

An abstract line drawing of a human face in profile, facing right. The drawing is composed of dark, expressive, and somewhat chaotic lines on a textured, light-colored background. The lines define the forehead, hair, eye, nose, and mouth, but with a sense of movement and spontaneity. The overall style is reminiscent of gestural drawing or sketching.

OPUS MIXTUM VI.

A CENTRART EGYESÜLET ÉVKÖNYVE 2020

Hincz Gyula: A csillag, rézkarc, papír, 1950
(Tragor Ignác Múzeum, Vác)

OPUS MIXTUM VI.

A CENTRART EGYESÜLET ÉVKÖNYVE 2020

OPUS MIXTUM VI.

A CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye Egyesület évkönyve, 2020.
Tanulmányok a Fıatal Művészettörténészek VI. Konferenciájának elıadásaiból

Szerkesztı: **Isó M. Emese, Juhász Gabriella, Kelecsényi Kristóf Zoltán, Sebestyén Ágnes Anna**

Grafikai terv és tördelés: **Sallay Nóra**
Webváltozat: **Sallay Nóra**

Fordítás: **Charles Horton**

Szakmai lektorálás: **Bakos Katalin, Baldavári Eszter, Bizzler István, Faludy Judit, Ferkai András, Gyetvainé Balogh Ágnes, Katona Júlia, Kopócsy Anna, Kovács Dániel, Kovács Imre, Marótzky Katalin, Németh István, Ritoók Pál, Szakács Béla Zsolt, Székely Márton, Tóth Károly**

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.
www.nka.hu



Online elérhetőség:
<http://www.centrart.hu> – Kiadványok – Opus Mixtum

- © A szerzők
- © A szerkesztők
- © A fordító
- © A grafikus
- © CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye Egyesület
- © A képkreditekben szereplő intézmények, tulajdonosok és fotósok

A kiadványban megjelent írások tartalmáért és a képek jogtisztaságáért minden esetben a tanulmány szerzője felelős.

The authors of the essays are responsible for the contents of the texts as well as for obtaining permission to publish the images included in their essays.

Nyomtatott változat: ISSN 2063-3580
Webváltozat: ISSN 2063-3580



TARTALOMJEGYZÉK

Szakács Béla Zsolt	
A fiatal művészettörténészek seregszemléje –	
Előszó visszatekintéssel	9
 Somogyvári Virág	
„Ne vess, szerelmem, ne vess” –	
Mottók, szólások és szerelmi feliratok a későközépkori csontnyergeken.	11
 Kónya Anna	
Fájdalmas Krisztus-ábrázolások eucharisztikus vonatkozásai –	
Négy esettanulmány az erdélyi késő gótikus falképfestészetből.	23
 Isó M. Emese	
A világi aggodalmaktól a mennyei szemlélődésig –	
A késő középkori devóciós gyakorlat és tárgyai.	35
 Kinde Anna	
A kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom 1956–64-es felújításának előzményei.	47
 Szőke Balázs	
Középkori és kora újkorai építészeti fragmentumok digitális felmérése.	58
 Salamon-Csető Georgina	
Átmenni a tű fokán –	
Az Ars moriendi hatásának vizuális lenyomata egy 1600 körüli flamand csendéleten.	69
 Borz Zsófia	
Magyar zeneszerző-ábrázolások ikonográfiája a 19. század második felében.	81
 Dsupin Luca	
Munkácsy Mihály Goupil-korszaka –	
Gondolatok a modernizmus, a fotográfia, a színház és a festészet	
összefüggéseinek tükrében.	91

Barazsuly Viktória Adrienn „Hát ha olyan kíváncsi, legyen” – Földes Imre és karikatúrái.	102
Suba Zoltán Az első impressziók és törekvések – Molnár C. Pál néhány itáliai vázlatrajza és azok megvalósítása.	117
Fintor Zsófia A “posztnagybányai” iskola – A Gresham-körhöz kapcsolódott fogalmak vizsgálata.	124
Gulyás Dorottya „Aztán vajon tanár vagyok-e még?” – Ferenczy Béni tiszavirág-életű főiskolai pályafutásáról (1945–1949).	137
Dudás Barbara Hincz Gyula művészete – Egy életműkutatás nehézségei.	148
Pintér Bálint Az építészeti kerámiák szerepe a szombathelyi Bagolyvár attribúciós kérdésének megválaszolásában.	159
Kelecsényi Kristóf Zoltán Bauhütte a pesti Duna-parton? – Az Országház és más 19. századi középítkezések helyszíni építési irodái.	171
Hajós-Baku Eszter – Szűts Beáta Történeti gipszmásolatok egyetemi környezetben – Adalékok a BME Építésmérnöki Kar építészeti gipszgyűjteményének felméréséhez és az oktatásban betöltött szerepéhez.	184
Molnár Gyöngy Mátyásföld – egy külvárosi villatelep első évtizedei A villatelep kialakulásának rövid bemutatása urbanisztikai szempontból.	192

Juhász Gabriella Mulatóból színház – A Somossy-féle mulató története.	203
Enyedi Anna Regina „Most már áll a Múza-hajlék!” – A nagykirályi Városi Színház felépítésének története.	215
Baldavári Eszter A hazai századfordulós művészet- és iparművészeti oktatás angol és skót kapcsolatai.	227
Magyaróvári Fanni Izabella Visszatérő motívumok Györgyi Dénes építészetében a két világháború között.	240
Sebestyén Ágnes Anna Információtartalom a Tér és Forma folyóiratban – Bierbauer Virgil szerkesztői tevékenysége nemzetközi kapcsolatrendszere és külföldi utazásai tükrében.	254
Hajós-Baku Eszter Katolikus templomépítészet a két világháború közötti Magyarországon az egyházi sajtó tükrében.	268
Karácsony Rita Hajnos Miklós (Nicolaus M. Hajnos) ’56-os építész – Épületek és tervek az 1960-as, 1970-es évekből.	277

A FIATAL MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK SEREGSZEMLÉJE

– ELŐSZÓ VISSZATEKINTÉSSSEL –

Amikor e sorokat írom 2020 májusában, csak annyi biztos, hogy minden szédítően változik körülötünk. E kötet, amelyet az Olvasó a kezében (képernyőjén) tart, a Fialat Művészettörténészek VI. konferenciájának 2017-ben tartott előadásainak válogatását tartalmazza. A mai, karanténba zárt világban e három évvel ezelőtti eseményre már csak nosztalgiával lehet visszagondolni: szabadon összegyűlhattünk és megvitathattuk a minket nyomasztó szakmai (és egyéb) problémákat az előadótermekben éppúgy, mint az éttermekben. Meglátogathattuk Esztergom múzeumait és műemlékeit. Egyáltalán: elutazhattunk Esztergomba Budapestről, vidékről és a határokon túlról.

Amikor 2017. október 27-én az a megtiszteltetés ért, hogy a konferencia megnyitóján köszönhettem a résztvevőket, ez egyszermind lehetőséget nyújtott egy még korábbi állapot felidézésére is. Hat évvel korábban ugyanis arra kértek, hogy ugyenezen sorozat III., marosvásárhelyi konferenciáját nyissam meg. Akkoriban háromszoros örömömnek adhattam hangot. Először is annak örülhettem, hogy ilyen sok fiatal művészettörténész van, aki akar valamit ettől a tudománytól. Hallani olyanokat, hogy már túl sok is a művészettörténész, hogy feleslegesen képzünk újabb és újabb generációkat. Ennek éppen az ellenkezője az igaz: az elvégzendő munka tengernyi! Hogy csak két példát említsek: egy múzeum első számú tudományos feladata, hogy gyűjteményéről szakkatalógust állítson össze; ilyenből azonban még az országos múzeumokról is alig áll a rendelkezésünkre. A műemléki topográfia pedig, melynek megírásához az elmúlt száz évben többször is nekiveselkedtünk, még a mai Magyarországnak is csak négy és fél megyéjét fedi le! Ebből 2011-ben azt a következtetést vonhattam le, hogy szükség van a munkás művészettörténész-kezekre. Ez 2017-ben sem változott. A konferencia gazdag programja 12 szekciónak adott otthont, kereken 40 előadással. Az utánpótlással és annak színvonalával tehát nincs gond, és azt is öröm volt látni, hogy a korábbi konferenciák előadói közül immár többen szekcióvezetőként tértek vissza.

A másik tény, aminek 2011-ben örülhettem, az volt, hogy akkoriban már harmadjára gyűltek össze a Kárpát-medence fiatal magyar művészettörténészei. Ilyen fórum eddig nem volt, és nemcsak a fiatalok számára. Ismeretes, hogy Németországban a Kunsthistorikertagung nyújt alkalmat arra, hogy évente találkozzanak egymással az örömdetesen decentralizált német művészettörténeti intézményrendszer képviselői. Magyarországon ilyenre alig volt példa, mint a 2000-es ráckevei konferencia, és azóta is várjuk a beígért folytatást. A fiataloknak jobb dolguk van: az Entz Géza Alapítvány és a CentrArt jóvoltából 2011-ben harmadik alkalommal került ez a konferencia megrendezésre. A három: az már hagyomány, és benne van az ígéret, hogy lesznek továbbiak is. Az pedig, hogy határokon innenieknek és túliaknak (bárhonnan is nézzük) ez a találkozó egyaránt fórumot nyújt, az esemény jelentőségét sokszorosára növeli. Ezek a megállapítások lényegében 2017-ben is igaznak bizonyultak, azzal, hogy ez már a hatodik konferencia volt – és tegyük hozzá, azóta túl vagyunk a hetedikén is.

Harmadjára pedig, mint a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszékének képviselője, azon örvendezhettem, hogy az előadók listáján igen sok pázmányos nevet fedezhettem fel. Voltak közöttük egykori és jelenlegi óraadóink, doktoranduszok és mesterképzősök, sőt még tanulmányaikat végző BA-s hallgatók is. Ez 2017-ben annyiban változott, hogy a konferencia szervezésében egyetemünk ezúttal aktív részt vállalt, és az esztergomi előadások is nagyrészt a PPKE falai között hangzottak el. A konferencia motorja, Mezei alias Isó M. Emese pedig tanszékünk egyik büszkesége, 2017-ben doktori hallgatója. Ez talán annak a két évtizedes munkának is egyfajta elismerése, amelyet 1996 óta végez a tanszék, mely az országban másodikként kapott lehetőséget művészettörténész-képzésre. Azóta szerencsére már több központja is kialakult a művészettörténet-oktatásnak – csak legyen hozzá elegendő érdeklődő hallgató is! Ugyanakkor 2017-ben a korábbi pozitív tendenciák folytatódása mellett aggasztó jelenségekkel is szembe kellett néznünk. Siralmas volt a múzeumi helyzet: a Szépművészeti Múzeum már 2015 óta

zárva volt, és nem látszott a munkálatok vége. Azóta ezen a téren pozitív fordulat állt be, a múzeum számos részlege megnyitott – és reméljük, a járványhelyzet alatti kényszerű pihenő után nemsokára ismét látogatható lesz. 2017-ben a Magyar Nemzeti Galéria sorsa is bizonytalanná vált: akkoriban került napirendre, hogy el kell hagynia a budavári palotát. Ugyan egyes részlegek, mint a középkori kőtár és a korai oltárművészet kiállításai azóta lebontásra kerültek, és a másutt felépítendő új múzeumépület jövője a jelen pillanatban elég homályos, talán bizakodhatunk benne, hogy nem kell beláthatatlan időkre lemondanunk a magyar művészet bemutatásáról. Ugyancsak 2017 őszén kezdődött az Iparművészeti Múzeum helyreállítása is, aminek a vége még ma sem látszik, de talán remélhetjük, hogy a felújítás után végre valóban megfelelő módon lesz prezentálva a múzeum elsőrangú gyűjteménye. De éppen 2017-ben lehettünk annak is tanúi, hogy egyes múzeumok nyom nélkül eltűnnek: ilyen volt a Közlekedési Múzeum épületének lebontása, amelynek helyén azóta is vakfolt éktelenkedik.

Ez persze a művészettörténeteket nem annyira a különben rangos gyűjtemény sorsa, mint a már korábban is sokat szenvedett műemléképület elpusztítása miatt rázza meg. A műemlékvédelem helyzete 2017-ben valóban kétségbeejtőnek látszott. Az önálló magyar műemlékvédelmi intézményrendszer, amely 1872-ben jött létre, 2017-re végképp felmorzsolódott, és nem alaptalanul írta meg a helyzet egyik legjobb ismerője, Lővei Pál „Halotti beszéd” címmel a témába vágó cikkét (*Élet és Irodalom*, LXI. 34. sz., 2017. augusztus 25.). Ez hatással volt a műemléki vonatkozású témák kutathatóságára is: a műemléki gyűjtemények 2016 óta nem voltak látogathatók. Azóta ezen a téren is történt előrelépés, és ha a vírus távol nem tartana, a szerzők és olvasók közül sokan most is a 2017 novemberében megalakult Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ frissen megnyílt kutatószobájában ülnének. Időközben aggasztó hírek érkeztek a határon túli műemlékek szempontjából kardinális fontosságú Rómer Flóris Program házatájáról, amely mégis szerencsésen folytatódott, bár a jelen helyzetben ott is nehézségekkel számolhatunk. Ami pedig magukat a műemlékeket illeti, elég annyit jelezni, hogy a 2017-ben tervezett diósgyőri várrekonstrukció munkák második ütemét már a középkori visszaépítések elkötelezett támogatója, Buzás Gergely is hevesen kritizálta (<http://archeologia.hu/rekonstrukciotol-a-muemlekes-posztmodernig>, 2017. augusztus 27.). Sajnos a nemzetközileg elfogadott műemléki alapelvek betartása körül ma sincs minden rendben, de talán a jelen válság pozitív hatásaként az efféle károkozás lendülete is megtörhet.

2017-ben úgy tűnt, hogy a művészettörténet szakma ostromlott várhoz hasonlatos, amihez igen jól illett a konferencia emblémájának választott, a programfüzet 61. oldalán „színezőként” is megjelenő török miniatúra Esztergom 1543-as ostromáról. A város az akkori török rohamokat nem tudta kivédeni, és egy évtizedes megszakítással 130 évig oszmán uralom alatt sínylődött. Most, 2020-ban úgy tűnik, a művészettörténet szakma az ostromot még mindig állja, ha néhány bástya megrogyant is. Viszont az utánpótlással szerencsére nincs gond: újabb és újabb friss erők vonulnak fel a falakra, és szemmel láthatóan munícióval is jól el vannak látva.

Élvezzük együtt, kedves Olvasó, a fiatal művészettörténészek seregszemléjét!

Marosvásárhely 2011 – Esztergom 2017 – Budapest 2020

Szakács Béla Zsolt

SOMOGYVÁRI VIRÁG

„NEVESS, SZERELMEM, NEVESS”

MOTTÓK, SZÓLÁSOK ÉS SZERELMI FELIRATOK A KÉSŐKÖZÉPKORI CSONTNYERGEKEN¹

Bevezetés

A 15. századi csontnyerges egy speciális, és minden szempontból egyedülálló közép-európai műtárgy-együttes részeinek tekinthetők. Ma megközelítőleg 33 csontnyerget ismerünk a világ múzeumaiban szétszórva Budapestről New York-ig.² Legtöbbjük arisztokrata családok gyűjteményeiből kerültek mai helyükre.³ A csontnyerges különlegességük ellenére sem kaptak eddig elég figyelmet a művészettörténeti szakirodalomban.⁴ A műtárgy-együttes kapcsán számos kérdés, probléma merül fel, melyeknek nagy részére írásos források hiányában a mai napig nem tudunk biztos választ adni. Ilyen problematikus elem többek között készítési helyük és idejük, valamint eredeti funkciójuk.

A nyerges eredeti rendeltetése kapcsán a 20. századi kutatástörténetében egy olyan elképzelés terjedt el, miszerint Luxemburgi Zsigmond Sárkányrendjének tagjai számára készültek.⁵ A korábban népszerű teória mellett azonban nemrégiben egy újabb elmélet is megjelent. Benedetta Chiesi veti föl, hogy a csontnyergeseket eredetileg lovagi tornákon, parádékon, valamint esküvői ceremóniák alkalmával használhatták, egészen pontosan a *domumductio* alatt – vagyis mikor a menyasszonyt az atyai házból a vőlegény házába kísérték az esküvői menet. Ez a processzió a menyasszony státuszának változását szimbolizálta, egyúttal a család gazdagságát szemléltette a hozomány körbehordozásával.⁶ Diplomamunkámban ezt az elképzelést dolgoztam ki, és azt vizsgáltam, hogy készülhettek-e a 15. századi csontnyergesek esküvői reprezentációs célokra.⁷

A téma komplexitásából és interdiszciplináris karakteréből eredendően a nyerges különböző aspektusokból tanulmányozhatóak: művészettörténeti, irodalomtörténeti, nyergestörténeti és kultúrtörténeti nézőpontból egyaránt. Ebben a tanulmányban az irodalomtörténeti megközelítésből vizsgálom meg a témát a nyerges felirataira koncentrálva. Így először megkülönböztetek három jól azonosítható felirattípust, majd elhelyezem őket lehetséges eredeti irodalmi kontextusukban. Ez a fajta megközelítés azért is fontos, mert korábban nem volt rá példa a nyerges kutatástörténetében. Vizsgálatom csak néhány nyerges felirataira terjed ki, azonban tanulmányom végén a nyergeseken látható összes felirat kritikailag áttekintett átiratait és fordítását közlöm egy táblázatban. A tanulmány további részében a következő nyerges feliratait vizsgálom részletesebben: a Batthyány-Strattmann-nyerges, a nyugati Bargello-nyerges, Ercole d'Este nyerges, a Rhédey-nyerges, a Tratzberg-nyerges, a londoni Tower-nyerges, a Meyrick-nyerges, és a Braunschweig-nyerges feliratait.⁸

Feliratok

Összesen 15 nyerges díszítenek feliratok, melyeket alapvetően két fő kategóriába sorolhatunk: 12 nyerges középfelnémet feliratot, míg 3 nyerges latin (olasz) feliratokat hordoz magán. Hosszuk és jelentésük különbözik, a rövidebbek mottóknak, szólásoknak tekinthetők, a hosszabbak általában szerelmi dialógusok.

Mottók

A következő nyergesfeliratok értelmezhetőek mottókként: az ismétlődő „*gedenckh und halt*” (emlékezz és várj/állj meg) a Batthyány-Strattmann-nyerges, a nyugati Bargello-nyerges felirata („*aspeto tempo / amor / laus / deo*” – várom az időt / szerelem / dicséret / Istennek), valamint Ercole d'Este nyergének feliratai („*deus fortitudo mea / deus adiutor*” – Isten az erősségem / Isten a segítségem).⁹ Ez utóbbin a „*deus adiutor*” Szent György alakját kíséri a jobb hátsó kárpán.¹⁰ A „*deus fortitudo mea*” teljes hosszúságában a bal hátsó nyergeskárpán, az oroszlán ellen harcoló Sámson vagy Herkules alakja felett olvasható, valamint megjelenik a nyerges két oldalán rövidített formában is („*deus*

forti, deus fortitu).¹¹ A „*deus fortitudo mea*” szerepel Ercole I d’Este garasának hátoldalán is, ahol Szent György alakját futja körbe.¹² A személyes mottó, valamint a nyereg első kápáján megjelenő Este család címere arra utal, hogy a nyereg Ercole I d’Este, ferrarai herceg (1471–1505) számára készült. Ez az egyetlen csontnyereg, amelynél a személyes mottó és címer alapján az eredeti tulajdonosra következtethetünk.

Szólások

A nyergek feliratait vizsgálva két szólást fedezhetünk fel, amelyek döntően dialógusok részeként jelennek meg. A „*lach li(e)b lach*” (ne vess, szerelmem, ne vess) felirat a Rhédey- illetve a Tratzberg-nyergen szerepel (1–2. kép).¹³ A szólás a Rhédey-nyergen Arisztotelész és Phyllis jelenete felett látható, mely a téma gúnyos jellegét hangsúlyozza ki.¹⁴ A Tratzberg-nyergen a felirat nem kapcsolódik szorosan egyik ábrázolt jelenethez sem: egy hosszabb mondatszalagon szereplő dialógus része, mely végigfut a nyereg teljes felületén: „*wol mich wart / ich hof der liben somerzeit / lach lib lach*” (csak várj rám / a drága nyáridőt remélem / ne vess, szerelmem, ne vess).

A „*lach lieb lach*” kifejezés megtalálható egy kortárs irodalmi forrásban is: a *Lobriser Handschrift*-ban, amely Heinrich Münsinger: *Buch von den Falken, Habichten, Sperbern, Pferden und Hunden* című művét foglalja magába.¹⁵ A könyv Albertus Magnus zoológiai munkájának, a *De animalibus libri*-nek német nyelvű fordítása és változata (22. és 23. fejezet).¹⁶ Münsinger fordítása a *Lobriser Handschrift*-ban 1420 és 1480 közé datálható.¹⁷ A mű héjákat tárgyaló fejezete a következő sorokkal zárul: „*Got unß sin hayligen frid send. Laus Deo! Lach. Lieb. Lach.*” (És ezzel zárul a könyv harmadik része. Isten elküldi szent békéjét nekünk. Dicséret Istennek. Ne vess, szerelmem, ne vess).¹⁸

A Tratzberg-nyereg feliratában rejtőző másik szólás az „*in dem ars is vinster*” (a fenekében fekete/sötét van – 3–4. kép), mely megjelenik a londoni Tower-nyergen is, mint „*im ars is vinster*”. A Tratzberg-nyergen a szólás része a már említett szerelmi dialógusnak, a férfi válaszol a nőnek: „*wol mich nu*



1. kép: Tratzberg-nyereg (bal oldal), 15. század első fele. New York, MET, ltsz. 04.3.249. © The Metropolitan Museum of Art. (Public Domain)

2. kép: Tratzberg-nyereg (bal oldal, részlet), 15. század első fele. New York, MET, ltsz. 04.3.249. © The Metropolitan Museum of Art. (Public Domain)



3. kép: Tratzberg-nyereg (jobb oldal), 15. század első fele. New York, MET, ltsz. 04.3.249. © The Metropolitan Museum of Art. (Public Domain)



4. kép: Tratzberg-nyereg (részlet a jobb hátsó kápáról), 15. század első fele. New York, MET, ltsz. 04.3.249. © The Metropolitan Museum of Art. (Public Domain)

wart / in dem ars is vinster / frei dich mit gantzem willen” (csak várj rám / a fenékében fekete/sötét van / örvendezz teljes akaratoddal). A londoni Tower-nyergen a szólás elszigetelt pozícióban helyezkedik el, kettéosztva a két hátsó nyeregkápa hátoldalán: „*im ars / is vinster*”.

Ez a kifejezés szintén fellelhető a korszak német nyelvű irodalmában: egy a gyulafehérvári Batthyáneumban őrzött kéziratból ismerjük, amely Salamon és Markolf párbeszédét őrzi.¹⁹ Az ótestamentumi király és a középkori paraszt között folyó, eredetileg latin nyelvű dialógus valószínűleg a 11. század környékén születhetett. Latin és német nyelvű változatai a 15. századtól széles körben terjedtek el és váltak népszerűvé német területeken.²⁰ A kéziratokat ettől az időszaktól kezdve főleg dél-német, illetve osztrák területeken másolták.²¹ A mű öt verbális vitából áll, mindegyik más retorikai formát alkalmaz, melyek közül az egyik egy szólás-verseny.²² Ennek során Salamon az ótestamentumi Bölcsességek könyvéből idéz egy erkölcsi tanítást, melyre Markolf válaszában a bölcs király állítását vulgáris nyelvezetre alkalmazza, ezzel kifigurázva azt. Így azzal, hogy Salamon szavait az altesti funkciókra vonatkoztatja, tulajdonképpen bölcsességét alacsonyítja le.²³ Ez történik a számunkra releváns részben is, mikor Salamon a következőket mondja: „*Ain schöns weib ist ain zier jrm mann*” (Egy szép nő a férje ékessége). Markolfválasza: „*Auff dem Hals ist sy weis als ain tauwen, jm ars vinster als ein scher*” (A nyaka fehér, mint egy galamb, segglyuka²⁴ fekete, mint egy vakondok).²⁵ A nyergen szereplő szólás megjelenése a kortárs német irodalomban azt sugallja, hogy a nyereg feliratának forrásaként szolgált, illetve – egy kevésbé közvetlen kapcsolat esetén –, hogy a korszakban népszerű idiomatizmus lehetett. Ugyanakkor ez a vulgáris nyelvezet idegenül hathat a nyereg többi feliratának és ábrázolásainak kontextusában: a londoni Tower-nyergen a felirat más részei Istenhez és Szent Györgyhez fohászkodnak, míg a Tratzberg-nyergen szerelmesek várják egymást és a nyarat. Látszólag tehát egyik kontextusba sem illik bele ez a vulgáris szólás.²⁶

A tárgyalt felíratrészek, mint a „*im ars is vinster*” és a „*lach li(e)b lach*”, megjelenése más műfajokban azt sugallhatják tehát, hogy gyakran használt idiómák lehettek a 15. század elején. A „*lach lib lach*” egy állatokat tárgyaló műben olvasható (*Summa zoologica*), míg az „*jm ars vinster*” egy középkori dialógus része egy ótestamentumi király és egy paraszt között. Ezek a példák jól tükrözik, hogy a korszakban ugyanazok a szólások teljesen különböző kontextusban is megállták a helyüket. Az ímént bemutatott felíratok és irodalmi párhuzamok többértelmű jellege számunkra különösnek tűnhet, de a középkori közönség számára valószínűleg megszokott lehetett.

Szerelmi felíratok

A nyergek szerelmi tartalmú feliratai között olvashatunk rövid mondatokat, valamint az ábrázolt férfiak és nők között folyó rímelő párbeszédet is. A legtöbb ilyen dialógus a középfelnémet szerelmi líra típusaihoz hasonlítható.

A Meyrick-nyereg mondatszalagjain olvasható a leghosszabb párbeszéd férfi és nő között. Két – egy hosszabb és egy rövidebb – felirat fut a nyereg mindkét oldalán. A hosszú felíratot hordozó szalag a hátsó nyeregkápán kezdődik, végigfut a nyereg szélén, fel az első nyeregkápa csigájáig, a nyereg bal oldalán a nő, jobb oldalán a férfi kezében végződik. A rövid felírat mondatszalagja a hátsó nyeregkápa alatti mezőben szalad körbe minkét oldalon; a bal oldalon egy férfi tartja, a jobb oldalon egy nő. A nő kezében tartott hosszú mondatszalagon a következő felírat szerepel: „*ich pin hie ich ways nit wie / ich var von dann ich ways nit wan / nu wol auf mit willen unvergessen*” (itt vagyok, nem tudom hogyan / elmegyek, nem tudom mikor / rajta, azt akarom, hogy ne felejts el). A másik oldalon a férfi a kezében tartott hosszú mondatszalagon ezt válaszolja: „*ich var ich har ye lenger ich har me gresser nar / dein ewichleich in sand ierigen nam*” (megyek, várok/késlekedek, minél többet várok/késlekedek, annál inkább a javamra szolgál²⁷ / a tied örökké Szent György nevében). A férfi kezében tartott rövid mondatszalag felirata a bal oldalon így szól: „*ich frei mich all zeit dein*” (mindig örülök neked), a nő a másik oldalon ezt válaszolja: „*we den k[....]rat*” (?).²⁸

A Meyrick-nyereg szerelmi felirata a középfelnémet líra két típusával mutat rokonságot. Párbeszédes formája miatt egyrészt a *Wechsel*-hez kapcsolható. A *Wechsel* formájában írt költemények speciális,

indirekt dialógusok. Különlegességük főként közvetett jellegükben mutatkozik meg, ami miatt a közvetlen párbeszéd helyett inkább egymásra vonatkozó versszakokként értelmezhetők.²⁹

Ezenkívül a felirat habozó jellege („*ich var ich har...*”) az elválás pillanatát sugallja. Ez a motívum a *Tagelied* (hajnaldal) tradíciójához köthető. A *Tagelied* az a lírai műfaj, amely a szerelmeseket hajnali ébredés közben mutatja be, amikor egy madár vagy őr figyelmeztető hangjára kell elválniuk.³⁰ A két elemzett műfaj – a *Wechsel* és a *Tagelied* – együttes megjelenése gyakori a középfelnémet szerelmi lírában.³¹

Végezetül a Braunschweig-nyereg rövid feliratát érdemes kiemelni, amely a hűségről beszél: „*treu yst selt[en] in der weld*” (a hűség ritka a világon). A korszak népszerű motívuma más kortárs tárgyakon is gyakran szerepel: ládikókon, falikárpitokon, pecsétköveken és könyvvillusztrációkon.³² Egymásnak hűséget ígérő párok jelennek meg egy *Minnekästchen* oldalain, ahol a férfi mondatszalagon így nyilatkozik: „*uf drin tru bu ich al stund*” (a hűségemben bízok minden órában), amire a nő azt válaszolja: „*din tru lob ich nu*” (hűséget esküszöm most neked).³³ Jürgen Wurst szerint a hűség motívuma ebben a korszakban különösen fontos lett a férfi-női kapcsolatokban, nem csupán mint erkölcsi érdem, hanem mert megerősítette a házassági szövetséget, ami a család gazdasági fennmaradását biztosította.³⁴ A *Minnekästchen* ábrázolásai is ezt az elképzelést tükrözik, és a korszak egyfajta kapcsolati modelljeinek tekinthetők.³⁵ Ennek megfelelően a Braunschweig-nyereg felirata a hűségről szintén beleilleszthető ebbe a kontextusba.³⁶

Ezen a gondolatmeneten továbbhaladva azt figyelhetjük meg, hogy a 14–15. századi német szerelmi líra jelentős változásokon ment keresztül. A szerelmi költészet korábbi hagyományai, amik a férfi és nő közti szerelmet kizárólag a házasságon kívül fejezték ki, a korszakban már a házastársak közti szerelemre is vonatkozhattak.³⁷ Ezen új irányvonal egyik úttörője volt Oswald von Wolkenstein. Műveiben olyan hagyományos lírai motívumok fedezhetők fel, mint például a *Tagelied* hagyomány, amikor egyik versében a nő figyelmezteti szerelmét a kémek jelenlétére.³⁸ Ugyanakkor a Wolkenstein verseit elsősorban a feleségének címezte.³⁹ Ahogy az előző példák is láthatjuk, a korszak változó karaktere, amelyek a régi hagyományok és új tendenciák együttes jelenlétén át ragadhatóak meg, jól tükröződnek a nyergeken is.

Összefoglalás

Az előbbiekben bemutatott feliratok csupán néhány kiemelt példaként szolgálnak a nyergek feliratainak közül, azonban jól tükrözik a különböző típusok jellegzetességeit. A mottók valószínűleg arra szolgáltattak, hogy a nyergeket személyesebbé tegyék az eredeti tulajdonos számára. A szólások egyrészt jól mutatják, hogy köznyelvi, sőt vulgáris szövegek jól megfértek ezekkel a speciális tárgyakkal, másrészt a korszak népszerű idiómáit is tükrözik. A szerelmi feliratok különösen fontosak, mivel egyrészt a nyergek szerelmi ikonográfiáját bővítik ki, másrészt jól reflektálják a korszak változó tendenciáját a hűség és a házasság felé. Továbbá, ez a felismerés azt az újkeletű elképzelést is erősíti, miszerint a nyergek esküvői ceremóniákra készülhettek.

Munkámmal egyrészt a különleges közép-európai műtárgycsoport jelentőségére szerettem volna felhívni a figyelmet azáltal, hogy egy új megközelítésből vizsgáltam őket – a feliratokra és irodalmi kontextusukra koncentrálni. Mindazonáltal számos más megközelítés létezik még, amelyeken keresztül ez az összetett és sokoldalú téma vizsgálható. Mostani kutatásom a nyergek feliratainak kapcsán egy későbbi gondosan kidolgozott tudományos analízis első lépésének tekinthető.

Német feliratok				
Nyereg	Felirat		Fordítás	
	Bal oldal	Jobb oldal	Bal oldal	Jobb oldal
Albert király nyerge Bécs, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd und Rüstkammer, A 73	<i>wyl es got ych helf dir aus</i>	<i>not</i> ⁴⁰	Ha isten is úgy akarja, megmentelek a	szükségből/ szenvedésből
Csontnyereg Bologna, Museo Civico Medievale, 402	<i>vol auf heute morgen</i>	<i>ich frewe mich denn (?)</i> ⁴²	a reggelt	várom ⁴³
Batthyány- Strattman- nyereg Boston, Museum of Fine Arts, 69.944	<i>gedenkch und halt</i>	<i>gedenkch und halt</i>	emlékezz és állj meg/várj ⁴⁴	emlékezz és állj meg/várj
	<i>gedenkch</i>	<i>und halt</i>	emlékezz	és állj meg/várj
Csontnyereg Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Herzog Anton- Ulrich Museum, MA 111	<i>treu yst selt[en] in der weld</i> ⁴⁵		a hűség ritka a világon	
Rhédey-nyereg Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 55.3118	<i>ich hof</i>	<i>si b[...]</i> ⁴⁶	remélem/ remélek	(?)
	<i>mit lieb</i>	<i>lach lieb lach</i>	szerellemmel	ne vess, szerelmem, ne vess ⁴⁷
		<i>hof mit [...]</i>		remélj... [valamivel]
Csontnyereg Firenze, Museo Nazionale, Bargello, 2831 Av. 15	<i>ich han nicht lieberr</i> ⁴⁸ <i>wen dich</i>	<i>allain mein ader las gar sein</i> ⁴⁹	senkit sem szeretek jobban, mint téged	vagy légy az enyém vagy menj el
	<i>bit erd [...]</i> ⁵⁰	<i>ritt[er] sa[n]d Jörig</i> ⁵¹	(?)	Szent György lovag
		<i>dich libt</i> ⁵² <i>got</i>		Isten szeret téged

Német feliratok				
Nyereg	Felirat		Fordítás	
	Bal oldal	Jobb oldal	Bal oldal	Jobb oldal
Csontnyereg Firenze, Museo Bardini, 3152	ander für	ich lib all hie und wais nit wi[e] [u]nd mues vo' [...] ich [...] ⁵³	más [valami]-ért	szeretek mindent itt, és nem tudom hogyan, és el kell ... innen...[mennem]
Meyrick-nyereg London, Wallace Collection, A 408	ich pin hie ich ways nit wie ⁵⁴ ich var von dann ⁵⁵ ich ways nit wan ⁵⁶	ich var ich har ye lenger ich har me gresser nar ⁵⁷	itt vagyok, nem tudom hogyan elmegyek, nem tudom mikor ⁵⁸	megyek, várok/ késlekedek, minél többet várok/ késlekedek, annál inkább a javamra szolgál ⁵⁹
	nu wol auf mit willen unvergessen	dein ewichleich in sand ierigen nam ⁶⁰	rajta, azt akarom, hogy ne felejts el ⁶¹	a tied örökké Szent György névében ⁶²
	ich frei mich all zeit dein	we den k[...] ⁶³ rat ⁶⁴	mindig örülök neked ⁶⁵	(?) ⁶⁶
Csontnyereg London, Tower of London (Royal Armouries), VI.95	hilf got wol auf sand jorgen nam	ich hoff des pesten dir geling	Isten segítségével, rajta, Szent György névében (Isten megadja Szent György névében)	a leginkább remélem, hogy sikerrel jársz
	im ars	is vinster	a fenekében	fekete/sötét van
Tratzberg-nyereg New York, MET, 04.3.249	wol mich wart	wol mich nu wart	csak várj rám	csak várj rám
	ich hof der liben somerzeit	in dem ars is vinster	a drága nyáridőt remélem	a fenekében fekete/sötét van
	lach lib lach	frei dich mit gantzem willen	ne vess, szerelmem, ne vess ⁶⁷	örvendezz teljes akaratoddal
Thill-nyereg New York, MET, 36.149.11	bol auf sand [jo] rgen nam [b]ilf ⁶⁸ ritter sand jorig	hilf	rajta, Szent György névében, segíts Szent György lovag	segíts
Csontnyereg Stresa, Isola Bella, Museo Borromeo	lib		szerelem	

Latin feliratok				
Nyereg	Felirat		Fordítás	
	Bal oldal	Jobb oldal	Bal oldal	Jobb oldal
Jankovich-nyereg Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum 55.3119	<i>da pacem domine</i>		adj békét, Uram	
nyugati Bargello-nyereg Firenze, Museo Nazionale, Bargello, 2832 Av. 3	<i>amor</i>	<i>aspeto⁶⁹ tempo</i>	szerelem	várom az időt
	<i>deo</i>	<i>laus</i>	Istennek	dicséret
Ercle d’Este nyerge Modena, Galleria Estense, 2461	<i>deus forti[tudo]</i>	<i>deus fortitu[do]</i>		
	<i>deus fortitudo mea</i>	<i>deus adiutor</i>	Isten az erősségem	Isten a segítségem

JEGYZETEK

¹ A tanulmány a *The Art of Love in Late Medieval Bone Saddles* című MA diplomamunkám harmadik fejezete alapján készült. Somogyvári Virág: *The Art of Love in Late Medieval Bone Saddles*. MA diplomamunka. Budapest: Central European University, 2017. <http://sierra.ceu.edu/record=b1241956> (elérés ideje: 2018.02.28) Köszönöm témavezetőim, Alice M. Choyke és Szakács Béla Zsolt támogatását kutatásomban. Hálás vagyok továbbá Gerhard Jaritz-nak, aki a német feliratok átírásában és fordításában nyújtott segítséget, illetve Vizkelety Andrásnak a magyar fordításokhoz és irodalmi kontextushoz adott hasznos tanácsaiért.

² 2006-ban Verő Mária a *Sigismundus Rex et imperator* c. nagyszabású kiállítás katalógusában összeállított egy 28 tételből álló listát, amelyben az akkor ismert összes nyereg szerepelt. Verő Mária: Megjegyzések a Zsigmond-kori csontnyergekhez. In: Takács Imre (szerk.): *Sigismundus rex et imperator. Művészet és Kultúra Luxemburgi Zsigmond korában, 1387–1437*. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2006, 270–278. Ezt a listát új tételekkel bővítettem MA diplomamunkámban, így katalógusom már 33 nyereg-tételből áll. Somogyvári 2017, 102–150. A Courtauld Institute of Art online katalógusa, a *Gothic Ivories Project* (a továbbiakban GIP) 21 nyerget foglal magában. Courtauld Institute of Art, *Gothic Ivories Project* [GIP], <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/> (elérés ideje: 2018.02.28).

³ Lásd: Somogyvári 2017, 13–14.

⁴ A kutatás egy része csak listák közlésére szorítkozott: Laking, Guy Francis: *A Record of European Armour and Arms through Seven Centuries*, 3. kötet. London: G. Bell and sons, 1920; Genthon, István: Monumenti artistici ungheresi all'estero. *Acta Historiae Artium* 16 (1970), 5–36; Boccia, Lionello Giorgio: *L'Armeria del Museo Civico Medievale di Bologna*. Busto Arsizio: Bramante, 1991. Az első értekezést, mely nem csupán felsorolta, de értelmezte is a nyergeket Julius von Schlosser írta. Schlosser, Julius von: Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters. *Jahrbuch der Kunsthistorischen*

Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 15 (1894), 260–294; Schlosser, Julius von: Die Werkstatt der Embriachi in Venedig. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 20 (1899), 220–282. A fentieken kívül tanulmányok, katalógus tételek születtek egy vagy két nyeregről és értelmezésükről. Kovács Éva: Dísznyereg Sárkányrenddel. In: Beke László – Marosi Ernő – Wehli Tünde (szerk.): *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437* (kiáll. kat.) 2. kötet. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 1987, 83–85; Eisler János: Zu den Fragen der Beinsättel des Ungarischen Nationalmuseums I. *Folia Archaeologica* 28 (1977), 189–210 és Zu den Fragen der Beinsättel des Ungarischen Nationalmuseums II. *Folia Archaeologica* 30 (1979), 205–48; Chiesi, Benedetta: Le pouvoir s'exerce à cheval. In: Chiesi, Benedetta et al. (szerk.): *Voyager au Moyen Age*. (kiáll. kat.) Párizs: Musée de Cluny–Réunion des musées nationaux, 2014, 101; Somogyvári Virág: Zsigmond-kori csontnyeregek a Magyar Nemzeti Múzeumban. MA diplomamunka. Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2016.

⁵ Lásd: Nagy Géza: Hadtörténeti ereklyék a Magyar Nemzeti Múzeumban: Első közlemény. *Hadtörténeti Közlemények* 11 (1910), 232; Divald Kornél: *A magyar iparművészet története*. Budapest: Szent István Társulat, 1929, 47–48; Stephen V. Grancsay: A Medieval Sculptured Saddle. *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art* 36 (1941), 76.

⁶ Chiesi 2014, 101.

⁷ Diplomamunkám négy nagyobb egységből áll. Az első fejezetben egy áttekintést adok a műtárgy-együttes legfontosabb problémáiról. A második egységben a nyeregek domináns, szerelmi ikonográfiáját tárom fel. A harmadik fejezetben a feliratokat vizsgálom, amik nagyrészt szerelmi tartalommal bírnak, illetve a monogramokat, amik konkrét személyekre, illetve párokra utalhatnak. Végül elhelyezem ezeket a különleges tárgyakat a lehetséges kulturális kontextusukban: a későközépkori házassági ceremóniák összefüggésében. Lásd: Somogyvári 2017.

⁸ A nyeregek teljes megnevezését, jelenlegi őrzési helyüket és leltári számukat lásd: Táblázat. A nyeregek elnevezésének, valamint hagyományos tipológiai megkülönböztetésének magyarázatát (keleti és nyugati típus) lásd: Somogyvári 2017, 102–150.

⁹ Az „*aspetto tempo*” kifejezés megjelenik Dante egy Canzone-jában is: „*Aspetto tempo che più ragion prenda; / Purché la vita tanto si difenda.*” (Dante Alighieri, Canzone XIV). Buttura, Antonio (szerk.): *Opere poetiche di Dante Alighieri* Oxford: 1823, 152. Köszönöm Patrik Pastrnak-nak, hogy felhívta figyelmemet a versrészletre.

¹⁰ A nyeregképe a nyereg elülső és hátulsó részének enyhén kiemelkedő része. A csontnyeregek jellegzetessége, hogy hátsó nyeregképeik kettéválnak, így megkülönböztethetjük a jobb és bal hátsó nyeregképeket.

¹¹ Sámson: GIP; Herkules: Schlosser 1894, 274.

¹² Ibid. 273.

¹³ Mivel a „*lieb*” szó felszólító módban is állhat, a felirat úgy is fordítható, hogy „neves, szeress, neves”

¹⁴ A nyergen azt a jelenetet láthatjuk, amikor Nagy Sándor szeretője, Phyllis a filozófus hátán lovagol, bizonyítva, hogy még a legbölcsebb emberből is bolondot csinálhat a szerelem. Arisztotelész és Phyllis jelenete rendkívül népszerű ábrázolás volt a későközépkori szekuláris tárgyakon. Lásd: Carns, Paula Mae: *Compilatio in Ivory: The Composite Casket in the Metropolitan Museum*. *Gesta* 44 (2005), 2. sz., 71.

¹⁵ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Cam. 4052, fol. 1–116 (C). Meisner, Heinrich: Die Lobriser Handschrift von Heinrich Minsinger. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 11 (1880), 480–482; Lindner, Kurt (szerk.): *Von Falken, Hunden und Pferden. Deutsche Albertus-Magnus-Übersetzungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*. 2. kötet. Quellen und Studien zur Geschichte der Jagd 7–8. Berlin: W. De Gruyter, 1962, 83.

¹⁶ Resnick, Irven M. (szerk.): *A Companion to Albert The Great: Theology, Philosophy, and The Sciences*. Leiden: Brill, 2013, 730.

¹⁷ Meisner 1880, 481.

¹⁸ Lindner 1962, 83.

¹⁹ Gyulafehérvár, Batthyáneum cod. I. 54. fol. 59 v–fol 60 r; 1469. Szentiványi Róbert: *Catalogus concinnus librorum manuscriptorum bibliothecae Batthyányanae: Albae in Transsilvania*. Szeged: Ablaka, 1947, 35–36; Griesse, Sabine: *Salomon und Marcolf – Ein literarischer Komplex im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Studien zu Überlieferung und Interpretation*. Berlin–Boston: Max Niemeyer Verlag, 2013, 283.

²⁰ Bradbury, Nancy Mason – Bradbury, Scott (szerk.): Introduction. *The Dialogue of Solomon and Marcolf: A Dual-Language Edition from Latin and Middle English Printed Editions*, TEAMS Middle English Texts Series. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 2012, <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/bradbury-solomon-and-marcolf-intro> (elérés ideje: 2018.02.28).

²¹ A dialógus német változataihoz lásd: Benary, Walter (szerk.): *Salomon et Marcolfus. Kritischer Text mit Einleitung, Anmerkungen, Übersicht über die Sprüche, Namen- und Wörterverzeichnis*. Sammlung mittellateinischer Texte 8. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1914; Curschmann, Michael: *Marcolfus deutsch. Mit einem Faksimile des Prosa-Drucks von M. Ayser (1487)*. Haug, Walter – Wachinger, Burghart (szerk.): *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Fortuna vitrea 8. Tübingen: De Gruyter, 1993, 151–255; Griesse 2013.

²² A másik négy retorikai forma: genealógiák, rejtvények, vitatható javaslatok és érvek egy probléma mindkét oldaláról. Bradbury–Bradbury 2012.

²³ Ibid.

²⁴ Ziolkowski az ars-t „asshole”-ként fordítja. Lásd: Ziolkowski, Jan M. (ford.): *Solomon and Marcolf*. Harvard Studies in Medieval Latin, 1. Cambridge, Mass.: Department of the Classics, Harvard University, 2008, 71.

²⁵ A dialógus más német verzióiban ez a sor kissé eltér, lásd a müncheni Hofbibliothek-ban őrzött kéziratot (germ. 3973, 15. század közepe fol. 211. v.), valamint az első nyomtatott verziót: M. Ayser, 1482 (?) Nürnberg. Griesse 2013, 289; Ziolkowski 2008, 71.

²⁶ Az obszcenitás és udvari szerelem különös egymás mellett élésére már Huizinga is felfigyelt. Lásd: Huizinga, Johan: *A középkor alkonya* (ford. Szerb Antal). Budapest: Athanaeum, 1938, 108–109.

²⁷ Vagy annál nagyobb segítségem, segedelmem, mentsegem, reményem, üdvöm stb.

²⁸ A k [...] utáni feloldatlan rövidítés miatt a mondat értelme nem világos.

²⁹ A *Wechsel* rendkívül népszerű műfaj Der von Kürenberg, Dietmar von Aist és Albrecht von Johansdorf költeményeiben. Gibbs, Marion – Johnson, Sidney M.: *Medieval German Literature: A Companion*. New York–London: Garland Publishing, 1997, 235; Classen, Albrecht Courtly Love Lyric. In: Gentry, Francis G. (szerk.): *A Companion to Middle High German Literature to the 14th century*. Leiden–Boston–Köln: Brill, 2002, 143; Heinen, Hubert: Thwarted Expectations: Medieval and Modern Views of Genre in Germany. In: Evanston, William D. Paden (szerk.): *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*. Illinois medieval studies 7. Illinois: University of Illinois Press, 2000, 334.

³⁰ A *Tagelied* az egyetlen szerelmi líra típus, ami a szerelmesek fizikai egyesülését sugallja. Classen 2002, 136–137.

³¹ Sőt, általánosan elmondható, hogy a középfelnémet szerelmi líra különböző típusai sok esetben átfedésben vannak egymással. Heinen 2000, 334.

³² Wurst, Jürgen: Pictures and Poems of Courtly Love and Bourgeois Marriage: Some Notes on the So-called „Minnekästchen.” In: Davis, Isabel et al. (szerk.): *Love, marriage, and family ties in the later Middle Ages*. Jones International Medieval Research, 11. Turnhout: Brepols, 2003, 108.

³³ Ibid. 107.

³⁴ Ibid. 119–120.

³⁵ Ibid.

³⁶ A család és hűség mint a házasság jelentős tényezőit MA diplomamunkám második fejezetében tárgyaltam, a vadember változó szimbolikája kapcsán. Lásd: Somogyvári 2017, 32–33; Wurst,

Jürgen: Reliquiare der Liebe: Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum. PhD disszertáció, Ludwig–Maximilians-Universität München, 2005, 238–239; Husband, Timothy: *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*. New York: Cloisters, Metropolitan Museum of Art, 1980, 114.

³⁷ Classen 2002, 118.

³⁸ „herzlieb, nim war, das uns nicht vach der meider rick!” Classen, Albrecht: Love and marriage in late medieval verse: Oswald von Wolkenstein, Thomas Hoccleve and Michel Beheim. *Studia Neophilologica* 62 (1990), 2. sz., 165.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ „wyl es got ych helf dir au(s) not, ave...” Verő Mária: 4.72. Csontnyereg (Albert király nyerge). In: Takács 2006, 363.

⁴¹ A helyes sorrend valószínűleg a következő: „wyl es got ych helf dir aus not” – „ha Isten is úgy akarja, megmentelek a szükségből/szenvedésből”

⁴² Vagy „ich frewe mich dein” – „örülök neked”; „ICH FREUUE MICH VOL AUF HEUTE MORGEN” GIP.

⁴³ A helyes sorrend valószínűleg a következő: „ich frewe mich denn (?) vol auf heute morgen” – „várom a reggelt.”

⁴⁴ „Literally, »think and stop« or, colloquially, »look before you leap«” GIP.

⁴⁵ „trev yst selth in der weld” GIP.

⁴⁶ „G lib (?)” Verő Mária: 4.68. Csontnyereg (Rhédey-nyereg). In: Takács 2006, 360.

⁴⁷ A „lieb” felszólító módban is állhat, így a felirat úgy is fordítható, hogy „ne vess, szeress, ne vess.”

⁴⁸ „lieben” GIP; „liebere” Verő Mária: 4.70. Csontnyereg. In: Takács 2006, 362.

⁴⁹ „ALLAIN MEIN ODER LOCGAR SEIN” GIP; „allain mein ader loc gar skein” Chiesi, Benedetta: Sella da parata. In: Ciseri, Ilaria (szerk.): *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*. Milano: Officina Libraria, 2018, 324.

⁵⁰ „huerd” vagy „Sit erd (?)” GIP; „Hu/Hit erd vagy sit erd / bit erd” Chiesi 2018, 324.

⁵¹ „Ritt sad iorig” GIP.

⁵² „hab” GIP.

⁵³ „ICH LIB ALL HIR UND WAIS NIT WI[E] / [U]ND WUCS [?] VO HIN” és „ICH WAI [SS] NI” Scalini, Mario: Sella da pompa. In: Ventrone, Paola (szerk.): *Le Temps revient - Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*. (kiáll. kat.) Milano: Silvana, 1992, 173.

⁵⁴ „ich pin bie / ich wans nit wie” Mann, James: *Wallace Collection Catalogues. European Arms and Armour*, 1. kötet. Armour. London: William Clowes and Sons, 1962, 226–227; GIP.

⁵⁵ „waus” Maskell, William (szerk.): *A Description Of The Ivories, Ancient And Medieval, in The South Kensington Museum*. London: Chapman and Hall, 1872, 175.

⁵⁶ „ich var von v... / ich wans nit wan” Mann 1962, 226–227; GIP.

⁵⁷ „Ich war, ich har, ne lenger ich har, Me gresser nar” Maskell 1872, 175; „ich var ich bar / ye lenger ich bar / me greffen (gresser) nar” Mann 1962, 226–227; GIP.

⁵⁸ „I go hence, I know not where” Mann 1962, 226–227; GIP.

⁵⁹ Vagy annál nagyobb a segítségem, segedelmem, mentségem, reményem, üdvöm stb.; „I go, I stop, the longer I stop, the more mad I become” Ibid.

⁶⁰ „Dein ewigleich land ierigen varn” Maskell 1872, 175; Mann 1962, 226–227; GIP.

⁶¹ „Well a day! Willingly thou art never forgotten” Ibid.

⁶² „Thine forever, The world o’er your betrothed” Ibid.

⁶³ „Me den krg: ent” Maskell 1872, 175; Mann 1962, 226–227; GIP.

⁶⁴ A következőképpen is olvasható: „Nie den k[r...]”

⁶⁵ „I rejoice to be ever thine” Mann 1962, 226–227; GIP.

⁶⁶ „But if the war should end?” Ibid.

⁶⁷ Vagy „neuess, szeress, neuess” (lásd 13. és 46. lábjegyzetek). A sorrend valószínűleg a következő: jobb oldal: „*wol mich nu wart / in dem ars is vinster / frei dich mit gantzem willen.*” Bal oldal: „*wol mich wart / ich hof der liben somerzeit / lach lib lach*”

⁶⁸ „*HILF VOL AUF SAND [JO]RGEN NAM -ILF(?) RITTER SAND JORG*” GIP.

⁶⁹ „*aspero*” GIP.

„LAUGH, MY LOVE, LAUGH”

MOTTOS, SAYINGS AND INSCRIPTIONS OF LOVE ON BONE SADDLES FROM THE LATE MIDDLE AGES

Despite their uncommon nature, saddles decorated with pieces of bone are not well known in Hungarian and international technical literature. Numerous problems arise in connection with these bone saddles, which were made for the most part in the first half of the 15th century, in particular in relation to the time and place of their production, their original functions, the people who they were made for and their complex iconographic programs. Due to the varied issues in the topic, this group of objects can be examined from a variety of perspectives, such as art history, literary history, the history of saddles and cultural history. In my study, I have chosen an approach from literary history and have concentrated on saddles that have inscriptions (in Middle High German and Latin). Three main types of inscriptions are differentiated in my examination (mottos, sayings and inscriptions of love), which cannot only be identified on the saddles, but can also be found in the written sources of the period. The Batthyány-Strattmann saddle, the western Bargello saddle and the Ercole d'Este saddle preserve inscribed mottos. The Tratzberg, Rhédey and London Tower saddles have two clearly identifiable sayings on them, the phrases “*lach li(e)b lach*” and “*im ars is vinster*”. The amorous dialogue of the Meyrick saddle can be linked to two types of Middle High German lyrics, the *Wechsel* and the *Tagelied*. The inscription on the Braunschweig saddle speaks of a popular motif of the period, fealty. The study is concluded with a critically reviewed and annotated chart that includes a transcription and translation of the inscriptions of all the saddles decorated with these inscriptions.

KÓNYA ANNA

FÁJDALMAS KRISZTUS-ÁBRÁZOLÁSOK EUCHARISZTIKUS VONATKOZÁSAI

NÉGY ESETTANULMÁNY AZ ERDÉLYI KÉSŐ GÓTIKUS FALKÉPFESTÉSZETBŐL

A szenvedő Krisztusnak a Passió-narratívából kiemelt ábrázolása, ikonográfiai változatait és jelentésrétegeit tekintve, a késő középkori vallásos művészet egyik legsokrétűbb képtípusa. A különböző jelentések és kontextusok közül a téma kutatásában a kezdetektől fogva nagy szerepet kapott az ábrázolásnak az Oltáriszentség-kultusszal való összefüggése, olyan szerzők munkái nyomán, mint Romuald Bauereiss,¹ Gert von der Osten,² Colin Eisler,³ Tadeusz Dobrzeński,⁴ vagy Hans Belting.⁵ A sebeit mutató Fájdalmas Krisztus alakja, testi mivoltának és áldozatának hangsúlyozásával különösen alkalmas volt az Oltáriszentség képi megjelenítésére és Krisztus valóságos testével és vérével való azonosságának szemléltetésére. Ennek megfelelően a kutatás az egyik legfontosabb eucharisztikus képtémaként tartja számon, mely gyakori volt az Oltáriszentséggel közvetlen kapcsolatban álló tárgyak – tabernákulumok, predellák, liturgikus edények – díszítésében. A tanulmány négy, az erdélyi késő gótikus falképfestészetből (1440–1530 k.) vett példa eucharisztikus vonatkozásait vizsgálja, az ikonográfiai jegyek és képi kifejezőeszközök tanulmányozása mellett a Vir Dolorum-ábrázolások más képtémákkal, illetve liturgikus berendezésekkel való összefüggéseit is figyelembe véve.

1. Kolozsvár, Szent Mihály-templom

A kolozsvári Szent Mihály-templom délnyugati toronyaljának nyugati falán, az ablaktól jobbra egy töredékes kompozíció látható, középpontjában a sebeiből vérző, a kereszt előtt álló, ruháitól megfosztott Krisztussal (1. kép).⁶ A szakirodalomban leggyakrabban Vir Dolorumként említett ábrázolással kapcsolatban újabban felmerült, hogy a Levétel a keresztről lehetne, mintegy a szomszédos északi falon megjelenített, Keresztrefeszítéssel végződő Passió-ciklus folytatásaként, a háttérben a kereszthez támasztott létrával és a levételben segédkező Arimateai Józseffel.⁷ Közelebbről megfigyelve azonban itt nem egy, a keresztről leemelt, élettelen, magatehetetlen testet látunk, hanem egy nagyon is aktív, egyenesen álló, nyitott szemű, az oldalsebére mutató Krisztus-alakot a szenvedés eszközeivel körülvéve.

A kompozíció legközelebbi párhuzamai a 15. század középső évtizedeiből származnak. A mateóci főoltár (1453 után)⁸ Vir Dolorum-ábrázolása mellett egy 1443-as évszámot viselő, a sziléziai Brzezből származó táblakép⁹ is közéjük sorolható. Ezeket a példákat a Krisztus-alak köré szerveződő kompozíciót két oldalról keretbe foglaló létra és oszlop mellett számos, a szenvedéstörténet eseményeit felidéző *arma* is a kolozsvári falképhez hasonló elrendezésben tűnik fel, így a Krisztust megtagadó Péter dicsfényes feje a kompozíció jobb felső részében, a Krisztus jobbán, vállmagasságban megfestett köpő arc, vagy a Krisztus balján, derékmagasságban ábrázolt, az ütéseket felidéző kéz.

A falképet 1868-ban feltáró Rómer Flóris ezenkívül még egy, a Krisztus balján térdelő donátoralakot ír le, püspöki mitrával, palliummal és bottal.¹⁰ Ez az alak sem a falkép mai állapotában, sem Gróh István 1904-es akvarellmásolatán¹¹ vagy az 1942-es restaurálás előtt készült felvételen nem kivehető.¹² Bár a megrendelő alakja jellemzően inkább Krisztus jobbán kapott helyet, feltételezve, hogy valóban egy térdelő személyt festettek meg itt,¹³ valószínű, hogy ez egy donátor volt, akinek az ábrázolása nem lenne szokatlan ezen a képtípuson. Ebben az esetben, bár a falképek 15. század közepi keltezése összeegyeztethető lenne a kápolna dekorációjával hagyományosan kapcsolatba hozott, plébánosi hivatalát 1450-től betöltő Schleynig Gergely személyével, a Rómer által leírt püspöki viselés kérdésessé teszi ezt az azonosítást.

Az analógiákkal való összehasonlításban is szembetűnő a kolozsvári példán az eredetileg élénk piros színnel megfestett vér hangsúlyozottsága. Az oldalsebből és a Krisztus bal kézfején levő sebből su-



1. kép: Fájdalmas Krisztus a szenvedés eszközeivel, Kolozsvár, Szent Mihály-templom, délnyugati toronyalj, 15. század közepe (a szerző felvétele)

gárszerűen ömlő vér mellett megfigyelhetők a Krisztus homlokán legördülő vércseppek, valamint a háromágú véres ostorcsapás-nyomok, melyek Krisztus egész testét egységes mintázatként beborítják.¹⁴ Krisztus jobbján, csípőmagasságban két párhuzamos ferde vörös vonal vehető ki. Bár a hiányok miatt ez a részlet nem egyértelműen értelmezhető, lehetséges, hogy ez az oldalsebből eredő vérsugár része volt, melyet egy, a Krisztus jobbján elhelyezett, kehely foghatott fel, akárcsak a téma számos más ábrázolásán, így a mateócí főoltár már említett Vir Dolorum-képén.

A téma kutatói az *arma Christi* rendszerint olyan ábrázolásként írják le, amely a szenvedéstörténet egyes mozzanatait felidézve tömörített formában a Passió egészét magába foglalja, célja pedig a Krisztus szenvedéseire való emlékezést és a róla való elmélkedést elősegíteni, egyfajta mnemotechnikai eszközként.¹⁵ Ebben az esetben viszont sajátos helyzet adódik az ábrázolásnak a kápolna északi falán megfestett Passió-ciklus melletti elhelyezéséből (2. kép). Mivel a Passió eseményeinek felidezésére itt kevésbé volt szükség, a szenvedés eszközeivel ábrázolt Vir Dolorum inkább egyfajta összegzésként hat, míg a narratív ciklus kifejti az ábrázolás egyes rövidítésszerű részleteit a néző számára, a szenvedéstörténet eredeti kronológiájában mutatva be azokat. Így a Keresztrefeszítés-jelenet megörökíti a Vir Dolorum oldalsebének eredetét abban a pillanatban, amikor Longinus a megfeszített Krisztus oldalába döfi lándzsáját; hasonlóképpen, a Krisztus testét borító ostorcsapásnyomok a Keresztrefeszítést megelőző Ostorozás-jelenetben kapnak magyarázatot; a Krisztust körülvevő különböző armák – az oszlop, az ostor, az ecetes vödör, és maga a kereszt – is megfigyelhetők az elbeszélés kontextusában, mintegy használat közben. A Vir Dolorum-képhez hasonlóan az Ostorozás és a Kálvária-jeleneten is feltűnő a Krisztus testét beborító sebek és bőségesen ömlő vérének hangsúlyozása, további kapcsolódási pontot teremtve a Passió-ciklus és a Fájdalmas Krisztus-ábrázolás között.



2. kép: Passió-ciklus, Kolozsvár, Szent Mihály-templom, délnyugati toronyalj, 15. század közepe (a szerző felvétele)

Az ikonográfiai program történeti háttérét illetően nem rendelkezünk közvetlen írott forrásokkal. A kápolna dedikációjára való egyetlen utalás Rómer Flóristól származik, aki a feltárásról szóló 1868-as beszámolójában feltételelesen Corpus Christi-kápolnaként hivatkozik az akkortájt levéltárként működő helyiségre.¹⁶ Bár a templomra vonatkozó középkori forrásokban nincs nyoma Corpus Christi-kápolnának, ismert egy Krisztus-teste oltár, melyet először 1422-ben említenek az oltárhoz tartozó konfraternitással együtt.¹⁷ Az oltár és a Corpus Christi-testvérület későbbi forrásokban is feltűnik.¹⁸

A kápolna krisztológikus programját, és a forrásokból ismert többi – különböző szenteknek dedikált – oltár titulusát tekintve elképzelhető, hogy a ma Schleynig-kápolnaként ismert helyiségben állt a Corpus Christi-oltár, bár ez további bizonyítékok hiányában feltételezés marad. Ebben az esetben a szentségtartó fülkét díszítő, Krisztus keresztáldozatában végződő Passió-ciklus és a szenvedés eszközeivel körülvett, sebeit mutató Fájdalmas Krisztus ábrázolása különösen találó vizuális környezetet képezhetette a Krisztus Teste-testvérület részvételével hetente celebrált Corpus Christi-miséknek.¹⁹

2. Szászörményes, plébániatemplom (ma evangélikus templom)

A téma szempontjából különösen érdekes ábrázolás részlete került nemrég napvilágra a szászörményesi templom szentélyének északi falán, a szentségtartó fülke fölött (3. kép).²⁰ Mivel a szentély falképdíszítése még nincs feltárva, a ma látható részletekkel kapcsolatban is csak előzetes megállapítások tehetők.

A kutatóablakokban feltárt részleteken a meztelen felsőtestű, palástot viselő Krisztus alakja látható brokát-mintás textília előtt, és az előtte térdelő angyal felsőteste, aki az oldalsebből, illetve a kezekben a szegék ütötte sebekből eredő vérsugarakat egy kehelybe gyűjti.²¹ A kompozíció az ikonográfiai szakirodalomban eucharisztikus Vir Dolorumként leírt ábrázolások sorába illeszthető. A témának szentelt tanulmányában Sallay Dóra olyan kompozíciókat sorol ebbe a csoportba, ahol a Fájdalmas Krisztust



3. kép: Fájdalmas Krisztus kelyhet tartó anygallal. Szászörményes, 15. század közepe (a szerző felvétele)

a kehely, az ostya, esetleg a búzalkalász vagy szőlővessző kifejezetten eucharisztikus jelképeivel ábrázolták.²² A Vir Dolorum általános elterjedtségéhez képest ez a változat viszonylag ritka; az erdélyi fal-képfestészetből mindössze két korábbi példája ismert, Barcarozsnyón (14. század második fele)²³ és Almakeréken (1400 körül).²⁴ Az előzőekben megfogalmazott feltételezés szerint elképzelhető, hogy Kolozsváron is egy kehely fogta fel a Krisztus oldalsebéből eredő vért.

A szászörményesi példán Krisztus a megszokottól eltérően nem az oldalsebére mutat, hanem mindkét kezét a kehely felé nyújtja, mintegy aktívan a kehelybe irányítva a sugárban ömlő vért. Ez a megoldás Krisztus kettős – áldozati és papi – szerepét hangsúlyozhatja.²⁵ A Krisztus sebeiből a misekehelybe ömlő vér pedig találó képi párhuzamát képezi a celebráns átváltoztatáskor kimondott, az Oltáriszentség Krisztus általi megalapítását felidéző szavainak: *hic est enim calix sanguinis mei, novi et aeterni testamenti, mysterium fidei: qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum*. A kompozíciónak az Oltáriszentséget őrző fülke fölötti elhelyezése így programadói tudatosságról tanúskodik. Ahogy arra Sallay Dóra az eucharisztikus attribútumokkal ábrázolt Vir Dolorum közel kilencven példájának vizsgálata alapján rámutat, az Oltáriszentség eredetét, illetve ennek Krisztus testével és vérével való azonosságát szemléletes módon megjelenítő kompozíciókat leggyakrabban hasonló kontextusban, a tabernákulum vagy az oltár közelében ábrázolták, ahol egyik funkciójuk éppen az lehetett, hogy a valós jelenlét tanítására emlékeztessenek.²⁶

A kelyhet tartó, diakónus-ruházatot viselő angyal szintén liturgikus utalásként értelmezhető. A középkori teológia fontos szerepet tulajdonít az angyaloknak mint akik az égi és a földi liturgia közötti kapcsolat megteremtői a szentmiseáldozat bemutatása során.²⁷ Ezt az elképzelést tükrözi a szentmise-kánon átváltoztatás után elhangzó *Supplices te rogamus* könyörgése is, melyben a celebráns azt kéri a Mindenhatótól, utasítsa angyalát, hogy az vigye az áldozatot a mennyei oltárra, isteni Fölsége színe elé.²⁸ A sebeit felmutató, a belőlük eredő vért az angyal által tartott misekehelybe csorgató Fájdalmas Krisztus ábrázolása így egyetlen képben fejezheti ki az eucharisztikus liturgia kettős lényegét, mint a keresztáldozat szentségi reprezentációja és az égi liturgiában való részvétel.²⁹

3. Nagyszeben, plébániatemplom (ma evangélikus templom)

Az előző példánál ismertebb a nagyszebeni plébániatemplom szentélyének északi falán látható Kálvária-kép 1445-ből (4. kép). Bár az egymást követő beavatkozásoknak köszönhetően a falkép középkori állapota nagymértékben módosult, Bálint Ágnes és Frank Ziegler kutatásai nyomán körvonalazható az eredeti figurális program: a látszatarchitektúra keretébe ágyazott, sokalakos Keresztrefeszítést fülkében álló szentek alakjai vették közre (Szent István és Szent László mellett feltehetően további két szent); a festett építészeti struktúrát lezáró áttört mérműves oromzat felett a gyermek Jézust tartó Mária – részben ma is kivehető – alakja volt látható.³⁰ A karjait lefele kinyújtva széttáró, tenyerének vérző sebeit mutató Fájdalmas Krisztus félalakját egy festett fülkében ábrázolták a kompozíció alsó regiszterében, két térdelő donátoralak és (időközben lefestett) címerük által közrevéve (4. kép).³¹

A kompozíció liturgikus vonatkozásaival az utóbbi időben több tanulmány is foglalkozott. A falkép funkcióját kutatva Ciprian Firea egy monumentális szentségházként értelmezi a gótikus kisarchitektúra formanyelvét idéző kompozíciót, melynek Krisztus keresztáldozatát és megtört, sebeitől vérző testét a középpontba állító programja is jól illeszkedhetett egy egykor esetleg itt álló valódi szentségházhoz.³² Újabban German Kinga mutatott rá, hogy az Oltáriszentséget a sekrestyében máig fennmaradt fülkék egyikében tárolhatták, a falkép alsó regiszterében megfestett fiktív fülke pedig a más esetekben a szentélyben levő tabernákulumot mintegy kiváltotta, egyúttal a falkép alatt nyíló ajtón át megközelíthető sekrestyében való elhelyezésére utalva.³³ Ebben az értelmezésben a fülkét lezáró festett rács a szentségtartófülkék rácsos ajtajára való tudatos utalásként fogható fel, azoknál azonban sokkal többet látni enged a fülke tartalmából.³⁴ Bár ez a megoldás egészen egyedinek tűnik a korabeli emléanyagban,³⁵ Krisztus testének ilyenfajta vizuális hangsúlyozása összhangban van a Nagyszebenben jól dokumentált Corpus Christi-tisztelettel,³⁶ mely a donátorok abbéli kívánságában is megnyilvánult, hogy a Fájdalmas Krisztus közvetlen közelében ábrázoltassák magukat. Az elemzéshez további érdekes szempontot nyújt a korszakra jellemző illuzionisztikus ábrázolásmód, melynek értelmezési lehetőségeit egy olyan példán keresztül szeretném bemutatni, amely az eredetihez közelebbi állapotában tanulmányozható.

4. Medgyes, a Mária-torony kápolnája

A medgyesi plébániatemplomtól délkeletre található ún. Mária-torony kápolnájának keleti falán festett vakműművek által keretbe foglalt imitált szárnyasoltár látható (5. kép).³⁷ Az oltárkép



4. kép: Johannes de Rosenau: Kálvária, Nagyszeben, plébániatemplom, 1445 (fotó: Scott Eastman)



5. kép: A Mária-torony kápolnájának keleti fala, Medgyes, 1460 körül (a szerző felvétele)

középrészen az ősz Atyaisten a halott Krisztus testét tartja karjaiban. A német szakirodalomban *Notgottes*-ként ismert ábrázolástípus legtöbb példájától eltérően a fennmaradt falképfelületen nem látható a Szentlélek galambja, amely a magyar terminológiában bevett Fájdalmas Szentháromság-gá egészítené ki a kompozíciót.³⁸ A szárnyakon jobbra Keresztelő Szent János látható, balra egy csaknem teljesen elpusztult, földig érő ruhát viselő alak, aki minden bizonnyal Mária lehetett.³⁹ A kápolna északi és déli falán ülő apostolok sora kapott helyet, *Credo*-részleteket tartalmazó felirat-tekercekkel; a boltozaton öt keresztalakban elhelyezett medalionban az *Agnus Dei* látható a négy evangélista-szimbólum által közrevéve.

A figurális ábrázolások a festett építészeti elemek egységes keretébe ágyazódnak be, mely a falkép-dekoráció egész felületét átfogja. Az illuzionisztikus kifestés a folyamatos falfelület helyett plasztikus mérműrács képzetét kelti; a keleti falon még valóságosabbnak hat azáltal, hogy az imitált oltárkép nem egyszerűen a festett építészeti struktúra síkjába illeszkedik, hanem térben előtte helyezkedik el (az átfedések a sarkokban megfigyelhetők), ahogyan ezt a valós tárgyak logikája is megkívánná. Szintén a tér illúzióját kelti a perspektíva, valamint a fény-árnyék hatások használata is, mely, legalábbis részben, a kápolna valós fényviszonyait is figyelembe venni látszik, így a falkép fiktív tere és a néző valós tere közötti kapcsolat megteremtésének eszköze is.

Ahogy arra több, főként a németalföldi táblaképfestéssel foglalkozó szerző rámutat, az illuzionisztikus ábrázolásmód egyik lehetséges hatása a néző valósága és a kép valósága közötti határ elmosódása, ami a néző aktívabb bevonódásával járhat,⁴⁰ összhangban a kor vallásosságával, melynek a beleélés, a szent személyekkel való érzelmi azonosulás fontos elemei voltak. Az illuzionisztikus festészet ugyanakkor arra is alkalmas művészi eszköz lehetett, hogy az Oltáriszentség misztériumát, benne Krisztus valós jelenlétének elvont fogalmát képi eszközökkel megjelenítse, megfoghatóvá tegye.⁴¹ Erre példa a salzburgi ferences templom szentségtartó fülkéjének falképdíszítése,



6. kép: *Agnus Dei*, Medgyes, Mária-torony, 1460 körül (a szerző felvétele)

ahol az illuzionisztikus eszközökkel felnagyított füle és a festett szoborbaldachin által keretbe foglalt, realisztikusan megformált Fájdalmas Krisztus a látszatarchitektúrához hasonlóan maga is megfoghatónak, elérhetőnek tűnik.⁴²

Medgyesen az ábrázolásmód és tartalom hasonló összefüggése figyelhető meg. A festett szárnyasoltár középső részének ábrázolása Krisztus megváltó áldozatát állítja a középpontba az Atya akaratának beteljesüléseként, aki elfogadja ezt az áldozatot, és felmutatja Krisztus testét, amely az oltárnál végzett liturgikus cselekmény kontextusában a pap által felmutatott Oltáriszentségnek feleltethető meg. Az Eucharisztia misztériuma így ebben az esetben is megfoghatóbbá válik a néző számára képi megjelenítése által, amit az illuzionisztikus ábrázolásmód még érzékletesebbé, valószerűbbé tesz. A festett szárnyasoltár így formailag és ikonográfiájában is találó dekorációja lehetett az oltárnak, amely a kifestés téglalap alakú hiánya alapján egykor közvetlenül a kápolna keleti fala mellett állhatott.

A Krisztus áldozatára való utalás ismételten feltűnik a kápolna ikonográfiai programjában. A Keresztelő Szent János kezében tartott korongon az *Agnus Dei* látható; a szent mutató gesztusa evangéliumi tanúságtételét idézi fel, mellyel megjövendőli Krisztusnak a szárnyasoltár középképén megjelenített megváltó halálát: „Íme, az Isten báránya, aki elveszi a világ bűneit” (Jn 1,29). Jánosnak a szentmise-kánon kenyértöréskor elhangzó invokációjában megismétlődő szavai részben kibetűzhetők a boltozat középső medalionjának töredékes feliratán, ahol ismételten feltűnik a dicsőfényes, zászlós *Agnus Dei* Krisztus áldozatát és egyben dicsőséges győzelmét jelképező alakja, immár méreteiben és központi elhelyezésében is kiemelve (6. kép).

A példák sora folytatható, így a Marosszentimrén, a szentélyzáródás északkeleti oldalán, a két angyalalak által közrefogott Vir Dolorumot a szenvedés eszközeivel megjelenítő töredékes kompozíció is találó háttérét képezte a szentélyben celebrált liturgiának.⁴³ Fontos ugyanakkor kiemelni, hogy a Fájdalmas Krisztust a falképfestészetben sem csak eucharisztikus kontextusban ábrázolták, ilyenkor a képtípus más jelentései kerülhettek előtérbe.⁴⁴

A bemutatott példák alapján bizonyos, hogy a Fájdalmas Krisztus ábrázolását az erdélyi késő gótikus falképfestészetben is tudatosan és előszeretettel használták a templombelső olyan részeinek díszítésére, ahol Krisztus valóságosan jelen volt az oltárnál átváltoztatott ostya és bor, vagy a tabernákulumban tárolt Oltáriszentség formájában. A esettanulmányok ugyanakkor a képtípus formai és jelentésbeli gazdagságát is szemléltetik. A kehely vagy az *angelus missae* eucharisztikus motívumai, a szentmise során használt liturgikus berendezésekre való illuzionisztikus utalás és a Krisztus áldozatát megjelenítő más képtémákkal (Keresztrefeszítés, *Agnus Dei*) való összefüggések mind különbözőképpen árnyalták a Vir Dolorum-ábrázolás eucharisztikus jelentését.

JEGYZETEK

¹ Bauerreiss, Romuald: *Pie Jesu: Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit*. München: Widmann, 1931, 5–13.

² von der Osten, Gert: *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1935, 32–33.

³ Eisler, Colin: The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy. *Art Bulletin* 51 (1969), 2–3. sz., 234–246.

⁴ Dobrzeniecki, Tadeusz: Imago Pietatis. Its Meaning and Function. *Bulletin du Musée Nationale de Varsovie* 12 (1971), 1–2. sz., 5–27.

⁵ Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin: Gebr. Mann, 1981, 105–141.

⁶ A feltételezett alapítójáról Schleynig-kápolnának nevezett helyiség falképeiről lásd Grandpierre Edit: *A kolozsvári Szent Mihály templom*. [Kolozsvár]: Minerva, 1936, 29–32; Lángi József – Mihály Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések*. III. Budapest: Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ, 2006, 75–77; Radocsay Dénes, *Falképek a középkori Magyarországon*. Budapest: Corvina, 1977, 142; Marosi Ernő (szerk.): *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 705; Jánó Mihály: *Színek és legendák. Tanulmányok az erdélyi falfestmények kutatástörténetéhez*. Sepsiszentgyörgy–Csíkszereda: Pallas-Akadémia Kiadó, 2008, 59–60, 66–68.

⁷ Jánó 2008, 66.

⁸ Buran, Dušan (szerk.): *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003, 702–703.

⁹ Kostowski, Jakub: Die sogenannte ‘Devotio Moderna’ in Schlesien: Die Zeugnisse der spätgotischen Malerei. In: Derwich, Marek – Staub, Martial (szerk.): *Die “Neue Frömmigkeit” in Europa im Spätmittelalter*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht: 2004, 153–154, 156, 3. kép.

¹⁰ Rómer Flóris: *Régi falképek Magyarországon*. Budapest: Hoffmann és Molnár, 1874, 117.

¹¹ MÉM MDK Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, ltsz. FM 294.

¹² MÉM MDK Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Fotótár, ltsz. 014.779P.

¹³ Püspökalak feje vagy mellképe az *arma Christi* részeként is feltűnhetett, Annást vagy Kajafást ábrázolhatták püspöki mitrával, mint főpapokat. Lásd Rudy, Kathryn M.: *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*. Leiden: Brill, 2017, 120, 122.

¹⁴ Hasonló korbácsnyom-mintázat figyelhető meg egy, a Fájdalmas Krisztust szentek körében ábrázoló,

1465 körül készült nürnbergi antependiumon. The Metropolitan Museum of Art, Inv. no. 1991.156, (www.metmuseum.org).

¹⁵ Suckale, Robert: *Arma Christi: Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. Städel-Jahrbuch* 6 (1977), 182–191; Buran, Dušan: *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei: die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*. Weimar: VDG, 2002, 37. A témáról újabban lásd még Cooper, Lisa H. – Denny-Brown, Andrea (szerk.): *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of 'O Vernicle.'* Burlington: Ashgate, 2014.

¹⁶ [Rómer Flóris]: Visszapillantás a magyar történeti társulatnak Kolozsvárott tartott első vidéki nagygyűlésére. *Archaeologiai Értesítő* 1 (1868–1869), 2. sz., 32.

¹⁷ György erdélyi püspök ekkor megerősíti a János plébános és a város polgárai között nyolc évvel korábban létrejött megállapodást a plébániatemplomban tartandó szentmisékről, beleértve a Krisztus teste-oltárnál celebrált miséket: *Missae in Ara Corporis Christi ferys quartis, cum fratribus Confraternitatis dicti Altaris cum vobum modulamine, Alys diebus singulis sub silencio erit officienda*. Lásd: Jakab Elek (szerk.): *Oklevéltár Kolozsvár története első kötetéhez*. Buda: Egyetemi Nyomda, 1870, 153.

¹⁸ A Krisztus teste-oltárra szánt viasz-adomány két, az 1450-es évekből származó végrendeletben is szerepel. Lásd: Jakó Zsigmond (szerk.): *A kolozsmonostori konvent jegyzőkönyvei (1289–1556)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, I., 488 és Jakab 1870, 198. 1531-ben Magdolna minorita nővér, György kőfaragó özvegye egy forintot hagy a Krisztus teste-testvérület számára a plébániatemplomban tartott Corpus Christi-mise celebrálására. Lásd: Jakab 1870, 373. A kolozsvári Corpus Christi-testvérületről erdélyi viszonylatban is kevés forrással rendelkezünk. Lásd még Florea, Carmen: Il potenziale degli incroci culturali nella Transilvania del tardo medio evo. In: Pop, Ioan-Aurel et al. (szerk.): *Dal cuore dell'Europa. Omaggio al professor Cesare Alzati per il compimento dei 70 anni*. Cluj: Accademia Romana Centro di Studi Transilvani – Presa Universitară Clujeană, 2015, 201.

¹⁹ Lásd 17. jegyzet.

²⁰ A szentélybelsőben Kiss Lóránd restaurátor nyitott kutatóablakokat 2016-ban. A falképek előzetesen a 15. század középső évtizedeire keltezhetőek.

²¹ A feltárt részletek alapján úgy tűnik, hogy további két vérsugár ömlött a lábfejek sebeiből a kehelybe, ebben az esetben az öt sebet öt különálló vérsugárral hangsúlyozó típusról beszélhetünk, lásd Sallay Dóra: The Eucharistic Man of Sorrows in Late Medieval Art. *Annual of Medieval Studies at CEU* 6 (2000), 53. Feltűnő még, hogy míg a képi ábrázolásokon Krisztus oldalsebe hagyományosan mellkasának jobb oldalán van, és ennek megfelelően a belőle ömlő vért felfogó kelyhet is rendszerint Krisztus jobbán ábrázolták, itt a megszokotthoz képest tükörben van a kompozíció, vö. Sallay 2000, 52.

²² Sallay 2000, 45–80.

²³ A szentély északi külső falán töredékes állapotban fennmaradt Vir Dolorum-ábrázoláson a kehely számos más *arma* társaságában tűnik fel, szerepe a képtípus későbbi példáihoz képest kevésbé hangsúlyos, vö. Sallay 2000, 49–50. A falképről lásd Jenei, Dana: The Passion, Death and Resurrection Murals Painted inside St. Matthias Church in Râșnov (1500). *Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică* 4 (2014), 9–11, fig. 1.

²⁴ Gogăltan, Anca – Sallay Dóra: The Church of Mălâncrav/Almakerék and the Holy Blood Chapel of Nicholas Apa. In: Rusu, Adrian Andrei – Szócs Péter Levente (szerk.): *Középkori egyházi építészet Erdélyben*. Szatmár: Szatmári Múzeum, 2002, 195–198.

²⁵ Krisztus papi szerepe és áldozatának önkéntessége még nagyobb hangsúlyt kap azon az ábrázolástípuson, ahol a Fájdalmas Krisztus saját maga tartja a kelyhet oldalsebe alá. Lásd Sallay Dóra: A budai Szent Zsigmond prépostság Fájdalmas Krisztus-szobrának ikonográfiája. *Budapest Régiségei* 33 (1999), 123–125.

²⁶ Sallay 2000, 61.

²⁷ A kérdésről összefoglalóan lásd Tripps, Johannes: The Priest Assisted by Automaton. Medieval Altars and Altarpieces with Mechanical Figures. In: Hartmann, Andreas – Höher, Peter – Cantauw, Christiane (szerk.): *Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln*. Münster: Waxmann, 2011, 340–341.

²⁸ A művészettörténetben elsőként Hubert Schrade mutatott rá az általa *angelus missae*-ként leírt angyalalakok és a liturgia összefüggésére. Schrade, Hubert: „Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes. In: Teske, Hans (szerk.): *Deutschkundliches. Friedrich Panzer zum 60. Geburtstage überreicht von Heidelberger Fachgenossen*. Heidelberg: Carl Winters, 1930, 176–179.

²⁹ Sinding-Larsen, Staale: Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic. *Acta Ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 5 (1974), 99.

³⁰ Bálint Ágnes – Frank Ziegler: „Wer hat das schöne Himmelszelt hoch über uns gesetzt?“ A nagyszebeni evangélikus plébániatemplom Rosenauer-falképének átfestéseiről. In: Kovács Zsolt – Sarkadi Nagy Emese – Weisz Attila (szerk.): *Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, Entz Géza Alapítvány, 2011, 50–51.

³¹ Ciprian Firea meggyőzően érvel amellett a lehetőség mellett, hogy az ikonográfiai jobb oldalon, eredetileg a festőcéh címerével ábrázolt donátor maga *Johannes de Rozenaw* mester, akinek a szignója a Vir Dolorumot magába foglaló fülke felső peremén olvasható, lásd: Firea, Ciprian: Blazonul breslei pictorilor și urme ale folosirii sale în Transilvania (sec. XV-XVI). *Ars Transilvaniae* 21 (2011), 59–68, 64–65.

³² Firea, Ciprian: Pictura murală *Crucificarea* din biserica evanghelică din Sibiu. In: Mesea, Iulia – Dâmboiu, Daniela (szerk.): *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană*. Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2007, 29–32.

³³ German Kinga: *Sakramentsnischen und Sakramentshäuser in Siebenbürgen*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014, 116–118.

³⁴ Míg a falképpel foglalkozó szerzők többsége abból indul ki, hogy a festett rács a középkori kompozíció része volt, Bálint Ágnes és Frank Ziegler az eredeti képi program rekonstruálására törekvő kutatása nyitva hagyja ezt a kérdést, rámutatva ugyanakkor, hogy a rács nem lehet későbbi, mint a fülke felső peremén húzódó, mai formájában a rácsához illeszkedő felirat. Bálint – Ziegler 2011, 51.

³⁵ A festett rács motívuma feltűnik a salzburgi ferences templom szentségtartó fülkéjének 1446-os, a nagyszebeni kompozícióval már korábban kapcsolatba hozott falképdíszén is, bár itt a valódi tabernákulum-ajtó illuzionisztikus megnagyobbításaként. Köllermann, Antje-Fee: *Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2007, 60–64., 63. kép.

³⁶ German 2014, 98–99, 116–118.

³⁷ A falképegyüttesről újabban, 15. század végi keltezéssel, lásd: Jenei, Dana: Picturi murale din jurul anului 1500 la Mediaș. *Ars Transilvaniae* 22 (2012), 54–57.

³⁸ A téma középkori magyarországi ábrázolásairól, további ikonográfiai szakirodalom megjelölésével, lásd Szakács Béla Zsolt: A Fájdalmas Szentháromság (*Notgottes*) ábrázolásai a középkori Magyarországon. *Ars Hungarica* 30 (2002), 1. sz. 5–24.

³⁹ Vö. Jenei 2012, 55. Ugyancsak Mária és Keresztelő Szent János alakja veszi közre a Fájdalmas Szentháromságot egy, a weilheimi (Felsőbajorország) Spitalkirchéből származó, 1470 körüli triptichon középső tábláján (www.bildindex.de, Aufnahme-Nr. 125.244). A közbenjáró Mária hasonlóképpen el van pusztítva Berethalmon az ún. katolikusok tornya kápolnájának Utolsó Ítélet-ábrázolásán, míg Keresztelő Szent János alakja ebben az esetben is megkímélődött.

⁴⁰ Schlie, Heike: *Bilder des Corpus Christi: Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*. Berlin: Gebr. Mann, 2002, 258–262, további bibliográfiával.

⁴¹ Timmermann, Achim: *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*. Turnhout: Brepols, 2009, 215–219; Schlie 2002, 279–280.

⁴² Köllermann 2007, 60–64, 63. kép.

⁴³ Az 1500 körülre keltezhető marosszentimrei Vir Dolorum-ábrázolásról lásd Nagy Emese: A marosszentimrei református templom falképeiről. *Erdélyi Múzeum* 60 (1998), 3–4. sz., 252–255; Kónya Anna: Eucharisztikus motívumok erdélyi késő gótikus falképeken. In: P. Kovács Klára – Pál Emese (szerk.): *Képváltás. Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek V. Konferenciájának előadásaiából*. Kolozsvár: Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány – Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2017, 11–12.

⁴⁴ A nagyszebeni plébánia homlokzatán megfestett, négy armákat tartó angyalalak által körülvett Vir Dolorum összefüggésbe hozható a városban jól dokumentált Krisztus Teste-tisztelettel, vö. Firea, Ciprian: Casa parohială evanghelică din Bistrița și unul dintre ctitorii săi. In: Țoca, Vlad – Iacob, Bogdan – Kovács Zsolt – Weisz Attila (szerk.): *Studii de istoria artei – Volum omagial dedicat prof. Nicolae Sabău*. Cluj-Napoca: Argonaut, 2013, 41–42, 13-as lábjegyzet. A bádoki plébániatemplom hajójának északi falán a Vasárnapi Krisztus viszonylag ritka ábrázolása maradt fenn, ahol Krisztus szenvedését nem a Passió eszközei, hanem a harmadik parancsolat ellenére vasárnap elvégzett munkák okozzák. A falkép így amellet, hogy a Krisztus szenvedésén való elmélkedés fókusza lehetett, elsősorban didaktikus célokat szolgálhatott. A 15. század végére keltezhető ábrázolásról lásd Jékely Zsombor: A Kolozs megyei Bádok falképei és az erdélyi falfestészet. In: N. Kis Tímea (szerk.): *Colligite Fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben*. Budapest: ELTE BTK Művészettörténet Intézeti Képviselő, 2009, 207–208, 12. kép.

EUCCHARISTIC CONNECTIONS IN REPRESENTATIONS OF THE SUFFERING CHRIST

FOUR CASE STUDIES FROM THE LATE GOTHIC WALL PAINTING IN TRANSYLVANIA

This paper examines the connections between representations of the Man of Sorrows and the Eucharistic cult and liturgy through four examples taken from the Late Gothic wall painting in Transylvania (c. 1440-1530). In the fragmentary composition on the western wall of the south-western tower base of the Saint Michael's church in Cluj, Christ is depicted surrounded by the instruments of his Passion. The analysis focuses on the iconographic features, part of which can only be hypothetically reconstructed, and the connections of the Man of Sorrows composition to the Passion cycle painted on the neighbouring northern wall. The medieval function of the chapel is not known; while the iconographic program focusing on the sacrifice of Christ is concurrent with an identification of the room as a Corpus Christi chapel as suggested by Flóris Rómer, in the absence of further evidence this hypothesis cannot be proved.

In the parish church in Ormeniș, a fragment of a relatively rare representation has recently come to light above the sacrament niche on the northern chancel wall, showing a detail of the figure of Christ and an angel collecting the streams of blood issuing from his wounds into a chalice. The composition suggestively demonstrating the origin of the Holy Sacrament may have resonated with the text of the liturgy at several moments of the Mass.

The monumental Calvary composition in the parish church in Sibiu presents a unique formal solution, where the illusionistic gridded niche accommodating the figure of the Man of Sorrows representing the essence of the Eucharist evokes the tabernacle usually placed on the northern chancel wall.

On the eastern wall of the chapel of the so-called Marienturm in Mediaș, the representation of an imitated triptych can be seen in a framework of blind traceries, with a depiction of the *Notgottes* in the central panel. The analysis explores the interconnections between the trompe l'oeil technique and the iconographic program centred on the sacrifice of Christ.

The analysed examples point to a conscious use of the Man of Sorrows and the related image type of the *Notgottes* in the decoration of parts of the church interior where Christ was present in the form of the bread and wine transformed at the altar or in the Eucharist stored in the tabernacle. At the same time, the case studies demonstrate the formal and iconographic variety of this image type in Transylvanian wall painting. The motifs of the chalice or the *angelus missae*, illusionistic references to pieces of liturgical furnishing, and an association with other representations of Christ's sacrifice amplified and nuanced the Eucharistic meaning of the Man of Sorrows in various ways.

