozott, véleményünk szerint a feltételezések körét kiszélesíthetjük olyan formán, hogy a Patóchy síremlék készítőjeként Szilágyi Jánost is figyelembe vesszük. Kelemen Lajos, feltehetően szóbeli, közlésére hivatkozva Balogh Jolán írja, hogy 1587-től 1618-ig, a kolozsvári polgárkönyvben egyetlen kőfaragó vagy kőműves sincs beírva (Ars Hungarica, 1975, I, 43.) A Berkenyesi Máté személyével kapcsolatban közölt adatok kiegészítéseként megjegyezzük, hogy ennek neve 1596-tól szerepel a kolozsvári polgárkönyvben.

(3) SZÁDECZKY: i. m. 286–290.

(4) A Kolozsvár-Napoca-i Erdélyi Történeti Múzeum (Muzeul de istorie al Transilvaniei) gyűjteményében található egy arany karikagyűrű melyen a következőképpen kiegészíthető vésett felirat olvasható: PATOLCHI Z(S)OFIA, BEBEK, G(Y)ORG(Y)A(NNO), D(OMINI), 1566. A gyűrű a radnóti (Iemut) református egyházközség örökletéeként 1909-ben került az Erdélyi Múzeumba (Iatsz, II, 129). Sajnos az egykori leltárkönyvekből nem derül ki, hogy a radnóti templomban felnyitott kripták melyikében találták a gyűrűt, de a kriptákban eltemetett személyek nem hozhatók kapcsolatba a radnóti uradalom és kastély XVI. századi tulajdonosaival, a Kendy családdal. Viszont tudjuk, hogy a tulajdonosok egyikének Kendy Ferencnek a veje Bogáthy Menyhért a XVII. század elején birtokolta a radnóti uradalmat. Valószínűsítjük, hogy mint családi örökség a Bogáthyak valamelyike utódjának tulajdonát képezhette.

(5) A Kolozsvár-Napka-i Erdélyi Történeti Múzeumban őrzött néhány textilmaradványok esetében (ltsz. IV. 5055) a leltárkönyv feltünteti, hogy azok a küküllővári 2-es számú (Patóchy Klára) koporsójából származnak. Az említett textilmaradványok 1940-ben kerültek a múzeumba (vagy ekkor leltározták be őket?), tehát majdnem ötven évvel a koporsók felnyitását követően.

(6) Erdélyi Múzeum. 15 (1898) 123.

(7) Erdélyi Országgyűlési Emlékek. I. Budapest, 1875. 249–255., ZSILINSZKY M.: Patóchy Ferencz. Századok. 22 (1888). 611–621, 714–729.

(8) Erdélyi Országgyűlési Emlékek, II. Budapest, 1876. 261. Bebek György 1566-ban szabadult a török fogságból. 1567-ben ő vezeti Kővár ostromát. A négyes számú jegyzetnél említett gyűrű készítése és az erre vésett évszám (1566) feltehetően szabadulásának eseményével hozható kapcsolatba.

(9) NAGY I.: Magyarország családjai. Pest, 1862. 155–157, PERUCZKI B.: Szádvár. Élet és Tudomány 27 (1972). 52. 12. 2479–2481.

(10) LÁZÁR M.: Erdély főispánjai (1540–1711). Századok. 22. (1888) 33–34.

(11) PASCUC, Șt.: Petru Cercel și Țara Românească la sfîrșitul sec. XVI. Kolozsvár (Cluj), 1944. 62.

(12) Erdélyi Országgyűlési Emlékek. IV. Budapest, 1878. 237–238. Bogáthy Menyhértnek egy későbbi tanuvallomásából tudjuk, hogy ekkor családjával együtt Küküllőváron lakott. A Kendy családnak "részjósága" és udvarháza volt itt. Ez magyarázza azt, hogy Kendy Zsófiát Küküllőváron temették el. Anyja valószínűleg Kendy Ferenc halála után (1595) került ide. Ezzel szemben arra vonatkozóan, hogy Patóchy Zsófia milyen körülmények folytán tartózkodott itt 1583-ban, halála évében, nem rendelkezünk adatokkal.

(13) CRACIUN, I.: Cronicarul Szamosközy si însemnările lui privitoare la români 1566–1608. Kolozsvár, 1928. 122–123.

(14) Erdélyi Országgyűlési Emlékek. IV. 568.

(15) HÖLLRIGL J.: A csengeri református templom kriptájának leletei. Archeológiai Értesítő. XLVII (1934). 97–106. A csengeri lelet a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonában található.

(16) A szolnoki leletre, mely ugyancsak a Magyar Nemzeti Múzeum tulaajdonában van, dr. KOLBA Judit hívta fel a figyelmemet.

(17) POPESCU, M. M.: Podoabe medievale in țările române. București, 1970. 31. 169. sz. NICOLESCU, C.: Arta metalelor prețioase în România. București, 1973. 17–23.

(18) DRĂGHICEANU, V. N.: Săpăturile din Buda, Lapoș și Tisău-Buzau. Buletinul Comisunii Monumentelor Istorice. 24 (1931) január-márciusi szám). 158–176.

(19) A zománc összetételét tekintve kvarcból (finom porrártört üvegből), színezőanyagból, fémoxidokból (kobaltoxid, ónoxid stb.) és enyvből (?) állt.

(20) Magyar Nemzeti Múzeum. ltsz. Pig. Jank. 225., Pig. Jank. 6. (H. KOLBA J. –T. NÉMETH A.: Ötvösművek. Budapest, 1973. II. 32. kép)

(21) KÖVÉR B.: Az erdélyi zománccról. Archaeológiai Értesítő. 15 (1895). 289–290.

(22) PULSZKY F.: Budapesti Szemle. 4 (1874). 233–234.

(23) KÖVÉR B.: i. m. 291–295.

(24) HÉJYNÉ DÉTÁRI A. : Régi magyar ékszerek. Budapest, 1965.

(25) BIELZ, J. : Arta aurarilor sași din Transilvania. București, 1957. 43. kép. Erdélyi zománcos ékszereket közöl: ROZANOW, Z. –SMULIKOWSKA, E. : The Cultural Heritage of Jasna Góra. Varsó, 1974. , SMULIKOWSKA, E. : Ozdoly Obrazu Matki Boskiej Czestochowskiej jako zespolzabytkowy. Rocznik Historii Sztuki, T. 10. Nadbitka. Ossolineum, 1974. A Jasna Góra-i kolostorban őrzött ún. gyémántos ruhán vannak olyan ékszerek, amelyek mások mellett Báthory István adományaként kerültek ide, másrészt erdélyi zománcos násfák, boglárók csüngők, stb. Ugyancsak a "gyémántos ruhán" található egy a "Patrona Hungariae" feliratos násfa hasonmása is.

(26) BIELZ: i. m., HÉJJ-DÉTÁRI: i. m.

(27) MIHALIK, S. : L'émallerie de L'ancienne Hongrie. Budapest. 1961, 44.

(28) ZOLTAI L. : Ötvösök és ötvösművek Debrecenben. Debrecen, 1937. 37.

(29) NOVÁK J. : A kolozsvári ötvöscéh a XVIII. századig. Kolozsvár, 1913. 42.

(30) NOVÁK: i. m. 41–42.

(31) Állami Levéltár, Kolozsvár-Napoka, Az ötvös céh itatai. A debreceni ötvöscéh levele a kolozsvári ötvöscéhhez, (é. n.) 1590 előtt.

(32) U. o. Az ötvöscéh iratai. 1630–31. év.

(33) A küküllői boglárók VR jegyes mestere nem azonosítható Valentinus Radeciussal (Radecius Bálint). Az utóbbi tevékenységére vonatkozóan 1641–1677 közötti évekből rendelkezünk adatokkal.

(34) GYÁRFÁS T. : A brassai ötvösség története. Brassó, 1912. 276–277.

(35) Az eddig ismert legrégebb városjegyes kolozsvári ötvösmunka 1765. évben készült.

(36) Erdélyi Országgyűlési Emlékek. 2. (1876). 69.

(37) Állami Levéltár, Kolozsvár-Napoka. A kolozsvári ötvöscéh regesztruma 1549–1582, 1561–1794.

(38) Ovári István 1657-ben állt be a céhbe. (Az ötvös céh regesztrumai 1561–1794). Johann Ongert-er vonatkozóan I. : ROTH, V. : Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens, I. Goldschmiedearbeiten. Szeben, 1922. 199–200.

(39) Állami Levéltár, Kolozsvár-Napoka. Az ötvöscéh regesztrumai 1549–1582, 1561–1794.

(40) Állami Levéltár, Kolozsvár-Napoka. Az ötvöscéh iratai.

Valkó Arisztid

A KISMARTONI VADASKERT EGY XVIII. SZÁZADI ÁBRÁZOLÁSA

Az Országos Levéltárban őrzött Esterházy család levéltárának egyik értékes darabja a kismartoni vadaskertet és környékét ábrázoló rézmetszet, amely "Parc d'Eisenstatt A. S. A. M. Gr. Le Prince D'Esterhazy" – levée et dessinée en 1759. par Jacoby. Gravée par Martin Tyroff a Nuremb." felirattal jelent meg, azaz Jacoby felmérése és rajza után Martin Tyroff metszett rézbe Nürnbergben 1759-ben. Nagysága 49,5 x 29 cm. Anyaga: papír (1)

A metszet Kismarton várost és környékét ábrázolja: Eisenstadt (Kismarton), St George (Szent György), Geschies (Sérc) és Donners-Kirchen (Fehéregyház) települések láthatók madártávlatban. A háttérben Kismarton szőlőhegyei, balsorokban vadászjelenet, míg a metszet jobboldalán a Fertő-tó látszik egy vízi-malommal "Seemühl". (31. kép A metszet felső bal oldalán Jacoby Miklós a négytornyu, két emeletes, Esterházy kastélyt, profilált kupoláival, korlátos gerinc körüljárókkal, örökitette meg. (32. kép) A kastély főbejárata a város felé néz. Az épületet Kismarton várostól vizárok és kerítőfal választja el. Ugyancsak kerítés és kapubejárat különíti el az őrsegi és egyéb gazdasági épületeket. A Zinner mérnök által épített diszkertet, mely a kastély északi részén helyezkedik el, az épület tömege eltakarja. (2) Kismarton várost lőrészekkel ellátott bástyafal övezi, amelyen belül helyezkedik el a város. Jól kivehető a háttérben a Pál nádor által alapított és Pál Antaltól bőséges adományokkal ellátott barokk épület-együttes, a templom, a kápolna egyik falrész, ez utóbbi egyuttal külső védőfalat is képez. A város sematikusan ábrázolt házai négyzet alakúak, zárt udvarral épültek, legtöbbjük földszintes és nyeregtetővel vannak ellátva. Előtérben áll a kismartoni plébánia templom. Távobabb a falakon kívül épült Kismarton szegényebb városrésze, ugyancsak zárt soru házakkal. A bástyafal csak két oldalon veszi körül a várost, ahol megszakad, ott töltés és mély árok határolja. Ezen az oldalon a házak tűzfala alkotja a védő-rendszert. Jacoby a metszeten megjelöli az utvonalakokat is, amelyeken a vadaskert megközelíthető. Egyik út Szentgyörgy községen át egy vadászház mellett halad, a másik Sérc irányában, a vadaskert szélén, fasorok között fut a terület központja felé. Itt épült meg a vadászház (nyári kéjlek) "Rendez Vous" megjelöléssel. A közelben két mesterséges kisebb tó is létesült a fásor mellett. A kéjlek körüli kerek térségről a szélrózsa minden irányában indulnak a nyilegyenes fasorok, amelyek a mellékutakba és nyiladékokba torkolnak. Az utak az erdős területet, geometrikus egyenlő négyzetekre, parcellákra osztják. Az északi oldalon van a nagy víztároló "Bassin", két patak összefolyásánál, ahonnan a parkosított rész, a szükséges vízmennyiséget kapja. A kéjlektől egyenes út vezet a kápolnához "Chapelle". A szt. Anna és szt. Antal utvonalak párhuzamosan szelik át az erdőséget Fehéregyház irányában. A vadaskertet

több kilométer hosszú palánk kerítés övezi, amelyet kapuk és bejáratok szakítanak meg. A metszeten Sérc (Geschies) és Fehéregyház (Donnerskirchen) távlatos képe is látható. Ez utóbbinak dombon álló gótikus temploma érdemel említést. A metszet bal sarkában rokokó stílusú kartusban, kagylós, virágfüzéres keretben a hercegi címer látható koronával. A címerpajzs közepét, az Esterházy család "L" betűje alkotja. Az egész címert övező koszorúhoz kapcsolódik egy nyújtott S alakú díszítő elem, hogy összekösse a balsarkot kitöltő vadász jelenettel. Az erdőből tör ki egy rohanó lándzsás, kürtös, vadász-hírnök, amint a menekülő szarvas után veti magát – jelezve a vadászat kezdetét. A szarvast két vadász üzi, egyik az állat hátára ugorva a fülét tépi, a másik csaholva rohan a szarvas után, mely fájdalomában összerogyni készül. A haláltusát, a ki-merültséget, a nyitott száj érzékelteti. A háttérben sűrű erdőt látunk, a fák lombjai szinte mozognak a pillanat-képben. A sarok legalján vadászfegyverek, kürt, nyíl, dárda fekszik egy hálószerűségen. A jobb felső sarokban magyarázó szöveg "Explication" van, ugyancsak kagylós, leveles kerettel. A metszet alját tájoló és lépték tölti ki.

Pál Antal már nápolyi követ korában, 1752-ben foglalkozott a kismartoni vadaskert megvalósításának tervével, s hogy az előmunkálatokat megindíthassák intézőjét Herbewillert kéri, küldjön neki egy kis vázrajzot elképzeléseiről. A tervet a hercegi bizottság is tárgyalja és a munkálatok összegét 20 000 forintban állapítják meg. (3) Pál Antal hazatéréseig, a nagyobb munkálatok függőben tartását kívánja, mivel ezt az összeget túl magasnak tartja. A vadaskert építésének egy fontos időszakosa 1756-ban kezdődik, amikor J. F. Módlhammer bécsi építőmester kap megbízást most már a tervszerű építkezés egyetemes irányítására. Pál utasítására J. F. Módlhammer, Bécsből indul Kismartonba, hogy itt kőművesekkel, ácsokkal, a munkálatokat megbeszélje és velük a szerződéseket megkösse, a Herbewiller-féle költségelőirányzat alapján. (4) 1757-ben Pál Antal szeptember 30-án a Stestorf melletti katonai táborból írt levelében meglegedését fejezi ki, hogy a kismartoni és köpcsényi vadaskertek építése jó ütemben halad. (5) A vadaskerthez vezető egyik út építése során a vadászház is megromlásra gálódik, a javítási munkálatok J. F. Módlhammer irányítása alatt történnek 1758-ban. (6)

Pál Antalt nemcsak a kismartoni vadaskert építése érdekli, sulyt helyez uradalmainak többi vadaskertjére is. Folyik a darázsfalui (Trauersdorf) fánoskert építése, amelyet a margitfalvai céhhez tartozó kőművesek kívánnak 1758-ban befejezni. (7) Több adat tanuskodik az ozorai és lakompaki (Lackenbach) vadaskertek építési munkálatairól, amelyekhez mérnöki tervek is készülnek. (8) Az iratok megnevezik a kismartoni kéjlaknál dolgozó Hof Mátyás ács mestert, aki panaszt emel J. F. Módlhammer ellen, mert 1758 novemberében nem kapta meg teljes bérét. (9) A Szentgyörgy–Sérc–Fehéregyház faluk által határolt vadaskert bekerítésén éveken át dolgoznak a jobbágyok, főleg robot munkában. A kapukat, bejárásokat ácsok és kőművesek építik. A hercegi bizottságot évről-évre foglalkoztatják a jobbágyok panaszai, a túlzott építési költségek.

Az 1759-es évben Pál Antal felhagy diplomáciai tevékenységével és több időt tud szentelni birtokaira. Egészségi állapotának helyreállítása végett a belgiumi Spa városba utazik titkárával, Johann Stiffelle, aki ezüst készleteit szállítja, külföldi udvartartásához. (10) Hogy vendégeinek is bemutatthassa – legalább képben – kismartoni vadaskertjét, s az itt megvalósítható par force vadászatot, a területet felméri és megrajzoltatja Jacoby Miklós mérnökével, sokszorosítás céljából.

Ezt a tervrajzot, mely tetszését mindenben megnyerte, rézbe véseti 1759-ben Martin Tyroff nürnbergi rézmetszővel.

A szerződés és megállapodás értelmében 100, illetve 120 metszetet kell Tyroffnak határidőre elkészítenie. Tyroff a megrendelést és megbízást 1759. június 13-án veszi kézhez és négy hónapi határidőt kap, hogy a rajzot rézlapra vesse és sokszorosítsa. Tyroff betegsége miatt a határidőt nem képes betartani, ezért Stifftel október 16-án a herceg utasítására megsürgeti, és egyben 20 példányt kér soron kívül a metszetekből, valamint az eredeti rézlapot is. Pál Antal ez idő szerint Brüsszel városban tartózkodik, ezért ide kéri a metszetek megküldését, a legközelebbi postajáráttal. (11) Stifftel közli a herceg brüsszeli címét és kéri, hogy a hátramaradt darabokat Bécsbe szállítsák. (12) Pál ez év novemberében veszi át a metszeteket és november 17-iki levelében Tyroffal vitába bocsátkozik. (13) Ugyanis az egyes példányokat színeztetni szeretné, de a családi cimert nem találja korhűnek: a színezés nem felel meg a "heraldika követelményeinek". Történetesen a cimerpajzsban feltüntetett mezők fehéren kell hogy maradjanak, a rózsák piros színűek legyenek, mert fehér mezőny és a fehérre színezett rózsza, ellenkezik a heraldika szabályaival. Elismeri Tyroff mester nagy hozzáértését, nem is kíván a művészi kivitelezésbe avatkozni, de kénytelen véleményt nyilvánítani, mert többi cimereben a rózsák piros színűek. Erre a körülményre levelének befejező részében is kitér. Szeretné, ha Tyroff erre felfigyelne és a még hátramaradt 100 rézmetszetet elkészültük után Bécsbe küldené, ahol távolléte folytán felesége fogja azokat átvenni, és egyben gondoskodik a munkadíj kifizetéséről. Időközben Tyroff meghal és mostmár Stifftel titkár az özvegygel levelez, a szállítás lebonyolítása érdekében. Az 1760. január 16-án kelt értesítés szerint 6 és fél rajnai forint illeti meg az özvegyet papír és nyomás fejében. Közli, hogy a sürgött munkadíjat (14), a 120 forintot csak akkor utaltatja át Esterházy herceg, ha a sokszorosításhoz szükséges eredeti rézlapot is megkapja. 1760-ban kelt február 6 és 7-iki levélből arról értesülünk, hogy a kívánt metszetek megérkeztek, így az összeg kiutalványozásának további akadálya nincs. (15 és 16) Pál Antalnak még az a kívánsága, hogy az átutalás megtörténte és a pénz felvétele után, Tyroff özvegye a nyugtát juttassa el Stifftel titkárnak. Ez február 21-én történt meg, amikor a lenyomatok és pénztárvételi nyugta megérkeztek a hercegi irodába. (17)

A metszetek elkészültével a kismartoni vadaskert építése tovább folytatódik, hogy a terven feltüntetett létesítmények meg is valósuljanak. A hercegi bizottság is többször meghányja-veti a felmerült újabb kívánalmakat. Ebben különösen J.A. Kandler erdőmester a fő érdekelt, akire a megvalósítások tömege zudul. Így a Jánoskut mellett egy nagyobb és egy kisebb mesterséges tavat kell létrehozni, továbbá a nagy vadaskertet fasorok segítségével a kis-vadaskerttel összekötni. E célból a "Petit Parc" útjában álló felesleges vad növényzetet ki kell irtatni a sorok egynessége végett. (18) A nyári kéjlak és vadászház környékét dísznövényekkel kell beültetni, hogy ezek a tavaszra már pompázzanak. A régi kőfejtő zavarja a kilátást, ezért azt mielőbb meg kell szüntetni. A szt. Anna és szt. Antal fasoroknál egy tavat kell létesíteni, melybe a vizet a szökőtőből kell időig vezetni. J.A. Kandler egyuttal felhatalmazást kap, hogy az itt dolgozó munkások bérét kifizettesse.

1761 februárjában Pál Antal megismétli azt a kívánságát, hogy a vadaskert tervszerű bővítése céljából, Sérc irányában egy újabb tavat létesítsenek, amelynek munkálataihoz Fischer mérnököt küldi ki. Fischer a területet felméri és a sérciekőtől elvett szántóföldek helyett – kárpótlásként máshol jelölnek ki földeket. (19) A bizottság jelentés szerint, az új tó építésének költsége meghaladja a havi 1000 fo-

tintot, amit Pál tulzottnak tart. Ugy látja, hogy a jobbágyok kellő felügyelet nélkül nem végzik a kijelölt munkákat elég lelkiismeretesen, ezért gránátosokat vezényel ki, ezek ellenőrzésére. A kertész sem tud mindig és mindenkor elég felügyeletet gyakorolni, mert a parkirozási munkák idejét elveszik. Pál Antal májusi elgondolásai értelmében a kéjlak melletti tavacskák építésére kell a munkálatokat összpontosítani, de a szt. Anna fasor melletti vízrendszer kiépítése se maradjon el. (20) 1761. augusztus havában Pál Antal, Kismarton várossal állapodik meg, hogy a vadaskert felé Szentgyörgyön átvezető ut, város-területi szakaszát a város végeztesse el, míg a hitbizományi földeken futó utrész, a jobbágyok bevonásával történjék. Az ut folytatásaként fasor létesül és a vadórház közelében egy vadaskerti kapu. Ezzel kívánta a herceg a vadaskert könnyebb megközelítését elérni. Természeti szépségeivel, művészi létesítményeivel a kert, a 18. századi Magyarország egyik legnagyobb alkotása.

Végezetül nem feledkezhetünk meg Jacoby Miklósról, aki felmérése alapján a rézmetszéshez szükséges, igen finom részletű, művészi kidolgozásu rajzot elkészítette, bemutatva Pál Antalnak ezirányú képességét. Műszaki felkészültsége, művészi elgondolása alapján lesz "fényes" Miklós udvari mérnöke is, akinek kezében futnak össze a hercegi iroda építésügyei. Aprólékos, a díszítő elemeket kedvelő, művészi hajlamu, francia mérnök, aki a nehézkes barokk helyett, hazája könnyebb, levegősebb és divatosabb stílusát képviseli. (21)

JEGYZETEK

(1) 29 x 49,5 cm. papír - Országos Levéltár: Esterházy csal. hercegi levéltára, Tervtár. T. 2. XXXXII. téka 1369 sz. A metszet közölve: Österreichische Kunsttopographie. Bearb. André CSA TKAI- Dagobert FREY Wien 1932. Bd. XXIV. 286.

(2) Zinner mérnök 1728-nan készíti el a kismartoni kastély diszkertjének rendezési tervét, amelyért 1731-ben 100 dukát aranyat kap. 1755-ig áll szolgálatban. (OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 709 és 1286)

(3) [gróf Herbewillerhez] "... Wegen dem Thiergarten wird Ihnen erinnerlich seyn, dass diese Sach commissionaliter ist vorgehomen, und befundten worde, dass solche 1-mo bequemsten in den St Jörger Waldung kunte gemacht werden, hingegen 2-do dass solchen unter M/20 Fl. nicht wird können errichtet werden, wie solches aus deme Commissions Acten ersehen habe. Da nun dieses bey dermahliges Umbständen und grosse Ausgaab wäre, habe ich hierauf die Resolution getheilet, dass mann mit diesen Werck bis zus meiner Ruck Kunft einhalten und hier zu keinen Anfang machen solle, mithin kann es auch derbey verbleiben, jedoch wird mir sehr Lieb seyn, wann Sie hierüber in - zwischen ein kleinen Abriss verförtigen und ihre Gedanke zu Papier bringen, folglich solche mit Anmerkung deren hierzu erforderlichen verfassen mir einsandten werden, worüber ich so dan meine weittere Resolution eröffnen kan, ..

Neapel den 7-ten Febr. 1752

(OL. Esterházy lvt. Fasc. 710. /Uj:P. 131. Cs. 1)

Esterhasy"

(4) [gróf Herbewillerhez] "Hiemit schliesse auch dem Entwurff bey, aus welchen zu ersehen ist, dass zu Vollziehung der bey dem Thiergarten vorhabende Einschränkung fünf Maurer Meister und fünf Zimmer Meister erforderlich seynd. Dahero wollen Sie diese Meister Ausfündig machen, selbe auf einen Tag nacher Eysenstadt bestellen, jedoch musste mir jene bestimmte Tag zulänglich vorhero intimirt werden, damit ich meinen Bau Meister M ö d l h a m m e r, welcher die Sache versteht, und gute Einsicht hat, eben auf den eigenen Tag dahin abschicken kann; umb mit diesen Handwerks Leuthens einen ordentlichen Contract auszurichten, und zu schliessen. Hiebey aber werden Sie unseren Herrschaftlichen Maurer und Zimmer Meistern vor frembden den Vorzug geben, damit diese Leuthe auch einen Verdienst haben. Diesen Entwurff aber von M ö d l h a m m e r belieben Sie mir, nach genommener

Abschrift zurück zu senden.

Wienn den 12-tn Jan. 1756

A. F. Esterhasy"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 711. /Uj:P. 131. Cs. 2/)

(5) "Von der Fortgang der Arbeith, so wohl in dem Eisenstädter als auch Kütseer Thiergarten, habe schon genauere Resolutiones erhalten, und bin content, dass die Arbeith so guth verhalten gehet, Feldlaager bey Stesdorf den 30-tn 7 br. 1757

Antoni F. Esterhasy"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 711. /Uj:P. 131. Cs. 2./)

(6) "Resolution. Unseres Ober Jägerhaus [Eisenstadt] werdet ihr von den durch Reparation des Weegs entstandenen Schaden mit Einverständniß unsers Baumeisters M ö d l h a m m e r, nach dessen Uns jüngstens projectirte Meynung und Gutachten, so mit wenigen Spesen solle bewürcket werden können. . .

Geben den 14-tn Xbris 1758, Wienn

Antoni Fürst Esterhasy"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj:P. 131. Cs. 6./ Prot. IV, 315)

(7) "Auf Instanz der zur Margarether Lad gehörigen Maurer Meistern um die bey dem Trauerstorffer Wald errichtenden Fasan Garten verrichtende Arbeith ergangener Decretation, Wann Supplicanten die Arbeith bey dem Trauerstorffer Wald einfangenden Fasan Garten zu verrichten fähig sind, noch solche um ein billiche Preys bewürckhen wollen, so wird unser Buchhalter Ihnen als unseren Unterthanen gedachte Arbeith von allen anderen zukommen lassen.

Wienn den 15-tn X br. 1758

A. F. Esterhasy"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj:P. 131. Cs. 6./ Prot. IV, 308)

(8) (gróf Herbewillerhez) "... vergangenes Schreiben, samt dem Plan, von dem in meiner Herrschaft Ozora errichtenden Thiergarten ist mir zu recht geworden, Worauf so viel berichte, dass ich mein Stallmeister Ober Jäger und etwan auch den Ingenieur dahin abgehen lassen will, demnach werde meine fernere Veranstaltungen machen, anbey solle der Inspector das nöthige Holtz schlagen lassen. . .

Wienn den 25-tn Jenner 1759

A. F. Esterhasy"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj:P. 131. Cs. 6) Prot. IV, 388,)

(9) "Gewisser Zimmermeister Mathias Hof klaget, dass ihme der Baumeister M ö d l h a m m e r, nebst dem zur Aufbaugung des Lusthauses in Thiergarten nur die Arbeith. . . genau aller geringsten Überschlag noch 90 Fl. abgebrochen habe, mithin seine Zimmerleuthe nicht hätte vollständig auszahlen können, folglich bittet um die 90 fl.

(Eisenstadt den. . . 9-bris 1758

Johann Stiffel"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj:P. 131. Cs. 6. / Prot. IV, 291)

(10) "... Seine fürstl. Durchl. haben den mitgeführten grösseren Silberservice in zweyen Coffre . . . von Spa, zurück . . . nach Wienn redressiret . . . Wann die Coffre daselbst anlangen sothane entweder im fürstl. Haus, oder auf der Haupt Mauth deportiret werde. . .

Brüssel den 17-tn 7bris 1759

(J. Stiffel)"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131. Cs. 6./ Prot. IV, 624)

(11) "Ao. 1759 den 16-tn 8bris aus Brüssel an Martin Tyroff Kupferstecher in Nürnberg ergangenes Befehl Schreiben. Wohl Edler! Vielgeehrten Herr Kupferstecher! Wlcher gestalt deroselbe laut der zu Nürnberg den 13-tn Junii innlebenden Jahr 1759 ausgefertigter Obligations des Reichs fürsten von Esterhasy von Galantha. . . den Grund Riss einen Par force Jagd mit all möglichsten Fleiss in Kupfer zu stehen, und binnen 4 (vier) Monathen die völlige Arbeith mit 100 Exemplaribus liefern sich verbunden habe, solches wird sonder Zweiffels in unentfallenen Andrucken; zumahlen aber der sich selbst vorgetriebene Termin schon verflossen, als haben hochgedachte Durchl. auch den ohnwissentlichen Zuversicht dass die aufgetragene Arbeith bereits in vollkommenen Stand gesetzt werden seye. Derohalben ergeheth hiemit an Herrn Namens meines gnädigsten Fürstens und Herrn dero hoher Befehl, derselbe solle also bald nach Empfang dessen, zwanzig Kupferstich Exemplaria, oder solche Kupferstiche, mit dem erstens abgehenden so genannten Diligence Post Wagen unter Sr. Durchl. Adresse anhero nach Brüssel senden, mit dem Kupferblatt. So auch mit übrigen 80 Exemplarien, die Hochfürstliche Disposition abwarten.

Inzwischen wann der Herr eines Geldes bedürfftig ist, beliebt solches wissen zu lassen, damit diesfalls die Anweisung dem Herrn übermacht werden möge. . .

Brüssel den 16-ten 8-bris 1759

Johann Stiffel
Secretair"

(OL, Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131, Cs. 6/ Prot. IV, 641.)

(12) "An Herrn Martin Tyroff Kupfer Händler und Kupferstecher in Nürnberg den 16-ten 8bris 1759 ergangenes Schreiben.

Wohl Edler! Vielgeehrten Herr Kupfer Stecher! Zu folge meines gestrigen Schreibens übersende ihnen hiemit die ausgebliebene Adresse maines gn. Fürstens, und erwarte inzwischen eine baldige Antwoth, mit vieler Hochachtung beharend des Herrn

Brüssel den 17-ten 8-bris 1759

J. Stiffel
Sect."

(OL, Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131, Cs. 6./ Prot. IV, 643.)

(13) "An Martin Tyroff Kupferstecher in Nürnberg ergangenen Antwoth Schreiben aus Brüssel den 17-ten 9-bris 1759.

Lieber Meister! Desselben Ao. Nürnberg den 17-t und 24-t 8-bris ergangene Bericht und respective Antwoth-Schreiben, wie auch die ausgefertigte samt den Originali 20 Exemplarien, sind mir zur rechter Zeit wohl eingeliffert worden, und habe mit mehrern das Inhalt vermercket, Wann deroselbe sowohl meines fürstlichen Wappens halber, als wegen seiner bey diesen Werck gehabtten Mühe und Arbeith einberichten wollen, zu erörterung nun des ersteren folget hiemit in der Anlage die Abzeichntuss den Feldern, worin sich die Rasen befinden, und das Wappen nich verändert mag, so bleiben die Felder, wie sie sind, in suo esse weiss, die Rosen aber Roth, weillen weiss auf weiss wieder die Heraldique streitet. In letzteren wird er von selbst das Zeugntuss geben, dass ich bey solcher Gelegenheit meine Profit ihm zum Nachtheil gar nicht gesucht, auch seine Mühe und Arbeith nicht taxiret habe, mithin wie praesumiren, dass ein Jeder Maistre in seinen Metie besser, dann Jemand anderer erfahren seye; kann derselbe auch Niemand anderen als sich selbst dem seyn sollenden Verlust zu messen, und also was jedoch die Lieferungs Kosten anorderet worden, das bleibt ferners festgestellt, will ich acceptiren und entrichten lassen. Schlüsslich nach oberwehnter Vorschrift des Wappens, verfertige derselbe die annoch ruckstandige Exemplarien, und übermache solche nach Wienn, an meine Fürstin laut bekommender Adresse, Indessen bin ich gewärtig eines näheren Berichts darob an Wienn, namentlich und was vor einen Grund oder Banquir derselbe die stipulirte Summe in Frankfurt will erlegten haben, worauf die Zahlung beschehen wird. Übrigens verbleibe demselben mit allen guten beygethan,

Gegeben, Brüssel den 17-ten 9-bris 1759

Wohl affectionirt
Anthon Fürst Esterhazy"

Pd. "Dass die Rosen in meinen Wappen weiss angestrichen sind, ist allein der Fehler des Wappenstechers; ansonsten habe die Rosen in all meinen Wappen, niemahlen anders als Roth gesehen"

(OL, Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131, Cs. 6. / Prot. IV, 662.)

(14) Den 16-ten Jenner an die verwittibte Kupferstecherin des Martin Tyroff, Wohl Edle! Ehrenwerdige Fau! Meines gnädigsten fürsten und Herrn Durchl. haben derselben aus Nürnberg den 12-ten jüngst abgewichenen Jahrs und Monaths Decembris ergangenes Antwoth-Schreiben rechtens erhalten lauth mit ihrem Seel. Hn. geschlossenen Contracts für 100 Stück, ausdrücklich aber nebst für deme Papier und Druckerlohn 6, 1/2 fl. Rheinisch sind accordirt worden, folglich vermög des Accords Hochdieselbe nichts mehr schuldig sein dürffe, so habe dannoch Se Hochfl. Durchl. die anverlangte in Summa 120 fl. Rheinisch gnädigst verwilliget. Jedoch mit folgende Beding, dass das originale Kupferblatt worauf der Kupferstich beschehen, den Durchlauchtigen Fürsten bevor eingesendet seyn solle. Als dann werden Hochdieselbe bey den Hn Baron von Widmann in fränkischen Kreise bevollmächtigter kay. Min. Excell. die oberwehnte 120 fl. Rheinisch der Frau anweisen. Ich erwarte demnach ehebaldigst eine Antwoth hieher, samt gedruckten Original Kupferstich, um Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht die Relation abstattn zu können, der ich mit vieler Hochachtung verbleibe, Bereitwilliger Diener

Wienn den 16-ten Jenner 1760

Johann Stiffel
Secretair"

(OL, Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131, Cs. 6/. Prot. IV, 675.)

(15) Commission. Kraft welcher unser Obereinnehmer Johann Zoller, dasigen Banquir, namens Küner, für den zu Nürnberg in Kupfer ausgestochenen Eisenstädter Parc und abgedruckten Hundert Zwanzig Exemplarien, 120 fl. Rheinisch baar erlege. Unser Buchhalterey aber solche als eine gültige Ausgaab, ihm in seine führende Rechnung acceptiren solle.
Wienn den 6-tn febr. 1760
(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131. Cs. 6./ Prot. IV. 718.)

A. F. Esterhazy"

(16) "An die verwittibte Martin Tyroffin Kupferstecherin und Kunsthändlerin in Nürnberg, aus Wien den 8-tn febr. 1760.

Wohl Edle! Ehrenwerthe Frau! Das Kupferblatt ist wohl eingeliiefert worden, so darum all der Anlage wird auch dieselbe des mehrem vermercken, welcher Gestalt die anverlangte 120 fl. Rheinisch, an Herrn Kürner und Compagnie bereit erleget, in derselben hiemit pr. Wechsel übermachtet worden. Jedoch mit folgenden ausdrücklichen Beding, dass die Frau alsobald nach empfangenen Geld, mir die Quittung per Hundert und zwanzig Rheinische Gulden einsenden solle. In Erwartung dessen, verbleibe mit vieler estime bereitwilligster Diener

Wienn den 7-tn febr. 1760

Johann Stifftel
Secretair"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131. Cs. 6. / Prot. IV. 719.)

(17) "Hiermit folget im Anschluss die Quittung deren nach Nürnberg übermachtet, und richtig empfangenen 120 Rheinisch Gulden für dem in Kupfer ausgestochenen und Hundert Zwanzigmal abgedruckten Eisenstädter Parc,

Wienn den 21-tn febr. 1760

Johann Stifftel
Secretair"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131. Cs. 6. / Prot. IV. 749.)

(18) "Commission. Kraft welcher unser Forstmeister Franz Anton Kandler in unseren Eisenstädter Thiergarten folgende Puncta observiren, und bewerkstelligen solle.

Erstens wird derselbe ober dem Johannis Brunn, einen Teich auf eben solche Arth und wise wie der grosse Teich, unter dem Johannis Brunn den sogenannten Karpfen Teich verfertigen lassen. Zweitens der anderte Teich solle zwischen der St Annae und St Antonii Allée allwohin das Wasser von Sprungeich geleitet werden muss. Drittens die St Annae Allée solle gerade, wie die St Antoni Allée ausgehackt werden, Gleichfalls Viertens. Muss die Eisenstädter Allée gerad bis an kleinem Thiergarten gezogen, wie auch in diesen Alléen befündliche Stöckh, alle von der Wurzel ausgraben, und sauber planirt werden. Fünftens der Platz von Lust Haus hinauf bis zum Gatter, solle gesäubert, die Stöcke alle ausgegraben planirt, und mit unterschiedliche Saamen angebauet werden, dass dieser in fruhe Jahr grün seye. Sechstens. Der Steinbruch wie schon bewust, solle auf gewisse Arth vermacht werden, damit sothane von Lust Hause aus, nicht kann gesehen werden. Und dies alles solle unser Forstmeister auf das wüthtschaftlichste antragen, auch die darbei arbeitende Leüthe alltäglich annotiren, und vermög des Forstmeisters Anweisung und Handschrift, durch unseren Ober Einnehmer ausgezahlt werden.

Geben, Wien den 13-tn 9bris 1760

Anton Fürst Esterhazy"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131. Cs. 6./ Prot. IV. 1051.)

(19) "Decretation. Wir wollen absolute in unseren Eisenstädter Thiergarten unter dem Johannis Brunn einem in der grösse, länge und Breite dem obern gleichförmigen Teich haben, und weillen zu diesen neuerdings anliegenden Teich von dem Gschiesser Hausäckern ein zimliches Stuck ausserhalb dem dermahligen Gütern genohmen werden muss, . . und die Gschiesser. . . herrschaftliche Gaben entrichten müssen. . . Ihnen 7 Joch Acker ein aequivalenten durch unseren Ingenieurs FISCHER ausgemessen. . . und deenen Unterthanen ausgetheilt werden. . .

Wienn den 18-tn febr. 1761

A. F. Esterhazy"

(OL. Esterházy csal. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131. Cs. 6./ Prot. IV. 1207.)

(20) "An Forst Meister F. A. Kandler aus Wienn den 7-t May 1761 ergangenes Befehl Schreiben.

Got mit Uns! Wir haben uns des Obereinnehmer monatliches Berechnung nicht ohne Befremdung ersehen, wie die Spesen auf dem Teich bey dem Johannis Brunn in Thiergarten bereits es nur in einem Monath April über 1000 fl. sich belaufen; ohne deme auch in Fasahn Garten über 150 fl. betragen.

Da nun auf solche weise gedachter Teich gar zu kostbar wurde, als werdet ihr gleich nach Empfang dies Befehl Schreibens von all weiterer Arbeit bey erwähnten Thiergarten aufhören, bis wir selbst da-

hin kommen, und sowohl die bisherige Arbeit in Augenschein genommen haben, als auch die Ursachen deren grossen Unkosten untersucht haben. Dann es kann nicht anders seyn, als eine grosse Anzahl deren Unterthanen zusammen getrieben, und kaum der helfte theil zur Arbeit angehalten wird, Was aber den kleinen Teich in der Anna Allée belanget, so könnet diese vollständig verfertigen, wie auch den theil von Lust Hause hinauf, welche wir vor einen Jahr haben aushauen lassen, vollkommen zu säubern, anzusäen, dass es bis unsere Ankunfft grün seyn möge. Bisweile der dortige Gartner unmöglich einer solcher menge deren Arbeiters Leithen allein nachsehen kann, so gehet ihr auch selbst öfters hinaus, treibet die Leuthe zur Arbeit an, und begehret von Hauptmann so viel Grenadiers als ihr brauchet die Leuth zur Arbeit anzuhalten, das funfzig oder sechzig Tagelöhnern ein Grenadier angestellet wird die Stund in der Fruhe zur Arbeit, zum Essen, zu Mittag und endlich wann Feyer Abend seyn soll, richtig beobachtet, und keine Seel bis dahin entlassen von der Arbeit wird. Ihr aber werdet mir alle 14 Täge so wohl von dem kleinen Teich in der Anna Allée, wie auch der Planirung des ausgehauenen Terraine von Lust Haus hinauf einen Raport einsenden.

Wienn den 7-ten May 1761

Anton Fürst Esterházy"

(OL. Esterházy család. hg. lvt. Fasc. 715. /Uj: P. 131. Cs. 6./ Prot. IV. 1330.)

(21) VALKÓ A.: Jacoby Miklós mérnök magyarországi szereplése és működése, különös tekintettel a fertődi kastély építésére. Művészettörténeti Tanulmányok. Bpest, 1960. Képzőműv. Alap. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1958-1960.

Zusammenfassung

DER WILDPARK VON EISENSTADT IN EINER DARSTELLUNG DES 18. JAHRHUNDERTS

Fürst Paul Antal Esterházy beschäftigte sich schon als Gesandter in Neapel mit dem Gedanken, bei Szentgyörgy, nahe zu seinem Eisenstädter Schloss, einen Wildpark einzurichten. Bei Verwirklichung dieser Idee beriet ihn die fürstliche Kommission, die die Unkosten mit etwa 2000 Gulden berechnete (s. Anm. 2). Der Fürst hielt die Summe für zu hochgegriffen, doch liess er mit den Vorarbeiten beginnen.

Im Jahre 1756 ging das Werk weiter voran, als der Wiener Baumeister J. F. Möllhammer richtunggebend eingeschaltet wurde. Der planmässige Arbeitsverlauf fand des Fürsten Zustimmung. 1759 liess er durch den französischen Architekten Nikolaus Jacoby den bei Szentgyörgy eingerichteten, grossen Wildpark vermessen, der sich an der Grenze von Gschies (Sérc) Donnersmarck (Fehéregyház) und Eisenstadt hinzieht. Der Fürst gab dabei Jacoby den Auftrag, den auch vom Schloss aus überblickbaren Wildpark und seine Entstehung in einer zur Vielfältigung geeigneten Zeichnung festzuhalten, die so entstandene Zeichnung gibt den Wildpark aus der Vogelperspektive wieder.

In der Ecke links sieht man das Esterházy'sche Schloss, die Stadt Eisenstadt, weiterhin Szentgyörgy, Sérc, Fehéregyháza und einen Teil des Neusiedler Sees.

Ganz unten in der Ecke erkennt man das Esterházy'sche Wappen, dann eine stimmungsvolle Waldlandschaft mit Jagdszenen: einen eilenden Boten mit Waldhorn und das einen Hirsch verfolgende Hundepaar. Dieses... Bild ist mit schwungvollen, leichten Rokokoelementen durchwebt und zu künstlerischer Einheit verschmolzen. Hier entfaltet sich Jacobys Künstlerindividualität, seine Zeichenkunst und sein technisches Können, und so gewann auch das Blatt das Wohlgefallen des Fürsten, der es zur Vielfältigung dem Stecher Tyroff im Sommer 1759 nach Nürnberg übersandte.

Esterházy, der sich damals aus Gesundheitsgründen in Spaa in Belgien aufhielt, drängte durch seinen Sekretär Stiffel auf Beschleunigung der Arbeiten am Wildpark. Um diesen seinen zu einer Parforcejagd eingeladenen Gästen auch im

Bilde vorführen zu können, verlangte er die Übersendung von 20 Exemplaren nach Brüssel, die der übrigen nach Wien.

Später war Esterházy darum bemüht, die 1760/61 auf dem Stich bereits eingezeichneten einzelnen, in Wirklichkeit damals noch nicht Existierenden Elemente des Parkes tatsächlich ergänzend ausführen zu lassen. Seine hörigen Bauern grenzten den Wildpark weiter ab; durch die Hauptallee wurde der gross Wildpark mit dem kleinen verbunden, auch wurde das Lusthaus erweitert und bereichert. Zwischen den Baumreigen entstanden künstliche Teiche und auch sonst waren der Gärtner und der Forstmeister Kandler um die Weiterausbildung des Parkes bemüht (Anm. 16, 19).

Dieser so Schritt für Schritt geschaffene Wildpark wurde zu einer auch vom kunsthistorischen Standpunkt aus beachtenswerten Schöpfung des 18. Jahrhunderts.

Gellér Katalin

NAGY SÁNDOR ÜVEGABLAKMŰVÉSZETE ÉS TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEI

"Minden technika között az üveget szeretem a legjobban, mert ennél a színek átlátszóságuknál fogva szinte már anyagfelettiek." – írta Nagy Sándor egyik levelében 1913-ban. (1) Ez a preraffaelita izü mondat a XIX. sz. végén és a XX. sz. elején ujjászülető üvegablakművészet egyik legjelentősebb felfogását tükrözi, mely a színben formális képkomponenst és tartalmi kategóriát egyaránt látott.

Az üvegablakművészet, a mesterség XIX. századi ujralfelfedezése után, a dekoratív-szimbolikus törekvésekkel szoros kapcsolatban bontakozott ki. A magyar üvegművészet fejlődésében a gödöllői csoport üvegablaktervezése sajátos utat képviselt. E tanulmány Nagy Sándor üvegablaktervein követi végig a századfordulón gyors virágzásnak induló, majd fokozatosan akadémitizálódó üvegablakművészet főbb állomásait.

Az üvegfestészet története nem olyan folyamatos, mint más műfajoké. Mig a középkor folyamán virágkorát élte, a reneszánsz felléptével elvesztette korábbi jelentőségét a belső terek díszítésében. XIX. századi ujjászületésekor műfajproblémák tömege vetődött fel. Mindezt felerősítette, hogy a technikát a romantika, a neogotika, a historizmus archeológiai láza élesztette fel. (2) A historizáló és eklektikus szemlélet a középkori tradíciók követését tüzte maga elé. A kortársak úgy érezték, hogy az üvegfestészet "lényege, feladata, eszközei, stíle... már meg van állapítva". (3) A restaurálásokban és utánzásokban Anglia, Franciaország, Németország járt elől. 1827-ben Münchenben megalakult a Königlich-Glasmalerei, melyet több hasonló intézmény követett Angliában és Franciaországban. 1826–32 között Regensburgban középkori stílusban készítettek üvegablakokat. Köln, München, Nürnberg, Gand, Brüsszel, Birmingham, London, Milánó, hogy csak néhány jelentősebb központot említsünk, követték a példát. (4)

A restaurálások és utánérzések körébe kapcsolhatjuk a gödöllőiek példaképének, a preraffaelitáknak működését is. Velük új gondolat, a kézműipar tisztelete, rangjának visszaállítása is megjelent. A tervező és kivitelező óhajtott egysége azonban Morris műhelyében sem valósult meg. (5) Morris, Burne–Jones, Rossetti csak a kartonokat rajzolták meg.

A középkori műhely-gondolat élesztői azonban az üvegablaktervezésben újat hoztak. A legeredetibbek Burne–Jones üvegablaktervei, melyeken erősen érezhető Botticelli és Mantegna hatása, de Burne–Jones elhagyta a harmadik dimenzióra utaló elemeket, s a festői hatások, elsősorban a fény-árnyék keresését. Elsőként tervezett olyan üvegablakot, melyen egy szín uralkodik. (6) Burne–Jones és Walter Crane kartonjain a quattrocentesk elemek új dekoratív képi rendben jelentek meg. (7) Rajzos stílusuk, dekoratív, sikra komponáló térszervezésük a jövő csiráit nordta magában. Hasonló kettősség jellemezte Marcel Magne munkásságát, aki a restaurá-

lások és rekonstrukciók gyakorlata után a francia art nouveau jellegzetes nyelvén szólalt meg Bougival-i üvegablakaiban. (8)

Angliában Burne-Jones, Morris és Henry Holiday ablakai jelentik a korai viktoriánus gótizáló stílusból, az "aesthetic style" 1870-es térhódításán át, az új törekvések megjelenését. (9) Németországban a gótika élesztése és a neoreneszánsz különböző variációi mellett a beuroni iskola abszolút szimmetriára törő irányának felujtása érdemel figyelmet. (10) Lengyelországban is több fokozat tapintható ki. (11)

Az üvegfestészetben, mint már említettük fokozottan jelentkezett a középkorra való hivatkozás. A középkori üvegablakművészet inspiráló hatása azonban a francia art nouveau forrásánál, a Pont-Aven-i művészcsoport tevékenységében vált nagy jelentőségűvé, új festői nyelv a cloisonnisme megszületésénél játszott fontos szerepet. Gauguin és Bernard a középkori üvegablaktechnika, a cloisonné eljáráshoz hasonló módon erősítették fel a tiszta színek és a körvonal szerepét. Az egységes színfelületeket széles arabeszkhatású konturokkal kötötték össze.

A konstrukciós szisztéma megújítása az üvegablakművészetre visszatekintő formális képkomponenssel az új tartalmi kategóriával szoros kapcsolatban történt. A francia art nouveau és szimbolizmus új festői nyelve azonban csak kis mértékben, illetve általános, minden műfajt átható szinten hatott vissza az üvegablakművészetre.

Az üvegablakművészet történetének másik szálát a technikai változások történetében követhetjük. Az 1878, 1889, 1893, 1900, 1937-es világiállítások, reprezentálják legjobban az üvegművészet fejlődését, népszerűségét, az iránta való nemzetközi érdeklődést. 1893-ban a chicagói világiállításon mutatta be Louis Tiffany tónusgazdag opálos üvegeit, melyek rendkívül népszerűvé váltak. (12) Az 1900-as világiállítás jelentőségét a bemutatott technikák sokasága adta. Az új fényhatások és az anyagszerűség követelményének előtérbe kerülése megnövelte a kísérletek számát, kitágította a művészi lehetőségek körét. Marcel Magne, Lucien Bégule, Tournel, Golland, Salomé, La Forge a hullámos és redős üveg alkalmazásával új fényeffektusokat ér el. (13) Tiffany és Lamb az ólomkeretet és belső festést "redőzött" (különböző vastagságú) és öntött üveg felhasználásával helyettesíti.

A szecesszió anyag- és funkciókísérleteivel párhuzamosan új motívum és formakincs jelenik meg az üvegablakfestészetben, s az új dekoratív motívumokból épülő üvegablak új és szinte elmaradhatatlan tartozékává válik a szecessziós "Gesamtkunstwerk" szellemében készült együtteseknek, lakásoknak, középületeknek.

Magyarországon az 1880-as évektől kezdődik a 20. század elejét meghatározó fejlődés, mely első, több műfajt átható, a szecesszió körébe kapcsolható csúcspontját az 1910-es években éri el – párhuzamosan az európai és amerikai széleskörű virágzással és elterjedtséggel (Ausztria, Németország, Lengyelország). A kezdeményező országokkal szembeni viszonylagos késése miatt a hatások sokrétűségével és különböző színvonalával kell számolni. Azonban épp a gödöllőiek, Nagy Sándor művei mutatják, hogy üvegművészetük forrásait nemcsak a nemzetközi szecesszió vonatkozásaiban, hanem a magyar 19. századdal való szerves kapcsolatában is meg kell vizsgálni. Ennek helyességét bizonyítva látjuk, ha például a lengyel művészeti étellel való szemléleti, tartalmi hasonlóságot, a nyugat-európaítól eltérő sajátosságokat is nézzük. (14) A tanulmány – elsősorban Nagy Sándor kapcsán – a magyar szecessziós üvegablakművészet romantikus-eklektikus előzményeire és továbbélésére is szeretné felhívni a figyelmet.

A magyar üveglakművészet kezdetei

Magyarországon is a romantikus középkor kultusz kialakulásával kezdődött az üveglakművészet reneszánsza. (15) Az első művek historizáló, elpusztult értékeinket felidézni kívánó alkotások voltak. (16) Elemzésük rendkívüli fontosságú, a művek tematikája, formai megoldása sokáig meghatározó.

Az esztergomi papnevelde ablakának témája Szent István felajánlja a koronát Máriának (Franz Xavér Dobyaschofsky tervező és a bécsi Geyling kivitelező munkája). A győri Hédervári kápolnában magyar szentek alakjai szerepelnek (kivitelező Wilfing József), ez a harmincas évekbe mélyen benyúló témakört indit el. (17)

Sopron szerepe jelentős a magyar üvegművészet kialakulásában. Wilfingnek a fertő-rákosi püspöki nyaralóban berendezett műhelyét 1857-ben a szintén soproni Vermest Ágost üvegfestészeti intézete követi. Storno Ferenc a budapesti Ferencvárosi kat. plébánia templomba tervezett kartonjain a magyar szentek ikonográfiai rendjét Ipolyi Arnold intenciói alapján alkotja meg. (Szent Gellért és Szent Erzsébet ablaka készül csak el.) A kitűzött programot Glaser János és Székely Árpád 1901-ben készült kartonjai folytatják. Az ablakok elpusztultak. A reprodukcióból ismert Szent Adalbert püspök és Árpádházi Szent Margit megformálásának jellemzői a frontális beállítás, az attributumokban és ornamentális elemekben megjelenő historizáló pontosság. Szent Márton és Kapisztrán Szent János kompozíciója is ismert. A mozgalmas jeleneteket a tervezők átlós tengely körül rendezték el. Mindegyiket historizáló bordure veszi körül. (18)

A magyar üveglakfestészet fejlődésének lendületet Kratzmann Ede Budapestre telepítése, a Trefort Ágost vallás- és közoktatási miniszter létesítette Országos Üvegfestészeti Intézet alapítása (1878) adott. Az intézet jelentős munkája a Mátyás templom üveglakainak kivitelezése Székely Bertalan és Lotz Károly kartonjai nyomán. A témát, még Ipolyi Arnold tűzte ki, de Székely és Lotz már eredeti tervek készítésére kapott 1884-ben megbízást. Takács Mariann, a templom monográfusa Nagy Sándor közlésére támaszkodik, amikor Székely Bertalan vezető szerepét emeli ki az együttes megtervezésében. (19) Többek közt ő tervezte Szűz Mária és Szent Erzsébet életét bemutató üveglakokat. (20) A Mátyás templom faldíszítésében már új, dekoratív hatások is érvényesültek. Közismert Székely "szines, vonalas új beszédjének", különösen utolsó korszakában készült műveinek (a vajdahunyadi kartonoknak) hatása Nagy Sándor freskóművészetére. (21) A Mátyás templomhoz készült üveglak kartonok dekoratív historizmusa, szigorú színösszhangja Nagy Sándor üveglakművészetének is egyik ihlető forrása.

A Kratzmann vezette intézet, nagyszámu alkotása ellenére sem a fejlődés igazi megindítója. 1885-ben kezdi meg működését Róth Miksa üvegfestő intézete, melynek alkotásait éppugy az eklektika és stiluspluralizmus jellemezte, mint elődjét. Ugyanakkor Róth Miksa az új technikák és szecessziós formanyelv első alkalmazója is.

Róth Miksa is a historizmusból, elsősorban a neogótikából indult, Steindl tanítványa volt. Az Országház díszítésében is részt vett. Steindl "reneszánsz" és "népies" motívumainak "gótikus egységbe" fogása, a díszítés polichromiája Róth későbbi műveinek is visszatérő jellegzetessége. (22)

Róth Miksa művészete a gödöllői műhely vezető mestereivel közösen készített alkotásokban érte el csúcspontját. Önéletírásában a következőképpen vall: "Körösfői Kriesch Aladárral és Nagy Sándorral való együttműködésem pályafutásom legszebb eredményeinek egyike volt". (23)

Nagy Sándor és a gödöllői művésztelep törekvéseinek eredetéről igen egyoldalú kép alakult ki. A szakirodalom általában a preraffaeliták megkésett utódait látja bennük. Maguk az alkotók is ezt vallották. A magyar szecesszió gyökereinek romantikáig visszanyúló kutatása azonban új oldalról tárhatja fel ezt a kapcsolatot. A gödöllőiek preraffaelitáig nyúló őskeresésének okát megvilágíthatjuk, ha a magyar romantika továbbélő irányaihoz való kapcsolódásukkal együtt vizsgáljuk. Idealizmusuk gyökerei, koruk eszmeáramlataiból a romantikában gyökerező elméletek következetes választása (így a preraffaelitizmusé is), mind ezt példázza. A romantika továbbélő jellegzetességei közül a magyar előromantika és romantika erőteljes irodalomcentrikussága a későbbi fejlődésre is rányomja a bélyegét. Tematikailag, az eredet és őshaza kutatások a századelőn is jelentkező Attila kultuszban, formailag a népművészeti formakincs és a magyar stílus keresésében (a magyar múlt emlékeinek feltárásában) folytatódtak. A gödöllőiek a magyar múlt emlékeiből (erdélyi gotikus templom szerepe) és népművészeti motívumokból építkező művészetszemlélete őrzi a nemzeti és népi fogalmának romantikában kialakult egységét és romantikus idealizmusát. A historizáló elemek állandó jelenléte nemcsak a preraffaelitizmus hatása, hanem a magyar hagyomány tudatos beépítése és ujrafogalmazási igénye.

A preraffaelitákhoz való kötődésről, Nagy Sándor üvegablakai kapcsán, elsősorban elméleti vonatkozásban szólhatunk. Indulásukkor, Nagy Sándor és Kriesch Aladár is, a romantika és historizmus középkor értelmezésére, valamint Ruskin és Morris elméleti-gyakorlati tevékenységére támaszkodtak. A preraffaelita üvegablakművészet formakincse elsősorban a preraffaeliták harmadik nemzedékéhez tartozó Walter Crane művein át hatott.

Új, eddig nem említett példaképként a francia üvegablakművészetre hívnánk fel a figyelmet. Az art nouveau hatása, mely először meglepően hangzik, az életrajzi adatok ismeretében igazolódhat. Nagy Sándor 1892 és 1900 között Párizsban tanult és dolgozott. De sem grafikájában, sem üvegablakművészetében nem érezhető a francia üvegablakművészet közvetlen hatása. A Lucien Magne köré sorakozó művészek közül Jean-Paul Laurens, François Ehrmann, Luc-Olivier Merson és Eugène Grasset művével vehetők össze üvegművészeti alkotásai. Elsősorban Eugène Grasset (1841–1917) átmeneti munkáival, melyekben a historizáló és preraffaelita stílusvonásokat még nem váltották fel az art nouveau jellegzetes megoldásai. (24)

A gödöllőiek közül, Körösfői Kriesch eszmevilága és formakincse közel állt Nagy Sándoréhoz. (25) A Kriesch Aladárral közösen megoldott monumentális feladatokban, a Nemzeti Szalon elpusztult fal- és üvegablakdiszében, a marosvásárhelyi Kulturpalotában és a temesvári papi szeminárium diszítésében teljesedett ki művészete.

A Nemzeti Szalon falfestésében és üvegablakaiban új irányt indítottak el, az ún. magyaros szecessziót. (26) A közösen tervezett hat színes üvegablak témája a "művészet virágának nevelése", lágy "S" hajlatokba görbülő allegorikus nőalakok sorában testesül meg. Ezekben az üvegablakokban valósult meg először a szecessziós formanyelv és a népművészeti motívumok új egyisége. (27) A Nemzeti Szalon dekorációjában a magyar művészet "ver sacrumát" ünnepelte a kortárs kritika. (28)

A Nemzeti Szalon gondolatkörében fogant a veszprémi színház üvegablak mozaikja, a Népművészet varázsa, ennek kivitelezője ezuttal Majoros Károly

volt. (29) A nagyméretű üvegablak közvetlenül a Nemzeti Szalon dekorációja után készült el, így Körösfői és Nagy Sándor üvegablak stílusának különbségei lemérhetők. Itt már jelentkeznek a Nagy Sándor műveit jellemző erős illusztratív jelleg és irodalmiasság; a népművészet és "grand art" közösségét mesélő, sokalakos kompozícióban fogalmazta meg. (30) Felvonultatja a társadalom különböző rétegeit, kedvelt, a harmonikus életet szimbolizáló állatfigurákat, s a háttérben megjelenik a szántóvető tolsztoji életvitelre utaló alakja is. A szimbolikus fa ágai, stilizált levelei átszövik a szétterülő kompozíciót. A Nemzeti Szalonhoz képest elbeszélő, részletekbe fuló a színességében is a népművészetet idéző üvegablak.

A velencei Magyar Ház diszitésében ismét Kriesch Aladárral dolgozott együtt. Üvegablakában az Attila lakomájában szecessziójának historizáló gyökerei is feltáruznak. (31) Nagy Sándor – Kriesch Aladárhoz és Thoroczka Wigand Edéhez hasonlóan – a korszakban kedvelt ősmagyar témákat, az uralkodó historizáló feldolgozásoktól eltérően, a romantika népit és nemzetit összekötő gondolatvilágát feljuttatva dolgozta fel. Historizmusuk jellegzetessége, hogy a népi építészeti elemekből alkották újjá a mult történetének színterét. Nagy Sándor "Attila fapalotás városát", udvarházát Priszkosz leírása, valamint dunántúli parasztházak faoszlopainak és a székely temetők kopjafáinak elemeiből építette fel. (32) A téma sokat foglalkoztatta rézkarcban (Attila palotája) és csomózott szőnyegben (Attila hazatérése a vadászatról) is megfogalmazta. (33) Műveit, a műfaji követelményekből adódó különbségek ellenére is, összeköti a fafaragás finomságainak és sziluettgazdagságának beépítése, a téri kapcsolatok bonyolult füzése, a kompozíció dekoratív összefogása. Üvegablakán Attila figurája Kriesch monumentális alakformálásával mutat szoros kapcsolatot (Kriesch: Táltosok, Marosvásárhely, Kulturpalota). Az üvegablak egyik legfontosabb eleméről, színhatásáról Czákó Elemér leírását idézzük: "merész színakkordban megfogalmazott szegélye jól összetartja az öt hasábra tagolt üvegeképet". (34)

Nagy Sándor üvegablakművészete a tizes években bontakozott ki teljes gazdagságában. Kisebb léptékű művei, így kabinet üvegablakai és egy Kisfaludy Sándor versére készült kompozíciója a hatások sokrétűségét mutatja. (35) A preraffaelita ihletés beépítését, a historizáló és dekoratív elemek harcát egy-egy kompozíción belül. (36)

A marosvásárhelyi Kulturpalota üvegablakegyüttesében már egységbe fogta a különböző tartalmi és formai elemeket. (37) "Tündér-népmesei" stílusa (38) túllépett az Attila palotája historikus elemeket őrző dekorativitásán és a veszprémi Népművészet varázsában tételesen megfogalmazott népművészet-tablón.

A Nemzeti Szalonban megkezdett út folytatásának tekinthető a Kulturpalota homlokzatára tervezett mozaik. A Tükör terembe tervezett négy üvegablak triptichonon székely népballadákat dolgozott fel: Julia szép leány, Kádár Kata, Salamon Sára és Budai Ilona történetét. A triptichonok hosszukás téglalap alaku mezőkből állnak, maszkot idéző ornamentális oromdisszel. (39)

A Julia szép leány függőleges tengelyre és a kompozíció átlós metszéseiére épített triptichonja, a Budai Ilona mellett a legkiegyensúlyozottabb, dekoratív egysége a legátgondoltabb. A buzavirágos mező látvány-élményét a szecesszió jellegzetes naturalista és ugyanakkor rejtett tartamakra is utaló virágai érzékeltetik. Az angyalok lába alatti absztrakt felhőjáték pedig földöntúli szférát jelez. A napot és a holdat szarva között hozó "fejér bárány" jellegzetes erdélyi templom fölött ereszkedik le. A dekoratív vonalvezetés, a hasonlatok, képi asszociációk sorát bontja ki.

A Szép Salamon Sára vörös-kék-sárga-lila színekben tartott kompozíciója a legmozgalmasabb. Salamon Sára szeszélyes vonalkigyók közt vergődő alakja az elkárhozott nő és a lidérc küzdelmének drámai megfogalmazása egyedülálló Nagy Sándor művében. A téma a korban igen kedvelt, de elűt, az elsősorban a német alkotók műveiben feltűnő, faun és nimfa ábrázolásoktól.

A triptichon három szárnyát a kompozíció lefelé vezető vonala köti össze: az első képrészlet lovas alakjának viszonylag nyugodt függőlegesével szemben a további két képrészen a kompozíció vonala átlósan lefelé vezet. Az első jelenet a reggel fényében, a második délben játszódik – a háttérben nyugalmas szántóföldi jelenettel (v.ö. veszprémi üvegablak). A harmadik ablakrész táj- és napszak ábrázolásában a szecesszió erősen absztraháló formavilága uralkodik. Érdeemes a három képen a lóábrázolás változatait is megfigyelni. Virágszimbolikáról is beszélhetünk, mely népművészeti motívumokra is utal. A virágok érzelmek hordozói, a sárga napraforgó viritása, a koró szenvedélyesen görbülő vonaljátéka, végül a halál fehér virága a tragédia közvetítői. A vonalak és színek szenvedélyes, expresszív játéka a ballada szűkszavu drámaiságának igazi hordozója.

Budai Ilona történetét megelevenítő triptichonát szintén átlós kompozíciós vonal, valamint Klimti-i mozaikszerűség, "szőnyegornamentika", "keleti színesség" jellemzi. Dekoratív egysége a legkiérleltebb. A bonyolult lelki tartalmakat, az érzések hullámlását a színek prizmaszerű játékkal fejezi ki.

A Kádár Kata történetét feldolgozó triptichon különböző hangulatu és színvilágú képrészekből áll: a tragédiát elindító, beteljesítő és a feloldó jelenetből.

Az első képrészlet anya és fia feszült párbeszédét jeleníti meg. A helyszín leírása, a háttér és a ruházat bemutatása művészete historizáló vonásaira utal. Megfogalmazásában a helyszín felidézése és a feszült lélekállapot rajza (a visszaforduló fejek arcjátékának ábrázolásában) a preraffaelita mestereket idézi.

A középső tábla a tragédia beteljesedését, Kádár Kata halálát ábrázolja. A vízben foszforeszkáló halak, vizililiomok, sások között, hosszú haja szövevényében uszó Kádár Kata figuráját a víz hullámaina követő vonaljátékba kényszeríti. A filigrán, erősen nyújtott arányu, extatikus pózba merevült test "hosszu és szenzitív lebegése"(40) a szimbolizmus kedvelt témáját a halál és szerelem misztikus egységét sugallja, a tiszta lebegés, az álom birodalmába átlépő, formáiban arabeszkké oldódó elvagyódás megjelenítése. A Kádár Kata triptichon a századvég kedvelt Ophélie ábrázolásai közé is beilleszthető.(41)

A harmadik képrészlet témája a csoda, a misztérium: a szerelmesek tülkvilági egymásratalálásának, virágéletének ábrázolása – jelképes virágornamentikába sűrítése:

"A kettőből kinőtt két káponavirág,
Az ótár tetején ésszekapcsolóttak."

A szimbolizmus sokszor megfogalmazott témája, a lelkek találkozása Nagy Sándornál népmesei izzel gazdagodik. A misztikus virágból kinövő szerelmesek János vitéz tőbe dobott rózsájának természetességével válnak valósággá. A halál tragédiája mesébe oldódik.

