

## T Á J É K O Z Ó D Á S

## SZEMLE

**Magyarországi reneszánsz és barokk  
Művészettörténeti tanulmányok  
Szerkesztette Galavics Géza**

Akadémiai Kiadó, Bp. 1975. 561 l., sztl. ill.

Az utóbbi években megélenkült reneszánsz- és barokk-kutatás jóvoltából mind alaposabban ismerjük meg e két korszak művészetét. E kutatások tulajdonképpen a több kötetre tervezett magyar művészettörténet számára készült előtanulmányoknak tekinthetők.

A kötetben szereplő tanulmányok közös jellemzője – mint erre Aradi Nóra az Előszóban rámutat –, hogy érvényesülnek bennük a korszerű művészettörténetírás szemléletbeli és módszertani eredményei. A magyar művészet fejlődését az európai hatások fényében vizsgálják, és a nyugat-európai kapcsolatok mellett jelen van a kelet-európai művészethez fűződő viszony tanulmányozásának szempontja is. Jelen-tős tényező a művészet társadalmi szerepének vizsgálata is, akár a politikai eszmék szolgálatában álló fegyverként, akár a társadalmi munkamegosztás egy sajátos területeként szerepel.

A reneszánsz témájú tanulmányok sok újabb kutatási eredmény alapján teremtett összefüggéssel tesz gazdagabbá az olasz művészet hatásáról eddig kialakított képet. A budai vár eddig kevésbé ismert részeinek feltárásával és az új momentumok feldolgozásával egyre világosabbá válik, hogy a Mátyás idején épült reneszánsz palotában egy – olasz mintára készült – függőkert is volt. Ennek előképét az urbinói hercegi palotában a Francesco di Giorgio Martini által tervezett *Giardino Pensilè*-ben kereshetjük. Az erről szóló tanulmány (*Feuerné Tóth Rózsa: A budai vár függőkertje és a Cisterna Regia*) a budai építész személyének megállapításához Francesco di Giorgio Martini szerzőségének lehetőségét is megvizsgálja. Végül arra a meggyőződésre jut, hogy az építész egy urbinói körben is működő olasz mesterben kell keresni, aki a budai építkezésekkel is kapcsolatba hozható. Ennek eldöntésére, illetve a feltételezett személy (Chimenti Camicia) iránti bizonyítékok felsorakoztatására még további kutatások szükségesek.

Hasonlóképpen az olasz építészet hatását elemzi *Balogh Jolán* tanulmánya (Olasz tervrajzok és hazai későrenaissance épületeink). Megfigyelhető, hogy a magyarországi négy sarokbástyás vár illetve kastély az itáliai típus kibontakozásával lépést tartva fejlődött. Közvetlen előképek Peruzzi, Serlio és Vignola rajzai és tervei, amelyeket a nálunk dolgozó olasz hadmérnökök közvetítettek. A kerek sarokbástyás magyar típusnál az előbbieken kívül Leonardo és Francesco di Giorgio Martini kísérletei is visszacsengenek, miként a centrális alaprajzi sémákban az olasz reneszánsz tériideal közvetett megvalósulását láthatjuk. A hatalmas tényanyaggal dolgozó tanulmányban mindvégig bizonyítva érezzük azt a tételt, hogy az átvétel egyben átförmálást is jelent. Az analógiák meggyőzően láttatják, miként alakulnak át a könnyed mediterrán formák az éghajlati, felfogásbeli és a háborús viszonyok meghatározta körülmények hatására.

A két további reneszánsz témájú tanulmányban (Radocsay Dénes: *Az utolsó budai miniátorok és Bobrovsky Ida: Későközépkori és reneszánsz szövőművészet Magyarországon*) az európai hatás vizsgálata nem ilyen központi jelentőségű.

A barokk témájú tanulmányok az európai hatás továbbélésével foglalkoznak. Nálunk ebben a korban is meghatározó az olasz művészet befolyása: „A barokk művészet meghonosodása Magyarországon, mint mindenütt Közép-Európában, az itáliai mesterek tevékenységéhez fűződik” – állapítja meg *Garas Klára* (Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása, 201. l.). A tanulmány lapjain kirajzolódik előttünk azoknak az észak-olasz származású építészeknek, kőfaragóknak, stukkátoroknak élete és tevékenysége, akik északra vándorolva, Közép-Európa különböző városaiban alkották műveiket. Megismerjük azo-

kat a nehézségeket is, amelyekkel a kutatás szembenéz, amikor az egymással rokoni kapcsolatban álló, gyakran több generáción keresztül is azonos nevet viselő mesterek és művészek alkotásait azonosítani akarja. Mindenesetre előttünk állnak azok a nagy egyéniségek, akik a minduntalan változó körülmények közepette is örökérvényű remekműveket alkottak (Filiberto Luchese, Carpofo Tencala, a Carlonék és mások).

A magyarországi barokk művészetben a török kiűzése után, majd kiváltképp Mária Terézia uralkodása alatt fokozatosan megerősödött a francia építészek hatása. A hatás közvetítői ezúttal is hadmérnökök voltak, akik magyar erősségeken alkalmazták az új francia vívmányokat a töröktől nemrég visszafoglalt déli végeken. Őket kvalitatívabb honfitársaik követték (Jean Nicolas Jadot), akik a cour d'honneur-ös francia palotát honosították meg a Habsburg tartományokban. A francia barokk hatását elemző tanulmány (*Voit Pál*: A francia barokk művészet jelenségei Magyarországon) azt hangsúlyozza, hogy a Jadot által tervezett budai várpalota (amelynek nagy részét kivitelezték 1749–53 között) az egész magyar palotaépítészet számára mintául szolgáló épületté vált. A szerző ebben látja a 18. században épült, ún. „Grasalkovich-típusú” paloták mintáját. Mint írja, ezek számára a budai palota volt a hazai Versailles vagy Schönbrunn (Gödöllő, Nagytétény stb.).

Az előljáróban említett másik vizsgálati szempont, jelesen a művészet társadalmi szerepének elemzése, nagyszerűen érvényesül a barokk művészet tematikájának helyi elemeit feldolgozó tanulmányban (*Galavics Géza*: Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben – XVII. század). A szerző úgy rajzolja meg hazai profán barokk festészetünk ikonográfiáját, hogy közben meg is felelteti a történelmi momentumokkal, amelyek ideológiai, olykor politikai céljait szolgálta. Megismerjük azokat a „jelentéseket”, amelyeket maga a tematika (a magyar középkor szent királyai, majd a török elleni harcok csataképei, végül a Nádasdy-összeesküvés résztvevőinek kivégzése) kifejezett, és amelyek már ezen túlmenően, az ábrázolásmód által közvetítődtek. Ebben a tematikában – állapítja meg a szerző – „világkép és képi világ” (nagyszerű nyelvi lelemény!) összefüggése korántsem bonyolult, így a művészet közvetlen és közvetett „üzenetei” kevésbé áttételesen érkeznek el a „címezettekhez”. Szinte magától válik világossá, miként kell ennek szükségszerűen átalakulnia, mássá válnia a Nádasdyék kivégzése utáni országos megtorlás, illetve a nemesség idegenekkel való „felhígulása” következtében.

A kötet további tanulmányai (Cennerné Wilhelmb Gizella: Erdélyi fejedelmi arcképsorozatok; Baranyai Béláné: Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban, és Héjné Détári Angéla: A fraknói Esterházy-kincstár a történelmi források tükrében) különböző témákban szintén a művészet társadalmi viszonyát elemzik.

A mintaszerűen szerkesztett kötetben csupán egyetlen valami zavaró, és ez a „reneszánsz”-szó közvetlen használata. Míg az első rész címe a „Reneszánsz”, és a tanulmányok zöme is ezt az írásmódot használja, addig a második tanulmány a „renaissance”-formát teszi magáévá. Lehetséges, hogy egyéni fel fogások fejeződnek ki ebben, azonban egy kötetben, egymás után következve, mégis zavaróan hatnak.

Hajnóci Gábor

\*

Egyre rangosabb „melléktermékekkel” jelentkezik a Kutató CSoport Kézikönyv-előkészítő és művészettörténeti kutatást szervező, átfogó munkája: folyóirata, a Füzetek, a forráskiadványok és az alkalmilag megjelenő tudományos kiállítási katalógusok mellett 1975-ben szép kiállítás, vaskos kötetbe gyűjtve adta közre a reneszánsz és barokk kutatások önálló tanulmányokká érett eredményeit, résztemáit – új sorozatot indítva a tanulmánykötettel.

*Feuerné Tóth Rózsa* cikke a Mátyás-kori budai palota egyik eddig figyelemre nem méltatott építészeti egysége (az ún. Albrecht-pince) eredeti funkciójának meghatározásával (Cisterna Regia) rekonstruálta a délnyugati homlokzat függőkertjét, s gazdagította kitűnő alkotással Chimenti Camicia életművét. Amellett, hogy a szerző szakmánkban szokatlan technikai-történeti módszerrel azonosította a palota egyes objektumait, áttekintést ad a reneszánsz korban jelentős függőkertek építészeti műfajáról, ikonológiai szerepéről, s általuk tárja fel Camicia korábban homályban maradt működési korszakát, művészetének lehetséges összetevőit.



*Balogh Jolán* tanulmánya a későreneszánsz váreépítéset közvetlen itáliai irányultságát kimutatva, sorra veszi a hazai négysaroktornyos, öt- és hatszögű centrális alaprajzú várakat – és a körük szervező-dött városokat –, amelyek leírt típusa jellemzően magyarországi művészeti jelenség. A török elleni védelem céljára kiépített várendszert olyan olasz vendég-mesterek alkotása volt, akik életműve, művészegyénisége nem ragadható meg teljesen, működésük viszont az itáliai reneszánsz építéset külső és belső téralakítását tette honossá Magyarországon. *Radocsay Dénes* posztumusz írása az utolsó budai miniatörök munkáját mutatja be, összegyűjtve a Corvina-műhely felbomlása után, a címereslevelek változatos díszítvényein dolgozó mesterek alkotásait.

*Bobrovsky Ida* a hazai szövömművészet legkorábbi emlékeit – számszerint harmincat – gyűjtötte össze a 15–17. századból. Revideálva a korábbi irodalom (elsősorban Divald Kornél) szóhasználatát (bakacsin, barchent), igen pontosan definiálja a színes pamuttal mintázott sávolykötésű vásznak (vegyesszövetek) e típusát, történeti források alapján ismerteti készítésük és felhasználásuk gyakorlatát. A különböző múzeumokban őrzött, szépségségi eredetű vásznak motívumainak elemző leírása során stílusuk fejlődését három periódusra osztja. Adattár egészíti ki az alapos feldolgozást, amelyből talán csak a szerző megelőző, hasonló tárgyú cikkére történő hivatkozást hiányolhatjuk.

A barokk fejezet nyitánya *Garas Klára* átfogó tanulmánya a Magyarországon a 16. századtól rendszeresen megjelenő olasz mesterek munkásságáról, stílus-teremtő hatásáról. A hazai és külföldi részpublicációk, az első közlések és az újonnan feltárt levéltári adatok összevetéséből rendezett képet kapunk a 17. századi olasz mérnökök, építésetek, fundálók, kőművesek, stukkátorok és festők; családok és dinasztiai egymásba fonódó tevékenységéről. *Garas Klára* leválasztotta a Nagyszombatban működött Pietro Spazzo kőműves és társa, Antonio személyét a Prágából, Bécsből ismert Spazzo-művészcsaládokról; új adatok birtokában (melyeket Függelékben közöl) összefoglalta az építéset Philiberto Luchese munkásságát.

*Galavics Géza* tartalom-, illetve téma-központú szemlélettel, a történelmi tények és a társadalmi kapcsolódások viszonylatában vizsgálja a barokk ábrázoló művészeteket – ezúttal a 17. századi művek változatos műfajú, széles spektrumában. A *Patrona Hungariae* ikonográfiája, az ósgalériák, királysorozatok stb. célzatos képzőművészeti ábrázolásai, a török–magyar csataképek országos jelentőségű tematikája mellett a helyi eseményeket megörökítő provinciális képeket is sorra veszi. A nagyszabású, korszerű gondolatmenet szinte háttérbe szorítja a szerző új adatainak jelentőségét: ismeretlen művek, azonosítatlan ábrázoltak, pontatlan kormegjelölések és a monogramos HRM mester meggyőző meghatározásait. Szintén ikonográfiai feldolgozás *Cennerné Wilhelmb Gizella* tanulmánya az erdélyi fejedelmek 17–18. századi provinciális arcképsorozatairól. Meghatározva az egyes ábrázolások képi előzményeit, a kelet-európai kultúra egy ágának lehetséges összetevőit vizsgálja a szerző.

*Baranyai Béláné* kitérő tanulmánya a lőcsei fadaragó műhely, elsősorban Olaf Engelholm asztalos és a vele kapcsolatos Strecius-szobrászcsalád munkásságának felgöngyölítése révén megadja a kulcsot a barokk faszobrászat mindenkorai tudományos megközelítéséhez. A levéltári kutatás és a helyszíni vizsgálódás együttes módszerével azonosította az északkelet-magyarországi, jól elkülönülő, kvalitásos emlékcsoport darabjait. A faszobrászat megjelenési formái, az egyházi műfajok bemutatása részletes formaelemzéssel és származtatással párosul, külön fejezet foglalja össze a korabeli műhelygyakorlatot, mecénás–vállalkozó–mester társadalmi szerveződését. A tanulmány megállapításait széles körben áttekintett európai (főként északi) összehasonlító anyag és bőséges Adattár támogatja. *Voit Pál* a magyarországi barokk művészetben a 18. század újzépítői érvényesülő francia hatást mutatta ki, elsősorban építészeti emlékek tárgyalásával, részben új adatokra támaszkodó meghatározásával. Kiemelt jelentőségűnek tartja *Nicolas Jadot* szerepét a budai királyi palota kialakításában, következőképpen a hazai kastélyépítészetre ható befolyásával. A kötet barokk művészetrel foglalkozó fejezetében is helyet kapott egy, a kisművészetekről szóló tanulmány, ez *Héjjné Détári Angéla* munkája: A fraknoi Esterházy-kincstár a történeti források tükrében. A csak részben ránk maradt tárgyak és a különböző időkben felvett leltárak és egyéb leírások összevetésével rekonstruálja a szerző a kincstár állagát a hercegi család történetének egyes korszakaiban. Nemcsak a gyűjtemény jellegéről (“Kunst und Wunderkammer”), hanem a művészi import irányáról, a családdal kapcsolatos európai és hazai művészek személyéről is egészszé kerekedő információkat nyerünk Héjjné Détári Angéla feldolgozásából.

Bevált ez a könyv. Az időközben eltelt évek során új kutatásokra ösztönöztek a kötetben közölt eredmények. A jól összeválogatott tanulmányok a szakterületen folyó munka legmagasabb színvonalát jelölik. Szerkesztése gondos (talán csak egy sajtóhiba kiabál, de az kurzíválva a 161. lapon), az illusztrációk ésszerű tördelése (pl. Cennerné cikkénél) könnyíti a könyv hasznos forgatását, akár laikus számára is.

Jávor Anna

#### EÖRSI ANNA: COSIMO TURA.

Corvina, Bp. 1979. 27 l., 45 kép

(A Művészet Kiskönyvtára 130.)

A sorozat ismét reneszánsz festő életművének ismertetésére adott lehetőséget. Cosmé Turát, a ferrarai Quattrocento legjobb mesterének munkásságát mutatja be a most megjelent könyvben a szerző. Kismonográfiájából kitetszik, hogy elsőként a reneszánsz képzőművészete ma sem általánosan ismert, bonyolult jelképrendszerének pontos és didaktikus ismertetése volt fő gondja. Ezért a művek elemzésében a tartalmi vonatkozásokat magyarázta részletesen. Írásműve e téren sem pótolnivalót, sem kivetnivalót nem hagy. Nem bizonyult azonban ilyen erős oldalának Tura művészetének egybefogott jellemzése, és – noha nevek említésével találkozunk – a ferrarai és környéki festői-művészeti milióban való elhelyezése. Noha Berenson mesteri jellemzésével intonálta a turai művészet vonásait, a tárgyalás folyamán a már megszólaltatott generálbasszus aprózottabb ismétléseit adta. Ahol a Tura megfestette tárgyak, allegóriák, kellékek tartalmi jelentését elemzi, festői minőségeit jellemzi, az valóban figyelemreméltó és avatott, de sokszor adós marad e művek, mint kompozíciós egész, dramaturgiai egység találó értékelésével. Az az érzésem, mintha a mögöttes jelentésekre irányuló figyelem feledtetne volna a figura- és drapériastílus, alak és térbehelyezés Tutára jellemző feszítettségek, a mozdulatok hol kitérő döbbeneteinek, hol visszafogott, nem oldódó görcseinek drámai élményét.

Pedig Tura képei mögött, a kifejezés mélyén mindig dráma lobog. Ez minden bizonytalansággal Tura egyénisége és a megrendelői elvárások olyan találkozásából ered, mely esetünkben nehezen egybeolvasható belső feszültségektől terhes. Visszafojtott fájdalom, hősiességben is elegancia, néhol rusztikus indulatok és hétköznapiság, és az udvari-lovagi reprezentáció condottiere-i szargonba váltó feszültségei húzódnak Tura előadásmódja mögött. A kitűnő, minden részletében precíz kulturtörténeti kép felvázolása és az ikonográfiai szövevények – egy helyen saját eredményre támaszkodó – felfejtése a legnagyobb erénye a kismonográfiának. De elmaradt a kortárművészek – noha találkozunk mint indítókkaival Mantegna, Donatello, mint ösztönzőkkel-átvevőkkel a pályatársak, Cossa, Ercole Roberti, Michele Pannonio nevével – és mesterünk között élő, ható művészettörténeti stíluskapcsolatok részletezőbb, érzékeny rajza. Igaz, a művészeti környezetbe való beágyazottságból, úgy vélem, csak egy fontos név maradt ki: Niccolò dell' Arcáé, akinek gyászoló, sirató alakjai (Bologna: Santa Maria della Vita Krisztus siratása) kétségtelen erős hatással lehettek Turára. A műelemzések során a részletek pontosan megfigyeltek, ezért sajnáltam, hogy a ferrarai orgonaajtó szárnyára festett Szt. György apokaliptikus paripája – de még a Roverella oltár Menekülésének veszélyt szimatoló, értelmes számára sem keltette fel a szerző figyelmét. Itt nem filológiai hasonlítást tennék, hanem említem, hogy a két állat rendhagyó az itáliai művészet emlékei között – csak Vitale da Bologna sárkánytűző tálta és Marini dermedt lovai a hozzájuk foghatók.

Nem lehetett feladata a szerzőnek Tura űveje kritikai kérdéseinek mégcsak felvillantása sem. Mégis, talán belefért volna a szűk terjedelemben az ismert rajzok említése (Berlin, Firenze, Rotterdam), és utalni kellett volna a remek Ajaccio-i „Trónoló Madonna szentekkel” kompozícióra. (Utóbbi hiánya, lehet, hogy a szerző kizáró álláspontját jelenti.) A kiadónak azonban mulasztása, hogy a Szépművészeti Múzeum Pannóniai Mihály Thália festményét nem reprodukálta, pedig nagyon tanulságos és helyénvaló összevetés olvasható a könyvben e festmény és Tura Eratója között.

Szerzőnk Berenson soraival kitűnő keretbe foglalta írását. De a nagy művészettörténet minden hasonlatában és megállapításában ma már nem követhetjük – Tura épületfantáziáinak és a médek és

perzsák büszke palotáinak hasonlításában, abban, hogy Tura a „groteszkig” jutott volna el, hogy Turától származott volna mind Raffaello, mind Correggio művészete. De erről a véleménycserére nem e kismonográfia recenziójának műfajához tartozik.

Eisler János

Kovács Péter: Georg Raphael Donner  
Corvina, Bp. 1979. 28 l., 4 + 47 kép  
(A Művészet Kiskönyvtára 128.)

Dicséretes, hogy ismét szobrászról jelentetett meg a Művészet Kiskönyvtára önálló kötetet abban a sorozatban, melyben főként festők jutnak szóhoz. A választás azonban magát a szerzőt, Kovács Pétert dicséri, aki vállalta, hogy hazai közönségünk figyelmét ismételten felhívja a még máig sem eléggé becsült, értett és propagált barokk művészet egyik kiválóságára, a magyarországi barokk szobrászat legnagyobb mesterére, Donnerre. Vállalkozása egyben felelősségteljes, hiszen a szobrászat történetével foglalkozók tudják, hogy közönségünket jobban vonzza a festmények világa, és hazai szakembereink körében is egyenlőtlenül kisebb azok száma, akik kutatásaikat nem a festészet és építészet, hanem a szobrászat történetének szentelik. Fontos és időszerű munkát végzett tehát a szerző.

Munkájának első részében a szerző biztosan helyezi el Donnert a kortársak (festők és szobrászok) közé. A Salzburgban, Bécsben. Pozsonyban lezajlott eseményeket jó arányérzékkel vázolja. Különösen figyelemreméltóak szép műelemzése, melyek közül az érett Donner stílusáig előremutató, korai Pietárról, majd a pozsonyi Dóm Alamizsnás János kápolnájának Esterházy Imre szobráról, továbbá a jelenleg a Dóm belsejében felállított Szent Márton lovasszobor-kettőséről, valamint a bécsi, egykori Mehlmarkt kútyának (ma a Belvederében, Österreichische Galerie) figuráiról írottak tűnnek ki megjelölő erejű értelmezéseikkel.

Amennyire megbízhatók azonban az említett, és további művek elemzése, annyira vitára serkentő Kovács Péter *általános* képe Donnerről, felfogása a donneri művészet mibenlétéről. A tudományos ismeretterjesztés alapkérdését érintjük, mikor arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a nagyközönségnek historikus stíluselemzéssel és tartalmi értelmezéssel is jól körülírható és jellemezhető szobrászi életművet, mely ma is, úgy tűnik, hagyományos interpretációval is beilleszthető és magyarázható a barokk szobrászat, valamint a 17–18. századfordulója esztétörténeti mozgásának keretei közé – egy életművet olyan szempontok szerint bemutatni, melyek visszatérően, ismétlődve fel-feltűnnek a kismonográfia szövegében, s amelyek inkább esztétizáló megközelítésnek minősíthetőek, s közülük néhány, végső elemzésben vagy pszichologizáló, vagy szubjektív szemléletű, egy életművet ilyen szempontok szerint felvázolni, felelősségteljes és kritikát kiváltó vállalkozás. Kétségtelen, hogy a szerző ezzel a mai olvasóhoz, a ma közönségéhez törekszik közelhozni egy, a mai ízléstől és művészettörténeti tájékozódástól messzebb eső szobrászművészetet. Munkája komolyságához, a kismonográfia erényeihez nem fér kétség – de alább következő kiemeléseink egyéninek tűnő megközelítésekre, félreértésekre okot adó részletekre kívánnak rámutatni.