ISÓ M. EMESE

A VILÁGI AGGODALMAKTÓL A MENNYEI SZEMLÉLŐDÉSIG

A KÉSŐ KÖZÉPKORI DEVÓCIÓS GYAKORLAT ÉS TÁRGYAI

Kiindulási pont

A Madonna dei Miracoli ex voto múzeum (Lonigo) 15. század végéről való táblaképe [Lonigo, Veneto tartomány, tempera fatáblán, 27,7×36,3 cm (a kerettel együtt)] családi drámát mutat be **(1. kép)**.¹ Egy itáliai város tere tárul elénk, ahol egy szőke, göndör hajú és pirospozsgás arcú kisfiú ül anyja ölében, annak nyakába kapaszkodva, biztonságot keresve és segítséget remélve tőle. Kétségbeesett tekintetét az anya arckifejezése is visszatükrözi. Az apa mögöttük áll, lenéz fiára és nemcsak rémült arca, de a kézmozdulat is kifejezi aggodalmát, ijedtségét. A félelem oka egyértelmű. A gyermek nyakából vér csepeg, kezében pedig vérrel áztatott méretes ollót látunk. Az apa gondoskodik gyermekéről, átveszi a fiút, aki még mindig két kezében tartja az éles szerszámot és egy másik anyához, a csodálatos módon a téren megjelenő (Lonigo-i) Szűz Máriához fordul segítségért, s elé térdelve emeli hozzá fiát. A Madonna egy egyszerű emelvényen ül, ölében tartva a gyermek Krisztust. Jézus megáldja a gyermeket, s ebből tudjuk, hogy a Madonnától kért közbenjárás célt ért, az ifjú élete megmenekült. A kép művészettörténeti értéket kevésbé hordoz, stílusa provinciális, sőt mi több, a fogadalmi képek hosszú-hosszú sorából



1. kép: Olló által megsebesült gyermek, 15. század vége, Itália, tempera, 27,7×36,3 cm (Lonigo, Madonna dei Miracoli, Museo degli ex voto)

ikonográfiája sem emeli ki, de pontosan emiatt tud igazán izgalmas is lenni: nem az otthonában látjuk a családot, nem a beteg ágy mellett imádkozva ábrázolja a történet szereplőit, a kép alapján semmi sem derül ki arról, milyen is az otthona a 15. századi családnak, s az, hogy milyen képek és tárgyak segítik az imádságos életben.

A vallásos élethez kapcsolódó tárgyak kutatása többnyire a hitélet legfőbb és legfontosabb, a közösségi identitás szempontjából is szimbolikus értelmű épületében, a templomban található tárgyakra és ábrázolásokra vonatkozik (és szorítkozik is a ránk maradt emléanyag töredékessége okán). A családok otthonaiban található, a magánájtatosságot szolgáló, az egyéni vallásosságról képet adó tárgye gyűjtemések vizsgálata megjelenik ugyan összefoglaló művekben,² de gyakorta kimaradnak belőle azok a tárgyak, amelyek hagyományosan a kis- vagy alkalmazott művészetek tárgykörébe sorolódnak, és a magasabb rangú, színvonal miatt is izgalmas művek kerülnek elsősorban elemzésre. A kutatás során azt tapasztaltam, hogy a devotio moderna felhívása a vallás mélyebb és *személyes* átélésére, párhuzamos azon magánájtatosságot szolgáló tárgyak elterjedésével, amelyek *tömeggyártással* készültek. Ez a konfliktus tette igazán izgalmas – sok esetben a minőség tekintetében művészi értéket nem vagy kevéssé képviselő, ikonográfiai és mentalitástörténeti szempontból azonban különleges – tárgyakat és adta meg a kutatás kiinduláspontját. Mivel korábban volt lehetőségem a sérült, de az egyén számára mégis értékes sorozatgyártott tárgyakról írnom,³ így a következőkben elsősorban a lehető legjellemzőbb tárgyakat veszem sorra, figyelembe véve mi lehet ez a nők, a férfiak és a gyermekek esetén tipikus, kiemelve egy-egy különleges emléket, köztük művészeti szempontból is igen értékes, de „kisművészeti tárgyakat” bemutatva.⁴

„És reggel, amikor felébredsz, vedd magadra a Szent Kereszt jelét”

A modern jámborság a lelki megújulás kívánalmát szimbolizálta. A mozgalomra nagy hatással voltak a misztikusok, hiszen példájuk a szentség elérésének lehetőségét jelentette. A felfokozott érzelmeken alapuló Krisztus-központúság, Krisztus-követés, Mária boldogsága és fájdalma átélésének kívánása jellemezte, amihez az érzelmiég is felfokozott és elmélyült imaélet kapcsolódott.

A misén való részvétel (soha) nem kellett, hogy intellektuális jelenlétet is jelentsen a laikus számára, ahogy az ima sem feltétlenül ilyen: lehet ez csupán a léleknek kedves repetitív ima, melyet a kéznek kellemes gyöngymorzsoltatás kísér – ennek elmélyültsége az illető hívő lelki buzgóságának felel meg.⁵ A hitüket tudatosan megélni igyekvő laikusokat korabeli szerzők is segítették az imádságos életben. A legtöbb mű⁶ feltűnően következetes és hasonló az instrukciók tekintetében, amelyeket az otthoni jámborság kapcsán fogalmaztak meg. Mind ajánlja a memorizált szavak ismétlését és elmélkedést a szent igazságokról, s a híveket a napi imára buzdítják a következőképpen: „*És reggel, amikor felébredsz, (azt szeretném, hogy) vedd magadra a Szent Kereszt jelét és mondd el a Miatyánkot, az Ave Mariát és az Apostoli Hitvallást... Este, még mielőtt nyugovóra térsz, ugyanúgy vedd keresztet és mondd el a Miatyánkot, az Ave Mariát és a Visita quaesumus kezdetű könyörgést.*”⁷ A szerzők szerint a szülő kötelessége az imádat megfelelő formáit az elvárt módon instruálni a gyermekeinek, s a ház fejének kötelessége elől járnia az imában a családja és szolgálói előtt. Mindemellett az egyéni imát ösztönzi és segíti, ha a devóciót csendben és elkülönülve végzik (ahogy a Bibliában is olvassuk: „Te pedig amikor imádkozol, menj be a belső szobádba, és ajtódat bezárva imádkozzál Atyádhoz” Mt 6,6a). Rendben való a koncentráció fokozására és az imádatban útmutatásul szolgáló, a laikusokat segítő textusok, képek és tárgyak (!) használata, ami az összpontosításban is hangsúlyos szereppel bír.

A hitéletet magán imádságoskönyvek, szerény méretű képek is segítették, amelyek kézzelfoghatóvá (és elérhetővé) tették a devóciós gyakorlat tárgyát. E tárgyak az egyén gazdagságát és rangját tükrözték, s a legkülönbözőbb tárgytípusokat jelentik anyagukat tekintve a pergamenlapoktól az aranytárgyakig, az elefántcsontból faragott művektől az agyagból formált szobrocskákig. Ezeket az ábrázolásokat a tulajdonosok gyakran megcsókolták, simogatták, kézbe vehették, aminek következtében megkaptak, így mára sokszor már nem felismerhető szenteket ábrázolnak, elmosódnak jellemvonásaik.⁸ Ugyanígy a kézbevitelre utal méretük is, ti. sokszor szükséges a kézbevitel ahhoz, hogy az ábrázolat igazán

szemügyre lehessen venni, s így az intimitás is fokozódik. Ráadásul ismerünk mindkét oldalukon megfestett képeket is.⁹ Úgy gondolták, hogy e tárgyak segítik használójukat abban, hogy a világi aggodalmaktól a mennyei szemlélődésig jussanak el a meditáció, illetve kontempláció során.

„...kinek-kinek szükségéhez mérten.”

A szövegek a nőknek többek között azt ajánlják, hogy Máriát utánozzák, s imádkozzanak úgy, ahogy Őt látják az Angyali üdvözlés jeleneteken: térdeljenek az imapulthoz olvasni és elmélkedni. A 15. századi prédikátor, Sienai Szent Bernardin arról beszélt, hogyan kellene arra mindig emlékeznie a nőnek, hogy *„Szépségét és finom báját az Isten adta, csak használja jól... Legyen (a lány) ékes és gyöngéd, mindenben megfontolt és szerény. Ha annyi időt töltenének lelkük szépítésével, mint testükével, olyanokká lennének, mint Szent Katalin.”*¹⁰ Az idézett textus azt is jelzi számunkra, hogy a szent legendáját illet ismerni és példabeszédként szolgált története.

De mik is azok a tárgyak, amelyek segítik az elmélyülést? A leghétköznapiabb képhordozásra alkalmas felületek is szóba jöhetnek, amelyek ezáltal jelzik tulajdonosa (tényleges vagy mutatni kívánt) jámborságát. Az Angyali üdvözlés jelenetét ábrázoló fésű finoman faragott elefántcsontmunka a megszokott ikonográfiai elemekkel,

a körbefutó virágdíszek is a „hortus conclusus” toposzát elevenítik fel.¹¹

Ilyen tárgyakat gyakorta adtak jegyajándékként, hogy arra bátorítsák a hölgyet, Mária tisztaságát, alázatosságát, jámborságát tükrözze vissza a napi rutinja során. Előfordulnak – jellemzően morális üzeneteket hordozó – mitológiai témák is, amelyek az udvarláshoz kapcsolódnak (pl. Párizs ítélete, Dávid és Betsabé). A fésű másik oldalán a Pásztorok imádását faragták ki, ahol már anyaként jelenik meg Szűz Mária, így a fésű ikonográfiája nem csak az udvarlás idején bír aktualitással: miközben a szépítés kellékének számít a fésű, vallásos és didaktikus jellege miatt emlékezteti használóját Szűz Mária odaadó szeretetére, bemutatva, milyen odafigyeléssel hajol gyermeke felé, amelyben követnie illik a tulajdonosának is.



2. kép: Keresztalakú medál, Itália, 16. század, arany, zafír, rubin, igazgyöngyök, 2,8 cm átmérőjű (London, British Museum. Ltsz. AF.2907.)

Ugyanebbe a diskurzusba illik a festett-faragott tükörkeretek sora, a Minnekästchenek, kelengyeládák, ahogy számos ékszer is – köztük az ékszerként használt rózsafüzérek, amelyek felvonultathatják az armatura Christi ikonográfiájába tartozó motívumokat vagy éppen a hegyikristály szemekbe foglalt zománcképek segítségével Krisztus szenvedését mutatják be – bibliai üzenetet hordoz. Mind az erényes, jámbor életre emlékeztették a nőt, akárhányszor a reggeli készülődés során kézbe vette őket, amikor felnyitotta a kelengyeládát, feladatait végezte.

Közelebbről a British Museum gyűjteményében látható drágakövekkel¹² díszített kereszt alakú medált nézzük meg **(2. kép)**. Az 1520-1530 körül készült aranyékszert középen zafír, a kereszt négy szárában rubin és hajlataiban igazgyöngy díszíti. A nyakék minden gazdagsága mellett visszafogott – csupán 2,8 cm átmérőjű –, elegáns ékszer – amelyet egyszerű és jól átlátható kompozíciója is jelez –, nem hivalkodik. A gimmel ringekhez hasonlóan rejtve marad előttünk üzenete, ha a viselőjén látjuk, mivel csak hátoldala feliratos. Kézbe véve, a medált megfordítva a vésett mottó – VERBVUM CARO – János evangéliumát idézi fel: „...et Verbum caro factum est et habitavit in nobis...”, azaz „Az Ige testté lett, közöttünk lakott...” (Jn 1,14). Az ékszer, egy másik forrásnak köszönhetően, szimbolikus tartalmát, a viselés konkrét szándékát és jelentésrétegeit is könnyebben felfedi előttünk.

Ez vagy egy vele azonos nyakék fedezhető fel Agnolo di Domenico Mazziere női protréján **(3. kép)**.¹³ A festmény valószínűsíthetően házasságot megelőzően, annak alkalmából készült. Érdekes, ahogy a jámborság és a szépség, a házastársi hűség ígérete egyetlen képen, illetve egy ékszer segítségével fogalmazódik meg: az ékszer mint dísz, a figyelemfelkeltés eszköze, a vallásos üzenettel kiegészítve azonban máris vallási áhítatot fejez ki. Az ékszer felirata ugyan nem látszik a képen, de elképzelhetőnek tartjuk, hogy azt az udvarlójától kapta ajándékba: annak nyilvános viselése önmagában is a másik fél közeledésének elfogadását, s a férfi felé való elköteleződést hirdeti – ahogy az is, hogy a festmény odaajándékozásával maga is viszonyozza a szerelmi zálog adását. Ennek megfelelően a leendő férj a festmény nézése közben (sőt már az elkészülte okán) tisztában van az ékszer által hordozott kettős üzenettel: a kép deklarálja a közeledés viszonzottságát (annak előre elrendezetségének kérdését itt nem érintve), illetve a szereplő vallásosságát is – legalább is a férfi számára.

Az ékszeren szereplő bibliai ige az inkarnációra, a megtestesülésre utaló mondatnak újabb jelentéssértelmet is ad fiatal viselője, aki a frigyét követően gyermekáldásban reménykedik. A képnek és keretének is vannak további felirataik, előbbin a *Noli me tangere* (Ne érh hozzám), utóbbin a „*Speciosus forma prae filiis hominum*” olvasható ki, a 45. zsoltár harmadik sora („Ékesalakú vagy az emberek fiai fölött”). Előbbi a feltámadás utáni jelenetre, Mária Magdolna és Jézus találkozására utal, amelynek sajátos ikonográfiai megoldásokkal megjelenített verzióit jól ismerjük. De miért írnák egy fiatal nő mását mutató kép alá a *ne érh hozzám* felszólítást?

Ugyan a festmény itáliai, s a kutatás során egy angol vers kerül elénk, mégis ebben rejlik a megoldás. Sir Thomas Wyatt *Whoso List to Hunt* című versében olvashatjuk „*There is written, her fair neck round about, / „Noli me tangere, for Caesar’s I am, / And wild to hold, though I seem tame.”*”¹⁴ A szerelemvadászat ismert toposzába illő vers „*ne érh hozzám*” frázisát feltehetően Caesar szarvasának történetéből kölcsönözte – amelyet Gaius Julius Solinus írt meg először a harmadik században – a költő az elérhetlent szimbolizálva e sorral: e nő sem szabad már, férjezett. A zsoltár – menyegzős ének! – a királyt dicséri e szép szavakkal, de a folytatásban olvashatjuk, hogy „*Atyáid helyébe fiaid születnek*”. S akár a férj/feleség szépségének dicséreteként olvassuk a kereten megörökített sort, akár a teljes szerelmi éneket elevenítjük fel, illik az ékszer által sugallt tartalomhoz, s a választás tudatosságához. Ha az ékszer nem is egyéni megrendelés révén készült, mégis személyessé válik.

A nők esetén sokszor a jegyajándékok kerülnek elénk, de találunk sajátosan férfiakkal kapcsolódó tárgyakat is. Kereskedő által használt tárgyak közé tartozik a mérleg és hozzávaló súlyok tárolására alkalmas ládika – tehát hétköznapi feladatok ellátását segítő eszköz –, amelynek a fedelén a kontemplációhoz méltó jelenet kapott helyet. Az anyagi üdvözet jelenetén egy harmadik, fonó nőt is látunk, ami Giotto padovai képének ikonográfiáját idézi. Az imádkozó és dolgozó nő a kont-



3. kép: Angelo di Domenico Mazziere: Fiatal nő portréja, Firenze, 1485–1490 körül, olaj, 45,4×34,8 cm (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Ltsz. 80.)

emplatív és az aktív devóciót prezentálják, a kétféle ájtatosság fontosságát hangsúlyozva. A jelenetet jellemzően munka közben, illetve az ahhoz való készülődés közben látja tulajdonosa, így egyfajta figyelmeztetésként is értelmezhetjük: feladataink közben, akár Anna, figyelmünket irányítsuk az Úrra, de ez az egyszerűbb, a szemlélődő, elmélkedő imádkozás, amelyet Mária példája vezet elénk, az imaélet legfelső foka, s törekednünk kell elérésére. A fedél belső részén látható A+M, az Ave Maria, az Ad maiorem gloriam Dei vagy a tulajdonos nevének rövidítése is lehet.¹⁵

A Krisztus születése jelenetet megörökítő majolika tintatartó operál a használati eszköz és a devóciós tárgy funkciójával is.¹⁶ Feltehetően a ház ura használta a tintatartót munkája vagy tanulmányai során, és követve pl. Borromeo Szent Károly (1538–1584) tanácsait, minden egyes alkalommal, amikor megmártja tollát a tintában a Szent Családra emlékezik, illetve emlékezteti magát. A tintatartóknak néha az udvarlás folyamatában volt szerepük, a házassági papírok aláírásának ceremóniájakor. A tintatartó a háztartáson belül, a születés jelenetét folyamatosan mutatva jelenik meg és szerepet kaphat a gyerekek írásra és imádkozásra tanítása közben, jegyzetek felrovásakor vagy éppen devóciós versek megírásakor. Középen az istállóban látjuk a szamarat és az ökröt, ahogy igyekeznek maguk is szemlélni a szent jelenetet, a jobb oldalon Józsefet éppen elnyomja az álom, míg a bal oldalon elhelyezett Mária térdelve imádja az előtte fekvő Gyermeket. Előttük egy-egy tégelyecs-két látunk, amelyek a tinta tárolására szolgálnak. A kompozíciót más művein is megörökítette a mester. Párdarabját ismerjük az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből is, az ottani tintatartó – amely szenteltvíztartóként került a gyűjteménybe – jóval bonyolultabb kompozícióban mutatja be a háromkirályok imádását.¹⁷ A tintatartó talpazata három oroszánfigurából áll, melyen nyugszik az üreges építmény: az istálló (benne ökör és szamár) előtt fekszik a gyermek, baloldalt imára kulcsolt kézzel térdelnek a királyok, jobboldalt Mária és az elalvó József ül. Az előtérben gyertyatartó, illetve váza formájú tintatartó látható az ötkaréjos nyílás két oldalán. Latin felirat húzódik a dob oldalán, amely egyrészt Máté evangéliumából való („Mivel álmukban intést kaptak, hogy ne menjenek vissza Heródeshez,] más úton tértek vissza országukba.” Mt 2,12), másrészt megnevezi a mű mesterét, s a többi felirat is segít azonosítani a pontos készítési helyet is.¹⁸

A kompozíció több nézetre komponált. A hátoldalon a lóháton Betlehembe tartó királyokat látjuk. Mindkét Manzoni munka hihetetlenül aprólékos, gazdag koloritja szemkápráztató, ami kapcsán meg kell jegyeznünk, hogy technikai bravúr lehetett a kivitelezése: többször ki kellett égetni a művet, számos alkalommal robbanhatott volna fel. Kénytelenek vagyunk egy harmadik művét is ide idézni **(4. kép)**, amely egészen egyszerűen dísz tárgy lehetett, nincs egyéb leolvasható funkciója. A majolika szoborcsoport „körbejárható”, két epizódban mutatja be a bibliai jelenetet: egyik nézetén az angyal üdvözlés a pásztoroknak, másik oldalán a királyok imádását látjuk. A figurák igazán mozgalmas kompozícióban kapcsolódnak egymáshoz, melyet a mű koloritja tovább fokoz. A szereplők érzelmvilágának kifejezésére is adott mesterünk, s igyekezett a szereplők megkülönböztethetőségét segíteni a pozíciójuk, testtartásuk megalkotásával is: Józsefet álom nyomja el (ahogy a másik két munkán is), az egyik király a fejét vakargatja a csodálattól és hitetlenkedéstől, hogy előtte meggy végbe e szent jelenet. Különös azonban a gyermekek száma: Mária ölében tartja a gyermek Krisztust mint a Bölcsesség trónusát, miközben a földön is ott fekszik a Gyermek mezítelenül, akit csodálnak, ahogy azt Szent Brigitta látomása megfestésekor elképzelték középkori és németalföldi festők. Manzoni másik két munkáján is így ábrázolja Krisztust: mezítelen, kezeit mellkasán kulcsolja össze. Ahogy fekszik, sokkal inkább emlékeztet egy halottra, semmint egy gyermekre: mintha a beállítással előrevetítene Jézus vállalt áldozatát a mű készítője.

Egyes kutatók szerint a két Krisztus (és a számos puttó) megörökítésének oka az, hogy a család, amelynek valamikor tulajdonában volt ez az alkotás, bizonyára reménykedett a fiú utódokban. Véleményünk szerint itt sokkal inkább lehet szó több ikonográfiai megoldás egybeolvadásáról egy tárgyon, egy témának a megjelenítésén belül. A mester ugyanolyan odafigyeléssel és részletező kedvvel mintázta meg a bányásokat, kutákat, mint a királyok szakállát. Ezen a háromdimenziós devóciós tárgyon is találunk



4. kép: Giovanni di Nicola di Manzone dal Colle: *A királyok imádása és angyali üdvözlés a pásztoroknak (a hátoldalon)*, 1509–1515 körül, mázas terrakotta, 25,5×24,5 cm (Cambridge, Fitzwilliam Museum. Ltsz. C2180–1928.)

felíratot. A másik nézetén, amelyen a pásztorokat és a nekik hírt vivő angyalt látjuk, egy puttó is megjelenik kezében írásszalagot tartva, amely talán Pál szavait idézi: „Dono vobi(s) gradiom”, azaz „Gratia Domini Iesu vobiscum” („Az Úr kegyelme veletek!” 1Kor 16,23).

Ez a tárgy már nem kifejezetten férfiakhoz kapcsolódó tárgy, hiszen az egész család hitéletének díszlete, ahogy az IHS rövidítéssel díszített kancsók sora is. Számos példáját találjuk meg Angyali üdvözlés festményeken, így Joos van Cleve és Hans Memling művein is felfedezhetők. Ilyen kancsót őriz a Magyar Nemzeti Múzeum és a visegrádi Mátyás Király Múzeum is (kép). Az Itáliában is igen népszerű spanyol majolika általában elefántcsontszínű alapon kék, növény- és állatornamentikás, arabeszk díszítésű. Az ilyen alkotások egyszerre fejezték ki a jámborságot és a jó ízlést. A legszebb és a legdivatosabb vallásos tárgyak iránti vágy miatt egész Európában elterjedtek.¹⁹ A két kerámiatárgynál – kancsó és tintatartó – érdemes felvetnünk a deszakralizálás folyamatának megindulását is: előbbi esetén látjuk, ahogy díszletté válik a bibliai jelenetet bemutató tárgy. Azzal találkozunk, hogy elsősorban a külvilág számára reprezentálja egy tárgy a vallásosságot, amely mögött a lelkiület felszínes fokáról adnak hírt, ami nem más, mint a szép (?), bravúros tárgyakban megmutatkozó és annak örvendező birtokló kedv. A folyamat – amelynek ez az alkotás is a terméke –, azzal a vággyal indult meg, hogy szülessenek tárgyak, amelyek segítik az imádságos életet, végül ahhoz vezetett, hogy megalkották a bibliai tárgyú nippeket is. A másik tárgy, a kancsó ezzel szemben sokkal inkább kifejezője a jó ízlésnek és igényességnek.

A férfiai tárgyai között is találunk ékszereket és egyéb használati tárgyakat is, ahogy a gyermekek imádságos életét segítő emlékeink is vannak. Forrásaink azt dicsérik, ha az anya imákat tanított a

gyermekének és az tudja a Miatyánkot, az Ave Mariát, a Hiszekegyet, az Üdvözlégyet, a Qui habitat-ot. Egy levelezésben az is elhangzik egy ifjú kapcsán, hogy „Zuan Francescho kiválasztott magának egy szegény embert, akinek minden pénteken alamizsnát ad és minden nap azt mondja, hogy imádkozik a Szűzanyához érte és Szent Sebestyénhez, hogy megvédje a pestistől.” A gyermekek tárgyai közt ugyancsak találunk ékszereket, pl. gyűrűket a védőszent nevével díszítve. Érdemes megemlítenünk azokat a különleges műveket, amelyek a családból és gyermekségükből kiszakadt – apáca sorsra szánt – kislányoknak nemcsak játéka volt, hanem segítségükkel Mária Krisztus iránti szeretetét imitálták, s az együttérzés és együttszenvetés állapotát segítettek elérni.

Az 5. képen látható igencsak kisméretű (35,4×28,9×18,4 cm, Brabant tartomány, Dél-Németalföld, leuveni begina-udvarból) bölcső is gyermek vallásosságra nevelő játéka lehetett (5. kép). Az ilyen tárgyak népszerűek voltak magánlakások és kolostorok 15–16. századi magánajátosságai tárgyai között,²⁰ s gyakran a karácsonyi ünnepkörben kaptak kiemelt szerepet, hiszen segítségükkel eljátszható-megleveníthető volt a gyermek születése (a betlehemezés Assisi Szent Ferenc óta igen népszerű volt). Jellemzően zárdákból, beginaudvarokból ismerjük-e tárgyat, ahol a gyermek Krisztushoz való imát segítette és fokozta. Ennek megfelelően ennek a tárgynak gazdagon faragott domborművei a királyok, illetve a szülők imádatát mutatják be, mintegy példát felmutatva. A Gyermekek a Jessze fájával – tehát Krisztus családfájával – díszített selyemtakaróban feküdt, feje az Agnus Dei-kompozíciójával hímzett párnán pihent. Az ágyon belül ereklje van, de értékét a művészi minőség is jelzi: a gazdag szövet és hímzés szép és változatos koloritját a faragott ágy is megörökítette számunkra, kerete gótikus formákkal, fiálékkal díszes, melyek csúcsáról angyalok zenélő alakjai tekintenek le, s az oszlopocskák közt kis csengők vannak: nemcsak látványában igen gazdag tárgy ez, de az összehatást fokozza a hangjáték is, amelyet használat közben ad.

A tárgy a leuveni nagy-beginaudvarból való és nem egyedülálló: a bölcsők mellett a gyermek Krisztust ábrázoló szobrocskák²¹ is ismertek, amelyek a gyermekségükből kiszakított apácáknak játéka és nevelőeszköze volt, Mária Krisztus iránti szeretetét imitálták vele, képzeletben maguk előtt látva a születés jeleneteken a Gyermekek előtt térdeplő és imádkozó Szűz Anyát. A laikusoknak is gyakorta ajánlják, hogy Máriát utánozzák és imádkozzanak, ahogy őt látják az Angyali üdvözlés jeleneteken, térdeljenek az imapulthoz olvasni és elmélkedni. Erről eszünkbe juthatnak az ismeretlen ferences szerző (13–14. század) sorai, melyek arra buzdítják a korabeli olvasót, hogy „Csókold meg a jászolban fekvő gyermek Jézus gyönyörű kis lábcskáját és könyörögj az Anyjához, hagyja őt egy kis ideig read. Vedd fel és tartsd a karjaidban. Nézd az arcát áhitattal és csókold meg tiszteletteljesen és gyönyörködj benne.” (részlet a *Meditationes vitae Christi* című műből).

Epilógus

A fenti – jelen dolgozat terjedelmi korlátai okán korántsem monografikus igényű – felsorolásszerű felvillantása pár tipikus tárgytípusnak jól jelzi, hogy az imaélet tudatos megélésének igényére a piac is megadta a maga válaszát. Sok esetben olyan tárgyak születtek meg, amelyek az eredeti szándéktól néha messzi megoldást jelentenek: viszont forrásai a 15–16. század művészetéhez, tárgybirtokláshoz való viszonyának, a misztikum átélése utáni vágyának, amelyre oly sok monumentális, egyházi alkotás is reflektál.

A probléma összetettségét jelzik efemer jellegű, „romlandó” tárgycsoportok is, amelyek feltehetőleg a legolcsóbb lehetőségét adták meg a képek otthonokba való bekerülésének. A közös bennük, hogy jellemzően kerámiamodell, patrica használatával készültek. Sokszorosítható „képek”, amelyek teológiai és ikonográfiai szempontból is igazán izgalmas tárgycsoportot alkotnak: jóval mélyebb bibliai üzeneteket, elvont tartalmakat, példázatokat fogalmaznak meg. Lehetnek ezek mézeskalácsformák, amelyek az egyszerűt mint Krisztus-szimbólumot vezetnek elénk az Angyali üdvözlés narratívájába ágyazva, vagy olyanok, amelyek a Krisztus a szőlőprésben-jelenetet, esetleg az ágaskeresztet ábrázolják, amelyet az Úr és Mária művelnek. És lehetnek papírmásé szobrok is, amelyeket koloritja és



5. kép: A gyermek Krisztus bölcsője, 15. század, Brabant, fa, polikróm, ólom, aranyozott ezüst, pergamen, gyöngyökkel hímzett selyem, aranyhímzés, áttetsző zománc, 35,4×28,9×18,4 cm (New York, Metropolitan Museum. Ltsz. 1974.121a–d.)



6. kép: A királyok imádása, 1470–1480 körül, Felső-Rajna, papírmáse, polikróm, aranyozás, 29×22,4×4,5 cm (New York, Metropolitan Museum. Ltsz. 2016.438.)

ló tárgyak tömegtermeléssel készültek, de mindez párhuzamosan történt a valóságos lelki szükséglet kielégítésének igényével és az üdvösség buzgó keresésével.

plasztikussága a legszebb oltárok közé sorol (6. kép). Az anyag sérülékenysége miatt nagyon kevés példája maradt ránk, de igen széles körben elterjedt tárgytypus lehetett. S míg korábban arra láthattunk példát, hogy a lelki szükséglet a kvalitása miatt a művészettörténeti elemzésekből kizárt alkotásokat is felemeli és a tudományos diskurzus tárgyává tesz, addig itt ugyanebből az indítástól megszületnek az olcsó és mégis kvalitásos (csak éppen nem tartós) munkák: a devóció rutinja áthatotta a mindennapi életet, így a szent jelenetek a leghétköznapibb tárgyakon is megjelentek, folyamatosan emlékeztetve a hétköznapi cselekvéseket végzőket Krisztus és a szentek seregeinek szenvedéseire és arra szólította fel a híveket, hogy elmélkedjenek ezek felől. A bibliai tartalmakat közvetítő tárgyak elburjánzottak, a magánajtatosságot szolgáló

JEGYZETEK

¹ Olló által megsebesült gyermek, 15. század vége, Itália, tempera, 27,7×36,3 cm, Lonigo, Madonna dei Miracoli, Museo degli ex voto. Vö. Lora, Antonio et al. (szerk.): *Le tavolette votive della Madonna dei Miracoli di Lonigo*. Lonigo, 2005, no. 9.

² Os, Henk van et al. (szerk.): *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300–1500*. London: Merrell Holberton, 1994; Ringbom, Sixten: *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. 2nd ed. Doornspijk: Davaco, 1984. Belting, Hans: *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Újabban: Brundin, Abigail – Howard, Deborah – Laven, Mary (szerk.): *The Sacred Home in Renaissance*

Italy. Oxford: Oxford University Press, 2018; Coryy, Maya – Howard, Deborah – Laven, Mary (szerk.): *Madonnas and Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*. Cambridge: The Fitzwilliam Museum, 2017.

³ Mezei Emese: A késő középkori vallásosság eszközei a profán térben – Cserépszobrok a magánáhitat szolgálatában. In: J. Újváry Zsuzsanna – Mezei Emese (szerk.): *Életmód-történeti pillanatképek*. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, 2018, 29–44.

⁴ A kutatást a Szegedi Kis István-ösztöndíj tette lehetővé.

⁵ MacCulloch, Diarmaid: Laikusok és az ima. In: *Uó: A reformáció története*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011, 49–63.

⁶ Mint a 14. század közepéről való ferences szerzetes által írt *Meditationes vitae Christi*, vagy a domonkos szerzetes, Girolamo Savonarola prédikációi a 15. század végéről és Carlo Borromeo érsek kiáltványai a 16. század végéről.

⁷ Oliva, Giacomo: *Istitutione christiana del Rever. Mons. Giacomo Oliva, Abbate di Fana, Utilissima ad ogni Christiano; Nella quale si contiene una brevissima, e dottissima dechiaratione*, Venice, 1571, 15–16. idézi: *Madonnas and Miracles* 2017, 16.

⁸ Ilyen az arcvonásait vesztő, Krisztust ábrázoló elefántcsont kámea a Metropolitan gyűjteményéből (2,9×2×0,6 cm, ltsz. 1987.23), ld: Evans, Helen C. (szerk.): *Byzantium – Faith and Power (1261–1557)*. New York–New Haven–London: The Metropolitan Museum of Art–Yale University Press, 2004, 238.

⁹ Lásd: Pietro di Niccolò la Orvieto: Mária a Gyermekkel, 15. sz. első fele, tempera aranyozással, 31,4×20,3 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ltsz. 1757.

¹⁰ Idézi: Origo, Iris: *The World of San Bernardino*. New York: Harcourt, Brace & World, 1962, 47.

¹¹ Fésű, 1450–1500 körül, elefántcsont, 11,2×14,4×1 cm, Berlin, Kunstgewerbemuseum, ltsz. FI625.

¹² Keresztalakú medál, Itália, 16. század, arany, zafír, rubin, igazgyöngyök, 2,8 cm átmérőjű. London, British Museum, ltsz. AF.2907.

¹³ Angelo di Domenico Mazziere: Fiala nő portréja, Firenze, 1485–1490 körül, olaj, 45,4×34,8 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, ltsz. 80.

¹⁴ Mészöly Dezső fordításában: Ott a karcsú nyak / betűs örvén olvasható jelül / gyémánttal véssett fölírás ragyog: / „Noli me tangere, Caesaré vagyok!”

¹⁵ Ládika az Angyali üdvözlés jelenetével, Velence, 1500–1600 között, ciprus vagy cédrusfa, faragott, tintával színezett, 6×27×13,5 cm, London, The Victoria and Albert Museum, ltsz. 129:2-1907. Lásd: Thornton, Peter: Cassoni, Forzieri, Goffani and Cassette – Terminology and its problems. *Apollo* 120 (1984), 272. szám, 246–251, 14.

¹⁶ Giovanni di Nicola di Manzoni: Tintatartó a Születésjelenettel, 1509–1510 körül, majolika, 15,8×21,5×17,1 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ltsz. c.2179-1928. Lásd: Poole, Julia: *Italian Maiolica and Incesed Slipware in the Fitzwilliam Museum Cambridge*, Cambridge, 1995, 244–245. Kat. 325.

¹⁷ Cseréy Éva: Calamaio maiolica di stile Rinascimento. *Ars Decorativa* 1 (1973), 73–85.

¹⁸ Balla Gabriella: Inkstand with the scene of Jesus' birth and the adoration of the Magi. In: Balla Gabriella – Jékely Zsombor (szerk.): *The Dowry of Beatrice – Italian Maiolica Art and the Court of King Matthias*. Budapest: Museum of Applied Arts, 2008, 98–99.

¹⁹ Jékely Zsombor: Maiolica Jugs in Late Medieval Painting. In: Balla Gabriella – Jékely Zsombor (szerk.): *The Dowry of Beatrice – Italian Maiolica Art and the Court of King Matthias*. Budapest: Museum of Applied Arts, 2008, 55–66.

²⁰ Ippel, Iris: A Christmas Crib as a Meek Heart of the Late Mediaeval Christian. *The Rijksmuseum Bulletin* 62 (2014), 330–437.

²¹ Ilyen a Domenico Indivini-nek attribuírt szobrocska: A gyermek Krisztus, Camerino, 1484–1490 körül, polkróm, fa, 45×15 cm, Camerino, Santa Chiara-templom. Közli: Casciaro, Raffaele (szerk.): *Rinascimento scoltipo: Maestri del legno tra Marche e Umbria*. Milano: Silvana editoriale, 2006, 161. Kat. 22.

FROM EARTHLY CONCERNS TO HEAVENLY CONTEMPLATION

THE DEVOTIONAL PRACTICES AND OBJECTS OF THE LATE MIDDLE AGES

Research into items related to religious life for the most part deals with the objects and depictions found in churches, and is often limited to this due to the fragmentary nature of the materials that have survived. Churches are the main and most important buildings of religious life and also have a symbolic meaning from the perspective of community identity. The examination of groups of objects found in family homes for private devotion provides a glimpse into individual piety. This does appear in comprehensive works, but objects that traditionally fall into the categories of minor or applied arts are often left out, while it is primarily works that are interesting due to their higher prestige and quality that are evaluated. During research, I found that the call of *devotio moderna* to experience religion more deeply and personally paralleled the spread of objects for private devotion that were made by mass production. This conflict made these objects – which in many cases had very little or no artistic value in terms of quality, but were extraordinary in terms of iconography and historical mindset – genuinely exciting and provided a point of departure for the research. Since I had the opportunity previously to write about damaged mass-produced objects that were nonetheless valued by individuals, I primarily deal with the most characteristic objects in my study. I have taken into account which objects are typical in the cases of women, men and children, highlighting certain extraordinary relics, including a presentation of examples of the “minor arts” that are quite interesting from an aesthetic standpoint.

KINDE ANNA

A KOLOZSVÁRI SZENT MIHÁLY-PLÉBÁNIATEMPLOM 1956–64-ES FELÚJÍTÁSÁNAK ELŐZMÉNYEI¹



1. kép: A kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom, 2013 (Papp Szilárd felvétele)

A kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom (1. kép) történetének fontos állomása volt az 1956–64 között, két ütemben folyt helyreállítás, mely korábban nem képezte önálló kutatás célját – általában a templom építéstörténetének részeként vagy az erdélyi műemlékvédelem keretein belül vizsgálták. A templom helyreállítástörténetének feltárása azért is volt időszerű, mert a templom 2016-ban Európai Unió pályázatot nyert, egy újabb, már időszerű felújításra.² A jelenleg is folyó felújítás előkészítése számos vizsgálatra biztosít lehetőséget. Valószínűleg ezzel együtt kerülnek majd publikálásra a templom nyugati homlokzata előtt 2017 tavaszán végzett ásatás eredményei is.³

Jelen tanulmány célja, hogy bemutassa a templom 1956–64 közötti felújításának előzményeit, és kontextusba helyezze azt, felelevenítve a korábbi tervek, illetve az erdélyi műemlékvédelem helyzetét a második világháborútól a 60-as évekig, valamint az akkor uralkodó helyi és nemzetközi műemlékvédelmi elveket. Amint látni fogjuk, a felújítás izgalmas esettanulmánynak számít, különösen a Műemlékek Országos Igazgatósága, a romániai katolikus egyház, és a kolozsvári (helyi) szakemberek közötti együttműködés vizsgálatához.

A műemlékvédelem helyzete Romániában, Magyarországon és Európa-szerte

Az 1950–60-as évek műemlékvédelmének kutatástörténetét számba véve elmondhatjuk, hogy a kor-szak műemlékvédelmével foglalkozó áttekintő munkák száma csekély.⁴ Ennek oka többnyire az idő-

beli közelség, másodsorban pedig a forrásanyag rendkívüli sokasága, illetve a különböző levéltárak, irattárakhoz való hozzáférés változó lehetősége.

A háború után olyan, kiemelten fontos nemzetközi intézmények jöttek létre, mint az *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO, 1945) és az *International Council of Museums* (ICOM, 1946). 1949-ben az UNESCO már nemzetközi konferenciát hívott össze Párizsban 14 ország részvételével. A konferencián javasolták a Nemzetközi Műemléki Bizottság (*International Committee of Monuments*) létrehozását, mely 1951-ben tartotta első ülését, ahol a nemzeti szintű jogi és adminisztratív kérdések tisztázása és egy műemlék-helyreállítási kézikönyv elkészítése volt napirenden.⁵ 1957-ben a francia hatóságok az UNESCO gyámsága alatt nemzetközi konferenciát szerveztek a műemlékes szakemberek részére.⁶ Ez a konferencia volt az, melynek második alkalmát az olasz kormány támogatásával Velencében szervezték 1964 május 25–31. között, s amelyen összeállították műemlékvédelem számára világszerte meghatározónak bizonyuló Velencei Kartát.⁷

A második világháború utáni román műemlékvédelem történetét kellő alaposággal még nem sikerült megírni. Virgil Pop kötete jó kiindulópont lehet,⁸ valamint Ioan Opriș írásai is, bár ő elsősorban az 1919–1945 közötti művelődéstörténet és műemlékvédelem kutatója. Opriș 1988-ban megjelent kötete,⁹ noha röviden kitér az 1945 utáni fejleményekre, még a kommunista ideológia hangnemében íródott, így kritikai megállapításait fenntartással kell kezelni. A második világháború utáni magyar műemlékvédelemről képet alkothatunk Rados Jenő előadásának írásos változata,¹⁰ valamint Gerő László, az Országos Műemléki Felügyelőség Építési Osztályának vezetőjének rendkívül részletes, elvi és módszertani kérdéseket boncolgató kötete¹¹ alapján.

A romániai műemlékvédelem helyzetét nagyban befolyásolták az 1940-es évek eseményei.¹² Ilyen meghatározó esemény volt az 1940-es földrengés, Észak-Erdély 1940–44 közötti Magyarországhoz csatolása, Románia részvétele a második világháborúban, majd 1946–47-től fogva a Román Kommunista Párt térnyerése és az állami szervezetek ezután következő átszervezése.

1948-ig az 1892-ben alapult *Történelmi Műemlékek Bizottsága* (*Comisiunea Monumentelor Istorice*) volt felelős a műemlékekért, mely a *Közoktatásügyi Minisztériumhoz* (*Ministerul Instrucțiunii Publice*) tartozott.¹³ 1948-ban a kulturális örökségért részben a *Művészetek és Információk Minisztériuma* (*Ministrul Artelor și a Informațiilor*) volt felelős. 1948-ban új törvényjavaslatot nyújtottak be Constantin Daicoviciu, a CMI elnöke (1947–48 között) *Művészetek és Információk Minisztériuma* államtitkára részére a *Művészetek Igazgatósága* (*Direcția Artelor*) részéről, melyben egy új műemlékvédelmi szerv, a *Múzeumok, Műemlékek és Régészeti Feltárások Felsőbb Bizottságának* megalapítását kéri.¹⁴

Az HCM¹⁵ 1950/51. számú határozattal megalapult a *Kulturális Intézmények Bizottsága* (*Comitetul Pentru Așezăminte Culturale, CPAC*), mely a *Román Népköztársaság Akadémiája* alatt működött. 1951-ig a Művészeti Bizottság (*Comitetul pentru Artă*) keretén belül működő *Képzőművészetek Igazgatósága* (*Direcția Artelor Plastice*) és a CPAC igyekeztek ellátni a volt CMI feladatát.

1951 március 16-án a 46. számú miniszteri rendelettel (*Decret pentru organizarea științifică a muzeelor și conservarea monumentelor istorice si artistice*, azaz: Rendelet a múzeumok tudományos megszervezésére és a történelmi és művészeti emlékek megőrzésére), valamint a március 15-én a Nagy Nemzetgyűlés által elfogadott rendelet alapján létrejött a *Múzeumok Tudományos Bizottsága* (*Comisia Științifică a Muzeelor*), valamint az *Építkezések, Építészet és Szisztematizálás Állami Bizottsága* (*Comitetul de stat pentru construcții, arhitectură și sistematizare, CSCAS*), melyeknek közös feladatuk volt a műemlékek és műtárgyak inventarizálása. Az 1954-re elkészült listán 4345 tétel szerepelt, 3359 épület, 115 régészeti lelőhely, 405 képzőművészeti alkotás és 466 történelmi emlék. A *Múzeumok Tudományos Bizottságának* egyik legnagyobb eredménye az 1955-ben bevezetett szabályozás (*Regulamentul privind protejarea, restaurarea și folosirea monumentelor de cultură*, HCM 661/1955), mely a múzeumok megszervezésére és az örökségvédelemre tudományos alapon nyugvó szabályzást vezetett be. Ez a rendelet vezette be a rezervátum és a védett terület fogal-

mát, valamint tisztázódott a műemléktulajdonosok felelősségköre és elkülönítettek egy pénzalapot a kulturális emlékek védelme érdekében végzett sürgősségi beavatkozásokra.¹⁶

1951–1977 között működött a *Műemlékek Országos Igazgatósága* (Direcția Monumentelor Istorice, DMI). A DMI – noha végig ugyanaz az intézmény maradt – több néven is futott ez alatt az időszak alatt: 1951–59 között a neve *Történelmi Műemlékek Általános Igazgatósága* (Direcția Generală a Monumentelor Istorice) és az *Építkezések és Építészet Állami Bizottsága* (Comitetului de Stat pentru Arhitectură și Construcții, CSAC) alatt működött, majd 1959–1974 között *Műemlékek Országos Igazgatósága* (Direcția Monumentelor Istorice), később *Történelmi Műemlékek és Művészetek Igazgatósága* (Direcția Monumentelor Istorice și de Artă), 1974-től pedig *Nemzeti Kulturális Örökség Igazgatósága* (Direcția Patrimoniului Cultural Național) a *Szocialista Kultúra és Oktatás Tanácsa* (Consiliului Culturii și Educației Socialiste, CCES) keretén belül.¹⁷

Összesítve elmondhatjuk, hogy Romániában 1947 után, a kommunista rendszer kezdetén a műemlék-helyreállítás beindult, Románia-szerte számos munkálatnak nekikezdték. A DMI megalapulása és intézményi struktúrájának kialakulása után kézbe vette a dolgokat, s általában a mozgató erő volt a restaurálások mögött. Számos projektet hajtottak végre ebben az időszakban, ezeknek egy részét publikálták az 1967-ben megjelent összefoglaló kötetükben.¹⁸ A DMI „virágkora”, úgy látszik, a 1960-as években volt, amikor összeállt a megfelelő szakembergárda és kialakult az infrastruktúra. Számos épületet, köztük sok fatemplomot restauráltak, megmentve őket a pusztulástól, ám sok más épületnél a beavatkozás tervek vagy csupán szándék szintjén rekedt. (2. kép)



2. kép: A kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom és Farkas utcai református templom építőtelepeinek élmunkásait ábrázoló tabló, 2017 (a szerző felvétele)

A DMI tevékenysége azonban nem minden tekintetben volt kielégítő. Az intézményi változások, átszervezések, melyek a 1940-es évek végétől az 1960-as évek elejéig zajlottak, sokszor hátráltatták a műemlékeknél a tervezést, illetve a tényleges munkálatokat.¹⁹ Ez volt a helyzet a vajdahunyadi várnál is,

melynek előkészítési munkálatai a Szent Mihály-templomhoz hasonlóan 1955-ben kezdődtek, azonban csak 1968-ban fejeződtek be.²⁰ Ugyanúgy 1955-ben vetődött fel először a meglehetősen romos állapotban lévő gyulafehérvári vár helyreállítása, azonban csak kisebb helyreállítási munkálatok valósultak meg 1962-ben, majd egy sietős helyreállítás-rendezés 1968-ban, Nicolae Ceaușescu látogatása előtt. A DMI műemlékvédő tevékenysége a gyulafehérvári vár esetében kevésbé a restaurálásban, mint inkább a károsnak tűnő tervek megállításában merült ki.²¹

A DMI működése ebben a formájában 1977-ig tartott. Az ebben az évben bekövetkezett, az egész Romániát megrázó földrengés alkalmával sok történelmi épület pusztult el, valamint a hatóságok hozzáállása is hirtelen megváltozott, és a műemlékvédelmet a városfejlesztési tervek akadályozójaként kezdték el látni.²²

Műemlékvédelmi elvek az 1950–60-as években

Jokilehto nyomán kijelenthetjük, hogy a második világháború utáni műemlékvédelmi rekonstrukciókat végző szakemberek tekintetében általában véve az Athéni Kartában²³ megfogalmazottakat tartották szem előtt, ám túl is léptek azokon. A második világháborúban megrongált épületek visszaépítése új elvek megfogalmazását tette szükségessé. Sok esetben a történelmi épület egyedi művészi értékének visszaadásához az elpusztult művészi dekorációk visszaadása is szükséges volt.²⁴ Egy-szerűen kifejezve, az Athéni Kartától a Velencei Kartáig eltelt időszak alatt a hangsúly a történelmi értékekről a művészi értékekre tevődött át. Ilyen értelemben nem volt értelme a semleges, modern kiegészítéseknek, mivel egy gazdagon díszített környezetben az egyszerű geometrikus forma zavarónak hathat.²⁵ Az 1957-es párizsi konferencián, főleg francia szakemberek által megfogalmazott kritikák merültek fel a kiegészítéseknél alkalmazott túl egyszerű formák miatt, melyek megbontották a történelmi épületek művészi integritását.²⁶

Hasonló felfogás tükröződik Gerő László 1958-as *Építészeti műemlékek feltárása, helyreállítása és védelme* című könyvéből is, azzal a megfontolással kiegészítve, hogy a kortárs felfogás az élményszerű benyomás keltésére alkalmas kiegészítésekkel operáló megoldásokat is keresi, így a műemlék nem csak a szakemberek számára lesz érdekes, hanem szélesebb körű oktató funkciót is ellát.²⁷ Hangsúlyozta a Jokilehto által már említett, a nemzetközi gyakorlatban is elterjedt nézetet, hogy nemcsak az épület részformái, de a térélménye, épülettömege és összbenyomása is fontos.

A DMI által 1967-ben kiadott, helyreállítási beszámolókat tartalmazó kötet előszavában Grigore Ionescu a Velencei Karta szövegét bevezetve reflektált a kortárs műemlékvédelmi elvekre.²⁸ Megjegyezte, hogy egészen napjainkig a *történelmi helyreállítások* domináltak, melyek során a műemlékeket olyan formában őrizték meg a helyreállítók, ahogyan éppen akkor álltak, történelmi emlékként tekintve a műre. Napjaik – vagyis az 1960-as évek – helyreállításának elvei megengedtek bizonyos körülmények között kiegészítő helyreállításokat, ám csak akkor, ha a kiegészítéseket meg lehetett különböztetni az eredetitől.

A román műemlékvédelem nagy hangsúlyt helyezett a különböző építészeti korok bemutatásának fontosságára, legalábbis írásban.²⁹ A gyakorlati megvalósítás (legalábbis Erdélyben) sokkal inkább tükrözte a tervezési feladatokban közreműködő művészettörténészek és építészek személyes véleményét, akik általában a purizmus felé hajló megoldásokat kedvelték, középkori részekkel is rendelkező műemlékek esetében többnyire az első építési periódusból származó formák visszaállítását szorgalmazva, ha elég meggyőző bizonyítékokat, maradványokat találtak a rekonstrukciók kisserkesztéséhez.³⁰

Általában megfigyelhető, hogy a középkori műemlékekhez a 18–19. században épült kiegészítő elemek bontása kívánatosnak tűnt, ezeket a kiegészítéseket teljesen értéktelennek gondolták. Ilyen a Szent Mihály-templom boltozatának lebontása mellett a szászsebesi evangélikus templom helyreállítása (1960–64) során a szentély északi oldala mellől a neogótikus sekrestye, déli oldala mellől pedig a 18. század végi tornác lebontása.

Anyaghasználatot tekintve a vasbetont kedvelték, a DMI kiadványban mindegyik restaurálás leírásánál a vasbeton alkalmazására bukkanunk. Legtöbbször rejtve alkalmazták, mint a Szent Mi-

hály-templom szentélyénél,³¹ a Farkas utcai református templom tornyánál,³² a Cotmeana-i monostor restaurálásánál,³³ ám előfordul látványosabb használata is, például a kelneki restaurálás (1962–64) során a vár tornyában a falszövetbe vágott három vasbetonöv, és látványos megoldás az északnyugati homlokzaton a látszó vasbeton támpillérek használata.³⁴

A helyreállítás előzményei és előkészítése: 1938–1955

A helyreállításról és annak előzményeiről számos remek forrás maradt ránk, bár ezek sem adnak minden kérdésre kimerítő választ. A kutatás során nagyon hasznosnak bizonyultak olyan publikálatlan források, mint a *Nemzeti Örökségvédelmi Hivatal* (Institutul Național al Patrimoniului) irattárában található, DMI-hez kapcsolódó iratok,³⁵ a MÉM MDK Műemlékvédelmi Dokumentációs Központban őrzött Bágyuj-kézirat és a kolozsvári katolikus plébánia levéltárában található fotók;³⁶ valamint publikált források: Bágyuj Lajos 1957-es beszámolója a felújítás első fázisáról,³⁷ a Sas Péter által szerkesztett Bágyuj-hagyatékából összeállt könyvben publikált levelezés,³⁸ valamint a DMI 1967-ben megjelent kötetében közölt beszámoló Ion Dumitrescu és Rodica Mănciulescu építészek tollából.³⁹

A Szent Mihály-templom helyreállítására már az 1940-es évek felé közeledve felmerült az igény. 1938-ban kérte Márton Áron püspök Rados Jenőtől, hogy állítson össze egy előzetes felmérést a helyreállítással kapcsolatban. Rados elsősorban a külső homlokzat, különösen a támpillérek és párkányok restaurálását javasolta, valamint az északi lépcső vonókötelekkel való megerősítését.⁴⁰ Még abban az évben Rátz Mihály kolozsvári építész elkészítette az előzetes költségvetést a munkálatokra (a homlokzat lepusztult elemeinek kicserélésére, a délnyugati torony utólag beépített válaszfalának lebontására, a padlózat és a vonókötelek kijavítására), majd 1940-ben részletes listát készített a szükséges kőanyagról.⁴¹ Egy kisebb helyreállítás meg is valósult 1942–43 során: az elvégzett beavatkozások között említhetjük a padlók helyreállítását, sérült elemeinek kicserélését, a neogótikus torony földszintjén lévő kápolna oltármenzájának elkészítését, a nyugati karzat mellvédjének megtisztítását, a délnyugati torony földszintjét elzáró fal kibontását, valamint a freskók felújítását (mely jelentős átfestéssel járt).⁴² Rados Jenő 1942-ben megjelent cikkében összefoglalta a templomot érintő legnagyobb problémákat és megoldásokat is javasolt rájuk. A homlokzati falfelületeken erős pusztulás volt megfigyelhető, leginkább a nem megfelelő vízelvezetés miatt, különösen a támpillérek fiálén, a fedőpárkányok kövein és az ablakkereteken. Rados javasolta, hogy – gondos mérlegelés után – a nagyon lepusztult köveket cseréljék ki, de csak nagyon óvatosan, hogy a kicserélt darabokat ne lehessen összekeverni az eredetiekkel. A szentély és a csigalépcső falán repedések voltak, melyek szerint a boltozat oldalnyomása és az altalaj kilazulása okozta süllyedés miatt alakultak ki. Javasolta, hogy ellenőrizzék le a templom környékén a talajmozgást, és ahol szükséges, erősítsék meg az alapozást, valamint a meglévő repedéseket ékeljék ki és vakolják be.

A szentély oldalfalai kihajoltak. Az akkori megoldás, mely kötővasakkal húzta össze a falakat, szerintem megszüntette az oldalnyomást és egy időre elfogadható volt, azonban, ha a talaj tovább lazult volna, vagy a rozsdásodó kötővasak elszakadtak volna, fennállt volna az összeomlás veszélye. Ezentúl szerintem a barokk korban újraboltozott szentély keresztboltozata és kosárvíví diadalíve nagyon elütött a hajó későgótikus, magas boltozataitól, valamint eltakarta a szentély mérműves ablakainak felső részét, és a kötővasak nagyon megbontották a térhatást.

A cikk legkiemelkedőbb része a szentély újraboltozására adott javaslatot tárgyalja, melynek lényege, hogy egy bordák nélküli, az akkorinál sűrűbb osztású cellaboltozattal fedjék be. Rados szerint ez a megoldás a szentély boltozatát a soproni ferences templom szentélyboltozatához tette volna hasonlóvá, és úgy illesztette volna a templomhoz, hogy egyértelműen látszódjon rajta, hogy modern kori megoldás. A boltozat zárókövei helyére világítást és szellőzést rejtő tárcákat tervezett, így kívánva megoldani a szentély világítását.

A neogótikus torony földszintjén kialakított kápolnával kapcsolatban: a gótikus bejáratba „otromba, stílszerűtlen és hevenyészett” neogótikus ajtót helyeztek, a helyiséget egy oda nem illő cserépkályha

fűtötte. Szerinte ki kell szabadítani a kápolna bejáratát és új elzárást behelyezni: egy ritka fémrácsos, tükröveggel beüvegezett ajtót, beljebb, a torony kájájában.

A délnyugati torony földszintjét (amit már azóta Schleynig-kápolnaként ismerünk) a 19. században elfalazták, csak egy kis ajtón lehetett bemenni. Akkor raktárhelyiségként használták, így nem voltak láthatóak a falon lévő falfestmények. Rados javasolta egy új, kisméretű toldaléképítmény felhúzását az északi torony és a tőle nyugatra fekvő pillér közé, ahol tárolhatnák azokat a dolgokat, melyeknek fontos a templom közelében lenniük, így felszabadulhatna a terem és keresztelőkápolnának lehetne használni. Javasolta az utólagos falazás elbontását, és a kápolna üvegezett ráccsal való elzárását, hogy fűthető legyen.

A 19. században a szentély korábbi barokk oltárait „silány anyagú, művészileg is jelentéktelen és kevésbé ízléses” neogótikus oltárokkal cserélték. Rados kíváncsún tartotta, hogy ezeket a szerinte méltatlan alkotásokat magasabb színvonalú alkotásokra cseréljék le, illetve a déli mellékszentély eredeti barokk oltárát visszahozatta volna az erdélyi Múzeum Egyesület gyűjteményéből. Ezen túlmenően a szentély egész berendezését problematikusnak tartotta, mert megbontja az egységes hatást, de nem javasolt konkrét fellépést ellene.

A cikk vége felé arra tért ki, hogy talán érdemes lenne a faragott kő részletekről lemosni a meszelést, hogy kő mivoltukban érvényesülhessenek, végül a világítást emelte ki, ahol rejtett mesterséges fényforrásokkal történő világítást javasol, hangsúlyozva, hogy a megvilágítás nem lehet „öncélú”, a templom építészeti hatásait kell fokozza. Az akkor szabadon álló vezetékek lecserélését és védőcsőbe (Bergmann-csőbe) való elrejtését javasolta.

Összességében elmondható a tervről, hogy viszonylag kevés beavatkozást javasolt, melynek a legtöbbje állagmegőrzésre szorítkozik, illetve a szerző által direkt hibásnak vélt beavatkozások visszafordítását célozta. A javasolt kiegészítések érdeme, hogy a hozzá- illetve átépítések valóban megkülönböztethetőek lettek volna az eredeti részletektől. Rados Jenő egyértelműen állást foglalt a „Viollet le Duc nyomán haladó úgynevezett *purisztikus helyreállítás*” gyakorlatával szemben, a műemléket történelmi dokumentumként értelmezte, melyet teljesen anyagában kell megőrizni. Az épített emlékek köveinek kicserélését csak akkor tartotta megengedhetőnek, ha azt a „szükségesség parancsolja”, háttérbe szorítva az egyéni alkotásvágyat.

Rados azt az elvet is hangsúlyozta, hogy adott esetben a különböző korokban alkotott részletek jól tudnak együttműködni, ha mindegyik minőségi. Ugyanakkor kitűnik Rados cikkéből a neogótika külső és belső hozzáadásai (különösen a harangtorony) iránti erős ellenérzés és a stílszerűtlenség felrovása, melyet ilyen értelemben minőségbeli elmaradásként kellene értelmeznünk. Ha valóban a stílushűség hiányát hozná fel vádként, nem sokban különbözne az általa kevésbé értékelt kor helyreállításainak elképzelőitől. A helyreállításra tett javaslatok mögötti gondolatmenet többnyire megfelel az Athéni Kartában megfogalmazott elveknek.

A templom felújításának tényleges előkészítése legkésőbb 1955-ben elkezdődött.⁴³ A dokumentumokból kitűnik, hogy a felújítás haszonélvezője a gyulafehérvári római katolikus püspökség, a felügyelő hatósági szerv a CSAC alatt működő DGMI (a DMI akkori változata, Direcția Generală a Monumentelor Istorice), a DGMI részéről a kapcsolattartó Duiliu Marcu,⁴⁴ a tervező az ICSOR (Institutul Central de Sistematizare a Orașelor și Regiunilor, Városok és Régiók Szisztematizálásának Központi Intézete), a terveket ellenőrző két építész pedig G. Savulian és F. Fischer volt.

Az ICSOR által készített tervekkel figyelembe vették a korábbi, Lux Kálmán és Rados Jenő restaurálási elgondolásai alapján Rátz Mihály, Moll Lajos és Debreczeni László által készített terveket. A végleges helyreállítási tervet Bágyuj kéziratosszámolója szerint „Udroiu, Marcu és Dumitrescu” készítették.⁴⁵

Az engedély kiadását megelőző statikai felmérésben nem állapítottak meg olyan repedéseket vagy döléseket, melyek közvetlenül veszélyeztetnék a templom állapotát.⁴⁶ Felismerték ugyan, hogy a torony és az egyik támpillér a templom felé dől (a többi támpillért a torony építése után lebontották és újjáépítették, lásd az újkori építéstörténetet), de alapvetően stabilnak ítélték a szerkezetet, úgy gondolván,

hogy a dölések az építésből származnak. A szentély állapotára vonatkozóan megállapították, hogy a boltozat nyomást gyakorol a szentély falaira, de azt is megjegyezték, hogy a repedések nagyon kicsik ahhoz képest, amekkorát egy ilyen kiemelt deformációnak okoznia kellett volna.

A fent említett statikai felmérés restaurálási javaslatokat tartalmazó részében kitér arra is, hogy a felhasználandó faanyag megtakarítása érdekében felmerült a boltozat előre elkészítése, és erre kétfajta megoldás is: az első a bordák előre készítése és a boltmezők kiöntése a bordák által tartott zsaluzattal, a második a boltmezők előre gyártása. Mindkét megoldást elvetették az építés egyenletlenségei miatt. Ezért döntöttek végül amellett, hogy csak a bordák lesznek vasbetonból, és a boltmezőket téglával rakják ki. A felhasználandó faanyag így ugyan sok lesz, de ezt nem lehetett elkerülni, kb. 80%-a azonban így is visszaszerezhető. Május 3-án a DGMI más észrevételek mellett kijelentette, hogy addig nem adhat ki engedélyt, amíg a fúrásos geotechnikai (talajszilárdsági) vizsgálatokat el nem végezték, nincs elég tudományos adat a szentélyboltozat eredeti formáinak megállapítására (vagy a meglévő részletek vizsgálatából, vagy más egykorú, ugyanabban a régióban található műemlékekkel való összevetésből), ugyanakkor kéri a Kultúrminisztériumot, hogy az addigi felmérésekből küldjön a *Kolozsvári Néptanács Építészeti és Szisztematizálási Szekció* részére is egy példányt, hogy a helyi műemlékes szakemberek is megvizsgálhassák.⁴⁷ Ez meg is történt, július 7-ére elkészült a jelentés,⁴⁸ melyben felhívták a figyelmet a szentély falainak kidőlésére és kéri pontos mérések elvégzését, hogy az akkori, 10,4 méter magasságban lévő vonóvasrendszer helyetti 18,30 méteren épülő vasbeton rács ne befolyásolja negatívan a stabilitást.

Május 18-án összeült a Kolozsvári Bizottság,⁴⁹ és egy sor megfigyeléssel látta el az addigi terveket.⁵⁰ Megjegyezték, hogy a boltozat helyreállítására vonatkozó tervekben a csúcsíves boltozat kialakítása helyes, mert a 14. századi szentély boltozati megoldása más erdélyi templomoknál, például a gyulafehérvári székesegyháznál és a szebeni evangélikus templomnál is ilyen volt. Ismét felmerült megoldandó problémaként a geotechnikai (talajszilárdsági) vizsgálatok hiánya, valamint az, hogy a szentély falai az addigi rajzokkal ellentétben nem függőlegesek, és a kidőléseket pontosan rögzíteni kellene, adott esetben készülék segítségével, hogy megállapítsák a szentély stabilitását.

A Kulturális Minisztérium részéről július 4-én továbbították a kiegészítéseket⁵¹ a DGMI felé,⁵² azzal a megjegyzéssel, hogy a Minisztérium úgy határozott, hogy azonnal kezdődjenek el a munkálatok. A kiegészítéseként csatolt dokumentumok: értekezés az építészeti megoldásról, statikai értekezés, a zsaluzat rögzítésének tervei, a végleges geotechnikai (talajszilárdsági) engedély. Ezek közül az elsőt jegyző Ion Dumitrescu építész a boltozat gótikus formájának analógiájaként a gyulafehérvári Szent Mihály-székesegyházat, a brassói Fekete templomot, a szebeni plébániatemplomot és a szászsebesi evangélikus templomot hozta fel, és csatolta is ezeknek alaprajzát.⁵³ A statikai értekezésből kiderült, hogy a püspökség által akkor javasolt felügyelő mérnök M. Bălăcescu, valamint az is, hogy a boltozatok fölött meglévő tartógerendák elég erősek a zsaluzatok elbírásához.⁵⁴

Összegzés

A kutatás legfontosabb eredménye az 1956–64 közötti felújítás előkészítő munkáinak felvázolása. A felújítást megelőző statikai vizsgálatok alapján a DMI munkatársai szerint a templom barokk kori szentélyét nem fenyegette közvetlen összeomlás, mely ellentmond Bágyuj Lajos építésvezető véleményének, aki lebontáskor meglehetősen rossz állapotban találta az épületet.

A tanulmány legfontosabb tudományos eredményeként kiemelhetjük, hogy tisztázódni látszik: Bágyuj Lajos eredetileg csak építésvezetőként vett részt a felújításban, a tényleges tervezésbe csak 1958 végén és 1959 elején szállt be, így az 1956–57-es munkálatokat elsősorban nem az ő elképzeléseként kell felfognunk.

A dolgozatban ezen kívül megtörtént a felújítás elvi megfontolásainak a szűkebb romániai és magyarországi, valamint tágabb nemzetközi vonatkozásban való elhelyezése. A helyreállítás az Athéni Kartában megfogalmazottaktól eltávolodva, az egyszerűsített formájú, semleges kiegészítéseket elutasítva a Venecei Kartában megfogalmazottakhoz közeledik elvi szinten. A barokk kori szentélyboltozat lebontása és

az egy stílusban, a szakemberek szerint odaillő, rejtett vasbeton elemek által tartott neogótikus bordás keresztboltozat szerkesztése teljesen megfelelt a korabeli romániai gyakorlatnak, noha napjainkban inkább a Rados Jenő által javasolt, modernebb stílust képviselő beavatkozást tartanánk megfelelőbbnek. Ami biztos, hogy a műemlékvédő szakemberek együttműködése határokon keresztül is megvalósult – Bágyuj levelezéséből legalábbis arra következtethetünk, hogy a romániai magyar műemléki szakembereken keresztül folyamatos kapcsolatban álltak, építkezési anyagokat, szakirodalmat, fotódokumentációt küldve egymásnak. Az is kitűnik, hogy a Kolozsvár főterén álló történelmi épület műemlék jellege fontosabb volt katolikus templom minőségénél. Ugyan ismert volt a kommunista rendszer vallásellenessége, mégis: ebben a korszakban a Szent Mihály-templommal együtt számos más egyházi épületet restauráltak.

Természetesen a jelenlegi kutatás újabb lehetőségeket nyitott az erdélyi örökségvédelem történetének tanulmányozásához. Egy párat említenék a tisztázásra váró kutatási kérdések közül: milyen információkat nyerhetünk még a helyreállításra vonatkozólag az INP Irattárban található többi anyag átnézésével? Hogyan viszonyul a Szent Mihály-templom felújítása a többi korabeli erdélyi műemlékfelújításhoz anyagi és szellemi támogatás, gyorsaság, szakmai szempontok szem előtt tartása szempontjából? Reméljük, hogy a jövőben még több kutatás lát napvilágot a romániai magyar vonatkozású műemlékek második világháború utáni történetéből.

JEGYZETEK

¹ Szeretném megköszönni a Kelemen Lajos Műemlékvédő Társaság, köztük elsősorban Maksay Ádám, és a Kolozs-dobokai főesperesség segítségét és támogatását a kutatásban.

² E pályázat előzménye volt számos kutató – köztük Mezős Tamás építészmérnök és Papp Szilárd művészettörténész – közreműködésével 2013–14 során elkészült állapotfelmérés és építéstörténeti áttekintés. Az előbbi legfontosabb tanulságait közli: Mezős Tamás: Előzetes jelentés a kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom kutatásáról. *Transsylvania Nostra* 8 (2014), 2. sz., 46–50. Utóbbi publikálatlan, 48 oldalas dokumentum, melyre "Papp 2013"-ként fogok hivatkozni.

³ Szabó Tünde: Mi van a kolozsvári Főter alatt? 2017. 04. 11. http://foter.ro/cikk/20170411_mi_van_a_foter_alatt (elérés ideje: 2018.03.04.)

⁴ Egy megfelelő, ám rövid áttekintés olvasható Jukka Jokilehto doktori dolgozatának utolsó fejezetében: Jokilehto, Jukka Ilmari: Towards International Guidelines. In: *A History of Architectural Conservation*. PhD értekezés, Institute for Advanced Architectural Studies, York University, 1986, 409–423.

⁵ Jokilehto 1986, 419–420.

⁶ Az 1957-i párizsi I. Műemléki épületek építészeinek és mérnökeinek kongresszusáról van szó. Érdekes, hogy ezen a konferencián Entz Géza is jelen volt – legalábbis az 1957 november 18-án Entz Gézának címzett levélben Bágyuj Lajos a párizsi „műemlékek kiállításáról” érdeklődött, és itt elvileg a Szent Mihály-templom restaurálásáról is szerepeltek képek.

⁷ Nemzetközi karta a műemlékek és műemléki együttesek konzerválására és restaurálására (Velencei Karta), 1964. In: Román András (szerk.): *Karták könyve*. ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság, 2002, 16–19.

⁸ Pop, Virgil: *Istoria conservării*. Kolozsvár: Editura U. T. Press, 2002.

⁹ Oprea, Ioan: *Protejarea mănturiilor cultural-artistice din Transilvania și Banat după Marea Unire*. Bukarest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

¹⁰ Rados Jenő: *A magyar műemlékvédelem néhány tudományos, művészeti és gazdasági kérdése*. Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem tudományos ülésszakának előadásai, 1955. november 11–12. Különnyomat, Budapest: Tankönyvkiadó, 1957.

¹¹ Gerő László: *Építészeti műemlékek feltárása, helyreállítása és védelme*. Budapest: Műszaki könyvkiadó, 1958.

¹² Idő és hely hiányában jelen összefoglaló csak az épített kulturális örökség védelmének történetével foglalkozik. A régészeti területek védelmének történetéről lásd Borș, Corina: *Protejarea patrimoniului arheologic din România. Despre situri și monumente arheologice din perspectiva evoluției cadrului legislativ în context european*. Kolozsvár: MEGA, 2014.

¹³ Bővebben lásd: Opriș, Ioan: *Comisiunea Monumentelor Istorice*. Bukarest: Editura Enciclopedică, 1994.

¹⁴ Opriș 1988, 236.

¹⁵ Hotărârea Consiliului de Miniștri – a Miniszteri Tanács Határozata

¹⁶ Opriș 1988, 237.

¹⁷ Az 1959-es „megalakulás” csak névleges volt, hiszen az intézmény már létezett, az 1959-es 781. számú miniszteri tanácsi határozattal jött létre. Lásd még: Institutul Național al Patrimoniului: *Istoricul INP (Nemzeti Öröksévédelmi Intézet: Az INP története)* <https://patrimoniu.ro/institutul-national-al-patrimoniului/istoricul-inp> (utolsó hozzáférés: 2020.04.04.)

¹⁸ Monumente Istorice. Studii și lucrări de restaurare. Comitetul de stat pentru construcții, arhitectură și sistematizare – Direcția Monumentelor Istorice, 1967.

¹⁹ Lásd: Vasile, Cristian: *Proiecte de reorganizare a Direcției Monumentelor Istorice în anii 1960*. In: *Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie nouă*. 3. kötet (47), Bukarest: Editura Academiei Române, 2013, 151–155.

²⁰ Lupescu Radu: *Vajdahunyad vára a Hunyadiak korában*. Doktori disszertáció. ELTE BTK, Budapest, 2006, 64–75.

²¹ Rus-Cacovean, Ioana: *Restaurarea cetății din Alba Iulia în secolul XX. Transsylvania Nostra* 8 (2014), 4. sz., 13–18.

²² Ioana Rus-Cacovean doktori dolgozatának összefoglalása, 2012, 3. http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2012/istorie/Rus%20Veronica_Ro.pdf (utolsó hozzáférés időpontja: 2017.04.15.)

²³ Athéni Karta, 193. In: Román András (szerk.): *Karták könyve*. ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság, 2002, 13–16.

²⁴ Jokilehto 1986, 411–412.

²⁵ Uo. 421.

²⁶ Uo. 420.

²⁷ Gerő 1958.

²⁸ Grigore Ionescu: „O nouă carte internațională privind conservare și restaurare monumentelor istorice” In: *Monumente Istorice. Studii și lucrări de restaurare*. Comitetul de stat pentru construcții, arhitectură și sistematizare – Direcția Monumentelor Istorice, 1967, 7–12.

²⁹ Lupescu 2006, 74; Ionescu 1967, 8.

³⁰ lásd Lupescu 2006, 71–75. Vătășianu és Velescu “harcáról”; Bágyuj panaszkodik a Farkas utcai templom boltozatáról: Bágyuj levelezése, 65–67, 70–71. levél.

³¹ Dumitrescu, Ion – Măncuilescu, Rodica: *Metode aplicate la restaurarea a două monumente gotice din Cluj, biserica Sf. Mihail și biserica Mathias*. In: *Monumente Istorice. Studii și lucrări de restaurare*. Comitetul de stat pentru construcții, arhitectură și sistematizare – Direcția Monumentelor Istorice, 1967, 13–38, 23.

³² Dumitrescu – Măncuilescu 1967, 37.

³³ Angelescu, Mariana – Gündisch, Gustav – Klein, Albert – Krasser, Harald – Streitfeld, Theobald: *Restaurarea unui monument de arhitectură din epocile romanică și gotică, în cadrul ansamblului de monumente feudale de la Șebeș-Alba*. In: *Monumente Istorice. Studii și lucrări de restaurare*. Comitetul de stat pentru construcții, arhitectură și sistematizare – Direcția Monumentelor Istorice, 1967, 52–90, 74.

³⁴ Balș, Ștefan: Restaurare cetății țărănești din Cilnic. In: *Monumente Istorice. Studii și lucrări de restaurare*. Comitetul de stat pentru construcții, arhitectură și sistematizare – Direcția Monumentelor Istorice, 1967, 35–52, 46, 49.

³⁵ Ezúton is köszönöm szépen Ioana Rus-Cacovean segítségét, akinek révén megnézhettem a dokumentumok egy részét.

³⁶ Szeretném megköszönni a Kelemen Lajos Műemlékvédő Társaság és közvetve Papp Szilárd segítségét, akiknek révén hozzáférhettem ezekhez az anyagokhoz.

³⁷ Bágyuj Lajos: Beszámoló a kolozsvári Szent Mihály-templom 1956/57. évi helyreállítási munkálatairól. In: Bodor András et al. (szerk.): *Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára*. Bukarest–Kolozsvár 1957, 24–32.

³⁸ Sas Péter (szerk.): *Bágyuj Lajos: Műemlék-helyreállítás Erdélyben (1955-1973)*. Kolozsvár: Kolozs-Dobokai Főesperesi Kerület, 2012, 123–247. A továbbiakban erre a forrásra *Bágyuj levelezése* címszó alatt fogok hivatkozni.

³⁹ Dumitrescu – Măncuilescu 1967

⁴⁰ MÉM MDK Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tudományos Irrattár, 1690/286, publikálva: Rados Jenő: A kolozsvári Szent Mihály-templom restaurálása. *Technika* 23 (1942), 143–150.

⁴¹ Papp 2013, 43.

⁴² Rados 1942.

⁴³ Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul. nr. 8/1955–1956 P.E., tartalmazza az előkészítési dokumentációt. Ilyen az előzetes geotechnológiai felmérés: Aviz technico-geologic preliminar asupra terenului de fundație al Catedralei Romano-Catolică din Cluj, összeállította az ICSOR kérésére a Topográfiai Geotechnológiai Tröszt Geotechnológiai Szekció (Trustul Topografic Geotechnic, Sector Geotechnic) M.G.C.I.L.

⁴⁴ Duiliu Marcu (1885–1966) építész, 1955-től a Román Akadémia tagja volt.

⁴⁵ Bágyuj keltezés nélküli kézirat, 24–25. „Marcu” valószínűleg a fent említett Duiliu Marcu utalhat, „Dumitrescu” bizonyára Ion Dumitrescu, a DGMI munkatársa, aki a későbbi összefoglalónak is társszerzője.

⁴⁶ Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul. nr. 8/1955–1956 P.E., Memoriu justificativ al Soluției de rezistență. N. László și Gh. Ursu. A felmérés nincs keltezve, de jövő időben beszél az április-májusban elkészülő talajvizsgálatról, így nem sokkal az előtt kellett készülnie.

⁴⁷ Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul. nr. 8/1955–1956 P.E., 3 mai 1955 IB/GI, Scrisoare către Ministerul Cultelor.

⁴⁸ Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul. nr. 8/1955–1956 P.E., Referat 7. iulie 1955.

⁴⁹ Tagjai: Virgil Vătășianu, Bărașcu Iordache, Baling Mircea mérnök, Salvan Virgil I. építész, Salvan Virgil II. építész és Rátz Mihály építész.

⁵⁰ Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul. nr. 8/1955–1956 P.E., Proces verbal nr. 11, Sfatul Popular al Orașului Cluj – Secțiunea de Arhitectură și Sistematizare.

⁵¹ A kiegészítéseként csatolt dokumentumok: értekezés az építészeti megoldásról (Ion Dumitrescu építész), statikai értekezés, a zsaluzat rögzítésének tervei, a végleges geotechnikai (talajszilárdsági) engedély.

⁵² Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul. nr. 8/1955–1956 P.E., Notă adresată DGMI de către Serviciul Administrativ al Ministerului Culturii Nr. 17052/2.VII.1955.

⁵³ Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul. nr. 8/1955–1956 P.E., Memoriu soluției de arhitectură, Ion Dumitrescu.

⁵⁴ Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul. nr. 8/1955–1956 P.E., Memoriu de rezistență, Ion Dumitrescu.

EVENTS LEADING UP TO THE 1956–64 RENOVATION OF THE ST. MICHAEL'S PARISH CHURCH IN CLUJ-NAPOCA

The large-scale renovation of the St. Michael's Parish Church in Cluj-Napoca between 1956 and 1964 was an important stage not only in the history of the church, but also in the history of historic preservation in Cluj-Napoca, and Transylvania in a wider sense. A number of innovations also took place in the history of Romanian historic preservation in the 1950s and 1960s. The entire institutional system for culture went through numerous reorganizations after the communist party took over and solidified its power following 1947. The new institutions, in particular the Department of Historic Monuments (DMI), strove to protect and – where possible – rehabilitate historic properties, a process that was particularly successful in the 1960s.

This historic monument standing in the main square of Cluj-Napoca was important to the Transylvanian Roman Catholic congregation as well as to the Romanian experts. Following a review of the institutional reorganizations and the historic preservation principles at the time, the essay outlines the preparations for the renovation of the church based upon the documents of the Department of Historic Monuments and the correspondence of the project leader Lajos Bágyuj, also touching upon the designs published by Jenő Rados in 1942.

SZŐKE BALÁZS

KÖZÉPKORI ÉS KORA ÚJKORI ÉPÍTÉSZETI FRAGMENTUMOK DIGITÁLIS FELMÉRÉSE

A digitális állományok lehetőségei a kőfaragványok megőrzésében és nyilvántartásában

A kőtári anyagok a látogatók számára relatív érdektelenesége, kiterjedt mérete és jelentős súlya miatt többnyire problémát okoznak a műemléki épületek használata során. Néhány kiemelt műemlékhez kapcsolódóan készültek kőtár-kiállítások, létesültek kiállítóhelyek, amelyekben a faragványcsoportok jelentősebb darabjait múzeumi jelleggel bemutatathatják.¹ Azonban ezek a kiállítások a kőtöredékeknek csupán kis százalékát, a nagyközönség számára is értelmezhető darabjait érintik. A faragványok nagyobb része szerencsés esetben zárt raktárakban található, illetve ezek telítettség miatt különböző külső tárolóhelyeken megoldott (megoldatlan) a raktározásuk.² A jelentősebb, műemlékileg helyreállított épületekben is sokszor készültek kisebb, látogatható kőtárak, ezek helyét azonban lassanként más funkciók vették át. Többször vendéglátó ipari funkciók telepednek meg a többnyire pinceterekbe helyezett kőtárakban, vagy egyéb tárolási raktározási feladatokra hasznosítják az immár lezárt tereket. A sokszor 30–40 évvel ezelőtt kialakított kőtárak többnyire nem látogathatóak vagy az egyéb szempontok miatt az itt egykor rendezetten elhelyezett kövek lassan szétszóródtak. Hasonló a helyzet a kisebb, műemlékileg kutatott templomok előtereiben, toronyaljaiban elhelyezett töredékekkel. A faragványtöredékek többsége fellelésük és elhelyezésük óta szakmai felügyelet nélkül kallódik.

Eddigi kutatásaim során a késő gótikus építészet egy speciális kőfaragvány-csoportjával, a bordás boltozatok szerkezeti elemeinek vizsgálatával foglalkoztam. Ez a faragványcsoport számos tekintetben leképezi az építészeti jellegű faragványtöredékek általános jellemzőit. A boltozatok boltváll-elemei a legnagyobb méretű kőelemekkel azonos nagyságrendbe tartoznak, míg a bordák és bordakereszteződések az átlagos vagy kisebb mérettartományba esnek. A boltozati elemek tagozatai, a tagozatok átmetsződésai, kereszteződésai a nehezebben mérhető kőelemek közé tartoznak. A boltozati kőfaragványok és általában a késő gótikus emlékegy abban a tekintetben tér el más faragványcsoportoktól, hogy ebben a tárgycsoportban ritkák a figurális és ornamentális részletek, amelyek azonban gyakoriak a román kori és reneszánsz faragványok között. A tagozatáthatások mély faragása és az egymás alá metsződő profilok hasonló kihívást jelentenek a digitális felmérés szempontjából.

Az elmúlt mintegy húsz évben számos a késő gótikusboltozatokhoz kapcsolódó kőtöredéket manuálisan és digitálisan is lehetőségem adódott felmérni, az elpusztult kőszerkezetek elméleti rekonstrukciójának céljából. A manuális felmérés során a kőszerkezet elméleti rekonstrukciójához a boltozati bordák profiljának rögzítése mellett, a boltozat csomópontjaiban kereszteződő bordák és boltvállakból kiinduló bordatövek vektor irányú adatait szükséges felvenni. A csomópontból induló és abba érkező bordák alaprajzi vetületben mérhető szögeinek meghatározása a boltozat egykori szerkesztőhálójának meghatározásához szükséges információt adja meg, míg a bordák emelkedési szöge a csomópont helyzetét mutatja meg. A két adat együttesen határozza meg a csomópont elhelyezkedését a boltozat bordarácsában. Az így felvett adatok alapján a boltozati csomópont eredeti, sérülésmentes ideális állapota rekonstruálható számítógépes modellben. A számítógépes modell, hasonlóan egy rajzi felméréshez, a tárgy által hordozott információnak csak a töredékét tudja közvetíteni.

A kézi felmérés hátránya, hogy több mérőeszköz együttes használatát kívánja meg: legalább két derékszögű vonalzó és egy szögmérő alkalmazásával mérhetőek meg a jellemző szögek. Az eredeti kőfaragványok roncsoltsága miatt sokszor csak két vagy több, egymással nem összefüggő felület mérése által lehet meghatározni a rögzíteni kívánt szöget vagy annak kiegészítő szögét. A csomópontok felmérése így ideális esetben két vagy több ember közreműködését igényli. A terepmunka során általában nincs lehetőség a tárgy roncsolt felületeinek pontos megrajzolására, illetve a csomó-

pont egyéb jellegzetességeinek vizsgálatára. Tapasztalat, hogy a kőfaragó munka precizitása jelentős színvonalbeli különbségeket mutathat, akár egy szerkezetből származó kőfaragványok esetében is. A tagozatok profiljának mérésére rögzíthető profilfésű használata az elterjedt módszer. A helyszíni megfigyelés során írásban vagy rajzban rögzíthetők a kőfaragványon fellelhető esetleges meszelések, festékrétegek kiterjedése és sorrendje.

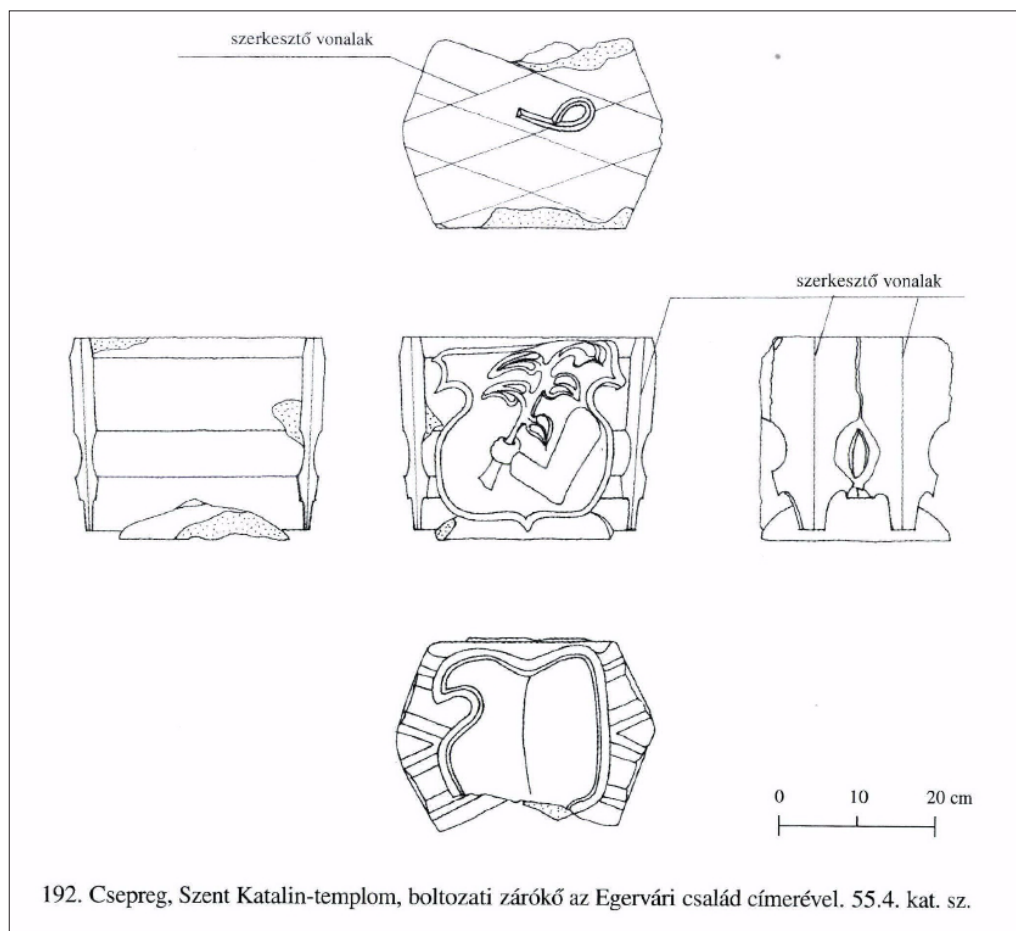
A helyszíni köfelmérések során hasznos segédeszközt jelentenek a digitális fényképezőgépek, melyek használatával a kézi mérések utólagos ellenőrzése, és a helyszíni mérés során a figyelmet elkerült részletek rögzítése is lehetővé válik. A kőfaragványok képi rögzítésénél fontos szempont, hogy a töredékről ortogonális nézetű fényképek készüljenek. Ehhez a helyszíni fotózás során vízszintes felületre, vízszintezőre és derékszögű vonalzókra van szükség. A kőfaragványról hat ortogonális nézetből elkészített fénykép alapján kielégítő pontosságú méréseket készíthetünk számítógéppel. A tárgy mérete miatt a fényképezési technológiából adódó rövidülések még nem olyan léptékűek, hogy a mérési eredményeket érdemben befolyásolnák.

A SziMe3D AR-kutatási programban lehetőségem adódott lézerszkenneres felméréssel készült számítógépes CAD modellek használatára.³ A program során több típusú és eltérő speciális feladatokra kifejlesztett műszer segítségével készültek digitális felmérési állományok. Az épületek felmérésére használt pontfelhőállományt generáló lézeres felmérések nem érintik jelen írás kereteit, de ilyen jellegű felmérések is készültek.⁴ A próbák eredménye szerint a köfelmérésben a legjobban használható megoldásnak egy kisméretű, a plasztikai sebészetben használatos műszer bizonyult.⁵ A felmérési adatokból DWG, DXF formátumú állományok generálhatóak, amelyek CAD tervező programokban közvetlenül felhasználhatóak és mérhetőek. Fontos szempont, hogy a szkennerek által készített pontfelhő állományok általában közvetlenül nem használhatóak műszaki tervezőprogramokban, a pontfelhőből, poligonokból (háromszög lemezekből) álló tárgyelem-formátum generálása szükséges.

A digitálisan rögzített állomány léptéke és finomsága nagyságrendekkel meghaladja az általánosan használt számítógépek és tervezőprogramok teherbíró képességét.⁶ A szkennelt állományok poligon-száma milliós nagyságrendű is lehet, a tapasztalatok alapján a kőfaragványok geometriájának leképezéséhez mintegy százal kisebb nagyságrend is elegendő úgy, hogy a használt állomány mérete optimális legyen a tervezőprogram számára.⁷ A fehérfényű skennertípus a felmérés során színes fényképeket is rögzít a köelemről, amely textúra formájában a modellre is felkerülhet. A textúra jelentősége abban áll, hogy megjeleníti a tárgy valós színét, amely alapján a felvitt festékrétegek, meszelések vagy más okból keletkező elszíneződések is rögzíthetőek.⁸

A digitális felmérés másik lehetséges módszere a Foto3D felmérés. A Foto3D technika során az egymást átfedően felvett digitális fotók azonos referenciapontjainak használatával alakítja ki a számítógépes program a vizsgált tárgy háromdimenziós képét. A Foto3D technológiával készült modellek pontossága a tapasztalatok szerint megközelíti a lézeres szkennerek által készített felmérések pontosságát, alkalmazása azonban költséghatékonyabb az előzőnél. A digitálisan rögzített tárgy geometriájának pontossága ennél a felmérési módszernél is meghaladja a kőfaragványok esetében elvárható részletességet. A digitálisan felmért állományok felhasználhatósága a DWG, DXF formátummal tervezőprogramokban megoldott, Magyarországon a régészeti informatikában elterjedt AutoCad szoftvereken optimális.

A számítógépes tervezőprogramok használatát nem ismerő felhasználók számára a felmérésekből készíthető 3D PDF-formátumú publikáció adhat lehetőséget a kutatásra.⁹ A 3D PDF megjelenítésben a tárgy körbeforgatható és a program funkciói alapján mérhető. A 3D PDF különböző bevilágítási lehetőségei, a tárgy színezésének, árnyékolásának több módzatát adják, amelyek segítenek a vizsgált részletek elemzésében. A 3D PDF rendelkezik olyan funkcióval, amely lehetővé teszi a tárgy bármely két pontja közötti távolság mérését. A 3D modellekről ortogonális nézetben felvett képek is készíthetőek, amelyek ilyen formában is nagyságrendekkel több információt őrizhetnek, mint az eddig publikált rajzi felmérések.