Ha a kész művet összevetjük az üvegablak vázlatával, látjuk, hogy a szenvedélyes vonaljátékot a dekoratív összképre törekvés hangsúlyozása váltja fel. A vonalak, színek egy-egy képegységen belül dekoratív rendbe illeszkednek, mely a drámai feszültséget varázsos-mesei hangulatba oldja.

Nagy Sándor ballada felfogásában a belső történések ábrázolására helyezi a súlyt. Műve nemcsak a székely népballadák illusztrálása, hanem ujrafogalmazása. A balladák természetfeletti erők játékát érzékeltető világa művében a szimbolizmus irracionális szférái felé is megnyitja az utat.

Nagy Sándor marosvásárhelyi üvegablakai kapcsán a népi motívumok egyéni metamorfózisáról is szólnunk kell, melynek lényege a naturalisztikus és allegorikus elemek kettősségében vizsgálható. Az erdélyi gótikus templom motívuma például tudatos, programszerű beépítés eredménye. Megtalálhatjuk a Szép Julia kompozíciójában éppugy, mint Kőrösfői-Kriesch Aladár Kopjafák c. gobelinjén. Hasonlóképpen szimbolikus a szántóvető alakjának beépítése. Az üvegablakokon ezek a motívumok ugyanugy, mint a virágábrázolások a szecesszió kedvelt kellekeivel együtt szervesen beépülnek a kompozíció egészébe; díszítő és jelkép-hordozó elemek.

A "történes" bemutatásában is több réteget kell feltárni. A szecesszió elméletirői és alkotói körében is gyakori a "kifejező művészet" és "dekoratív művészet" szétválasztása. (42) Nagy Sándor művészetében a "kétfajta művészet" jelképes ornamentikában való összekötésének kísérlete testesül meg. Ugyanakkor az elbeszélő és allegorikus képelemek is tovább élnek, melyek egyáltalán nem idegenek a stilstól.

A képek hangulati egységének, dekoratív rendjének megteremtésében fontos szerepet játszik az emberi figurákkal harmonizáló, lélekállapotukat tükröző növény és állatvilág. A Kádár Kata triptichonon a vizilliomok, sások, halak (a szinesztézia törvénye szerint) egylényegűek a női figurával. A Szép Salamon Sára üvegablakon a napraforgó viritása, a kórók kibogozhatatlan kavargása, éppugy a történes közvetítője, mint az emberi alakok. A szerelmesek tulvilági életének ábrázolásában a szecesszió ember-virágai jelennek meg. A virág szára fénynyalábbá válik, előlegezve a lipótmezei kápolna misztikus-vallásos szimbólumokat érzékeltető növényábrázolásait.

Az üvegablakok felett a jellegzetes maszkszerű ornamentális dísz könyv-illusztrációtól könnyedrajzu szerkezetességével rokon.

A marosvásárhelyi üvegablakokban a magyar századforduló stílusprogramja sajátos formában valósult meg. Nagy Sándor a népművészeti motívumokat és az európai dekoratív mozgalmak formavilágát egységbe olvasztotta, de elkerülte, hogy műve a nemzeti egzotikum példája legyen vagy teatralitásba fulljon. A virágmotívumok így pl. a Salamon Sára napraforgó ábrázolása nemcsak a felület díszítését szolgáló népművészeti motívum, hanem inkább az aesthetic style szimbolikus virága.

A magyar népballadák világának idézése a századvég és a XX. század elejének lengyel, orosz, cseh törekvéseiben egyaránt megjelenő témakörbe illik, mely a legendák, népi mitoszok ujrafogalmazásában a "kollektív tudatalatti" az elveszett egység megtalálását remélte.

Nagy Sándor műve több a XIX. század historizmusának dekoratív átalakításánál, mégsem válik az erdélyi gótikus templom motívuma, ahogy Gauguin breton Keresztrefeszítés inspirációja vagy Beranard üvegablaktechnikát utánzó cloisonnizmusa új filozófiai-esztétikai világmodell kiindulópontjává. Ennek fő oka a már említett megkésettség, a sokféle forrás felhasználására vezethető vissza. Nagy Sándor számára, ahogy más késő szecessziós mester számára is, a szecesszió stilisztikai-formai sajátosságai önálló jelentőségűvé váltak, s formavilágának lineáris-dekoratív nyelvét és tipikus ábrázolásmódjainak már kidol-

gozott ikonográfiai jelentését beépítve formálta saját, tolsztojánizmusra utaló vagy a magyar mult emlékeit idéző szimbólumait.

Nagy Sándor oeuvrején belül mégis szintézist jelentenek a marosvásárhelyi ablakok. Elhagyta az anekdotizáló részletezést, s a magyarázó illusztrálást. Dekorativ egységbe fogta a multra utaló és a filozófiai tartalmu elemeket (tolsztojanizmus, ruskinizmus). Rajzának egyedi szépségü vonalritmusa a magyar századforduló szellemi közegére jellemző lelki-etikai tartalmak hordozója. Vonalas stílusát hiven szolgálta a gazdag belső festést alkalmazó Róth Miksa üveglakfestő művészete.

A korabeli magyar és nemzetközi kritika egyaránt felfigyelt a marosvásárhelyi együttesre. Nagy Sándort meghívták a san-franciscoi iparművészeti kiállításra és művét a kor egyik legrangosabb üvegfestészeti kézikönyvében is reprodukálták. (43) Jelentős műve a szintén Róth Miksával készített szabadkai Városháza üveglak díszjele is. (44)

A marosvásárhelyi üveglakok elkészülésének évében kezd dolgozni az üveglakművészetének másik csúcspontját jelző lipótmezei kápolnába készülő 6 db 6 méter magas üveglak vázlatán. (45) A kápolna dekoratív falfestményeit is megtervezi. A lipótmezei ablakok a szimbolizmus misztikum-keresésének neokatolicizmusba vezető irányjaihoz csatlakoztathatók. Komponálási biztonság-ról tanuskodnak, a marosvásárhelyi sokszínűség után szigorubb egységet mutatnak. (46)

A hajóban levő két-két ablak és a felettük levő rozetták ugyanazt a képet ismétlik, a "magasba nyuló karácsonyfa stilizált motívumát" és a "szimbolikus ajándékokat". (47) Az ablakokat zöld és kék tónus uralja, melyből kivilágít a gyertyák sárgája és a rubintként csillogó vörös végü ágak. Nyugodt szimmetrikus szerkesztés, erősen stilizáló rajzosság jellemzi, melyet étellel ragyogtatnak meg a színek.

A szentélyben a baloldali ablakon a bünbeesés és megváltás jelenetei követik egymást, felfelé püló jelenetsort képezve. Fieber Henrik tanulmányában a gazdag szecessziós virágornamentika jelképeességére hívja fel a figyelmet: a paradicsomból felkuszó narancsfa ágak Mária körül mandorla alakú rózsa és liliom szövevényyé, a Keresztrefeszített körül tüskebozottá válnak. A szecessziós virágornamentika és a hagyományos vallási szimbólumok új dekoratív felületi rendbe egyesülnek.

A jobboldali üveglak a pokol lángjaiban vergődóket, a világosság és sötétség angyalának küzdelmét, a végítélet harsonás angyalait és az ítélkező Krisztust jeleníti meg. A vörös-narancs színekből sötétlilába és mélykébbe emelkedő színskála, a színtereket összekapcsoló dekoratív vonaljáték szimbolikus tartalmak hordozója.

Az ólom finoman rajzolja körül a figurák körvonalát. A Nagy Sándor művészetére olyannyira jellemző grafikus gazdagságot Róth Miksa Schwartzlot technikával adja vissza. Néhol erőteljes vágásokat, a rajz stílusára jellemző tört vonaljátékot alkalmazza, de a kép egészén csendes izzás uralkodik, lírai hang. Az együttes Melchior Lechter erősen rajzos karakterü "allegorikus-romantikus", "szimbolikus-érzékeletti" ideákat megszólaltató művészetével rokonítható, a jelentős léptékkülönbség ellenére is. (48) A korabeli kritika a lipótmezei kápolnát a bécsi Steinhof elmegyógyintézet kápolnájához hasonlította. (49) Nagy Sándor eklektikus művének egyedisége azonban nem annyira a Jettmar-ral párhuzamos geometrizáló-absztraháló formákban, sem Kolo Moser üveglakai-

nak monumentális formaadásával való rokonságban található, hanem a téma dekoratív-lirai megfogalmazásában.

Néhány kisebb léptékű műve feltétlenül említésre méltó. Így egy Madonnát ábrázoló szigorú szerkezetű, mandorla-alaku kompozícióba zárt műve, (50) valamint Jézus megkeresztelését ábrázoló expresszív hangvételi üvegfestménye, mely gyötrődő drámai hangjával ellentét-párja a lipótmezei Krisztus lírai megfogalmazásának. (51)

A temesvári szemináriumi kápolna üvegablakdisze már átmeneti alkotás. Az üvegablakok egy része (Szent Lajos, Szent István) historizáló jellegű, míg Xavéri Szent Ferenc és Szent Leó halálának olajvázlatai legmerészebb kompozíciós megoldásai közé tartoznak. (52)

Nagy Sándor jelentős helyet foglal el a tizes évek üvegablakművészetében. Történelmi és vallási szimbolumokban gazdag szecessziós szimbolizmusa eltér a nemzetközi szecesszió eszköztárából merítő, elsősorban dekoratív hatásokat kereső alkotóktól, Horti Páltól, Maróti Gézától. (53) Művei Rippl-Rónai, Ernst muzeumbeli üvegablakaival való összevetése is mutatja, a francia art nouveau dekorativitásából kiinduló Rippl-Rónai és a romantikus historizmus különböző forrásaiból merítő Nagy Sándor művészetének alapvető különbségét. (54) A Nagy Sándor-i bonyolult szimbolumvilág, a gyakran elbeszélő illusztrativitásba csúszó témabőség és Rippl-Rónai Muzsáinak kék-vörös-lila-zöld-bordó-sárga tört színezetű felépített dekorativitása a magyar szecesszió eltérő utjait jelzi.

Elméleti kiindulásban, a magyaros motívumok beépítési módjában a legtöbb közös vonást Kozma Lajos és Thoroczkai Wigand Ede "építészgrafikáival" mutat. (55) Kozma, Thoroczkai Wigand üvegablaktervein az erdélyi népi építészet és temetőművészet elemeinek beépítési módja megegyezik a korai művek, még a marosvásárhelyi üvegablakokon is felbukkanó népművészeti motívumkincs feldolgozási módjával. (56) Kós Károly zebegényi templomba tervezett üvegablakain a történeti téma dekoratív átformálásának Nagy Sándoréval közös utját figyelhetjük meg. (57)

Nagy Sándor üvegablakainak, elsősorban a marosvásárhelyi együttesnek közvetlen hatása Undi Mariska művében, a Biró Máté balladájához készült üvegablak tervén mérhető le. (58)

Az üvegablakművészetet is jelentős tervekkel gazdagító Kernstok Károly tematikában Nagy Sándoréhoz közel álló műve a debreceni Városháza Hét vézér kompozíciója eltérő utat jelez. (59) Monumentális megfogalmazása Kolo Mosernek Otto Wagner steinhofi templomába készített üvegablakdiszéhez hasonlítható. (60) Kernstok vezéreit heroizáló általánosítás, karaktert formáló expresszív mozdulatgazdagság jellemzi, szemben Nagy Sándor hullámzó körvonalu, zenei mozgású figuráival, fogalmazásmódjának alapvetően grafikai jellegével.

Ha a nemzetközi áramlatok között keressük Nagy Sándor üvegablakművészetének helyét, Gottfried Heinersdorff kategorizálását alapul véve, a Thorn Prikker és Melchior Lechter képviselte irány között jelölhetjük ki. (61)

Az üvegművészet tizes évekbeli virágzása után a huszas éveket az eklektika és akadémizmus előretörése jellemzi. Nagy Sándor művében is felerősödnek a historizáló elemek. Üvegablakai stílustalan, neogotikus épületek összehatásához igazodnak.

1924-ben, Vilma hollandi királynő 25 éves uralkodói jubileumára, üvegablak készítésére kap megbízást. (62) A hat részre tagolódó mű három hosszukás téglányába két oldalt történeti képek kerültek: bal oldalon Ruyter tengernagy kiszabadítja a magyar protestáns lelkészeket, jobb oldalon Rákóczi Ferenc

fogadja a holland követeket az 1704-es ónodi országgyűlésen. Középen Vilma királynő látható, körülötte magyar ruhás gyermekek, akik a holland vendégszeretetet köszönik meg. Az akadémiázálódó szecesszió jelegzetes alkotása a Kossuth emlékszobába tervezett üvegablakokkal együtt. (63)

Arany János Toldijához (a XV. énekhez) készült üvegablakának olajvázlatait, a karéjos keretekbe foglalt mozgalmas jelenetek kialakítását is historizáló multidézés jellemzi. (64)

A freskőfestészetét is uraló lírai-dekoratív historizmus egyik legjellegzetesebb példája a Rákócziánium szentélyfalára tervezett mozaikja, a Krisztus királysága. (65) Ahogy Burne-Jones a római amerikai templom apszis mozaikjába (1883) szabadon beépítette a San Vitale, St. Apollinare in Classe mozaikjainak tanulságát, úgy Nagy Sándor a római templomok ókeresztény mozaikjainak emlékképeiből és trecento freskók szinharmóniáját idézve építi fel művét. (66) Ez a nosztalgikus multidézés vallomás is; az új harmóniateremtés megvalósíthatatlan.

Csongor és Tünde üvegablakában a monumentális művek tematikai kötöttségeitől felszabadult Nagy Sándor megújítja érzékeny vonalvezetésű rajzstílusát, átszellemített alakformálását. (67) A hat részből álló téglány alaku mezőben Vörösmarty Mihály tündérvjátékának nemtőit testesíti meg: Illat, Sőhajtás, Csók, Szív és Gyönyör urfi álomfátyolból kilépő alakjait. Megérinti az Art déco kifinomultsága, filigrán formái. Táncos arabeszkké válnak az alakok a késői "style nouille" szellemében.

A pesterzsébeti plébániatemplom nagy jelentőségű freskőegyüttesét üvegablak terve egészíti ki. A középső üvegablakon Szent István életét mutatja be (a pápától koronát kap, megkeresztelik és felajánlja országát Máriának). A jelenetreszeket összekötő vonaljáték jelegzetes szalagszerű kialakításában Walter Crane példája visszhangzik. Színeiben a freskók világos, levegős temperaszíneit ismétli. A másik két üvegablakot historizáló "középkorias" megfogalmazása a szintén neogótikus belső diszú Magyarok Nagyasszonya plébániatemplom üvegablak együtteséhez kapcsolja. A szentélybe csucsíves keretekbe Szent Erzsébet (jobb oldalon), Szent Margit (bal oldalon) és Mária (középen) alakja került. A templom oldalfalán a négy-négy 2x5-ös osztatú csucsíves keretű ikerablakba az Oszövetségből és Ujszövetségből választott jelenetek találhatók. (68) Üvegablak-együttese különböző korszakait idézi. Az eklektikus összképből néhány részlet, így az Illés szekere és Jónás próféta megoldása őrzi csak szecessziójának egyedi vonásait.

Nagy Sándor üvegablakművészetének sajátja, hogy szecessziós-szimbolikus formanyelvébe beépítette és új egységbe emelte az előző korszak romantikus-historizáló törekvéseit. Ahogy a korszak legjelentősebb alkotóinak, úgy Nagy Sándor művészetének is legfőbb hajtóereje a szintéziskeresés volt. A marosvásárhelyi üvegablakokban, – viszonylagos megkésettsége ellenére is, mely különböző elemek ötvözésére készítette, – sajátos és önmaga számára is utólrhetetlen szintézishez érkezett. A huszas évektől szecessziójának historizáló alkotóelemei, a sokféle forrásból merítő eklektikus szellem, a korszak tematikai és formai igényével párhuzamosan, felerősödött, szecessziója akadémiázálódott.

JEGYZETEK

- (1) Nagy Sándor levele "Lacinak", Gödöllő 1913. VI. 23. MDK-C-I-10/2586.
- (2) Az elfeledett technika felélesztését Michael Sigismund (sz. 1770) nevéhez kötik. LYKA K.: Az üvegfestés, Az Iparművészet Könyve II, Athenaeum 1905, Róth Miksa Sigismund Frank nevét említi. ROTH M.: Egy üvegfestőművész az üvegfestészetről, Budapest 1942. 9.
- (3) CSIZIK GY.: Az üvegfestés, Az Iparművészet 1896-ban, Budapest, 1897. 185.
- (4) v. ö. FISCHER, J. L.: Handbuch der Glasmalerei, Leipzig 1914, AUBERT, M.: Le vitrail en France, Paris, 1946, HOFSTÄTTER, H. H.: Glasmalerei, Ullstein Bücher, Band 6, München, 1967, FRODL-KRAFT, E.: Die Glasmalerei, Wien-München, 1970.
- (5) SEWTER, A. CH.: The Stained Glass of William Morris and his Circle, London, 1974, 88.
- (6) Burne-Jones üveglaktriptichon, St. Edward the Confessor, Chaddleton, Staffs.
- (7) RHEIMS, M.: L'art 1900 ou le style Jules Verne, Paris, 1965. 401.
- (8) RHEIMS, M.: i. m. 401, MAGNE, L.: Vitraux à l'exposition universelle internationale de 1900 à Paris (Musée rétrospectif de la classe 67).
- (9) HARRISON, M.: Victorian stained glass, The Connoisseur, april 1973. 251-254.
- (10) F. W. Mayer berlini ablakai (Deutsche Kunst und Dekoration, 1906-7. 131.) Robert Engels: Pásztorok imádása, Kánai mennyező, Lázár feltámasztása - kartonok a breslauer Johanneskirche számára (Deutsche Kunst und Dekoration, 1911. 415-421.), Max Seliger lipcsei ablakai (Deutsche Kunst und Dekoration, 1906/7. 214.)
- (11) Josef Mehoffer korai üveglakjai: a waweli dóm Szent Kereszt kápolnája, a Jagello kápolna a historizmusból kinövő dekoratív üveglakművészet jellegzetes példái. A freiburgi dómra készült hatalmas üveglakkegyüttesén preraffaelita reminiscenciákat is felfedezhetünk (1894-1934), Stanislaw Wyspianski a krakkói ferences templom szentélyébe készült üveglakjain (Szent Ferenc stigmatizációja, Szent Salome, A négy elem) a hagyományos vallási szimbólumok és dekoratív virágszimbólika - Nagy Sándor lipótmezei üveglakjaihoz hasonlítható - összekötését kísérte meg. A nyugati fal Atyaisten ábrázolásán teljesedett ki az expresszionizmus izzását előlegező formanyelve. Sztuka okolo 1900, Warszawa 1969, WALLIS, M.: Secesja, Arkady, 1967, TRETER, M.: A lengyel festőművészet a XIX. és XX. században, Magyar művészet, 1928. 166-207.
- (12) Louis Tiffany művészetének jelentőségéről lásd KOOS, J.: The effect and works of L. C. Tiffany in Hungary, Acta Historiae Artium, 1969. 199-225.
- (13) v. ö. AUBERT, M.: i. m.
- (14) A finn művészettel párhuzamos jelenségekre például már korán, az 1900-as évek második felétől felfigyelték. Az 1900-as évektől 1908-ig, Akseli Gallen-Kallela budapesti kiállításáig a finn törekvések iránti egyre fokozódó érdeklődéshez, elméleti sikon, a közös célok felfedezése járult, amint ezt a finn művészet egyik jelentős propagálója Koronghi Lippich Elek tanulmánya is mutatja (KORONGHI LIPPICH E.: A finnek, Magyar Iparművészet, 1908. 1-26.) Az új művészeti törekvések jelentős része a nemzeti művészet megteremtésének igényével forrt össze. A népművészet ősiségének felfedezése és a népművészet forrásként való felhasználása az új, nemzeti művészet megteremtésében közös célkitűzés.
- (15) Lyka Károly vállalkozott elsőként a magyar üvegfestészet kezdeteinek és XX. századi újraéledésének felvázolására. LYKA K.: Az üvegfestés, Az Iparművészet Könyve II, 1. e. LYKA K.: Iparművészetünk 100 éve, kézirat, MDK-C-I-30/72, 1-174.

(16) "Nálunk a művészet egy oly' ága bimbózik... melyről be nem bizonyíthatjuk ugyan egész biztonsággal, vajjon tenyésztett-e valaha szép honunkban;" ROMER F. : Régészeti levelek Ipolyi Arnold-hoz, Vasárnapi Ujság, 1860. 52. sz. 7. évf. 629-631.

(17) Wilfing József már magyar üvegfestő. Lippert József (1826-1902) építész vetette fel Simor János püspöknek az üvegfestő műhely alapításának tervét. Wilfing és Lippert a heiligenkreuzi üvegfestő műhelyben ismerkedtek meg. A sopron-rákosi műhely első műve szimbolikusnak tekinthető: Szent László ábrázolás a Hédervári kápolnában. Irod. : PROKOPP GY. : A fertőrákosi üvegfestő-műhely és Wilfing József, Soproni Szemle, 1956. 2. sz. 179-182.

(18) CZOBOR B. : A budapesti -ferencvárosi r. kat. templom üvegfestésű ablakainak kartonjai, Magyar Iparművészet, 1901. 24-32.

(19) M. TAKÁCS M. : A budavári Mátyás templom, Budapest, 1940. 59.

(20) Székely Bertalan Szent László és Szent Erzsébet üvegfestményeihez készített vázlatait ld. Magyar Iparművészet, 1911. 89.

(21) NAGY S. : Székely Bertalanról, Élet, 1910. szeptember 4. 292.

(22) Róth Miksa készítette el, 22 évesen, a Steindl által restaurált máriafalvi templom és a belvárosi templom szentélyének üveglakait is. ROTH M. : Egy üvegfestőművész az üvegfestészetről, Budapest, 1942.

(23) ROTH M. : i. m. 50.

(24) MAGNE, L. : Le Vitrail, Art et Décoration, 1897. 1-10.

(25) Kriesch Aladár legjelentősebb művei a budapesti papnevelő intézet oratóriumába készült üveglak (Jó pásztor), a velencei magyar pavilon mozaikja (Akvillea ostroma, Isten kardja), a kerepesi temető kupola mozaikja.

(26) A Nemzeti Szalon fal- és üveglakdisze 1907-ben készült el. Vasárnapi Ujság, 1907. 211. Az üveglak reprodukciója: Magyar Iparművészet, 1907. 155.

(27) A népművészeti diszitmény és a szecessziós ornamentika ötvözésének kezdeti kísérletei után a gödöllőiek művében új egységbe tudott formákat, alapjában ellentétes "diszitművészet". Lyka Károly írja Nagy Sándorról: "egészen új ornamentikát teremtett, melyet mégis magyarnak érzünk". Ebben a művében Nagy Sándor és Kriesch Aladár saját formakincsébe tudta olvasztani a magyar népművészet ihletését. LYKA K. : i. m. 105.

(28) FÜLEP L. : Nemzeti Szalon, a Hét, 1907. március 17. A művészet forradalmától a nagy forradalomig I., Budapest, 1974. 189.

(29) Reprodukálva, Magyar Iparművészet, 1908. 259.

(30) A népművészet fogalmát a gödöllőiek és elvbarátaik által kialakított értelemben használjuk: a népművészet erkölcsi példa, tiszta forrás. Kalotaszeg a művészettel átítatott erkölcsös-munkás élet megvalósulása, szemben a kapitalizmus az embert géppé süllyesztő világával. A gödöllőiek Ruskin romantikus antikapitalista nézeteit viszik tovább, melyet Nagy Sándor tolsztojánus gondolatvilága egészít ki. Morális elveken nyugvó esztétikájuk alappillére, hogy a művészet megújulása a népművészeti példa beépítésével érhető el. "... Emlékezetbe akartam idézni, hogy megvan még a nép, amelyhez egykor lebecsátkoztak a poéták s eredményül láthatjuk az ujjászűletett, örökéletű magyar költészetet, és amelyhez ha lebecsátkoznak művészeink, bizonyára ki fog fejlődni e találkozásból a magyar művészet, hogy aztán éreztesse nemesítő erejét a magyar munka összességével". (K. LIPPICH E. : Beszélgetés a művészetről és Kalotaszeg, Magyar Iparművészet, 1905. 6. évf. 250.) Kőrösfői Kriesch a

népművészet "harmónikus tiszta életritmusát" kívánta bevezetni a modern művészetbe. (KÖRÖSFŐI KRIESCH A.: A népművészetről, Magyar Iparművészet, 1913. 351–355.)

(31) Reprodukálva: Magyar Iparművészet, 1909. II. melléklet.

(32) NAGY S.: Dunántuli faoszlopok, Magyar Iparművészet, 1903. 228.

(33) Reprodukálva: Magyar Iparművészet, 1909. 23, 14.

(34) CZAKO E.: A Magyar Ház Veneziában, Magyar Iparművészet, 1909. 152.

(35) Kabinet üvegablakok, Róth Amália tulajdona, Budapest.

(36) Kisfaludy üvegablak (46, 5 x 62, 5) Róth Amália tulajdona.

(37) A kulturális élet centrumának tervezett Kulturpalota kialakítását a századforduló "összművészeti" törekvése hatja át: dekoratív egységbe vonni az épület minden részletét. A nemzeti kultúra központjának szánt épületben könyvtár, képtár, színház, művészeti iskola, mozi került elhelyezésre. A Kulturpalota ikonográfiai programja nemzeti és népi értékeink ujjafogalmazása volt, Kriesch Aladár és tanítványai freskóinak, dekoratív falfestéseinek, a Tükörterem üvegablakdíszének szecessziós forma- és eszmevilágában érezhető a romantikus historizmus népiességet és régít összekötő szemléletének hatása, valamint a "klasszikus" nemzeti művészet megteremtésére irányuló törekvések megújulása.

(38) FIEBER H.: Üvegfestészet, Budapest, é. n. 37.

(39) A Tükörterem további ablakait Thoroczkai Wigand Ede készítette (Székely udvarház, Réka asszony kertje, Réka asszony kopjafája, Csaba bölcsője).

(40) Robert Schmutzler kulcsszava mellyel az art nouveau jellegzetes vonalvezetését határozta meg. SCHMUTZLER, R.: Art nouveau, New York, 1962.

(41) Maurice Rheims Millais Ophelia c. művét tekinti a századforduló Ophélie ábrázolásai ("ophélisme") kezdetének, RHEIMS, M.: The age of art nouveau, London, 1970, Paul Constantin ebbe a témakörbe helyezi Kádár Katát, amikor "magyar Ophéliának" nevezi. CONSTANTIN, R.: Arta 1900 in Romania, București, 1972. 190.

(42) A dekoratív művészet jelentésének vitájához ld. Emile Gallé elméletét, a "manière décorative" és "manière expressive" teljes szétválasztását. Idézi: VERONESI G.: Style 1925, Lausanne, 1968. 77.

(43) FISCHER, J. L.: Handbuch der Glasmalerei, Leipzig, 1914. Tafel 130.

(44) Az építészgárda is azonos a marosvásárhelyi Kulturpalotáéval, Komor Marcell és Jakab Dezső.

(45) Nagy Sándor levele ismeretlennek, Gödöllő, 1913. VI. 26. (?) MDK-C-I-10/258. Az ablakok 1914-ben kerültek a helyükre, e. a.: Az Ujság, 1914. június 6.

(46) FIEBER H.: i. m. 37.

(47) FIEBER H.: i. m. 16.

(48) HEINERSDORFF, G.: Die Glasmalerei, Berlin, 1914. 50. Hofstätter Körösfői Kriesch művészetét rokonította Melchior Lechterével, HOFSTÄTTER, H. H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln, 1965. 233.

(49) Nagy Sándor üvegfestményei és kézimunkái, Magyar Iparművészet, 1917. 147. A lipótmezei kápolnáról a Studio is közölt ismertetést Elek Artur tollából, The Studio, 1927. Vol. 93, Nr. 406. 61–62.

- (50) Reprodukálva: Magyar Iparművészet, 1916. 167. Róth Amália tulajdona, Budapest.
- (51) Reprodukálva: Magyar Iparművészet, 1912. 358.
- (52) A temesvári kápolnában nyolc szent halálát, a "nyolc boldogságot" fogalmazta meg (Szent Alajos, Szent Gellért, Szent István, Szent Péter, Szent Leó, Assisi Szent Ferenc, Xavéri Szent Ferenc és Szalézi Szent Ferenc). A technika a Butzenscheibek új változata volt, amelynek lényege a fény teljes egészében való áteresztése és irizálása. Irodalom: FIEBER H. : i. m. 12. Az ablakok elpusztultak, vázlateik a Nagy Sándor-házban vannak Gödöllőn.
- (53) Horti Pál rendkívül gazdag oeuvre-jéből csak néhány korai munkáját idézzük: Magyar Iparművészet, 1901. 6, 14, 46, 52–53. Nagy Sándor és Kriesch stílusához közelebb áll Maróti Géza nagyszabású terve, a mexikói Teatro Nacional Apolló és a kilenc muzsa ábrázolása.
- (54) Irod. : IVÁNYFYNÉ BALOGH S. : Rippl-Rónai József iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán, I–II, Művészettörténeti Értesítő, 1963. XII. évf. 2–3. sz. 168–190. 1964. 4. sz. 263–278. A szerző kitér Rippl-Rónai üvegfestményeire is a Róth Miksa kivitelezte Andrássy ebédlőbe tervezett és az Iparművészeti Muzeumban levő kartonokra és üveglablakokra (Japán kávéház telefonfülké ablaka).
- (55) Id. BEKE L. – VARGA ZS. : Kozma Lajos, Budapest, 1968. 10.
- (56) "Lapis refugii", üveglakterv ld. Magyar Iparművészet, 1908. 118. 121.
- (57) Reprodukálva: Magyar Iparművészet, 1912. 354, 355.
- (58) Undi Mariska művészetében érezhetők a Gödöllőt vezető mesterek hatása. Biró Máté székesly népballadájának üveglak feldolgozásában Nagy Sándoré. Reprodukálva: Magyar Iparművészet, 1961. 161.
- (59) Kernstok Károly ablakai, Magyar Iparművészet, 1912. 263–264. Reprodukciók: 241, 277. IV. melléklet, 297. Horváth Béla a Schiffer villa üveglakait a fő művek közé sorolja Kernstok oeuvre-jén belül is. A Hét vezérben a tematikai és formai kikötések ellenére érvényesülő művészi megfogalmazásának sajátosságait emeli ki. HORVÁTH B. : Károly Kernstok, Acta Historiae Artium, 1967. III. 353–383.
- (60) Kolo Moser kartonjai a Steinhof-i templomhoz, Deutsche Kunst und Dekoration, 1908–1909. 57.
- (61) Gottfried Heinersdorff maga is jelentős üvegfestő, sem Van de Velde arabeszkszerű egyéni vonaljátékát, sem Tiffany új anyagokkal dolgozó művészetét nem látja jelentősnek, hanem a Melchior Lechter és Thorn Prikker által jelzett utat. HEINERSDORFF, G. : Die Glasmalerei, Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1914.
- (62) Krónika: Magyar hódolat Vilma királynőnek, Magyar Iparművészet, 1924. 19–20.
- (63) Olajvázlata Nagy Sándor-ház, Gödöllő.
- (64) Olajvázlat, Nagy Sándor-ház, Gödöllő.
- (65) Vázlata ld. Magyar Nemzeti Galéria, F. 62. 169. papír, tempera, 230 x 360, jvl. LNS.
- (66) ld. SCHLEINITZ, v. O. : Burne-Jones, Leipzig, 1901. 97, 125.
- (67) Reprodukálva: Magyar Iparművészet, 1920. 81.
- (68) Az üveglakok kivitelezője Johann Hugó. A templom belső festését is Nagy Sándor végezte Vandrák Irén tanítványával (Lamp Mária és Pleidell János fejezték be).

NAGY SÁNDOR ÜVEGABLAKAINAK JEGYZÉKE ELKÉSZÜLÉSÜK SORRENDJÉBEN

- Nemzeti Szalon (Körösfői Kriesch Aladárral közösen), kiv.: Róth Miksa, 1907.
(elpusztult)
- Veszprémi Színház üvegablaka, kiv. Majoros Károly, 1908. (1909 avatás).
- Velencei Magyar Ház, Attila udvarháza, kiv. Róth Miksa, 1909. (elpusztult)
- Bécsi vadászati kiállítás, kiv. Majoros és Bátky, 1910.
- Szabadkai Városháza, kiv. Róth Miksa, 1911
- Madonna, Jézus keresztelése, kiv. Róth Miksa, 1912.
- Szatmárnémeti katolikus gimnázium díszterme, kiv. Róth miksa, 1912.
- Kisfaludy üvegablak, kiv. Róth Miksa, 1913.
- Kabinet üvegablakok, kiv. Róth Miksa
- Marosvásárhelyi Kulturpalota, kiv. Róth Miksa, 1913. Tükörterem: 4 db üveg-
ablak-tryptichon, homlokzat: üvegmozaik.
- Lipótmezei kápolna, kiv. Róth Miksa, 1913.
- Temesvári papnevelde, kiv. Róth Miksa, 1915. (elpusztult)
- Magyar címeres üvegfestmény, kiv. Róth Miksa, 1916.
- Csongor és Tünde, Drucker villa, kiv. Róth Miksa, 1920.
- Vilma királynő, Hága Királyi palota, kiv. Róth Miksa, 1924.
- Toldi üvegablak vázlat 1924.
- Kossuth üvegablak, Torino, Museo del Risorgimento, kiv. Róth Miksa.
- Rákócziánnum, üvegmozaik, kiv. Róth Miksa, 1926–1928.
- Pacsirtamezei Magyarok Nagyasszonya plébániatemplom, kivitelező: Johann
Hugo, 1935.
- Nagyrécsei templom, üvegablak vázlat
- Erzsébeti plébániatemplom 1940.
- Mátyásföld plébániatemplom, kiv. Németh Ferenc, 1948–49. (a szentély három
ablaka)

Résumé

LES VITRAUX DE SÁNDOR NAGY ET SES ANTÉCÉDENTS

Au 19^e siècle on peut parler d'un véritable renouveau de l'art du vitrail, en premier lieu en Angleterre, en France et en Allemagne. Son développement est très lié aux aspirations au monumentalisme nées du historicisme. Son renouveau est dû à la fièvre archéologique et au médiévalisme. C'est dans les imitations et reconstructions fidèles à l'esprit du Moyen Age et de La Renaissance qu'apparaissent les éléments décoratifs du nouveau style – dans les oeuvres de Marcel Magne et de l'atelier Morris.

L'étude présente ne s'occupe pas de l'autre voie du développement, celle de la réaction du cloisonnisme sur l'art du vitrail, car en Hongrie l'éclectisme et l'influence des mouvements traditionalistes étaient plus dominants. Le renouveau de l'art du vitrail commence dans les années 1880. Il atteint son point culminant dans les années 1910 parallèlement à la diffusion européenne (avant tout en Autriche, en Allemagne et en Pologne) et américaine.

Cette étude est consacrée à l'art du vitrail de Sándor Nagy, l'un des chefs du groupe d'art nouveau de Gödöllő. L'analyse de ses vitraux montre qu'il intégra dans son oeuvre les commencements éclectiques de l'art du vitrail hongrois. C'est

la survivance du romantisme et de l'éclectisme, résultant de notre situation politique, qui explique aussi l'influence des Préraphaélites.

Sándor Nagy se réclama des oeuvres théoriques et pratiques de Ruskin et de Morris. Il subit l'influence des Préraphaélites d'une manière analogue avec Lucien Magne, Eugène Grasset et Josef Mehoffer.

Dans les cartons des vitraux dessinés avec Aladár Körösfői-Kriesch pour la décoration de Nemzeti Szalon (Salon National) ils formulèrent le programme propre à l'art nouveau hongrois: l'alliage des motifs de l'art populaire et de l'ornement décoratif de l'art nouveau. Dans son oeuvre suivant, dans "l'Enchevêtrement de l'art populaire" (Veszprém) il reprit le même sujet. Il a un style décoratif qui est d'une caractère purement graphique et littéraire.

Son attachement à l'époque précédente se manifeste dans les caractéristiques iconographiques de sa série dessinée sur les rois hongrois, et dans ses aspirations de renouveler les sujets historiques. Dans son grand vitrail, le "Festin d'Attila" (Maison Hongroise, Rome), avec la collaboration du peintre verrier Miksa Róth, il essaie de constituer le cadre historiquement exact par des motifs pris de l'architecture populaire.

Le chef-d'oeuvre de Sándor Nagy est l'ensemble de quatre vitraux dans le Palais de Culture de Marosvásárhely (récemment Tirgu-Mureş, Roumanie). Il prend le sujet de ses vitraux, en forme triptique, des ballades sicules.

Ici il a réussi à réunir les différents éléments du folklore et du traditionalisme éclectique. Bienque les éléments narratifs et allégoriques survivent, il ouvre la voie, dans la vision d'un autre monde fabuleux, vers les sphères irrationnelles du symbolisme. Il recrée le sujet préféré du symbolisme, la mort d'Ophélie dans la représentation de la ballade Kádár Kata. Ses motifs préférés, l'église transylvanienne, le personnage du laboureur inspiré par le tolstoïanisme sont à la fois symboliques et décoratifs.

Parmi de nombreuses représentations des mythes et des légendes la conception de Sándor Nagy est individuelle. Tandis qu'à l'Europe occidentale les légendes évoquent avant tout le subconscient collectif, l'unité perdue, dans l'art de l'Europe orientale elle joua un rôle dans le développement et le raffermissement de la conscience nationale. L'oeuvre de Sándor Nagy se situe entre ces deux conceptions; il suggère des contenus spirituels et étiques. L'exécution de ce grand ensemble est due à l'art de Miksa Róth, peintre verrier.

De nombreuses oeuvres de Sándor Nagy il nous faut encore mentionner les vitraux de la chapelle de Lipótmező (située dans un hôpital de Budapest) dans laquelle il arrive à perfectionner son graphisme et son langage symbolique.

A partir des années 1920 les éléments éclectiques envahissent de plus en plus ses cartons. Quant au choix du sujet et de l'utilisation de différents motifs les vitraux de Sándor Nagy représentent une voie caractéristique du renouveau de l'art du vitrail en Hongrie.

Petényi Katalin

ÁMOS IMRE APOKALIPSZIS SOROZATA

János, az Apokalipszis szerzője i. u. 95 körül jegyezte fel látomásait Patmosz szigetén száműzetésében. Domicianus császár keresztény üldözései ellen lázadt, művével a hét kisázsiai egyházat akarta kitartásra, hitre, álhatalosságra buzdítani. Ámos Imre 1944. áprilisában és májusában halála előtt fél évvel a 12 hónapos ukrajnai munkaszolgálat, flèkktifusz és az ohrdorfti haláltábor közötti néhány hónapos intervallumban 12 azonos méretű tusrajzban idézi fel János Jelenések könyvének látomásait. Ámos a próféta apokaliptikus világát azonosítja saját korával. Kiszolgáltatottsága, üldözöttsége kétségtelen sok vonatkozásban analóg az első század vértanuival. E téma különös tartalmi többletet kap azáltal, hogy a festőt is épp vallásában és emberi hitében támadta meg kora, a fasizmus. Ebben az emberi és történelmi helyzetben az ó- és újszövetség képi jelei nyílt szembenézést, konkrétan az emberiség védelmét jelentik.

Ámos művének ikonográfiai – történelmi elemzését érdekesen világítja meg a téma néhány kiemelkedő ábrázolásának felidézése. Az apokalipszis legismeretesebb változata Dürer 15 lapos fametszetsorozata 1498-ben jelenik meg. Dürer az apokalipszis vizióit hívja segítségül a reformáció előtti ellentmondásokkal teljes, forrongó Németország, a babonás félelmekkel várt 1500-as év megjelenítéséhez. A XX. század legjelentősebb apokalipszis sorozatai Edouard Georg és Giorgio de Chirico(1) grafikái. 1940-ben illetve 1944-ben a II. világháború nyilvánvaló reakciójaként készültek – akárcsak Ámos műve. Ámost Dürertől és a XX. század vizionálóitól egyértelműen elválasztja, hogy ő magával az emberiség jövőjéért aggódó, a világ katasztrófát megélt Jánossal, a prófétával azonosul. János is épp úgy küszködik a történelem démonaival, mint az emberi hitében és vallásában támadott festő. Ámos maga is személyes zaklatottsággal vesz részt a vizióban, sőt a képi ábrázolásban is gyakran megjelenik a próféta alakjában. Edouard Goerget drámai érzékeny alkata, Chiricot metafizikus szemlélete viszi közel a műhöz, a biblikus vizióhoz, és így mindketten bár nagyon intenzíven és magas hőfokon, de mégiscsak illusztrálnak.

Ámos Imre festészetének korábbi periódusaiban is gyakran fordult a Biblia etikai tartást sugárzó törvényeihez. A Biblia azonban csak indítékot ad számára. Tanúságtétele, vállalt próféta hivatása túlnőtt mindenfajta teológiai dimenzióra. A "hit", amit a festőnek a széthulló világban menteni kell: a tiszta emberiség hite. A napi megaláztatásokból és szenvedésekből megőrizni a humánusmot, a jövő nemzedéknek. Háború, világegés, a világ egészségét megrázó kataklizma és a jövő, az "emberi" megváltás – megújulás, az emberi értékekkel teljes világgépi jelei váltakoznak megrázó erővel sorozatában. S bár minden egyes

lapja pontosan kapcsolódik a Jelenések könyvéhez, – mint jeleztük – Ámos mégsem illusztrál.

A vízió hagyományos ikonográfiáját történelmileg kiszélesíti. A képi jelek elvesztik szakrális, tradicionális jelentéstartalmukat, a képi motívumok történelmi aktualitásuk által önállósulnak és ugyanakkor univerzálissá válnak. Új értelmezést kapnak. A reális tértől, időtől független látomás motívumai közvetlenül irányulnak a kor történelmének végletességére. Egyértelmű, világos képi nyelven sűrűsödik a téma. A motívumok balladai tömörséggel kapcsolódnak egymáshoz.

Fontos összevetni a Jelenések könyvét Ámos két korábbi grafikai sorozatával is. A *Viztől vizig*, (3) 1933 linoleummetszet-sorozat összefüggő, "epikus" egység. Egy bibliai motívumokat is érintő történet narratív illusztrációja. A figurák katarzisukat szemünk előtt élik meg. Visszafogott, árnyalt belső életrajz jellemzi az alakokat. Az egyes ember a közösségben felolvadva tisztul meg vétkeiktől. Néhány alcimben még magyarázatot is ad a jelenetekhez. Pl. "Vidd el folyó a mi bűneinket" stb. Az eseményeket természetes környezetben, egységes tér, idő szemléletben ábrázolja. Az alakokat összefogott, zárt mintázással formálja. A kompozíció lényeges eszköze a fény-árnyék kontraszt. Az 1940-es "Ünnepek"(4) linoleummetszet-sorozat 14 darabja és ennek tusváz-latai, motívumaiban is, szerkesztésében is közelebb áll a Jelenések könyvéhez. Megszűnik az elbeszélő jelleg, néhány figurával és tárggyal jelzi a zsidó ünnepkör kiemelkedő ritusait. A reális teret már nem határolja olyan pontosan körül, egy-egy asztallal, épületelemmel vagy a csillagos égbolttal, inkább csak a helyszínt határozza meg. A valóságos térben jelennek meg az ünnep belső tartalmaira utaló motívumok. Például a VIII. lap, a Bűnvallomás az engesztelés napjának ritusára utal: gyertya előtt reális térben és időben imádkozó figura fölött egy kéz jelenik meg a kettős mérleggel, a negyvenes évek gyakori szimbolikus jelével, ami az Apokalipszis lapjain is szerepel. "Ha a bűnöket mérlegeled Uram, Uram ki maradhat meg?" (Zsoltár 130. 1–3.) – Olvashatjuk a laphoz kapcsolódó szöveget. A háboru éveiben a mérleg képi jelének tágabb értelmezése természetesen adódik. A lapok rajzi alakítása is erős változáson megy keresztül. A hagyományosan kötött reális témában megjelenik az irreális jegy: az önmagába forduló figura látomása: a mérleg. E sorozatban az 1935–38 közötti periódus festményeihez hasonló kompozíciós törvények érvényesülnek. Az irreális motívum a képen szereplő emberi figura képzeletében, vagy álmában jelenik meg. Belső tartalmi kapcsolat fűzi hozzá. Láthatóvá teszi a reális kötődést, de a motívum épp irreális helyzete által kap nagyobb súlyt, belső jelentéstartalma is így válik dominánssá. A gyertya még csak térbeli kellék, az ünnep ritusának használati tárgya. Az asztallal és az emberi alakkal szabályos tér-komplexumot alkot, jelentése itt még nem önállósul. A grafikai sorozattal párhuzamosan készült festményekben viszont már elsődlegesen a tárgy erőteljes jelképi szerepe érvényesül. A festő című(5) olajképen átlátszó terítővel letakart festőállványon barokk gyertyatartóban égő gyertyát ábrázol. Azáltal, hogy a motívumot kiragadta természetes környezetéből és egy tőle szokatlan csendéletbe helyezte, középpontba állította, a festőállvánnyal kiemelte, uralkodóvá vált univerzálisabb jelentéstartalma: a tisztaság, ártatlanság, fényesség. A gyertyának lényeges szerepe lesz majd az apokaliptikus látomásokban is.

A Tóraadás ünnepének központi figurája mutatja fel Mózes törvénytábláját és a Tantekercset. A valóságos motívumok itt is szinte magyarázatát ad-

ják a rejtett jelentésű tárgyakkal. Az Ünnepek sorozatban lényegre egyszerűsített figurák és tárgyak szerepelnek. Erős, széles tusvonásokkal konturoz. A szimbólumok szervesen beleépülnek a szerkezetbe, a hagyományos – bár csak jelzett – tér-idő egységbe.

A Jelenések könyvét Ámos utolsó periódusának drámai feszültsége, érett, szimbolikus képi világának komplexitása jellemzi. Grafikáin megszűnik a konkrétan érzékelhető tér és idő, mélység és magasság. A mérhetetlenül távoli kartávolságnyra kerül, a csillagok egyetlen emberi tenyérbe foghatók. Nincs szüksége a reális szituáció megteremtésére, még a szituáció jelzésére sem. Az Ünnepekben egy-egy motívum, mint a mérleg, törvénytábla, vagy a kakas a valóságban megjelenő rendkívüli látomás egyetlen jeleként, gyakran csodás felhanggal kerül az ábrázolás központjába. Az egy-egy lapon tehát azonos pillanatban szimultán volt jelen a földhöz kötött hétköznapiaság és az irreális jelenség. E kettősség magyarázatára didaktikus célzásokat is tett Ámos. A Jelenésekben ez a dualizmus többé nem található meg. Itt a korábbi izolált képi jel – mérleg stb – jelek sorozatában jelenik meg.

A jelsorozat motívumai a szó legpontosabb értelmében vett valóság-jelzések. Forrásuk a közvetlen jelen társadalmi és történelmi reálitása. Az apokaliptikus látomások a legegyszerűbb valóság-tárgyakban elevenednek meg. Ámos grafikáin minden képi jelnek belső jelentéstartalma van. S mivel képi jelei évszázados tradíciókhoz kapcsolódó, egyetemes érvényű, direkt jelentést hordoznak magukban, e jelentés-tartalmakat világosan és tisztán vetítik ki a jelzések. Az ezerszer látott, ezerszer érzékelt tárgyak a gyertya, kard, a kés, mérleg és könyv, irrattekeres és harsona, olajág és kulcs – akárcsak a Jelenések könyvével egy időben készült grafikákban – jelentésükkel két végletes pólushoz kapcsolódnak. A Jó és Gonosz, a Béke és Háború, az Ujvilág és a Pusztulás elementáris erővel csap össze ezeken a lapokon. Jelentéstartalmukkal egymást erősítik, ellentétükkel a belső tartalmi feszültséget fokozzák.

A valóság-tárgyak mellett néhány kifejezetten biblikus fogantatású képi jel is fontos szerepet kap a sorozatban. Ezek a fantasztikus vagy csodás elemek mint a sokfejű szörny, angyal, felmutató orans gesztus az azonos tartalmu szimbolikus hétköznapi motívumokkal asszociációs sort alkotnak.

A Jelenések sorozat egyik legnagyobb értéke a jelek összekapcsolásában, társításában van. A motívumok nagy része 1938 óta készült festményein és grafikáin is szerepelt már. Ennek ellenére egyetlen ismétlést sem találunk. A jelek permutációs gazdagságával szorongásainak, kétségbeesésének, világ-féltésének új és új vetületeit tárja elénk. Korlátok és konvenciók nélkül szabadon variálja jeleit. A tárgyakkal nincs gravitációja, mely a földhöz kötné, csak külső megjelenési formájukban "valóságtárgyak". Fizikai törvényeiktől megszabadulva, könnyedén szállnak, lebegnek. Ha a motívum jelentése szükségesé teszi, formájukat irreálisan megnöveszti. Mitikus metamorfózisukban gyakran fontosabbá válnak, mint a mellettük szereplő emberi figura. Mindebből természetesen következik; nemcsak a konkrét tér és idő jelzése hiányzik az Apokalipszis lapjain, hanem az egységes léptékrendszer és az egységes nézőpont is. Ez nem a hagyományos értelemben vett emberközpontu művészet. Az emberi figura épp olyan részese a vízőn, mint a leveles ág, otthon jelentő szék, vagy a szépség hegedűje. Az emberközpontuság mélyebben, a jelek jelentéstartalmában gyökeredzik. Ez a tartalmi asszociatív szerkesztés, az erős tudat-kontroll, sőt a tudati irányítottság megint a szürrealizmushoz való viszonyát, különbözőségét is mutatja.

Ámos sorozata befejezetlen, nem követi pontosan János vízióit. Szubjektíven azokat a látomásokat emeli ki elsőként, melyeket korához legadekvátabbnak érzett. A sorozat lapjainak elemzésekor feltétlen meg kell keresnünk az egyes víziók legfontosabb analógiáit Ámos oeuvejében, hogy világossá váljon, milyen szervesen épül az Apokalipszis a művész utolsó korszakában.

Az első lap a vízió bevezető soraihoz kapcsolódik. "Amint megfordultam, hét arany gyertyatartót láttam, a (hét arany) gyertyatartó között pedig ember fiához hasonlót. Bokáig érő ruhába volt öltözve, mellén arany övvel övezve. Feje és haja fehér volt, mint a hófehér gyapju, szeme mint a lobogó tűz, lába mint a kemencében izzó sárga réz, hangja mint a nagy vizek zugása. Jobbjában két csillagot tartott, szájából hegyes kard tört elő, arca pedig olyan volt, mint a teljes fényében ragyogó nap."(6) Így írja le Krisztus alakját János. Ámos a próféta által leirt ragyogást a tűz és érc hasonlatát képileg realizálja: valóságos tüzé változtatja. A haragtól lobogó szemek helyett éles lángcsóvák csapnak ki a figura szemüregéből, lábait tűznyelvek nyaldossák. Jánosnál az alak szájából "két élű, hegyes kard tör elő" (ismét az Ur haragjának jelképe) – Ámos Krisztusát felnyársalja a kard. Hátról tarkóján át furódik fejébe. A mindenre elszánt ítélkező így válik a fasizmus mártírjává, Ámos grafikájában. Az emésztő tűz és az éles fegyver az ember erőszakos pusztításának megisméltelt, azonos tartalmu képi jelei. Ezt az asszociációs sort tovább bontva a fehér haját is lángnyelvekké alakítja. S miközben három irányból égeti a tűz, kezeiben óvja a csillagos égboltot. A képi szerkesztés a motívum fűzés határozott irányu tendenciája miatt a csillagok hagyományos speciális ikonográfiája nem érvényesül, éppogy ahogy a körülötte levő hét gyertya szerepe is megváltozik. A csillagok az összezsugorodott univerzumot jelképezik. Ritka példája ez annak, hogy Ámos oeuve-jében egy motívumnak az ambivalens karakterjegye dominál. A csillag: a világegyetem és egyuttal a fasizmus által üldözött zsidóság képi jele. A motívum jelképi tartalmának kettőssége általánosságban nem jellemzi Ámos képalkotását. Legtöbbször a jeleknek konkrét és egyértelműen világos a jelentése. A krisztusi figurát hét barokk gyertyatartó, hét égő gyertya övezi. A gyertya az apokalipszis ikonográfiájában a hét kisázsiai egyház szimbolikus képi jele. Ámos rajzában – mint érintettük – e szűkre korlátozott tartalom eltűnik, a motívum általánosabb érvénnyel jelentkezik.

Nézzünk néhány példát, hogyan önállósul a gyertya motívum Ámos művészetében, önállósága során hogy változik, bővül jelentéstartalma. A körtés csendélet, 1940(7) festményben egyszerű csendéleti elem. Az Este, 1938(8) festményen és az Éva, 1943(9) tusrajzon a történelem krónikásának nyújt világosságot. Az önarckép ravatalon, 1943(10) olajképben a gyertyának a halott maszkjában való párosításával a "lélek halhatatlanságára," az örök világosságra utaló ősi halott-sírató ritushoz kapcsolódó általánosan elterjedt jelentése érvényesül.(11) A Látomás koporsóval, 1939(12) tusrajz kötéllel egyensúlyozó figurája, a feltartott gyertyával és olajjával közeledik a virággal átkötött koporsó felé, hogy a halott gonosz szellemét elűzze. A Jelenések könyvében a gyertya az azonos motívum hétszeri ismétlésével (számszimbolika) és kompozíciós hangsúlyával az ó-szövegségben és a primitív népek rituális szokásaiban érvényesülő gonosz-elűző, ember-felszabadító eszközzé válik. A vertikális irányu gyertyák körkörösén emelik ki a figurát a lap középpontján. Szélesen áradó ives körvonalakkal határolja Ámos formáit. A belső tartalmi szenvedélyt átveszi a dinamikus formaképzés. A lap alján széttárt orans gesztussal maga a próféta, János jelenik meg.

A második lap fő motívuma a hét pecsétés könyv. A könyv: az emberiség történetét, egyúttal a jövő történetét tartalmazza. Hét pecsét (számszimbolika) óvja a jövő titkait. A könyv, mint kiemelt képi motívum tűnik fel az 1935–38 közötti periódus olvasó prófétája, (13) szibilla tekintetű asszonya, (14) vagy Zarthustra, (15) figurája mellett. Csendéleteiben a könyv motívum az emberi tudást jelképezi. (16) Ebben a vonatkozásban alkalmazza a festő vagy festőnő gyakori attributumaként is. (Temető, 1940, (17) Este, 1938, (18) Lány hegedűvel, (19) Sárga csillag (Gettó) 1944, (20) Ukrán emlék 1943, (21) stb.) Az égő könyv motívummal már az emberi tudás egyetemes pusztulását fejezi ki. (Háborus freskó-terv, 1942, (22) Könyvégetés 1940, (23) A Jelenések könyvét négy ezerszemű szörny őrzi: a szárnyas sas, szárnyas oroszlán, a bika és az alvó szárnyas ló. Ezek a fantasztikus élőlények részben az evangélista szimbolumokra vezethetők vissza. Ezekiel próféta könyvének első fejezetében szereplő kerubokkal is azonosítható. A hagyományos evangélista szimbolumok esetében azonban épp azok a fantasztikus jegyek hiányoznak, melyeknek Ámosnál fontos szerepük van ugyanis, mint a későbbi, a világ pusztulást jelképező sok fejű szörny előképei. A szörnyek mellett a szárnyas angyal egyszerű és profán mozdulattal mutat rá a könyvre, hangsúlyt ad neki. A Jelenések könyvének visszatérő, központi figurája az angyal. (24) Magában a grafikai sorozatban is az angyal többféle jelentéssel szerepel. Jelen esetben a titkok őrzője és ismerője. A szívárvány iva alatt ülnek az apokaliptikus vénék és harsonás angyalok – a kor kiválasztottjai. A szívárvány kiegészítő formája a lapon az izzó napkorongba foglalt bekötött száju emberarc. A látásától vagy hangjától megfosztott, tehetetlen, vergődő ember nem szerepel János víziójában. Analógiáit megtaláljuk azonban Ámos Háboru, 1939 (25) és Kompozíció, 1942 (26) című tusrájzaiban. Ámos elementáris ereje, belső-drámaisága a motívum kapcsolásában mutatkozik meg. Hiszen a bekötött száj vagy bekötött szem gyerekjátékok motívuma is lehetne. Itt a kiáltani nem tudó ember fájdalomát erősíti a bezártság. A nap korongja szorosan fonja körül az emberi arcot, Ugyanakkor a nap, mint izzó égitest az egyszerű, földi motívumnak egyetemes sugárzása töltést ad.

A harmadik lapon a négy pecsét feltörésére indul a négy lovas. Az első feszülő ijjal és koronával, hogy a földön győzelmet arasson. A második kivont karddal "hatalmat kapott, hogy megbontsa a békét a földön, hogy öldököljék egymást az emberek." A harmadik fekete lován kezében mérleggel. A negyedik lova fakó volt, "lovasának halál a neve, nyomában az alvilág jár. Hatalmat kapott a föld negyed része felett, hogy karddal és éhínséggel, halállal és fenevadakkal öldököljön." Zaklatott, dinamikus kompozícióban vágatnak Ámos lovasai. Az első ló sörénye lobogó lángnyelv, lábai törrel átszurva, teste fájdalomtól rándul. Lovasa törött karddal készül ellenfeleire sujtani. Ismét attributumként látjuk a feltartott mérleget. A szimbolikus jelek drámaian koncentrálnak e lapon. A harmadik ló virágra tapos, a virág gyakran fordul elő Ámos oeuvre-jében a szépség jeleként. Az életüket ösztönösen mentő menekülők a festő életének közvetlen kordokumentumai.

A Jelenések könyvének ezt a hatodik fejezetét ábrázolja a negyedik lapon is Ámos Imre. A május hetedikén készült tusrájzban szűkebb képkivágást használ. Elsősorban a három monumentális figura erejét hangsúlyozza.

A hetedik levelet pontos szövegűséggel mutatja be az ötödik lapon a művész. Négy angyal tartja a föld négy szegletét. Sikban kiterítve jelennek meg rajta a fák, házak, elmosódott formái. A kompozíció közepén heroikus angyal repül, kezében az üdvözület pecsétjével. A megtisztulásra váró emberi közösség sűrű

tömeg, fejük hangsúlyos, testük fokozatosan elvész, ábrázolásukban Ámos belső tagolást nem alkalmaz. Az angyal motívum 1938-ban jelenik meg Ámos oeuvre-jében, hamarosan az egyik leggyakoribb képi jellé válik. A jel jelentésében lényeges tartalmi változást figyelhetünk meg. 1938-ban, mint az élet és halál őre, vigyázó, csodálatos lény tűnik fel. Az emberi védelmet inkarnálja. Képi jele hosszú ruhás emberi figura, vertikális zárt forma, nagy kiterjesztett szárnyakkal. A Falumban, 1938(27) olajképen a hagyományosan szerkesztett kisvárosban sétáló művész kíséri. Az ugyancsak 1938-as Önarckép angyallal(28) című festményen hanyagul hever a szomorú szemű festő barettsapkáján. Állát könyökére támasztva közönyösen szemléli a világot. Ezzel a természetességgel mozog a legkülönbözőbb interieure-ökben is. A "Háboruban"(29) a fekete falóra két oldalán egy-egy angyal üldögél, vagy nyitott ajtóból figyel a szobában ülő festőpárt, (30) vagy az előzőkben már érintett könyvet tartja. (31) Máskor maga a művész szemünk előtt kelti életre, tiszta papírlapra rajzolja a festő az angyal alakját. (32) Élők és holtak közt őrködik. (33) Csodálatos, mitikus lény, aki házak és templomok fölött repül, szárnyait védőn terjeszti ki szeretett városára. (Szentendre, II. 1937, (34) Árvíz Szentendrén, 1938, (35) Sárga angyal, 1939, (36) Festő égő ház előtt, 1940. (37))

Az 1941-es Siró angyalon(38) viszont a történelem tehetetlen, kétségbeesett szemlélője, szeméből sűrű, véres könny hull. Az Angyal mankóval(39) kompozíción megcsontítva a háborús sebesült mankójára támaszkodik. A Szörnyű idők 1944(40) című grafikai lapon legyőzve, megkötözve, lehajtott fejjel megadóan ábrázolja angyalát. Kövér, brutális hentes készül baltájával lesujtani az asztalon vergődő szárnyas angyalra a Látomás(41) tusrajzban. Világos dramaturgiai sorra szerveződnek a motívumok. Az emberiség védelmére induló angyal nem tud megküzdeni a fasizmus beláthatatlan gépezetével. Az emberi gonoszság megtorlására kelti életre Ámos Apokalipszisének nagyerejű, démonikus hőseit. A jel jelentés-tartalmának változását világosan követi a forma változása. Az Apokalipszis angyalai a bosszu és győzelem angyalai: monumentális, felfokozott méretű, robusztus formátumu alakok. Erős, gyakran kontrapunktikus mozgással, heves gesztusokkal jellemzi őket. Elhelyezkedésük a kompozíció egészében kiemelt, többnyire diagonális. Szájuk kiáltásra nyílik, örök pörlekedésben állnak a világgal.

A hatodik lapon János szürrealis vízióban ábrázolja a gonoszok büntetését. Az angyal harsonájára sáskahad lepi el a földet. Katonák sokaságaként, hatalmas pallosokkal közeledik a különös hadsereg. Ruhájuk "tűzből és játszintből és kénből vala." És jönnek az oroszlanarcu, ökörarcu lovak is. Patájuk alatt reng a föld. Tüzes leheletük elől menekülnek az emberek. Sörényük meduza gorgófejeként lobog fejük körül, farkuk kigyóként tekereg. A menekülő emberek mozgásában, motívumaiban könnyen felismerhetjük az 1943-as Sötét idők III. (42) rettegő alakjait. A félelmes sáskahadat itt a halálmadár, a repülő szörny helyettesíti. Az 1943-as Iszonyaton(43) mérföldes léptekkel rohanó férfit is bombázó repülőgép üldöz.

A kompozíció a szimbolikus tartalomnak alárendelt, tudatosan szerkesztett. A két fantasztikus szörny pontosan ismétli egymást. Az azonos motívum halmozásával, az egyszeri jelenség ismétlésével a jel erősebb hangsúlyt kap. Kiemeli a vicSORító, éles metsző fogakat. Dinamikus, centrikusan kavargó belső tagolással ábrázolja a fenevadakat. Mögöttük a sáskahad megint egyetlen azonos motívumnak – de itt ez statikus, geometrikus forma – sztereotíp ismétlése. A kardok az alakok háromszögű alak formáját ellentétes irányban ismétlik meg. Az angyal a megvadult szörny-lovaknak tartalmi és formai ellenpólusa. Nyugodt, harmonikus, egyenes vonalak határolják, de tengelye jobbra megbillen, és észl-

tal az egész kompozíció súlyát megbontja. E belső szerkezeti bontottságot egyensúlyozza a trombita határozott, erőteljes, ugyancsak piramidális, de ellentétes irányú formája.

Ámos angyal alakja az apokalipszis szövegének megfelelően gazdagodik. Derekára kötve lógnak a mélységnek kulcsai(44) Jobbjában harsona – harcra hív, de ez gyakran az új világ eljövételét is jelenti (Kabbalista(45),) – baljával védi a menekülőket. A menekülők is azonos, megnyujtott, ezuttal fekvő piramidális formákból képződnek. A kompozíció végső soron az álló és fekvő háromszögek azonos motívumainak ellentétéből formálódik. Az angyal védő tenyerének motívumát 1944-ben többször költői szimbolikus jelként használja Ámos Imre. Ez a kéz a kompozíció magja az ugyancsak áprilisban készült Szimbolum(46) ceruzarajznak is. Megtört, üveges tekintetű, köpenybe burkolózó figura keze egyszerre nő meg irreális világ hordozóvá. Nyitott tenyerében ujaival féltve öleli kedvesét, az otthont, leveles ágat. A szörny alakja ugyancsak visszatérő figura az Apokalipszisben.

VI. Az április 19.-én datált hetedik rajzban a bűnös babiloni nőhöz közeledik a sokfejű, sokszárnyú élőlény. Karvaly karmokkal, szőrös testtel, szárvának erős, félkörös íve megsokszorozódva tördeli testének formáit.

A nyolcadik lapon, lángoló napkorong előtt a holdsarlón álló figurát szájátátó, tekeredő kigyó testű, szarvasfejű szörny fenyegeti.

A kilencedik lapon az angyal fehér lovon fején virág koronával, kezében leveles ággal diadallal jelzi győzelmét. János Apokalipszisében a fehér lovas a bevezető Krisztus alakjával megegyezik. Ezt mutatja a szájában tartott kard és a lángoló tekintet. Ámos itt is felváltja a hagyományos ikonográfiai jegyet, kedvelt angyal motívumát szerepelteti. Visszatérnek az első lap láng és kard motívumai. (E két motívumnak gazdag analógiáit találjuk meg Ámos utolsó periódusában(47).)

A tizedik lapon ismét a még lángokon álló, de győzelmes prófétát látjuk. Erőforrása a kard és a könyv.

A tizenegyedik rajzban végül a Jó diadalmaskodik a Gonosz felett. Győzelmét hirdetve emeli magasba a láncot és az igazak világát feltáró kulcsot az angyal. A szörny kitágult szemekkel, remegő orrcimpával, éles fogait vicsoritva tiltakozik. Koronás János arcként ismétlődik meg, az elől nézet és oldal nézet egymásba vetítésével. A lánc, mely eddig az ártatlan ember rabságát jelezte, most a háboru, a brutalitást megszemélyesítő szörnyet köti guzsba. (Álmodozás, 1939(48) Gondolatok, 1939(49) Drótsövény, 1944(50), Háboru, 1944(51).) Ámos Imre miközben naplójában, verseiben, leveleiben megdöbbenő érzékenységgel érzi saját halálának elkerülhetetlenségét, a Jelenésekben egyértelműen az igazság, egy új kor közelségét hangsúlyozza.

Erős emberi hitének egyik legszebb bizonyága a sorozat záró lapjaként fel fogható tizenkettedik rajz, mely János hatodik látomásához a mennyei Jeruzsálemhez kapcsolódik. "Akkor új eget és új földet láttam... Jeruzsálem leszállt a mennyből, Istentől. Díszes volt, mint a vőlegényének fölékesített menyasszony... Tündökölt, mint a drágakő, mint a kristály tiszta jáspis. Széles, magas fala volt tizenkét kapuval... A város falának alapköveit mindenféle drágakő ékesítette. Az első alapkövő jáspis, a második zafir, a harmadik kalceon, a negyedik smaragd, az ötödik szárdonix, a hatodik kameol, a hetedik krizolit, a nyolcadik berill, a kilencedik topáz, a tizedik krizopáz, a tizenegyedik jázint, a tizenkettedik ametiszt. A város utcái tükörfényes szinaranyból voltak."

Kánaán földjét Ámos egy nagyon is közismert, nagyon is valóságos motívummal azonosítja: a szentendrei Kalváriával. Ez az átalakítása és konkretizálása az Apokalipszis víziójának a földöntúli csodás, drágakövekből épülő képzeletbeli ország felcserélése az élet termékenységével, a való gyümölcsök valódi virágok szépségével Ámos jövővárásának egyik legkölteibb bizonyítéka. Számára csak az emberek által épített vastag falak lehetnek alapjai az új világnak.