Tudható, hogy a szerző H. Sedlmayr Donner-vázlatának szempontjait is érvényesíti művében (noha a bibliográfiában erre nem utal). Az olyan karakterisztikumok, mint pl. e művészet „oldottsága”, „elengedettsége”, az érzelemben „magamegadása” – vagy motívumokat tekintve az arc, tekintet lefeléfordítása, „lehajtott fejtartása”, „befeléfordulás”, a donneri művészet elemzésébe való bevitel, az interpretációban történő szélesebb kifejtése, a rájuk építő általánosítás – pl. a donneri művészet nosztalgikus jellege –, helyes megközelítésnek tartható. De ezekből a stílári és tartalmi jegyekből levont további következtetések már a szerző saját, egyéni megközelítései. Ilyenek a szerző szemében a donneri életmű „akadémikus l'art pour l'art” jellege. Szerinte Donner számára a „ . . . feladat konkrét és jelképi jelentése egyaránt közömbös maradt”, vagy „mint elődeié, Donner erőfeszítése a 18. század első harmadában ugyanúgy reménytelen volt . . . a teljesség elérésére”. E minősítésekhez újra átgondolandó lenne, hogy a 17. század végén nyíló bécsi Akadémia fennállásának első évtizedeiben inkább művészeti iskola volt (ahová talán csak be-be látogatott Donner) ahol ezidőben folyó képzés – antik felé fordulás, a társ-

művészetek egymásra vonatkoztatása – éppenhogy újító lépés volt, mely az osztrák barokk betetőzéséhez vezetett. A francia 17. századi festőakadémia művészei, mesterei sem a mai értelmű „akadémizmust” művelték – honnan tehát az akadémikus *l'art pour l'art*? És ismét emlékezetbe idézendő, hogy a művészettörténet a barokk korszakot is, sui generis, a maga vonatkoztatási rendszerében és autoktón értékeiben éppúgy „teljesnek” tartja, mint bármely más nagy stílustörténeti korszakot. Hogy egy barokk szoborkompozíció figurái vagy szereplői, az illuzionizmus kiteljesedése idején mennyiben „csak szobor voltukat” szolgálják”, arról a barokk poétikájának forrásai a mérvadók.

Nem látok visszafogott „*l'art pour l'art*” megközelítést olyan Donner-műveken, mint akár a korai, kisméretű Pietà halál előtti kiszolgáltatottságot mutató Krisztusának lerogyant térdeiben, szenvedésben egymásracsavarodott lábaiban, akár az 1736 körüli Levételnek a kompozícióba hasító, felkiáltójelű Krisztusa széttárt karjaiban, vagy Márton és a koldus lovasszobron az óriás erejű, paripát zabolázni tudó Márton megfogalmazásában – aki a pietás-gesztusát harcmezei csata izomfeszítettségében cselekszi, vagy a koldusban –, utóbbi itt folyamistenből átformált alakban, aki mintha életéért küzdene, mikor felnyúl a köpenyéért. A kompozíció részletein az ismert előzmények átfogalmazásával Donner a három szereplő eksztatikus együvértározását, egymásrautaltságának értelmét magyarázza. A barokk retorika *l'art pour l'art* fogás és eszköz lenne? (E kompozíciónak a könyvben adott sokkal inkább formális elemzését egy teljesebb elemzés kibővíthetné, mely során a korszak „lovasemlékeinek” és egyéb lovaskompozícióinak beállításával, és szobruknak jegyeinek összehasonlításával, egy genetikus elemzéssel bizonyára kiviláglana a donneri átfogalmazás jelentése. Véleményem szerint még a kismonográfia adta terjedelemben is érdemes volna az alakok funkcionális mozgásának és a kompozíció erővonalainak összevetését újra elvégezni – mely során helyesnek bizonyulnának az itt használt tömszerűség, mozgalmasság, reliefszerű megjelenés kategóriái – de bizonytalannak illetve pontatlannak a „meghatározó tengelyről” (szerintem egy átló a fejtől-fejig, és két ferde párhuzamos a ló és a koldus törzse), az „állandóság érzetéről” mondottak, valamint az az állítás, hogy Donner „alapvető szándéka”, hogy „szinte a XX. századi *l'art pour l'art* értelmében vett *tiszta plasztika*”-t alkosson (18).

Sajnálatos, hogy nem mindig sikerült neologizmusok is találhatóak az ívnyi terjedelemben, pl. „mozgás-szituáció” (18) – mozdulat nem lenne elegendő? –, vagy: szobor „belügye” (18); a „Donner szobrok mozgásai, cselekvései alibimozgások, alibi-cselekvések” (28). Erről úgy hisszük, nem más, mint a szerzői *l'art pour l'art* értelmezés bevitele egy szobrászmű kompozíciójában, mint kompozíció részében megragadott quasi-mozgás leírásába, mely a kompozícióban megvalósítandó mintha-mozgás értelmében, szinte mindig megjelenik a szobrászattörténet folyamán – különösen a barokknak az „egyik pillanattól a másikba átmenet”-elvében; – általában nem-klasszicizáló korszakokban „mintha” mozdulatknak, ahol nem pusztán természetes mozgásban bemutatott emberalakot mintáznak, faragnak.

Ezek az elemzésekbe bevitt, valójában a donneri művészet jelenségéhez és tartalmához közelítő, mából megcélzott, de végülis a mai olvasót nem a múlt értéséhez segítő, hanem ellenkezően, a tárgyat a mához közelvivő, eltoló értelmezések bizonyára nem részletkérdések. Különböző megközelítések egy mű vagy egész életmű esetében vezethetnek jogos, pluralista interpretációkhoz (persze a tudományosság szintjén), de jelen kismonográfiában jelentkező szemlélet, úgy tűnik, dedukciója annak az alapállásnak, mely egyrészt a következő, semmiképp nem elfogadható történeti helyzetképet rajzolja meg – idézem: „Donner megérezte (?) a Michelangelo utáni szobrászat tudathasadásos (!) állapotát, s kemény munkával új szintézist (?) próbált teremteni”, (27) másrészt a már említett „*l'art pour l'art*” talán a beleérző esztétika intuitív feltevésének.

Fenti megjegyzések ellenére hangsúlyoznom kell, hogy Kovács Péter a donneri művészetet jól ragadja meg, mikor lényegét és stílusának egyéniségét a következőkben látja: a barokk-kori szobrász, rátalálva az „antikvitásra” nem adja fel saját szemléletét, és egyéniségének (nem világképének) nosztalgiját megtartva művészetében elégikus hangnemet üt meg. Úgy hiszem, hogy ezek mind a korszak művészetének egyik irányára, mind a nagy mester egyéniségére és művészetére fényt vető megállapítások helytállóak, és e két, talán legfontosabb eredőből alakuló művészet megértéséhez iránytmutatók.

Eisler János

1977-ben kötetben jelent meg a III. mátrafüredi nemzetközi Felvilágosodás-kongresszus (1975) idegennyelvű vitaanyaga. A Köpeczi Béla elnökletével megtartott konferencia három nagy témaköre (Politika – Kultúra és közönség – A Felvilágosodás stílusa) közül a harmadik adott teret művészet-történeti eredmények és nézetek előadásához, jóllehet Szabolcsi Hedvig a második téma vitájához is alakítólag járult a hazai oktatás terén végzett kutatásainak adataival. A stílus-kérdéscsoport két előadója az irodalomtörténész Jean Ehrard és Zádor Anna volt. Zádor Anna művészet és Felvilágosodás címmel alapos áttekintést nyújtott a korszak hazai művészetének, annak kutatásának helyzetéről, mind a társtudományok, mind pedig az európai művészeti összkép tükrében. A helytelen stílusmegjelölések (rokokó, empire, copf, biedermeier) előrevetésével jellemezte a párhuzamos törekvések együtthatásában formálódó kort, jelezte az egységes terminológia kijelölésének nehézségeit. Az alapvető jelentőségű építészet stiláris újításai mellett sorra vette a szobrászat és a festészet magyarországi jelenségeit.

Hozzászólásában Szabolcsi Hedvig elvetette az egyetemes (európai) művészet-közi felvilágosodás-stílus meghatározásának szükségességét és lehetőségességét. A helyi és műfaji megkülönböztetések figyelembevételével az „első újklasszicizmus” (premier néo-classicisme; magyarul a koraklasszicizmus elnevezés-változat vált be) terminust javasolta a magyarországi és a közép-európai képzőművészetek jellemzésére. Egyébként a vitát a rokokó stílusfogalom kiküszöbölésére irányuló indulat jellemezte, reflektálva az első, a francia vitaindító előadás gondolatmenetére és a kongresszuson szintén résztvevő Roger Laufer immár 1963 óta nagy port felverő Voltaire-i felvilágosult rokokó irodalmi stílus-fogalmára.

A vitán kívül került sor Belitska-Scholtz Hedvig előadására, amelyben összefoglalta a magyarországi színházművészet felvilágosodás-kori történetét. A hagyományosabb kastély- és iskolai színháztársulás mellett a városi színházművészet csak késlekedve fejlődött; hiányzott a másutt meghatározó udvari vagy nemzeti színház. A német nyelvű színháztársulás az osztrák külvárosi színházak színvonalán rekedt meg. A színpadi tervezés művészetében a 18. századi mestereket felváltják a német és osztrák dekorátorok, helyi festők, a barokk díszleteket a technikai felszerelésekkel működtetett konstrukciók. A színház látványvilága egyre inkább eltávolodott a kortárs képzőművészeti törekvésektől.

A francia klasszicista irányultságú – már Zádor Anna előadásában modell-szerűen említett – váci székesegyház épületének hazai hatását elemezte Bibó István, a hivatalos építészet szerepét és jelentőségét a 18. század második felének művészetében Kelényi György. Galavics Géza a soproni Új utca 18-ban feltárt falfreskók tematikájának (Fénelon Telemakhosjának jelenetei) meghatározásával a felvilágosodás-kori világi képzőművészeti ikonográfia sajátosságait körvonalazta. A három előadás bővebb, kifejtett formában is megjelent (Bibóé AHA 1972; Kelényi Gy. és Galavics G. tanulmánya a Művészet és Felvilágosodás című tanulmánykötetben, szerkesztette Zádor A. – Szabolcsi H., Akadémiai Kiadó Bp. 1978.).

Jávor Anna

**Tóth Béla: A debreceni rézmetsző diákok.**

Magyar Helikon, Bp. 1976. 87 l., 61 ill.

A hazai sokszorosító grafika egységes, saját fejlődéstörténettel rendelkező része a debreceni rézmetsző diákok munkássága, a 18. század végétől az 1860-as évekig alkotott lapjaik sorozata. A könyvnyomtatás mellett, külföldi példákra a református kollégiumban meghonosodott metszés igen hasznos és jó mesterségbeli színvonalon űzött kedvtelésévé vált a diákoknak, akik közül néhányan valóban jó ízléssel és rajzkészséggel rendelkeztek. Szándékuk elsősorban a debreceni és a hazai oktatás ügyét kívánta előmozdítani. A Tóth Béla által bemutatott grafikai anyag értékes gyűjtemény – nagyszámú eredeti

rézlemez is őriznek Debrecenben, ill. Sárospatakon –, jelentősége azonban a művelődéstörténet nem művészi területein a nagyobb.

Jól látja ezt a szerző, s éppen amiatt kárhozhatja a témával foglalkozott előadeit (Lyka Károlytól Kazinczyig visszamenőleg), hogy az egyedüli művészettörténeti szempontot érvényesítve, igazságtalannul alábecsülték a debreceni rézmetsző diákok működését. Holott valóban elismerésre méltó – és a kor szellemével adekvát – cselekedet volt az egyre modernebb térképek (sőt földgömb!) metszése, kiadása, a természettudományos tankönyvek állat- és növényképekkel történő illusztrálása, majd a rajzoktatás bevezetésével Sárvány Pál módszerének vizuális szemléltetése. Az első, jó rajzkészségű diákok (Pethe Ferenc, Karacs Ferenc) munkásságának bemutatása után tér rá a szerző a kollégiumi diákok szűkebben vett „társaságára”, amely mint szervezet és műhely, igen megbecsülten dolgozott a 18–19. század fordulóján. Eröss Gábor, Halász István, Papp József, Pethes Dávid, Oláh István és a többi „togátus Deák ifjak” munkálkodtak az újabb és újabb „Atlasz”-ok, természetrajzi szemléltető ábrák kivitelén – ezek színes reprodukciói gyönyörködtetnek és mulatságosak a könyvben. Legkiválóbbjuk, Eröss Gábor volt az egyetlen, aki a kollégiumot elhagyva a rézmetszést kívánta életművéül választani – sikertelen próbálkozásai miatt „a magyar, sőt debreceni viszonyok”-at okolja a szerző, holott többször is idézi Kazinczy véleményét a mesterről. A költőnek még Eröss betűmintái sem tetszettek, „A 'cursivok' s a' németek kimondhatatlanul rútnak” (40. l.). Sárvány Pál famulusai már inkább képzőművészeti beállítottságú metszők, Lumnitzer János és Beregszászi Péter voltak, didaktikus ábrák között finoman dolgozott – klasszicista ízlésű – antikizáló szobor-rajzokat is láthatunk. Ismerve Lumnitzer másutt számon tartott metszeteit és a Nemzeti Galériában őrzött kitűnő olajfestmény női képmását, az általa képviselt művészi szinthez megint csak visszaesést mutat Kiss Sámuel sokoldalú tevékenysége. (A városi rajztanártól Szilágyi Gábor professzor akvarell arcképe reprodukált a könyvben.)

Végül csupán építészeti rajzokkal, de igen színvonalas és érdekes művekkel mutatkozik be Beregszászi Pál. A könyvet Jegyzetek és Függelék zárja a rézmetsző diákok munkáinak felsorolásával és megőrzött lemezeik katalógusával. Szokatlan és dicséretes újítás ez az apparátus a Magyar Helikon ünnepi kiadványánál.

Jávor Anna

**Koós Judith: Style 1900. A szecesszió iparművészete Magyarországon. Képzőművészeti Alap, Bp. 1979.**

Mi nehezebb: szintézist alkotni adatok híján, vagy adatok halmazával pótolni az egységes nézőpont hiányát? A magyar századforduló iparművészetével foglalkozó szakirodalom, úgy tűnik, eddig még nem találta meg a csoportosításnak az anyag természetéből adódó szempontjait és az adatok teljességre törő feldolgozásával is elmaradt.

Koós Judith költséges kiállítású könyve még élesebben reflektorfénybe állítja a szecessziós iparművészet feldolgozásának hiányosságait. Az eddigi legtöbb tárgyi anyagot bemutató, de korántsem teljes munka főként az Iparművészeti Múzeum anyagán alapul. A tudományosság „kellékei”, a lábjegyzetek, a rengeteg hivatkozás (főként a szerzőre) nem szolgálja az anyag pontosítását vagy gazdagítását. A bevezetés nagyarányú szintézist ígérő kijelentései ellenére sem valósul meg a szerző célkitűzése, hogy tárgyát „összetett történeti szemlélettel” dolgozza fel. Érthetetlen többek közt az is, hogy az Iparművészeti Múzeum egyébként kiváló korabeli gyűjtésből származó nemzetközi anyagának illusztrációként való bemutatása milyen célt szolgál. Az egyetemes szecesszió egészét nem képviseli, s így a magyar anyaggal való összevetés szempontjának sem felel meg.

G. K.

Könnyen végletes, túlértékelő vagy kézlegyintő szubjektív értékeléshez vezethetnek képzőművészetünk közreadatlan alkotásai, tényei. Ezt figyelhettük meg Farkas István esetében, akinek képei régóta várták monográfus-interpretálójukat a magányújjteményekben. Sajnos Pataky Dénes kismonográfiája (Corvina 1970) képanyagában jórészt fotónegatívokra támaszkodott, melyeket Petrás István készített még a művész életében. A művek ilyen másodközlését megkeserüli a szakkutatás és a hamisítások megszaporodásával a művész ōuvre-je. Ezért öröndetes, hogy ma is fellelhető alkotásokra épít csak a Képzőművészeti Alap Farkas István kötete.

S. Nagy könyve egy olyan új sorozat második darabja, melynek helyét leginkább a figyelemfelkeltő esszék és a tudományos nagymonográfiák között kereshetjük. (A Kiadó más, színes kiadásban folytatja az 1950-es években megjelentetett Magyar Mesterek sorozatát.) Amit most kézhez kapunk, nem egyenletesen kimunkált művészmonográfia, hanem inkább érzékletes képelemzéseivel vonzó esszé. Az életút és a művek kutatásában nem tűnnek el a fehér foltok (különösen az 1910–20-as évekből!). A kötet belső szerkezete erőltetetten oszlik meg az *Élete* és *Művészete* címszavak között. Az utóbbit természetesen átszövik az életrajz odakívánkozó elemei, míg az előbbiben sommázó igény nélkül keverednek az önvalomások, levelek, értékelések és adatok. Teljesebb és egységesebb a kötetet záró életrajzi, kiállítási és bibliográfiai mutató (egyes hiányosságoktól eltekintve, mint pl. a „Művészet” 1969 áprilisi számában, a „New Hungarian Quarterly” 1970. 36. számában megjelent cikkek.).

A könyv a „Farkas-rejtély” élményszerű, emberközeli feloldására törekszik. Ez azonban még nem menti fel a szerzőt az alól, hogy miért mellőzi a korszakosan tágabb, a pszichoanalitikusan mélyebb problémafelvetést. Az objektív értékelést miért fedik el a találó irodalmi analógiákkal, összecsendésekkel, áthallásokkal gazdagított képelemzések. Ami a részekben feltételezett, nem kerekedik a könyv végére művészettörténetileg, esztétikailag értékelő összegzéssé. Mindez fokozni látszik Farkas István festészetének senkihez sem köthető mivoltát. A magányból numbusz lesz így, a kiemeléssből glorifikálás. Pl. Farkasnál csak festői ujjgyakorlatoknak ítéli a szerző azokat a munkákat melyek „a Gresham tagjainak, a legiava magyar festőknek tájképeihez illeszthetők”. (48. l.) Az odavetett megítélés mögött kielemzetlenek maradnak az analógiák, és végleg tehetetlen az olvasó, ha reprodukátlan, sőt megsemmisült művekről esik szó.

S. Nagy él a lehetőséggel, melyet a korabeli kritikák kínálnak a hiányzó képek és rajzok helyett. Hallgat, túlságosan is hallgat az írott szó szavára. Közben nem figyel a lehetőség veszélyes oldalára, nem tekint az írárok mögé. Természetes-e, hogy Farkas István egyedül állt a magyar festők közül azzal, hogy élete delén Párizsban, A. Salmon könyvet szentelt munkásságának? És indokolhatja-e pusztán érdek, hogy 1947-től két évtizedre csaknem teljesen kiiktatózott művészettörténeti hagyományunkból? (A Kokas-iskola történeti előzményei közé is bekerülhetett volna.) A könyv megszabott 3 éves szövegterjedelme ellenére helyet kérne magának a társadalmi-szociális, művészetpolitikai és tudománytörténeti tényezőkre is figyelő kitekintés. A művek és a hozzájuk kötődő értelmezések történeti tükrében talán eljutott volna az írás Farkas István mai értékeléséhez, művészetében a magyarság és az egyetemes kötődés szálainak árnyaltabb kiemeléséhez.

Helyesen idézi a szerző, hogy Farkas István megmaradt magyarnak Párizsban is, a natura tiszteletére és a belső drámák iránti fogékonyságra apellálva. Igaz ez, nemcsak kortársai szerint, hanem képeiből levezethetően. Kár, hogy nem bontotta ki S. Nagy ezeket a szálakat is éppúgy, mint a művész ōuvre-jén belüli kontinuitás megfigyelését.

Farkas sajátos helyét meghatározza az a tény, hogy a kép tárgya nem vált nála magában való problémává éppúgy, mint a megformálás mikéntje, a korszak izmusainak tanulsága. A könnyen félreérthető és nem igen dokumentálható kubista vonások után a szerző helyesen indult ki a „vadak” színre építő dinamikus szenualizmusából, mint a farkasi piktúra legközelebb művészeti forrásából. (A nagybányai neósok megismerésétől lehetne kezdeni!) Túlzás azonban Matisse festői rangjára emelni Farkast (22. l.). Közelebb állt az utóvirágzó fauve-ok, Dufy, Friesz festészetéhez, s több köze lehetett a szűkebb érte-

lemben vett Ecole de Paris lírikus, melankólikus mestereihez (Modigliani, Pascin, Soutine), akikről említés sem történik. Érdeemes figyelni arra is, hogy a latin szellem kényelmes nyugalmat áhító életörömvágya (lásd Vaszarynál, Márfynál, Czóbelnél) Farkas képein – egy éniségével éppen ellentétben – drámai felhangok nélkül sohasem került kifejezésre. A sorsgyötört fa-ember, ház-világ szimbolikus, expresszív motívumai korhoz és helyhez kötöttebbek. Végül néhány szót, az igényesen nyomtatott reprodukciókról. A szöveg közé tördelt grafikai anyag könnyen eltereli az olvasó figyelmét a naturaközeli szén és ceruzarajzok irányába. (Két kivételtől eltekintve az 1932-ig terjedő korszakból valók.) Vízfestményei így nem szólhatnak bizonyosságul a valóság képi megjelenítésének és jelentéstartalmának változásáról, amely bekövetkezett Farkas művészetében az 1940-es években (*Csendélet* 1943, *István-napi csendélet* 1943, *Napban álló* 1943, *Királyné szoknyája* 1943. stb.). A bemutatott rajzokkal a könyv feltétlenül újat ad, de nem értékorientálóan átfogót. Érthetetlen és leszúkitó az egyetlen gyűjtő, Glücks Ferenc anyagához kötődés a fekete-fehér képeknél. A rajzválogatás problémásságát ellensúlyozza a festmények igényesen válogatott sora és Schiller Alfréd remekbe sikerült színes reprodányaga. (A fő művek közül legfeljebb a Magyarországi emlék 1929, Gesztenyesütők 1930-as évek hiányzik, a csaknem teljesen eltűnt korai anyag mellett.) A szerző és a Kiadó jókor ragadták meg azt a kínálkozó alkalmat, amit a Magyar Nemzeti Galéria nyújtott 1978 januárjában a frissen tisztított, restaurált Farkas művek gyűjteményes bemutatásával.

R. Bajkay Éva

**Nagy Ildikó: Szabó Marianne.**

Képzőművészeti Alap, Bp. 1979. 46 l., 19 + XVI kép, 1 melléklet (Mai Magyar Művészet 52.)