1. kép: Hálóboltozat zárókőve a csepregi Szent Katalin-templom toronysisakjából kibontva másodlagos befalazásból. Felmérés: Haris Andrea, Ivicsics Péter (1987). In: *Lapidarium Hungaricum* 5. 225.

A modellek 3D nyomtatása kisebb méretben akár léptékhelyesen is megoldható. Az eljárás kiállítási installációk készítésekor és a restaurátori munka során nyújthat segítséget.

A digitális felmérési módszer óriási hozadéka, hogy az ilyen módon rögzített kőfaragvány közvetlenül megjelenhet a szerkezetről készített elméleti rekonstrukciós modellben, ezzel bizonyítva annak hitelességét, illetve olyan vizualizáció lehetőségét adja meg, amely szélesebb közönség számára is érthetően mutatja be az építészeti töredék egykori helyét a szerkezeten belül.

A *Lapidarium Hungaricum* sorozat Horler Miklós kezdeményezésére indult első kötete az 1998-ban jelent meg. A projekt a magyarországi kőtárakban és műemlékek környezetében fellelhető kőfaragványok felmérését célozta meg.¹⁰ Ebben a kötetben a szerkesztők még csak a faragványok becsült számát és tárolásuk helyszínét, illetve annak módját közölték. A sorozat további kötetekben egy-egy részterület szorosabban összefüggő kőanyagát publikálták – többnyire ezek építészettörténeti és művészettörténeti elemzésével –, a fellelhető, összefüggő faragványcsoportok elméleti rekonstrukciójának bemutatásával.

A *Lapidarium Hungaricum* sorozatban azonban a kőelemek többségéről csak írásos információ található, amely alapján a faragványok általában nem azonosíthatóak. A közölt faragványok töredékéről készült csak rajzi felmérés. A rajzi felmérések számos esetben nem elegendőek a kőfaragvá-

nyok elméleti rekonstrukciójához, ugyanis csak egy vagy két ortogonális nézetet jelenítenek meg. A rajzi anyag nagyobb részére jellemző, hogy nagy hangsúlyt fektet az utólagos sérülések, törések bemutatására, amely abból a szempontból indokolt, hogy nagyban segíti a kőfaragvány felismerését, ellenben előfordul, hogy ront a kőfaragvány eredeti geometriájához tartozó jellegzetességek megértésén. Csak a legfontosabb kőfaragványok fotójának, felmérésének közlése volt lehetséges a kötet fizikai korlátai miatt. A kőfaragványok kutathatósága szempontjából nagy jelentőséggel bírna ezek általános, minden raktári tételre kiterjedő felmérése és közzététele, amelyre a PDF-formátum lenne a legalkalmasabb. Az írásbeli adatok rögzítésére a Lapidarium Hungaricum eddig alkalmazott formátuma továbbra is megoldást ad, ehhez kiegészítésként a kőfaragványokról hat ortogonális nézetből készült képsorozatot, és forgatható 3D modellt mellékelve teljes körű dokumentáció készülhet. **(1. kép)**

A felelhető több tízezer – az első adatközlések szerint 38000 – kőtöredék felmérésére állandó infrastruktúra felállítása lenne célszerű.¹¹ A felméréshez egy mobil, kisteherautó rakterének megfelelő méretű mérőállomás ideális megoldást adna, hiszen a nagyobb gyűjtemények mellett számtalan, néhány darabos leletegyüttes, kőfaragványcsoport is létezik. A 50.000–60.000 darabra becsülhető teljes emléktárgy digitalizálása egy teljes munkaidőben üzemeltetett mérőállomással mintegy tíz év időtartamra becsülhető.

A digitális felmérés technikája és adattárolási lehetőségei szorosan kötődnek a számítástechnika általános fejlődési pályájához. Tanulságos, hogy az 1960-as évek közepén régészeti adatbázisok – az akkor elérhető csúcstechnológiát jelentő – lyukkártyán történő tárolásának lehetőségével foglalkoztak a kutatók.¹² A kétezres évek elején a műemléki kutatási dokumentációkat és a hozzájuk tartozó fényképeket CD mellékletként lehetett a tervtári példánynál leadni.¹³ Hasonló kihívások a jelenleg rögzített digitális állományok esetében is lehetségesek, a tárolt adatok olvasására alkalmas infrastruktúrát is fenn kell tartani, és az állományok mentési módjait is frissíteni. A megőrzés biztosításához néhány tucat példány, a PDF alapján kinyomtatott változatának kiadása is célszerű lehet. Egy ilyen kiadás terjedelme 4–6 folyóméterre becsülhető.



2. kép: Bordacsomópont a debreceni Szent András-templom (református Nagytemplom) északi kápolnájának egykori hálóboltozatából (a szerző felvétele)

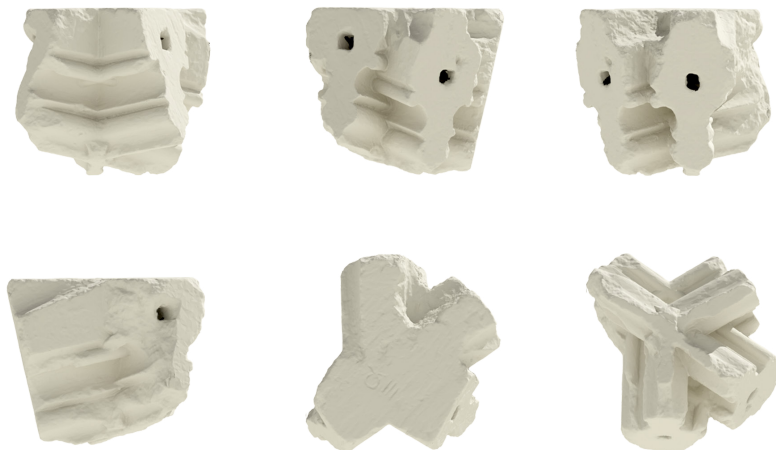
A boltozati kőelemek felmérésének és a kőtári kutatások tapasztalatai

Az esztergomi vármúzeum kőtárának rendezése során – és az akkor megjelent kőtári katalógusban – még csak a boltozati bordák profiltípusainak elkülönítését végeztem el, valamint megpróbáltam az egyik boltozattípus csomóponti elemeinek művészettörténeti analógiáit felkutatva meghatározni az egykori boltozat típusát.¹⁴ **(2. kép)**

A debreceni Szent András-templom egykori északi kápolnájának elméleti rekonstrukciója kézi felmérések és digitális fotók alapján készült. A kápolna alapfalait Módy György ásatásai során tárták fel az 1980-as években.¹⁵ A boltozat kőelemei a nyugati oldalon álló fehér torony utólagos támpilléreinek alapozásából kerültek elő. Ez a kőanyag számos olyan jellegzetességgel bír, amely általánosan jellemző a magyarországi kőfaragványokra. Közlését tekintve Módy György csak említést tett a faragványok megtalálásáról, azzal a megjegyzéssel, hogy a későbbiekben ezt publikálni szándékozik, de a határidő rövidsége miatt az ásatásokról megjelent publikációkban ezeket már nem tudja megjelentetni. A kőfaragványok számát méretét és típusát sem említi. Ma a kőanyag egyes elemei kiállítási tárgyként a debreceni Déri Múzeum várostörténeti kiállításán, a református kollégium egyháztörténeti kiállításában, valamint a református nagytemplom mögött kialakított kávézó-könyvesbolt terében kaptak helyet. A boltozat más elemei a debreceni repülőtér egykori szovjet vadászpilóta gép tároló bunkerjében találhatóak. Míg a kőanyag egy jelentősebb része Módy Péter restaurátor műhelyében található Veresegyházon. Az egységes lelőhelyű és számos jó megtartású elemből álló kőanyag a térben szétszórva fellelhető, olyan módon, hogy egyes elemei önmagukban szűkebb keretek között értelmezhetőek, mint a kőanyag teljessége.¹⁶ A publikáció hiányában az egybetartozó kőanyag teljes elemkészletének fellelése számos nehézségbe ütközött, az információkról több esetben csak szájhagyomány útján lehetett értesülni, írásos nyoma nem maradt a kőelemek szétszóródásának. A kőanyag különlegessége, hogy fennmaradt a tér egykori legalább kétperiódusú, protestáns használatban keletkezett kifestésének nyoma, amelyek közül az egyiknél a boltozat címerpajzsain ornamentális díszítések is fellelhetőek.¹⁷ Erről a boltozatról kézi felmérés és ortogonálisan beállított digitális fotók készültek, az elméleti rekonstrukció ezek alapján készült. Az elméleti rekonstrukcióban lehetőség adódott a boltozat színezésének bemutatására is.

A székesfehérvári Szűz Mária prépostság egykori főhajóboltozatának felmérését 2010-ben készítettük el.¹⁸ Kézi felmérés alapján elkészült a boltozat térbeli elméleti rekonstrukciója, amely később a SziMe3D AR-program indulásánál megfelelő alpnak ígérkezett a tárgyszkenneres felmérési módszerek tesztelésére. Székesfehérvárott az egykori szerkezetből számos azonos csomópont maradt fenn.¹⁹ A digitális felmérés pontossága az egyik csomóponttípusnál olyan geometriai többletinformációt tartalmazott a kézi mérésekhez viszonyítva, amely az elméleti rekonstrukciót is részben módosította. Ennek az alig néhány fokos, de markánsan jelentkező eltérésnek a záradék közeli csomópontok egyik bordájának emelkedési szögeiben olyan jelentősége van, hogy a boltozattípus művészettörténeti kapcsolatrendszerét is pontosítani lehetett az eredmények felhasználásával. Ennél a felmérésénél lehetett elsőként kipróbálni az elméleti számítógépes modell geometriájának összevetését a valós kőfaragói munkával. Kimutatható volt még az egyenes bordaszakaszokon is a bordaprofilok keresztmetszetének ingadozása. A székesfehérvári felmérésekről megjelent tanulmányban a kőelemekről négy ortogonális nézetben felvett oldalnézeti képek jelentek meg, itt mutatkozott meg az a követelmény, hogy a kőfaragványok geometriájának értelmezéséhez a legalább hat ortogonális nézetben felvett kép szükséges. **(3–4. kép)**

A pécsi székesegyház késő gótikus faragványtöredékei a 2010-es ásatások során kerültek napvilágra a székesegyház mögötti északi várfal falköpenyezésének 18. századi alapozásából. A kőanyag a székesegyház egykori főhajójának késő gótikus boltozatával azonosítható.²⁰ A székesfehérvárinál töredékesebben fennmaradt boltozati csomópontok digitális felmérése nagy segítséget jelentett a boltozat elméleti rekonstrukciójához, amelynek első változata ebben az esetben is kézi mérések alapján készült el.²¹ A digitális modellek elméleti rekonstrukcióban történő elhelyezése ennek a modellnek a bizonyításában kiemelkedő szerepet játszott. A pécsi faragványokról hat ortogonális nézetben felvett képek készültek.



3. kép: A székesfehérvári Szűz Mária prépostság egykori hálóboltozatának bordacsomópontja tárgyszkenneres felméréssel készült modellen textúra nélkül. SziMe3D AR, Pazirik Informatikai Kft. – Szőke Balázs



4. kép: A székesfehérvári Szűz Mária prépostság egykori hálóboltozatának elméleti rekonstrukciós modellje a beillesztetett kőfaragványokkal. SziMe3D AR, Pazirik Informatikai Kft.

65 Gyűjtemény neve: Középkor

Leltári szám:	Tárgy neve:	Kora:	Származási helye:			
60.259.C.	Hálóboltozati borda össze- metsződés	XV.sz.	Telep	Sir	Kincs	Szórvány
Ásatás, vétel, ajándék, csere:		Elhelyezés: <i>David bej. jobbra, felül</i>	Fényképnegatív: <i>K 2978</i>			

Szürke mészkő. Öt ötszögmetsetű boltozati borda csillagalaku csatlakozása. - 1 db. Közepes megtartású. Kopott, hiányos. Régi muzeumi anyag.

H.: 52 cm.
Sz.: kb. 40 cm.
V.: kb. 30 cm.



5. kép: Hálóboltozat bordacsomópontjának leltári kartonja a Magyar Nemzeti Múzeum nyilvántartásából

A visegrádi ferences kolostor egykori káptalantermének boltozata az egyik legteljesebb mértékben fennmaradt boltozatból származó kőanyag a magyarországi kőtárakban. A terület feltárását Buzás Gergely és Laszlovszky József vezette.²² A boltozat rajzi elméleti rekonstrukcióját Székér György készítette. A kőanyagról minden csomópontra kiterjedő tárgyszkenneres felmérés készült, amely alapján lehetőségessé vált a boltozat virtuális anasztilózisa. Az egykori szerkezet közel 70 százaléka maradt fenn, ezáltal a digitálisan rögzített modellek nemcsak egy elméleti rekonstrukció lehetőségét hordozták magukban, hanem azt is, hogy szinte a teljes szerkezetet a kőfaragványok számítógépes modelljéből állítsuk össze.

A bonyhádi kápolna feltárása egy gyorsított ütemű, nagyrészt önkéntes alapon végzett munka során vált lehetőségessé.²³ A termett talajnak tűnő földréteg alatt már az építési munkálatok során megtalálták a 16. század elejére datálható kápolnát, amely kiemelkedő művészettörténeti értékkel bírt. A feltárások során a pusztulásnak megfelelő helyzetben, azon túlmenően érintetlen kőfaragványok kerültek elő. A rom felmérése Foto3D technikával készült, amely alkalmasnak bizonyult arra, hogy kisebb léptékű épület régészeti maradványait dokumentálja. A kápolna lerombolása során szétszórott kőfaragványokat már a régészeti bontás előtt is felmértük. Ez az egyik csomópont esetében igen fontosnak bizonyult, ugyanis az átégett kőelem a bontás során négy darabra esett szét úgy, hogy a nagyobb darabok közötti részek részben szétmállottak.²⁴ Az utólag külön-külön is felmért töredékeket a bontás előtti helyzetben felmért oldalak alapján lehetett virtuálisan összeállítani. Ez a munka jó példája annak, hogy a terepmunka körülményei között is hatékonyan alkalmazható ez a felmérési módszer.

Az egri székesegyház egykori csarnokszentélyében épített boltozat faragványainak felmérése a kézi felmérés mellett eleve Foto3D technikával készült el.²⁵ A digitális felmérés alapkövetelményei ugyanazok voltak, mint a tárgyszkennerrel készített felméréseké, az elkészült modellek minősége megközelítette a tárgyszkenneres felmérését.²⁶

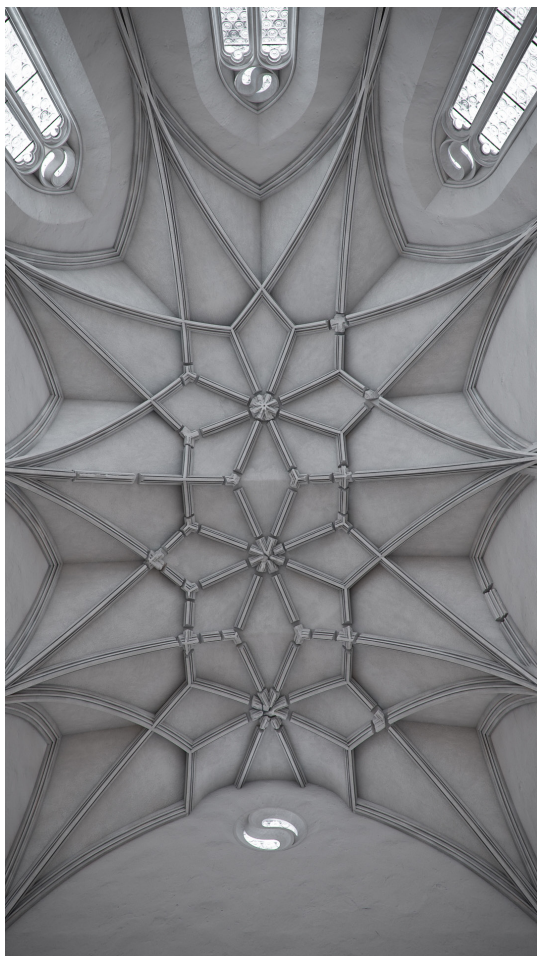
A siklósi vár kápolnájának egykori hajó-boltozatáról kézi felmérések és digitális fotók alapján készült 3D rekonstrukció.²⁷ A siklósi felmérések különlegessége, hogy a várkápolna szentélyrészében ma is álló hálóboltozat vizsgálatára is lehetőség adódott, ugyanis ekkor a várkápolna tere a felújítási munkák miatt volt felállványozva. Itt a kőfaragómunka precizitása az épségben maradt szerkezeten is tanulmányozható volt, közvetlen összehasonlítási lehetőséget adott arra, hogy az elpusztult szerkezet kő-elemeit ezzel összehasonlítsuk.²⁸

A Magyar Nemzeti Múzeum kőtárában fennmaradt egy magas művészi színvonalú hálóboltozat töredékeinek együttese. A boltozatról kézi felmérés alapján készült elméleti rekonstrukció.²⁹ A kőfaragványok leltározása, dokumentálása szempontjából azért jelentős ez az emlékcsoport, mert a Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Adattárában készült a kövekről fényképpel is illusztrált tárgyleírás. Ez az első példája annak, hogy milyen formai követelmények szerint vették nyilvántartásba az ilyen típusú emlékeket. **(5. kép)**

A diósgyőri vár Ferenczi Károly által vezetett helyreállítása a magyar műemlékvédelem egyik ikonikus alkotása volt. Az ekkor kialakított, a rondella vasbeton fedőlemezei alatt elhelyezett kőtár mintaértékűnek számított. Az 1990-es és 2000-es évekre a vasbeton lemezekhez csatolt dróthálóval erősített üvegtáblák összetörték, így a kőanyagot évtizedeken keresztül érte az eső. Szerencsére a diósgyőri kőanyag többségében fagyálló kőzetből készült, így viszonylag kevés kárt szenvedett. Sajnos az ásatások során előkerült, egykor hálóboltozathoz tartozó csomópontok sárga homokkő anyaga nem volt fagyálló. A helyszíni vizsgálat során az egykor négy elemből álló faragvány együttesből már csak két csomópont volt fellelhető, mindkettő a pusztulás előtti utolsó stádiumban. Ezek a faragványok az elmúlt években valószínűleg elpusztultak.

A nyírbátori református templom boltozatának elméleti rekonstrukciója eltér az eddig bemutatott vizsgálatoktól.³⁰ A ma is álló hálóboltozat elméleti rekonstrukciós modelljének elkészítésére a felújításhoz épített állványzatról adódott lehetőség. A szerkezetről korábban lézeres távmérővel készített egy-egy jellegzetes pontra vonatkozó felmérés is készült. Ennek használata adta az átmenetet a kézi felmérésen alapuló elméleti rekonstrukciók és a digitális mérések használata között.

A Szeged alsóvárosi ferences templomról a SziMe3D AR-program során pontfelhő alapú lézerszkenneres felmérés készült, ebben a projektben azonban nem vettem részt a kutatást Fülöpp Róbert építész vezette.³¹ A konferenciát követően lehetőségem adódott a gyulafehérvári székes-



6. kép: A visegrádi ferences kolostor káptalantermének boltozata, SziMe3D AR, Pazirik Informatikai Kft. – Szőke Balázs

egyház Lászlói-kápolnájának FOTO 3D technikával felmért belső terének összevetésére az általam készített CAD modellel.³²

A különböző időtávlatban és módszerekkel végzett kutatások tapasztalatai alapján szükségszerűnek látom a kőfaragványok szervezett digitális felmérését. Ennek egy különösen veszélyeztetett műtárgycsoport által hordozott, pótolhatatlan információk megőrzésében lehet fontos szerepe. A Lapidarium Hungaricum sorozat folytatása a felvázolt módszertan alapján digitális formában folytatható lenne, a veszélyeztetett emlékcsoport által hordozott információkat megőrizve a későbbi kutatások számára. A kőtári anyagok kutathatóságában a konferencia óta eltelt időszakban előrelépés nem történt. Hasonló fontosságú lehet az időjárás romboló hatásának kietett köztéri műalkotások felmérése, amelyek pontos restauráláshoz adhat a digitális felmérés felbecsülhetetlen segítséget. (6. kép)

JEGYZETEK

¹ Ilyen például az MNM Esztergomi Vármúzeumának a kőtára, amely csak külön kérésre látogatható. Esztergomban a kőtöredékek nagyobb része rendezett tárolási körülményeket biztosító, nem nyilvános raktárban található.

² A Budapesti Történeti Múzeum gyűjteményének egy része az állandó kiállításon tekinthető meg, míg a faragványok nagy része zárt raktárban található, amely azbesztveszély miatt jelenleg nem megközelíthető.

³ A SziMe3D AR Európai Unió program résztvevői a HUMANSOFT Kft. SziMe3D AR projektje és a Pazirik Informatikai Kft voltak. A projekt jogutódja a Mensor3D Kft. (<http://www.mensor3d.com/>) és a Pazirik Informatikai Kft. (<http://pazirik.hu/>). A felmérésben közreműködtek: Fehér András, Laky Boglárka, Pipis László a SziMe3D AR/Mensor Kft-től, illetve Balogh András, Sandó Norbert, Végh Mátyás, Menyhárt Gábor a Pazirik Informatikai Kft-től.

⁴ Szigligeti vár felmérése, Vértessomló, Vitányvár felmérése.

⁵ Artec Eva TM Color (<http://www.nagyformatumu.hu/hu/3d-szkenner/artec-eva-szines-3d-szkenner>)

⁶ Átlagosan 250000 poligonszámig lehet megfelelően kezelni a digitális állományokat.

⁷ A minta projektben 30000–50000 poligon léptékű modelleket használtam.

⁸ A lézeres felmérések pontfelhő állományai nagyon hasznosak a romok építési periódusainak elkülönítésében. Műemlék helyreállítások, romkonzerválások során ezen jelenségek nagy része olvashatatlanná válik. A kőfaragványokon elsősorban a festékrétegek sorrendjének és színének dokumentálásában van jelentősége az eljárásnak hiszen ezek a jelenségek a kőtári tárolás körülményei miatt is károsodnak. A térbeli jellemzők olvashatósága és a színes textúra együttes használata lehetővé teszi a rétegrendek meghatározását.

⁹ <https://helpx.adobe.com/hu/acrobat/using/displaying-3d-models-pdfs.html>

¹⁰ Horler Miklós (szerk.): *Lapidarium Hungaricum – Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye 1: Általános helyzetkép*. Budapest: Országos Műemlékvédelmi Felügyelőség, 1988.

¹¹ Horler 1988.

¹² Horváth Tibor: *Kézi lyukkártyák a hazai könyvtárakban* (Könyvtárgépesítési füzetek 1.) Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1967; Dobosi Viola: *Kódok és lyukszegélykártyák*. Vértessomló: Vértessomló László módszere az őskőkori leletek feldolgozására. *Archeometriai Műhely* 5 (2008), 2. sz., 1–6.

¹³ Jelenleg a számítástechnikai eszközök többségén még található CD-olvasó.

¹⁴ Szőke Balázs: Az esztergomi vár kőtárában található későgótikus boltozati bordaanyag feldolgozása. In: Buzás Gergely – Tolnai Gergely (szerk.): *Az Esztergomi Vármúzeum kőtárána katalógusa* (Az Esztergomi Vármúzeum Füzetek 2.). Esztergom: Magyar Nemzeti Múzeum, 2014, 100–105. A kőtárban kiállításra került faragványok katalógusa: Uo. 2014, 105–112.

¹⁵ Mody György: *A szent András templom és a verestorony kutatása 1980-ban – Debrecen 1290-1390 között* (Hajdú-Bihar megyei Múzeumok közleményei 42.) Debrecen: Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok, 1984.

¹⁶ A múzeumi kiállításokon és a kávézóban a legépebb festésű azonos típusba tartozó csomópontok szerepelnek. A repülőtérén raktározott kövek a boltváll és a zárókőgyűrű töredékei.

¹⁷ Módy Péter – Szőke Balázs: Adalékok a debreceni Szent András-templom építéstörténetéhez. In: Kollár Tibor (szerk.): *Művészet és vallás a Felső-Tisza-vidéken*. Nagyvárad–Nyíregyháza: SZSZ-BMFÜ Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Területfejlesztési és Környezetgazdálkodási Ügynökség Nonprofit Kft, 2014, 137–152. A kőfaragványok felmérésében Módy Péter volt segítségemre.

¹⁸ A felmérésben Buzás Gergely volt a segítségemre.

¹⁹ Szőke Balázs: A székesfehérvári Szűz Mária prépostság egykori boltozatai. In: Varga Máté (szerk.): *Fiatal Középkorosi Régészek IV. Konferenciájának Tanulmánykötete*. Kaposvár: Rippl-Rónai Múzeum, 2013, 103–114.

²⁰ Szőke Balázs: A pécsi Szent Péter és Pál Székesegyház egykori hajóboltozata. *Archaeologia – Altum Castrum Online: A Magyar Nemzeti Múzeum Visegrádi Mátyás Király Múzeumának középkori régészeti online magazinja*, 2015, <https://archeologia.hu/content/archeologia/318/boltozatuj.pdf> (elérés ideje: 2019. március 20.)

²¹ A kőfaragványok felmérését Buzás Gergellyel készítettük.

²² Buzás Gergely – Laszlovszky József – Papp Szilárd – Székér György – Szőke Mátyás: A visegrádi ferences kolostor. In: Haris Andrea (szerk.): *Koldulórendi építészlet a középkori Magyarországon*. Budapest: Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1994, 281–304.

²³ Szabó Géza: *A völgyesi Pompei középkori temploma*. Szekszárd: Laurus Alapítvány, 2016.

²⁴ A kőanyagból a kápolna területén a 18. századi bontás során meszet égettek. Ez a csomóponti elem a félig átégett állapotban volt.

²⁵ Szőke Balázs: Boltozatok az egykori egri székesegyház késő gótikus csarnokszentélyében. In: H. Szilasi Ágota (szerk.): *Örökségünk védelme és jövője 2. A Dobó István Vármúzeumban 2014. február 4–5-én megrendezett tudományos konferencia tanulmánykötete* (Studia Agriensia 33.). Eger: Dobó István Vármúzeum, 2017, 92–101.

²⁶ Sandó Norbert (Pazirik Informatikai Kft.)

²⁷ Szőke Balázs: A siklósi vár kápolnájának egykori hajóboltozata. *Archaeologia – Altum Castrum Online: A Magyar Nemzeti Múzeum Visegrádi Mátyás Király Múzeumának középkori régészeti online magazinja*, 2014, <https://archeologia.hu/content/archeologia/282/siklos-szoke-3.pdf> (elérés ideje: 2019. március 20.)

²⁸ Siklóson a két szerkezet léptéke hasonló, bordaprofiljuk pedig közel megegyező kialakítású.

²⁹ Szőke Balázs: Hálóboltozat maradványai a Magyar Nemzeti Múzeum kőtárában. In: Buzás Gergely – Orosz Krisztina (szerk.): *Reneszánsz látványtár*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 2009, 453–455.

³⁰ Szőke Balázs: A nyírbátori volt Szent György– (református) templom boltozata In: Buzás Gergely – Orosz Krisztina (szerk.): *Reneszánsz látványtár*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 2009, 456–457.

³¹ <http://szime3dar.com/projekt/szeged-alsovarosi-ferences-templom-es-kolostor/> (utolsó elérés 2018. március 4.)

³² Műemlékvédelem Erdélyben Konferencia VIII. Szőke Balázs: Az esztergomi székesegyház késő gótikus boltozásának hatása Erdélyben.

THE DIGITAL SURVEYING OF MEDIEVAL AND EARLY MODERN ARCHITECTURAL FRAGMENTS

The Lapidarium Hungaricum series has made it a goal to measure and survey Hungary's architectural fragments. In addition to photographic documentation, the series supplements the measured drawings with a textual description of the stone carvings. Due to space, the volumes only include pictorial information on the most important carvings. The technological advancement in the last decade provides an opportunity to measure the stone carvings in a digital format easily and economically. Internet access to the surveyed materials would improve research opportunities to a great extent. More centralized, closed storage of the stone carvings that have already been digitized could be a solution to the conservation of these objects. The great majority of the carvings are currently found in storage facilities that are considered temporary, usually without supervision, and access to them is difficult. During the last twenty years, I have surveyed numerous carved stones related to Late Gothic architecture, primarily pieces of vaulting, both manually and with the aid of orthogonal digital photographs. In the context of the SziMe3D AR program, I was provided the opportunity to study from the perspective of art history stone materials that had been measured using object scanners and Photo 3D technology. The essay examines the possibilities inherent in digital surveying, analyzing a portion of the research from recent years.

SALAMON-CSETŐ GEORGINA

ÁTMENNI A TŰ FOKÁN

AZ ARS MORIENDI HATÁSÁNAK VIZUÁLIS LENYOMATA EGY 1600 KÖRÜLI
FLAMAND CSENDÉLETEN

A 14. századtól kezdve ismert *Ars moriendi* egy olyan időszak hívta életre, melyben a járványok, éhínség és háborúk nyomában járó halál a mindennapi valóság része volt. Nem véletlen, hogy szellemisége oly sokáig hatott az európai hitéletben, irodalomban és művészetben: az *Ars moriendi* hagyományára vezethető vissza többek között a *commendatio animae* szertartása, mellyel a szentségekkel ellátott haladokló lelkét Isten irgalmába ajánlották, illetve innen erednek a *vanitas*-képek is, melyek az élet és a földi örömek múlandóságára hívták fel a figyelmet.

Jelen tanulmányban egy olyan 1600 körüli flamand csendéletet kívánok bemutatni, melynek bár keletkezése időben távol esik az *Ars moriendi* feltűnésétől, közvetlen kapcsolatuk mégis egyértelműen kimutatható.

A vizsgált csendélet a mesterszakos diplomamunkám témája volt: dolgozatomban a festmény részletes vizsgálata és a jelenleg ismert változatainak bemutatása után érintőlegesen tárgyaltam a mesterkérdést. A kutatás fókuszában a kép formai és ikonográfiai elemzése állt, ennek kapcsán pedig a *moralizáló csendélet* műfajának fejlődési útját, illetve a késő középkori *Ars moriendi* 16–17. századi továbbélését igyekeztem megragadni.¹ Mivel az irodalmi szöveghagyomány és az azzal szorosan összefüggő képi tradíció hatása a vizsgált flamand csendéletre mind a mai napig vita tárgyát képezi a kutatók között, fontosnak tartottam az összekapcsolódásuk alaposabb vizsgálatát, így a Fiatal Művészettörténészek Konferenciáján a dolgozatomból kiemelve és már részben kibővített formában vezettem fel a jövőben is folytatni kívánt kutatásomat.

A kiindulópontként szolgáló csendélet² 1961-ben került a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe, ezt követően pedig többször szerepelt időszaki kiállításokon, illetve közzététele is megtörtént a maga idejében.³ (1. kép)

A kompozíció két, egymástól jól elkülönülő részre oszlik: az előtérben egy ötvöstárgyakkal, ékszerekkel, pénzermékkal és hitellevelekkel zsúfolásig megrakott asztalt látunk, a háttér egyenmű sötétjében, a jobb felső sarokban pedig egy hálószobára és benne egy külön jelenetre nyílik rálátás: a gazdag embert halála előtt démonok kínozzák azokkal a földi javakkal, melyeket életében jobban szeretett Istennél, és melyeket a gazdag csendélet jelképez.

Az előtérben felhalmozott tárgyak között a keletkezés körülményeit pontosító feliratokat találunk. Jobbra lent, az asztallap sarkáról kissé lelógva fehér, hajtogatott papírlap tűnik fel, rajta fekete tussal írt számításokkal és alul a *PERRE Ft* (az utolsó két betű nem egyértelmű, kiolvasható *ES* vagy *FR* végződésel is) szöveggel. Ezt Czobor Ágnes szignatúráként értelmezve, a Brüsszelben és Antwerpenben működő festő, Christian van den Perre személyéhez kötötte a képet,⁴ azonban Ember Ildikó a 2011-ben megjelent és a Régi Képtár holland-flamand csendéletgyűjteményét feldolgozó szakkatalogusában rámutatott arra, hogy az alkotó meghatározása fenntartásokkal kezelendő.⁵ Ennek legfőbb oka a datálás volt: miután a festmény elkészültét az egyik megfestett pénzérme, egy zeelandi *daalder* (más néven *Arendsdaalder*) felirata és kibocsátási ideje⁶ alapján 1602 utáni időszakra helyezte,⁷ megkérdőjelezhetővé vált az írott forrásokban utoljára 1580-ban említett Christian van den Perre sajátkezűsége, mivel a kép elkészülténél feltehetően már hatvanéves is elmúlhatott,⁸ továbbá a Czobor által feltételezett festőhöz egyetlen másik művet sem tudunk kötni.

Jelenleg a kompozíciónak összesen kilenc, múzeumokban és magángyűjteményekben őrzött variánsát ismerjük, melyek az 1602 és 1625 közötti időszakra datálhatók.⁹ A csendélet bal oldalán, a dobozban tárolt dokumentumok tetején egy összehajtott pecsétetes levélén olvasható felirat¹⁰ Antwerpen városá-



1. kép: Christian van den Perre (?): Csendélet drágaságokkal és a fősvény halálával, 1602 után, Ltsz.: 61.5. (Budapest, Szépművészeti Múzeum / forrás: Józsa Dénes, Szépművészeti Múzeum, Fotó Osztály)

hoz köti a festményt, és ezt látszik megerősíteni a kompozíció inverz képstruktúrája, mely az 1550-es évek után, Pieter Aertsen (1507/8–1575) és Joachim Beuckelaer (1533. k.–1574) vallásos tartalmú piac- és konyha-jeleneteinek hatására rendkívül elterjedté vált a flamand manierista festészetben, különösképpen az antwerpeni mesterek körében.¹¹ Ennek a kompozíciós megoldásnak illetve a *moralizáló csendélet* műfajának lényege, hogy egy profán téma, a tárgyakból, állatokból vagy zöltségekből összeállított csendéletszerű kompozíció kerül hangsúlyosan az előtérbe, míg a háttérben felbukkanó bibliai vagy más vallásos jelenet a csendéletet kiegészítő, az azt értelmező morális konnotációt hordozza.¹²

A ma ismert változatok viszonylag rövid időszakon belül keletkező nagy száma arra enged következtetni, hogy a drámai és borzongást keltő, moralizáló csendéletre, a földi gazdagság és a rossz halál allegorikus ábrázolására nagy igény mutatkozott Antwerpenben.

A város 16. század végi történelme elválaszthatatlanul összefonódott a Habsburg fennhatóságú Dél-Németalföldön lezajlott eseményekkel, hiszen Flandria legnagyobb kereskedelmi és kulturális központjaként jelentősen hatottak rá a politikai, vallási és gazdasági változások. A 15. század végétől a Habsburgokhoz tartozó *Tizenhét Tartomány* V. Károly (1500–1558) halálakor, a Német-római Birodalom kettéosztása után a Habsburgok spanyol ágához és V. Károly fiához, II. Fülöp (1527–1598) spanyol királyhoz került, akinek Németalföld relatív függetlenségét sértő rendeletei ellenérzéseket váltottak ki a lakosságból. A politikai situációt tovább árnyalták azok a vallási indulatok, melyeket a gyorsan előre törő reformáció gerjesztett. A katolikus II. Fülöp fontosnak tartotta, hogy az uralma alá tartozó területek lojálisak maradjanak Rómához, így szigorú intézkedéseket vezetett be Németalföldön – erre a terület református lakossága 1566 augusztusában véres és erőszakos felkeléssel válaszolt.¹³ Az uralkodó 1567-ben Fernando Álvarez de Toledo y Pimentelt, Alba hercegét (1507–1582) hatalmas sereggel küldte Németalföldre, hogy állítsa helyre a királyi hatalmat a forrongó tartományokban.

A teljhatalommal felruházott hadvezér Németalföld helytartójaként véres megtorlásokkal és kivégzésekkel tartotta fenn a rendet.¹⁴ A következő évben a kiürült spanyol államkincstár miatt fizetés nélkül maradt spanyol zsoldosok 1576. november 4-én megtámadták a gazdag Antwerpent: három nap leforgása alatt kifosztották, szétrombolták, és a támadásnak ellenálló, de a spanyolokhoz képest felkészületlen lakóit lemészárolták.¹⁵

Az egykoron virágzó város kegyetlen és értelmetlen elpusztítása egységbe kovácsolta Németalföld tartományait, és a *genti egyezmény* aláírásával az északi és déli tartományok egymással összefogva a spanyol hadsereg legyőzésére tettek esküt. A II. Fülöp által Németalföldre rendelt Alessandro Farnese (1545–1592) azonban lépésről lépésre visszafoglalta az elvesztett területeket,¹⁶ majd az ő ösztönzésére 1579 elején a túlnyomórészt katolikusok lakta déli területek aláírták az *arrasi uni-ó*ként ismert szerződést, amelyben elfogadták a spanyol korona fennhatóságát.¹⁷ Farnese 1585-ig sorra elfoglalta a még ellenálló városokat is, míg végül ostrom alá vonta és sikeresen bevette a protestantizmus utolsó déli védőbástyáját, Antwerpent.¹⁸

A városban ezzel új, ámde a korábbinál sötétebb korszak kezdődött. Antwerpen bár megmenekült a végpusztulástól, de lényegében romokban hevert. Sivár és éhínséggel, járványokkal teli évek következtek, a helyzetet pedig csak tovább súlyosbította, hogy közvetlenül az ostrom után a katolikus spanyolok által üldözött zsidó és református lakosság – köztük sok mesterember és kereskedő – északra menekült, ezzel tovább csökkentve Antwerpen lakóinak a *spanyol őrvjngés* és a későbbi ostromok során egyébként is megcsappant számát.¹⁹ A város kereskedelme és textilipara romokban hevert: a külföldi kereskedők – kerülve a háború jelentette kockázatokat – Antwerpent elhagyva új kapcsolatokat építettek ki, a protestáns északiak pedig blokád alá vonták a *Schelde* folyót, elvágvá ezáltal Antwerpen természetes összeköttetését a tengerrel.²⁰

A déli tartományok (Flandria, Artois, Namur, Hainaut, Brabant, Cambrai, Limburg és Luxemburg) 1585 után helyreállították a spanyol király autoritását, illetve a katolikus egyház uralmát. II. Fülöp visszaadta a területek privilégiumait és részleges autonómiáját, de a térséget Brüsszel központtal továbbra is a Habsburg uralkodó által kinevezett főkormányzók vezették. 1598-ban II. Fülöp lányára, Izabella Klára Eugénia infánsnőre (1566–1633) és férjére, VII. Albert osztrák főhercegre (1559–1621) hagyta Spanyol-Németalföld területét, mely ilyen módon autonóm állam látszatát keltette.²¹

A több évtizedes háborúskodást, terrort és pusztítást követően kormányzóságuk idején (1598–1633 között) politikai stabilitás, gazdasági növekedés és kulturális jólét jellemezte a térséget. Spanyol-Németalföld aranykora talán legélesebben Antwerpen mindennapjaiban érhető tetten. A város a reformáció után a harcos ellenreformáció központja lett, és ennek hatására a művészeti élet is virágzásnak indult, a helytartópár pedig bőkezűen támogatta a művészeteket, fellendítették a műkereskedelmet, és helyreállították az egyházi építményeket.²² Antwerpen az újjáépítést követően újra bekapcsolódott a nemzetközi kereskedelembe – még a *Schelde* blokádja ellenére is:²³ a Spanyolországon és Portugálián keresztül a gyarmatokkal folytatott kereskedelem általános termékein túl az európai műkereskedelemben is vezető szerepet töltött be.

Miközben az 1600 körül hamvaiból feltámadt Antwerpen ismét Dél-Németalföld gazdasági és kulturális központjává vált, a flamand lakosság és különösképpen az antwerpeniek emlékében továbbra is élénken élt a háború és az erőszak tapasztalata, rettegésben tartotta őket a halál elkerülhetetlensége és váratlansága. A mindennapi élet két súlypontja a gazdagság és a vallás lett. A kor embere számára természetes volt, hogy bőség, vagyon és fényűző luxuscikkek hada vette körbe, mégis szinte halálfélelemhez hasonló szorongás és sajátos diszkomfort érzet kapcsolódott ehhez az alaptapasztalathoz.²⁴ Ennek oka, hogy a katolikus egyház által közvetített, gyakran szigorú (ellenreformációs) tanokban központi szerepet kapott a halál gondolata, a földi élet átmeneti volta, és a lélek halál utáni sorsáról való elmélkedés. Mindez pedig megjelent azokon az ábrázolásokon is, melyek allegorikusan vagy moralizáló eszközökkel reflektáltak a céltalan pénzfelhalmozás bűnös vágyára.

A korban keresettek voltak a földi gazdagságot kritizáló írások – melyek gyakran merítettek az ókori sztoikusok gondolatvilágából, illetve Aquinói Szent Tamás *Summa Theologiae*²⁵ és Rotterdami Erasmus *Enchiridion Militis Christiani*²⁶ című írásából – és a festészetben, grafikában felbukkanó allegorikus ábrázolások. Utóbbiak gyakran illusztrációkként szolgáltak két újtestamentumi parabolához, melyekben az evilági túlzott jólét képe egybefonódott a lélek nyomorúságával és elkárkozásával. Az egyik szöveget Máté és Márk evangéliumában is olvashatjuk:

„Jézus pedig monda az ő tanítványainak: Bizony mondom néktek, hogy a gazdag nehezen megy be a mennyeknek országába.”

„Könnyebb a tűfokán átmenni, hogynem a gazdagnak az Isten országába bejutni.”

(Mt 19,23; Mk 10,25)



2. kép: Philip Galle, Maarten van Heemskerck után: *Divitum Miseria Sors*. Hat képből álló, összefüggő kompozíciójú grafikai sorozat, 1563 körül, rézmetszet, egyenként 173 x 234 mm (Oberursel im Taunus, Joseph Fach GmbH – Galerie & Kunstantiquariat / forrás: [Galerie Joseph Fach](#))

Különösképpen Észak-Németalföldön kedvelték ennek a tisztán értelmezhető gondolatnak, a vagyon és a földi kincsek elleni támadásnak a vizuális megjelenítéseit, amire igen jó példát nyújtanak Maarten van Heemskerck (1498–1574) azon grafikai sorozatai, melyek Ilja Veldman szerint a gazdag amszterdami kelmekereskedő, Dirck Volckertszoon Coornhert (1522–1590) 1550-ben megjelent *Comedie van de Rijke Man* és a *Het roerspiel der kettersche werelt* című műveihez is kapcsolódnak. Krisztus példabeszéde, a kritikus hangvételű irodalmi szöveg és Heemskerck *Divitum Miseria Sors* című, hat darabból álló rézmetszet-sorozata is egy morális támadást fogalmaz meg a

vagyon és a földi kincsek ellen.²⁷ Heemskerck sorozatának első képén azt látjuk, ahogy a gazdag ember megpróbál bejutni a mennyek kapuján, ámde „könnyebb a tevének a tű fokán átmenni, hógynem a gazdagnak az Isten országába bejutni”. Ezt a jelenetet követi négy metszeten keresztül az a ceremóniális felvonulás, melyben a jóléttel kapcsolatos összes negatív konnotáció, többek között a bekötött szemű Szerencse (*Fortuna*), a kétarcú Csalás (*Fraus*), a Bolondság (*Stultitia*) és az Irigység (*Invidia*) is felsorakozik. Az utolsó metszet tartalmazza a végső morális üzenetet: a halállal minden földi kincs elvész, mértéktelen birtoklásuk felesleges, eszközökben nem válogató felhalmozásuk pedig bűnös cselekedetnek számít.²⁸ **(2. kép)**

Krisztus példabeszédei között találunk még egy történetet, melyben már az is megfogalmazódik, hogy a hatalmas vagyon birtoklása kapzsiságot és fősვნényiséget szűl, melynek fizetsége csak az örök kárhozhat lehet:

„Vala pedig egy gazdag ember, és öltözik vala bíborba és patyolatba, mindennap dúsan vigadozván: És vala egy Lázár nevű koldus, ki az ő kapuja elé volt vetve, fekélyekkel tele. És kíván vala megelégedni a morzsalékokkal, melyek hullanak vala a gazdagnak asztaláról; de az ebek is eljövén, nyalják vala az ő sebeit. Lőn pedig, hogy meghala a koldus, és vitették az angyaloktól az Ábrahám kebelébe; meghala pedig a gazdag is, és eltemették. És a pokolban felemelé az ő szemeit, kínokban lévén, és látá Ábrahámot távol, és Lázárt annak kebelében. És ő kiáltván, monda: Atyám Ábrahám! könyörölj rajtam, és bocsásd el Lázárt, hogy mártsa az ő ujjának hegyét vízbe, és hűsítse meg az én nyelvemet; mert gyötrettetem e lángban. Monda pedig Ábrahám: Fiam, emlékezzél meg róla, hogy te javaidat elvetted a te életedben, hasonlóképpen Lázár is az ő bajait: most pedig ez vígasztaltatik, te pedig gyötrettettel.

(Lk 16,19–25)

Lukács evangéliumában, Lázár és a gazdag ember történetének kapcsán tehát megtaláljuk a fősვნény pokoli büntetésének *bibliai* forrását. Itt már egyértelműen kimondásra kerül, hogy az erkölcstelen-ség, a mérhetetlen gazdagság, kapzsiság és a szegények, rászoruló eltiprása pokolbéli büntetést von maga után. Ezzel szemben, aki elfogadja a rá mért sorsot – teljen az szegénységben vagy betegségben –, és megőrzi lelke tisztaságát, azt gazdagon megjutalmazzák a mennyekben. Erény és bűn szintiszta, egyszerű, de igen látványos szembeállítás fogalmazódik meg a Lázár-történetben, melynek főbb motívumai legtöbbször a flamand művészetben bukkantak fel,²⁹ ennek oka pedig a pénzhez és világi gazdagsághoz való ambivalens viszonyulás volt.

A Szépművészeti Múzeumban őrzött festmény háttéri jelenetén szintén a gazdag ember démonok általi kíntásának és halálának pillanatait látjuk. Azonban annak ellenére, hogy az 1600 körűli flamand festészetben gyakran ábrázolták Lázár és az elkárhozott gazdag ember történetét, és bár jellemző volt, hogy a korábbi illusztrációs sorozatokból kiváltak a legkeresettebb jelenetek, arra mégsem találunk analógiát, hogy az inverz kompozíciós formát felhasználva az előtérbe helyezett csendélettel a fősვნény halálát és lelkének démonok általi elragadását kombinálják. Tehát a vizsgált festmény háttéri jelenetének kapcsán egyértelmű, hogy nem a bibliai elbeszélés egyik epizódjának önállósodásáról van szó, azonban az tagadhatatlan, hogy a kompozícióra egyértelműen hatottak a Lázár-történet illusztrációi. Főleg azok az 1600 körűli ábrázolások, melyek a szövghűségről lemondva a gazdagságért és kapzsiságért járó halál utáni büntetést emelték ki. A hangsúlyeltolódás valószínűleg nem volt véletlen, és feltételezhetően ugyanaz hatott rá, aminek közvetlen képi lenyomatait a budapesti csendélet háttéri jelenetén is tisztán láthatjuk: a 15. századi *Ars moriendi* újbóli előtérbe kerülése kihatott a flamand – főként az antwerpeni – képtípusokra és vizuális motívumokra.

A vizsgált csendélet és a késő középkori irodalmi és képi tradíció kapcsolatára először Ingvar Bergström hívta fel a figyelmet 1956-ban.³⁰ Megállapításait a kutatók nagy része elfogadja, azonban Stephan Kemperdick elutasítja a morális tartalmú kompozíció és az *Ars moriendi* közötti kapcsolat lehetőségét, szerinte ugyanis a fősვნény halálának háttéri jelenetére kizárólag Lázár és a gazdag ember újszövetségi története és annak 16. századi képi hagyománya hatott.³¹ A következőkben a képi motívumok szintjén igyek-



3. kép: *Ars moriendi* – A kétségbeesés kísértése, 1480–85 körül, fametszet (München, Bayerische Staatsbibliothek / forrás: Münchener Digitalisierungszentrum)

szem bizonyítani, hogy az *Ars moriendi* illusztrációinak lenyomata egyértelműen kimutatható a csendélet háttéri jelenetén, sőt mi több, éppen a késő középkori motívumok átemelése tölti meg a kompozíciót azzal a morális tartalommal, mely a gazdagság és a rossz halál összefüggéseire figyelmeztette a nézőt.

Az *Ars moriendi* eredendően egy a klérus számára készített praktikus használati útmutató volt, melyben a halottas ágy mellett elvégzendő rituálék, tevékenységek szerepeltek, de a 15. században már a laikusok is forgatták az egyre jobban elterjedő *Todesbüchlein*okat. Az 1450-es években megjelentek a fametszetes illusztrációk is, melyek egyrészt fontos szerepet játszottak a szövegek könnyebb megértésében – írástudatlanok esetében a helyettesítésében –, másfelől, ha a haldokló már nem tudott beszélni, akkor a képek – felidéző funkciójuk által – segítették őt az imádásokra való emlékezésben.³²

A tizenegy illusztráció két, öt-öt darabból álló csoportra osztható, illetve ezeket foglalja össze és zárja le az utolsó metszet. Ezek az öt legfontosabb kísértést állították párba megoldásaikkal, melyeken mindig valamilyen mennyei segítség, angyalok és szentek támogatják a haldoklót a belső, lelki küzdelemben: ezek során azokat a démonok által jelképezett bűnös gondolatokat győzi le, melyek az első csoport ábrázolásain jelennek meg. Az utolsó kép összegzésként jelzi, hogy a halálra való megfelelő felkészülés, a jó haldoklás elűzi a félelmet, de csak akkor, ha képesek vagyunk szembenézni életünk, múltunk bűneivel.³³

Az illusztrációk tehát a haldokló érzelmeit és gondolatait fejezik ki a következő párosítások szerint:

1. A hitetlenség kísértése – Bátorítás a hitre
2. A kétségbeesés kísértése – A bizalom vigasza
3. A türelmetlenség kísértése – Bátorítás a türelemre
4. Az önhittség kísértése – Bátorítás az alázatosságra
5. A földi javak kísértése – Bátorítás a földi javak elhagyására
6. A lélek győzelme

Ember Ildikó szerint a metszetek közül kettőt, a *türelmetlenséget* és az *anyagiasságot* használták fel a budapesti csendélet háttéri jeleneténél,³⁴ de bizonyos motívumok figyelembevételével felmerülhet, hogy talán még egy illusztrációt, a *kétségbeesés* kísértését is átemelték a gazdag ember halálának érzékeltes megjelenítéséhez.

Az illusztrációk eredeti sorrendjét tartva a harmadik metszeten azt látjuk, hogy a csontos testű, végletekig legyengült haldoklót az ágya minden oldaláról ördögök és szörnyszülött démonok veszik körbe, akik kétségbeesésbe kergetik őt azzal, hogy fejére olvassák az életében elkövetett bűnöket: házasságtörőnek, gyilkosnak, tolvajnak, hamisan esküvőnek és kapzsinak nevezik.³⁵ Az egyik démon jobb kezében magasra emelt táblát tart, a bal kezénél futó szalag pedig felszólítja az ágyban fekvő bűnös férfit, hogy tekintsen fel bűnei listájára.³⁶ A tábla funkciója és feliratos oldala a budapesti csendéleten a két – vagy egyes variációk esetében három – démon által a vergődő gazdag ember fölé tartott tekercset juttathatja eszünkbe, mely talán ugyanúgy a haldokló bűneit tartalmazza,³⁷ és így a *kétségbeesés* kísértését kifejező illusztráció előképvolta egyértelműnek tűnik. **(3. kép)**

Az ötödik képen két nő és egy férfi sürgölődik a férfi halálos ágya körül, miközben a haldokló iszonyatos vergődése közben felrúgja az ágy mellett álló asztalkát, leborítva róla a különböző gyógyszerkészítményeket. A jobb szélén felbukkanó démon ezt látva máris elégedetten kap a haldokló felé, és az egyik asszony is megjegyzi, hogy a haldoklónak rengeteget kell vezekelnie és szenvednie korábbi bűnei miatt.³⁸

Teljesen nyilvánvaló a felrúgott asztal, illetve a gyógyszerek és a halál elutasítását kifejező mozdulat átvétele a Szépművészeti Múzeum csendéletén. Ami első pillantásra védekező és véletlen rúgásnak tűnik, az valójában nagyon is tudatos mozdulat, hiszen a fametszetes kép és a festmény jelenete is a türelmetlenséget fejezi ki: a férfi a haláltól való rettegésében menekülni és gyógyulni akar, ezért dühében felrúgja gyengeségének jelképeit, a gyógyszeres üvegcséket. **(4. kép)**

Ezt az igen drámai és kifejező mozzanatot emelte át Johannes Wierix (1549–1620) is egy 1593-ban metszett illusztrációján, mely a szegény Lázár és a gazdag ember³⁹ halálát örökíti meg egy közös kompozíción. Ahogy azt már korábban jeleztem, a 16. század végén a Lázár-történet ábrázolásainál egyre hangsúlyosabbá vált a minden földi jóban dúskáló gazdag ember büntetése – feltételezhetően szintén az *Ars moriendi* hatására. Wierix



4. kép: *Ars moriendi* – A türelmetlenség kísértése, 1480–85 körül, fametszet (München, Bayerische Staatsbibliothek / forrás: Münchener Digitalisierungszentrum)



5. kép: Johannes Wierix, Bernardino Passeri után: A gazdag ember és a szegény Lázár halála, 1593, rézkarc, 233 x 146 mm (Amszterdam, Rijksmuseum / forrás: Rijksstudio)

metszetén is azt látjuk, hogy a hátul nyitott teremben a tér nagy részét a halottas ágy foglalja el, így könnyedén észrevehető, ahogy a gazdag ember lelkét apró szárnyas démonok ragadják el, és közben a gazdag ember még egy utolsót rúg a kép jobb szélére állított asztalon. (5. kép)

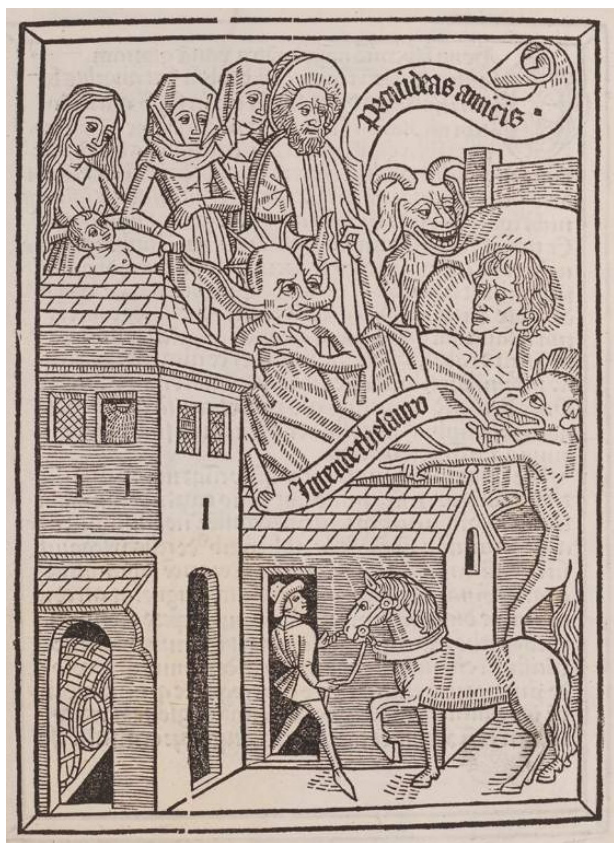
Végezetül a kilencedik illusztráció a *földi javak kísértését* és felhalmozását, az anyagiasságot fejezi ki, meg hozza oly' módon, hogy a démonok megmutatják a haldoklónak mekkora vagyont szerzett élete során: az előtérben felbukkan az emeletes kőház, a hordókkal telezsúfolt borospince, az istállóba vezetett ló, tehát mindaz, amit a nyugtalan haldoklónak itt kell hagynia halálakor, és mely az anyagias lelket eltérítheti a végső helyes döntéstől.⁴⁰ (6. kép)

A budapesti csendéleten ez a momentum a korábbiakhoz képest nem a gazdag ember haldoklásának jelenetén fedezhető fel, hanem dekoratívan és hangsúlyosan az előtérbe helyezve a pompás csendélet veszi át az *Ars moriendi* lapján megfogalmazott gondolatot: a fősvényt azok a földi javak és kincsek tartják fogva, és ítélik örök kárhozatra, melyek a kompozíció előtérében kaptak helyet.

Az *Ars moriendi* a szövegek és az illusztrációk segítségével tehát a jó halál művészetére tanította a korabeli befogadót, melynek középpontjában az áll, hogy a haldokló életútja végén képes legyen szembenézni az élete során elkövetett bűnökkel és Istennel, ezáltal pedig az elkerülhetetlen halállal is.

A szöveg erőt adott, de nem hitegetett testi felépüléssel: kizárólag a lelki gyógyulásra helyezte a hangsúlyt, és azt tanította, hogy az életet nem feltétlenül kell bűnöktől mentesen élni, de az utolsó órákban szükséges a szellemi és lelki megtisztulás, illetve a halálra való megfelelő felkészülés.⁴¹ A középkori ember úgy tekintett az utolsó órára, mint egy próbatételre, melyen, ha elbukik, lelke örökre elkárhozik. A haldoklónak fel kellett ismernie és le kellett győznie bűnös vágyait, gondolatait, tetteit, melyeket az ábrázolásokon az ördögi és démoni lények szimbolizáltak. Az *Ars moriendi* ábrázolások tehát segítettek a halál előtti időszakban az örök üdvösség vagy örök kárhozat, a *fides* és a *diffidentia dei* közötti választásra fókuszálni, és a kísértések legyőzésével elvágni a köteléket a halhatatlan lélek és a materiális világ között.⁴²

A vizsgált festmény (és tágabb értelemben a több változatban ismert kompozíció) felépítése tette lehetővé, hogy a többszörösen összetett üzenetet – a gazdagság, illetve a vele kéz a kézben járó bűnös fősvényesség veszélyét és az élet részeként jelenlevő halál gondolatát – a lehető leghatásosabban közvetítse a korabeli befogadó számára. Az előtérbe helyezett gazdag, látványos és valódi esztétikai élményt nyújtó csendéleti részlet funkciója az volt, hogy a néző tekintetét magára irányítva, bűnös gondolato-



6. kép: *Ars moriendi* – A földi javak kísértése, 1480–85 körül, fametszet (München, Bayerische Staatsbibliothek / forrás: Münchener Digitalisierungszentrum)

kat és vágyakat ébresszen. Ezek ugyanolyan próbatételt képviseltek, mint amilyenek az *Ars moriendi* kísértéseket szimbolizáló illusztrációin is megfogalmazódtak. A háttéri jelenet azonban arra emlékeztette a nézőt, hogy nem az evilági lét a végső, és az üdvösség elérése érdekében az Istenbe vetett bizalmat és a megváltás reményét a földi gazdagság elé kell helyezni.

Bár a két bibliai elbeszélés gyakran deskriptív jellegű illusztrációi és a vizsgált csendélet alapvetően ugyanazt a gondolatot közvetítette, úgy tűnik, hogy utóbbi éppen az *Ars moriendi* képi motívumainak burkolt felhasználásával volt képes a befogadót igazán erőteljes módon emlékeztetni Jézus intésére, miszerint könnyebben jut át a teve a tű fokán, mint a vagyonához ragaszkodó fősvény a mennyek kapuján.

JEGYZETEK

¹ Salamon-Csető Georgina: *Christian van den Perre (?): Csendélet drágaságokkal és a fősvény halálával. Egy moralizáló csendélet kontextualizálása a 16. század végi flamand festészetben*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2017.

² Christian van den Perre (?): *Csendélet drágaságokkal és a fősvény halálával*. 1602 után. Olaj, tölgyfa, 51×74,3 cm. Ltsz: 61.5, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

³ Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1963; Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1981; Bologna, Oratorio di San Filippo Neri, 2000; Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 2008–2009; Linz, Schlossmuseum, 2012.

⁴ Czobor Ágnes: *Csendéletkiállítás XV–XVIII. század*. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1962, 10. Kat. 8; Czobor Ágnes: *Recherches faites dans le fonds hollandais et flamand de la Galerie des Maîtres Anciens – Kutatások a Régi Képtár holland-flamand anyagában*. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 23 (1963), 53–77; 138–147, 69.

⁵ Ember Ildikó: *Dutch and Flemish Still Lifes 1600–1800*. Leiden–Budapest: Primavera Press–Szépművészeti Múzeum, 2011, 191–201. Kat. 63.

⁶ Cuhaj, George S. (szerk.): *Standard Catalog of World Coins, 1601–1700*. Iola: Krause Publications, 2014, 1423. #KM 12.

⁷ Ember 2011, 201: 4. jegyzet. A bergamói Galleria Lorenzelli 1971-es csendéletkatalógusára hivatkozik, melyben a 11. tételnél megtaláljuk a budapesti csendélet egyik változatát. Mivel a daalder 1601. november 20-án került forgalomba, így ez *terminus post quem*ként értelmezve utalhat a táblakép készítés idejére, mely tehát 1602 utánra tehető.

⁸ Christian van den Perréről és a csendélet datálásáról lásd: Salamon-Csető 2017, 21–23.

⁹ A budapestin kívül Czobor Ágnes hét variánst sorolt fel: Czobor 1963, 68: 23. jegyzet. A sort Egbert Haverkamp-Begemann egy újabb darabbal egészítette ki 1978-ban: Haverkamp-Begemann, Egbert (szerk.): *Wadsworth Atheneum Paintings: The Netherlands and the German-speaking Countries – Fifteenth–Nineteenth Centuries*. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1978, 142: 3. jegyzet. Viszont az újabb darab ellenére is csupán hét variánst említ a hartfordin kívül, tehát kimaradt egy olyan, melyet Czobor korábban felsorolt. A ma ismert összes variáns felsorolását és részletes összevetését lásd: Salamon-Csető 2017, 9–21.

¹⁰ A háromsoros szöveg első sora megfejtethetlen, a második sor első karaktere szintén, utána viszont már könnyebben kiolvasható a *David tot Antwerpen* felirat.

¹¹ Grimm, Claus: *Stilleben – Die niederländischen und deutschen Maler*. Stuttgart–Zürich: Belser, 1988, 30.

¹² Ember Ildikó (szerk.): *Delights for the senses: Dutch and Flemish still-life paintings from Budapest*. Budapest–Wausau–Seattle: Szépművészeti Múzeum–Leigh Yawkey Woodson Art Museum–University of Washington Press, 1989, 19.

¹³ Duke, Alastair: *Reformation and revolt in the Low Countries*. London: Hambledon and London, 2003, 131.

¹⁴ Larsen, Erik: *Seventeenth Century Flemish Painting*. Freren: Luca Verlag, 1985, 11.

¹⁵ A későbbiekben csak *spaanse furie* [spanyol őrljögés] néven emlegették. Larsen 1985, 11.

¹⁶ Vouet, Leon: Antwerp, the Metropolis and its History. In: Van der Stock, Jan (szerk.): *Antwerp. Story of a Metropolis*. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993, 13–19, 16.

¹⁷ Larsen 1985, 11.

¹⁸ Vouet 1993, 17.

¹⁹ Marnef, Guido: The towns and the revolt. In: Darby, Graham (szerk.): *The Origins and Development of the Dutch Revolt*. London: Routledge, 2001, 84–106, 85. A harcok során Antwerpen 100.000 fő körüli lakossága a felére csökkent.

²⁰ Larsen 1985, 12.

²¹ Larsen 1985, 13.

²² Freedberg, David: Kunst und Gegenreformation in den südlichen Niederlanden, 1560–1660. In: Mai, Ekkehard (szerk.): *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Bécs: Kunsthistorisches Museum, 1993, 55–70: 58. Körülbelül háromszáz új templom épült Albert és Izabella uralkodása alatt.

²³ 1585-ben a protestáns északiak blokád alá vonták a Schelde folyót, elvágva ezáltal Antwerpen természetes összeköttetését a tengerrel.

²⁴ Schama, Simon: *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. New York: Random House, 1987, 326.

²⁵ Blöcker Susan: *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*. Münster: Lit Verlag, 1993, 96.

²⁶ Segal Sam: *A Prosperous Past: The Sumptuous Still Life in the Netherlands. 1600–1700*. Hága: Sdu, 1989, 70.

²⁷ Veldman, Ilja: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*. Amsterdam: Meulenhoff, 1977, 93.

²⁸ Philip Galle, Maarten van Heemskerck után: Divitum Miseria Sors. Hat képből álló, összefüggő kompozíciójú grafikai sorozat. 1563 körül. Rézmetszet, egyenként 173×234 mm. Oberursel im Taunus, Joseph Fach GmbH–Galerie & Kunstantiquariat.

²⁹ Segal 1989, 65.

³⁰ Bergström, Ingvar: *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Hacker Art Books, 1983.

³¹ Sander, Jochen (szerk.): *The Magic of Things*. Frankfurt am Main: Städel Museum; Hatje Cantz, 2008, 156. (Kemperdick, Stephan)

³² Gilomen, Hans-Jörg: Renten und Grundbesitz in der Toten Hand. Realwirtschaftliche Probleme der jenseitsökonomie. In: Jezler, Peter (szerk.): *Himmel, Hölle, Fegfeuer. Das Jenseits im Mittelalter*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1997, 135–148, 262.

³³ Gilomen 1997, 262.

³⁴ Ember 2011, 199.

³⁵ A latin nyelvű mondatszalagokon olvasható: „Fornicatus es” / „Periurus es” / „Occidisti” / „Avare vixisti”

³⁶ „Ecce peccata tua”

³⁷ A festmény ezen részletén nincs pontosan olvasható szöveg. Bizonyos karakterek kivehetők az ötso-
ros, feltehetőleg flamand nyelven íródott szövegből, de egészében véve jelenleg értelmezhetetlen.

³⁸ „Quam bene decepi eum” / „Ecce quantam pena patitur”

³⁹ A metszeten *Epulo* néven említik, mely a latin epulone szóból képzett beszélő név, jelentése: *dőzsölő*

⁴⁰ A démonok emlékeztetik is a gazdag embert, hogy gondoljon a barátaira és inkább halmozzon fel

még több kincset: „Provideas amicis” / „Intende thesauro”

⁴¹ Resch, Claudia: *Trost im Angesicht des Todes. Frühe reformatorische Anleitungen zur Seelsorge an Kranken und Sterbenden*. Tübingen: Francke, 2006, 18.

⁴² Rudolf, Rainer: *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*. Köln: Böhlau, 1957, 56.

THROUGH THE EYE OF THE NEEDLE

THE VISUAL TRACES OF THE IMPACT OF THE ARS MORIENDI IN A CIRCA 1600 FLEMISH STILL LIFE

In my essay, I examine the influence of the allegorical depictions of earthly riches and a bad death from the illustrations of the late medieval *Ars moriendi* in connection with a circa 1600 Flemish still life held in the Museum of Fine Arts in Budapest. In the foreground of this composition, which was arranged in a manner common at the time, there is a table filled to overflowing with the treasures of this world, while in the background the scene of the death of a miser can be seen. On the basis of its formal characteristics, this type of picture, including the painting in question, can be linked to the late 16th century-early 17th century culture of Antwerp. The affectation of the composition, the characteristic play of the pictorial structure and the analysis of the background scene sheds light on the fact that the impact of the *Ars moriendi*, which had been rediscovered in the second half of the 16th century, can be clearly demonstrated in the pictorial motifs of the still life in question.

The art of a good death, the literary and pictorial genre of the *Ars bene moriendi*, was originally created in a period that was pervaded by the oppressive everyday presence of an unexpected and often violent death. However, the people of the Netherlands lived amongst somewhat calmer circumstances during the intensive use of the pictorial motifs of the *Ars moriendi*, even if the typical senseless devastation of the wars before 1600 were still vivid in their memories. At the very end of the 16th century, the southern areas as well as that of Antwerp, which is relevant to us, were characterized by an economic upswing and cultural heyday. The joy of wealth and prosperity appeared even in the works of art in this period, while at the same time they viewed this greatly sought after fortune with angst and fear. The rediscovery of the *Ars moriendi* may lay behind this particular ambivalent relationship, and this is shown by certain motifs in the background of the still life being examined.

The analysis of this painting that shows a vivid connection with the political, economic, religious and cultural fabric of the time and place, as well as a link with the traditions of the Late Middle Ages, provides an opportunity for us to understand the everyday desires and anxieties of the affluent citizens of Antwerp in the decades around 1600, which brought to life the Flemish genre of the *moralizing still life*.

BORZ ZSÓFIA

MAGYAR ZENESZERZŐ-ÁBRÁZOLÁSOK IKONOGRÁFIÁJA A 19. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN

A zenei élethez kötődő képzőművészeti alkotások között számos portrét találunk, melyek úgy a képzőművészet, mint a zenetörténet szempontjából fontosak. Magyarországon a 19. század közepétől kezdődött az a fajta művészkultusz, amelynek köszönhetően a politikusok, egyházi személyek és tudósok arcképei mellett egyre több művészt, köztük zeneszerzőket is megörökítettek a festők, a grafikusok és a szobrászok.¹

A megrendelők igényei befolyásolták az elkészült műalkotásokat. A 19. század második felében az egyik legelterjedtebb lap a *Vasárnapi Ujság* volt, amely Magyarország történetének egyik leggazdagabb képi forrása lett. Jelentős mértékben járult hozzá többek között a zenei élet nagyjainak a képzőművészet eszközeivel való megörökítéséhez is. A hetilap külföldi minták alapján a címlapon fametszetekkel kiegészített cikkeket közölt a jeles személyekről, így a zenei élet kiemelkedő alakjairól is.²

A korszak meghatározó zenei oktatási intézményének, a Nemzeti Zenede művészetpártoló tevékenységének is köszönhető, hogy a 19. század második felében megnőtt a zeneszerző-képmások száma. Az 1850-es évektől az akkor még pest-budai Hangászegylet néven működő intézmény feladatának tekintette, hogy a zenei élet magyar, illetve hazánkba látogató külföldi előadóművészek arcképeit megörökíttesse és gyűjtse. A művek többségét a Zenede dísz- és tantermeinek falaira szánták, néhányat pedig a Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka számára rendelték. A törekvésük egybevág a Nemzeti Múzeum 1840-es évektől induló igyekezetével, miszerint a Képcsarnok portrégyűjteményét művészonarcképekkel és ismert magyar személyek képmásaival kívánták gyarapítani. A 19. századi intézményi szinten működő mecenatúra, a Nemzeti Zenede művészetpártoló tevékenysége, illetve a Zenede és a Magyar Nemzeti Múzeum kapcsolata a kor kultúrtörténetének egy fontos részlete, a zene- és a képzőművészet összefonódásának kiváló példája.

A megrendelők igénye szerint különböző ábrázolások készültek, az egyéni portréktól egészen a többszereplős, nagyobb társaságot felvonultató jelenetekig. A tanulmányban a portrék ikonográfiai típusai kerülnek bemutatásra néhány kiragadott, jellemző példán keresztül, különös tekintettel azokra a nem mellkép-típusú ábrázolásokra, amelyek valamilyen módon utalnak az ábrázolt tevékenységére is. A kiválasztott művek csupán egy szeletét jelentik az összes zeneszerzőportrétnak, hiszen a teljességre való törekvés szinte lehetetlen. Csak Liszt Ferencről több száz portrét ismerünk Csatkai Endre kutatásaiból, aki először listázta a Liszt-portrékat.³

Fontos megjegyezni, hogy a korban a zenei élet jeles képviselőinek munkássága igen szerteágazó volt, a különleges tehetséggel megáldottak nemcsak zeneszerzéssel foglalkoztak, hanem kiváló előadóművészek, karmesterek vagy épp tanárok is voltak. Gondoljunk csak Liszt Ferencre, aki a zeneszerzés mellett zongoraművészként is maradandót alkotott, vagy Erkel Ferencre, aki a Nemzeti Színház első karnagya volt. Mégis a zenetörténet szempontjából elsősorban zeneszerzőként tartjuk őket számon. A képzőművészek a nem hagyományos portrékon az attribútumok segítségével utaltak arra, hogy az ábrázolt milyen minőségben – zeneszerzőként, előadóművészként, vagy épp karmesterként – jelenik meg.

Az 1850-es évektől a közéleti szereplők portréinak száma tömeges méreteket öltött. Megörökítettek minden olyan ismert embert, aki személyével vagy munkásságával hozzájárult a haza felvirágoztatásához. A *Vasárnapi Ujságban*, amely 1854 és 1921 között működött, a címlapokon külföldi példák nyomán az arisztokratákról, politikusokról, művészekről, tudósokról, orvosokról és egyházi személyekről szóló vezércikkek kiegészítőjeként portré-metszeteket is közöltek.⁴ A képmások hasonló beállítást követnek, mint a hagyományos mellképábrázolások. A több metsző és grafikus között két alkotó tűnik ki: Rusz Károly és Pollák Zsigmond. Előbbi 1857-től, utóbbi 1865-től volt a *Vasárnapi*



1. kép: Marastoni József: Mosonyi Mihály, 1861 (Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, ltsz 5230, Fotó: © Magyar Nemzeti Múzeum)

Ujság illusztrátora. A hetilap hasábjain, – többek között – Rusz Károly fametszetei közül *Dobozy Károly* (1864), *Fogarasi János* (1864) és *Thern Károly* (1868) míg Pollák Zsigmond grafikái közül *Joachim József* (1879), *Huber Károly* (1885) és *Bartalus István* (1899) arcképe kapott helyett. A példából látszik, hogy nemcsak a legnevesebb zeneszerzőket, hanem a kevésbé ismert komponistákat is megörökítették a folyóiratban.

A számtalan példa közül kiemelkedik néhány képzőművész, akik több zeneszerzőről is készítettek portrét. A '40-es és '50-es években a mellképek számát jelentős mértékben növelték többek között Barabás Miklós, a kor egyik legkiválóbb és legkeresettebb portretistájának kvalitásos munkái, például *Erkel Ferencről* és *Szekely Imréről* készült grafikái. Marastoni József számos ismert 19. századi magyar személyiség között zeneszerzőket is megörökített litográfiáin, amelyek arcképcsarnokokat gazdagítottak az 1850-es évek végén és a '60-as években. *Erkel Ferenc* és *Mosonyi Mihály* arcképe (**1. kép**) fénykép-szerű valósághűséggel, egységes formátummal és kivágattal készült, és Marastoni többi litográfált portréjának sémáját követi. A század utolsó évtizedeiben Stróbl Alajos szobrai, például *Hubay Jenő* és *Erkel Ferenc* büsztje gazdagítja az ábrázolások sorát.⁵

A hagyományos mellképeken csak az ábrázolt kap helyet, a háttér többnyire semleges. Ikonográfiai vizsgálat szempontjából sokrétűbb az az



2. kép: György Giergl Alajos: *Erkel Ferenc*, 1855 (Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, ltsz. 210, Fotó: © Magyar Nemzeti Múzeum)

anyag, amely eltér a hagyományos büszt formától. Jellemzően ezeken a reprezentatív portrékon az ábrázoltakat az attribútumaikkal – hangszerrel, kottával, tollal –, tevékenységük egyértelmű jelképeivel láthatjuk. Ikonográfiai szempontból többféleképpen is csoportosíthatók a műalkotások. A következőkben egy olyan lehetőséget vizsgálunk, mely szerint a zeneélet kiválóságait egyfelől zeneszerző mivoltukban – ihletett állapot, komponálás, kész műveik mellett –, másfelől karmesterként vagy előadóművészként jelenítették meg a képzőművészek.

Fontos csoportot alkotnak azok a portrék, amelyeken a zeneszerzők elmerengenek alkotás előtt vagy közben. Ezek között ikonikus festmény például György Giergl Alajos *Erkel Ferenc* portréja, amelyet 1855-ben festett Pejachevich János gróf megrendelésére.⁶ (**2. kép**) A portrét a gróf a Nemzeti Zenedének ajándékozta, miután a Zenede az 1856. február 16-án tartott választmányi ülésén Szekrényessy József egyleti titkár javasolta, hogy az Egressy emlékalapítványból fennmaradt összegből készíttessenek egy Erkel portrét, vagy az igazgató választmány tagjának, Pejachevich grófnak a birtokában lévő arcképet vegyék meg. Az ajándékként átadott festményt Prónay Gábor, a zenei választmány elnöke küldte tovább Kubinyi Ágoston múzeumigazgatónak.⁷ Kubinyi köszönőlevelében kiemelte, hogy nem ez az első alkalom, hogy „a budapesti hangszegyleti zenede bebizonyítja, mennyire iparkodik a tudományok és művészetek fejlesztése által leginkább elérhető nemzeti művelődést előmozdítani, és mennyire át van hatva azon meggyőződéstől,



3. kép: Barabás Miklós: Egressy Béni, 1852 (Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, ltsz. 132, Fotó: © Magyar Nemzeti Múzeum)

hogy hazai intézeteink csak kölcsönös gyámolítás által virágozhatnak fel valóban”.⁸

Erkel a festményen vörös bársony felöltőben, zöld huzatú karosszékekben ül asztala mellett, jobb kezében lúdtollat tart, bal kezével könyököl és a fejét támasztja. Kész művei, a Báthory Mária, Hunyadi László mellett egy készülő zenemű kottája is az asztalon fekszik. A háttérből Beethoven mellszobra sejlik elő. A festmény kompozíciójának előképe a reneszánsz idejére mutat vissza, amikor is a négy vérmérséklet szerinti melankóliát nem csak a szomorú kedélyállapotú emberekre értették, hanem az értelmes és gondolkodó személyek temperamentumával is összefüggésbe hozták. Kiváló példája Albrecht Dürer *Melancholia* rézmetszete (1514), melyen mind a két előbb említett típust ábrázolta. A melankolikus alkotó jellemzője,

hogy magába fordul, a belső felé összpontosít a művészet minél tökéletesebb létrejöttéhez.⁹ A metszet alapján kétségtelen, hogy Györgyi a zeneszerzőt a reneszánszban is előforduló melankolikus művész típusához hasonlóan jelenítette meg.

Az elgondolkodó művészképmások között nem egyedülálló Györgyi Giergl kompozíciója. Korábban, 1846-ban *Liszt Ferencről* készült Joseph Kriehuber grafikája.¹⁰ Liszt asztalon könyököl, keze alatt kottapapír, amelyre aktuális művét rögzíti. Tekintete Erkelhez hasonlóan a távolba réved, elgondolkodik, fejét a kezével támasztja. A könyöklő, gondolkodó kéztartásra a 20. század elején is találunk példát. Wellmann Róbert *Koessler Jánosról* 1912-ben készült grafikáján bár kisebb a kép kivágata, mégis láthatjuk, hogy a zeneszerző jobb kezével a fejét tartja, Liszthez és Erkelhez hasonlóan. Eltérő azonban, hogy Koessler nem magába mélyedve látjuk, hanem bár elmereng, szembenéz a nézővel, kitekint a képből.¹¹ Erkel portréjának ikonográfiája a kompozíció vizsgálatánál összetettebb. A jelképekkel teli festményen a ruházat is üzenetet hordozhat. A fekete-vörös színösszeállítás a francia forradalomból származik, Magyarországon a reformkor és a forradalom színe. Ilyen viseletben elsőként Széchenyi Istvánt ábrázolták, majd egyre több politikus és művész szerepel ezekben a színekben a portréikon.¹²

Egy további fontos részlet az olajképen a kották mögött a háttérben előtűnő Beethoven szobor. Beethoven alakja a zeneszerző portrékon kiemelt jelentőséggel bír, gondoljunk csak Josef Danhauser

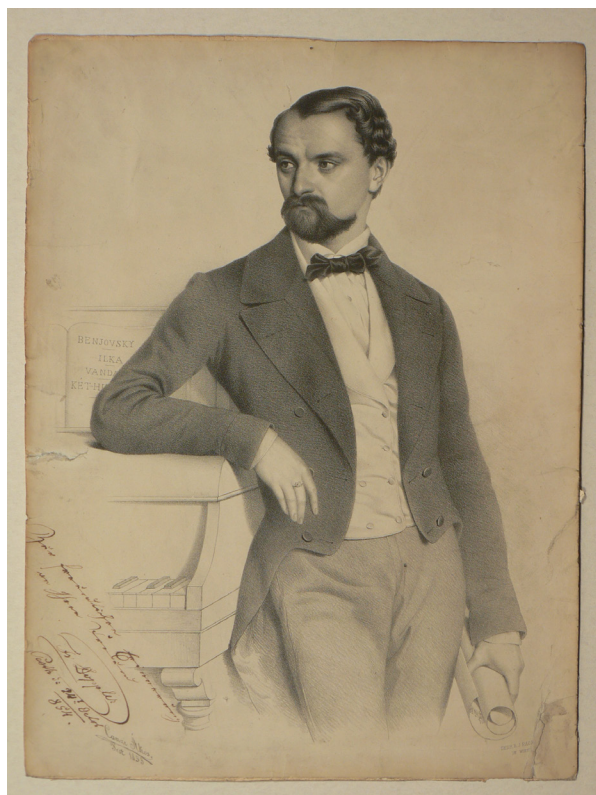


4. kép: Ipoly Sándor: *Erkel Ferenc géniusza*, 1897 (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. 1513, Fotó: © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria)

Liszt a zongoránál című festményére (1840), amelyen Beethoven apoteózisa jelenik meg.¹³ Az a fajta szinte vallásos kultusz, ami körbelengi Beethoven alakját a 19. századi zeneszerzők és képzőművészek körében, igen gyakori volt. Az 1827-ben bekövetkezett halála után ez még inkább megerősödött, a romantikus nemzedék szinte minden tagja tisztelte Beethovent.¹⁴ Azonban a német zeneszerző kultuszának és képzőművészeti alkotásokon való jelenlétének kifejtése egy külön témakör, amelyhez a jelen tanulmány keretei kevésnek bizonyulnak.

A zeneszerzőket munkájuk közben bemutató portrék másik csoportját az alkotás folyamatát megörökítő arcképek jelentik. Ezeken a (főként) festményeken nem az ihletkereső, melankolikusan elgondolkozó, hanem a már ihletett, komponálásra kész, olykor hazafias lelkiületű zeneszerzők jelennek meg. Jellemzőjük, hogy asztalnál ülnek, előttük kotta, kezükben pedig lúdtoll van. Egyik legszebb példája Barabás Miklós *Egressy Béniről* 1852-ben készített félalakos olajképe. (3. kép) A festményen egy határozott zeneszerzőt látunk, aki kezében tartja a tollát és a kottalapokat. A finoman festett portrén Egressy felfelé tekint, arcát erős fény világítja meg, egyfajta isteni jelként. Ez az ikonográfiai típus a 19. században a művelt, értelmiségi művészberek sajátja, akik intellektuális, szellemi munkát végeznek. Hasonló ábrázolásokat találhatunk írók, költők és politikusok arcképein is.¹⁵

Egressy előtt, az asztalon nyugvó egyik kottalapról leolvasható a mű címe: „*Csalogány*”. A *Csalogány búcsúja* c. dal a zeneszerző egyik kedvenc énekesnőjének, Hollósy Kornéliának szól, akit akkoriban a „nemzet csalogánya”-ként emlegettek.¹⁶ Nemcsak az említett dal zenéjét, hanem szövegét is a művésznőnek írta Egressy 1850-ben. A művet allegorikusan értelmezhetjük Hollósy búcsújának,



5. kép: Canzi Ágost Elek: Doppler Ferenc, 1853 (Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, Budapest, ltsz. Gr 01, Fotó: © Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont)

ugyanis 1850. április 2-án került sor utolsó pesti fellépésére hosszú külföldi utazása előtt. A másik kotta, amelyet Egressy a kezében tart, egy korábbi művét hordozza. A „*Hontalan*” című instrumentális darab 1840 előtt íródott, tehát jóval korábban, mint ahogy a portré elkészült.

Egressy Béni 1851 nyarán hunyt el. A Nemzeti Zenede 1851. december 5-i választmányi ülésén Szekrényessy József javasolta, hogy állítsanak maradandó emléket a magyar zeneélet kiemelkedő egyéniségének. A Zenede választmánya 1852 nyarán Kubinyi Ágostont bízta meg, hogy rendelje meg Barabás Miklóstól a zeneszerző reprezentatív, életnagyságú portréját.¹⁷ A festőművész 1855-ben elkészült arcképét a Nemzeti Múzeum állandó tárlatán állították ki.¹⁸ A költségek fedezésére aláírási íveket bocsájtottak ki. Barabás Miklós munkájának kifizetése után a fennmaradó összeget a pénztár külön kezelte mindaddig, míg az igazgató választmány más honi énekest vagy zeneművészt érdemesnek nem ítél arra, hogy a Képcsarnok számára a pénzmaradványból lefestesse.¹⁹ 1887-

ben – tekintettel az alapítvány már csekély összegére – az alapot megszüntették, a fennmaradó összeget pedig a Zenede pénztárába helyezték át.²⁰

Kunwald Cézár, aki 1929-ben adta ki a magyar zeneszerzők arcképeinek kőrajz-sorozatát²¹, 1908-ban *Dohnányi Ernőt* olajképen is megörökítette.²² A zeneszerző asztalnál ül, karfás székében hátra dől. A sötét tónusú festményen a fiatal Dohnányi világos arca, illetve az ölében tartott ötvonalas kottalap kapja a legnagyobb hangsúlyt, így Kunwald a festői hatásokkal is a zeneszerző alkotó tevékenységére utal. A komponista, hasonlóan Egressy Bénihez éppen elmereng az alkotás közben. Kezét egészen lelógatja maga mellett, és elgondolkozva, de határozott tekintettel maga elé néz.

Zeneszerzés közben jelenik meg Ipoly Sándor nagyméretű olajfestményén *Erkel Ferenc* (1897). (4. kép) A festmény igen összetett ikonográfiai rendszerű. A kép felső részén bal oldalán láthatjuk az idős zeneszerzőt egy zongora és asztal között ülve. Az asztalon papírlapok, tintatartó, kezében egy lúdtoll, amellyel épp papírra veti gondolatait. Ezen a nagyszabású festményen Erkel belső gondolata, inspirációs forrása és géniusza is megjelenik. Baloldalon lent az idős ember lantjával egy ősmagyar regös, aki Erkel magyar motívumokban bővelkedő zenéjére utal. A kép alján egy vonósenekar elevenedik meg. A vonósok muzsikájából bontakozik ki Erkel géniuszát megtestesítő, félmeztelen, kék színű hegedülő nőalak. A kép jobb felső részén a kék homályból előtűnő két alakot Bánk bánnal és a megőrült Melindával azonosítják.²³ A zenekar megfestése a kép alján a zenekari árokra utal, míg a két szereplő a képzeletbeli színpadon jelenik meg. Ipoly festményének alsó része és jobb oldala egy-

fajta vízió, amely kiegészíti Erkel teljesalakos portréját.

A portrék másik típusát azok a művek alkotják, amelyeken már csak a kész kották láthatók a zeneszerzők mellett. Példaként Canzi Ágost Elek két alkotását figyeljük meg. *Doppler Ferenc* fuvolavirtuóz és zeneszerző zongorán könyököl, a kottatartóra helyezett nyitott kotta címlapján pedig főbb operáinak címét olvashatjuk: *Benjovszky* [Benyovszky] (1847), *Ilka* (1849), *Vanda* (1850) és a *Két huszár* (1853). **(5. kép)** *Erkel Ferenc* asztal mellett ül, rajta művei: a *Báthori Mária* (1840), a *Hunyadi László* (1844), és a *Bánk bán* (1861). Mindkét grafika abban az évben készült, amikor a portréjukon megjelenített utolsó elkészült operájuk is, a Doppler-kép 1853-ban (*Két huszár*), míg az Erkel-kép 1861-ben. A két zeneszerzőt hasonló beállításban láthatjuk, elégedetten könyökölnek a munkáik (a kották) mellett. Ez a kompozíció – függetlenül attól, hogy a zeneszerző

a zongoránál áll vagy az asztalnál ül –, diadalmas nagyságukban mutatja be az ábrázoltakat. Ezt a hatást fokozza Erkel portréján a kottáira támasztott babérkoszorú is, amely már az ókortól a dicsőség jelképeként értelmezhető.

Az ikonográfiai vizsgálat során külön típust alkotnak azok a művek, amelyeken nem zeneszerzőként emlékeztek meg az ábrázoltról. 1878-ban Bartay Endre, a Nemzeti Zenede igazgatójának javaslatára a közgyűlés megszavazta, hogy rendeljenek egy életnagyságú *Liszt Ferenc* portrét. A kép elkészítésével Than Mór festőművészt bízták meg. Az idős Liszt reverendában áll zongorája előtt, bal kezét a kottatartón lévő kottán tartja, jobbáiban karmesterpalcáját fogja. A zongorán egy piros-fehér szalaggal megkötött babérkoszorú fekszik a génius elismerésének jeléül.²⁴ A kottatartón látható *Szent Erzsébet legendájának* kottája többletjelentést hordoz, ugyanis a megrendelőre, a Nemzeti Zenedére utal. Liszt az intézmény huszonöt éves jubileumának alkalmából 1865. augusztus 20-án, a pesti Vigadóban tartott ünnepségen vezényelte az általa szerzett oratóriumot.

A festményt 1878. március 25-én fényes ünnepség keretében leplezték le Liszt Ferenc jelenlétében.²⁵ Bár a választmány elsősorban a Történelmi Képcsarnok számára rendelendő arcképek finanszírozására hozta létre az Egressy-alapot²⁶, a Zenede dísztermébe szánt Liszt-portrét is ebből a keretből fizették ki. Idővel azonban mégis a Nemzeti Múzeum tulajdona lett a festmény, ugyanis 1933-ban a zenei intézmény anyagi nehézségei miatt könyvtárának egy részét, illetve a tulajdonát képező három festményt (Than Mór: *Liszt Ferenc*, *Lieder Frigyes*; *Hollósy Kornélia*, ismeretlen művész: *Lavotta János*) felkínálta megvásárlásra a Múzeum Zenetörténeti Osztályának.²⁷



6. kép: Kiss Bálint: Székely Imre, 1851 (Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, ltsz. 180, Fotó: © Magyar Nemzeti Múzeum)

Az előadóművészt zongora mellett bemutató képeknek az egyik legszebb példája Barabás Miklós 1847-ben festett *Liszt Ferenc* portréja. Liszt magyaros ruhában, diadalmas pózban támaszkodik a díszesen faragott zongorára. Az emblematicussá vált térkép elkészülését Kubinyi Ágoston kezdeményezte Liszt első pesti hangversenye után. A nagyméretű reprezentatív festmény a Nemzeti Képcsarnok Egylet közvetítésével közadakozásból készül el, majd 1849. október 14-én került a Múzeum tulajdonába.²⁸

Kiss Bálint festményén *Székely Imre* (1851) (6. kép) karba tett kézzel egy Beregszászy zongorának támaszkodik. Test- és kéztartása Liszthez hasonlóan magabiztosságot sugall. A zeneszerző mögül kiszűrődő fény dicsfényként lengi körül Székely alakját. A zongorán néhány kottát látunk, egyik gerincéről leolvashatjuk Beethoven nevét. Ahogy Györgyi Giergl Erkel portréján helyet kapott Beethoven büszke, a Székelyről készült olajképen is különös jelentőséggel bír a német zeneszerző kottája. Itt is a 19. században virágzó Beethoven-kultusz megnyilvánulásáról van szó. Székely repertoárjában is szerepelt Beethoven, így ezért sem véletlen, hogy a róla készült festményen is helyet kapott a nagy előd kottája. Hubay Jenő nemcsak szerzeményeiről, hanem hegedűjátékáról is híres volt. Balló Ede reprezentatív festményén (1904) magához ölelve a kezében tartja a hegedűjét. Elegáns ruhában, komoly tekintettel áll a néző előtt. A képet a háttér zöldes atmoszférája hatja át, mely különleges hatást kelt. Az erős zöld háttérrel Vidovszky Béla (1883–1973) a Hubay palota zöld szalonját ábrázoló olajképe, és maga a Duna-parti palota reprezentatív szobája juthat eszünkbe.²⁹ Hubay portréja jelenleg a Zeneakadémia Tanácstermét díszíti.