A zárt, körbefutó barokk fal sarok pilléerein a festő hét angyala vigyáz a falakon belüli életre. (Ámos mindig ragaszkodik a hetes számhoz. Itt is a tizenkét bibliai angyalt hétre redukálta.) És kapuk szárnyai szélesen kitérve nyitva állnak, hogy mindenkit befogadjanak. A szentendrei Kálvária közepének keresztjét az élet fája helyettesíti. Ágai roskadnak a gyümölcstől, a jövődő bőség, az emberi értékek jelképe. A fa alatt nyitott könyv – alfa és omega betűje ismét szövegű biblikus jelzés. A könyvet, melyben az igaz embereket feljegyezték oroszlán és bárány őrzi. A két állat az emberi erőt és emberi szelidséget személyesíti meg.

E rajz kompozíciós megoldása is erős eltéréseket mutat a sorozat többi lapjától. Az Apokalipszis darabjait a zaklatott, aszimmetrikus kompozíció, a kiemelt diagonális hangsúlyok jellemzik. A szentendrei lapon minden motívum megnyugodott. Szimmetrikus, kiegyensúlyozott statikus formák jelzik a tartalmi harmóniát és állandóságot.

Ámos Imre korát, e "felfordult világot" most is épp oly csendesen fogadja be, mint az "emberi melegség" éveiben. Élete utolsó pillanatáig szerényen és csendesen regisztrál, éli meg a valóságot, szenved meg a történelmet, hogy a műben annál szenvedélyesebb tanu és próféta legyen. Elmondhatjuk tehát, hogy Ámos: Jelenések könyve a fasizmus elleni tiltakozás egyik legnagyobb erejű dokumentuma.

1944 júniusában ismét munkaszolgálatba hívják Ámos Imrét. Ezuttal örökre elhagyja otthonát és nem sokkal később hazáját is. Az Apokalipszis sorozat befejezetlen, töredék maradt.

Élete utolsó napjainak, etikai tartásának, a Jelenések könyvének is érdekes adaléka az az utolsó naplórészlet, melyet 1944. április 5-én a négyes számú lap keletkezésével egyidőben jegyzett fel.

"Átéltük Budapest második bombázását. Súlyos, kegyetlen és embertelen dolog, emberek százai, főleg polgári lakosok vannak az áldozatok között. Mikor ér el az ember odáig, hogy erőszak és gyilkolás nélkül, igazi szeretetben élhessen egymás mellett? Gyűlölködés nélkül, megbecsülve a békét szeretőket és jó utra térítve a rossz befolyástól eltévelyedett lelkeket."

JEGYZETEK

- (1) János: Jelenések könyve. 12 lapos sorozat. p. tus. 60 x 47 cm. Anna Margit tulajdona
- (2) GOERG E.: Suite de gravures al' eau-forte, 1943, Paris. CHIRICO G.: L' Apocalisse, 1952 Paris
- (3) Vízről vizig, 1933. 30 lap p. linoleummetszet 21,6 x 18,6 cm. j. j. 1. UÁ. Anna Margit tulajdona
- (5) A festő, 1939 o. v. 102 x 81 cm j. b. l. "Ámos, 1939" MNG. Ltsz 67. 228
- (6) Ujszövevény, János jelenések könyve
- (7) Körtés csendélet, 1940 k. o. v. 41 x 59 cm j. b. l. "Ámos" MNG. Ltsz. 67. 227 T

- (8) Este, 1938. o. v. 100 x 70 cm j. b. l. "Ámos, 1938 Sz. Endre" MNG. Ltsz. 67. 226 T
- (9) Éva, 1943. p. tinta toll, 32, 2 x 25, 4 cm j. j. l. "Ámos, 1943. júli, 2". Anna Margit tulajdona
- (10) Őnarckép ravatalon, 1943. o. v. 60 x 80 cm j. j. l. "Ámos I. 1943" MNG Ltsz. 67. 245 T
- (11) Érdekes összevetni e motívumot és a festmény kompozícióját Derkovits 1922-ben készült Öcsém ravatalon c. rézkarcával. (MNG. Ltsz. 3263-1938)
- (12) Látomás koporsóval, 1939. p. tus 58, 8 x 45, 5 cm j. j. l. "Ámos I, 1939" MNG. Ltsz F 67. 308
- (13) Zöld divány, 1936. o. v. 70 x 100 cm
- (14) Süketek a szentek, 1935. o. v. 150 x 100 cm j. b. l. "Ámos Imre, 1935" MNG. Ltsz. 67. 217 T
- (15) Zarathustra, 1938. o. v. 70 x 80 cm j. b. l. "Ámos I." MNG. Ltsz. 67. 216
Álom, p. tus. 32,5 x 24 cm Anna Margit tulajdona
- (16) Sötét idők I. 1940. o. v. 100 x 78 cm. j. b. l. "Ámos I. 938" MNG. 67. 221 T
- (17) Temető, 1940. o. v. 30 x 70 cm j. b. l. "Ámos I. 1940" MNG. Ltsz. 67. 223 T
- (18) Este, 1938. o. v. 100 x 70 cm j. b. l. "Ámos Sz. Endre 1938" MNG. Ltsz. 67. 226 T
- (19) Lány hegedűvel. o. v. 100 x 70 cm j. b. l. "Ámos I." Annak Margit tulajdona
- (20) Getto (Sárga csillag) 1944. p. toll. tinta 28 x 23 cm j. j. l. "1944. III. 31. Ámos I'" MNG.
Ltsz. F 67. 280
- (21) Ukrán emlék, 1943. p. tus és akv. 60 x 46, 8 cm j. j. l. "Ámos I. 1943" MNG. Ltsz. 67. 309
- (22) Háborus freskótér, 1942. o. v. 70 x 100 cm j. j. l. Ámos I, MNG. Ltsz. 63. 40 T
- (23) Sötét látomás (Könyvégetés) 1940. p. tus 59 x 44 cm j. j. l. "Ámos I. 1940" MNG. Ltsz. F. 67. 297
- (24) Az angyal motívum gazdag variációs sorából csak érinteni tudok jelen tanulmányban néhány problémát.
- (25) Háboru, 1939. p. tus. 65 x 49 cm. Anna Margit tulajdona
- (26) Kompozíció, 1942. p. tus 46 x 33 cm j. b. l. "Ámos 1942" MNG. Ltsz. 10. 441
- (27) Sötét idők, III. 1943. p. toll. tinta j. j. l. "Ámos, 1943. nov. 3." F. 67. 232 MNG.
- (28) Iszonyat, 1943. p. toll. tinta 30 x 24, 7 cm j. j. l. "Ámos I, 1943. nov. 30." MNG. Ltsz. F 67. 233
- (29) Falumban, 1938. o. v. 95 x 68 cm j. b. l. "Ámos" MNG. Ltsz 67. 214 T
- (30) Őnarckép angyallal, 1938. o. v. 47, 7 x 37 cm j. b. l. "Ámos I." MNG. Ltsz. 67. 211 T
- (31) Háboru, 1938. o. v. 154 x 150 cm j. j. l. "Ámos I, 1938" MNG. Ltsz 67. 210 T
Változatai: Angyalos óra, 1938. p. tus 60 x 47 cm j. j. l. "Ámos I. 1938" Anna Margit tulajdona
- (32) Festő és műzsája. p. lav. tus 61 x 46 cm j. j. l. "Ámos I." MNG. Ltsz. F 66, 81
- (33) Látomás III. p. tus, temp. 22, 2 x 18, 7 cm j. n. MNG. Ltsz. F 67. 274.

- (34) Festő, 1942. p. tus. 38, 1 x 29, 5 cm j. j. l. "Ámos, 1942. III." MNG, Ltsz. 67. 278.
- (35) A halál angyala, 1938. o. v. j. b. l. "Ámos I, 1938" Szentendre, Ferenczy Múzeum 73. 15
- (36) Szentendre II. 1937. o. v. 96 x 70 cm j. n. MNG, Ltsz 67. 203 T
- (37) Árvíz Szentendrén, 1938. o. v. 80 x 96 cm j. j. l. "Ámos 938" MNG, Ltsz. 67. 213
- (38) Sárga angyal, 1939 k. p. gouache, 23 x 27, 5 cm MNG, Ltsz. F 66, 61
- (39) Festő égő ház előtt, I. 1940. o. v. 100 x 78 cm j. b. l. "Ámos L. 938" MNG, Ltsz. 67. 221 T
- (40) Siró angyal, 1941. p. gouache, 58 x 45 cm j. j. l. "Ámos I. 1941" Szentendre, Ferenczy Múzeum Ltsz. F 6936 L
- (41) Angyal mankóval, karton, temp. 30 x 44 cm J. n. Anna Margit tulajdona
- (42) Szörnyű idők, 1944. p. diófacák, tus, szín, cer. 59 x 47 cm j. j. l. "Ámos I. 1944. V. 14" MNG, Ltsz. F 66, 64
- (43) Látomás IV. 1934. p. tus. 38, 5 x 30, 2 cm j. j. l. "Ámos I. 1943" MNG, Ltsz. F 67. 267
- (44) A kulcs motívum bemutatása külön tanulmány témája.
- (45) Kabbalista, 1938. o. v. 62 x 68 cm j. j. l. "Ámos I. 1938" MNG, Ltsz. 67. 209 T
- (46) Szimbólum, 1944. p-cer. 16 x 10, 5 cm j. j. l. "Ámos I. 1944. IV. 1," Anna Margit tulajdona
- (47) Festő égő ház előtt (1. 39sz.) Izsák, p-tus 33 x 26 cm j. n. Anna Margit tulajdona
Máglya. p. tus 28, 5 x 30 cm Anna Margit tulajdona
Látomás III. p. tus, temp. 22, 2 x 18, 7 MNG, Ltsz. 67. 274 F
Sötét látomás, 1940. p. tus 59 x 45, 5 cm j. j. l. "Ámos I. 1940" MNG, Ltsz. F 67. 301
Háboru, 1944. P. akv. temp. 58, 9 x 46 cm j. j. l. "Ámos I. 1944" MNG, Ltsz F 67. 301
A szörnyű óra, 1941. p. lav. tus 59 x 46 cm j. j. l. "Ámos I. 1941"
- (48) Álmodozás, 1939. p. tus. 33, 5 x 24 cm, j. j. l. Ámos 1939. Anna Margit tulajdona
- (49) Gondolatok, 1939. p. toll tus 58, 6 x 45, 8 cm j. b. l. "Ámos 1939" MNG, Ltsz. F 67. 291
- (50) Drótsövény, 1944. p-cer. 19, 8 x 14 cm j. j. l. Ámos Anna Margit tulajdona
- (51) Háboru, 1944. p-akv. 58, 9 x 46 cm. j. j. l. "Ámos I. 1944" MNG, Ltsz. F 67, 301

Summary

THE APOLCAYPSE SERIES OF IMRE ÁMOS (1907—1944)

Imre Ámos is one of the most important figures of XX. century Hungarian painting. His perception and imagery underwent a compulsory change due to historical pressure. His oeuvre is a clear example of personal and historical destiny interwoven. The closed problematics of his emotionally full, postimpressionistic paintings suddenly widen around the end of the thirties. The couple living in a dreamworld, the motionless peacefulness of the interiors disappear, he forms his pictures of symbolic pictorial signs. The associative, drammatcal construction takes the place of the traditional composition.

In april, and may of 1944, half a year before his death, in the interval between the twelve month forced labour in Ukrania and the Ohrdorft death camp, Imre Ámos recalls the visions of the "Book of Revelations" by John in twelve identical size inkdrawings. Ámos identifies his own era with the apocalyptic world of the prophet. The fact that the painter was likewise shaken in his religion and human belief by his era, the fascism, adds a particular surplus to the contents of the theme. In this human and historical situation, the picture signs of the old and new testament mean a cler opposition, the protection of humanity.

All the pages of the series precisely link with the "Book of Revelations", however Ámos does not illustrate. He widens the traditional iconography of the visions, adding historical meaning. The motives become independent and at the same time universal through their historocal actuality, they recieve a new interpretation. The object – signs independently of real time and space aim directly at the historical extremeness of the period. The motives link to one another with balladical conciseness. The unity of time and space diappears. All pictorial signs contain an unambiguos inner meaning. As these pictorial signs are the carriers of universal values linked to centuries – long tradition, with direct meaning, they project these contents clearly. The known objects, such as candle, sword, balance, horn, rollscript and book, the olive branch and the key – just as in the drawings contemporary with the book – are linked with the two extreme poles. The Good and the Evil, Peace and War, the New world and the Destruction clash with elementary force on these pages. With their meaning – contents they reinforce each other, with their antagonism they increase the inner tension of the contents. These signs are completed by the biblically conceived motives and the fantastic or marvellous elements.

Ákos links his motives freely, independently of their realistic relations. The objects are lightly floating and flying, once free from their fisical rules. Often their shapes grow to irreal sizes, in their mythical metamorphoses they can become more important than the human figure. The natural conclusion of all this is, that not only the concrete time – space interpretation is missing from the pages of the Apocalypse, but the unified system of measurements and wievpoint too.

This study compares the Book of Revelations by Ámos to analogous interpretations of the theme. (Edouard Goerg, De Chirico,) It searches for the antecedents and variations of the motives and of the pictorial construction in the ouvre of the artist. Through the detailed analysis of the 12 pages, the author points at a number of basic characteristics of Imre Ámos's art.

Keserű Katalin

MARTYN FERENC, A SZOBRÁSZ

A Martyn Ferencsel foglalkozó irodalom gyakran megemlíti, hogy Párizsból hazatérve, az 1940-es évek elején plasztikai kérdésekkel foglalkozott, ekkor készítette emlékmű-terveinek sorozatát gipszből, szobrait fából⁽¹⁾ Azonban bármennyire is rokon művek ezek, sőt elválaszthatatlanok Martyn Ferenc festményeitől is motivumaik azonossága miatt, mégis különbségtételre kötelez bennünket a választott anyag. Amint Brancusinál megfigyelték, hogy kő-, fém- és faszobrai mások és mások, a tartalom meghatározta anyag tulajdonságainak megfelelően, ⁽²⁾ úgy Martyn szobrászi munkásságában is következetes ez a különbség. Monumentális emlékmű-tervei a majdan fémben kiöntendő nagy formák arányainak szenvedélyes tolmácsolói, faplasztikai az esztergályozott fa nemes szépségével, egyszerűségével, tárgyi eredetű formáival más tartalom kifejezői.

A színes faszobrok keletkezési ideje 1941–44, mely évek történelmi és művészeti eseményei Martyn munkásságával szorosan összekapcsolódnak. Ekkor készítette rajzsorozatát A fasizmus szörnyetegei címmel, Az éjszaka hangján, a Temető, A háboru című festményeit. Ebben az időben születtek az egyetemes szobrászat olyan remekművei, mint Kurt Schwitters Csunya lány, Max Ernst A terített asztal, Joan Miró Madár, Alexander Calder Konstelláció ivben és Konstelláció négyszöggel című alkotásai. Az előbbi tény a háborura való reagálás különböző művészi lehetőségeire világít rá, melyekhez szorosan kapcsolódik Arp vallomása az első világháború idejéből származó dadaista műveiről: "Az én gouache-aim, domborműveim, plasztikáim kísérletet tettek arra, hogy megtanítsák az embert valamire, amit elfelejtett: nyitott szemmel álmodni. Már akkor megsejtettem, hogy az emberek egyre dühödebben látnak majd hozzá a Föld elpusztításához."⁽³⁾

Arp és Martyn is tagja volt az Abstraction-Création csoportnak. Rokon szemléletű művészetük konkrét példája Martyn 1941-es Fareliefjének alaptere, mely Arp amorf formáit idézi. S miként azok, úgy ez is színes: a kék fétféle árnyalataira épül. Arp előbb a dada szellemében jelentést hordozó együttessé fűzte a formákat (Festett fa, 1917.), később plasztikus metaforái áttételesebbekké váltak. Martyn reliefje egyrészt továbbvitele a plasztikai gondolatnak a színek, sík- és térformák viszonyainak kutatásában, másrészt nem véletlenszerű, hanem tudatos a tartalom tekintetében. A relief téralakításában az alapsíkból kiemelkedő képeretnek is szerepe van. E térbe helyezkedik két lapos forma, melyek újabb teréül szolgálnak a belőlük ágaskodó forgástesteknek. A relief a festmény, a dombormű, a körplasztika és a montázs jellemzőit egyesíti magában, s bár egyetlen főnézetre komponált, körbejárást igényel, a különböző tengelyű forgástestek mozgás kép-

zetét keltik. Az egymás felé hajló amorf formák és az egymástól eltávolodó körplasztikák egységes kompozíciós rendbe illeszkednek, melynek erővonalait éppen az összetartás és széthúzás feszült atmoszférája határozza meg. Az amorf és a szabályos formák, a véletlen és a pontos geometria, a lágy festőiség és a kemény szobrászi stílus egymást egyensúlyozzák. A szabálytalan formák ugyanakkor magukba tudják foglalni a lehetséges különböző irányu alaptengelyeket. A szigorúan szimmetrikus körformák, melyek mintegy a forgásból keletkező különböző állapotokat jelentik, maguk is leheletnyi finomsággal váltanak át az éles körvonalakból lágy gömbölyűségbe. Keresztmetszetük, mert esztergályozottak, mindig a kör, ez az egyik összekapcsoló erő a vátozatos formák között. Forgástest-mivoltuk határozza meg helyzetüket is az alapsíkon: mintha pörgés után éppen megállnának, úgy sugároznak széjjel, pedig biztosan rögzítettek ferdén elmesztett alapjukon. Ebből adódik a relief bizonyos csendéletjellege, melyet a geometrikus formák tárgyi előképei is hangsúlyoznak. Martyn festményein gyakran feltűnnek a kézművesség szerszámai, a falusi élet kellékei, mint a Régi szerszámok, Dudás csendélet, Kádárszerszámok című művei mutatják. A Fareliefen a tárgyi világgal való kapcsolata nem ilyen konkrét, de a formák eredete minden bizonnyal a valóságos tárgyakhoz vezet. Erre mutat az esztergályozás ősi technikája is. A plasztikai formanyelv tehát jelképekből tevődik össze, melyet tovább gazdagít a térben fokozatosan kibontakozó plasztika dinamikája.

Az alapsík által elmesztett formák vissztérnek a Plasztika című 1942–43-as szoborban. A mandorlára emlékeztető, ferdén álló tulajdonképpeni relief-alapsíkból három gömbölyűre esztergályozott test emelkedik ki a fa természetes színében, jól látható erezetével, mely csak hangsúlyozza a lekerekített testek körformáját. A Plasztikán azonban az alapsík tömeggé válik, mely a formák átmetszője és összekapcsolója. A forgástestek tengelyéből megszerkeszthető a Farelief absztrakt alapsíkjának három dimenzióban megfogalmazott változata. A mandorla zárt formája a teljesség szimbólumaként értelmezhető. Kék-zöld színe a természeti elemeké (viz és levegő). A mandorlából nyulik ki és ebbe fordul két, amforára emlékeztető finom és tökéletes arányú test, mely elmúlt korok emlékeire is utalhat. Ezek a forgástestek közeli rokonságban állnak a fazekassággal, a korongolással. Martyn életében is összefonódott e két mesterség vagy művészet. A Zsolnay gyárban meghívott vendégként közel egy esztendő alatt a legegyszerűbb edényformák kialakításával az esztergályozott testekhez hasonló vázákat, tálakat alkotott.

Martyn plasztikai szimbólumai emlékeztetnek Max Ernst szürrealizmusában az "ősi képletek" plasztikai újraformálására. (4) De míg Ernst a terített asztalon (1944) a tárgyak csendéleti egymásmellettségét valósította meg, addig Martyn a három formát ténylegesen kapcsolta össze az ábrázolt térrel. A formák összefogása, valóságosan megfogalmazott szobrászi térük egyrészt a futuristák által manifesztált követelményekhez hasonlítható. Boccioni 1912-ben írta le, hogy "Az új plasztikus művészet tehát a dolgokat összekapcsoló és átmetsző atmoszférikus síkok megjelenítése lesz gipszben, bronzban, üvegben, fában és más anyagokban." (5) Másrészt a különböző tengelyek körüli forgathatóság a negyedik dimenzió bekapcsolásának is lehetősége, a "mobil" alapja. Az einsteini értelemben bármely irányban felállítható koordináta-rendszerek egy műben való összefogása jelentkezik a kubista szobrászatban (Henri Laurens: Clown, 1915. Színes fa.), majd Moholy-Nagy László mozgó fémkonstrukcióiban (Fény-tér modulátor, 1922–30.). A Plasztika azonban egyszersmind statikus is. A körmozgás (vagy a természet) egy pillanatát sűrítve jeleníti meg. Amint a művész

maga mondotta: "De ha a természetben a harmónia-építés és bontás szakadatlan és egyidejű, a művészet – úgy látszik – meg tudja állítani azt a kivételes időt, melyben az ellentétek együtt, egymásért, egyszerre és harmonikusan szólnak."(6) Martyn Ferenc Plasztikájában és levegőben felfüggesztett Kompozícióján egyaránt érezhető a konstruktivizmus harmónia-eszményének hatása és a tárgyakban rejlő, társadalmi jelentőségű vitális energia felszínre hozására irányuló szándék.

A Kompozíció Boccioni Ló+lovassal+ház című 1914-es színes plasztikájának tárgyi elemeivel rokon formákból épül. Martynnál azonban a tárgy, a propeller-forma nem egyszerűen a térbeli mozgás kifejezője, nem is a repülés fogalmának és a vitális formának egybeolvadása, mint Brancusi Madara. Olyan sajátos szobrászi tér része és alkotója, mely minden irányban hat és minden irányból magához vonz. Ez nem jelenti azt, hogy a műnek nincs bázisa. Az architektonikus jelleg leginkább Martyn ezen művén szembetűnő. A csapokkal összeillesztett szerkezet meghatározója a vízszintes, homorú járomforma és a függőleges, körvonalában domború propeller-forma. Ez képezi a kompozíció egyensúlyalapját, melyet megismétel a járomformából előretörő két erőteljes gömbölyű test és a hátoldalról mélyen lenyúló karcsu orsóforma egyensúlya. Az elemekből összeáll egy szerkezet, amelyet semmire sem lehet használni, ám amely nemcsak formai szépségével hat, hanem a tárgyi elemek képtelen tárításának furcsa hangulatával is. "Emlékezet és a szem gyönyörűsége: ime az egész esztétika" – vallották a szürrealisták. (7)

Martynnál az emlékezet nem nosztalgikus, nem ködös, hanem tudatosan változó és rendszerező. Ebben René Magritte művészetével rokon. Magritte Annonciation c. (1929–30) festményén konkrét jeleket is láthatjuk kapcsolatuknak: a kép fő motívumai éppen olyan esztergályozott figurák, mint Martyn szobrainak alkotóelemei. Martyn az általános emberi örökségből olyan tárgyakat választ ki, melyekre korszerű műalkotást tud építeni. Miből tevődik össze ez a korszerűség? Henry Moore szavaival egyrészt "szunnyadó formatudatunk" felébresztéséből, (8) másrészt az anyag és a hozzáillő technika pontos ismeretéből, plasztikus metafora alkotásának képességéből, mely emberi, de nem művészetén kívüli tartalom hordozója, így a látható alak és a jelentés egybehangolója, valamint a választott értékrendszerhez való következetes ragaszkodásból.

"...több alakot csak tartalom köthet össze, különben közös mozgásuk pusztán koreográfikus, dekoratív" – mondta Ferenczy Béni. (9) Martyn szobrát is felfoghatjuk csoportkompozíciónak, bár a bázis tulajdonképpen relief-alapsík (a járom), melynek mindkét oldalából kiindulnak az alakzatok. Az anyag – technika – forma – tiszta színvilág humánus tartalmán túl a felfüggesztett szobor zárt tere köti össze a formákat. A zárt szobrászi teret a relief-alapsík teremti meg itt is, mint a Plasztika esetében. Nem csupán formák tiszta játéka tehát a szobor, mint Calder vele egyidőben keletkezett térszerkezetei. Calder a testek közti erővonalakat láthatóan fogalmazta meg. Un. tiszta plasztikák az ő művei, "annak a játékosztónnek a megnyilvánulásai, amelyet Schiller a műalkotás lényegéből fakadó szabadsággal azonosított", (10) s ezért éppen nem idegenek Martyn szobraiától sem. De ha az irodalmi tartalmaktól mentes művészetet nevezünk absztraktnak, amint Seuphor teszi, (11) úgy megállapíthatjuk, hogy Martyn Ferenc munkái sokkal inkább a szürrealizmus, mint az absztrakció jegyében fogantak.

Ismerjük azonban olyan művét is, melynek építészetre emlékeztető szerkezete Kassák ugyancsak tiszta színekből és mértani formákból épülő képarművészeti tartalommal bír. Az architektonikus rész e kis plasztikán egy gömbformával egészül ki, mely bármennyire geometrikus is, érezzük benne a belső, vitális

energiát. Martyn Cézanne műveiről mondotta, hogy "az expresszív erőt a legegyszerűbben komponáló ész kormányozza" rajtuk. (12) Martyn a kubista szobrászok ismeretén keresztül vált a Cézanne-i gondolat, a sikokból alkotott szilárd szerkezet megvalósítójává. Picasso 1928-as Emlékmű-tervének szigorúan geometrikus elemei Martyn gömbökből, hengerekből, kupokból és illesztett csonkakupokból álló térszerkezetében térnek vissza. Picasso művét a modern szobrászat egyik döntő jelentőségű ujtásának tartják, (13) s azért az, mert szobrászi módon tudta megoldani az absztrakt formák térbeli összekapcsolását. Picassót követi ezen az uton Martyn: absztraktnak tűnő formáiból a "relief" segítségével zárt szobrászi terü körplasztikákat tudott létrehozni (14) akkor, amikor a szobrászatban a csoportkompozíciók esetében a kortársak nagyobb része a tárgyak véletlenszerű egymásmellettiségén, erővonalakkal való összekapcsolásukon, elbeszélő célzatu egymásra helyezésükön nem tudott túllépni.

Martyn szintézist teremtett, mely egyben lehetőség is volt a mozgásra irányuló szobrászati törekvések továbbviteléhez.

JEGYZETEK

(1) NÉMETH L. : Martyn Ferenc plasztikáiról. Magyar Építőművészet, 1965/2. 41. HÁRS É. : Martyn. Bp. 1970. 16. A magyarországi művészet története. Bp. 1970. 529.

(2) READ, H. : A modern szobrászat. Bp. 1968. 182.

(3) SOBY, J. T. : Arp. New-York, 1958. 13.

(4) Ernstről NÉMETH L. : Modern magyar művészet, Bp. 1968. 126.

(5) Idézet Boccioni Technikai manifestumából (1912), TAYLOR: Futurism. New-York, 1961. 87. (READ i. m. 124.)

(6) HÁRS: i. m. 17.

(7) Idézet HAMVAS-KEMÉNY: Forradalom a művészetben, 86.

(8) MOORE: Sculpture and Drawings. London, 1957. I. kötet XXXIV.

(9) Idézet KOVÁCS P. : A csoportkompozíció néhány problémája a XX. századi magyar szobrászatban (Szakdolgozatban. Bp. 1962. ELTE Művészettörténeti Tanszék, 26.)

(10) READ: i. m. 154.

(11) Idézet ARADI N. : Absztrakt képzőművészet, Bp. 1964. 75.

(12) Dunántul, 1925. október 24. 6. lap

(13) READ: i. m. 160.

(14) A szobrászati tér értelmezése Hildebrand alapján: "jelenségi összefüggésnek kell annak lennie, mely mint ideális téri egység lép fel a reális levegő-térrel szemben."

A relief-alapsík mindenkor jelenlétével a szobrászat klasszikus elveivel ragaszkodik Martyn: "Csak egy utat lehet követni: egy nézetből indulni ki, s a többi szükség szerű következményekül lép-tetni föl" (HILDEBRAND: A forma problémája a képzőművészetben, Bp. 1910. 51, 58.)

Résumé

FERENC MARTYN, LE SCULPTEUR

Le peintre Ferenc Martyn, le membre de la groupe des artistes qui s'appellât l'École Européenne, fondit en 1945, au début des années 40 eut créé un grand nombre des sculptures ou des maquettes de statues. La littérature de l'histoire de l'art s'occupe peu de ces oeuvres, bien que ces ouvrages furent les meilleures pièces de son oeuvre. Martyn passa les années 30 à Paris, où il eut été le membre de la group de l'Abstraction-Création. Dans ce milieu il s'imbiba dès influences, par lesquelles il réussit à former un nouvelle langue sculpturale en bois. L'art d'Arp donna naissance à la recherche des relations des couleurs, de planiforme et de l'espace, auxquels Martyn ajouta encore le riche contenu de sujet et la perception de l'énergie vitale de la quatrième dimension des éléments plastiques. (Farelief – Relief en bois) En subordination de la proportion des composants des oeuvres sont surréalistes (Kompozíció – Composition) ou constructives (Kis plasztika – Petite sculpture). Le plan fondamental du relief et les corps de révolution avec des axes différents mais géométriquement raccordables sont toujours le créateur de l'espace tendu des sculptures. Ainsi des recherches sculpturales de Martyn se rattachent au plus important problème de la sculpture et recomposent le principe classique (Hildebrand) avec des formes abstraites.

Badál Ede

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI REGESZTÁK A KIRÁLYI HATÁROZATOKBÓL ÉS RENDELETEKBŐL X.

A VI. és VII. közlemény elé irt bevezetőmben – az Ars Hungarica 1975. évi 1. és 2. számában – elmondtam, hogy néhai Kapossy János hagyatékából, a "Benignae Resolutiones" és "Benigna Mandata" sorozatokból készített regesztáiból bizonyos részek elvesztek. Sajnos, nemcsak a XVII. századi anyagból hiányoznak tíz év regesztái, hanem az egész XVIII. századi anyag is elveszett. Az előbbi hiányt – miként ezt is megírtam – a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportja megbízásából én pótoltam, s a megfelelő évekből készített regesztáim a VI. és VII. közleményben "B" jelzéssel, 1–70. sorszámmal jelentek meg, hogy megkülönböztethetők legyenek Kapossy eredeti regesztáitól. Ám ezzel Kapossy elvesztett regesztáinak pótlása, hagyatékának kiegészítése csak a XVII. század végéig bezárólag történt meg. Az 1700-as évek regesztáinak pótlására, a "Benignae Resolutiones" sorozat XVIII. századi anyagának újbóli átkutatására Joanelli Alfréd kapott megbízást. Az ő regesztáit "J" jelzéssel, 1. sorszámmal kezdődően közöljük a jelen és a további közleményekben. Joanelli az új regeszták készítését – technikai okból – csak az 1701. évvel kezdte el, ezért az 1700-as év anyagát is én kutattam át újra. Az ebből készített regesztáimat az én "B" jelzésemmel, B/71. sorszámmal kezdődően számoztuk, minthogy utolsó regesztám a VII. közleményben a B/70. volt. A későbbiekben is olykor-olykor található, "B" jelzéssel ellátott regeszták szintén az én kutatásaimból származnak.

*

B/71. Bécs, 1700. febr. 12.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő "Abbatiam de Koblan" minden jogával és jövedelmével együtt "Patri Emerico Ramer Ordinis Sancti Benedicti celeberrimi monasterij ad Sanctum Lampertum professo" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/72. Bécs, 1700. márc. 13.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy a Babics János halálával megüresedett "Episcopatum Scardonensem" minden jogával és jövedelmével együtt "Comiti Ottoni Baptistae á Wolkra, Capituli Ecclesiae Posoniensis praeposito" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/73. Bécs, 1700. márc. 13.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő "Episcopatum Sibiniczensem" minden jogával és jövedelmével együtt "Thomae Augustics abbati Benedictionis Dei de Bocconya archidiacono Camerczensis, et Capituli Ecclesiae Zagrabiensis canonico" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/74. Bécs, 1700. ápr. 20.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy a "Joannis Babich, alias episcopi Scardonensis, et honorabilis Capituli Ecclesiae Zagrabiensis canonici" halálával megüresedett "Abbatiam de Gotto, vulgo Gutieva dictam, inque Comitatu seu Districtu Posegaiensi existentem habitam" minden jogával és jövedelmével együtt – királyi kegyuri jogánál fogva – "atribus eiusdem Societatis Jesu ad dictum Districtum, et locum Posega missionariis" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettek a javadalomba iktassa be.

B/75. Bécs, 1700. ápr. 25.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő "Abbatiam de Thelk infra Budam ... et antehac ad Sacrum Benedictinorum Ordinem spectantem" minden jogával és jövedelmével együtt "Sebastiano, praedicti Sacri Ordinis Sancti Benedicti monasterii Scotensis in ... civitate nostra Viennensi Siovari abbati, consiliario nostro, et Inferioris Austriae Statuum Secretioris Consilii deputato" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/76. Bécs, 1700. jun. 15.

I. Lipót utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi házukból kiűzött Turkovics-örökösök és Osztrosich bárónő közötti – a fenti ház birtokjoga miatt fennálló – ellentéteket vizsgálja felül, s hozzon az igazságnak megfelelő ítéletet.

B/77. Bécs, 1700. jun. 21.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő "Abbatiam Sancti Andreae juxta Wissegrad" minden jogával és jövedelmével együtt – érdemei elismeréséül – Lavende Lajosnak adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/78. Bécs, 1700. jul. 3.

I. Lipót utasítja a kamarát, hogy a csáktornyai ferenceseknek "in reparationem combustae ecclesiae conventusque sui ibidem Chacktornij existentis" 150 rajnai Ft-ot utaljon ki.

B/79. Bécs, 1700. aug. 3.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy a Náray György esztergomi kanonok halálával megüresedett "Praeposituram Sancti Joannis de Castro Quinque ecclesiensi" minden jogával és jövedelmével együtt "Stephano Ravasz de Nagj Écs, Capituli Ecclesiae quinque ecclesiensi lectori et canonico" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

Vö.: B/81., Bécsujhely, 1700. aug. 18.

B/80. Bécs, 1700. aug. 6.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy "Comes Adamus á Zrinij" az özvegye által – "á relicta eiusdem vidua nunc magnifici baronis á Wlassin conthorale, alias nata comitissa de Lamberg" – bemutatott végrendeletében a csáktornyai pálosoknak, ahol a Zrinyi család temetkezési helye van – "Religiosorum in Christo patrum, Ordinis Sancti Pauli primi Eremitae, Conventui Sanctae Helenae prope arcem Csaktornensem, in insula Murakös exstructam adiacenti, in quo veluti solito Familiae Zrinianae sepulturae loco, genitoris, aliorumque praedecessorum suorum corpora humata iacerent" – 1000 rajnai Ft-ot hagyott azzal a feltétellel, hogy "dicti patres inibi degentes pro animabus eorundem progenitorum suorum, singulis septimanis in perpetuum unum sacrum legere sint obligati". Tekintettel arra, hogy a Zrinyi család magvaszakadtával javai

a koronáraszálltak vissza, a király – mint jogutód – a végrendeletben foglaltakat "ne praedictorum comitum Zrinianorum animae huiuscemodi refrigerio longius destituantur" jóváhgyja, és utasítja a kamarát, hogy a fenti összeget részletekben folyósítsa a csáktornyai pálosoknak.

B/81. Bécsujhely, 1700. aug. 18.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy a Ravasz István prépost áthelyezésével "ad aliam Praeposituram Sancti Joannis de castro Quinque ecclesiensi" megüresedett "Praeposituram Sancti Ladislaj de Develich" minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Francisco Paichtmán" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

Vö.: B/79., Bécs, 1700. aug. 3.

B/82. Bécs, 1700. okt. 27.

I. Lipót utasítja a kamarát, hogy a 2000 rajnai Ft-on felül "quae anno adhuc praeterito venerabilibus Patribus Capucinis hic in urbe existentibus in rationem legati Ammoniani assignata fuere", további 2000 Ft-ot folyósítson "monasterium in oppido Schvechet aedificare coeptum" befejezésére.

B/83. Bécs, 1700. dec. 5.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő egresi apátságot minden jogával és jövedelmével együtt "fidei nostro honorabili Gregorio Uyvary regiae ac liberae civitatis nostrae Kószeghiensis plebano" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/84. Bécs, 1700. dec. 5.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy a Bernics Ágoston halálával megüresedett "Episcopatum Scutarensis" minden jogával és jövedelmével együtt "Comiti Sigismundo á Kollonics abbati Papocseni, Capituli Ecclesiae Jaurinensis canonico, et sacro sanctae theologiae doctori" adományozta – "ac insuper etiam in numerum et ordinem reliquorum fidelium nostrorum consiliariorum hungaricorum assumpserimus et annumeraverimus" –, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/85. Bécs, 1700. dec. 17.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy "Abbatiam Beatae Mariae Virginis de Sircz ... ad Sacrum Ordinem Cisterciensem ab antiquo pertinentem" – amely Zsigmond lilienfeldi (és eddig egyben zirci) apátnak a zirci apátságról a Bécsben, 1699. dec. 15-én kötött egyezés szerinti lemondása következtében megüresedett – "Henrico dicti Sacri Ordinis Cisterciensis monasterii Hernichouienisi^x in Ducatu nostro Silesiae existentis abbati" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a zirci apátságba iktassa be.

^x Henrichau, ma: Henryków (Lengyelország)

J/1. Bécs, 1701. jan. 5.

Az udvari kamara véleményes javaslattétel végett átküldi a pozsonyi kamarának "Comes Stephanus Koháry" kérvényét, melyben ez a murányi uradalmat kéri.

Melléklet – keltezés nélkül – Murány várának és a hozzá tartozó javaknak^x (aedificia, officinae ferri cursoriae, officina conflatoria, officina vitrea etc.) összeírása és értékelése összesen 206046 Ft 4 1/6 dénár értékben.

^x "Dominium Muran Wesseleniano-Fiscale"

J/2. Bécs, 1701. febr. 21.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy "Abbatiam Sacro-Sanctae Trinitatis de Siklós", amely "per spontaneam ... Martini Jager ... cessionem et resignationem" megüresedett, minden jogával és jövedelmével együtt "Francisco Mikos Capituli Ecclesiae Jaurinensis canonico" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/3. Bécs, 1701. márc. 2.

Az udvari kamara véleményes javaslatával végett átküldi a pozsonyi kamarának "Christina Karoly ... quondam Joannis de Perény – ki 1687-ben a törökök elleni harcokban esett el – relicta vidua" kérvényét, melyben "bona Szeredniensia notorii Andreae quondam Forgács" kéri "una cum parte fiscali in arce deserta Szerednyiensi".

J/4. Bécs, 1701. márc. 14.

I. Lipót utasítja a kamarát, hogy "Sebastiani, Ordinis Sancti Benedicti monasterii scotensis Vjennae, abbatis" kérésére adja ki azoknak az okmányoknak hiteles másolatát, amelyek szerint "Abbatiam Telky infra Budam in Comitatu Pilisiensi situatam" nemrégiben neki adományozta.

J/5. Bécs, 1701. márc. 17.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő "Abbatiam Babocsiensem" (Somogy vm.) minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Petro Bachich" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/6. Bécs, 1701. ápr. 24.

I. Lipót utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a néhai Wesselényi Ferenc nádor és felesége, Széchy Anna Mária hűtlensége miatt a kincstárra szállt Murány várát és tartozékait – bizonyos feltételek mellett – adja át csábrághi gróf Koháry Istvánnak.

J/7. Bécs, 1701. máj. 9.

Az udvari kamara felszólítja a pozsonyi kamarát, hogy "Concionator Aulicus linguae Italicae Reverendus Dominus Pater Marca Caietanus Mazollenj" számára – aki Magyarországon bizonyos városokat és erődítményeket, "altaque visu digna" szándékozik megsejmelni – barátságos vendéglátást biztosítson, és őt mindenben támogassa.

J/8. Bécs, 1701. máj. 9.

Az udvari kamara értesíti a pozsonyi kamarát, hogy az uralkodó "Abbatiam Sacro-Sanctae Trinitatis de Siklos" – amelyről Jager Márton előrehaladott korára való tekintettel lemondott – az azt kérvényező Mikos Ferenc győri kanonoknak adományozta, és kéri a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

Vö.: J/2., Bécs, 1701. febr. 21.

B/86. Bécs, 1701. máj. 19.

I. Lipót egyrészt a Rueber-örökösök, másrészt Késmárk szabad királyi város kérelmére értesíti a kamarát, hogy néhai Thököly István hűtlensége miatt a kincstárra szállt Késmárk várát a hozzá tartozó uradalommal néhai gróf Rueber Ferdinándnak és örökösének adományozta, s utasítja a kamarát, hogy a továbbiakban ennek értelmében járjon el.

J/9. Laxenburg, 1701. máj. 20.

I. Lipót utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a lipótvári (Nyitra vm.) romos állapotban lévő erődítmény – "Nobis relatum est, in quam ruinoso statu Casarmae, nec non Portae, et Pontes Fortalitij Nostri Leopoliensis, adeo quidem, ut Pontes pro claudendis Portis ordinatae nec levare quidem amplius possint, constitutae sint" – hidjainak megjavítására 800 Ft-ot folyósítson.

J/10. Bécs, 1701. jun. 14.

Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy Mikos Ferenc győri kanonok beiktatását a síklósi apátságba – amennyiben ez még nem történt meg – az uralkodó további intézkedéséig halassza el.

Vö.: J/2., Bécs, 1701. febr. 21. és J/8., Bécs, 1701. máj. 9.

J/11. Bécs, 1701. jun. 22.

Az udvari kamara felvilágosítást kér a pozsonyi kamarától arra vonatkozóan, hogy milyen iratok találhatóak nála a Hochburg család csókakői birtokjogát illetően, valamint véleményes javaslatot arról, hogy ezek kiadhatók-e nevezetteknek.

J/12. Bécs, 1701. jun. 23.

Az udvari kamara értesíti a pozsonyi kamarát arról, hogy "dirutum Castrum Salgo" minden tartozékával együtt az azért folyamodó Khargen János Kristóf főmustramester és a haditanács titkára – érdemeire való tekintettel – megkapta, és utasítja a pozsonyi kamarát, hogy nevezettek a kincstár nevében adják át Salgót, s annak birtokába iktassa be.

J/13. Bécs, 1701. jul. 4.

Az udvari kamara közli a pozsonyi kamarával, milyen feltételekkel adható át gróf Koháry Istvánnak a murányi uradalom "eidem Domino Comitū perennaliter vendita" s annak központja, a murányi vár.

B/87. Bécs, 1701. jul. 18.

A bécsi udvari kamara megküldi – másolatban – a pozsonyi kamarának I. Lipót Bécsben, 1691. nov. 8-án kelt adománylevelét, melyben az uralkodó "totale dominium nostrum fiscale, arcem nimirum Csokakeő neoacquisitam" 60 000 rajnai Ft-ért "baroni Joanni ab Hochburgh supremo annonae praefecto" adja.

Vö.: J/11., Bécs, 1701. jun. 22.

J/14. Bécs, 1701. jul. 26.

A bécsi udvari kamara véleményes javaslatot kér a pozsonyi kamarától néhai gróf Jakusith Imre leányai és a kincstár között Oroszlánkő vára körül támadt vitára vonatkozóan.

J/15. Bécs, 1701. aug. 10.

A bécsi udvari kamara véleményes javaslatétel végett átküldi a pozsonyi kamarának "Nicoalus Ab. Andrian Liber Baro de Werburg", a pécsi Szent Benedek apátság apátjának kérvényét, melyben nevezett az apátság javaira vonatkozó iratok másolatát kéri.

J/16. Bécs, 1701. aug. 14.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "Praeposituram Sancti Michaelis de Insula Leporum" minden jogával és jövedelmével együtt "Francisco Ladislao Mednyánszky libero Baroni de Medgyes, Sanctissimae

Theologiae Doctori" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/17. Bécs, 1701. aug. 14.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy "Raimondi Regondi Ordinis Sancti Benedicti inferioris Austriae Conventus Altemburgensis Abbatis" kérésére "Abbatiam Sancti Aniani Martyris de Tihan is Szaladiensi prope lacum Balaton adiacentem, hic et nunc autem prae manibus ... reverendi Stephani Thelekesy episcopi Agriensis, et consiliarii nostri, ex benigna collatione nostra regia existentem" a püspök halála vagy az apátság bármiféleképpen történő megüresedése esetén "statim et ipso facto ... Raimundo abbati Altemburgensi, Sacroque Benedictinorum Ordini praefati conventus monasterii Altemburgensis" adományozza – mivel az apát többek között az aradi végvár építéséhez is 10 000 Ft-tal járult hozzá –, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/18. Bécs, 1701. aug. 17.

A bécsi udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy írja össze és értékelje a nagykereki (Bihar vm.) várat és azokat a Bihar megyei birtokokat, amelyeket "Petrus Matzkasy" kér "pro sui contentione".

J/19. Bécs, 1701. aug. 19.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő "Abbatiam Sanctae Crucis de Vértes, seu Vértes Keresztur in Dioecesi Strigoniensi existentem" minden jogával és jövedelmével együtt "Religioso Patri Placido de Baronibus Andrian ex Styria nato, Ordinis Sancti Benedicti monasterii Admontensis professo, et parochio in Maygen, necnon Sanctissimae Theologiae Doctori" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/20. Bécs, 1701. szept. 7.

Az udvari kamara véleményezés végett átküldi a pozsonyi kamarának gróf Csáky Krisztina kérelmét, melyben ő a házasságába vitt közel 60 000 Ft kárpótlásául a brunóci (Nyitra vm.) javakat kéri. Férjének – "infelicis mariti mei Comitis Nicolai Berchény (:qui modernae damnosae confoederationis complex esse spargitur:)" – birtokaival ugyanis "bona nostra mobilia in castello Brunocz, per dominum commendantem Leopoldensem, vel Trencziniensem, actu ablata, et occupata esse", és ezzel őt az élete fenntartásához szükségesektől fosztották meg.

Vö.: uo. p. 23–32.

J/21. Bécs, 1701. szept. 19.

Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy "Ambrosius Knódl antehac rei armamentariae Pappensis curator" évi 150 Ft járandóságából az 1698-tól 1701-ig hátrélékos 363 Ft-ot folyósítsa.

J/22. Bécs, 1701. okt. 5.

Az udvari kamara elküldi a pozsonyi kamarának a gróf Draskovich család birtokairól – ezek között: "castrum Baranyavar", "castrum lapideum Kis Aszonfalva", "Selye, cum curia nobilitari pro tunc diruta", "castrum Both Sz. Geörgy" – készült kimutatást, hogy birtokjogukat vizsgálja meg.

J/23. Bécs, 1701. okt. 18.

A bécsi udvari kamara a pozsonyi kamarán keresztül felszólítja a szepesi kamarát, hogy néhai gróf Rueber Ferdinánd örökösének adja át az őket illető lucsvnai (Szepes vm.) – "certa domus in Lautschburg" – házat.

J/24. Bécs, 1701. okt. 22.

Az udvari kamara véleményes javaslattétel végett átküldi a pozsonyi kamarának arról az 50 000 Ft kölcsönről szóló iratokat, amelyet gróf Wesselényi Ferenc nádornak és feleségének, gróf Széchy Anna Máriának – a nádor pozsonyi házában ("in suburbio, ac platea ac xenodochii Sancti Ladislai primi") 1661-ben kötött szerződés értelmében – Murány vára fejében gróf Illésházy Gábor adott. Az összeget ugyanis most Illésházy lányának, Katalinnak gróf Battyán Pállal kötött első házasságából származó fiai, "comites Franciscus et Sigismundus de Battyijan" visszakövetelik.

J/25. Bécs, 1700. okt. 22. (1701. okt. iratok közt: p. 68–77.)

Az udvari kamara véleményes javaslattétel végett elküldi a pozsonyi kamarának a magyarországi jezsuita rend prokurátorának, Winckler Wolfgangnak kérvényét, melyben ez a salgói uradalomra vonatkozó birtokjogának megerősítését kéri. Bizonyosságul Winckler kivonatossan mellékeli – Bécsben, 1700. jul. 17-én hitelesített másolatban – a Balassa-féle végrendeletet, amely több várat, kastélyt, jezsuita kollégiumot, kápolnát, valamint fegyvereket, egyházi kegyszereket és felszerelést említ, mint pl.: "capella ungarica apud Pasmanitas aedificanda", "tegumentum totaliter auro sutum caedit Patribus Sociotatis Posoniensibus pro antipendio altaris Matris Dolorosae; secundum pro Collegio Threnciniensi capella Sancti Ignatij, quod est in viridi holloserico auro sutum; quartum aequae praetiosum tegumentum czaffragh pro antipendio altaris in Collegio Tyrnaviensi, ista cum subsequentibus sunt in castello Sigmondhaza sub custodia domini Gabrielis Balassa".

B/88. Bécs, 1701. okt. 25.

A bécsi udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy "Camerae istius Aulicae consiliarius, et reverendarius, perillustris dominus Franciscus Josephus á Krapff collega noster" kérésére tatai uradalmának és a tatai várnak birtokjogára vonatkozó iratokról adjon ki neki másolatot.

J/26. Bécs, 1701. okt. 31.

Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy "Caesarei Supremi Lustrae Magistrí Domini Joannis Christophori á Khargen", ill. a királyi kincstárnak Salgó várára vonatkozó tulajdonjogát illetően a Salgó várhoz tartozó javakat írja össze, becsülje fel, és minderről küldjön jelentést.

J/27. Bécs, 1701. nov. 7.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő "Abbatiam de Tereske in Diaecesi Vaciensi" minden jogával és jövedelmével együtt "Conrado Ferdinando Augustino Albrecht ab Albrechtsburgh ecclesiae Frisigensis canonico" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/28. Bécs, 1701. dec. 15. (A külfeten tévesen dec. 13-hoz sorolták be.)

Az udvari kamara jelentéstétel végett átküldi a pozsonyi kamarának "Ladislaus Ibrany" kérvényét, melyben ez a confiscált Bocskay-birtokokhoz tartozó Boly (Szabolcs vm.) falut kéri kárpótlásul a Munkács vára ostroma alkalmával szenvedett háborus káraiért.

J/29. Bécs, 1702. jan. 5.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy a néhai gróf Nádasdy Ferenc hűtlensége folytán a kincstárra szállt Bellatincz (Zala vm.) várat a hozzá tartozó

uradalommal 15 000 rajnai Ft-ért eladták gróf Szécheny Györgynek és feleségének, bekedfalvi gróf Morocz Ilonának, és utasítja a kamarát, hogy nevezetteket a birtokba iktassa be.

J/30. Bécs, 1702. jan. 28.

A bécsi udvari kamara felszólítja a pozsonyi kamarát, hogy a lipótvári erődítményben a "quarteria, vulgo Casarmas" mihamarabb hozassa rendbe a "captivi Galli, in 170 et aliquod capitibus consistentes" részére, akiket Bécsből gondos őrizet céljából "ad fortalitium Leopoldiense" irányítanak.

Vö.: B/89., Bécs, 1702. jan. 28.

B/89. Bécs, 1702. jan. 28.

A bécsi udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy "pro Captivis Gallis, ex Provincia Tyrolensi in Arcem ibidem Poseniensem dimissis, in 55. capitibus consistentibus necessarium stramen, nec non ligna, ac lumina" haladéktalanul utalja ki "ex proventibus suis cameralibus".

Vö.: J/30., Bécs, 1702. jan. 28.

J/31. Bécs, 1702. febr. 4.

I. Lipót utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a pannonhalmi főkapás és báró Viczay Ádám között a Győr megyei Taplán – amelynek nyugati része "una cum ecclesia, pro Fehéregyház applicata" a pannonhalmi bencések tulajdona – birtokkáért támadt vitában indítson vizsgálatot, és hozzon döntést. Mellékletként szerepel I. Lipót Bécsben, 1658. dec. 14-én kelt adománylevélének másolata, melyben Taplán is azok között a birtokok között szerepel, amelyeket az uralkodó Hédervára várral és Sárffő kastéllyal együtt – és amelyben Revische kastély, valamint egy Szentgyörgy városában lévő kőház is előfordul – a Héderváry család fiágának kihalása esetén Héderváry István lányának, Katalinnak és férjének, loosi Viczay Jánosnak adományozott.

J/32. Bécs, 1702. febr. 8.

Az udvari kamara értesíti a pozsonyi kamarát, hogy az uralkodó elrendelte – a mellékletben felsorolt – bizonyos magyarországi várak és erődítmények lerombolását, a bennük található hadi felszerelések és élelem – szintén megadott helyekre történő – elszállítását, ezért utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a fentiekhez szükséges munkaerőről, valamint a kiadások fedezéséről gondoskodjék. A három hasábos melléklet a következő várakat nevezi meg: "... Zendreo Patak Zipserhaus (:Szepesvár:) Erlau (:Eger:) das Schlos Stuelweiszenburg Palota Simontornia Neutra (:Nyitra:) vndt Lóvencz (:Léva:) Tottis (:Tata:) Papa Vesprin Canisa Salavar Kerment ... Canisa Kapusvar vnd Tombo (:Dombóvár:) ..."

J/33. Bécs, 1702. febr. 17.

Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a zálogösszeg kifizetése ellenében helyezze vissza Kiskereki (Bihar vm.) falu birtokába engelshoffeni Ponz János Zsigmondot, aki azt – a mellékelt adománylevél-másolat szerint – Székelyhid várával és uradalmával együtt megvette.

J/34. Bécs, 1712. márc. 7. (Az 1702. márc. iratok között: p. 34–35.)

III. Károly értesíti a pozsonyi kamarát, hogy a Kovacsóczy Mihály halálával megüresedett "Abbatiam Sanctae Crucis de Aszod" minden jogával és jövedelmével együtt "Paulo Olasz, praefatae Ecclesiae Metropolitanae Strigoniensis canonico, et bonorum Sancti Benedicti de juxta Gron praefecto" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/35. Bécs, 1702. márc. 8.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy az üresedésben lévő "Abbatiam de Jánossy in Diaecesi Strigoniensi" minden jogával és jövedelmével együtt "Gabrieli Spatay, Archidiacono Gradensi, et venerabilis capituli ecclesiae Nitriensis canonico" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/36. Bécs, 1702. márc. 14.

A bécsi udvari kamara értesíti a szepesi kamarát, hogy az uralkodó galánthai herceg Eszterházy Pál nádornak "in sortem restantiarum suarum salariorum palatinalium" Kereki várát és több falut adományozott Bihar vármegyében – "pagos, cum deserto Castro et loco Kereky" –, és utasítja a kamarát, hogy ezeket a nádornak adja át.

J/37. Bécs, 1702. márc. 15.

I. Lipót utasítja a pozsonyi kamarát, hogy gróf Csáky László lévai főkapitánynak több éve hátralékos fizetését – össz. 2240 rajnai Ft-ot – utalja ki.

J/38. Bécs, 1702. márc. 16.

A bécsi udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy "pro repartitione quarteriorum, seu casarmorum, in fortalitia Leopoldiensis existentium" a megkezdett "reparatio" folytatására a már kiutalt 331 rajnai Ft-on felül a még szükséges további 1000 rajnai Ft-ot mielőbb folyósítsa "ne praesidium ibidem existens per improvisam earundem casarmorum ruinam magnum damnum patiretur".

J/39. Bécs, 1702. márc. 29.

A bécsi udvari kamara felszólítja a pozsonyi kamarát, hogy – az uralkodónak a magyarországi várak lerombolására vonatkozó, f. évi febr. 8-án kiadott rendelkezése értelmében – a pápai, tatai és veszprémi várak lerombolásának mielőbbi végrehajtásához szükséges pénzüsszeget Stainsdorff ezredesnek folyósítsa.

B/90. Bécs, 1702. ápr. 6.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "Abbatiam Sanctae Catharinae de Zelengrád" minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Francisco Josepho Wernich, ecclesiae Zagrabiensis canonico" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/91. Bécs, 1702. ápr. 7.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy a már régóta üresedésben lévő "Praeposituram Horpachensem in Diaecesi Jaurinensi" minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Francisco Josepho Albrechts de Lauterburgh" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/40. Bécs, 1702. ápr. 7.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy az Augustich Tamás c. püspök halála következtében megüresedett "Abbatiam Benedictionis Dei" minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Joanni Racsay, capituli Ecclesiae Nitriensis canonico" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/92. Bécs, 1702. ápr. 7.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy az Augustics Tamás halálával megüresedett "Episcopatum Sibinicensem" minden jogával és jövedelmével együtt "honorabili Joanni Znyka, alias custodi, et canonico capituli ecclesiae

Zagrabiensis" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/41. Bécs, 1702. ápr. 7.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy a Sperger Mátyás önkéntes lemondása következtében megüresedett "praeposituram Sancti Augustini de Insula Lazarj in Diaecesi Quinque-Ecclesiensi existentem" minden jogával és jövedelmével együtt "Joanni Dominico Petretj" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/42. Bécs, 1702. ápr. 10.

I. Lipót a kőszegi plébános és bizonyos kőszegi polgárok között a kőszegi plébániatemplomot régóta megillető bizonyos pénzek és jövedelmek miatt kezeltetett vitában a templom javára dönt, és utasítja a kamarát, hogy "parochialem ecclesiam . . . liberae ac regiae ciuitatis nostrae Kőszegiensis" állítsa vissza jogaiba.

J/43. Bécs, 1702. ápr. 19.

A bécsi udvari kamara értesíti a pozsonyi kamarát, hogy Franciscus Jany episcopus Sirmiensis et praepositus Petsvardiensis tegnap Bécsben meghalt, ezért utasítja a kamarát, hogy a püspök ingóságait és ingatlanait – köztük pozsonyi házáat – írja össze, és a kincstár részére foglalja le.

J/44. Bécs, 1702. ápr. 26.

Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a báró Osztrösch Mátyás halála következtében a királyi kincstárat illető lipótújvári javakat írja össze, és készítsen róluk értékelést.

J/45. Bécs, 1702. ápr. 28.

I. Lipót utasítja a kamarát, hogy a Jány Ferenc püspök halálával megüresedett "Praeposituram Sancti Michaelis Archangeli de Csorna" – amelyet jövendő megüresedése esetére már 1694-ben "honorabili Francisco á Schöllingen, Sacri Ordinis Canonicorum Praemonstratensium monasterii Pernecensis in Austria abbati etc. et consequenter eidem Sacro Ordini" adományozott – ténylegesen adja át neki, és annak birtokába iktassa be.

Vö.: J/52., Bécs, 1702. aug. 12.

B/93. Bécs, 1702. máj. 2.

A bécsi udvari kamara sürgeti a pozsonyi kamarát, hogy a bizonyos magyarországi várak – "certorum praesidorum in Regno Hungariae situatorum" – elrendelt lerombolásának végrehajtására (ami az uralkodó szándéka ellenére mind ez ideig nem történt meg) adjon meg minden segítséget.

J/46. Laxenburg, 1702. máj. 30.

I. Lipót értesíti a kamarát, hogy a "Francisci Jany, episcopi Sirmiensis" halálával megüresedett "Abbatiam Pécs Varadiensem" minden jogával és jövedelmével együtt "cardinali Vincentio Grimani Sacrae Romanae Ecclesiae Diacono" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

B/94. Bécs, 1702. jun. 7.

I. Lipót utasítja a kamarát, hogy "Aichhamer János" királyi ágyuüntőnek "in solutionem mercedis fusoriae suae" 3323 rajnai Ft-ot utaljon ki.

J/47. Laxenburg, 1702. jun. 7.

I. Lipót utasítja a pozsonyi kamarát hogy "supremo lustrae magistro nostro Joanni Christophoro de Kargen" részére 20 000 Ft értékű részt szakítson ki a salgói kincstári uradalomból, és "titulo gratiae" adja át neki.

Vö.: B/95., Bécs, 1702. jul. 4.

J/48. Bécs, 1702. jun. 9.

A bécsi udvari kamara felszólítja a pozsonyi kamarát, hogy báró Ostrosich Mátyás halála következtében sürgősen küldje el annak a szerződésnek hiteles másolatát, amelyet nevezett még a munkácsi várban töltött fogsága idején kötött a királyi kincstárral a lipótújvári uradalom birtokjogára vonatkozóan.

J/49. Bécs, 1702. jun. 16.

I. Lipót utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a gróf Löwenburg család tagjainak az őket illető, elpusztult Sztrecsény (Trencsén vm.) vára helyett – "in loco dirutae Arcis Sztrechen" – saját költségén építtessen megfelelő lakást: "aedificium pro congrua habitatione, nullatenus tamen ad speciem fortalitii, erigendum".

J/50. Bécs, 1702. jun. 24.

A bécsi udvari kamara felkéri a pozsonyi kamarát, hogy a lipótújvári kincstári uradalom eladása következtében küldjön megfelelő kamarai tisztviselőt a lipótújvári összeírások felülvizsgálatára.

B/95. Bécs, 1702. jul. 4.

A bécsi udvari kamara felszólítja a pozsonyi kamarát, hogy a jun. 7-i rendelkezéssel ellentétben a 20 000 rajnai Ft értékű birtokrész átadását "secretario Aulae Bellico, et Supremo Lustrae Magistro, Domino Christophoro á Karghen" további intézkedésig függesse fel, a salgói javak összeírását és értékelését pedig az udvari kamarának küldje el.

Vö.: J/47., Laxenburg, 1702. jun. 7.

B/96. Bécs, 1702. jul. 27.

I. Lipót utasítja a pozsonyi kamarát, hogy "civitati nostrae Prukensi, fluvio Leita adiacenti" két éven belül – évente 150–150 Ft-os részletekben – 300 rajnai Ft-ot folyósítson plébániatemplom építése céljára.

J/51. Bécs, 1702. aug. 7.

A bécsi udvari kamara sürgeti a pozsonyi kamaránál a pápai, veszprémi és tatai várak lerombolásához szükséges 1500 rajnai Ft kiutalását báró Stainsdorff ezredesnek.

Vö.: J/32., Bécs, 1702. febr. 8., J/39., Bécs, 1702. márc. 29., B/93., Bécs, 1702. máj. 2., J/59., Bécs, 1702. szept. 20., B/99., Bécs, 1702. szept. 27., J/68., Bécs, 1702. nov. 7.

J/52. Bécs, 1702. aug. 12.

I. Lipót Utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a csornai prépostságba beiktatott pernecki apátnak, Schöllingen Ferencnek adja ki a csornai prépostság javaira vonatkozó iratok másolatát.

Vö.: J/45., Bécs, 1702. ápr. 28.

J/53. Bécs, 1702. aug. 13.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy a Sopron megyei "arcem nostram, totumque dominium nostrum Hornstain, seu Szarúkeő" (Szarvkő) herceg Eszter-

házy Pál nádornak és örököseinek 265 000 rajnai Ft-ért eladta, és utasítja a kamarát, hogy az adásvételi szerződés másolatát adja ki Eszterháznak.

J/54. Bécs, 1702. aug. 14.

A bécsi udvari kamara véleményes javaslattétel végett átküldi a pozsonyi kamarának Osztrosich Mátyás özvegye, Révay Kata Szidónia kérvényét, melyben nevezett a lipótújvári uradalomra vonatkozó iratokat kéri.

Vö.: J/44., Bécs, 1702. ápr. 26., J/48., Bécs., 1702. jun. 9., J/55., Bécs, 1702. aug. 14., B/98., Bécs, 1702. aug. 20., J/63., Bécs, 1702. okt. 10., J/64., Bécs, 1702. okt. 18,

J/55. Bécs, 1703. aug. 14.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy a néhai báró Osztrosich Mátyás magvaszakadtával a kincstárba szállt lipótújvári uradalmat eladta herceg Liechtenstein Ádámnak, és utasítja a kamarát, hogy az átadás előtt vizsgálja felül az uradalom tulajdonjogára vonatkozó iratokat.

Vö.: J/54., Bécs, 1702. aug. 14.

J/56. Bécs, 1702. aug. 18.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "praeposituram de Beény" minden jogával és jövedelmével együtt "Wenceslao Neipaur, decano Podoninensi, in Dioecesi Olomucensi existenti, ac prothonotario apostolico" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

J/57. Bécs, 1702. aug. 18.

I. Lipót értesíti a pozsonyi kamarát, hogy az üresedésben lévő "abbatiam Sancti Georgii de Csanád" minden jogával és jövedelmével együtt "Sebastiano Glavinics de Glamocz, sacro-sanctae theologiae doctori, prothonotario apostolico, et canonico capituli Quinque ecclesiensis" adományozta, és utasítja a kamarát, hogy nevezettet a javadalomba iktassa be.

Kmetty János

MŰVÉSZETELMÉLETI FELJEGYZÉSEK II.

Kmetty János 1920-as években írt jegyzetfüzetét az Ars Hungarica előző számában kezdtük közreadni. A jegyzetfüzet Kmetty önmaga számára írt ars poeticaja, a műalkotás mibenlétét és előállításának technikai és tartalmi feltételeit kutató, néha szabadabban csapongó, máskor rajzi közlésmóddhoz, köztölt formákhoz kapcsolódó gondolatsora. A füzetben jól látszik – annak ellenére, hogy a részek között csupán egy-egy tintával húzott vonal, vagy egy-egy rajz van –, hogy a feljegyzések között hónapok, sőt talán évek is eltelhettek. Amikor Kmetty folytatta jegyzeteit, láthatóan újra elolvasta a leirt részeket. Így jöttek létre visszatérő, továbbfűződő, újabb színekkel gazdagodó gondolatsorok.

A füzet második része, amelyet most közlünk, talán még több szálon halad, mint az első. Ábrázolási törvények sokszor igen sommás, egyszerűsített megfogalmazása, társadalmi helyzetfelmérés, a természet és társadalom törvényei tudatosan keresett összefüggéseinek egzaktabb, vagy költőibb leírása, személyes feladatvállalás és az emberi gondolkodás és cselekvés számára bejárható területek körülhatárolása a világmindenségben: mindezt fellelhetjük a jegyzetfüzet sárgás lapjain. Nehéz feladat az írás gondolati forrásainak feltérképezése, hiszen festők számára írt kézikönyvektől filozófiai munkáig, aktuális művészeti írásoktól többszáz éves traktátusokig igen sokféle könyv, írás hathatott Kmetty Jánosra.

A jegyzetfüzet itt közölt második részében Kmetty néha ismét Leonardo szavaival szól a művészetről, máskor a művészeti-filozófia terminológiájával kísérletezik. Marx és Engels gondolatait igyekszik követni, máskor Mach és Avenarius, az aktivisták számára a tizes években egyáltalán nem idegen tanításainak nyomdokain jár. Önmaga számára kialakított "energiatánát" néha marxizmusként interpretálja, máskor Wilhelm Ostwald művei alapján kísérel meg egységes szemléletté alakítani. Egy-egy passzus mintha a Biblia nyelvén szólna, mintha egy képirásra kényszerülő Jákob harcolna az angyallal a kifejezés tökéletességéért. Más részletek arról a keserű bizonyosságról vallanak, amelyhez minden érzelhető anyaggal dolgozó, eszmélő alkotó eljuthat munkája közben; "Érzékeink élete határos, véges, mindent csak véges formában látnak, hallanak, érintenek." A feloldódás, a megoldás utját a végtelen ösztönös megérzése kínálja Kmetty számára. Ez olyan komponens, amelyet írásai ismeretében könnyebben felfedezhetünk zártnak, zárkózottnak jellemezhető alkotásaiban is.

Az ösztönök elismerése és az érzékelés határainak megpillantása nem jelenti Kmetty számára az objektív valóság keresésének feladását. Az objektívítást több dologban is megérzi: az ábrázolandó tárgyban, az anyagban, az energia létében, végül az abszolút igazság kritériumának elismerésében. Szép hasonlattal az egyéni igazságot a lámpához, az abszolút igazságot a Nap világosságához hasonlítja.

Az elmefuttatásból kitűnik, hogy Kmetty, noha távolról sem képzett, rendszeres filozófiai ismeretekkel bíró gondolkodó, képes arra, hogy a filozófia kategóriáinak mélységeit felmérje, s noha kétségekkel küzdő, önkritikus művész, tökéletesen felfogja a kor művészei elé állított feladatokat és igyekszik azokat egyszerű, de őszinte eszközökkel megoldani.