A hagyománynak és a kontinuitásnak lényeges szerepe volt a magyar textilművészet 1968 körüli „forradalmában”. Nagy Ildikó nem azért fogalmazza meg ezt a tanulságot, hogy utólag megszelídítse a 70-es évek vadóc textiljét. S nem is Szabó Marianne – formáiban – higgadtabb művészetének apológiájára törekszik. A kis könyvbe foglalt – terjedelme ellenére igen alapos – életmű-elemzés egyik „mellékes” konklúzióját idéztük csupán. Ennek a több mint tíz évvel ezelőtti fordulatnak fontos eleme volt az őszinteség. Tulajdonképpen retrográd őszinteség volt az: Szabó Marianne, Szenes Zsuzsa, Szilvitzky Margit a szecesszió értelmében autonóm falkárpitjain nem a szecesszió, hanem saját gyermekkoruk otthon-hangulatát idézték meg nosztalgikus iróniával. Azt a polgári interieurt, mely gátlástalan eklektikával hordta össze a század első harmadának minden dekoratív, komfortos értékét. A „felhatalmazást” ehhez az őszinteséghez a festőktől kapták a textilesek. Azoktól a festőktől (és grafikusoktól), akik a 60-as évek folyamán kinkeservesen föltárták a művészet megelőző – homályban tartott – fél-évszázadát. Rokon fogalmazású művek – mondjuk egy Csernus-kép és Szabó Marianne kárpitjai, vagy méginkább „horgolt fényképei” – alapvetően különböző gyökerekkel kapaszkodtak tehát az előzményekbe. S a következők méginkább különbözőek: a maga halk módján Szabó Marianne rövid idő múlva egészen szélsőséges mediális és plasztikai problémák megfogalmazására vállalkozik.

Nagy Ildikó arányosan felépített tanulmányában nem kapott ilyen túlzott hangsúlyt ez a gondolat. Azért tartottuk érdekesnek aláhúzni, mert hasonló következetes végiggondolása ugyancsak termékenynek ígérkezik a hazai „új textil” többi jelentős életművével kapcsolatban. Nagy Ildikó abban is következetes, hogy a textil kapcsán (is) régóta érvénytelennek minősített „iparművészet” határvonalat valóban érvénytelennek tekinti az elemzés, az értékelés során.

Blickfangos bevezető, a téma pontos megnevezése, az előzmények széleskörű nemzetközi és hazai áttekintése, a személyes indítékok, a bevezető pályaszakasz összefogott elemzése egy csomópont, az 1968-as önálló kiállítás kapcsán, majd az egymásba fonódó ágak szétbogozása és egymásra vonatkoztatása az életmű kibontakozásában – pózmentes egyszerűséggel épül ez a kis könyv, egyre közelebb vezetve az olvasót a művekhez, felszínre hozva az utolsó nagyobb kiállítása, az 1974-es székesfehérvári Életút óta rejtőzködő művész individuális mitológiáját. Találó, hogy ezt az ambivalenciák kielezésével érzékelteti: „egyedi méterárú”, szecessziós montázskompozíció, természetben fölismert szecesszió, moralizáló, filozófálgató kézimunkázás stb.



Nagy Ildikó gyakran ütközik a szöveg folyamán a szecesszió fogalmába. Nem véletlenül. Szabó Marianne saját bevallása szerint is követendőnek tekinti azt az illetéktelen intimitást, ahogyan az nyúl mindenhez. Az 1972-es emberléptékű tárgyegyüttes, a Pad még álomszerűen, bizarr módon kezelte a megújulás nélküli elmúlás kérdését, az 1971-es életnagyságú Piros baba pedig játéknak álcázza az alterego létrehozását. Az ezekben lappangó drámát kiteljesíteni próbáló „nagy mű”, a Történet (eredeti címén: Életút), ez a film panoptikum tragikus torzó; nem csak a mostoha körülményekből következő félmegoldások miatt, de mert az ilyen végleges megfogalmazás életről, halálról – Szabó Marianne is belátta már – képtelenség, „az ábrázolás gyenge az étellel szemben”. Ebből azonban mégsem a művészet feladására következtet, sugallja egy másik 1974-es művével, a Szírénnel Szabó Marianne. Nagy Ildikó finom elemzéssel mutatja ki a filcreliefben a valóság és a lehetőség, a szárnyalás és a leköltöttség feloldhatatlan ellentétét.

Azóta a nagy fiókosszekrényt építi Szabó Marianne. Apró fadobozokba készíti műveit, ezek a fiókok eklektikus individuális mitológiájának szeletkéi. A dobozokban egyaránt helyet kapnak apró megfigyelések a médium vizsgálatának köréből, egy nem létező vallás kultikus tárgyai, és más mágikus tárgyak is, vagy a prózai lét személyes kellékei. Nagy Ildikó tartózkodott attól, hogy megítélje ez utóbbi pályaszakaszt, hiszen a fiókoktól valóban nem látjuk még a szekrényt.

Bán András

**S. Nagy Katalin: Péter Vladimír.**

Corvina, Bp. 1979. 44 l., sztl. ill. (Műterem)

Péter Vladimír főiskolás korában két főszerepet is kapott: könyvet írt az ötvösségről, s egy sorozat nagyméretű szobrot készített a Hungária Kávéház számára. Mindkét fellépésével megérdemelt, szép sikert aratott. Azóta karakterszerepet játszik: ékszerkészítő ötvösként jegyzik. Az újabb, időben jött nagy lehetőség ez a könyv volt számára. De ebben a könyvben valahogy nem neki jutott a főszerep: a könyvkészítés körülményei agyonnyomták művészetének sajátos értékeit.

Péter Vladimír tevékenysége semmiképp sem egyszerűsíthető az ékszerészetre. Ám a szerző joga, hogy csak arra fordítson figyelmet, amit igazán bemutatásra méltónak ítél. S. Nagy Katalin meglehetősen pontos leltárt állított össze az ékszerész Péter Vladimír tárgyformálásának előzményeiről és sajátosságairól (elfogulatlan, gazdag anyaghasználat, a komponálás és a megmunkálás egysége, gondossága az ékszer egészén, a változatok igen széles skálája a karakteres stíluson belül, tudatos színhasználat stb.). Egyéb műveire viszont érdemben nem utalt, és figyelmen kívül hagyta formavilágának képzőművészeti vonatkozásait is, így – sajnálatos módon – elég hamis képzetünk alakulhat ki Péter Vladimír tevékenységének arányairól.

Nem foglalkozott továbbá Péter Vladimír műveinek „retro” jellegével sem: talán illetlennek tartotta volna a kritikai felhangokat egy ilyen nagyszabású könyvben. Pedig a veszélyes játék a giccsel, a talmival és az avittal épp annyira része Péter Vladimír plasztikáinak és az ötvösmunkáknak, mint az anyagkezelés „ösi” tisztasága. Péter Vladimír telibe találta az önmaga nosztalgiáját megelő, önkeltető 70-es éveket, ugyanakkor sajátos hangot teremtett („Manuál”) a kézműves értékeken túl is.

Érthető, hogy nehéz erről a felkészült és szerény művésztől pontosat, érvényeset írni, hiszen ami igazán fontos, az látható, tapintható. Az is érthető, hogy S. Nagy Katalin nem vállalkozott hosszabb tanulmányra, hanem elegey eszközökkel próbált az olvasó segítségére sietni: interjúval, kritikarészletekkel, bő képaláírásokkal. Ám ez a sokféleség – újabb aránytévesztések, s főleg a monumentálisra növelt interjú kínos üresjáratok miatt – bazárává tette a könyvet.

Méginkább elmarasztalható azonban a fényképanyag, és a szerkesztés, tervezés. Kusza hátterek, lapos tárgyfotók (a Hungária-szobrok fotói minősíthetetlenül rosszak!), kapkodó tördelés, képismétlések. Végeredményben méltatlanul gyenge könyv, másodvonalbeli áruházi ékszerkatalógus jött létre a nemes alapanyagból.

b. a.

\*

## VÁLASZ EGY BÍRÁLATRA

Az *Ars Hungarica* 1977. évfolyamában (349–351. l.) Wehli Tünde polémiát közöl *Bibliotheca Corviana* című munkánkról. Sorai nem ismertető jellegűek, mert eleve lemond az objektív bírálatról; ezt a feladatot a korábbi ismertetőkre hárítva pusztán azt veszi számba, amit kifogásolhatónak tart, elsősorban a művészettörténet szempontjából. Sajnos, kifogásai legnagyobb része alaptalan, vagy téves, ezért kénytelenek vagyunk feleletet adni rá.

Mindenekelőtt problémát okoz Wehli Tündének a kötet műfaja: tudományos vagy népszerű munka-e? Mind a kettő. Szintézis, amely a tudomány mai álláspontján összefoglaló képet ad a Corvina Könyvtárról, mindenhol megadva a legfontosabb szakirodalmat, ahol a kérdések részletesebb, analitikus ismertetése megtalálható (köztük utalva a szerzők saját 56 publikációjára, amelyek megalapozták a kötetet), stílus, megfogalmazása azonban igyekszik olyan lenni, hogy közérthető legyen. De szerzőknek egyébként is az a véleményük, hogy tudományos munkákban sincs szükség olyan, idegen kifejezésekkel teletűzdelt, komplikált szakmai „tolvajnyelvre”, amely csak kevesek számára érthető és senki számára sem világos. A kötetben közölt képek pedig illusztrációk, megfelelő magyarázószövegekkel, nem céljuk kiterjeszkedni a korvinák illusztrációjának „egészére”, mert akkor a képek zereit kellett volna közölni és leírni.

Hibáztatja Wehli Tünde, hogy az 1. kiadásnak több önálló tanulmányra tagolt bevezető szövege helyett itt egységes tanulmány áll. Nézetünk szerint ez sokkal jobban megfelel a munka szintetikus jellegének. Különbözik pedig tévedés, mintha az így keletkezett „aránytalanságok következtében a kőtéstábla és kódexfestészeti feldolgozás károsodott” volna. A valóságban a kötésekről szóló rész terjedelme nem változott, a kódexfestésről szóló rész több mint kétszeresére növekedett: 6 hasáb helyett 13 hasáb.

Wehli Tünde kifogásolja, hogy a bibliográfia „korántsem teljes”. De teljességről nem is lehet szó akkor, amikor a Corvina Könyvtárra vonatkozólag csak 1940-ig publikált művek bibliográfiája (Zolnai-Fitz) egymagában 160 lapot tesz ki, s az újabb irodalom ezt kb. megkétszerezte. Ezért az első jegyzetben utalunk arra, hol lehet megtalálni a teljes irodalmat. (Ami különben a két cím szerint hiányolt munkát illeti, azokra azért nem hivatkozunk, mert eredményeikkel nem értünk egyet, kötetünk pedig nem az a hely, ahol ilyen részletszemponctokat ki lehet fejteni.)

Ami a „Vatikáni Missalet” illeti, már a megnevezés is helytelen Wehli Tündénél. Vatikáni Missale néven ti. az Urb. Lat. 110. jelzetű kódexet szokták nevezni. A Wehli Tünde által említett Missale valóban szintén a Vatikáni Könyvtárban van, de aránylag nem hosszú idő óta, s ez legfőljebb *Missale fratrum minorum*-nak, vagy *Rossiana*-missalának nevezhető, ha már mindenáron nevet akarunk adni neki. Ami ebben a kódexben Szt. Ferenc és Klára ábrázolását illeti, amit munkánk első kiadásában feltételeztünk, az valóban tévedés. De a hivatkozás Vayer 1972-ben megjelent cikkére fölösleges, mert ezt a tévedést munkánk 1969-ben, 3 évvel Vayer előtt megjelent német és angol kiadásában elhagytuk.

Ami a lapszám nélkül, pusztán római számmal jelölt rövidítéseket illeti, az nem felületességből történt, hanem azért, mert a megfelelő helyen az illető tanulmány egészére kívántunk utalni, nem egy bizonyos lapjára.

Arra a kifogásra, hogy a képleírások szerzőjében „fel sem merült . . . hogy meghatározza a képek címét, tárgyát . . . ezek interpretációjával nem is kísérletezett”, nem is érdemes felelni, annyira meggyőződéssel alaptalanságáról mindenki, aki ezeket a leírásokat olvassa. Meg kell azonban jegyezni, hogy itt nem egyes képek, hanem képegységek, egész kódexlapok magyarázatáról van szó, vagy pusztán díszes lapszélkretekről, amelyeknek összefoglaló „képcímét” sokszor nem is lehet adni.

Nem egészen érthető kifogása WT-nek, hogy „ajánlatos lett volna minden első előforduláskor rövid magyarázatot adni a kódextípusról és jellemző díszítéséről, pl. *Missale: liturgikus könyv*”. WT megfedkedezik mindúntalan arról, hogy könyvünket a maga egészében kell használni, nem pusztán a képleírásokat kiszakítva. Az olvasó a kódexekre vonatkozó tartalmi ismertetést és bibliográfiát megtalálja mindenkor a kódexek jegyzékében. (Az különben sem elegendő meghatározás, hogy „*Missale: liturgikus könyv*”. Helyesen *Missale: misekönyv*, – ha ezt egyáltalán magyarázni kell valakinek.)

A „durvább hibák és nagyobb hiányosságok” közt először azt említi meg WT, hogy a Brüsszeli Missale kánonképeinek Magdolnájában és Szt. Jánosában „valószínű hiába való fáradozás Beatrix és Corvin János alakját keresni”. Ha azonban összehasonlítjuk ezt a lapot (III. t.) a római Breviáriumnak azzal a képével, ahol Szt. Pál beszél a néphez (LXVI. t.), utóbbin a hallgatóság első sorában ülő Mátyás, Beatrix és Corvin János teljesen hasonló arcú alakjaival találkozhatunk, mint a III. képtáblán. Minthogy a két képet ugyanaz a művész festette, érthető, hogy mind a kettőn ábrázolta a királyi család három tagját, amit a meglepő hasonlóság is aláhúz.

Miért hiba a VIII. t. leírásában, hogy Mátyás „bronzmedáliaként kidolgozott képmása” van rajta? Ez a megfogalmazás nincs ellentétben azzal, hogy „egy konkrét érem alapján készült”.

A XVI. táblánál közölt megjegyzést, hogy a harmadik ábrázolt alak „férfi, nem pedig nő” és hogy „A jelenetek megfejtése és értelmezése bizonyára a Mátyás és VIII. Károly francia király mellett álló harmadik személy kiletét is megvilágítaná”, WT bizonyára nem tette volna meg, ha elolvassa a kódex leírásában hivatkozott (Csapodiné XI.) tanulmányt, amely éppen ezzel a kérdéssel foglalkozik. Az Anne de Beaujeu-re vonatkozó föltevés tehát nem pillanatnyi ötleten alapszik.

Nem világos, miért írja WT az LII. táblával kapcsolatban, hogy indokolatlan az „ábrázolás homályos körülírása”, hiszen semmi kétségünk sem lehet, hogy „az alsó szegélyben az Atyaistent ábrázolták félalakban”. Nálunk: „nyilván az Atyaisten.”

Téves WT megállapítása a LXXI. táblával kapcsolatban, hogy ott az oltár predelláján „a feltámadt Krisztus és nem Keresztelő Szent János látható. Az ikonográfiai típustól függetlenül az ábrázolás helye is erre enged gondolni”. A valóságban a meztelen felsőtestű alak bal kezében rövidebb szárú keresztet tart. A feltámadt Krisztust azonban sohasem ábrázolták a szenvedés jelével, a kereszttel, hanem a feltámadás dicsőségét hirdető, keresztet lobogóval, míg Szt. János kereszttel való ábrázolására nem is kell példát fölhoznunk, annyira gyakori a quattrocentóban. Az ábrázolás helye pedig ebben az esetben semmit sem mond, mert a Commune sanctorum-nak semmi vonatkozása sincs a feltámadáshoz. Különbözik is, ha megnézzük ugyanennek a Breviáriumnak 7. foliójáról készült képet, ahol az Ordo Brev. kezdődik (LXV. t.), ott az oltár predelláján Neptun látható, lovak által vont szekeren. Ez csak nem a tartalomra vonatkozik?

Nem hisszük, hogy hibás és a tartalmat figyelembe nem vevő fogalmazás a LXXII. táblánál, hogy „körülöttük szentek, üdvözültek, angyalok. Az első csoport alatt proféták.” WT a cím alapján feltételezte, hogy ott csak apostolok vannak, pedig apostolok is vannak, de a 12-nél nagyobb számú személy közt van például 3 nő is. A másik csoportban viszont (10 személy) ott van Dávid király lantjával.

Hibáztatja WT, hogy Szt. Pál alakjával kapcsolatban nem kardról, hanem pallosról írunk. Azt gondoljuk, a megjelölés helyes, mert a kard nem mint harci fegyver vagy hatalmi szimbólum szerepel Szt. Pál attribútumai között, hanem azért, mert pallossal fejezték le, tehát vértanúságának jelvénye, lefejező pallos. A kard alakja pedig nem „a korabeli fegyverdivatot követte”. A fegyverek alakját nem a divat határozta meg, hanem a haditechnika. A XV. századi egyenes, kétélű, széles, hegyes kard többszázados fejlődés eredménye, azért alakították ilyenre, mert ez volt a legalkalmasabb az egyre erősebbé váló páncélok és sisakok bezúzására, de egyben a páncélok réseibe való beszúrásra is.

Valóban „durva hibát” követ el azonban WT, amikor azonosnak veszi a lába alatt holddal (és a Sátán arcával, aki „sarka után leselkedik”) ábrázolt Szűz Máriát a Sárlos Boldogasszonnyal: „Sárlos Boldogasszony vagy a Madonna a Holdsarlón (WT)”. A hold Máriával kapcsolatban azt szimbolizálja, hogy a hold változékonyságával szemben ő a büntelen állandóságot képviseli. A „Sárlos Boldogasszony” pedig a „visitatio” (Mária látogatása Erzsébetnél, július 2.) ünnepének magyar, népies neve, ami nem a holdsarlóra utal, hanem az aratás korai, kezdetleges szerszámára. Tehát azt jelenti, hogy Máriának az aratás idejére eső ünnepe. Ugyanolyan megnevezés, mint az „annuntiatio” népies magyar neve: „Gyümölcsoltó Boldogasszony”.

Befejezésül megemlíthetjük, hogy munkánk elsősorban művelődéstörténeti és nem művészettörténeti célzatú. Egyik célunk éppen az volt, hogy szembeforduljunk a Corvina Könyvtárnak azzal az egyoldalú szemléletével, ami hovatovább általánossá vált és amely a Corvina Könyvtárban valami műkincs-gyűjteményt lát, amely elsősorban művészettörténeti méltatást érdemel. Igyekeztünk bemutatni a könyvtárt a maga egészében, jelentőségét az egész középkori magyar művelődés történetében, mint

szellemi termékek együttesét. A kódexek pusztán, vagy túlnyomóan művészettörténeti vizsgálata ezzel szemben nem annyira a magyar művelődéstörténet, mint inkább az olasz miniatúrafestészet történetének feladata, hiszen a kódexek túlnyomó többsége itáliai termék. Szép külsejük által Mátyás király a szellemi tartalomnak kívánt méltó keretet biztosítani.

Csapodi Csaba – Csapodiné Gárdonyi Klára



1. Az esztergomi káptalan nagyobb pecsétje  
1347. évi oklevélen (OL. Dl. 1101.) Eredeti  
nagyság.



2. Zsigmond 1406. évi magyar királyi kettős  
pecsétjének előlapja (OL. Dl. 8295.) Eredeti  
nagyság fele.



3. Zsigmond 1406. évi magyar királyi kettős  
pecsétjének hátlapja (OL. Dl. 8295.) Eredeti  
nagyság fele.



4. Zsigmond császárrá koronázása (1433) óta  
használt magyar felségi pecsétjének előlapja  
1435. évi oklevélen (OL. Dl. 64285.)  
Eredeti nagyság fele.



5. Zsigmond császárrá koronázása (1433) óta  
használt magyar felségi pecsétjének hátlapja  
1435. évi oklevélen (OL. Dl. 64285.) Eredeti  
nagyság fele.





6. V. László magyar felségi kettős pecsétjének előlapja, 1456. (OL. Dl. 14605.) Eredeti nagyság fele.



7. V. László magyar felségi kettős pecsétjének hátlapja, 1456. (OL. Dl. 14605.) Eredeti nagyság fele.



8. I. Mátyás 1464. évi felségi kettős pecsétjének előlapja. (OL. Dl. 15222.) Eredeti nagyság fele.

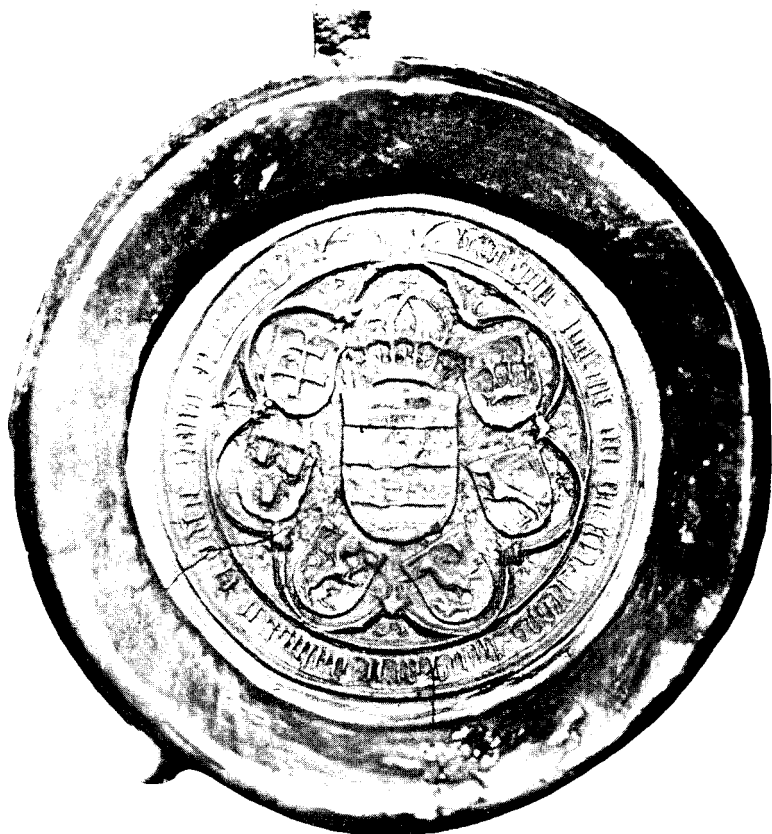


9. I. Mátyás 1464. évi felségi kettős pecsétjének hátlapja. (OL. Dl. 15222.) Eredeti nagyság fele.





10. A korona I. Mátyás 1464. évi felségi kettős pecsétjének hátlapján. (OL. DI. 15222.)



11. I. Mátyás 1464. évi 2. titkos pecsétje (1465. — OL. Dl. 16284.) Eredeti nagyság.



12. A korona I. Mátyás 1464. évi 2. titkos pecsétjén. (1465. — OL. Dl. 16284.)



13. III. Frigyes 1452. évi császári kettős pecsétjének előlapja. (1459. — OL. Dl. 24832.) Eredeti nagyság fele.



14. III. Frigyes 1452. évi császári kettős pecsétjének hátlapja. (1459. — OL. Dl. 24832.) Eredeti nagyság fele.





15. III. Frigyes magyar királlyá koronázása után készült 1460. évi oklevélen függő osztrák főhercegi pecsétjének előlapja. (OL. Dl. 63197) Eredeti nagyság fele.



16. III. Frigyes magyar királlyá koronázása után készült 1460. évi oklevélen függő osztrák főhercegi pecsétjének hátlapja. (OL. Dl. 63197.) Eredeti nagyság fele.