A bemutatott példák jól érzékeltetik a portrék típusainak sokszínűségét. A *Vasárnapi Ujság* megrendelésére nagy számban készültek hagyományos mellképek híres és kevésbé népszerű zeneszerzőkről is, ez esetben a felismerhetőség volt a lényeg. Az Európa-szerte ismert zeneszerzők és előadóművészek, mint Liszt Ferenc, Erkel Ferenc, Egressy Béni, Dohnányi Ernő vagy Hubay Jenő portréit a képzőművészek összetettebb ikonográfiával készítették el. A folyóiratok, magánszemélyek megrendelése mellett a Pest-budai Hangászegylet, később Nemzeti Zenede néven működő intézmény mecénási tevékenysége az egyik legszámtalavobb. A zenei iskola megrendelésére készült elemzett alkotások a magyar 19. századi képzőművészet kimagasló portréi.

Ikonográfiájuk alapján többféleképpen csoportosíthatjuk a zeneszerzőportrékat. A fentebb bemutatott típusok a legtöbb esetben az ábrázoltat, mint zeneszerzőt mutatják be. Az alkotó folyamatot különböző fázisokra bonthatjuk, kezdve az ihletszerzéssel, a melankolikus elgondolkozással, a tényleges alkotáson át egészen a kész művekért kijáró dicsőítésig. Külön kiemelendő, hogy a zenei élet nagyjait nemcsak zeneszerzőként, hanem előadóművészként, karmesterként is megörökítették, tovább gazdagítva az ábrázolásaik sorát. A 19. században igen nagy tisztelet járt a művészeknek, akiket példaként állítottak a következő nemzedékek elé, így igyekeztek méltóképpen ábrázolni, reprezentálva intellektuális munkájukat.

JEGYZETEK

¹ Rózsa György: Arcképfestészet. In: Szabó Júlia – Széphelyi F. György (szerk.): *Művészet Magyarországon 1830-1870 I.* Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1981, 115–118; Szvoboda Dománszky Gabriella: A nemzeti művészet mint feladat és eszmény: Portré. In: Sisa József – Papp Júlia – Király Erzsébet (szerk.): *A magyar művészet a 19. században: Képzőművészet.* Budapest: Osiris Kiadó, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2018, 371–378.

² Révész Emese: Populáris grafika, könyv- és folyóirat-illusztráció. In: Sisa József – Papp Júlia – Király Erzsébet (szerk.): *A magyar művészet a 19. században: Képzőművészet.* Budapest: Osiris Kiadó, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2018, 392–397.

³ Csatkai Endre: Liszt arcképei a művészettörténelemben. *Magyar Művészet* 12 (1936), 6. sz., 172–177; Kovács, Imre: The Portrait of Liszt as an Allegory of the Artist in Ary Scheffer's Three Magi. *Studia Musicologica* 49 (2008), 1–2. sz., 91–104.

⁴ Radnóti Sándor: Magyar folyóiratillusztrációk 1849–1867. In: Szabó Júlia – Széphelyi F. György (szerk.): *Művészet Magyarországon 1830-1870 I.* Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1981, 151–152.

⁵ Stróbl Alajos: *Hubay Jenő*, é.n., gipsz, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 6430; Stróbl Alajos: *Erkel Ferenc*, 1882, gipsz, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 6422.

⁶ B. Bakay Margit: *A biedermeier kor elfelejtett festője: Györgyi (Giergl) Alajos*. Budapest: Sárkány Nyomda, 1938, 33.

⁷ Sz. Farkas Márta: A Nemzeti Zenede képzelt galériája – Festmények, szobrok, síremlékek, érmek. In: Tari Lujza – Sz. Farkas Márta (szerk.): *A Nemzeti Zenede*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005, 303–304.

⁸ Kubinyi Ágoston levele báró Prónay Gábornak 1856. március 25-én, Alapítványi levelek 1856, No. 201.

⁹ Sinkó Katalin: Sírva vigad a magyar... A melankolikus magyar alkat a 19. századi hazai művészetben. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok a nemzeti romantika világából*. Budapest: Püski, 2005, 75–76.

¹⁰ Joseph Kriehuber: *Liszt Ferenc*, 1846, litográfia, papír, Zenetörténeti Múzeum, ltsz: 2015.3.1

¹¹ Wellmann Róbert: *Koessler János*, 1912, litográfia, papír, Zenetörténeti Múzeum, ltsz: 10.055

¹² Baranyi Anna: Erkel Ferenc portrék a 19. századi képzőművészetben. In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez: Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012, 97–98.

¹³ Sinkó 2005, 76.

¹⁴ Kovács Imre: Beethoven apoteózisa Josef Danhauser Liszt a zongoránál című képén. *Ars Hungarica* 39/Supplementum. (2013). Tanulmányok Kelényi György köszöntésére, 2013, 164–171.

¹⁵ Például: Barabás Miklós: Arany János (1856); Anton Einsle: Kölcsey Ferenc (é.n); Barabás Miklós: Vörösmarty Mihály, (1836).

¹⁶ Hollósy Kornéliát több szerepe is összekapcsolja Egressyvel, többek között ő volt a Bánk bán első előadásában 'Melinda'.

¹⁷ Kubinyi Ágoston a Nemzeti Múzeum igazgatása mellett többek között a Nemzeti Zenede igazgató választmányának tagja is volt 1851-től 1873-ban bekövetkezett haláláig.

¹⁸ Választmányi jegyzőkönyv, 1855. január 31-én, In: *A pestbudai hangászegyleti választmányi jegyzőkönyve, 1850. március 27-től bezárólag 1859. május 19.*, Pest.

¹⁹ Mátray Gábor (szerk.): *A pestbudai Hangászegyesületi Zenede évkönyve 1852. évre, XIII-dik év*, Trattner-Károlyi, Pest, 1853, 143.

²⁰ *Választmányi jegyzőkönyv*, 1887. október 23-án, Választmányi jegyzőkönyvek, 1887.

²¹ A nyolc zeneszerző: Bartók Béla, Dohnányi Ernő, Hubay Jenő, Kerner István, Kodály Zoltán, Koessler János, Michalovich Ödön, Weiner Leó.

²² A festőt és a zeneszerzőt rokoni szálak fűzték össze, hiszen Dohnányi első felesége, Kunwald Elza a festőművész húga volt.

²³ Sinkó Katalin: Állami műpártolás. In: Nagy Ildikó (szerk.): *ARANYÉRMEK, EZÜSTKOSZORÚK, Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1995/1, 381.

²⁴ Sz. Farkas 2005, 308–310.

²⁵ Vajdafy Emil: *A József főherceg őfelségének fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede története az intézet 50 éves jubileuma alkalmára*. Budapest: Atheneum R. Társulat Könyvnyomdája, 1890, 85.

²⁶ Mátray 1853, 143.

²⁷ Dr. Isoz Kálmán főkönyvtárnok levele Dr. Hóman Bálint vallás- és közoktatásügyi m. k. miniszter úrnak 1933. december 1-jén, Magyar Nemzeti Múzeum, 49-1933.XII.1.

²⁸ Radnóti Klára: *Liszt Ferenc és a Nemzeti Múzeum*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 2011, 2–3.

²⁹ Vidovszky Béla: *Hubay palota zöld szalonya*, 1920-as évek, olaj, vászon, magántulajdon.

ICONOGRAPHY IN THE DEPICTION OF HUNGARIAN COMPOSERS IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

There are numerous portraits related to musical life amongst works of fine art, and these are important from the perspective of both art and musical history. Veneration of artists began in Hungary in the middle of the 19th century, and due to this an increasing number of artists, including composers, were immortalized by painters, graphic artists and sculptors in addition to their works on politicians, religious leaders and scientists.

The variety of iconography in these portraits is presented through a few selected characteristic examples, with particular consideration of depictions that also refer to the activity of the subject in some way. The work of the outstanding representatives of musical life in this period was quite diverse. Musicians gifted with extraordinary talent did not only compose, but were also outstanding performers, conductors and even teachers. It is enough to mention Franz Liszt, who in addition to composing also made a lasting impression as a pianist, or Ferenc Erkel, who was the first conductor at the National Theater. The visual artists included attributes in these non-traditional portraits, making allusions through how the subject is depicted – as a composer, performer or conductor.

The clients also influenced the iconography of the portraits that were created. A great number of traditional half-length portraits of both renowned and less popular composers appeared in the *Vasárnapi Ujság* (*Sunday News*), where the ability to recognize them was the most important aspect. In contrast to this, the portraits of well-known composers and performers such as Franz Liszt, Ferenc Erkel and Béni Egressy were made by artists using more complex iconography due to the patronage, amongst others, of the institution operating under the name of the Pest-Buda Musical Association, later the National Conservatory.

DSUPIN LUCA

MUNKÁCSY MIHÁLY GOUPIL-KORSZAKA

GONDOLATOK A MODERNIZMUS, A FOTOGRAFIA, A SZÍNHÁZ ÉS A FESTÉSZET ÖSSZEFÜGGÉSEINEK TÜKRÉBEN

„[...] megfestette akkor az Éjjeli csavargók című képét, amelyen csaknem ugyanazok az alakok vannak, mint a Siralomházon.”¹

„Munkácsy olyan eredeti, hogy önmagát se utánozhatta.”²

Munkácsy Mihály (1844. február 20., Munkács – 1900. május 1., Endenich, Bonn) 1870-es években készült, főként párizsi tartózkodása során alkotott képeit Adolphe Goupil (1806, Párizs – 1893, Párizs) műkereskedővel való együttműködése kapcsán kezdem el vizsgálni. Goupil nevét a Munkácsyval foglalkozó szakirodalom ritkán és érintőlegesen említi, jóllehet ő vezette be a korabeli művészeti élet központjába, Párizsba, miután a festő 1870. május 20-án megkapta a Szalon³ egyik aranyérmét.⁴ A 19. század második fele a máig modern értelemben vett festők mellett a konzervatív (vagy talán: más-hogy modern) festőinek művészetét is képviseli – Munkácsy egy közülük. Esetükben olyan alkotókról beszélünk, akik korukban népszerűek voltak, mégis a művészettörténet kis túlzással máig másodrangúként kezeli őket, lévén, hogy mind tanulói, mind önálló alkotói pályaszakaszaikban hagyománykövetők voltak, tehát *látzólag* látás- és gondolkodásmódjukban festészetükkel folytonosságot tartottak fent, nem úgy lázadtak és nem úgy voltak újszerűek, mint egy-egy impresszionista. Így a diskurzusban életpályájuk kevésbé tűnt érdekesnek, elemzendőnek. A művészettörténetírás e témára vonatkozó vakfoltját ellensúlyozzák többek között Patricia Mainardi, Stephen Bann és Robert Verhoogt művészettörténészek hiánypótló gondolatai. Ugyanis az ő nevükhöz fűződik a modernizmus kutatása a konzervatív festők művészetén keresztül, ami a 19. századi festészet vizsgálatának egyik legújyszerűbb és érdekesebb nézőpontja.⁵ Olyan művészeket kutattak a kor művészetszervezői életének tendenciáival való összefüggésben, akik akadémiai rendszerben kaptak képzést és képezték magukat. A fotográfia feltalálása után, festészetük lépéstől-lépésre került kölcsönhatásba az új technikával (melynek feladatköre esetükben körülbelül a dokumentálástól a komponálási segédeszközig tartott), ami a vizuális világ fejlődésére összességében látványosabb hatással volt, mint például az impresszionista vagy neoimpresszionista irányzatok, hisz ezek szinte kizárólag a festészeti látásmód kérdéseinek határában belül mozogtak. A konzervatívok észrevétlenül úgy formálták a közízlést, hogy közben műveik az ipari méreteket öltő nemzetközi műkereskedelem és reprodukciók kiadásának idején a kereskedők és vásárlók igényét is kiszolgálták – természetesen úgy, hogy festészetük lényegi sajátosságaiból nem engedtek, s a Szalon által legitimizált, annak meghatározó művészei is voltak egyben.⁶ Képeik elővételezik a film esztétikáját, komponálási módszereit. Kompozícióik fellélegeznek, alkotói látásmódjukon még érzékelhető a romantikában gyökerező teatralitás, az 1840-es évek forradalmi után az egyszerű népet ábrázoló, legtöbbször realista jelzőt hordozó képeiken pedig kevésbé a múlt történelmét, mint a jelen hőseit és hétköznapi embereit ábrázolják – a fotográfia eszközeinek segítségével, hiszen általa modelleket és különféle motívumokat örökítenek meg, melyeket később többször felhasználnak vásznaikon. Paul Delaroche (1797–1856), Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Ernest Meissonier (1818–1891), Jules Breton (1827–1906) és Lawrence Alma-Tadéma (1836–1912) olyan Goupil által is foglalkoztatott művészek, akiknek festészete fontos adalékokkal szolgál Munkácsy művészetének megértéséhez. Ez az öt név több mint húsz festői életmű szemlélése után vonta magára a figyelmemet,⁷ mert pályáikban olyan motívumok ismétlődtek, melyek egyenes ági leszármazottjának tekinthető Munkácsy életművének tárgyalt szakasza. Delaroche a történelmi képek zsánerszerű, pszichológiai

csúcspontot kimerevítő sajátos narrációja révén érdekes. Ő az első olyan művész, aki műveit a fotó segítségével *dokumentáltatta*, melynek eredményeképpen halála után a Goupil cég gondozásában megjelent a művészettörténet első monografikus műve.⁸ Beszédes tény, hogy tanítványai közül többen (Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Charles Nègres) a kor jeles fotográfusává váltak. Legkedvesebb növendéke Gérôme (aki 1870. május 20-án üdvözlétét és gratulációját küldte Munkácsynak az érem megnyerése után⁹) az új technikát már *segédeszközként* használta képeihez. Egyik kedvenc témája a Kelet volt, melynek motívumait (többek között épületeit és embereit) utazásai során fotókon dokumentáltatta, és azokat többször felhasználta festményein. Goupil több képet a későbbi metszetekben való reprodukálás szándékával rendelt tőle, mely a festőtől külön erre a célra szánt kompozicionális megoldásokat vont maga után, illetve a színek egymáshoz való viszonyára is hatással lehetett. A korabeli művészeti író és kritikus, Émile Zola jegyezte meg, hogy Gérôme nem csak magáért a műért, hanem a reprodukciós technikák vagy azok lehetőségének fényében alakította művészetét. A festmény mint egyszeri, megismételhetetlen, ily módon értékes, átlényegült, mely egyébként a modernizmus egyik legfőbb hozadéka.¹⁰ Gérôme kompozíciói mesteréhez képest azért jelentenek lépést a modernizmus irányába, mert teret hagy a rajtuk zajló jeleneteknek, hogy a néző képzeletére ily módon hasson, s azt foglalkoztassa, működésbe lendítse. Ezért festészetének örökösiként a filmszakma operatőreit tartják számon.¹¹

Breton a francia paraszti világ ábrázolása révén fontos, hiszen választott témáiban ő áll legközelebb Munkácsyhoz. Breton, Meissonier és Alma-Tadéma komponálási módszerei egy olyan korabeli divatra mutatnak rá, mely Munkácsynál is párhuzamra lel nem csak az 1870-es évek ikonikus képein (úgy mint a *Síralombház*, *Tépécsinálók*, *Éjjeli csavargók* vagy *Zálogház*), hanem akár a második és a köztudatban sokkal inkább forgó műkereskedőjével, Charles Sedelmeyerrel kötött szerződés után született franciás stílusú zsáner interiőrjeiben is. Jelen tanulmányban azonban Munkácsy művészetét nem műveinek Goupil által megrendelt ismétlései révén tárgyalom, hanem a képein megjelenő, ismétlődő figurális motívumok jelenségét vázolom fel, mely úgy tűnik, közelebb hozza számunkra a festőt, mintha többek között azon gondolkoznánk, hogy művészete milyen stíluskategóriába (romantika, realizmus, juste-milieu, történelmi festészet stb.) nyerhet besorolást.

Goupil 1870. május 17-től vásárolt rendszeresen Munkácsytól képeket, melyeket különböző kiadványaiban reprodukciókon jelentetett meg, továbbá az eredeti festményeiről másolatokat és redukciókat is rendelt tőle.¹² A Munkácsy művek esztétikai értelmezésében tehát fontos tényező a kor alkotói módszereinek és az alkotás céljának megismerése.

Kutatásom során több olyan forrással találkoztam, melyek alapján egyértelművé vált, hogy a fényképezés fontos szerepet játszott Munkácsy festészetében. Készülő képeihez düsseldorfi éveitől kezdve készíttetett fotótanulmányokat. Ennek egyik oka a költséghatékonyság lehetett, szemben az élő modellek bérezésével.¹³ A fotótanulmányok megfigyeléséből, valamint abból a tényből kiindulva, hogy Munkácsy sikeres, meggazdagodott festőként is használta ezt a technikát, arra a következtetésre jutottam, hogy elismerte, megszokta és szerette a fotográfia által kínált lehetőségeket. Nem csak reprodukciós hordozóként tekintett rá, hanem kitűnően állította be a fotón szereplő modelleket is. Hevesy Iván 1958-ban állapította meg, hogy Munkácsy nagyszerű fotós lett volna,¹⁴ valamint azt is tudjuk, hogy 1883-tól saját fényképezőgépe volt.¹⁵

Munkácsy festett figuráin érezhető a fotó legnagyobb sajátossága: a kimerevített pillanat időtlenségének megjelenítése a különféle modelleken, karaktereken keresztül. Habár egy kompozícióban szerepelnek, mindegyikükben fellelhető az individuum, a saját történet, ami többek között az egyalakos fotótanulmányok festményre való átemelésének köszönhető.

Farkas Zoltán írta: „Gyakran rajz helyett a fényképezéshez folyamadt. Erre a körülményre ki kell térnem, mert voltak, akik ezért nagyon hibáztatták őt. Oka [...] több féle volt. Fiatalságában az, hogy modellfizetésre nem telt, később az, hogy a modell csak rövid ideig szolgálhatott volna. Már a Lakodalmi hívogatókhoz, kora fiatalágának ehhez az első jelentősebb művéhez is használt fényképeket. Ha a fényképeket összehason-

lítjuk a kész festménnyel, azonnal feltűnik, hogy Munkácsy milyen géniálisan használta fel őket. Megelevenítette, átalakította, belevitte.”¹⁷ Tehát Farkas is alátámasztotta a tényt, miszerint Munkácsy már Düsseldorfban, az 1867-es *Lakodalmi hívogatók* című képhez készítettett tanulmányokat. A modellfotózás okát szintén a költséghatékonyságban látta, ugyanakkor nem tűnik meggyőzőnek az az állítása, hogy Munkácsy azért rendelt további fotókat, mert „a[z élő] modell csak rövid ideig szolgálhatott volna.”

Részben a békéscsabai hagyatékban, részben pedig a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria (továbbiakban MNG) Adattárában fellelhetők a *Síralomház*, *Tépécsinálók*, *Éjjeli csavargók*, *A falu hőse* és *Sztrájk* című képekhez felhasznált fotótanulmányok is. Ezek közül a *Síralomház*hoz készült képekről tudható, hogy azokat még Düsseldorfban a G. & A. Overbeck fényképész páros készítette, továbbá ismeretes, hogy *A falu hőse* című festményhez tartozó fotótanulmányok Kismegyerén készültek, és Kiszer Nándor fotográfus nevéhez fűződnek.¹⁸ (1. kép)

Munkácsy nem csak a modellek kiválasztásában és beállításában játszott szerepet, hanem a tanulmányok elkészítéséhez szükséges jelmezek beszerzésére is figyelt. Békéscsabán bekecset vett egy embertől az utcán, melyet *A falu hőse* című képhez használt fel.¹⁹ Kiadásjegyzékében számos helyen szerepelnek kosztümvásárlásról szóló tételek. A modellek kiválasztásán, beállításán, öltöztetésén túl, Munkácsy maga is szívesen bújt más karakterek bőrébe. Ezt támasztja alá egy 1869-es fotó, amelyen Otello jelmezben²⁰ és egy 1880 körüli kép, amelyen Rubens kosztümben látható,²¹ továbbá 1883-ban ő maga áll modellt a *Golgota* keresztre feszített Krisztus alakjához.²² Ez utóbbi az egyik legszebb példája a festő alkotási folyamatának, át- vagy beleélésének kutatására, melynek célja végső soron mindig „bű képet alkotni”²³.

Fontos kiemelni, hogy Munkácsy fogékony volt a színház világára is. A festő életében a színházzal kapcsolatos élmények egészen fiatal korából származnak, ugyanis 22 évesen játszott Szigligeti Ede *A mama* című darabjában, melyet 1866. január 6-án mutattak be, és amelyet nagybátyja, Reök István rendezett.²⁴ Később Pesten a *Zrínyi* című előadásban szintén szereplőként vett részt, illetve díszletet is festett hozzá.²⁵ *Sztrájk* című képéről a korabeli sajtó úgy értesült, hogy a Szigligeti Ede–Balázs Sándor írópáros *Az aszály* című népszínműve alapján készítette.²⁶



1. kép: Gustave & Arnold Overbeck (Düsseldorf) fényképszek: *Anyja gyermekével*, 1869 (Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba)



2. kép: Munkácsy Mihály: *Tépcsínálók*, 1871, olaj, fa, 141×196 cm (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest)

Boros Judit *Milton* című képét Jókai Mór azonos című színdarabjával hozta összefüggésbe, habár nem bizonyítható, hogy Munkácsy látta volna.²⁷

Munkácsy festészetére sokan használtak a színházi világra jellemző jelzőket. Képein általában azt emelték ki, hogy a realizmus eszközeivel szimbolikus jelentőséget adott kompozícióinak, karaktereinek esetében pedig az erős pszichológiai ábrázolóképeséget éltették. Malonyai kritikai élel jegyezte meg, hogy a *Tépcsínálók*at (2. kép) „egy-egy hajszál választja el a teátrálistól”, illetve a *Zálogházat* Dickens fejezetképként aposztrofálta, és Dosztojevszkij alakjait vélte felfedezni a festmény alakjai között.²⁸ Végvári szerint „az elmélyült pszichológiai ábrázolásra való törekvés”, „a lelki motívum ábrázolása [...] a figyelés, a hallgatás, a merengés vagy a tünődés állapotának megragadása” jellemzi Munkácsy művészetét, s egyúttal kiemelte kompozícióinak színpadszerű elrendezését is.

A színház-szerűség azonban nem minden esetben jelölt pozitív interpretációs lehetőséget a művészettörténetben. Perneczky Géza Genthon Istvánt idézte a *Tépcsínálók* elemzése kapcsán, aki szerint Munkácsy törekedett a drámai motívum helyett az arra reagáló közönség szerepeltetését és jellemzését megtartani, „de a kép alap gondolata és kompozicionális felépítése igyekszik ezt elfogadhatóbbá tenni, és a teátrális hatást, amennyire lehet, visszaszorítani.”²⁹ Mivel a realizmus egyik legnagyobb erénye az idealizálás nélküli bemutatás, így érthető, hogy a teátrális hatás mint jelző nem feltétlenül logikus, sőt visszásnak hathat a Munkácsy képek gondolatiságának értelmezésekor. Ugyanakkor a teatralitással vont párhuzam a festmények mögött rejlő technikai háttér, a reprodukciók divatja által meghatározott alkotás korában megállja helyét. A színpadszerűség fogalmának megértésére Boros Judit is új nézőpontot kínált, Michael Fried mű és befogadó kettősének vizsgálata alapján. Szerinte „Munkácsy korai franciaországi recepciójának megértéséhez, jelesül a *Síralomház*



3. kép: Munkácsy Mihály: *Siralomház*, 1870, fa, olaj, 139×193,5 cm (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest)

sikeréhez nyújthat támpontokat, különösen az »absorbtion« (befelé fordulás, elmélyedés) és a »theatricality« (kitárulkozás, színpadszerűség) fogalmainak alkalmazása.³⁰

Munkácsy az 1870-es években jellemzően a kép szereplőin (mintsem a kép színterén) keresztül contextualizálta az ábrázolni kívánt jelenetet. Képeinek nagy része beltérben játszódik. Az enteriőrök falai sematikusak, a festményen szereplő berendezési tárgyak, legtöbbször csupán egy asztal és pár szék, egyszerűek. Inkább a kép történetéhez nyújtanak plusz hangulati elemet, mintsem hogy szimbolikus jelentőséggel bírnak. Nem kerülnek kölcsönhatásba a jelenettel azon kívül, hogy keretbe foglalják azt, pontosabban helyszínt biztosítanak számára. Munkácsy 1870-es években készült képein majd minden esetben megfigyelhető, hogy a sötét, legalábbis természetes fény nélküli terekben inkább a kompozíció figurális elemeire került a hangsúly. Adott a kérdés: Munkácsy jellemzően azért helyezte enteriőrbe a kompozícióit, mert technikailag könnyebb volt az egyébként is mesterséges fényviszonyok között, fotón megörökített modellek átmásolása és tónusaiknak megtartása, ha a festészetileg is tompa, beltéri (színpadszerű!) fényviszonyok között imitálta-másolta le azokat, tehát minimális változtatásokkal vagy anélkül vette át azokat? A válasz, úgy tűnik igen.

Munkácsy legismertebb képét, a *Siralomházat* választom kiindulópontnak ahhoz, hogy a későbbiekben bemutassam fényképtanulmányokra épülő, színházi fogalmakkal párhuzamba állítható festészetének motívumait. (3. kép) E mű esetében a kép központi figurája a jobb oldalon helyezkedik el. A központi alak (vagy központi jelenet) kompozíció szélére való elhelyezése Munkácsy mindegyik sok alakos festményén megfigyelhető. Tőle jobbra egy síró nő és egy kislány foglal helyet, utóbbi nem vesz tudomást a képen látható eseményről. A tőle balra álló szereplők sora a háttérben álló örrel kezdődik, aki szemét lesütve áll, feladatát végzi, érzelmeiről nem sokat tudunk meg. Mellette egy fiatal édesanya alakja látható,

aki gyermekét tartja karjaiban, jobbán két kisfiú figurája foglal helyet. Őket három középkorú férfi és a köztük álló idős nő alakja követi. Mozdulataikból a képen látható jelenetre (a halálraítélttől vett búcsú vagy az ítélet) való reagálás olvasható ki: szörnyülködve, tiltakozva vagy részvétteljesen, komoran állnak. Végül a kép bal szélén elhelyezkedő bakfissal és a kép előterében látható fiatal fiúval Munkácsy a társadalom majd mindegyik korcsoportját felvonultatja. Tehát a festmény zárt terében a szereplők egy érzelmekkel telített jelenet kimerevített pillanatában vannak jelen. Az asztalon álló gyertya értelmezhető egyszerű fényforrásként vagy a virrasztás kellékeként, ám valószínűbb, hogy a remény vagy a hit jelképeként kapott helyet a képen. A kompozíció további eszközszerű elemei a fehér abrosz, a földön elterülő könyv (valószínűleg a Biblia), illetve a fogoly utolsó vacsoráját jelképező tányér. A jelenet komorságát csupán a kék ég rácson keresztül látható, alig észrevehető keskeny szelete töri meg.

A kép nézője egy szinten áll a szereplőkkel, mégsem érzi magát a jelenet részesének, hiszen Munkácsy a kép és a néző terét egy jól elkülöníthető sávval választja el – úgy, ahogy a színészek is ritkán állnak a színpad szélén. Nem bevonni, inkább mesélni és megmutatni szeretne. Úgy tűnik, a szereplőket csak a közös élmény köti össze. A jelenet olyan, mint egy jól elkapott pillanat, melyet a színpadszerű térben színházi jelenetként vagy akár egy film képkockájaként is lehetne értelmezni.

A szereplők megfestéséhez Munkácsy modellekről készült fotográfiákat használt.³¹ Ez a tény részben választ adhat arra, hogy miért nincs köztük kölcsönös kommunikáció, miért nem egymásra, mint inkább a jelenetre reagálnak. A fotótanulmányok ismeretében úgy tűnik, hogy a komponálásnál a különböző figurák egymáshoz igazítására került a hangsúly. Ám ennél is fontosabb az, hogy Munkácsy a *Síralomház*on tökéletesítette (a *Lakodalmi hívogatókon* már részben megjelenő), tizenhat főből álló „társulatot”. A kép szereplői között megtaláljuk a Goupil-korszak alkotásain fellelhető figurák prototípusait, hiszen Munkácsy ugyanazokat a karaktereket ismételte, hasonló vagy akár ugyanolyan pózban és „jelmezben”. Ez nyomon követhető a korszak olyan nagyobb festményein, mint a *Tépéscsinálók*, *Éjjeli csavargók*, *Zálogház* vagy *A falu hőse*, ám Munkácsy egyik utolsó képén, a *Sztrájk*on is felfedezhetünk hasonlóságot az 1870-es évek elején készült művekkel.³² Munkácsy kevés alakos festményein, melyeket jellemzően Goupil megrendeléseire kötöttem (pl. *Két család*, *Iskola előtt*) szintén vissza-visszatérnek ezek az alakok. Hogy a Munkácsy által választott szereplők ismétlődnek, talán evidens, netán semleges adalék is lehet művészetének vizsgálatakor, hiszen ettől képei nem lesznek szükségszerűen jobbak vagy rosszabbak.

A különféle karakterek változatos megjelenítése a viszonylag sematikus, természetes fény nélküli terekben arra enged következtetni, hogy az alkotás fő gyökerét egy olyan technikai jellegű szempont jelentette, mint a meglévő motívumok variálása. Az, hogy ezzel az alkotói módszerrel Munkácsy már a *Síralomházzal* sikert ért el, illetve a tény, hogy Goupil, akinek nagy szerepe volt a művészet ismétlődő jellegének kamatoztatásában és elterjesztésében, szerződtette és foglalkoztatni kezdte őt, megmutatja, hogy Munkácsy természetesnek vette ezt a fajta alkotói attitűdöt, legalábbis élt vele.

Lyka Károly 1897-ben úgy fogalmazott: „a tehetség szívesebben és közvetlenebbül reprodukálja azt, ami rája is közvetlenebbül hatott. Azért az életképeken, vegyük akár a *Síralomház*-at, akár a *Két család*-ot, vagy a *Zálogház*-ban, és *Éjjeli csavargók* címűeket, az ő tehetsége meztelenebbül jelenik meg”.³³ Habár Lyka itt Munkácsy személyes élményein alapuló képtémáinak ismétléséről írt, és nem a különféle alakok reprodukálására gondolt, mégis érdekes e fejezet témájára vonatkoztatni ezt az 1897-es gondolatot. Ugyanis Munkácsy képeinek mondanivalója, vagy azok értékelése nem attól függ, hogy milyen motívumokat használt, hanem hogy milyen céllal alkalmazta azokat. Ez pedig azért fontos, mert a szereplők ismétlésének felfedése olyan adalékot szolgáltat a festő alkotómódszeréhez, melyből következtethetünk a kor vizuális divatjára. Vagyis arra, hogy a festmény majd megszólaló, mozdulásra kész figurái a fotografikus hűségű reprodukciók segítségével teremtenek kapcsolatot a nézővel, és így hatást érnek el. Malonyai a szereplők ismétlése révén, egy évvel később megjelent művében állapítja meg, hogy Munkácsy „néhány alakját szinte követni látszik”³⁴ – abban az értelemben, hogy többször felhasználja őket. A témát Sz. Kürti Katalin Hevesy Iván gondolatai alapján vizsgálta *Munkácsy Mihály és a fotográfia* című könyvében.³⁵ A következőkben a fotótanulmányok mint motívumok képről-képre vándorlását szeretném bemutatni.



4. kép: Munkácsy Mihály: *Éjjeli csavargók I.*, 1872–73, fa, olaj, 160×220 cm (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest)

Ahogy az imént említettem, a *Siralomház* alakjai közül már a *Lakodalmi hívogatók* című képen is megjelenik néhány szereplő, a kép bal háttérében álló hátat fordító nő és a kép előterében háttal álló kislány révén. A háttal álló nő alakját Munkácsy a *Tépcscsinálók*on is átveszi, és változtatás nélkül, a kompozíció bal oldali háttérében helyezi el.

Az előtérben állodogáló ártatlan kislány figurájára Berecz Ágnes hívta fel a figyelmet.³⁶ A kislány motívuma Munkácsy tárgyalt képeinek leggyakrabban előforduló eleme, mely szintén a *Lakodalmi hívogatók*on jelenik meg először. Hasonló pózban kerül ismétlésre a *Siralomház*on, később pedig a *Sztrájk* című képen. A *Tépcscsinálók*on és *A falu hősné*n Munkácsy ugyanazt a kislány figurát tükrözte. A MNG Adattára egy olyan fotótanulmányt őriz, mely egy háttal álló, csíkos szoknyás kislányt ábrázol. A szoknyás kislány motívumán Munkácsy minden esetben csupán minimálisan változtatott.

A kendős anya figurájára is fel szeretném hívni a figyelmet, aki karjában tartja gyermekét. Hozzá is készült fotótanulmány, és elmondható, hogy Munkácsy képeinek legalább olyan népszerű alakja, mint a piros szoknyás kislány. A *Siralomház*on az őr mellett, a *Tépcscsinálók*on az asztal jobb végében, az *Éjjeli csavargók*on a kompozíció közepén látható a falhoz közel, a *Zálogház*on – kis változtatásokkal a ruháján – a boltív alatt, a *Sztrájk*on pedig szintén a kép jobb szélén, egy apró változtatással, kendő nélkül jelenik meg. (4. kép) A fiatalasszony alakja *A részeges (Korbély férj)* című képen is feltűnik, ahogy a *Két családon* is ezt az alakot használta fel Munkácsy. A figura a *Rőzsebordó nő* és *A falu hősné*nek piros kendős alakjával is azonosnak tűnik.

Molnos Péter hívta fel a figyelmet a *Lány a kútnál* és *A sebesült vándor* háttérében álló női alakok hasonlóságára.³⁷ Öltözkéket tekintve is hasonló karakter jelenik meg a *Siralomház* és az *Éjjeli csavargók* bal oldalán álló bakfis, a *Tépcscsinálók* előterében az öregasszony és a piros szoknyás háttal álló

kislány között, illetve *A falu hősné* háttérében. Ha a *Lakodalmi hívogatók* középpontjában álló női alak nem is köthető szorosan ide, olyan, mintha Munkácsy ugyanazt a karaktert tartaná meg a *Siralomháztól A sebesült vándorig*. A változtatások abban merülnek ki, hogy az idő előrehaladtával párhuzamosan a karakter bakfisból felnőtt nővé válik.

A *Siralomház* fejét lehajtó kalapos férfinak motívuma ismétlődik meg az *Éjjeli csavargókon*, hiszen Munkácsy mindkét figurát pontosan ugyanott helyezi el, a kompozíció balról számított harmadik elemeként. A férfi rokonítható a *Tépcsínálók* főalakjával is. Ha kissé lazábban szemléljük Munkácsy képeit, akkor a *Zálogház* fehér kalapos férfinak, és a *Sztrájk* előterében álló kék kabátos figurájához is hasonló. A *Siralomház* főalakja *A falu hőse* című képen ismétlődik. A *Tépcsínálók* mesélője szinte ugyanabban a pózban ül, illetve az *Éjjeli csavargók* központi figurájának karaktere feltűnően hasonló az elítélthez. A sort lehetne folytatni a *Siralomház* és a *Zálogház* előterében álló fiatal fiúk egyezésével, a *Siralomház* asztal mögött álló kisfiúkból álló párosának az *Éjjeli csavargókon* való megismétlésével; valamint a *Tépcsínálók* és az *Éjjeli csavargók* jobbra elhelyezkedő, idős női alakjával, melyet Munkácsy *A konyhában* című képre is átvitt a piros szoknyás kislány figurájával együtt.

Ez mind bizonyíték arra, hogy Munkácsy a reprodukciók által meghatározott festészeti világban maga is reprodukálta, újra alkotta figuráit. Motívumokként használta fel őket, ahogy Gérôme tette például a fényképeken szereplő orientalista épületek többszöri felhasználásával. E szempontból Munkácsy képei ugyanarra a társulatra rendezett darabokként értelmezhetők, azaz az imént felsorolt, korabeli, egyszerű, paraszti világ ugyanazon szereplőin keresztül interpretálja a szóban forgó képek különböző jeleneit. Továbbá minden esetben szinte ugyanazokkal az eszközökkel (kellékekkel) élt, és a képek térfelfogásán sem változtatott.

A Delaroche-féle pillanat-kimerevítés mint narrációs elem Munkácsy képein is megjelenik. Delaroche festményeinek témája és festői eszközeinek használata (mint például a helyszín kiválasztása) a történelmi festészet igényével történik, míg Munkácsy korának komoly, társadalmi témáit inkább zsánerszerűen jeleníti meg. Mégis, festészetükben közös a teátrális megfogalmazás és a figurákra helyezett hangsúly. Hasonló bennük az is, hogy alkotásaikat sokszor a holland festészeti hagyományhoz, azon belül is Rembrandt képi világához hasonlította a művészettörténeti diskurzus.

Delaroche 1833-as *Lady Jane Grey* című képe VII. Henrik halálraítélt lányának lefejezése előtti pillanát jeleníti meg, azaz a drámai csúcspontot választja ábrázolásra. Lady Jane Grey fehér ruhája, frontális ábrázolása (mely szintén a nézőre való hatás fokozásának egyik eszközének feleltethető meg), a mellékfigurák mindegyikének erős pszichológiai kisugárzása (mint például a kép háttérében háttal álló, falat támasztó, síró nő alakja!), ugyanakkor izoláltsága, Munkácsy képein is megjelenik. Delaroche jellemzően zárt, sötét térben ábrázolta jeleneit, ám a nézőt nem vont be: egy jól elkülöníthető sáv húzódik a megfestett jelenet és a néző tere között – Munkácsy is alkalmazta ezt a képi struktúrát. Ahogy korábban megállapítottam, a színpadi tér és a nézőtér sajátos egymáshoz való viszonya (azaz, az egy térben való létezés látszata, ugyanakkor a két térrész minőségének ellentéte: az egyik a történet, a másik a történet szemlélését jelképezi) Munkácsynál is megfigyelhető. Delaroche számos más képén (például *Hercegek a Towerben* [1831], *Stafford kivégzése* [1837]) ugyanezekkel a jellegzetességekkel és igényekkel fogalmazza meg témáit. Mindez Munkácsy művészetét elérő hatásként is értelmezhető. Érdekes azon is elgondolkozni, hogy miként Delaroche számos műve, úgy Munkácsy *Siralomház* című képe szintén a halálra ítélt témájával foglalkozik – jóllehet Munkácsy más célokkal, más közönségnek festett.

Jelen tanulmányban életrajzi adatokkal, Munkácsy Goupil-korszakának kontextusba helyezésével, művészettörténészek vonatkozó kommentárjainak felvillantásával próbáltam rámutatni Munkácsy modernségére és arra, hogy mindez arra a korszakra tehető, amikor a reprodukciók jelenléte ugrásszerűen megnőtt, trenddé vált, amikor a műkereskedések vették át a főszerepet a művészek és nagyközönség közötti kapcsolattartásban. A korszakban olyan újszerű technikák jelentek meg, mint a fotográfia, s miközben Munkácsy Goupil megrendelésére nem csak replikákat, redukciókat készített festményeiről – melyek különféle újságok és kiadványok hasábjain metszetek formájában

is megjelentek –, azalatt maga a művész is, bár más szempontból, mégis óhatatlan összefüggésben mindezzel, ismételte alakjait. Ennek oka a kor szellemében keresendő. Tanulmányomban Munkácsy az erre adott festészeti válaszát kerestem, reményeim szerint új és érvényes értelmezési lehetőségeket feltárva. Ugyanakkor igyekeztem hangsúlyozni, hogy megállapításaim mindig is a „sorok között” rejtőztek a Munkácsy festészetéről gondolkodók és írók fejében, ám ezeket az összefüggéseket, sőt talán evidenciákat, egyelőre más, ha észrevette is, ilyen kontextusban nem tárta fel.

Munkácsy így teremti meg életműve Goupil-korszakának egyszerre igazi és művi darabjait. Igazi, hiszen a korban elfogadottá váló és népszerű szegénységet ábrázoló képek megalkotása egyéni indítástól, saját emlékeinek ihletettségéből is származik, melyek így válnak legigazabb mondanivalójává is. És művi, hiszen olyan, mintha egy jól kitalált tér, jól kitalált figurái által szabott keretben alkotná meg műveit, és „csupán” témáiban újítana. Lényegében a való életből merített élményeket, hogy a személyes mondanivalóját a kor jelmezébe csomagolja, mely alatt nem csak a vásárolt kosztümöket értem, hanem a vizsgált időszak konzervatívjainak modernségét is: a fotográfia használatát, a közönségnek és a műértőknek való tetszeni akarást is.

JEGYZETEK

¹ *Pesti Napló* 54 (1900. május 3.), 120. sz., 4.

² Malonyai Dezső: *Munkácsy Mihály élete és munkái*. Budapest 1898, 116.

³ A párizsi Salon (vagy magyarosan Szalon) az Académie des Beaux-Arts hivatalos kiállító intézményeként jött létre 1667-ben. Az évente vagy kétevente megrendezésre kerülő kortárs festőművészek munkáit bemutató kiállítássorozat az európai művészeti élet legnagyobb eseménye volt. A festőművészek alkotásainak értékelésében a mai napig nagy szerepe van a Szalon vizsgálatának. A Szalon működése Munkácsy párizsi tartózkodásának első évtizedében fokozatosan tarthatatlanná vált. Ennek oka egyrészt az volt, hogy az oda pályázó művészek politikailag befolyásoltnak látták a zsűri díjazásait (melynek hangot is adtak, ezért 1868-tól kétharmados szavazójogot kaptak a Szalon díjainak megítélésében), 1870-től pedig egyenesen a művészek választották meg a zsűri tagjait. Másrészt 1880-tól, az alkalmankénti 7000-es nagyságrendű művek bevonásával tarthatatlanná vált az esemény átláthatósága, így kivették az Académie fennhatósága alól, és teljesen művészek kezébe adták annak szervezését. A Szalon helyébe lassanként a jelen változásaira és igényeire gyorsabban reflektáló galériák és műkereskedések léptek. A műkereskedők üzletet csináltak a művészetből, a Szalon által „szentesített” sikerekre-műalkotásokra-festőkre építettek. Az újonnan létrejövő művészetközvetítő szervezetek mind az európai, mind az amerikai műgyűjtőkör igényeire hatással voltak, így ízlésformáló szerepük is volt. Egyik fő profiljukká a reprodukciókkal való kereskedés vált, melynek fontos hozadéka, hogy a társadalom vagyonosabb rétegein túl a polgárság életterébe is eljutottak a nagyközönség számára addig csupán kiállítóterekben látható eredeti műalkotások. A reprodukciókkal való kereskedés egyik legmeghatározóbb szereplője Goupil cége volt.

⁴ A zsűri 5434 kiállított mű közül 40-et díjazott aranyéremmel.

⁵ Az említett szerzők írásai közül ld. Bann, Stephen: *Art and the Early Photographic Album*. New Haven: Yale University Press, 2011; Mainardi, Patricia: *Art and Politics of the Second Empire: The universal expositions of 1855 and 1867*. New Haven–London: Yale University Press, 1987; Mainardi, Patricia: *The End of The Salon. Art and State in the Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Verhoogt, Robert: *Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

⁶ Ld. a 7. lábjegyzetet.

⁷ Például: Jules Lefebvre, Paul Baudry, Jean-Paul Laurens, Charles Jacques, Rosa Bonheur, Jozef

Israëls, Léon Bonnat, Edouard Charlemont, Raimondo de Madrazo, Hendrik Willem Mesdag, Ernest Ange Duez.

⁸ 1856. november 3-án bekövetkezett halála után 1857. április 21-én retrospektív kiállítása nyílt a párizsi Palais des Beaux-Arts-ban. A kiállítás mérföldkövet jelentett, nem csak azért, mert ez az első retrospektív tárlat a művészettörténetben, de az egy évvel később, 1858-ban Delaroche műveiből kiadott, a Goupil cég gondozásában megjelenő album a monográfiák prototípusává vált. A kiadvány címe: *Cœuvre de Paul Delaroche photographié par Bingham*, mely 86 Delaroche művet tartalmazott Robert J. Bingham fotográfiáin, Jules Goddé szerkesztésében.

⁹ Farkas Zoltán (szerk.): *Munkácsy Mihály válogatott levelei*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1952, 64.

¹⁰ Renié, Pierre-Lin: Gérôme: Working in the Era of Industrial Reproduction. In: *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: 1824-1904*. Paris: Skira, 2010, 178; továbbá Zola, Émile: Nos peintres au Champs de Mars, 1867. In: *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1991, 183–184.

¹¹ A témáról bővebben ld. a 2010-es Musée d'Orsay-ban rendezett Gérôme kiállítás katalógusát, amelyben művészet- és filmtörténészek tanulmányai egyaránt megjelentek. Írásaik új és izgalmas megközelítést nyújtanak a festő képeinek szemléléséhez. *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme: 1824-1904*. Paris: Skira, 2010.

¹² Erről és általában a témáról folytatott átfogó kutatási eredményeimet bővebben mesterszakos szakdolgozatomban közlöm: *Munkácsy Mihály és a Goupil cég*, 2018, PPKE-BTK.

¹³ Farkas Zsuzsa: *Festő-fényképészek 1840–1880*. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2005, 146; MNG Adattár Ltsz. 22334/1985 38–80.

¹⁴ Hevesy Iván is megállapította, hogy „Mindent ő végzett, amitől a felvétel művésziessége függött.” Hevesy Iván: *A magyar fotóművészet története*. Budapest: Bibliotheca, 1958, 47–48.

¹⁵ Sz. Kürti Katalin: *Munkácsy Mihály és a fotográfia*. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum, Békés Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2004, 7, 136.

¹⁶ Sz. Kürti 2004, 142.

¹⁷ MNG Adattár Ltsz. 22334/1985 38–80.

¹⁸ Czeglédi Imre: *Munkácsy Békés megyében*. Debrecen: Békés Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2004, 23. Braun, Dragon, Disdéri fényképészvállalkozások, a magyarok közül pedig Ellinger Ede, Schabinszky László, Klösz György és Kiszer Nándor fotózták Munkácsy műveit, illetve készítettek tanulmányokat készülő festményeihez.

¹⁹ Czeglédi 2004, 145.

²⁰ Kocsor János: *Tárgyak és fotók a békéscsabai Munkácsy-hagyatékből*. Békéscsaba: Békéscsabai Múzeumok Igazgatósága, 2004, 21.

²¹ Kocsor 2004, 28.

²² Kocsor 2004, 30.

²³ Svetlana Alpers holland művészetet vizsgáló kötete ezzel a címmel jelent meg, ld. Alpers, Svetlana: *Hű képet alkotni: Holland művészet a XVII. században*. Budapest: Corvina, 2000.

²⁴ Berki Ákos szerepében. Dr. Papp János: Munkácsy és a csabai műkedvelő színjátszás hőskora (1852–1866). In: *Munkácsy emlékkönyv*. Békéscsaba: Békéscsabai Ifjúsági Ház és Általános Társaskör Munkácsy Mihály Emlékháza, 2004, 25–26.

²⁵ *Magyar Művészet* 1 (1925), 5. sz., 281–282.

²⁶ Sz. Kürti 2004, 25–26; MNG Adattár Szekunder sajtó.

²⁷ Boros Judit: Egy magyar festő Párizsban. In: Gosztönyi Ferenc (szerk.): *Munkácsy a nagyvilágban*. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2005, 46; Boros Judit: *Magyar festők Párizsban (1880–1896)*. Doktori disszertáció, ELTE BTK, 2006, 97.

²⁸ Malonyai 1898, 126, 142.

²⁹ Perneczky Géza: *Munkácsy*. Budapest: Corvina, 1970, 14–15.

³⁰ Boros 2006, 14.

³¹ Legteljesebben Sz. Kürti Katalin *Munkácsy Mihály és a fotográfia* című könyvében vannak összegyűjtve (ld. Sz. Kürti 2004), megtekinthetők a békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeumban, illetve a MNG Adattárában is, a 3286/1934–19206/1975. fotókat tartalmazó mappában.

³² Már Malonyai is megjegyezte, hogy Munkácsy prototípusokat teremtett, és képein ismétlődő szereplőket fedezhetünk fel. Malonyai 1898, 143.

³³ Lyka Károly: Munkácsy. *Uj Idők* 2 (1897), 1–27. sz., 575.

³⁴ Malonyai 1898, 143.

³⁵ Sz. Kürti 2004, 136–138. Hevesyt idézte: „*E fotótanulmányokat nem csak a végleges kompozíció megmunkálásakor használta fel, hanem nagy részüket szóról szóra lemásolta, úgy, hogy a fényképezőgép monokróm tónusait a színek árnyalatára cserélte, de egyébként még a világításon sem változtatott.*”

³⁶ 1999. őszi aukció, Virág Judit Galéria.

³⁷ Molnos Péter: Essünk neki Munkácsynak! *Enigma* 12 (2005), 43–44. sz., 95.

MIHÁLY MUNKÁCSY'S GOUPIL PERIOD

THOUGHTS ON THE CONNECTIONS BETWEEN MODERNISM, PHOTOGRAPHY, THE THEATER AND PAINTING

Munkácsy painted the pictures that are considered his most iconic during his collaboration with the art dealer Adolphe Goupil in the first decade of his time in Paris, for the most part in the first half of the 1870s. The literature on Munkácsy rarely mentions the name of Goupil, even though he did not only have an influence on the development of the painter's career, but was also one of the key figures in the world of 19th century art management. His firm determined the industrial rhythm of the art trade through the international dissemination of paintings as well as reproductions made of them. Goupil did not only play a role in shaping styles built upon the aesthetics of the Salon's painters, but also had an influence through his sense of taste on the manner in which the artists under contract with him worked. Munkácsy was part of the group of generally conservative academic painters moving between the two poles of the art trade and the Salon as well. However, a trait of these conservative artists was that they wished to reform the remaining aspects of Romanticism and Realism using modern means (such as photography). They provided individual painterly solutions through the constant variation of their works and working methods and had a greater impact on the development of the visual world than one would think.

Through the buzzwords of photography, painting and the theater, in my study I delve into the idea that in a world of painters defined by reproductions, Munkácsy reproduced his figures not only in the prints and photographs made of his works, but also in the realm of his original paintings.

BARAZSULY VIKTÓRIA ADRIENN

„HÁT HA OLYAN KÍVÁNCSI, LEGYEN”

FÖLDES IMRE ÉS KARIKATÚRÁI¹

A 20. század első felében jelentős kritikusok, művészeti írók értekeztek az alkalmazott grafikáról, s egyre több folyóirat alakult, amely a nyomdászok felvilágosítása és tudósítása mellett a fiatal művészeket is az új műfajban való kísérletezésre, művészi falragaszok alkotására bízta. A magyar plakátművészet gyakran szerepelt a külföldi szaksajtóban is, a *Das Plakat* német nyelvű folyóirat folyamatosan beszámolt a magyar fejleményekről. Több plakátkiállítást is szerveztek hazai és külföldi grafikusok műveiből, mivel gyakorlati és esztétikai szempontból is nagy jelentőséget tulajdonítottak a plakátoknak. Kereskedelmi szerepe nyilvánvaló, hiszen a járókelőt vásárlásra, szórakozásra, pénzköltésre tudja csábítani. Az 1900-as években viszont úgy gondolták, hogy legalább ugyanilyen fontos a művészi és didaktikus funkciója is: képes a tömegeket művészi érzékenységre nevelni, mivel sok emberhez jut el rövid idő alatt, s az utcán sétálva bárki megtekintheti. Ezekben az években más grafikai műfajok is virágoztak. A művészeti folyóiratok a plakátpályázatok mellett ex libris megrendelésekről írnak, meghívók tervezésére kérik fel a nyomdatulajdonosok az elismert művészeket, komoly problémaként jelenik meg a magyar bélyeg, mint az országot reprezentáló műalkotás helyzete, a gyerekek pedig művészek által tervezett számolócédulákat gyűjtenek.

Ilyen művészi légkörben kezdte pályafutását számos magyar grafikus. Részletesebben csupán néhányukat ismerjük, például Biró Mihályt vagy Faragó Mihályt. Sokan vannak még, akiknek életműve jelentős, fontos problémákat vet fel és kutatásra érdemes. Földes Imre az egyik olyan művész, akinek plakátjairól a szakirodalom elismerően nyilatkozik, de életéről csupán néhány mozzanat volt ismert.²

Élete és munkássága

Földes Imre 1881. május 31-én született Budapesten Feld Imre néven, zsidó családban.³ Anyja Rosenzweig Zsófia, apja Feld Adolf, kereskedő volt, a Déri Balázs által készített családfa alapján heten voltak testvérek.⁴ Halálának időpontja és körülményei bizonytalanok, a szakirodalom alapján 1948-ra tehető. Családnévének magyarosított formája elsőként egy 1906-os bélyegpályázaton tűnik fel.⁵

A századelő több grafikusához hasonlóan Földes nyomdász-litográfusként kezdte pályáját. 1897 és 1898 között az Iparrajziskola alakrajz tanfolyamán vett részt, majd ezt követően Hegedűs László és Zemplényi Tivadar irányítása alatt a Mintarajziskolában festészetet tanult.⁶ A szakirodalom külföldi tanulmányutakat is említ, Bécs, Berlin, Párizs és Olaszország is feltűnik a sorban, de a kutatás során nem sikerült erre vonatkozó információkat találni.⁷

Első művészi sikereit 1901-ben érte el, ekkor 3 művel mutatkozott be a Nemzeti Szalon tavaszi kiállításán.⁸ Ugyanebben az évben tervező grafikus pályafutása is elindult, hiszen a *Magyar műhely és raktártelep Rt.* prospektusának címlapjára kiírt pályázaton első díjjal jutalmazták.⁹ 1905-ben Földes oktatóként is megjelent az egy évvel korábban a Senefelder Egylet által litográfusok számára indított és Harsány Lajos vezetésével működő szakrajztanfolyam második osztályában.¹⁰ Ebben az évben többféle technikával is kísérletezett: foto-emailkészítésként is kipróbálta magát, aquatintát és kromotípiát is készített.¹¹ 1909-től a lakcímjegyzékben kétszer is megjelenik, rajzolóként és festőként, valószínűleg műtermének a címével.

A családban nem csak Imrének volt köze a művészethez. Testvérei közül Géza foto-email készítő és képügynök volt, vagyis festmények értékesítésével foglalkozott. Emellett az Országos Reklám Vállalat egyik 1914-ből fennmaradt megrendelési szerződését ő kötötte a vevővel, vagyis alkalmazva volt.¹² Jenő a lakcímjegyzékek alapján pedig nyomdászként, később gépmesterként dolgozott. Minden bizonnyal nem egymástól elszigetelten végezték munkájukat a testvérek. A festő-grafikus, képkereskedő-ügynéző és nyomdász hármasból akár egy családi vállalkozás is kirajzolódhat, amelyben az Imre által készí-

tett festményeket Géza árusítja, a megtervezett grafikákat pedig Jenő sokszorosítja. Ráadásul Géza akár Magyarország legfontosabb reklámvállalatának megrendeléseire is hozzájuttathatta Imrét.

Földest az 1900-as évek első két évtizedében számos alkalmazott grafikai pályázaton díjazták, több műfajban is jelentőset alkotott. 1907-ben az országszerte ismert Kner Izidor gyomai nyomdász báli meghívó tervére hirdetett pályázatán harmadik díjat nyert.¹³ Historizáló, kissé édeskés tervei a *Röpke Lapok* mintakatalógus újságban még évek múltán is szerepeltek. Rajzolt ex libriseket is, humoros számolócédulákat több termék számára, illetve komoly sikereket ért el bélyegtervezés terén. Az óbudai Irgalom Háza bélyegének pályázatán tűnik fel először neve ilyen kontextusban, majd az 1910-es évek folyamán többször díjazták bélyegterveit. 1918-ban bocsátották forgalomba a IV. Károlyt és Zita királynét ábrázoló, elegáns rajzú bélyegeket, amelyek Földes munkáját dicsérik.¹⁴

Az alkalmazott grafika a számos pályázat, a művészek és a műkritika élénk érdeklődése ellenére sem tartozott a 20. század elején a megbecsült művészeti ágak közé. Akárcsak több pályatársa, 1914-ben Földes is festőművészi képzettségét kiemelve hirdette magát, aki plakát és „mindennemű grafikai különlegességek” megtervezését vállalja.¹⁵ Bár az 1910-es években csupán egyszer szerepelt a Nemzeti Szalon kiállításán, minden bizonnyal folytatta a festést, de ezekről a műveiről nem sokat tudunk. Közgyűjteményekben festményei nem maradtak fenn, csupán online aukciós oldalak archív árveréseinek fotói árulkodnak könnyed, kispolgári témaválasztásairól, impresszionista szín- és formavilágáról.

Festői törekvései ellenére hírnevét tehát elsősorban tervezőgrafikai munkái, döntően plakátjai alapozták meg. Korai plakátjai közül rendkívül keveset ismerünk, viszont két 1904-es datálású falragaszán¹⁶ a 19. század végére jellemző historizáló grafikai sémák keverednek a szecessziós vonalvezetéssel.¹⁷ Legtöbb alkotása viszont az 1910-es évekből maradt fenn, ezeken pedig már megfigyelhető jellegzetes alakfelfogása és az éles kontrasztokra alapozó színhasználat. A század elején a magyar falragaszok egyik sajátossága a kortárs festészet és az újságrajz, karikatúra keveredése, az anekdotizáló jelleg, a gyakran alkalmazott sajátos poén, amely „Blickfang”-ként, figyelemfelkeltő elemként, korabeli szóval „szemfogóként” is funkcionálhat. Földes is előszeretettel alkalmazza plakátjain a helyzetkomikumot, gyakran szerepeltet olyan figurákat, amelyek karikírozva jelenítenek meg jellegzetes társadalmi típusokat.¹⁸ Leginkább a kereskedelmi plakátjain tűnnek fel a pesti vendéglők és kávézók világának bohó hőlyei, udvarló gavallérjai vagy nagyhasú éhenkórászai.¹⁹

A plakátművészettel foglalkozó korabeli kritikusok Földest soha nem felejtették el megemlíteni a legjelesebb művészek között. Kiemelték figyelemfelkeltő színhasználatát, kiváló rajzolói készségét.²⁰ Nem volt ritka, hogy az egyes grafikusok formanyelvükre és gyakori plakáttípusaikra utaló „állandó jelzőket” kaptak a kritikusoktól, így Földes a moziplakátok specialistájaként jelenik meg a korabeli sajtóban.²¹ A *Magyar művészet* folyóiratban 1914-ben Földest a legkiválóbb plakáttervezőnek nevezték²² s ugyanebben az évben a *Grafikai Szemlében* Bálint Aladár a *mozgósínházak plakáttervezőjeként* említette.²³ 1918-ban Satori Lipóttal együtt grafikai stúdiót nyitott Budapesten, s együtt folytatták a moziplakátok készítését. A két grafikus együttműködésének kézzelfogható jele a plakátokon megjelenő *földeSSatori* emblémaszerűvé állandósult szignó, amelyet az 1920-as évekig használtak.

Földes kereskedelmi és filmplakátjaihoz képest eltörpül politikai falragaszainak száma. A Tanácsköztársaság idején látott napvilágot több ilyen jellegű alkotása is. Ekkor a plakátok a szocializmus általános eszméit hirdették, művelődésre sarkalltak, az egészségügyi- és balesetvédelmi felvilágosításban volt fontos szerepük, illetve folytatták a már korábban is jelentős alkoholelles kampányt.²⁴ Földes plakátjai is ilyen kontextusban jöttek létre, realista, érzelmes, allegorizáló ábrázolásokkal, a szociáldemokráta képes propaganda nyomtatványok ikonográfiához és alakfelfogáshoz igazodva. Ezt az időszakot követően ismeretesebbek még általa szignózott, 1922-es választási plakátok és politikai tartalmú sajtóplakátok is, amelyek a forradalom alatti és a megváltozott helyzetet tükrözik.

Több szerző is említi, hogy Földes Imre 1920 körül Romániába költözött, s 1921-től a temesvári Helikon nyomda művészeti vezetőjeként dolgozott.²⁵ Ezzel ellentétben a kutatásaim során több olyan

adatra bukkantam, amelyek budapesti jelenlétére utalnak. 1921 decemberében Földes részt vett a budapesti Újságíró Egyesület művészestjén, ahol valószínűleg karikatúrákat készített a jelenlevőkről.²⁶ 1922-ben Amster József fényképésszel közösen megnyitotta a magyar fővárosban a második, Téma nevű stúdióját. Plakátok, címkék, díszletek tervezését és kivitelezését vállalták a hirdetés szerint, melyhez arcképeket is mellékeltek.²⁷ Bár csak elvétve ismerünk néhány művet ebből az időszakból, az 1922–23-as budapesti lakcímjegyzékben megjelenik a neve a festőművészek között, de az egyszerű címlistában is.²⁸ Az említett választási és sajtóplakátok mellett 1926-ig, ha elvétve is és nagyon kis számban, de fellelhetőek Földes által szignált film- és kereskedelmi plakátok.

Mindemellett 1923-tól viszont már többször Nagyváradon is feltűnik a neve.²⁹ A grafikus és festő a *Nagyvárad* című újságnál dolgozott, itt közölte kisebb műveit, nagyrészt portrékat, különböző hírekhez készített kis rajzokat, illetve reklámgrafikákat.³⁰ Az 1923 júliusában az újságírók napján megrendezett ünnepségen nagy sikerrel vett részt ő is az említett lap pavilonjában: helyben készített karikatúrákat a látogatókról.³¹ A rendelkezésünkre álló néhány adatból kitűnik, hogy Nagyváradon aktívan részt vett a művészeti életben, kiállításokon szerepelt és tanfolyamokat is tartott. Kiállított a nagyvárad Matula-féle Rákóczi úti festékkereskedésben, mely galériaként is funkcionált. Az egy hétig tartó kiállításról nagyon elismerően írtak a helyi lapokban, a 48 bemutatott műből 43-at el is adott Földes.³² Ugyanebben az évben a *Vulturul* román politikai élc lapban több karikatúrája is megjelent, illetve ő tervezte a címlapot.³³ Egy reklámhirdetés alapján feltételezhetjük, hogy megélhetését biztosítandó cégek festésével is foglalkozott.³⁴ Földes romániai tevékenységének fontos momentumát az 1929-es *Das internationale Plakat* című müncheni kiállítás, amelyen Románia részlegében állított ki.³⁵ Jelen volt továbbá a helyi művészeti élet egy meghatározó mozzanatánál: 1932-ben létrejött a Képzőművészeti Egyesület alapító gyűlésén.³⁶ 1936-ban a *Szabadság* című újság Földes önálló kiállításáról tudósít, amelyet a Nagyvárad újságírók klubjában rendeztek meg.³⁷

Földes nagyvárad oktatói tevékenységével kapcsolatban Zintz több adatot közöl, de nem bocsátkozik részletekbe. Helyi művészekkel karöltve 1927 januárjában festészeti, rajz- és plakáttervezési tanfolyamot, 1931-ben díszítő- és iparművészeti tanfolyamot indítottak, s ugyanebben az évben díszítőművészeti, rajz- és festészeti iskolát alapítottak.³⁸

Földes Imre utolsó éveiről alig áll rendelkezésre információ. Zintz szerint az 1930-as évek végén Budapestre költözött, Wastl pedig a *Család* című folyóirat egy 1945. augusztusi száma alapján jelenti ki, hogy 1945-ben a grafikus visszaköltözött Budapestre.³⁹ Az 1946-ban kiadott és a holokauszt túlélőit listázó *Counted Remnant: Register of the Jewish Survivors in Budapest* című könyvben szerepel a művész neve, ez alapján 1946-ban a Dohány utca 94-es szám alatt lakott.⁴⁰

Földes halálának időpontja és körülményei egyelőre tisztázatlanok. A szakirodalom szerint 1948-ban halt meg. Ebből, és az utolsó ismert lakcíméből kiindulva a budapesti VII. kerületi halálozási anyakönyveket átnézve sem sikerült többet megtudni.

Földes karikatúrái az élc lapokban

Viszonylag könnyen nevezünk minden humoros rajzot karikatúrának, habár műfaji meghatározása közel sem ennyire egyértelmű. A különböző nézetek együttesen mind kiemelik, hogy a humor, a komikum nem elsődleges kellékei, de annál fontosabb az alkotói szándék által vezérelt tudatos torzítás és tömörítés.⁴¹ Bár látszólag a valóságot mutatja, lényegében annak egy sajátos értelmezését kínálja és aktív befogadást kíván a nézőtől. Az ábrázolt jeleneteknek, történeteknek, szereplőknek egyértelműeknek és közérthetőeknek kell lenniük, a többletjelentésnek pedig azonosíthatónak.⁴² Az üzenet közvetítésére (nem csak szigorúan a politikai karikatúra esetében) egy szerteágazó eszköztárból válogathat a grafikus, hiszen az ironia, a satíra, a szarkazmus, az analógiák, a szimbólumok, a túlzás, az utalás, a címkék használata mind azt szolgálják, hogy egy helyzetet,ényt vagy személyt más, szokatlan, humoros megközelítésbe helyezzen. Fontosak még a mellérendelések, a képi és szövegbeli metaforák, a sztereotípiák felhasználása, illetve az inkongruencia. Műfaját tekintve a karikatúra grafikai alkotás, önálló műként

általában fametszetes vagy litográfiai eljárással sokszorosított, de elsősorban sajtógrafika. Ha elfogadjuk ezt a kijelentést, és eltekintünk az eredetére vonatkozó vitáktól, akkor a francia forradalom időszakától számíthatjuk létezését. Annak ellenére, hogy Németországban, Franciaországban és Angliában már a reneszánsz idejében felbukkant a karikatúra, mint egy ígéretekkel teli műfaj, a 18. század utolsó évtizedeiben jelentek meg a karikaturisztikus politikai rajzok.⁴³ Két fő típusát lehet elkülöníteni: az egyik az ábrázolt egyéniségének kihangsúlyozását, tulajdonságainak eltorzítását ragadja meg (angolul: *caricature*), a másik pedig nevelő célzatú, moralizáló, a társadalom, a közélet vagy a politika kifigurázását mutatja, a fókusz a kifejezett eszméken van (angolul: *cartoon*).⁴⁴

Magyarországon az 1840-es évek közepétől tűntek fel olasz és német csipkelődő nyomtatványok, amit idővel magyar lapok követtek. Bár egyetlen példánya sem maradt fenn, a szakirodalom szerint a Habsburg Birodalom első élclapja, a *Der Zeitgeist* Pesten jelent meg 1846-ban, Beck Vilmos (Willy Beck) szerkesztő és „rajzolóművész” gondozásában. Az első magyar illusztrált szatirikus lap elindítása Szerelmey Miklós nevéhez köthető. A *Charivari* (Dongó) címet viselő radikális forradalmi lap szerkesztője Lauka Gusztáv volt, az ellenzéki fiatalokhoz tartozó humorisztikus író.⁴⁵ Ezt követte 1858-ban a Jókai Mór által szerkesztett *Az Űstökös*, melyhez kezdetben saját maga írta a szövegeit, rajzolta a karikatúráit. Az 1860-as években indult meg Tóth Kálmán költő szerkesztésében az első politikai élclap, a *Bolond Miksa*, amit továbbiak követtek. Az egyik legjelentősebb, iskolateremtő, a legegényibb arculatú élclap az Ágai Adolf által 1868-ban indított *Borsszem Jankó* volt.⁴⁶ Buzinkay Géza, a magyar karikatúra legfontosabb kutatója megfogalmazásában: „egy jellegzetesen budapesti kultúra egyik megteremtője és terjesztője lett.”⁴⁷ Ezt az időszakot két karikaturista határozta meg markánsan, a következő nemzedék kettejük stílusának folytatójaként lépett fel: kevesebben Jankó János szelíd, támadó él nélküli rajzainak hagyományát, többen pedig Karl Klič szatirikus határozottságának, iróniájának hagyományát folytatták.⁴⁸

A századforduló és a 20. század első két évtizede lett a karikatúra virágkora. A budapesti vicclapokat az ország minden szegletében meg lehetett vásárolni, a legfontosabbak a kávéházak, olvasóköri és a társas egyletek kínálatában megtalálhatóak voltak. Az 1900-as évek elejére a karikatúrákat közlő humoros lapok száma látványosan megugrott, hosszabb vagy rövidebb életű sajtótermékek váltották egymást.⁴⁹ Földes több száz karikatúrát publikált, döntően 1908 és 1913 között, vagyis tervezőgrafikusi karrierje kezdetén.⁵⁰ Rajzai leghosszabb ideig az egyesült *Űstökös-Urambátyám* című élclapban jelentek meg. 1908-ban és a következő évben csupán néhány rajz és lapdís, de ezt követően kisebb megszakításokkal egy fél éven át heti rendszerességgel jelentek meg karikatúrái, akár több is egy lapszámban. Az *Űstökös* és az *Urambátyám* is hosszú múltra visszatekintő élclapok, erősen politizáló jelleggel. Az első Jókai Mór alapította 1858-ban, az 1880-as évektől pedig Szabó Endre volt a szerkesztője és kiadótulajdonosa az 1900-as évekre határozottan ellenzékivé vált lapnak. A két lap 1906-ban olvadt össze, fogékonyságuk a politika kifigurázása iránt változatlanul megmaradt.

Földes Imre legtöbb karikatúráját az 1909-ben indult *Pikkoló* közölte. A hetente megjelenő élclap különlegessége, hogy határozottan elhatárolódott a politikai témáktól, illetve a népszerű erotikus rajzoktól is. Az első szám „*Beköszöntőjében*” a lap meg is fogalmazta célkitűzéseit: „Lapunk a mindig találó szatíra s a friss jókedv jegyében született meg. Elmés és vidám formában tollhegyre venni a társadalmi furcsaságokat; a rajzoló ónja alá adni a félszegségeket, ám olyan formában, hogy az csípős, találó, mindenekfelett jókedvű, de soha sértő ne legyen, – ez lapunknak programja, – ez a *Pikkoló*.”⁵¹ Az 1909-ben indult lap első évfolyama számos Földes-rajzot tartalmaz, gyakran az ő nagyméretű karikatúrája szerepel az első és az utolsó oldalon is, illetve kisebb méretű rajzocskái díszítik a fejléctet, jelzik az egyes rovatokat. A II. évfolyamtól eltűnnek Földes munkái, s a frissességet célként kitűző kezdeti elképzelésekkel ellentétben újra felhasználják az 1909-ben készített rajzokat. A szakirodalomban, mely javarészt a 19. század második felének élclapjaira koncentrált, nem találtam információt arra vonatkozóan, hogy ez általános eljárás lett volna. Az 1909-ben készült rajzok alatt új szöveg, új poénok olvashatóak, amelyek eseteként csak nagyon lazán vagy szinte egyáltalán nem kötődnek az ábrázoláshoz.

A *Kis élcslap* és a *Pillangó* című humoros lapok is publikálták néhány rajzát, de ezek megegyeznek a *Pikkolóban* közltekkel. Valószínűleg valamilyen kapcsolat állhatott fenn a három újság között. A *Móka* című újságban is található 11 Földes-karikatúra, amelyek stílusukban markánsan elkülönülnek a többi alkotástól. Az 1909-ben indult „*vidám képes hetilap*” már indulásakor célul tűzte ki, hogy a silány minőségű, olcsó viccet elvetve a magasabb művészi színvonalat tartja elsődleges fontosságúnak: „ – Megint új élcslap! – kiáltja [értsd: az olvasó] tehát sötéten és eszébe jutnak a rettenetes anyósviccek, a naív ötletecskék, a borsos durvaságok, amelyek az élczet, a könnyeken keresztül mosolygó humor nálunk képviselték. [...] Egy sereg pompás kép, amely egymaga megnevettet már s egy csomó kedves, vidám, programunk. Látnivaló belőle, hogy «fehérek» vagyunk és – jókedvűek. Látnivaló, hogy finomságra, művészi dolgok bemutatására törekszünk és – nem minden siker nélkül.”⁵² Kiemelik továbbá, hogy minden trágárságot, pikantériát és politikai aktualitást kerülve a könnyed, „gracziózus” élcclal kívánják az olvasót felvidítani, így a társadalmi karikatúra és a nem humoros témájú művészi rajz dominál a lapban. Stílusukban a rajzok a *Simplicissimus* német szatirikus lapra emlékeztetnek, s valóban olyan neves grafikusok szignálták őket, mint Tichy Kálmán vagy Vanek József.

1923-ban tűnnek fel Földes politikai célzatú humoros grafikái a nagyváradi *Vulturul* című élcclapban. A romániai sajtótörténeti kutatás még nem terjedt ki az élcclapok vizsgálatára, úgyhogy egyelőre szűkösek az információk. Annyi bizonyos, hogy az 1923-ban 31. évfolyamánál tartó, vagyis tekintélyes múlttal rendelkező újság az év júliusától októberig kéthetente jelent meg, majd csupán havonta. A lap szerkesztője Ulpui Traian Gomboșiu, majd Dr. Iustin Ardelean, jellemző az antiszemita és szélsőjobboldali törekvések határozott bírálata.

Politikai karikatúrák

Földes Imre politikai karikatúrái tehát főként az *Üstökös-Urambátyám* című élcclapban jelentek meg, nagyobb számban 1910-ben. A politikai karikatúra elsődleges célja nem az önfeledt szórakoztatás, hanem a humor eszközei által szándékszik felhívni a figyelmet különböző problémákra, az élc kicsengése gyakran keserű, negatív és kritikus.⁵³ A karikírozás eszköze Földes alkotásai esetében leggyakrabban a párhuzam: a politikusok különböző általánosan ismert bibliai és mitológiai történetek, mindennapi jelenetek, hétköznapi zsánerképek szereplőivé válnak. A biztosabb megértés érdekében gyakran megjelenik kicsiben az alakok neve is, a figurák ruháin vagy mellettük. Olyan történetekről van szó, amelyekben az erőviszonyok és hatalmi pozíciók egyértelműen kirajzolódnak. A *Salomé Gyula gróf*⁵⁴ egy számos művész által feldolgozott bibliai jelenetre játszik rá. A karikatúrán a táncoló Salomé ifj. András Gyula gróf, a szöveg pedig arra utal, hogy az első Khuen-Héderváry-kormány után most a második következik, a nehézségek árán hatalomra jutott 1905-ös koalíciós kormányt váltva. A klasszikus mitológiai utalások is megjelennek Földes karikírozó eszköztárában, Kristóffy József szabadelvű párti politikus hősies Prométheuszként szenved a „darabontkormány” (amelyben belügyminiszteri tisztsége volt) keselyűivel.⁵⁵ Ezek mellett a mindennapi budapesti élet kellékei és színterei is megjelennek, *A hirdetési oszlopról*⁵⁶ a frissen megalakult kormányt ábrázolja olyan pózban, mint plakátok mindenki által ismert szereplői. A humoros hatást több esetben úgy fokozza Földes, hogy a politikusok expresszív, túlzásba vitt vonásokkal megrajzolt arcai női vagy gyermeki testeken jelennek meg.

Az 1910-es években Földes Magyarországon nem készített több politikai karikatúrát, a 10-es évek közepétől pedig csupán régi rajzai ismétléseivel lehet találkozni a különböző humoros sajtótermékekben. Már romániai tevékenységéhez köthetők az 1923-ban, a nagyváradi, román nyelvű *Vulturul* című élcclapban megjelent karikatúrái, elsőként a 23. szám címlapján karikíroz román politikai helyzeteket. Általánosabb jelenséget figuráz ki a szélsőjobboldalra utaló *Fascismul* [*Fasizmus*] című rajz.⁵⁷ A feleségét hűtlenségen rajta kapó férj a széken heverő fekete inget kéri számon a feleségtől, aki nyugodtan annyit felel, hogy a fekete inget szimbólumként viselő fasisztákhoz csatlakozott, ezzel akarta meglepni férjét. A *Parlamentul în plină activitate* [*Parlament aktivitása teljében*] konkrétan Ion I. C.



1. kép: *Parlamentul în plină activitate* [Parlament aktivitása teljében]. Ionel Brătianu úr, eleget téve a számtalan miniszternek, a Szentírás szavait alkalmazva megoldotta a kormányválságot: „Tégy lakatot a te szádra.” (Lukács XI. 8.) *Vulturul* 31 (1923.10.25.), 14. sz., címlap.

Brătianu miniszterelnököt ábrázolja, amint az ellenzéki képviselők szájára lakatot tett (1. kép). A köztudottan autoriter és öntelt politikus a rajzot kísérő szövegben bibliai érveléssel oldja meg így a kormányválságot, miközben Lukács könyvéből idéz: „Tégy lakatot a te szádra.” A 16. szám cím nélküli, teljes oldalas karikatúráján újra Ion I. C. Brătianut láthatjuk, s a szöveg arra utal, hogy a kormány éjjel-nappal csak növeli az adókat és pénzt sajtol ki az emberekből.⁵⁸ A prés alatt levő ember szájából pénzürmék folynak ki, körülötte pedig cetlikre felírva a különböző adók szerepelnek: holtak adója, direkt és indirekt adók, globális adó, kutya adó, adó azoknak, akik szakállt viselnek, levegő adó. Ezt követően már nem jelenik meg több karikatúrája Földesnek, ellenben állandósodik az általa tervezett címlap.⁵⁹

Társadalmi karikatúrák

A társadalmi problémákra reflektáló, döntően több szereplős, párbeszédes karikatúrák a *Pikkolóban* jelentek meg. A rajzok szervesen alkotják meg a humoros helyzetet a címmel és a szöveggel együtt, a szereplőket kinézetükkel, gesztusaikkal, arckifejezéseikkel jellemzik. Az egyéni figura felismerhetősége, amely politikai karikatúráknál annyira fontos, itt nem játszik szerepet, helyette az emberi típusok karakteres, tömör megragadása kerül előtérbe. A viccek általában agglegény- és házaseletről, anyagi gondokról, érvényesülési stratégiákról, társadalmi egyenlőtlenségekről szólnak. A fekete-fehér rajzok nagy része könnyed és dinamikus, a címlapok és utolsó oldalak képei készülhettek



2. kép: Cím nélkül. Fájdalom, így kell dolgoznom egész nap. *Móra* 4 (1911.11.08.), 45. sz., címlap.

szerilem, hanem az adósság motivál: a szabó lányát kell feleségül venni, mert még ruhára sem telik. A moralizáló, a nők helyzetét tematizáló karikatúrák közül a 16. szám címlapja⁶¹ a „művésznőket” célozza. A *Hölgyzenekarban* a hegedűsön kívül mind nők foglalnak helyet. A kávéházban játszó, elnagyolt vonásokkal megrajzolt, nem túl vonzó külsejű hölgyek közül az egyik hegedű helyett egy szappanon húzza végig a vonót, miközben hangszere a mellé levő széken pihen. Az alatta levő szöveg egy külső szemlélő észrevétele lehet: „Igaz, hogy az éjjeli művészet sok foltot hagy a hölgyművésznőkön, de legalább a szappan lemossa.” A kávéházi jelenet sarkában egy egész láda van tele szappannal, ami nyilvánvaló utalás arra, hogy a többi hölgynek is szüksége lesz a tisztára mosásra. A társadalmi különbségek nagy kontrasztjára épül A *házbéruzsorás* rajz,⁶² a házvezetőnőkkel és cselédekkel szembeni lealacsonyodó, erkölcsileg kifogásolható magatartás is megjelenik a karikatúrákon, például a *Móra* egyik rajzán.⁶³

A szöveggel mindössze nagyon laza kapcsolatban levő ábrázolást kitűnően példázza a *Primadonna-panasz*, amely a 15. számú újság címlapján szerepel (3. kép). A vélhetően pasztellel és akvarellal elkészített portré egyáltalán nem humoros, egy kalapos, szép hölgyet ábrázol, aki mosolyogva pillant a nézőre. A portrészzerű karikatúrák sorában ennél markánsabb A *költő* (4. kép) című karakterrajz, amely határozott, diabolikus személyre utal. A tintatartó és a toll, illetve a rajz alatt levő vers a költészet egyértelmű attribútumai.

kétszínnyomással. Akadnak viszont festőibb felfogású monokróm ábrázolások is, melyek a fekete-fehér átmenetei révén élnek a finom, páras festői tónusok eszközével. A fekete mellett még egy színnel gazdagított karikatúráknál az egységes színfolt érvényesülése, dekoratív és figyelemfelkeltő hatásának kihasználása figyelhető meg. A *Móra* című lapban 1911-ben publikált rajzokat nagyon erős kontúrok jellemzik. Egy részük litográfiai kréta használatával készült, ezeken az alakok vonásai, elnagyoltabbak, az ábrázolás foltszerű. (2. kép)

A karikatúrák gyakran a házaságra, mint az anyagi gondok megoldási stratégiájára vonatkoznak. A polgárság világának kettősségére mutatnak rá, amelyben a gazdagság látszata, a pompás életvitel mögött spekulációk, érdekek és adósságok állak. A *Pikkoló* első számának címlapján a *Bálban* című karikatúrát láthatja az olvasó.⁶⁰ Két frakkos férfi beszélget az egyik házassági szándékáról, amit nem a

Ahogy már említettem, Földes az 1909-ben kiadott első évfolyam után eltűnik az újság életéből, s 1913-ban bukkan fel újra. Ekkor ugyanazokat a rajzait közlik, mint az első alkalommal, csupán más szöveget csatolnak hozzájuk. A címlapokat, a karikatúrákat, a humoros illusztrációkat és a kis dekoratív rajzocskákat is „újrahasznosítják” és több esetben lazább lesz a kapcsolat az új szöveg és a képi poén között. Ezt figyelhetjük meg például az első évfolyam 18. száma és a harmadik évfolyam 43. száma esetében.⁶⁴ Az első, *A felső tízezrek köréből* című az arisztokrácia életmódját parodizálja, melyhez a karikatúra alapján szorososan hozzátartozik az automobilozás, a kártyázás, az utazás, a lóverseny, sőt, jóformán csak ez teszi ki. *A megrögzött* ehhez képest sokkal egyszerűbb vicc, csupán a házassággal asszociált negatívumokra épít. Az első évfolyamban szereplő *Pesti tavasz* illusztrációját is viszonylíthatjuk két évfolyammal később.⁶⁵ Az ábrázoláshoz verseike is tartozik, a kép öt kis jelenetben illusztrálja a szöveget. Az 1913-as „replikája” esetében már a szövegnek kellett alkalmazkodnia a képhez, ami érzékelhető is: esetlenebb, nem annyira könnyed és kevésbé pörgő a ritmusa.



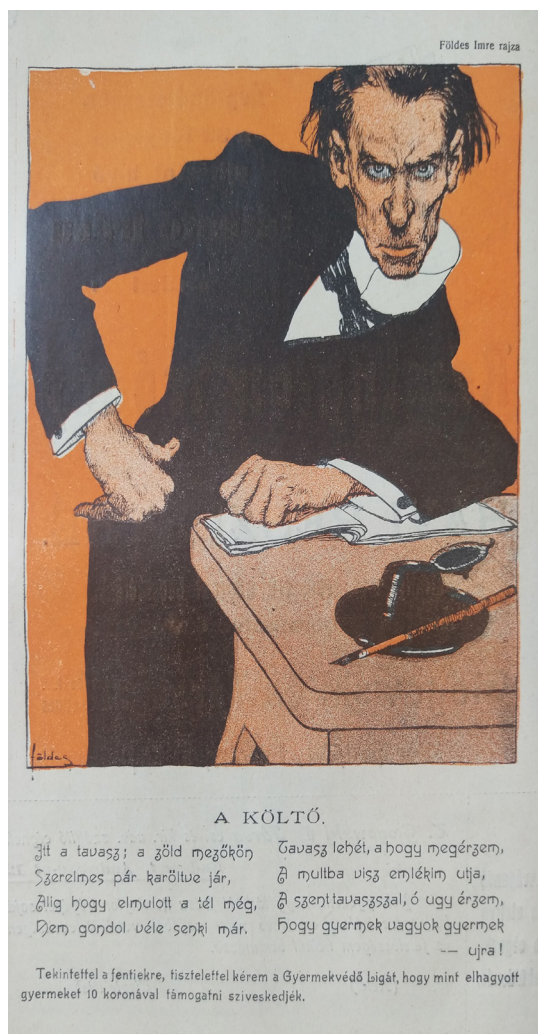
3. kép: *Primadonnapanasz. Romlik a világ! Ma is három házassági ajánlatot kaptam, de aki nyaralni vinne, olyan nem akad. Pikkoló 1 (1909.06.27.), 15. sz., címlap.*

Művészeti és művészkarikatúrák

A művészeti karikatúra műfaja a 19. század utolsó évtizedeiben vált népszerűvé a vicclapokban.⁶⁶ Olyan neves kiállítások szolgálhattak témául egy-egy ilyen rajzhoz, mint a Képzőművészeti Társulat Múcsarnokban megrendezett tárlatai. Nagyobb népszerűségnek örvendő műveket választottak ki a humoros rajzolóknak, s kisebb-nagyobb részleteket megváltoztatva, új képzettársításokra alapozva idézték fel és figurázták ki a jól ismert alkotásokat.⁶⁷

Földes a művészeti karikatúrákon kívül művészekről is készített humoros rajzokat. Eddig nem volt tudomásunk róla készült (ön)arcképről, de 1909-ben önkarikatúrát publikált a *Pikkoló* olvasói kérésére.⁶⁸ A szöveg szerint 10 évvel idősebbnek mutatja magát a grafikán, mint amilyen a valóságban. Ennek megjelenését követően előfordul, hogy önmagát is belekomponálja egy-egy karikatúrába. A *Töprengés* című grafikán (5. kép) maga Földes Imre látható egy asztalnál. A karikatúra az előzőekkel ellentétben nagyon konkrétan megnevezi, hogy ki a „beszélő”: „A FESTŐ” töpreng azon, hogy a kritika majd miként határozza meg őt, impresszionistának fogja-e nevezni.

Földes Imre egy pár darabos sorozatban rajzolta meg az ismert művészek humoros portréját. Faragó Gézátt jellegzetes sasorrával jelenítette meg, mögötte félig összetekert, a falról leesett plakátjaival



4. kép: *A költő. Itt a tavasz; a zöld mezőkön / Szerelmes pár karöltve jár, / Alig hogy elmúlt a tél még, / Nem gondol véle senki már. // Tavasz lehet, a hogy megérezem, / A múltba visz emlékim útja, / A szent tavasszal, ó úgy érzem, / Hogy gyermek vagyok, gyermek / - újra! Pikkoló 1 (1909.04.04.), 3. sz., hátlap.*

zöme 1908–1910 között készült. Találkozunk ezt követően is Földes-rajzokkal, de ezek újrafelhasználásai a már publikáltaknak, esetleg a poént, a szöveget cserélik ki a szerkesztők (kivéve a néhány nagyváradi rajzot).

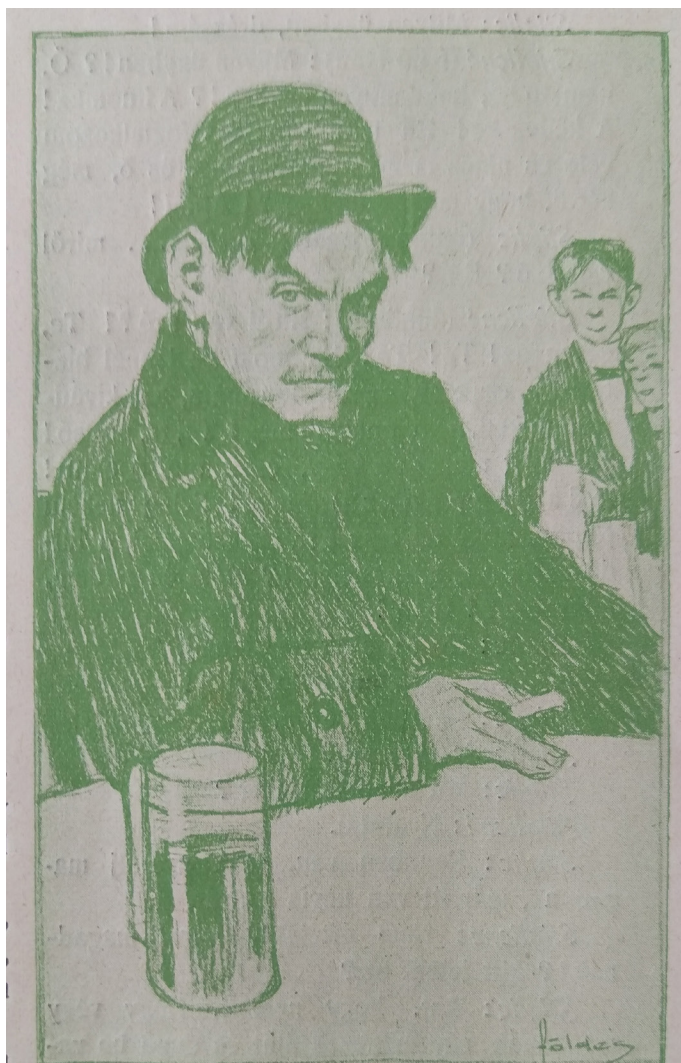
A festés, illetve a pénzjutalommal járó pályázatok mellett, amik alkalmi bevételt jelenthettek a művész számára, a rendszeresen megjelenő karikatúrák biztosíthatták a jövedelmét. Emellett a plakátjain megjelenő biztos rajztudás, kompozíciós érzék, tömör megfogalmazás kialakításához minden bizonnyal jelentősen hozzájárult ez a műfaj. A karikatúrákon ábrázolt karakteres embertípusok jó megfigyelőképességről árul-

(6. kép), amikkel a szöveg alapján meghódítja a világot. Fényes Adolfot nagy hassal, profilból jelenítette meg,⁶⁹ háttérben a MI-ÉNK tárlatán kiállított festményeket nézegető emberek láthatóak. Ezekhez képest az idős mesterek rajzát, vagyis Szinyei-Merse Pál⁷⁰ és Lechner Ödön⁷¹ portréját visszafoготtan, kevésbé karikírozó jelleggel alkotta meg Földes.

A Műcsarnok tavaszi kiállításából című alkotás egy klasszikus művészkarikatúra.⁷² Az eredeti festmények és szobrok átalakítva jelennek meg. Istók János juhásza bősoroszlánként bámul előre. Kézdk Károly tájképének a technikáját parodizálja Földes, amikor a kifolyt tussal hozza kapcsolatba. A Skuteczky alakjaira jellemző egészséges, kissé pufók arcokat úgy gúnyolja ki, hogy egy fogorvosi rendelő szenvedőiként ábrázolja a szereplőket. A Műcsarnok téli tárlatáról az *Üstökös-Urambátyámban* láthatunk karikatúrát.⁷³ Major Henrik műveit papírmintákként jeleníti meg, Bruck Lajos tájképét sztaniolpapírnak nevezi, Juszko Béla dinamikus lovasszekereket ábrázoló festményét próbatemetésként értelmezi újra, Nyilasy Sándor a jobb alsó sarokban pedig határidőre próbálja befejezni a vásznát. Az 1910-es tavaszi tárlat karikatúrája a *Vandalizmus* címet viseli,⁷⁴ a leírás szerint pedig a művészek maguk becsstelenítették meg a képeiket.