Szabó Julia

Objektív és szubjektív látás megkülönböztetése

Az objektív látás magában csak akkor jogosult, ha a képzőművészetnek nemcsak egy kifejezési lehetőségére, vagy a természet valamely képzőművészeti tulajdonságára vonatkozik. Az objektív látás sokfélesége tulajdonképpen csak annak részlete, mert maga teljességében csak akkor fogalom, ha a természetnek minden tulajdonaival való meglátását jelenti. Az objektív látást a színek megítélésénél és csupán a színrelációk felállításánál nem tartom teljesnek, csak egy fokozatának, a színek objektivitásának. (1) Törekednünk kell arra, hogy objektív látásunk teljes legyen. Ha szemlélődésünkben elfogulatlanul állunk a természet elé és látásunk közvetlen lesz, objektivitásunk is teljesebb lesz és fejlődőképebb.

Nem nevezem objektív látásnak azt, ha valaki a tárgyi fogalmakat értelmesen adja, mert ez csak része lehet az objektivitásnak.

Nem nevezem objektív látásnak azt, ha valaki a színeképzeteket relációkban és értelmesen adja, mert ez csak része az objektivitásnak. Stb.

Objektív az a látás, amikor az agy a látott természetet, tárgyi, alaki, színi, és téri fogalmaival értékeli és az összefüggést a látottak alapján igyekszik megalkotni, dinamikájával együtt.

Szubjektív látás minden olyan látás, amely mások, vagy en maga által elgondolt képzetek kifejezésére, alkalomnak tekinti a természetet. (2)

Szubjektív látás eredménye mindig, ha valaki, valamely kifejezési módnak, modornak, vagy mások által meghatározott rendszernek a szolgálatában van és annak rabja. (3)

Az objektív látást fiatal korban fejleszteni lehet, és ez magas fokra emelkedvén minden szubjektív látást szolgálatába hajt, lévén ő az igazság és a másik az elképzelés. (4)

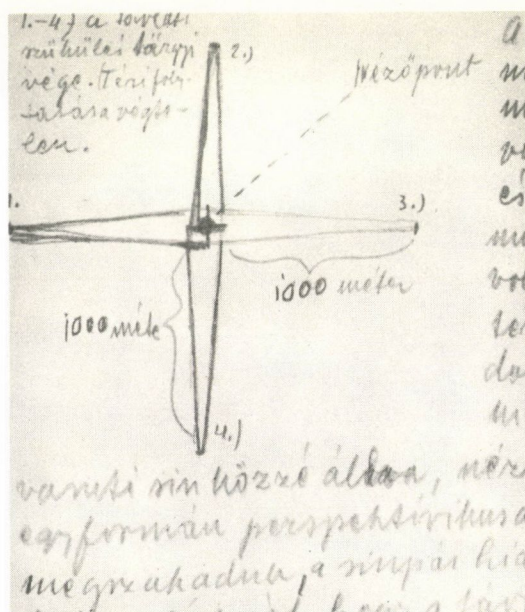
Az objektív látás mindenkor ellenőrizni tudja a szubjektív látásokat, a szubjektív látás soha az objektív látást.

A szubjektív látásnak azt a fajtát, amelyik az alkotásnál szerepet játszik én nem nevezem szubjektív látásnak mert az maga az intuíció, az már látnoki tulajdon. (5)

(A kéziratban egy egyenlőszáru kereszt metszéspontjában jelzi a művész a nézőpontot. A kereszt négy szárát így jellemzi): 1-4, a távlati szűkülés tárgyi vége. (Téris folytatása végtelen). (46. o. ábra) A távlati szűkülés (a perspektíva) minden irányu. A látópont tehát mindig az a fix, ahonnan a perspektíva halad a vételenbe. A látópont és a testek egymáshoz való viszonya mindenkor keresendő. Bármily távolságban is kezdődik valamely test a térben, annak perspektivikus tulajdonsága már a nézőpontból indul ki. 1. Egy egyenes, nyílt pályán a két vasuti sín közé állva, nézőpontunktól kezdve előre és hátra egyformán perspektivikus a sín pár. 2. Ha valamely részén megszakadna, a sín pár hiánnyal és odébb újra folytatódna, látnók, hogy a távolabb kezdő sín pár teljesen a látópontból kiinduló szűkülő vonalba esik.

(Itt a két sín pár rajza következik, a közte elhelyezett nézőponttal.)

Amilyen szögben tágul a látás, ugyanoly szögben szűkülnek a testek és annál több képzet fér el a látószögben mennél szabadabb. A látószöveget megakasztják átláthatatlan testek. (A kéziratban a "szempont"-nak nevezett pontból hegyesszöveget záró vonalak indulnak ki. E hegyesszögben ujjabb két egyenlő nagyságu hegyesszöveget zár be az enyészpont felétartó két perspektíva-vonal. Ezt egy fásor perspektivikusan ábrázolt rajza illusztrálja.)



1. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 46. lapjáról, MTA-MKCs-C-I. 66. 28. /46. 1920-as évek

(46.o. ábra) 1. A test szűkülésének szöge fele a 2. (2a.) szögnek, a látószög bővülésének. (az előző ábra oldalnézetben)

A gondolkozás perspektívája ugyanazon törvénynek van alárendelve. Ha a látószög bővül, a képzetek gyarapodnak, de a tárgyilagosság szűkül. (7)

(47.o. ábrák) egyenes síkban nézve semmi rálátással. A rálátási szög szabályozza a perspektívát. A látó szemponthoz viszonyítva a test távolsági és magassági helyzete szerint alakul a szűkülés és rövidülés. A rövidülés a rálátási szöggel fordított arányban áll.

(u.o. ábra) A legkisebb rálátási szögben legnagyobb a rövidülés.

A világ rendje a megösmerésünk szerint erőviszonyokból áll és az anyag mozgása az alaptulajdonsága. (Belső és külső erők.) A mai világi rendben a szociológia fejlődésében, amelynek rugója az élet és annak gazdasági feltételei, hatalmas erőviszonylatok állanak egymással szemben. Ennek az erőviszonylatnak belső élete a társ. forradalom, külső élete a gravitáció, amely érződik idegen pályákon, nyugtalanít minden körülötte mozgó alkotó elemet. (8) Az erők gravitációja megérzik ma ezek pályáján, a művészetben, az irodalmon, a zenén, a pszichológián, a tudományok minden ágán. Tévedések elkerülése végett tisztáznom kell, hogy ezen elemeket nem matériájukban bolygatják, még csak pályájukat sem változtatják, egyszerűen csak gravitációs erő(vel) hat ezekre nyugtalanítólag. Ez a nyugtalanítás nagy konstellációt idéz elő és sokan úgy kép-

irodalom idéz elő társadalmi forradalmat, az egyuttal azt is mondhatja, hogy a Nap forog a Föld körül.

2. A világ rendje és annak működése a szociológiában maga után von egy berendezkedést és igyekszik minden gazdasági létfeltételt és annak differenciáit gyorsan kiegyenlíteni, mint egyetlen alapot, amelyen élhet. Egy szóval a rossz rugót, amely eltört, jóval helyettesíti. Ez a hatalmas átalakulás némely művész szempontját megzavarván azon hitben, hogy a művészetet utána kell vonszolni e rend után, e rendben újra építeni, (e néhány művész) egész pályáját a művészetnek megzavarva látja, új pályát akar neki teremteni az új szociális helyzetben, az új gazdasági létben. Az igyekezet szép, de téves. Alaptételében nem ösmeri fel a helyzetet. Nem látja, hogy most a társadalom rugója tört el, és azt cserélik ki és nem a művészet rugóját. Nem látja, hogy ez a társadalombelső élete és fejlődése, amelynek csak külső erőiben van viszonya a művészettel. Itt ugyanaz áll fenn, amit a gravitációról tartok. Az új gazdasági helyzet külső erőviszonya kedvező vagy kedvezőtlen hatással lehet a művészet pályára ideig-óráig, de pályáját a művészet kényszerülve van futni tovább a világ rendje szerint.

1. Akik társadalmi átalakulásban a művészet matériáját látják megbolygatva, azok egyszerűen vakok és agyrémeik vannak. A művészet enmagában él, akciót és reakciót fejt ki, és soha külső erő ezt a működését, ezt a belső életet meg nem zavarja, amíg e világi rend fennáll. (12) Azon együgyűek, akik a XIX. és XX. század művészeti forradalmát és lendületét a társadalmi rend beteges tünetének nézik, rossz orvosok, akik rossz diagnózist állapítanak meg és rosszul kezelik és hiába kezelik, mert nem is beteg és így meg sem hal. (13) Eleven teste és vére a művészetnek a XIX. és XX. század, amely él, lüktet és mozog. Saját belső élete, függetlenül más belső életétől.

A világi rend egyenes arányban van a naprendszerrel. Központ az élet gazdasági helyzete, bolygói a tudomány, a képzőművészet, az irodalom, a zene stb. (14) Ezek ugyanoly rendszerben futják pályájukat a központ körül, mint Naprendszerünk bolygói. Ha kihül a Nap, ha kihül az élet és annak harca, felbomlik a rend, oda világunk rendje.

E világi rend és annak bolygóinak pályafutásai és gravitációi, erőviszonyai, vonzó és taszító erői, mind mind a Naprendszerünk rendje és módja szerint él. Ezzel, azt akarom mondani, hogy mindennek megvan a maga pályája, de minden a többihez viszonylik örökké. Ennek a kifejtését okszerűen és szükségszerűségében kell megoldani!

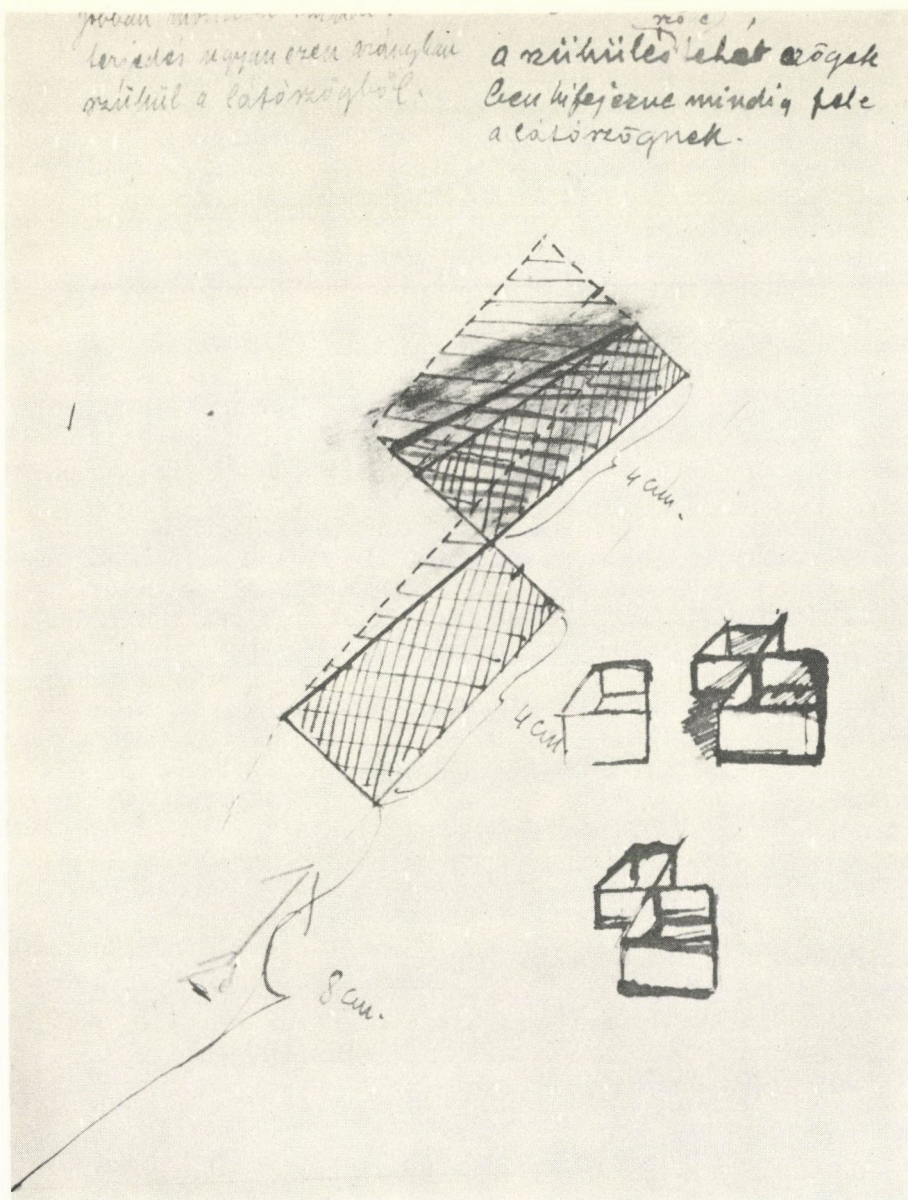
Minden bolygó magával hordja a maga sajátos és folyamatos életét. (L. fest. zene, irodalom. 3 bolygó.)

Minden bolygó pályája a központ körül fut, mint a Nap körül. (gazdasági fejl. szociológia)

Minden bolygó vonzó- és taszítóerőben él a központtal és a többi bolygóval egyaránt. L. Gazd. helyz., zene az irodalomban, líra vagy zene a képzőművészetben.

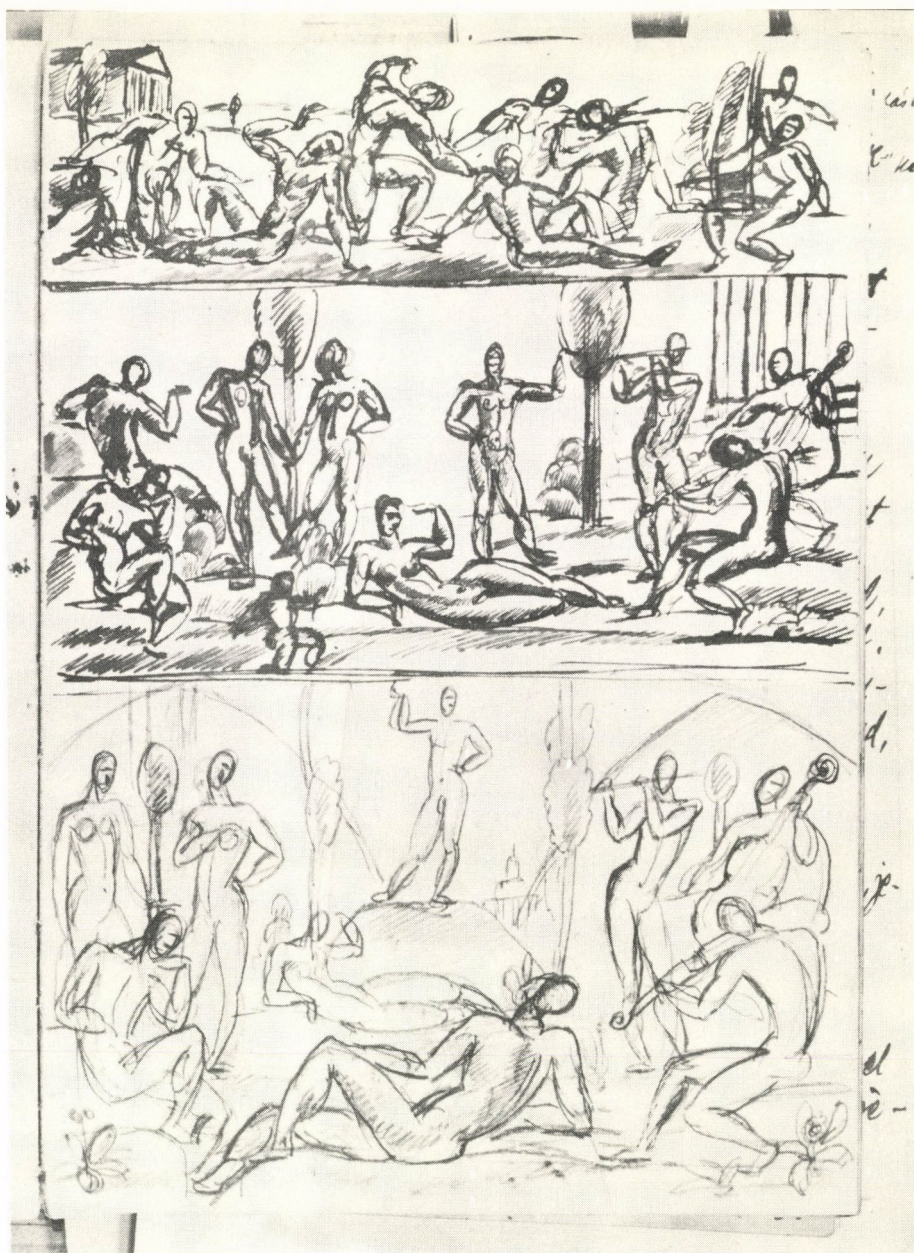
E rendszer kifejtése után: A képzőművészet saját élete és pályája, viszonya a világi rendhez. Saját életének akciója és reakciója, ezeknek hatása a többi művészetre. Az idegen művészet akciója és reakciója és ennek hatása a képzőművészetre. A közp. a szociológia, a gazdasági élet akciója és reakciója és annak hatása a művészetekre. (Nyár, Tél)

(A kézirat következő lapján újabb perspektíva tanulmányok láthatók.) (53.o. ábra) Jelen példa csak szélességének szűkülését ábrázolja, de hosszúságában ugyan-



3. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 53. lapjáról. 1920-as évek, MTA-MKCs-C-I, 66. 28/53

olyan rend szerint él a perspektíva, jobban mondva minden kiterjedés ugyanezen arányban szűkül a látószögéből. (53. o. ábra) a valóságos test a természetben. (Itt két téglalap jelzi a természeti valóságot.) a szűkülés ábrázolása a látszat szerint. (Itt két trapezoid jelzi a látszatot.) A szűkülés szöge tehát szögekben kifejezve mindig fele a látószögnek. (Fenti két vázlat ismétlése részletezve.)



4. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 56. lapjáról. 1920-as évek, MTA-MKCs-C-I. 66. 28/56

Ovakodjunk attól, hogy képzőművészeti szándékainkat kibeszélésben éljük át. Értem ezt akként, hogy minden koncepció, csak a munkán keresztül érvényesüljön, és a koncepció és a munka közötti erőviszonyt ne zavarjuk a kibeszélés és szóvitázás alkalmával. (15) A beszéd természete és a beszéd folyamán az agy munkája mindenkor más, és teljesen ellentétes olykor a munka folyamata alatti agymunkával. A beszéd koncessziókat tehet, a munka nem. De ha egy koncepció sok beszéd tárgyát képezi, mielőtt a munkában kiforrt volna, vesztit sajátos zománcából és vesztit egyenes vonatkozásából, az intuición és a munkával szemben.

Szóbeszéd a kész munkák felett egészséges és tanulságos, és marad a saját természeténél a kritikánál.

Szóbeszéd alkotás közben egészségtelen, és megfertőzi a munkát és az agynak a munkával való teljes összműködését.

Sok munka, sok gondolkozás az alkotás szempontjából.

Sok vita a kész alkotásokról, kritikával és hittel egyaránt.

Sok festőt láttam már, aki szóbeszéddel messze járt az alkotásaiban, de a tényleges munkái semmísek voltak. Agymunkája tehát helytelen uton halad.

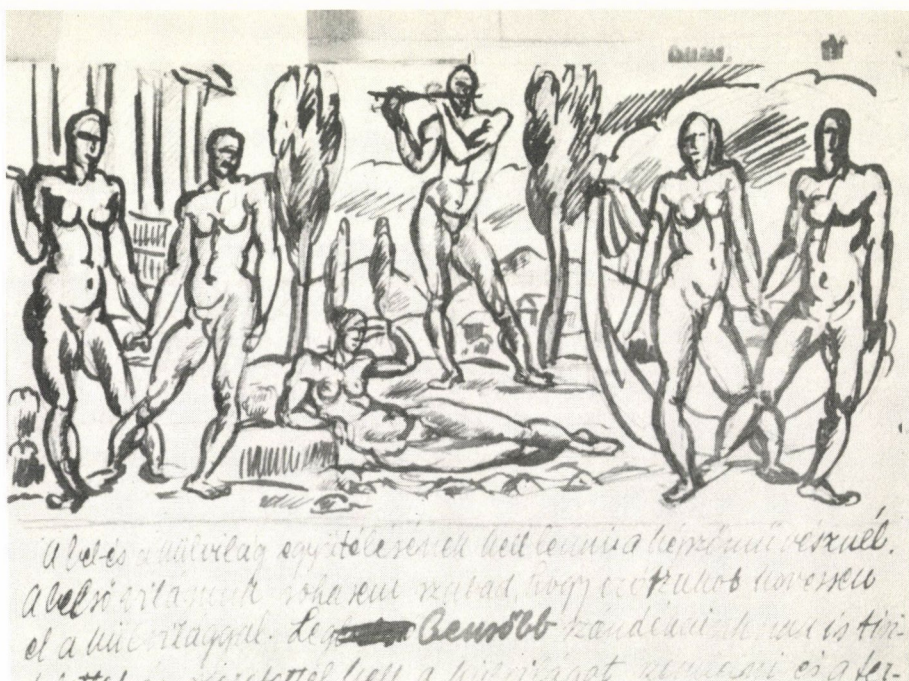
Az analízis sem dekompozición! A dekompozición a képzőművészetben erőszak, vagy nyegleség. A kompozición centrifugális és centripetális ereje mindenkor jelen kell, hogy legyen. (16) Csak centripetális erő nem létezik, valamint csak centrifugális erő sem létezik. (Itt négy sokalakos, aktos kompozición következik)

A bel- és külvilág együttélésének kell lennie a képzőművésznél. A belső világunk sohasem szabad, hogy erőszakot kövessen el a külvilággal. Legbensőbb szándékainknak is tisztelettel és szeretettel kell a külvilágot szemlélni és a természet minden apró és nem frappirozó jelenségeit fel kell magunkba szivnunk, át kell itatni velük szándékainkat és rugalmassá, meleggé, érettebbé tesszük velük belső, talán merész és darabos nagyravágyó gondolatainkat. Valamint minden nagy vonalakban és erőszakosan reánk ható külvilági jelenséggel szemben álljunk meg és belső világunk részletes munkájával, annak sokoldalúságával igyekezzünk áttörni, megösmerni a fenségesen, de titkosan mutatkozó természetet. (17)

Kompoziciónok elgondolásánál, ahol a belső képzetek erőszakosan törnek elő és részleteikben olykor belülről meg nem határozhatók, könnyen darabossá válhatnak, merev, zamat nélküli szándékokká, amelyek életképtelenek. Ez erőszakos szándékokat meg kell fogni, a külvilág elé vinni és tele kell itatni minden tulajdonságával az életnek, üdének, részleteiben játékosnak, nagyságában energikusnak kell formálni őket, hogy lelket lehelhessünk bele. Vajon mi lett volna az Ur Ádámjából, akit agyagból formált, ha nem adta volna hozzá mindazt, amit külső és belső szépségnek tudunk.

Vajon mi lesz azon műalkotásból, amelyhez nem adatik meg az Ur által adott belső és külső szépség. (18) Bizony meg sem szülehetnek azok. A külső világban, a természetben, mindaz jelen van, amire szükségünk van és ha monumentálisan jelentkezik is, el ne feledjük belső gondolataink elé vinni, hogy felösmernük részleteiben is és minden oldaláról.

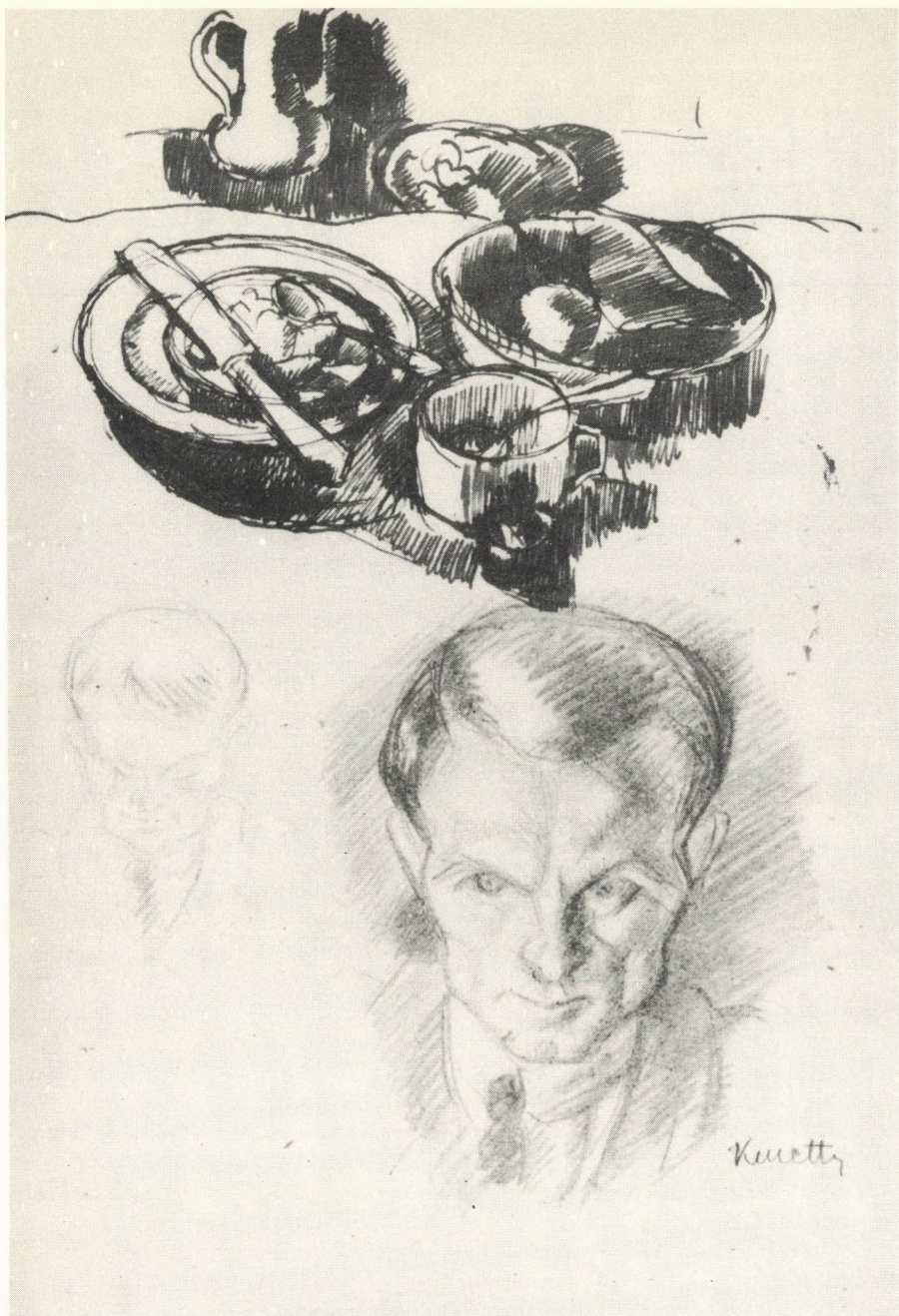
Azt mondhatná valaki, hogy a művész annyit tud megcsinálni, amennyit lát. Ez az emberek kényelmes definiciónihoz hasonlít és hamis, felületes meghatározás. Nem azt alkotja a művész, amit lát, hanem amit a külső és belső világából megösmér és tudatosan, vagy nem tudatosan felfog. A megösmérés adja a tudatot és mennél messzebb a tudatos felfogás, annál messzebb és dusabb lehet a nem tudatos. Tudatos felfogás alatt csak a helyes és nem a helytelen felfogást értem.



5. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 57. lapjáról, 1920-as évek, MTA-MKCs-C-I, 66, 28/57

Ha nincs tiszta képzet, azaz a vizuális látás nem teljes, úgy nem is adhatunk tiszta képet. Nincs jelen az a tiszta akarat, amely nélkül csak kényszeredett lesz a munka és silány az eredmény. Az akarat tisztaságára kell törekednünk, hogy tiszta képet alkossunk magunknak akár a látottakról, akár víziókról. Akként értem, hogy ha valamely látott tárgyat nem tisztán a látottéért szemléljük, hanem más személyek avagy tárgyak refleksiói is jelen vannak, akaratunk a látott tárggyal szemben zavarva van a mások akaratával. Időbeli meghatározás persze nem határolható. Ha én tíz évvel ezelőtt láttam egy Cézanne képet és valamely tárgy akként avagy azért tetszik nekem, amint azon a képen láttam, akaratom nem tiszta. (19) Bár öntudatlanul is, mások akarata szerint látok. Innen van az, hogy oly kevés az olyan művész, aki üdvözülni. Természet adta erejének kell lennie, hogy önmaga lásson meg mindent, másoktól függetlenül, mintegy intuitíve.
(Itt egy rajzos oldal következik egy csendélettel és két önarcképpel.)

Ostoba és meddő dolog marad a festőnél minden szóbeszéd, amíg meg nem festi mondanivalóját. Festői meglátásait és megállapításait ecsettel fejezze ki. Legyen állandó munkában. Legyen szerelme a természet iránt oly rajongó, hogy



6. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 60. lapjáról, 1920-as évek, MTA-MKCs-C-I. 66. 28/60

semmi se zavarhassa szent tüzét és áhitatát. Minden társadalmi és emberi szeméttel ne engedje szemét behinteni és zárkózzon enmagába, ha szent akar lenni, ha szentnek, ha művésznak küldetett. Profán fecsegésektől meneküljön, emberi felületességtől irtózzon és vesse meg a tekintélyt. Egy társasága legyen; enmaga, egy tekintélye legyen: enmaga. Lássa az embereket bármiként, de enmagát tiszta szemmel nézze és meakulpázzon napokig, ha egyszer megtagadta magát. Tiszta életét és szándékát ne vesse falánkoknak ételül és ha nincs tápláléka, ne kérjen másoktól. Oltalmazza szüzi gondolatait szemérmetlenektől és zárt vaskapuja legyen a lelkén, hogy be ne tolakodjanak a farizeusok. Imádkozzon naponta a fűnek, fának, földnek, égnek, hogy véle legyenek. Földi kincsekért ne adja soha lelki kincseit, mert megcsalattatik. Áldatlan emberi vesződés, napi gond, tülekedés és hiúság ne zavarja meg lelkét. Oltalmazva legyen a közönytől és a közönységtől. Oltalmazva legyen a tehetetlenségtől, a lelketlen munkától. Szeressen inkább, mint tiszteljen, mert a szeretet közelebb hoz, a tisztelet eltávolít. Ószinteségét meg ne tagadja. Álszent ne legyen, inkább két halállal haljon. (20)

Amint a Világ minden irányu kiterjedése igaz, úgy igaz a testek minden irányu kiterjedése is. Minden test kiterjedése minden irányu.

Amiként a Világ végtelen kiterjedésű, úgy minden test kiterjedése is végtelen.

Amiként emberi szemünk csak egy irányt tud egyidőben követni, úgy az emberi agyunk is csak egy véges világot tud megérteni.

A világ igazi képét sohasem látjuk és sohasem értjük meg. (21)

A tapasztalati élet nem ad nekünk többet az egytétéles megösmérésnél.

A tapasztalati életen kívül van azonban egy ösztönös élet, amely a tulajdonképpeni élet és amelynek lényege egyenes arányban áll a világgal: végtelen. Az őt érzékünk szerkezete és képessége meglehetősen kicsiny és mintha nem is volna más, mint egyszerű szerszám.

A kalapáccsal követ lehet törni, de vizet nem.

Szemünk át lát a levegőn, de a kövön nem.

Furóval lyukat furhatok fába, kőbe, vasba, de a levegőbe nem.

Fülünkkel hallunk minden irányból, de nem mindent.

*

Sok részleges ösmereink közt összefüggést teremteni szokott az agy, amelynek működése nem haladja meg az őt érzék működési területét. (22)

*

Mind e szerkezeti jelenségek felett kell hogy ott legyen a hatodik érzék az energia végtelen és mindenirányu képessége, amelyet éppoly kevésbé értek lényegében, mint a világot és annak végtelenségét. (23)

Tapasztalati megösmérés, hogy a testek vonzó és taszító erővel rendelkeznek. Nagy test vonzza a kis testet. A legnagyobb test a Föld vonzza az összes testeket egy légkörön túl lévő pontig ahonnan a taszító erő működik. A bolygók vonzzák és taszítják egymást.

Lényeg az, hogy az ösmert testeken át és mindenben keresztül van egy láthatatlan energia (amelyet jelenségeiben ösmérünk csak), amely a világ lelke és amelyet érzékeink felfogni nem tudnak. (24)

Érzékeink élete határos, véges és mindent csak véges formában látnak, hallanak, érintenek.

Ösztönünk végtelen és az életünk lényege az ösztön, az az energia, amely bele tartozik a végtelenbe és amelynek megértése nem lehetséges a végesre alkotott szerszámainkkal.

Mégsem ösmerhetjük a végtelen világot, mert összes érzéki képzeink végesek. Megérezhetjük azonban a végtelenséget egy hatodik érzékkel, de képzetet nem alkothatunk arról.

Megérezhetjük a végtelent a legkisebb érzéki területen belül a mystikumon át, amit a hatodik érzéknek nevezek. A hatodik érzékünk a végtelenbe képes kapcsolódni és olykor öntudatunkra vetít egy-egy sugarat, amely azonban agyunkban rögtön véges képzetté válik, mert természeténél fogva másra nem képes.

Minden végtelen tehát az örök energiában és mindent végesnek ösmerek az én világomban.

Végesnek látom a világot és mégis végtelennek érzem azt minden porszemében. Mi ez?

A végesre beállított érzékeink végesre fogják tudatunk, de ösztönünk szabad.

A véges tárgyakat ha összerakom tudatomban, soha sem tudok a végtelen érzékeléséhez eljutni, mert mindig csak véges tárgyat képzelek végeshez.

A végtelen ösztönös megérezése azonban jelen van egy testben is épp úgy, mint mindenekben.

Tudatában vagyok, tegyük fel, három dimenziónak. Erre a tudatra lassankint jöttem úgy mint 1, 2, 3. Tudatában lehetek több dimenziónak is, de ez csak egy intellektuális tudat és gyakorlatban három dimenziót egyszerre érzékelni nem tud a szem tudatosan. Egy és ugyanazon időben két tudat nem élhet az agyban. Egy és ugyanabban az időben nem gondolhatok az 1. és 3. dimenziókra. (25) A Recehártya rávetíti a külső képet minden megnyilatkozásával, azonban megállapítani az agy és így meglátni a szem egy időben csak egy tételt tud.

Tegyéél az asztalra három tárgyat.

(64.o. ábra)

Nézőpontod legyen A.

Próbáld a három tárgyat egyszerre tudatosan látni. A három tárgy bele esik néző szögébe és mégsem vagy képes őket csak három végtelen kis egymásutáni időben felfogni agyadban és meglátni.

Ha próbát teszel és egyszerre nézed és gondolsz rá – az káprázattá válik és minden tudat a halálba zuhan. Messze lévő hegy sorozatot nézhetsz egyszerre, de csak mint egy tételt, egy tárgyat (ábra) és tudatodban csak mint egy lehet.

Akár mint szám: 3., akár mint fogalom: hegység.

Egy és ugyanabban a pillanatban az elmúlt és a jelen eseményre gondolni nem lehet. Törvény: (fizikai) Egy és ugyanazon időben és ugyanazon helyen két test egyszerre nem lehet. Törvény: (pszichológiai) Egy és ugyanazon időben az agyban két fogalom nem működhet.

Minden testet végesnek látok térben és időben az érzékeimmel, de minden testet végtelennek érzek ösztönösen térben és időben. Bár a végesnek ösmert testek formáiban végesek is, azonban kiterjedésében minden irányu energiájában a világhoz, a környezetéhez tartozva végtelen.

Valamely testet függetleníteni a mindenségtől nem lehet. Az összefüggés végtelen. (26)

A bolygórendszer működésének energia törvénye él minden testben és minden végesnek látott kis világban befelé és kifelé egyaránt.

A képzőművész, ki emberi szemmel véges testeket lát és annak formáit igyekszik az alkotásban utánozni, vagy újra hasonló, de nem ösmeretlen formává alkotni, egyszerű munkát végez. Változtatja a formákat, végest végesre anélkül, hogy a lényeket, az összefüggést, a végtelent ösztönöznék.

Mi tehát az igazi alkotó művészet?

Az ösztön, amely a végtelent érzi! (27)

A tudatos világot a véges látást az ösztönével kell egy végtelen, bár nem tudatos, de misztikus világgá alkotnia a zenében, a képben, a szoborban.

Az a képzőművész, aki az előtte lévő testeket, vagy a képzetében lévőket szép sorjában lefesti, nem tesz egyebet mint reprodukál.

A művésznek meg kell sejtienie az ösztönével a végesnek látottban a végtelent.

A művésznek fejlett ösztönének kell lennie.

A művésznek birnia kell az érzékek legnagyobb tulajdonságait és birnia kell az ösztönt mérhetetlen tulajdonaival.

A művésznek a végtelen energiában kell élnie.

Az érzékekkel sorjában érzékelt és tudott dolgokat össze kell fognia egy energia-tétellé, amely önmagában is végtelen és az életté, a világgá alkotott.

Tudnia kell minden tudhatót, de ha nincs tulajdonában az ösztönnek az energiának, tudata csak tudat marad a muzsikában, a képen, a szobron és nem lesz életté.

Adva van egy tányér és azon egy alma. (ábra) Ha a tányért és az almát festi tudnia kell, hogy az alma nem létezik a tányér nélkül a tányér az asztal nélkül, az asztal a föld nélkül, a föld a levegő nélkül és a világi rend örök feszültsége nélkül. (28)

Tudni kell az alma formáját, a tányér formáját, a körülte levő levegő formáját. Tudni kell a kiterjedés irányait, a nehézkedést, a minden irányu feszültséget. Tudnia kell az arányosságot, a testek és a tér között. Tudnia kell a világi-tási törvényeket, a fényszögek verődését. Tudnia kell a színek viszonyát és világitó erejüket. Tudnia kell sok képzőművészi lehetőséget. A tudatban azonban, mint mondtam egyszerre csak egy tétel lehet és ha egyszerre akarja tudattá tenni az almát és a tányért, káprázat lesz.

Ha a tudatban egyszerre csak egy dolog lehet, nincs hát más hátra, mint szépen sorjában vagy szabálytalan ugrásokkal egyenként csinálni minden tudatot, amíg minddel el nem készülök és kész a kép.

Igen, kész egy tudatos kép, amely éppoly tökéletlen és szaggatott, mint a tudatunk.

Mi kell hát?

A mystikum! Az ösztön, az az energia, amely a száz véges tudatot egy végtelen energiává teszi és megalkotja a művet saját képére, mint Ádámot az Ur. (29)

Az Ur az energia amely a művészt művésszé teszi!

Ha ez a lényeg, kell-e a tudatok sokasága?

Kell, mert a tudatosan ösmertben van a végtelen.

Kell, mert a természet számunkra csak az érzékelt formákban és tudatokban él.

Sok tudat kell, mert az érzékelt tudatok sokasága gazdagabbá teszi a külső megnyilatkozását az alkotásnak.

Van egy alkotási tehetség, amely nem tud megnyilatkozni, és tudatai számos vagy számtalanok legyenek, kifejezésre nem tudja juttatni.

Képzőművészeti szempontól nincs kifejező képessége.

A képzőművész azonban érzékelhető alkotást hoz létre, amely épp úgy nyilatkozik formákban és tulajdonságokban, mint bármely más test.

Ha ebben a megnyilatkozásában magából sugározza az alkotó energiáját, kényszerít a misztikum érzetére, a végtelen lehetetének érzésére.

Ha a kép nem hordja magában az alkotó energiáját, természetesen nem lesz más mint egy kódarab, egy test, ami ugyan a világi rendbe tartozik, de kinyilatkozó ereje nincs.

(Az anyag energiája. Lekötött energia. A művész energiája)

Honnan van az, hogy egyik kép vagy mű magában hordja azt a tulajdonságot, amit művészetnek nevezünk, míg a másik nem? Mindkettő ugyanazon anyagokat tartalmazza és külsőleg ugyanolyan. Ha az egyik carrarai márványba faragott szobor szuggesztív erejű évezredekken át, még csonkítva is és a másik csak szobor, műtárgy sablon, akkor az anyagokon túl van a lényeg. Az anyag magával hordja természetesen a saját tulajdonait és a saját energiáit.

Azonban (ha) az anyag marad anyag a műalkotásban jó fizikailag értett végeségében, honnan van mégis más energia tartalma az egyik kőszobornak mint a másiknak?

Az energiák titka nagy mert az energia végtelen, és általunk csak egyes le-mért részei jelenségei ösmeretek, és mint mindent csak jelenségeiben ösmerjük és zárt körben.

Az energia tartalom változhat egy testben, vagy egy test területén, vagy körül ölelő villamosságában, azt nem tudom mily formában, de hogy változhat, azt tudom, jelenségeiből.

Mint ahogy valamely test telítve van villamossággal, mint ahogy a földünk működése energia tartalom.

Ugy van telítve egy műalkotás energiával és a közönséges anyag, ami közönséges szoborban csak anyag marad, a műalkotásban egy örökkön sugárzó mystikus vonzó és taszító erővel telített élő. (30)

Amíg csak legkisebb részében is alakja megmarad, jelen van a lényege, az erő. Egy összetört szobor részeiben is jelen van. Egy képből kivágott fejen is jelen van. Egy átmázolt műalkotásban is jelen van, mert ha eltüntetjük a függönyt, a felső mázt mint egy csoda jelenik meg a kép, az élet.

(Az energia lekötés módja? Határolt tudomány.)

Bizonyos, hogy a műalkotás energiahalmazódás, amelynek jelenléte hat a műalkotást szemlélőre.

Az energia lekötése a műalkotásban a munka közben jön létre a gyakorlati eszközök használata közben. (31)

A gyakorlati eszközök használata, valamint az ösmeretek, a tudás, a kifejező eszközök (vonal, forma, szín, fény-árnyék, dinamika, dimenziók stb.) erejének ösmerete, mégsem elég a műalkotás létrehozásához.

Két személy, akik egyformán tudják mindezeket, egyforma anyagból dolgoznak és mégis lehet az egyik (műve) műalkotás, a másiké nem.

Az energia lekötés módja tehát nem függ a határolt, a véges tudományoktól és ösmeretektől, avagy a gyakorlattól.

Az energia lekötése a műben, az ösmeretlen és meghatározhatatlan, de mystikus sejtésben élő energiától függ, amely a művészből adva van. (32)

Mindenki és minden csak saját képére hasonlót tud alkotni, teremteni.

A szilvafa sohasem fog almát termelni, a szilvamagból soha sem lesz almafa. A kutya sohasem fog halat fiadzni.

A kristályosodó anyag mindig a saját kristály formáját veszi fel. Véges tudásokkal csak végest csinálhatunk.

A végtelen energiával a végtelent jeleníthetjük.

Mondhatnák: a műalkotás is elpusztul egyszer. Azonban csak a teste formája. Az ember teste is mulandó forma.

Az ember bírhat tehát olyan tulajdonságokkal, amelyek őt alkotóvá, művésszé teszik, ezt nevezem energiának.

Minden emberben van energia, de nem ugyanannyi.

Ezt az emberek közti különbség igazolja. Az energia tartalom a művészetben eleven és alkotásra készletti, feszíti a képességeit, mintegy lekötődni igyekszik másfelé, mindenfelé. Mennyisége meg nem állapítható. Az öregkorú művész sokszor hatalmasabbat alkot, mint a fiatalok. Azonban majdnem minden művész életében van egy korszak, amelyben az alkotóereje deklarációján van. A művész energiával telíti a műalkotást és állandó feszültségben marad vele. Nem csak a munka alatt és idejére. Haláláig. (33)

Halála után?

Sejtelmem sincs, azaz, hogy csak sejtelmem van, az örök életről. A műalkotás külső formája rendszerint megmutatja az alkotóját, ráösmerni kezemunkájára. De ez csak külső tulajdonság és csalóka. Hamisítani is lehet. A műalkotás belső energiáját hamisítani nem lehet. A világot meghamisítani lehetetlen, csak utánozni lehetne talán, ha véges tudatunk és formánk oly méretűek lennének.

A műalkotás az elő világ, amelyet meghamisítani nem lehet. A műalkotás külső formája nem lényeges és időszerű jelenség.

Jel, amiről rá lehet ösmerni a kézre, a korra. Ezt a jelet a rossz szobor és kép is magán hordja.

A műalkotásban a $2 \times 2 = \text{nem } 4$, hanem a műalkotásban a $2 \times 2 = \infty$ végtelennel. Ugyanis a matematikával jelezni lehet a végtelent, de adni nem, mert véges számok maradnak. A műalkotás a formákkal a végtelent adja. 2×2 határolt forma a műalkotásban végtelen, tehát $2 \times 2 = \infty$

Nem igaz! (A művész később több vonallal áthuzta az előző bekezdés szövegét.)

A matematika tökéletes és 2×2 marad 4. (34)

A $4 + x$ nem fejezi tehát a végtelent. Az okoskodásból kimaradt valami. Az okoskodásban hiba van, mert kezdőpontot enged, mert határt ad a végtelennek.

Azonban a műalkotás mégis végtelen energiát sugároz. A 4-el jelölt kép vagy szobor formájátartalma megvan. Az x -el jelölt energiát magába hordja leköti. Lesz $4 + x$. Azonban az energia, amely a művész tartalma, létezett a 4. létrejött előtt is, így a matematikai meghatározáshoz figyelembe kell vennem azt az energiát is, amely a képen kívül volt és van, ezt $-x$ -el jelölöm.

A végtelent meghatároznom nem lehet.

Az energia feszültség azonban jelen van, ami a 4-et az ösmeretlenbe viszi s így a végtelent sejteti.

Az ösmeretlen a végtelen.

A művész képes az ösmeretlent, az x -et az ösmertben a 4-ben tömöríteni, jeleníteni.

A végtelent a matematika sem határozhatja meg, csak jelezheti előre, hátra s néki is van egy forduló pontja a -1 és $+1$ közt a 0.

A képzőművészeti 4 maga átalakul és az energiák feszültségében maga is energia leszen és ugyancsak... (A művész ezt a félbemaradt mondatot később áthuzogatta).

A testek dinamikáját nem a dinamikai vonalak adják meg, mert hiszen a vonalak csak meghatározott irányu mozgást jelölnek és a testek mozgása mindenirányu.



7. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 74. lapjáról, 1920-as évek, MTA-MKCs-C-I. 66, 28/74

A mozgást a képen nem mozgó testek ábrázolásával, hanem a testek feszültségével lehet elérni.

Minden kiirt szándék csak tudományos tanulmányozás tesz, ami csak ut legfeljebb s nem cél. (Itt a művész önarcképe következik. (74.o. ábra)

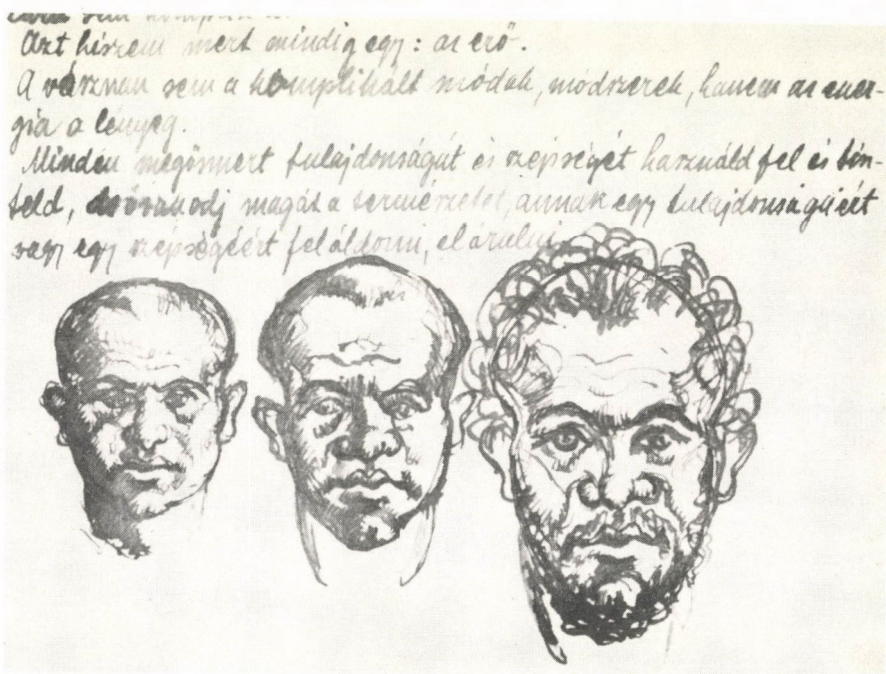
Az mondhatnám, minden ut Rómába vezet, ha uton vagyunk. Azonban alchimista az, aki a csalhatatlan módszert, a bölcsesség követét keresi, ahelyett, hogy magát a csalhatatlanságot, a bölcsességet keresné. (35)

Hogyan van az, hogy a természet minden titka és tulajdonsága dacára sem komplikált.

Azt hiszem mert mindig egy: az erő.

A vásznan sem a komplikált módok, módszerek, hanem az energia a lényeg.

Minden megösmert tulajdonságát és szépségét használd fel és tiszteld, de óvakodj magát a természetet, annak egy tulajdonságáért vagy egy szépségéért feláldozni, elárulni. (36) (Itt három férfi fejet ábrázoló rajz következik egyre naturálisabban ábrázolva. (74.o. ábra)



8. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 74. lapjáról. 1920-as évek. MTA-MKCs-C-I. 66, 28/74

A kompozíció témája, ha irodalmi, vagy zenei kell, hogy együttműködjék a festői kompozícióval.

Azaz a képzőművészeti akció a képen teljesen egyenes arányban legyen az irodalmi vagy zenei akcióval.

Forma, szín, vonal, fény, árnyék akciója kell, hogy egyezzen az irodalmi akcióval.

Azonban kérdés, hogy a nem képzőművészeti téma fontossága oly nagy a képzőművészetben? (37)

Szerintem nem.

Egy álló akt képzőművészeti téma, amelyet tisztán ebből a szempontól oldok meg és akciója tisztán képzőművészeti lesz.

Egy fürdőző akt is tiszta képzőművészeti téma.

Ha nem oldom meg, mint képzőművészeti témát, úgy semmi sem lesz az. Zsuzsannak a fürdőben irodalmi téma. Azonban ha nem oldom meg, mint irodalmi témát, csak mint képzőművészetit, úgy az még mindig jó kép, de ha mint képzőművészeti problémát nem oldom meg, úgy semmi sem lesz.

Súlypont tehát a képzőművészeti megoldásban van.

Azonban egy izgalmas jelenet, téma unalmas és nyugvó helyzetű figurákkal és egyhangú tónus és színben való jó képzőművészeti megoldása mellett is hibás és hézagos.

Üdvös tehát a kép képzőművészeti megoldásában a kísérő témák összhangolása és a képzőművészet súlypontjába való behelyezése.

Sok festő, ha nincs mondanivalója, folyton azt ismétli a vásznan, amit mások százszor elmondtak jól-rosszul.

Ha nincs ítélőképessége, azt sem tudja megválasztani, hogy legalább azt ismétlje, amit jót és jól mondtak mások.

Fecsegés és fecsegés és sok beszédnek sok az alja.

Uram, világosítsd meg elmémet, teljesítsd energiámat, áldj meg a tiszta szándékkal, hogy alkothassak!!!

A problémák száma oly nagy, hogy azok megoldására fordított idő és energia felemészti a modern festőknek legtöbbszörét. A problémák sokaságában nem egykönnyen fejezheti ki magát és zavarban lévén, tudva azt, hogy mily sok a mondanivaló, nem tudja, mit is mondjon.

Kevés művész van, aki eligazodik, aki üdvözülni, eligazodván az uton. Kevésbé problematikus időben sok silány, könnyen kifejező művész van, de nem üdvözülnek, mert hitben nem erősek és nem tiszták. (38)

A művészet, azaz a műtermékek agitativ tulajdonsága kétségtelen.

Egy akt agitál a női test szépsége mellett.

Egy táj a természeti látképek mellett.

Egy szent kép a vallás mellett.

A reneszánszban a művészet felhasználása az egyház céljaira, és minden időben a vallás szolgálatára nyilvánvaló.

Egy szép női fej a nő szépsége, de a Mona Lisa a természet csodálatossága mellett agitál.

Minden dolog megítélése és mérlegelése a szemponttól függ. Ha nem tekintem a képzőművészeti terméket másnak, csak agitativ eszköznek, úgy nagy szakadékba estem és sötétség ül rajtam. (39) A műtermék mindenkor kell, hogy első sorban csak művészeti alkotás legyen és csak azután agitativ jellegű.

De nem is lehet másként, mert egy rossz kép, egy nem műalkotás nem is lehet agitativ erejű sem igazán, mélyebb nyomot nem hagy maga után, plakát vagy hirdetés, valamely írást helyettesít. (40)

Ha egy eszme mellett csupa rossz műtermékekkel agitálok, úgy a hozzáértőt csak elriasztom, a félrevezethetőknek pedig len lehet kép helyett nagydobot is használni.

A műrekek agitativ ereje nagy, mégpedig agitál elsősorban a művészetért, annak nagyságát hirdeti, hirdeti a természet csodálatos megnyilatkozásait.

A szempont: tehát mindig a művészet, a cél.

A vallás szolgálatára alkotott műrekek sem tettek egyebet, mint a művészet és a természet csodálatosságait hirdették.

A tömeg számára sem volt soha nagy hatással egy nem művészi erejében élő szent kép vagy szobor.

A csodálatos szépségű madonnákat mindig szivesebben látták és imádták.

A reneszánszban is nagyobb és őszintébb volt a művészet a művészeknél, mint az agitációs szándék.

Természetes létfenntartásához is tartozik a művészetnek, hogy enmagával foglalkozzon és enmagáért agitáljon elsősorban. (41)

Tulajdonképpen szemünk és értelmünk egy időben csak egy tényt tud konstataálni, így az egész látásunk és értelmünk sorozatos csupán.



9. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 77. lapjáról. 1920-as évek. MTA-MKCs-C-I. 66. 28/77

Kell, hogy a kép ezért egy tételben csucsosodjék ki, és ennek az egy tételnek a kidomborodása lehetőleg egy kis területen történjék, akkor is, ha a kép vagy szobor, vagy bármi más alkotás mérete nagy is.

Rembrandt ösztönösen, vagy tudatosan mindenkor törekedett erre. Kell, hogy minden mondanivaló egy célt szolgáljon és bár, ha a tragédia játéka hosszabb is, abban csak egy megoldás lehet. Nagy kompozíciók, amelyek elmesélő tulajdonságuk miatt hosszadalmasokká és unalmasokká válnak, felesleges fáradozások.

Az az orvos, aki a halál ellen keres orvosságot, fantaszta.

Az a művész, aki a természet rendje ellen akar ágaskodni, fantaszta.

Hogy élünk, annak legfőbb bizonyítéka a halál.

Hogy alkotunk annak egyetlen bizonyítéka az élet.

Csak az általam látott természet a valóság. A mások által látott már számomra csak intellektuális természet lehet.

Minden saját szememmel látott természet komplett, tökéletes.

Minden mások által látott természet számomra tökéletlen.

Innen van az, hogy minden művész csak akkor igaz, ha a maga látott természettel foglalkozik.

A képfestők és szoborfaragók, valamint egyéb művészetekkel foglalkozók legnagyobb része csaló, vagy együgyü.

Csaló, ha tudja, hogy a mások által látott és leirt természetet tudatosan újra és újra leírja, plagizálja.

Együgyü, ha ezt öntudatlanul cseleksedi.

A művész, aki a maga látott természettel alkot, mindig és megdöbbenő erejű.

Semmiféle izmus és irány, iskola, vagy mester nem pótolja a forrást. (42)

Csak egy Rembrandt-ot ösmerek és egy egész rembrandtizmust, de az egy Rembrandt-ot oda nem adnám a világ összes izmusáért.

A nagy bizonyosságomat, tehát, amit én látok a természetben és enmagamban, nem adhatom semmiféle izmusért még akkor sem, ha annak az izmusnak vagyok a gyermeke. (43) (utolsó három szó későbbi javítás. Eredetileg: nagy mester a kezdete.)

A kép, ha nem az egy, a föltétlen igazságot adja, hanem csak egy "igy és lehetőséget", egy változatot, úgy az rossz kép és kár a fáradságért.

A képzőművésznél a meggyőződés félig eredmény, amely egésszé csak a formábaöntéssel lesz. (Itt rajzok következnek.)

Látásunkban egy időben csak egy fix pont van és a körülötte lévő dolgok, vonalak, színek, tónusok e fix pont körül lebegnek, feszülnek, ugrálnak s minden azonnal egy kis világgá alakul, amelynek egy központja van, amelyre a szemem és az agyam irányítom.

Látásunk e szerint sorozatos és nemcsak térben, de időben is történik.

Ha tehát egy fix pontot veszek alapul a látásban, az egy fix ponton, az egy bizonyosságon kívül minden bizonytalan.

Csak ennek a fix pontnak a realizálásával lehet a többi pontokat is realizálni, mégpedig relativitás alapján.

Tulajdonképpen a látásunk így egy időben, térben mindig csak egy tételes, és csak a tételek sorozata az amit átélünk.

Két tételt egyidőben felfogni nem vagyunk képesek és két tétel egymáshoz való viszonya számunkra érthetetlen. Két tétel egymásban való élete számunkra titok. (44)

Lehet-e a képen a sorozatosan látottakat a sok tételes látást egy tételben adni?

Realizálni a fix pontot és a körülötte élő pontokat ugyanolyan realitással adni?

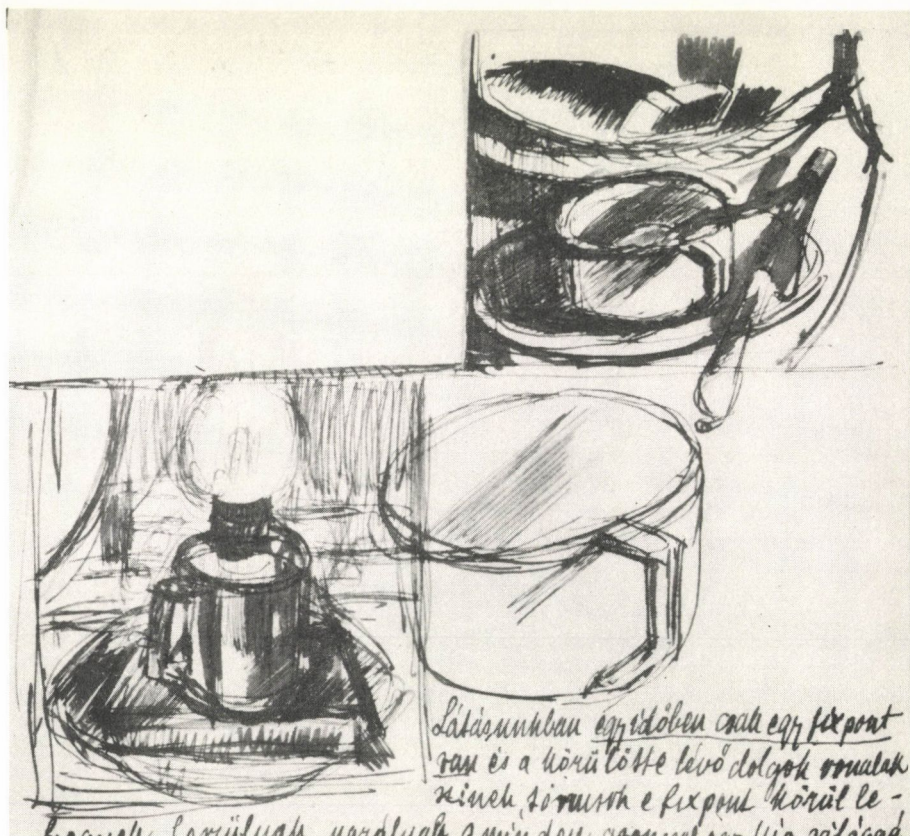
A képzőművészeti termék mindenkor kell, hogy egy tételes legyen. De valamint a természet, lehet számunkra a tételek sorozata, úgy vannak képzőművészeti termékek, amelyek a tételek sorozatos elmesélését adják. (45)

Realizált fix pont elmaradhatatlan a műalkotásból, azonban a fix pont, a központ körül élő pontok előadása is lehet reális külsejű, de csak relative a fix ponthoz.

A modern művészetek analízise a természet reális formáit meglehetősen elvetette és minden központja egy elméletben, egy analízisben lakozott. (46)

Ez a munka azonban a képzőművészetek intellektuális, tudományos része, természetesen nem minden szuggesztív erő nélkül való. Az ekképpen irrealizált természeti formák, kell, hogy egyszer megkapják reális megjelenésüket és életüket. (47)

Egy kocka, egy orr kivetítve, kibontva és lapjainak egy síkba feszítése által elveszti reális formáját és nem kocka, nem orr a megjelenése, irrealizált, elméleti képe annak csak.



10. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 80. lapjáról. 1920-as évek, MTA-MKCs-C-I. 66. 28/80

A természet tulajdonságainak analízálása közben elvetődik a legvalószínűbb, a legnyilvánvalóbb tulajdonsága, a reális megjelenése. Minden analízis értéke csak akkor nyilvánvaló, ha azt realizáljuk. A realizálás pedig csak reális formáiban a természetnek történhetik meg.

Mint ahogy $2 \times 2 = 4$ és ebben minden matematikai igazság benne van már.

A művészet egy ellipszis, két központja van: én és a külvilág, formák, színek, fények, hangok, cselekmények, mozgások s mind a külvilág bennem lehet művészetté.

Vakon született ember nem lesz festő, nem látván a külvilágnak az ahhoz szükséges jelenségeit, nincsenek festői élményei.

Süketen született ember nem lesz zenész, nem hallván a külvilág hangját a zenéhez szükséges jelenségeket, nincsenek zenei élményei. (Itt a következő lapon csak rajzok láthatók!)

A nagy lendületű romantikát, amely kezd elvizenyősödni, kell hogy felváltsa az egyszerű realitást. A rengeteg feltételezett helyett kell, hogy megjelenjen az egyszerű tény! (48)



11. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 81. lapjáról. 1920-as évek. MTA-MKCs-C-I. 66, 28/81

Elhiszem, hogy a lehetőségek tömkelegében nehéz rátalálni az igazságra.

Elhiszem, hogy a sok illuziót, a sok hazugságot felszivottak sajnálni fogják elvetni a koncot s ellenségei lesznek a prófétának, aki is megmondja: az ember hus és vér, s csont a gerince. Aki megmondja: Az élet: ember, föld, fa, fü, virág, felhő... Aki megmondja: ne imádd a te ruhád, mert nem isten az, ne imádd a te pénzed, mert nem isten az, ne imádd a te társad, mert nem isten az.

Hidd az embert, aki eljövend, hogy magadba fogadd. Mondom: ne imádd az izmusod, mert nem isten az; mondom: ne az imádkozás módját imádd, te szegény, de istened, az erőt. (49) (Itt egy Krisztus levétele a keresztről témájú kompozíció következik.)

Vannak akik a művészetet is szenvedélyesen, be akarják skatulyázni egy definícióba, mert a definiált dolgokkal oly könnyű élni és oly semmitmondóan lehet valamit elintézni, hogy az csábító.

Megjött egy meghatározás, ami kótyagossá tette a művészeket, s a skatulya kulturát: művészet a művészetért. (50)



12. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 84. lapjáról. 1920-as évek. MTA-MKCs-C-I. 66.28/84

Valóban csábítóan semmit mondó s azt hiszem, Wilde Oszkár is csak azért mondta, hogy ne mondjon semmit. Mert sokszor valóban úgy van, amint ő azt máskor mondta, "az ember olykor csak azért beszél, hogy gondolatait elpalástolja."

Felszabadította e jelszó a művészet erkölceit, s arra valóban jó volt, hogy a züllötteket egészen lezüllessze, s így a józan a tiszta lélek csak jobban érvényesülhessen.

Persze az más lapra tartozik, hogy züllött társadalmunkban a züllöttek élnek jól.

De mi is volna az a "művészet a művészetért" elmélet?

Mondjuk kenyeret a kenyérért?

Kenyeret a táplálkozásért mondom, mert ez az élet!

Utat az utért mondjuk?

Utat a célért mondom, mert ez az igazság!(51)

A l'art pour l'art elmélet ellenelmélete, művészetet a programért.(52)
Hát ennek már volna egy viszonylata s nem is forog mint kutya a farka körül.
De bolond, mint azon kutya. Kenyeret a rossz táplálkozásért?

Kenyeret a jó táplálkozásért mondom, mert ez a helyes.

Utat a rossz célért?

Utat a jó célért mondom én, mert ez az igaz.

Az egyik csak eszközzé deklarálna a művészetet, ami semmire se jó, a másik eszköznek tekinti, más szolgálatára. (53)

Szerencsére a művészet nem befolyásolható egy két ember, s senki tévedésével.

A művészet a maga életét éli a maga hatalmas energiájával, s ha ezerszer akarják is megnyomoritani, zavartalanul hozza létre az igazát, a műalkotást.

Lehet, hogy Oszkár Wilde így értette, de ám akkor nem jól mondta.

De nem is zavarható össze a két fogalom, és ha az elgondolás az, hogy művészet a műalkotásért, oly tisztán fejezhetem ki, hogy az kétséget nem szenvedhet.

Igen művészet a műalkotásért. (54)

Ha meghatározandó, úgy csak ezzel a két szóval lehet.

Sem cél nélküli, sem idegen célokért élő, hanem a maga igazát alkotó, ez a művészet.

Mondhatom azt is: Világ a világért. Ezzel azonban sikerült semmit mondanom, valamint "művészet a művészetért" szólással. (Kifejtendő a l'art pour l'art káros hatása, de előnye is. Kifejtendő a demagógia merénylete a művészet megejtésére, felhasználására. (55) Igazolando a tiszta fogalom helyessége. A művészet élete és alkotásai. Az alkotások összessége nem fogható, csavarható vissza a művészet fogalma alá. Fogalomzavar! Az ember fogalma nem tévesztendő össze a természet fogalmával. S ha egyáltalán definiálhatunk, inkább mondhatjuk: természet a teremtményeiért, mint megfordítva. Inkább szülő a gyermekért, mint megfordítva, de semmi esetre sem szülő a szülőért, az az enmagáért, mert ezzel be is fejezné enmagát s megszűnne élni.) (56)

Ujra felveszem a fonalat, az analízis fonalát s intenzívebben teszek tanúságot az analízisem mellett, hogy intenzívebben tudjak realizálni. (57) (Itt a kéziratban hiányjel látható, de feloldása nem egyértelmű.)