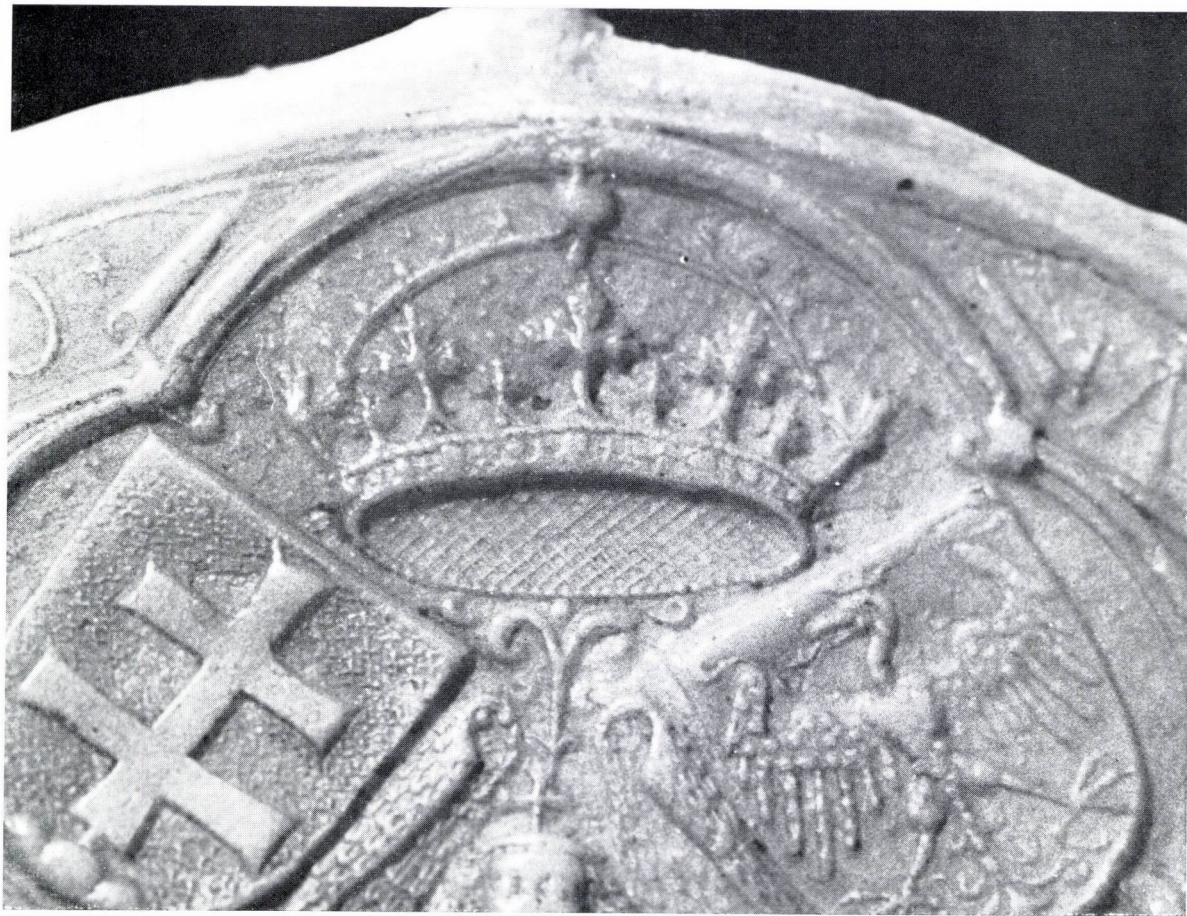


17. II. Ulászló 1490. évi felségi kettős pecsétjének előlapja. (1493 — OL. Dl. 19968.)  
Eredeti nagyság fele.



18. II. Ulászló 1490. évi felségi kettős pecsétjének hátlapja (1493. — OL. Dl. 19968.)  
Eredeti nagyság fele.





19. II. Ulászló 1490. évi felségi kettős pecsétjének hátlapi korona képe. (1493. — OL. DL. 19968.)



20. V. László 1456. évi cseh királyi kettős pecsétjének előlapja (H. Kohlhaussen: Nürnberger Goldschmiedekunst... c. műve nyomán.) Eredeti nagyság fele.



21. V. László 1456. évi cseh királyi kettős pecsétjének hátlapja (H. Kohlhaussen: Nürnberger Goldschmiedekunst... c. műve nyomán.) Eredeti nagyság fele.





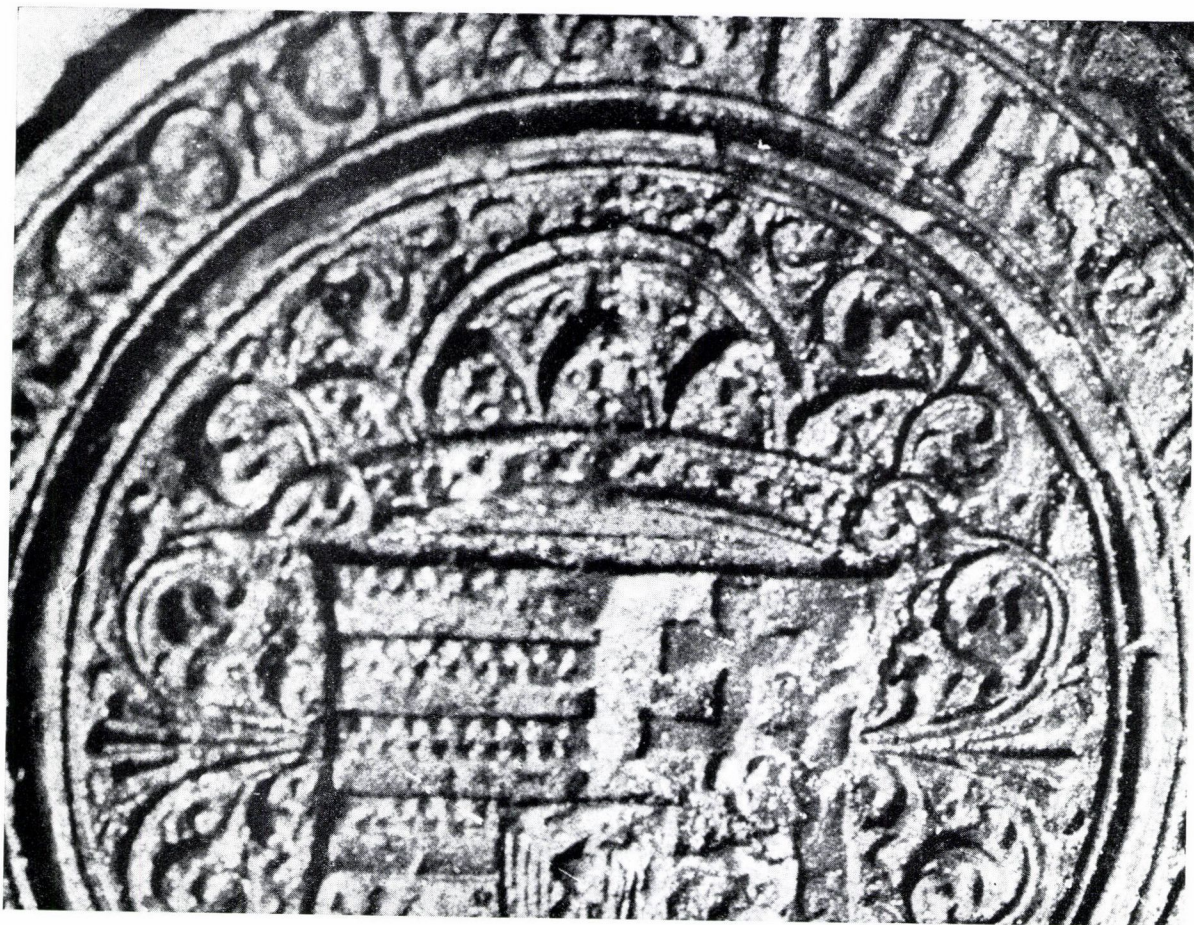
22. Beatrix királyné pecsétje 1482-ben  
kelt oklevélen (OL. Dl. 24768.)  
Eredeti nagyság.



23. II. Ulászló 1490. évi titkos pecsétje  
(1494. — OL. Dl. 17867.) Eredeti  
nagyság fele.



24. II. Ulászló bírói pecsétje 1492-ből. (OL. Dl. 71036.) Eredeti nagyság.



25. A korona II. Ulászló bírói pecsétjének országcímerén (1492. — OL. Dl. 71036.)





27. II. Lajos bírói pecsétje, 1520. (OL. Dl. 1428.) Eredeti nagyság.



28. Az országcímer fölötti korona II. Lajos bírói pecsétjén, 1520. (OL. Dl. 1428.)

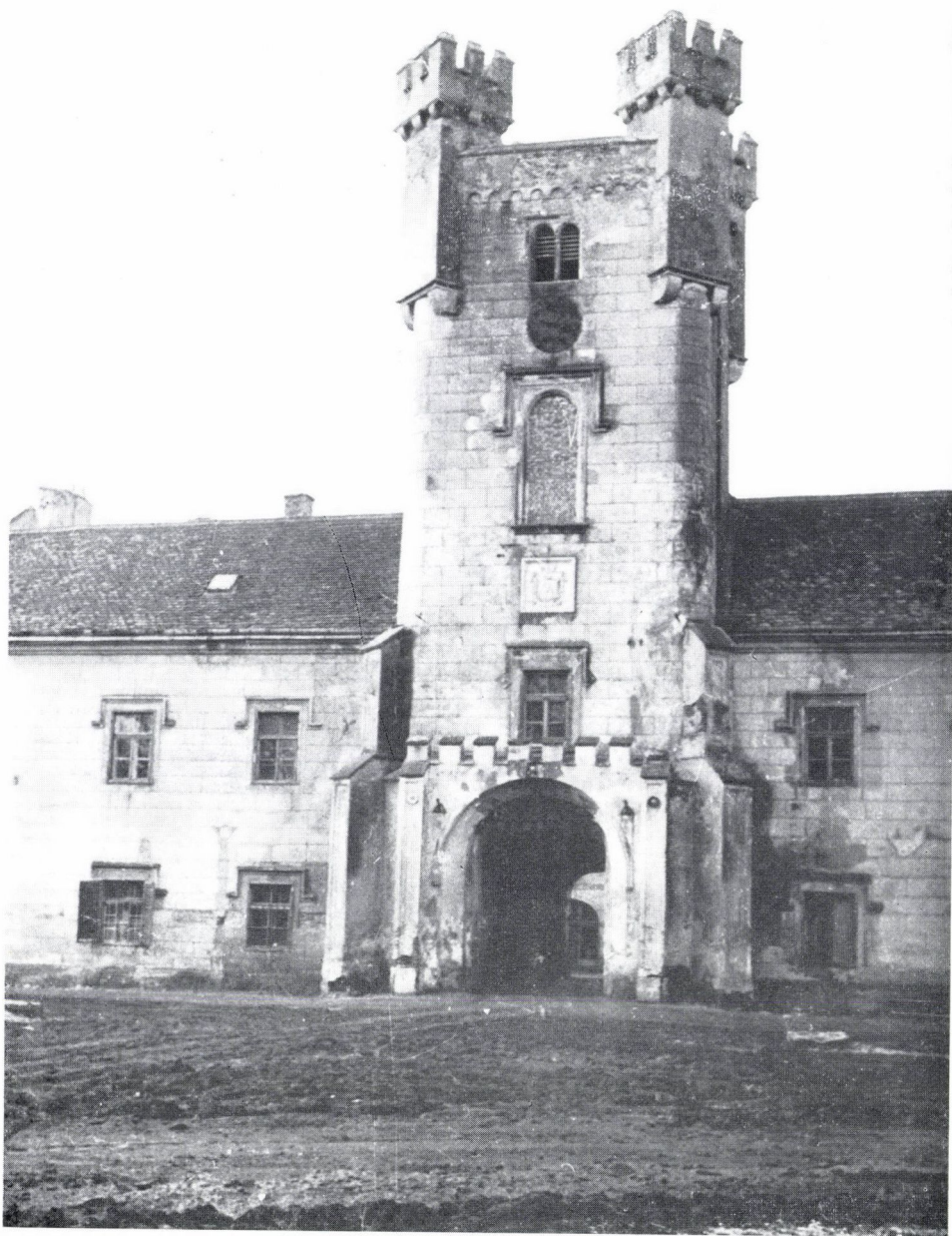




29. Szapolyai János titkos pecsétje, 1537.  
(Eszterházy hg-i cs. lt. Rep. 44. f.  
D. Nr. 109. p. 108.) Eredeti nagyság  
fele.

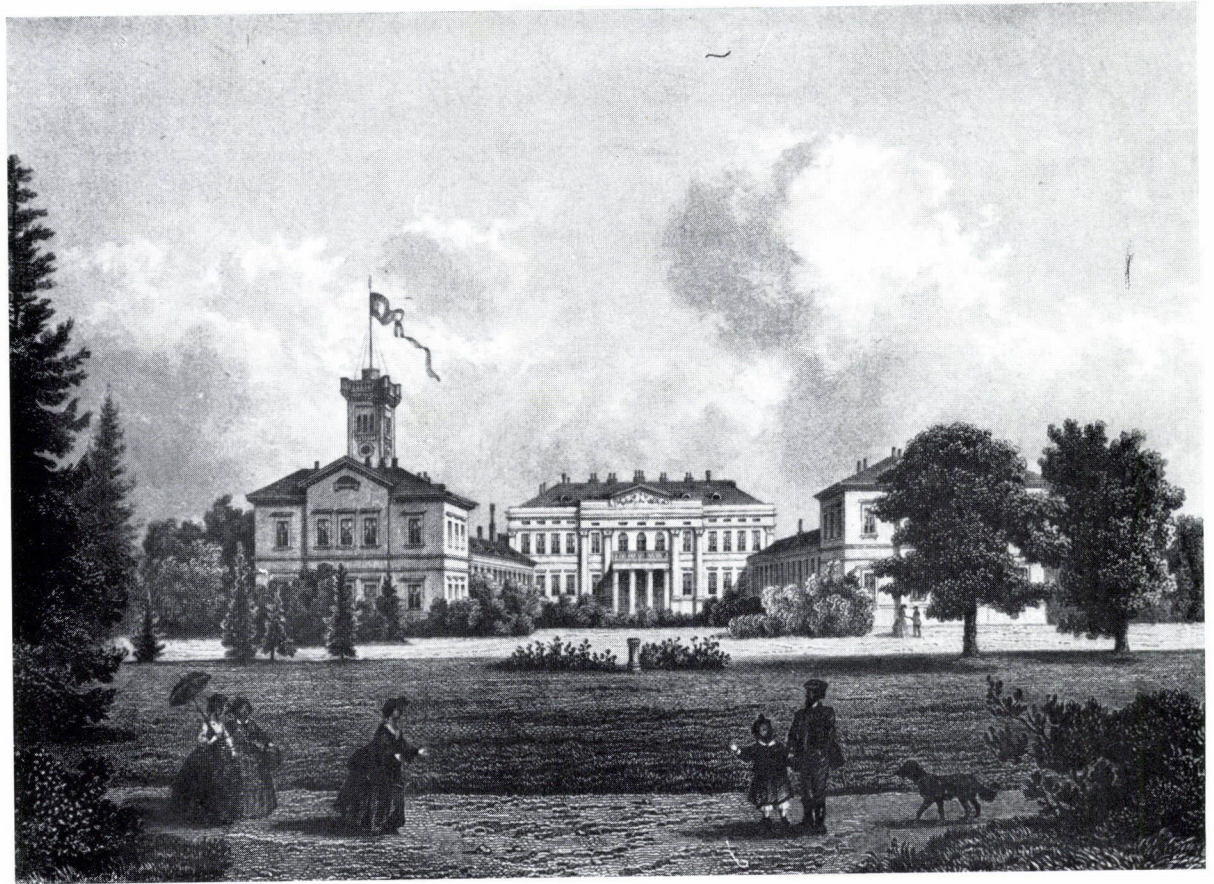


30. Címer-korona Szapolyai János titkos pecsétjén, 1537. (Eszterházy hg-i cs. lt. Rep. 44. f. D.  
Nr. 109. p. 108.) (Fotók Makky György)



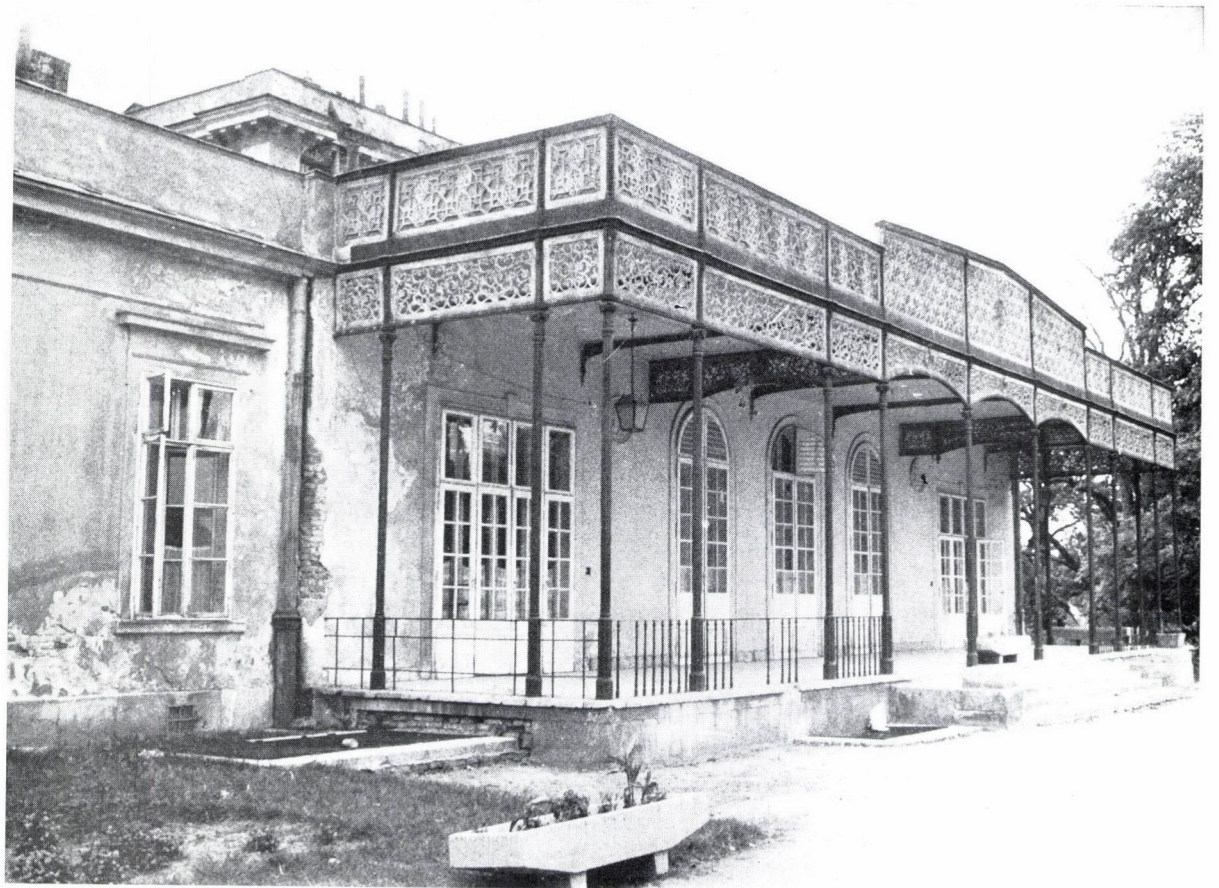
31. Vép, Erdődy-kastély, bejáratí torony. Johann Romano, 1846—47. (1960 körül készült fénykép.)



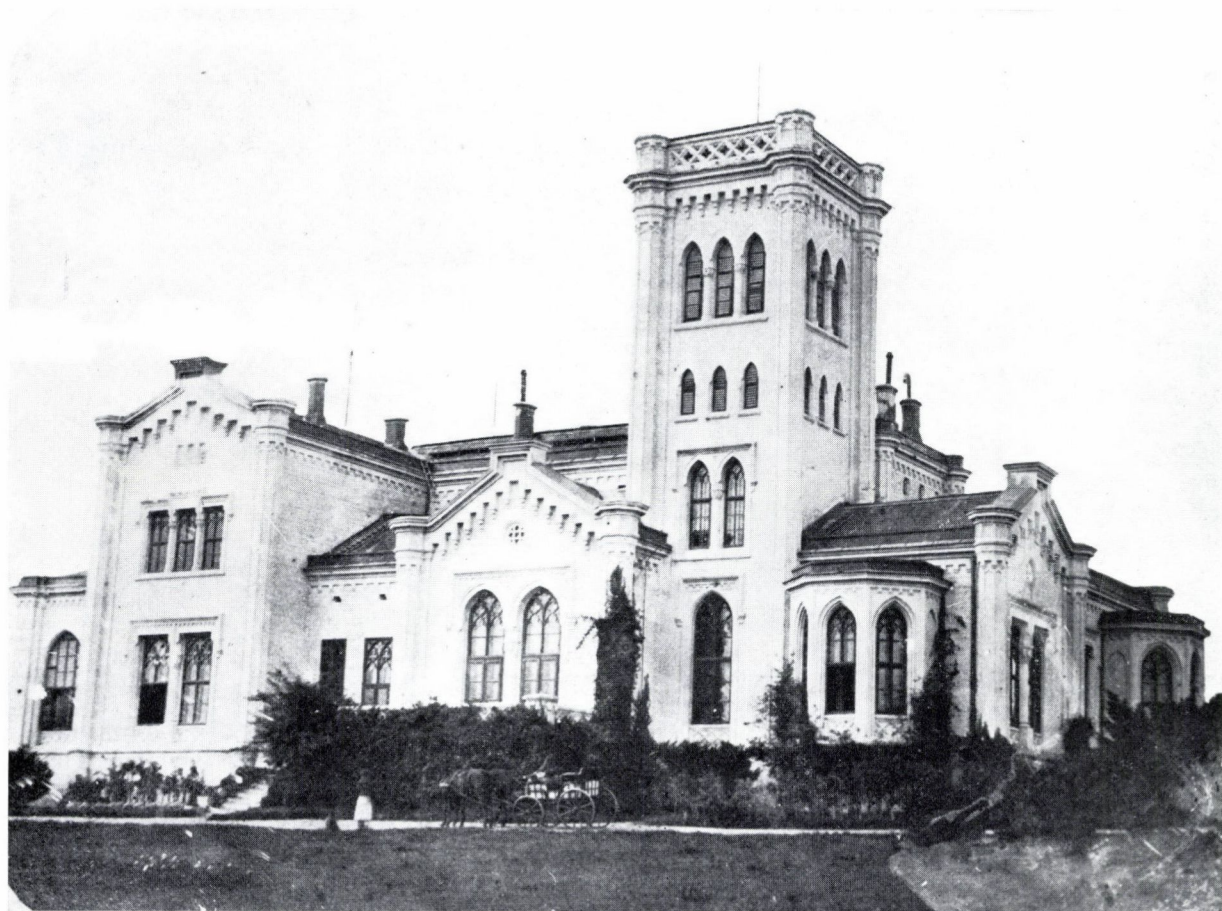


32. Fehérvárcsurgó, Károlyi-kastély, főhomlokzat. Id. Heinrich Koch és Ybl Miklós, 1844—1849. (Múlt századi ábrázolás)





33. Fehérvárcsurgó, Károlyi-kastély, veranda a jobb oldalszárnynon. (Fénykép a jelenlegi állapotról)

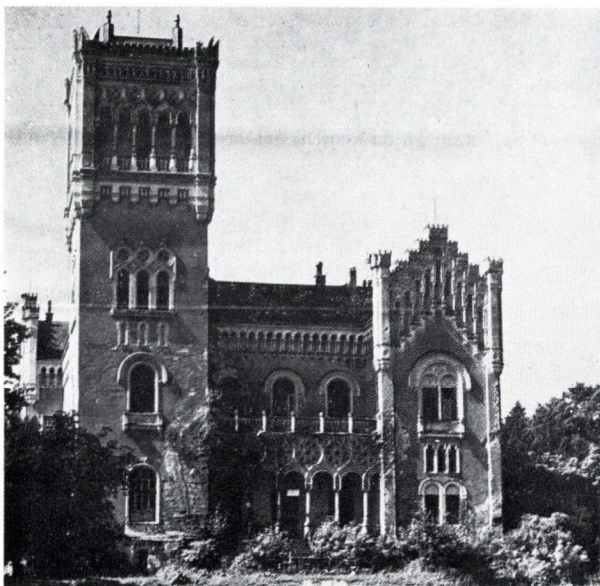


34. Nagyhörcsökpuszta (Káloz mellett), Zichy-kastély, főhomlokzat. Ybl Miklós, 1852—55. (II. világiaború előtti felvétel)