Földes karikatúráinak helye az életműben

Kutatásaim kezdetekor felmerült a kérdés, hogy a tanulmányai befejezése és a plakátok nagyszámú megrendelése között mivel foglalkozhatott Földes Imre. Úgy tűnik, a válasz a karikatúrákban rejlik. Az 1904–1908 közötti időszakból csupán néhány grafika ismert, a több mint 200 karikatúra



Töprengés.

A FESTŐ : Beküldtem egy képet a tárlatra. Szeretném tudni, hogy impresszionista vagyok-e ? Na majd megtudom a kritikából !

5. kép: Töprengés. *A FESTŐ: Beküldtem egy képet a tárlatra. Szeretném tudni, hogy impresszionista vagyok-e? Na majd megtudom a kritikából! Pikkoló 1 (1909.05.30.), 11. sz., 5.*



6. kép: A művész-asztal mellől. FARAGÓ GÉZA, aki a plakátjaival hódítja meg a világot. *Pikkoló 1* (1909.04.11.), 4. sz., 9.

kodnak, ami a plakátokról is visszaköszön. A sommás történetmesélés a blickfangos falragaszok megalkotásának a „tanulmányi terpe” lehetett. Úgy tűnik, a korai plakátok jellegzetes humora a szerteágazó karikatúra-oeuvreben gyökerezik. Ez a műfaj viszont nem elégítette ki Földes művészi ambícióit, hiszen amint plakátjai népszerűvé váltak, nem alkotott újabb karikatúrákat. A megélhetéssel lehet magyarázni a nagyváradi *Vulturulban* megjelent rajzokat is. Az új lakóhely, új megrendelőkör kialakítása nem történhetett egyik napról a másikra, ezért kisebb sajtógrafikák készítését vállalta. Sajnos a nagyváradi korszakról még túl keveset tudunk ahhoz, hogy messzemenő következtetéseket lehessen levonni. Annyi mindenképp bizonyos, hogy az 1920-as években is szerepe volt a műfajnak Földes életében, mert Budapesten, majd Nagyváradon is különböző rendezvényeken helyben készített humoros rajzokat a résztvevőkről. Nem Földes az egyetlen (plakát)grafikus, aki a nagyméretű alkotások mellett kis sajtógrafikákkal kezdte pályafutását. Sőt, jellemzőnek tűnik a sajtórajzoló, karikaturista és plakáttervező szerep összekapcsolódása. Olyan nagy nevű művészeknél figyelhető ez meg, mint Tuszkay Márton, Faragó

Géza, Biró Mihály, Bér Dezső, Vértes Marcell, Vadász Miklós és Garay Ákos. A művészettörténet mindenképp adós még az 1910-es évek karikatúráinak feldolgozásával. Ezek részletesebb vizsgálatával behatóbb képet nyernénk a jellegzetes humorú, főleg 1910-es, de 1920-as évek elejére is jellemző plakátokról és készítőikről is.

JEGYZETEK

¹ A tanulmányhoz kapcsolódó kutatás a CentrArt Ösztöndíj révén vált lehetővé. A kutatást támogatta még a Babeş-Bolyai Tudományegyetem kiválósági ösztöndíja.

² Földes Imre életéről és munkásságáról a következő művekben található döntően néhány mondatra korlátozódó információ: Osvát Kálmán: *Erdélyi lexikon*. Nagyvárad: Szabadsajtó Könyv- és Lapkiadó, 1928; Damó Jenő: *Ki kicsoda?: az erdélyi és bánági közélet lexikonja*. Temesvár–Arad: „Lexika” kiadványallat kiadása, 1931; *100+1 éves a magyar plakát. A magyar plakátművészet története 1885-1986*. Kiállítási katalógus. Budapest: Műcsarnok, 1986. május 23. – szeptember 14; Szántó Tibor: *A magyar plakát*. Budapest: Corvina, 1986; Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia. 1890–1930*. Miskolc: Miskolci Galéria, 1998; Wastl, Ernst (szerk.): *Film posters – a magyar filmplakát aranykora – the golden age of Hungarian film posters (1912–1945)*. Budapest: Ernst Gallery, 2004; Bakos Katalin: *10×10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990*. Budapest: Corvina, 2007; Maria Zintz: *Artiști plastici la Oradea 1850-1950*. [Képzőművészek Nagyváradon] Nagyvárad: Muzeul Țării Crișurilor, 2009; Cseh Mária (szerk.): *Magyar plakát*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006; *Az utca képeskönyve. Kereskedelmi plakátok és korabeli kritikájuk (1885–1945)*. Budapest: Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, 2006; *Mindenütt hódít. Reklám a nagy háborúban (1914–1918)*. Budapest: Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, 2009.

³ Pesti Izraelita Hitközség anyakönyve, Pest, 1881.

⁴ A családfa alapján Imre a legidősebb, bár nem ismert mindenkinek a születési éve. A testvérek: Fülöp, Géza, Imre, Jenő, Johanna, Vilmos, Eduárd. Lásd: <https://www.geni.com/people/emeric-h%C3%B6lde-feld/6000000019666486307> (elérés ideje: 2018.04.02.) Később a fiúk neve feltűnik a budapesti lakcímkönyvekben is, Eduárd és Johanna kivételével. *Budapesti Czim- és Lakásjegyzék*, 18–29 (1906–1928).

⁵ *Magyar Iparművészet* 9 (1906), 2. sz., 85.

⁶ Földi Eszter: A színes litográfia technikája és szerepe az alkalmazott grafika megszületésében 1896–1914. In: Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia. 1890–1930*. Miskolc: Miskolci Galéria, 1998, 30. A különböző tantárgyakon elért minősítések az Iparrajziskola éves tudósítványában olvashatóak. Az 1898–99-es listán mint arcképrajzoló szerepel.

⁷ A későbbi szerzők minden bizonnyal Osvát *Erdélyi lexikon*ából származó információt vesznek át és fűznek tovább.

⁸ *A Nemzeti Szalon tavaszi kiállítása első sorozatának katalógusa*. Budapest: 1901. sz.n. 114-es, 115-ös és 119-es tételek. http://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_NEMG_NemzetiSzalon_1901_1903/?pg=12&layout=s (elérés ideje: 2017.06.21.)

⁹ Földi 1998, 30. Bár a szerző nem hivatkozta le az információt, a kutatás során előkerült a forrás: *Magyar Iparművészet* 4 (1901), 1–2. sz., 33. Földes Imre itt még Feld néven jelenik meg.

¹⁰ Földi 1998, 25.

¹¹ Ezt a foglalkozást 1909-től testvére, Géza viszi tovább. A különböző technikákra vonatkozó információk a *A Nemzeti Szalon 1906. évi és 4-ik grafikai kiállításának katalógusának* tételleírásaiból származnak. Budapest: 1906. sz.n. 12-es, 99-es, 119-es, 320-as, 321-es, 326-os, 333-as, 369-es és 399-es tételek.

¹² A Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum gyűjteményében fennmaradt üzleti levelet közli Csapó Katalin – Karner Katalin: *Reklámélet Pest-Budán és Budapesten 1845–1945*. Budapest: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Geomedia Szakkönyvek, 2003, 255.

¹³ Az első díjat és a vele járó 600 koronát Muhits Sándor kapta, a másodikat a 250 koronával Wéber József, Földes pedig a harmadik díj mellett 150 koronában részesült. *Művészet* 6 (1907), 3. sz., 194.

¹⁴ A Károly-Zita bélyegek pályázatán jelentős pénzjutalomban is részesült, hiszen 33 művész közül az első díj mellett egy megosztott második díjat is kapott, összesen 5500 korona értékben.

¹⁵ Földi 1998, 22.

¹⁶ Földes Imre: 3. *Nemzetközi Tűzvédelmi Kongresszus és kiállítás Budapesten*, PKG.1914e/115, Országos Széchenyi Könyvtár, Plakát- és Kisnyomtatványtár, valamint uő: *Világítási Kiállítás*, 25/921/51, Budapesti Történeti Múzeum Plakátgyűjteménye.

¹⁷ *A Világítási kiállítást és a Tűzvédelmi kongresszust reklámozó plakátok*, Országos Széchenyi Könyvtár, Plakát- és Kisnyomtatványtár.

¹⁸ Bakos 1998, 87–88.

¹⁹ Például az 1918 körüli *Rohanjunk a rohanó időekkel* plakát, a Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum gyűjteményéből.

²⁰ Rózsa Miklós kritikáját lásd Bakos 2007, 46–47; Biró Sándor meglátásait lásd Bakos Katalin: Plakát '14. Egy miskolci kiállítás rekonstrukciója. In: Bajkay Éva (szerk.): *Modern magyar litográfia. 1890–1930*. Miskolc: Miskolci Galéria, 1998, 83–94, 88.

²¹ Bakos 1998, 89.

²² Wastl 2004, 49, 51. Az Ernst és Eleni Wastl plakátgyűjteményének katalógusában publikált tanulmányban Vécsey Eszter azt állítja, hogy Földes nevéhez lehet kötni a magyar filmplakát műfajának kezdetét: ő tervezte 1911-ben az első hazai, filmet reklámozó falragaszt a *Fekete golyó* című film számára. Az információt hivatkozás nélkül közli, egyelőre nem sikerült beazonosítani sem a plakátot, sem a filmet.

²³ Földi 1998, 30.

²⁴ Bakos 2007, 55.

²⁵ A legkorábbiak: Osvát 1931, 296.

²⁶ *8 órai újság* 7 (1921.12.20.), 285. sz., 20.

²⁷ *Színházi Élet* 11 (1922.02.19-25.), 8. sz., 36.

²⁸ *Budapesti Czim- és Lakásjegyzék* 28 (1922–1923), I/610, II/298, II/331.

²⁹ Romániai munkásságának néhány mozzanatát Maria Zintz kutatta ki. Lásd Zintz 2009.

³⁰ Zintz 2009, 30.

³¹ *Nagyvárad* 53 (1923.07.09.), 125. sz., 7.

³² *Nagyvárad* 53 (1923.03.02. és 03.10.), 62. sz., 3. és 70. sz., 7. Földes néhány Nagyváradon magántulajdonban levő festményét Zintz is közli.

³³ *Vulturul* 1 (1923), 13–16. számokban 2-2 karikatúra az első és az utolsó oldalon, a 2 (1924), 5. számtól pedig az általa tervezett címlap.

³⁴ *Nagyvárad* 53 (1923.10.09.), 228. sz., 5.

³⁵ Bakos 2007, 50.

³⁶ Zintz 2009, 31.

³⁷ Uo.

³⁸ Zintz 2009, 160, 84, 31.

³⁹ Wastl 2004, 192, 34. Az információ nincs lehivatkozva, még ellenőrzésre vár.

⁴⁰ *Counted Remnant: Register of the Jewish Survivors in Budapest*. Budapest: Hungarian Section of the World Jewish congress. 1946. Földes Imre digitalizált adatlapját lásd: https://www.ushmm.org/online/hsv/person_view.php?PersonId=5973603 (elérés ideje: 2016.06.23.)

⁴¹ Buzinkay Géza: *Micsoda város! Karikatúrák a 125 éves Budapestről*. Budapest: A Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményének kiállítása, 1998. VI.

⁴² Fabó Edit: *Gúny és kritika*. In: Szvoboda Dománszky Gabriella (szerk.): „Képes világ” Tudományos konferencia a 19. századi magyarországi illusztrált sajtóról. *Tanulmányok Budapest múltjából XXXIX*. Budapest: Budapest Történeti Múzeum – Országos Széchenyi Könyvtár, 2014, 217.

⁴³ Buzinkay Géza: *Borsszem Jankó és társai. Magyar élclapok és karikatúráik a XIX. század második felében*. Budapest: Corvina, 1983, 111.

⁴⁴ Buzinkay 1998: VII.

⁴⁵ Szabolcsi Miklós (főszerk.): *A magyar sajtó története. II/1. 1848-1867. Élclapok*. [online 2016.01.11.] <http://mek.oszk.hu/04700/04727/html/389.html>

⁴⁶ Szabolcsi Miklós (főszerk.): *A magyar sajtó története. II/2. 1867-1892. Élclapok 1875-1890. A legfontosabb élclapok külön fejezetekben kerülnek bemutatásra*. [online 2016.01.11.] <http://mek.oszk.hu/04700/04727/html/537.html>

⁴⁷ Buzinkay 1998: X.

⁴⁸ Im. XII.

⁴⁹ A 19. század második felének élclapirodalmáról lásd Buzinkay Géza részletes kutatásait: Uő: *Borsszem Jankó és társai. Magyar élclapok és karikatúráik a XIX. század második felében*. Budapest: Corvina, 1983; Uő: *Micsoda város! Karikatúrák a 125 éves Budapestről*. Budapest: a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményének kiállítása, 1998; Uő: *Magyar hírlaptörténet 1848–1918*. Budapest: Corvina, 2008.

⁵⁰ Földes karikatúráinak összegyűjtésében elsődleges forrásom volt Gyöngy Kálmán: *Magyar karikatúristák adat- és szignótára 1848–2007*. Budapest: Ábra KKT, 2008. A publikációkra vonatkozó információk nem minden esetben voltak helyesek.

⁵¹ *Pikkoló* 1 (1909.03.21.), 1. sz., 2.

⁵² *Móka* 1 (1909.06.02.), 1. sz., 2.

⁵³ Séra László: Humor, metafora, politikai karikatúra. In: T. Litovkina Anna – Barta Péter – Hidasi Judit (szerk.): *A humor dimenziói. A II. Magyar Interdiszciplináris Humorkonferencia előadásai*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, BGF Külkereskedelmi Kar, 2010, 133–145, 133.

⁵⁴ *Üstökös-Urambátyám* 53 (1910.02.06.), 6. sz., 4.

⁵⁵ *Üstökös-Urambátyám* 53 (1910.04.17.), 16. sz., 4.

⁵⁶ *Üstökös-Urambátyám* 53 (1910.06.26.), 29. sz., címlap.

⁵⁷ *Vulturul* 31 (1923.10.10.), 1. sz., hátlap.

⁵⁸ *Vulturul* 31 (1923.12.01.), 16. sz., címlap.

⁵⁹ *Vulturul* 32 (1924.03.01.), 5. sz., címlap.

⁶⁰ *Pikkoló* 1 (1909.03.21.), 1. sz., címlap.

⁶¹ *Pikkoló* 1 (1909.07.04.), 16. sz., címlap.

⁶² *Pikkoló* 1 (1909.04.04.), 3. sz., 11.

⁶³ *Móka* 4 (1911.10.25.), 43. sz., 13.

⁶⁴ *Pikkoló* 1 (1909.07.18.), 18. sz., címlap; *Pikkoló* 3 (1911.11.15.), 43. sz., címlap.

⁶⁵ *Pikkoló* 1 (1909.04.19.), 5. sz., hátlap; *Pikkoló* 3 (1911.05.01.), 17. sz., 17.

⁶⁶ Faragó Münchenben ismerkedett meg a műfajjal. További információkért lásd: Földi Eszter – Hessky Orsolya (szerk.): *Így éltek ti. Faragó József (1866–1906) művészete. Karikatúrák a Borsszem Jankóból*. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2012.

⁶⁷ Hessky Orsolya: Faragó József művészeti karikatúrái a Borsszem Jankóban. In: Szvoboda Dománszky Gabriella (szerk.): *„Képes világ” Tudományos konferencia a 19. századi magyarországi illusztrált sajtóról. Tanulmányok Budapest múltjából XXXIX*. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum – Országos Széchényi Könyvtár, 2014, 239–242.

⁶⁸ *Pikkoló* 1 (1909.05.02.), 7. sz., 17.

⁶⁹ *Pikkoló* 1 (1909.04.04.), 3. sz., 8.

⁷⁰ *Pikkoló* 1 (1909.05.02.), 6. sz., 4.

⁷¹ *Pikkoló* 1 (1909.04.19.), 5. sz., 3.

⁷² *Pikkoló* 1 (1909.04.25.), 6. sz., 10.

⁷³ *Üstökös-Urambátyám* 52 (1909.11.21.), 47. sz., címlap.

⁷⁴ *Üstökös-Urambátyám* 53 (1910.04.17.), 16. sz., 8.

“WELL, IF YOU ARE SO CURIOUS, SO BE IT”

IMRE FÖLDES AND HIS CARICATURES

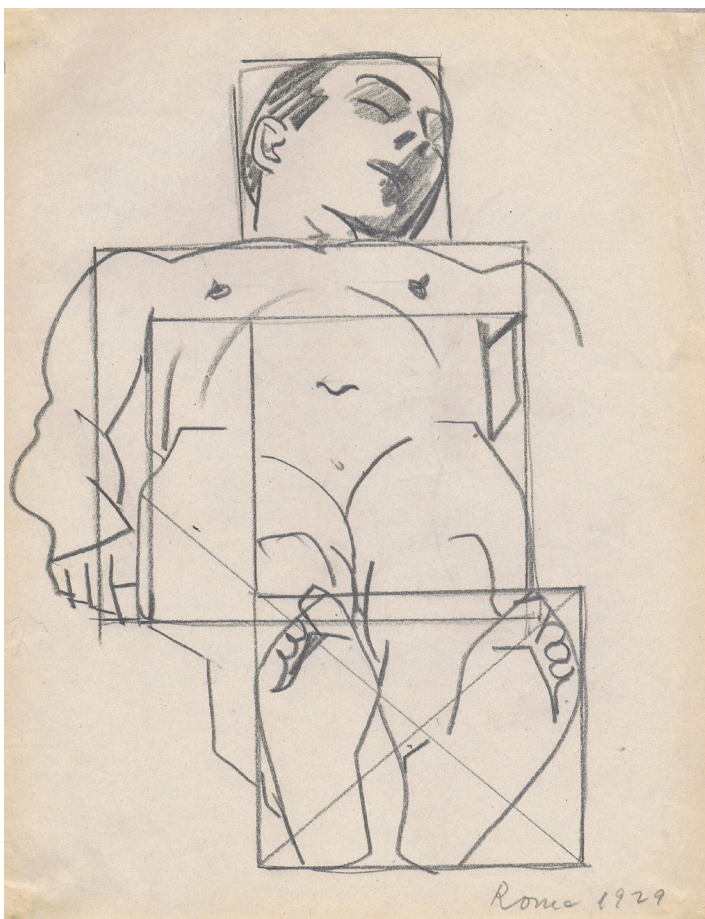
The design of printed products became an independent artistic task at the beginning of the 20th century. Numerous Hungarian graphic artists who even gained international renown began their careers at this time, including Imre Földes. Földes was born on the 31st of May 1881 in Budapest as the child of a Jewish family and given the name Imre Feld. The Hungarianized form of his family name first appears in 1906. He began his career as a successful graphic artist at the beginning of the century, first as a printer-lithographer, and then he studied drawing and painting. He achieved his first artistic successes in 1901, when he showed three works at the spring exhibition of the National Salon and won his first competition for applied graphics. Following this, he participated in numerous competitions for graphic artwork throughout the 1910s, including posters, ex libris and stamps. Although he designed commercial and political posters to a lesser extent as well, his renown was based on his characteristic film posters. These works were defined by their distinctively portrayed figures, humorous and anecdotal nature, strong contrasts and his outstanding drawing ability. In 1918, he opened a graphics studio together with the graphic artist Lipót Sándor, with whom he continued his work designing film posters up to the beginning of the 1920s, and then opened a second studio under the name Téma (Topic) in 1922 with the photographer József Amster. In the following year, he appeared in Oradea, where he drew for a local daily paper, sending caricatures to the humor magazine Vulturul, and also put together an exhibition of paintings that was popular with the public. In the 1920s, he organized courses with local artists and then returned to Budapest, perhaps at the end of the 1930s. In any case, he was again living on Dohány Street in 1946, and although the literature places his death in 1948, the precise date and circumstances are unknown. The question of what Imre Földes may have been doing between the completion of his studies and the period when he was commissioned for large numbers of posters arose at the beginning of the research. It seems the answer to this is that he made caricatures, since he produced more than 200 political, social and artistic caricatures for the most part between 1908 and 1910. In addition to painting and competitions that included a monetary prize, which would have represented occasional revenue for the artist, his regularly published caricatures ensured his income. This genre also may have significantly contributed to the development of his assured drawing skill, compositional flair and dense arrangement that appears in his posters. The ability to tell a story in a concise manner may have been preparation for the creation of his attention-grabbing posters. It seems that the characteristic humor of the early posters has its roots in his significant oeuvre of caricatures. Art history is still missing a thorough study of his caricatures from the 1910s. A more detailed examination of these would provide a deeper understanding of the characteristically humorous posters produced mainly in the 1910s and beginning of the 1920s, as well as a profile of the people who made them.

SUBA ZOLTÁN

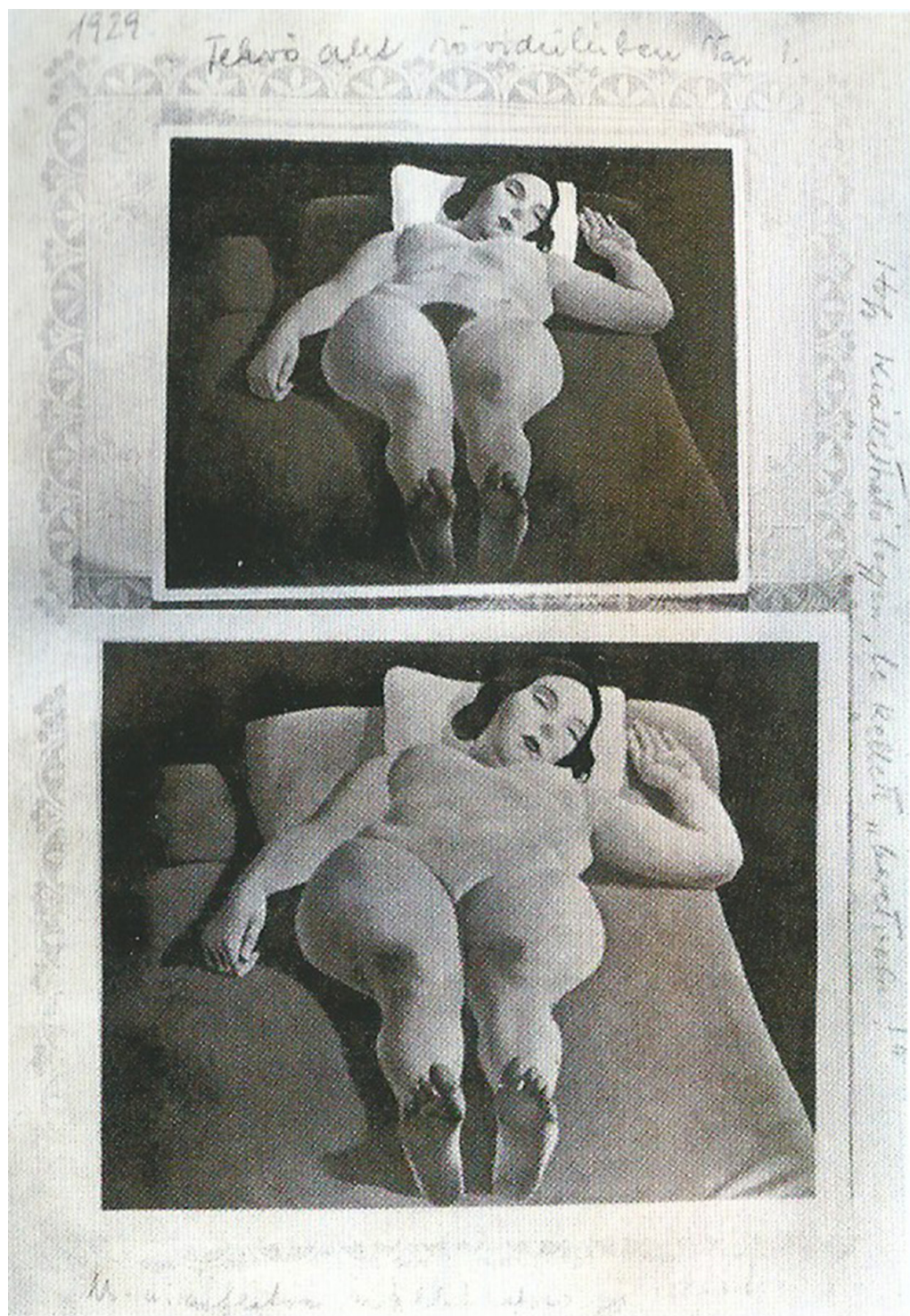
AZ ELSŐ IMPRESSZIÓK ÉS TÖREKVÉSEK

MOLNÁR C. PÁL NÉHÁNY ITÁLIAI VÁZLATRAJZA ÉS AZOK MEGVALÓSÍTÁSA

Molnár C. Pál olaszországi tartózkodásának helyszíneit nemcsak levelezéseiből tudjuk rekonstruálni, hanem az egyes kiállítások szereplőjeként és a vázlatrajzok alapján következtethetünk arra, hogy mikor járhatott a környék múzeumaiban.¹ 1929-ben a monzai Nemzetközi Iparművészeti Kiállításon aranyérmet nyert², így valószínűsíthető, hogy ekkor alkalma nyílt a milánói Pinacoteca di Brera gyűjteményét megtekinteni. Ezt sugallja legalábbis az ott őrzött Andrea Mantegna: *A halott Krisztus siratása* című képéről készített vázlatos másolata. (1. kép) Mint láthatjuk, a művész 1929-es datálása mellett Rómát jelölte meg a rajz elkészítésének helyeként, de ez nem befolyásolja a milánói képtár felkeresésének vélhető idejét.³ Mantegna képének nagyszerűsége a perspektivikus rövidülés mesteri alkalmazásában rejlik: azáltal, hogy Krisztus teste a néző szemszögéhez szokatlanul közel van, az érzelmi hatást maximalizálva a drámai helyzet középpontjába kerül. Noha Mantegna képét a siratók érzelmeinek ábrázolása, az élethű hullamerevség és a sebekre kényszerített tekintet miatt is dicsérik, Molnár C. Pál vázlatán világosan látszik, hogy a perspektivikus illúziókeltés foglalkoztatta: a kiserkesztett négyzetek a testrészek arányainak megfelelően kerültek a papírra, így a fekvő testet könnyedén át tudta másolni Mantegna képéről. Az elsajátított kompozíciót a művész többször is felhasználta, úgy egyházművészeti képein, mint profán munkáin. Előbbire láthatunk példát *Szent Imre születése* című 1933-as festményén, ahol Boldog Gizellát ábrázolja hasonlóan a művész, kissé magasabb szemszögből, enyhén balról. Ami ennél fontosabb, az itáliai évekből többször felbukkanak merész rövidülésben festett aktok. Az egyik legkorábbi – vélhetően 1929-ben készült – műve nagy megbotránkozást keltett: ugyan a részleteket elhagyta és a modell karjait is eltérően pozícionálta, Molnár C. aktja mégsem



1. kép: Molnár C. Pál: Tanulmány, Budapest, 1929 (Molnár-C. Pál Múterem-Múzeum)



2. kép: Molnár C. Pál: Fekvő akt (reprodukción), Budapest, 1929 körül (Molnár-C. Pál Múzeum-Múzeum)

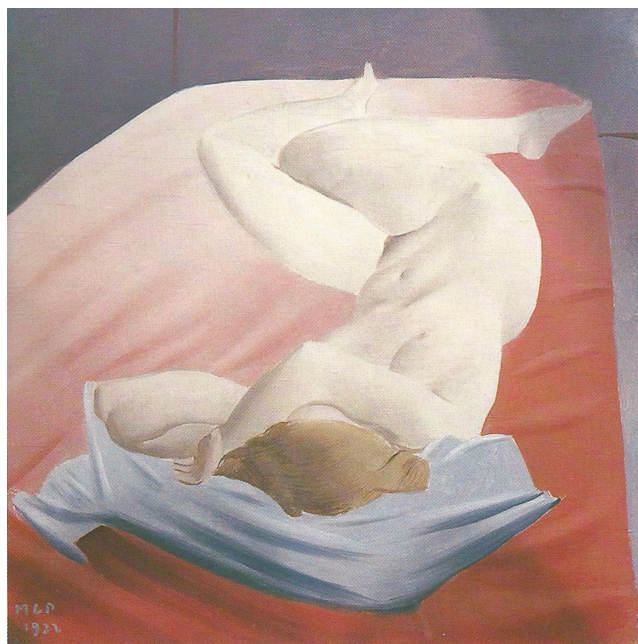


3. kép: Molnár C. Pál: *Léda* (reprodukción), 1929–1930 körül (lappang, felvétel a festményről: Csillag Pálné Éva (szerk.): *A boldog művész képeskönyve*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1997.)

hagy kétséget afelől, hogy Mantegna ikonikus festménye szolgált számára előképpül. **(2. kép)** Egy ismert, vallásos témájú festmény főszereplőjének aktra cserélése már önmagában megosztó, de ez esetben a modell fanszörzetének megfestése váltott ki visszatetszést. Így a művész csak úgy állíthatta ki, ha átfesti a képet. Ennél érzékibb beállítású, de a korábbi esetből tanulva elfátyolozott ágyékú modell látható *Léda* című festményén. **(3. kép)** A mantegnai kompozíciót meghaladva Molnár C. többi aktján a modellt nyújtózkodó vagy forduló helyzetbe állította, de a perspektivikus rövidülést megtartotta. **(4. kép)** Ennek a megoldásnak a gyakori applikálása arra enged következtetni, hogy egy ilyen – Svájcot és Párizst, az olaszországi múzeumokat is megjárt – tanult művész az innováció teljes tudatában alkalmazta a látottakat, megsejtve az akt megújításának lehetőségét. Véleményem szerint ez Molnár C. Pál egyik sikerének kulcsa: úgy modernizálta a műfajt egy több évszázados megoldással, hogy az addigi érzéki szépség mintha a szakralitás igényével lépne fel. Ezt igazolni látszik a művész 1947. december 24-i vallomása: „Úgy gondolom, hogy az igazi művészet a vallás megnyilatkozásának egy formája. Van, aki akkor imádkozik, mikor aktot fest. Dicsőíti a Teremtőt a formák és az élet szépségeért.”⁴

További reneszánsz előképek bemutatása előtt érdemes kitérni a művész néhány olaszországi átlomására. A fennmaradt levelezésből tudjuk, hogy viszonylag rövid ideig tartózkodott egyes városokban, de munkásságát tekintve feltételezhetjük, hogy az egy-egy napos látogatások alkalmával is időt szakított a helyi nevezetességek és múzeumok megtekintésére. Így az 1931. július 7-én Perugiából küldött képeslapból kiderül, hogy másnap Assisiben töltött egy napot.⁵ Az umbriai iskola emlékei Perugiában, illetve Giotto és Cimabue freskói az Assisi Szent Ferenc-templomban kétséget kizáróan hatottak rá.

Rómán kívüli legnagyobb élménye azonban firenzei tanulmányútja lehetett. 1931. július 9-én írja, hogy Perugiából néhányan együtt utaztak Firenzébe, de csak egy napot tervezett ott tölteni. Azonban egy másik, Mihályfi Ernő újságírónak írt leveléből több mindenre következtethetünk: „Én most nagy



4. kép: Molnár C. Pál: *Fekvő akt*, Budapest, 1930 körül (Molnár-C. Pál Múterem-Múzeum)

elmélyüléssel revideálok aktisme-
reteimet s természet után festem
stúdiumjaimat. Egyben finomítom
technikai eljárásomat s jól megra-
kodva új dokumentációkkal várom
az alkalmas időpontot, hogy köz-
ben gyülemelő ötleteimet szélesen,
egyszerűen s lehető legnemesebb
matériában felvigyem majd ké-
peimre. Sok szép duecento, tre- és
quattrocentot látva a húsvételotti
firenzei tanulmányutam alatt
(s bár már régebben is) bolond-
ja lettem a nemes matériának! A
kép szépségének tán 90 százalé-
kát ez teszi.”⁶ A levélrészlet első
sora megmagyarázza a kora-ita-
liai tartózkodása idején készült
nagy mennyiségű, és változa-
tos kidolgozottságú aktokat. A
fentebb említett képeslap 1931.
nyár közepén kelt, így Mihályfi
Ernőnek írt levelében említett
húsvét előtti firenzei tanulmányút

minden bizonnyal 1929-ben vagy 1930-ban történhetett. A technikai finomításra és nemes matéri-
ára vonatkozó megjegyzések valószínűleg a tanulmányút alatt látott murális munkák hatását tükrö-
zik, melyek kidolgozásához nem sokkal hazatérte után hozzá is látott.

Noha számtalan vázlatrajz készült itáliai tartózkodása alatt, ezeken csak ritkán jelölte a megörökítés
pontos helyszínét. Életművének vizsgálata során megállapíthatjuk, hogy az egyes tájak lokalizálásának
kérdése marginális: képein sohasem egy konkrét vidék jelenik meg, művei nem feltétlenül a földrajzi
vagy történeti hűség igényével lépnek fel. Ő maga így vallott erről: „Már rég letettem az ecsetet, amikor
az éjszaka csendjében, mint víziók, jelennek meg az álomtájak, melyek úgy ahogy sokszor megfestem, nem
léteznek együtt. De az elemek, amelyekből ezeknek a képeknek a nyersanyaga táplálkozik, mind benne
van a természetben. Hiszen a művész lelki szűrőjén át alakul a táj. [...] De felelnem kellene már a feltett
kérdésre: melyik hát a legkedvesebb tájam? Nincs annak neve! Nem geográfiai fogalom az, nem geológiai
képződmény, nem topográfia, mégcsak térképezve sincs, s nem is lesz...”⁷ Amiért mégis fontosnak tartom
a művein felbukkanó olykor ismerős részletek vizsgálatát, közelebb vihet Molnár C. Pál legsikeresebb-
nek tartott korszakának és invenciózus képei pozitív fogadtatásának megértéséhez.

Korai olaszországi rajzai közt fellelhetők már-már teljes kompozíciók vázlatai, és némelyükön feltűnik
az árkádiai tájbrázolás elrendezése: hegyek vagy fák keretezik a képet, középen apró alakok, várak,
esetleg öszvért hajtó parasztok. (5. kép) Később a művész visszaemlékezéseiben is legkedvesebb tájai
és emlékei közt említi az olasz utcákat és „az út közepén baktató csacsifogatót”.⁸ A vázlatok közt rend-
szerezten feltűnnek hegyek és ciprusfák eltérően kidolgozott ábrázolásai. Ez persze nem meglepő, ha
egy művész Olaszországban járva útijegyzeteket készít, Molnár C. esetében azonban láthatjuk, hogy
ezek a részletek végigkísérik munkásságát. Legyen szó vallásos témájú festményről, portréről, tájképről
vagy szürrealista korszakáról, ezek az Itáliában látott tájlemek meghatározóak. A falusi népek szama-
rat hajtó idilli képe kézenfekvő témát szolgáltatott a művész számára: 1941-es *Menekülés Egyiptomba*
című képén tipikusan megjelennek a korábban lejegyzett tájkép vázlatok, tanulmányok. A festmény



5. kép: Molnár C. Pál: Tájvázlatok, Budapest, 1928–1931 (Molnár-C. Pál Műterem-Múzeum)



6. kép: Molnár C. Pál: Tájvázlatok, Budapest, 1928–1931 (Molnár-C. Pál Műterem-Múzeum)

előterében megjelenő elszáradt fa kiszökdülése visszatérő motívum Molnár C. Pál képein, s feltehetőleg ez a megoldás is egy korábban lejegyzett élmény megvalósulása lehetett. **(6. kép)**

Az egyes tájelemek közvetlen élményei mellett nem feledkezhetünk meg a művész által oly nagyra tartott reneszánsz mesterek esetleges hatásairól. A padovai Capella dell'Arena freskóinak tájbrázolása mintha visszaköszönné Molnár C. munkáiban. A *Szent Joachim a pásztorokkal* jeleneten Giotto a tónusok váltakozásával érzékelteti a hegyek részleteit: a táj álomszerű, szinte már valószínűtlen képződmények tagolják, s csak néhány fa elszórtan menti meg a tájat sivárságtól. Ennek a tónusos megoldásnak talán érzékletesebb példáját nyújtja Mantegna: *Jézus az Olajfák hegyén* festménye. Nincs tudomásunk arról, hogy Molnár C. Pál láthatta-e akár a Londonban, akár a Tours-ban őrzött hasonló Mantegna festményeket, de iskolázottságát és érdeklődését figyelembe véve feltételezhetjük, hogy reprodukciókon találkozott mindkét festménnyel. A tours-i kép több mindent tartogat a mélységek tónusokkal való érzékeltetésén kívül: a fentebb tárgyalt merész rövidülés itt is visszaköszön két apostol, egymással fordított V-alakot formáló kompozíciójában. Ami ennél izgalmasabb azonban, hogy az elszáradt fa kiszökdülése szintén megjelenik, hasonlóan megfestve, mint a magyar művész fent nevezett képein.⁹ Lehetséges, hogy már itáliai éveit megelőzően, iskolásként is megragadták képzeletét a reneszánsz mesterek megoldásai, s ezeket saját tájélményeivel ötvözve sikerült felfrissítenie tájfestészetét. Rövid áttekintésünk tehát alkalmat adott arra, hogy Molnár C. sikerének egy tényezőjére rámutassunk. Úgy gondolom, hogy művészete hidat képez a konzervatívabb felfogású műpártolók és a modern törekvések térhódítását sürgető közönség között. Egyszerre kedvezett a régi mesterek híveinek, akik a trecento és quattrocento eredményeinek tovább élését látták munkáiban, és a fiatal generációnak, amely szomjazta az új megoldásokat, addig nem látott formákat. Molnár C. Pál a reneszánsz újításainak, térfelfogásának és saját kora törekvéseinek szintézisével válhatott modernné: így tudta megnyerni magának a neobarokk bővületében élő egyházat, és egyben maradt izgalmas kortársai és későbbi nemzedékek számára is.

JEGYZETEK

¹ Ezúton szeretnék köszönetet mondani Csillag Péternek, Csillag Évának és Csillag Nórának, hogy rendelkezésemre bocsátották Molnár C. Pál vonatkozó leveleit és vázlatrajzait.

² Molnár C. Pál: *Életem története*. Budapest: Molnár-C. Pál Múterem-Múzeum, 2016, 106.

³ A múzeumi honlap tanulsága szerint Antonio Canova (1757–1822) közbenjárásával egy hosszú procedúra végén az Accademia di Brera akkori titkára, Giuseppe Bossi szerezte meg az egy évszázada lappangó képet, s végül 1824-ben került a képtárba.

<http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/> (elérés ideje: 2018. március 3.)

⁴ Molnár C. Pál: A vallás és a művészet viszonyáról. In: Csillag Pálné Éva (szerk.): *A boldog művész képeskönyve*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1997, 147.

⁵ Az 1931. július 9-én Firenzéből küldött képeslapon megemlíti, hogy Perugiában utolérték néhányan az Akadémiáról, illetve Pestről további diákok érkeztek nyári tanfolyamra. Ez sugallhatja, hogy akár csoportosan is meglátogatták a helyi képtárakat.

⁶ MTA Könyvtár Kézirattár, 4311/385.

⁷ Molnár C. 1997, 149.

⁸ Molnár C. 1997, 148.

⁹ Mind a londoni, mind a tours-i festményen feltűnnek ezek a motívumok, de véleményem szerint a francia képen markánsabban megjelennek hasonlóságok Molnár C. Pál festményeivel.

FIRST IMPRESSIONS AND ENDEAVORS

A FEW ITALIAN SKETCHES BY PÁL C. MOLNÁR AND THEIR EXECUTION

In my lecture, I will present sketches that recorded the first impressions of Pál C. Molnár during his time in Italy. For the most part, we only know of the artist's completed paintings from the 1930s, which was considered his most productive period, so I consider it important to analyze the preliminary sketches and details from certain paintings. What aroused his interest? Which details of the landscape did he consider it worthwhile to record during his travels? These questions and the attempts to answer them can perhaps bring us better understanding of the success of the works the artist made in the period in question. It is not just natural formations and landscape features that are the subject of the examination. He also visited numerous museums during his time in Italy and sought out artistic elements from antiquity and the Renaissance with enthusiastic interest, reporting on his experiences in his correspondence as well. In many cases, he amalgamated the Renaissance compositional elements he used with his unique vision and use of color, thus rightfully becoming a celebrated artist of the period.

FINTOR ZSÓFIA

A "POSZTNAGYBÁNYAI" ISKOLA

A GRESHAM-KÖRHÖZ KAPCSOLÓDOTT FOGALMAK VIZSGÁLATA

Bevezetés

A két világháború közötti években a magyar művészet egyik legfontosabb célja egy olyan stílusbeli és művészetszemléleti megújulás volt, amely az akkorra már kiüresedett tendenciának ítélt avantgárd megfogalmazásait maga mögött hagyva hazai hagyományokhoz nyúl vissza, és korszerű magyar művészetet hozhat létre. A Gresham-kört ma röviden úgy definiáljuk, mint a harmincas évek egyik természetelű művészeti tendenciáját, amely számára sem az avantgárd, sem pedig az egyre inkább megerősödő nacionalista eszmeiség által propagált, nemzeti gyökereket kereső művészeti irányzatok nem lehettek elfogadhatók. A Gresham-kör művészei új művészetetikai rendszert igyekeztek kidolgozni, aminek eredményeként műalkotásaikon kívül olyan programadó szövegek jöttek létre köreiken belül, melyek nélkül az utókor nehezen tudott nem csupán visszalépést látni „az absztrakt művészetek kora” után következő irányzatokban. Ezekben a szövegekben megfigyelhető a törekvés a művészettörténet-írás szavak szintjén való megújítására: a definíciós kísérletek és a művészetről való beszéd mód megváltoztatásának legfőbb motivációja a kanonizáció reménye volt. Ez a művészeti írói attitűd nem csak a művészeket kész-



1. kép: Genthon István 1932-ben ([Örökségfigyelő blog](#), utolsó elérés: 2020. április 30.)

tette alkotásaik elméleti háttérének kidolgozására, hanem sok művészettörténészt és művészetközeli embert is köreikbe vonzott. Genthon István, Oltványi Imre és Bernáth Aurél itt ismertetett írásaiból kitűnik, hogy egy olyan speciális művészettörténeti nyelvezet kialakításán dolgoztak, amelynek alkalmasnak kellett lennie arra, hogy az avantgárdot követő figurális tendenciát a magyar festészeti hagyomány által megalapozott és szükségszerűen bekövetkező stíláriális változásként ágyazhassák be a művészettörténetbe.¹

Ez indokolja, hogy ne csupán a műalkotásokon keresztül foglalkozzunk a Gresham-kör művészetével, hanem az általuk hátrahagyott, egymásra sűrűn utaló szövegeken keresztül is. Ezek ebben az esetben akár nagyobb csoportszervező erőnek is tekinthetők, mint a tényszerű adatok, amelyekkel meghatározzuk, hogy kik, mikor és hol alkottak közös művészeti elvek mentén. A Gresham-kör munkássága egy olyan művészeti írásokból álló korpuszt teremtett meg, ami talán még a műalkotásoknál is fontosabb forrása a kör jellemzésének.

A következőkben a dolgozat két nagyobb részletben vizsgálja meg, hogy azok a fogalmak, amelyekkel a Gresham-kört jellemezzük, milyen kontextusban születtek meg, és milyen formában lehetnek érvényesek a kör

tárgyalásakor. Az első részletben Bernáth Aurél és Genthon István kiemelt írásain keresztül felvázolhatjuk a már említett jelentőségteljes szóhasználatot, amely megalapozta a *posztnagybányaiság*, a (magyar) *posztimpresszionizmus* és a *neo-naturalizmus* fogalmának későbbi használatait. Ez utóbbiak részletesebb bemutatására a dolgozat második felében kerül sor.

Naturalizmus, impresszionizmus és posztimpresszionizmus

Genthon István (1. kép) Bernáth Aurélról írott kismonográfiája, amely az *Ars Hungarica* debütáló köteteként jelent meg 1932-ben, az egyik legfontosabb publikáció, amelyen szemléltetni lehet a megújult definíciós törekvéseket.² Természetelvű festésmódja révén a Gresham-kör önmeghatározásában fontos szerepet játszik a naturalizmussal való összevetés, így e monografikus mű jelentőségét is növeli, hogy Genthon Bernáth művészetét a naturalizmus következményének nevezett impresszionizmus tükrében vizsgálja meg. Meglátása szerint „az előbbihez a művésznek nincs köze, az utóbbinak, lehet mondani, poláris ellentéte.”³ A naturalizmustól Bernáthot (és körét) tárgyekezelésük, az impresszionizmustól pedig festői látásmódjuk, ha úgy tetszik, színkezelésük választja el a fenti kijelentés alapján. Genthon szerint az impresszionizmus atmoszférafestése miatt a tárgy megjelenítése a vásznon mindenképpen relatív lett: annak csak egy bizonyos állapotát ábrázolhatták a festők. Bernáth ezzel a felületi fénnnyel szemben a *mélyfényűséget* alkalmazza, amely által a festő műveinek építőelemei – a hétköznapi élet tárgyai, személyei és helyszínei – asszociatív tartalommal töltődnek fel (2. kép).⁴ Itt nem valamiféle új ikonográfiai rendről van szó, sokkal inkább arról, hogy a mindennapi élet megjelenítése „szimbólumok” nélkül ugyan, de elvont tartalmak közvetítője lesz.⁵ A harmincas évekre kialakult természetelvű művészet formai sajátosságait Genthon az azt megelőző korok tárgyekezelésének változása alapján írja le. A naturalizmus (és az avantgárd) tárgyszemléletétől eltérően Bernáth művészetében azt emeli ki, hogy a tárgy lefestése – és ezáltal való absztrakciója – a megváltozott festészet-értelmezésből szervesen nő ki, nem pedig egy előzetes vizsgálódás eredményeképp jön létre.⁶ Ennek magyarázatára az egyértelmű-műve-tevés fogalmát alkotja meg: „A tárgy egyértelművé válik környezetével, az alakzat a síkkal, tehát az alkotási processzus során a tárgy vizuális jegyeinek – ha azok más irányúak, mint a képé – meg kell változniuk.”⁷ Genthon Bernáth festészetét egy olyan alkotási folyamatként mutatja be, amelynek stílusa, ábrázolásmódja és elvont mondanivalója egymástól elválaszthatatlanul jönnek létre, egymás feltételei. Bernáth – és így a Gresham-kör művészetét is – a művészettörténetből szervesen kinövőként, természetelvű stílusukat pedig szükségszerűen létrejövőként mutatja be. Ezáltal tekinthetünk erre az írásra úgy, mint a Gresham kanonizációs törekvéseinek egyik legfontosabb „manifesztumára”. A társaságot egészen 1937-ig nem illették egységes megnevezéssel, noha korábban már számos körükbe tartozó műkritikus vagy publicista hírt adott a közös szellemiségben dolgozó művészek munkásságáról. Rózsa Miklós Vass Elemér egy kiállításáról szólva ajánl elnevezést: „Mondottuk, hogy a művész évek óta télen-nyáron Zebegényben él – ezt a kies dunamenti fészket Szőnyi István fedezte fel a festők számára új Nagybánya gyanánt! – ahol nyaranta egy bizonyos festői kör néhány kiváló tagja dolgozik, hogy télen aztán állandó baráti érintkezésben erősítse meg egymást a közös ideálok szolgálatának egységes elveiben. Addig is, amíg a jövő művészettörténete nevet fog adni ennek az iránynak, iskolának, vagy szellemnek, mely ezt a kis társaságot összefűzi, nevezzük tán egyelőre Gresham-körnek, a kávéház után, mely tanyájuk.”⁸ Az idézet jelentőségét nem csak az elnevezés adja – pedig igencsak figyelemreméltó, hogy az ekkor már több mint tíz éve tartó kapcsolat nem kapott valamiféle címkét a kortól már jóval korábban –, hanem az is, hogy Rózsa kísérletet tesz arra is, hogy valamiféle stílusirányzatba is beterelje a már néven nevezhető csoportot: a „neo-naturalizmus” és a „romantikus realizmus” elnevezéseket próbálgatja a kör kapcsán.⁹ Nézetei szerint ez a fajta művészet magasabb rendű az „anyagias” világnézetű naturalizmusnál, mert a korábbi korok tanulságait felhasználva nagyobb fokú szintézis felé törekszik, ezáltal pedig eszményi tartalma van; ez az eszményi tartalom pedig megmenti a csoportot az epigonizmustól, az avantgárd élettelen utánzásától, valamint a csupán magyar hagyományokra támaszkodó művészeti áramlatok egyre „harciasabb programjától”.¹⁰



2. kép: Bernáth Aurél: Önarckép sárga kabátban, 1930 (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 63.71T)



3. kép: Bernáth Aurél: Riviéra, 1926–1927 (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 6370)

A Gresham-kör művészetét nem csak Rózsa leírása, de ugyanebben az évben maga Bernáth Aurél (4. kép) is a naturalizmus relációjában vizsgálja meg.¹¹ A kompozíció sorsa az újabb festészetben szintén a *Magyar Művészet* hasábjain jelent meg, és az egyik legfontosabb forrása a Gresham kanonizációs törekvéseinek vizsgálatakor.¹² A kompozíció – mint a gondolati tartalom egyik legfontosabb megtestesítője – szerepel vezérfonalként Bernáth írásában. Véleménye szerint a naturalizmus látszólag elhagyta a kompozíció alkalmazását, és így az „ideatartalom” is csökkenni látszik e stílusirányzatban, azonban a naturalizmus alkotói metódusaként tekinti a *le-festés* folyamatát, amelyet eszményi tartalom közvetítésére alkalmasnak tart.¹³ Ezt az eszményi tartalmat azonban nem tekinti *transzcendentálisnak* – szimbolikus tartalmak közvetítésére alkalmasnak –, mert úgy látja, a naturalizmus *le-festésen* keresztül ábrázolt tárgyai mindig visszautalnak saját magukra – tehát azok, amik –, és így nem is lehetnek jelképesek. A *transzcendentális* tartalom említése felidézi Genthon 1932-es írását, amelyben a művészettörténész Bernáth festészetéről pontosan azokat a festői-technikai folyamatokat írja le – mint a gondolati tartalom legfőbb kifejezőeszközét –, amelyet a művész a naturalizmusról állapít meg.¹⁴ Azzal, hogy Bernáth írásában értékítéletet hoz a naturalizmus szellemi tartalmáról, nyilvánvalóan a saját természetelvű művészetét pozicionálja hozzá képest – a két szöveg alapján azonban megállapíthatjuk, hogy a naturalizmus és a Gresham művészete párhuzamba állítható,



4. kép: Pátzay Pál: Bernáth Aurél festőművész képmása, 1928 körül (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 6485)

még akkor is, ha a kör nem vállalt teljes közösséget vele.

A szöveg folytatásában az impresszionizmusról kijelenti, hogy annak ugyan már nagyobb törekvései látszanak a kompozíció felé, de „szorosán a naturalizmushoz kell számítanunk.”¹⁵ Értelmezésében ez a stílusirányzat még mindig a *le-festést* alkalmazza, azonban a naturalizmus taktilis festésmódja ellenében az impresszionizmus haptikus szemléletmóddal bír, tehát a festő nem tudja és nem is akarja kivonni magát az alól, ahogyan festői tárgyát látja. Ennek következtében az impresszionizmus bevonja az atmoszferikus festésmódot eszköztárába. Genthon István ezt az atmoszférafestést hasonlítja össze négy évvel korábban Bernáth *mélyfényűségével*, és amelynek eredményeképp kijelenti művészetéről, hogy az az impresszionizmus „poláris ellentéte”.¹⁶ A naturalizmus és az impresszionizmus effajta összehasonlítása révén érkezik el írásában Bernáth Nagybányához, amely szerinte „a naturalizmus első, organizált sejtje volt idehaza [...], a naturalizmusnak egy, az impresszionizmus által befolyásolt fajtája.”¹⁷ A művésztelep munkássága nem csak a magyar művészet nyugati stílár

tanulságok bevonásával történő reformját jelentette, hanem egy olyan közösségi alkotást és szellemi munkát, ami később a Gresham számára is követendő példává vált. Bernáth azzal, hogy Nagybányát művészetszemléletének programadó írásában egyfajta tökéletes szintézisként kiemeli, „szentesíti” körének Nagybányához való implicit visszacsatolását.¹⁸

A naturalizmussal és az impresszionizmussal való következetes összevetések eredményeként folyamatos párhuzamok és visszautalások születtek a nagybányai művészteleppel kapcsolatosan; amit ma Gresham-körként definiál a második világháború utáni szakirodalom, egyértelműen összefonódott a posztnagybányaiság fogalmával.¹⁹ Az, hogy ez a terminus már működése idején is állandó jelzője lett-e a körnek, vagy csak utólagosan ragadt rá, még kérdéses. A második világháború előtti írások – eddigi ismereteim szerint – nem használják, eddig megtalált első említése 1947-ből, Pogány Ö. Gábortól származik.²⁰ A szövegkörnyezetből azt feltételezhetjük, hogy Pogány már meglévő fogalomként használja a posztnagybányaiságot, így a további kutatás során remélhetően fellelhető lesz korábbi említése is a fogalomnak. A Nagybányára való hivatkozás a korabeli forrásokat is végigköveti, amelyeknek rövid vizsgálata fontos a későbbi szakirodalom posztnagybánya-fogalmainak bemutatásához. Ezek a források minden esetben stílár

és művészetetikai értelemben (csoportként, közös szellemi és művészeti törekvésként) szolgáltatnak alapot a Gresham művészetének.

„A magyar művészeti élet mai állapota sokban hasonlít a nagybányaiak impresszionizmusának diadalát megelőző évek viszonyaihoz. Az a középkorú nemzedék, amely a nagybányaiakéhoz hasonló küzdelmeken esett át, ha nem is folytatója az ő életművüknek – bennük látja a magyar piktúra első, egyetemesebb jellegű és értelmű csoportos kivirágzását, és bennük érzi a magyar festői sajátosságok első ízben való megnyilvánulását.”²¹ Ezekkel a szavakkal indítja 1932-ben Oltványi Imre (5. kép) az *Ars Hungarica* első megjelenésének alkalmából írt cikkét.²² Ezzel a bevezetéssel együtt a Bernáth Aurélról írott monográfia ténylegesen a Gresham-ideák egyik programadó írásának tekinthető, aminek megerősítését láthatjuk a festő öt évvel későbbi írásában.²³

Fontos itt megemlíteni még Genthon István 1935-ben írt könyvét, *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig* című munkát, amelyet a későbbi szakirodalom már egyértelműen a Gresham művészetfelfogásának programadó köteteként értelmez.²⁴ A könyv utolsó fejezetében – amelyben a századfordulótól tekinti át az izmusokban tapasztalatot szerző, majd a természetelvű festésmódban összegző művészetet – kortársait egy már meglévő festői tradícióba kapcsolja be, munkásságuk értékét és maradandóságát ezzel a módszerrel legitimálja. Berény Róbert, Szőnyi István, valamint Bernáth Aurél különálló jellemzései mellett – Aba-Novák művészetének leírásakor – kijelenti, hogy egy olyan csoport művészete alakult ki a harmincas években, amelynek „kapcsolatai a nagybányaiakéval vetekszenek, s a további fejlődés legerősebb pillérét alkotják.”²⁵ Ez a csoport az ekkor még meg nem nevezett Gresham-kör, amelyet az újklasszicista áramlatok és a posztimpresszionista törekvések közé helyezett el munkájában.²⁶



5. kép: Oltványi Imre (forrás: [Arcanum](#), utolsó elérés: 2020. április 30.)

A „posztnagybányai iskola”

A második világháború utáni szakirodalom vizsgálata sok esetben problematikus és a korban elvárt terminológiával terhelt. 1945 után a Gresham-ideák és művészeik fontos művészetpolitikai tényezőkké váltak, ami miatt a kör harmincas évekbeli munkásságára való visszatekintés sem maradhatott elfogulatlan. Már a háború előtti írásokban is sok olyan külső kritika érte a csoportot, amelyek kétségbe vonták azt, hogy mennyire lehet előremutatónak nevezni egy olyan irányzatot, amely a nagybányai hagyományt tartja etalonként szem előtt. Ezek az ellenző hangok – főként Perneczky Géza írásában – a háború után is megmaradtak, ezáltal is tovább árnyalva azt a képet és

fogalomkészletet, ami alapján a Gresham-kört mint nagybányakövető irányzatot *posztnagybányai iskolaként* emlegetjük.

A kör két világháború közötti munkásságának végpontját – amelyet jelen esetben inkább logikai, mintsem klasszikusan művészettörténeti végpontként kell értelmezni – Genthon István 1943-as beszéde adja, miszerint: „[A Gresham-kört] in floribus kellett volna feldolgozni. Most már, 1943-ban, le kell zárni, és legfeljebb egy jegyzetben megemlíteni a végén, hogy az illető művészek még ezután is dolgoztak.”²⁷ E kijelentés után a szakirodalom főként posztnagybányai iskolaként emlegeti a még ekkor is leginkább Bernáth Aurél nevével fémjelzett stílusirányzatot, illetve e fogalom árnyalásával és kiterjesztésével kísérletezik.

Pogány Ö. Gábor 1947-es munkájában Berény Róbert 1920-as és 1930-as években született munkáit jellemzi a posztnagybányaiság fogalmával, azonban közel sem pozitív jelzőként említi: „olvatag” és „kényelmes” festésmódként szerepel értékelésében.²⁸ Ez a kritikai felhang a rendszerváltás előtti irodalomra igencsak jellemző.

Perneczky Géza 1967-ben kiadott szöveggyűjteményének bevezetőjében *Az impresszionizmus rehabilitálása* címen szentelt rövid fejezetet a Gresham-kör munkásságának bemutatására.²⁹ A hatvanas évek egyik jelentős művészettörténészeként Perneczky éles kritikája a körrel szemben fontos recepciótörténeti adaléknak tekinthető, főleg úgy, ha figyelembe vesszük, hogy ekkor már a volt Gresham-tagok és ideák a hivatalos művészetfelfogás által propagált irányzattá váltak.³⁰ Írásában a posztnagybányai művészetet egyenértékűnek tartja a magyarországi posztimpresszionista törekvésekkel,³¹ és amennyiben Nagybányát impresszionista törekvésként értelmezzük, a Gresham-kört pedig Nagybánya-követőként posztimpresszionistának, teljesen relevánsnak és természetesnek tekinthető a névváltozás, vagyis az, hogy a Gresham-kör szinonimájaként a „posztnagybánya” megnevezés válik használatossá. Németh Lajos 1968-ban, a *Modern magyar művészet* című munkájában a Gresham-kör szinonimájaként szintén a posztnagybányai iskola megnevezést használja.³² Az iskola stílusteremtő mesterének Bernáth Aurélt nevezi, azonban Berény Róbert munkásságában látja meg azt a sajátos utat, amelyen leginkább érzékeltethető a posztnagybányai iskolás művészek két világháború közötti pályája.³³ Szerinte Berény azáltal, hogy elsajátította Bernáth „tűnődő, lírai életérzését” és lehiggadt stílusát, „...lényegében a Nyolcak mozgalmát visszakanyarította a nagybányai iskola utóirányához.”³⁴

A *Művészet* folyóirat 1976-ban egy teljes számot szentelt a Gresham-kör esztétikájának és ideológiájának bemutatására.³⁵ Végvári Lajos itt megjelent cikkében új megvilágításba helyezi a fogalom megítélését.³⁶ Nem tartja szerencsésnek a posztnagybányai jelzőt a Gresham-kör viszonylatában is alkalmazni: jellegzetes képviselőiként Boldizsár Istvánt, Elekfy Jenőt, valamint Vass Elemért nevezi meg, és nem tartja megfelelőnek a két csoport „elegyítését”.³⁷ Ő is megerősíti, hogy a Gresham-kör egy olyan művészeti törekvés volt, amely felnyitotta a nagybányai értékekre a rákövetkező posztnagybányai nemzedék szemét, azonban irrelevánsnak tartja egységes posztnagybányai stílusról beszélni. Véleménye szerint a Gresham sosem jelentett stílári egységet, ráadásul az asztaltársaságban töltött pályájuk korai szakaszában „az öt törzstag-művész [ti. Berény, Bernáth, Egrý, Pátzay, Szőnyi] java értékei sem egyeznek a nagybányaiak elképzeléseivel sem.”³⁸ Véleménye szerint az, hogy a harmincas évek „konzervatív művészeti stabilizálódásának” idején a művészek „megtértek” a Ferenczy Károly és Réti István nevével fémjelzett korszakhoz, idealizáló és humanista arculatukban nem okozott jelentős változást, és inkább megtorpanásként, egyfajta menekülésként értelmezhető. Ez az írás a kiemelt szövegek között azért is nagy jelentőségű, mert itt jelenik meg először a Gresham és a posztnagybányaiság időrendbeli éles elválasztása, ezenkívül pedig azt is sugallja, hogy ez utóbbi akár generációkra is osztható – megállapításai ezenkívül az 1945 utáni művészet természetelvű tendenciáinak árnyalt felfogását is megmutatják.

Szintén ebben a számban szerepel Németh Lajos írása, amely mintha vitába szállna Végvári felosztási kísérletével. Németh szerint nem szabad a Gresham-kör vizsgálatát – sem az „eredeti” csoporttét, sem a követőket – csupán arra a problémára leszűkíteni, hogy megvizsgáljuk a résztvevők névsorát, hiszen a huszadik század elejétől, az avantgárd megjelenésétől kezdve csak nagyon nehezen lehet „iskolákat”

találni a művészettörténetben.³⁹ Ezáltal a régebbi művészet vizsgálata nyomán kialakult módszereket nem feltétlenül célszerű ebben az esetben használni.

A nagybányai művésztelepet ő is előképként tekinti, azonban kiemeli, hogy itt nem feltétlenül stílusbeli mintákról van szó, hanem egy olyan művészetetikaik attitűdről, amely kifejezetten a természetelvű festésmód védelmében jött létre. Németh szintén azon a véleményen van, hogy ez a fajta védekező álláspont, amivel a nagybányai hagyományhoz nyúltak vissza, nem volt fenntartható: így a Gresham művészete a hetvenes évekre már csak egy stiláris váz maradt. A hatvanas években tanítványaik – Csernus Tibor, Lakner László és Szabó Ákos – művészetével felmerült a remény, hogy továbbvihetik az irányzatot, azonban a posztnagybányaiság talajáról kinőtt szürnaturalizmus (Németh szóhasználataival élve: új fakturális műfajok) más irányba terelte a fiatal művészek munkásságát.⁴⁰

Végvári Lajos kilenc évvel később, az Akadémiai Kiadónál megjelent nagy művészettörténeti összefoglaló kötetben található fejezetében *Posztnagybánya* címmel jelöli a kör törekvéseit.⁴¹ Az ismertetőt a harmincas években továbbélő nagybányai hagyomány leírásával nyitja: a Gresham-kör működése idején a nagybányaiság eszméjének hatása az alapítók és a tanítványok budapesti működése által közvetlen lehetett. Itt is kiemeli, hogy a posztnagybánya és a magyar posztimpresszionizmus megjelölést nem tartja pontosnak, noha a leglényegesebb művészeti jellemzőket megragadják.⁴² A Gresham-kört mint Nagybánya etikai, szellemi törekvéseit továbbbővítő csoportot nevezi meg, viszont alkotói metódusuktól élesen elválasztja őket.⁴³ Nagybánya plein air alkotásmódja ellenében a Gresham természetlátása az emlékezet által komponált és eszményi tartalommal gazdagított.⁴⁴

1997-ben Köpöczy Rózsa foglalkozott a posztnagybányaiság kérdéskörével, a középpontba pedig Szőnyi István művészetét állította mint élő kapcsolatot a nagybányai művésztelep és a Gresham-kör között.⁴⁵ Véleménye szerint annak fényében, ha rámutatunk a nagybányai művészet sokarcúságára – amelyet ráadásul továbbosztott a neósok megjelenése –, még inkább pontatlanná válik a posztnagybányai megjelölés, amikor a Gresham-kör kapcsán beszélünk róla. Érvként felhossa, hogy a Gresham sosem alkotott egységes csoportot, nem fogalmaztak meg manifesztumot, s találkozásaikkor „csupán” szimpatizánsok ülték körül az asztalt. A posztnagybányaiság megnyilvánulását szellemi, erkölcsi, magatartásbeli igazodásként látja, nem pedig festői vagy formai problémák megoldásának. Kiemeli, hogy előképük kiválasztása tudatosan magyar volt, hogy egy meglévő hagyományba illeszkedhessenek.⁴⁶ A nagybányai művésztelep korszakokra való felosztásának fontosságát Szücs György emeli ki 2002-es tanulmányában a kör tárgyalásakor, ezáltal pedig nagy jelentőségű vizsgálati szempontot von be a posztnagybányaiság fogalmának elemzésébe.⁴⁷ Ahhoz, hogy ezt a fogalmat a Gresham természetelvű hagyományának továbbélése tekintetében elemezni lehessen, nem lehet elsiklani választott előképének vizsgálata fölött sem.

Összegzés

A Gresham művészeti íróinak feladata egy élő és folyamatosan változó tendencia lejegyzése volt, és így a későbbi szakirodalom, amely ezeket az apró eltéréseket mutató forrásokat vizsgálja, szükségszerűen fogalmi zavarokkal küzd. Az irányzatot – amely nem tagozódott be sem a historizáló műcsarnoki, de akár a Kassák-féle avantgárd körök művészetfelfogásába sem – már a harmincas években is mindenképp stiláris jelzőkkel szerették volna elhelyezni a művészet történetében, gyökerét pedig a megtanult múltban keresték.⁴⁸ A nagybányai művésztelep után megörökölt természetelvűség pedig egyenes ágon vezetett vissza a naturalizmus és az impresszionizmus hagyományához. Az asztaltársaság korabeli megítélése is vitákat szült, ezeket a véleményeket pedig csak tovább osztotta a volt Gresham-tagok második világháború utáni művészetpolitikai szerepvállalása. Főiskolai tanárokként és szellemi hangadókként nem csak a kor hivatalos művészetét erősítették, de egy olyan nemzedék is felnőtt kezeik alatt, akik aztán a második nyilvánosság fontos szereplői lettek, de mestereik hatását magukon viselték. Az itt megkísérelt fogalmi áttekintés ebben a kontextusban is releváns lehet, hiszen a második világháború utáni művészetpolitikai korlátok hasonlatosak voltak a Gresham működésének idejéhez; a természetelvűség

a második világháború után, csakúgy, mint a harmincas években, új értelmezést nyert, és ideológiai megfontolások elé állította a művészeket, gondolkodókat egyaránt. A Gresham-ideák második világháború utáni továbbélése természetesen azt a kérdést is felveti, hogy művészeti elveik mikor is váltak mérvadó irányvonalakká – tehát az utólagos kanonizáció kérdését is figyelembe kell venni a kör vizsgálatakor. Azonban az vitathatatlan, hogy a Gresham-kör tagjai már a két világháború közötti identitás-válságban keresték művészetük eredőit, a rengeteg lejegyzett elméleti szöveg pedig bizonyítja ezt az akaratot, amellyel arra törekedtek, hogy majd ők válhassanak hagyománnyá.

JEGYZETEK

¹ Az esszé alapját a *Műkritikusok a Gresham-körben* című szakdolgozatom (2015) adta, amelyben Genthon István, Oltványi Imre és Farkas Zoltán Gresham-körrel kapcsolatos írásait vizsgáltam meg, összevetve őket a második világháború utáni szakirodalom definíciós törekvéseivel. Mostani és korábbi munkámat egy nagyobb volumenű kutatás kiindulópontjának tekintem, amelynek eredményeként szeretném majd bemutatni a Gresham-kör fogalmi leírásának lehetőségeit. Jelen esetben a szövegek kiválasztása teljesség nélküli, csupán Genthon István és Bernáth Aurél munkásságából válogattam ki kulcsfontosságú írásokat, és a későbbi szakirodalmat is ezek fényében vizsgáltam meg.

² Genthon István: Bernáth Aurél. *Ars Hungarica* 1 (1932). Az írás első és nagyobbik része a kiemelkedő alkotásokat veszi sorra, enyhén korszakokra bontva Bernáth új – tehát főként itthon és már nem az expresszionizmus hatása alatt készült – műveit. Kezdetként és átmenetként a *Riviéra* (1926–1927) című képet említi (3. kép), majd a kisebb méretű és a mindennapi környezetet témájául választó pasztelljeivel foglalkozik. Genthon Bernáth művészetének későbbi, 1931 után született műveiről beszél hosszabban, elemzésének nagy része a festő ebben az időszakban született „monumentális” olajfestményeit vizsgálja, a fent kiemelt részeket ezeknek a munkáknak tükrében szükséges értelmezni.

³ Genthon 1932, 22.

⁴ „Ebből a képből hiányoznak a modern piktúra felületi fényei és színei, helyüket a mélyfényű szín készülő elfoglalni. [...] A mélyfényű szín lerombolja az atmoszféra felületi válaszfalat és közvetlen kapcsolatba hoz az ábrázolással.” Bernáth Aurél 1930-ban készült önarcképéről (*Önarckép sárga kabátban*, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria). Genthon 1932, 14. (2. kép)

⁵ „A festő számára a természet nem cél, hanem eszköz, a művészet nem másolja, hanem szabadon alakítja mondanivalóját. A művészi valóság szuggesztív ereje nem a természeti formák legrögzítettségéből fakad, hanem a festő élményének mélységéből és vizuális képzeleteinek szintjéből és tartalmasságából.” Genthon 1932, 19.

⁶ Az összehasonlítás megalkotja a kép-értelműség és a tárgy-értelműség fogalmakat, amelyekkel érzékeltetni tudja a különbséget a tárgy festői létét szem előtt tartó művészet és a tárgy-központú festésmód között. Vö. Genthon 1932, 20.

⁷ Genthon 1932, 21. Vö. Dr. Vitéz Nagy Zoltán: *Új magyar Művészet. Száz év szobrászata és festészete*. Budapest: Athenaeum Kiadó, 1941. „Az abszolút festőiség legjellegzetesebb képviselője ő. Művészetéből kiveszett minden téma. Tartalma immáron csak a fény és a szín. [...] Nem ritkán ábrázol ablaknál, besütő fénnel szembenező alakokat, De ezeknek nincs alak-jelentőségük: élettelen tárgyak. Tárgyává lettek a szín- és fényproblémáknak. Megszűnnek emberek lenni.” 91.

⁸ Rózsa Miklós: Vass Elemér művészete. *Magyar Művészet* 13 (1937), 12. sz., 362. Vö. Szücs György: „Neue Nüchternheit”. Stíluskereső tendenciák a harmincas évek magyar művészetében. In: Jolsvai Júlia – Knoll, Hans: *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002, 361.

⁹ „Már most vizsgáljuk meg közelebbről: mi a szellemi, lelki tartalma ennek a neo-naturalizmusnak, vagy romantikus realizmusnak, melynek Vass Elemér is egyik novíciusa?” Rózsa 1937, 365. A naturalizmus és a Gresham-kör kapcsolatának vizsgálata előtt meg kell jegyezni azt a tényt is, hogy a „romantikus rea-

lizmus” fogalmának használata ebben a kontextusban előzmény és utóélet nélküli. 1935-ben Genthon ezt a fogalmat Munkácsyra és követőire alkalmazza, akikkel fogalmi kapcsolatot a Gresham-körrel, vagy közös művészeti elvek mentén való gondolkodást nem fedezhetünk fel. Vö. Genthon István: *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig*. Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1935, 135–140.

¹⁰ Rózsa 1937, 368.

¹¹ Bernáth Aurél: A kompozíció sorsa az újabb festészetben. *Magyar Művészet* 13 (1937), 1–2. sz., 137–168.

¹² „...a magyar naturalizmusra és impresszionizmusra következő festészeti kifejlődésnek egyik legkiválóbb képviselője szólal meg, aki tisztázni akarja a maga helyzetét az előző korszak művészetével szemben.” Farkas Zoltán: Bernáth Aurél kiállítása. *Nyugat* 26 (1937), 5. sz.; Perneczky Géza: *Kortársak szemével. Írások a magyar művészetről 1896–1945*. Budapest: Corvina, 1967, 34.

¹³ „A nagy stílusoknál a képalkotó fantázia, a látomás a döntő, amelyhez, hogy a kifejezés megtörténhessék, a látható világ bizonyos alakítással használódik fel. [Ebben az értelemben: a komponáló elvek alkalmazása. F. Zs.] A naturalizmus viszont magát a látványt hangsúlyozza ki, melyet önmagában, a festészet anyagtalanító képességének felhasználásával akar látomáserejűvé fokozni [Ebben az értelemben alkalmazza a le-festés szóösszetételt. F. Zs.]” Bernáth 1937, 137.

¹⁴ vö. Genthon 1932, 20–22.

¹⁵ Bernáth 1937, 160.

¹⁶ Genthon 1932, 22.

¹⁷ Bernáth 1937, 166. Bernáth itt a Bastien-Lepage-féle finom naturalizmusra utal. Illetve: vö. Ferenczy Károly impresszionizmus-definíciójának („koloristikus naturalismus synthetikus alapon”) elemzése: Gosztonyi Ferenc: Koloristikus naturalismus synthetikus alapon. In: Boros Judit, Plesznivny Edit (szerk.): *Ferenczy. Ferenczy Károly (1862-1917) gyűjteményes kiállítása*. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2011, 102–103.

¹⁸ A szóhasználatot Perneczky Géza 1967-es írása adja, amelyet szintén egy olyan műnek tekinthetünk, amely a későbbiekben a Gresham pozícióját „szentesítette” a posztnagybányai értékekben megalkuvó alkotói csoportként. Vö. Perneczky 1967, 34.

¹⁹ Ez a „visszautalás” természetesen nem csak elvi vagy stílári előképválasztást jelentett a Gresham-kör esetében. A nagybányai művészet hatása a két világháború között élő hagyományként volt jelen a budapesti művészletben: a MIÉNK, a Szinyei Társaság vagy a KUT révén a művészgenerációk egymás mellett alkottak, a nagybányai művésztelep egykori mesterei csakúgy jelen voltak a szcénában, mint azok a művészek, akik nagybányai éveik után az avantgárd stílusirányzataiba tagozódva alkottak, és jutottak el a húszas-harmincas évek figurális tendenciáihoz.

²⁰ „[Berény Róbert] legmélyebb kétségbeeséséből a posztnagybányaiság kényelmébe menekült, de stilizáló komolysága hamarosan ráncbaszedte ezt az olvatag naturális érzelmességet.” Pogány Ö. Gábor: *A magyar festészet forradalmairai*. Budapest: Officina, 1947, 18.

²¹ Oltványi Imre: *Ars Hungarica. Magyar Írás* 3 (1934), 5. sz., 16. Újraközzölve: Sümegi György (szerk.): *Oltványi Imre. Művészeti Krónika. Összeüjtött képzőművészeti írások*. Budapest: MTA Művészet-történeti Kutatóintézet, 1991, 16.

²² Az *Ars Hungaricát* ebben az időszakban (1932 és 1936 között) Genthon István, majd Oltványi Imre szerkesztősége idején is a Gresham törekvéseinek egyik legfontosabb szószólójának tekinthetjük. Oltványi célja a kötetekkel az volt, hogy „e monográfiákból a magyar művészet bölcséletének egységes szemléletű körvonalai bontakozzanak ki”. Oltványi (Sámán András) 1934 (1991), 17. Ugyanakkor egy egységes és a kor irodalmi mintáihoz hasonlatos művészeti esszényelv kialakítására is törekedett. A sorozat megszűnéséig nyolc monografikus kötetet jelentetett meg: Genthon István: *Bernáth Aurél*, 1932; Ártinger Imre: *Egry József*, 1932; Fenyő Iván: *Szőnyi István*, 1934; Tolnai Károly: *Ferenczy Noémi*, 1934; Ártinger Imre: *Derkovits Gyula*, 1934; Kállai Ernő: *Czóbel Béla*, 1934; Kolb Jenő: *Farkas István*, 1935; Körmendi András: *Kernstok Károly*, 1936.

²³ Kiegészítésként még megemlíthetjük Szőnyi István 1934-es Nemzeti Szalonbeli kiállítása kapcsán írott cikkét, amelyben elmondja, hogy a magyar művészet véleménye szerint már elszakadt választott mintáitól – az európai előzményű avantgárdtól –, és azzal a természetelvű látásmóddal lép szövetségre, amely hazai művészetünkben ilyen formában elsőként született meg: tehát a nagybányai hagyományt tekinti követendőnek. Szőnyi István: 1934. *Válasz* 1 (1934), 1. sz., 71.

²⁴ vö. Perneczky 1967, 33.

²⁵ Genthon 1935, 264.

²⁶ A könyvet Genthon az újklasszicista stílus bemutatásával zárja, és egyedül ezt az áramlatot nevezi meg konkrétan körülhatárolható törekvésként. Ez a kiemelés talán enyhíteni kívánta az 1932-ben megjelent cikke, *A harmincévesek festészete* után kialakult művészeti vitát, amelynek alapja az alapvetően konzervatívnak tekinthető hivatalos művészetpolitika azon sérelme volt, hogy Genthon Gerevich-tanítványként nem a római iskola művészeit emelte ki kortársai közül, hanem a Bernáth Aurél nevével fémjelzett kört. Ez az 1935-ös kötet a római iskolások művészettörténeti beágyazása által akár a volt tanítvány lojalitásának kifejezése is lehetett egykori tanára felé. (Ez abban a tekintetben még inkább elképzelhető, ha ismerjük a megjelenés kaotikus körülményeit is. Vö. Gosztonyi Ferenc: „A modernség is relatív”: Genthon István írásai a modern művészetről az 1920-as és 1930-as években. *Ars Hungarica* 32 (2004), 1. sz., 40–42.)

²⁷ MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, MDK-C-II-484/4. Forrás: P. Szücs Julianna: Genthon István (1903–1969) Egy Autonóm értelmiségi három istene. In: Bardoly István – Markója Csilla (szerk.): *„Emberék és nem frakkok”: a magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Budapest: Enigma könyvek, Meridián Kiadó, 2007, 497.

²⁸ Pogány 1947, 18.

²⁹ Perneczky 1967.

³⁰ Perneczky véleménye szerint ez a humanista életszemlélet mindenféle állásfoglalás alól mentesítette e művészeket, ráadásul az általuk transzcendentálisnak nevezett festészet „éppen azokkal a művészekkel fordult szembe, akik a kor nagy kérdéseit, az aktuális valóságot az igazi eszményítés erejével tudták feldolgozni.” (Perneczky 1967, 35; vö. Perneczky 1967, 31, 34.) A képet az is árnyalja, hogy az első nemzedék munkáit ugyan elismeri, szükségesnek látja művészetüket, mert létük bizonyította, hogy „az egykori nagybányai művészet nem mondta el minden lehetséges mondanivalóját.” (uo.) Utóéletét azonban károsnak és regresszívnek tartotta – ez a problematika a korabeli írásokban is megmaradt. Vö. Genthon István: Nemzedékek a budapesti művészéletben. *Budapest* 2 (1946), 10. sz., 365–366.

³¹ „A posztnagybányai stílus magyar viszonyok közt az egyetemes művészet posztimpresszionista áramlatainak felel meg, nem a posztimpresszionizmus klasszikusainak – Cézanne-nak, Van Gogh-nak, Gauguinnak –, hanem a XX. században továbbélő impresszionista és későimpresszionista törekvéseknek. A magyar művészettörténeti irodalomban a posztimpresszionizmus és posztnagybányai megjelölés gyakran egymást felváltva, egymást helyettesítve szerepelnek.” Perneczky 1967, 285. (64. jegyz.)

³² Németh Lajos: *Modern magyar művészet.* Budapest: Corvina, (1968) 1972.

³³ Németh 1972, 76–78.

³⁴ Németh 1972, 76–77.

³⁵ Rideg Gábor (szerk.): *Művészet* 17 (1976), 12. sz.

³⁶ Végvári Lajos: A Gresham-csoport. *Művészet* 17 (1976), 12. sz., 3.

³⁷ Végvári 1976, 3.

³⁸ Végvári 1976, 4.

³⁹ Németh Lajos: A Gresham – múlt és jelen. *Művészet* 17 (1976), 12. sz., 7.

⁴⁰ Németh 1976, 8.

⁴¹ Végvári Lajos: Posztnagybánya. In: Kontha Sándor (szerk.): *Magyar Művészet 1919–1945. I.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985, 443–489.

⁴² Végvári 1985, 446.

⁴³ Végvári 1985, 448.

⁴⁴ „Így vélték elérni azt, amit közülük többen is megfogalmaztak, hogy már maga a természet is kész képet nyújt, ha a művész képes arra, hogy a természeti látványban rejlő törvényszerűségeket, szabályokat, esztétikumot meglássa és kibontakoztassa.” Végvári 1985, 448.

⁴⁵ Köpöczi Rózsa: *A „posztnagybányaiság” kérdésköre, különös tekintettel Szőnyi István művészetére. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XXXV–XXXVI.* Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 1997, 780–788.

⁴⁶ Köpöczi 1997, 787. Ezzel kapcsolatban idézi Szőnyit 1953-ból: „Míg klasszikusaink különálló szigetekként emelkedtek ki, addig a nagybányai iskola összefüggő, homogén művészeti magatartást revelál, kialakult profilja van. Lehet vele egyezni, vagy elvetni, de mindenképpen elvi állásfoglalásra kényszerít.” Szőnyi István: Nagybánya a magyar művészetben. *Szabad Művészet* 8 (1953), 5. sz., 221.

⁴⁷ Szücs 2002, 88–123. Tanulmányában Szücs György a nagybányai hagyomány továbbélését három szála bontja. Az első az 1896-tól Nagybányán működő nyári művésztelep, amely később, a világháború után 1937-ig működött, és utódokat próbált nevelni az avantgárd által meg nem érintett fiatal művészekből – ez azonban a tanárokból az újító szándékoktól való elzárkózással párosult. A második szál Budapesten működött a világháború után: Réti István 1913-tól a Képzőművészeti Főiskolán tanított, ahol a nagybányai hagyományok éltetése volt a célja, azonban a hagyományhoz való ragaszkodás később e stílus kifáradását eredményezte. A harmadik szál a Genthon által támogatott „magyar festőiség”, azon belül pedig a Gresham-kör, tehát a „posztnagybányai iskola”. Így a művészek között, akik visszatértek a századelő tradíciójához, voltak olyanok, akik az izmusok hatása alatt eltöltött korszakuk előtt a művésztelep tanulói között voltak, a másik vonulatot pedig azok a festők képviselték, akiket a kényszerű, vagy – Bernáth Aurélhoz hasonlóan – önként vállalt emigráció utáni évek vezettek vissza az avantgárdra következő természetelvű művészeti törekvések felé.

⁴⁸ „A múlt sohasem válik semmivé, mert a szellem mindenkor jelen alkata az összes korábbi fokozatait magában foglalja. [...] Ezúttal a múlt pusztán tanulsággá vált.” Genthon István Bernáth Aurél művészetéről írva, az *Ars Hungarica* első számának bevezetésében. Genthon 1932, 9.

THE “POST-NAGYBÁNYA” SCHOOL

AN EXAMINATION OF THE CONCEPTS RELATED TO THE GRESHAM CIRCLE

Today, the Gresham Circle is briefly defined as one of the naturalist trends from the period between the two world wars that strove to break both from avant-garde concepts, which by that time were considered empty, as well as from the approach of official artistic policies. In addition to the artists, numerous art historians and publicists joined this group that met at the Gresham Palace, and due to this, a great deal of their writings on art have survived to the present. These essays attempted to place the efforts of the group into the Hungarian and European traditions using a unique style of language. They present in a most evocative manner the connections with the principles of the Nagybánya art colony, which was considered an antecedent, as well as the interpretations of naturalism and impressionism intertwined with this relationship.

After the Second World War, the artists of the Gresham Circle, Aurél Bernáth and István Szőnyi, became important factors in artistic policy. The work of the former artists of the Gresham Circle became a part of the canon due to the official artistic approach that promoted a naturalistic method of painting. Concepts developed that have characterize the period according to our current knowledge, and the definitions of *Post-Nagybányaism*, *Neo-Naturalism* and (*Hungarian*) *Post-Impressionism* were used in art history writing when discussing the Gresham Circle. However, despite the use of this customary group of concepts, it can be observed that these terms in most cases were only linked to the group after the fact, while their contemporaries in the 1930s merely mentioned the stylistic roots appearing in the concepts. The study compares the terms primarily used in the literature after 1945 with the accompanying definitions in the sources, and examines the possible manner of using the concept of *Post-Nagybányaism*.

GULYÁS DOROTTYA

„AZTÁN VAJON TANÁR VAGYOK-E MÉG?”

FERENCZY BÉNI TISZAVIRÁG-ÉLETŰ FŐISKOLAI PÁLYAFUTÁSÁRÓL (1945–1949)

Budapesten a két világháború közötti időszakban alakult ki az az értelmiségiekből álló baráti kör, melynek tagjai meghatározó pozíciókat szereztek az 1945 után kialakuló kulturális életben. A német csapatok kapitulálása után a művészeti szcéna is átrendeződésen ment keresztül, minek során a Gresham kávéház asztaltársaságához tartozó művészek kerültek kedvezményezett helyzetbe. Ők foglaltak helyet a frissen megalakult Magyar Művészeti Tanács képzőművészeti szaktanácsába, és az újraszervezett Képzőművészeti Főiskola tantestületébe.¹ Az évek óta ott tanító Szőnyi István és Elekfy Jenő mellett ekkor jutott katedrához Bernáth Aurél, Pátzay Pál, Kmetty János, Berény Róbert, Barcsay Jenő és Ferenczy Béni is.

Bár Ferenczy Bénit előszeretettel szokták az 1920-as évek végétől alakuló Gresham-kör tagjai közé sorolni, valójában nem volt részese az asztaltársaságnak. A csoporthoz fűződő művészeti rokonsága azonban vitathatatlan. Erről így emlékezett meg a társaság egyik vezető személyisége, Bernáth Aurél festőművész: „Ha jól emlékszem, 1938 őszén jött haza végleg külföldről. A régi barátok nagyon örültek a viszontlátásnak. Ekkora már a Gresham-kávéházban tíz éve összejárt az az asztaltársaság, amelynek tagjaihoz Bénit régtől fogva baráti kapcsolatok fűzték, s így természetesnek vettük volna, ha eljár közénk. Nem jött. Hogy miért nem, abban az időben nem tudtam, ma sem tudom. Mindnyájan nagyon hiányoltuk, s legszívesebben egy széket mindig üresen hagytam volna az asztalunk mellett, jelkép gyanánt.”²



1. kép: Gink Károly: Pátzay Pál és Ferenczy Béni, a Képzőművészeti Főiskola szobrász tanszékének tanárai, Budapest, 1946–1948 között (Ferenczy Család Művészeti Alapítvány)

Az idézet szövegrészlet jól szemlélteti Ferenczy és a „posztnagybányai” társaság szellemi rokonságát és a kör tagjaihoz fűződő személyes kapcsolódását. Ferenczy fennmaradt leveleiből tudjuk, hogy a hazai művészeti palettán ő maga is valahol a Gresham-kör holdudvarában helyezte el szobrászatát.³

Ferenczy Béni 1938-ban, az Anschluss után közel két évtizedig tartó emigrációból tért vissza Magyarországra. Mivel szakmai kapcsolatait a külföldi időszak alatt is aktívan ápolta, hazatértekor szinte mindenféle átmenet nélkül simult bele a budapesti kulturális élet mindennapjaiba. 1941-ben szerzőként részt vett a Szőnyi István által szerkesztett – különböző művészeti technikákat bemutató – *A képzőművészet iskolája* című kötet elkészítésében.⁴ Az általa írt, szobrászati eljárásokat ismertető fejezet egyaránt tett tanúbizonyságot magas szintű technikai tudásáról, kiemelkedő szakmai igényességéről és széleskörű műveltségéről, kijelölve jövőbeli helyét a művészoktatásban. 1945. július 1-én lépett szolgálatba, mint főfoglalkozású tiszteletdíjas tanár, majd 1946. január 26-án véglegesítették a Képzőművészeti Főiskola rendes tanáráként.⁵

Az újult erővel és nagy elszánással munkához látó, frissen kinevezett művésztanárok szinte egységesen felszabadulásként élték meg, ami az országban történt. Boldog illúzióval tekintettek az elkövetkező időszak elé, s erre a bizakodásra minden okuk megvolt, hiszen a Lyka Károly és Réti István által kidolgozott elveket továbbfejlesztő reform alapvetően az intézmény egyetemi szintű autonómiáján és a tanulmányi szabadságon alapult.⁶ A következő évek szigorú kötöttségektől mentes művészképzése az oktatóknak és a növendékeknek egyaránt kedvére való volt. A tanárok saját elképzelésük szerint korrigálhatták hallgatóikat, akik a korábbi időszakokhoz képest nagyobb mozgásteret kaptak a tárgyak megválasztásában. „1946-48 között a Főiskola csodálatosan jó volt” – emlékezett vissza tanulmányainak ezen szakaszára, és az iskola nagyszerű tanári gárdára Szinte Gábor festőművész.⁷

Az 1944-45-ös bombázások után Ferenczy Béni friss osztálya is üvegezetlen műteremben kezdte a tanévet. Az intézményi rendszer kezdetleges állapotát jelzi, hogy a helységet ők maguk hozták rendbe, s később a mintázáshoz és rajzgyakorlatokhoz szükséges modellt is saját maguk szerezték be.⁸ A körülmények ellenére a legnagyobb lelkesedéssel folyt a munka. „*Mintha csodás, nagy országról emlékeznék, melynek partjait óceánok mossák, s hol az emberek boldogok*” – kezdi visszaemlékezését a mester egykori tanítványa, Vigh Tamás, aki Medgyessy Ferenc szobrászművész javaslatára jelentkezett Ferenczy osztályába. A mester oktatói módszeréről elsősorban az ő emlékei nyomán alkothatunk képet.¹⁰ Beszámolója alapján a szűkszavú emberként számon tartott Ferenczy Béni művészeti előadások helyett munka közben vezette rá tanítványait a szobrászat több évezredes történetének leszűrt tanulságaira. Korrigálásai így módon egyirányú útmutatás helyett hosszúra nyúlt beszélgetések, eszmecsere-k voltak, melyek során Ferenczy próbálta felhívni tanítványai figyelmét arra, miként maradt fent és tért vissza évszázadokon keresztül az antik művészeti hagyomány az európai szobrászat történetében. „...mit jelent ma számunkra a görög művészet? Mert hiszen tudjuk, hogy abban szinte minden benne volt már, amit stílusváltozataiban az európai szobrászat azóta végigjárt, csak megfordított időrendben...”¹¹

Tanácsait inkább javaslatoknak szánta, s nem várta el azok maradéktalan elfogadását, annál fontosabb volt számára a növendék egyénisége, önálló művészi szándéka. Először klasszikus mestereket javasolt másolásra, ezt követve – ahelyett, hogy rutineladatot adott volna – engedte, hogy tanítványai maguknak válasszanak témát. A kialakulófélben lévő kompozíciókban a mű mondanivalóját, belső tartalmát, a mozdulat jelentését kereste, és ennek tudatosítását várta el tanítványaitól is. Nem képviselt semmilyen irányzatot. Tanítványait ugyan megismertette a különféle stílusokkal, de ezt anélkül tette, hogy azokat értékelte, megítélte volna. Vigh Tamás szerint klasszikus műveltségű mesterük bízatta őket a kor új áramlatainak, így az Európai Iskola művészetének megismerésére is, „*hogy mi ne azért csináljunk esetleg mást, mint a modernnek, mert nem ismerjük, hanem ne kerüljünk el a szobrászat valódi problémáit, valamilyen látszólagosan könnyed, divatos irányzat miatt. Úgyhogy ő nem ellensége, hanem kritikusa volt a modernizmusnak.*”¹² Tanítványait óva intette az üres akt- és fejtanulmányok készítésétől. Az élő modell utáni mintázás lényege nála az emberi test, mint szobortéma megértése, a forma belső lényegének felfejtése volt. Az általa körüljárt kérdés alapvetően abban állt, hogy mit kell változ-



2. kép: Gink Károly: Látogatóban Ferenczy Béni epreskerti műtermében, Budapest, 1949 (Ferenczy Család Művészeti Alapítvány)

tatni az ábrázolt arányain ahhoz, hogy a létrejövő plasztika megragadja az élő test karakterét. Az üres másolás ugyanis nem képes erre. A látvány tökéletes megragadása és az egyedi szépség kihangsúlyozása Ferenczy Béni művészeti elvei szerint csak az arányok tudatos módosításával, a karakterisztikus jegyek kiemelésével, helyenkénti eltúlzásával valósulhat meg.