Kell, hogy az irrealitás nagyobb legyen, mint a realitás s kell, hogy az egész világ a képen egy pontban realizálódjék. Az analízis sorozatos kiírása avagy a realitás sorozatos kiírása egyaránt unalmas, s nem célra vezető. Mindent elmondani nem tudunk, mert nem is tudunk mindent. Mindent feltételeznünk sem lehet, mert nem minden csak feltételes. Az egész látott világunk egy-egy pontján fix a számunkra, amelyből kiindulva minden feltételezhető, s az egész feltételezett világunk csak egy fix ponton keresztül látszik annak. Feltételes az analízis, fix a szintézis. Ha azonban e két tényező valahogyan is tulteng vagy egymás rovására, vagy egymás agyon támogatására, mindkét tényező sok egy képen vagy szobron, úgy zavar jön létre. Vajudásom sokszor köszönhettem ez egyensúly elvesztésének, s ha tultengeni éreztem az analízist, siettem a fixirózással, amíglen az lett tultengő, s rémületemben elvesztve a talajt lábam alól, sem az egyiket, sem a másikat kimondani nem mertem, s egy néma, szenvedő, fanyar kép jött létre. A kubizmus elhagyásával abba a szerencsétlenségbe estem, hogy kubisztikus analízist csináltam ösztönösen, s nem az ösztönnel kvadráló formába öntöttem. (58) Erőszakot követtem el álszemérmesen. Bennem élt az egész modern világszemlélet, s én egy voltom (a t) világszemlélet formáival akartam kifejezni. Nem az volt a baj, hogy a kubisztikus sémát nem használtam, mert azt mint sémát soha sem használtam, hanem, hogy nem azt festettem, amit láttam, hanem amit akartam s az akarásom nem volt tiszta s egyenes irányu a látásommal. (59) Arra mindenesetre jó volt a kilengésem, hogy megtudjam: sem mások engem, sem én másokat nem igazolhatok. Megösmertem, hogy csak egy

igazolás létezik, a természet igazolása, s csak egy igazság van az energia. Megösmertem, hogy a tanuságtétel van olyan fontos, mint a hit, mert a képzőművészeti termék nem egyéb, mint a művész hitének tanuságtétele. Kétségeim sem voltak hiábavalók, mert megerősítettek a hitemben, de a kétségek termékei nem mások, mint az ördög művei s nem alkalmasak az igazság hirdetésére. Aki korát megtagadja, s idegen korokba megy vissza az renegát, mert a hit csak előre vihet a korból ki, de hátra nem. Aki korából előre lendül az próféta; aki visszassompolyog, az gyáva, aki nem él korában, az álmodozó.

Ahol két fűszál van, ott van tér is. Ahol tér van, ott van idő is. Ahol fény van, ott van szín is. Ahol élet van, ott van mozgás is. Ahol mozgás van, ott van ritmus is. Amit tudok, az tudomány. Amit hallok, az muzsika. Amit érzek, az költészet. Amit látok, az képzőművészet. Ami kint, az bennem is. Ami én vagyok, az a világ. A világnak rendje van. A rend energia. Energia az alkotó erő.

Az egész világ az, amit látok kint s bennem, s erről kell tanuságot tenni, ezt kell egy szerves műalkotásba felépíteni. Egyéni, részletigazságot nem keresek, s senkinek ilyen igazát nem igazolok sem én, s nem igazolhat sem más.

S bárki próbáljon egy már meglévő képzőművészeti igazságot újra igazolni, az eltévelyedett, s nem jár az igazság utján. Aki pedig ma akar egy reneszánsz igazságot igazolni, az balga. Erőben van az igazság, s hogy ez erő egyesekben fixirozódik, az a természet rendje. E fix pont azonban csak úgy jöhet létre, ha az energiák összességébe, tehát az egész világ rendjébe élünk és az egész világ rendje él bennünk. Nem is szabad összetéveszteni az ugynevezett egyéniségeket e fix pontokkal, mert amíg az annak nevezett egyén egyoldalú játék, a fix pont a mindenirányú energiák központja.

Hitem nem az egyénben való hit, hanem a világ rendjében való hit, amelynek igazsága egy pontban vetődik ki. Az egyéniség hajhászása közönségesé teszi az egyént is, az abszolút erő keresése felszabadítja az egyént. (60)

(Az ezután következő rész a "Példákkal szándékosan nem világítok.... kezdetű mondatig későbbi beszúrás, külön lapon.)

Bel és külvilág megösmérése a szeretet jegyében.

A munka rendje.

Direkt s indirekt látás.

A hármas viszony felébredése a műalkotásban van, a vélemény determinálja a formát.

A műalkotás benső rendje s felösmérése. A lényeg, s a külső kép. A műalkotás.

A kor stílusainak közössége

A kor stílusainak differenciálódása

a kifejezési formák determinálódása

kifejező anyagok (merz, dada) szabadsága +

idegen szempontok a képzőművészetben

a műalkotás, mint tradíció.

direkt és indirekt látás

ösmeretek, ösztön, a hármas viszony, a létrejött műalkotás a vélemények, a kifejezett különbségek.

az izmus jegyeiben az egyén

A jelek lehetnek tárgyi képzetek nélkül is helyesek, mert a természetnek rengeteg tulajdonsága van, ami a tárgyi képzeteken túl van, bár mi a világot csak tárgyi képzetekben látjuk s fogjuk fel.

Illuzorikus és valóságos képe a világnak +

A tárgyi képzet nem döntő jelentőségű, jelentősége csak az együttesben lesz, tehát absztrakt +
képzetekkel együtt.

Példákkal szándékosan nem világítok, mert a példák csak arra jók, hogy ellenpéldái legyenek.

Ki-ki tegyen magának különbséget az egyéni igazság s az abszolút igazság között. Mert van világosság sokféle, van lámpavilágosság és van Napvilágosság. Mindkettő világosság, de nem egyforma terjedelmű s erejű.

Én a Nap világosságában hiszek.

JEGYZET

(1) Ez a mondat Kmetty szembehelyezkedését jelzi az impresszionista szemlélettel és színértelmezéssel.

(2) Ez a gondolat az expresszionizmus tagadása.

(3) Ebben a gondolatsorban Kmetty szembefordul a manirral, s egyidejűleg a programművészettel is.

(4) Az objektív látás itt az egyéni megismerés fogalmához kerül közel. Az előbbi művészet-értelmezésekkel szemben Kmetty a világ személyes megismerését vallja.

(5) Itt Kmetty észreveszi, hogy a szubjektív és objektív az általa használt értelmezésben az egyéni megismeréssel azonosítva akár fel is cserélhető egymással, ezért vezeti be harmadiknak az intuíciónak fogalmát.

(6) A kézirat az elmefuttatást több gondolati síkkal egyszerűsítve, a problémát szűkítve, a perspektívanem is egészen pontosan leírta, de a rajzokban helyesen közvetített, ismertetésével folytatódik.

(7) Kmetty itt próbál visszatérni a perspektíva látószög-tanától az általánosabb síkra. A tárgylátóság fogalma itt a konkrét részletek ismeretének fogalmát helyettesíti.

(8) A társadalmi forradalom és a természeti világregend törvényeinek összekapcsolása a gravitáció metaforikus értelmezésével naiv kísérlet, de a kor egység keresésétől nem idegen, v. ö. OSTWALD, W.: Die Energie. Leipzig. 1908.

(9) Marx és Engels műveiből elsősorban a "gazdasági kérdés" tudatos felvetése vált ismertté Kmetty előtt. Elképzelhető, hogy ismereteit a Galilei-kör előadásából, az 1917, Internacionále és a Szabadgondolat c. lapok cikkeiből, valamint a Szociáldemokrata, ill. Kommunista Párt által forgalmazott marxista kiadványokból merítette. Kmetty Jánosné emlékezete szerint, a huszas években az utóbbiakból – közömbös című borítóiban kötve – több megfordult náluk.

(10) Az orosz forradalom kérdése problémát jelentett a huszas évek munkásmozgalmában. Értékelése, interpretációja a munkásmozgalom különböző jelentős személyiségeinél különbözött. Lenin felfogásától nemcsak a bécsi emigrációban igen hamar ismertté vált Trockij által képviselt "permanens

forradalom" felfogás különbözött, hanem Rosa Luxemburgé is, akinek halála után adták közre tanulmányát az októberi forradalomról.

Kmetty egyszerű természeti hasonlattal oldja fel a problémát saját maga számára.

Irod.: LUXEMBURG, R.: Die russische Revolution. Kritische Würdigung. Die Aktion, (1922) 5-6 sz. TROTZKY, L.: Literatur und Revolution. Wien, 1923. MÁCZA J.: Legendák és tények. Bp. 1972. 132. 227.

(11) Az irodalom és művészet primátusát a mozgalom egy-egy szakaszában, ha nem is teljes létszámban, de az aktivista írók és művészek is vallották. A budapesti és bécsi MA cikkei erről tanuskodnak. Még erősebben szerepelt ez a MA elleni vádként a belőle kiszakadt lapokban. (Akasztott Ember, Wien, 1922, Ék, Wien, 1923. Egység, Wien-Berlin, 1922-24.)

(12) Ez a gondolat ellentétes a korábban elmondottakkal, Kmetty autonomia igénye szintén visszavezethető a Tanácsköztársaság idejére és az emigrációban is folytatott irodalmi-művészeti vitákra. Irod.: SZERDAHELYI E.: Irodalom és politika 1919-ben. Valóság, 1969./6.

(13) Itt Kmetty, akárcsak a jegyzetfüzet első részében, Hevesy Iván Nyugatban megjelent cikkeire és Manifesztumára utal. v. ö. KMETTY J.: Művészetelméleti feljegyzések. I. Ars, Hungarica 1977/1. HEVESY I.: A művészet agóniája. Nyugat, 1921. I, A katakombától a dadáig. Nyugat, 1922. Manifesztum. Bp. 1922.

(14) A gazdasági helyzet és a világrend központjának összehasonlítása naiv allegória, a marxizmus megértését célzó igyekezet szülötte.

(15) Kmetty puritán visszatérése a látószögekhez, majd önmaga felé megfogalmazott figyelmeztetése önkritikus hajlamaiból ered. Érezhette talán, hogy korábbi fejtegetései távol állnak a tudományos megközelítéstől.

(16) Kemény Alfréd 1919-ben a MA-ban írt hasonló jellemzést Bortnyik Sándor kompozíciós módszeréről. Uitz Béla 1922-ben az Egység c. emigráns bécsi lapban Az Emberiség című festményét hasonló módon elemezte.

(17) Ez Kmettynek leginkább saját művészetére vonatkozó vallomása.

(18) Ez a bibliai hasonlat lényegében a külső forma és a belső forma (mag, tartalom, mondanivaló) distanciájának felismerését jelzi. Az Ur által adott külső és belső szépség a művészet értékvilágának immanenciája.

(19) Cézanne azért kerül elő a gondolatmenetben, mert néhány mondattal korábban az ő szemlélete eleveledett meg Kmetty szavaiban. A cézanne-i örökséget azonban nem mechanikusan kívánja követni, hanem a Cézanne-ra jellemző objektivitást keresi, akár a Cézanne művek élménye elvetése árán is. A következő mondatok Kmetty vívódását jelzik.

(20) Ez a szép, tiszta lírai gondolatsor néhány elemében a jegyzetfüzetben már korábban is jelentkező leonardoi párhuzamra épül. (v. ö. Ars Hungarica 1977/1.) Az utolsó mondat keménysége Kmetty 20-as évekbeli emberi-művészi helytállásának titkát jelzi. A Horthy-korszak pszeudo-értékvilágában a Kmetty-féle zárkózottság a tartózkodás és tiltakozás egyik módja volt.

(21) Itt Kmetty az objektív megismerés határait már-már az agnoszticizmus szellemében jelzi.

(22) Ez a téves közlés az előbbi pesszimiztikus gondolatsor folytatása.

(23) Ez a gondolatsor Ostwald energiatanából ismeretes. v. ö. OSTWALD, W.: 8. jegyzetben i. m. Singer Henrik Világnézet című könyve alapján ismerkedett meg a MA köre már 1916-17-ben Ostwald energiatanával. Ismerteti Hevesy Gyula MA I. évf. 2. sz.

(24) Az energia és a világ lelkének azonosítása Kmettynél a különböző forrásokból táplálkozó ismereteinek, elképzeléseinek integrációs kísérlete, nem tudományos hipotézis.

(25) Ez a téves megállapítás igen jól jellemzi Kmetty lényegében addíciós módszerű világszemléletét, amely művészetére is hat. Az utána következő gondolatsor lényegében a kubista képszerkesztés elvetése egy egyszerűbb rendszer egyidejű elismerésével.

(26) Kmetty tárgyhoz kötött szemlélődéseiből minduntalan igyekszik valami magasabb felé emelkedni. E kísérleteket jelzik írásában a végtelenre utaló sorok.

(27) Ez a megállapítás ellentmond a néhány oldallal korábbi feljegyzéseknek.

(28) A cézanne-i szemlélet vágyálmát jelzik e sorok.

(29) A visszatérő hasonlat jelzi Kmetty vágyódását a részstudástól a több dolgot átfogó ismeret felé.

(30) A műalkotás értéke-energiája és nyersanyaga közötti különbséget a századok folyamán igen sok művészírásban megkísérelte leírni, meghatározni alkotója. Kmetty vallomásai itt az alap-problémát igyekeznek megközelíteni.

(31) Az eszközökhöz való visszatérés Kmetty mesteremberi józanságára utal. A misztikum korábbi említései után az ösmeretek ismét a földhöz kötődést jelzik.

(32) A tehetség szót Kmetty itt szerénységből nem írja le.

(33) Ezt az elmefuttatást össze lehet vetni OSTWALD, W.: Die Züchtung des Genies c. 1911-es írásával (In: Der energetische Imperativ, Leipzig, 1912, 444. skk.), valamint CSONTVÁRY: Energia és művészet c. írásával. (In: Csontváry emlékkönyv, Bp. 1976.)

(34) Ez az áthozott rész jelzi a jegyzetfüzet drámai konfliktusainak egyikét. A 2x2 hasonlat nemcsak Kmettynél fordul elő a huszas években. Kassák Lajos Bécsben ilyen című lapot is szerkeszt 1923-ban.

(35) Az alchimista kifejezés talán az avantgarde helyett áll itt.

(36) A természethez való visszafordulás a huszas évek második fele festészetében jellegzetes, elterjedt eszme.

(37) A tematika feladása beszűkülés forrása is lehet, de ezt Kmetty itt nem veszi figyelembe.

(38) Kmetty vívódásait meggyőzően és tisztán tárja fel ez az ima-töredék.

(39) Az agitáció és művészet kérdésének felvetése ismét a Tanácsköztársaság és az emigráció művészeti vitáira emlékezteti az olvasót. v. ö. "Vár egy új világ." Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből. Bp. 1975. Akadémiai kiad.

(40) Kmetty egyetlen plakátja epizód életművében. A plakátnak egyébként alárendeltebb szerepet tulajdonít, mint az aktivisták.

(41) A reneszánsz az egyetlen menedék és erőforrás ebben az időben a művészek nagy része számára.

(42) v. ö. 36. jegyzet.

(43) Az irányzat és az iskola fogalma itt összemosódik.

(44) v. ö. 25. jegyzet.

(45) Az elmélet tévességére itt ismét rájön az önmagához őszinte művész. Megoldásként ismét az addíció sorozat kínálkozik.

(46) Korszakváltást jeleznek e sorok. A tizes évek analízisei után jogos a szintézis igény.

(47) A szintézis azonban sok esetben, mint itt Kmettynél is, csak új figuratív ábrázolás-igénnyel helyettesítődik.

(48) v. ö. 46. jegyzet. Az igények folytatása.

(49) Az izmusokból való kiábrándulás gondolata az irányzat tartalmának csökkentett értelmezésével jár együtt.

(50) A l'art pour l'art századfordulói gondolatát ekkor hozzák közös nevezőre a társadalmi mozgalmaktól bizonyos mértékig eltávolodó irányzatokkal. Ez szintén általános kortűnet Kmettynél.

(51) v. ö. KMETTY J.: Művészetelméleti feljegyzések, I. Ars Hungarica, 1977/1.

(52) Kmetty igazságérzete ekkor is működik. Észreveszi a l'art pour l'art és a program-művészet ellentétességét. De az utóbbival sem ért egyet. Utolsó mondata ennek ellenére programot ad.

(53) v. ö. 19. jegyzet.

(54) Oscar Wilde tisztára mosása egyben elmélete egy változatának elfogadását is jelenti.

(55) Kmetty itt is korának jellegzetes tünetére figyel fel: a művészet manipulációjára.

(56) Ez a hasonlat teszi szépen a helyére a többszörösen megcsavart gondolatsort.

(57) Az analízis gondolatának felvétele lényegében visszanyúlás a művész által meg nem tagadott tizes évekbeli hagyományhoz.

(58) Ez az önvallomás Kmetty egyik legőszintébb szembenézése művészetével.

(59) v. ö. 28. jegyzet.

(60) A közösségi művészet vágyképe él itt Kmetty írásában.

(A jegyzeteket Szabó Julia készítette)



Bakos Katalin

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ 1923-AS ALEKSZANDER RODCSENKOHOZ ÍRT LEVELE

Alekszandr Rodcsenko lányának tulajdonában van egy eddig még nem publikált levél Moholy-Nagy Lászlótól. A levél 1923. december 8-án kelet, Moholy-Nagy a Bauhausba való belépése évében írta Weimarból Moszkvába. Érdemes megvizsgálni ennek a levélnek a tartalmát, előzményeit és keletkezése körülményeit, mert ezek, mint a nyugat-, közép-európai és orosz-szovjet művészet kapcsolata általában a 10-es 20-as években e korszak művészetének lényeges kérdéseit érintik.

Már a századfordulótól kezdve egész Európa érdeklődéssel fordul a forradalmasodó Oroszország politikai és kulturális eseményei felé. Ez az érdeklődés lehetett elutasító és elfogadó, de még a szimpátiázó érdeklődésnek is sokféle árnyalata volt, a "szláv faj" megváltó szerepének gondolatától a Nyugat felé Keletről érkező megváltás eszméjén keresztül az események konkrét politikai értékeléséig.

Az oroszországi 1917-es események hatása Magyarországon forradalmasító volt, itt alakult meg Oroszország után másodizben a proletárdiktatura. Ez a kulturális életben is tükröződött. Október tudatos híveivé válnak már igen korán a társadalmi mozgásokra érzékenyen reagáló aktivisták, akik egyaránt harcolnak a publicisztika, a forradalmi szellemű költészet és próza eszközeivel és együttműködnek azonos szellemű képzőművészekkel is. A művészet társadalmi elkötelezettsége, forradalmi szerepe az első momentum, melynek kapcsán folyóiratuk, a MA lapjain Révai József (Készülő könyv elé c. cikkében) Kassák Lajos pedig Aktivizmus c. előadásában az orosz művészeti élet felé fordul. (1) A MA körének tevékenységében továbbra is nyomon követhető vonás az orosz művészet iránti érdeklődés, mely Kassák írásában szíri te jelszó: "e tekintetben is forduljunk az oroszok felé." Képzőművészeti téren ez a jelszó a Tanácsköztársaság rövid ideje alatt nem valósulhatott meg konkrét művek megismerése kapcsán mint az irodalomban. Az első és valószínűleg egyedüli Magyarországra eljutó orosz-szovjet munkák a Szamuely Tibor által Magyarországra hozott plakátok. (2) Ezek sajnos ismeretlenek előttünk, csak magyar plakátok analóg motívumainak kutatása visz közelebb a megállapításhoz, milyenek lehettek. (3)

Az első hivatkozás a forradalmi orosz művészetre Kassák utalása az orosz futuristák plakátjaira. Nem tudjuk, mennyire ismerték a magyar művészek a rokonnak érzett orosz irányzat munkáit, további kutatás tárgya lehet, milyen ismereti anyag az utalás alapja, de a rokonság valóban fennállt. Az orosz futurizmus elsősorban irodalmi téren egységes mozgalom, a vele kapcsolatba kerülő és futurista nevet viselő képzőművészek többféle irányzat követői. Mindnyájan baloldalinak, "balosnak" nevezett fiatal művészek. A radikális művészeti törekvések Oroszországban – mint Magyarországon is – nem rendelkeztek kezdettől fogva határozott politikai irányulással. Közismert az orosz futurizmus nézeteltérése az olasz futuristákkal a háborúval szembeni állásfoglalás tekintetében. Az orosz művészek nem osztják az olaszok cinizmusát sem, a mozgalom dinamizmusát a társadalmi haladás szolgálatába próbálják állítani. Ennek lehetőségét az Októberi Forradalom adta meg. Ekkor lehetett érvényt szerezni Majakovszkij felhívásának: "Legyenek a terek palettáink, az utcák ecseteink." Hasonló felfogást tükröznek, a "tömegek művészetéért" szólnak Kassák és Hevesy Iván írásai a plakát jelentőségéről. Kassák elképzelése (A plakát és az új festészet. MA, /1. 2.) mintegy előre jelzi a Tanácsköztársaság nagyszerű plakátjait. Már a Tanácsköztársaság alatt Hevesy viszi tovább az aktivisták gondolatait a művészet funkció- és ezzel kapcsolatos műfajváltozásairól. Kassáknak és Hevesynek a korszerű, ugyanakkor elkötelezett művészetről kialakított nézetében fontos láncszem a plakát, "az utca művészete" szükségszerűen kialakuló formanyelvének és a modern művészet rokonságának gondolata. (4)

Az aktivistákéhoz hasonlóan részletekbe menő – meghatározott irányt kiválasztó – érdeklődést az orosz művészet iránt nem tanusít a Vörös Ujság sem, bár tudósításokat közöl Szovjet-Oroszország kul-

turpolitikai eseményeiről. Soraiból csak annyi derül ki, hogy Lunacsarszkij vezetésével "fiatal radikális művészek" dolgoznak a szocialista kultúra kialakításán. (5)

A Tanácsköztársaság bukása után a proletárforradalom melletti elkötelezettségüket továbbra is fenntartó aktivisták és a proletárdiktatura alatt közéleti szerepet vállalt művészek egy része Bécsben gyűlekezett.

A világförroddalomban hívők számára a forradalom leverése után még nem volt nyilvánvaló, milyen visszafordíthatatlan, hosszú évtizedekre szóló változás történt, s készek voltak arra, hogy bármikor hazatérjenek és folytassák tevékenységüket ott, ahol abbahagyták. A magyar művészek közül ők azok akik megőrzik – és a nemzetközi művészeti mozgalmak áramába kerülve ki is elégíthetik – érdeklődésüket Szovjet-Oroszország művészeté iránt. Ez az érdeklődés egyre tudatosabb, és a haladó keleti és nyugati művészet közötti közvetítés nemzetközi viszonylatban is jelentős, korán jelentkező szándékává alakul. Mint Európa-szerte, a MA művészeinek szemléletében is változás áll be. Az expresszionista művészeteszmény egyes elemeinek megtartásával új művészeteszmény formálódik: a racionális, érzelmekkel szakító művészet gondolata kapcsolódik össze az új, ésszerű, harmonikus társadalom gondolatával. Ennek a jegyében dolgozik több művészeti központ Hollandiában, Németországban, Szovjet-Oroszországban. Valamennyien a hamarosan nemzetközivé váló konstruktívizmus előkészítői, ill. képviselői. A 20-as évek elejének nagy németországi művészeti központja, a nemzetközi avantgarde csomópontja Berlin. A legkülönbözőbb országok művészei találkoznak itt, ismerik egymás munkáit, vitatkoznak. A MA körének egyes tagjai is eljutnak ide.

A MA munkatársai hamar tudomást szereznek ezeknek a művészeti központoknak a tevékenységéről és kapcsolatba is kerülnek velük, így folyóiratuk a legfrissebb eredményeket publikálhatja. A folyóirat igen korán érdeklődést mutat a fiatal szovjet művészet iránt. Maguk az orosz művészek is gondoskodnak a kapcsolatfelvételtől, mikor felhívásukkal jelentkeznek. Ezt a MA "Az alkotóművészek provizórikus moszkvai internacionális irodájának kérdései a magyarországi aktivista művészekhez" címmel közli 1920. novemberi számában. A feltett kérdések ekkor nemcsak Szovjet-Oroszország művészeit foglalkoztatják, hanem a szocialista forradalommal szimpatizáló összes művészt, akikkel szovjet kollégáik több felhívás, nyílt levél formájában keresik a kapcsolatot. Az aktivisták kérdései a szovjet művészekhez arról tanuskodnak, hogy ekkor még keveset tudnak az alakuló szovjet művészetéről.

Az 1921-es februári MA számban Uitz Béla a MA orosz estjéről ad hírt. Az orosz képzőművészetéről ott Umanszkij, a TASSZ bécsi kiküldöttje tart előadást, amit reprodukciókkal, fényképekkel illusztrál. Uitz Béla a MA orosz estjének tanulságait összefoglalva már differenciáltan ítéli meg az orosz művészeti életet. "Nem a posztimpresszionizmust, nem is Kandinszkij absztrakt expresszionizmusát, hanem Tatlin, Rodcsenko, Malevics működését, tehát az orosz konstruktívizmust tartja a jövő művészetének". (6) Ez azért is érdekes, mert az orosz konstruktívizmus ekkor még nem általánosan ismert és elismert. Az orosz művészetéről ez idő tájt Nyugaton tájékoztató 1920-as diadása Umanszkij-könyv(7) például az orosz művészet expresszionista vonalát helyezi előtérbe. "A MA csoport hosszabb ideig Berlinben élő tagjai: Kállai Ernő, Péri László, valamint a De Stijlhez tartozó Huszár Vilmos a Pctsdamer Strasse egy kis könyvkereskedésében találkoznak Liszickijel, Sterenberggel, Gabóval, Altmannal, Iván Punyival," írja Erich Bucholz. (8) 1921-től kezdve a MA-ban előtérbe kerülnek az orosz művészek. A sort egy Chagall-rajz nyitja meg a címlapon. Az 1921-es 6. számot Archipenkónak, az ukrán származású, de hazája művészeti életéből korán kiszakadt szobrásznak szentelik, a Berlinből közvetítő Moholy-Nagy közreműködésével. Bár már volt magyar művészeknek kapcsolata Archipenkóval - 1912-ben Ferenczy Béni tanítványa volt Párizsban – a magyar művészet számára most nyeri el igazán jelentőségét.

Az orosz művészetéről személyes tapasztalatok alapján szerzett ismereteket Uitz Béla, akit az illegális kommunista párt 1921 január elején küldött ki Moszkvába, a Komintern III. kongresszusára. Ekkor egy rövid időre őt is megihletti a geometrikus absztrakció. (9) A konstruktívizmus közvetlen hatására jöttek létre annak formai vívmányaival kísérletező Analízisei. Legközelebb talán Rodcsenko művészetéhez kapcsolódik linóleummetszet-sorozata, aki maga is létrehozott egy albumnyi metszetet. Egyik leg-egyénibb, legszuggesztívebb grafikája Orosz ikon analízise. (10) Nem véletlen a cím. A munka nemcsak a mértani elemekből, különböző fakturájú felületekből szerkesztett lendületes kompozíció megoldásával kapcsolódik Rodcsenko, ill. az orosz avantgarde más művészeinek munkásságához. Uitzot inspirálta az a tény is, hogy néhány orosz művész (pl. Tatlin, Rodcsenko) visszanyúlt a hagyományokhoz, tanulmányozta a régi ikonok világát, s egy sor festményt készített az ősi technikát alkalmazva, az ikonok színhasználatából, fakturagazdagságából, komponálásmódjából merítve.

Bortnyik, Kassák és Moholy-Nagy absztrakciójának is egyik forrása az orosz konstruktívizmus, nemcsak a megvalósult művek hasonlósága, hanem a Kassák és Kállai Ernő által kialakított program, elmélet tekintetében is. A malevicsi "igaz" festészet követeléséhez az építészet jelentőségének méltá-

tása és társadalmi állásfoglalás igénye járul Kállai megfogalmazásában: "A képarművészet jelképes cselekvés; a társadalmi forradalom és a társadalmi építés, a harmonikus társadalmi viszonyok jelképes megvalósítása; a tiszta formák, a tiszta színek, a mozgalmas vagy dinamikus viszonylatok a romokon való újrakezdés szimbólumai, a világ és a társadalom elgondolt, tiszta alapformáinak, tiszta alapviszonylatainak képi vetületei. (11) Kassák is tagadja a művészet metaforikus jellegét és az eljövendő társadalom minőségeinek, elvont fogalmaknak közvetlen képi megjelenítésére törekszik. Mindketten helyesen ismerik fel az építészeti megnövekedett jelentőségét – egyben "társadalmi építést" is érte – de a képarművészet sokszor csak építészeti elemek síkjára vetítésig jut el, azokkal analóg hatást nem érhet el, bár a művészek szándéka szerint túllépi a síkművészetek kereteit. A képarművészet elmélete épp ezen a ponton, a "társadalmi építés" fogalmában rokon az orosz konstruktivisták egy részének és a proletkultusoknak a felfogásával az "életszervező művészetről". Míg azonban ezek a szovjet művészek a művészet tagadását hirdetik, egybeolvadását az "anyagi és szellemi termeléssel", addig Kassák himnikus lendületű képarművészet kiáltványa tovább viszi az aktivizmus művészetdicsőítő irányvonalát. Sok vonatkozásban közelebb áll így az orosz konstruktivizmus realista csoportjához.

A MA három nagy művésze közül Moholy-Nagy az, akinek művészi fejlődésében jelentős szerepet játszik a kapcsolat egy orosz művésszel, a megismerkedéskor idején Berlinben dolgozó El Liszickijjal, (12) El Liszickij prounjai állnak talán legközelebb a képarművészet elméletéhez. A malevicsi szuprematizmusból sokat merítő prounok alkotójuk legáltalánosabb meghatározása szerint térszervező elemek, a térben minden irányban, meghatározott erővonalak mentén szabadon kibontakozó testek. Kezdetben csak képfelületen, rajzokon, litográfiákon valósulnak meg, de már ekkor tulmutatnak a síkművészet keretein, később pedig a malevicsi formateremtő koncepció egyre konkrétabb gyakorlati jelentőséget nyer általuk: végső soron az emberi környezet tárgyait formálásához, építészetéhez vezetnek. Míg azonban nem kapcsolódnak konkrét architektónikus modellekhez, addig inkább "egy eljövendő társadalom modelljei". Moholy-Nagy műveiben a térben lebegő, azt szervező elemek nem testek – mint El Liszickijnél – hanem többnyire áttetsző síkok. Jelentős szerepe van Moholy-Nagy festészetében a fénynek és a finom koloritnak is. Ezzel gazdagítja az orosz konstruktivizmustól tanultakat, a MA körének művészei közül ő lesz az első, aki orosz kollégáihoz hasonlóan a festészeti munka mellett kilép a képkeretből a valóságos térbe, térplasztikákat, formaterveket, színházi dekorációkat alkot.

Péri László, aki még színészként került kapcsolatba Pesten az aktivistákkal, Berlinben szintén az orosz konstruktivizmus szellemében dolgozik. Ő sem marad meg a síknál, de nemcsak betonrelieffjeivel hagyja el azt, hanem mérnöki képzettség nélkül – ahogy ez ebben az időben gyakran előfordul – építészeti tervezéssel is foglalkozik. Nem teljesen tisztázott, volt-e 1920–21 között Szovjet-Oroszországban. Ennek kiderítéséhez talán támpontot ad – éppen hibájánál fogva – Hans Hildebrandnak egy, a korszak előbb megnevezett sajtósággal kapcsolatos kijelentése: Péri mint szovjet művészt sorolja fel azok között a szovjet művészek között, akik egy ideig festőként működtek és építészeti képzés nélkül tértek át tervezésre. (13)

A MA 1921-től kezdi központba állítani a képzőművészet elvi kérdéseit, s ezzel párhuzamosan kivitelezésben is sokat gazdagszik, egységessé, átgondolttá válik a folyóirat egész beosztása. 1921 márciusával új tipográfiával készül a címlap, a korábbi írott betűket blokkbetűk váltják fel. Az új tipográfia esetében is lehetséges összefüggés az orosz művészek uttörő munkájával, amely a tipográfia terén is nagy eredményeket hozott. (14) A konstruktivizmus a Mában 1922-ben jut vezető szerephez. Ezt jelzik Kállai, Kassák, El Liszickij és Doesburg cikkei és a sok illusztráció a holland és német konstruktivisták valamint Liszickij műveiről, Moholy-Nagy nikkelpasztikájáról. A Kállai Ernő által példaképként már korábban említett (januári szám) Tatlin-toronyról májusban az orosz elméletíró, Punyin interpretációja jelenik meg. (Ez nem jelent teljes szakítást a folyóirat részéről más művészi irányzatokkal, sőt a MA szintézisét nyújtja az egész európai avantgarde korabeli helyzetének.)

Az 1922-es évnek az egész európai konstruktivizmus számára jelentős eseménye a berlini Van Dienen Galériában megnyílt szovjet képzőművészeti kiállítás. A nyugat-európai művészek elsősorban a saját problémáikat is tükröző orosz avantgarde-ra, főképpen a konstruktivizmusra reagálnak erőteljesen, bár a kiállítás a peredviznyikek mozgalmának jelentkezése óta fellépő összes irányzatot bemutatva. A MA-ban Kassák ad értékelést a kiállításról az 1922-es novemberi számban. (15) A MA a kiállítás ismertetésével is folytatja a vállalt közvetítő szerepet Kelet és Nyugat művészete között.

Az 1922-es kiállításnak azonban más értékelései is megjelennek a magyar nyelvű emigráns sajtóban. Különös, hogy éppen Kállai Ernő, aki a konstruktivizmus kialakulását, így az orosz művészet fejlődését is rokonszenvező figyelemmel kísérte, sőt egyik első teoretikusává vált, nem elégedett a kiállított anyaggal. Az Akasztott Ember 1923 februári számában hiányolja a kiállított művekből a forradalmisá-

got. A kiállítás szerintem hozott a forradalomból csak "egy pár nyüzsgő, expresszionisztikus embert és világvizíót, amelyek fantáziája és szívós formáló fanatizmusa igaz megrázó volt és a mai pikúrban páratlan. . . de ezek lehettek csak egy világháborútól mint a forradalomtól fölzaklatott emberiség látálmái. . . viszont a kétségtelenül forradalmi eredetű munkák sokkal gyöngébbek voltak, semhogy többet nyujthattak volna pszichológikus illusztrációknál". Kár, hogy Kállai itt nem említi műveket, így nem tudhatjuk, milyen műveket jellemez az utóbbi szavakkal. A felhozott pozitív példákban úgy tűnik, a cikk szerzője az általa felállított konstruktívizmus-ideál letisztultságát, funkcióközpontuságát kéri számon. A Kassákéval eltérő vélemények kialakulása a MA csoportján belüli szakadással kapcsolatos, 1922 ugyanis nemcsak a MA nagy szintézisének éve, hanem belső ellentéteinek kiéleződéséé is. Barta Sándor és Uitz Béla kiválnak a lapból és Akasztott Ember, ill. Egység címmel új dadaista, ill. "proletkultós" folyóiratokat indítanak, melyek munkatársai 1923-tól az Ék c. orgánumban működnek majd együtt. A konstruktívizmus hosszútávu, szinte időtlen programjával szemben előtérbe helyezik az aktuális társadalmi helyzetet, a művészt állásfoglalásra szólítják fel ennek megfelelően. Az 1922-es kiállítás értékelését új szempontokkal gazdagítja Uitz Béla az Egység hasábjain. Nem ért egyet azokkal, "akik kevésnek szidják" a berlini kiállítást, de ugyanakkor próbálja azt történetileg elhelyezni, a orosz művészet pillanatnyi helyzetét marxista alapon elemezni. (16) A magyar proletkult törekvéseknek, melyeknek Uitz egyik vezető alakja, az inspirálója is az azonos nevű orosz mozgalom. Uitz a konstruktívizmust egyes vívmányainak megtartásával akarja túlhaladni, a nemzetközi avantgarde eredményeit a forradalom szolgálatába állítani. A forradalmi művészet kérdéseinek szemléltetésére Uitz sokat foglalkozik az Egységben a szovjet képzőművészettel. Cikksorozatban közli a szuprematisták, realisták, produktivisták kiáltványait, műveik reprodukciót. A proletkult híveire hatással van a konstruktívizmus, de viszont is, a konstruktívizmus magyar képviselői, Kállai, Kemény Alfréd, Moholy-Nagy László és Péri László közelednek az Egység álláspontjához. Az Egység 1923. évi 4. számában jelenik meg erről közös nyilatkozatuk.

1922 az Ehrenburg és Liszickij szerkesztette három nyelvű Vescs-Objet-Gegenstand c. folyóirat megjelenésének éve is. Az orgánumban fő feladatuk vállalta, hogy: "1. Az Oroszországban élő alkotókat a legújabb nyugat-európai irányzatokkal megismertesse, és 2. Nyugat-Európát az orosz művészetéről és irodalomról informálja." (17) Az európai avantgarde két másik nagy folyóiratához – a De Stijlhez és a Sturmhoz – képest a Vescs és a MA közös tulajdonsága, hogy forradalmiságuk tudatosabb, társadalmi érdeklődésük erősebb. A két lap kapcsolatba is lép egymással. A Vescs munkatársainak névsorában a kortárs művészet impozáns alakjai mellett Kassák és Uitz neve is szerepel. Liszickij pozitívan értékeli egy itt megjelenő cikkében két magyar művészt, Moholy-Nagy és Péri munkásságát. Valószínűleg ennek a kapcsolatnak az eredményeként publikáltak bizonyos anyagokat mindkét folyóiratban. (18)

A MA arculatának kialakításában nagy szerepe volt Moholy-Nagy Lászlónak, és kölcsönösen, a MA szerepet játszott a művész elindításában. A MA korai orosz orientációjának szerepe lehet abban, hogy Moholy-Nagy Németországba kerülve olyan hamar kapcsolatra és egyetértésre talál orosz művészekkel. "Moholy-Nagy ebben az időben kétségtelenül a szovjet törekvés folytatója. Ha nem látta volna Liszickij prounejait, Tatlin kontrareliefjeit, valószínűleg másképp, más formában bontakozott volna ki konstruktív művészete." (19) A művész az általa Berlinben tanult egyik forrásáról, az orosz konstruktívizmusról sok információt, anyagot küldött a MA-nak. (20) Az orosz művészet új eredményeivel megismerkedhetett Moholy-Nagy még Bécsben. Ha a MA orosz estélyén való részvétele nem is biztos, a MA-ba került reprodukciók, fényképek, publikációk sokat nyujthattak neki. Berlinben személyesen is megismerkedhetett orosz művészekkel. Közülük Németországban El Liszickij a legismertebb. vele alakít ki Moholy-Nagy szoros kapcsolatát. Moholy-Nagy részt vesz az 1922-es év nagy nemzetközi eseményén, az 1922. május 29–31-ig Düsseldorfban tartott Haladó művészek nemzetközi kongresszusán. (21) Ezen a konstruktivisták külön frakciót alakítanak és javaslataikat eljuttatták – talán Moholy-Nagy segítségével – a MA-hoz is. A MA 1922. augusztus 30-i száma közli a konstruktivisták nyilatkozatait és a MA munkatársainak állásfoglalását. (22) A nemzetközi konstruktívizmus és dadaizmus néhány képviselője 1922 szeptemberében Weimarban találkozik. Ezen a találkozón többek között Doesburg, Liszickij és Moholy-Nagy is jelen van. (23) Moholy-Nagy ekkor tekinti meg először a Bauhaus intézményét. A Bauhaus vezetőjének, Gropiusnak már a Sturm egyik kiállításán feltűnik Moholy-Nagy, aki az ő meghívására 1923-ban kerül az intézménybe. Igen sokat mond Moholy-Nagy helyzetéről a kor művészi fejlődésében ahogy a Bauhaus tanárai és diákjai fogadták. "... a már összeszokott, többé kevésbé egy irányba dolgozó közösségbe bombaként robbant bele az a mester, akinek személyében az orosz konstruktívizmus képviselőjét látták". (22) Moholy-Nagy nagy mértékben hozzájárult a Bauhaus arculatának átalakításához: "Moholy-Nagy szerepe a Bauhausban az volt, hogy az expresszionizmussal szemben a konstruk-

tiv, funkcionális irányt érvényesítse". (23) Ez az, amit Moholy-Nagy az orosz konstruktivizmustól tanult: a technika tökéletességének tiszteletét, pontosságot, szabatoságot, racionalitást. Személyében a művész-konstruktőr típusa jelenik meg. Az általa előidézett változások természetesen már meglévő alapok nélkül nem jöhettek volna létre. Ezt biztosította Gropius visszahajlása pályája kezdetének funkcionális musáéhoz és Doesburg tevékenysége Weimarban. Doesburgnak sikerült maga köré gyűjtenie a Bauhaus sok tanítványát, akikre a De Stijl elvei nem maradtak hatástalanok. Mégis, mivel túl agresszíven akart "beavatkozni a Bauhaus belügyeibe", nem tudott beilleszkedni, Moholy-Nagyot is idegenkedve fogadták. Ennek dokumentuma pl. Citroen visszaemlékezése: "Az orosz irány, amely a Bauhauson kívül született, egzakt technikai formáival számunkra, akik a német expresszionizmus végleteit tiszteltük, visszaszatizó volt." (24) A bauhausosok számára különösen idegen volt Moholy-Nagy materializmusa, szélsőségesen racionalista művészetszemlélete, mely pl. az érzelmi szférát csak biológiai komponensként fogja fel.

Moholy-Nagy levele Rodcsenkóhoz bizonyítja, hogy a művész megőrizte érdeklődését a szovjet művészet iránt a Bauhauson belül is. Valószínűleg személyes nézeteltérései a Nyugaton dolgozó orosz művészekkel vezetett ahhoz, hogy egy moszkvai művészhez fordult. Moholy-Nagy levelét valóban az orosz konstruktivizmus ismert és elismert képviselőjéhez írta 1923-ban. (25) Rodcsenko neve a bécsi MA körében is ismert, de Berlinben is volt alkalma hallani róla Moholy-Nagynak orosz ismerőseitől. Rodcsenko barátja és munkatársa, Majakovszkij is tartott előadásokat Berlinben – először 1922-es utja során. Moholy-Nagy találkozásának bizonyítéka a költővel egy általa készített fénykép Majakovszkijről. (Majakovszkijt Moholy-Naggal maga Liszickij is megismertethette, hiszen ekkor készíti a költő Dlja golasza c. kötetének kivitelezését.) Moholy-Nagy levele azonban nem egyszerűen jelentős művészhez került, hanem olyanhoz, akiről alkotómunkásságuk hasonlóságait szemügyre véve valóban feltételezhető, hogy Moholy-Nagy megtalálta volna vele a közös hangot. Kezdeti realiztikus majd átmeneti korszak után mindkettőjüket a malevicsi absztrakció ihletti meg, és a festészet öntörvényeinek jelszavával készítik non-figuratív képeiket, kísérletezve a "felszabadított" szín és fény képépítési lehetőségeivel. Moholy-Nagy a "fényfestés" gondolatából - helyesebben kezdetben gyakorlatából, az egymáson áthatoló, lebegő, áttetsző síkok alkotta képfelületekből – kiindulva jutott el az üveg és fémkonstrukcióig, a "körző" használatát sugalló egzaktáig. A körző – szó szoros értelmében – Rodcsenkónak hamarabb került kezébe, így őt e vonalhoz való visszatérése vezeti a vonalkonstrukción keresztül térplasztikáéhoz. A festők így "feltalálók", konstruktőrök is lesznek. Mindkét "festő-feltaláló" alkalmazta a új képzőművészet teremtette formavilágot a környezetformálás, formatervezés terén, és tudásukat mint oktatók is aktívan kamatoztatták. Moholy-Nagy a Bauhaus előkészítő tanfolyamán és a fémműhelyben, Rodcsenko a VHUTYEMASZ-ban szintén a fémmegmunkáló műhely élén.

Mindkettőjük konstrukcióiban nagy szerepe van a fénynek, amely szinte alkotórészévé válik műveiknek. De mindketten eljutottak a vizuális kultúra egy másik területére is, ahol a fény döntő szerepet játszik, a fényképezéshez, s e műfaj megújítására törekedtek, csak saját eszközei által vagy a képzőművészet területére való átvitelrel "fotoplasztikák", fotomontázsok útján. Mindkettőjüket jellemzi munkájuk, elveik elemző vizsgálata. Moholy-Nagy elméleti tevékenységét több kiadott munkája jelzi, Rodcsenkóét részvétele az INHUK munkájában, kiadatlan – illetve az utóbbi időben publikált – írásai. Nem tudni, milyen gyakorisággal írt vagy üzent egymásnak a két művész, de Moholy-Nagy és Rodcsenko kapcsolata láthatóan tovább is folytatódott. Moholy-Nagy elküldte két munkáját Rodcsenkónak: Malerei, Fotografie, Film, 1925 és L. Moholy-Nagy: 60 Fotos, 1930. Hogy milyen jelentőséget tulajdonítottak az előbbinek a Szovjetunióban, azt bizonyítja az 1929-es orosz nyelvű kiadás. (26) Rodcsenko az Uj Lef egyik számában összehasonlításul saját fotói mellett közli Moholy-Nagy munkáit. Erre a levélre azonban nem került elő a válasz, további levelezésnek sincs nyoma.

Érdekes tény, hogy Moholy-Nagy már Bauhausba érkezése évében ilyen nemzetközi szintű szervező tevékenységbe kezd. Tudjuk, hogy fogadtatása a Bauhausban nem volt egyértelműen pozitív. Valószínűtlen tehát, hogy egyéni kezdeményezésről van szó. Ennek alapja Moholy-Nagy korábbi tevékenységében rejlik. Egy évvel a levél keletkezése előtt adja ki Kassákkal az Uj művészek könyvét mint összefoglaló, aktuális művészeti krónikát. (Maga a MA is szintézisét kívánta adni az új művészeti törekvéseknek minden művészeti ágban, egy elvet középpontba állítva. Ezt a tevékenységet folytatja Moholy-Nagy immár a Bauhaus keretein belül. Feltételezhető, hogy Moholy-Nagy más művészekhez, más országokba is elküldte programtervezetét, a további kutatás talán még rábukkanhat példányaira.)

A Moholy-Nagy tervezte brosurá-széria nem valósul meg, de Moholy-Nagy elképzelésének felel meg sok szempontból a Bauhausbücher sorozat. Ezt a Bauhaus 1925-től kezdve adja ki folyamatosan, gondozója Gropius és Moholy-Nagy. Hogy a könyvek kiadása mennyire Moholy-Nagy eredeti szándékának felel meg, azt mutatja, mennyire egybecseng egy 1927-es prospektus szövege 8 Bauhaus-könyvről

a Rodcsenkóhoz írt levéllel és programtervezettel: "A Bauhaus-könyvek abból a felismerésből kiindulva kerülnek kiadásra, hogy az élet minden alkotóterülete szoros összefüggésben van. A könyvek művészeti, tudományos és technikai kérdéseket tárgyalnak, és megkísérik tájékoztatni a saját speciális területéhez kötött mai embert a különböző alkotóterületek problémafelvetéséről, munkamódszeréről és eredményeiről és ezáltal mértéket adni saját ismeretei és a munka más ágazataiban történt haladás összehasonlításához. Hogy egy ilyen horderejű munkával meg tudjanak birkózni, a kiadók egy új életformálás kiváló előharcosait nyerték meg együttműködésre" (27) Moholy-Nagy programtervezete azonban hatalmas, átfogó munkát követelne, melyet a Bauhaus nem valósíthat meg, még ha több munkatárs közreműködését sikerült volna is megnyerni és az anyagi lehetőséget is biztosították volna, hiszen ez az egész korabeli élet összefoglalását jelentené. Ez a mindent áttekinteni igyekvés, a saját munkásság és a robbanásszerűen változó kor egyaránt tudatos vizsgálatának szándéka már az első avantgarde folyóiratoktól jelentkezik és a konstruktivista mozgalomban csúcspontot ér el. A haladó holland, német, magyar stb. és a szovjet konstruktivista művészek művésztüneteket a társadalmi és technikai forradalmak kora függvényének vallják, és meghatározóit is tanulmányozni akarják. A Bauhausban ez az egész emberi létet átfogó univerzalizmus többek között az "egész ember" fogalmának központi jelentőségében mutatkozik meg. Az ennek szellemében folyó oktatásban (orvostudomány, nevelés, sport), az új szellemű közösségi életmódban formálódnak Moholy-Nagynak a programban említett elképzelései egy új medicináról, új nevelésről, de szisztematikus feldolgozásig, főképp nemzetközi véleménycseréig nem jutnak el.

Nem valósult meg a Rodcsenkóhoz írt levélben elsőként megjelölt konstruktivizmus-vita sem, pedig ez a fogalom a 20-as évek folyamán Nyugaton és a Szovjetunióban is heves viták tárgya volt. Nemzetközi megvitatására több kísérlet is történt, de e név alatt sokban különböző törekvések rejlettek. Szovjet-Oroszországban sem tisztázódik még a fogalom, bár napirenden van, és a viták az építész csoportok bekapcsolódásával különösen termékenyek lesznek. Maga a kifejezés – és ez közkeletű a 20-as években – valószínűleg Oroszországban alakult ki kb. 1921 végén, innen került át Németországba. 1922-ben válik általánossá használata. Szovjet-Oroszországon kívül összefonódott a "termelési művészet" híveinek nézeteivel, bár a produktivisták nem tekintik magukat egyedüli konstruktivistáknak (igaz, a nézeteiket összefoglaló Gan 1922-es Konstruktivizmus c. kiáltványában őket nevezi "igazi", vagyis "esztétizálástól mentes" konstruktivistáknak.) Rodcsenko az INHUK ülésén, mikor csoportjának programjáról szó volt 1921-ben, a konstruktivizmust a termelési művészet egyetlen lehetséges kifejezési "formájának" nevezi. Ez nem jelenti a két fogalom azonosítását. Nyugat-Európában viszont éppen az orosz konstruktivizmusnak a "produktivista" vonásai számítanak sajátosnak, újszerűnek. A haladó művészekre Nyugaton azért is lehetett nagy hatással a szovjet művészet, mert úgy tűnt, a forradalom győzelme révén közelebb vannak orosz kollégáik közös céljaik megvalósításához. Az orosz művészet iránti érdeklődés bizonyítéka a tervezett, de meg nem jelent Bauhaus-könyvek listáján szereplő Adolf Behne által megírandó kötet e témakörben.

A "Gestaltung" kifejezés kulcsszava Moholy-Nagy elméleti munkáinak, de a De Stijl tagjainak és a G c. folyóirat munkatársai elmélete számára is. (28) Ez tükröződik a Bauhaus könyvsorozatában, Mondrian: Neue Gestaltung, Doesburg: Neue gestaltende Kunst c. könyve révén. Saját alkotói tevékenységét, állásfoglalását mutatja be – Moholy-Nagy céljának megfelelően az egyes "új alkotói mozgalmak" bemutatásával kapcsolatban – Malevics: Die gegenstandslose Welt és Gleizes: Kubismus c. munkája. Az "új alkotói mozgalmak" között szerepelt volna egy MA és egy Merz-Buch, melyek azonban szintén a tervezett könyvek listáján maradtak. Ez a tervezett MA-kötet és a programtervezet egyes pontjai is mutatják, hogy Moholy-Nagy, ha eltávolodott is a MA-tól, továbbra is igen jelentősnek tartja a magyar avantgarde tevékenységét. Az építészet témaköre szerepel a Bauhaus-könyvek sorozatában a legrészletesebben párhuzamosan bauhausbeli szerepének növekedésével. A szerzők sokszor propagandisztikus céllal igyekeznek megismertetni a nagyközönséggel az új építészetet. Hasonlóképpen a műhelymunkák, a Moholy-Nagy által hangsúlyozott reklám és a színház is a Bauhaus munkáinak ismertetése keretében kap helyet a kiadványokban.

A Bauhaus-könyvek között Moholy-Nagynak fontos elméleti munkái jelennek meg. A programtervezetben megjelölt sok kérdés megválaszolását ő "vállalja" Malerei, Fotografie, Film és Vom Material zur Architektur c. munkáiban. Elképzelései csak töredékükben valósulhattak meg, terv maradt az átfogó korelemzések, "konstruktív földrajz és biológia" létrehozása, időszertű filozófiai és vallási kérdésekkel foglalkozó brosúrák kiadása, stb. Mégis Moholy-Nagy Rodcsenkónak elküldött levele némiképp előlegezi a művésznak a Bauhausban végzett tevékenységét, tükrözi alkotói programját, és ezzel a kor lényeges kérdéseit, melyeknek megválaszolásához elengedhetetlennek tartotta Szovjet-Oroszország művészeinek együttműködését.

JEGYZETEK

(1) Figyelemre méltó még: Kassák Oroszok c. verse, (MA, II/11. sz.) valamint a Levél Kun Bélához a művészet nevében c. írásban tett említés az orosz futuristák plakátjaira. (MA, IV/7)

(2) SZILÁGYI J.: Emlékeim, 1969. 86.

(3) ARADI N.: Néhány 1919-es plakátunk nemzetközi vonatkozásai, Művészettörténeti Értesítő, 1966/2. 122–138.

(4) A Kun Bélához írt nyílt levél nem egyszerűen állásfoglalás ezeknek a nézeteknek az értelmében, hanem polemikus hangú reagálás az 1919-ben az Ember c. szociáldemokrata lap, a Vörös Ujság és a MA hasábjain lezajló vitákkal kapcsolatban. v. ö. SZABÓ J.: A magyar aktivizmus története, Budapest, 1971. 56–57.

Uitz Béla és Mácza János is az emigrációban, az orosz művészeti élet pontosabb ismeretében felhívja a figyelmet a művészeti életnek az avantgarde és a munkásmozgalom művészetszemléletének ellentmondásából fakadó hasonló problémáira, vitáira a forradalmi Oroszországban és Magyarországon. (Egység, I/1. sz., Kassai Munkás, 1921)

(5) Vörös Ujság, 1919 márc. 30.

(6) SZABÓ J.: A magyar aktivizmus története. Budapest, 1971. 64.

(7) UMANSKY, K.: Neue Kunst in Russland 1914–19. München, 1920.

(8) BUCHOLZ, E.: Kat. Avantgarde in Osteuropa 1910–1930, 1967, Berlin

(9) BAJKAY É.: Uitz Béla. Szemtől szembe. Bpest, 1974.

(10) Reprodukálva PASSUTH K.: Magyar művészek az európai avantgardeban. Bpest, 1974. 74. sz. kép

(11) KÁLLAI E.: Uj művészet, MA, VI/7 sz.

(12) EL LISSITZKY. Maler, Typograph, Photograph, Drezda, 1967. RICHTER H.: El Lissitzky. Köln, 1958.

(13) HILDEBRAND H.: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Potsdam, 1931.

(14) PASSUTH K.: i. m. 144–149.

(15) SZABÓ J.: Az 1922-es berlini orosz kiállítás és a magyar avantgarde. Ars Hungarica, 1973.

(16) Ez szerinte most az individualista művészet következetes végigfutása, mely majd az "öncentrálizálódáson át ennek legteljesebb kifejlődéséig" jut el. Az individualista művészet törvényszerű fejlődési foka a kollektív művészetnek, de még mielőtt a tömegekig eljutna, máris tul kell jutni rajta. "... innen a zűrzavar, innét hogy a legszélsőségesebb individualisták a kollektivistákkal tévesztik össze magukat, pedig lényegében a kollektivitást a proletkult közelíti meg". Uitz ismerteti a komplex szovjet művészeti helyzetet a realista művészecsoportoktól a kubistákig, majd az "utánuk" következő "igazán orosz" irányokig. Két új vonás jelenik meg az írásban az aktivizmus korábbi fázisához képest: mint történelmi szükségszerűség jelentkezik az avantgarde művészet távolállása a tömegektől, valamint az, hogy Uitz elsősorban a nyugati és orosz művészet hasonlóságaira hívja fel a figyelmet, melyek a közös problémákra figyelmeztetnek.

(17) PASSUTH K.: i. m. 81. idézi a folyóirat programját

(18) i. m. 83.

(19) i. m. 84–85.

(20) i. m. 140.

(21) The Tradition of Constructivism edited and with an Introduction by Stephen BANN Thames and Hudson, 1974. 58–68.

(22) MA, VIII/8. sz. A haladó művészek első nemzetközi kongresszusa. (A szintetikus művész-csoport proklamációja a kongresszus tárgykörébe nem tartozó kérdésekről; Deklaráció a haladó művészek első düsseldorfi kongresszusához – El. Lissitzky, Elie Ehrenburg; Nyilatkozat – Hans Richter A hollandi Stijl-csoport beszámolója. Nyilatkozat – El. Lissitzky, Hans Richter
Állásfoglalás a "Haladó Művészek" düsseldorfi első kongresszusához – a MA aktivista folyóirat munkatársai)

(23) Ennek a tanácskozásnak a szellemében készültek a G c. folyóirat számai, Berlin, 1923 jul. – Szerk. Hans Richter

(24) EL LISSITZKY. Maler, Typograph, Photograph, i. m.

(25) PASSUTH K. : i. m. 169

(26) i. m. 169.

(27) i. m. 171.

(28) Korginov, G. : Rodcsenko, Budapest, 1975. Volkov-Lannyit: Alexandr Rodcsenko riszujet, fotografirujet i szporit, 1968.

(29) L. MOGOLI-NAGI: Zsivopisz ili fotografija. Akcionyernoje izdatyelszkoje obszesztvo "Ogonyok" Moszkva, 1929.

(30) "Die Herausgabe der Bauhaus-bücher geschieht von der Erkenntnis aus, dass alle Gestaltungsgebiete des Lebens miteinander eng verknüpft sind. Die Bücher behandeln künstlerische, wissenschaftliche und technische Fragen und versuchen den in ihrer Spezialgebiet gebundenen heutigen Menschen über die Problemstellung, die Arbeitsführung und Arbeitsergebnisse verschiedener Gestaltungsgebiete Aufschluss zu geben und dadurch einen Vergleichsmaßstab für ihre eigene Kenntnisse und den Fortschritt in anderen Arbeitszweigen zu schaffen. Um eine Aufgabe von diesem Ausmasse bewältigen zu können, haben die Herausgeber hervorragende Vorkämpfer einer neuen Lebensgestaltung für die Mitarbeit gewonnen".

Függelék

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ LEVELE RODCSENKÓHOZ

L. Moholy-Nagy
Weimar/Staatliches Bauhaus
18/XII/1923

Lieber und geehrter Kamerad Rodschenko,

wir planen die Herausgabe einer Broschüren-Serie, welche mit den heute aktuellsten Fragen sich beschäftigen wird.

Die vergänglichere Form der Broschüren erlaubt uns ein sehr lebendiges und bewegliches Programm – von allen schöpferischen Gebieten, ausserdem die

L. Moholy-Nagy
Weimar / Staatliches Bauhaus
18/xII/1923

Lieber und gelobter Kamerad Rotchenko,

wir planen die Herausgabe einer Broschüren-Serie, welche sich mit den
heute aktuellsten Fragen beschäftigen wird.

Die vergänglichere Form der Broschüren erlaubt uns ein sehr lebha-
diges und bewegliches Programm - von allen schöpferischen Gebie-
ten, ausserdem die Möglichkeit einzelne Probleme durch ver-
dienten Spezialisten behandeln zu lassen so, dass dabei kleine
Diskussionen entstehen können.

Ich dachte als erste Veröffentlichung eine Diskussion über
den „Konstruktivismus.“ Das Wort ist ^{hier in Deutschland} (in der letzten Zeit
ausserordentlich bekannt geworden, aber ^{über} den Inhalt des
Begriffs sind die wenigsten klar.

Wir würden uns deswegen sehr freuen, wenn Sie Thoren oder
eventuell die allgemeine russische Auffassung von dieser
Frage in einem kurzen Artikel darlegen würden.

Wir entbehren nämlich die Mitarbeit der russischen
Kameraden (die in Russland leben) und wir wissen
nicht ganz sicher, ~~was~~ ^{über} die Äußerungen und Stellung-
nahme von den hier bekannten Lissitzky und Gabo

Möglichkeit einzelne Probleme durch verschiedenen Spezialisten behandeln zu lassen so, daß dabei kleine Diskussionen entstehen können.
Ich dachte als erste Veröffentlichung eine Diskussion über den "Konstruktivismus". Das Wort ist hier in Deutschland in der letzten Zeit ausserordentlich bekannt geworden, aber über den Inhalt dieses Begriffs sind die Wenigsten klar.
Wir würden uns deswegen sehr freuen, wenn Sie Ihre oder eventuell die allgemeine russische Auffassung von dieser Frage in einem kurzen Artikel darlegen würden. Wir entbehren ziemlich die Mitarbeit der russischen Kameraden (die in Russland leben) und wir wissen nicht ganz sicher, ob die Ausserungen und Stellungnahme von den hier bekannten Lissitzky und Gabo

II.

für alle russischen Künstler Geltung haben.
Aus diesem Grunde möchten wir, dass Sie nicht nur über Konstruktivismus sich äussern sollen, sondern, dass Sie aus dem beigelegten provisorischen Programm Fragen zur Beantwortung oder zur Stellungnahme auswählen.
Es würde uns ausserordentlich näher bringen zu unserem Ziel – alles Heutige zusammenfassen – wenn Sie unter den anderen wertvollen Kameraden um Mitarbeit werben würden und sie auch zum Artikel-Schreiben anforderten.
So könnte man hoffen, dass statt der spärlichen Nachrichten oder individueller Ausflüge von Einzelnen etwas Zusammengehörendes, Characteristischeres über Russland bei uns entsteht.
Die Artikel möchten wir deutsch haben und bitten um baldige Antwort.
Ich grüsse Sie herzlichst

Ihr
L. Moholy-Nagy

1)
Provisorisches Programm für eine Broschüren-Serie

- 1) Debatte: Konstruktivismus
- 2) Die neue Lebenskonstruktion
- 3) Zu der neuen Gestaltung (spezialisiert)
- 4) Zu der neuen Gestaltung (im allgemeinen)
- 5) Photographie
Film
Neue Filmmanuskripte
- 6) Neue Reklame (auch Typographie und Film)
- 7) Neue Erziehungsfragen
- 8) Konstruktive Biologie
Aussichten zu einer neuen Medizin (Natur- und emtliche Heilkunde)
- 9) Kritik der bestehenden Zeitschriften
Vorschläge zu einr neuen, richtigen

- 10) Überblick der Zeit (1908–1923)
 - 11) Spezialfragen in der Politik
 - 12) Spezialfragen in der Wirtschaft
 - 13) Spezialfragen in der Wissenschaft
 - 14) Spezialfragen in der Technik
 - 15) Spezialfragen in der Kunst
 - 16) Organisation (als eine der wichtigsten Fragen)
 - 17) Kunst und Agitation
 - 18) Architektur und Malerei
 - 19) Amerika und Europa
Amerikanertum und Europäertum, Amerik. Probleme
 - 20) Beziehungen zwischen den Erdteilen
Konstruktive Geographie
 - 21) Der ferne und der nahe Osten (Die Schatzkammer der Welt)
 - 22) Musik, Mechan. Sprech- und Spielmaschinen
Elektr. Varieté
Synthese von Ton, Licht, Form, Bewegung, Gerüchen
Theater Circus
 - 23) Architektur (Stadt, Privat, Schiffs usw.-Bau)
 - 24) Glas und andere Materialfragen in Bezug auf die neue Chemie und Physik
 - 25) Werkarbeit der Künste Malerei, Materialkonstruktionen
 - 26) Literatur einzelner Sprachen: Russisch
Völker: Deutsch
Ungarisch
Französisch
Amerikanisch
Weltsprache
Konstruktive Philologie usw.
(Jespersen Scheffels)
 - 27) Religion
 - 28) Die Entstehung moderner Gestaltungsbewegungen.
- 2)
- 27) Religion, Philosophie, Metaphysik
 - 28) Die Entstehung moderner Gestaltungsbewegungen
in Italien
in Frankreich
in Russland
in Ungarn
in Holland usw.
 - 29) Neue Erfindungen
(Praktische Dinge)
 - 30) Utopisches

Wir erwarten natürlich Anregungen und Arbeiten von jeder Seite, die im Dienste eines Lebensgestaltungsprinzips von heute stehen.

L. Moholy-Nagy

Moholy-Nagy L.
Weimar/Állami Bauhaus
1923 XII. 18.

Kedves és tisztelt Rodcsenko bajtárs,

egy broszura-sorozat kiadását tervezzük, mely a ma legaktuálisabb kérdésekkel foglalkozik majd. A brosurák viszonylag mulandó formája élő és mozgékony programot biztosít számunkra – minden alkotói területen, azonkívül lehetővé teszi, hogy egyes kérdéseket különböző specialisták dolgozzanak fel úgy, hogy közben kis viták keletkeznek.

Első publikációként egy vitát képzeltem el a "konstruktivizmus"-ról. A szó itt Németországban az utóbbi időben rendkívül ismert lett, de ennek a fogalomnak a tartalmával kevesen vannak tisztában. Ezért nagyon örülnénk, ha Ön a saját vagy esetleg az általános orosz felfogást erről a kérdésről egy rövid cikkben kifejtené. Eléggé hiányoljuk az orosz (Oroszországban élő) kollégák együttműködését és nem tudjuk, hogy az itt ismert Lissitzky és Gabo

II.

megnyilatkozásai minden orosz művész számára érvényesek-e. Ezért szeretnénk, ha Ön nem csak a konstruktivizmusról nyilatkozna, hanem a mellékelt programból kérdéseket választana megválaszolásra vagy állásfoglalásra. Rendkívül közel vinne célunkhoz – minden mai összefoglalásához – ha Ön a többi tisztelt kolléga között is együttműködőket keresne és azokat is felkérné cikkírásra.

Igy remélhetnénk, hogy gyér hírek vagy egyesek kirándulásai helyett összetartozó karakterisztikus kép állna össze nálunk Oroszországról.

A cikkeket németül szeretnénk és gyors választ kérünk

Szívélyesen üdvözlöm
az Ön Moholy-Nagy Lászlója

Ideiglenes program egy broszura-sorozat számára

- 1) Vita: konstruktivizmus
- 2) Az új életkonstrukció
- 3) Az új alkotáshoz (specializáltan)
- 4) Az új alkotáshoz (általában)
- 5) Fénykép
Film
Uj filmkéziratok
- 6) Uj reklám (tipográfia és film is)
- 7) Uj nevelési kérdések
- 8) Konstruktív biológia
Kilátások egy új orvostudományra (természetes és hivatalos gyógyítás)
- 9) A kiadott folyóiratok kritikája
Javaslatok egy helyes, új folyóíratra

- 10) A kor áttekintése (1908–1923)
- 11) Speciális politikai kérdések
- 12) Speciális gazdasági kérdések
- 13) Speciális tudományos kérdések 1908–1923
- 14) Speciális technikai kérdések
- 15) Speciális művészeti kérdések
- 16) Szervezés (mint az egyik legfontosabb kérdés)
- 17) Művészet és agitáció
- 18) Építészet és festészet
- 19) Amerika és Európa
Amerikanizmus és européizmus, amerik. problémák
- 20) A földrészek közötti kapcsolatok
Konstruktív földrajz
- 21) A Távol-Kelet és Közel-Kelet (a világ kincseskamrája)
- 22) Zene, mechan. beszélő és játékgépek
Elektr. varieté
Hang, fény, forma, mozgás, szagok szintézise
színház, cirkusz
- 23) Építészet (város-, privát-, hajó- stb. építés)
- 24) Üveg és más anyagkérdések az új kémiára és fizikára vonatkoztatva
- 25) A művészetek műhelymunkája festészet, anyagkonstrukciók
- 26) Egyes nyelvek irodalma: orosz
népek: német
magyar
francia
amerikai
stb.
- Világnyelv
Konstruktív filológia (Jespersen, Scheffels)
- 27) Vallás
- 28) Az új alkotómozgalmak keletkezése
- 27) Vallás, filozófia, metafizika
- 28) Modern alkotómozgalmak keletkezése:
Olaszországban
Franciaországban
Oroszországban
Magyarországon
Hollandiában stb.
- 29) Új találmányok (gyakorlati dolgok)
- 30) Utópikus

2)

Természetesen mindenki részéről javaslatokat és munkákat várunk, aki egy ma i életformáló elv alapján áll.