35. Nagyhörcsökpuszta (Káloz mellett), Zichy-kastély, oldalhomlokzat. (II. világháború előtti felvétel)

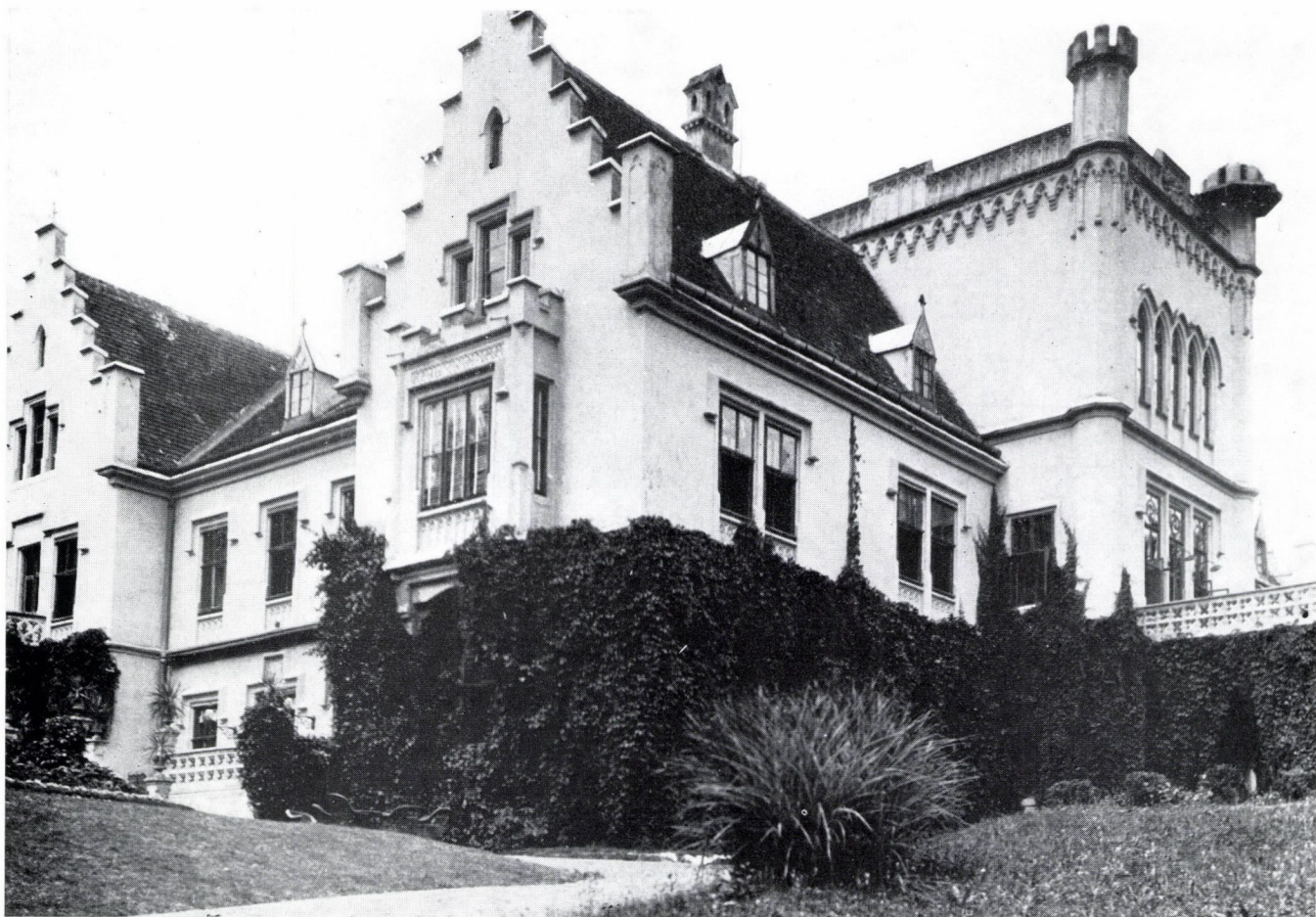


36. Vörösvár (Rotenturm), Erdődy-kastély, főhomlokzat. Weber Antal, elkészült 1862-re. (Fénykép a jelenlegi állapotról)



37. Vörösvár (Rotenturm), Erdődy-kastély, az előcsarnok részlete. (Fénykép a jelenlegi állapotról)



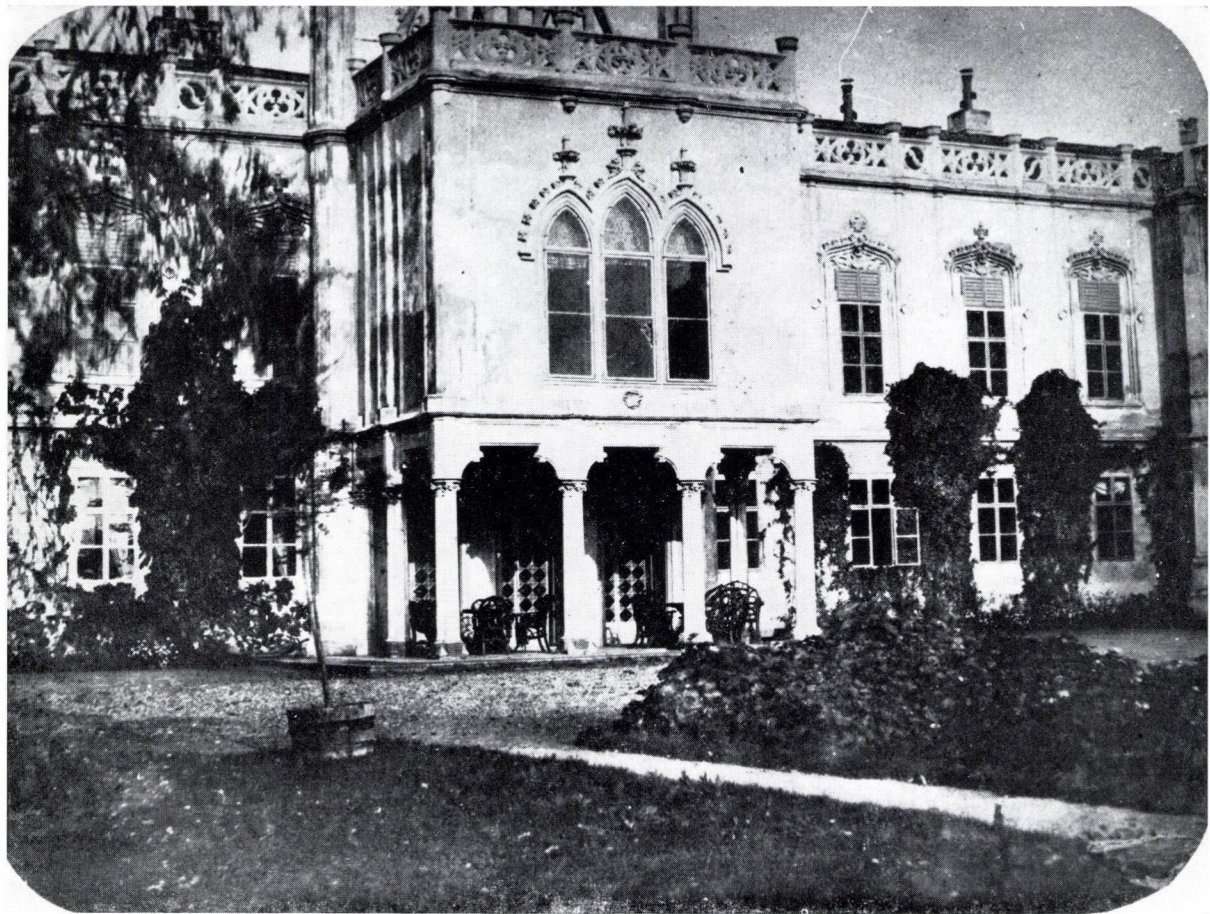


38. Mikosdpuszta, Mikos-kastély. 1860 körül. (Fénykép a jelenlegi állapotról)



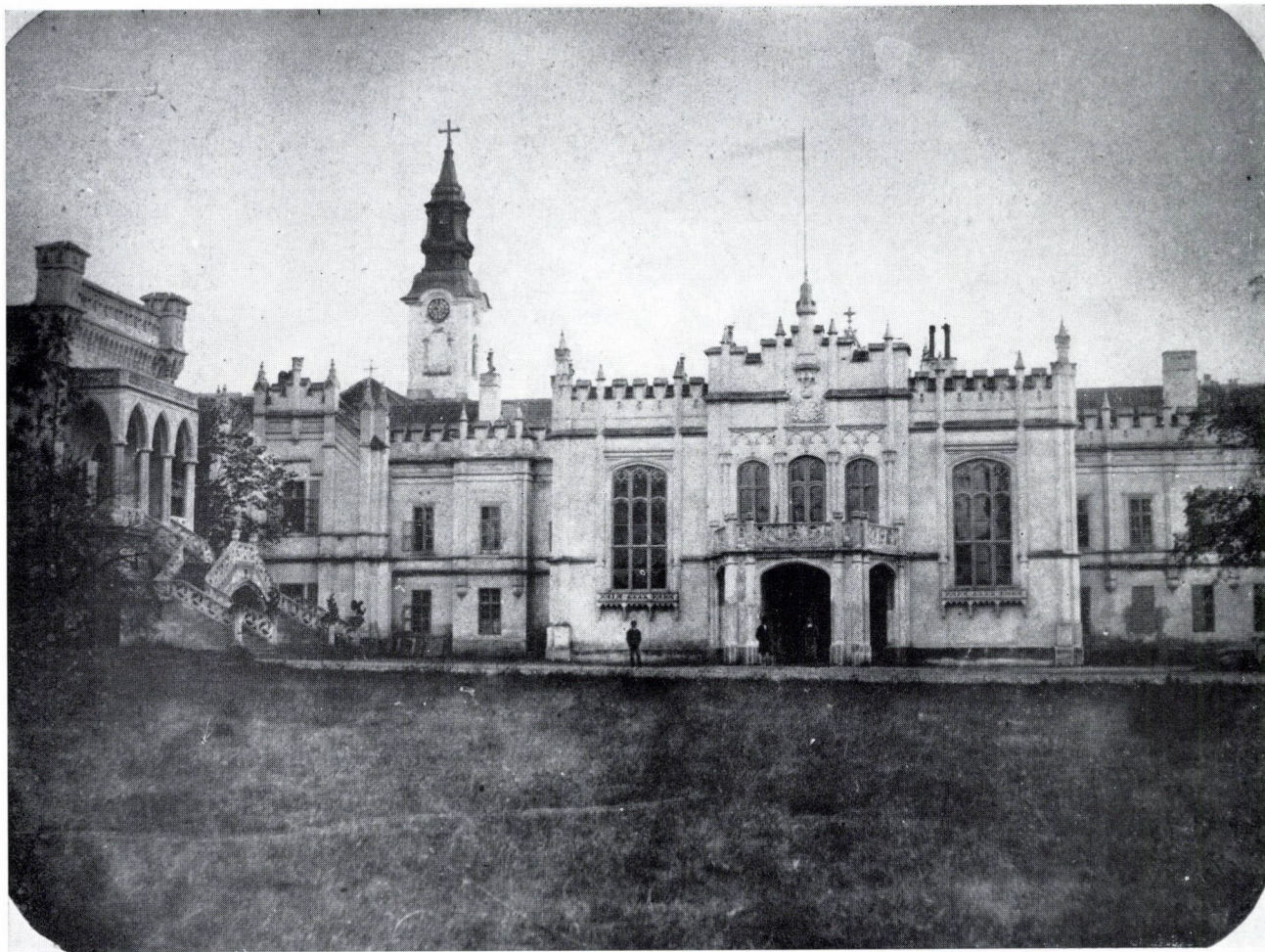
39. Martonvásár, Brunszvik-kastély, a romantikus átalakítás előtti állapot. (Múlt századi ábrázolás)





40. Martonvásár, Brunszvik-kastély, főhomlokzat. Romantikus átépítés 1870 k. (Múlt századi fénykép)





41. Martonvásár, Brunszvik-kastély, a kertre néző hátsó homlokzat. (Múlt századi fénykép)





42. Martonvásár, Brunzvik-kastély, a főhomlokzat részlete. (Múlt századi fénykép)



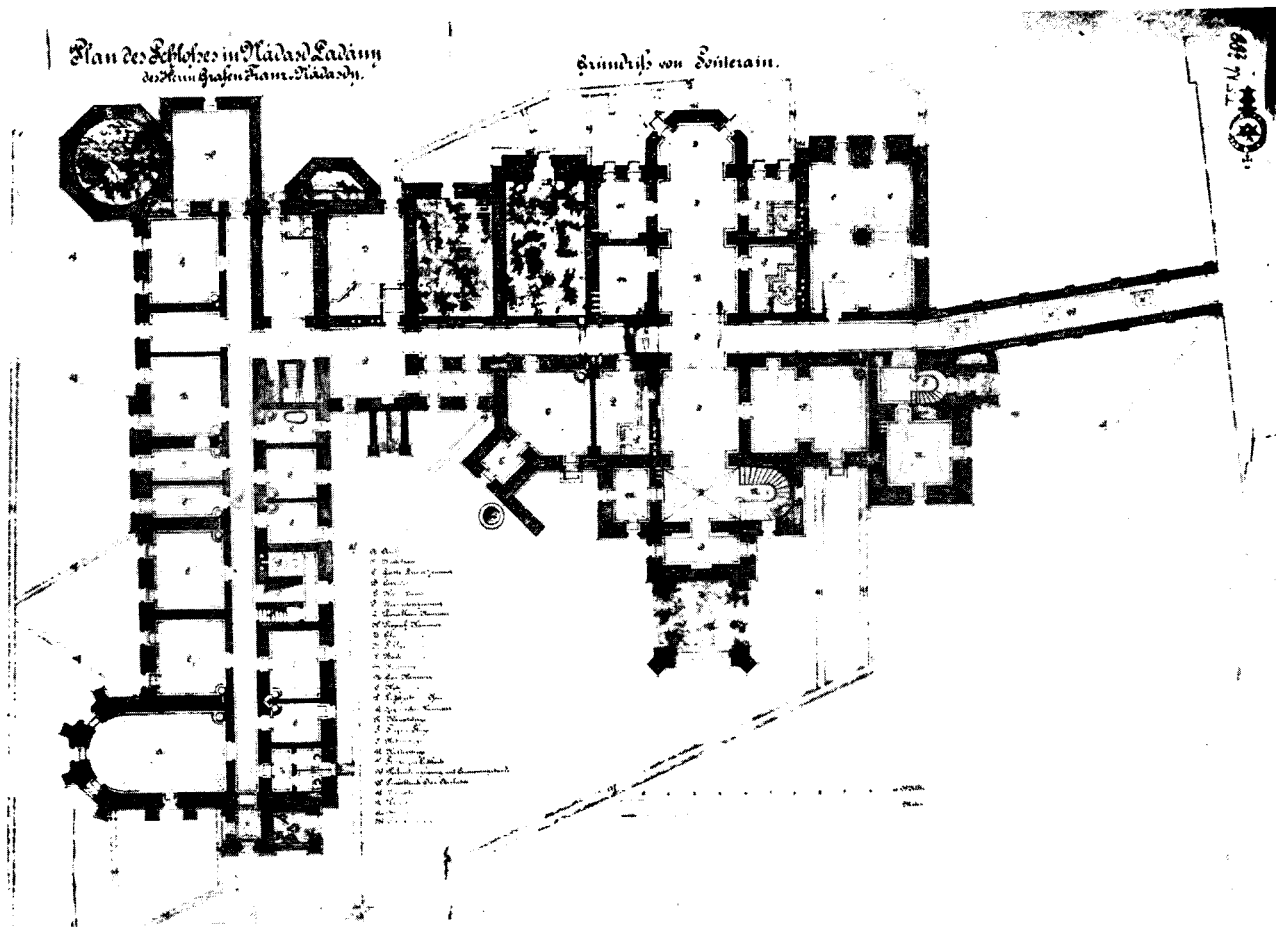


43. Martonvásár, Brunszvik-kastély, lépcsőház. (Fénykép a századforduló idejéből)





44. Martonvásár, Brunszvik-kastély, könyvtár. (Fénykép a századforduló idejéből)



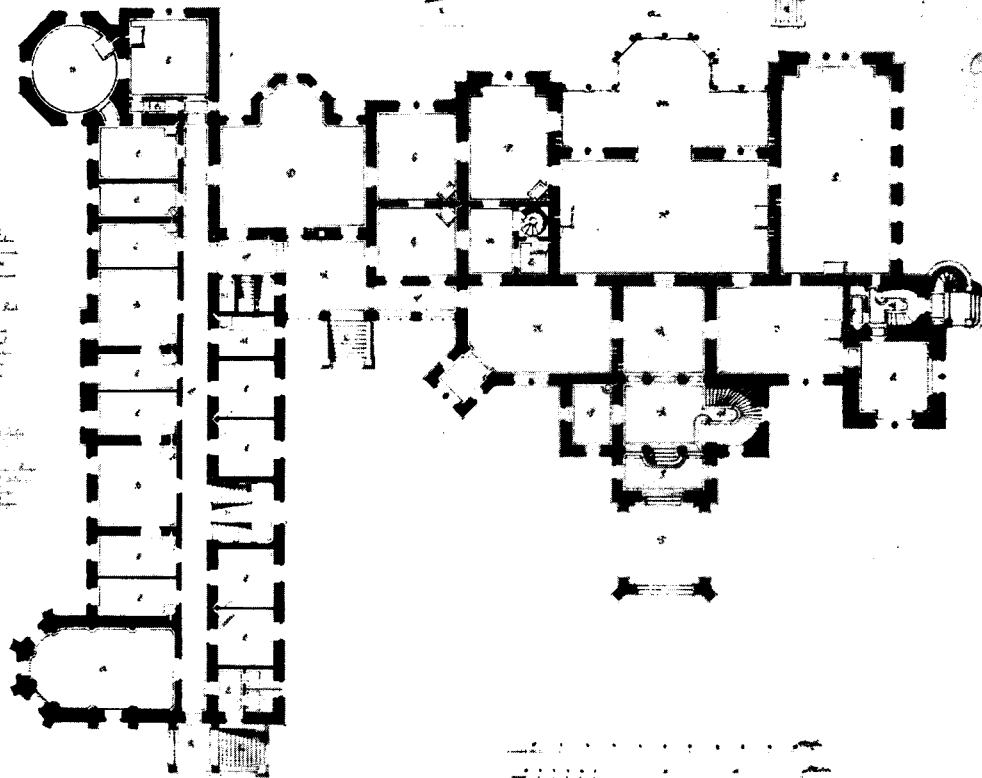
45. Linzbauer István eredeti terve a nádasszládányi kastélyhoz: a pince alaprajza



Plan des Schlosses im Nadasdladany.  
in dem Graubunten, Steyer.

Grundriß von Festerre.