A szobrászoktatásban rendkívül nagy jelentőséget tulajdonított a rajz szerepének. A főiskolán ebben az időben a rajzoktatás csak fakultatívan volt jelen. Ferenczy Béni azonban ragaszkodott hozzá, hogy szobrásznövendékei folyamatos rajzolással segítsék elő fejlődésüket.¹³ Intézményi szinten a rajz fontossága csak 1949 után, a sztálinista diktatúra idején kibontakozó főiskolai reformban jutott ismételt fontos szerephez. A szocialista realista festmény fő formai erői ugyanis a fegyelmezett rajzi megfogalmazásban, a befejezettségben és az anyaghűségben valósultak meg. Ez egyfajta elzárkózást fogalmazott meg a festőiség érzelmileg labilis, individuális jellegétől.¹⁴ Ferenczy Béni célja ezzel szemben a szobrásznövendékek formatudatosságának fejlesztése, és a plasztikai feladatokban való elmélyülésük segítése volt.

Legkedvesebb tanítványai számára 1947 nyara különleges élményekkel zárult. Ebben az évben ugyanis a város hivatalos meghívását elfogadva Ferenczy Béni és három növendéke – Kiss Sándor, Martsa István és Vigh Tamás – Esztergomban egyfajta kisebb művésztelepet valósított meg. A mester tanársegédének bátyja, Martsa Alajos fotográfus volt az összekötő, aki akkoriban vezető szerepet töltött be a város kulturális életében.¹⁵ Az ő ötlete volt, hogy jó lenne a nagy mestert – tanítványai társaságában – Esztergomba csalogatni, és erre az ötletre a hivatalos meghívólevelet aláíró Bády István polgármester is fogékonyak bizonyultak.¹⁶ „*Felkapaszkodtunk a [...] házhoz vezető sáros úton. A csomagokat leraktuk a ház földszinti szobájába, és mindjárt felmentünk az emeletre, hogy meg-*



3. kép: Martsa Alajos: Ferenczy Béni és tanítványai, Esztergom, 1947 nyara (Ferenczy Család Művészeti Alapítvány)

nézzük a szállást. Tágas szoba, frissen vetett ágy, rend, tisztaság fogadott bennünket. Kiléptünk a teraszra. Alattunk a város esőmosta tiszta háztetői ragyogtak, fölöttünk a lemenő nap fényétől csillogó zivatarfelhők gomolyogtak. Mindannyian Ferenczy Bénit figyeltük, kinek arcán önfeledt csodálkozás és gyönyörködés tükröződött. Akkor már tudtuk, hogy ő és a város barátságot kötöttek.” – emlékezett vissza Martsa István a városba való megérkezésükre.¹⁷

Az ötletszerűen szerveződött nyári művésztelep a növendékek számára felülről részben szabályozott munkarendet követelt, a támogatást ugyanis magától a főiskolától kapták. A műtermi felszerelést és a modellt az intézmény biztosította, a műtermet pedig egy helyi iskola – a mai Petőfi Sándor Általános Iskola – egyik tantermében rendezték be. A telep programjában a növendékek részéről minél több tanulmányrajz és legalább egy szobor elkészítése szerepelt.¹⁸ Ferenczy Béni és felesége Einczinger Sándor pékmester kerti házában nyert elhelyezést. Szállásadjuk szabadidejében díszítőfaragással foglalkozott, és szerszámkészletét örömmel bocsátotta a mester rendelkezésére, aki ebből kifolyólag elsősorban kisebb faszobrokon dolgozott az esztergomi időszak alatt. A plasztikai munka persze további közösségi élményekkel egészült ki. Az éjszakába nyúló beszélgetéseknek és a hatalmas Duna-menti kirándulásoknak Ferenczy Béni alkalmi vendégei is részesei voltak. A főiskola tanári karából időzött ott Cs. Szabó László, Szőnyi István, Kandó László és Elekffy Jenő is.¹⁹ Ferenczy Béni és Marsa Alajos között hamarosan mély barátság alakult ki, és bár a művésztelep sajnos több alkalommal nem került megrendezésre, Ferenczy a fotográfus vendégeként évről évre visszatért Esztergomba.

Ferenczy Béni magyar művészeti élethez fűződő elköteleződését szépen szemlélteti az a néhány sor, amit valamikor az 1946-os év folyamán írt Németországban élő lányának: *„Ami engem illet, bízhatok az új barátaimban és az művész ifúságban. Olyan sok fiatal mindenfajta művész hozzám jön tanácsért és segítségért a pártfogás reményében, hogy így tiszta áruulás lenne, ha őket cserbenhagynám.*”²⁰ Nem kívánta tehát újra hosszabb távra elhagyni az országot, ez azonban nem jelentette azt, hogy nem élt a külföldi élmények begyűjtésére kínálókozó lehetőségekkel. Miután az 1940-es évek második felében újra megnyíltak az ország kapui, utazásokban gazdag évek kezdődtek Ferenczy számára. 1946–1947 telét egy ösztöndíj jóvoltából Svájcban töltötte többek között Márai Sándor, Illyés Gyula és Szőnyi István társaságában. 1947 szeptembere és 1948 áprilisa között pedig a római Magyar Akadémia meghívására nyílt lehetősége Itália felfedezésére az irodalmi élet olyan képviselőivel, mint Weöres Sándor, Károlyi Amy, Cs. Szabó László, Pilinszky János, Toldalagi Pál és Nemes Nagy Ágnes.

Utazásai alatt levelekben tartotta a kapcsolatot diákjaival. Rajzokkal illusztrált levelezőlapjai által nem csupán a főiskolai feladatokra adott instrukciókkal látta el hallgatóit, de személyes hangvételi, mélyen átélt élménybeszámolókkal, kisebbfajta műelméleti értekezésekkel is. Ez a gyakorlat új lendületet adott művészeti íróként kifejtett tevékenységének. Ferenczy Béni első publikált írásai még az 1930-as évek első felében keletkeztek a Szovjetunióban, ahol művészeti megrendelések hiányában műtörténeti munkákból tartotta fenn magát. Barátainak szóló leveleiből tudjuk, hogy e kényszerű feladat milyen keserves munkát jelentett számára. A nyelvi akadályok, a nehezen hozzáférhető szakirodalmak, az illusztrációk beszerzésére irányuló kudarcok és a kifizetések csúszása egyaránt hátráltatták az amúgy is küzdelmes írói tevékenységet.²¹ Első szárnypróbálgatásainak negatív élményei így gyorsan megakasztották az elméleti munkásságra irányuló ambícióit.²² Levelet viszont világlátásban sokat írt. Külföldi tanulmányairól levelekben adott számot édesapjának, majd közel két évtizedig tartó emigrációja során is levelezőlapok formájában tartotta kapcsolatot barátaival, családtagjaival. Később Németországban élő lányával szorult az érintkezésnek e formájára. Az 1940-es évek második felében, mikor külföldi útjai során összefonódott a művészeti nevelés és a levélírás gyakorlata, Ferenczy Béniben megszülethetett a felismerés, hogy műtörténeti vonatkozású levelei ideális műfaji háttérrel adhatnak művészeti írásainak. Ez a módszer pedig felszabadulást nyújtott számára a szakszöveg-írás merev szabályai alól. A felfedezés kétségtelenül nagy lendületet adott Ferenczy Béni elméleti munkásságának. Míg az 1945–1946 során a *Tér és Formá*ban megjelent tanulmányai még kifejezetten rövid terjedelemről tanúskod-

nak, addig a svájci út utáni időszakban egyre bőbeszédűbbé vált.²³ Az 1940-es, 1950-es években új és új írásos források születtek Ferenczy Béni művészeti elveiről, antik, reneszánsz, és modern francia szobrászathoz fűződő viszonyáról, fiatalkori nagybányai és párizsi emlékeiről, továbbá pályatársai művészetéhez való viszonyulásáról. Az életmű pedagógiai hozadékához szorosan kötődő írásokat gyakorta publikálta levél- vagy előadásszerű formában.²⁴

*

Ferenczy Béni 1945–1949 között élte egyik legtermékenyebb időszakát. Tanítványai és a magyarországi kulturális szféra tisztelete által övezve nyílt lehetősége arra, hogy túllépve az emigrációs évek során hátrahagyott és a háborús műteremtűz áldozatául esett művek jelentette veszteségen megalkossa érett korszakának főműveit. A hazai művészeti életben betöltött kedvezményezett helye azonban csupán átmenetinek bizonyult. Bár 1948-ban neve még az első Kossuth-díjjal kitüntetett művészek között szerepelt, alig több mint egy évre rá felmentették tanári állásából, s megfosztották epreskerti műtermétől.

A történelem nem érték váratlanul a művészt. Később megalapozottnak bizonyult félelmei már évekkel korábban megjelentek tanársegédének, Martsa Istvánnak írt leveleiben. 1946 decemberében Svájcban írt levelezőlapján teszi fel először a kérdést: „Aztán vajon tanár vagyok e még?”²⁵ Több mint egy évvel később, 1948 januárjában olaszországi útjáról kelt levelét zárja így: „Még tanár vagyok a főiskolán? Van még műtermem? Osztályom?”²⁶ Megérzése nem személyes pesszimizmusán alapult. Emigrációja idején három évet töltött a Szovjetunióban, pont a szocialista realizmus zsdanovi kultúrpolitikának kialakulása idején, melyből kifolyólag előre sejtette a Magyarországon végbemenő változások jövőbeni irányát.²⁷ A fordulat – a keleti blokk többi országához hasonlóan – valóban megérkezett Magyarországra is, a Rákosi-korszakkal megvalósult itthon a sztálini diktatúra, mellyel új világ köszöntött be az oktatásban is.²⁸ A művészeti főiskolák reformja 1949. szeptember 26-án került előterjesztésre.²⁹ Ekkor – a frissen kinevezett Bortnyik Sándor főigazgatósa alatt – a Képzőművészeti Főiskolán is bevezetésre került felsőoktatási intézményekre egységesen kiterjesztett Új Szervezeti Szabályzat és Tanulmányi Rend, mely radikálisan átstrukturálta a gyakorlati képzés elveit. Az új, szovjet mintára kidolgozott tantervi reform, a múlt századi akadémiai oktatási módszerek visszaállításán és a munkásrétegből érkezők pozitív diszkriminációján alapult. Valószínűleg ekkor született döntés a főiskola két művésztanárának, Ferenczy Béniének és Elekfy Jenőnek a menesztéséről. Ferenczy Béni helyét Mikus Sándor vette át, aki néhány évvel később az általa készített Sztálin szoborral betonozta be helyét a Rákosi-korszak kulturális életébe. Az elbocsátott oktatók az 1949-1950-es tanév kezdetekor semmiféle hivatalos értesítést nem kaptak a személyüket érintő döntésről, egyszerűen csak nem hívták be őket.³⁰ A hivatalos felmentésre csak 1949. november 7-én került sor, mikor is a Népművelési Minisztérium 2370. számú rendelete alapján rendelkezési állományba kerültek.³¹ A hivatalos felmentőlevelet is aláíró népművelési miniszter, Révai József ezen a napon egy magánlevelet is címzett a szobrászhoz:

Kedves Béni!

Megkaptam október 12-i leveledet. Közben beteg is voltam, azért késett válaszom. Főiskolai tanárságod ügye befejezett tény, ezen nem lehet már változtatni. Sajnos azt kell mondanom: magadra vess! Azt hiszem nem kell indokolnom, Te magad is tudod, barátunknak számíthatunk-e, vagy ellenkezőleg. Ennek ellenére természetes, hogy mint szobrász dolgoznod kell. Az én minisztériumomon ez nem fog múlni.

*Sokszor üdvözöl
Józsi³²*

Az elbocsátott mesterek növendékei voltak azok, akik leginkább elveszettnek érezték magukat. Ferenczy Béni menesztésének hírére egykori tanítványa, Kiss Sándor így emlékezett vissza: „Mikor felolvasta ne-

*kem egy délelőtt Béni bácsi a miniszteri végzést, hirtelen egész életemre kiható nagy szomorúság lepett meg. Nincs többé Ferenczy mesterünk és a jövőben érkező fiatal főiskolásoknak sincs. Mi tanítványai nagyon szeretjük. Átéreztük teljes mélységgel azt, hogy gazdátlanokká váltunk. Jó pásztor nélkül maradtunk.*³³

Ferenczy Béni kirúgásának hátterében nem érdemes egy konkrét, mindent eldöntő okot keresni. Sokkal valószínűbb, hogy évek alatt alapozta meg azt a bizalmatlanságra okot adó viszonyrendszert, mely végül felmentéséhez, és a művészeti élet peremére való kiszakítottaságához vezetett. Az 1949-ben betiltott *Válasz* folyóirat szellemi holdudvarának oszlopos tagjaként közeli barátságot ápolt Illyés Gyula mellett a lapot vezető Sárközi Mártával és Bibó Istvánnal is. Ez a tény személyét is a polgári reakciós körök közé sorolta, a megbélyegzést pedig tovább erősítették a művész konkrét, jellemzően passzív, politikai megnyilvánulásai is. Lajos József visszaemlékezése szerint például Ferenczy volt az első, aki a Képzőművészeti Főiskolán elutasította a Mindszenty József hercegprímás halálos ítéletét követelő körlevél aláírását.³⁴ Művészi



4. kép: Gink Károly: Ferenczy Béni a Petőfi-szobor mintázása közben, Budapest, 1949 (Ferenczy Család Művészeti Alapítvány)

látásmódja és a központi hatalom által diktált sémák között szintén hatalmas szakadék tátongott. 1948-ban megbízást kapott, hogy a költő halálának évfordulója alkalmából Petőfi szobrot mintázzon a milánói Ambrosiana könyvtár udvarába. A szobrot 1949 tavaszán visszautasítás fogadta, mivel a szobrász nem kivont karddal, győzelmi gesztusokkal felvértezve ábrázolta a költőt, hanem leszegett fejjel és lógó vállakkal, törekeny testalkattal, babérkoszorún taposva. Tudjuk továbbá, hogy tanársága idején több ízben is felszólalt a számára elfogadhatatlan változtatások ellen. Nyíltan tiltakozott az ellen, hogy olyan növendékek kerüljenek az osztályába, akit nem ő vett fel, továbbá elvetette a szigorú munkafegyelmet, az oktatás tartalmának és menetének ellenőrzését.³⁵ Ő maga tehát már állami megbízásra készített, deheroizáló, a szocialista elveknek ellentmondó Petőfi-szobrával is kivívta a vezető réteg nemtetszését, művészeti és oktatói gyakorlata, a reformokkal és a szocialista-realista elvárásokkal szemben tanúsított lázadó hozzáállása pedig végképp az „osztályidegenség” és a nyugati szellem képviselői közé sorolta, s ezáltal nemkívánatossá tette személyét.

Ferenczy Béni végül „megúsztá” azzal, hogy a művészeti élet pódiumáról lesöpörték a kortársak által – ha titokban is, de – mélyen tisztelt alakját. Az állami megbízások, amikben amúgy addig sem



5. kép: Zinner Erzsébet (MTI): Vigh Tamás és Ferenczy Béni a József utcai műteremház udvarán, Budapest, 1956. szeptember 29. (Ferenczy Család Művészeti Alapítvány)

bővelkedett igazán, innentől teljesen elkerülték. Önálló művészi tevékenységét azonban, ahogy azt Révai is ígérte neki magánlevelében, nem lehetetlenítették el teljesen. Az első év ugyan küzdelmes anyagi körülmények között telt, ekkor a Ferenczy-házaspár egyházi megrendelésekből és az asszony által kötött pulóverek bevételeiből élt. Helyzetük azonban 1950 szeptemberében rendeződött, mikor felesége közbenjárására a népművelési miniszter a külföldi évek szabad művészi tevékenységnek való beszámításával nyugdíjat ítél meg az akkor 60 éves Ferenczy javára.³⁶ Innentől elsősorban könyvillusztrálással foglalkozott. Ez a műfaj az ötvenes-hatvanas években egyfajta védőhálóként működött a reakciónak ítélt, ámde szakmailag elismert művészek irányába, mely lehetővé tette az országban maradásukat. Ferenczy személyiségéből és a művészeti elkötelezettségéből adódóan képes volt minden nehéz pillanatban megtalálni az alkotás felé vezető utat, és e szükség szülte feladatot is nagy kedvvel és művészi érzékkel végezte.

Tanítványaival való szoros kapcsolatát megőrizte. Tanácsaival tovább egyengette művészi pályájuk indulását. A segítségnyújtás pedig kölcsönösnek bizonyult. Miután Ferenczy Béni műterem nélkül maradt, egykori tanársegédje, Martsa István felajánlotta neki józsefvárosi műtermét a nagyobb plasz-

tikai feladatok kivitelezéséhez. 1956 után pedig, mikor egy agyembólia következtében fél oldalára lebénult, Vigh Tamás segített a beszédképességétől is megfosztott idősesternek balkezes szobrainak létrehozásában. Egykori tanárukhoz fűződő meghitt kapcsolatukról így vallott az egykori növendék: „Néhányan részesei lehettünk szeretetteljes barátságának, melyhez mindenki – a nagy írótól az egyszerű öntőmesterig –, míg csak él, ragaszkodik.”³⁷

JEGYZETEK

¹ Ferenczy Béni 1945–1948 között volt a Művészeti Tanács képzőművészeti szaktanácsának tagja. Forrás: Ständeisky Éva: Kultúra és politika Magyarországon (1945–1956). In: Vonyó József (szerk.): *Társadalom és kultúra Magyarországon a 19-20. században*. Pécs: Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2003, 124–125.

² Bernáth Aurél: *A Múza udvarában*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967, 81.

³ Martsa Istvánnak címzett 1947-es levelében arról ír, hogy egy tervezett római magyar művészeti kiállításon akkor kíván csak részt venni műveivel, amennyiben az nem egy kevert, részben absztrakt tárlat lesz, hanem egy szűkebb réteg bemutatkozása: „...azon legyünk mi (Gresham vagy Szinyei fajták) egyedül egy kis csoportban.” Idézve: M. Szűcs Ilona (szerk.): *Egy műteremház a Józsefvárosban*. Budapest: Budapesti Városvédő Egyesület, 1999, 82.

⁴ Ferenczy Béni: A szobrászat technikája. In: Szőnyi István (szerk.): *A képzőművészet iskolája. A festőművészet, grafika és szobrászat technikai eljárásai*. Budapest: Győző Andor Kiadása, 1941, 323–395.

⁵ A Főiskola 1945–1949 közötti időszakáról viszonylag kevés belső irat maradt fent. Hozzáférhetők és kutathatók azonban az intézmény kari ülési jegyzőkönyvei és személyzeti jegyzőkönyve. Az ülési jegyzőkönyveket a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának Művészettörténeti Intézete őrzi (MTA BTK MI Adattár MDK-C-I-1: A Képzőművészeti Főiskola iratai). A személyzeti jegyzőkönyv a Magyar Képzőművészeti Egyetem könyvtárában érhető el (MKE Könyvtár X-331/247: Történeti anyag)

⁶ Bence Gyula: A Képzőművészeti Főiskola története. In: Végvári Lajos (szerk.): *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola. 1871–1971*. Budapest: Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1972, 278–279.

⁷ Révész Emese: A realizmus akadémiaja. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között. In: B. Majkó Katalin (szerk.): *Forradalom előtt. A Magyar képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között*. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2017, 22.

⁸ Teknős Péterné: *Ferenczy Béni és művészetének hatása tanítványaira* (szakdolgozat). Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1967, 20. (ELTE BTK, Művészettörténeti Intézet Könyvtára 0206/1968)

⁹ Vigh Tamás: Ferenczy Béni – Tanítvány a mesterről. In: Réz Pál (szerk.): *Ferenczy Béni arcképe – Ferenczy Béni írásai, szobrai, rajzai Írások Ferenczy Béniről*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984, 150.

¹⁰ Teknős Péterné 1967-es szakdolgozatát a mester tanítványaiból írta. Kéziratban elérhető dolgozatában a szobrász pedagógiai módszereit az akkoriban alkotóerejük teljében lévő, már másfél évtizedes művészi pályát maguk mögött tudó egykori növendékek visszaemlékezései alapján rekonstruálja. Teknős 1967, 20–21.

¹¹ Ferenczy Béni: Egy szobrász levele Despiu halálának alkalmából. *Válasz* 7 (1947), 5. sz., 480.

¹² Szatmári Gizella: Beszélgetés Vigh Tamással. In: Nagy Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiáll. Kat. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1991, 90.

¹³ Teknős 1967, 21.

¹⁴ „A rajz volt szinte minden, amit a főiskolán tanulhattunk.” – emlékezett vissza Szilvitzy Margit aki az 1950-es években végezte tanulmányait az Iparművészeti Főiskolán. Idézve: Szűcs György: Háttér és előtér. Ideológia, propaganda, művészeti nevelés. In: B. Majkó Katalin (szerk.): *Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között*. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2017, 92.

- ¹⁵ Kaposi Endre: Vigh Tamás és Esztergom. *Limes – Tudományos Szemle* 20 (2007), 4. sz., 101.
- ¹⁶ M. Szűcs Ilona: *Martsa Alajos és művészbarátai*. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2001, 68; Kaposi Endre: Ferenczy Béni művésztelepe Esztergomban. *Művészet* 11 (1970), 8. sz., 10–11.
- ¹⁷ Idézve: Kaposi 1970, 11.
- ¹⁸ Kaposi Endre: Művésztelepek Esztergomban. *Art Limes* (2008), 2. sz., 86; Kaposi 1970, 10–11.
- ¹⁹ Kaposi 2008, 86.
- ²⁰ Ferenczy Béni levele lányának, Rozinak (Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára Ms 5988/9)
- ²¹ Ferenczy Béni levele Noéminek 1935 márciusában (MNG Adattára 20151/1979/43)
- ²² 1933 tavaszán testvérének írt levelében még lelkesen sorolja azokat a témákat, művészi kérdéseket, amelyekről szívesen értekezne. Ferenczy Béni levele Noéminek, 1933. május 1. (MNG Adattára 20151/1979/37)
- ²³ Ferenczy Béni: A torzóról. *Tér és Forma* 18 (1945), 12. sz., 189–192; Ferenczy Béni: Aristide Maillol halálára. *Tér és Forma* 19 (1946), 1–3. sz., 47–48.
- ²⁴ Első ilyen jellegű tanulmányának megszólítottja valószínűleg Illyés Gyula, aki ekkoriban a nép írókat összefogó periodikánál főszerkesztői minőségben dolgozott. Ferenczy Béni: Egy szobrász levele Despiau halálára. *Válasz* 7 (1947), 5. sz., 479–483.
- ²⁵ Képes levelezőlap Martsa Istvánhoz, Geneve, 1946. XII. 8. In: M. Szűcs 1999, 62.
- ²⁶ Ferenczy Béni levele Martsa Istvánhoz, Róma, 1948. I. 9. In: M. Szűcs 1999, 88.
- ²⁷ Illyés Mária: *Személyiség és műalkotás kapcsolata Ferenczy Béni életpályájában* (doktori disszertáció). Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1981, 82. (ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Könyvtára 0437)
- ²⁸ Rieder Gábor: *A magyar szocreál festészet története 1949–1956. Ideológia és egzisztencia* (doktori disszertáció). Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2011, 33.
<http://doktori.btk.elte.hu/art/riedergabor/diss.pdf> (elérés ideje: 2019. szeptember 12.)
- ²⁹ Bolvári-Takács 2011, 35.
- ³⁰ „...[Elekfy] Jenő bácsi és [Ferenczy] Béni semmiféle értesítést nem kaptak, csak egyszerűen nem hívták be őket.” Szőnyiné gépirásos levele lányának, Zsuzsának (Zebegény, 1949. október 14.) Szőnyi István Emlékmúzeum, Ltsz.: 2006.56.1. Közölve: Köpöczy Rózsa (szerk.): *Levelek otthonról. Szőnyi István és Bartóky Melinda levelei Szőnyi Zsuzsához és Triznya Mátyáshoz (1949–1960)*. Szentendre: PMMI, 2009, 140.
- ³¹ Személyzeti jegyzőkönyv (MKE Levéltár X-331/247: Történeti anyag)
- ³² Révai József levele Ferenczy Bénihez. In: Réz 1984, 112.
- ³³ M. Szűcs 1999, 219.
- ³⁴ A történet szerint így felelt az aláírásokat gyűjtő Gyenes Tamásnak: „Nézzé Tamás! Nekem, egyszerű embernek nincs jogom egy ilyen követelést aláírni. Egy ember életét csak az veheti el, aki azt adni is tudja.” Forrás: Martsa Piroska – Martsa Balázs: *Pintyő – M. Szűcs Ilona festőművész élete és munkássága*. Budapest: szerzői kiadás, 2016, 41.
- ³⁵ „Egy művészt nem kell fegyelmezni, az fegyelmezi önmagát.” – mondta. Forrás: Teknős 1967, 23.
- ³⁶ *Egy műzsa emlékei* (1992, színes dokumentumfilm, 55 perc) Rendező: Dénes Gábor; „A Népműv. Min. 1950 szept. 25-én 1006/Fe-3-2/1950-ki sz.a. kelt rendelete alapján nyugdíjazva. A fenti rendelet alapján szabadpályán művészi tevékenységgel eltöltött idejéből nyugdíj szempontjából 20 évet beszámít.” In: Személyzeti jegyzőkönyv (MKE Levéltár X-331/247: Történeti anyag)
- ³⁷ Vigh 1984, 150.

"AM I STILL A TEACHER AFTER ALL?"**THE FLEETING COLLEGE CAREER OF BÉNI FERENCZY (1945-1949)**

There was a circle of friends made up of intellectuals that had developed in Budapest between the two world wars, and the members of this group obtained key positions in the cultural institutions that were reorganized starting in 1945. Members of the faculty of the University of Fine Arts also emerged from this group. These artists looked forward to their work with renewed energy, viewing the coming period with illusions of hope. This was because the reforms for further improvement made by the Lyka-Réti leadership were fundamentally based on the institution's autonomy as a university as well as freedom of instruction. This is also the time when Béni Ferenczy was made a department chair. The members of the coming generation of sculptors gladly considered him their leader, even though it was for the most part only his works and writings that provided guidance to most of them since his teaching career was wrongly cut short by the Stalinist dictatorship's interference with education. Although his name was amongst those presented with the first Kossuth Awards, not long afterwards he was fired from his position. This is when curriculum reform developed using the Soviet model was introduced at the University of Fine Arts. The essence of this was based on the reestablishment of academic educational methods from the previous century, service of Stalinist propaganda and positive discrimination towards those arriving from the working class. Béni Ferenczy also provoked displeasure from the hardline leaders with his non-heroic statue of Petőfi that contradicted Socialist principles. In addition, the attitude of this certified renegade against the expectations of Socialist Realism made him an utterly undesirable individual. In my study, I would like to examine the history of these four school years, presenting Béni Ferenczy's educational theories, his relationship with his students and the factors that led in the end to him losing his position.

DUDÁS BARBARA

HINCZ GYULA MŰVÉSZETE

EGY ÉLETMŰKUTATÁS NEHÉZSÉGEI¹

A pálya kezdete – tanulmányok, első kiállítások

Hincz Gyula erdélyi szász család leszármazottjaként 1904. április 17-én született Budapesten. Kispolgári környezetben nevelkedett, ám gyermekkoráról, az egyetem előtti évekről viszonylag ritkán és keveset nyilatkozott. A Magyar Televízió róla készített portréfilmjében összetettnek írta le saját családi hátterét, amelyben a szülők egy hagyományosabb, történeti jellegű képkultúrát helyeztek előtérbe, míg nagyapjánál külföldi folyóiratok – bennük a szecesszió és a kubizmus nagy mesterei – is megtalálhatók voltak.² Mindezen élményeket egy 1978-as interjúban már élesebben fogalmazta újra:

„Egy kistisztviselő gyereke voltam – mondja Hincz Gyula. – A kispolgárság nézetei, szigorú erkölcsi magatartása, az engedelmisség problémája végigkergették ezt az osztályt a történelmen. Abban a környezetben, ahol gyerekkorom eltelt, sok olyan elemet fedeztem fel, ami elfordított ennek a rétegnek a nézeteitől, s fokról fokra ellentétes szemléletűvé tett. Föltűnt nekem – a 8-10 éves gyerekeknek –, hogy az emberek között óriási különbségek vannak. Az, hogy én rajzolgattam, nem valami fölösleges esztétikai törekvés volt, hanem csak arra jöttem rá, ez a készség alkalmas arra, hogy az ember beszéljen általa.”³

Egyetemi tanulmányait 1922-ben kezdte a Képzőművészeti Főiskola festő szakán, a komor színvilágú, posztnagybányai „alföldi festészet” jeles képviselőjeként számontartott Rudnay Gyula osztályában, illetve Olgyai Viktor grafikai tanszékét is látogatta, ahol a rézkarcolás technikáját is elsajátította. Rudnay mester klasszikus oktatási modorát, naturalista színvilágát Hincz nem érezte magáénak, így az órák helyett gyakran a Szépművészeti Múzeum könyvtárába járt folyóiratokat – többek között a Lyka Károly által szerkesztett *Művészetet* – olvasni. Színhasználata (pl. párizsi kék) miatt hamar összetűzésbe került mesterével, végül egy időre otthagytta az egyetemet, és inkább Hűvösvölgybe illetve a Városligetbe járt festeni. Kádár Béla és Schönberger Armand festőművészek buzdítására nem hagyott fel végleg az alkotással.

„A felvételi vizsgán megbuktam, de ez nem ért nagyon tragikusan. Eljártam Lenhossék Mihály anatómia előadásaira, és bonctani gyakorlatokon is részt vettem. Később – karácsony táján – bekerültem az Akadémiára, Rudnayhoz, egy rajztanárom közvetett protekciójával. Rudnay finom lelkülete és történelem-szemlélete – melyből kétségtelenül sok és mély művészi gondolat, érzés fakadt – nem tudott engem vonzani. Akkoriban már sokat jártam – ha jól emlékszem – a Váci utcai, Haris közti modern kiállításokra.”⁴

1925-ben aztán a kísérletezőbb szellemiségű, korszerű francia művészet világát képviselő Vaszary János osztályában folytatta tanulmányait. Ez idő alatt hol albérletekben, hol az Epreskertben lakott, pénze sosem volt, más diákokhoz, pl. Barcsay Jenőhöz hasonlóan gyakran Vaszary anyagi támogatásával tudott csak boldogulni. Tanulmányait többször is megszakította különféle külföldi tanulmányutak miatt. 1926-ban Rados Jenő műkereskedő és gyűjtő révén – aki akkor felvásárolta Hincz összes munkáját – egy kisebb művésztszárassággal együtt (Kelemen Emillel, Aba-Novák Vilmossal és Bartha Lászlóval) Párizsba és a Velencei Biennáléra, két évvel később, 1928-ban pedig Berlinbe és Bernbe ment tanulmányútra. Ekkoriban leginkább konstruktivista jellegű műveket alkotott, főként papírra dolgozott. Korai utazásai során nagy hatással voltak rá a kor különféle avantgárd irányzatai, rengeteg meghatározó kiállítást látott ekkor. Ahogy az 1976-os MTV riportfilmbe fogalmazott, ebben az időszakban leginkább saját környezete felé nyitott; művein a gyárak, a városok peremén élő szegény sors és a technika világának folyamatos újításai sűrítve, egyszerre jelennek meg.

Tehetségét meglehetősen korán felfedezték, 1928-ban kiállított a Nemzeti Szalonban, valamint a Vaszary körül szerveződő művészcsoporthoz, az UME (Új Művészek Egyesülete) kiállításán. 1929-ben körülbelül 10 művel bemutatkozott Scheiber Hugó közvetítésével, Moholy-Nagy László rendezésében Herwarth Waldennél, a modernizmus egykori fontos berlini központjában, a Sturm Galéri-



1. kép: Hincz Gyula: Háromszög, pasztell, tempera, papír, farost, 1929 (Tragor Ignác Múzeum, Vác)

ában. Hincz számára a kiállítás anyagi ráfizetéssel végződött. Ezt tetézte, hogy a kiállított művek nagy része elveszett. Érdekes adalék, hogy épp ezek az alig ismert korai művek azok, amelyek napjainkban sorra bukkannak elő a legnagyobb hazai aukciós házak (Kieselbach Galéria és Aukciósház, Virág Judit Galéria, BÁV) árverésein, kiállításain.⁵ Az erre az időszakra datálható művek meglepően jó minőségűek, a korszak nyugat-európai avantgárd irányzatainak kimagasló minőségű alkotásai, pl. monumentális tusrajzok, illetve papírra festett, szürrealista-hatású tempera képek. **(1. kép)**

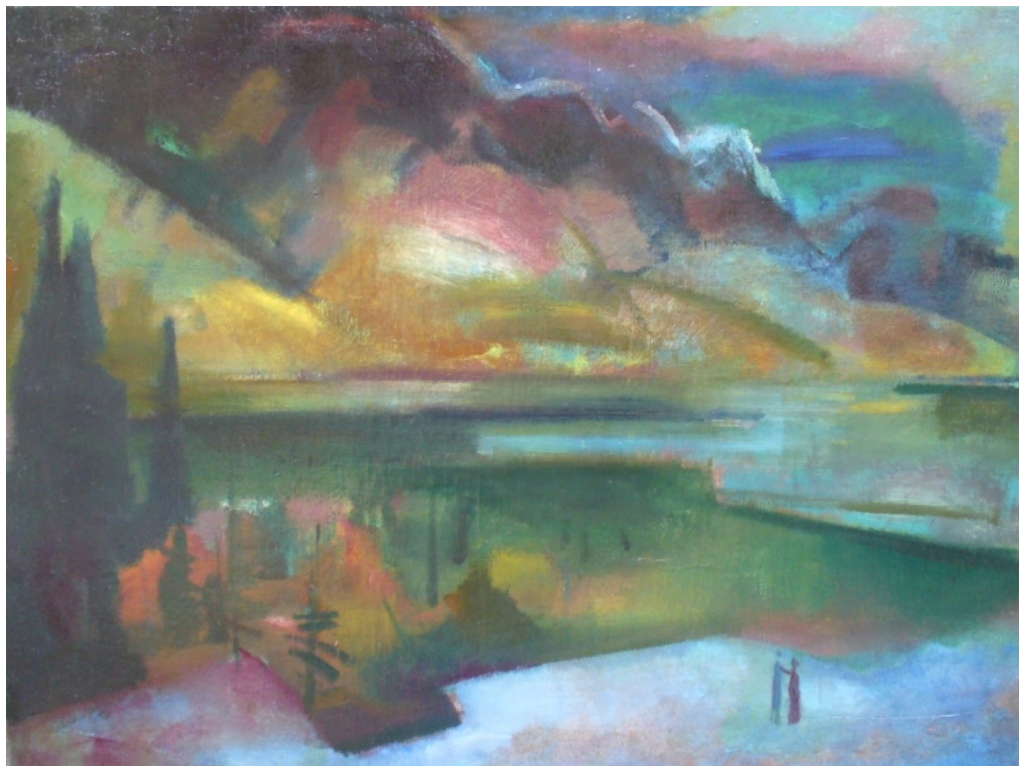
1929 májusában, az akkor 25 éves művész a budapesti Tamás Galériában rendezte első hazai kiállítását Mattis Teutsch Jánossal és Mészáros László szobrászsal közösen, ahol nonfiguratív temperaképeket és nagyméretű tusrajzokat mutatott be. Ettől az évtől lett tagja a KÚT (Képzőművészek Új Társasága)

nevezetű csoportosulásnak, illetve elnyerte a Szinyei Merse Társaság ifjúsági Nemes Marcell-díját is. Ahogy azt Beke László is írja egy, a 20. századi magyar művészetet összefoglaló írásában, a két világháború közötti időszak itthon maradt művészei leginkább ezekben az egyesületekben, társaságokban próbáltak és tudtak érvényesülni, ami alól Hincz sem jelentett kivételt.⁶

Az 1930-as évek – római ösztöndíj, könyvillusztrációk

Az 1930-as évektől kezdve különböző ösztöndíjakban, díjakban részesült, egyre gyakrabban járt külföldi tanulmányutakon. Nagyon jó kapcsolatban állt Dési Huber Istvánnal és a Szocialista Képzőművészek Csoportjához tartozó számos művésszel. 1929 és 1932 között az orosz forradalmi színpadművészet tanulmányozását követően maga is készített színpadterveket, melyeknek többsége akkor nem valósult meg. Terveiben leginkább a térben való mozgás kérdései foglalkoztatták, az általa tervezett tiszta, minimalista terekben a lemeztelenített színpadon csupán a színjátszáshoz leginkább szükséges motívumok jelentek meg.

Részt vett az UME második kiállításán 1930-ban, majd párizsi ösztöndíjra pályázott, ám a korszak kultúrpolitikai döntései nyomán végül a Római Magyar Akadémiára szóló ösztöndíjban részesült. Szemben a többi római ösztöndíjassal, rá a korszak divatos neoklasszicizmusa helyett leginkább az etruszk művészet hatott, illetve itt találkozott először a kelet-ázsiai művészettel is. Bár eredetileg hosszabb időre kapta az ösztöndíjat, 9 hónap után hazautazott Rómából. Hazaérkezve, saját műterme nem lévén másoknál, egy ideig a szentendrei művésztelepen, Barcsay Jenő műtermében dolgozott, később Dési Huberrel közösen bérelt műtermet. A korszakban több alkalommal is dolgozott a Balatonnál, 1938-ban ösztöndíjasként. Elsődleges műfaja a tájkép volt ekkor, sötét tónusú, expresz-



2. kép: Hincz Gyula: *Vízparti táj hegyekkel*, olaj, vászon, 1943 (Tragor Ignác Múzeum, Vác)

szív tájképeket, életképeket festett olcsó alapanyagok (farost, karton) felhasználásával, sok műve el is pusztult ebből az időszakból. 1936-ban házasodott meg, feleségéről, Neufeld Annáról (Anciról) számos portrét készített élete során, a párizsi iskola könnyedségét idéző képei közül néhány példa a váci – ma a Tragor Ignác Múzeum gyűjteményét képező – anyagban is megtalálható.

Az 1930-as évektől folyamatosak könyvillusztrációs megbízásai. A műfaj mint alkalmazott grafikai műfaj kiváló kereset-kiegészítést jelentett a művész számára, élete során több mint 140 irodalmi alkotást, köztük legnagyobb számban Weöres Sándor, továbbá Vörösmarty, Petőfi, Radnóti, Krúdy, Móricz, Mikszáth, Csokonai, Musset, Neruda, Swift, Tolsztoj, Villon és Voltaire műveit illusztrálta. Első könyvillusztrációs munkájáért – Mécs László *Megdicsőülés* című művének litográfiáiért – 1937-ben megkapta a Szinyei Társaság Zichy Mihály grafikai díját.

Az 1940-es évek – a székelyföldi ösztöndíj művészete, az oktatói pálya kezdete

1941-ben, illetve 1942-ben megkapta a Vallás- és Köznevelési Minisztérium által adott, Észak-Erdély kulturális integrációját elősegítő székelyföldi állami ösztöndíjat, melynek segítségével több hónapra Székelyföldre utazott; Békásban, Csíkban és a Görgényi-havasokban festett tájképeket, életképeket. Az út során főként akvarellvázlatokat készített, melyek alapján később, műtermébe hazatérve, gyakran régi vásznak hátoldalára festette olajképeit. **(2. kép)** Az ösztöndíjasok munkáiból 1943–44 telén az Országos Magyar Szépművészeti Múzeumban, 1944 februárjában pedig Kolozsvárott rendeztek kiállítást.⁷

Hincz a második világháború utáni években főként illusztrátorként, a Madách Színház díszlettervezőjeként, valamint oktatóként működött. Ebben az időszakban készültek a békéscsabai Tevan Kiadó gondozásában megjelent Anatole France *Jacques Tournebroche vagyis a Nyársforgató Jakab meséi* című könyv nagyszerű illusztrációi is.⁸ Oktatóként először az Alkotás Művészház szabadiskoláján tevékenykedett, 1946–49 között pedig az Iparművészeti Főiskola grafika (illusztrációs) tanszékét vezette, majd 1949–63 között a Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanított.

Az 1950-es, 60-as évek – közösségi művészet, állami elismerések

Hincz életében az 1950-es évek hozta meg az igazi szakmai áttörést, ekkortól számos állami elismerést, nagyszabású megbízást kapott, rendszeresen képviselte Magyarországot különböző nemzetközi bemutatókon, kiállításokon, biennálékon. Első Munkácsy-díját 1952-ben kapta *Petőfi versel Bemnek* című történelmi kompozíciójáért, a másodikat 1957-ben, *Béke (Népek barátsága)* című – ma a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár gyűjteményében található – gobelinjéért. Ekkor készült festményein megfigyelhető Rudnay hatása, színvilágát és formaalakítását tekintve ebben az időszakban állt legközelebb első mesteréhez. A korszak ideológiai programjához jól illeszkedő műveiben visszatérő motívum a munkás, a gyári dolgozó alakja, továbbá a felvonulás, valamint a család témája. Szintén ekkor kezdett el – számos kortársához hasonlóan – Picasso és az első párizsi világbéke-kongresszus plakátjának mintáját követve a béke témájával is foglalkozni, erre az időszakra datálható a *Béke-ciklus* néven ismert grafikai sorozata is. **(3. kép)** 1957–58-ban az Országos Béketanács szervezésében Koreát, Vietnámet és Kínát érintő 4 hónapos kultúrdiplomáciai körúton járt Simon István költővel együtt. Az útról tusrajzokkal, akvarell-vázlatokkal tért haza, ezt követően készült plasztikai gyakran keleties arcvonásokat mutatnak **(4. kép)**. Itt készült grafikaiból először 1958-ban nyílt kiállítás a Kulturális Kapcsolatok Intézetének Dorottya utcai kiállítótermében, később Nagykanizsán, Hódmezővásárhelyen, illetve Rómában is bemutatkozott a válogatás. Rajzai Simon István több kötetét is illusztrálták, míg Vietnámban készült munkái később, a vietnámi háború idején vizuális propagandaként napilapokban, képeslapokon is felbukkantak.⁹ Ázsiai körútja után 1958-ban Kossuth-díjat, majd az Iparművészeti Főiskola rektori székét is megkapta – utóbbi pozíciót 1963-ig töltötte be. 1964-ben a Magyar Népköztársaság Érdemes Művésze, 1968-ban pedig Kiváló Művésze díjban részesült.

Egyre több nagy állami megbízást kapott, ebben az időszakban készült a pesterzsébeti Gubacsi úti lakótelephez tartozó Általános Iskola sgraffitója (1955), az inotai Béke Művelődési Ház *Táncosok*



3. kép: Hincz Gyula: *A csillag*, rézkarc, papír, 1950 (Tragor Ignác Múzeum, Vác)

című figurális mozaikja (1958), a Brüsszeli Világkiállítást megjárt *Béke* című gobelinje (1958), a Baross téri Park Szálló kőgrafikája (1960), valamint a kecskeméti Arany Homok Szálló számára tervezett seccója (1962–63) is. Több újonnan átadott egyetemépület murális dekorációját is ő tervezte, így a Miskolci Nehézipari Műszaki Egyetem ólomberakásos kőgrafikáját (1963–66), a Debreceni Agrártudományi Egyetem gobelinjét (1967), illetve a Budapesti Műszaki Egyetem V/2-es épületének üvegablakát is (1968–71).

Számos nemzetközi csoportos bemutatón szerepelt Európa-szerte, 1969-ben pedig önálló kiállítása nyílt a Párizsi Magyar Intézet és a Francia-Magyar Társaság rendezésében a Galerie de Saxe-ban. Művei egyre inkább kiszínesedtek, olaj mellett akrillal is festett, művészetét a figuratív és nonfiguratív ábrázolásmód közötti egyensúlyozás, a kettő egybekomponálásának, összeolvasztásának kísérlete jellemezte.

Az 1970-es évek – a nagy szintézis

Az 1959 és 1970 közötti időszakot az 1976-os MTV riportfilmben „az első nagy szintézis” időszakának nevezte. Nagy állami megbízásaiban univerzális gondolatok sűrített megfogalmazására, addigi tapasztalatainak összegzésére törekedett. 1966-ban készült el a Miskolci Egyetem számára tervezett, csiszolt mészkő lapokba karcolt murális kompozíciója, míg a budapesti Műszaki Egyetem számára tervezett üvegablakát 1971-ben avatták fel. Mindkettőben – habár más-más technikával – a tudomány és technika összefonódását és a békéből fakadó örömet igyekezett ábrázolni.



4. kép: Hincz Gyula: *Ázsiai nő*, tempera, gipsz, 1960 (Tragor Ignác Múzeum, Vác)



5. kép: Hincz Gyula: *Életfa – Kertészeti Egyetem Budapest, üvegmozaik, 1972–73* (a szerző fotója)

1970-ben, Somogyi Józseffel együtt kiállított a 35. Velencei Képzőművészeti Biennálé magyar pavilonjában, melynek anyagát 1971-ben a Budapesti Történeti Múzeumban is bemutatták.¹⁰ Hincz mindkét tárlatot egyfajta életműkiállításaként kezelte, nagyméretű, legújabb festményei mellett számos más műfajban készült művét is kiállította. Ezt követően egymást érték nagyszabású megbízásai, 1972–73-ban tervezte a Kertészeti Egyetem mozaikját (**5. kép**), majd hosszú évekig dolgozott a Semmelweis Orvostudományi Egyetem nagy üvegablakán (1973–82). Ebben az időszakban jelent meg az addigi munkásságát összefoglaló Bauer Jenő-féle kis könyv (1975),¹¹ a már idézett, 1976-ban készült MTV portréfilm, valamint a *Művészet* folyóirat monografikus száma is (1979) több tematikus írással, interjúval.

Az 1980-as évek – Hincz Gyula Vácon

Vác városának vezetése az 1980-as években a szentendreihez és zebegényihez hasonló, pezsgő művészeti életet kívánt teremteni Vácon, ennek pedig fontos eleme volt egy országosan ismert művész meghívása a városba, akinek neve és személye legitimálja ezt a kulturális programot. Ahogy pedig a fentiekből az egyértelmű: Hincz Gyula pontosan olyan képzőművész volt a korszaknak, aki maradéktalanul megfelelt ennek a kíváncsolomnak. Vác tehát múzeumi keretek között történő, állandó kiállítás megrendezésének lehetőségével meghívta a művészt a városba. Ez a program szépen illeszkedett a vidéki életműkiállítások, emlékmúzeumok országos sorába, melyek a korszak jeles alkotói előtt tisztelegve – az 1960-as évek második felétől kezdve – folyamatosan nyíltak országszerte: a zebegényi Szőnyi Emlékmúzeum, a szentendrei Barcsay Múzeum, a Bernáth Aurél Emlékház Marcaliban, vagy a Domanovszky Emlékmúzeum Dunaújvárosban.

Hincz 1980 nyarán kötött megállapodást Vác Város Tanácsával, melynek értelmében műveinek egy részét – közel 150 alkotást – állandó kiállítás létesítése céljából a városnak ajándékozta. A művek elhelyezésére a város a korábbi könyvtáreépület helyiségeit ajánlotta fel, mely épület belsőépítészeti átalakításának terveit Hincz útmutatásai alapján Szrogh György építész készítette. A megállapodás

ezen fázisában még Hincz Gyula Gyűjteményként szerepelt a létesítmény, mely elnevezés később Hincz Gyula Állandó Kiállításra módosult (míg a múzeum Irattárában fellelhető iratanyag néhány alkalommal Hincz Gyula Múzeumot is emleget).

A gyűjtemény, mely Hincz 1980. október 8. – november 9. között a budapesti Vigadó Galériában megrendezett kiállításának és egy későbbi csepei kiállításának anyagából állt össze, 1980. november 10-én érkezett Vádra. A hivatalos ajándékozási szerződés 1981. június 26-án kötött, miszerint az anyag a Magyar Állam /Vác város/ tulajdonába és a Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága megyei szintű múzeumi szerv kezelésébe került, melynek helyi tagintézménye a Vak Bottyán Múzeum volt. Az állandó kiállítás az épület átalakítását követően, 1983. április 3-án nyitotta meg kapuit Rényi Katalin, Bakonyvári Ágnes és Hincz életrajzírója, Losonci Miklós koncepciója alapján. Tanítványainak visszaemlékezése, illetve a Tragor Ignác Múzeum irattárának anyaga alapján tudható, hogy a megnyitást követően a művész gyakran járt Vádra. Több alkalommal ajánlott még fel műveket, például rézkarcokat is eladás céljából, az ebből befolyt összegeket pedig a gyűjtemény karbantartásával kapcsolatos kiadásokra szintén a múzeumnak ajánlotta fel.

Hincz Gyula 1982-ben a Szakszervezetek Országos Tanácsának (SZOT) díját is megkapta. Feleségének 1983-ban bekövetkezett halála után új műveket már csak elvétve készített, gyermekük nem lévén életművének elhelyezéséről és méltó megőrzéséről igyekezett gondoskodni 1986. január 26-án bekövetkezett haláláig. **(6. kép)** A művész műtermében, raktárában 1987-ben készült hagyatéki leltár, március 24-i dátummal: a Magyar Nemzeti Galéria által kiküldött Sinkó Katalin 942 darab tárgyat leltározott be. Az örökösök közreműködésével a hagyaték jelentős része – több száz festmény, grafika, terv és kerámia – ajándékozás útján került Vádra, további művek pedig egyéb állami intézményekbe, illetve az örökösöknél maradtak. Az 1989 januárjában írott ajándékozási szerződésben található feltételek között szerepel a Bakonyvári Ágnes művészettörténész (a Vak Bottyán Múzeum akkori művészettörténész muzeológusa) által rendezett állandó kiállítás, valamint a további feldolgozás, szakszerű megőrzés és állagmegóvás igénye.

A váci Hincz Gyula Állandó Kiállítás története

A volt könyvtárépület 1981–83 közötti átalakítását követően 1983 tavaszán nyitotta meg kapuit a Hincz Gyula Állandó Kiállítás, valamint az időszaki kiállítások befogadására alkalmas kamaraterem. A korabeli feljegyzések, újságcikkek arról tanúskodnak, hogy az épület már átadásakor sem volt megfelelő állapotban. Éves szinten komolyabb összegeket fordított a múzeum, illetve az épület fenntartásáért felelős váci Városgazdálkodási Vállalat a folyamatos beázás, süllyedés, párásodás, illetve a megfelelő fűtés és a fényvédelmi rendszer hiánya miatt az épületre. Ezeket sokszor maga a művész – aggódván művei állagáért – kérte számon a múzeum munkatársain. A kiállítás többszöri, 1-2 hónapos bezárása után 2009-ben kényszerült a múzeum az épület végleges bezárására.

Az időközben megalapított Váci Értéktár Közérdekű Muzeális Gyűjtemény 2010-ben vette át a Hincz-gyűjtemény gondozását, melynek tematikus feldolgozása, sérült művek restaurálása mellett



6. kép: Hincz Gyula és Neufeld Anna portréja, 1970-es évek (Tragor Ignác Múzeum, Vác)

több időszaki kiállítás megrendezésére is vállalkoztak az intézmény új épületében: *Hincz Gyula elfelejtett grafikái* (2010), *Bóbitától a Bibliáig – Hincz Gyula könyvillusztrációi* (2011), *Hincz Gyula: Erdély* (2012). Az Értéktár 2013-as, váratlan megszüntetését követően az épület működtetését és a benne található gyűjtemények kezelését a váci Madách Imre Művelődési Központ vette át, amely időszak alatt egy helyi műgyűjtő rendezésében állandó kiállítás nyílt a Hincz anyagból, ám sajnálatos módon a gyűjtemény tudományos igényű feldolgozása egy időre megtorpant.

Az anyag 2016 októberében került vissza a Tragor Ignác Múzeum kezelésébe, mellyel párhuzamosan újraindult az anyag feldolgozása, én magam ebben az időszakban dolgoztam muzeológusként az intézményben. 2016. november 25-én *Az ezerarcú művész* címmel került megrendezésre az életmű korai szakaszával foglalkozó tudományos konferencia, 2017 őszén pedig *Az ezerarcú művész – válogatás a Hincz Gyula hagyatékból* címmel az állandó kiállítás újrendezésére is sor került.

Hincz munkásságának kontextusba helyezésével a legutóbbi években kezdett el foglalkozni a szakma, jellemzően a Kádár-éra támogatott művészetének egyik karakteres alakjaként megnevezve a művészt. 2016-ban a budapesti tranzit.hu *A művészi szolidaritás hálózatai – Történetek és kísértetek a „Nemzetközi kiállítás Palesztináért”, 1978 nyomában* című kiállításán egy 1978-as bejrúti nemzetközi kiállítás egyetlen magyar résztvevőjeként foglalkozott Hinczcel.¹² 2017 őszén nyílt meg a budapesti Magyar Nemzeti Galéria *Keretek között – A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)* című nagyszabású időszaki kiállítása, mely Hinczet azon művészek közé sorolja, akiknek életműve a 20. század eleji avantgárdban gyökerezik, ám nagy túlélőként az 1956 utáni periódusban is fontos szerepet játszott.¹³ Hasonló kiindulópontból, ám az 1968–1973 közötti időszakra fókuszálva vizsgálta a hazai művészeti élet egyidejű, egymással párhuzamos jelenségeit a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár és a tranzit.hu közös kiállítása az *1971 Párhuzamos különidők*.¹⁴

Kortárs olvasat – az életműkutatás nehézségei

A Hincz-gyűjtemény története, az életmű feldolgozásának folyamatos meg-megakadása szorosan összekapcsolódni látszik Vác városának történetével. A gyűjtemény, mely eleve propagandisztikus céllal került a városba, mind a mai napig különlegesen érzékeny pont mind a váci városvezetés, mind a váci muzeális intézmények számára. Mivel az 1989-es ajándékozási szerződés kihangsúlyozza, hogy a műveket az örökösök Vác városának tulajdonába és a megyei szintű múzeumi szerv helyi tagintézményének kezelésébe adják, a városvezetés – tulajdonképp jogosan – saját vagyonaként tekint a gyűjteményre, és eképp is rendelkezik vele.

A rendszerváltást követő években a Hincz-anyag feldolgozását feladatul kapó múzeumi szakemberek a munkát egyrésztől kötelező, a megyei fenntartó által kiszabott feladatként élték meg, másfelől a bizonytalan tulajdoni viszonyokra való hivatkozással érezhetően különálló, a múzeum képzőművészeti gyűjteményétől teljesen független egységként kezelték azt, az életmű – a váci anyagon túlmutató – feldolgozását pedig végképp nem tekintették feladatuknak. Ez a tendencia még a Váci Értéktár működésének idején sem változott jelentősebb mértékben, bár kétségtelen, hogy ekkor megindult az anyag tudományos feldolgozása, restaurálása és tematikus időszaki kiállításokon történő bemutatása, értelmezése. Ez a folyamat azonban az Értéktár megszüntetésével hirtelen megszakadt. A gyűjtemény – egy, a Hincz-hagyatékhöz kísértetiesen hasonló történetű további kerámia anyaggal (Gádor István keramikus hagyatéka), valamint egy, az Értéktár idején vásárolt öntöttvas gyűjteménnyel együtt – átkerült a váci Művelődési Ház kezelésébe. Ekkor ugyanis az időközben Vác Bottyán Múzeumról Tragor Ignác Múzeumra átkeresztelt váci (helytörténeti) múzeum még mindig megyei fenntartású volt, és elképzelhetőnek tűnt, hogy helytörténeti vonatkozás híján a Hincz- és/vagy a Gádor-anyag is elkerülhetett volna Szentendrére, ha azok visszakérülnek a váci múzeum kezelésébe. Maradt tehát az önkormányzati fenntartásban működő Művelődési Ház mint helyi érdekű kulturális intézmény.

A gyűjtemény ma újra – az időközben városi fenntartásúvá vált – városi múzeum kezelésében van, ám az elmúlt néhány év folyamatos átszervezéseinek köszönhetően az anyag tudományos feldolgozása az

intézményen belül nem folytatódik. A váci Hincz-hagyaték jelenleg tehát nem más, mint tartalom nélküli tárggyegyüttes, egy valaha volt művészeti, történeti, kultúrpolitikai korszak egyre fakóbb emléke. Az életműkutatás pedig az intézmény keretein kívül, attól fizikailag és szakmailag is elválasztva, önálló utakon folytatódik, tovább mélyítve a művészettörténet-írás egyik klasszikus problematikáját: a múzeumi és az akadémiai művészettörténet között feszülő ellentétet.¹⁵

JEGYZETEK

¹ A tanulmány a 2017-es konferencián elhangzott előadás átdolgozott változata, melynek létrejöttét az Emberi Erőforrások Minisztériumának 2018. és 2019. évi Kállai Ernő-ösztöndíja tette lehetővé.

² A *Mű és vallomás* című portréfilm alapján készült gépelt szöveg bekerült a Magyar Nemzeti Galéria Adattárába is (ltsz. 21633/1982/2 1-8.), melyet több szerző is forrásként használ, így pl. Zsákovics Ferenc: Európa művészeti központjaiban – Hincz Gyula visszaemlékezései pályájának első évtizedére. *Artmagazin* 2 (2004), 2. sz., 54–56.

³ Fejér Ernő: Álmod és realitások – Beszélgetés Hincz Gyulával 1978 nyarán. *Művészet* 20 (1979), 3. sz., 2–9.

⁴ Fejér 1979, 2.

⁵ Ennek az időszaknak a munkái szerepeltek többek között a Virág Judit Galéria 2016 őszén megrendezett *Berlin – Budapest 1919–1933* című nagyszabású kiállításán is. Bővebben: Bajkay Éva: Út a berlini Sturmtól budapesti aukciókig. Hincz Gyula újabban előkerült konstruktív-szürrealista művei. *Artmagazin* 16 (2018), 3. sz., 54–60.

⁶ Beke László: A 20. század képzőművészete. In: Beke László, Gábor Eszter, Prakfalvi Endre, Sisa József, Szabó Júlia (szerk.): *A magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest: Corvina, 2002, 324–335.

⁷ Bővebben: Murádin Jenő: *Székelgyőldi ösztöndíjasok 1941–1943*. Csíkszereda: Csíkszereda Kiadó-hivatal, 2012.

⁸ Erről az időszakról, illetve Hincz és a Tevan Kiadó kapcsolatáról bővebben: Ván Hajnalka: Hincz Gyula 1940-es évei. *Bárka* 2013/5 <http://www.barkaonline.hu/kepzomveszet/3702-hincz-gyula-1940-es-evei> (elérés ideje: 2019. szeptember 10.)

⁹ A témával bővebben következő írásomban foglalkozom: Dudás Barbara: A Távol-Kelet ígézetében. Hincz Gyula ázsiai utazása(i)nak grafikai lenyomata. In: Madarász Györgyi (szerk.): *(Kevésbé) szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között című konferencia kisértő kiadványa*. Miskolc: Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria, 2018, 19–25.

¹⁰ A témával bővebben a következő írásomban foglalkozom: Dudás Barbara: A diadal útján. Hincz Gyula szereplése a XXXV. Velencei Biennálén és a Budapesti Történeti Múzeumban. In: *1971. Párhuzamos különidők*. Budapest: BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, tranzit.hu, 2019, 84–91.

¹¹ Bauer Jenő: *Hincz Gyula*. (Mai Magyar Művészet sorozat) Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadó-vállalata, 1975.

¹² <http://hu.tranzit.org/hu/projekt/0/2016-06-02/a-muveszi-szolidaritas-halozatai-tortenetek-es-kisertetek-a-nemzetkozi-kiallitas-palesztinaert-1978-nyomaban> (elérés ideje: 2019. szeptember 10.)

¹³ <https://mng.hu/kiallitasok/keretek-kozott/> (elérés ideje: 2019. szeptember 10.)

¹⁴ <http://fovarosikeptar.hu/kiallitasok-2018-ban/1971-parhuzamos-kulonidok/> (elérés ideje: 2019. szeptember 10.)

¹⁵ A tanulmány szerzője az Emberi Erőforrások Minisztériumának 2020. évi Kállai Ernő-ösztöndíja támogatásával jelenleg is a téma kutatásán dolgozik, melynek keretein belül elsősorban a Kádár-korszakban létrehozott emlékmúzeumok történetét, illetve azok aktuális működését vizsgálja.

THE ART OF GYULA HINCZ

THE DIFFICULTIES OF RESEARCHING AN ARTIST'S LIFE WORK

Gyula Hincz (1904–1986) was one of the most versatile and productive artists of 20th century Hungary as a painter, graphic artist, illustrator, sculptor and teacher. However, writing on the history of Hungarian art up to this point has only dealt with his life work in a sporadic manner. He was a well-known artist of the Kádár era (1956–1989), and during the 1980s a significant portion of his estate made its way to Vác in several stages. In the decades that have passed since then, the materials have been displayed in several exhibitions in Vác, first organized by the Vak Bottyán (present-day Tragor Ignác) Museum, later by the Public Museum Collection of the Vác Repository and finally at the Public Museum Exhibition Space of the Pannonia House. These materials in Vác served as the starting point for the research into his life work, although his artworks have also turned up in numerous state and private collections, public institutions and even at auction in recent years. The first half of the present study reviews the biography and work of the artist, while the second half focuses on the problem of significant Hungarian oeuvres that are “locked” in provincial museums through the example of the increasingly uncertain fate of the Hincz legacy due to its scattered placement.

PINTÉR BÁLINT

AZ ÉPÍTÉSZETI KERÁMIÁK SZEREPE A SZOMBATHELYI BAGOLYVÁR ATTRIBÚCIÓS KÉRDÉSÉNEK MEGVÁLASZOLÁSÁBAN

Tanulmányomban egy ismeretlen építész által tervezett, az 1840-es évek második felében épült szombathelyi kastély (1. kép.), a Bagolyvár stíluskapcsolatait szeretném bemutatni, különös tekintettel a homlokzatát díszítő terrakotta ornamentikára.

Ezen kastély már régóta, az 1850-es évektől a lakosság érdeklődésének középpontjában állt, amelynek kiváló bizonyítékai az évtizedek során kialakult kalandos históriák, történetek, illetve maga a ragadványnév (Bagolyvár) létrejötte.¹ Az épület népszerűségét a festői elhelyezésének és az erősített várkastély jellegének köszönheti. Ennek ellenére a Bagolyvárnak a felépülést követően majd fél évszázadot kellett várnia arra, hogy egyáltalán megemlítsék az útikalauzok, illetve általános leírások készüljenek róla.² A tudományos feldolgozás hiányosságait bizonyítja az, hogy Sisa József 1996-os tanulmányán kívül nem született építészettörténeti szempontból jelentős publikáció a kastélyról.³

A kutatás szempontjából meglehetősen szerencsétlen, hogy az építéssel egykorú tervrajzok nem ismeretek a Bagolyvárról. A levéltári források alapján azonban információt nyerhetünk az építkezés menetéről. A tanácsülési jegyzőkönyvből tudjuk, hogy 1844. február 1-én vásárolta meg a szőlőbirtokot, amelyen már állt egy épület.⁴ A szombathelyi szőlőhegyekről készített 1846-os térképen észrevehető a telek alsó részén egy kisebb méretű ház – ami az előbb említett épülettel lehet azonos –, azonban a Bagolyvár még nem szerepel rajta.⁵ 1847-ben Czvitkovics Károly megvált söptei erdőjétől, szántójától, legelőjétől,



1. kép: A Bagolyvár összképe, Szombathely, 1847–1851 (a szerző felvétele)



2. kép: Bagolyvár homlokzatát díszítő kerámiák, Szombathely, 1847–1851 (a szerző felvétele)

valamint háztól.⁶ Feltételezésem szerint ezután Szombathelyre költözött és az eladásokból befolyt pénzt az ottani birtokára költötte. Ezt alátámasztják azok a jegyzőkönyvi bejegyzések, amelyek 1848-ban és 1849-ben egy bizonyos földkupac kiadásáról, egy kőfal építéséről, illetve a kerítés felállításáról számolnak be.⁷ A város községtanácsának 1851-es jegyzőkönyvében, a szeptemberi bejegyzések között olvashatunk egy, a szőlőbirtokon épült, szép kerttel ellátott „háztól”, ami a „közönség kényelmére” és a „város csinosságára” szolgált.⁸ Ez utóbbi a Bagolyvárra vonatkozhat, ami eleget tenne az 1851-es telekkönyvi adatoknak, miszerint a birtokon két lakrész található. Az 1857-es kataszteri térképen jól látható a Bagolyvár, valamint a telek alsó részén az a kisebb épület, amely az 1844-es vásárlással került Czvitkovics Károly tulajdonába. Ezek alapján a Bagolyvár – a régi háztól függetlenül – 1847 és 1851 között épült fel. A legkorábbi alaprajzot egy átépítés kapcsán, Wälder Gyula készítette 1910-ben.⁹ Ezek a terve-

ken az építész jól elkülönítette az általa készített módosításokat, ezáltal informálódhatunk az 1850-es évekbeli állapotokról.

A Bagolyvár a város akkori peremén épült, a Nárai út és a birtokhoz tartozó szőlőhegy által határolt lejtős területre. A romantikus és az angol picturesque felfogásnak megfelelően a kastélyt a szőlők mellett fekvő fás domboldalba „egy nézetre” komponálta az építész. A kétszintes épület a terepviszonyokból adódóan lépcsőzetes megoldású. Az emelet magja kereszt alaprajzú, amely magába foglalja a nagytermet és a szalont, míg az alsó szint lényegében csupán egy fogadócsarnok.

A tagolt és megmozgatott főhomlokzat első pillantásra teljes mértékben aszimmetrikusnak tűnik. Ha alaposabban megfigyeljük a homlokzat hét tengely szélességű központi részét, láthatjuk, hogy szimmetrikus, három rizalitos elrendezésű. Az épület tagoltságát a kubusos formavilág, a lizénák, az erődszerű tornyocskák és az előre, illetve hátra léptetett épületrészek erősítik. A kastély alsó szintjén félköríves nyílások, a második szinten egyenes záródások és fölöttük szögletes-füles tudor szemöldökpárkányok,¹⁰ míg a tornyon ismét hangsúlyos félköríves nyílás látható. Ezt két oldalról egyenes záródású nyílásokkal rendelkező, előreugratott épületrészek határolják. A szintek osztópárkányokkal vannak elválasztva. Az emeletet attika zárja, amelyet a rizalitok közötti részen tudor szögletes-füles párkányos vakablakok, míg a rizalitoknál tornyocskák és áttört motívumok díszítenek. A középső, lépcsőzetesen pártázott részben egykor a következő felirat volt olvasható: „Nagy Isten! Áldd meg a Magyart...”¹¹

A Bagolyvár egyik érdekessége a homlokzatot díszítő terrakotta ornamentika (2. kép). Az épületen kétféle kerámiakonzol jelenik meg, amelyek a szögletes-füles szemöldökpárkányokat támasztják



3. kép: Ybl Miklós: Szent István Plébániatemplom, kerámiadísz, Nagycenk, 1860–1864 (a szerző felvétele)

alá. Az egyik egy stilizált levél, míg a másik egy tobozszerű forma. Az épület párkányzata alatt húzódik végig egy félköríves terrakotta ívsor, valamint az egyenes záródású ablakokat minden esetben kerámiából készült tojásléc motívum keretezi. A nagyterem erkélymellvédje terrakotta betétes, indafonattal gazdagított hatkaréjos táblákból áll. Ezen kívül az attika felületén megjelennek rozetták és növényi díszek liliomvirággal. A rizalitok lizénáin palmettás indafonattal szegélyezett tondók kaptak helyet, rajtuk emberi fejekkel. A homlokzat síkjából kitekintő fejek jelenlegi állapotukban teljesen egyforma öntvények, amiket vöröses színnel festettek le. Ám szerencsésen fennmaradt a déli szárny tetőteraszán két fejtörődék, amelyek anyaga ugyanúgy terrakotta, mint a többi díszítő motívumé. Ezen fejek egyike a klasszikus művészet formavilágát idézi. Stilizált szakáll, illetve hajfürtjei vannak, arca idealizált. A másik viszont nagymértékben eltér az előbb említettől, a 19. század közepének divatját tükrözi. Bajszos, haja enyhén balra fésült és fejét kissé oldalra, lefelé hajtja. Az épületkerámiákat a gyártás során több darabból égették ki, amiket aztán összeillesztettek. Ezek a díszek szobrászi kialakítású fejből, kör alakú tartóból és keretező motívumból állnak. Az utóbbiak szintén kisebb elemekből tevődnek össze, amik önállóan is megjelennek a középső rizalit attikáján. A homlokzat alsó szintjén is találhatunk bőségesen terrakotta motívumokat. A főbejárat mellett két oldalt levélmintás kör alakú dísz kapott helyet, míg a szélső rizalitok félköríves mezőjében egy-egy rozettát körbefutó indafonatos domborművet láthatunk.

Mindezek mellett a kastélyon megjelenik még a bejárat fölött egy terrakotta címer és az északi szárnyon egy köralakú Szűz Mária a kis Jézussal jelenetet ábrázoló mázas kerámia. Ha megnézzük a címet láthatjuk, hogy stílusosan eltér a korábban bemutatott terrakotta díszektől. Provinciálisabb, mintha egy helyi fazekas készítette volna. Az eddigi kutatások, amelyek a Bagolyvárral foglalkoztak ezt a címet csupán egy díszítőelemnek tartották,¹² ám ez nem helytálló, mivel a terrakotta „dísz” a Sövegjártó család címere. Sövegjártó János körmendi ügyvéd 1871-ben vásárolta meg a kastélyt,¹³ tehát a címer szempontjából ez a dátum a terminus post quem. Fontosnak tartom azonban megjegyezni, hogy a Sövegjártó család terrakotta címere kisebb, mint az épületfalba bemélyesztett pajzs formájú nyílás, ami minden bizonnyal eredetileg is címertartó funkciót láthatott el. Nagy való-

színűséggel korábban az építető, Czvitkovics Károly nagyobb méretű családi címere kapott helyet benne, amelyet a tulajdonváltás következtében lecserélhettek. Az északi szárnyon elhelyezkedő majolika, aminek pontos másai Budapesten – az I. kerületi Kuny Domokos utca 11. szám alatt lévő magántulajdonú épület falán, illetve a II. kerületi Volkmann utca 16. számú családi házán –, és Biatorbágyon, a Szentháromság tér plébániájának oldalán találhatók meg. Míg a Budapesten, a Volkmann utcában látható kerámiadísz Mattyasovszky Zsolnay Tamás közölte a *Zsolnay épületkerámiák Budapesten* című könyvében¹⁴, addig a Kuny Domonkos utcában lévő Csáki Klára restaurátor attribuíálta a Zsolnay gyárnak. A pécsi üzemből származó épületkerámiák viszonylag könnyen azonosíthatók az úgynevezett Terracotta könyvek (ez az elnevezés tizenkilenc darab mintafüzetet takar) és a bennük lévő fazonszámok segítségével.¹⁵ Szerencsésen fennmaradt a gyárban a 4127. fazonszám alatt a Bagolyvár átalakításához megrendelt tondó tervrajza, valamint ezen elem szerepel Wälder Gyula 1913-as, a Bagolyvár bővítéséhez készített homlokzattervén is.¹⁶ A Bagolyváron szereplő kerámiák tehát nem egy időben kerültek fel a homlokzatra.

Az első és egyben legnagyobb csoportba azok a terrakották tartoznak, amik az építéssel egykorúak. Ezt 1997-ben a Winkler Gábor által vezetett műemléki felmérés során is igazolták.¹⁷ A többi kerámia a későbbi tulajdonosokhoz, Sövegjártó Jánoshoz és Sarlay Ferencné Sövegjártó Ilmához köthető. Míg a címer elképzelhető, hogy már Sövegjártó János idején a homlokzaton volt, addig a Zsolnay tondó az 1913-as átalakítással hozható összefüggésbe. A továbbiakban kizárólag a Bagolyvárral egykorú, az 1840-es évek végére datálható terrakottákkal szeretnék foglalkozni.

Ebben az időszakban az építészeti kerámiák használata Magyarországon még meglehetősen ritka. Habár az 1860-as évektől egyre több épületen, templomokon, mauzóleumokon, magánvillákon találkozhatunk terrakotta tagozatokkal, vagy ornamentikával, alkalmazásuk igazán csak a Zsolnay-gyár beindulása után terjedt el az országban. A század közepén a Bagolyvárral rokon terrakotta díszítmények főként az osztrák építészek, többek között Ludwig Förster (Dohány utcai zsinagóga), Alois Pichl (nagyugróci Keglevich-kastély) és Johann Romano (vépi Erdődy-kastély) munkáin, valamint Ybl Miklós világi és egyházi alkotásain találhatók meg Magyarországon, mint az ikervári kastély, a főtí templom, az Unger-ház vagy a nagycenki plébániatemplom. 1846-ban Ybl Miklós gróf Batthyány Lajos megrendelésére elkészítette Pollack Ágostonnal közösen az ikervári kastély terveit. Az itáliai reneszánsz villaépítész hatását mutató kastély pilaszterfejezetei, konzoljai, valamint arabeszk díszítései és rozettái mind kerámiából készültek. Ha megvizsgáljuk az Ybl által tervezett, 1845 és 1854 között épült főtí plébániatemplomot szintén terrakotta elemek alkalmazásával találkozhatunk. A Rundbogenstil körébe tartozó templomon jelenlévő kerámia ornamentika, így a növényi motívumok, a párkányzat alatti fríz és félköríves ívsor, a különféle fonatok már igencsak emlékeztetnek a Bagolyváron láthatókhoz, sőt az inda leveleinek a kialakítása, illetve kanyarodása közeli rokonságot mutat. Ezen hasonlóságok az 1860-ban épült nagycenki plébániatemplom főhomlokzatán megjelenő terrakották esetében csúcsosodnak ki, ugyanis a bejárati ajtó fölötti kerámiadombormű (3. kép) rendkívül emlékeztet a tíz évvel korábban épült Bagolyvár félköríves terrakotta díszítményére (4. kép), még az indák és a levelek kanyarodása is megegyezik. Feltűnő különbség, hogy a középső tondóban egy kereszt kapott helyet, míg Szombathelyen egy rozettát láthatunk. Ahogy korábban már említettem, ezeket a kerámiákat több részből állították össze, ez jelen esetben is így történt. A középső, kör alakú rész egy különálló elem, amelyet két negyedkörívvel fogtak közre, ezáltal a központi tondót a rozetta motívum helyett itt egy – az épülethez illő – ábrázolással látták el.

A Széchenyi István által építtetett templom munkálataiba levelezései révén nyerhetünk betekintést.¹⁸ Ezek szerint Ybl Miklós személyesen találkozott Széchenyivel Döblingben, hogy részt vegyen egy megbeszélésen és rögzítsék a megbízatást. A helyszín felmérése azonban váratott magára, ugyanis a megrendelő halála megakasztotta a folyamatokat.¹⁹ A gyász után a templom ügyét Széchenyi özvegye és fia vette át. A visszafogott megjelenésű nagycenki templom egyik markáns eleme a bélletes terrakotta kapuzat és dombormű. A kerámiadíszek alkalmazása jól beleillik Ybl építőművészetébe, hiszen



4. kép: A Bagolyvár szélső rizalitjának félköríves kerámiadisze, Szombathely, 1847–1851 (a szerző felvétele)

korábbi alkotásin is előszeretettel használt terrakottákat. Az ismert tervek közül azonban csak az 1863-ban készült homlokzati rajz mutatja a megvalósult templom elrendezését, formai megoldásait, amelyet – valószínűsíthetően a kivitelező – Josef Hötzl szombathelyi építész szignált.

Jelenleg a Bagolyvár és a nagycenki templom indafonatainál apróbb stiláris, illetve a levélkaréjoknál, valamint az ívzugokban formai eltérések figyelhetők meg. A szombathelyi kastély 1997-es helyreállításakor a sérült terrakottákat gyenge másolatokra cserélték, a többi díszet pedig vastag festékréteggel kenték le.²⁰ A munkálatok előtt készült fotók azonban jól tanúsítják az eredeti terrakották kvalitásait, finom kialakítását.²¹ A szombathelyi és a nagycenki kerámiaelemek között tehát nagymértékű stiláris egyezést, valamint motívumbéli hasonlóságot figyelhetünk meg, amelyek alapján szoros kapcsolatot feltételezhetünk.

Érdemes tehát elgondolkodnunk azon, hogy a szombathelyi és az Ybl Miklós által alkalmazott terrakotta díszeket egy helyen gyártották. Sajnos meglehetősen kevés információval rendelkezünk a korabeli kerámiaüzemekről, ezen időszakból nem ismerünk építészeti kerámiák készítésére specializálódott gyárat Magyarországon. Ezt az állapotot támasztja alá egy, az Ybl hagyatékban az ikervári építkezésekkel kapcsolatban fennmaradt levél.²² Ez Viktor Brausewetter, a wagrami Doblhoff-féle kerámiagyár megbízottjának levele Ybl Miklóshoz. Ebből fény derül arra, hogy Ybl 1847-ben a wagrami üzemből rendelt építészeti kerámiákat: arabeszket, rozettákat, konzolokat, pilaszterfőket és lábazatokat Károlyi György pesti címére nagykárolyi használatra, valamint az ikervári építkezésekhez. A wagrami Doblhoff-féle kerámiagyár a II. világháborúban a teljes archívumával együtt megsemmisült, azonban az *Allgemeine Bauzeitung* 1847-es számából informálódhatunk a történetéről, illetve az iker-



5. kép: Villa Steinberg kerámiadíszje, Bad Vöslau, 1853 (a szerző felvétele)

várihoz hasonló szerencsés esetekben – írott dokumentumok alapján – konkrét épületekhez tudjuk kötni a wagrami terrakottákat.²³ A gyár Kottlingbrunn és Leobersdorf között működött és tetőcserepek, valamint kancsók készítésével foglalkozott. 1839-ben azonban új tulajdonosa lett az üzemnek Ignaz Freiherrn von Doblhoff személyében, aki felfogadta a porosz építész, Viktor Brausewettert, hogy átálljanak az építészeti kerámiák gyártására, létrehozva ezzel Ausztria első művészi igényű terrakottaüzemét. 1847-ben Brausewetter egyre nagyobb tulajdonrészt szerzett meg.²⁴ Egy 1852-es írott forráson már az ő neve alatt fut a gyár.²⁵ Az 1850-es évek második felére Ausztriában egyedulalodóvá vált az üzem, szinte minden kisebb, vagy nagyobb villára felkerült valamelyik kerámiadíszük. Az 1840-es években viszont még kevesen ismerték a termékeket. Ekkortájt figyelhetett fel Ludwig Förster is a terrakottákra, aminek hatására 1847-ben megjelentette tanulmányát a wagrami kerámia-gyárról.²⁶ Habár ez az írás segíthette az üzem népszerűsítését, az 1850-es évek elejéig még főként oszt-rák, elsősorban bécsi építészek rendeltek egy-egy nagyobb munkájukhoz terrakotta díszet. A gyár a legjelentősebb megbízását Ludwig Förstertől és Theophil Hansentől kapta, akik a bécsi Arsenal építkezéseinél alkalmaztak nagyszámban építészeti kerámiákat a wagrami üzemből.²⁷

Ybl és a gyár közti levelezés az ikervári kastély kerámiadíszjeire vonatkozik, ám ha megvizsgáljuk a főtí templom, vagy éppen a nagycenki plébániatemplom terrakottáit és összehasonlítjuk őket a wagrami termékekkel, komoly hasonlóságokra lehetünk figyelmesek.²⁸ A főtí templom fríze megegyezik a Bad Vöslau Hügelgasse 12. számú villáját díszítő wagrami kerámiamintával, annyi különbséggel, hogy Fóton a rozetták helyett, kereszteteket láthatunk a fonatok között. A nagycenki templom bélletes kapujának csavart kerámiaoszlopai szintén kapcsolatot mutatnak a Schönaun an der Triestingben, az 1840-es évek végén épült Pacher von Theinburg családi mauzóleumának wagrami eredetű terrakotta

oszlopaival.²⁹ Ezen analógiák alapján, valamint annak fényében, miszerint Ybl Miklós Ikervárra, illetve Károlyi György pesti címére egyaránt a wagrami gyárból rendelt kerámiákat, feltételezhetjük, hogy a főtí és a nagycenki templom terrakottái is ebből az üzemből valók.

Mivel a Bagolyvár kerámiái szoros párhuzamai az Ybl Miklós épületein találhatóknak, amelyeket nagy valószínűséggel Wagramban készítettek, a szombathelyi épület fényében érdemes újra szemügyre venni az osztrák gyár termékeit. A Bagolyvár terrakotta tojásléce, amely motívumsor szélein akantusz levelek láthatóak, megfigyelhetők többek között Badenben a Doblhoff park rózsakertjének épületén, aminek kerámiáit wagramban gyártották. Továbbá a szombathelyi épület attikáját díszítő növényi motívum pontos mására lehetünk figyelmesek Bad Vöslau több wagrami terrakottával ellátott villáján is.³⁰ A Bagolyvár egyik jellegzetes eleme a homlokzatból kitekintő fej. Bad Vöslauban szintén jelen vannak olyan wagrami, növénydíszes terrakotta lapok, amelyek közepén egy gyermekfej található.³¹ Ezzel szemben a Jägermayerstraße 21. számú lakóházának a homlokzatán három, Wagramban készített kerámiafejt kapott helyet, amelyek közül a középső a Bagolyvárhoz hasonlóan bajszos, szakállas megformálású. Az 1852-ben épült Villa Steinbergen egy tondóba foglalt férfi büszt látható, amit növényi palmettás indák kereteznek. Ez a koncepció emlékeztet a Bagolyvárra, de a szegélyminták között apró eltérések vannak. A villa ablakai alatt, valamint az erkélymellvéden elhelyezett terrakotta díszek (5. kép) viszont már teljesen azonosak a Bagolyvár erkélykorlátjának kerámialapjaival (6. kép.).

A Bagolyvár kerámiái közül tehát több elem is komoly hasonlóságot mutat Ybl Miklós – már említett – épületeinek a terrakottaival, amelyek Wagrammal hozhatóak összefüggésbe, illetve három különböző motívum pontos mása szerepel azokon a badeni és bad vöslai villákon, amikre a wagrami üzem készítette az 1850-es évek elején a díszeket. Az utóbbiak esetében olyan mértékű a formai és a stílári egyezés, hogy mindenképpen azonos mintarajzot, sőt azonos nyomószablatot kell feltételeznünk.³² Ezek alapján élhetünk a feltételezéssel, hogy a Bagolyvár kerámiadíszait a wagrami Doblhoff-féle gyárból rendelhették Szombathelyre.

Ki lehet a Bagolyvár építész, aki tisztában volt korának legfrissebb divatjaival, aki Magyarországon az elsők között tervezett félköríves modorban romantikus kastélyt, illetve aki még az építészeti kerámiák elterjedése, valamint virágzása előtt alkalmazott – valószínűleg wagrami – terrakotta díszeket a homlokzaton?

Ez a kérdés az építkezéssel kapcsolatos korabeli dokumentumok hiányában rendkívül problematikus. Fontosnak tartom azonban megemlíteni, hogy a Bagolyvár felépülése után hatvan évvel – amikor a kastély már háromszor cserélt gazdát és az akkori tulajdonos nem állt rokoni kapcsolatban a megrendelővel – jöhetett létre az a dokumentumokkal alátámasztott elképzelés, miszerint a szombathelyi építkezéshez Czvitkovics Károly nagybátyja,³³ Sándor, aki Baltimore-ban egy jezsuita szerzetes volt, küldte Amerikából a pénzt és a tervrajzokat.³⁴ E romantikus történet alapján az 1910-es években született egy színdarab is a kastélyról, illetve a város akkori főmérnöke, Bodányi Ödön a *Szombathely város fejlődése 1895-1910-ig és műszaki létesítményei* című munkájában egy rövidebb leírást szentelt a Bagolyvárnak.³⁵ Sisa József kinyomozta, hogy Baltimore-ban tényleg tevékenykedett ebben az időben egy Alexander Czvitkovics nevezetű redemptorista szerzetes, aki az ifj. Robert Cary Longgal épp egy templomot építtetett.³⁶ Long elsősorban klasszicista beállítottságú tervező volt, akinek az építészetében az 1840-es években pont a Szent Alfonz templomnál jelent meg először a gótizáló romantika, azonban ez a csúcsíves stílus angol irányzatához kapcsolódik szorosan. A félköríves záródást és a Bagolyvárra jellemző ornamenseket teljes mértékben mellőzte épületein. Másik érdekesség, hogy az amerikai építész nem tervezett kastélyokat és nem is maradt fenn tőle ilyen rajz. Kizárólag templomok és kisebb magánházak köthetők hozzá. Sisa József ezt az ellentmondást azzal magyarázta, hogy Long az egyetlen kastélyát egy amerikai kastélyépítész, Alexander Jackson Davis hatására tervezhette meg Szombathelyre.³⁷ Davis mintakönyve, benne a castellated modorú épületekkel már közelebb áll a Bagolyvárhoz, de alaposabban megvizsgálva a



6. kép: A Bagolyvár korlátjának kerámiaelemei, Szombathely, 1847–1851 (a szerző felvétele)

kastélyait, láthatóak a felfogásbeli különbségek. A Bagolyvár lépcsőzetes megoldása, a terepviszonyok figyelembevétele, valamint a környezetének, kertjének a kialakítása helyismeret nélkül nem elképzelhető. Ez a feladat Amerikából nem lett volna megvalósítható. A Bagolyvár szövevényes és ellentmondásos történetében a homlokzatot díszítő terrakotta elemek wagrami eredete azonban egy jól megfogható kapcsolatnak tűnik. Figyelembe véve, hogy a Doblhoff-gyár termékei az 1840-es években még nem voltak széles körben elterjedve, illetve az épület kialakítása és részletformái is a romantika közép-európai stílusváltozatával rokoníthatók, a kastély tervezője egy – a kor újdonságait jól ismerő – osztrák építészetben jártas személy lehetett.

Kutatásaim során többször feltűnt egy osztrák tanultságú építésznek, Josef Hötzlnek a neve, aki annak a nagycenki plébániatemplomnak volt a kivitelezője, amelynek wagrami kerámiadomborműve rendkívül hasonlít a Bagolyváréhoz. Hötzlről viszonylag kevés információval rendelkezünk, azonban a Vas Megyei Levéltárból előkerültek eddig publikálatlan dokumentumok, amik újabb adatokkal szolgálnak munkásságáról.³⁸ Az egyik leveléből értesülhetünk arról, hogy 1847-ben a – Johann Romano által tervezett – vépi kastély átépítésének az „igazgatója” volt.³⁹ A munkálatok során közeli kapcsolatba kerülhetett a romantika formakészletével, az erődszerű motívumok és a tornyocskák világával, illetve a wagrami terrakotta elemek felhasználásával, amelyeket Johann Romano már 1843-ban, a Schloss Merkenstein tornyos épületének kialakításánál is alkalmazott. A vépi munkálatok minden bizonnyal hatással lehettek Hötzlre, amit aztán saját alkotásainál kamatoztathatott.

Hötzl több olyan épületen is dolgozott kivitelezőként, amelyeken kerámia ornamenseket alkalmaztak, illetve az általa tervezett homlokzatokon is rendszerint találkozhatunk wagrami kerámiadíszekkel. Többek között a szombathelyi Főtér 41. számú ház tervrajzán az osztópárkány alatt, vízszintesen

látható a Bagolyvár egyik terrakotta motívuma, sőt egy 1861. évi bejegyzésből arra következtethetünk, hogy a berekaljai téglagyárban építészeti kerámiák készítését szorgalmazhatta, az agyag minősége azonban a tervei megvalósításához nem volt megfelelő.⁴⁰ Josef Hötzl tehát felismerte a díszítő terrakották építészeti jelentőségét, amelyekkel már az 1840-es években – a wagrami gyár termékei kapcsán – kivitelezőként ismerkedhetett meg.

Visszatérve a levéltári forrásokhoz érdekes információkra lehetünk figyelmesek, ugyanis Hötzl 1847-ben – amikor még a Vépi építkezéseket irányítja – engedélyért folyamodott Szombathely város tanácsához, hogy építészeti tevékenységet folytathasson a településen, amely különös egybeesés a Bagolyvár munkálatainak kezdetével.⁴¹ A következő három évből sajnos nincs adatunk róla, azonban 1851-ben pont a Bagolyvár kapcsán találkozhatunk a nevével. Josef Hötzl szignójával ugyanis fennmaradt egy dokumentum, amely a szombathelyi kastély leírását, valamint értékének konvenciók forintban történő meghatározását tartalmazza.⁴² Hivatalosan Hötzl azonban csak egy évvel később végezhetett volna épületfelmérést, amikor már megszerezte a becsüsengedélyt.⁴³ Különös továbbá, hogy nem részletezett semmit, csupán egy rövid felsorolást adott a helyiségekről, mégis pontosan tisztában volt a Bagolyvár értékével.

Fontos adalék még Voyta Adolf (1834–1923) naplóbejegyzése, amit 1849-ben Hötzl tanoncként írt: „Hölzel Józsefnek kiterjedt sok szép építése volt. Templomokat és kastélyokat épített.”⁴⁴ Egy 1847-ben kelt ajánlólevele alapján tudjuk, hogy Hötzl korábban nem tervezett kastélyt, tehát ez az információ csak az 1847 és 1849 közti időszakra értelmezhető.⁴⁵ Ebben a periódusban Hötzl Szombathely térségében tevékenykedett, de – mivel a naplóban többszám szerepel – ez a bejegyzés nem vonatkozhat kizárólag a vépi átépítésre, ahol amúgy is kivitelezőként volt jelen. Mindezek alapján joggal feltételezhetjük, hogy az 1851. évi értébecslést nem más, mint a kastély építészte készíthette.

Hötzl a bécsi Császári és Királyi Akadémia építészeti osztályán végzett. Gyakorló évei során rajzolóként dolgozott Franz Xaver Ehmann bécsi építész mellett, valamint részt vett a Ferdinánd császárról elnevezett vízvezetékek gépházának a megtervezésében, továbbá kivitelezésében.⁴⁶ 1844-ben pont – az akkor már romantikus stílusban is alkotó – Johann Romanonál látott el tervezői, illetve rajzoló feladatokat, aki pár évvel később meghívta Vépre, hogy igazgassa a kastély átépítését.⁴⁷ Ezt követően Hötzl a térségben munkálkodott és Szombathely meghatározó építészévé vált. A település Szépítészeti és Építészeti Bizottmányának a tagjaként 1864-ben őt bízták meg a városrendezési terv elkészítésével.⁴⁸ Hötzl egészen a halála előtti évekig aktívan tevékenykedett – főként lakóházakat tervezett, de akadt köztük reprezentatív háromszintes épület is –, amiről a fennmaradt rajzok kiválóan árulkodnak.⁴⁹

Tanultságát, valamint munkásságát tekintve Hötzl tehát képes lehetett a Bagolyvár megtervezésére, emellett az építészeti kerámiák használata, illetve a romantikus stílus sem volt idegen tőle. A Bagolyvár homlokzatán feltűnnek a vépi kastély sajátos részletmegoldásai, mint a saroktornyocskák alsó részének fogazatos megmunkálásai és a szemöldökpárkány pálcatagos kialakítása. Elképzelhetőnek tartom tehát, hogy Josef Hötzl a vépi munkálatokból merítve készítette el Czvitkovics Károly részére a tervet, ezzel első között sikerült Magyarországon létrehoznia egy – középkori várakat idéző – Rundbogenstil kastélyt, amely átgondolt környezetével, kertjével emblematikus épülete lett Szombathelynek.