Moholy-Nagy L.
Weimar
Állami Bauhaus

Summary

A LETTER WRITTEN BY LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY TO ALEXANDER RODCHENKO IN 1923

In the property of the daughter of Alexandr Rodchenko there is a letter from László Moholy-Nagy hereto unpublished. This article deals with the contents, preliminaries and circumstances of this letter. Already from the turn of the century the whole of Europe has turned with interest to the political and cultural events of Russia. As the effect of the 1917 revolution, the proletarian dictatorship was formed in Hungary for second. The activist artists have also become the conscious believers of October. Their monthly, the "MA" turns for first towards the Soviet artistic life and brings the posters of the Russian futurists as an example. Those artists taking a public role in the Hungarian Soviet Republic have emigrated to Vienna and Berlin after the suppression of the revolution. They conserved however their interest in the art of Soviet-Russia after joining the currents of international artistic tendencies. This interest has had an important role in transmitting between progressive eastern and western art. The "MA" in February of 1921 has reported from its Russian evening, together with other emigrant monthlies had publishings of Soviet art, putting constructivism in front, it has made contacts with the monthly "Gegenstand". In the Hungarian émigrant press many articles have dealt with the 1922 Russian exhibition in Berlin, these appeared on the pages of the "Egység" – a proletkult monthly, (Unity), the "Akasztott Ember" (Hanged Man), a dadaist monthly and in the "MA". (Today) Béla Uitz, who was sent by the Communist Party to Moscow in the beginning of January, 1921, has become acquainted with Russian art on the basis of personal experiences. His analyses, effected by constructivism came about edified by the close observation of Rodchenko's art. Also, László Péri in Berlin has created his concrete reliefs in the spirit of the Russian constructivism. The abstraction of Bortnyik and Kassák and their picture architecture also use Russian constructivism as one of the bases, not only as far as the similarity of the pictures created is concerned, but also in the sense of the theory, the program formed by Kassák and Ernő Kállai. Taking the three leading artists of "MA", it is in the case of Moholy-Nagy, that in the evolution of his art a major role was played by his personal acquaintance with a Russian artist, namely with El Lissitzky. It tells a lot of his position in the artistic evolution of the era, that in the Bauhaus he was taken as the representative of the Russian direction, at the beginning with considerable aversion. His letter to Rodchenko is a proof of him conserving his interest in Soviet art even after entering the Bauhaus. It is probably due to personal misunderstandings with Russian artists working in the west, that have led him to turn to a Moscovite artist. It is not known how frequently the two artists corresponded, but their connection has visibly lasted longer; Moholy-Nagy has sent two of his works to Rodchenko (Malerei, Fotografie Film, 1925 and L. Moholy. Nagy: 60 fotos, 1930.). As of what importance they considered the prior in the Soviet Union, is proved by the 1929 edition in Russian language. As a comparison, Rodchenko in one of the numbers of the "New Lef" on the side of his own fotos publishes the works of Moholy-Nagy. To this letter however the answer has not been found, neither is there a trace of further correspondence.

Borghida István

CZÓBEL ÉS ZIFFER

Czóbel Béla és Ziffer Sándor kapcsolatának értékes és eddig teljesen ismeretlen dokumentuma egy gyorsrajz, amelyet Ziffer készített Czóbelről. A krocki – (ceruzar.p.20 x 16 cm.) – Czóbelt kockás szvetterben, munka közben ábrázolja, balkezében festőpalettával, a kinyújtott jobbkez csak félig látszik. Czóbel összehuzott szemmel összpontosít, orra kicsit felhuzódik, ezért az arc enyhén karikírozott jelleget kap. Az előadásmód erőteljes, lendületes, mesteri biztonsággal lényegremenő. Szellemes a karakter érzékeltetése, a borostás arc, a felgöndörödő hajtincsek, a legörbülő orr és alsóajak; a test mintha hullámszana a munka hevében. A jobb felső sarokban dátum és signo: "Czóbelről rajzoltam 1906 Ziffer Sándor."

Idézzük fel a körülményeket is, amelyek között ez a krocki létrejött, illetve Czóbel és Ziffer rövid életű barátságát.

1904 őszén ismerkedtek meg Budapesten a Kairó kávéházban, jőnevű írók, művészek találkozóhelyén. Czóbel utban volt Nagybányáról Párizsba. Ziffer Técsóról érkezett Hollósy müncheni iskolájának nyári gyakorlatáról, azzal a megbizással, hogy a Könyves Kálmán művészeti intézet Nagymező-utcai termében az iskola kiállítását megrendezze. A tárlat figyelemreméltó sikert hozott Ziffernek is, felfigyeltek rá, "jó sajtója" volt. Öt kiállított munkájából négyet festőművészek vásároltak meg. (1)

1906 tavaszán Ziffer válságos szakaszában találkozott újra Czóbellel, ugyan-csak Budapesten. Nem sokkal azelőtt beszélt Hollósyval a Balaton kávéházban; levélben kérte erre a találkozóra, mert újra követni akarta iskolájába, ám anyagiak hiányában tanára és eszményképe Hollósy nem fogadta be, s ez teljesen megrendítette. Czóbel Párizsból érkezett, ahol a teleket töltötte, míg nyaranta 1902 óta Nagybányán dolgozott Ferenczy mellett. A két fiatal festő, utcai csatangelések és kávéházi beszélgetések során hamarosan összebarátkozott. A jelentős művészi és elméleti felkészültségü, (2) de aggályos és nehézkes Ziffert a világotjárt és hajlékonyabb Czóbel igyekezett meggyőzni, hogy már nincs szüksége iskolai tanulásra, önállóan kell dolgoznia, s magával vitte Nagybányára. Ziffer addig csak hírből ismerte a művésztelepet, bár egykori mestere Hollósy alapította. Az ő "plebejus demokratikus humanizmusát" (3) azonban nagybányai barátai és tanítványai nem értették meg; Hollósy szakított velük s ettől kezdve a kiábrándult mester iskolájában Nagybányát említeni sem volt szabad, arról pedig – 1902 után – szó sem lehetett, hogy Hollósy tanítvány Nagybányára is ellátogasson.

Czóbel kedvesen gondoskodott Zifferről, a "Hochstanz"-on vett ki számára szobát, ő maga a Fűrész utcában lakott abban a házban, amelyik később Kádár



Géza festőművész, majd veje, Vida Géza szobrászművész tulajdonába került. Együtt étkeztek, s közben Czöbel a legújabb francia irányzatokról beszélt – a hivatalosan akkor még elrettentő példaként emlegetett Cézanne, Van Gogh, Gauguin, de főleg eszményképe Matisse festészetét magyarázta. Ez utóbbiról valóságos "matissiadákat" zengett. (4) Czöbel tucatnyi festményét is magával vitte – arcképet, csendéletet, akt-kompozíciót – "vastag színes körvonalak közé határolt, élénk pointizált színfoltokkal, a figurális részek rajzában sok jellemző erővel." (5) Hírverésével nemcsak fiatal festőtársaira hatott, hanem az ottani tanárookra is. Czöbel magatartásában is volt valami lázadó. Külön "kompániát" igyekezett kialakítani a fiatalokból, akik felfogásukban eltérnek majd az "ókoraiak"-tól, ahogy a hagyományos nagybányai utat követő piktórokat nevezte.

Ziffer komoly harcot vivott önmagával. Hollósy tanítása alapozta meg művészetét. A nagybányai festőtelepen sok rokon felfogással találkozott, a tüneményes szépségű táj pedig a természethez való alázatos közeledésre készítette. Lényegében ebben hitt anélkül, hogy mereven szembe helyezkedett volna bármilyen új törekvéssel. Viszont a budapesti díszítő-festő osztályon a Hollósy iskola előtt eltöltött öt év is erősen rányomta bélyegét, s robusztus, féktelen vérmérséklete is az erőteljesebb zengésű, keveretlen, tiszta színek szabadabb hangzásai s a keményebb, dekoratívabb formák grafikusabb vonalvezetése felé terelték. (Ez már az 1904-es kiállításon is megmutatkozott.) Elmélyült kísérletekbe kezdett. Hónapokon át ecsetet sem vett a kezébe, csak rajzolt... (6) jellemeket, mozdulatokat figyelt meg és sűrített egy-egy vonalba, hogy pillanatok alatt rögzítse.

Ebben a szakaszban jött létre a két fiatal művész barátságának nagyszerű dokumentuma, Ziffer portré-rajza Czóbelről.

Amikor Ziffer úgy érzi, hogy gyors rajzaiban már eluralkodik a rutin, újra ecsethez nyúl. Ezután a festésnél is elhagyja a részleteket a lényegretörő jellemzés érdekében, nagy felületek összefoglalására törekszik, lehetőleg két kiterjedésben, síkban, színeit felfokozza, így Czóbel közvetlen utmutatásai nyomán Matisse felfogásához jut közel.

A két fiatal művész barátsága nem volt hosszú életű. Czóbel már korábban, Pesten említette, hogy van egy festőművésznő szerelme, anélkül, hogy a nevét közölte volna. Egyik közös étkezésük alkalmával Nagybányán Czóbel a Hollósy-tanítványokról érdeklődött, s névszerint egy leányról is. Ziffer becsmérlőleg beszélt tehetségéről és erkölcsi tartásáról, anélkül, hogy tudott volna az érzelmeiről, amelyek Czóbelt hozzá fűzték. Ezután Czóbel fokozatosan elhidegült tőle: munkáit még néhányszor megnézte, baráti érzelmei azonban megszűntek. Egy este Perlrott Csaba Vilmosnál találkoztak össze s együtt távoztak. Ziffer panaszkodott, hogy a Hollósy tanításától már eltávolodott, ám az ujat még nem érzi át teljesen, s nem tudja mi tévő legyen szorult helyzetében. – Akkor lódd főbe magad! – válaszolt kurtán Czóbel s otthagya. Abban az évben még találkoztak néhányszor Pesten, illetve Párizsban is, barátságuk azonban nem állt többé helyre. (7)

Ősszel Czóbel Párizsba utazott, ahol francia művészbarátaival kiállított a Salon d'Automne Fauves termében. Néhány héttel később Ziffer is követte, megnézte a tárlatot és közvetlen élmények alapján Montparnasse-i műtermében Körmendi Frim Jenő festőművésszel, tükör előtt, kettős önarcképbe kezdett. Közben összeveszett Frimmel, levágta és megsemmisítette a kép felét s a megmaradt, befejezetlen önarckép-részt beküldte az Artistes Indépendants kiállítására. (8) A csaknem két dimenzióra redukált, alig néhány színben, dekoratíven felfogott és remekül jellemzett portré határkő művészi fejlődésében, az első, de nagyon komoly lépés az új uton, amelyen éppen Czóbel hatására indult el. Jellemző, hogy Matisse, aki tagja volt a tárlat rendezőbizottságának, kedvtelve nézegette Ziffer képét: – Végre egy jó munka a sok szemét között! – mondta, majd ő maga választott megfelelő, szembetűnő falat számára, mesélte még akkor az éppen jelenlévő Poór Bertalan, illetve később Czóbel.

Ettől kezdve Czóbel és Ziffer utjai szétválnak. Előbbi, "a lázadó nagybányai ifju, a magvető, a neosok mozgalmának elindítója, részt vesz a magyar a fauves-mozgalomban, a MIÉNK, a Nyolcak, majd a KUT csoportosulásában, az École de Paris jelentős tagja; a minden újra fogékonyan reagáló művész, a Szentendre-i művésztelep egyik alappillére, ahová hosszabb hollandiai, németországi

és franciaországi tartózkodás után akkor telepedett le, amikor már Európa-szer-
te elismerték. Utóbbi Nagybányán maradt, ő lett a neosok zászlóvivője s a két
világháború között Nagybánya legjelentősebb mestere, művészete hatott számos
ott dolgozó fiatal művészre: Mattis-Teutsch, Nagy Imre, Szolnay... hogy itt
csak néhányat említsünk. Ő is részt vett a budapesti új egyesülések tárlatain,
bejárta Németországot és Franciaországot, anélkül hogy letelepedett volna s
jelentős nevet vívott volna ki ott magának. Kiállított Párizsban, Berlinben,
Hamburgban, San Franciscóban a világkiállításon. Pályafutásuk mégsem egyön-
tetű: Czöbel világhírt vívott ki magának, Ziffer eltemetkezett Nagybányán, ahon-
nan 1930 után nem is igen mozdult ki.

Az 1906-os év, Czöbel utolsó s Ziffer első látogatásának éve Nagybányán két-
ségtelenül fordulópontot jelentett a művésztelep életében. Ennek taglalása azon-
ban már egy másik tanulmány anyagát képezi.

JEGYZETEK

(1) A Pesti Hírlap kritikusa (Kézdi-Kovács) a következőket írja: "A tanítványok közül a legtehetsé-
gesebb Ziffer Sándor, aki rendkívül széles technikával fest. Erős és érett alkotása az önarcképe, nap-
sütésben festve. Szép, a brutálisan nagy színfoltjai mellett is, egy fatanulmánya." (Budapest, 1904,
november).

(2) Ziffer eredetileg műtörténelmi tanulmányok céljából utazott Münchenbe.

(3) NÉMETH L.: "Hollósy Simon és kora művészete", Bp. 1956. 63. 1.

(4) Ziffer Sándor meghatározása

(5) RÉTI I.: "A Nagybányai Művésztelep", Bp. 1954. 69 1.

(6) BORGHIDA I.: Ziffer Sándor művészetének kialakulása, "Korunk", Kolozsvár, 17 évf. 1958,
augusztus.

(7) Ziffer Sándor személyes közlése nyomán. Czöbel Bélánál, Szentendrén tett egyik személyes lá-
togatásuk alkalmával, idevágó érdeklődésünkre a mester finoman ennyit mondott: - Ziffer pletykált. -

(8) Az 1906-7. évi katalógusban, a 43-ik lapon: "1906. déc. Ziffer (Alexandre), 14 Avenue de Maine".

TÁJÉKOZÓDÁS

SZEMLE

SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY: Etruszko-korinthusi vázafestészet. Akadémiai, Bp., 1975. 284 l. 48 képtábla (Apollo Könyvtár 6)

Valljuk be, ezideig magyar művészettörténészeknek nagyon ritkán sikerült az egyetemes művészet történetét (melynek ugyan a hazai is szerves része, de az országon kívül hányan tördölködnek azzal?) – ha a z u l r ó l – látványos eredményekkel gazdagítani. Ha az etruszko-korinthusi (etruszko-korinthusi?) etrusco-corinthusi?) vázafestészetéről írott mű megjelenésekor újra számolni kezdünk, talán elővehetjük a másik kezünket is. Ez a helyzet nemcsak a kutatási körülmények viszonylagos kedvezőtlenségéből fakad, nem is a kutatók tehetségének vagy szorgalmának hiányából. Be kell látni, hogy a kutatói sapientia egyéb, jól ismert erényeken kívül egyfajta – horribile dictu – stratégiai érzéket is kíván. (Is, hangsúlyozom, mert legtöbbször ez az érzék csak magányosságában kezd hipertrofikus növekedésbe – természetlenül.) Tény, hogy az etruszko-korinthusi vázafestéssel foglalkozó irodalom eddig vagy marginálisan, idegen szempontok alapján kezelte a témát, vagy a rendelkezésre álló anyagban a koherenciát még nem látva (esetleg a tényleges kutatási célok vagy a kutatói éthosz radikális félreértése miatt) eleve lemondott egy történeti jellegű tárgyalásmódról, vagy azt egy partikuláris jelentőségű emléktananyagban már megpillantva, az áhitott szintézist idejekorán erőszakosan szietette. Félreértés lenne, ennek az évtizedes szakadatlan egyéni munka is ellentmond. Inkább annak a dialektikus viszonynak a felismerése, ami az anyag – az összetartozó anyag in extenso teljessége – és a vele foglalkozó történeti diszciplína között áll fenn: a halmozódó anyag pillanatnyi állapota határozza meg a földolgozás módját, a módszert, viszont a tudományos koncepció képes csak ennek felismerésére, mint ahogy annak megítélésére is, hogy az anyag állapota és az általa meghatározott módszer mikor igényel formát, ami egyedül hivatott értelmes egészet mondani.

A könyv szellemétől idegen egy tökéletesen zárt rendszer pretenciója (a szerző többször utal a késői kort tárgyaló VI. fejezet képlékenységére), de vállalja azt a formát, amelyet a kutatás per definitionem "tökéletlenségben" mozgó folyamatában fedezett fel. Hogy ennek a formának két teljesen eltűő arca van, nem változtat azon, hogy egy formáról van szó. Az egyik, a szervesen, melyben a művészettörténet numeológiaiaként, illetve a történettudomány készséges segédtudományaként van jelen, egy olyan történeti-kronológikus és művészetföldrajzi koordinárendszer, melybe a már feltárt emlékeken túl potenciálisan az ezután feltárára kerülő emlékek is viszonylagos biztonsággal beilleszthetők. Ez a lehetőség annál is fontosabb, mivel nemcsak az etruszko-korinthusi vázák emlékcsoportja provokálja a történettudományt fokozott figyelemre (számoossága, elterjedtsége, produkciójának folyamatossága, rendszerezhetősége), hanem az utóbbi felettébb rá is szorul, tekintve, hogy az etruszkok 7–6. századi történelméről tanuskodó hiteles írott források teljesen hiányzanak. Természetesen ez a tény a művészettörténész munkáját is nehezíti, különösen akkor, amikor a régészeti feltárások, a leletkörülmények dokumentációjának elégtelensége folytán elsősorban önmagára van utalva, és sajátos módszereivel hatványozott és bizonytalanabb feltételek között végzett munkára kényszerül.

A forma másik – izgalmasabb, de ettől szakmailag nem kevésbé értékes – szerves arculata az etruszko-korinthusi vázafestészet belső fejlődését mutatja. Ami különösen problematikusá teszi a feladatát, az már az etruszko-korinthusi fogalmában immanens kettőséég. Olyan stílust jelöl, mely genetikusan a görög művészetben kialakult forma prioritását feltételezi, szubsztátum azonban egy másik lényegében autochton kultúra. Az etruszkok számára a korinthusi kultúra nem is idegen – az nem lehet, mert akkor nem jön létre ez a művészet –, de más. Az elemzés tárgya nem lehet ez a más: a korinthusi stílus expanziója (ez a görög művészet történetéhez tartozik); de nem lehet az

etruszk művészet eredendően önvédelmi jellegű harca sem; egyedül az etruszk művészet kreatív magatartása az interiorizáció folyamatában. Az etruszko-korinthoszi vázafestészet sajátos normáinak megállapításakor is ebből a tényből kell kiindulni.

Miként e fejlődés közege, úgy lefolyása is sajátos: a választás, elsajátítás, értelmezés viszonylagos szabadságán (mely a művész szubjektív szabadsága is) alapuló eredetiségtől a beszűküléshez, a gravitáció vélt kényszerének engedő modorosságához, a kreatív hajlam elsorvadásához vezet.

Annak, hogy e meglehetősen atipikus (bár nem egyedülálló) fejlődésnek elvontságtól mentes, tartalmas és értelmezhető képe jöhetett a könyvben létre, nagy szerepe volt annak, hogy a szerző olyan kvalitásfogalommal dolgozott, melyben nem pusztán a formai differenciálás, hanem az értékelés mozanata is érvényesült. Ez akadályozza meg, hogy a vázolt fejlődésben mechanikus változások sorozatát, akár magyarázható, de számunkra értelmezhetetlen földtörténetet lássunk, vagy csupán a termelőerők és termelési viszonyok korrelatív fejlődésének lenyomatát a művészet szervesetlenek vélt közegén. Az egyes mesterek munkásságát egy pszichológiailag és morálisan is kondicionált értékteremtő tevékenység objektivációinak összefüggő sorozataként fogja fel, ez határozza meg szemléletét a mestertanítvány és műhelykapcsolatok tárgyalásánál is. Ennek a szemléletnek az érvényesítése természetesen problematikus is lehet ott, ahol a művész személyiségének induktív, és az életműnek az előbbi ismeretét feltételező, részben deduktív rekonstruálása kényszerű egyoldalúsággal a szemléletre alapozva, annak háborítatlan immanenciájában megy végbe. A közvetlen módszertani cél a dogmatikusan felfogott morellianus stíluskritika meghaladása: "Az összefüggésekből kiragadott részletformulák alapján való meghatározást . . . két korlátozottság fenyegeti: az egyik az, hogy nem tud éles különbséget tenni mester és utánzója között, a másik pedig az ellenkezője: kettőnek nézheti azt, ami a változottság végénél megnyilvánulása ugyanannak a mesternek a munkásságában. Elkerülni ezeket csak úgy lehet, ha egy mester festésmódját organikus egységként tekintjük, amely egészében él, mozog és változik, nincs mindentűt minden aspektusában jelen, de az, ami egy-egy műben realizálódik belőle, mindig ennek az egésznek a jegyét viseli magán" (127. l.). Az emléktárgy tagolásának feltételeit a régészeti-, esemény-, gazdaság- és társadalomtörténeti adalékok biztosítják (melyeket a szerző maximális hatékonysággal használ fel), az emlékcsoportokon belül szerveződő életművek – s az őket megalapozó szubsztanciális egység: a művész egyéniségek – belső koherenciájának megragadása azonban már olyan eljárást igényel, mely intuitív mozzanatokat is tartalmaz. Ilyen a művek egészének a formulák analízisét minőségileg meghaladó, azoknak lehetséges értelmezését reguláló együttlátása. Szilágyi János György történelmi felkészültsége mellett kétségtelenül ez a tipikus Kunstkenner-adottság is hozzájárul, hogy mester-egéniségei meggyőzőek – különösen érvényes ez a Feoli-, Boehlau- és Hercle-festő esetében. Hitelesség szempontjából elhanyagolhatatlan tényező, hogy a szerző a roppant anyag (kb. 2000 váza) három ötödét autopszia alapján ismeri.

Amennyire egyértelműen sikeres a könyv mint tudományos munka, olyan problematikus mint kiadvány. Elegendő, ha arra utalunk, hogy etruszkológusok, mégpedig magyarul olvasó etruszkológusok (?) számára készült. Az előszóból kiderül ugyan, hogy egy teljesebb mű (tulajdonképpen ez igényelne recenziót) rövidített változata, az átdolgozás szempontjai azonban heterogének. A teljes mű – első sorban idegen nyelvű – kiadása fontos és sürgős, a rövidített változatát nemkülönben – radikálisan rövidítve. Vagy bővítve esetleg? Nem hiszem, hogy a szélesebb közönség művelődését például a II. és IV. fejezet katalógus-részének elhagyása ugyanolyan mértékben könnyíti, mint amilyen mértékben a szakemberek munkáját nehezíti, akik feltehetően szívesebben tartanak egy kézben a szerző két korábbi, már publikált tanulmányával. Éppen ezért takarékoságnak tűnik egy általánosabb ajánló bibliográfia hiánya (nem ide való lenne, ha lenne a Művészettörténet-sorozat elrongyolódott füzetein kívül valami magyarul az etruszk művészetről) illetve azoké a fényképeké, melyek a didaktikus szempontból egyébként jól felépített képanyagból a szöveggel összevetve szükségszerűen mutatkoznak (Cambridge-i pikkelyes amphora, St.-Louis-festő párizsi amphorája, Code-Annodate-festő caerei oszlopkatérja). Ellentmondásosnak tűnik a Rosone- és Kratér-festő tárgyalásának elhagyása is, akkor, amikor a szerző máskülönben nagyhírű, de a közönség számára ismeretlen etruszkológus kollégájával polemizál. Szó se róla, már a könyv utolsó példánya is elfogyott, de pedagógiai szempontból megnyugtatóbb lenne, ha minél előbb egy két kevésbé eredeti és súlyos, általánosabb tematikájú kiadvány támogatná a könyv olvasóinak kalandját.

Széphelyi F. György

Emlék márványból vagy homokkőből. Bev., szerk. MAROSI ERNŐ. Corvina, Bp., 1976. 445 L., 163 kép (Művészet és elmélet)

Régóta nagy adóssága volt a magyar művészettörténeti irodalomnak egy olyan könyv, mely az un. művelt olvasót, (de valljuk be, a szűkebb szakmai olvasótábor is) végigkialauzolja a művészettörténet történetének évszázadain, gazdag forrásanyagon bemutatva a módszerek, esztétikai, etikai, szociológiai, történeti stb. értékelési szempontok koordinátarendszerének kialakulását.

Igaz, a szerző rögtön az előszóban kijelenti, hogy elsősorban nem a művészettörténet tudomány-történetével óhajt foglalkozni, hanem a művészet történeti szemléletének kialakulási folyamatát, változásait kívánja nyomon követni; ez a csak látszólag szerényebb, valójában sokkal átfogóbb, merészebb cél, magába foglalja az elsőt is, a művészettörténet historiográfiáját. Így olyan egyedülálló uttörő vállalkozás került az olvasó kezébe, mely sajátos szintézise a művészettörténet tudománytörténetének és egy olyan átfogó kulturtörténeti tanulmánynak, mely az európai kulturán belül az ábrázoló művészetek szimbolikus formáihoz való mindenkori társadalmi-történeti viszonyt analizálja.

Külföldön szép számmal megjelentek már a művészettörténet historiográfiájával foglalkozó művek – nálunk sajnos eddig még nem – melyek többnyire csak a szűkebb szakma érdeklődését figyelembe véve többnyire vagy száraz életrajzi lexikonok voltak, s gondosan kerültek minden értékítéletet, vagy éppen valamely általuk képviselt módszer vagy elvi álláspont érdekében apologetikus szándékkal interpretálták a tudományág történetét. (A szakirodalom ezirányú legteljesebb bibliográfiáját lásd Marosi könyvének jegyzetanyagában.)

Olyan könyv, amely megpróbálta volna a reneszánsztól végigkövetni a tudományág genezisének utját anélkül, hogy esztétika történeté, vagy műtárgyleírások, s interpretációk kuriózum-gyűjteményévé vált volna, eddig még a nemzetközi irodalomban sem született meg. – Marosi a bevezető tanulmányban olyan gondolati fejlődési sort ír le, melynek végén a tudományos művészettörténeti szemlélet áll, mint a művészet legtagyabb horizont, legdifferenciáltabb, – divatos szóval – "legkomplexebb" szemlélete. Ez azonban csak relatív értékmérő. Amint az előszó elvileg tisztázza, a megelőzően kialakult és továbbra is élő művészet-szemléletek legalább annyira létjogosultak és értékesek lehetnek az egyén számára a jelenkori társadalmi viszonyok között is, mint régen. Az öt oldalnyi előszó osztályozza a műalkotások szemléleti módjainak különböző formáit az egyoldaluan a művészetet értékelő, a mágikus, a művel szinte naivan azonosuló érzéki, tapasztalati viszonytól az esztétikai, történeti, stb. szemléleti formákig. A művészettörténet magába foglalja és szintetizálja az összes megelőző szemléleti formát, de tudatosítva őket egy olyan új strukturába foglalja, mely alkalmassá válik arra, hogy az emberi kultúra sajátos szféráját körülhatárolja; a művészetet különös, történetileg változó megismerési formaként értelmezze.

A történeti tanulmány alig száz oldalnyi terjedelemben kísérel meg bemutatni – most már az auktorok munkásságának analizésén át – a művészet történeti szemléletének kialakulását, az antikvitásbeli és középkori előzményekétől kezdve a marxista művészettörténetírás fellépéséig. Nyomon követhetjük a legfontosabb stílári és művészetelméleti kategóriák genezisé, egyre árnyaltabbá és egzaktabbá válását. Apró jelentéstani változásaiban érhetjük tetten a szavak, fogalmak mögött rejlő izlésbeli, értékelésbeli, sőt világnézeti változásokat. Emellett mintegy ráadásaként megvalósul a másodlagos cél is. A művészethez való viszony történeti változásainak szeizmografikus érzékenységtű regisztrálásával kirajzolódik az a lassanként figyelmet és tekintélyt kivívó, küldetésé váló szerep, melyet a reneszánsz óta az európai kulturán belül a művész-literátor, majd tudós réteg a társadalomban betölt. Ez a nagy műveltségű és invenciózus értelmiségi réteg a művészetre való állandó reflektálásával nemcsak passzívan regisztrálja, hanem bizonyos fokig befolyásolja is annak fejlődését. Térben (iskolák) és időben (korszakok) egyaránt kitágítja a megismerés e sajátos formájának vonatkozási rendszerét. Csonka lenne a kép, ha nem utalnánk itt arra, hogy bár a bevezető tanulmány önmagában is kerek egész, igazi gazdagságát csak az utána következő képanyaggal és jegyzetapparátussal együtt árulja el. A "Megjegyzések a képekhez" című fejezet organikus egészíti ki, s mintegy sürített esszéncáját adja a művészet-történeti látásmód fejlődésének. A szellemesen invenciózus illusztrációk dióhéjban, a vizualitás szemléletes nyelvén mondják el az utolsó 500 év képi látásmódjának azt a történetét, amit csak a vizuális nyelv tud kifejezni.

Finoman ironizáló játék jellemzi a művészek, írók "arcképcsarnokát", ahol az önarcképek, de még a fotók is (lásd Schlosser, Warburg) hűséggel tárják fel avagy leplezik le a modellt, a művészt, író és művészettörténetész elveit, izlését és emberi habitusában a szerepet, a pózt, a tudatosan választott stílust. Egy másik, különösen tanulságos sorozat az allegorikus gondolkodásmódot illusztrálja (ez lehet a mai

olvasó számára tán a legidegenebb). A frontispicium hagyománya, a könyv és folyóiratok címlapjainak sora (pl. 46–50. ábra) pedig egy önálló izléstörténeti tanulmánnyal ér fel. Végül a rekonstrukciók története kap egy fricskát, a tudományosság és a csapongó fantázia békés (?) egymásmellettélése ("racionális" neogótikus ideál-rekonstrukciók és álom-katedrálisok fény-misztikum).

A reprodukciók módszerének analízise, mely elvi-elméleti problémák sokaságát veti fel, a laikus számára is meggyőzően illusztrálja, hogy mennyire nem pótolhatja semmi az eredeti műtárgy jelenlétét.

A szöveggyűjtemény a reneszánszsal indít és Hausenstein írásával zár, de még a fiatal Panofsky Dürer-tanulmányát is beveszi a válogatásba. Öt évszázad rendkívül gazdag művészeti és művészettörténeti irodalmából válogatni ilyen terjedelmen belül nagyon nehéz, annál is inkább, mert művészettörténeti könyvkiadásunk jó pár évtizeddel lemaradt a mindenkori friss tudományos eredmények fordításában. (Az utolsó művészettörténeti olvasókönyv, mely hasonlóan nagy korszakot fog át, Éber László szerkesztésében 1909-ben jelent meg.) Az utóbbi években ugyan jelentős változások tanui lehetünk e téren, mert ha akadozva is, de megindultak olyan kulturtörténeti forrás- és szöveggyűjtemény-kiadások mint az Európai antológia sorozat, vagy a Gondolat Kiadó "izmusok" sorozata. Ennek ellenére még mindig az antik és középkori auctorokkal állunk a legjobban (s a németalföldi művészetre vonatkozó irodalommal), a 18. századi angolok azonban például szinte teljesen ismeretlenek, még a szűkebb szakmán belül is. Így, és csak ezért fogadható el az a szempont, melyet Marosi a válogatásban szigorúan érvényesített, hogy kizárólag a magyarul eddig még meg nem jelent írásokból közöljön részleteket. A kötet egyik eléggé nem dicsérhető érdeme, hogy mindenütt utal a szerzők más fontos munkáira is, függetlenül attól, hogy azok megjelentek-e magyarul vagy sem. Így az olvasó egyéni szorgalmán múlik, hogy kézbe veszi-e még azt a néhány alapvető tanulmányt, melyről a bevezetőben gyakorta szó esik, a szemelvények közül viszont hiányzik.

A válogatás másik szempontja az volt, hogy nem annyira az elvi összefoglalások, elvont esztétikai, művészetelméleti értekezések, mint inkább a konkrét művészeti jelenségek, műtárgyak élő, érzéletes elemzéseinek közreadását tekintette céljának. Így a szövegek közvetlen példáit adják a műalkotásokhoz való viszonyoknak és frissességükkel a laikus olvasó számára is élővé, élvezetessé tudják részleteiben tenni (p. Gilpin írása) az egyébként nem túl könnyű olvasmánynak bizonyuló kötetet.

Ez a forrásgyűjtemény tulajdonképpen a szerző egyetemi előadásaiból születt meg, akárcsak a "Bevezetés a művészet történetébe" című egyetemi jegyzet. – Nagyon jó, hogy a művészet tudományos megközelítése felé való első lépéseknél az ujonc ilyen érték- és koordináta-rendszert kap, melyet hamarosan önálló, alkotó módon maga is tud alkalmazni. Ez nemcsak a művészettörténész hallgatóknak, de a műértő közönségnek is hasznos lehet, bár valljuk meg, manapság nem igen számolhatunk még ilyen olvasótáborral.

Marosi Ernő könyve bizonyíték arra, hogy a könyvkiadásunk teremtette ismeretterjesztő formák prokrusztesz-ágyába szorítva is lehet nagyon színvonalas tudományos munkát írni.

Sármány Ilona

BERTÉNYI IVÁN: Az országbirói intézmény története a XIV. században. Akadémiai, Bp., 1976. 270 l., 22 kép.

A szerző részletesen elemzi az országbirói oklevelek külső sajátosságait, köztük a kezdőbetűkét is. Az országbirói intézmény feladatkeréből, működése jellegéből adódik, hogy kibocsátott oklevelei egyszerűek. A kevésbé díszített iniciálék és kalligrafikus betűk számbavételén, leírásán alig léphetett túl a szerző. A pecsétek anyag, méret, alak, feliratok és ábrák szerinti vizsgálata nem csak arra adott módot Bertényinek, hogy az országbirói pecsét használatában uralkodó gyakorlatot körvonalazza, hanem arra is, hogy szempontokat adjon a feldolgozott anyagnak más tudományokon, nevezetesen a heraldikán belüli hasznosításához is.

WT

H. GYÜRKY KATALIN: Az egykori budai domonkos kolostor. Pannónia, Bp. 1976. 59 l., 41. kép (Műemlékeink)

A budai domonkos templom és kolostor építéstörténetét, az egykori épületeket rekonstruálja a szerző az ásati eredmények alapján és az írásos emlékek segítségével. A könyv bizonyára a hosszú éveket igénylő ásások után, de még a helyreállítás megkezdése előtt íródott. Legalábbis erre enged követ-

keztetni az a tény, hogy az ásatások eredményeképpen előkerült és a helyszínen bemutatott, illetve a szálló terében létesített lapidáriumban kiállított román kori, gótikus és reneszánsz kőemlékek bemutatása elmaradt. Nyilván ezzel magyarázható az is, hogy a szerző nem foglalkozik a műemléki helyreállítással sem. Helyreállítást megelőző állapotot tükröz a könyv fényképanyaga is. Az épületeket archivális fotók és ásatások készített rajzok mutatják be. Új felvételek leginkább a kőemlékekről és a használati tárgyakról készültek. Reméljük, hogy rövidesen követi ezt a füzetet egy katalógus-szerű kiadány is.

WT

Bibliotheca Corviniana. A tanulmányt és a jegyzeteket írta CSAPODI CSABA és CSAPODINÉ GÁRDONYI KLÁRA. 2. jav. kiad. Magyar Helikon, Corvina. Bp., 1976. 320 l., ebből CXIV t.

A könyv második kiadás, ezért ismertetésekor eleve felmentve éreztük magunkat az első kiadást követő dicséret szavak vagy kifogások (lásd E. Casamassima, A Corvin-kódexek néhány másolójára vonatkozó észrevételek és megjegyzések, MKSzle, 81 (1965), 100–116. l., L. Vayer, Die Literatur der Miniaturalerlei und der graphischen Wiedruckillustration in Ungarn während der letzten Jahre, AHA, XVIII (1972), 155–158. l.) ismétlésétől. Ezuttal csak néhány problémát vetünk fel.

Kezdjük a kiadvány típusával. A cím alapján a Corvin-könyvtár fogalmával, történetével, a gyűjtemény jellegével, az egyes kódexekkel és könyvekkel foglalkoztak a szerzők. A feldolgozás formája hivatott eldönteni, hogy a mű kinek szól, Corvina-kutatóknak, avagy szép könyvekben lapozgatni szerető, átlagműveltségű olvasóknak. Valószínű, hogy az olvasók mindkét táborának igényeit ki akarta elégíteni a kötet. Így kerülhetett például a katalógusrészben a korvínák első pontos és teljes címléírása alá az egyes auktorok életének és munkásságának népszerűsítő célzatu ismertetése.

A kiadvány "javított" igéri magát a címlapon. A javítást a két kiadás között eltelt évtized indokolja, mert gyarapodott a korvínák száma, módosultak vagy érlelődtek a korábbi attribúciók, a datálások, nőtt az irodalom is. (Az irodalomjegyzéket művészettörténeti publikációkkal is ki lehetett volna egészíteni. Példaként csak két, újabb tanulmányt idézünk: L. Kalmár, Der intellektuelle Hintergrund der Vogeldarstellungen der Victorinus-Corvina. Topos-, und Situs-Untersuchung der Illumination, AHA, XIX (1973), 23–60. l., Zentai L., A Mátyás-emblémák értelmezéséhez, Építés-Építészettudomány, V (1973) 1–2, 23–60. l.) Nem lehet javításként üdvözölni azt a változtatást, hogy a régebbi kiadvánnyal szemben az újabbat a szerzők alig tagolták és nem is osztották fel egymásközt. Az utóbbi csak formai kérdés, a bevezető tanulmányok egy fejezetbe való összevonása azonban nemcsak az olvasó számára nehezíti meg az eligazodást, hanem a szerzők előtt sem tett nyilvánvalóvá bizonyos szerkezeti aránytalanságokat, amiket most joggal kifogásolhatunk. Az aránytalanságok következtében a kötéstartó és kódexfestészeti feldolgozás károsodott. A korvínakötések tekintetében e könyv olvasása során keletkezett hiányérzetünket Koroknay Éva e tárgykörből írt tanulmányai és közelmúltban megjelent kötete kielégíthetik. A Corvina könyvtár és a korvínák képeiről és egyéb festett díszeiről a Bibliotheca Corvinianától függetlenül is keveset tudunk. Igaz, hogy Hoffmann Edit és Balogh Jolán tanulmányai, Berkovits Ilonának a magyarországi korvínákkal foglalkozó könyve az attribúciók és datálások, az egyes témák leírása, valamint interpretálása tekintetében igen értékes eredményekhez jutottak el. Ezek azonban részeredmények, ezért további finomításuk mellett ki kellene terjeszteni az érdeklődést a korvínák illusztrációinak egészére. Az ikonográfiai-ikonológiai kutatásokkal párhuzamosan a stilus-, műhely- és művészkérdések revidálása is időszertű lenne. A budai kódexfestőműhely komplex feldolgozása a hazai kódexkutatás fő feladatai közé tartozhatna. Véleményünk szerint az itt megjelölt feladatok elvégzése után és ebből következően az eddiginél reálisabb szerkezeti arányokkal lehetett volna megírni és kiadni a Bibliotheca Corvinianát.

"A fennmaradt hiteles korvínák leírása" c. fejezethez csupán két megjegyzést fűzünk. Az első az lenne, hogy a katalógusok a kódexek adatai között a képeket, a lapszéldíszeket és a festett iniciálék létét is jelzik. A jelen kötetből ezek hiányoznak. Második kifogásunkra az egyes kódexek bibliográfiája ad alkalmat. Először is: korántsem teljes. Nézzünk egy példát. A vatikáni Missale kánonképén (No 133. f. 126v. LXXVII. t.) a bal felső sarokban a képleírás szerint Szent Péter és a szolgáló félalakja látható. Az első kiadás még Szent Ferenc és Szent Klára személyét ismerte fel bennük. Az eredeti meghatározás nyilván Vayer Lajos reakciójára (i. m.) módosult, ez a bibliográfiából nem derül ki. Másodsor: a bibliográfiai adatok nem egységesek, mert a római számokkal jelzett műveknél (pl. Csapodi II.) az oldalszámok hiányoznak.

Behatóbban kell foglalkoznunk a "Színes táblák"-hoz fűzött "magyarázatokkal". Ezek a képleírás alapkövetelményeinek sem tesznek eleget. Szerzőjükben fel sem merült például, hogy meghatározza a képek címét, témáját. Ezután azt már kifogásolni sem merjük, hogy azok interpretációjával nem is kísérletezett. Kódexekről lévén szó, ajánlatos lett volna minden első előfordulásakor rövid magyarázatot adni a kódextípusról és jellemző díszítéséről (pl. Missale: liturgikus könyv. A misekönyv nyitóképe: Imádkozó Dávid király. Az egyházi év első ünnepekörének kezdetéhez, advent első vasárnapjához készült. Ezen a napon a mise a 24. zsoltárral kezdődik, ennek a zsoltárnak első szavait illusztrálja szó szerint a kép.). A téma későbbi ismétlődések elégendő lett volna a képre jellemző sajátosságok említése. Az alapkövetelmények közé tartozik az is, hogy a lapok leírásánál az ember a téma és kompozíció szempontjából legfontosabb elemeitől halad a lényegtelenebbek felé. A leírások azonban csapongók, az egyes elemek kiemelése általában ötletszerű.

A lényegesebb kifogások után térjünk át a leírások következetesen visszatérő, apróbb hibáira. Ezek főként a reneszánsz könyvfestészetre jellemző építészeti részletek ismertetésekor fordulnak elő. A "gazdagon tagolt reneszánsz architektúrával" kapcsolatban azt kívánjuk megjegyezni, hogy a reneszánsz építészetre nem annyira a tagoltság, inkább a díszítőelemek gazdagsága, bősége jellemző. Kódexfestmények esetében helyesebb építészettől kölcsönözött vagy átvett formákról, mint architektúráról írni. Az oltárszerű és baldachinformájú épületeket gyakran koronázza félköríves oromzat, amit lunettának szoktak nevezni, de timpanonnak soha. Krisztus vagy az Atyaisten nem keruboktól "képzett" keretben, hanem kerubokkal körülvéve jelenik meg. Többször olvasunk kerek vagy "szabálytalan" keretről. Az utóbbiak azonban egyetlen esetben sem "szabálytalanok", hanem különböző számu és formájú ívekkel határoltak. A kámeók, a grisaille domborművek és az érmekek mindig "antikos" jelzővel szerepelnek a leírásokban, pedig nagyon sok esetben érdemes lett volna quattrocento előképeket keresni.

E rövid felsorolás után az egyes képekhez fűzött leírások durvább hibáit, nagyobb hiányosságait vesszük sorra.

A brüsszeli Missale kánonképének Bűnbánó Magdolna és Keresztelő Szent János alakjában valószínű hiába való fáradozás Beatrix és Corvin János személyét keresni (III, t.). A budapesti Philostratus-kódex Mátvás portréja (VIII, t.) nem "Bronz medalionként kiképzett arckép", hanem egy konkrét érem alapján készült képmás. Az érem és a kódex festménye közötti összefüggésre Balogh Jolán már régen felfigyelt (ld. Mátvás király arcképei. Mátvás király emlékkönyv I. Szerk. Lukinich I. Bp. (1940) No 34.). A Széchényi Könyvtár Graduáléjának Feltámadás képét elemelve (X, t.) félrevezető "három zarándok" asszonyról írni, mert a halott Krisztus sírját nem zarándokok keresték fel, hanem a szent asszonyok. A kép szegélydíszének szűz az egyszerűvel ábrázolását aligha helyes zsánerjelenneté degradálni, mert ez a keresztény művészet allegorikus témái közé tartozott. A firenzei Biblia Dávid király imájának szentelt lapján (XVI, t.) a kísérő jelenetek leírása pontatlan. A jelenetek megfejtése és értelmezése bizonyára a Mátvás és VIII. Károly francia király mellett álló harmadik személy kiletét is megvilágítaná. E személyben Csapodiné Beatrix vagy Anne de Beaujeu alakját véli felismerni. Ezt a meghatározási lehetőséget el kell vetnünk. Az arcforma, a hajviselet és az öltözet alapján bizonyos, hogy az ábrázolt férfi, nem pedig nő. A párizsi Cassianus-kódex címoldalának alsó szegélyében az Atyaistent ábrázolták félalakban (LI, t.), efelől az ikonográfiai típus ismeretében semmiféle kétségünk nem lehet, így az ábrázolás homályos körülírása indokolatlan. Ugyanennél a képnél maradván, a jobboldali szegély nimbuszos, könyvet tartó remetéjének személye sem problematikus. A kódex tartalmának, a címlap témájának és az auktorok hagyományos ábrázolásának ismeretében határozottan állíthatjuk, hogy a mellkép a remtéknak regulát szerző szentet, Johannes Cassianust ábrázolja. A római Missale nyitóképe a szokásostól eltér. Az imádkozó Dávidon kívül Szent Sebestyén kínzása is helyet kapott rajta (LXII, t.). Pillanatnyilag nem ismerjük a két téma közti összefüggés gondolati alapját, az azonban már most biztosra vehető, hogy az utóbbi téma egy számunkra ismeretlen ikonográfiai program része. Az sem kétséges, hogy ebben az ikonográfiában a keretként, illetve háttérként szolgáló képzeletbeli architektúrának semmiféle önálló, tehát Mennyei Jeruzsálem jelentése sem volt. Szokatlan érvelésre adott alkalmat a kódex kánonképe (LXIII, t.). Ezen a képen a keresztre feszített Krisztus mögötti Jeruzsálem valóban mediterrán városra emlékeztet. Talán helyes uton jár a szerző, amikor arra gondol, hogy a képzeletbeli város képének megfestésekor dalmát festmények vagy személyes emlékek ihlették az illuminátort, ez azonban semmiképpen sem nyújthat magyarázatot a lapszéli díszek között elhelyezett dalmát orozlános címerre. A Corvina könyvtár címerai a megrendelő, illetve a tulajdonos személyével, nem pedig a művész származásával vagy iskolázottságával voltak kapcsolatban. Apróbb félreértések, pontatlan megfogalmazások tartkítják a vatikáni Breviarium képeinek leírásait. Az 555. lap verzóján (LXXI, t.)

az oltárelőlapot egy dombormű disziti. Ezen a koszoruba foglalt, keresztmibuszos, perizóniámos, keresztet tartó, félalakban ábrázolt figura nyilvánvalóan a feltámadt Krisztus és nem Keresztelő Szent János. Az ikonográfiai tipustól függetlenül az ábrázolás helye is erre enged gondolni. Ez a képoldal a Commune Sanctorumhoz készült, a felirat ezt kétségtelenné teszi. Viszont a szerzőnek azt a megállapítását, hogy e szöveg és a szegélydiszben "alkalmazott számtalan puttó (összesen 23)" között bármiféle összefüggés lenne, azt hiszem fölösleges cáfolni. A De apostolis feliratos oldalon (LXXII, t.) a cím és az alakok száma, elhelyezése önmagában is sejteti a kép témáját, a breviáriumi szöveg pedig biztos fogódzót nyújtott volna a meghatározáshoz. A szerző azonban következetesen lemond arról a segítségről, amit a szöveg nyújthat a kép témájának meghatározásához. A szövegttkör P iniciáléja Szent Pált ábrázolja, auktorként. Az apostol jellemző attribútuma a kard. Még akkor is helyesebb kardról írni, ha a lábainál pallos fekszik. A pallos a kard egyik formája. A XV. századi művész nyilván nem az apostolfejedelem tradicionális attributumát akarta megváltoztatni, amikor a szokásos kardot egy pallossal cserélte fel, hanem a korabeli fegyverdívat követte. A római Missale bonyolultan körülírt képe röviden a Sárlos Boldogasszony (vagy a Madonna a hold-sarlón) címet viselné (LXXVI, t.). Szerencsés esetben a téma megjelölését az ikonográfiai típus apokaliptikus tartalmának kifejtése követné.

Kritikusabb szemmel olvasva a könyv művészettörténeti részeit, főként a képleírásokat, nyilván több kifogásolni valót találtunk volna. Azonban ennyi is elég ahhoz, hogy elégedetlenül tegyük félre a drága, szép kiállítású könyvet.

Wehli Tünde

Horae Beatae Mariae Virginis. I. Az egri Főegyházmezei Könyvtárban őrzött kódex hasonmása. II. IVÁNYI SÁNDOR: Horae Beatae Mariae Virginis, DERCSÉNYI DEZSŐ: A kódex diszitése. Magyar Helikon-Corvina, Bp. 1976. 54 sztl. lev., 69 l.

Az egri óraskönyv hasonmás formájú kiadását örömmel üdvözölhetjük. A kódex alakja, a díszes oldalaknak díszítetlenekkel szembeni túlsúlya már önmagában is érthetővé teszi, hogy miért esett a kiadók választása éppen erre a kódexre. A kis kézirat festményei szépségben nem versenyezhetnek a francia-flamand kódexfestészet fő műveivel, a típus hazai példányai között azonban az elsők közé tartoznak. Ez a tény is a kódex közzététele mellett szól. A óraskönyv típusát, kialakulásának történetét Iványi Sándor mintaszerű tanulmánya magyarázza meg. Dercsényi Dezső a kódex díszítéseit írja le. Az illusztrációk és ornamentális díszek kapcsán áttekinti a kódextípus hazai és külföldi emlékeit is. A magyarországi készítésű, vagy már a középkorban magyar birtokban levő óraskönyvek első – népszerűsítő jellegű – összefoglalását olvashatjuk itt. Jók a tanulmányok és szépek a kódexről készített reprodukciók is. A kiadással mégsem lehetünk teljesen elégedettek. A fakszi mile kötése értelmetlen. A kódex jelenlegi kötéséhez semmi köze, a mai könyvkötő művészet-hez képest régies. Nem sikerült a kódex kötéstáblájának belső oldala és a kézirat első lapja közé beilleszteni a címet és a kiadásra vonatkozó adatokat. A tanulmánykötet pedig már az első olvasás közben szétesik. Időállóbb kötet érdemelt volna.

Wehli Tünde

GARAS KLÁRA: A Szépművészeti Múzeum. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1976) szti. l., 18+147 kép; A Szépművészeti Múzeum Képtára. (A Szépművészeti Múzeum tudományos munkatársainak közös műve) Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1977) 86 l., sztl. kép

Minden eddiginél nagyobb szabású és árágabb albumot jelentett meg a Szépművészeti Múzeum képtáráról a Corvina a moszkvai Izobrazityelnoje Iszkusstvo kiadóval közösen. Elsősorban a képek megnövekedett száma – 147 tábla, legalább a fele színes, és 18 kisméretű fekete-fehér reprodukció különbözteti meg ezt a könyvet a korábbi, három kiadást is megért 190 forintos fajtától; fontosabb azonban a szövegben mutatkozó eltérés. A szokásos, a múzeum és a gyűjtemények történetét elbeszélő bevezetőt itt igényes képmagyarázatok sora követi. Jobban mondván: a képek mellett keskeny hasábján szedett szöveg magában foglalja a műre vonatkozó teljes művészettörténeti tudásanyag lényegét, kulturtörténeti és történelmi összefüggéseit. A tömören, rendkívül világosan megfogalmazott kis cikkek olykor érzékeltetik a multbeli vagy éppen zajló tudományos csatározásokat, s

nem hallgatják el a kutatás ma is bizonytalan pontjait sem. Kár, hogy mindezt nevek és irodalmi hivatkozások nélkül kénytelen megtenni a szerző – ám Garas Klára műve így is tulzottan igényes a könyv rendeltetéséhez ("értékes ajándék") képest.

A tartalmi gazdagságot azonban maradéktalanul ellensúlyozzák a kiállítás hiányosságai. A Kossuth Nyomda most sem tett csodát a színes reprodukciókkal, és nem volt szerencsés a keskeny szövegcsíkokat a lapok belső szélére tördelni. A bizalomgerjesztő külső borító (részlet a Korszós lány-ból) után lehangozó a Múzeum egészoldalas "portéja", a fekete-fehér emlékeztető képekből pedig több kisebb többet ér.

A "Vezető"-nek nevezett kis formátumu ismeretterjesztő kiadványt egy korábbi hasonlóból ujitották. Az 1971-es változathoz kiemelték a Régi és a Modern Képtár anyagát reprodukciókkal és rövid kísérő magyarázatokkal bemutató fejezeteket, kiegészítve a kortárs gyűjtemény öt darabjával. H. Takács Marianna, Kovács Éva és Pataky Dénes szövege elé most Urbach Zsuzsa írt előszót, ez egy fontos információval egészíti ki a nagy albumét: a kiállításokat Pigler Andor és Genthon István rendezte.

Jávor Anna

GERSZI TERÉZ: A németalföldi rajzművészet két évszázada. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1976) 33 l., 64 tábla, magyarázó szöveggel. A Szépművészeti Múzeum legszebb rajzai I.

Új sorozat első köteteként jelent meg Gerszi Teréz könyve – "Válogatott mesterművek a Szépművészeti Múzeum XVI–XVII. századi anyagából" – : 64 változatos technikájú rajz színes, eredeti nagyságu reprodukciója műelemzésekkel és bevezető tanulmánnyal. Az album a művészetkedvelő közönség számára készült, a múzeum állandó kiállításán nem látható anyagának remekeit mutatja be. Gerszi Teréz előszavában külön hivatkozik a grafikák készülő szakkatalógusára, majd fölvezolja a rajzok származástörténetét és jellemzi a németalföldi műveknek – több, mint 700 lap - a gyűjteményben elfoglalt helyét.

Az ezután következő mintegy 25 oldalas kitűnő tanulmány tömören összefoglalja a németalföldi rajzművészet történetét a 16–17. században, a legfontosabb történelmi adatokkal alátámasztva ezuttal nem ellentétpárokkal, hanem "a két rokon művészet kölcsönhatásaként" jellemzi a flamand és a holland fejlődést. A 15. század végétől, nagyjából Bosch működésétől számítják az önálló rajz megjelenését, az addig egyeduralgó táblaképfestészet mellett új műfajok – sokszorosított grafika, falkárpit, üvegablak – és újfajta munkaszervezés teszik lehetővé és szükségessé az előkészítő, majd autonóm igényű rajzok elterjedését. A romanisták által közvetített reneszánsz törekvéseket B. van Orley, M. van Heemskerck és Frans Floris lapjai képviselik a könyvben, az Itáliában, Prágában és Münchenben működött késő manierista művészek közül J. Speckaert, B. Spranger, P. van Vianen és F. Sustris műve szerepel reprodukción. A budapesti gyűjteményben Goltzius és Jan de Gheyn által reprezentált 1600 körüli átmeneti stílusorszakban, jellemző módon, az egyes mesterek grafikai munkássága meghaladja egyéb műveik jelentőségét és színvonalát.

Gerszi Teréz a történeti áttekintést a valóban meghatározó, kiemelkedő művészi teljesítményű központok, illetve egyéniségek rajzművészetének bemutatása köré szervezi. Különösen fontos írásának szemléltető ereje akkor, amikor a gyűjteményben, így a könyvben művel nem szereplő mester, pl. Bruegel vagy Van Dyck stílusáról kell a tanítvány-, hatás- stb. -viszonyokat is érzékeltető jellemzést adnia. Szerencsés bőségben, kivételes teljességgel vonultathatja fel a válogatás Rembrandt különböző korszakait reprezentáló hét rajz mellett követői, F. Bol, G. van den Eeckhout, S. van Hoogsraeten lapjait is. Rubens egy akt-tanulmánnyal szerepel, az előképül szolgáló metszet rajz-eredetijének reprodukciójával együtt. A szerző minden műhöz közli a legújabb, a korábbiakat magában foglaló irodalmat, s ahol az lehetséges volt, a rajz előképét, vagy az utána készült metszet, falkárpit kisméretű fényképét, a fellelt variánst vagy analógiát.

A képdalakat kísérő szöveg a mű adataival és a vonatkozó művészettörténeti megállapításokkal, eredményekkel – köztük néhány speciális, a műfajra vonatkozó információ, pl. a bevett, illetve egyéni technikák kapcsolata a stílussal – bővíti a bevezetőben közölt ismereteket, így a kétfajta megközelítés, a történeti és az inkább elemző mintegy kiegészíti egymást.

A bibliográfiáról még annyit: a 16. századi rész valamennyi lapjánál egyedül az 1973-ban Amsterdamban megjelent, s ithon jóformán hozzáférhetetlen szakkatalógusára hivatkozik a szerző, ez az adat tehát aligha vezeti be a feltételezett olvasóközönséget a szakirodalomba. Ugyanez okból pedig rejtve marad, hogy számos rajz, többek között a közölt Sustris, Goetzius, Jan Muller meghatározása

éppen Gerszi Teréz érdeme. A történeti és kvalitásbeli szempontok alapján igényesen válogató szerkesztő Gerszi Teréz egyébként is szerényen háttérbe szorította saját kutató-énjét: Frederik van Valckenborch általa rekonstruált vázlatkönyvének egyetlen budapesti lapját sem közli pl. a reprezentatív album. Minden reményünk meglehet arra, hogy ez a jól sikerült, valóban szép kiállítású, műfajában példamutató könyv az egész sorozat színvonalát meghatározza.

Jávor Anna

MOLNÁR JÓZSEF: A török világ emlékei Magyarországon. Corvina, Bp. é. n. (1976) 126 l., sztl. kép

A jelen kiadvány rövid időn belül a második olyan könyv a Corvina gondozásában, amely a Magyarországon fennmaradt török építészeti emlékekkel foglalkozik. (Gerő Győző szintén 1976-ban megjelent munkájáról szóló ismertetőnkben l. *Ars Hungarica* 1977/1.) Örvedetes, hogy ennyire megelégnült az érdeklődés a téma iránt, még akkor is, ha a két kötet jellegét tekintve hasonló: nem lép fel a teljesség igényével. Pedig Molnár József megindul ebben az irányban, s néhány általánosító mondat és konkrét példa erejéig (Szülejmán türbéje, a szegedi vár, a budai, eszéki hajóhid, a vácducai vízmű) kitér az elpusztult épületekre, építményekre is, de nem halad végig ezen az uton.

"Az iszlám vallás és építészet" (5–8. l.) című rész színesen vezet be a mohamedán vallás kialakulásának s a vele párhuzamosan megjelenő kultikus helyek jellegzetességeinek kérdéskörébe. Vitára készített viszont az a megállapítás, hogy "a három világrészt átszövő mohamedán építőművészet a 14. század elején hozta meg utolsó csodálatos virágait." (8. l.) A szerző által is "az egyetemes építészetet" gazdagító alkotásként aposztrofált Tadzs Mahal pl. a 17. században épült, a szultándzsámik nagy részét is a 14. század után emelték, s még az Alhambrát is csak a 14. század végén fejezték be. Végül török vonatkozásban a 16. században alkotó Szinán sokoldalú munkásságát is a mohamedán építészet egyik kiemelkedő csúcának tekinthetjük.

"Az oszmán birodalom"-ról (9–10. l.) írottak néhány tömör mondattal vázolják fel a törökök gyors terjeszkedését, egyben építészetük jellegzetességeit és újdonságait.

"A török világ hazánkban" (11–23. l.) fejezet talán a legjobban sikerült része a munkának. Nemcsak széleskörű forrásismeretet árul el, hanem határozott koncepciót is (nevezetesen, hogy a török alatt sok minden épült a hódoltság területén), amelynek alátámasztására a szerző ügyes kézzel válogat szemelvényeket. Különösen érdekesek a Zrínyi téli hadjáratának pusztításairól szóló idézetek (bár a forrás tulszaira jó lett volna felhívni a figyelmet: Pécsen nem lehetett 6–7000 ház a városfalakon belül, sem 2000-nél több kereskedő bolt), valamint a mevlevi dervisek táncát leíró részlet. Hasonlóképpen lényeges a török emlékek későbbi pusztulásáról valló néhány adat. Szerencsés az is, hogy ezzel párhuzamosan szól az érdeklődés jelentkezéséről és az első feltárásokról is. Kár viszont, hogy éppen az elmúlt 20 év feltárásait s rekonstrukcióit végző személyek közül senki sem említi meg név szerint, az OMF személtelenségébe burkolva őket. Nem lett volna érdemtelen felsorolni az OMF nyilvántartásában szereplő 18 török kori épületet sem.

A "Várak, hidak, dzsámik, fürdők" (24–33. l.) rész a magyarországi emlékek főbb csoportjainak általános jellegzetességeit tárgyalja, úgy, hogy közben az egyes épületekről is szó esik. E fejezet legfőbb újdonságát a várakról, hidakról és műszaki alkotásokról mondottak nyújtják. A szerző kitűnő építészeti felkészültsége révén nemcsak az egyedi tulajdonságokat látja és látatja pontosan, de az oszmán építészet általános szerkezeti jellemvonásait is biztos kézzel tudja megragadni.

A 34–122. oldalakon találjuk – az esztergomi emlékek egy részétől eltekintve típusok szerint – az egyes épületek leírását, illetve a róluk készült alaprajzokat, metszeteket és fényképeket. Ez utóbbiak némelyike a kiadvány nagy nyeresége (főleg a minaretekről készült részletek), Hegede Béla jó szemét és lencséjét dicsérik. Kérdés azonban, miért kellett a Tujgun pasa dzsámiról egy feltárás közbeni képet közölni, s a feltárás utáni állapotot miért nem rögzítették. Ezt az épületet egyébként Molnár József "az első »oszmánli módra« épített emlékünk"-nek jelzi (60. l.), megelégedve arról, hogy korábban (31. l.) maga is szólt a Tujgun pasánál korábban Budán működő Jahjapaszadá Mehmed pasa (1543–1548) által emeltetett Gül Baba türbéről és a Török utcai tekkéről. Hiányzik a kötetből a szigetvári Ali pasa dzsámi ismertetése, csakugy mint két pécsi dzsámi maradványainak bemutatása (Fehérpásáé és az Ágoston téri templomban levő töredéké), melyekről Gerő Győző munkájában olvashattunk, Molnár József többete viszont Arnaud pasa Egerben levő gyógyfürdője, valamint szemelvényei az elpusztult emlékekről. A képanyag gazdagabb (példaként a zsámbéki kútról, az esztergomi bástyákról, a mosdó-medencékről készített felvételek emlithetők) és a könyv nagyobb alakja miatt is jobban sikerült Molnár

munkájában. (Némi szerkesztési bizonytalanság azonban, hogy a Császár fürdő három korai ábrázolása minden bevezető vagy magyarázat nélkül a Rudas fürdő ismertetése előtt kapott helyet.)

Néhány kisebb pontatlanság: Mohamed Medinába történő kivándorlását nem szerencsés még időzöjelek között sem futásnak nevezni (5. l.), a mohamedán időszámítás kezdete nem az arabok időszámítása, hanem az európai időszámítás szerint esik 622. VII. 16-ra (uo.); a musszala szó pontos alakja muszalla (6. l.); a Jóm el dzsuma kifejezés arabul jávm al dzsuma, jelentése pedig "a gyülekezés napja" (uo.), az otmánként szereplő kalifa neve magyarul Oszmánként adható vissza leginkább (7. l.); I. Selim csak a szunnita mohamedánokat tudta uralma alá vonni (9. l.); a törvényhozó szó pontos török alakja kanunf (s nem el kánun, ami "a törvény"-t jelent (uo.); Szigetvár már jópár éve nem község, hanem város (22. l.), II. Mehmedet a Hódító és nem a Győző építetonnal szoktuk emlegetni (25. l.), a kürszül csak az arab nyelvjárások egész kis hányadában jelent korántartót, a törökben inkább a Korán felolvasására és magyarázatára szolgáló emelvény értelemben használatos, ahogyan a szerző is írja a 6. oldalon – helye pedig nem kifejezetten a mimber közelében volt, hiszen többnyire a mihráb bal oldalán állt (26. l.); az ezán közölt szövege nem pontos, s az "Az ima éde-sebb, mint az álom" sor csak a kora reggeli imára szólításban szerepel – a teljes szöveg így hangzik a szunnita művezetnek ajkáról:

Allah a legnagyobb,
Tanusitom, hogy nincs más isten Allahon kívül,
Tanusitom, hogy Mohamed Allah prófétája,
Jöjjetek imára,
Tisztítsátok meg magatokat,
Allah a legnagyobb,
Nincs más isten Allahon kívül.

Th. W. Juynboll: Ezán, *Islam Ansiklopedisi*, Istanbul 1948, 429. l. (27. l.); a janicsár hadtestet nem orhán szultán, hanem fia I. Murád (1362–1389) szultán szervezte meg (31. l.).

Hányzik a kiadványból egy térkép és egy tartalomjegyzék, a sok kép közepette ugyanis elég könnyű elveszteni a tájékozódás fonálát.

A bibliográfiával kapcsolatban (124–126. l.) megjegyzendő, hogy Molnár József 1973-ban Ankarában megjelent kötetének címe a Macaristan'da ki szóval kezdődik, hogy a Harács-szedők és ráják című könyv szerzője Káldy - Nagy Gyula, hogy a török történetírók munkáinak fordítói is szoktak közölni, végül, hogy Gerő Győző munkái közül egyet sem említ meg Molnár József (bár az igazsághoz hozzá tartozik, hogy Gerő Győző irodalomjegyzékében sem szerepelt Molnár József neve).

Összegezve megállapítható, hogy Molnár József jól szerkesztett, szépen állított, érzékletes stílusban megírt munkája hasznos összefoglalása a magyarországi török építészetre vonatkozó ismereteknek.

Dávid Géza

KÖPECZI BÉLA: "Magyarország a kereszténység ellensége" – A Thököly felkelés az európai közvéleményben. Akadémiai, Bp. 1976. 371 l., 49 kép. A képanyag válogatása és a Függelék Cennerné Wilhelmb Gizella munkája.

KÖPECZI BÉLA – R. VÁRKONYI ÁGNES: II. Rákóczi Ferenc. Gondolat, Bp. 1976. 462 l., 98 kép. A képanyagot Rózsa György állította össze Bánkuti Imre közreműködésével.

A két munka nagyrészt az 1670–1720 közé eső félévszázaddal foglalkozik, amelynek középpontjában a magyarországi függetlenségi mozgalmak – a Thököly felkelés és a Rákóczi szabadságharc – álltak. Az alábbi néhány sor azonban nem e kitérő könyvek szövegére, hanem illusztrációs anyagára szeretné felhívni a figyelmet. Az első könyvet ugyanis mintegy 50, a másodikat pedig közel 100, a tárgyalt eseményekhez szorosan kötődő kép díszíti, s a szokatlanul gazdag anyagot a hazai történeti ikonográfia két legkiválóbb ismerője, Cennerné Wilhelmb Gizella és Rózsa György állította össze. A történet-szek általában igénylik a képes illusztrációt, s a hazai gyakorlatban többnyire ők maguk végzik a kép-anyag válogatását. De meglehetősen ritka az olyan történész, aki fel is keresi a képes dokumentumokat őrző gyűjteményeket, gyakoribb, hogy a könnyebb utat választva, illusztrációit korábbi képes kiadványokból veszi át. A különféle történeti munkákban ezért köszönnek azután már jó ismerősként ugyanazok az elmosódott raszteres fotók. Az önálló képválogatáshoz egyébként – ha a történeti téma a sokszorosított grafika korszakából, a 16–18. századból való – az illusztrálni kívánó történésznek

olyan speciális grafikátörténeti, művészettörténeti ismeretekkel is kellene rendelkeznie, amellyel aligha rendelkezik. Ezért a legtöbb melléfogás is ebben a korszakban adódik: 100 éves datálási tévedések, rosszul megállapított technika, fiktív ábrázolások előnyben részesítése hiteles helyett, légből kapott attribúciók, sokadik másolat választása az eredeti helyett stb. cseppet sem ritkán olyan törtémeszeknél, akik saját forrásanyagukat a legnagyobb forráskritikai igénnyel és filológiai hűséggel dolgozzák fel.