1. Kuchel
2. Kuchel
3. Kuchel
4. Kuchel
5. Kuchel
6. Kuchel
7. Kuchel
8. Kuchel
9. Kuchel
10. Kuchel
11. Kuchel
12. Kuchel
13. Kuchel
14. Kuchel
15. Kuchel
16. Kuchel
17. Kuchel
18. Kuchel
19. Kuchel
20. Kuchel
21. Kuchel
22. Kuchel
23. Kuchel
24. Kuchel
25. Kuchel
26. Kuchel
27. Kuchel
28. Kuchel
29. Kuchel
30. Kuchel
31. Kuchel
32. Kuchel
33. Kuchel
34. Kuchel
35. Kuchel
36. Kuchel
37. Kuchel
38. Kuchel
39. Kuchel
40. Kuchel
41. Kuchel
42. Kuchel
43. Kuchel
44. Kuchel
45. Kuchel
46. Kuchel
47. Kuchel
48. Kuchel
49. Kuchel
50. Kuchel
51. Kuchel
52. Kuchel
53. Kuchel
54. Kuchel
55. Kuchel
56. Kuchel
57. Kuchel
58. Kuchel
59. Kuchel
60. Kuchel
61. Kuchel
62. Kuchel
63. Kuchel
64. Kuchel
65. Kuchel
66. Kuchel
67. Kuchel
68. Kuchel
69. Kuchel
70. Kuchel
71. Kuchel
72. Kuchel
73. Kuchel
74. Kuchel
75. Kuchel
76. Kuchel
77. Kuchel
78. Kuchel
79. Kuchel
80. Kuchel
81. Kuchel
82. Kuchel
83. Kuchel
84. Kuchel
85. Kuchel
86. Kuchel
87. Kuchel
88. Kuchel
89. Kuchel
90. Kuchel
91. Kuchel
92. Kuchel
93. Kuchel
94. Kuchel
95. Kuchel
96. Kuchel
97. Kuchel
98. Kuchel
99. Kuchel
100. Kuchel



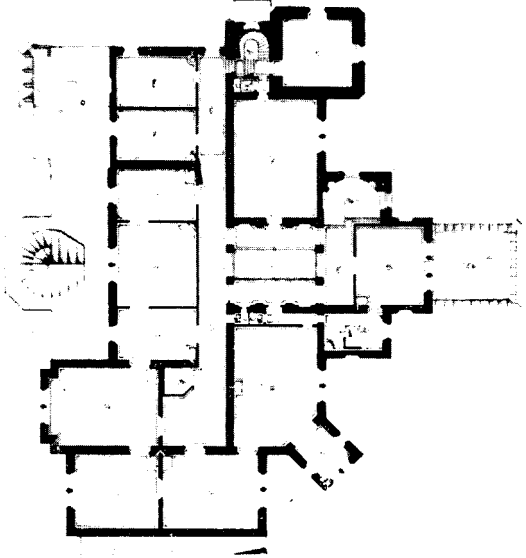
46. Linzbauer István eredeti terve a nádasdlányi kastélyhoz: a földszint alaprajza

Plan de S. Péter megladástól  
az építész István Székely

1.1.1.1



Építész István Székely



47. Linnbauer István eredeti terve a nádaszládányi kávéházhoz: az I. emelet alaprajza



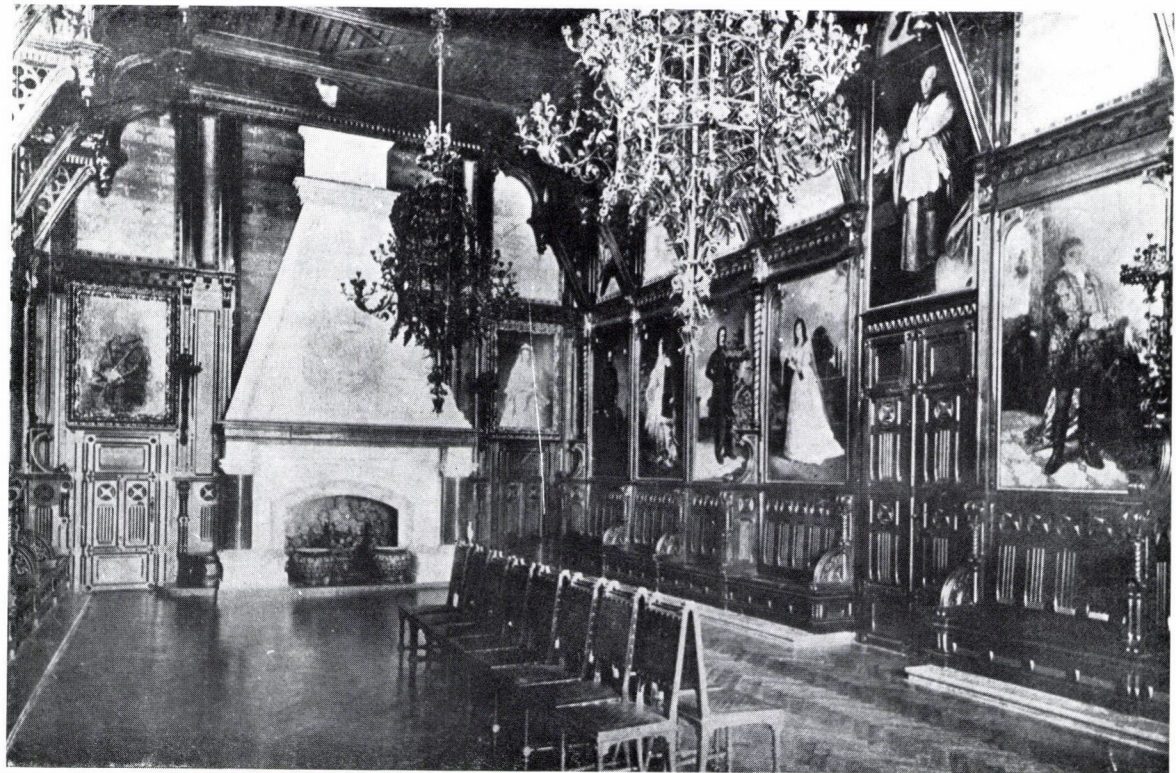
48. Nádasdladány, Nádasdy-kastély, főhomlokzat. Linzbauer István, 1873—76. (II. világháború előtti felvétel)





49. Nadasdladány, Nadasdy-kastély, a hátsó homlokzat részlete. (II. világháború előtti felvétel)



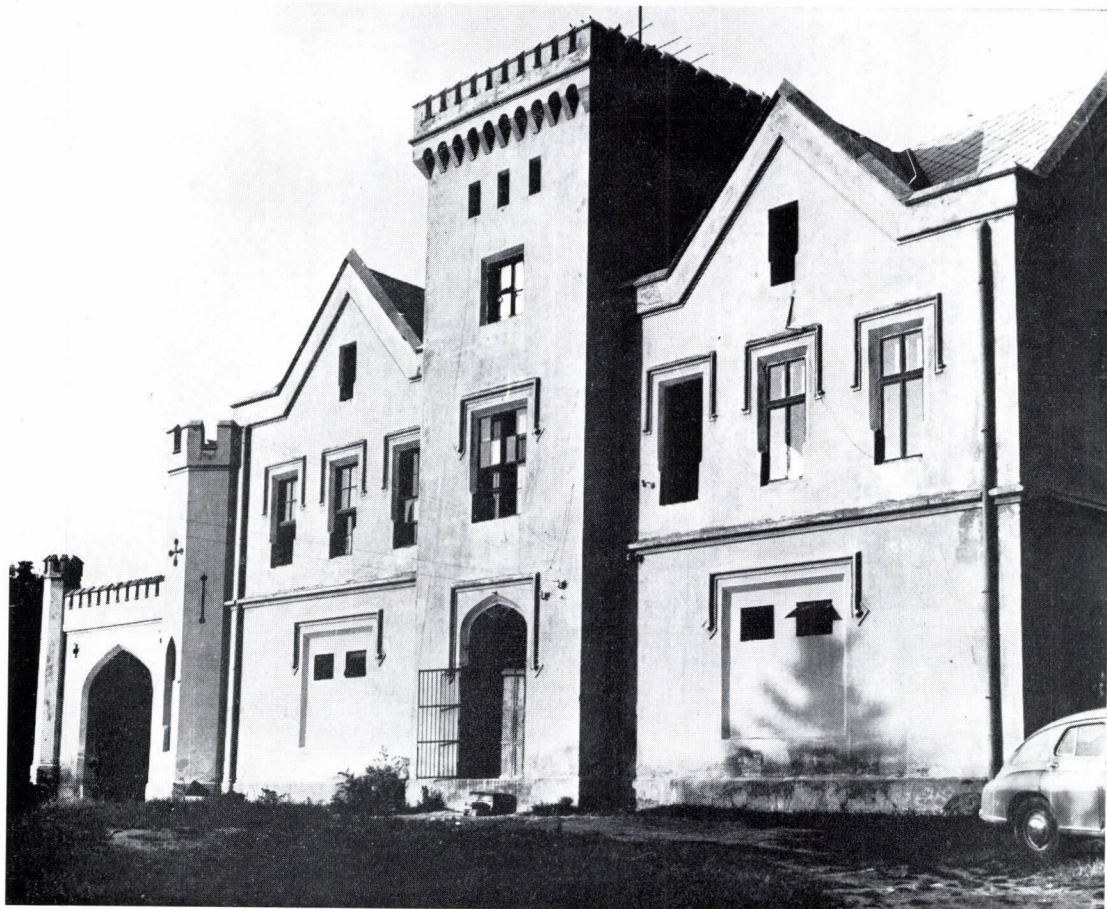


50. Nadasdladány, Nadasdy-kastély, az ún. ősök terme. Belső kialakítás: Hauszmann Alajos, 1880 k.  
(Fénykép a századforduló idejéből)

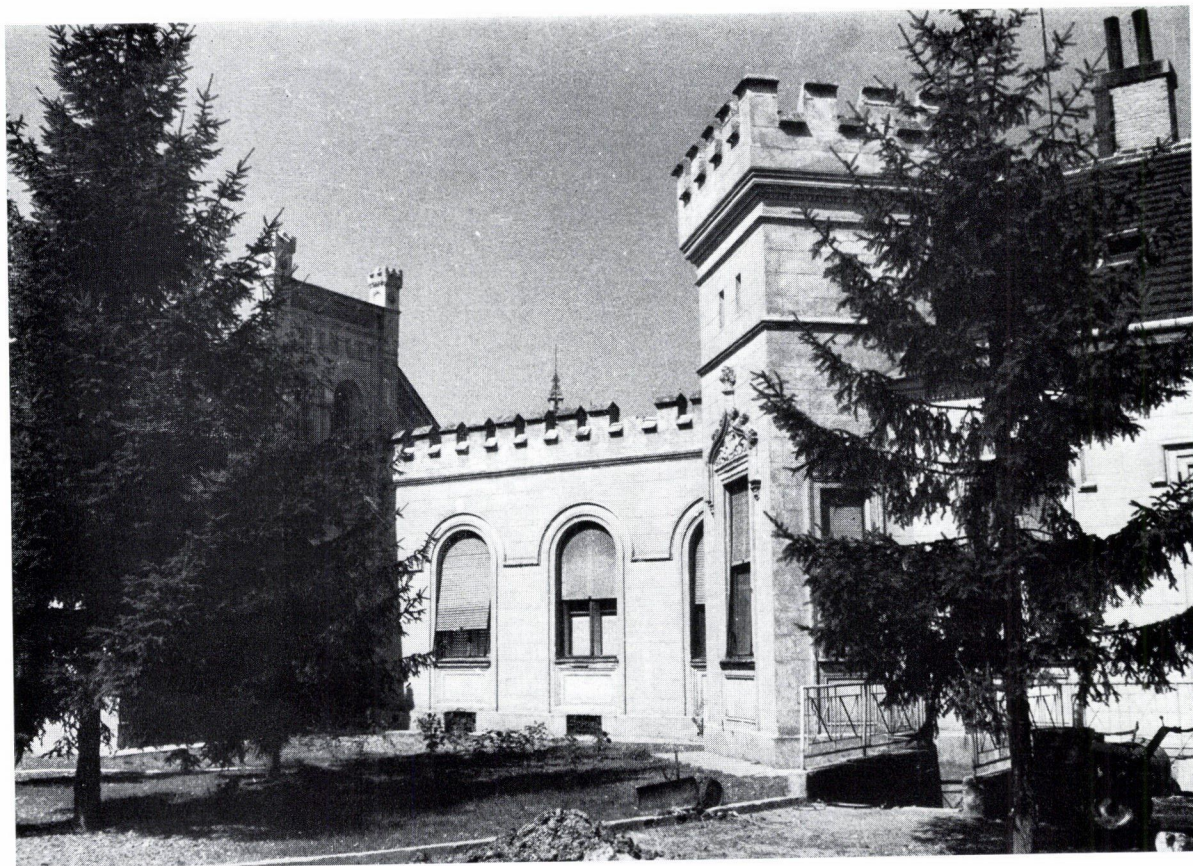


51. Mihályi, Dóry-kastély. Romantikus átalakítás az 1860-as években. (Fénykép a jelenlegi állapotról)





52. Somlószőlős, Zichy-kastély. Romantikus átalakítás az 1850–60-as években. (Fénykép a jelenlegi állapotról)



53. Tordas, Batthyány-kastély. (Fénykép a jelenlegi állapotról)





54. Gyarmatpuszta, a Sándor család vadászkastélya. (Vízfestmény a századforduló idejéből)





55. Zsenye, Bezerédj-udvarház. Bezerédj Elek, 1867. (Fénykép a jelenlegi állapotról)



56. Bogát (ma Szombathelyhez tartozik), Festetics-kastély. Átépítés 1856 és 1860 között. (Fénykép a századforduló idejéből)





57. Bogát, Festetics-kastély, zárt veranda és üvegház. (Fénykép a századforduló idejéből)



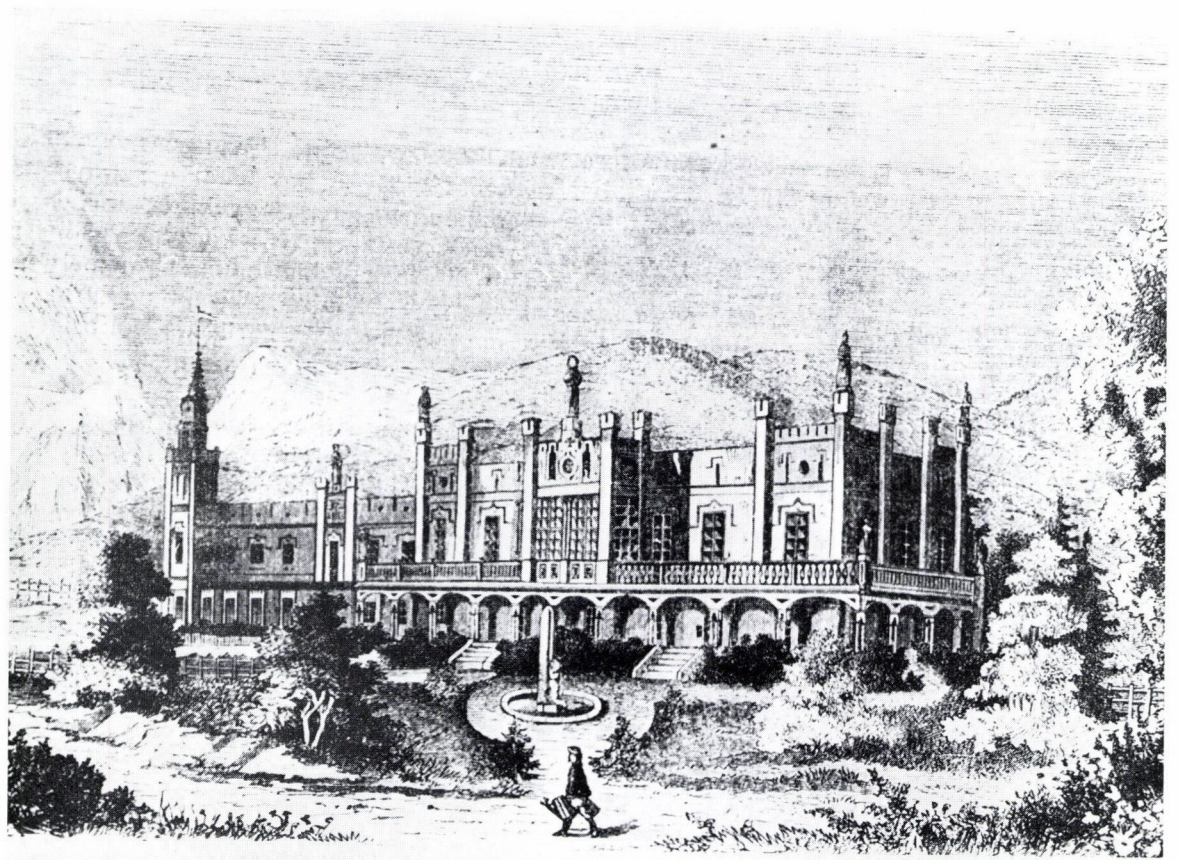


58. Bakonyszentlászló, Eszterházy-kúria. 1850-es évek második fele. (Fénykép a jelenlegi állapotról)



59. Szombathely, Bagolyvár. 1840-es évek. (Fénykép a jelenlegi állapotról)



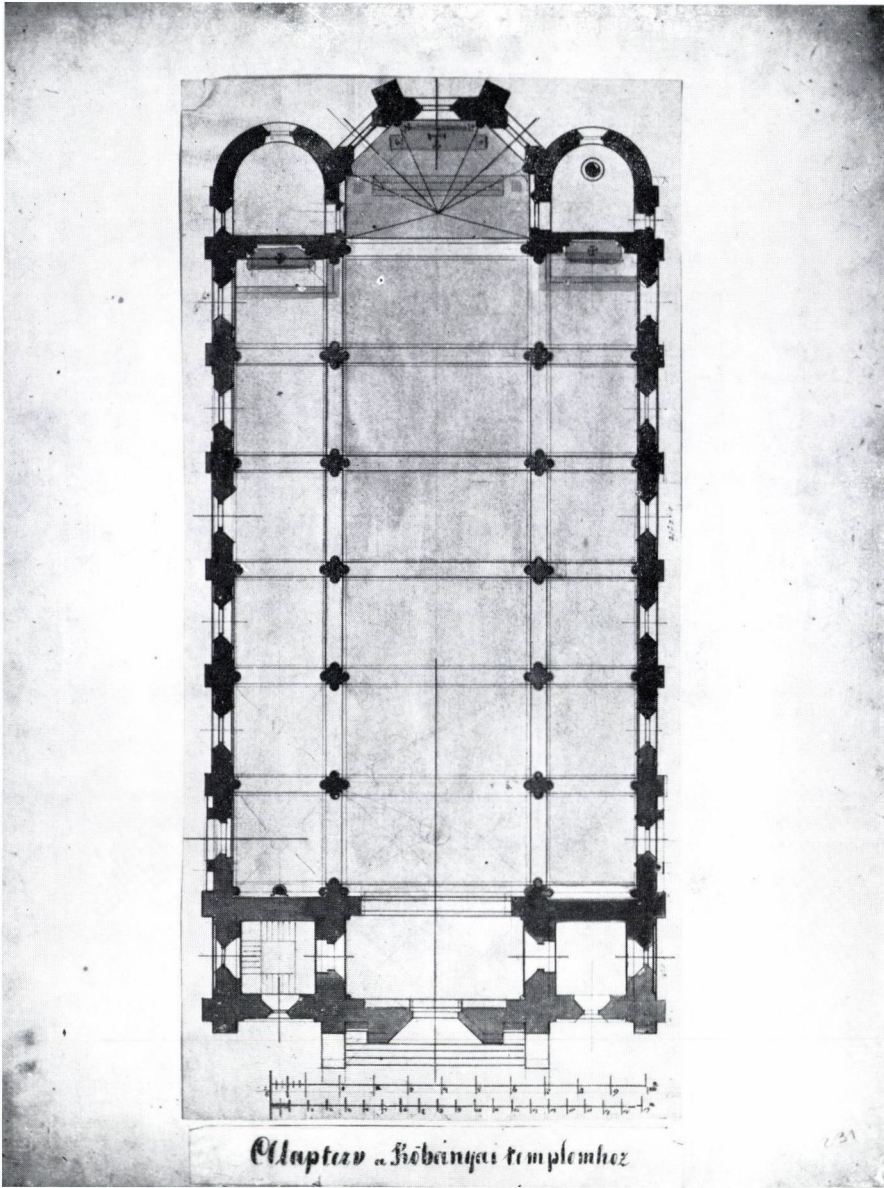


60. Csopak, Ranolder villa. Szentirmay (Schornbeck) József, 1860. (Múlt századi ábrázolás)



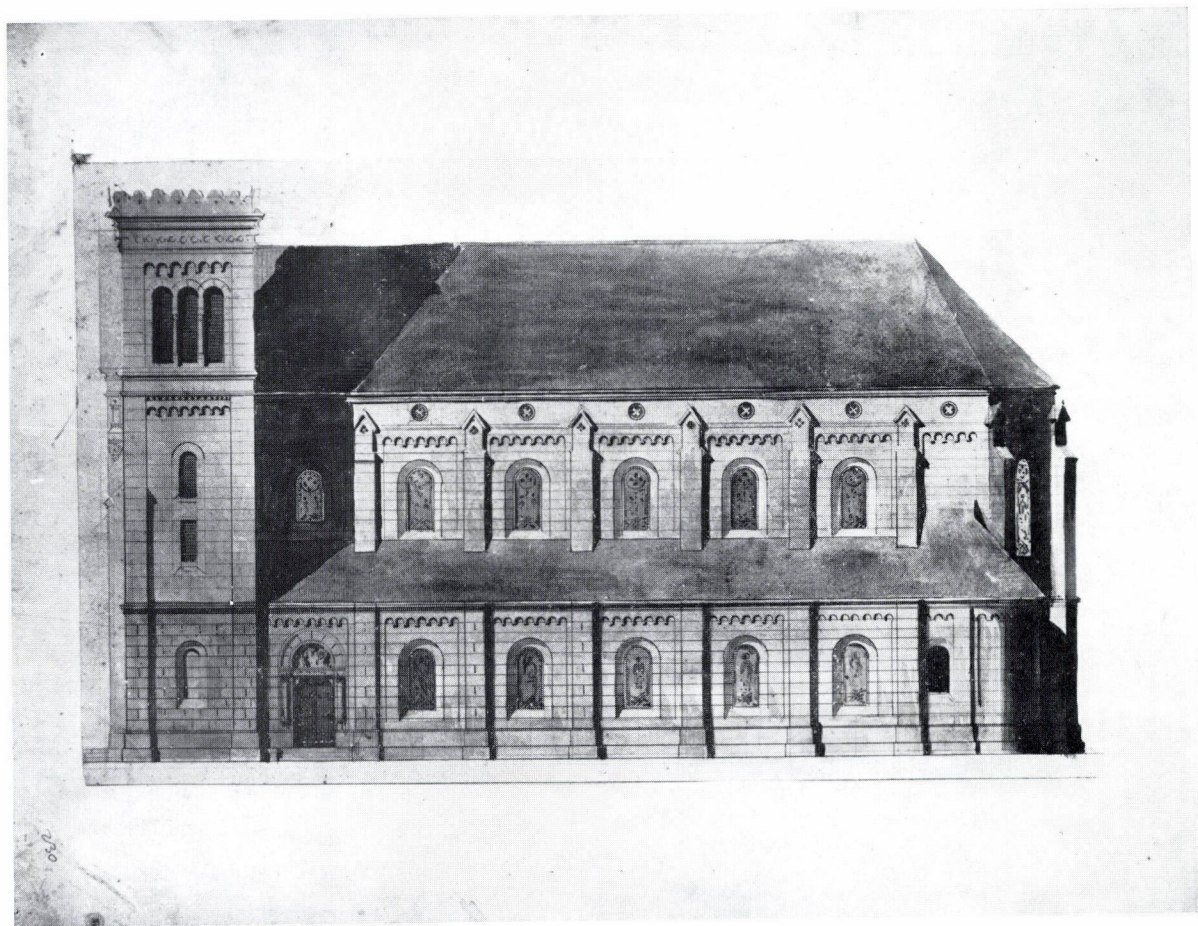


61. Pilismarót, Heckenast-villa, 1850 k. (Fénykép a jelenlegi állapotról)



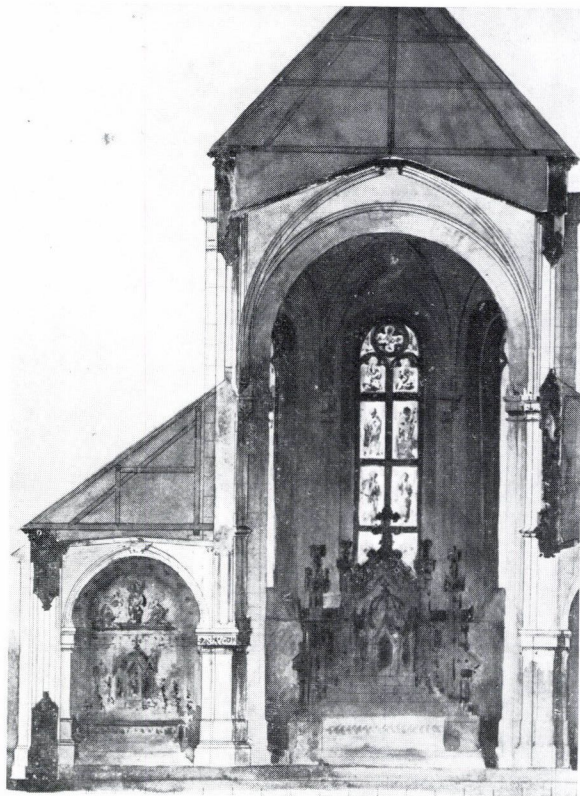
62. Feszty Frigyes 1884-ben készült terve: földszinti alaprajz