JEGYZETEK

¹ Halálozások. *Vas megyei Közlöny* 1 (1877. máj. 6.), 2.

² *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben. 13. kötet. Magyarország IV.* Budapest: Magyar Királyi Államnyomda, 1896, 370; Kárpáti Kelemen: Szombathely. In: Borovszky Samu (szerk.): *Magyarország vármegyéi és városai: Vas-vármegye.* Budapest, 1898, 134; Bodányi Ödön: Szombathely város fejlődése 1895-1910-ig és műszaki létesítményei. *Építő Ipar* 35 (1911), 23. sz., 240–241.

- ³ Sisa József: A szombathelyi Bagolyvár és amerikai építésze. *Műemlékvédelmi Szemle* 6 (1996), 1. sz., 127.
- ⁴ Vas Megyei Levéltár (VaML) Szombathely város tanácsának iratai, Tanácsulési jegyzőkönyvek 1843–1844. V. 102. a. 618.
- ⁵ Savaria Megyei Hatókörű Városi Múzeum gyűjteménye.
- ⁶ VaML Vasvár-szombathelyi székeskáptalan hiteleshelyi levéltára, Jegyzőkönyvek, 1847. XII. 1. a. 505-838-1148. bejegyzés
- ⁷ VaML Szombathely város tanácsának iratai, Tanácsulési jegyzőkönyvek 1848–1849. V. 102. a. 714–828. bejegyzés; VaML Szombathely város községtanácsának iratai, Jegyzőkönyvek 1849–1850 V. 142. a/1. 860. bejegyzés
- ⁸ VaML Szombathely város községtanácsának iratai, Jegyzőkönyvek 1850–1852. V. 142. a/2. 1658. bejegyzés
- ⁹ Bodányi 1911, 256–257.
- ¹⁰ Sisa 1996, 132.
- ¹¹ Bodányi 1911, 241. A felirat feltűnik id. Knebel Ferenc 1880-ban készített felvételén is (Spigler Tibor gyűjteménye). Jelenleg a magyar címer látható a helyén.
- ¹² Pékné Turkovics Tímea: *A Bagolyvár építéstörténete*. Szombathely: BDTE, 1992, 10.
- ¹³ VaML Telekkönyvi iratok. VII. 6. c.a.bb. 469
- ¹⁴ Mattyasovszky Zsolnay Tamás – Dr. Vécsey Esther – Vízy László: *Zsolnay épületkerámiák Budapestén*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó Rt, 2005, 201.
- ¹⁵ Mattyasovszky – Vécsey – Vízy 2005, 201.
- ¹⁶ VaML Szombathelyi építési vállalkozók műszaki iratai 1890–1948. XI.22.a/138. doboz
- ¹⁷ Winkler Gábor: *Építészettörténeti szakvélemény a Bagolyvár helyreállítási munkáinak tervezéséhez*. Szombathely, 1997, 5.
- ¹⁸ Fenyő Ervin (szerk.): Diszharmónia és vakság. *Széchenyi István utolsó napjainak dokumentumai*. Budapest: Helikon Kiadó, 1988, 195; Kriszt György: *Nagycenk. Szent István plébániatemplom*. Budapest: TKM Egyesület kiadása, 1992, 1–16.
- ¹⁹ Fenyő 1988, 195.
- ²⁰ Winkler 1997, 5.
- ²¹ Winkler 1997, 8. ábra
- ²² Budapest Főváros Levéltára, Ybl Miklós hagyatéka, Iratok. BFL XV.17.f.331.a 66/2–3.
- ²³ Förster, Christian Friedrich Ludwig: Ein Landhaus in Baden bei Wien. *Allgemeine Bauzeitung* (1847), 213.
- ²⁴ Richlik, Otmar: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Niederösterreichischen Terrakottaproduktion in Wagram bei Leobersdorf. *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich. Neue Folge* 62 (1996), 2. kötet, 508.
- ²⁵ Förster, Christian Friedrich Ludwig: Das Haus Nr. 856 im innem Stadttheile von Wien, der freiherrl. Familie von Rieger gehörig. *Allgemeine Bauzeitung* (1852), 2.
- ²⁶ Förster 1847, 213.
- ²⁷ Rychlik 1996, 514.
- ²⁸ A következő példák, kerámiaanalógiák az üzem melletti településeken, Bad Vöslauban, Badenben épült villákon találhatók, amelyek egyfelől a rajtuk felfedezett pecsétek (V. Brausewetter, Wagram), más részről pedig Ludwig Förster 1847-es írása, a Sagasser-Brausewetter családi archívumában található *Besitzer der Tonwarenfabrik Wagram bei Leobersdorf, Gern. Kottlingbrunn* című kézirat, valamint Otmar Rychlik kutatásai alapján egyértelműen a wagrami gyár termékeiként azonosíthatók.
- ²⁹ Rychlik 1996, 516.
- ³⁰ Például Hügelgasse 36.
- ³¹ Például Herrmannngasse 9.
- ³² Ezeket a terrakotta elemeket a korban mintarajzok alapján, nyomóforma segítségével készítették.

³³ A szóbeszéd az építtető nagybátyjaként nevezi meg Sándort, de az anyakönyvek alapján tudjuk, hogy a testvére volt.

³⁴ Czvitkovics Alexandernek fennmaradt a naplója, amelyben nem írta, hogy találkozott volna az 1840-es években a testvérével, vagy terveket, valamint pénzt küldött volna neki. A levéltári források is rávilágítottak arra, miszerint Czvitkovics Károly nagy valószínűséggel a söptei birtokainak eladásából finanszírozhatta az építkezést.

³⁵ Bodányi 1911, 240–241.

³⁶ Sisa 1996, 130.

³⁷ Sisa 1996, 132.

³⁸ VaML Közgyűlési és tanácsi iratok 1788–1850. V. 102. b / 99. doboz. Fasc. 179. No. 103; VaML Szombathely Város községtanácsának iratai 1850–1860. Iratok. V. 142. b/ 3. doboz. Fasc. 182. No. 702; VaML Czvitkovics-csőd. IV. 160/ g-h/ 86. cs

³⁹ VaML Közgyűlési és tanácsi iratok 1788–1850. V. 102. b / 99. doboz. Fasc. 179. No. 103; Az eddigi kutatások – amelyek a vépi kastély 1846 és 1847 között zajló átépítésével foglalkoznak – a kivitelezés vezetőjének ifj. Woita Donátot (1817–1875) nevezik meg. Hötzl 1847 júliusában kelt levele azonban újabb adattal szolgál a vépi kastély munkálataival kapcsolatban.

⁴⁰ VaML Szombathely Város Közgyűlésének iratai. Jegyzőkönyvek 1860-1871. V. 143 a. 80. bejegyzés

⁴¹ VaML Szombathely város tanácsának iratai, Tanácsülési jegyzőkönyvek 1847. V. 102. a. 288. bejegyzés

⁴² VaML Czvitkovics-csőd. IV. 160/ g-h/ 86. cs

⁴³ VaML Szombathely Város községtanácsának iratai. Jegyzőkönyvek 1850–1854. V. 142. a/10. 2140. bejegyzés

⁴⁴ Hudi József (szerk.): *Voyta Adolf visszaemlékezései*, Pápa: OOK Press Kft. 2012, 7.

⁴⁵ VaML Közgyűlési és tanácsi iratok 1788–1850. V. 102. b / 99. doboz. Fasc. 179. No. 103

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Melega Miklós: *A modern város születése. Szombathely infrastrukturális fejlődése a dualizmus korában*. Szombathely: Vas Megyei Levéltár, 2012, 79.

⁴⁹ Magyar Nemzeti Levéltár (MNL) Tervtár. Festetics család 1743–1941. T3-No. 682/1-2; MNL Tervtár. Batthyány család 1746–1939. T4-No. 250; VaML Szombathely város tanácsának irata. Acta Miscellanea 16. köt. 6. sz.

THE ROLE OF ARCHITECTURAL CERAMICS IN ANSWERING THE QUESTION OF ATTRIBUTION OF THE BAGOLYVÁR PALACE IN SZOMBATHELY

In 2015, I began in connection with my Bachelor of Arts thesis paper to study the Bagolyvár, the Romantic palace in Szombathely designed by an unknown architect in the 1840s. Besides the 1996 essay by József Sisa, no significant publication had been issued about the palace from the perspective of architectural history. During my research, I placed an emphasis on the stylistic connections of the special terracotta ornaments employed on the building. The use of architectural ceramics on façades was rather rare in the first half of the 19th century in Hungary. Decorations related to those of the Bagolyvár at this time are only found on the works of high-quality Austrian and Hungarian architects, such as Ludwig Förster, Alois Pichl and Johann Romano, as well as the secular and religious buildings of Miklós Ybl. One of the terracotta reliefs decorated with a grapevine on the palace in Szombathely shows a great similarity with an element that can be seen above the entrance to the parish church in Nagycenk that was designed later, in 1860, by Miklós Ybl, as well as three precisely similar ceramic motifs on the façades of the villas of Bad Vöslau. Research up to this point has not dedicated particular attention to these decorations, even though a more thorough examination of the ceramic elements could bring us closer to solving the question of attribution for the Bagolyvár Palace, as well as providing new information about construction practices of the period.

KELECSÉNYI KRISTÓF ZOLTÁN

BAUHÜTTE A PESTI DUNA-PARTON?

AZ ORSZÁGHÁZ ÉS MÁS 19. SZÁZADI KÖZÉPÍTKEZÉSEK HELYSZÍNI ÉPÍTÉSI IRODÁI

Steindl Imre a budapesti Országház tervezési megbízásának elnyerésével addig nem látott méretű feladat előtt állt.¹ Az építésznek az egyetemi katedra mellett saját irodát fenntartania felesleges volt, megbízásait egyetemi beosztottjai és hallgatói közreműködésével, az egyetem eszközállományának használatával teljesíthette.²

„Minthogy pedig egy oly gyakorlati tudománykörben, aminő az építészet, az előadó tanár csak akkor marad a kor színvonalán és tud a gyakorlati ismeretekből kellő színvonalú előadásokat tartani, ha ő maga is gyakorolja a tervezést [...], egészen természetszerű, hogy meg van engedve, sőt elvárva, hogy mint gyakorló építész is működjék [...] Ehhez [...] elsősorban a hozzájuk beosztott tanársegédeket használják fel.”³

Az Országház esetében az egyetemen való tervezés aligha lett volna megfelelő. A tervezési munka így az építési iroda dísztelen, kétemeletes épületében folyt, amit a mai Kossuth Lajos tér déli részén építettek fel 1884-ben (1. kép). A művezetőség a Steindl Imrével 1885. március 5-én megkötött szerződés nyomán állt fel hivatalosan, amit az építésznek juttatott, összesen 450.000 forintos honoráriumból kellett fenntartani.⁴ Az iroda gerincét az az 1850-es években született generáció adta, akik az 1870-es



1. kép: Bal oldalt a fák mögött az építési iroda épülete az Országház déli homlokzata előtt, 1896 után (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár – Budapest Gyűjtemény, képarchívum: 020213)



2. kép: Steindl Imre (középen) és munkatársai az építési irodában, 1896 (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum)

években voltak Steindl diákjai, utóbb gyakorta tanársegédei is, és akik közül később a kibontakozóban levő magyarországi műemlékvédelem néhány jelentős alakja is kikerült. Ma több mint harminc építész és rajzoló munkatársat lehetséges azonosítani (2. kép).⁵ Az iroda mindennapjairól Sándy Gyula már idézett önéletrajzából derülnek ki további részletek:

*„A hatalmas irodában akkor [1890 nyarán] 15-en dolgoztunk, reggel 8-tól 12-ig és délután 2-től 5 óráig volt a hivatalos óra. [...] Itteni működésem közben írták ki [a] budapesti Rózsák terén (akkor Szegényház tér) építendő Erzsébetvárosi templomra a tervpályázatot, aug. 20-i határidővel. Steindl a szép országház építő feladata dacára ambicionálta, hogy Budapesten egy templomot is építsen. Beállította tehát két hétre hatalmas irodája felét – köztük engem is – hogy segítsünk neki a tervpályázaton részt venni.”*⁶

Az építési iroda esetében tehát ugyanaz a helyzet állt fenn, mint az egyetemnél: a vezető tervező és az ott dolgozók akár más, magáncélokra is használhatták a rendelkezésre álló eszközállományt.

A helyettesek

Tandor Ottó már hallgató korában Steindl közelébe került. Részt vett az általa szervezett nyári felvidéki felméréseken az 1870-es évek második felében.⁷ Tandor 1878-ban Hauszmann Alajos ajánlására lett a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet (MMÉE) tagja, de ettől az évtől 1882-ig Steindl tanársegédje is volt.⁸ Az Országház pályatervének kidolgozásában játszott szerepét több forrás említi, eszerint már az első vázlatok készítésében is részt vett.⁹ Steindl – távolléte, betegsége esetére – 1886. október 15-én nevezte ki őt hivatalosan helyettes művezetőnek, de vélhetően a kezdetektől fogva így működött.¹⁰ 1887-ben

Steindl nélkül az ő jelenlétében tették le az Országház alapkövét.¹¹ A bokréta-ünnepkor, 1894. május 5-én Steindl mellett a művezetőségből egyedül Tandor kapott helyet a díszemlvényen, és a zárókö elhelyezési ünnepségen is ő volt az egyedüli, aki a vezető tervező mellett felszólalt.¹² Tandor az épület külső befejezését követően, 1896 októberében – ismeretlen okból – lépett ki a művezetőségből.¹³

1895 őszétől, a szintén Steindl tervezte erzsébetvárosi plébániatemplom helyettes műépítészé is Tandor volt.¹⁴ Tervpályázatokon indult, és néhány önálló munkája is megvalósult, továbbá részt vett a formálódó hazai műemlékvédelemben. 1896. február 3-ával a középítéstan nyilvános rendkívüli tanárává nevezték ki a Műegyetemen.¹⁵ Nekrológja szerint elsősorban az oktatói és műemlékfelmérési munka vonzotta.¹⁶ Mindkettőben alkalmá nyílt kiteljesedni, mivel 1897-ben egyrészt megkapta a nyilvános rendes tanári kinevezést is, másrészt pedig a Műemlékek Országos Bizottságának (MOB) is tagja lett.¹⁷ Az Országház körüli szerepvállalása azonban 1896-ban nem ért véget.

Steindl Santhó Istvánt nevezte meg új helyetteseként.¹⁸ Ő korábban szintén a nyári hallgatói műemlékfelmérések résztvevője volt.¹⁹ 1881-ben már „Steindl (...) irodájának” tagjaként hivatkoztak rá, más források szerint viszont csak 1888-tól tevékenykedett az Országház építése körül műszaki rajzolóként.²⁰ Az apróbb tárgyakra vonatkozó pályázatokra szakosodott: nyert ékszerszekrény-, ajtóvasalat-, cserépkályha-, kandeláber- és zászlóterveivel.²¹ Sőt az *Építő Ipar* címlapjának 1890-es pályázatán is ő lett az első, az építészeti-műszaki folyóirat 1891–1913 között az ő grafikájával jelent meg.²²

A Steindl-irodában Santhó feltehetően az ornamentális részlettervek kidolgozásával foglalkozott, majd 1902 kora nyaratól gyakorlatilag ő irányította az építkezést.²³ Steindl augusztus 31-i halálát követően Santhó azonban csak ideiglenesen volt megbízott művezető, mivel az örökösök októberben visszahívták Tandor Ottót, hogy a szerződés szerint még hátralevő három hónapban felügyelje az épület befejezését.²⁴ 1903 első hónapjaira, a „leszámolás” idejére Szilágyi János „másodépítésszel” együtt, az Országház alkalmazásba vette Santhót is.²⁵ A borító és egyes grafikai elemek megtervezésével részt vett az Országház-díszalbum létrehozásában.²⁶ 1906 januárjában az Országház építése körül szerzett érdemeiért az uralkodó – Szilágyi Jánossal együtt – koronás arany érdemkereszttel tüntette ki, decembertől pedig országházi főépítésszé lépett elő.²⁷ Szilágyi Jánosról az előbbieken túl csak kevés adat ismert: 1888-ban már biztosan a művezetőség alkalmazásában állt.²⁸ 1896 végén építőmesteri képzettséget szerzett, a 20. század első éveiben részt vett a szegedi vízmű kivitelezésében, és építőmesteri tevékenységet próbált folytatni.²⁹

Az építési iroda további munkatársai

Steindl hallgatóiként a nyári műemlékfelmérések résztvevői voltak az 1870-es években Sztzehlo Ottó és Steinhausz László is.³⁰ Sztzehlo már 1872 őszén együtt mért fel Steindl-lel,³¹ majd 1876–1878 között Steindl műegyetemi tanársegédje volt.³² A kassai Szent Erzsébet-templom helyreállításánál Steindl javaslatára rajzolóknak nevezték ki,³³ és az egész építkezést végig kísérte, sőt 1901 után ő fejezte be.³⁴ Mestere segédje volt a pesti belvárosi plébániatemplom 1889–1894 közötti restaurálásánál is,³⁵ és a Kassán és a bártfai Szent Egyed-templomon folyó munkákban is részt vett.³⁶ Önálló tervezési munkái már az 1890-es években voltak, többször indult pályázatokon, azonban 1895-től mint a MOB másodépítészé működött. Országházi szerepvállalása ezzel párhuzamosan csökkenhetett, tevékenysége inkább a műemlékvédelem irányába tolódott el, melynek meghatározó alakja volt az I. világháborúig.³⁷ Steinhausz László szintén műemlékes kötődésű volt. 1879-től Schulek Frigyes mellett a budapesti Mátyás-templom építési irodájának alkalmazásában állt, és részt vett a szegedi református templom tervezésében is.³⁸ Az 1880-as évek elején már Steindl alkalmazta a kassai Szent Erzsébet-templom restaurálásánál, majd 1882–1888 között művezetésével valósult meg a máriafalvi Mária mennybe-menetele-templom helyreállítása. Ezt követően lett az országházi építési iroda tagja.³⁹ 1890 tavaszáig építésvezetőként részt vett az Országház terveinek kidolgozásában és a kivitelezés megindításában.⁴⁰ Az 1880-as évek végétől gyakori tagja volt a MMÉE pályázati zsűrijeinek.⁴¹ 1888 végétől 1890 tavaszáig a mű- és középítési szakosztály jegyzője is volt, e tisztségétől azonban – az Országház építési irodában

betöltött pozíciójával együtt – királyi mérnöki kinevezése miatt megvált.⁴² Rövid kolozsvári kitérő után 1891 tavaszától az Országház építésénél a műszaki ellenőrség tagjaként felügyelte a megvalósulást a befejezéséig.⁴³ 1892-től királyi főmérnöki, 1900-tól pedig királyi műszaki tanácsosi pozícióban tette mind-
ezt.⁴⁴ 1895-től lett a MOB tagja.⁴⁵ Néhány műemlékes munkától eltekintve nem tervezett, ellenben rendszeresen írt az *Építő Iparba*, elsősorban szülővárosa, Lőcse műemlékeiről⁴⁶ és az Országházról.⁴⁷ A fotózást a műemlékek dokumentációja miatt sajátíthatta el, rendszerint saját fényképeivel illusztrálták írásait. Neki köszönhető az Országház építési folyamatáról fennmaradt kevés felvétel néhány darabja.⁴⁸ A Pilisi Neő Béla-féle 1906-os díszalbum első helyen említett közreműködője volt, az Országház építése körül szerzett érdemeiért ugyanekkor megkapta a Ferenc József-rend lovagkeresztjét.⁴⁹

Lange Keresztély a karlsruhei születésű és iskolázottságú bécsi, majd nürnbergi építés-építészettörténész August Essenwein munkatársa volt. Utóbbinak 1862–1879 közötti lébenyi munkái jelenthettek magyarázatot Lange Magyarországra kerülésére.⁵⁰ 1889-ben Jákon Möllert segítette rajzolóként, a következő év nyaratól kisebb megszakítással Vajdahunyadon alkalmazták.⁵¹ Kauser Józseffel közösen indulva II. díjat nyert 1892-ben a budapesti Fazekas (ma Szilágyi Dezső) téri református templom tervpályázatán, majd 1894-ben rajzokat készített a Steindl vezetésével zajló kassai dóm-restauráláshoz.⁵² A bártfai Szent Egyed-templom szintén Steindl vezette restaurálásába csak az utolsó évben, 1898-ban kapcsolódott be.⁵³ A művezetőségen vélhetően rajzoló szerepet betöltő Lange a századfordulón még feltűnt a Bártfa és Eperjes közötti helyi érdekű vasút létesítése körül, további sorsa ismeretlen.⁵⁴

Foerk Ernő Steindl mesterének, Friedrich von Schmidtnak a tanítványa volt Bécsben 1889–1891 között, majd Victor Luntz mesteriskoláját látogatta.⁵⁵ A nyári szünetek alkalmából már ekkor Steindl országházi irodájában dolgozott, majd 1892-es hazatérésekor ott helyezkedett el.⁵⁶ Foerk azon kevesek közé tartozik, akinek aláírása az Országház számos, belsőépítészeti tervlapján szerepel, az épületbelső kialakításában nagy szerepe volt. Vélhetően elsősorban neki köszönhető az 1900-as párizsi világkiállításon bemutatott Zsolnay-kerámiabetétes miniszterelnöki bútorgarnitúra, valamint a ház századfordulós építészeti törekvéseket mutató részletei. 1894–1898 között Steindl tanársegédje volt,⁵⁷ így 1895-ben részt vett az egy évre újraélesztett nyári műemlékfelmé-
résen.⁵⁸ 1898-ban a budapesti Felső Építő Ipariskola tanára lett, ahol 1928-as nyugdíjazásáig ok-
tatta a leendő építőmestereket.⁵⁹ Műemlékes irányultságának jele az 1899-es felvidéki útja a gótika tanulmányozására.⁶⁰ 1911-ben a MOB tagja lett, egy évvel később pedig az Ipariskolában élesztette újra a nyári felméréseket.⁶¹ Foerk tervezési munkái során gyakorta társult, egyik munkáját, a pozsonyi Postapalotát is Sándy Gyulával közösen valósították meg 1902–1905 között. Utóbb Petrovác Gyulával állt össze számos templomépítkezést megvalósítva. A világháborút követően Foerk tervei szerint fejezték be Schulek Frigyes szegedi fogadalmi templomát.⁶²

Schömer Ferenc 1877–1880 között a bécsi Akadémiát szintén Friedrich von Schmidt tanítványaként látogatta, ám ekkor már részt vett az apja, Martin Schömer irányításával a Schmidt tervei nyomán zajló klosterneuburgi gótikus apátsági templom helyreállítási munkáiban.⁶³ Legkésőbb 1887-ben költözhetett Bécsből Budapestre.⁶⁴ 1893-ban a pesti erzsébetvárosi plébániatemplom építésénél tűnt fel.⁶⁵ Steindl az Országház mellett aligha vállalhatta el egy másik, viszonylag nagyléptékű munkának is az irányítását, ezért Tandort jelölte ki helyettes műépítésznek, a művezetést pedig Schömerre bízta. A templom 1900-ra lett kész.⁶⁶ Schömer országházi közreműködését közvetetten bizonyítják az építési iroda más munkatársaival közös tervpályázati részvételei 1896-ban és 1899-ben.⁶⁷ Önállósodási törekvéseit jelzik magánépületei, valamint a neszemélyi plébániatemplom munkái.⁶⁸ 1898–1899 folyamán szintén tervei nyomán építették fel a máriaremetei Kisboldogasszony templomot. Az Országház befejezését követően, 1902-től nyithatott önálló építészirodát Budapesten, az I. világháborúig néhány bérház és villa viselte keze nyomát.⁶⁹

Kovrig Tivadar is Schmidt-tanítvány volt, igaz az erdélyi születésű, földbirtokos családból származó építész csak 1889–1890 folyamán látogatta az osztrák mester óráit, előtte 1884–1889 között a budapesti Műegyetem hallgatója volt.⁷⁰ Az 1891–1892. tanévben már a MMÉE tagja,⁷¹ 1891–1894

között Steindl tanársegédje,⁷² 1893-tól a Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegyei államépítészeti hivatal királyi mérnöke volt, majd 1894 nyaratól úti és középítészeti műszaki ügyekben királyi főmérnök a központi államépítészeti hivatalban, majd a századfordulót követően a magasépítési ügyosztály tanácsosa lett.⁷³ Egyetlen ismert épülete a millenniumi kiállítás posta-, távíró- és telefonpavilonja.⁷⁴ Az Országház körüli tevékenysége közelebről nem ismert, vélhetően csak Steindl melletti tanársegédtsége idején működött közre.

Toroczkai Wigand Ede az Iparművészeti Iskola festő szakára járt. 1886–1889 közötti tanulóévei során díszítőfestészetet is hallgatott, építészeti rajzra, alaktanra Schickedanz Albert tanította.⁷⁵ Önéletrajza szerint tíz éven keresztül működött közre az Országház építésénél, ami arra enged következtetni, hogy 1892-ben Foerk Ernővel együtt, a belső részletek kidolgozása céljából került a művezetőség alkalmazásába és ott dolgozott az építkezés befejezéséig.⁷⁶ Az asztalosmunkák és bútorok tervezésén túl a különféle ornamentális fal- és üvegfestmények megalkotásában is részt vett. Wigand aláírása Foerkhöz hasonlóan szintén azonosítható pár tervlapon. Később bútor- és enteriőrtervezőként, majd az Erdélyben töltött évek alatt építészként és szakíróként, majd 1914 után az Iparművészeti Iskola tanáraként egyaránt tevékeny volt.

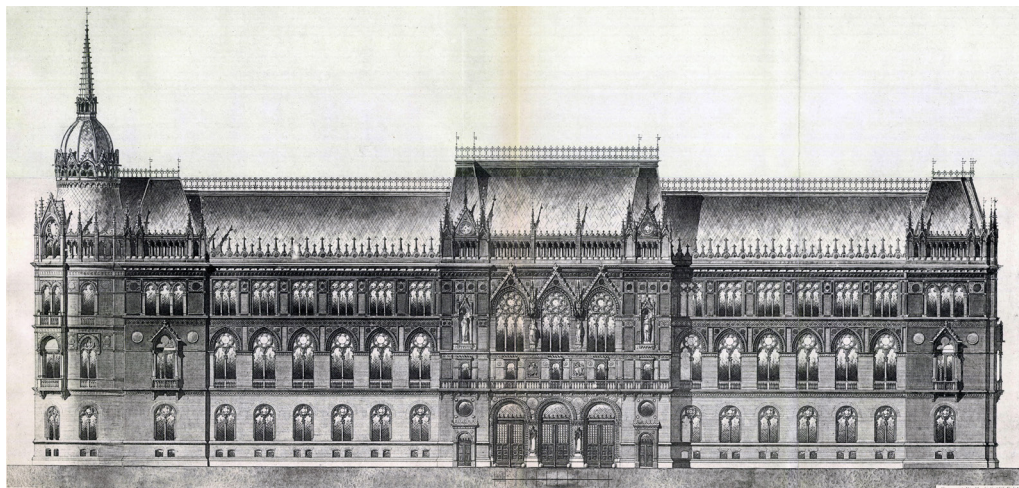
A fiatalon elhunyt Monaszterly Szilárd pesti divatszalon tulajdonos édesapja Hauszmann Alajossal tervezettette meg saját házukat 1875–1876 folyamán. Monaszterly 1880–1883 között volt műegytemi hallgató, 1884-ben a frissen végzettek számára kiírt városháza-pályázaton neogótikus tervvel indult.⁷⁷ Az 1880-as évek második felében Hauszmann Alajosnak dolgozott, ő volt a budapesti Technológiai Ipariskola és Múzeum épületének művezetője 1887–1889 között.⁷⁸ A MMÉE 1887–1888-as festőműteremház pályázatán ismét neogótikus tervvel indult.⁷⁹ 1889–1891-ben Steindl tanársegédje volt,⁸⁰ vélhetően ekkor kezdett el az Országház építési irodájában tevékenykedni, amelynek 1892-ig, kolerában való elhunytáig tagja volt.⁸¹

Schweiger Gyula iskoláit valószínűleg német területen végezte el, majd 1867–1871 között települt át Pest-Budára. Eleinte építészeti rajzolóként működött, majd az 1870-es évek végén önállósodott.⁸² Az 1880-as évek első feléből egyedül saját családjának tervezett nyaralója ismert.⁸³ Sajátos stílusú saját villája és műteremháza és más ismert épületei is már az évtized utolsó harmadára tehetők.⁸⁴ Életművének steindli hatásokat mutató épületei 1890 körüliek,⁸⁵ ezeket megelőzően, önálló pályája elején működhetett közre az Országháznál. Az 1890-es évektől több megbízása is akadt.⁸⁶

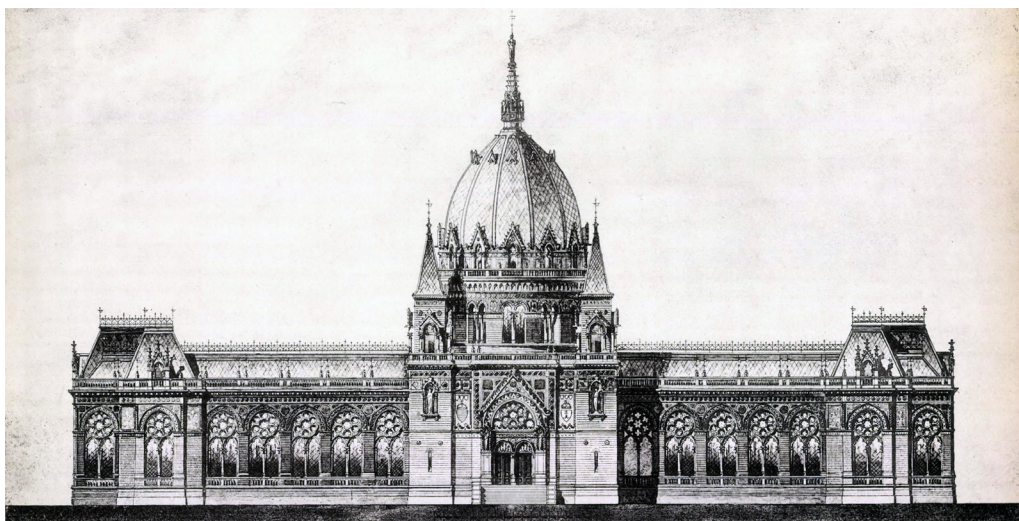
A már említett Sándy Gyula életművében az Országház tervezésében való részvétel marginális volt. 1886–1891 között járt a Műegyetemre, 1890 nyarán „bekéredzkodott” az Országház építési irodájába, amit Steindl jóvá is hagyott. A kőfaragó munkák megrendelési rajzait készítette el összesen két hónapig.⁸⁷ Sándy azonban 1891-ben Pecz Samu tanársegédi felkérését fogadta el a Műegyetemen, így Steindltől eltávolodott. 1899–1914 között a Magyar Királyi Állami Felső Építő Ipar Iskola tanára, 1914-től 1939-es nyugdíjazásáig, a Műegyetem nyilvános, rendes tanára volt, számos tankönyv, cikk szerzője. Több hazai és nemzetközi pályázaton vett részt többnyire egyedül, néha Foerk Ernővel. Műemlék-felújítások mellett sok köz- és magánépületet tervezett, köztük számos evangélikus templomot.

A Steindl-féle építési iroda hatása

Steindl hatása az országházi építési iroda tagjainak az építkezéssel párhuzamosan és a későbbiekben készült munkáit vizsgálva is érzékelhető. Tandor Ottó két pályamunkája, az Iparművészeti Múzeum és Iskola 1890–1891-es, valamint az ezredéves kiállítás történelmi csarnokának 1893-as tervei mutatják ezt legtisztábban. Előbbi egészen nyilvánvaló hasonlóságot mutat az Országház homlokzatképzésével, annak ellenére, hogy számos olyan elemet is alkalmazott, amely a törvényhozás épületén nincs jelen (3. kép). A lekerekített saroktorony kivételével a tömegforma és az arányok a Duna-parti épület szárnyait idézik, a középrizalit kompozíciója mintha csak az Országház főbejáratának egyik tervváltozata lenne. Tandor bátrabban alkalmazta a csúcsíves nyílások filigrán mérművekkel való kitöltését; a főpárkány feletti törpeárkádok és a pártázat, a meredek esésű tetőformák, a rizalitok első emeleti



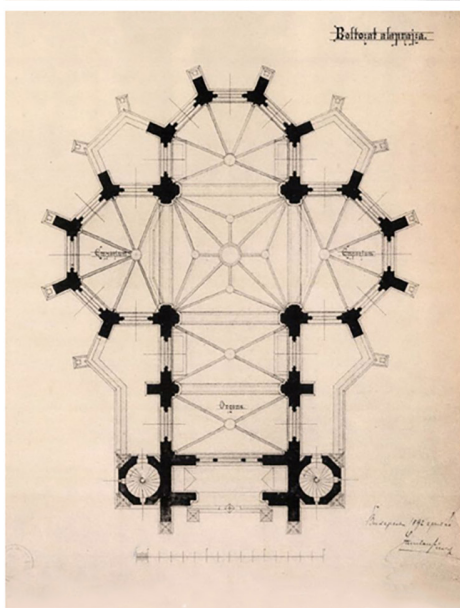
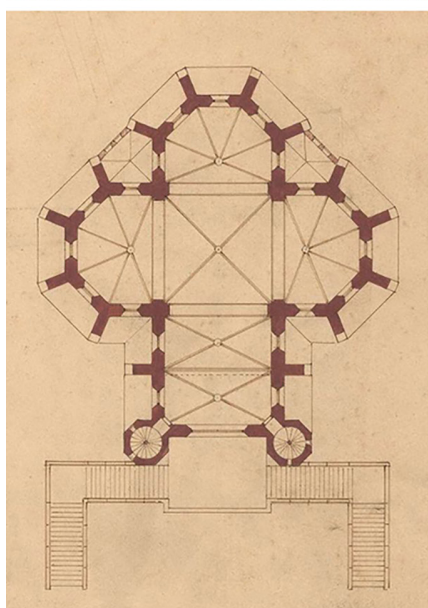
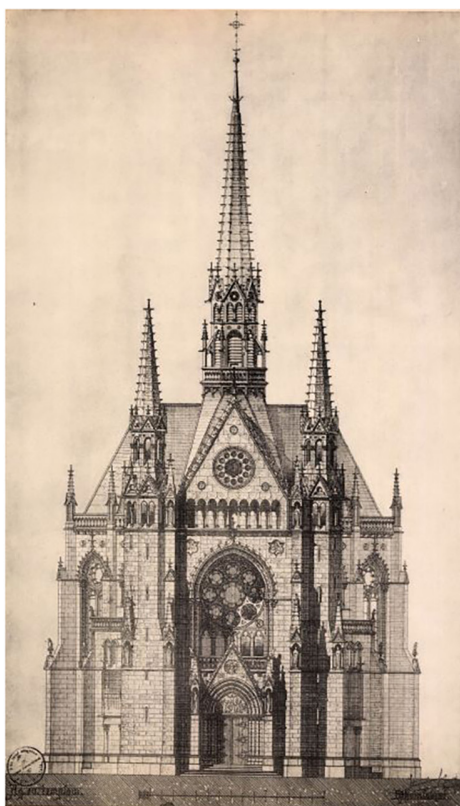
3. kép: Tándor Ottó 2. díjas pályaterve az Iparművészeti Múzeum és Iskola épületére, 1891 (ÉpIp 17 [1893], 15. sz., 27. sz. mell.)



4. kép: Tándor Ottó megvételt nyert pályaterve az ezredéves kiállítás történeti csarnokára, 1893 (ÉpIp 17 [1893], 29. sz., 50. sz. mell.)

vimpergás lefedésű erkélyei együttesen az Országház erős hatását mutatják. A saroktoronynál a fedés módján – a tizenhatszög alaprajzú kupolaformán – is ez látható.

Az ezredévi kiállítás történeti csarnokára a négy pályázó közt egyenlő arányban megosztott megvételt nyert Tándor pályaműve.⁸⁸ Az épület legmarkánsabb eleme, a négyzetes alaprajzú tér fölé ültetett kilátóteraszos kupola volt, melynek tetőszerkezete szintén tizenhat cikkelyes (4. kép). A vimpergás oromzatokkal koronázott nyílások itt ugyan nem érnek össze, de a dob páros ablakokkal való megnyitása az erzsébetvárosi plébániatemplom C-változatú Steindl-féle pályatervével mutat rokonságot. Itt is megjelennek a nagyméretű ikernyílások felső mezőjét kitöltő filigrán, rózsaaablakszerű motívumok, azonban a tető esése már jelentősen kisebb.

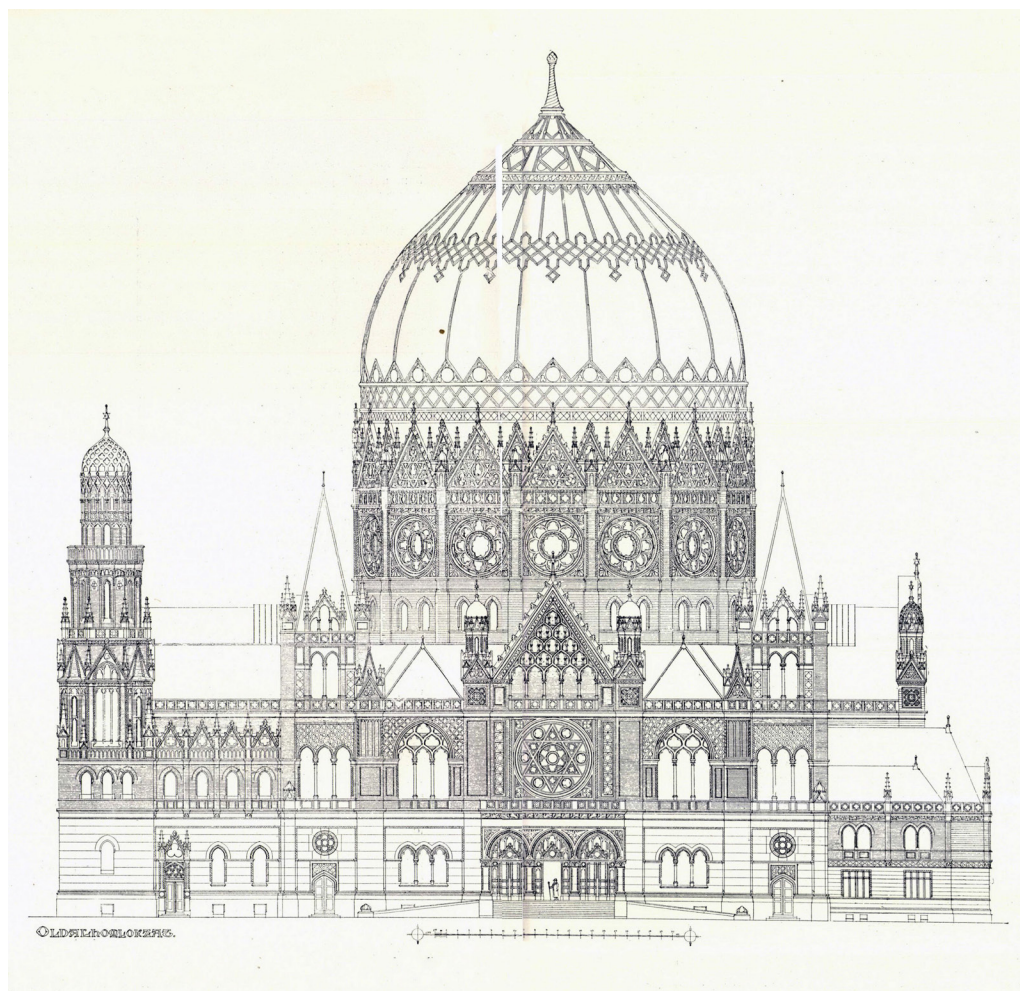


5. kép: Steindl Imre terve sírkápolnára, 1868 (bal oldalt) és Steinhausz László diplomaterve evangélikus templomra, 1893 (jobb oldalt) (BFL XV.17.i.1 PM16/1-2; ÉpIp 17 [1893], 7. sz., 15., 16. sz. mell.)

A MMÉE 1889/1890. évi nagypályázatának I. díjas templomtervén egyszerre jelentek meg mestereinek hatásai és gótikájának önálló vonásai.⁸⁹ A mellékhajók elől oldalirányba kitolt főhomlokzati toronypár Klosterneuburgot, illetve Kassát idézi, utóbbit különösen a tornyoknak a főhajó homlokzatával való áthidalásos összekötésével. Számos részletében azonban – például a toronytesteknél – a francia gótikát használta Tandor.

Az erzsébetvárosi plébániatemplom pályaterveinek kidolgozásában a „fél iroda” részt vett 1890 nyarán.⁹⁰ Az építkezés művezetője Schömer Ferenc lett. A pályázatra készült négy tervváltozat fényében érdemes megnézni Schömer ebben az időszakban tervezett templomait.⁹¹ Neszmélyi plébániatemploma kis méreténél fogva kevésbé karakteres, viszont tornya az A-jelű pályaterv tornyának redukált és a falusi mérethez igazított változata. Máriaremetei templomának tornyán pedig a B-változat azonos részén alkalmazott, sarok-támpillérre állított baldachinos szoborfülke jelent meg.

Steinhausz László 1893-ban készült pótlólagos diplomatervét Steindl mutatta be az *Építő Ipar* hasábjain.⁹² Az eltérő funkció ellenére nagyfokú hasonlóságot mutat a mester 1868-ban Nemes Ábrahám



6. kép: Foerk Ernő és Schömer Ferenc I. díjas pályaterve a lipótvárosi zsinagógára, 1899 (MMÉE Közlönye 33 [1899], 4. sz., 126–127.)

részére készített sírkápolna tervével.⁹³ Az épülettömeg, az alaprajzi forma is rendkívül hasonló **(5. kép)**. Valószínű, hogy Steinhauz ismerte, vagy egyenesen felhasználta a korábbi tervet. A terv máskülönben hasonlít az iroda tagjának, Sztéhlo Ottónak 1895-ben felavatott szolnoki református templomára is.⁹⁴ Sztéhlo az épületre 1890 nyarán pályázott, a zsűri előadójaként Steindl segítette beosztottja győzelmét.⁹⁵ A főhomlokzat kompozíciója – a lépcsőtoronypár közé zárt keskeny főhomlokzat és a belső tér fölé magasodó torony – valóban hasonló, azonban Sztéhlo egészen eltérő alaprajzi formát választott, mely elsősorban Pecz Samu 1888-ban publikált ötszögű templom-ideáltervével hozható összefüggésbe.⁹⁶

A két Schmidt-tanítvány, Foerk Ernő és Schömer Ferenc közös terve 1898–1899-ben I. díjat nyert a lipótvárosi zsinagóga tervpályázatán.⁹⁷ Steindl Imre ennek a bírálóbizottságnak is tagja volt. A zsinagógához jól illő, sajátos neogótikus és mór elemeket keverő stílusa ellenére az épület kupolája és tornyai révén az országházi tervezőiroda hatását mutatja **(6. kép)**. Különösen a tizenhatszögű kupoladob architektúrája mutat hasonlóságot. A dob felületén megjelenő rózsablatok az Országházról, a háromszögű oromzatok sora az erzsébetvárosi templom C-változatának kupolamegoldásából lehet ismerős. Az építési iroda tagjai együttműködésének másik példája a szolnoki kaszinó 1896-ból Sztéhlo Ottótól és Schömer Ferencről.⁹⁸ A neoreneszánsz épület az Országházzal aligha rokonítható, azonban kapcsolata kimutatható a steindli életművel. A mester az első volt az 1870-es évek közepén, aki az itáliai eredetű reneszánsz formák alternatíváit keresve a német és francia reneszánsz elemeit alkalmazta. A szolnoki épület két karakteresen egyedi jegye is ezekhez a törekvésekhez kapcsolható: a sarokhoz eső tengelyek oromzatai, valamint a főhomlokzat két szélső tengelyének keretezése Steindl kocsói kastélytervével, valamint pesti Lyka-házával állhat összefüggésben. Schömer Ferenc további életművében a középkori építészet formakincse is szerepet kapott, bérházain, villáin és középületein is megjelentek a neogótikus stílusjegyek.

Monaszterly Szilárd 1888-as festőműteremház terve bár neogótikus, architektúrája egyáltalán nem a Steindl által használt forrásokból merít, hanem a reneszánszban is valamelyest tovább élő német polgári gótika világából. Schweiger Gyula 1889-ben saját maga számára épített pesti villája, még e szabadabb műfajban is igen egyedi stílust képviselt. 1890 körül megvalósult két budapesti bérházának polikróm téglahasználata és a színes, mázas betétek alkalmazása Steindl Újvárosházájának és műegyetemi épületeinek hatását mutatja. Wigand Ede 1899-es, Balatonalmádiba tervezett fachwerkes Baróthy-villája, és saját „kunyhó”-ja jóval inkább az iparművész-építész későbbi, népi motívumokra támaszkodó stílusát előlegezték meg.⁹⁹ Az utóbb bírósági épületeiről ismertté vált Jablonszky Ferencről – rövid közreműködése és Hauszmann Alajossal való kapcsolata ellenére – sem voltak idegenek a középkori stílusjegyek. 1905-ös pesti Egyetem téri épületcsoportja, valamint főműve, az 1916-ra elkészült Budapesti Központi Királyi Járásbíróság épülete készült el a korszak hatása alatt. Az irodában hosszabb ideig tevékenykedő Foerk Ernő és Toroczka Wigand Ede futották be utóbb a legjelentősebb pályát. Alkotó egyéniségüket talán az mutatja legjobban, hogy inkább az ő Országházra gyakorolt hatásukról lehet beszélni, mint a ház rájuk gyakorolt hatásáról.

„[N]em mondhatjuk-e, hogy Steindl Imre részint tanári, részint magán működésével valóságos magyar gothikus iskolát teremtett? [...] Látjuk azt a gárdát, a mely mellette fölnevelt, a mely az ő vezetése alatt hazánk számos műemlékét restaurálja: a melynek egyes tagjai hol egyik, hol a másik pályázatból kerülnek ki győztesen s már a vidéket számos kisebb-nagyobb, de iskolájuk irányába vágó építészeti sikerült alkotással gazdagították. [...] Ez csak kétségtelenül bizonyos irányban dolgozó iskola, a mely – ha kevés is még ma a sajátos tulajdonsága – kétségenkívül mindinkább erősödni fog.”¹⁰⁰

Nendtvich Gusztáv 1891-ben közölt sorai – és különösen az idézet utolsó szavai – utóbb csak korlátozottan bizonyultak igaznak, a magyar építészettörténet-írás is óvatosabban fogalmaz a kérdés kapcsán.¹⁰¹ Steindlnek sokirányú működése révén ugyan kulcsszerepe volt a neogótika polgárjogának helyreállításában, azonban mestere, Schmidt iskolateremtését nem tudta idehaza megismételni. Erre aligha volt lehetősége egy végoráit élő stíluskorszakban, ahol az építészeti progresszió már más irányokat vett.

JEGYZETEK

¹ Jelen cikk az *Architektúra & Urbanizmus* folyóirat 2018. évi 1–2. számában megjelent írás átdolgozott változata. Gyetvainé Balogh, Ágnes – Kelecsényi, Kristóf Zoltán: Did a Steindl School Exist? – Members of the Design and Technical Management Team of the Parliament in Budapest. *Architektúra & Urbanizmus* 52 (2018), 1–2. sz., 98–113.

² Vö. Sisa József: Az Országház: épület és műalkotás. *Ars Hungarica* 32 (2004), 2. sz., 323–340; Sisa József: *Steindl Imre*. Budapest: Holnap Kiadó, 2005, 15, 19.

³ Sándy Gyula: Hogyan lettem és hogyan voltam én templom-építő, -tervező és művezető építész? In: Fehérvári Zoltán et. al. (szerk.): *Lapis Angularis VI. – Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Budapest: Magyar Építészeti Múzeum, 2005, 17, 29–30.

⁴ A szerződés teljes szövegét közli: Zámboreszky Ilona: *A magyar országház*. Budapest: Atheneum, 1937, 35–40.

⁵ Galgóczy István: Az új országház ünnepéhez. *Ország Világ* 16 (1894), 20. sz., 314; *Építő Ipar* (innen-től *ÉpIp*) 20 (1896), 24. sz., 193; Csányi Károly – Birchbauer Károly: *Az új Országház*. Budapest: Pátria, 1902, 33.

⁶ Sándy 2005, 16, 151.

⁷ BME Építészettörténeti és Műemléki Tanszék Rajztára (továbbiakban BME ÉMTR): 102368; 102469; 102374; 102376; Forster Gyula: *Magyarország műemlékei I*. Budapest: Műemlékek Országos Bizottsága, 1905, 218, 221, 439.

⁸ *MMÉE Közlönye* 12 (1878), 5. sz., 198; Sisa 2005, 15.

⁹ „A parlament pályatervének első vázlatát Tandor készítette, Steindl távollétében.” *Művészet* 12 (1913), 7. sz., 282; Egy másik szerző visszaemlékezése szerint az Országház dunai homlokzati megoldásának első vázlatát Tandor egyetlen éjszaka alatt rajzolta meg közös, pesti Kőfaragó utcai albérletük udvari szobájában. Etelvári Alajos: Az Országház születése. *Zalai Közlöny* 36 (1917), 42. sz., 1.

¹⁰ Országgyűlési Könyvtár – Tervtár (innen-től: OH) VB 1886-210; 1886-220.

¹¹ *Fővárosi Lapok* (továbbiakban FL) 23 (1887. október 18.), 237. sz., 201.

¹² *Pesti Hírlap* (továbbiakban PH) 16 (1894. április 25.), 115. sz., 5; *Pesti Napló* (továbbiakban PN) 45 (1894. május 6.), 125. sz., 4; PN 46 (1895. május 17.), 134. sz., 6.

¹³ Sajnos a kilépést indokló levél az iktatott helyén nem található. (OH VB 1896-477.)

¹⁴ PH 17 (1895. október 21.), 289. sz., 2–3.

¹⁵ *Hivatalos Közlöny* 4 (1896), 6. sz., 103.

¹⁶ *Művészet* 12 (1913), 7. sz., 283.

¹⁷ *Budapesti Hírlap* (továbbiakban BH) 17 (1897. szeptember 5.), 246. sz., 6; *Magyar Iparművészet* 1 (1897–1898), 8. sz., 372.

¹⁸ OH Végrehajtó Bizottság 66. ülésének jegyzőkönyve (1896. október 22.), 4. napirend; 71. ülésének jegyzőkönyve (1897. július 2.), 13. napirend.

¹⁹ BME ÉMTR: 102544; 102812; 102817; 102818.

²⁰ 1882–1889 között neve nem bukkan fel az ismert forrásokban, talán külföldi tartózkodása miatt. *Műszaki Hetilap* 1 (1881), 6. sz., 43; BH 28 (1908), 179. sz., 11; PH 30 (1908), 179. sz., 11.

²¹ FL 18 (1882. október 20.), 241. sz., 1497; *ÉpIp* 14 (1890), 11. sz., 110, 145, 4, 5. rajzmelléklet; 18. sz., 191; *ÉpIp* 15 (1891), 9. sz., 83; *ÉpIp* 17 (1893), 19. sz., 92.

²² *ÉpIp* 14 (1890), 51. sz., 534.

²³ Az 1902 júniusától keletkezett iratokban már ő képviseli a művezetőséget.

²⁴ OH VB 1902-613.

²⁵ OH VB 1902-760.

²⁶ Pilisi Neő Béla: *A magyar országház – Steindl Imre alkotása*. Budapest: Divald, 1906; *ÉpIp* 30 (1906), 18. sz., 171.

²⁷ *ÉpIp* 30 (1906), 4. sz., 35; 51. sz., 485.

²⁸ Az Országház építése során kötött szerződések rendszerint a művezetőség beosztottjaival tanúztatták. OH Eredeti szerződések – Ney Ede és társa szerződése, 1888. június 20.

²⁹ *ÉpIp* 20 (1896), 52. sz., 389; *ÉpIp* 29 (1905), 10. sz., 85; 11. sz., 98; *ÉpIp* 33 (1909), 50. sz., 474; 51. sz., 487; *ÉpIp* 38 (1914), 20. sz., 213.

³⁰ BME ÉMTR: 102547; 102810; 102811; további munkák: (szerző nélkül): *A Magyarországi Műemlékek Ideigl. Bizottsága által hazai műemlékek rajzaiból rendezett kiállítás kalauza*. Budapest: Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága, 1880.

³¹ Szabó Tekla: Az őrboldogfalvi falfestmények feltárása és korabeli másolataik. In: Mentényi Klára (szerk.): *Műemlékvédelmi Szemle – A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Tájékoztatója* 14 (2004), 46–47.

³² *A kir. József-műegyetem programja az 1877/8. tanévre*. Budapest: M. Kir. Egyetemi Könyvnyomda, 1877, 38.

³³ *Archaeológiai Értesítő* 2 (1882), 46; 3 (1883), 3; Sisa 2005, 88.

³⁴ Sisa 2005, 93.

³⁵ *ÉpIp* 18 (1894), 2. sz., 21.

³⁶ Galgóczy 1894, 314.

³⁷ *Magyarország tisztí címtára* (innentől TC) 14 (1895), 373.

³⁸ Farbakyné Deklava Lilla: *Schulek Frigyes*. Budapest: Holnap Kiadó, 2017, 42; Galgóczy 1894, 315.

³⁹ *FL* 26 (1889. augusztus 31.), 238. sz., 1761; *Szepes Megyei Történeti Társulat Évkönyve* 5 (1889), 191.

⁴⁰ Galgóczy 1894, 315.

⁴¹ *ÉpIp* 12 (1888), 4. sz., 39; 14. sz., 148–150; 23. sz., 249; 35. sz., 382–383; *ÉpIp* 13 (1889), 45. sz., 500.

⁴² *ÉpIp* 12 (1888), 51. sz., 560; *ÉpIp* 14 (1890), 18. sz., 187, 193.

⁴³ *Vasuti és közlekedési közlöny* (innentől VK) 21 (1890. május 2.), 53. sz., 515; *TC* 10 (1891), 231; *TC* 11 (1892), 228.

⁴⁴ *ÉpIp* 20 (1896), 24. sz., 193; *Budapesti Közlöny* (innentől BK) 28 (1894), 51. sz., 1; *ÉpIp* 18 (1894), 12. sz., 143; *BK* 34 (1900), 121. sz., 1.

⁴⁵ *BK* 29 (1895), 223. sz., 1.

⁴⁶ *ÉpIp* 17 (1893), 52. sz., 245–246; *ÉpIp* 20 (1896), 51. sz., 382–383; *ÉpIp* 21 (1897), 35. sz., 231–233; *ÉpIp* 22 (1898), 18. sz., 124–126; 19. sz., 131–134; 20. sz., 139–142; *ÉpIp* 24 (1900), 2. sz., 7–10; *Magyar Építőművészet* 5 (1907), 7. sz., 7–15.

⁴⁷ *ÉpIp* 18 (1894), 7. sz., 75; 19. sz., 225–226; 20. sz., 239–240; 21. sz., 251–253; *ÉpIp* 19 (1895), 1. sz., 1–5.

⁴⁸ *Vasárnapi Ujság* 43 (1896), 23. sz., 387.

⁴⁹ *ÉpIp* 30 (1906), 6. sz., 54; *BK* 40 (1906), 10. sz., 1.

⁵⁰ Borsos Béla: A magyar műemlékvédelem hivatala Henszlmann halálától a millenniumig 1888–1891. In: *Magyar Műemlékvédelem* 9 (1984), 47.

⁵¹ D. Mezey Alice: Möller István és „Jaák” – A templom helyreállításának ügye 1889–1895 között. In: Bardoly István – László Csaba (szerk.): *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára* (Művészettörténet – műemlékvédelem 10.). Budapest: Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1998, 477; Borsos 1984, 47.

⁵² Róka Enikő: Pecz Samu Szilágyi Dezső téri református temploma és a protestáns centralizáló templomépítészeti hagyomány. *Ars Hungarica* 24 (1996), 2. sz., 145; Marosi Ernő: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet-templom építéstörténetéhez. *Művészettörténeti Értesítő* 18 (1969), 1. sz., 40–41.

⁵³ *PN* 50 (1899. június 5.), 154. sz., 2; Sisa 2005, 97.

⁵⁴ *VK* 30 (1899. november 22.), 140. sz., 1402; *VK* 32 (1901. december 1.), 144. sz., 1492.

⁵⁵ Fleischer Gyula: *Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián*. Budapest: MTA, 1935, 42.

⁵⁶ Sisa 2004a, 330; Sisa József: A Schmidt-iskola Budapesten. In: F. Dózsa Katalin (szerk.): *Az áttörés kora: Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között, 1873–1920*. Budapest: BTM, 2004, 139.

⁵⁷ *A M. Kir. József-Műegyetem programja az 1894/95. tanévre*. Budapest: M. Kir. Egyetemi Nyomda,

1894, 10; *A M. Kir. József-Műegyetem programja az 1898/99. tanévre*. Budapest: M. Kir. Egyetemi Nyomda, 1898, 11.

⁵⁸ Közli: Sisa 2005, 17.

⁵⁹ Hadik András: Foerk Ernő, az építész. In: Pusztai László – Hadik András (szerk.): *Foerk Ernő (1868–1934) építész emlékkiállítás*. Budapest: Országos Műemléki Felügyelőség, 1984, 5.

⁶⁰ Pusztai László: Foerk Ernő műemlékvédelmi munkásságáról. In: Pusztai László – Hadik András (szerk.): *Foerk Ernő (1868–1934) építész emlékkiállítás*. Budapest: Országos Műemléki Felügyelőség, 1984, 14.

⁶¹ *A Magyar Királyi Állami Felső Ipariskola szünidei felvételei, 1912–1942*. Budapest: TERC Kiadó, 2002.

⁶² Hadik 1984, 5.

⁶³ Bede-Fazekas Janka: Id. Schömer Ferenc neogótikus építésze. *Műemlékvédelem* 60 (2016), 1–2. sz., 41.

⁶⁴ Mária Janka nevű lányát ekkor Budán keresztelték. (közli: Bede-Fazekas 2016, 42.)

⁶⁵ *PH* 17 (1895. október 20.), 288. sz., 419; *ÉpIp* 20 (1896), 2. sz., 10.

⁶⁶ *ÉpIp* 24 (1900), 46. sz., 281.

⁶⁷ *ÉpIp* 20 (1896), 15. sz., 135; *ÉpIp* 23 (1899), 10. sz., 77–78.

⁶⁸ Említi: Galgóczy 1894, 314.

⁶⁹ Bede-Fazekas 2016, 42; *ÉpIp* 23 (1899), 9. sz., 57.

⁷⁰ Fleischer 1935, 60; *ÉpIp* 55 (1931), 9–10. sz., 42.

⁷¹ *ÉpIp* 15 (1891), 11. sz., 106.

⁷² *A M. Kir. József-Műegyetem programja az 1891/92. tanévre*. Budapest: M. Kir. Egyetemi Nyomda, 1891, 8; *A M. Kir. József-Műegyetem programja az 1893/94. tanévre*. Budapest: M. Kir. Egyetemi Nyomda, 1893, 9.

⁷³ *PN* 44 (1893. január 20.), 25. sz., 387; *ÉpIp* 18 (1894), 32. sz., 400; *TC* 14 (1895), 256; *VK* 33 (1902. november 5.), 133. sz., 1122.

⁷⁴ Maltekovits Sándor: *Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezredéves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye. 3. kötet*. Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1897, 83.

⁷⁵ Keserü Katalin: *Torockai Wigand Ede*. Budapest: Holnap Kiadó, 2007, 15.

⁷⁶ Uo., 16.

⁷⁷ *BH* 4 (1884. március 6.), 65. sz., 63.

⁷⁸ Ybl Ervin a Monaszerly Konstantint (!) említő Lechner Jenőre hivatkozva említi őt. (Gerle János (szerk.): *Hauszmann Alajos*. Budapest: Holnap Kiadó, 2002, 179, 181.)

⁷⁹ *ÉpIp* 12 (1888), 13. sz., 143.

⁸⁰ *A M. Kir. József-Műegyetem programja az 1889/90. tanévre*. Budapest: M. Kir. Egyetemi Nyomda, 1889, 8; *A M. Kir. József-Műegyetem programja az 1890/91. tanévre*. Budapest: M. Kir. Egyetemi Nyomda, 1890, 8.

⁸¹ *ÉpIp* 16 (1892), 44. sz., 313.

⁸² Havas Gyöngyvér: *Schweiger Gyula építész életműve*. (Szakdolgozat, témavezető: Rozsnyai József), Budapest: PPKÉ BTK Művészettudományi Intézet, 2017, 10.

⁸³ Uo. 15; *ÉpIp* 7 (1883), 40. sz., 378.

⁸⁴ Havas 2017, 17–19, 27.

⁸⁵ *ÉpIp* 15 (1891), 13. sz., 124; Havas 2017, 34–38.

⁸⁶ Havas 2017, 72–74.

⁸⁷ Sándy 2005, 16, 151.

⁸⁸ *ÉpIp* 17 (1893), 23. sz., 109.

⁸⁹ A terv visszatartására az erzsébetvárosi plébániatemplom pályázatáról Steindl javára állítólag az „utolsó pillanatban” került sor. *Művészet* 12 (1913), 7. sz., 283.

⁹⁰ Sándy 2005, 16.

⁹¹ Galgóczy 1894, 314; *ÉpIp* 23 (1899), 9. sz., 62–64.

⁹² *ÉpIp* 17 (1893), 7. sz., 9.

⁹³ Sisa 2005, 37.

⁹⁴ *ÉpIp* 16 (1892), 45. sz., 317.

⁹⁵ Sándy 2005, 40.

⁹⁶ Vö. Róka 1996, 137; Krähling János: Pecz elmélete és a templomépítés gyakorlata – Utóhatása a magyarországi evangélikus templomépítészetben. *Architectura Hungariae* 16 (2017), 1. sz., 22–23.

⁹⁷ *ÉpIp* 23 (1899), 10. sz., 77–78; lásd még: Gábor Eszter: A lipótvárosi zsinagóga pályázata. *Budapesti Negyed* 18–19 (1997), 5–47.

⁹⁸ *ÉpIp* 20 (1896), 15. sz., 121.

⁹⁹ *ÉpIp* 23 (1899), 42. sz., 309–312.

¹⁰⁰ *ÉpIp* 15 (1891), 3. sz., 18.

¹⁰¹ Vö. Sisa 2004a; Sisa 2005.

BAUHÜTTE ON THE BANK OF THE DANUBE IN PEST?

THE ON-SITE CONSTRUCTION OFFICE OF THE PARLIAMENT BUILDING

The construction office of the House of Parliament in Budapest that was led by Imre Steindl existed from 1885–1902. We know of the 33 members of perhaps the era's largest architectural team in Hungary through the accounts of Károly Csányi, Steindl's assistant, and from the study written by József Sisa in 2004. In my essay, I would like to supplement the earlier accounts with monographic research results, primarily about the earlier work of the members of the office and the circumstances of their joining, as well as briefly about the later development of their careers. Beyond this, I seek an answer to the question posed in the title through the analysis of the known designs of the members of the engineering team and their completed buildings. In other words, to what extent did Imre Steindl influence the later work of his students and colleagues, and to what extent could the Parliament's construction office be considered a kind of school?

HAJÓS-BAKU ESZTER - SZÜTS BEÁTA

TÖRTÉNETI GIPSZMÁSOLATOK EGYETEMI KÖRNYEZETBEN

ADALÉKOK A BME ÉPÍTÉSZMÉRNÖKI KAR ÉPÍTÉSZETI GIPSZGYŰJTEMÉNYÉNEK
FELMÉRÉSÉHEZ ÉS AZ OKTATÁSBAN BETÖLTÖTT SZEREPÉHEZ¹

A gipszgyűjtemény

A BME Rajzi és Formaismereti Tanszékén található történeti gipszgyűjtemény nagy része a 19. század végéről és a 20. század első feléből származik. Az építészeti gipszminták a különféle ornamentális részletekkel, az ábrázoló geometriai és anatómia modellekkel együtt a mintalapok utáni rajzolás mintegy kiegészítőjeként az egyetemen oktatott tárgyak, a szabadkézi rajz, építészeti alaktan és ékítménytan, az alakrajz tantárgyon belül az anatómiai ismeretek, valamint a művészettörténeti stílusok elsajátításában tölthettek be meghatározó szerepet. Egyetemi gyűjteményként nemcsak kulturális tekintetben képez értéket, hanem az építészeti oktatási eszközöként is jelentős.

A mai Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem az elődintézmények szövevényes szervezeti átalakulását követően az 1859/60-as tanévtől Királyi József Műegyetem néven nyitotta meg a kapuit.² Az önálló építésztechnikus képzés néhány évvel később, az 1873/74-es tanévben indult.³ Kezdetben az oktatás minden szintjén kötelező volt a szabadkézi rajzoktatás, így az nem kapcsolódott speciálisan az építésztechnikus karhoz, hanem az úgynevezett általános osztály részeként működött, s ide csatlakozott be a mintázás is évekkel később. A mintázás oktatást részben külföldi, főleg német minták inspirálták. Az 1800-as évek közepétől kezdődően élénk szakmai kapcsolatot ápoltak főleg bécsi és müncheni intézményekkel.⁴ A mintázás akkoriban leginkább a művészeti képzés részeként volt ismert, azonban oktatásmódszertani szempontból a Műegyetemen is hasznosnak vélték a szabadkézi rajzoktatás megreformálásával kapcsolatban. A korszakban intenzív érdeklődés mutatkozott a szobortörténeti másolati gyűjtemények iránt, így talán nem meglepő, hogy a Műegyetemen a mintázás bevezetésével nemcsak az egyetemen oktató tanárok szobraikat készítették el, hanem hazai és külföldi intézmények és öntőműhelyek kollekciós darabjait is apránként beszerezték. Ez a koncepció beleillik abba a historizáló szemléletbe, ami a korszakban uralkodott, s ami alapján a múzeumi másolatgyűjteményeket is kialakították.⁵ A külföldi és magyar megrendeléseken túl, a gyűjtemény jelentős részét képezték a Műegyetem önálló gipszöntő műhelyében készített darabok. A fennmaradt levéltári adatokból tudjuk, hogy az 1859/60-as tanévtől a Mintázási szertárban már leltároztak gipsz szobrokat, míg az 1869/70-es tanévtől az újonnan létesített Műépítészeti szertár számára is rendeltek gipszöntvényeket.⁶ Noha jelenleg nem rendelkezünk pontos adattal a gipszgyűjtemény kialakulásának idejére vonatkozóan, az biztosan állítható, hogy a legelső gipsz szobrokat, a kollekció első tételeit, mindösszesen 25 db-ot az 1850-es években rendelték, ami magyar viszonylatban rendkívül korainak nevezhető, ha számításba vesszük a Magyar Nemzeti Múzeum és a Szépművészeti Múzeum gipszmásolat gyűjteményeinek kialakulását.⁷

Öntőműhelyek

A kutatás első fázisában megállapítottuk, hogy az egyetem a budapesti Szépművészeti Múzeum, illetve a német vagy angol oktatási intézmények gyűjteményéhez hasonlóan főleg német és olasz öntőktől vásárolta a gipszeket, de nagy szerepet kaptak a magyar öntőműhelyek is. A konkrét öntőműhelyek azonosítása az egyes gipszek esetében a datálásban nyújt segítséget. Az eddig felmért gipsztárgyak többségének sikerült tisztázni az eredetét. Azonosításuk a kutatás során rendelkezésünkre álló korabeli öntőműhelyek árjegyzékei és képmellékletei, valamint a tárgyakon található jelölések és öntőpecsétek alapján történt.⁸ **(1. kép)** A gyűjtemény jelentős része magyar öntőműhelyekből származik, ezek közül a legtöbb darab az 1900-as évek elején a budapesti Állami Felső Ipariskola gipszöntőműhelyében készülhetett.⁹ Számos darabot vásároltak német öntőműhelyekből, így például August Gerber



1. kép: August Gerber gipszöntőműhelyében használt jelölések, 1900 körül (fotó: Hajós-Baku Eszter)

szobrászművész kölni, a müncheni Rappa&Co cég vagy a berlini Micheli Testvérek gipszöntőműhelyéből, valamint az ugyancsak Berlinben található Kaiser Friedrich Museumhoz kapcsolódó öntőműhelyből, ezen túl pedig a bécsi Museum für Kunst und Industrie-től (a mai MAK). A német eredetű gipsztárgyak mellett olasz öntőcégek műhelyében készült darabok is megtalálhatók a gyűjteményben: a milánói Carlo Campi vagy a római Leopoldo Malpieri darabjai.

Tipológia

A katalogizálás során típusuk szerint összesen hat tárgycsoportot különítettünk el. Az egyik leglátványosabb, számát tekintve a kollekció legnagyobb részét az **építészeti alaktani** gipszöntvények alkotják. Ebbe a csoportba tartoznak a klasszikus görög és római oszloprendeket szemléltető fejezet-párkányzati és lábazati-talapzati elemek, románkori és gótikus, valamint reneszánsz kori oszlop- és pilasztterfejezetek, klasszikus és reneszánsz párkányrészletek, valamint a különféle épületdíszítő elemek, mint a gótikus kereszttrózsák, zárókövek, futóleveles díszű konzolok, vimperek stb. Ezen tárgycsoport egyik leglátványosabb darabja az az athéni Lysikrates-emlékművet díszítő akantuszos-volutás pilasztterfőnek a másolata, mely a rajta látható jelölés szerint a berlini Kaiser-Friedrich Múzeum egykori gipszöntődjében készült (2. kép). Az építészeti gipszöntvények mellett újabb csoportot a különféle korszakok és stílusok **ornamentikáját** bemutató gipszöntvények jelentenek. A románkori, reneszánsz és barokk ornamentális részleteket bemutató öntvények mellett jól elkülöníthető csoportot a növényi eredetű formákat, gyümölcsöket, leveleket bemutató öntvény-minták képeznek. Külön csoportot alkotnak a **figurális** jellegű gipszminták, amelyeket további alkategóriákra bontottunk a katalogizálás során. Külön csoportba soroltuk a **narratív és figurális reliefeket**, az **egészalakos szobrokat és mellszobrokat**. Az egészalakos szobrok között kicsinyített szobormásolatokra és egy az egyben készült öntvényekre is találunk példát a gyűjteményben. A narratív vagy figurális reliefek túlnyomó többsége reneszánsz kori, elsősorban az itáliai quattrocento és cinquecento szobrászat legkiemelkedőbb alkotásairól készült másolatok, Donatello, Verrocchio, Desiderio da Settignano és Michelangelo alkotásai. Igazi különlegességnek számít a Parthenont díszítő fríz egyik jelenetének a másolata (3. kép) vagy az a kora középkori reliefrészlet, amely feltételezhetően a milánói Sant' Ambrogio templomban található szószék alépitményének a másolata, s amely a rajta található jelölés alapján Carlo Campi műhelyéből származik (4. kép).



2. kép: A berlini Kaiser-Friedrich Museum gipszöntőműhelye: akantuszos-volutás pilaszterfő az athéni Lysikrates-emlékműről, gipsz (BME, Rajzi és Formaismereti Tanszék, ltsz. 200.115/1, fotó: Hajós-Baku Eszter)



3. kép: August Gerber öntőműhelye: Parthenón-fríz részlete, gipsz (BME, Rajzi és Formaismereti Tanszék, ltsz. 200.215, fotó: Hajós-Baku Eszter)



4. kép: Carlo Campi gipszöntőműhelye: dombormű részlet a milánói Sant'Ambrogio templom ambó-járól (BME, Rajzi és Formaismereti Tanszék, ltsz. 200.156, fotó: Hajós-Baku Eszter)



5. kép: Ismeretlen gipszöntőműhely: elesett harcos alakja az aiginai Aphaia templom nyugati orom-csoportjáról, gipsz (BME, Rajzi és Formaismereti Tanszék, ltsz. 200.081, fotó: Hajós-Baku Eszter)

A Tanszék tulajdonában lévő, 1:1 méretű, egész alakos öntvények és mellszobrok elsősorban antik görög és római szobrok után készült másolatok (5. és 6. kép), de reneszánsz kori alkotások másolatait is megtaláljuk a gyűjteményben. A kollekció különleges csoportját az **anatómiai és ábrázoló geometriai modellek** képezik. A kislétszámban fennmaradt anatómia modelleken belül szintén többféle típust különböztettünk meg: az egészalakos öntvények mellett a különféle testrészeket, kézfejet, kart, lábfejet, arcrészletet és az emberi test izomrendszerét bemutató darabokat.

A történeti gipszmásolatok kutatásának jelene

A gipsz szobormásolati gyűjtemények iránti, a 20. század elején még élő érdeklődés hanyatlása a század második harmadára világszerte általánosnak mondható. A muzeológiában, a tudományos gyakorlatban, az építészeti, művészeti és képzőművészeti oktatásban betöltött szerepük megítélésében tapasztalható változások eredményeként a gipszgyűjtemények – kevés kivételtől eltekintve – végül jellemzően hányatott sorsra jutottak. A 20. század hetvenes éveitől világszerte elkezdődött vagy megtörtént a gyűjtemények rehabilitációja, sorra nyíltak meg újra a nagyközönség előtt a szobormásolatokat bemutató intézmények.¹⁰ A tudomány¹¹ is rátalált a 'mást helyettesítő' művekben, az egyes esetekben 'mással (már) nem helyettesíthető' aspektusra.

A magyarországi másolati gyűjtemények története főbb jellemzőit tekintve megegyezik az európai gyűjteményekével, ugyanakkor vannak jellegzetes, egyedi vonásai is, ilyen a rehabilitáció megkésettisége.¹²

2013 elején a Szépművészeti Múzeum felkérésére Baku Eszter, Andó Géza és Módy Péter végezte el a Szépművészeti Múzeum szobrászattörténeti gipszmásolat-gyűjteményének felmérési dokumentációját. Eredményeiket az elmúlt időszakban ugyanebben a témában végzett kutatásokéval együtt a 2016 februárjában megrendezett *Törékeny érték: a gipsz a 19-20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban* című tudományos konferenciával összegezte a magyar tudományos élet. A tudományos diskurzus



6. kép: August Gerber öntőműhelye: Athenia Lemnia alakja, gipsz (BME, Rajzi és Formaismereti Tanszék, ltsz. 200.005, fotó: Hajós-Baku Eszter)

megélnkülése hatására alakult ki az igény a BME Építésztechnológiai Kar gipsz másolati gyűjteményének feldolgozására, kutatására is.

Jelen kutatás hiánypótló jelentőségű, hiszen a több száz darabból álló, egykoron az építészképzésben használt gipszek tudományos kutatásához elengedhetetlenül szükséges tudományos igényű felmérési munkára mint alapkutatásra fókuszál.¹³ A BME Építésztechnológiai Kar tulajdonában lévő gipsz szobormásolatok értéke az elmúlt időszakban, más gipsz-gyűjteményekéhez hasonlóan felértékelődött, s ez szükségessé tette a tárgyak kiállításának,¹⁴ bemutatathatóságának felülvizsgálatát is, utat nyitva újra a gipszek tanulmányi jellegű prezentációja felé.

JEGYZETEK

¹ Az előadás elhangzott a CentrArt Egyesület által megrendezett 2017-es esztergomi VI. Fiatal Művészettörténészek Konferenciáján. Eredeti angol nyelvű megjelenési helye: Váli István Frigyes DLA (szerk.): *Architetti nella città / Architects in the city*. facADE 2019 convegno italo-ungherese. Budakalász: VIF Múterem Bt., 2019. Jelen cikk az angol eredetinek a magyar nyelvű másodközlése.

² <https://www.bme.hu/egyetem-multja-tortenete> (elérés ideje: 2019. július 17.)

³ Dr. Szentkirályi Zoltán: Adatok a magyar építészképzés történetéhez. *Építés-Építészettudomány* 3 (1971), 4. sz., 439–465.

⁴ BME OMIKK Levéltára, 1. fond. 1/106/1846/1847.

⁵ Szentesi Edit: Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye. *Művészettörténeti Értesítő* 55 (2006), 1. sz., 1–94.

⁶ BME OMIKK Levéltára, 2. fond. 11/14/1860/1861 és 2. fond. 16/22/1865/1866.

⁷ Andó Géza – Baku Eszter: „Ne bántsátok a gipszt!” A Szépművészeti Múzeum szobrászattörténeti gipszmásolat-gyűjteményének felmérése és katalogizálása. *Ars Hungarica* 42 (2016), 2. sz., 127–138.

⁸ *Verzeichniss der im k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien käuflichen Gipsabgüsse*. 1868; *A Budapesti Állami Paedagogium gipszöntő-műhelyében készült gipszöntvények árjegyzéke*. Budapest, 1891; *Abbildungen der Käuflichen Gipsabgüsse des Kunstgewerbe-Museums. Königliche Museen zu Berlin. Herausgegeben von der General-Verwaltung*. Berlin, 1895; *Reproduktionen Klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt. August Gerber GmbH. Köln, (é.n.)*.

⁹ *A Budapesti Áll. Felső Ipariskolával kapcsolatos gipszminta-öntőműhelyben készülő minta- és szobormásolatok árjegyzéke*. Budapest: Hornyánszky Viktor Császári és Királyi Udvari Nyomdája, 1904.

¹⁰ Jó példa erre a Bécsi Képzőművészeti Akadémia szobormásolati gyűjteménye, melynek darabjai az 1930-as évek folyamán kerültek raktárba. A gyűjtemény rehabilitációjára 1989-ben került sor, a kollekció épen maradt darabjai azóta is az Akadémia állandó kiállításán szerepelnek.

¹¹ Törékeny érték. A gipsz a 19-20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban I-II. (konferencia kötet). *Ars Hungarica* 42 (2016), 2–3. sz.; Frederiksen, Rune – Marchand, Eckart (szerk.): *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. (Transformationen der Antike 18)*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010.

¹² Andó – Baku 2016, 127.

¹³ A szerzők kutatását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

¹⁴ 2008-ban a Reneszánsz Év alkalmából a Rajzi és Formaismereti Tanszék történeti gipsz szobormásolati gyűjteményéből az akkori Forster Központ felkérésére több vidéki helyszínre, így például a Fejér megyei dégi Festetics kastélyba és a Tolna megyei ozorai várkastélyba összesen 78 darab gipsz szobormásolatot helyezett letétbe. A dégi kastély állandó kiállításán szereplő mintegy 16 darabból, főként antik alkotásokat bemutató szoborkollekciót 2018 márciusában szállították vissza a Rajzi Tanszékre.

HISTORICAL PLASTER CAST COLLECTION OF SCULPTURES IN EDUCATIONAL CONTEXT

CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF HISTORICAL PLASTER CAST COLLECTION OF THE
FACULTY OF ARCHITECTURE OF THE BUDAPEST UNIVERSITY OF TECHNOLOGY AND
ECONOMICS (BME) AND ITS ROLE IN ARCHITECTURE EDUCATION

The Faculty of Architecture at the Budapest University of Technology and Economics (BME) houses a unique collection of historical plaster casts that stands out not only among private collections, but is also unparalleled on a national level. A number of traditional schools of architecture around Europe also have their own collections of drawings or sculptures. This particular plaster sculpture collection contains hundreds of casts, and the majority of these belong to the archives of the Department of Graphics, Form and Design. Most of the artworks are located on site, while a 62-piece collection, predominantly replicas of renaissance sculptures, is on long-term loan to the Castle Museum in Ozora. The museological evaluation of the artworks began in December 2016. As a first step, the authors of this paper conducted a general inspection of the different sections of the department (studios, staff rooms, offices and connecting storage rooms), during which it came to light that a large number of the plaster casts are distributed at various places around the premises. The on-site inspection was followed by the recording, photo documentation and a conditions survey of the artworks that are held outside the department. Prior to the inspection, the total number of sculptures was estimated to be just over one hundred. This was because a number of sites where they are held had previously been unknown, and the physical locations of the artworks had not allowed the exact number to be determined. Only through this thorough examination was it revealed that there are close to four hundred items, not counting secondary casts.

MOLNÁR GYÖNGY

MÁTYÁSFÖLD – EGY KÜLVÁROSI VILLATELEP ELSŐ ÉVTIZEDEI

A VILLATELEP KIALAKULÁSÁNAK RÖVID BEMUTATÁSA URBANISZTIKAI SZEMPONTBÓL

A 18–19. század fordulóján a polgárság ismét felfedezte a természet által nyújtott nyugodt környezetet és rájött, hogy a zsúfolt belvároson kívül is van élet. Aki tehetett a városon kívül eső zöld területen, de még a központtól elérhető távolságon belül maradván második, reprezentatív otthont teremtett magának, melyet az év egy részében, leginkább nyáron használt. A kezdeti nyári lakok, nagyobb kerti házak egyre jelentősebb társadalmi és reprezentatív szereppel bírtak, így válva fokozatosan polgári villákká. Ezek a városkörnyéki nyaralók a jobb anyagi helyzetben élő rétegek igényeinek tettek eleget. Elterjedésükben nagy szerepet játszottak a városokhoz közeli zöld felületek. A közlekedés fejlődésével a központtól egyre távolabbi területek is gyorsan elérhetővé váltak.¹

A kertek a bennük álló villával egyszerre képviselték a társadalmi rangot, a mindennapi zsúfolt városi élettől való elszabadulást és a természet közelségét.² Fontos kiemelni, hogy a villanegyed csupán urbanisztikai szempontból és részben külső formai kialakítást tekintve számít az Ebenezer Howard által kidolgozott kertvárosi koncepció³ egyik tipológiai előképének. A Howard-féle szociális háttérű kertváros-mozgalom nem a villanegyed építkezéseknek folytatása volt.⁴

Mátyásföld meglévő urbanisztikai feltételrendszer mentén, meghatározott építési szabályok szerint épült ki, egyéni megrendelések alapján, külön-külön építésszek által kidolgozott tervek szerint.⁵ A tervek kidolgozása során érvényesültek a megrendelő igényei és elvárásai. Budapesten és környékén leginkább az 1800-as évek második felétől több villatelep és olyan nyaralótelep kezdett kiépülni, amely később vált állandó otthont szolgáló lakónegyeddé. Jelen tanulmányom az 1887-ben megalapított mátyásföldi villatelep kialakulásának körülményeit kívánja bemutatni.

Mátyásföld területi elhelyezkedése

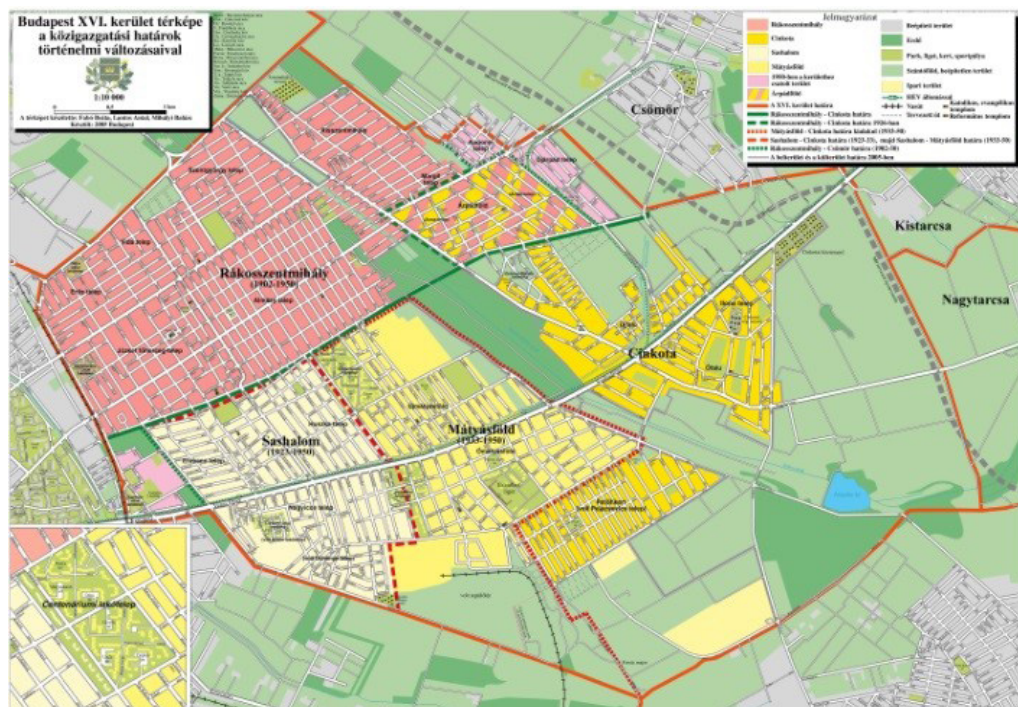
Mátyásföld ma Budapest XVI. kerületének egyik városrészét képezi. Jelenlegi határai a Budapesti úttól a Sarjú út és annak folytatása a Nógrádverőce utca, az Újszász utca, Mátyásföldi repülőtér nyugati határa, a Jókai Mór utca, a Futórózsa utca egészen vissza a Budapesti útig.⁶

A közigazgatásilag meghatározott terület ma két részből, Ó és Új-Mátyásföldből áll, melyeket a Veres Péter út választ el, és a területek kialakulása, beépítési módja is elkülönül egymástól. A Mátyásföld elnevezés a mai Ó-Mátyásföldi részre volt használatos, amikor a területet 1887-ben elkezdtek beépíteni. Tanulmányom ezzel a résszel foglalkozik. Alábbiakban a „Mátyásföld” nevet az 1887-ben alapított villanegyedre érte használatom, így az elnevezés a jelenlegi városrész magjára értendő. **(1. kép)**

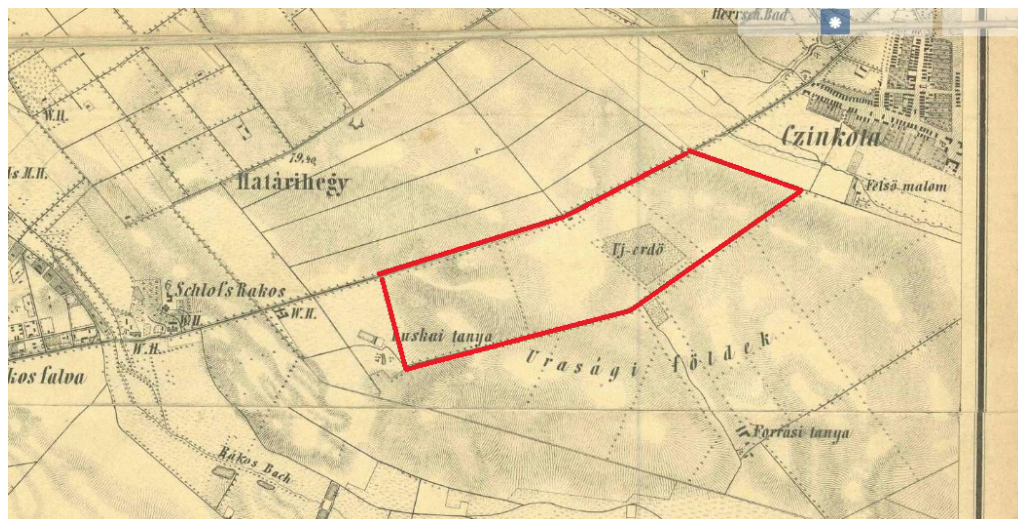
Alapítása idején Mátyásföld a Budapest városhatára melletti településhez, Cinkotához tartozott. A falu ekkor a Beniczky család tulajdonában volt. 1870-ben készült térképen is jól látszik, hogy a fővárosból a Kerepesi út mentén lehetett eljutni Cinkotára, melyet szántók és uradalmi földek vettek körbe. **(2. kép)** A Kerepesi út jobb oldala mentén a „huskai tanya” és Cinkota közötti trapéz alakú földdarabon, egy 40 holdas⁷ erdős területet körbeölelve kezdődött meg a villanegyednek szánt terület felparcellázása és beépítése. A trapéz alakú földdarab kiterjedését és formáját követte Mátyásföld beépítése, a villanegyed viszont a mai napig őrzi az eredeti terület formáját.

Mátyásföld megalapítása

A fennmaradt elbeszélések szerint Mátyásföld kialakításának gondolata a budapesti Központi Tejcarnok vállalat elnökében, Kunkel Imrében fogalmazódott meg egy Cinkota környéki vadászat alkalmával. A villanegyed megszületését több forrás az alábbiak szerint írja le:



1. kép: Budapest XVI. kerület térképe a közigazgatási határok történelmi változásaival, 2005 (forrás: <https://www.budapest16.hu>)



2. kép: Pest-Buda és környékének topográfiai térképe: Von Budapest, Blatt B, 1870 (forrás: Budapest Főváros Levéltára HU.BFL.XV.16.b.221.36)

„Mátyásföldet vadat szomjúhozó két vadászember teremtette meg. Az egyik volt Beniczky Gábor, Cinkota volt földesura, a másik néhai Kunkel Imre, a központi tejsarnok megalapítója és első igazgatója. Mindketten szenvedélyes vadászok lévén, az időben dús nyúl és fogoly állománya miatt, e vidéknek gyakori látogatói lettek. Egy alkalommal Kunkel Imre azzal az ajánlattal rukkolt Beniczky Gábor elé, hogy szívesen építene e területen vadászlakot, ha ehhez megfelelő méltányos árban területet kaphatna. Beniczky ez ajánlatra tréfásan odaveté: >Miért ne, akár az egész területet is eladom.< >Mennyiért< - kérdezte az élelmes Kunkel. >Mondjuk négyszögölét 65 krajcárért< - feleli a nagy úr. A praktikus Kunkel gondol egyet, s a vásár legott kész. Ez a vásár 1887. nyarán történt s ekkor történik a Róma városához hasonló csodás alapítás.”⁸

Mik lehetnek azok a szempontok, amik alapján Kunkel egy 40 holdas erdős területet és a körülötte lévő földeket megfelelőnek gondolta? Mint sikeres üzletember jól mérte fel a kereslet és a kínálat adta lehetőségeket. Ekkoriban vonzó nyaraló és kiránduló helynek számítottak a fővároshoz közel eső zöld övezetek, így okkal feltételezhetjük, hogy egy jól megválasztott területre sikeresen tud majd befektetőket találni. A Pest környéki parcellázások és a korábbi városszéli villanegyed építkezések (Andrássy út, Svábhegy) bizonyosan ötletadók voltak Kunkel számára.

A kiválasztott terület megfelelő természeti adottságai mellett fontos volt annak közlekedési lehetőségei is. Cinkotát a fővárossal, az akkori Magyar Királyi Államvasutak indóházától (ma Keleti pályaudvar) induló Kerepesi út kötötte össze. Ez a pályaudvar elhelyezkedésének, kihasználtságának köszönhetően, már akkor is a városi élet egyik központjának számított.