Ezek a megállapítások különböző történeti munkák kapcsán szűrhetőek le, bár van egyetlen olyan munka is, amely a fent elmondottakat képes egymaga is illusztrálni, ez a történeszek által készített A magyar történelem képeskönyve, Bp. 1971. De ez a kötet nemcsak vitatható képválogatásával, hibás képaláírásaival emelkedik ki a mezőnyből, hanem azzal is, hogy régi anyagának nagyrészt zömmel a 19. századi Történelmi életrajzok kezdetleges nyomataiból ollózta ki, bár a reprodukált műtárgyak nagyrésze budapesti közgyűjteményekben ma is megtalálható. A "legszebb" itt Mányoki Ádám II. Rákóczi Ferenc képe, amely feltehetően a László Fülöp készítette másolat századeleji, agyonretusált színes reprodukciója nyomán került a kötetbe. Van persze nem kis kritika is abban, hogy ha a történeszek két, művészettörténeszek által összeállított Magyarország történetének képeskönyve után is szükségesnek láttak ugyanolyan témában könyvet kiadni. Ugy tűnik tehát, hogy a történeti illusztráció kérdésében csak a történetész–művészettörténetész együttműködés hozhat megnyugtató eredményt, mint ahogy ezt Rózsa György és Spira György közös munkája, "1848 a kortársak szemével" is bizonyította. (Bp. 1973.)

Művészettörténeszek közreműködésével készült az itt bemutatott két munka is. Az elsőhöz csatolt függelékben Cennerné Wilhelmb Gizella Thököly és szabadságharca az egykoru grafikában címmel röviden vázolja a Thököly-téma megjelenési formáit, egymáshoz és a korszak politikai aktualitásaihoz fűződő kapcsolatait, majd egy – számos ismeretlen metszetet is közétevé – katalógusban leírja, s valamennyi alkotást képen is bemutatja. Uttörő a katalógusnak az a megoldása, hogy a képeket kísérő propagandisztikus szövegeket is közli és magyar fordításukat is adja. (Kár hogy az ilyen részletes katalógusban a műalkotások méretei már nem fértek bele.) A II. Rákóczi Ferenc életét bemutató kötetnél a képanyag összeállítója Rózsa György a hagyományosabb megoldást választotta, amikor a jól válogatott változatos anyaghoz csupán képjegyzéket mellékel. Ő is több, a Rákóczi szabadságharcral összefüggő ismeretlen ábrázolást közöl, s a képjegyzékben is talál módot arra, hogy új attribúciókat, ismert műalkotások provenienciáját meghatározó új adatokat tegyen közzé.

Cennerné Wilhelmb Gizella is és Rózsa György is már számos történeti munka illusztrálásában vett részt. A bemutatott két könyvnel azonban a történetész szerzők, kiadók és művészettörténeszek megtalálták azt a formát, amely a történeti munkát – a jól megválasztott illusztrációs anyaggal – hitelesebbé, megjelenésében esztétikusabbá teheti. Példájuk követendő a további gyakorlat számára is.

Galavics Géza

Barokk, klasszicista és romantikus diszlettervek Magyarországon. A katalógust összeállította BELITSKA-SCHOLTZ HEDVIG és BERCZELI A. KÁROLYNÉ, Magyar Színházi Intézet, Bp. 1976. 122 l., 15 kép (Színháztörténeti Könyvtár 6.)

Művészettörténetész számára igen hasznos kötettel jelentkezett a megújult Színháztörténeti Könyvtár: Belitska-Scholtz Hedvig és Berczeli A. Károlyné a magyarországi közgyűjteményekben található szcenikai rajzok, elsősorban diszlettervek katalógusát állították össze. A felső korszakhatár a szakterület kutatásában kijelölt 1837, a Pesti Magyar Színház megnyitásának éve, a legkorábbi emlékcsoport, az un. "soproni jezsuita diszletterv-gyűjtemény" máig is problematikus volta miatt nem került a katalógusba.

A közbeeső kb. 150 év diszlet- és jelmeztervei – esetenként a közöttük lelt és közéjük illeszkedő egyéb rajzok is – kivétel nélkül feldolgozásra kerültek, a külföldi vonatkozásokat szem előtt tartva. Külön, függelékben ismertetik Pietro Travaglia és Lorenzo Sacchetti vázlatkönyveit, terjedelmük miatt, hat reprodukcióval szerepel a kötetben Carl Maurer – a mennyiség mindhárom esetben a hazai színházművészetben elfoglalt kiemelkedő helyet is jelzi.

A katalógizálás módszeressége példamutató: az adatok rendszerét, a jelölések használatát egy előzetes "eligazító" magyarázza. A kötet végén a négyféle mutató – köztük a teljes Szakirodalom – lehetővé teszi, hogy ez az adattár valóban forgatható, könnyen kezelhető segédeszköz legyen. Az egyes

tételeket a tervező munkásságát röviden ismertető szabatos szócikkek vezetik be, ezek, úgy hiszem, alapvető információkkal szolgálnak a színház-történetet segédtudomány gyanánt alkalmazó művészet-történészeknek.

Jávor Anna

MOLNÁR LÁSZLÓ: Iparművészeti törekvések a reformkori Magyarországon. Akadémiai, Bp. 1976. 163 l., 154 kép

Könyv alakban került a szakma és az olvasóközönség nyilvánossága elé Molnár László immár tíz éve elfogadott kandidátusi disszertációja. Nyilván nem feladata a recenzensnek, hogy egy régen lezajlott és publikált vitát felelevenítsen, mint ahogyan másfajta várakozás előzi meg a szakterületen végzett kutatások könyvvé érett összefoglalását, mint a tudományos fokozat elnyeréséhez szükséges, az eredmények újdonságértékére erősebben koncentráló dolgozatot. Egy példa éppen Molnár Lászlótól: könyvében a herendi porcelángyártás történetének modern szemléletű összegzése legalább olyan jelentős, mint Stingl Vince uttörő kísérleteinek adatszerű bizonyítása.

A mű célkitűzése, hogy kijelölje az iparművészeti törekvések helyét és szerepét a reformkor társadalmi és gazdasági mozgalmában, a Végelet programadása nyomán az Iparegyesület keretein belül létrejött változások, az Iparműkiállítások regisztrálható eredményei alapján a polgári és a nemzeti igények megvalósulását hangsúlyozva. Munkájához mindenekelőtt a marxista tudományos társadalomszemlélet szintjének megfelelő, hasonlóképpen megalapozott iparművészet-fogalmat kellett a szerzőnek kialakítania, amely szükségképpen eltért az előző korok művészettörténetében alkalmazhatótól. Itt már nem az egyedi műtárgyak – s főként nem a chef d'oeuvre-ök – fennmaradt vonulatából kell a műfaj fejlődését kikövetkeztetni, a feldolgozás alapját a kialakuló gyáripar olykor szintén szórványos emlékei képezik.

Megoldásként kínálkozott Kossuth meghatározása: "A magas művészi színvonalú műipari tárgyakra alkalmazza először Kossuth Lajos az iparművészet fogalmát." Minthogy a "műipar" és "iparmű" terminusokat a termelés összefüggéseiben definiálja a szerző, a csupán kvalitásságukkal megkülönböztetett iparművészeti tárgyak esztétikai ismérveivel adós marad. A könyvben azután egyaránt találkozunk iparművészeti és "műipari" alkotásokkal – nyilvánvaló, hogy ez utóbbiak feldolgozása is alapvető jelentőségű az újjászülető vagy éppen induló hazai iparágak későbbi művészi törekvéseinek bemutatásához. Ellentétes folyamatot reprezentálnak a – polgári igény híján – kihálófélben levő műfajok, pl. az ötvösség jellemzésénél. Mégis, zavaróan széles a skála a legjobb iparművészeti színvonalat képviselő edényektől, butoroktól az elsőrendű posztógyári szövetmintákon át a giccs-kategóriába sorolható "himzett képcsékéig".

A reformkori eszmék iparművészeti vonatkozásait, majd az azok gyakorlati megvalósulását dokumentáló Iparműkiállításokat taglaló első fejezetek után műfajok, jobban mondva iparágak szerint tekinti át Molnár László az anyagot. Érthető módon a leghangsúlyosabb, a szerző sokoldalú hozzáértését, közvetlen anyagismeretét tükröző rész a keramika reformkori fejlődését, a manufaktúrális kőedényművészet és a porcelángyártás történetét bemutató két fejezet. Az üvegművészet a csehországi függvényeként európai színvonalra emelkedett a tárgyalt korszakban, biztos alapot teremtve a következő évtizedek látványosabb eredményeihez. A butorművészet alakulásánál a rajzi képzés és a szervezeti változások hatásait magukon viselő alkotások között egészen speciális együttesek is szerepelnek: középületek és közlekedési eszközök berendezései. A textilművészet legkorábbi gyáripari termékei közül sikerrel azonosított a szerző néhány eredeti kelmet, a viselettörténeti rész pedig a nemesi-nemzeti, illetve az azt felváltó európai divatu polgári öltözködést mint a társadalmi változások meglehetősen közvetlen vetületét tárgyalja. Szintén a polgárság újfajta szükségletei magyarázzák az ötvösségen belül mutatózó hangsúlyeltolódást, az ékszerművész és egy új műfaj, a vasplasztika előretörését.

A stílusok a reformkori iparművészeti törekvéseknél mint választható empire, népies, ujrokokó stb. "külső forma", a korra és műfajra jellemző egymásmellettélésben jelentkeznek – a szabadságharc utáni évtizedekben a változott politikai szituációt tükrözi a neobarokk feltükrökődése.

Molnár László iparművészeti szintézise a tárgyi emlékek felkutatásán, rendszerezésén túl a levéltári források, hírlapok és nyomtatványok adatainak impozáns mennyiségben történet kiaknázásán vagy új szempontú feldolgozásán alapul. Nem szerencsés azonban a tudományos apparátus szerkesztése: a pontatlanság látszatát kelti a lábjegyzetekben közölt hivatkozások és az irodalomjegyzék kettős vonulata. A források megjelölésének egzaktsága egyébként sem egységes szakmánk irodalmában: nemigen hasz-

nálatos például a levéltári jelzet és az első publikáció együttes jelölése, s végképp tisztázatlan, mi a helyes eljárás akkor, amikor egy részben már közreadott, illetve felhasznált forrásból új, a maga szempontjából fontos adatot kíván kiemelni a szerző.

Az említett, jobbra technikai jellegű hiányok másodlagosak Molnár László megelőző publikációi és a jelen összefoglalás – egy, még a nagyművészetek területén is bizonytalanul jellemzett korszaknak a kevés előzménnyel rendelkező iparművészettörténet-írásán belül új módszerrel közeli feldolgozása – teljesítményének elismerése mellett,

Jávor Anna

KÓSA LÁSZLÓ: Néphagyományunk évszázadai, Magvető, Bp. 1976. 101 l. (Gyorsuló idő)

Kósa László írása a képzőművészet és népművészet kölcsönhatásait vizsgáló művészettörténeti számra szempontokat és hozzáállást meghatározó jelentőségű. Rövid terjedelme ellenére nemcsak áttekintést ad a népművészet és folklór minden területét érintve, (mikor melyik fontosabb) azok alakulásáról az első emlékektől napjainkig, hanem meghatározza helyüket, jelentőségüket, jellegüket is egy-egy korszakon belül. Így válik hiteles megállapításra a művészettörténetben gyakran felbukkanó nézet ellenkezője: a népművészet nem az ún. nagyművészet provinciális változata, hanem a közösségi műveltség bomlásával, a 13–14. századtól önállósul a népi kultúra, mint a kettéváló műveltség egyik területe. Mindkettőnek létrejön a saját provinciális változata.

Igen meggyőző a szerző azon gondolatmenete is, miszerint a hivatalosnak nevezett magas kultúra és a népi között döntő szakadékot jelent a fogyasztás jellegében beállt változás a 18. században: különbségek állapítottak meg a nemesi és paraszti használati tárgyak közt a parasztokat érintő tiltások révén. Így gondolhatjuk, hogy a műtárgyakat, mint a fogyasztás cikkeit igényelték a magasabb társadalmi rétegek, viszont – feltételezésünk szerint – az új stílus, Kósa által logikusan már nem népinek, hanem parasztnak nevezett kultúra termékei, azok gazdagsága, színessége éppen párhuzamos jelenség a másik fél művészetigényével: erőteljesen és tudatosan művészi szándékkal készülhettek, szemben a korábbi idők elsősorban használati szempontokat figyelembe vevő, mértéktartó diszkrét tárgyival.

Tudjuk, a 19–20. sz. fordulóján a képző- és iparművészek, művészeti írók körében fokozott érdeklődés jelent meg a népművészet olyan alkotásai iránt, amelyek éppen a használhatóságot szem előtt tartva funkcionális felépítésűek, szerkezetükben egyszerűek. Az ő véleményük szerint a középkor óta hagyományozottak. Azóta elég nagy ellentét van a nézetek, mind a művészettörténet, mind a néprajz területén. Egyikük állítja a konok hagyomány hagyományvoltát, másikuk nacionalizmusnak nevezi a néphagyományban nemzeti hagyományt látó, feleleveníteni akaró művészi törekvéseket. Kósa okfejtése bizonyítja, hogy a nemzeti kultúra teljes szétválásának betetőzőjeként megjelent, felülről jövő tudatos elkülönítés következtében a parasztivá váló népi kultúra jellegzetessége: újítások nem születtek, a középkor végi életmóddal együtt az épületalaprajzok, butorfajták is a 20. sz. elejéig változatlanul hagyományozódtak. Következésképp elmondhatjuk: a századforduló művészei tették meg az első lépést afelé, hogy a hajdanvolt nemzeti kulturát újratereítsék, kodályi értelemben: "S eljön az idő, mikor a művelt réteg a néptől átvett hagyományt újra átadhatja a nemzeti közösségnek, a nemzeté vált népek."

Keserű Katalin

HOFER TAMÁS és FÉL EDIT: Magyar népművészet, Corvina, Bp. 1975. 59 l., 638 kép

A népművészeti kiadványok még mindig nem pótolják azokat a hiányokat, amelyeket az olvasók és a tájékozódni szerető emberek a néprajztudománytól, különösen a népművészettől megkívánnának. Az eddig megjelent művek közül napjainkig a legkeresettebbek és a legjelentősebbek a Magyarország Néprajza II, Diszítőművészet, Bp. 1942, Malonyay: A magyar nép művészete I–V. Bp. 1907–22; és Fél-Hofer-K. Csilléry: A magyar népművészet, Bp. 1969. című kiadványok. Ez az utóbbi könyv vállalkozott arra, hogy képet adjon a magyar nép művészetéről, a népművészet parasztság körében betöltött szerepéről; a különböző alkotók és stílusok bemutatásával vállalkozva az egyes tájegységek, népcsoportok művészetének összegzésére. Sajnos ez a könyv is csak nagyon alacsony példányszámban jelent meg, s nem elégítette ki a fennálló igényeket. A szerzők akkor így határozták meg munkájuk célját: "könyvünk nagyobbik része képekből áll, s ezek a képek – néhány kivétellel – tárgyakat ábrázolnak. Egy tárgy-gyűjteményt nyújtunk át tulajdonképpen az olvasónak."

Ugyanezen szerzők – most K. Csilléry Klára nélkül – megírták a magyar népművészet egy másfajta, magasabb szintű összefoglalását, s ami a könyv gyors elfogyását, óriási keresettségét illeti, mutatja, mennyire valós igényeket elégít ki a kiadás. Szükséges és hasznos az ilyen jellegű néprajzi mű, mely a szakma embereihez éppugy szól, mint az egyszerű érdeklődőhöz.

A könyv szerzői a népművészet társadalmiságának bemutatására törekedtek, társadalmi funkcióját elemezték. Céljuk a "népművészet sajátos minőségét" bemutatni, ennek elérése érdekében a tárgyi világ jelentés-szféráit elemzik részletesen. A népművészeti tárgyakat, mint rituális cselekmények részeit vizsgálják s jelentésük sokértelműségét, többértékűségét, "szemantikai gazdagságát" hangsúlyozzák. Ez a többértékű jelentés az akkori ember számára, a rituális cselekmények minden résztvevője számára egyaránt ismeretes volt. A kommunikációelmélet jólismert modelljét – üzenet – kibocsátó – felvevő – alkalmazzzák a szerzők a népművészeti tárgyak jelentéseinek elemzésénél, amely jelentéseket a népművészetben gyakran az egyes tárgyakat díszítő szimbólumok hordozzák.

Az elemzett tárgyak többsége a múlt század közepén, vagy e század elején készült. A tárgyak stílusának bemutatásával a szerzők a népművészet folyamat jellegét hangsúlyozzák. A 19. századot mint az új paraszti népművészeti hullám kibontakozásának korszakát határozzák meg, részletesen elemezve a létrehozó gazdasági, történelmi változásokat. A kialakult népművészetet "olyan falusi társadalmak formálták ki, melyekben az emberek közötti kapcsolatok rendje a paraszti hagyományon alapult, s az emberek a paraszti értékrend szerint gondolkodtak"... "s ebből a hagyományból jöttek a tárgyi világ felépítésének elvei".

Az utolsó másfél évszázad népművészetéről rajzolt körképben a népművészet különböző továbbélő vagy kivirágzó stílusait, az ízlés megváltozását, alakulását, a díszítés fellazulását ill. a tuldizsitettséget, s az aktív népművészeti központok kialakulását, a népművészet elburjánzását a falvak alakulásával szerves egységben vizsgálják a szerzők.

A paraszti tárgyi világ vizsgálatát a szerzők kiszélesítik a magyar népművészet egészének, főbb sajátosságainak vizsgálatával, s az európai népművészetben elfoglalt helyének meghatározásával. A kötet célja: "lefordítani – érthetővé, felfoghatóvá tenni – egyes emberi életformák, kulturák jelenségeit más életformában, más kultúrában élő emberek számára". A könyv ennek a célkitűzésnek maradéktalanul eleget is tesz. Hiányossága viszont, hogy nem tér ki a népművészeti tárgycsoportok bemutatására, az etnikai tájegységek művészeti arculatának megrajzolására, vagy egy-egy típus fejlődéstörténetére. Mindez inkább az olvasónak – a könyv úgy íródott, mintha a szerzők előző ilyen témájú könyvében elmondottakra építene s így fejtené ki elméletét.

A könyv képanyaga tematikus sorrendben, gondosan válogatva, színárnyalataival is érzékelteti a mai felvételek és a régi fotográfiák közti különbséget, méltó képet adva népi tárgyaink szépségéről, sokféleségéről.

Gergely Katalin

K. GYURKOVICH TIBOR: Sterio Károly. Corvina, h. n. (Bp.) 1976. 25 l., 55 kép, sztl. ábra (A művészetet kiskönyvtára 108.)

A lexikon szerint Sterio Károly a "hazai polgári romantika jeles mesterei közé tartozik" – ez itt afféle átmenetet jelent a biedermeier és a nemzeti romantika kategóriái között. A kismonográfia szerzője – a Sterio-képek oadaadó gyűjtője, a teljes oeuvre-katalógus összeállítója –, helyesen, nem bonyolódik a tizenkilencedik század korszak- és stílusfogalmainak szövevényébe. K. Gyurkovich Tibor a művészpályára felrajzolásakor kiemelte a változatos életműben rejlő egyetlen arra érdemes festői problémát: alaposan, olykor szeretetteljes tulzásokkal elemzi a mozgás ábrázolását. A reprodukciók többsége a nyilvánosságtól elzárt műveket, köztük több finom akvarellt mutat be. A korokban népszerű sportképek közül "Ali a versenyló" és "Gróf Széchenyi István lóháton" láthatók a könyvben.

Jávor Anna

SZÉKELY GYÖRGY: Edward Gordon Craig. Gondolat, Bp. 1975. 190 l., ill. (Szemtől szemben)

A színháztörténész Székely György a szecesszió elhanyagolt, pedig átfogó jelentőségű területét: a színház-művészetet, s annak a művészettörténet szempontjából legnagyobb újítóját, a Gesamtkunstwerk szellemében dolgozó E. G. Craigt ismerteti meg olvasójával. Új- és legújabbkori művészettörténet-írásunk meglehetősen figyelmen kívül hagyja a színházművészetet, holott az – s erre a legjobb Craig példája –

éppugy magán viseli a korstilus jegyeit, mint bármely más művészet, és képzőművészeti vonatkozásai is vannak. És itt nemcsak azokra a művészekre gondolunk, akik mint diszlet- és jelmeztervezők közreműködtek rokonszellemű színházi produkciók létrejöttében, hanem a megújuló színházművészet egészére, melyben meghatározó szerepet kapott az alkotó jellegű (nem illusztratív) diszlettervezői -szinpadtervezői munka, s mint ilyen, megtermékenyült a komplex színházról.

Székely György Craig elméleti műveinek fordításával, Magyarországon levő kiadatlan leveleinek közlésével és más források idézésével rajzolja meg Craig portréját, aki elérte, "hogy a Testvérművészetek – a Zene, a Festészet és a Pantomim – ... közös erővel alkották újra az Elfelejtett Művészetet: a Színház Művészetét" (G. Robertson), aki mindezt megtoldotta a fény esztétikai tulajdonságainak kibontásával, a színpadi kompozíció mozgáslehetőségeinek kidolgozásával a lényegében színész nélküli színházban, mint képzőművészeti alkotásban. A negyedik dimenzió létrehozásával a 20. század művészetének izmosként ujjafelfedezett nagy célkitűzését, az időbeliséget is a képzőművészet részévé tette.

Székely hangsúlyozza Craig fellépésének szecessziós jellegét, a kivonulást a naturalizmus őrösségébe fulladt színházi világból. Felveti egy idézetben e kivonulás gyökerét: a görög színházhoz való visszatérési szándékot. Ugy tűnik, nemcsak a szecessziós plasztikának, művészetfilozófiának (Fülep), az élet és művészet egységét valló művésztelepeknek (Gödöllő), a görög mondákat látóki erővel meglevenítő, görög és nemzeti mitológiát ötvöző festészetnek (Wypianski) volt termékeny talaja, ihletője a görög kultúra, hanem az egész szecesszió (Babits, Isadora Duncan). De szecessziós volt Craig majd minden elmélete, munkája, így a mozgáselmélete is (kidolgozva I. Duncan hatására), miszerint a színpadon élő figurát mozgó vonalként képzelte el a hatalmas diszletelemek között. Nem véletlen, hogy éppen a vonal mozgásképzet-keltő tulajdonságát megfogalmazó W. Crane volt Craig egyik első tisztelője. Ezt a vonal-létet hangsúlyozták Craig színpadi ruhái is, az ún. szalagruhákat, a bő redőzött görög viseletet imitáló, azt a szecesszió vonalkultuszával egyeztető laza "jelmezek". (Kár, hogy ezek rajaiból nem ad izelítőt a könyv, pedig már megjelentek Magyarországon reprodukálva a Magyar Iparművészet 1914. évfolyamában.) Szecessziós volt Craig művészetének látomásos volta is. Helyesen említi a szerző Blake-et előképként, aki az egész angol szecesszió fő ihletője volt a művészetek egységét megvalósító oeuvre-jével, a lebegő, testetlen alakok hajladozásaiból képi rendet teremtő, a ritmust és harmóniát szinte szimbolizáló műveivel. Craig megállapítása szerint is e kettő a művészetek közös törvénye, s a művészetek egybeolvadása: a festészet, az irodalom zeneisége, a zene festőisége éppen a szecesszió korának és a szimbolizmusnak sajátja. E vonatkozásban Craig ideális színpada szimbolikus. Nem a jellemekek ábrázolásra, realizmusra törekedett, hanem jelképek kapcsolatának megteremtésére, a viszonyok látványban való érzékeltetésére. Szecessziós, de egyben Tolsztojra is emlékeztető (lapjában közölt Tolsztoj-írásokat) az a gondolata, mely a művészi ábrázolás témáit a "nagy élettényekben" jelöli meg, amik nem egyebek áhítatosan szemlélt hétköznapi dolgoknál, s amik a szecessziós festészetnek (Gauguin, Nabik) is fő témái voltak. És szecessziós Craig szeretet-elve, mint minden alkotótevékenység forrása, a szecessziós műhelyek, egyesületek összetartója.

Nem véletlenül említettem magyar példákat Craig művészetével rokon jelenségeknek. Hevesi Sándorral, a Thália Társaság (diszletek Gulácsytól), majd a Nemzeti Színház rendezőjével rendszeres levelező viszonyban állott. Hevesi ugyanazt a mindenben csodát látást tartotta a művészet lényegének, mint Craig. Kettejük kapcsolatára is visszavezethető, hogy Magyarországon a század első két évtizedében a kiemelkedő európai színházakkal (Berlin, Moszkva) egyenrangú művészet született, ahol a színpadtér alapja ugyan-csak a görög színpadszerkezet volt (Hamlet, tervező: Ujváry Ignác), s egyik legfontosabb mozgatója a világitás, mely követni és kifejezni tudta a színpadi mozgást. Bárdos Artur a világitást "az egész dráma stílustartalmát kifejező formaképletnek" tartotta. A színpad másik alkotója, a deszka is megjelent nálunk, mint amiből "nagy sikokat és fejedelmi lépcsőket lehet építeni", s "ezen a színpadon jelentőséget kap az az egyszerű mozgás is, hogy egy ember felmegy egy lépcsőn" (Márkus László). Színházművészetünk ezen eredményei azonban feledésbe merültek. Napjainkban látunk itt-ott olyan színházművészeti műhelyt kibontakozni, ahol a képzőművészeti alkotómunka craigi értelemben jut terméghatározó, látványkomponáló szerephez, s alkalmanként craigi, architektonikus színpadképpben nyilvánul is meg. Ezt a visszatérést a századelőhöz nemcsak színházművészetünk megújodásához tartjuk szükségesnek, hanem a képzőművészet számára is új lehetőségeket, kibontakozást, tér- és időbeliség felé mutató gazdagodást kínáló volta miatt is.

Keserű Katalin

Alapos művészettörténeti kutatómunka, igen sok tanulmány, cikk feldolgozása és a művek sorának elemzése, valamint kítűnő szépirói készség eredménye Bernáth Mária Rippl-Rónai monográfiája. Indítva a két legfontosabb forrásértékű munkától: Rippl-Rónai József Emlékezéseitől és Genthon István esszéjétől, a művész arcképét csoportképben, ill. csoportképekben rajzolja meg. Már a tanulmányokat tárgyaló fejezetben (München) több új kutatási eredménnyel gazdagítja ismereteinket Ripplről, kiteljesítve a képet a kor müncheni akadémiai és művészeti életének bemutatásával. A Munkácsy segédjévé váló fiatal festővel kapcsolatban is elsősorban a kor Munkácsyját rajzolja elénk, hiszen Rippl e korbéli munkái teljesen Munkácsyhoz kötődnek. Igen világossá teszi Rippl gyökeres változását azzal, hogy egy fejezetet beiktat a festő életútja követésébe, a nagy kortársakról: Cézanne-ról, Seurat-ról, Van Gogh-ról és Gauguin-ról, megteremtve ugyanazt a feszültséget, ami Ripplt is a nagy kortársak, az igazi Párizs felé vonzotta. S a fordulópont, a Nő fehérpettyes ruhában c. festmény elemzésével elindítja Rippl-Rónait azon az uton, mely kibontakozásához vezet, a nagy barátokhoz (Nabik, a Revue Blanche köre), nagy művekhez. Ezek korabeli fontosabb kritikáit is közli. Ugy tárgyalja e műveket, hogy belé helyezze a sajátos vonásokat mutató francia szecesszióba.

Mi mégsem fordíthatunk ilyen hirtelen hátat a mesternek, Munkácsynak. Helyet kell adnunk Pewnyn Denise véleményének, aki szerint a Nő fehérpettyes ruhában című képen "Maga az alak nem egészen idegen sem megjelenésében, sem kecses mozdulataiban Munkácsy egyik-másik genre-figurájától," (Pewny: Rippl-Rónai József. Bp. 1940. 22. l.) A törékeny nőalak, mely további képein légiessé finomodik közvetve az angol esztétizmus hatása alatt is, megjelenik az Andrássy-ebédől faliszőnyegén. A szerző Rippl iparművészeti érdeklődését párhuzamosan tárgyalja a szecesszió általános iparművészet felé fordulásával. A Pirosruhás nő c. faliszőnyeg indokolja, hogy Rippl hasonló stílus grafikái is e fejezetben kapnak helyet (Les Vierges, Mályvák között), mint amelyek a legpregnansabban mutatják a francia szecesszió sajátosságait Rippl életművében. Téma és megfogalmazás tekintetében azonban legalább ilyen szoros a kapcsolatuk a festményekkel is, hiszen éppen a szecesszió vallotta iparművészet és képzőművészet stílusegységét, s maga Rippl-Rónai is. A faliszőnyegek ekkoriban éppúgy képi igénytelenséggel készültek (képszőnyeg), mint a festmények, csak megtoldva a sokszorosítási lehetőséggel. Rippl szecessziós (szintetista) festészetét és iparművészetét ezért nem szabad visszatekintve külön értékelni. (124. l.)

A megtalált stílus jegyében készült művek kiállítása, az 1897-es zárja Rippl-Rónai első nagy alkotói korszakát. Jogosan, hiszen a rákövetkező néhány évben ez a stílusjegység nem jellemző rá. Azért is nevezhető az 1897-től 1901-ig terjedő időszak "Nyugtalan éveknek". Ez évek terméke Rippl egyik főműve, a Maillolról festett portré. A festmény a szintetizmusból való továbbjutás egyik lehetőségét mutatja: a körvonallal meghatározott, de belülről plasztikussá tett (szin, ecsetvonás) formákból való cézanne-i képépítkezését.

A Maillol-portréhoz képest az enteriőrök világa, Rippl 1902-8 közötti termése visszalépést jelentett. Visszalépést a korábbi enteriőrök felé (Öreganyám stb.), csak oldottabb előadásban, kevésbé zárt kompozícióban. Az Amikor az ember visszaemlékezéseiből él c. kép az 1892-ben festett Alkonyat egy intim szobában c. képre utal, annak meghatározó kék színére, mely Cézanne, Gauguin ily tárgy műveinek is jellegzetes színe, háttere volt. De az összetetésből kiderül a különbség is: az egykori, határozott kontúrokkal szigorú rendben tartott világ most elmosódik. Az 1897-8-ig terjedő korszak enteriőr-világát ezért nem tarthatjuk előzmény nélkülinek sem, szemben a szerző véleményével (148. l.). Az enteriőrök szerkezete azonban azonos marad: Rippl szembenézetből ábrázol, egymás mögé helyezett képsíkok képviselik a tér mélységét. Kivált az említett két mű rokonítható e szempontból. A sikeresség tehát a századelő Rippl-képein is jelen van, és a 10-es évek enteriőrjein válik majd ismét követhetőségé.

Ezek az enteriőrök azonban már új korszak termékei: az un. kukoricás festésmódé. Igen világosan tárgyalja a szerző Rippl e festésmódja létrejöttének okait, amit az eddigi kutatás még nem oldott meg. A Vadak festészetét Magyarországra áttűtető Czóbel Béla hatását mutatja ki benne. A hanyatlás éveinek bemutatásakor viszont kevésbé találó viszonyítási alapot keresett a szerző. A Kövezik a kaposi Fűtácát és az Édes jó anyám betegem c. pasztellek éppen nem a megelőző olajképekkel hasonlítandók össze, hanem a rokon kompozíciójú korai franciaországi művekkel: az 1891-es Ágyban fekvő nővel és az 1892-es Kuglizókkal. Ebből az összevetésből világosabbá válik a szigorú kompozíciós rend teljes felbomlása Rippl-Rónai utolsó korszakára. De ezt a korszakot nem is az említett művek fémjelzik, hanem iróportréi és önarcképei, kivált utolsó önarcképe, melynek igen szép megközelítésével zárul a Rippl-Rónai életmű ismertetése.

Hasznos és szép ötlet volt a szövegben felhasznált, Rippl-Rónairól szóló írások mellé függeléként a fontosabb, Rippl-Rónai-ihlette szépirodalmi munkák csokorba kötése. A kötet adatközlő részében talán csak egyet hiányolhatunk: a közölt képek jegyzékét, lelőhelyüket. A kötet az említetteket figyelmen kívül hagyva is teljes és mélyreható képet rajzol erről az Ady szerint "majdnem svihákosan gyönyörű, de mindenesetre legelőkelőbb férfiú"-ról.

Keserű Katalin

Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945–1975. Corvina, Bp. 1976. 471 l., 176 kép (Művészet és elmélet)

Képzőművészetünk 1945-tel kezdődő évtizedeinek történetét több szerző fölvezolta már: tudományos (és kevésbé tudományos, de nem kevésbé figyelemreméltó) publikációk sora fogalmazta meg korszak-felosztási problémáit, mutatta ki mozgásának fő áramlatait, kereste meg a rá ható külső-, illetve a szervezetében munkáló belső erőket, s mindeközben, természetesen, reprezentatív mestereit és mesterműveit.

Képzőművészetünk ez új, s máig folyó periódusának története azonban, az imént emlegetett sokféle buzgalom ellenére még megírásra vár.

Ellentmondónak tűnik, kétségkívül, az első pillantásra ez a két állítás. Pedig egyáltalán nem az, lévén az imént emlegetett folyamatok mindenike egymástól teljességgel független. És külön-külön szükséges. A skiccek földobása, az alkalmi áttekintések sora létrejöttékor megalapozott ugyanis egy további gondolatmenetet: segített az aktuális folyamatok kritikai és publicisztikai természetű interpretációjában. Az elemzés pedig (amit főntebb "megírásnak" neveztünk) éppenséggel most időszertű, a művészet és a művészettudomány szemszögéből egyaránt. Nélküle ugyanis egyre nehezebbé válik a művészet folyamatainak valóban figyelmes, tervszerű segítése: a mélyreható elemzés hiánya sokszor szubjektívvé teszi a jelenségek értelmezését a mecénatura intézményeiben. És nélküle nem léphet tovább megelőző – adatfeltáró és -csoportosító – korszakából a lehető teljességig – a művészet történetét az alkotástól a befogadásig elemző vizsgálódás mezéjére – a művészettudomány.

Ennek a munkának azonban számos előfeltétele van. Csak akkor végezhető el valóban – s nem lát-szateredménnyel –, ha féltreolva minden elfogultságot, illetve elemzés tárgyává téve minden eredményt, s előzményt, a lehető legszélesebb körben végzett tényfeltáró munkára alapozódik. Azaz: meg kell hozzá keresni az elmúlt esztendőik írásos dokumentumait (íratáit, brossuráit, kritikáit, könyveit), rekonstruálni kell vitáit, no és természetesen mindenképpőlőtt áttekinteni a bennük született művek lehető legtéljesebb sorát. Ha aztán mindezt elvégeztük, s túl vagyunk az összegezés első lépéseit jelentő rész-tanulmányokon is, elmondhatjuk: szilárd talaj van a lábunk alatt, s megfelelő építőanyag a kezünkben ahhoz, hogy rekonstruáljuk, majd láthatóvá építsük művészetünk új korszakának teljes rendszerét, megmutatván benne a történelmi, eszmetörténeti és szociológiai összefüggések egész hálózatát (s persze ügyelve arra, hogy konstrukciónk nyitott maradjon az új tények és az új összefüggések előtt is).

Ez emlegetett lépések közé tartozik kétségkívül az a Kritikák és képek című gyűjtemény, amelyet az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja gondozásában – bevezetőjét Aradi Nóra írta, az írásokat Nagy Zoltán, a képeket Lánicz Sándor válogatta – a Corvina könyvkiadó adott közre a Művészet és elmélet sorozatában.

Sorrendet tartva a kötet tartalmi rétegeiben, hadd ejtsünk szót először bevezetőjéről. Ez az írás ugyanis pontosan jegyzi a könyvet: a hozzá hasonló terjedelmű és feladatu összegezés szabványaitól eltérve, dolgoznak nem egy újabb deklaráció megfogalmazását tartja, hanem a bizonyságok számbavétele mellett a lehetőségek és a kétségek jelzését. Érdemes volna itt is részletezni, akár gondolatról gondolatra, ezt a tanulmányt, ám lehetetlen. Szerzője olyan tömören fogalmazza meg mondandóját, s vele oly nyugalommal fonja egybe a történések valamennyi szálát, hogy képtelenség írásából rezümét kivonni. Kénytelenek vagyunk hát megelégedni néhány – bevallható: önkényesen kiragadott – dolog fölemlítésével.

Mindenekelőtt annak jelzésével, hogy az írás megközelítésmódja – logikus összefüggésben a mögötte álló könyv tartalmával – elsősorban eszmetörténeti orientációjú. Aradi Nóra csak akkor utal benne személyekre és művekre, ha az a korszak "szövegösszefüggésében" kíván említést. Vagy ha – mint a tanulmány kitűnő megfigyeléséből következik – ezáltal korszak és korszakforduló karakterizálható, mint ahogyan a hatvanas években, s azóta tapasztalhatjuk (ezt a korszakot ugyanis, nyilvánvalóan nem ok

nélkül, valamennyi értékelése és összefoglalási kísérlete szinte kizárólag személyiségekkel és személyi teljesítményekkel, igazi és vélt főművekkel próbálja kipontozni, fragmentumokkal jelölve ki a tendenciák irányát és sokféle összefüggését). Kétségkívül igaza van egyébként akkor Aradi Nórának, amikor – részint e tendenciára célozva, részint már gyökereit is kutatva – megállapítja: "a korszak második feléről jóval nehezebben tájékozódhatunk az írott források alapján", mivel, "a kortárs művészettel foglalkozó írások összessége... nem tudott megbirkózni a művészeti életből áradó értékelativitással...". Am ennek – s az alábbiakat nem egy kritikus magamentegése írta ide – nem csupán a műbírálat kiállításcentrikus gyakorlata, illetve a művészeti mozgások sokfélesége az oka. Hanem legalább ilyen sullyal: az elméleti munka elmaradása, a döntéshozatalok nagyon sokszor személyre szóló, s ugyancsak relatív mércéjű tendenciája, a fejlődés valóban meglévő polarizáltsága – s hadd ne folytassuk a kölcsönhatásban végül is egymást erősítő tényezők felsorolását, hisz ismerjük őket jól valamennyien.

A Kritikák és képek szövegtöredékeit véve most már szemügyre, kétségtelen, hogy a válogatás nagyjából-egészéből megjeleníti az 1945-től 1975-ig tartó időszak képzőművészeti életét és a mozgását irányító eszmerendszer alakulását.

Dicséretnek hangzik ez a mondat, pedig csupán tényt közöl. Nagy Zoltán alapos, jó munkát végzett. Választásai átgondoltak, a közölt írások valóban jellemzőek, összességükben pedig rendszerbe állanak, s hiven írják föl a maguk idejének tendenciáit és erővonalait.

Igaz, a közlemények egy része – főleg a második és a harmadik korszak reprezentánsai közül néhány – az antológia súlyának és gondolatmenetének sérelme nélkül kicserélhető, más írásokkal pótolható lenne. Az Őtsemkzött Somogyi Józseffel például nem érdektelen írás, de helyét jobb lett volna egy szelesebb horizontu – s terjedelmileg is bővebbre szabott – válogatásban keresni, nem itt. Ebből a kötetből nyugodtan ki lehetne emelni, nem hagyna irt maga után. Tulontul nagyra sikertült aztán a könyvben a "neoavantgarde" körüli publicisztikai hevíltetű (és színvonalu) viták idézetsora. Nagyobbta a valódi súlyánál, e túlnöveléssel még tényleges jelentőségét is megkérdőjelezve. (Kivéve azt az egy, nem nagyon valószínű esetet, hogy Nagy Zoltán éppen ezen a problémakörön kívánta demonstrálni vitáink ügyetlenkedő "módszertanát", helyesebben a módszeresség teljes hiányát.) Hiányzik viszont a válogatásból – e sorok írójának legalábbis – a Kritika pár évvel ezelőtt zajlott "Képcsarnok-vitájának" föliidézése. No, nem a színvonalá miatt, hisz az se volt különöb a többinél; hanem mert olyan tényekre világított rá, amelyeket általában szemérmes homályban szoktunk hagyni, pedig – tetszik vagy sem – festészetünk állapotának javarészt éppen ezek a "képcsarnoki" ügyek és ügyeskedések az okai. Jó volna hát, ha nem igyekeznének őket a szőnyeg alá söpörni. A megirandó magyar művészettörténet – legalább a háttérben – semmiképpen sem nélkülözheti ezeket a szociográfiai tényeket sem (a szorosabban vett szociológiaiokról már nem is beszélve), ha valóban szándéka meghaladni elődeit.

A magyar művészettudomány első ujkori antológiája valóban jó munka, a kötet megfelelő módon, hitelesen közvetíti a szövegeibe fogott korszakot, kitűnően megkülönbözteti eszmetörténetileg is a benne foglalt három kisebb periódust, jól megvilágítja összefüggéseiket és különbségeiket.

Egyébként ez, tudniillik a különbségek és az összefüggések valódi dialektikája a Kritikák és képek legfontosabb tanulsága. Szövegeiből ugyanis félreérthetetlenül kitetszik: az 1949-cel kezdődött korszak eszméi (és tévedései) csirájukban már az 1945 körüli periódusban is jelen voltak. Ék Sándornak. A képzőművészet időszakos kérdéseiről írt 1946-os dolgozata például szinte pontosan előrevetíti a következő korszak mércévé tett esztétikai tévedéseit a téma, a tartalom (sőt, a tárgy) fogalmainak összevonásával, majd összezavarásával. De nem csak ennek leszünk a tanui. Nagy Zoltán gondosan és elfogulatlanul válogatott: elénk tette a különböző irányzatok – vélt vagy valódi erejű – deklarációit, az állításai elvi alapvetéséül szolgáló szövegeket, valamint azoknak a vitáknak a dokumentumait, amelyek ez irányzatok közt kipattantak az idők során. Szerencsére az sem zavarta a szerkesztőt, hogy nem csupa gyöngyszemet kellett föl kutatnia és sorbaállítania. Mert van ezek közt az írások közt föltöbbsébb naiv, féltudományos és egyszerűen vulgáris "alapon" született rabulisztikával éktelen is. Közlésüktől azonban nem volt szabad visszariadni. A kor ugyanis éppenhogy velük teljes, szemérmes elhagyásuk pedig – már megint – a régi nyomra vezetne bennünket éppen most, amikor el kell azt hagynunk,

Van aztán még valami ebben az alig-négy esztendőben, aminek jó végre a dokumentumával is találkozni. Kétségbevonhatatlan ugyanis, hogy ez az az időszak, amely először keltette fel az új közönségben a művészetekhez való közeledés vágyát, sőt, első beteljesülésükig is eljutatta őket (egyebek közt a fűrgén dolgozó, számos kiállítást nyitó Fővárosi Képtár tevékenysége révén).

A fordulat évét követő további fordulatok képzőművészeti megjelenése – tudvalevő dolog – föltöbbsébb radikális volt. De hogy mennyire, azt akik nem éltek, most érezhetik meg Révai József és Horváth Márton beszédei olvastán. – Ahhoz azonban, hogy meg is értsék, itt kell elolvasni a gyűjtemény végé-

re került Horváth Márton-cikket – Művészetpolitika husz év távlatából – amely feltárja a megnyilatkozások belső okait és külső, politikai összefüggéseket.

A Kritikák és képek e korból vett dokumentumainak fontos tanulsága Derkovits értékelésének változása. A szövegek sorából ugyanis pontosan kiderül: Derkovits festészetének kezelésmódja – elutasítása, vagy elfogadása, elemzésének módja – rendkívül karakterisztikus egyrészt a korszak léggörére, másrészt az eszmék rendszerének alakulására, a művészettudomány önmagára találására.

Képzőművészetünk történetének ezután következő fázisa az 1957-es Tavaszi Tárlattal, s a körülötte felcsapó vitával kezdődik – annak ellenére, hogy sem a tárlatnak, sem a vitának nincsen folytatása a további esztendőben. A konszolidáció folyamata a képzőművészetben nem ezeken az alapokon indult meg; s a munka nem is volt mindig egyenletes – és egyenletes eredményeket hozó. A művészeti kritika és publicisztika mindenestre nehezen vacaklódott ki a régi normatívák és dogmák mércévé tételének módszerei közül; nem kis mértékben a kiállítási élet "fölpörgésének" eredményeképpen.

Tudtuk már a Kritikák és képek megjelenése előtt is, a könyv pedig most megerősíthet benne: ez új körülmények közt a kritikai és a művészettörténeti publikációkban nincsenek igazi, elemző, előbbre jutó viták. Inkább párhuzamos monológok folynak, vagy ad hoc értékelések és összegezek sorjáznak a periodikák, s az újságok lapjain. Következésképp pedig – a jelen antológia oldalain, Őszinte helyzetfeltárás ez és – tul azon, hogy tanulságos – megszivlelendő is. Mindnyájunk számára.

Ami végezetül a kötet képanyagát illeti: a bemutatott művek sora – amennyire a szűkös terjedelem engedte – követi a bevezető elemzés és a szövegválogatás tartalmát és ritmusát. Mindenből látunk benne egy keveset, általában vitathatatlanul jó és ideillő munkákat. Százhetvenhat képtől több nem is nagyon várható.

Horváth György

ARADI NÓRA: Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben. Kossuth, Bp. 1976. 242 l., 152 kép

Pár esztendeje, A szocialista képzőművészet jelképeiről megjelent kötetének előszavában Aradi Nóra tett egy ígéretet – hiszen mi másnak lett volna vehető megállapítása: "Az ábécérendbe foglalt címszavak köre nem lezárt és természetesen nem is zárható le. Szükségképpen nyitott azért is, mert – amint arra egyik-másik összefoglalás is utal – több témakörben és több irányban várható új motívumok, új szimbólumok születése. . . A munka nem tekinthető továbbá lezártnak a természete, jellege miatt sem. Tulajdonképpen első kísérlet és egyben "javaslat" arra, hogy áttekintsük azt, ami a szocialista képi szimbolikában mai ismereteink szintjén összefoglalható, hozzátéve. . . hogy egy majdani teljes, vagy megközelítően teljes feldolgozás semmiképpen sem lehet egyetlen kutató munkája és valószínűleg nem nélkülözheti a gépi adatfeldolgozás gyorsító eszközeit sem."

Ez a mostani kötet, a Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben, föltétlen ennek az ígéretnek a gyümölcse. Legalábbis ezen az uton jár, itt lép tovább, a reménybeli teljes kör újabb cikkelyét fogya be a feldolgozás folyamatába.

Témája, s ebből következően vizsgálati módszere ugyan eltér a jelképeket kutató, s az egész műveket e jelképek alapján csoportosító és tárgyaló előd-kötettől – hiszen a Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben történeti megközelítéssel, s ennek megfelelően kronologikus csoportosítással dolgozó, teljes kompozíciókat interpretáló könyv – ám a megközelítés iránya nem szabad, hogy megtévesszen bennünket. A tárgy, a szocialista képzőművészet, s benne a művek egyik rendkívül jelentékeny csoportja, végső soron mind a két megközelítésben azonos.

Sőt, az elemzés módszere sem válik el olyan mereven egymástól, mint ahogyan azt az iménti – kétségkívül sarkított – szembeállítás sejtetheti. Ebben a könyvben ugyanis végeredményben logikus lépés valósul meg: Aradi Nóra a magyar képzőművészet utóbbi évszázadának válogatott darabjain demonstrálja a javasolt ikonografikus megközelítés használható voltát.

Mégpedig kétféleképpen. A bemutatás egyik területe a konkrét képelemzések felépítése: bennük csaknem teljes tisztsággal valósul meg a jelképek kódrendszerével operáló kutatás interpretációs modellje. A másik terület a feltárás: a művek rendelkezésre álló masszájából a szocialista képzőművészet ikonográfiái szempontjai szerint történő válogatás életképes, sőt, fölöttébb tanulságos voltának gyakorlati igazolása.

A Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben kétségkívül mind a két célját elérte – s eredményeképpen egy egészében hiteles, részleteiben pedig izgalmas történelmi összefoglaláshoz juttatta a hazai művészettörténet-írást.

Érdemét két további tényező is növeli. Az egyik, hogy a szerző témaválasztásával és -felfogásával a magyarokon kívül a nemzetközi kutatást is fontos szempontokhoz juttatja: az osztály -, illetve az osztályt és sorsát képviselő típus-sor - képzőművészeti megjelenésével, s megjelenítésének történetével ugyanis még sehol sem foglalkoztak (pedig, mint e kötet is tanúsítja, érdemes). A másik, hogy a Munkásbrazólas a magyar képzőművészetben nem csupán a lezárt korszakok eredményeinek számba vételéhez alkalmas rendszert modellez; olyan koordinátákat ad, amelynek mezőibe behelyezhetjük a kortárs műveket is, majd az általuk jelölt pontokat összekötve fölrajzolhatjuk a napjainkban lejáró folyamatokat, meghatározhatjuk nehézségeink természetét - s ha választ adni nincs is módunk rájuk, a kérdések pontos megfogalmazásával mindenesetre előbbre vihetjük a feleletek kialakulásának folyamatát. (Aradi Nóra két dologra hívja föl itt elsősorban a figyelmet: a típusok jegyeinek egységteljesítésére és az attributumok átalakulásának - életünk gyors átforgódásából, eszközeink kicserélődéséből, a munka természetének megváltozásából következő - folyamatára; és figyelmeztet a logikus következményre is: nem szabad a helyzetből a természetnél gyorsabb kiutat keresni - a képi általánosítás folyamatának meg kell érnie ahhoz, hogy a mi korunk jelképei kialakuljanak!)

Végezetül idekiváncokozik egy megjegyzés, immár nem a szerző, hanem a kiadó és a nyomda munkájától: az ilyen természetű, végeredményben nem kis mértékben képeivel közlő könyv a mostaninál szerencsésebb formátumot, okosabb tördelést érdemelt volna, továbbá jobb papírost és gondosabb nyomást, hogy a megjelentnél tisztább képanyag mutathassa be a kiválasztott műveket.

Horváth György

NÉMETH LAJOS: Kondor. Corvina. Bp. 1976. 33 l. 9 + 25 kép

Németh Lajos Kondor Béla első értő, elemzői, értékelői közé tartozik. Indulásától kezdve kísérik figyelemmel Kondor művészi utját cikkei, tanulmányai. Összegző munkája az album bevezető tanulmánya. Németh Lajos nem egyes művek (csomópontok) kiemelésével mutatja be Kondort, mert az életmű nem bontható "fejlődési" szakaszokra úgy, ahogy a múlt és közelmúlt művészei esetében. Műveinek stílusa mindvégig változatlan, legfeljebb kisebb minőségi eltéréseket észlelhetünk a művészi tömörítés megvalósulása tekintetében. Stílusa nem kapcsolható a kortárs egyetemes művészet irányzataihoz sem, azok hatására nem módosult, viszont - ugyanúgy, mint azok - széles körben hatott, forma-, gyakran stílusátvételre készítette más alkotókat.

Kondor életműve egy gondolatkör érzelmileg telített megnyilvánulása, körüljárása, akárcsak a kortársi művészet más jelenségei: az egy személyhez kapcsolható stílusok, irányzatok, melyek alkotójuk fellépésekor teljes fegyverzetben jöttek világra, s változatlanul - legfőképpen variációkban - nyilvánulnak meg az életművekben, mintegy sorozatot alkotva. Kondor mint jelenség tehát szorosan kötődik az 50-es, 60-as évek képzőművészeti világjelenségéhez, aminek jellemzője: az egyetemes művészettörténeti tapasztalatok és a kor problémáira való reagálás egymás mellett élő, de eltérő egyéni stílusokban (ezen belül változatlanul) nyilvánul meg. Németh Lajos helyesen érzett rá e döntő különbségre a hagyományos és a kondori életmű között. Tanulmányát úgy építi fel, mintha az egy mű elemzése lenne, amely mű a teljes oeuvre maga.

Történelmi-társadalmi viszonyok, a motívum- és szimbólumkör, a formavilág érzékeny és beható ismertetései az elemzés főbb fejezetei, utalásokkal azokra a művekre, melyekben a szóban forgó kérdés a legpregnansabban nyilvánul meg. Az életmű elemzés ilyenformán műfajokra, művészeti ágazatokra, technikákra való tekintet nélkül valósul meg, s az összegzés így lehet egységes. Ezek alapján indokolatlannak tűnik Kondor fotóinak kiválasztása festményeitől, grafikáitól, hiszen azokkal egyező szimbólumrendszer valósul meg bennük hasonló technikákkal, amit a fotóapparátus csak kiegészít. Napjaink művészettörténete, muzeológiája amúgyis törekszik arra, hogy a fotóművészetet mint a vizuális művészetek egy területét a többivel egységben láttassa. Amiért Kondor fotói mégis kiemelhetők az életműből, az nem más művészet-voltuk, hanem mert az elemzés szempontjai szerint felvetett problémák legteljesebb megvalósulásai a fotók, s mint fotók, ismét egy korjelenség megnyilvánulásai. Antonioni Nagytás c. filmjének valóságkutató szenvedélye is érződik Kondor önarckép jellegű fotósorozatán. A szimbolikus tartalma önarcképekben bővelkedő életműhöz a törekény valóság erejével járul e "romlandó" anyagu sorozat, (Csak sajnálhatjuk, hogy a reprodukciók közé nem került egy sem.)

Az életművet egységben láttató szerző kitér a tagolás egy lehetséges szempontjára, a sorozatszereltségre. Az életművek sorozatjellege - mint említettük - a kortárs művészet sajátja, ezen túl is az

egy-egy téma vagy forma körüljárása, lehetőségeinek kibontása sorozatban. Érvényesül a zenében, az építészetben, képzőművészetben. Kondor fotósorozatai (Én és a barátom 1972, Csend 1972) szervesen illeszkednek életműve egyéb sorozataihoz, önarcképnek tekinthető műveihez (Valaki önarcképe, monotypia, Zöld fej, olaj). A romantika művész-önarcképtípusának csúcát és végét jelzik e művei: a művész egyesíti magában az emberiség egyetemes problémáit, az önarcképjellegű művek azonban a végletesen feltett kérdések megoldhatatlanságát tükrözik. A művész nem hisz sem magában, sem másban, mint az emberiség szószólójában, megváltójában. Hiszen korunkra éppen a kiemelkedő személyiségek hiánya, a küldetéses művész típusának megszűnése, ill. az iránta tanusított közöny a jellemző. Sőt, a festőművész vagy grafikus mint egyetemes problémák személyes hordozója csak annyira érdekes, mint más, mint pl. az interjúalanyok. Köztük a művész csak az egyik, a társadalmi munkamegosztásban is csak az egyik. Ezért nevezhette önarcképsorozatát Valaki önarcképének, s e felismerés nyilvánul meg az alapvetően romantikus, elhivatott művész tragikus önarcképein. A Valaki önarcképe bárkié lehet.

Az öntudatos művészönarckép típusa a romantika szülötte. Már keletkezésekor kettős értelmű volt, hiszen sem a társadalom, sem az egyén nem kívánta, rendelte meg a művész alkotásait. A művész ezért kora társadalmi és művészeti problémái felé fordult (Delacroix), a művészet társadalmi szerepébe vetett hit és a művészi igazmondás lehetőségeinek kutatása táplálta öntudatát rangos megbízatások helyett. Azonban a társadalmi mozgalmakat irányítók között a művész helyzete perifériális, éppen mert nem az a főfoglalkozása. A művészet problémái pedig a társadalom széles rétegeit nem érdeklik. E kettősség tudatosodásakor jelent meg a művész mint bohóc, érezve saját bohócszerepét. Ez az ikonográfiai típus megjelent már Watteau-nál, de elterjedése a 19–20. század fordulójára tehető (Gauguin, Gulácsy, Picasso, Ensor, Rouault). Korunkban Fellini, H. Böll mellett Kondornál látjuk a művész-bohóc – szimbolika meglevenedését. (Esküvő, Cirkusz, Bohóc, Öreg udvarló c. képek) "Savonarola ur" is csak "a nők bálványa", holott hite, elhivatottsága szerint egészen más, új Krisztus szeretett volna lenni, nem ágáló marionettfigura, szurós tekintetű nő ellen hadakozó. A Darázs király szomorú tekintetében is megtaláljuk nyomát a művész-király-bohóc – önarcképnek. A király kezében tartott attributum nem az országalma, csupán egy rovar, aminek arca kísérteties hasonmása a királyénak. A koronás, glóriás szent fő (az aranyháttérben középkori festmények dicsőfényre utaló motívum) így egyben egy apró lény is, mint aminek a kézbentartott Savonarolát ábrázolta Kondor.

A darázs testének egyezése Kondor katasztrófajelképeivel ugyanakkor más kettősséget is feltár. Mint Németh Lajos írja: az agresszív, gyilkos gépezetté váló jószándéku emberi törekvést, azaz idézhetjük Kondorral, hogy "A tett halála az okoskodás" (Madách-illusztráció), de a tett ugyanakkor végzetes, mint Kondor rézkarca tanusítja: "Newton hitétől mentsen meg az isten" (Blake-illusztráció). A művészlét kilátástalansága egygyólvad a "jövőn" való munkálkodás fonákságával, s végzetes pesszizmizmust szül.

Az ellentétek (a romantikus Jó – Rossz) egyléte nyilvánul meg a Kettős fej c. műben is, mely lényegében a Két arckép pólusainak egygyólvadása. Ez az ikonográfiai típus új, amit Kondor Béla művészte teremtett. Ezért azt hiszem, a Kondor motívumkörét, szimbólumrendszerét értelmező fejezetben megemlíttet két arckép-, világcirkusz-szimbolika a további kutatások alapja lehet mind a kondori életmű ujszerűségének, mind összegző jellegének bizonyításában. Az utóbbihoz kívánczik a közvetlen előzmények megismertetése, az egészen más előjellel egymásba kapcsolódó Vajda Lajos-i kettős arckép, s méginkább a legkülönbözőbb technikákat ötvöző Korniss-önarcképsorozat, az Illuminációk (1945–46). Korniss Dezső függőleges-vízszintes képtengelyeinek sajátos arányrendszere Kondor számos művén megjelenik (Ezékriel, 1972). Korniss Illuminációin is az alapszerkezetet, az arc vázát ez a konstruktív rendszer adja. Kornissnál származtathatjuk e formát a 30-as években festett ház-fej azonosulásokból, Kondornál ez is felfedezhető (Kolostoralapítás I–II) a metamorfózis teljességében. A konstruktív szerkezettől (Pillinszky János arcképe) vagy abban megjelenő arc (Ezékriel), s ennek változatai (Veronika kendője, Valaki önarcképe): a szín-, a monotypia-, a litográfia-variációk, ezen túl a sokszorosító technikákkal adott belső variációs lehetőségek kibontakoztatása a teljes önarckép igényével Korniss Illuminációiból táplálkozik. Mindez nem jelenti azt, hogy Korniss művészetének megismerése Kondor életművébe változást hozott volna, vagy valamiféle fejlődést. De miként Derkovits vagy Dürer művészetéből, úgy Kornisséból is a magához illőt átvette Kondor, s ezért a példaképek, források sorában Korniss is megilleti egy hely.

Németh Lajos legfeljebb kiegészítésekre buzdító Kondor-tanulmányának szerkezete, stílusa, a bibliográfiai és biográfiai adatok a művészhez méltó mélységben tárják fel és érzékeltetik a korát teljességében értő, kifejező Kondor Béla ugyanezért tragikus életművet.

Keserű Katalin

FRANK JÁNOS: Szóra birt műtermek. Magvető, Bp. 1975. 354 l., 48 kép

"sohasem éreztem magam vendégnek a műteremben".

Alighanem ezzel a vallomással egyetlen ma élő művészeti író sem kezdhetné hasonló témájú kötetét, lévén Frank János bennfentességéhez képest, mindenki más szigorúan csak vendég. Éppen ezért portré-módra látott interjúalanyai olyan közvetlenül, olyan magátólértetődően nyilatkoznak elvi-esztétikai nézeteikről, életükről, terveikről, bánataikról, sikereikről, mellőzéseikről, hogy legtöbbször nem érzékeljük a médiumot, az írásos közeget, amelyen keresztül tudomásunkra jut az adat- és benyomáshalmaz. Ezek az interjúk minőségileg, műfajukban különböznek a jelentős tévés-rádiós személyiségek vezette kikérdezésektől. A zárójelben közölt reflexiók, a beszélgetést irányító kérdések, a vágások és a szerkesztés ugyanis nemcsak az objektív művészarc képet bontják ki, hanem az objektív művészarc képtől néha eltérő, néha azzal megegyező íróilag is kiválóan megformált figurát is. Mint ahogy a kötetben szereplő névsor sem valamiféle objektív keresztmetszet a mai magyar képzőművészet életéről, hanem szubjektív szelekció eredménye. Így logikus csupán, hogy korszakos jelentőségű művészek mellett kismesterek, nagy öregek mellett "majdnem" fiatalok osztoznak a kifaggyasztó dicsőségében.

Az eredmény: egy sajátos Frank János-féle kortárs művészet, amellyel lehet vitatkozni, lehet belőle hiányolni és lehet benne feleslegesnek tartani művészportrékat, de egy kétségtelen: évtizedeken keresztül fogják műkritikusok forrásként használni a Szóra birt műtermeket.

P. Sz. J.

SOLYMÁR ISTVÁN: Csohány Kálmán, Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 12 l., 16 kép

Csohány neve elválaszthatatlan a magyar grafika megújulásától, de nagyon is elválasztható a Kondor Béla nevével jelzett iskolától. Ez a besorolás egyben jelzi grafikuskunk legfőbb erényét és legtámadhatóbb pontját. Tény: elkérülte a Kondor-epigonok önismétlő manirjait, de megkerülte azokat a vizuális problémákat is, amelyet a felfokozottan látomásos, drámai grafika közvetített és népszerűsített nálunk a hatvanas évek derekán. Csohány legfőbb értéke az esztétikusan és értelmesen strített-szűkített vonalbeszéd, amely kerül a felfokozott érzelmeket és gyakran hajlik melankólikus hangulatokba. Jogosan kapott kisonográfia, de egyszerűsége jogosan kellett volna kapnia reális értékelést is. Solymár István művészportréja megbízható és pontos, elemzései nyelvileg szépek, gyakran költőien szépek, mégis adós marad a Csohány-életmű valódi karakterének meghatározásával. Még az alig egy ívnyi terjedelem is módot adott volna, hogy az egyéni stílus és ikonográfiai ismertetőjegyek tárgyalásán túl felfejtse a szerző a korstílus és a másodlagos avantgarde jegyek vitathatatlanságát. A Csohány-problémát nem tudjuk megérteni a sokszor és sokféleképpen elismételt "népi származék" elmélettel vagy a Kohán György párhuzammal, még kevésbé a Petőfi-Arany, Kondor-Csohány - nagyönis bizonyítatlanul csengő aránypárjaival.

P. Sz. J.

BOZÓKY MÁRIA: Lossonczy Tamás. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 15 l., 16 kép (Mai Magyar Művészet)

Ékesszóló elemzések, lírai túlfűtöttség, esztétizáló hajlam jellemzik Bozóky Mária kis könyvét. Ennek ellenére - vagy éppen ezért - nem tudjuk meg a legfontosabbat választott művészeről, nevezetesen Lossonczy Tamás valóságos kapcsolódását a kortárs európai művészethez, és ami még fontosabb, a közvetlen kortársakhoz, elsősorban Vajda Lajos rajzaihoz, pikturájához. Bozóky nagy ívben megkerülti témájának fő problémáját: ahelyett, hogy eldöntene az Európai iskolából kivált csoportnak, a "Négy Világításosoknak" a tényleges jelentőségét, az őket ért vádak jogtalanságát, netán jogosságát, újító szerepüket, netán epigonizmusukat, úgy elemzi Lossonczy "zenei indíttatású" művészetét, mintha "se rokona, se ismerőse" nem létezne a korban. A rehabilitációnak nem feltétlenül a legszerencsésebb módja, ha Kállai Ernő, Kassák Lajos vagy Hamvas Béla értékeit eltereljük és nem szembevesszük ezt a fajta láttató módszert a mai kritikus álláspontokkal, de az sem szerencsés ha indokolatlanul kozmetikázzuk az életrajzot és elhallgatjuk Lossonczy ötvenes évek-beli visszavonulását, kényszerű és másirányú tevékenységét.

P. Sz. J.

RÓZSA GYULA: Kő Pál. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 15 l., 16 kép (Mai Magyar Művészet)

Végignézve a Mai Magyar Művészet sorozatán, alighanem Kő Pál a legfiatalabb a kismonográfiát kapottak közül, a tanulmány lezárásának idején még a studiosokkal együtt állított ki. Felelősség ilyenkor mérleget készíteni és elkötelezettnek látszani akkor, amikor a művészpálya bármelyik pillanatában egy merész kanyarral olyan fordulatot vehet, amely a szerző szemléletétől idegen. Rózsa Gyula megtalálta azt az egyetlen lehetséges és etikus elemző módszert, amely ebben az esetben használható: érzékenyen – a fogyatékosokra is érzékenyen – magyaráz, és így nemcsak szép szöveg kerekedik a képek mellé, hanem hiteles lesz, és mélységet kap az értékelés. A művek erejéit összemosó parttalan jóindulat apológiát eredményező módszere helyett inkább a jó pedagógus fogásával él: a sikerült és kevésbé sikerült művek felfejtéséből ugyanis okul az olvasó, sőt, talán okul maga a szobrász is. Ami azonban ennél is fontosabb, Kő Pál ürügyén, de nem Kőtől függetlenül, felvázolja a modern magyar fafaragás stíluslehetőségeit, hogy végre értékben helyére kerüljenek a népies és klasszicizáló tendenciák, nyilván azért, hogy végre helyet kaphasson az új módszer is, jelen esetben a folklorisztikus – pop artos ihletés.

P. Sz. J.

KOVALOVSKY MÁRTA: Szenes Zsuzsa. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 46 l., 16 ill. (Mai magyar művészet)

A kismonográfia finoman értő műelemzésekkel, a művész életútját, törekvéseit, stíluselőzményeit és stílusokonyait bemutató tanulmánnyal világítja meg a grafikus és iparművész, a faliszőnyegekben is grafikus, grafikáiban gyakran sikserült, szőnyegszerű elemekkel dolgozó Szenes Zsuzsa munkásságát. Mind a művek témáiban, mind formavilágában érzékelteti a multbaforulás döntő jelentőségét, meghatározó szerepét. Gyulai Liviusz, Gross Arnold, Gácsi Mihály grafikustársaként, különböző iparművészeti csoportosulások tagjaként, a kortárs magyar művészet egy sajátos vonulatába ágyazva ismerjük meg Szenes Zsuzsát, s rajta keresztül azokat a csoportokat is, melyek szerepének, jelentőségének feldolgozására ösztönöz a szerző (Prizma 13, Komplex Textilstúdió). Eggyel azonban adósunk marad: a bátran képzőművészeti világot alkotó kortárs egyetemes iparművészettel, a gyári tervezésben részt vevő textilművészekkel, az iparművészet rendeltetésével (sokszorosíthatóság) való összevetéssel. Így a multba forduló Szenes Zsuzsának mint művésznek értékelése nem valósult meg teljességében, s az életmű eddigi szakasza se ide, se oda nem tartozónak, eklektikusnak, meglehetősen korszerűtlennek tűnik az olvasó előtt. Márpedig az iparművészeti boltokban kapható alkotások és a tényleges magyar iparművészet, ipari formatervezés közti éles szakadék, értékelésbeli zűrzavar, elméleti tisztázatlanság megszüntetéséhez az összevetésből származó eredmény bizonyára hasznosan hozzájárulhatott volna.