63. Feszl Frigyes 1884-ben készült terve: oldalhomlokzat

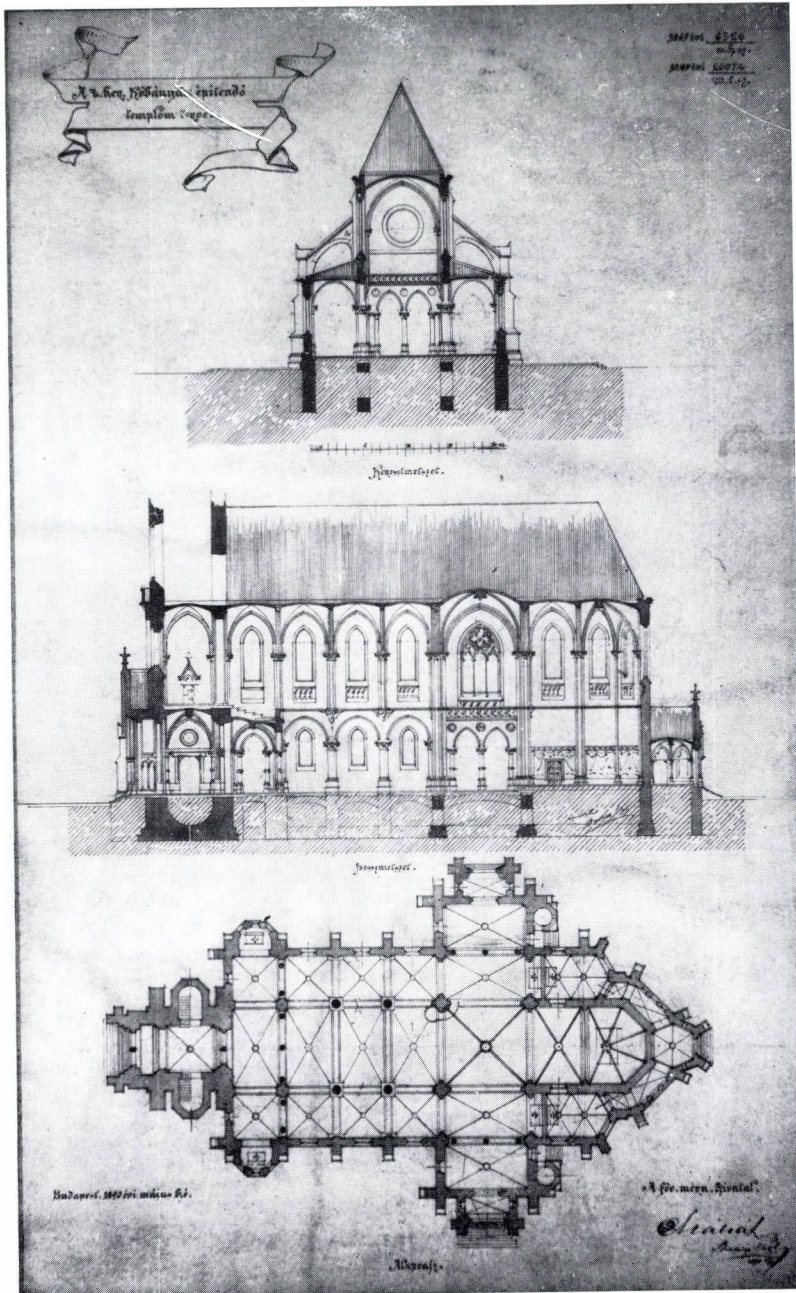




64. Feszl Frigyes 1884-ben készült terve: metszet

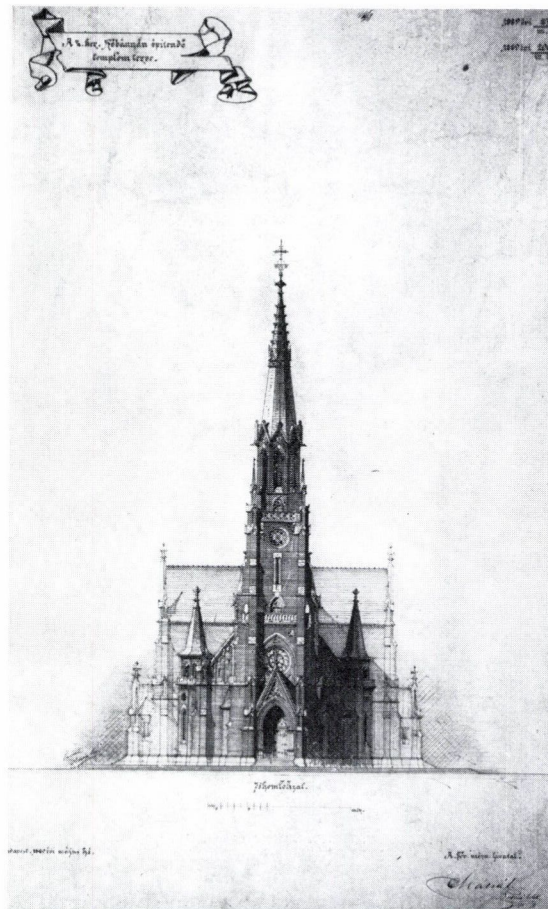


65. Feszl Frigyes 1884-ben készült terve: belső részlet

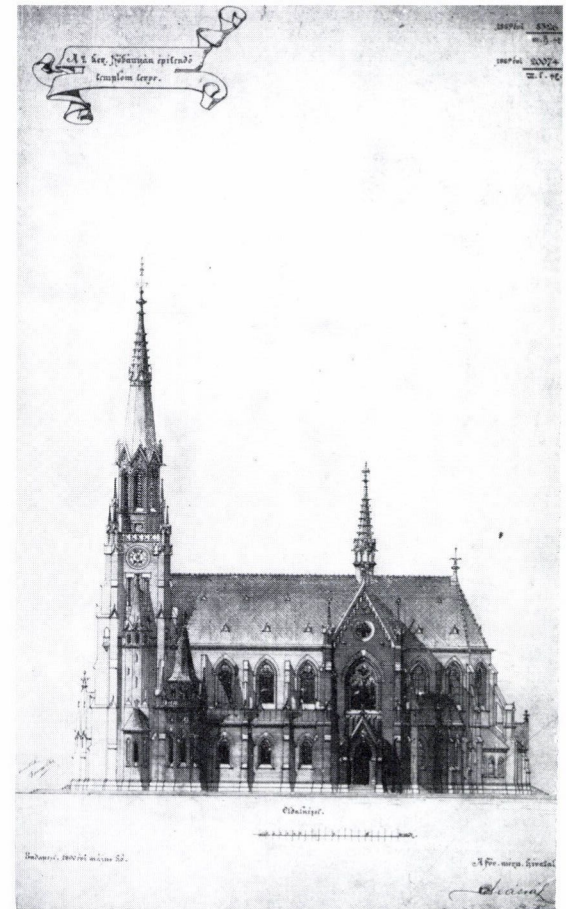


66. Barcsa Eleknek a mérnöki hivatal megbízásából 1890-ben készült terve: alaprajz és metszetek



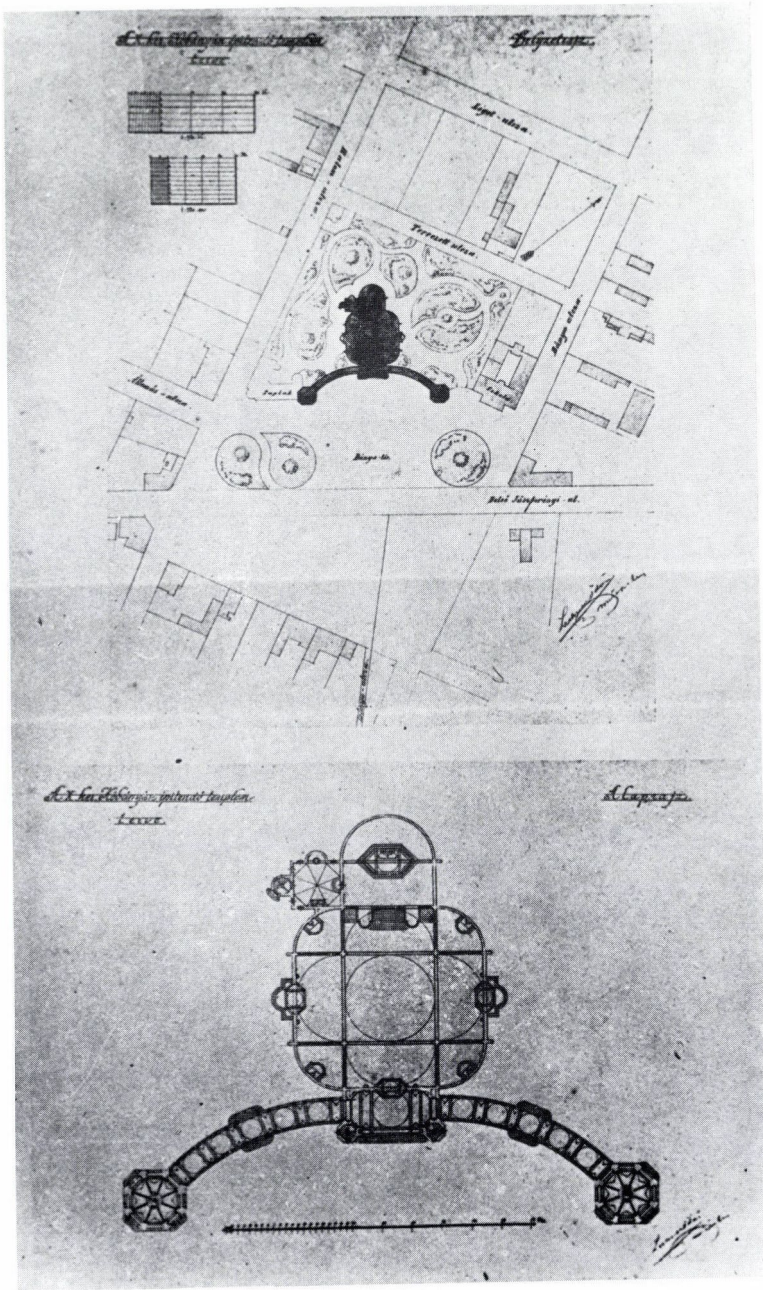


67. Barca Eleknek a mérnöki hivatal megbízásából 1890-ben készült terve: főhomlokzat

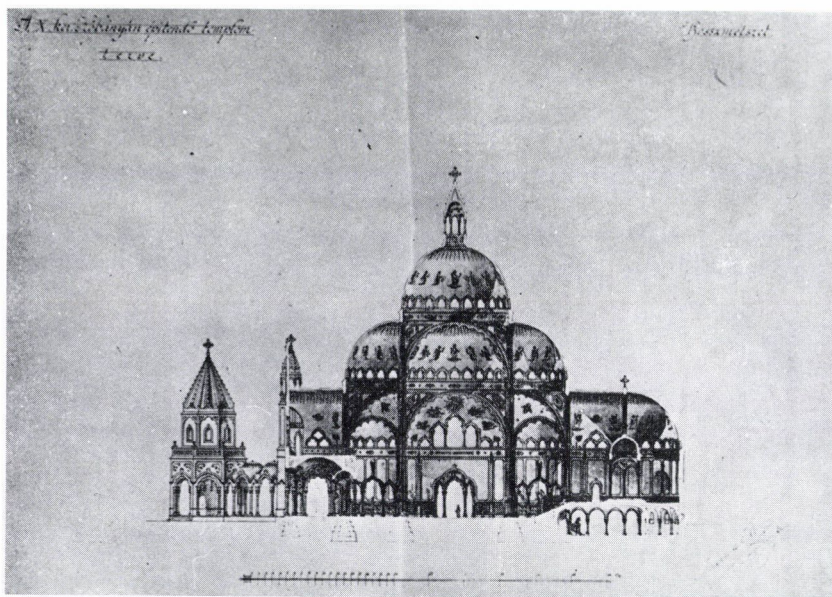


68. Barca Eleknek a mérnöki hivatal megbízásából 1890-ben készült terve: oldalhomlokzat

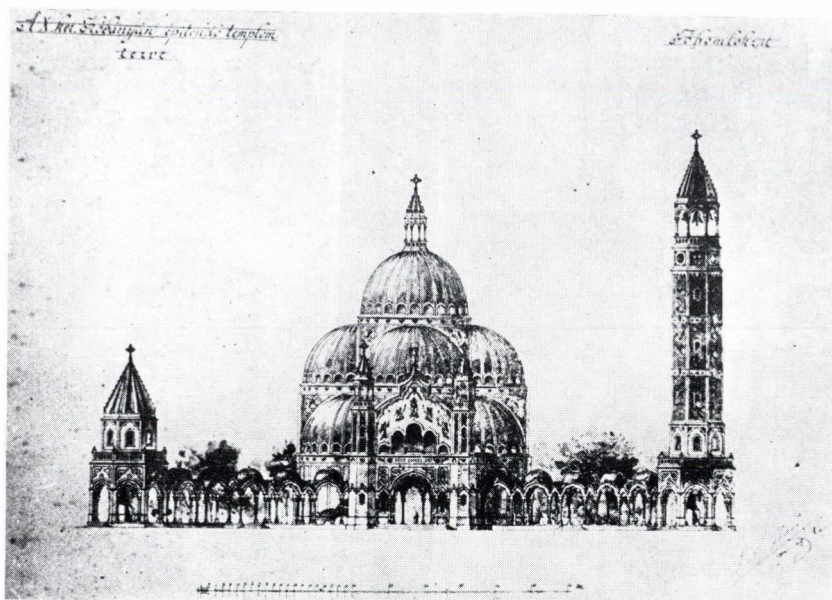




69. Lechner Ödön 1891/92 fordulóján készült első, visszautasított terve: helyszínrajz és alaprajz

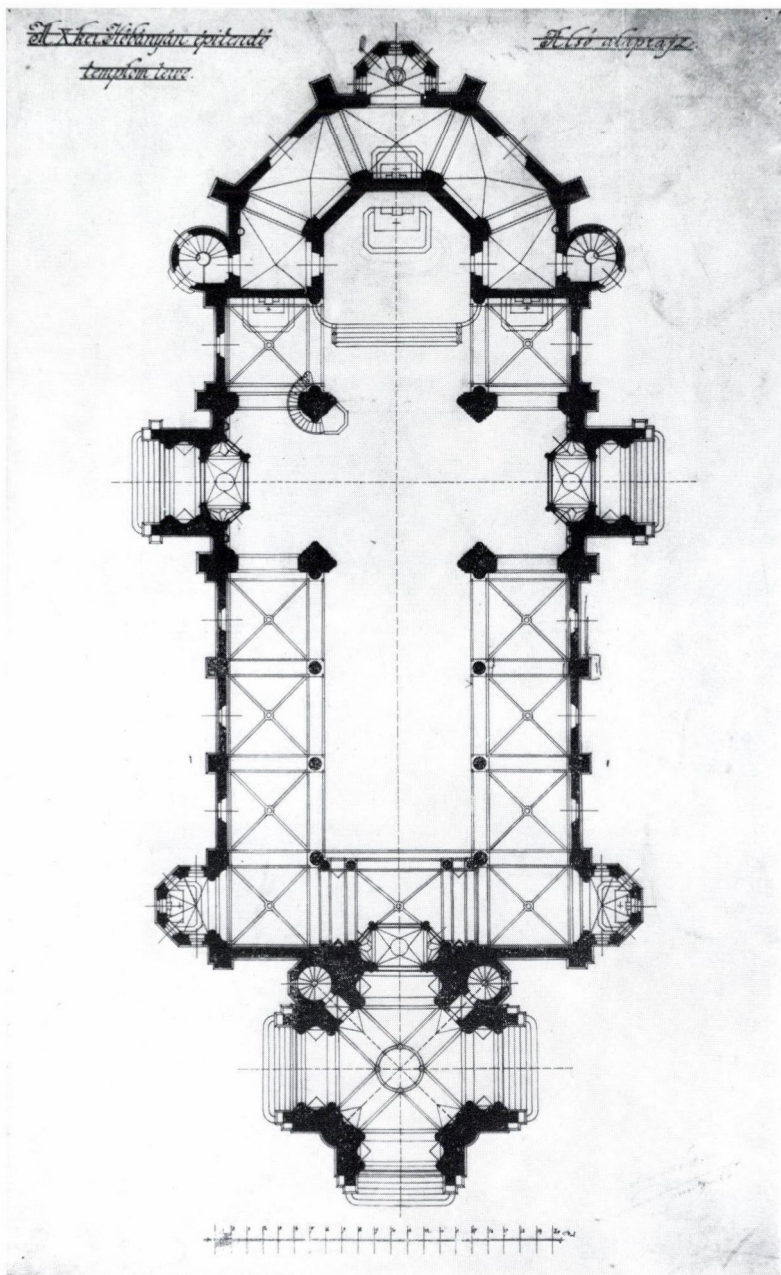


70. Lechner Ödön 1891/92 fordulóján készült első, visszautasított terve: metszet



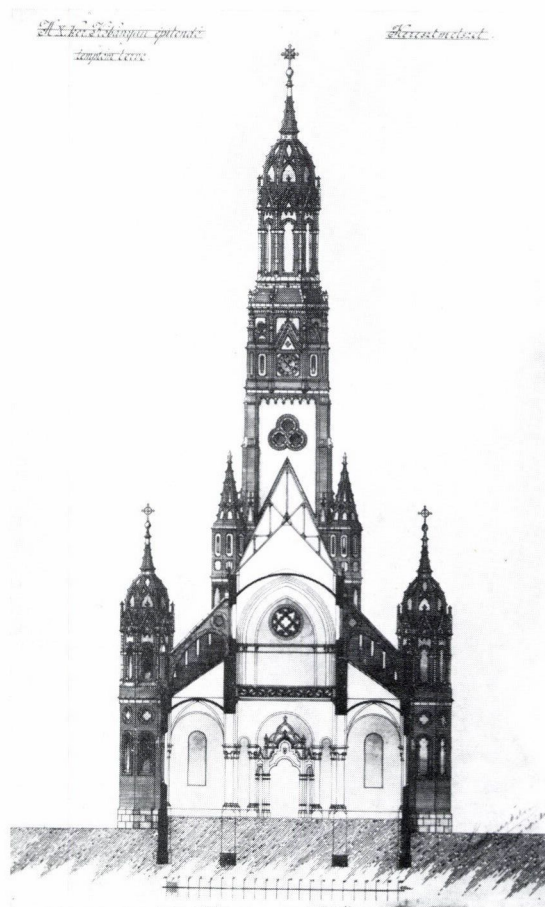
71. Lechner Ödön 1891/92 fordulóján készült első, visszautasított terve: főhomlokzat



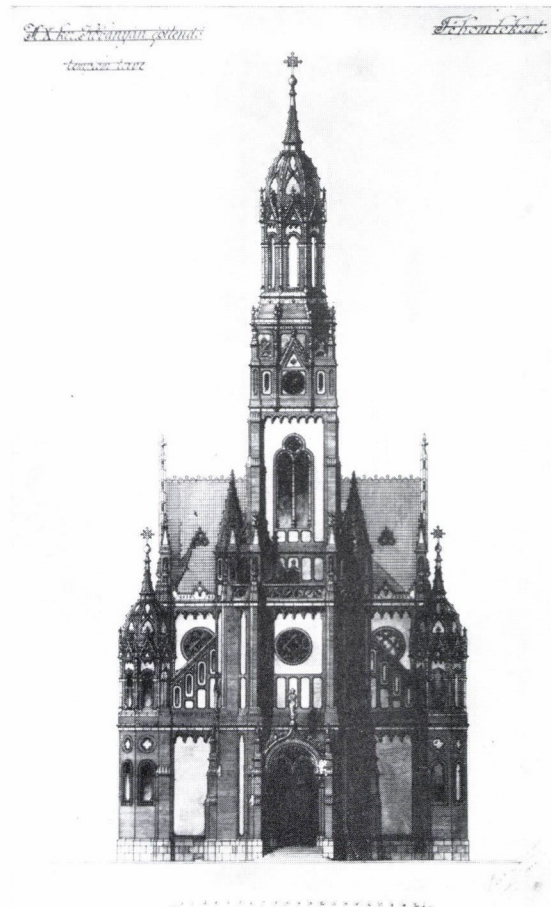


72. Lechner Ödön 1892/93 fordulóján készült második, visszautasított terve: alaprajz

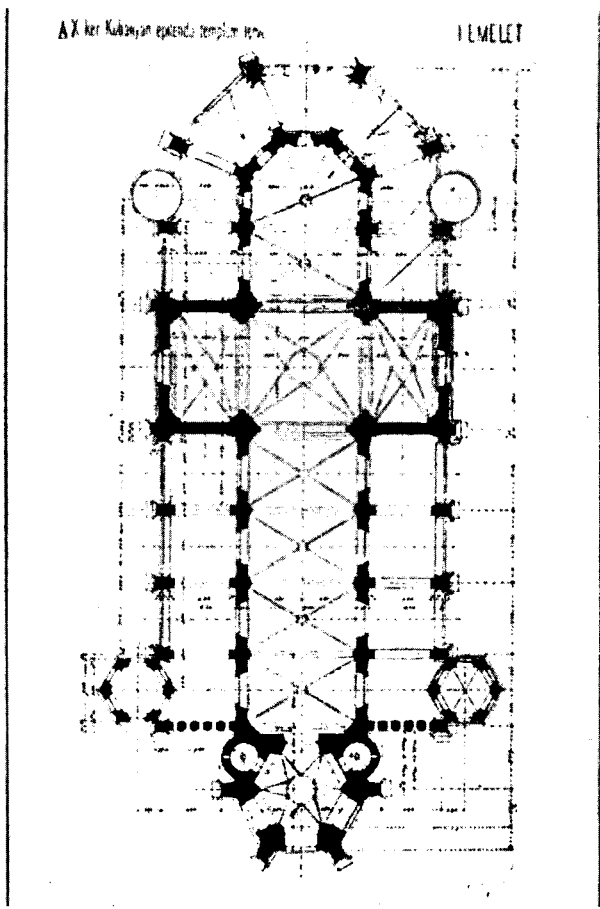
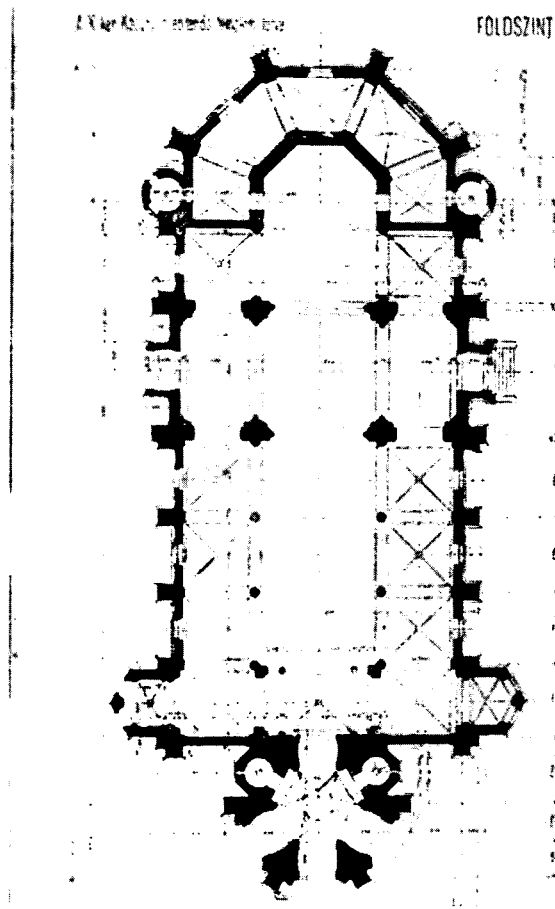