Keserű Katalin

SZABÓ GYÖRGY: Szántó Piroska. Corvina, Bp. 1976. 4 l., 12 kép

Szép sorozat szép darabja. Bár Szántó Piroska itt illusztrált lapjainak többsége – a sorozat megjelölt programjával ellentétben – inkább festmény, semmint grafika, a műfajszegés ebben az esetben önmagában is tartalmi többletét juttatja az olvasó-nézőnek. A Szántó Piroska művészetét körülíró közhelyek leggyakoribbja ugyanis festészetének grafikus jellegéről szól – éppen ideje volt tehát egy "festői" grafika-sorral válaszolni a tulpedáns osztályozóknak. Szabó György lírai hevületű írása nemcsak kongeniálisan jeleníti meg a mákok, lepkek, csontvázak "portréfestőjét", hanem intarziászerűen – és igen elegánsan – szövegébe építi a pálya történeti, esztétikai, életrajzi motívációit is.

FRANK JÁNOS: Szabó Vladimír, Corvina, Bp. 1976. 4 l., 12 kép

Vége egy jól megfogott Szabó Vladimír portré! A szerző ugyanis kesereg: Gross Arnoldén és Szabados Árpádon – tehát vérbeli képzőművészekén – kívül igazi elemzés még nem született. Frank János viszont nemcsak lebegőn könnyed módon írta meg az "egyszemélyes iskolát" nyitó, különös képességű művész portréját, hanem egzaktnak rendbe szedte az életmű ikonográfiai jellemzőit, sőt, kibogozta a sokforrású stílusművészettörténeti előképeit is. Hiányt talán egyetlen ponton éreztünk. A Szabó Vladimír-

féle rajz kialakulása idején valóban páratlan, egyedülálló teljesítmény volt. De nem ártott volna szólni valamit e stílus utóéletéről, nevezetesen a mai harmincéves grafikusfestő generáció legjobbjaira gyakorolt hatásáról, arról a vitathatatlan tényről, hogy a magányos mester átnyulva néhány generáció feje fölé, ugyancsak termékenyítően hatott a mai posztuszurrealistákra.

P. Sz. J.

FORGÁCS ÉVA: Kollázs – montázs, Corvina, Bp. 1976. 47 l., sztl. kép (Műhelytitkok)

Már önmagában is elgondolkodtató a tény, hogy a kötetet a Műhelytitkok sorozatában jelentette meg a Corvina Kiadó. Technológiai, ikonográfiai és stílus kategóriák tömegével birkózik a szerző – és tegyük mindjárt hozzá –, többnyire kiváló eredménnyel. Figyelmen kívül hagyva most az esszé pontos műfaji besorolását (amelyet csak a köznyelvi és köznapi értelmezése helyezhet indokoltan a Börművészeg, Agyagművészeg kötetek szomszédságába), és figyelmen kívül hagyva a képalírások mellett a technika megjelenésének pontatlanságait; eleven, érdekes írást kap a művelt átlagolvasó.

Érzékletesen, szépen elemez, Braque- és Schwitters-analizisei mintaszertek. A szerzőhöz érezhetően közelebb állt a kubista kollázs esztétikai, történeti bemutatása, stílusa ezekben a részletekben frappáns, meggyőző. Nyilvánvalóan a hiányosabb kelet-európai szakirodalom következtében az orosz futurista, korai szovjet kollázsok-montázsok tárgyalása elnagyoltabb, részletszegényebb. Egyetlen lényeges szemléleti pont tisztázásával maradt Forgács adósnak: az avantgarde és neoavantgarde kollázs-montázs fogalom jelentésbeli differenciálásával. A pop art világában, amely "rezzenéstelenül állja a művészek kritikáját, elgondolkodtató, hogy a közvetlen kritikai magatartást az ironikus dokumentátoréval cserélik fel" – írja, de ezen az elbizonytalanító mondaton kívül a braque-i applikációktól Oldenburgig töretlen fejlődési vonal rekonstruálására vállalkozik. És mert Forgács vonala töretlen, a kollázs-montázs ebben az interpretációban az environmentek, a happeningek és mindenféle objekt művészetek kétdimenziós előfutáráiként szerepel. A "technikatörténetet" figyelve mindez igaz. Eszmetörténetileg a fejlődés nem ilyen egyenes-vonalú.

P. Sz. J.

BAK IMRE: Vizuális alkotás és alakítás, Népművelési Propaganda Iroda, h. n., é. n. (Bp. 1977) 99 l., ill.

Bak Imre vállalkozása olyan űrt kíván betölteni, ami nem egyszerűen pedagógiai kérdés, nem is csupán a vizuális művészetek befogadásának problémája, hanem a vizuális kultúra (kommunikáció, művészet, gondolkodás) egészét érintő szemléleti alapkérdés. A vizuális kultúra hiányából adódó szemléleti torzulásokat veszi célba. Azon a társadalmi helyzeten kíván változtatni, ami ma Magyarországon oly nagy mértékben megnehezíti egy modern, strukturális-funkcionális vizuális szemlélet érvényesülését, a design területétől a városépítésen keresztül a vizuális kommunikációval és ennek értékszempontjaival foglalkozó művészeti jelenségekig. Rendkívül figyelemre méltó ez a kezdeményezés, még akkor is, ha – valószínűleg a szerző alkotóművészi gyakorlati tevékenysége miatt – számos elméleti-szemléleti bizonytalansággal és olykor sematizmussal találkozunk az olvasó. Különösen áll ez a Bevezetésre. Itt ugyanis egy, a továbbiakban is rendkívül fontos teoretikus probléma előkészítését nyújtja a szerző: a vizuális kommunikáció és a "hagyományos" művészeti jelenségek viszonyának kérdését. Miután felvázolja a látás fiziológiai és a "látva gondolkodó ember" pszichikai folyamatait, összefoglalja a vizuális művészetekre vonatkozó tanulságokat. Többek között ezt írja: "A vizuális közlés esztétikája az elemi vizuális kifejező eszközök esztétikai funkcióját vizsgálja, de a formai-térségi kifejező eszközök együtthatóságának figyelembevételével." Ez a megfogalmazás a – könyvben sehol nem tisztázott – "esztétikai funkció" fogalmát használja. A formai-térségi kifejező eszközök együtthatósága – természetes, a vizuális közegben realizálódó kommunikációs folyamatok "eszköznyelvi" szintjén is. Azt a kérdést azonban itt is megkerüli a szerző, hogy hogyan válhat értékkonstitáló rendszerré ez a közeg. Azaz hogyan változik minőségileg a vizuális kommunikáció értékprezentációvá. Ahogy Németh Lajos fogalmaz: "... a művészet nem csupán "üzenet", hanem értékvalóság, értékstruktúra is, az adott kor emberi értékshírájának érzéki-konkrét szimbolizációja..."

Amennyire helyes az a felfogás – melyet a szerző érvényesít is könyvében –, hogy a vizuális műalkotások csakis a vizuális kommunikáció egészében helyezhetők el, értelmezhetők helyesen, hogy mind keletkezésük, mind befogadásuk (azaz társadalmi létük), tehát strukturájuk a vizuális kommunikáció összrendszerében fogható fel, annyira egyoldalú az a szemlélet, amely nem képes felfedezni a vizuális kommunikáció sajátos típusait, eltérő funkcióit: amely végső soron nem tudja értelmezni a speciális értékkonstituáló rendszereket. Márpedig a Bak által többször is emlegetett közlekedési jelek, reklámok, stb. a vizuális kommunikációban játszott szerepüket tekintve más funkciót töltenek be (tehát más típust jelentenek), mint pl. Krushenick vagy Jasper Johns művei, ha mégoly közeli rokonainak tűnnek is az említett tárgyakkal, jelekkel. Ahogy Bak – egyik oldalról helyesen – a látás, vizuális gondolkodás szintjeit végigkíséri, és megpróbálja optikai, pszichikai tényekkel kiszélesíteni a vizuális kommunikációról alkotott képet (elsősorban a művészet hagyományosan merev határait elutasítva), közben megfelelnek a nagyon is sajátos információkat szállító kommunikációs típusok strukturájának minőségi elemzéséről. A társadalmi életben elsajátított konvenciókon alapuló denotációs kommunikációs típusok mellett a konnotációs (komplex) viszonyrendszereket meglehetősen elhanyagolja. Didaktikus rendszere elméleti sematizmusából következik az, hogy nem tudja megragadni a vizuális információk továbbításának azon típusait, melyek – konnotációs jelentésterheléseikkel, többletinformációkkal, reflexiós szintekkel – az információ-továbbítás során értéktermelő strukturákká szerveződnek. Ezzel összefüggésben Bak tanulmányának első részében többször egyoldalúan ismeretelméleti művészetfelfogással találkozhatunk. S ugyancsak ezzel áll összefüggésben az is, hogy a tanulmány kimondottan művészeti, művészettörténeti témájú részei meglehetősen nagy ugrásokkal kapcsolódnak az általános részekhez.

A művészetek történetileg változó eszközhasználatát – és ennek szemléleti vonatkozásait – Bak megkísérli a vizuális kommunikáció egészében elhelyezni: ugyanakkor az így felfogott eszközhasználatot nem képes minőségileg egységben kezelni az értékmanifesztációként funkcionáló műstruktúrával. Ebből adódóan mind a tanulmány második, mind pedig harmadik részében, alapvetően két különböző szinten mozog a szerző: egyrészt egy ismeretelméleti beállítottságu, mechanisztikus vizuális "eszköz"-szinten, (melyet pozitíve kiterjeszt a már említett irányba): másrészt a "kész" művészeti jelenségek szintjén, ahol az előbbi szint alapvetően más összefüggésben jelentkezik (nevezetesen a vizuális értékprezentáció szintjén mozgó műstruktúrában).

Nagyon hasznos és átgondolt a Függelék egész anyaga. Itt ugyanis Bak a maga alkotó gyakorlatában mozog, ahol a fentebb említett súlyos teoretikus ellentmondások nem jelentkeznek. Ugyanakkor a vizuális kreativitás fejlesztésén keresztül esetleg a praxisból kibontakozhatnak azok a teoretikus kérdések, melyeket az első és második rész nem oldott meg.

Hegyí Lóránd

Expozíció, Fotó/művészet, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan (A Hatvany Lajos Múzeum Füzetei No. 2, Sztl. I., ill.

A hatvani Expozíció c. kiállítás három generáció tagjaitól mutatott be a "képzőművészek kreatív fotóhasználatáról" tanuskodó műveket. A kiállítás rendezői, Beke László és Maurer Dóra nem csak hiányokat kívántak pótolni, nem is csak az 1970-es években jelentkező generáció egyik legsajátosabb karakterét – a fotó médiumjellegére épülő szemléletet – reprezentáló műveket akartak kiállítani, hanem reflexió tárgyává tették a "fotó/művészet" egész kérdését. Ehhez Beke László és Körner Éva tanulmányai nyújtottak segítséget.

Beke "Fotó/művészet" c. dolgozata nemcsak a 70-es években meglévő főbb avantgarde tendenciákat elemzi, hanem felrajzolja a 20-as és 30-as évek hazai – avantgarde – fotóhasználatának hatását is a következő évtizedekre. Ugyanakkor elméletileg tisztázza, mi tekinthető "fotó/művészetnek". Nem egyszerűen a hagyományos képzőművészeti műfajok és a "fotó/művészet", illetve a fotó és a "fotó/művészet" közötti határok megvonásáról van szó. Ezért a határok kijelölése nem jelent minőségi előrelépést. Beke a probléma gyökerét a fotóhasználat szemléleti-minőségi meghatározásában látja. Strukturális és funkcionális szempontok alapján, a fotó médium-jellegét állítja a vizsgálódás középpontjába. Ennek történeti módosulásait vizsgálja a továbbiakban. Fontos mozzanatot egy sajátos magyarországi "fotó/művészeti" periódusrendszer kialakításának igénye. Ez természetesen nincs részletesen kifejtve. Ugyanakkor néhány olyan kérdést is érint a szerző, ami a továb-

bi kutatásban fontos, és fontosabbnak tűnik, mint a rokon nyugat-európai tendenciák elemzésénél. Ilyen pl. a "fotó/művészet" (elsősorban a magyar avantgarde harmadik hullámában a fotómontázs) "kompenzációs" szerepe mind a 30-as, mind az 50-es években. Erre a kérdésre Kömer Éva is kitér tanulmányában, mikor a szovjet avantgarde film hatását elemzi. A probléma háttérbe szorul a 70-es években. Ez a generáció, úgy tűnik, technikai kérdésként kezeli a műfaj társadalmi-funkcionális vetületét. Másrészt "a tömegkommunikációs eszközök vitathatatlan társadalmi szerepe" (Beke) alapvetően megváltoztatja azt a helyzetet, melyben a fotó – médiumra irányuló – felhasználása művészeti újdonságként, gesztus-értékű mozzanatként fogható fel. Beke erre egyértelműen utal, mikor 1956 táján zárja le a fotómontázs-centrikus periódust. A fotó/művészet és a hiperrealista festészeti tendenciák összefüggésének elemzése, nyilván a tanulmány áttekintő jellege miatt, nem elég részletes. Erre azonban szükség lenne: nem csak a kiállításon bemutatott, ilyen problémákat érintő, rangos művek miatt, hanem a téma szélesebb elemzése érdekében is. Hiszen a "metanyelvi" önreflexió feladatát, éppúgy, mint a fotó objektívitas-értékének vizsgálatát, nem utolsó sorban a hiperrealista művek vállalták magukra.

Kömer Éva tanulmánya a "fotómontázs-centrikus" generáció egyetemes előképeit és szimbólum-rendszerét vizsgálja. A Kassák közvetítette orosz, ill. Bauhaus-beli konstruktivizmus hazai átalakulását elemzve a szerző rendkívül fontos jelenségeket állapít meg – természetesen bővebb kifejtés nélkül – a hazai avantgarde társadalmi helyzetére nézve. Kömer kimutatja, hogy a szociálisan elkötelezett avantgarde rendszerépítő kísérletei hogyan módosulnak a valódi közönség hiánya miatt. Bemutatja ezt egyrészt a műfaji keretek változásában (filmből fotó, fotómontázból festmény, azaz kollektív műfajokból táblakép): másrészt a szimbolika transzcendens irányba való eltolódásában, illetve szubjektívizálódásában. Az így létrejövő festészeti eredmények megértéséhez talán jobban kellett volna konkretizálni a nemzetközi konstruktivizmus hatását: mennyiben volt ez a korszakban domináns tendencia a magyar avantgarde harmadik hullámának tagjainál, s mennyiben érvényesültek emellett a franciás (kubisztikus-dekoratív) festői hatások, azaz az avantgarde táblaképfestészet tizes évekből öröklött szemlélete. Kömer tanulmánya szerencsésen egészíti ki Beke teoretikusabb bevezetőjét.

Hegyi Lóránd

Műleírás és műelemzés. A TIT Budapesti Szervezetének Művészeti Szakosztálya és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja által rendezett ankét előadásai. Kossuth Klub, 1975. márc. 17. TIT, Bp. 1976. 54 l.

A műelemzés, műértelmezés nem egyszerűen technikai probléma, mégis számos ember érezheti úgy, hogy nem képes a műalkotásokhoz közel kerülni, éppen mert semmiféle módszertani segítségre nem támaszkodhat a művek megértésekor. A TIT előadásain ez komoly probléma. Ugyanakkor a kérdés a 20. században kialakult "befogadói helyzet" egészét érinti. Erre mind Németh Lajos – modellként bemutatott – műelemzésében, mind Beke László elméleti tanulmányában kitér. Az interpretáció történeti modelljeinek vizsgálata áll Marosi Ernő tanulmányának középpontjában. Marosi Sedlmayr strukturanalizise kapcsán figyelmeztet arra az elméleti problémára, hogy az egyes művészeti korszakoknak megfelelő interpretációs típusok más korszakokra egyáltalán nem, vagy alig használhatók, ebből azonban nem következhet ezen korszakok művészetének elítélése (ahogy Sedlmayr tette), hanem új interpretációs módszerek kidolgozása a feladat. Mind Marosi, mind Németh Lajos előadása utal az eltérő interpretációs módszereket involváló eltérő strukturáju művészeti korszakok (funkció-korszakok) figyelembevételének szükségességére. Mezei Ottó a modern művészet történeti alakulása kapcsán, Francastelhez kapcsolódva, a vizuális "forma" új jelentéséből vezeti le az új interpretációs módszereket. Ebben döntő fontossága az "új rend" felépítése, új vizuális értékrend létrehozása, "egy kreatív gondolkodási séma felfedezése"-t manifestáló új minőségrendszer teremtése. A műalkotás kreatív-tárgyi (a "Forma") mozzanata mellett a kommunikációs mozzanat – történetileg szükségszerű – "zavarai" állnak Beke László előadásának középpontjában. Ezek a "zavarok" ugyanis történetileg meghatározottak, illetve nem feltétlenül zavarok: a kreatív befogadás mozzanatai. A négy előadást Szabó Júlia rövidebb tanulmánya vezeti be: a korrekt fenomenológiai deskripció szerepét hangsúlyozva. Enélkül ugyanis minden interpretáció önkényes, illetve a leírás maga is elemzés, interpretáció.

Hegyi Lóránd

Hozzászólás egy recenzióhoz

Az *Ars Hungarica* legutóbbi számában Érszegi Géza ismertette az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának egyik kiadványát: "Documenta Artis Paulinorum... " I. füzet. Mivel recenziója több évtizedes kutató munkám és gyűjtésem hitelét mélyen érinti, engedtessek meg nekem, hogy néhány tárgyilagos megjegyzést fűzzek hozzá.

Egy ilyen többkötetes műben, még ha több kutató kollektív munkája volna is, elkertülhetetlen, hogy hibák ne forduljanak elő. Ezekért tehát egyedül vállalom a felelősséget. Sajnos erősen rövidlátó szemem, jelenleg glaukomával és kataraktával is megterhelve, lehetetlenné tette számomra az eredeti középkori pálos oklevelek közlését, ez a mulasztás azonban az új kiadásban pótolható lesz. Így tehát a könnyebben olvasható ujkori elenchesok rövid közlésére szoritkozhattam csupán, legtöbbször sajnos "saját számíza szerint", amit főleg azért kifogásol Érszegi, mert történések számára sok fontos adatot így mellőzök. Mindig vitatható, hogy a közlendő szövegek válogatásában kinek mi az igénye és nem utolsó sorban mik a lehetőségek. Ha én minden történetileg fontos és nemcsak művészettörténetileg érdekes adatot közöltem volna, akkor annak a roppant anyagnak, amit évtizedeken keresztül átnézegtettem, legalább a tizszeresét összegyűjtöttem volna. De hol találni erre kiadót?

Azt is kifogásolja Érszegi, hogy az általa idézett egyik latin elenchus fordítását "félreértettem". Azonnal korrigálom tehát ezt a hibámat, mivel a latin nyelv nem probléma számomra. Tehát "A kiadvány latin szövege: - idézem Érszegit - *Controversia inter fratres de Kőszegh et de S. Cruce in insula Bodrogh ratione possessionis Chatár*. A magyar szöveg: *Vita a kőszegi és bodrogszigeti Szent Kereszt monostor között Chatár falu miatt, (213 L.)*" Ez tehát a félreértett szöveg. Az eredeti pedig így szól: "Az elenchus szövege: *Adiudicatoriae, in quibus certa controversa particula terrae intra possessionem Chatár fratrum de Kőszeg et de Sancta Cruce ac possessionem Nána magistri Kupe filii Samuelis de Chuza omnino in comitatu de Baranya existentes adiacentes adiudicatur magistro Vupe de et sequestratur a territorio possessionis Chatár*." Ennek precíz fordítását tehát most pótlom: "Ítélet, melyben bizonyos vitás földrész a kőszegi és szentkereszti testvérek (fráterek) chatári birtoka, valamint a Chuza-i Sámuel fia Kupe mester Baranya megyében fekvő Nána nevű birtokai között: az ítélet szerint Kupe mestert illeti és (ezt a földrészt) elkülönítik a chatári birtok területétől." - Pontatlanságom tehát, ha nem is bocsátható meg, mindenesetre érthető: művészettörténetileg nem fontos birtokjogi esetről van szó.

Nem tudtam mindig közölni pontosan, hogy a "dokumentumot" ki adta ki és kinek szól, hiszen nem oklevél került mindig a kezembe, hanem alig pár sornyi följegyzés, melyet azért érdemesnek tartottam megemlíteni: hibám, hogy ezt nem mindig jeleztem. Viszont Érszeginek azt a tájékoztatlan megállapítását kell korrigálnom, hogy a pálosrend nem monasztikus rend, amikor az. Középkori kolostorait következetesen monostoroknak írja Gyöngyösi és a többi pálos író, viszont a barokk-korit conventnek, claustrumnak, rezidenciának.

Budapest, 1977. április 22.

Gyéressy Béla

*

Hozzászólás Valkó Arisztid cikkéhez.

Az *Ars Hungarica* 1976. 2. számában Adalékok az Esterházyak budai palotájának építéstörténetéhez címen a szerző az ujabban hozzáférhetővé vált egykori családi levéltár anyagából számos adatot közöl a tervezett átépítéshez. E közléshez csatlakozik a 68. kép, ami Palotahomlokzat a 19. sz. elejéről aláírást visel.

A közölt terv Leopoldo Pollach (Pollack Mihály féltestvére) munkája az 1788-1794 évekből. A tervlapot - amely a tervező már elpusztult hagyatékában is szerepelt - többször közöltem, legutóbb Pollack Mihály (Bp. 1960. 72. oldal, 38. kép) c. munkámban. E közlésnél a felirat - azonos Valkóéval - helykimélés miatt elmaradt. A palota terv nagyjában azonos a palotahomlokzat tervével, amely - 65 x 41, 5 cm méretben - két példányban szerepelt e hagyatékban, felirat és aláírás nélkül. A hozzátartozó iratokból kitűnően Leopoldo Pollach Grassalkovich herceg számára készítette egy Bécsben építendő palota számára. Ez a Grassalkovich palota saroképület lett volna és rövidebb homlokzatu a budai palotánál. Abban is eltér, hogy kariatidák tartják a kapu feletti balkont, amit a tervező maga a bécsi izlésnek tett engedménynek tekint (Zádor Anna; Leopoldo Pollach és Pollack Mihály, AÉ. 1931 p.

12-47 és uő. Leopoldo Pollach, L'Arte 1963. Anno LXXI, p. 357) A két terv kétségtelenül azonos mester szinte egyező terve. Amikor először közöltem, jegyzetben hivatkoztam Kapossy János közlésére, aki e Grassalkovich tervet a Khuen Héderváry levéltárában is megtalálta.

Ez a két terv valószínűleg 1788-ban, esetleg néhány évvel később, legfeljebb 1794-ig készült. Ezt igazolja az a tény, hogy a már elpusztult Pollach hagyatékban a Palazzo Belgioioso (ma Galleria d'Arte Moderna) mappájában szerepelt, de az a tény is, hogy ez évek után Pollach nem keresett Bécsben megbízást. Grassalkovich és Esterházy hercegek mellett a Zichy grófoknak is tervezett ugyancsak kivitelre nem került vadászlakokat, egyiket – megjelölése szerint – Buda közelében. Hogy e tervet a megbízónak ajánkozva készítette-e vagy azok felkérésére, már nem eldönthető. Nem valószínű azonban, hogy olyan magas rangú építető, mint Esterházy, budai mesterrel terveztetett volna homlokzatot. Bizonyos azonban, hogy a kivitelnél, a felelősség vállalásánál, budai céhbeli mestert kellett igénybe vennie.

Egyébként L. Pollach műveinek jegyzékét is közöltem *Appunti sulle perdute Carte di Pollach cimen* (Storia Architettura II. 1975. 1. p. 13-20)

ZÁDOR ANNA



1. Szurecsány (Smrecany), oltárkép



2. Szmrecsány (Smrecany), templom



3. Ludrova (Ludrová), templom (fotó Moser Zoltán)



4. Ludrova (Ludrová), a templom szentélye (Foto Schopper)



5. Ludrova (Ludrová), Mária koronázása, freskó (Fotó Schopper)



6. Ludrova (Ludrová), Keresztvitel, freskó (Fotó Schopper)



7. Ludrova (Ludrová). A Szentlélek eljövetele (Fotó Schopper)



8. Ludrova (Ludrová), Szent Margit, freskó (Fotó Schopper)



9. Patóchi Zsófia sírmléke, 1583



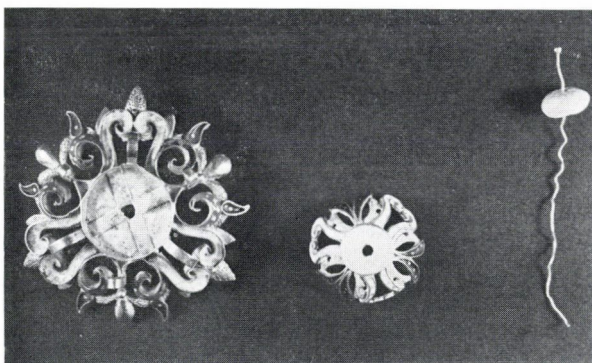
10. Patóchi Zsófia síremléke, fej felőli oldallap



11. Patóchi Zsófia síremléke, láb felőli oldallap

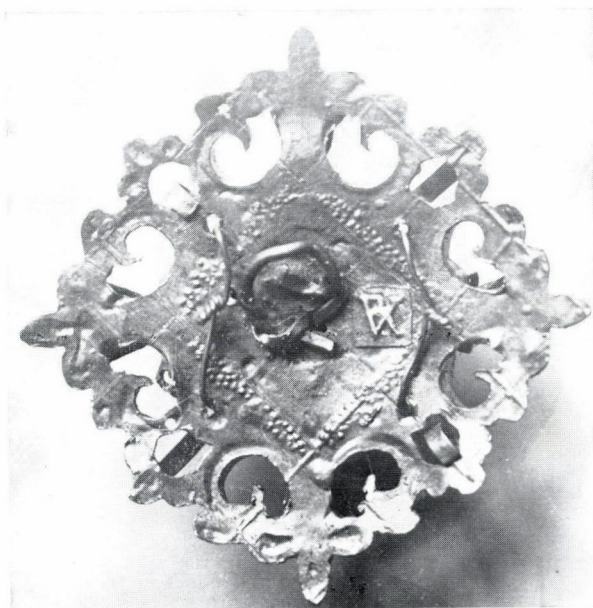


12. Kendy Zsófia gyűrűje



13. Az 1 számú boglártípus szerkezete

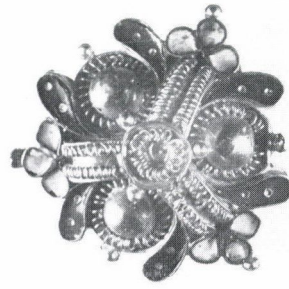
14. Az 1 számú boglártípus hátlapja VR mesterjeggyel



15. Az 1 számú boglártípus



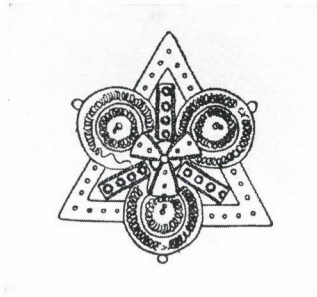
16. A 2 számú boglártípus

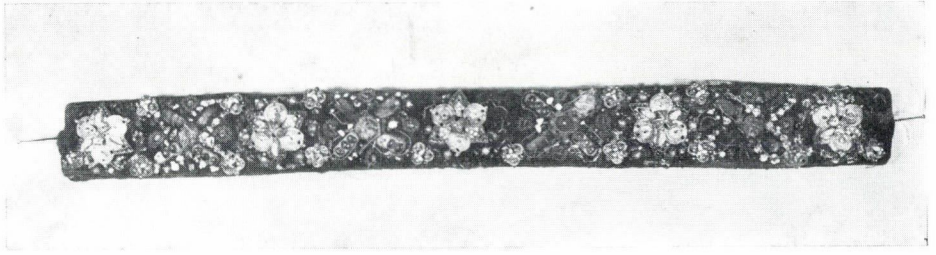


17. A 3 számú boglártípus

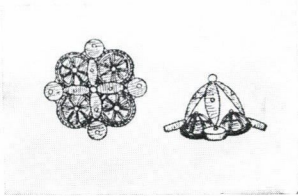


18. A 4 számú boglártípus

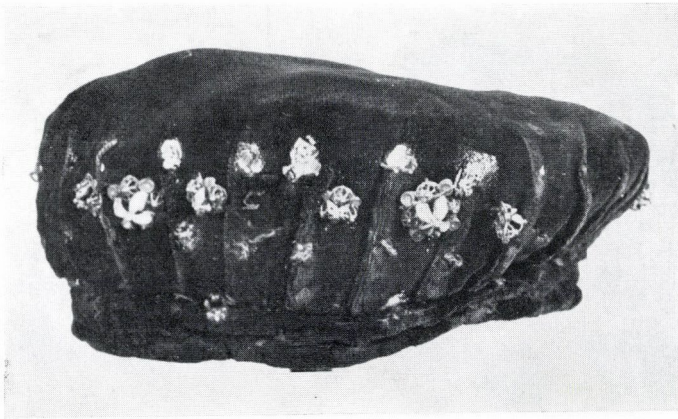




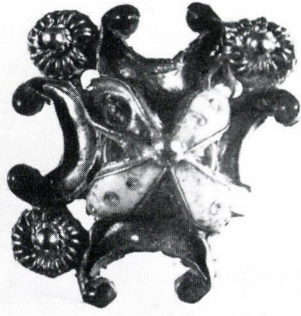
19. Nyakék Kendy Zsófia koporsójából



20. Az 5 számú boglártípus



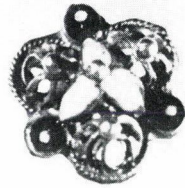
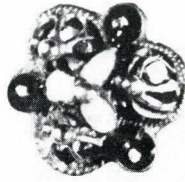
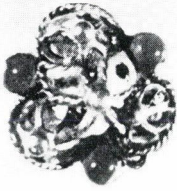
21. Fejdísz Kendy Zsófia koporsójából



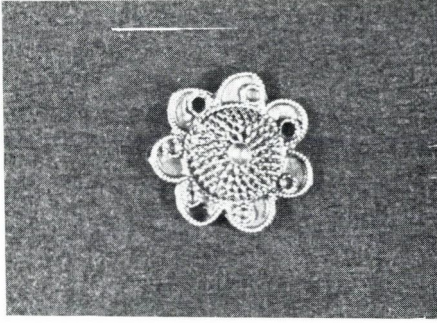
22. A 6 számú boglártípus



23. A 7 számú boglártípus



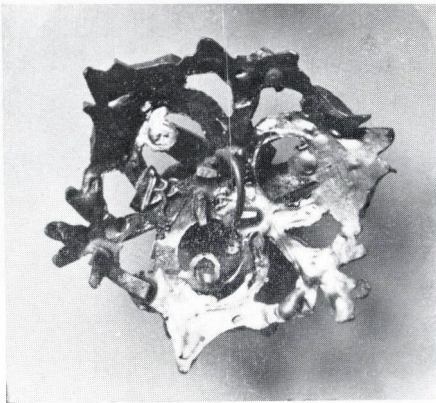
24. A 8 számú boglártípus

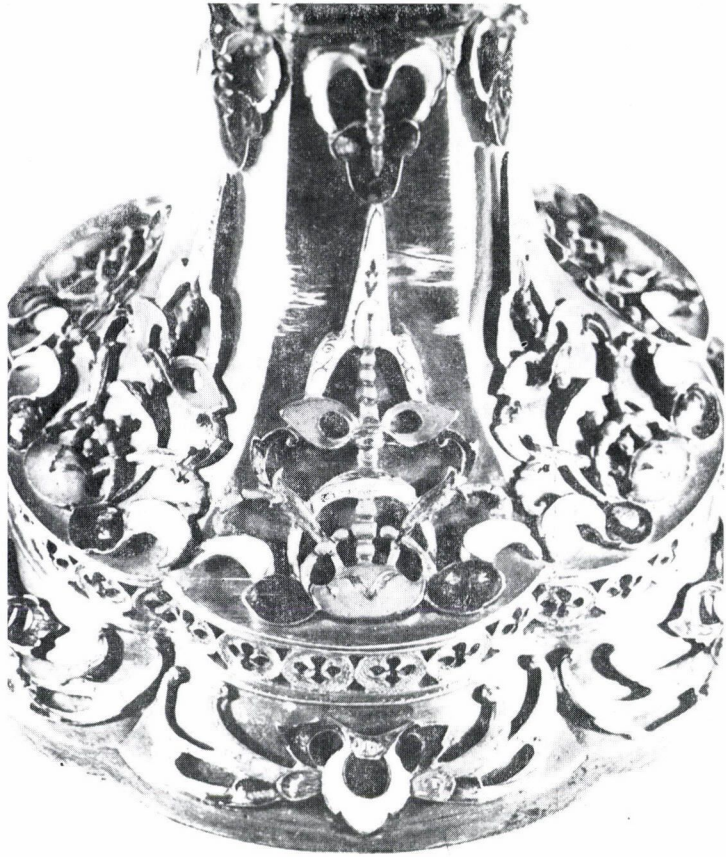


25. A 9 számú boglár típus

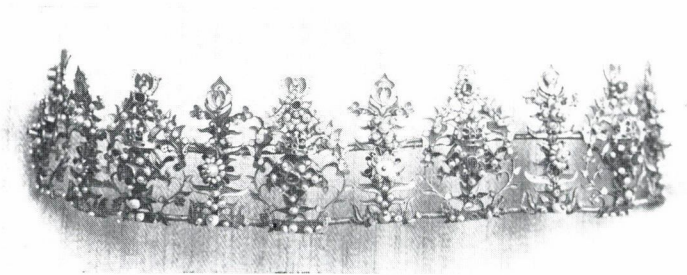


26. VR mesterjegyes boglár a csengeri leletből és a boglár hátlapja

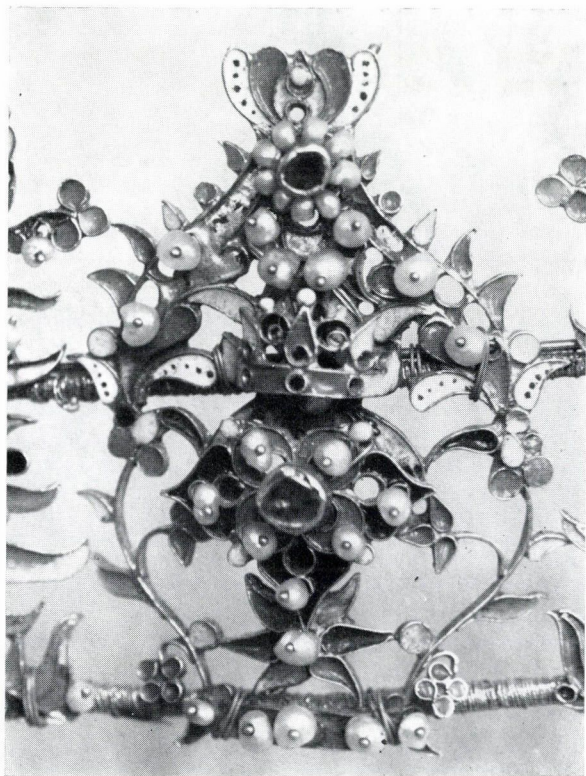




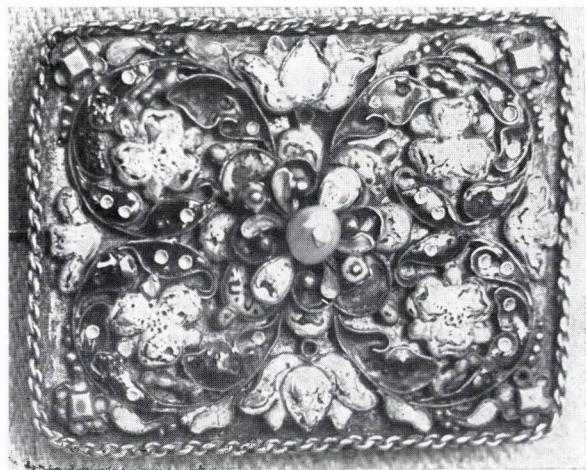
27. Részlet Brózer István kelyhéről



28. Diadém, 1590–1610 körül



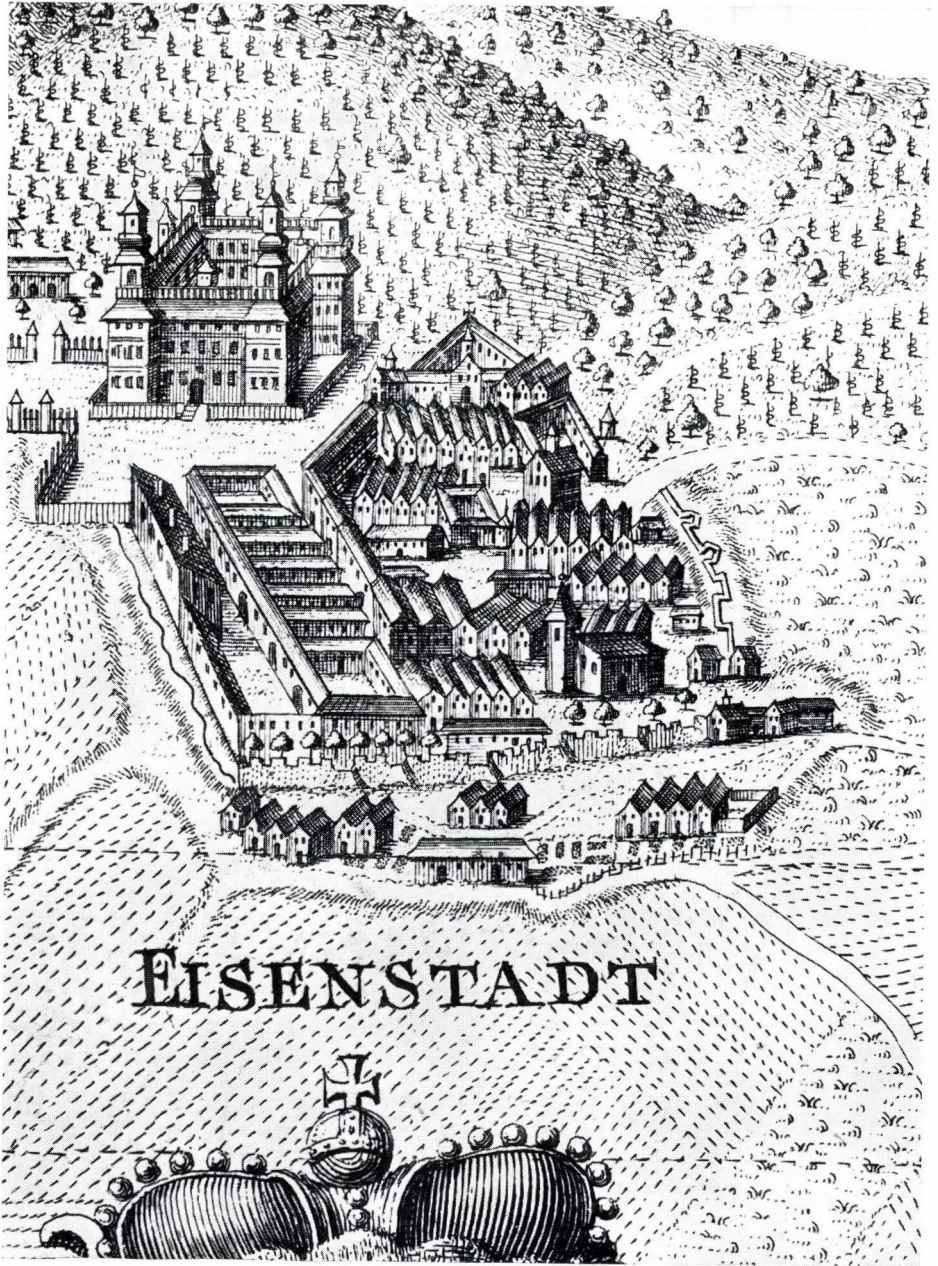
29. Részlet a diadémról



30. Mellsatt, 1630 körül



31. Nicolas Jacoby—Martin Tyroff: A kismartoni vadaskert látképe. Rézmetszet, 1759.



32. Kismarton látképe. A 31. kép részlete



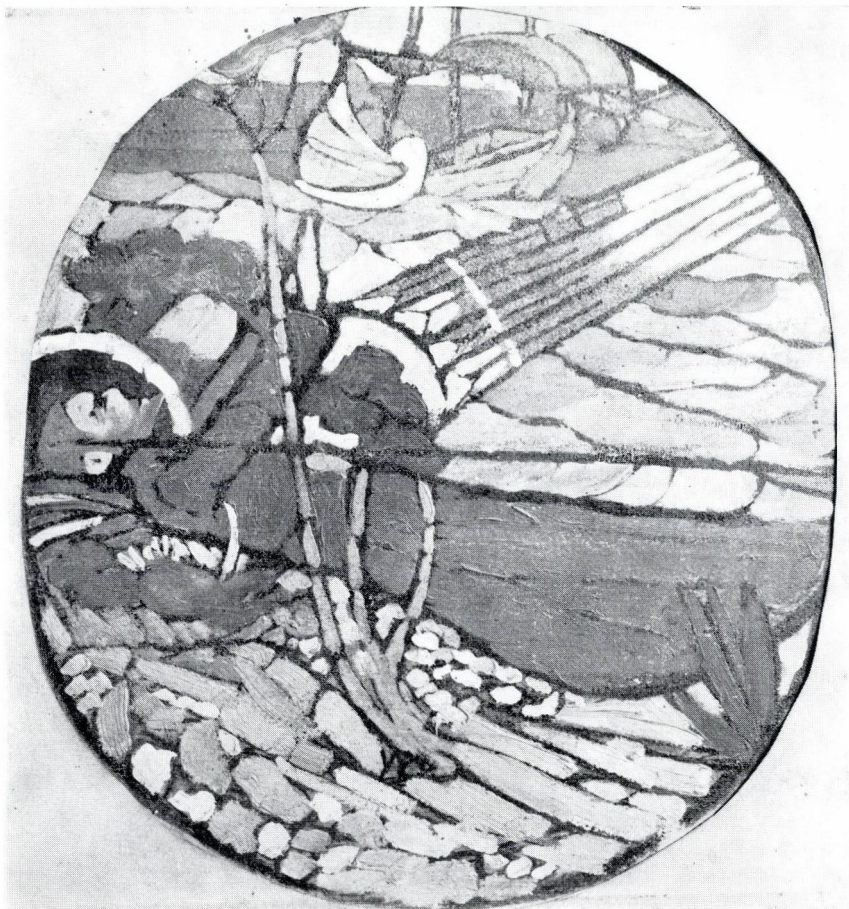
33. Nagy Sándor—Róth Miksa: Leányfej. 1912 körül, kabinet-üvegablak



34. Nagy Sándor: Szent Gellért. 1915 előtt, üvegablakvázlat a temesvári szemináriumi kápolna részére



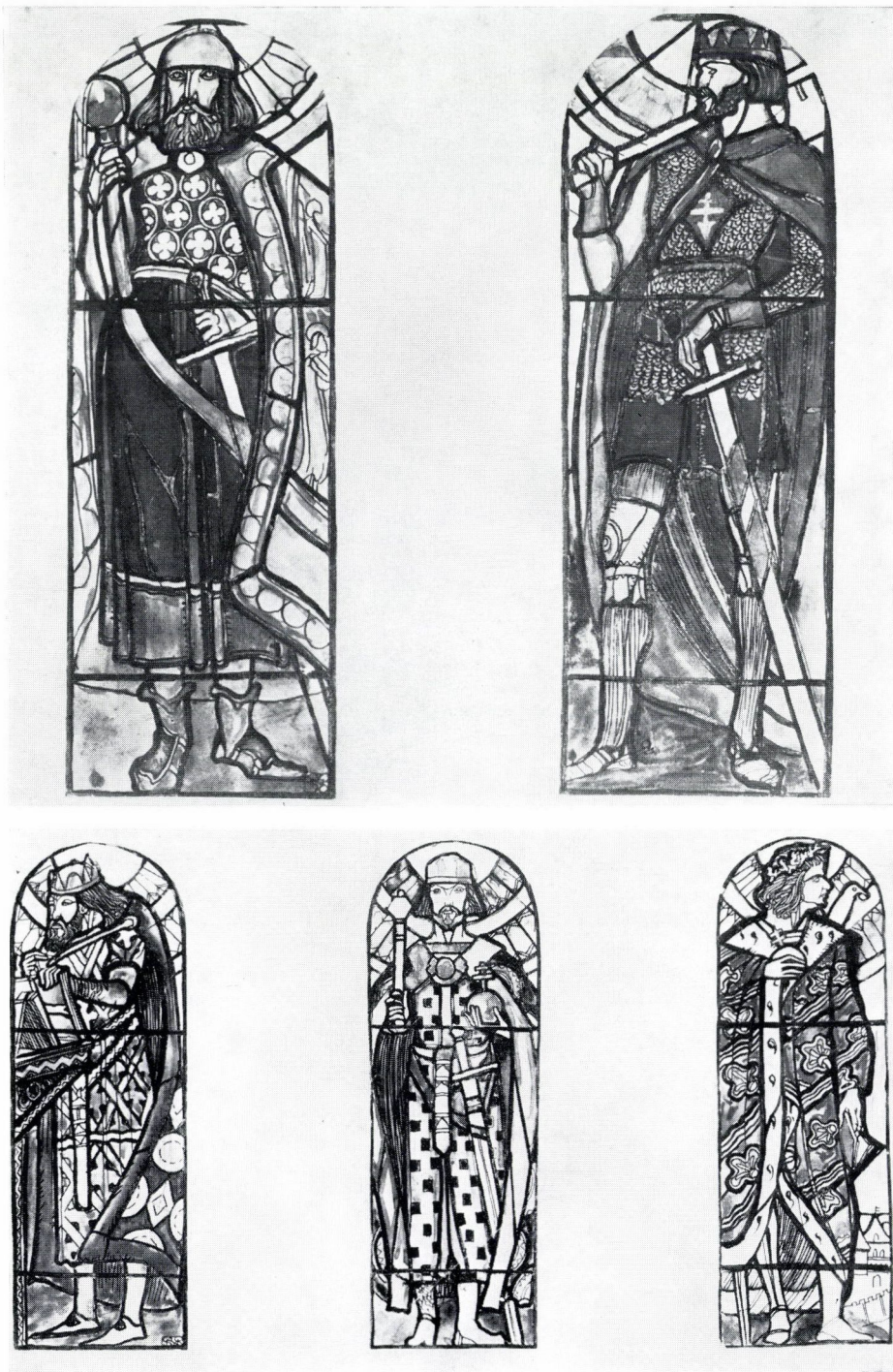
35. Nagy Sándor: Szent Péter. 1915 előtt, üvegablak-vázlat a temesvári szemináriumi kápolna részére



36. Nagy Sándor: Xavéri Szent Ferenc. 1915 előtt, üveglak-vázlat a temesvári szeminárium kápolna részére



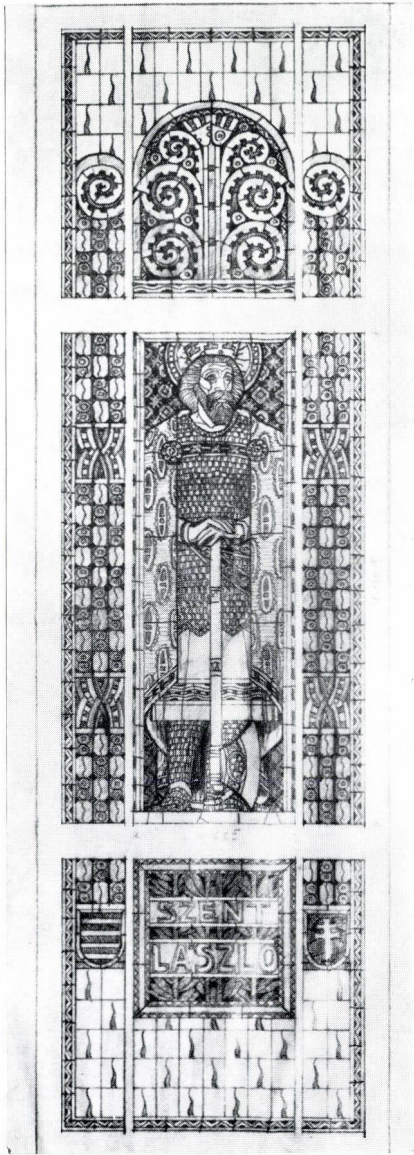
37. Nagy Sándor: Szent Gergely, 1915 előtt, üvegablak-vázlat a temesvári szemináriumi kápolna részére



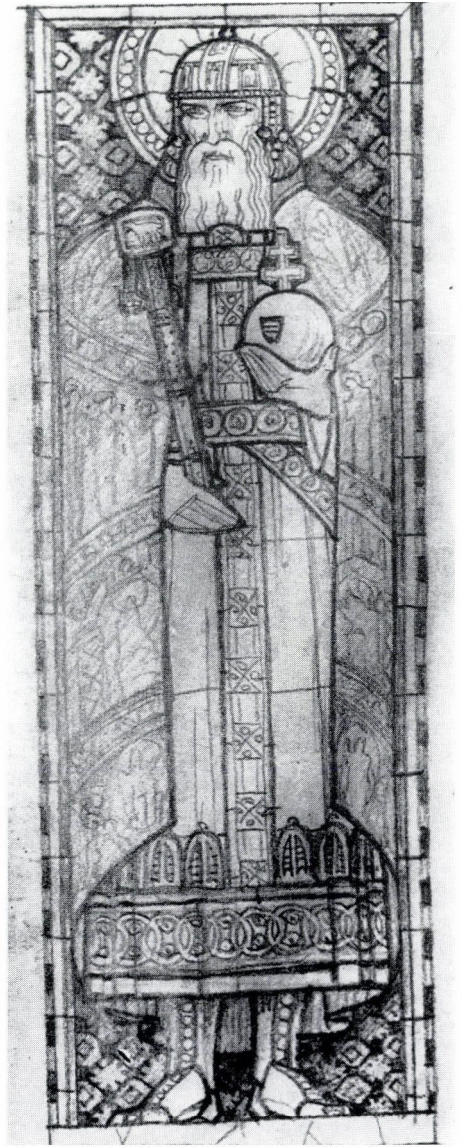
38. Nagy Sándor: Magyar fejedelmek és királyok-sorozat: Árpád fejedelem, Szent László király, Könyves Kálmán, IV. Béla, Hunyadi Mátyás. 1911 üveglak-vázlat a szabadkai Városháza számára



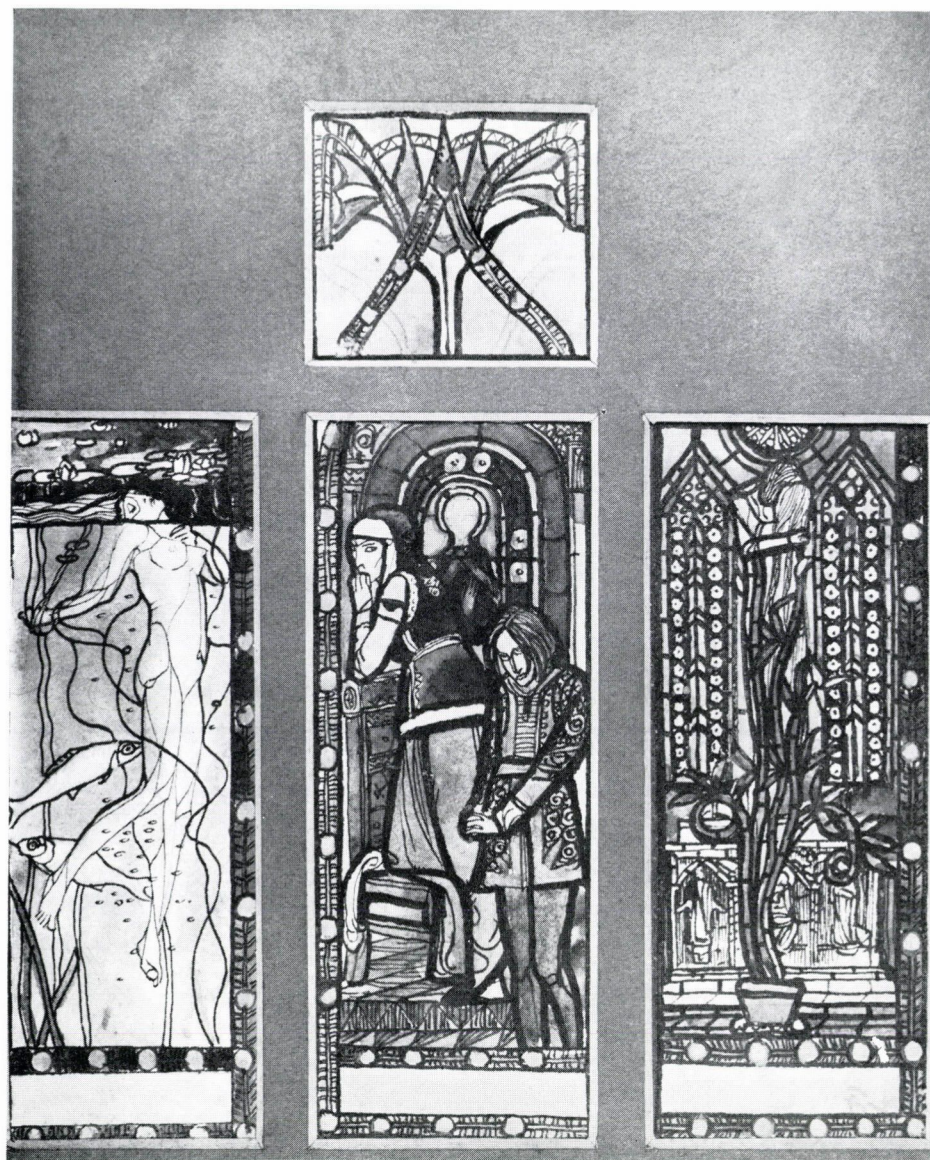
39. Nagy Sándor—Róth Miksa: Árpád a honalapító. 1911
üvegablak-karton a szabadkai Városháza számára



40. Nagy Sándor: Szent László. 1912, üveglak-karton a szatmárnémeti kat. gimnázium díszterme részére



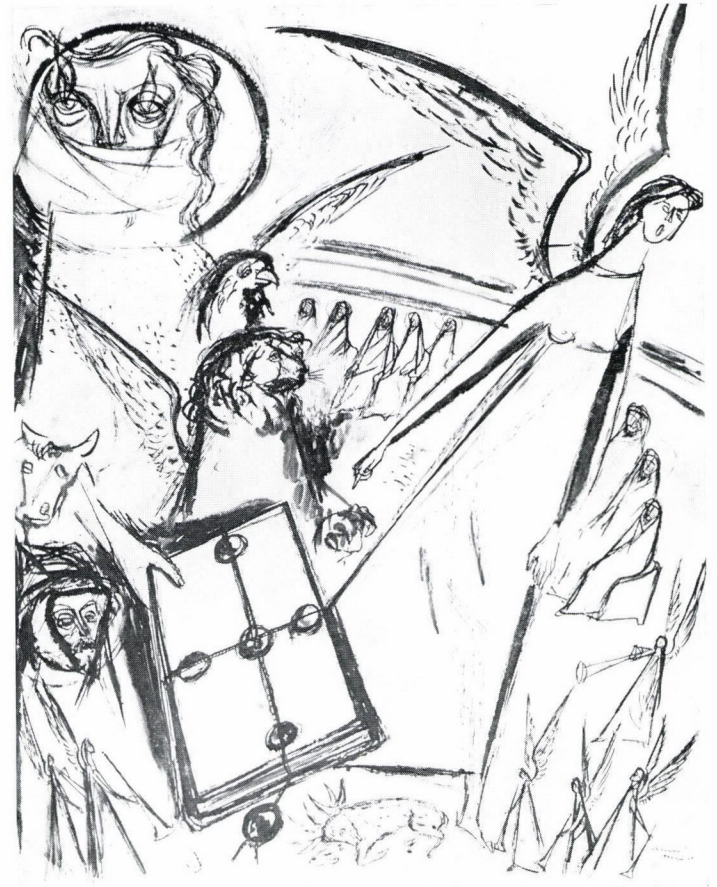
41. Róth Miksa: Szent István. üveglak-karton



42. Nagy Sándor: Kádár Kata. 1913 előtt, üveglakvázlat a marosvásárhelyi Kulturpalota számára



43. Nagy Sándor—Róth Miksa: Nővérek. 1912 körül, kabinet-üvegablak



44. Ámos Imre: Jelenések könyve, I–II.



45. Ámos Imre: Jelenések könyve, III–IV.



46. Ámos Imre: Jelenések könyve, V–VI.



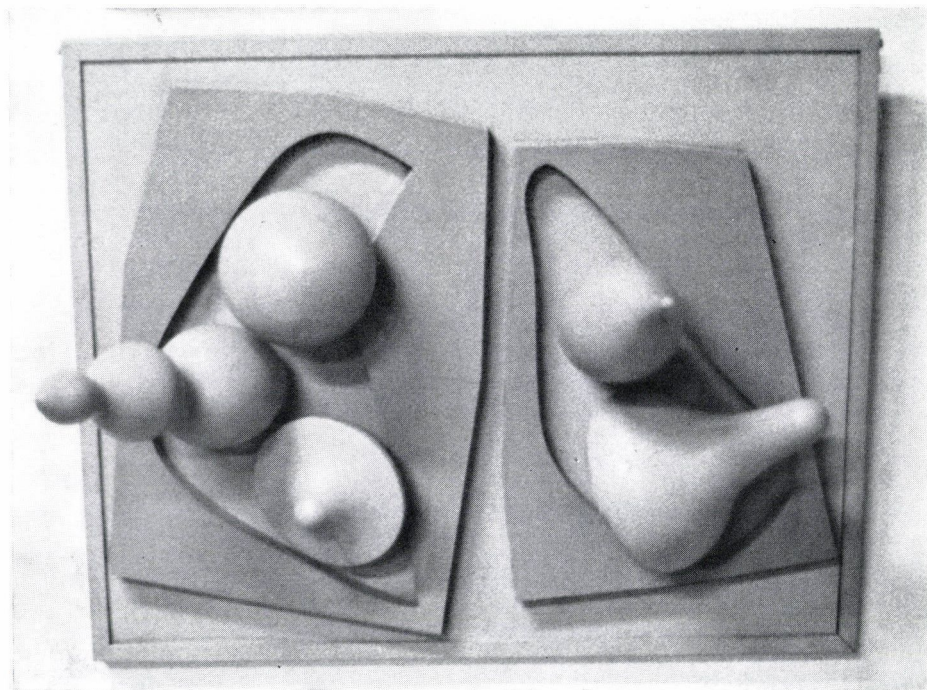
47. Ámos Imre: Jelenések könyve, VII–VIII.



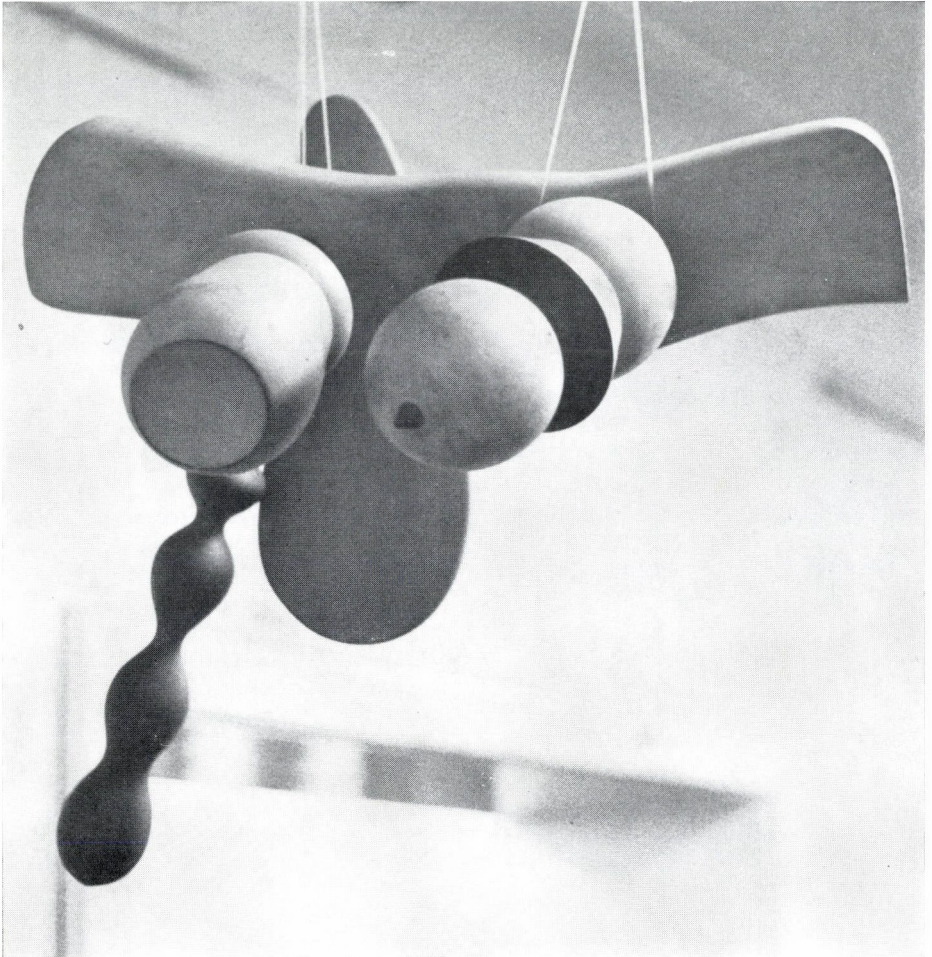
48. Ámos Imre: Jelenések könyve, IX–X.



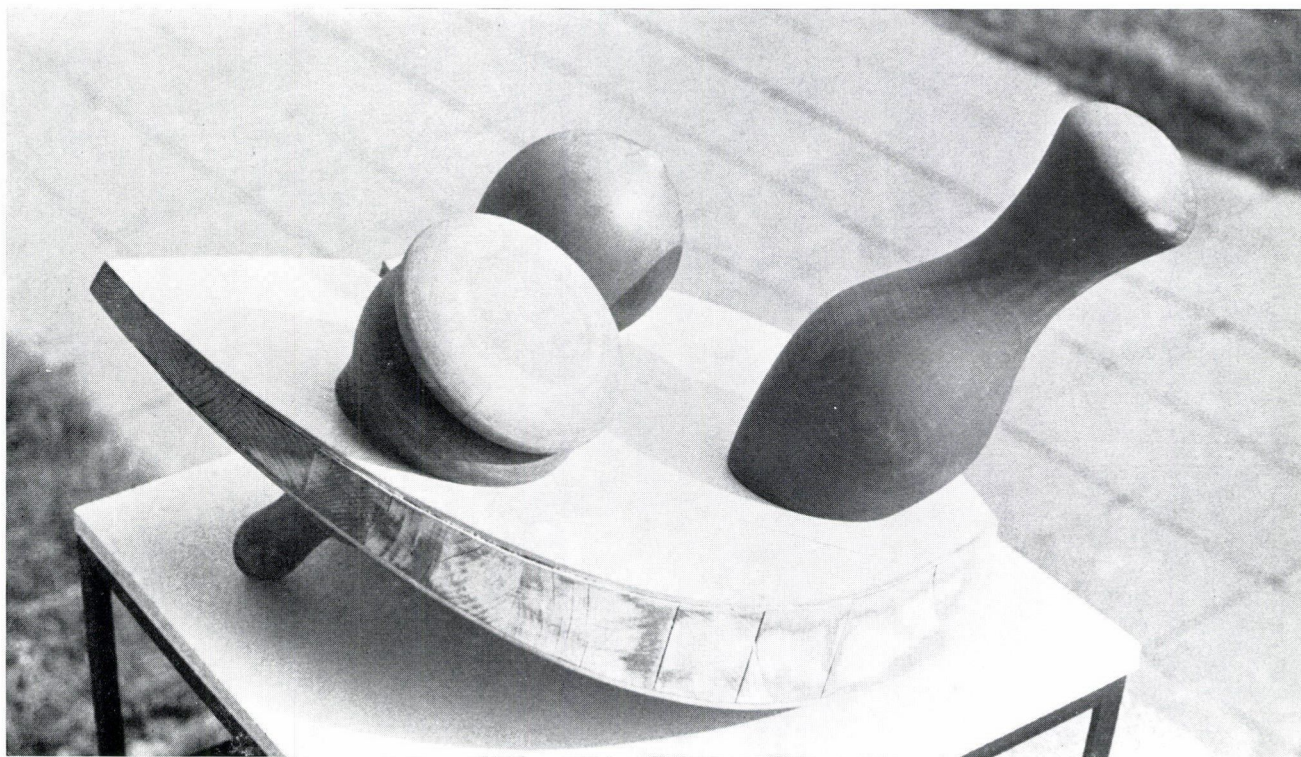
49. Ámos Imre: Jelenések könyve, XI–XII.



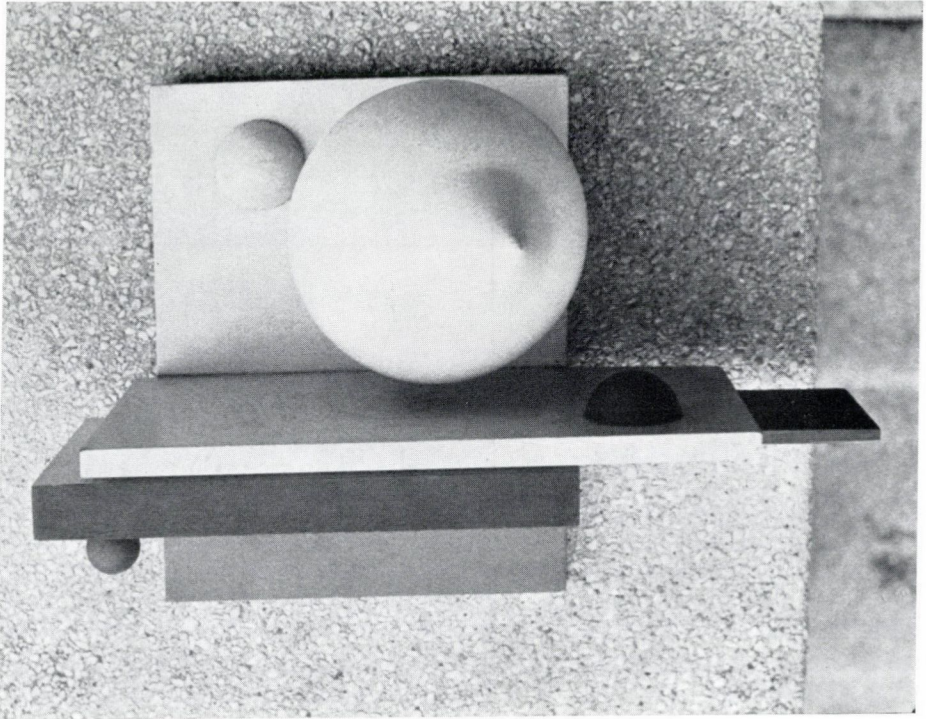
50. Martyn Ferenc: Farelief. 1941. Festett fa $45 \times 60 \times 25$ cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum



51. Martyn Ferenc: Kompozíció. 1941–44. Festett fa 80×45×45 cm. Pécs, Janus Pannoni-
nius Múzeum



52. Martyn Ferenc: Plasztika. 1942 – 43. Festett fa 75 × 45 × 45 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum



53. Martyn Ferenc: Kis plasztika. 1941–44. Festett fa 30×20×15 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum

HU-ISSN 0133-1531

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható
az Akadémiai Könyvesboltban
1052 Budapest V.,
Váci utca 24.,
és az Akadémiai Kiadó
Terjesztési Osztályán
1054 Budapest V.,
Alkotmány utca 21.