73. Lechner Ödön 1892/93 fordulóján készült második, visszautasított terve: metszet



74. Lechner Ödön 1892/93 fordulóján készült második, visszautasított terve: főhomlokzat

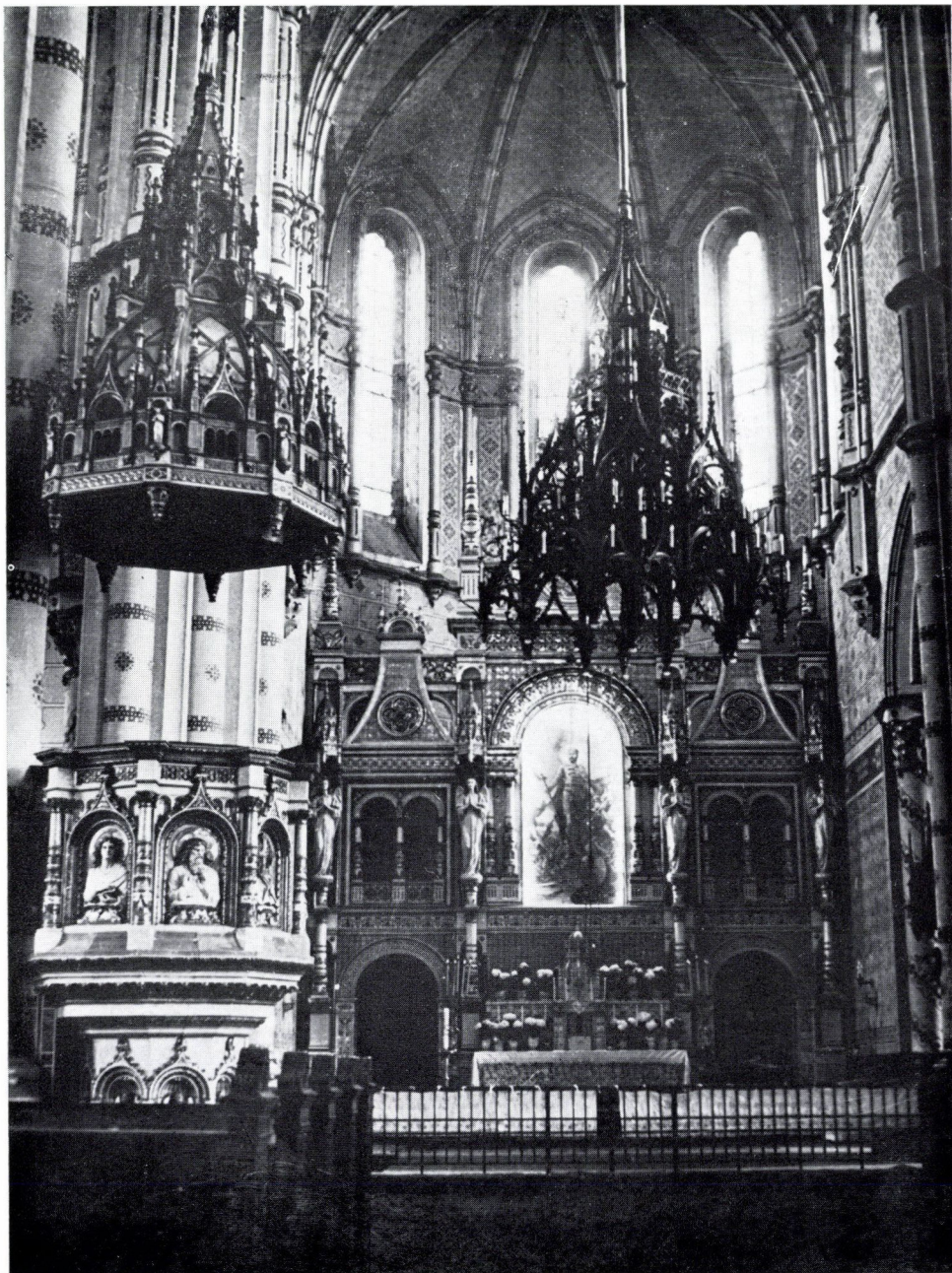


75. Lechner Ödön 1893 nyarán készült harmadik, elfogadott terve: alaprajzok



76. Az épület 1897 körül. Fotó Klösz.





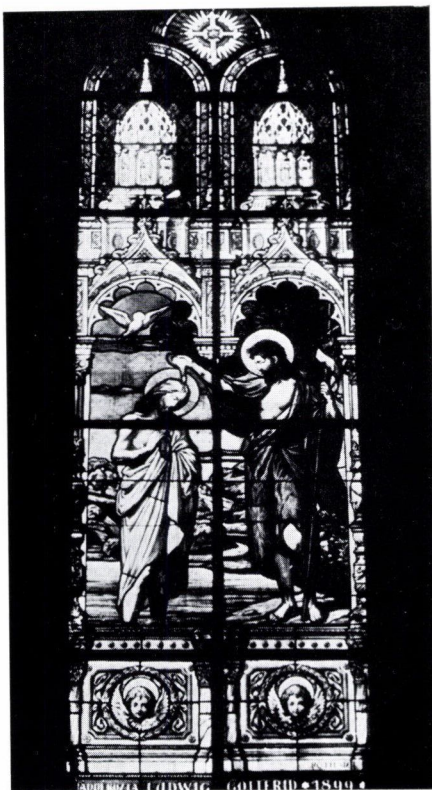
77. Belső kép a főoltárral. Ismeretlen szerző felvétele. BTM Várostart. Oszk. fototára





78. A főhajó a szentély felől. Ismeretlen szerző felvétele. BTM Várostört. Oszt. fototára





79. A jobboldali mellékhajó elpusztult ablaka (Krisztus megkeresztelése). Készítette Róth Miksa

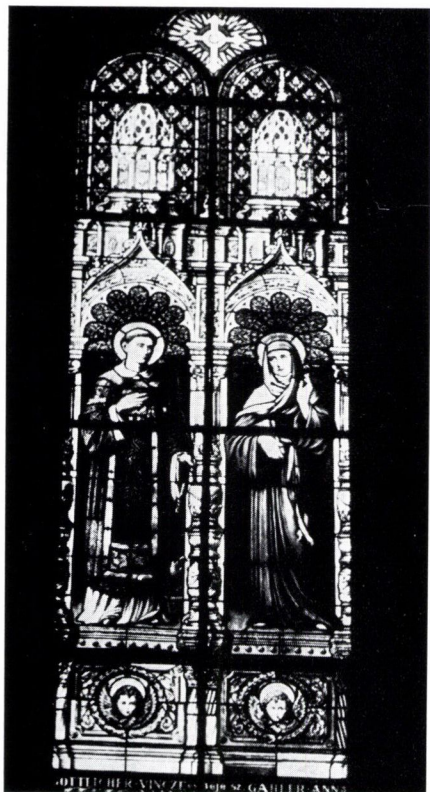


80. A jobboldali mellékhajó elpusztult ablaka (Angyali üdvözlés). Készítette Róth M.

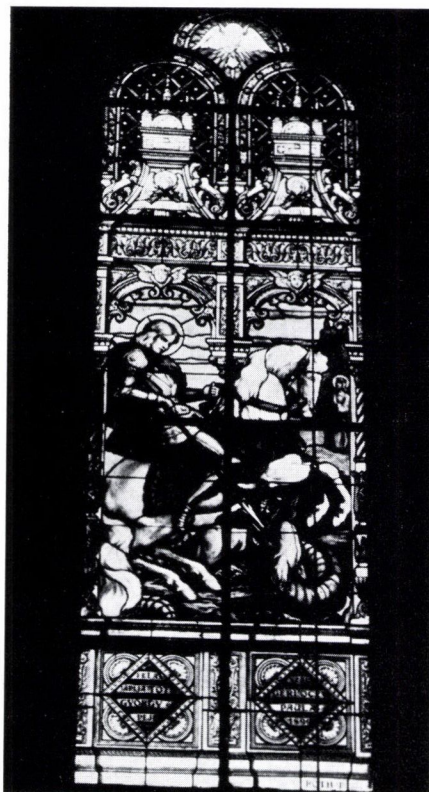


81. A jobboldali mellékhajó elpusztult ablaka (Szt. László vízfakasztása). Készítette Róth M.

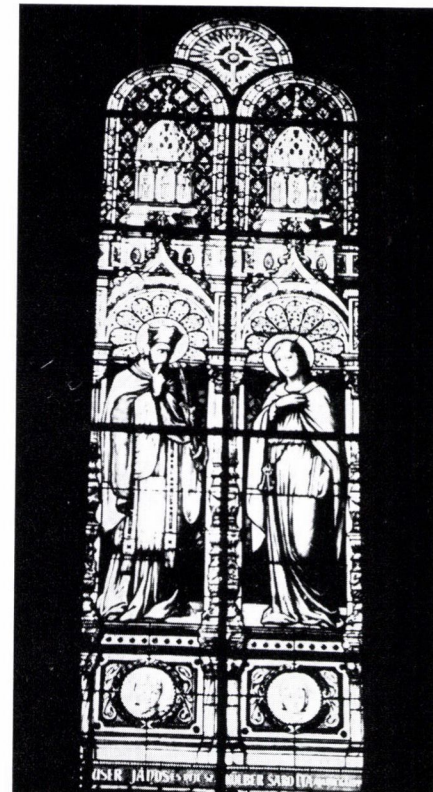




82. A baloldali mellékhajó elpusztult ablaka (Szt. Vince és Szt. Anna). Készítette Róth M.

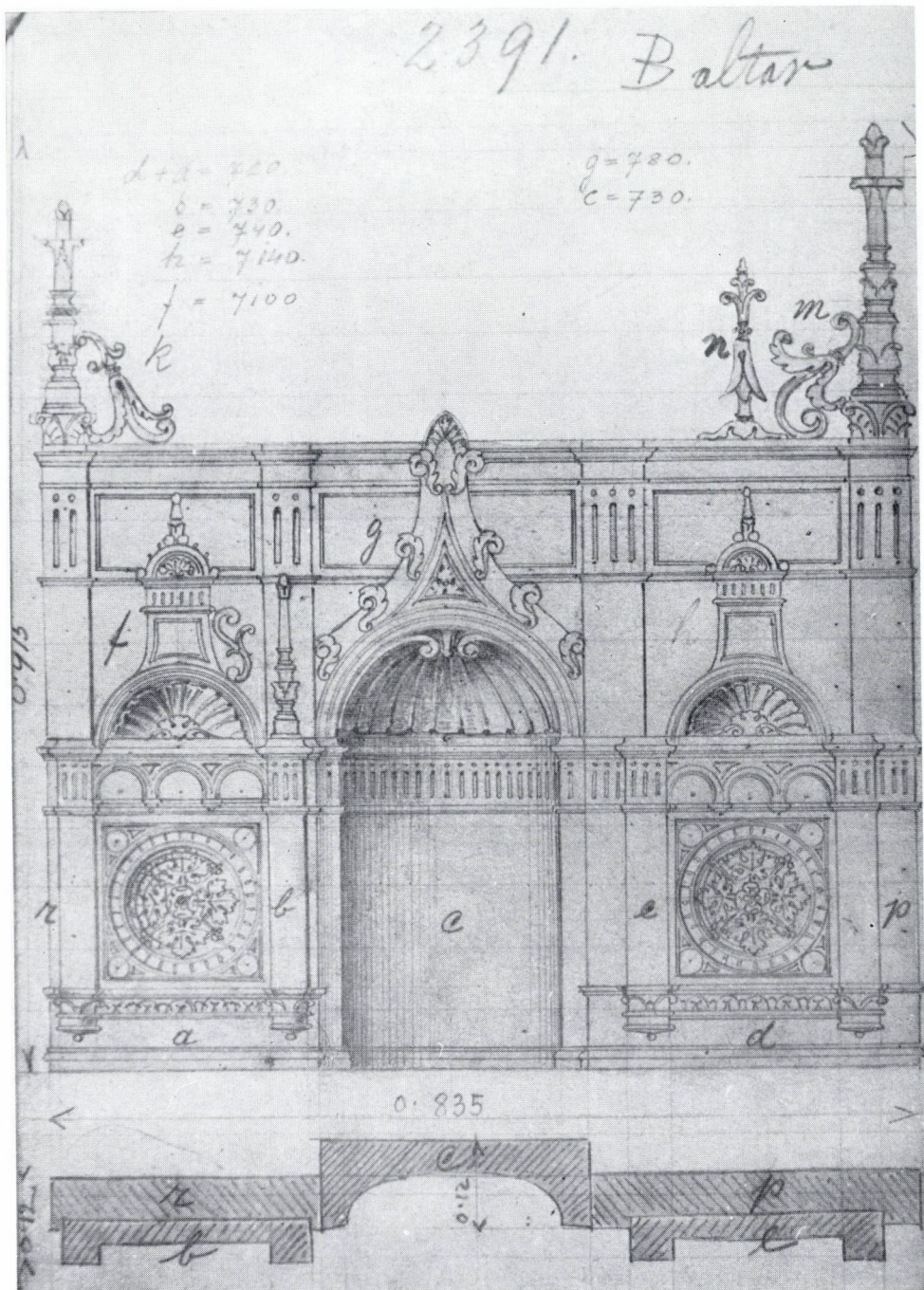


83. A baloldali mellékhajó elpusztult ablaka (Szt. György)  
Készítette Róth M.

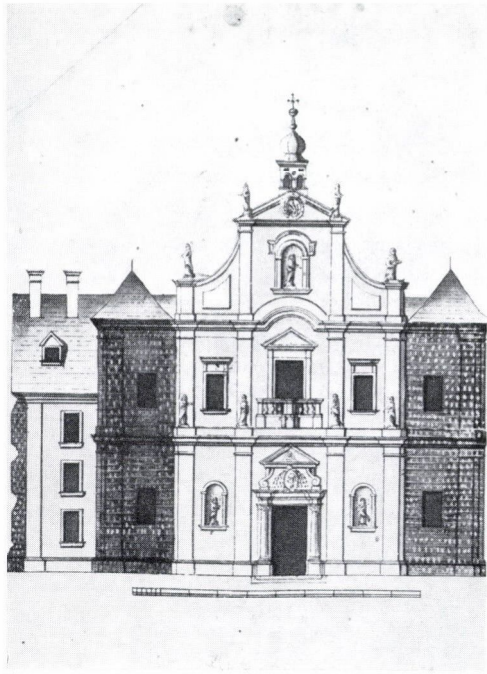


84. A baloldali mellékhajó elpusztult ablaka (Nep. Szt. János és Szt. Sarolta). Készítette Róth M.

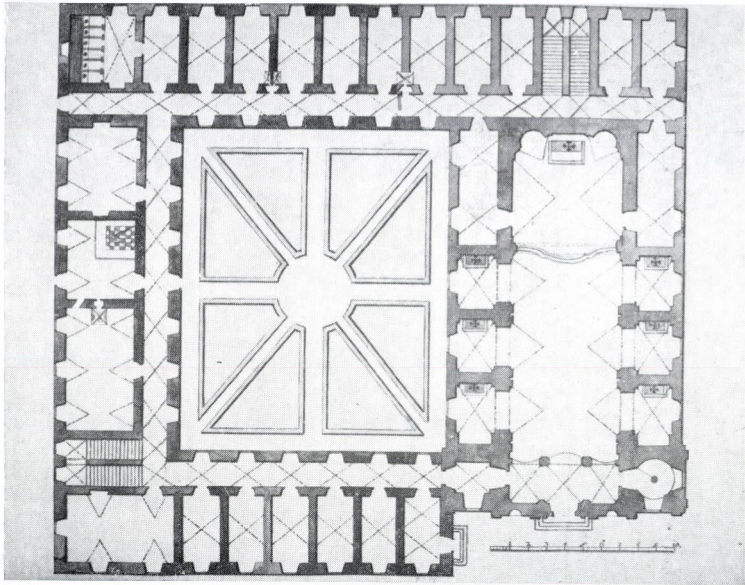




85. Tandor Ottó terve nyomán — az egyik mellékoltár megmintázásához — készített műhelyrajz. Finomkerámiaiipari Művek, Pécs



86. Debrecen.  
Szent Anna templom.  
Homlokzat-terv

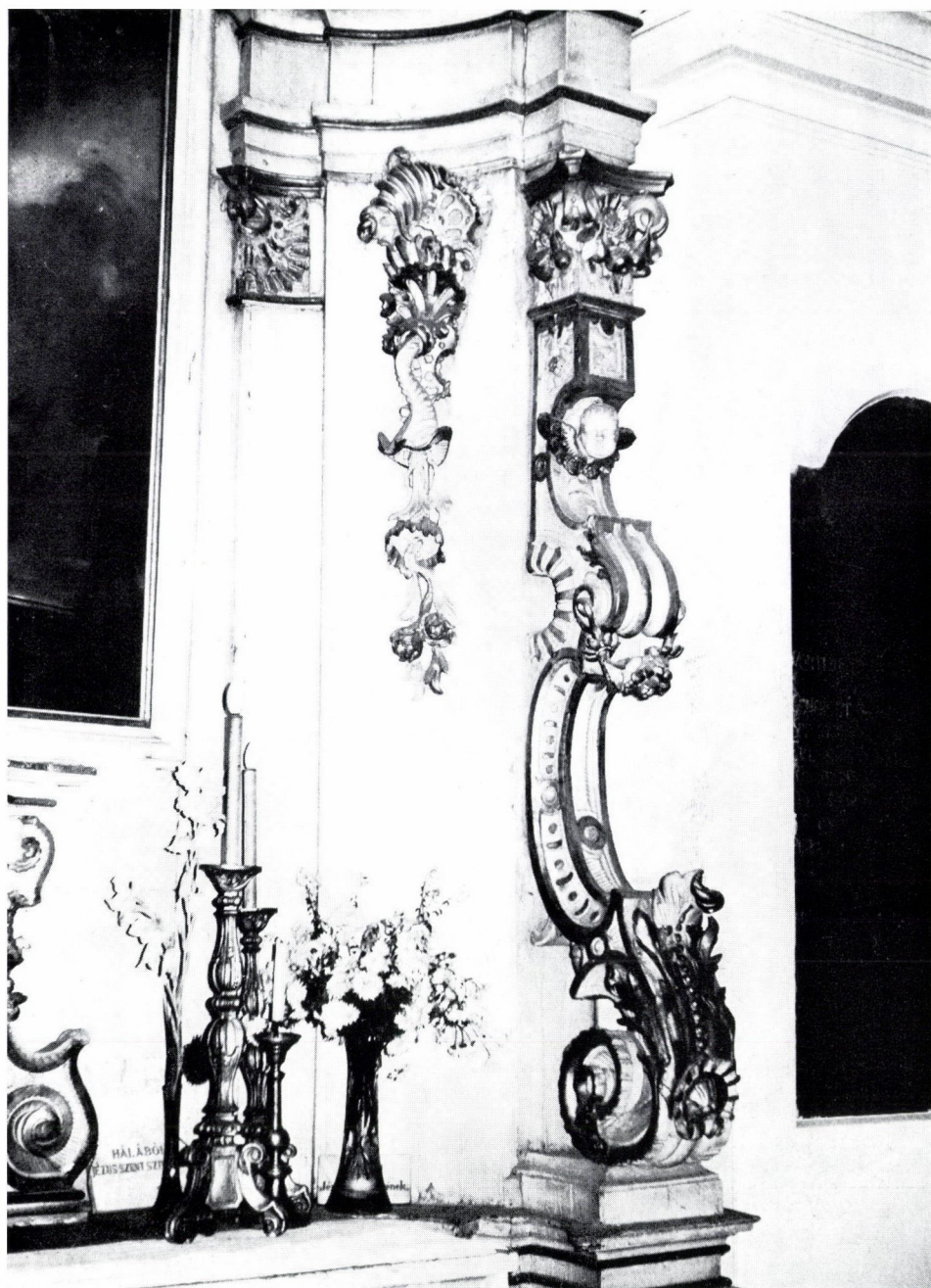


87. Debrecen. Szent Anna templom. Alaprajz





88. Debrecen. Szent Anna templom. Főoltár.

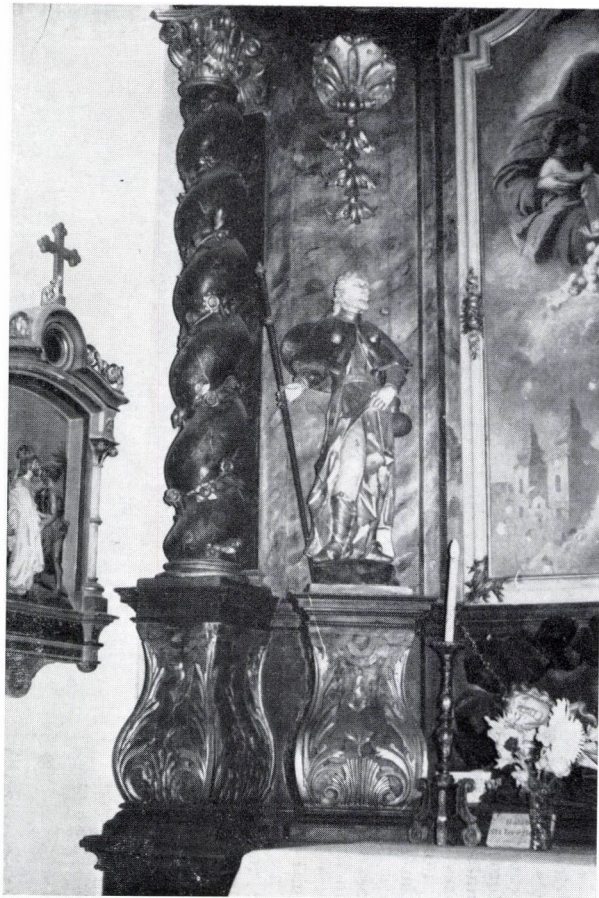


89. Debrecen. Szent Anna templom. Részlet a Szentháromság oltárról.





90. Debrecen. Szent Anna templom. Részletek a Szent József oltárról



91. Debrecen, Szent Anna templom. Részletek a Szent Teréz oltárról





92. Debrecen Szent Anna templom. Részlet az Immaculata oltárról.



93. Debrecen. Szent Anna templom, Részlet a Kalazánci Szent József oltárról.





94. Debrecen. Szent Anna templom. Részlet az Immaculata oltárról