1886. március 3-án kelt a Közmunka és Közlekedési Minisztérium levele, amelyben engedélyezték a budapesti Külső Kerepesi úttól (mai Kerepesi út) a Ferencz József laktanya (ma Nagycicce HÉV megálló környéke), Rákossalva és Rákosszentmihály érintésével Cinkotáig kiépülő helyi érdekű vasút (HÉV) kiépítését.⁹ A következő évben, 1887-ben megérkezett az engedély a munkálatok megkezdésére¹⁰ és 1888-ban már a használatra is megkapták a hozzájárulást.¹¹

Nincs fellelhető forrás, hogy Kunkel Imre pontosan milyen kapcsolatban lehetett a Budapesti Közúti Vaspálya Társaság vezérigazgatójával, Jellinek Henrikkal.¹² Azonban az tudott, hogy Jellinek Mátyásföld fejlődését, annak alakulását „az elejétől fogva a legnagyobb rokonszenvvel kísérte”¹³. A vállalat 10 telket vásárolt az első parcellázások során és több vasúti kedvezményt is biztosított a telektulajdonosok számára. Ezeket túl azonban a vállalat legnagyobb hozzájárulását Mátyásföld fejlődéséhez az jelentette, hogy az 1888-ban elindult HÉV-nek külön megállóhelye létesült Mátyásföld közvetlen közelében.¹⁴ Ez feltehetően Jellinek Henrik közbenjárása nélkül nem lett volna lehetséges, legalábbis biztosan nem egy évvel azt követően, hogy megindult a telkek kiparcellázása. Mind természeti, mind pedig közlekedési adottságait tekintve Kunkel Imre tehát jól választotta meg a nyaralótelepnek szánt területet.

Kunkelnek, miután megegyezett Beniczkyvel a telekárak négyszögölenkénti 65 krajcáros árban, vásárlókat is kellett találnia. Körmendy-Ékes Lajos *Az ötven éves Mátyásföld* című munkájában olvashatjuk, hogy Kunkel a nyaralótelep létrehozásának ötletét megosztotta barátaival és felvetette egy érdekközösségi szerv, a *Mátyásföldi Nyaralótulajdonosok Egyesületének* (MNYE) az ötletét.¹⁵ A telekvásárlásra és az egyesület megalapítására vállalkozók egy előkészítő bizottságot hoztak létre, amely 1887. november 6-án a főváros polgármesterének benyújtotta az egyesület alapszabályát. Ebben az egyesület székhelyének Budapest lett feltüntetve, mivel ekkor még Mátyásföld fizikai valójában nem létezett. Azonban a polgármester hatáskörén kívül esőnek találta az elbírálást, hiszen a leendő villatelep a városon kívül helyezkedett el. A mátyásföldi előkészítő bizottság ezért végül Mátyásföldet adta meg az egyesület székhelyének. Ezután az iratok már Pest megye alispánjának jóvoltából a belügyminiszterhez lettek felterjesztve, aki jóváhagyta az egyesület és így Mátyásföld létrejöttét.¹⁶

1887. december 6-án az első vásárlók már alá is írták a telekvásárlási szerződéseket.¹⁷ Eredeti szerződések nem maradtak fent, de Körmendy leírása szerint 57 szerződés jött ekkor létre 24 942 forint 36 krajcár értékben. Az alapító névsorba azonban már 65 név került 102 eladott telekkel.¹⁸ Ez arra utal, hogy az új terület vonzó befektetésnek tűnt és gyorsan nőtt a telket vásárolók száma.

Budapest és Cinkota határán

Mátyásföld pontos területi meghatározásán túl fontos szempont a villanegyednek az elhelyezkedése a településfejlődés szempontjából. Alapítása idején Cinkotához tartozott, de inkább közigazgatásilag mintsem a falu valós részeként. Ezt erősíti az a tény, hogy a Mátyásföld létrehozásában szervesen részt vevő Mátyásföldi Nyaralótulajdonosok Egyesületének alapszabályát a belügyminiszter hagyta jóvá, ezzel kisajátította a telepre vonatkozó döntési jogokat, amiket Cinkota településnek a képviselőtestületéhez tartoztak volna.¹⁹ Mindazonáltal, hogy más településhez tartozott, így nem volt Budapest része, de a hozzá való közelsége miatt a főváros agglomerációjának számított. Ezt tovább erősítette, hogy a cinkotai HÉV 1888-as elindulásával a főváros keringésének részévé vált. A villanegyed ki tudta használni a Budapest közelsége adta előnyöket, azonban nem kellett a városi bürokráciának és szabályozási rendszernek megfelelnie és a belügyminiszter által elfogadott alapszabályzat miatt Cinkotának sem. Mátyásföld területi fejlődésében, lakóinak összetételében és a városhoz való viszonyának alakulásában kiemelt fontossággal bírt a Budapest és Cinkota közötti határon való elhelyezkedése. E településekhez való viszonya azonban nem számít egyedi jelenségnek. A főváros környezetében leginkább agrártelepülések helyezkedtek el, amelyek jelentős részben Budapest mezőgazdasági termékek iránti szükségleteinek kielégítéséből éltek. Összeköttetésük a hagyományos vasútvonalak mellett a helyi érdekű vasutak kiépülésével fokozatosan erősödött és lettek egyre inkább részei a város életének. A falvak körül, a HÉV sínek mentén, mezőgazdasági funkciók nélküli lakó célú telepek kezdtek megjelenni. Ezek társadalmi összetétele és életvitele jelentősen eltért a hagyományos agrárközösségektől. Egyre inkább megjelentek a városi életszínvonalhoz köthető urbanizációs igények (pl. csatornázás, közvilágítás). Példaként lehet említeni Rákoscabát ahol 1881-től még csupán kezdetleges lakónegyedek jelentek meg a település határában, amik fokozatosan népesültek be és indultak meg a városiasodás útján.²⁰ Hasonló Mátyásföld esete is.

Parcellázás, utcahálózat

Hogyan történhetett a kijelölt földdarab parcellázása és Mátyásföld kiépítése? Sajnos nem áll rendelkezésre forrás, amely leírná az üdülőtelep tervezését, szabályozási lépéseit, vagy azokat a városrendezési előképeket, amiket követtek volna Mátyásföld kialakításakor. A legkorábbi ismert, Mátyásföldet ábrázoló térkép 1901-ből maradt fent **(3. kép)**. Ezt vizsgálva meg lehet állapítani az eredeti utcahálózat kialakítását.

A kutatómunka során fellelt 1914-es cinkotai kataszteri térkép már részletesen bemutatja a villatelep akkori beépítettségét is **(4. kép)**. Az 1901-es állapotokhoz képest a telep fővároshoz eső részén egy további felparcellázandó sávval bővült ki.

A villanegyed létrejöttétől 1914-ig 27 utcát alakítottak ki. Az egyesület 1889-ik évi közgyűlési jegyzőkönyvében²¹ találjuk meg először az első utcák listáját,²² majd a már említett kataszteri térkép tudósít az akkori elnevezésekről (ekkor már történt pár változtatás az eredeti nevekhez képest, és jelentősen bővült Mátyásföld területe is). Ezek összevetése alapján nem adhatunk teljesen igazat Tóth Orsolya azon állításnak, hogy az utcaelnevezések leginkább emlékéllítások voltak a Mátyásföld megalapításában részt vevők és a Hunyadi család tagjai számára.²³ 1914-ben a meglévő 27 utcából és két térből csupán öt elnevezése volt köthető a Hunyadiakhoz²⁴ és öt a telep alapításában részt vevő személyekhez.²⁵

A Hunyadi családhoz való kötődés Mátyásföld elnevezéséből eredeztethető. A villatelepet I. Mátyás magyar király után nevezték el. Ez feltételezhetően onnan eredt, hogy a hagyomány szerint a területen volt a király vadaskertje. Ezzel a legendával szemben kutatások és Bonfini leírása áll, melyek alapján



3. kép: A mátyásföldi parcellázás első térképes megjelenése, 1901 (forrás: Magyar Országos Levéltár S 80 - Nyomtatott térképek. - No. 76/1-4.)

arra lehet következtetni, hogy a király vadaskertje nem a mai Mátyásföldön, hanem attól északnyugatabbra terült el. Nem tudni, hogyan történt a telep elnevezése, voltak-e lehetséges névváltozatok vagy névvariációk. Mindenesetre, ha a névadók előtt ismert is volt a legenda valótlansága, maga Mátyás király utáni névadás is reprezentációs hatással bírt.

Városfejlődés

Budapest az 1867-es osztrák-magyar kiegyezést, pontosabban az 1873-es városeejesítést követően vált az ország fővárosává. Ahhoz, hogy rangjához méltó legyen, hogy Bécs után a Monarchia második legnagyobb központjává váljon, a reprezentáció is elengedhetetlen volt. 1870-ben gróf Andrássy Gyula kezdeményezésére a londoni Metropolitan Board of Works mintájára hozták létre a *Fővárosi Közmunkák Tanácsát* (FKT).²⁶ A szervezet a korábbi szokásjogon alapuló alkalmi határozatokkal szemben a tudatos városépítésre és a város egységes arculatának a megteremtésére törekedett.²⁷ Jelen dolgozat számára a Közmunkák Tanácsának azon a határozatai relevánsak, amelyek a város külső területére, nyaraló és villatelepeire vonatkoznak:

- „a) az egész fővárosra, vagy egyes városrészekre kiterjedő szabályozási munkák előkészítése, tervek készíttetése [...]
- b) az egész fővárosra, vagy egyes városrészekre kiterjedő nagyobb szabályozási munkák végrehajtása, közvetlen vezetése alatt, vagy társulatok, vállalkozók által;
- c) az utak és utcák irányzatának és nivójának meghatározása;
- d) az utcák és közterek elnevezése s a házszámok szabályozása”²⁸

Az 1870-ben megfogalmazott építésügyi szabályzat Budapestet négy övezetre tagolta. Az első a városmagot magába foglaló belső, a második pedig a városmagot körülvevő övezetet jelentette. E két övezetben a zárt sorú beépítés volt megengedett. A harmadik övezetet szabad beépítésű nyaralóterületek képezték, míg a negyediket vegyes beépítésű, a városmagtól távol eső terület alkotta.

A szabályzatban külön meghatározásra kerültek a különböző övezetekben lévő telkek minimum méretei és beépítési módjai. A pesti oldalon a nyaralóövezethez tartozó telkeknek minimum 600 négyzetölesnek kellett lenniük.²⁹ Továbbá megszabták, hogy a telkek a beépíthetőség miatt szabályos alakúak bírjanak. Ebbe az övezetbe csupán szabadon álló nyaralókat és hozzájuk tartozó melléképü-

teket lehetett emelni. A szabályzat kimondta, hogy az épületeket az utca vonalától legalább öt méter, a szomszédos telek határától pedig három méter távolságban lehet építeni. A szerkezetre vonatkozóan az lett meghatározva, hogy az „*épületek tetszés szerint szilárdabb vagy könnyebb építési módor szerint építhetők és a tűzfal kizárásával mindig nyeregtetővel látandók el*”.³⁰ A szabályzat kitért az istállók építésére is. A harmadik övezetben istállókat csak a tulajdonos saját lovai és tehenei számára lehet létesíteni, illetve fenntartani.³¹

A fővároson kívül azonban nem volt hasonlóan szigorú építési rendszabályozás. A vármegyékben az első fokú építkezési hatóságnak a főszolgabíró hivatala számított, amely nem rendelkezett olyan testülettel, amely az építkezések műszaki háttérét ellenőrizte volna. Ennek az ellenőrző testületnek a hiányában az ország összes községe bármiféle ellenőrzés vagy műszaki irányítás nélkül épült. Leginkább a főváros környékén érződött a központi irányítás hiánya. A Budapestet övező területeken leginkább két tényező irányította az építkezéseket: az építkezők magánérdeke és a parcellázók kapzsisa.³² Mindezek fényében kivételesnek számított Mátyásföld, melynek fejlődési irányát mindvégig a Mátyásföldi Nyaralótulajdonosok Egyesülete szabályozta.

A Mátyásföldi Nyaralótulajdonosok Egyesületének létrejötte

A 19. században Európa szerte több társaság, egyesület, alapítvány jött létre lakásépítés céljából. Volt köztük profitorientált, de akadt olyan is, amely hitelintézetként működött és tagjai megtakarításait helyezhették el benne.³³ Budapesten az 1800-as évek második felétől jelentek meg hasonló, lakásépítést célzó polgári kezdeményezések. Ezek tagsága egyesületi vagy szövetkezeti formában szervezte meg egy teljesen új lakónegyed felépítését. A szervezetek maguk szabályozták a terület beépítését, közintézmények megalapítását, de néha a főváros is segítséget nyújtott számukra. A szervezetek tagjaira jellemző volt, hogy azonos társadalmi rétegből érkeztek és közösen formálták az adott telep társadalmi életének az alakulását.³⁴ Mindezek fényében nem egyedülálló a Mátyásföldi Nyaralótulajdonosok Egyesületének (MNYE) létrejötte, amely külső pénzügyi támogatás nélkül állt fel, és gondoskodott a telep szükségleteinek kielégítéséről és szabályozásáról.



4. kép: Mátyásföld 1914-ben (forrás: Magyar Országos Levéltár S 78 - Pest m. - Cinkota 1883, 1914, 1927 - 1-76)

Az MNyE „az országban talán egyedülálló jelleggel és egészen különleges működési körrel dolgozó társadalmi egyesület.”³⁵ Alapszabályában kikötötték, hogy létrejöttének feltétele legalább 60 tag megléte, akik összesen 100 telek megvásárlására, az egyesületi szabályzat betartására és a tagdíj befizetésére vállalkoztak.³⁶ Fennállását 1888. november 10-től számítjuk, amikor a kormány jóváhagyta az alapszabályt.³⁷

Az egyesület tevékenysége az alapszabályzatban foglaltak szerint:

„a telektulajdonosoknak nagyobb számban való tömörülése és közös célra való törekvés által lehetővé tenni, hogy az egyesület tagjai a budapest-czinkotai h.é. vasút mentén a czinkotai határban eredetileg Beniczky Gábor földbirtokostól megvásárolt telkeiken együttes, kényelmes nyaraló-, sőt állandó lakásra is szolgáló telepet létesítsenek és a közösség számára minden lehetőséget állami, községi vasúti kedvezményt illetve támogatást kieszközöljenek, végre a nyaralótelep közös érdekeit megóvják és előmozdítsák.”

Mindazok, akik Mátyásföldön szerettek volna telket vásárolni, kötelesek voltak belépni az egyesületbe. *„Minden vevő túrni tartozik a telkére az átírás alkalmával telekkönyvileg bekebelezett ama tulajdonjogi korlátozást, hogy magát az egyesület mindenkori alapszabályainak és a közgyűlés, valamint a választmány jogerős határozatának aláveti”*³⁸

Általános szabályok

Az 1887-ben megfogalmazott alapszabályok a villatelep szigorú szabályozására is kitértek:

24§ Minden egyesületi tag köteles telkének legalább az utcai vonalát azonnal, de legkésőbb három hó alatt szabványszerű kerítéssel ellátni.

Ha valaki e kötelezettségét a választmány felhívásától számított 15 nap alatt sem teljesíti, - jogában áll a választmánynak a teleket a tulajdonos költségére szabványszerű legolcsóbb kerítéssel ellátni.

25§ Az építkezést a választmánynak bejelenteni, az építkezési tervet bemutatni, melyet a választmány legkésőbb 8 nap alatt elintézve visszaküldeni köteles.

26§ Minthogy az egyesület célja, hogy az egész telep villaszerű jellegét megővje, senkivel sem engedhető meg:

a) hogy a telepen saját használatára szánt és istállózendő ház állatokon kívül hízalót vagy tenyésztést tartson;

b) hogy a telepen kocsmát nyisson;

c) hogy a választmány engedelmével nélkül fűszeres boltot, mézsárszékét vagy bármi más kereskedést nyisson;

d) hogy a nyaraló telep területén, bármi néven nevezendő ipartelepet, gyárat vagy munkáslakásokat létesítsen;

e) végül köztisztaság és közegészségi szempontjából a szennyvizet vagy ürüléket az utcára kivezetni.

27§ A telken az épületek az utca határától legalább 6 méterre helyezendők el. Mindennemű épületet legalább 3 méter távolságra szabad csak a szomszéddal közös határvonaltól építeni.

Ennél kisebb távolságra csakis a szomszéd írásbeli beleegyezésével lehet építeni. Ezen írásbeli engedélyben kötendő az is, hogy az az engedélyt adó telkére telekkönyvileg bekebelezhető.

Ilyenmű intézkedések a választmánynak mindig bejelentendők.

28§ Minden teleknek kivéve néhányat, melyek az eredetileg felvett tervrajz szerint nagyobbra szabhatók nem voltak legalább is 600 négyszögöl területtel kell bírnia.



5. kép: Dozzi-villa (forrás: Kertvárosi Helytörténeti Gyűjtemény)



6. kép: Diós-nyaraló (forrás: Kertvárosi Helytörténeti Gyűjtemény)

A fővárosra és Mátyásföldre vonatkozó szabályozások összehasonlítása során több egyezés, de több eltérés is felfedezhető. A FKT övezeti beosztása szerinti harmadik övezet pesti nyaralótelepeinek minimalisan 600 négyyszögölt kellett kitenniük. Ez a mére szabály és a telkek szabályos alakú kialakítása igaz Mátyásföldre is. További megegyező pont az épületek szabadon álló jellege és a szomszédától való minimum három méteres távolság. Azonban kis különbség, hogy míg a fővárosban legalább öt méterre kell az épületnek az utcafronttól lennie, addig Mátyásföldön ez hat méterre van szabályozva. További közös pont az épülendő villák tervezetének leadása ellenőrzés céljából. Ennek célja, hogy biztosítsák az épülendő nyaraló villa jellegét. Ami szigorúbb kikötés Mátyásföldnél az az állattartásra vonatkozó szabályozások. Míg a fővárosban, bizonyos korlátok között megengedett volt az istállók építése, addig Mátyásföldön tiltva volt az állattartás. Másik élesen eltérő pont a kerítések megléte. A fővárosi szabályzat nem tette kötelezővé a telkek körbekerítését, csupán akkor, ha a közbiztonsági vagy köztisztasági okok megkívánták. Mátyásföldön ezzel szemben mindenki köteles volt legalább az utcai frontra néző kerítést megépíteni.

A szabályozások összehasonlításából is látszik, hogy Mátyásföld kiépítésnél mindvégig elsődleges cél volt a terület villanegyed jellegének megőrzése. Az ezt szolgáló korlátozásokat a fővárosi szabályozásból emelhették át, esetleg a saját elképzeléseik szerint alakíthatták át a már meglévő pontokat. Mind Budapest, mind Mátyásföld és az őket formáló társaságok tevékenységét végigtekintve igaz az az állítás, hogy: „*Nem Budapest hozta létre a Közmunkatanácsot, hanem a Közmunkatanács hozta létre az egységes Budapestet*”³⁹ Ugyanezt elmondhatjuk Mátyásföld esetében is, ahol szintén nem a villatelep „teremtette meg” a Mátyásföldi Nyaralótulajdonosok Egyesületét, hanem az Egyesület hozta létre Mátyásföldet. (5–6. kép)

JEGYZETEK

¹ Molnár Gyöngy: *Ó-mátyásföldi villatelep*. Budapest: ELTE szakdolgozat, 2015, 5; Sármány-Parsons Ilona: Villa és családi ház. In: Hanák Péter (szerk): *Polgári lakáskultúra a századfordulón*. Budapest: MTA Történettudományi Intézet, 1992, 179.

² Sármány-Parsons 1992, 179.

³ Howard, Ebenezer: *Garden Cities of To-morrow*. London: Swan Sonnenschein & Co., 1902.

⁴ Sármány-Parsons 1992, 179.

⁵ Sármány-Parsons 1992, 202–203.

⁶ Budapest XVI. kerület térképe a közigazgatási határok történelmi változásaival. Készítette: Fabó Beáta, Lantos Antal, Mihályi Balázs, Budapest, 2015.

⁷ Körmendy-Ékes Lajos: *Az ötven éves Mátyásföld*. Mátyásföld: szerzői kiadás, 1938, 11.

⁸ Pozsgay Tivadar: Mátyásföld jubileuma. *Rákos Vidéke* 12 (1913. június 29.), 26. sz., 1–2.

⁹ A dokumentumokat a Kertvárosi Helytörténeti Gyűjtemény bocsájtotta rendelkezésemre digitalizált formában, jelzet nélkül (továbbiakban: „KHGy által nyújtott forrás”)

¹⁰ KHGy által nyújtott forrás

¹¹ KHGy által nyújtott forrás

¹² *Budapesti Czim- és Lakjegyzék* 5 (1888), 77.

¹³ Körmendy-Ékes 1938, 19.

¹⁴ KHGy által nyújtott forrás

¹⁵ Körmendy-Ékes 1938, 17.

¹⁶ Körmendy-Ékes 1938, 22.

¹⁷ Suba János: A mátyásföldi nyaralótulajdonosok egyesülete. In: Holló Szilvia Andrea, Sípós András (szerk.): *Tanulmányok Budapest Múltjából XXX*. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum – Budapest Főváros Levéltára, 2002, 253–272.

¹⁸ Suba 2002, 253–254.

¹⁹ Lantos Antal: *Mátyásföld története*. Budapest: Corvin Művelődési Ház, 2012, 15.

²⁰ Gerevich László: *Budapest története IV – Budapest története a márciusi forradalomtól az őszirózsás forradalomig*. Budapest: Akadémia Kiadó, 1980, 417.

²¹ Körmendy-Ékes 1938, 28.

²² 1889-es utcanevek: Gesztenye sor, Beniczky utca, Hunyadi utca, Batthyány utca, Budapesti utca, Honvéd utca, Dózsa utca, Imre utca, Ilona tér, Szép utca, Huszár utca, Cinkotai utca, Akácfa utca, Teleky utca, Kárpát utca, Vasút utca, Árpád utca, Rózsa utca, Cserhát utca, István utca és Erdő sor

²³ Tóth Orsolya: Mátyásföld utcanevei (1889–2004). *Névtani értesítő* 28 (2006), 105–112.

²⁴ Corvin utca, Hunyadi utca, Mátyás király tér, Szilágyi Mihály utca, Kinizsi Pál utca

²⁵ Beniczky utca, Batthyány utca, Ilona tér, Imre utca, Cinkotai utca

²⁶ Siklóssy László: *Hogyan épület Budapest? – A Fővárosi Közmunkák Tanácsa története: 1870–1930*. Budapest: Állami Könyvterjesztő Vállalat, 1931, 11–12.

²⁷ Siklóssy 1931, 549.

²⁸ 1870. évi X. törvény cikk Duna-folyamnak a főváros mellett szabályozásáról s a forgalom és közlekedés érdekében Buda-Pesten létesítendő egyéb közmunkák költségeinek fedezéséről és e közmunkák végrehajtási közegeiről. 16§

²⁹ *Építésügyi szabályzat Budapest fő- és székváros területére*. Budapest: Fővárosi Közmunkák Tanácsa, 1899, 5.

³⁰ *Építésügyi szabályzat* 1899, 40.

³¹ *Építésügyi szabályzat* 1899, 81.

³² Körmendy-Ékes 1938, 8.

³³ Molnár 2015, 50.

³⁴ Körner Zsuzsa, Nagy Márta: *A városrendezési szabályozások története Magyarországon*. Budapest: TERC, 2004, 92.

³⁵ Körmendy-Ékes 1938, 10.

³⁶ Mátyásföldi Nyaralótulajdonosok Egyesületének szabályzata – a dokumentumot a Kertvárosi Helytörténeti Gyűjtemény bocsájtotta rendelkezésemre digitalizált formában, jelzet nélkül (továbbiakban: MNyE szabályzat)

³⁷ MNyE szabályzat

³⁸ Körmendy-Ékes 1938, 11.

³⁹ Siklóssy 1931, 85.

MÁTYÁSFÖLD – THE FIRST DECADES OF A GARDEN SUBURB

A BRIEF INTRODUCTION TO THE DEVELOPMENT OF THE GARDEN SUBURB FROM AN URBAN PLANNING PERSPECTIVE

When one thinks of Budapest's Garden Suburbs, Andrassy Avenue, Svábhegy or Rózsadomb come to mind first for many. These are the best-known rows of villas in the capital, but even more worthy of note is a lesser-known garden suburb in the greenbelt of the 16th district, the old Mátyásföld.

The neighborhood was established in 1887 on the border of Cinkota, which then was only part of the eastern metropolitan area of Budapest. The circumstances of its creation are written like a legend everywhere, but its founder was really just a good businessperson, not a creature from fables. He understood the changing lifestyle that was characteristic of the era and sought out the business opportunities within this. It was at this time that it became fashionable for those with the means to build a stately second home for themselves in the greenspace outside the city, but still close enough for access to the center. An increasing number of neighborhoods for summer homes and villas appeared on the outskirts of the city, and Mátyásföld was established for this same purpose.

The central question of my research focused on how this garden suburb within the capital's metropolitan area developed, and how it succeeded in becoming integrated into the urban development of Budapest and into the lives of its residents. In addition to its unique geographical and administrative circumstances, the role that the Mátyásföld Summer Home Owners' Association that governed the neighborhood played in its development and in its regulatory system is also studied, as well as how the residents wished to represent themselves and the garden suburb.

Up to this point, no analysis that digs deep into the urban planning and social history of Mátyásföld has been performed. The objective of my research is to fill in this gap, find answers to specific questions and provide a basis for research into other garden suburbs. My goal is that Mátyásföld should not be a forgotten section of the city, since it is just as worthy of being remembered as the other garden suburbs of Budapest.

JUHÁSZ GABRIELLA

MULATÓBÓL SZÍNHÁZ

A SOMOSSY-FÉLE MULATÓ TÖRTÉNETE

Ferdinand Fellner és Hermann Helmer építészeket mindannyian ismerjük, még ha nem is tudatosan. Látogatóként bizonyára már találkoztunk építészeti örökségükkel Közép-Európa színházaiban. Az építészpáros bécsi irodája 1873 és 1919 között működött és ez idő alatt közel ötven színházat terveztek az egykori Osztrák Magyar Monarchia határain belül, sőt, még azon túl is. Az épületek nagy része ma is áll és eredeti funkcióját tölti be, bár néhány esetben kisebb vagy jelentősebb átalakításokat végeztek rajtuk az eltelt több mint száz évben. Éppen ezért Fellner és Helmer színházépítészeti tevékenysége mindenképp figyelemre méltó, és további kutatásra érdemes. Mindez különösen fontos annak fényében, hogy bár munkásságukról több idegen nyelvű kötetet és tanulmányt ismerünk, mégis, magyar nyelven a velük foglalkozó irodalom száma igen kevés.¹ Jelen tanulmány a Somossy-féle mulató, vagy más néven, a Somossy Orfeum építéstörténetének egy részét foglalja össze. Jelen munka az építéstörténet egy szegmensére és az átadást követő első évekre koncentrálna, különös tekintettel az építési engedély kiadásának körülményeire, valamint az 1895-ben elkészült épület ismertetésére a korabeli sajtó és iratanyag segítségével.

Somossy Károly 1890. január 9-én folyamodott először építési engedélyért egy épületegyüttes, nevezetesen egy orfeum és egy szálloda felépítésének tervével a Nagymező utca 17. szám alatt. A benyújtott kérvény huszonöt mellékletet tartalmazott, ezek tartalmát nem ismerjük, minden bizonnyal a felépíteni kívánt épületegyüttes tervei lehettek. Somossy az akkor itt üzemelő átmeneti orfeum helyett a bécsi Ronacher² mintájára új mulatót szeretett volna létrehozni az általa megvásárolt három telken: a korábban bérelt Nagymező utcai ingatlanon, valamint a Mozsár utca 3. és 5. szám alatt.³ A Fővárosi Közmunkák Tanácsa 1890. január 14-én kelt műszaki véleményében a leendő épület elhelyezése ellen nem emelt kifogást, azonban a telekrendezés kérdésében a három önálló ingatlan egyesítését javasolta. Eredeti helyrajzi számaik 3492, 3498 és 3499 voltak, míg a színház ma egysegesen a 29065 helyrajzi számon található.⁴ A Tanács értékelésében már az építkezés kezdetén felmerült, hogy a leendő orfeum színházként kezelendő-e, vagy sem. Ahogy az építéstörténetben majd láthatjuk, kiemelt fontosságú ez a kérdés, hiszen számos későbbi vitás helyzetnek az alapja. Tekintettel azonban arra, hogy sülylesztő és zsinórpaddás a terveken nem szerepelt, nem színházként kezelték, így a biztonsági előírásoknak megfelelőnek találta azokat a Tanács.⁵ Néhány balesetmegelőzési javaslatot tettek azonban, hogy vész esetén még gyorsabban távozhassanak a látogatók. Ez a kijáratokra és a lépcsőházak elrendezésére vonatkozott. Emellett a kazánház és a fűtőberendezés kérdésében is módosítást írtak elő. Az engedélyt a fenti javaslatok figyelembevételével 1890. január 14-én megadták.⁶ Javasolták továbbá, hogy az illetékes tűzoltóparancsnokság tűzvédelmi szempontból értékelje a terveket.⁷ Budapest Főváros Tűzoltóparancsnoksága szakvéleménye 1890. február 4-én készült el: a kijáratok tervét vész esetére megfelelőnek találták, az épület tűzbiztos anyaghasználatára miatt pedig más kifogást nem emeltek. A tanács lépcsőházra vonatkozó javaslatát azonban kiemelkedően fontosnak ítélték meg, ahogyan azt is, hogy a Mozsár utcai kijárat ne csak vészkijáratként, hanem általános kijáratként is használható legyen. Világításra vonatkozó tervek híján elektromos rendszert javasoltak, emellett minden textil és éghető felület impregnálását. A megfelelő szellőzőrendszer kiépítése mellett, a folyosókon további két-két tűzcsap elhelyezését kérték, valamint tűzjelző felszerelését, amely a legközelebbi illetékes tűzoltóságot riasztani tudta.⁸ A fenti véleményezéssel és az engedély kiadásával Török János királyi tanácsos, rendőrségi főkapitány is egyetértését fejezte ki.⁹

Az Orfeum építése nem volt problémáktól és konfliktusoktól mentes. Bár a tervek minimális módosításokkal gyorsan átfutottak az illetékes hatóságokon, mégis elhúzódó ügy keletkezett egy,

a leendő mulató kapcsán beérkező panasz miatt, amelyben különös hangsúlyt kapott a Tanács korábbi döntése, nevezetesen az, hogy a hely színházként definiálható-e. Eisler Ferencz, a Nagymező utca egyik szomszédos házának tulajdonosa a Mátyus Arisztid ügyvédi irodán keresztül támadta meg Somossy Károly beruházását. Eisler Ferencz a személy- és vagyonbiztonság, valamint a magántulajdon sérthetlenségének elvére támaszkodva ellenezte a mulató építését. A szomszédos ház tulajdonosaként panaszai bizonyos szempontból megalapozottnak tekinthetők, hiszen semmilyen tűzvédelmi előírás és megelőző intézkedés sem tud feltétlenül kivédeni egy esetleges emberi mulasztást. Így fő indokként emelte ki a folyamatos tűzveszélyt és az éjjeli hangzavart, de leszögezte, hogy nem a mulató megépítésének tervében lát problémát, hanem a szerencsétlenül megválasztott telek kérdésében. Eisler levelében az átmeneti orfeumra is utal, ami állandó tűzfészekként veszélyeztette az itt lakókat, de szavukat ideiglenessége okán nem emelték fel ellene. Felmerül a kérdés, hogy – tekintve, hogy az előző mulató is évekig állt – az ideiglenes épület ellen miért nem emelt kifogást az itt lakók közössége, ezzel is megsürgette lebontását? Miért, egy valószínűleg precízebben megtervezett és az időközben fejlődött technológiának köszönhetően vélhetően stabilabb és biztonságosabb orfeum okozza a bizonytalanságot? Ehhez jó lenne ismerni az előző épület alaprajzát is, hiszen Eisler épp a bérházak közé beékeltszínházszerű épület megoldásától tartott, szerinte ugyanis szabadon álló épületként kellene kivitelezni a mulatót. Mindenképp további kutatásra érdemes, hogy az előző épület mennyiben felelt meg ennek az elvárásnak. Ennél a pontnál fontos vissza-utalni a tűzoltóféparancsnok véleményére is, amely szerint az égheterlen anyagok és az impregnált felületek csökkentik a tűzveszélyt. Ezt maga Eisler is elismerte, mégis, szerinte a dohányzás és az ebből adódó esetleges balesetek – tehát az emberi mulasztás – kivédhetetlenek. A gépházból felszálló korom és füst pedig közvetlenül is fenyegetné a szomszédos ingatlanokat, ahogyan folyamatos lenne a zaj is. A petíciót – bátran nevezhetjük így a folyamodványt – több szomszédos telek tulajdonosa is aláírta: Eisler Ferencz, Nagymező utca 19; özv. Rinder Mátyásné, Mozsár utca 3; Schefer Terézia, Mozsár utca 7; Haggenmacher Henrik, Andrássy út 32-44; Stetina József, Gyár utca 22; Gutlohn Manó, Gyár utca 20; Kohn Ádám, Mozsár utca 9. További kutatásra ösztönöz a Mozsár utca 3-as szám alatt álló telektulajdonos személye, hiszen Somossy az építési engedélyért már a Nagymező utca 17. és a Mozsár utca 3., 5. számú telkekre vonatkozóan folyamodik, vagyis a tulajdonosváltás körülményei is érdekesek lehetnek.¹⁰ A beadvány február 23-án kelt, vagyis egy hónappal Somossy Károly kérvényének benyújtását követően.

A Fővárosi Közmunkák Tanácsa válaszában kijelentette, hogy bár konkrét rendelkezés nincs arra vonatkozóan, hogy ilyen esetben kötelező meghallgatást tartani, mégis úgy tartják méltányosnak és igazságosnak a kialakult helyzetet, ha az illetékesek felszólalhatnak a megfelelő fórumon ebben az ügyben. Mindez az 1890. március 6-i ülésen hangzott el.¹¹ Nem maradt fenn a következő időszakból irat, így nem ismerjük a következő hónapok pontos eseményeit. A meghallgatási felhívás ugyanebben az évben, június 18-án kelt, a Lipót utcai Városházára hívva az ügyben érintetteket.¹²

Az ülés megtartását a meghallgatásról készült jegyzőkönyv igazolja. Az illetékes bizottsági tagok előtt megjelent Somossy Károly és jogi képviselője. Eisler Ferencz és társai ezzel szemben személyesen nem vettek részt az eseményen, jogi képviselőjük kapta ezt a megbízást. Somossy képviselője a csendháborítás vádját egyszerű érveléssel hárította: az átmeneti orfeum nyitott kerti kialakítása révén valóban hangosabbnak bizonyulhatott, azonban a környező házak egyike sem vált elhagyottá emiatt: ha az új mulató felépül, a zárt terek még inkább elősegítik majd az innen kiszűrődő zaj mérséklését. A tűzvédelmi szempontok mellett folyamodványban szó esett a külföldi tőkéről is. Elismerte, hogy bár az építések osztrákok, a kivitelezés kizárólag hazai iparosokkal együttműködve zajlik majd az elképzelés szerint, a technika nyújtotta legfejlettebb eszközöknek használatával és beépítésével. Az Orfeum színházi mivoltának kérdése természetesen ezen a meghallgatáson is előkerült, különös tekintettel a tűzveszélyre vonatkoztatva. A meghallgatást követően javaslatokat fogalmaztak meg az épület felépítése kapcsán felmerült esetleges problémák kiküszöbölésére.¹³

A hivatalos döntés figyelembe vette a bizottság javaslatát, és a következő határozatot hozták: a mulató nem színház, így a szabadon álló telekre építés feltétele nem volt figyelembe vehető. Azonban a zaj mérséklése miatt határfal emelésére kötelezték a tulajdonost, emellett a tanács ekkor rögzítette a belső tér, a leendő közönségforgalmi terület egyik sarkalatos módosítását is: a lépcsők elrendezését. A földszintről két lépcsőkar kell, hogy vezessen a félemeletre, ahonnan egy további kar megy az emeletre. Ez épp ellentéte annak, amit Fellner és Helmer terveiken vázolt. A Tanács részletterveket kért továbbá a fűtés, a világítás és a vízvezeték kialakítására vonatkozóan, emellett a telekrendezést is előírta. Rendelkeztek ezen felül a Mozsár utcai homlokzat díszítéséről is: bizonyos kiszögellései az utca keskenysége miatt nem épülhettek meg.¹⁴

Eisler Ferenc és társai természetesen fellebbeztek a döntés ellen, bár a meghozott módosítási intézkedéseket már nehezen támadhatták. Az utolsó szalmaszála kapaszkodtak: a színházként való meghatározás kérdésébe. Úgy látták, hogy itt több produkciót is viszonylag nagyobb közönség látogathat estéről estére, ezért tiltakoztak az ellen, hogy pusztán a zsinórpádás hiánya indokolná a nem színházként történő meghatározást. Összehasonlításképpen pedig kijelentették, hogy bár a cirkusz sem színház, mégis hasonló kritériumok vonatkoznak arra is. Jogosnak tekinthető a felvetés, azonban az indoklás ugyanazon szempontokra vezethető vissza, amellyel kapcsolatban már döntést hozott a Tanács, amely emellett javaslatot tett már a szükséges módosításokra is, az építési engedély kiadását pedig ezeknek a módosításoknak a betartásához kötötte.¹⁵

A Tanács elvárásait 1890. november 20-ig teljesítették az építetők és az építésszek. Ekkor végre kiadták az építési engedélyt, Eislerék fellebbezését tehát elutasították.¹⁶ Az ügy azonban ezzel korántsem ért véget. Az iratokból kiderül, hogy a szomszédos háztulajdonosok igen elszántak voltak, hogy az építkezést meghiúsíthassák. Ismét fellebbeztek a Tanács felé,¹⁷ bár a levelezésből kiderül, hogy a hatóság egyértelműen elzárkózik a további folyamodványoktól, hiszen két fokon is biztosította a felszólalás jogát, és az építési engedélyt az itt tárgyalt feltételek betartása mellett adták ki.¹⁸

Eislerék ezért más taktikát alkalmaztak: egy szinttel feljebb vitték az ügyet, és levelüket a Mátyus Arisztid-féle ügyvédi irodán keresztül a Magyar Királyi Belügyminisztériumhoz intézték. Röviden és elég sarkosan vázolták a korábbi eseményeket, lényegében az építési engedély kiadását és a fellebbezés elutasítását emelték ki.¹⁹ A minisztérium a kérvényre reagálva bekérte a vonatkozó iratokat, valamint az építési terveket.²⁰ Az eredményt egy hivatalos másolatról ismerhetjük meg, ez igazolja, hogy a fellebbezést a Belügyminisztérium is visszautasította, nem talált törvénybe ütközőt az építkezés – már a szükséges módosításokat is tartalmazó – terveinek vizsgálatakor.²¹

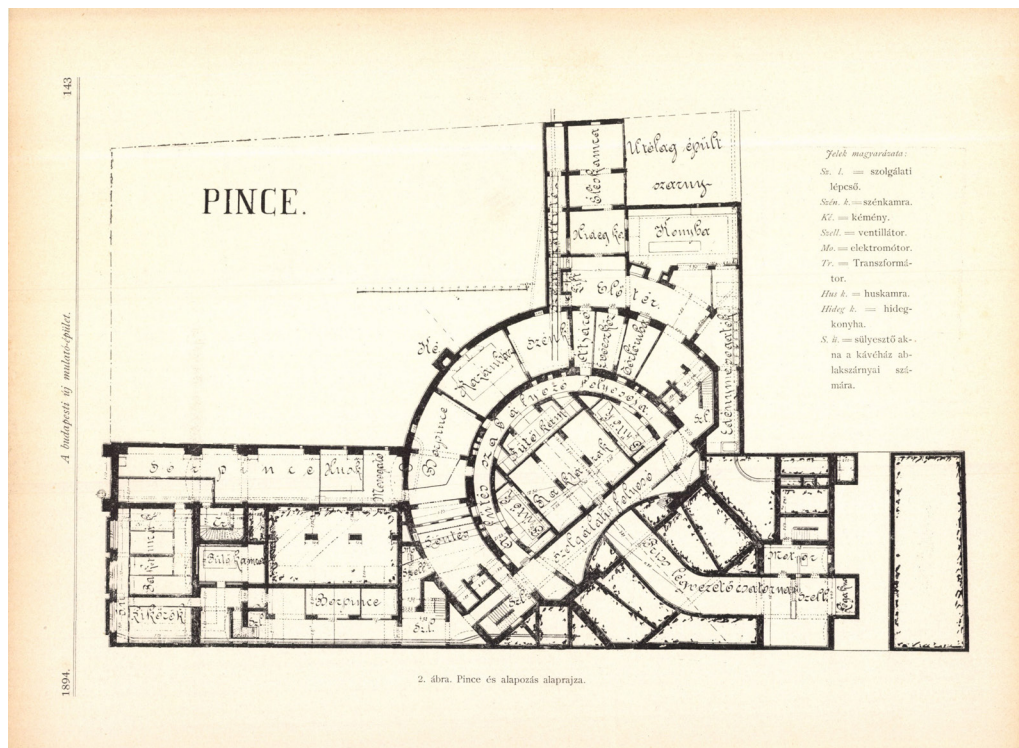
A Somossy Károly által benyújtott módosított terveken a szélesebb Mozsár utcai kijáratok, az új helyen álló gép- és kazánház, valamint a lépcsőkiosztás módosítása szerepelt.²² Huszonkét tervlapon és kétoldali műleíráson keresztül ismerteti ezeket. A tervek sajnos nem találhatók az iratok között, azonban Ferdinand Fellner és Hermann Helmer aláírásával fennmaradt egy eredeti német, és egy lefordított magyar nyelvű másolat a végrehajtott műszaki módosításokról.²³ Ebből tételesen kiderül, hogy milyen változtatások történtek az eredeti tervekhez képest. Az építkezés végül 1892-ben kezdődött el. Ezt igazolja egy 1892-ben benyújtott kérvény Somossy Károlytól, aki a kiadott építési engedély meghosszabbítását kérte, arra hivatkozva, hogy „*az építkezés folyamatba tétele most lesz végképp eldöntve*”.²⁴ **(1. kép)**

A Somossy-féle mulató 1894 márciusában nyitotta meg kapuit a nagyközönség előtt. Ebből az alkalomból részletes építészeti leírás jelent meg róla A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönyében.²⁵ Az írás Komor Marcell munkája, aki maga is neves magyar építész volt, Jakab Dezsővel, társával számos századfordulós épület kötődik a nevükhöz. A tanulmány bevezetése híven tükrözi, hogy a magyar építésszek – talán kijelenthetjük, hogy jogosan – hogyan viszonyultak a külföldi tervezőkhöz, pontosabban azok hazai megbízásaihoz: „*Azok az állapotok, melyek színházépítészetünk terén uralkodnak, éppenséggel nem mondhatók valami öröndetesnek. Városaink, vagy magánvállalataink színháztervek beszerzése végett kelletténél gyakrabban fordulnak általános ismert külföldi építésszekhez. Ez azonban nem is csoda, mert ezeknek a színházakra vonatkozó tervproblémák meg-*



1. kép: A Somossy-féle mulató főhomlokzata (Komor 1894, 141.)

oldására gyakran kínálkozván alkalmuk, e szakmában oly jártasságot értek el, hogy irányukban meg nem tagadhatjuk a föltétlen elismerést. Azonban a hazai építészekbe vetett bizalom se hullana terméketlen talajba; ha őket sűrűbben keresnék meg ily nemű feladatok megoldásával, bizonynyal rövid idő múltán akárhány elsőrangú építőművészünk annyira beletanúlna a speciális színház-terveknek olcsó és célszerű elkészítésébe, hogy ilyenekért nem volna többé szükség a szomszédhoz kopogtatni. A művészi kiképzést e kérdésnél nem is emlitem, mert ebben a tekintetben állunk azon a színvonalon, hogy hazai építészetünk bátran sorompóba léphet a külfölddel. A hiányzó gyakorlat miatt a praktikus

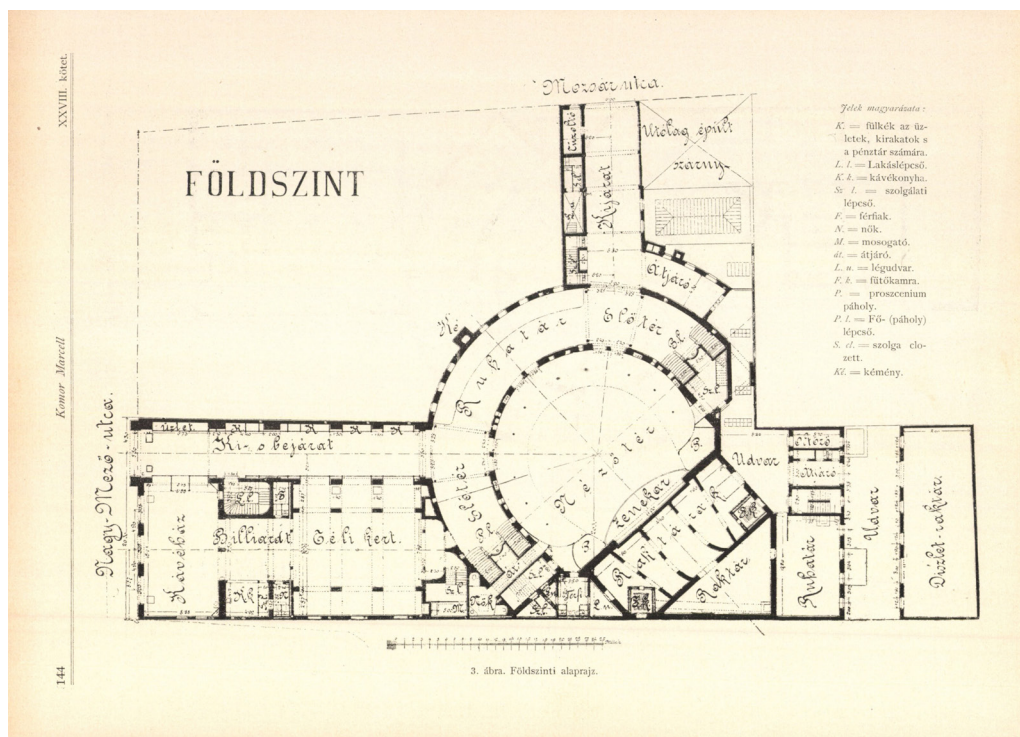


2. kép: A pince alaprajza (Komor 1894, 143.)

fogások csak úgy ismerhetők meg, ha a mintaszerű színházépítkezéseket éber figyelemmel kísérik és az így szerzett tanulságokat adandó alkalommal értékesítjük.²⁶

Komor Marcell a tervezőpáros személyét nem kritizálta, sőt, elismeri teljesítményüket, a cikk végén pedig köszönetét fejezte ki, hogy a tervezők az Orfeum terveit rendelkezésére bocsátották. Mivel a kutatás jelenleg csak az eredeti villamossági terveket ismeri, így az itt közölt ábrák rendkívül fontos képi forrásként kezelendők, hiszen a tervezők eredeti elképzeléseit láthatjuk, magyar nyelvű magyarázatokkal. Ezek alapján egyértelműen leolvashatók az egyes területek egykori funkciói. A pincében a Mozsár utcai oldalon egy konyha és a hozzá tartozó éléskamra épült. A Nagymező utca felőli szárny alá kerültek a boros- és söröspincék.²⁷ (2. kép)

A földszinti alaprajzon jól látható, hogy a Mozsár utcai szárny nem kapott különösebb hangsúlyt, csupán a közönség kényelmesebb közlekedését szolgálja. Az utca felől egy tűzoltószoza állt rendelkezésre. A folyosóról lehetett eljutni a szolgálati helyiségekhez. Ezt egy átjáró teszi lehetővé, amely az udvarra, valamint a hátsó raktárakhoz vezet. Látható, hogy több ruha- és díszletraktár is felépült a színpad mögött, ezeket a belső udvarok választják el egymástól. A Nagymező utca felőli bejárat sokkal kifinomultabb és elegánsabb megoldásokat mutat. A bejárat hosszú előcsarnokba vezet, ahol üzletek sorakoztak. Jobbra a kávéházba, a biliárdszalonba és a télikertbe lehetett betérni, de a folyosóról indult a lépcsőház az emeleti bérletkiosztókhoz is. A Mozsár utca és a Nagymező utca felől érkező két ki- és bejárat a patkó alakú nézőteret körülvevő összekötő folyosóra vezetett, funkcióját tekintve itt álltak – és állnak ma is – a ruhatárak. A színpad és a nézőtér 45 fokos szöget zár be a folyosókkal, így jól kapcsolódik a két épületszárnyhoz. Az alaprajz a módosított lépcsőkarokat is ábrázolja: a földszintről kétkarú, a félemeletről egykarú lépcső vezet tovább. (3. kép) A félemeleti páholyokhoz a lépcsők tetején álló bejáraton át lehet bejutni, ahonnan egy keskeny folyosón át lehetett továbbhaladni a megfelelő páholyokhoz. A félemelet központjában különso-



3. kép: A földszint alaprajza (Komor 1894, 144.)

bák álltak. A Nagymező utcai homlokzaton két bérlakás alaprajza körvonalazódik, a helyiségek a magyarázat szerint 1-es és 2-es számmal jelzik, hogy melyik bérlakáshoz tartoztak, és ugyanez ismétlődik az első emeleten 3-as és 4-es számmal. A szakirodalomból nem derül ki egyértelműen, de a tervek nem hagynak kétséget: az Orfeumban két télikertet alakítottak ki a tervezők: egyet a földszinten, a kávéház mellett; és egyet az első emeleten, a karzatszékeket körülvevő folyosón. A nézőtérre innen szabad volt a bejárás, nem választották el falazattal és ajtókkal egymástól a két teret, csupán oszlopok tagolták a széksorok mögötti keskeny zónát, így az előadást minden bizonnyal a télikertből is zavartalanul lehetett hallgatni. A színpad mögött további raktárak és öltözők álltak. Az alaprajzi elemeket néhány fennmaradt grafika is kiegészíti. Ezek Komor Marcell tanulmánya mellett a *Der Architekt*-ben is megjelentek, a főhomlokzaton és a legfőbb tereket mutatták be az olvasónak: a Nagymező utcai előcsarnokot, a földszinti télikertet, a nézőtér keresztmetszetét és a színház keresztmetszeti ábráját.²⁸ (4–5. kép)

E képi források mellett Komor Marcell bemutatása és szakmai magyarázata is számos információval szolgál: a közel 45 fokos szöget bezáró színpadi elhelyezés az esztétikum mellett praktikus megoldással is szolgált: a közönség könnyebben, egyenletesen és gyorsan tudott távozni az előadások végén. A terek elosztása továbbá olyan légudvarokat eredményezett, amelyek elősegítették az épület egészének szellőzését.²⁹

A Nagymező utcai homlokzat nem hétköznapi megoldásáról is szólt Komor: több későbbi írásban is olvasható, hogy a tervek szerint később bővíteni szeretne volna Somossy az ingatlant. Erre azonban megerősítő, hivatalos forrás a kutatás jelenlegi állása szerint nem áll rendelkezésre. Bár erősíti a feltételezést, ha a Fellner és Helmer iroda eddig elkészült munkáit áttekintjük, nem találunk még egy asszimmetrikus homlokzatú épületet – bár fontos megjegyezni, hogy zárt sorban álló színház sem volt jellemző munkásságukban. Komor Marcell is hasonló véleményen volt, emellett informá-



4. kép: A Nagymező utcai bejárat (Komor 1894, 148.)

ciót adott közre a kirakatokat körülvevő falazat minőségéről is, ami tovább erősíti a bővíthetőség feltételezését. „Mielőtt az épület részletes leírásához fognék, nem mulaszthatom el azt a sejtelmemet kifejezni, hogy a bérház, színház, gazdasági és raktáépület-csoportok komplexusa jelen állapotában aligha teljes; a tervezők bizonyára tekintettel voltak arra az eshetőségre is, hogy a saroktelket majdan bevonják az épületrcsoport keretébe; legalább erre vallanak a külső kiképzés alárendeltsége és folytatásra váró jellege, az egyéb szempontokból is üdvös kirakati fülkék mögötti vékony és könnyen áttörhető falazat, valamint az egész alaprajzi diszpozíció.”³⁰

Az átadott épületről, az eredeti állapotokról sajnos kevés archív fénykép maradt fenn, így különösen fontos a belső terekre vonatkozó Komor-féle leírás. Eszerint a kávézó és a télikert között elegáns tolóajtó állt, és a bársonytapéta, bársonybútor és selyemdrapéria gazdagságról tanúskodik. A tereket – amennyire a struktúra lehetővé tette – tükrök segítségével optikailag növelték. A télikert – nevét néhány, a helyiségben elhelyezett pálmafa indokolja – falmezőit a párizsi éjszakai életből vett zsánerképek, valamint humoros állatjeleneteket ábrázoló festett medalionok díszítették.³¹ Ezekben a terekben a zöld szín dominált. A közönségforgalmi területek lépcsői karszt márványból, a lépcső-

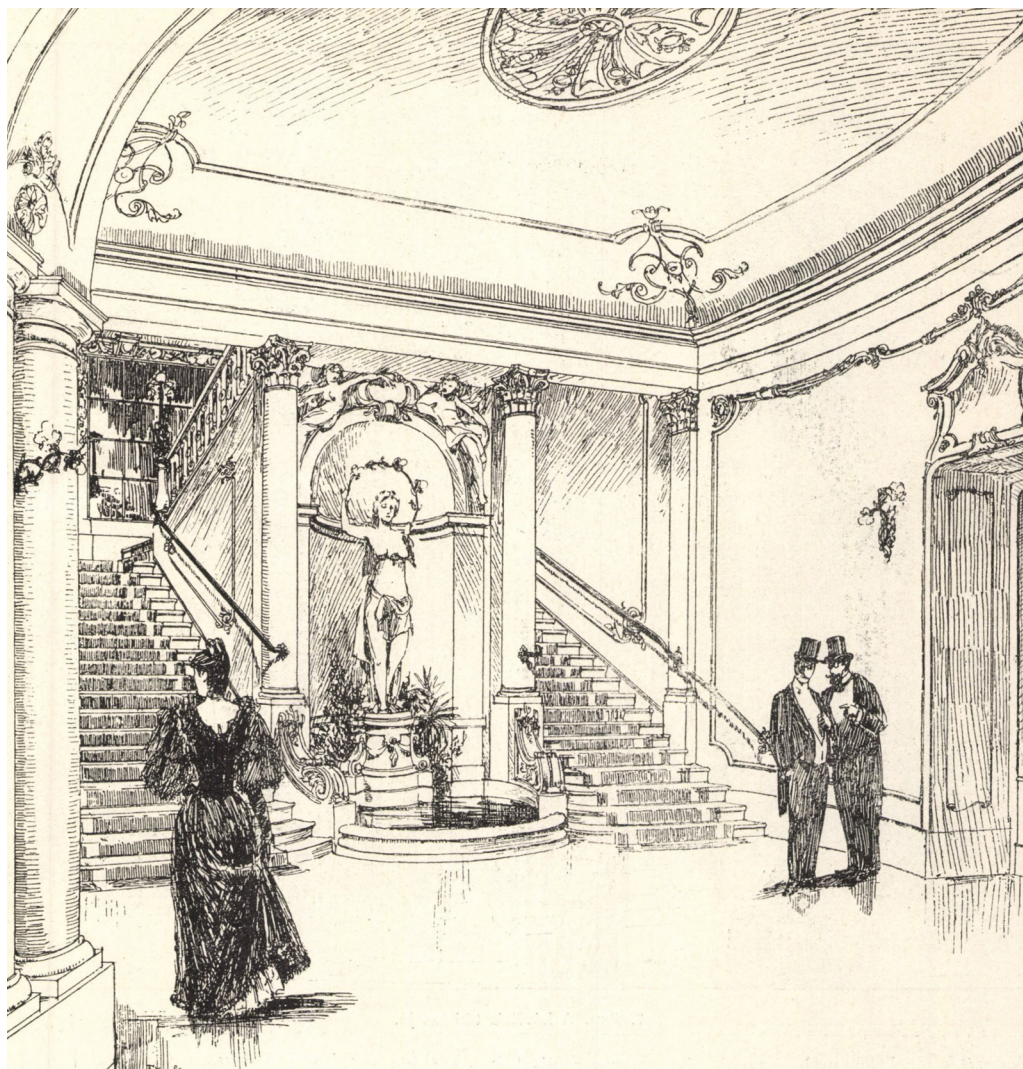


5. kép: A földszinti télikert (Komor 1894, 149.)

karok balusztrádjai műmárvány felületekkel készültek. A lépcsők korábban említett, esztétikailag kifogásolható kialakítására a szerző is megjegyzést tett: gyakorlati és biztonsági szempontból, mivel a félemeleten nagyobb közönség mozog, mint az emeleten, így kedvezőbb a kialakítás. Az esztétikai problémát Fellner és Helmer úgy oldotta meg, hogy a két lépcső között álló fal elé egy fülkét, és benne egy nőalakot ábrázoló bronzszobrot helyezett.³² **(6. kép)**

A patkó alakú földszinti nézőtérén összesen száz nagyobb asztal kapott helyet, így annak befogadóképessége megközelítőleg 1000 fő volt. A ma ismert színházi kialakítás későbbi, az első világháborút követően, Ben Blumenthal átalakításai révén jött létre.³³ A földszinti nézőtér ekkor még sík padlózattal rendelkezett, egészen a süllyesztett zenekari árokig és a proscéniumig tartott, amely elválasztotta a közönséget a színpadtól. A karzati télikert vörösben pompázott egykor. A nézőtér mennyezete mitológiai jelenetet ábrázolt, a freskó keretei egybeolvadtak az architektúrával, finom átmenetet kialakítva a kettő között. A helyiségek fűtése kisnyomású gőzzel történt, a korábban említett légaknák pedig jó szellőzést biztosítottak. A világítás az egész épületben árammal történt, így korszerű középületnek számított ekkor.

„A világítás. A helyiségeket körülbelül kétezer elektromos izzólámpással világítják meg. A nézőtér mennyezetén 116 izzólámpásos csillár függ; a páholy korlátját pedig köröskörül ámpolna alakot feltűn-



6. kép: A földszinti előcsarnok a nőalakot ábrázoló bronzszoborral (Komor 1894, 150.)

tető világító testek díszítik. Az összes izzólámpásokat a stílusnak megfelelően a régi olajlámpások és az otthonias gyertyák mezébe öltöztették. Az épület nagymező-utcai homlokzatát és bejáratát kilenc ívlámpás világítja meg. A világítás a színpadon elhelyezett modulátor segítségével szabályozható; a színpad hatásos világítása céljából különböző színű világítótestekről és reflektorokról is gondoskodtak. Az épületnek és berendezésének mintaszerűségét többek közt annak is tudhatjuk be, hogy a tervezők által épített hasonló berendezésű bécsi Ronacher-féle mulatóhely és a berlini Unter den Linden színház-épület építéskor tapasztaltakat itt teljesen kifejezésre juttatták. Némi elégtételünkre szolgál, hogy a külföldi építészek terveit legnagyobbbrészt magyar vállalkozók valósították meg; csupán a művészi munkálatokat, mint a festést, a szobrokat és a stukkót készítették bécsi művészek.”³⁴ A költségek megközelítő becslések szerint 800.000 forint körül lehettek.

Végül néhány szó a külső homlokzatról. A Nagymező utcai homlokzat több díszítést kapott, a Mozsár utcai rész inkább a bérházak sorába illeszkedett. A főbejárat aszimmetrikus elrendezéséről

korábban már szó esett. Bár a Nagymező utcai homlokzaton sem érvényesül különösebben ünnepélyes architektúra, mégis, környezetéhez viszonyítva elegáns megoldásokat mutat, így ha nem is teljes sikerrel, de túllép a bérház jellegén, köszönhetően a tágas bejárat architektúrájának, és az alkalmazott figurális és festett díszítésnek.

Amint az a fenti sorokban látható, igényes mulató készült el Budapesten 1894-ben, ahol szívesen fordult meg a budapesti közönség, és a kezdeti aggodalmak ellenére kiállta a tűzbiztonság próbáját is. Az épület története Somossy tulajdonjogának átadása után vált igazán regényessé, mivel az orfeum fenntartása olyan költségeket igényelt, amelyet Somossy nem tudott néhány évnél tovább fenntartani. Éppen ezért további, részletes kutatásra érdemes, hogy hogyan is alakult az épület sorsa napjainkig. Egyike azon budapesti színházaknak, amely szerencsésen átvészelte az első és második világháború okozta károkat, folyamatos tulajdonos- és funkcióváltásai azonban mégsem kedveztek az eredeti homlokzatoknak és belső tereknek, amihez ráadásul a színház fejlődésével járó – természetesen szükséges – technikai fejlődés is hozzájárult. Ezeknek a változásoknak a lehetőségekhez mért tisztázása a további kutatás feladata a rendelkezésre álló, és még felderítésre váró – szerencsés esetben elsődleges – források alapján, az épülettel foglalkozó folyóiratok, illetve szakirodalom segítségével és a nemzetközi példák figyelembevételével.

JEGYZETEK

¹ Fellner-Merényi-Rudnyánszky: *Ferdinand Fellner – Egy színházépítő Magyarországon* 2004-ben megjelent, többször hivatkozott kötete a Fellner és Helmer által épített magyar színházairól szól röviden, emellett kisebb cikkek, tanulmányok, vagy építészeti témájú könyvek fejezetrészei foglalkoznak az építészpáros munkásságával magyar nyelven. Egy színházhoz azonban szerencsére szép számmal állnak rendelkezésre források egy részletesebb monográfia elkészítéséhez. Készülő disszertációm éppen ezért az építészpáros magyarországi színházépítészeti tevékenységének feldolgozását tűzte ki célul, a színházak építéstörténetének minél részletesebb feldolgozásával.

² Az 1871–1872 között, eredetileg Városi Színház néven épült intézmény idősebb Ferdinand Fellner és ifjabb Ferdinand Fellner egyik közös munkája, ám sajnos ez 1884-ben leégett. Újraépítését az időközben megalakult Fellner és Helmer iroda végezte, 1886-ban. Funkcióját és belső elrendezését tekintve ekkor már nem színházként, inkább koncertteremként szolgált, ahol a nézőtérén székek és asztalok álltak. Az 1900-as évek elején több átépítést is végzett rajta az építészpáros, így érve el a varieté-jelleget, amely Somossy számára előképként szolgált. A második világháborút követően alakult ismét színházzá. Dienes, M. Gerhard: *Fellner & Helmer: Die Architekten der Illusion: Theaterbau und Bühnenbild in Europa : anlässlich des Jubiläums „100 Jahre Grazer Oper“*. Graz: Stadtmuseum Graz, 1999, 200.

³ Budapest Főváros Levéltára IV.1407.b III/1890; 834/890 III irat, Somossy Károly kérvénye.

⁴ Theatre Architecture, TACE: <http://www.theatre-architecture.eu/hu/db/?theatreId=194> (elérés ideje: 2018. március 1.)

⁵ A színházakra vonatkozóan szigorú tűzbiztonsági előírások voltak érvényben, különösen a Ringteather 1881-ben bekövetkezett sajnálatos katasztrófája után, ezért volt fontos kérdés az orfeum minőségének eldöntése. A bizottság azonban az 1890. január 26-i ülésén kijelentette, hogy az épület nem színház, tehát ezek az előírások nem vonatkoztathatók rá. BFL IV.1407.b III/1890; 834/890 III, előadói ív.

⁶ BFL IV.1407.b III/1890; 834/890

⁷ BFL IV.1407.b III/1890; 834/890

⁸ BFL IV.1407.b III/1890; 156/1890

⁹ BFL IV.1407.b III/1890; 5070/890; 1603/1890

¹⁰ BFL IV.1407.b III/1890; 7723/1890

¹¹ BFL IV.1407.b III/1890; 690/700/1890

¹² BFL IV.1407.b III/1890; 9593/890

¹³ BFL IV.1407.b III/1890. 27781/890

¹⁴ BFL IV.1407.b III/1890, 34699/890

¹⁵ BFL IV.1407.b III/1890, 43032/890

¹⁶ BFL IV.1407.b III/1890, 5036/1890

¹⁷ BFL IV.1407.b III/1890, 52064/890,

¹⁸ BFL IV.1407.b III/1890, 623/1891

¹⁹ BFL IV.1407.b III/1890, 3692/891

²⁰ BFL IV.1407.b III/1890, 2960/1891

²¹ BFL IV.1407.b III/1890, 62563/891

²² BFL IV.1407.b III/1890, 21884/891

²³ BFL IV.1407.b III/1890, 21884/891

²⁴ BFL IV. 1407.b III/1890; 37312/892

²⁵ Komor Marcell: A budapesti új mulató-épület. *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye* 28 (1894), 5. sz., 141–152.

²⁶ Komor 1894, 141.

²⁷ Komor 1894, 142.

²⁸ Das Somossy-Orpheum in Budapest: Von den Architekten Bauräthen Fellner und Helmer. *Der Architekt* 1 (1895), 27. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=arc&datum=1895&page=35&size=45> (elérés ideje: 2018. március 1.)

²⁹ Komor 1894, 142.

³⁰ Komor 1894, 142.

³¹ Komor 1894, 147.

³² Komor 1894, 147.

³³ Komor 1894, 150.

³⁴ Komor 1894, 152.

FROM A NIGHTCLUB TO A THEATER

THE HISTORY OF SOMOSSY HALL

The construction history of Somossy Hall – the present day Budapest Operetta Theater – contains exciting details and unique architectural solutions of the building as originally completed. Károly Somossy made it possible to erect this building in 1890 through the purchase and combination of three lots on the corner of Nagymező and Mozsár streets, overcoming numerous problems. He commissioned the Viennese architectural office of Fellner and Helmer to prepare the designs. This pair of architects had to configure the façades and ground plan of the building to be constructed while taking into account peculiar conditions. These demanded an architectural approach that differed from tradition due to the three combined lots needing to adapt to the row of apartment houses and face two streets. The present study examines the original arrangement and function of the building based on the available sources. In addition, it provides an insight into the circumstances for the issuance of the building permit, with particular attention to trouble stemming from a claim by neighboring building owners who were trying to block the construction of the nightclub.

ENYEDI ANNA REGINA

„MOST MÁR ÁLL A MÚZSA-HAJLÉK!”

A NAGYKÁROLYI VÁROSI SZÍNHÁZ FELÉPÍTÉSÉNEK TÖRTÉNETE

Nagykároly urbanizációjának mérföldkövét érte el, amikor 1907-ben, annyi késlekedés és tétovázás után végre felépíttette állandó színházát. A város egyik legrégebbi és kétségtelenül egyik legreprezentatívabb utcáján, ahol a Vármegyeháza, a Piarista Gimnázium, a Magyar Király vendéglő, a városi Gőz- és Kádfürdő, a Posta- és Távírdahivatal ekkor már jó ideje működött, méltó helyen valósult meg Kopeczek György tervei alapján a szecessziós Városi Színház.

Az Alföld szélén elterülő kisvárost megyeközponti rangja ellenére szemmel láthatóan visszahúzta vidéki jellege, mely elsősorban polgárai mentalitásában mutatkozott meg. Az évekig húzódo sajtóvitákból átfogó képet alkothatunk a korabeli lakosok igényeiről, elvárásairól és a fejlődéshez való hozzáállásáról. A település haladó szellemiségű polgármestere, Debreczeni István kortársaihoz hasonlóan, minden nehézség ellenére töretlenül munkálkodott a város modernizálásán: az ő hatékony közbenjárásával épülhetett meg a város azóta is működő, egyetlen színháza. Jelen tanulmány a szecessziós nagykárolyi színház megépülésének körülményeit és történetét ismerteti.

Nagykároly XIX–XX. századi történetére, egészen pontosan pedig a városi építkezésekre vonatkozó levéltári források rendkívül hiányosan maradtak fenn két ország, több megye és számos város intézményeiben. Nem számolhatunk építési tervanyaggal, sem az ezekhez kapcsolódó kiviteli dokumentációval, a polgári épületek történetére vonatkozó szakirodalom pedig egyaránt minőségbeli és mennyiségbeli hiányt mutat, de legfőképpen meghaladott. A századforduló helyi építészetre vonatkozóan, az elsődleges források híján az egyéb dokumentumok, így például a korabeli sajtó forrásértéke megnő. Az ingatlanok tulajdonos-váltásairól további hasznos adatokkal a korszak telekkönyvi bejegyzései szolgálnak, az egyes épületek eredeti homlokzatairól pedig a legkorábbi fennmaradt képes levelezőlapok tanúskodnak.

Nagykároly az Alföld tipikus települései közé tartozik, a tájegység részét képezi nem csak geográfiai–etnográfiai vonatkozásban, de településtörténeti szempontból is.¹ A századelőn lassan beinduló urbanizációs folyamat az 1910-es év körüli időszakban jóval érezhetőbbé vált.

Egy fejlődő alföldi kisváros: Nagykároly a századfordulón

1908-ban Ujfalussy Amadil² szemléletes leírással kezdte Nagykároly bemutatását a Borovszky-féle monográfia-sorozatban: „Szatmár vármegyének nem legnagyobb városa ugyan, de székhelye: Nagykároly. Gömbakécsos, néhol még kissé falusias jellegű utcáival, barátságos benyomást és otthonos érzést támaszt; rideg bérkaszárnnyák nincsenek benne, csak itt-ott látunk egy-egy emeletes köz- vagy magánépületet. Házai túlnyomóan földszintesek, árnyékos nagy udvarokkal és még nagyobb kertekkel s úgy szét vannak szórva, hogy toronyból nézve, az egész város kertnek látszik.”³

Böloni György így emlékszik vissza Ady Endre ifjúkorának Nagykárolyára: „Sokszor láttam télen hóval borítva, nyáron porban úszva az alföldi várost, Nagykárolyt. Várost? Annyira város, amennyire az a tette házainak sokasága és Erdély közelsége. Széles utcák, földszintes házak, sváb boltosok, hígború kocsmák, nagy kertek, nyáron jó illatú bodzák, akácok és orgonavirágok. Alvó vidék, magyar város a porban. Van benne iromba emeletes ház is, a vármegyeháza [...]”⁴

A tudatos városi társadalom a helyi sajtó szabad rovataiban hallatta hangját, így a vizsgált korszakból számtalan véleményt olvashatunk a város fejlődéséről (vagy épp annak hiányáról), az éppen zajló városrendezési munkálatokról, az építési ügyekről. Az 1896-tól 1918-ig terjedő időszakban, tehát épp e nagyszabású városfejlesztési periódusban Debreczeni István (1852–1927) volt a város tevékeny polgármestere.⁵ A haladó szellemiségű városvezető huszonkét éven át munkálkodott városa

modernizálásán, az infrastruktúra korszerűsítésén, a városi intézmények és díszes épületeik gyarapításán. Számtalanszor utazott fel Budapestre a város képviselőjében, és gyakran tért vissza fővárosi építészekkel, hogy velük közösen formálhassa városa modernebb arcát.

Nagykároly szecessziós épületeire általánosan jellemzőek a korszak és a térség hasonló, vidéki városai-ban megfigyelhető tendenciák: a szecesszió alapvetően a historizmustól örökölt előképeket színesítette, alakította saját, modern ízlésére, s ez gyakran csak a díszítőmotívumokban jelentkezett. A modernizáció a nagykarolyi épületek esetében sem járt alapvető szerkezeti és strukturális átalakulással, inkább csak a korabeli felfogás szerinti „modernség” divatos szimbólumainak átvételével.⁶

„... a színikör megépítésének kérdése elhalaszthatatlan”⁷

A nyári előadások megrendezésére alkalmas, udvari színpadok és bérelt báltermek helyett már a XIX. században kialakult az igény egy állandó színház létesítésére, ennek megvalósulása azonban 1907-ig váratott magára. A város 1907 előtt nem rendelkezett nivósabb színi előadások megtartására alkalmas és megfelelő felszereltségű helyiséggel, mely az értelmiségi réteg számára igen nagy hiányossággként mutatkozott meg. Az állandó „színikör” létesítésének ügyével gyakran foglalkoztak a helyi lapok a századfordulón. 1904-ben így írtak erről: *„Tisztában kell lennünk azzal, hogy a színikör megépítésének kérdése elhalaszthatatlan, városunk jól felfogott érdekében sürgős és ha akadnak olyanok, kik mégis azt emlegetik, hogy építeni felesleges, azok egyszerűen városunk jóhírnevének rovására beszélnek.”*⁸

A XVIII–XIX. században főként a helyi gimnázium tanulói adtak elő kisebb színdarabokat, majd az 1845 után, a gróf Károlyi Györgyné megrendelésére kibővített Szarvas szálló tágas báltermében tartottak színjelölásokat.¹⁰ Egy 1904-es sajtócikkből kiderül, hogy a korábbi években a régi kaszinó színikörében rendezték a műsorokat, ám annak leégése véget vetett a tevékenységnek.¹⁰ A másik helyszín, ahol előadásokat tartottak, a Polgári Olvasókör nagyterme (ma a városi színház szomszédságában lévő egyszintes épület, jelenleg a Nagykárolyi Kulturális Központ székhelye), ám ennek a szerény befogadóképessége megnehezítette a nagyobb tömegek kiszolgálását, főleg nyári hőségben. Mindezek mellett színpada kicsi, alacsony és rossz minőségű volt, s a panaszokból kiderül, hogy már a harmadik-negyedik sorban ülők sem látták megfelelően az előadásokat. A másik lehetőséget, a városháza nagytermének színi előadásokra való használatát a városi tanács megtagadta.¹¹ Ekkor tehát már egyre aktuálisabbnak tartotta a város közönsége a színházépítés ügyét.

Mint azt egy 1904-es cikkben leírták, a nemrégiben történt színikerületbe való belépés folytán erkölcsileg is „kényszerítette” vált a város egy komolyabb színház megépítésére. A körzetbe ekkor Szatmárnémeti, Eperjes, Beregszász, Kisvárdá és Nagykároly városok tartoztak. A téli időnyt Szatmár és Eperjes töltötte meg előadásokkal, a nyár pedig a fennmaradó három város között osztott meg. Nagykárolyban augusztus és szeptember hónapokban szerepelt a kerület szintársulata.¹²

Ami a színház elhelyezését illeti (tehát a telek kiválasztását és megvásárlását az épület számára), jobbnak látták, mint mindig, a takarékoság elvét követni. Minden nagyobb építési vállalkozás esetében megfigyelhetjük a korszakban, hogy a városra oly jellemzően az előljáróság nem enged meg magának nagyobb anyagi áldozatokkal járó, esetleg szebb, igényesebb, nagyobb, látványosabb épületet emelni. Így a legtöbbször helyi, olcsóbb ajánlatot tevő építészek tervei nyernek a pályázatokon, és a város megelégszik az egyszerűbben díszített épületekkel is.

A már említett, a színikör ügyéről szóló sajtócikkéből kiderül, hogy a tanácsstagok igencsak nehezményezték a 20.000 koronás telekárát a színház számára, és bár a kiszemelt Strósz-féle telek szebb helyen volt,¹³ mégsem emellett kívántak dönteni. Helyette megelégedtek volna a régi kaszinó tulajdonát képező, csupán „5-6000 koronáért” megvehető régi színikör helyével, amit már amúgy is megszokott a városi közönség, mivel ez volt a nyári színikör is. Eltekintettek volna attól, hogy ez félreesőbb helyen van és „szépészeti szempontból nem előnyös”, mert mégiscsak előnyére szolgált, hogy pár lépésnyire lett volna a Kölcsey utcától (jelenleg Culturii utca).¹⁴ Akár az általános városi gondolkodást összegző megnyilvánulásként is tekinthetünk a cikk végzavára: *„Mindenesetre jobb, ha lesz egy csinos s aránylag olcsó szín-*

*körünk abban az utcában, melyet azonban megépíthetünk minden nagyobb megerőltetés nélkül, mintha építünk egy szebb helyen levő színházat, de drágán és áldozatok árán.*¹⁵

A színház elhelyezése körül komolyabb sajtóvita alakult ki 1904 elején. Egy másik cikk írója inkább a vármegyeháza utcáján, a tornacsarnokkal szemben található Nonn-féle telket javasolta,¹⁶ mely, mivel a kiszélesedő utca sarkán állt, nagyobb teret engedett volna a színház körüli későbbi parkosításnak is. A másik lehetőség, mely szóba került, a város tágas piactere. Az akkoriban gróf Károlyi Györgyről elnevezett tér a kastély oldalán terül el, s mivel egy színházhoz nem érdemes „eldugni egy félreeső közbe”, ez a lehetőség is népszerűvé vált.¹⁷

A minisztérium által felajánlott 12.000 koronás államsegélyt Nagykaroly a sok halogatás miatt 1904-ben egy időre elvesztette, mivel az összeget az építéshez hamarabb hozzákezdő Beregszász városa kapta meg színháza építésére. Ekkor a város színigazgatója és a színerület vezetője Krémer Sándor volt.¹⁸ Színház híján az 1904 augusztusában megrendezett színi előadásokat kénytelen volt a város ismételtén a már említett Polgári Olvasókör – a célra kevésbé alkalmas – nagytermében megtartani.¹⁹

A színházépítés alkalmából ekkoriban alakult színügyi bizottság novemberi ülésén sürgette a színikör ügyét: elképzelésük szerint a közelgő tél folyamán rendezték volna a telekre vonatkozó ügyeket és az építkezést „vállalatba adását” is, hogy a tavasz beköszöntével elkezdődhessenek az építkezési munkálatok, és 1905 augusztusában átadható legyen az új színház.²⁰ Mint azt látni fogjuk, ez az ütemezés még nagyon korainak és elhamarkodottnak bizonyult.

1905 elején, a februári városi közgyűlésen újra megvitatták a telekkijelöléssel kapcsolatos javaslatokat. Felmerült még egy, a Kölcsey utca végén kisajátítható telek is, mint alkalmas színházi terület, mely mellett olyan érvek szóltak, mint a környék²¹ amúgy is szükséges szabályozása.²²

A polgármester annak a kezdeményezésnek volt fő pártolója, miszerint a Kölcsey utcán, a polgári kaszinó szomszédságában levő Strósz-féle telket vásárolják meg 21.000 koronáért a színház céljára. Egy ekkor hangoztatott (végül meg nem valósult, de mindenképpen figyelemre méltó), érdekes felvetés volt az építendő színház és a szomszédos polgári kaszinó épületének egy zárt folyosóval való összekötése, hogy a fűthető színháztérben a kaszinó táncmulatságait, s városi bálakat is meg lehessen rendezni.²³ Továbbá a Strósz-telekhez nagyon közel népszerű vendéglátóhelyek is voltak ebben az időszakban (Magyar Király szálloda, vendéglő és kávézó), melyek a parkosítás mellett igen előnyösek lettek volna a színházba járó közönség számára.²⁴

A városi színügyi bizottság 1905. február 11-i ülésén tárgyalta első alkalommal a színház épületének terveiről – véglegesen kiválasztott telek meglelte nélkül. A bizottság a tárgyalás alapjául elfogadta Müller Miksa lőcsei származású építész, a nagykarolyi vármegyeháza szecessziós átalakításának kivitelezője által készített tervet,²⁵ és új 24.000 koronás államsegélyt is kérvényezett.

Az építkezés, sőt, a telekvásárlás tovább késlekedett, mivel egyre sokasodtak a javaslatok. Felmerült a régi városháza akkoriban laktanyaként használt épületének helye, mivel az elképzelések szerint a honvédség hamarosan kiköltözött volna belőle.²⁶ Gyakorlatilag hétről hétre változtak és gyarapodtak a vélemények, a viták nem csillapodtak és a telek megvétele egyre halasztódott. A képviselőtestület márciusi ülésén a színikör felépítésére 70.000 koronára terjedő költséghatárt szabott meg, és az igényelt államsegély összegét is 35.000 koronára emelte. Felmerült az a lehetőség is, miszerint a színházhoz a régi óvoda Nagyhajdúváros utcai telkére építsék, valamint hogy egyszerűen csak ugyanott építsenek színházhoz, ahol eddig is gyakran tartottak előadásokat, a régi kaszinó helyén.²⁷ **(1. kép)** A sok bizonytalanság eredményeként 1905-ben sem épült fel az állandó színház. Júniusban Krémer Sándor bejelentette, hogy színtársulata a nyár végén csakúgy, mint eddig, a polgári kaszinó termében tartja az idény előadásait. Továbbá azt is, hogy a hasonló helyzetben levő Beregszász városa, bár 20.000 koronás államsegélyt kapott, hasonlóképpen küszködött a színházépítés nehézségeivel, és a hírek szerint ott sem lesz kész a tervezett időben a színház.²⁸

1905. augusztus 23-án kelt határozatában Kristóffy József belügyminiszter jóváhagyta a kért 35.000 koronás államsegélyt, támogatva ezzel a városi színügyet.²⁹



1. kép: A színházépítés céljára javasolt telkek

Két tervváltozat

A telek kiválasztására vonatkozó javaslatok közti végeláthatatlan, évekig nyúló vitákban a polgármester döntése jelentett végre komolyabb előrelépést: 1905. október 21-én kelt közleményében a rá jellemző igényességgel, részletesen és tartalmasan vázolta a választható telkek és a választható tervek minden összefüggését. Debreczeni ugyanis két építéssel tárgyalt a színház tervének és költségvetésének elkészítéséről: Kopeczek György budapesti műépítésszel és a már említett Müller Miksa „helybeli építész ural”.³⁰ Nincs arról adatunk, hogy a „helybeli építész urat”, Müller Miksát két ismert munkáján kívül bármilyen szál kötötte volna Nagykarolyhoz. Annyi biztos, hogy 1904-ben és 1905-ben már dolgozott a városban. Ekkor zajlott, s már vége felé haladt ugyanis a vármegyeháza renoválása és szecessziós átalakítása Schodits Lajos tervei alapján. Müller Miksa és Antal löcsei vállalkozók itt kivitelezőként dolgoztak.³¹ Mivel azonban Müller Miksa a munkálatok vezetése közben többször is megfordulhatott a városban és a színház problémájával ekkor már serényen foglalkozó polgármesterrel jó kapcsolatot alakíthatott ki, könnyen hozzájuthatott a megbízáshoz. A város vezetőjének bizalmát a vármegyeházán végzett minőségi munkájával érdemelhette ki, s ez jó alap volt az újabb megbízatás-

	Kopeczek terve	Müller terve
építési anyag	favázás, tégl	tégla
teljes hossz	44 m	46 m
maximális szélesség	24,5 m	27 m
földszinti néztőtér hossza	19,5 m	18 m
földszinti néztőtér szélessége	12 m	11,5 m
földszinti ülőhelyek	166 (bővítve 192)	206
földszinti páhol yok	18 – 4 üléses	16 – 4 üléses
karzati ülőhelyek	38	120
karzati állóhelyek	50	70
előcsarnok, pénztár, ruhatár belmagassága	5 m	4 m
színpad belmagassága	12,5 m	11,5 m
jegyváltóhely fedélmagassága	8,5 m	12,5 m
néztőtér fedélmagassága	13 m	12 m
színpad fedélmagassága	17 m	13,5 m
további helyiségek	ruhatár, két öltöző, egy raktár, egy próbaterem	ruhatár, két öltöző, egy raktár, egy próbaterem
színpad hossza	14 m	15,5 m
színpad szélessége	8 m	10,5 m
zenekar helye a földszinttől	180 mély	3,40 mély
színpadi süllyesztő mélysége	2,40 m	5,5 m
összes ülőhely	300	390
összes állóhely	50	70
a néztőtér táncteremmé alakítható felülete	168 m ²	150 m ²

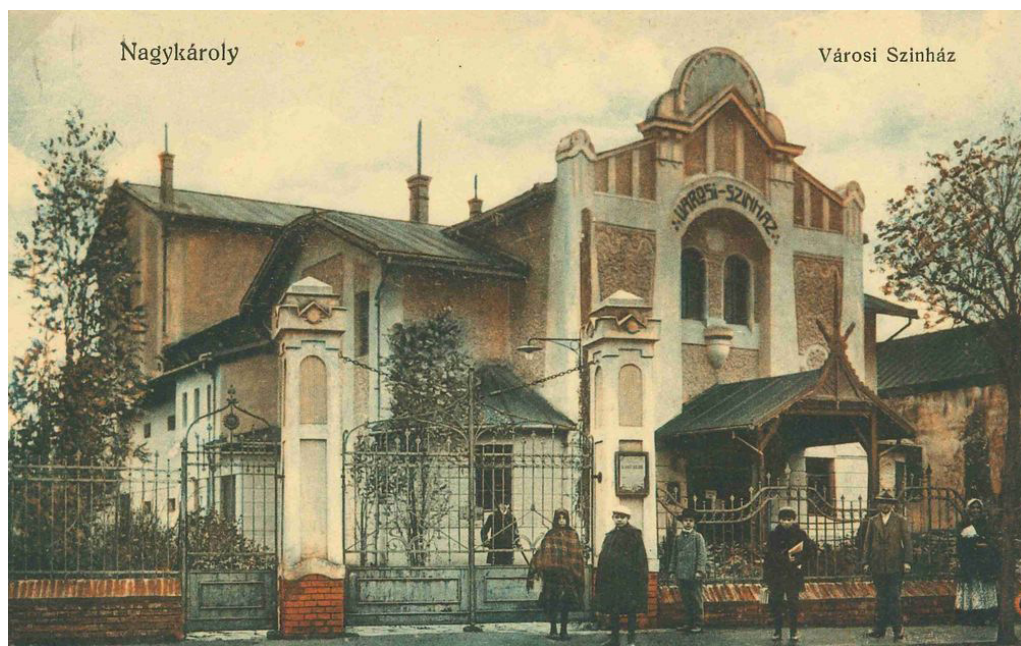
2. kép: A Kopeczek György és Müller Miksa tervei alapján felépíthető színházak Debreczeni István polgármester közleményéből ismert méretei

hoz. Sőt mi több, minden bizonnyal Müller maga ajánlhatta fel segítségét Debreczeninek, hiszen a sajtóban is közölt polgármesteri közleményben a városvezető kiemelten hálás köszönetet mond Müller úrnak az ingyenesen elkészített színház tervekért és a költségvetésért.³²

Kopeczek Györgyről sajnos szintén kevés adatunk ismert. Azt sem tudjuk jelenleg, hogy milyen ismeretség kötötte Nagykaroly polgármesteréhez, hol találkozhattak, vagy ki ajánlhatta a fővárosi építész Debreczeninek. Származásáról és tanulmányairól nincsenek biztos adataink. Számos historizáló és szecessziós stílusú, fővárosi bérházat tervezett a XX. század első évtizedeiben, de fontosabb felvidéki városok épületei is az ő tervei alapján készültek. Kertész Károly Róberttel közös terve a kaposvári városháza tervpályázatán első díjat nyert 1900-ban.³³

Kopeczek fővárosi bérházai egymással rokon-, ugyanakkor kísérletező jelleget is mutatnak. Egyszerűbb, klasszikusabb kialakítású bérházai közé tartoznak a Nyár utca 22. címen 1909–1910-ben épült, úgynevezett Kopits-ház, valamint a Kopeczek Rezső számára 1912-ben tervezett, Zichy Jenő utca 19. szám alatti lakóház, melyen a geometrizáló szecesszió motívumvilágát állatábrázolásokkal vegyíti a homlokzaton.

Kopeczek egyik legfontosabb műve, a Székesfővárosi Cipész Ipartestület 1905-ben épült, ma is remek állapotban megőrzött szecessziós székháza (Budapest, Wesselényi utca 17.).³⁴ Vidéki épületei közül az eperjesi Vízművek épületeit,³⁵ az 1907–1908 között épült, újjvidéki kórházat,³⁶ a kassai Városszépítő Egyesület mára lebontott Uránia mozgóképszínházát³⁷ és az 1912-ben ugyanitt épült Közigazgatási Főiskola³⁸ többszintes, szecessziós saroképületét,³⁹ valamint a nagykarolyi Városi Színházat tartja számon a szakirodalom.



3. kép: A nagyvárad Városi Színház, képeslap, 1907 után (a szerző gyűjtése)

A polgármester tehát az e két építész által készített költségvetéseket mutatta részletesen be a városi közönségnek.⁴⁰ Emellett Debreczeni tisztázta a város színházépítésre szánt anyagi alapjait, tartálékait, a különböző kölcsönök összegeit és feltételeit is, egyszóval alaposan vázolta az anyagi háttérret. Mint megtudjuk, a Kopeczek György tervezte színház téglafalait faváz merevítette volna, míg Müller Miksa csak téglából építve álmodta meg az épületet. Mindkét változatnál fontos szempont volt a színház fűthetősége, ám a korban ez már nem jelenthetett nagyobb nehézséget a tervezésnél. A leírás alapján mindkét színház-változat nézőtere "külön költségvetéssel" táncmulatságok megrendezésére átalakítható. Minthogy a kutatás során egyelőre egyik tervváltozat sem került elő, az is kétséges, hogy fennmaradtak-e egyáltalán. A sajtóban megjelent polgármesteri közleményt tekinthetjük jelenleg az egyetlen releváns, leíró jellegű forrásnak a két színháztervről. Táblázatba szedve közöljük a tervváltozatok ismert adatait. (2. kép) Sajnos az épületek külalakjára, díszítési megoldásaira, homlokzatleírására egyáltalán nem tér ki a közlemény, mivel annak elsődleges célja ekkor nem az esztétikai szempontok bemutatása, hanem az anyagi terhek összevetése és a mihamarabbi döntés elősegítése volt.

A Kopeczek-féle terv megvalósítási költsége a Strósz-féle telken 73.079, míg Müller tervének a kivitelezése ugyanitt 113.220 koronába került volna. Az árlejtésből is kitűnik, de Debreczeni személyes véleménye is megerősítette az immáron kézenfekvő álláspontot: a színházat a Strósz-féle telekre építették fel Kopeczek György tervei alapján. A döntést egyszerű anyagi szempontok indokolták: Müller Miksa színháza körülbelül 40.000 koronával került volna többbe, mint Kopeczek faváz színpöze.

Még a polgármester határozott döntése sem vetett véget az évek óta húzódó vitáknak. A közleményt újabb sajtóreakciók követték: többen ellenezték a városvezető véleményét, az „ellentábor” fellebbezést nyújtott be. Novemberben azonban már a színügyi bizottság is elfogadta a polgármester javaslatát.⁴¹

1906 januárjában végre kihirdették a végleges döntést.⁴² A város a Kölcsey utca 9. „népsorszámu”,⁴³ Strósz-telket vásárolta meg, de a meglevő épület bontását még elhalasztották. Krémer színtársulata 1906-ban is a Polgári Olvasókör termében kényszerült megtartani előadásait.⁴⁴



4. kép: A felújítás előtti állapot, 2006 (a szerző felvétele)

Áprilisban Kopeczek a tervek részletes kidolgozásával foglalkozott, május végén pedig a bizottság beindította a bontási munkálatokat és az építési árlejtés kiírását sürgette.⁴⁵ Csak júniusban került sor a hivatalos telekátíráásra,⁴⁶ majd a kivitelezésre vonatkozó, augusztus 2-ig benyújtható árlejtést is kihirdette a város, melyben a teljesen kész színház átadására 1907. július 1-i határidőt tűztek ki.⁴⁷ Ugyan a pályázatok időben beérkeztek, az építési bizottság nem bírálta el őket addig, míg a megemelt összegű államsegélyről szóló minisztériumi jóváhagyás meg nem érkezett.⁴⁸ A tétova időhúzás közben legalább annyit tett a bizottság, hogy a beérkezett pályázatok közül kettőre csökkentette az esélyesek számát, megkönnyítve ezzel a későbbi döntést.⁴⁹ Szeptember végén a várt 45.000 koronás államsegély jóváhagyása is megérkezett,⁵⁰ tehát a rendelkezésre álló anyagi alapok tisztázása után⁵¹ októberben végre az elbírálást is megejthették: a két esélyes, Bede Antal és Nagy Jenő vállalkozók közül a bizottság előbbi, egy szolnoki építőmester ajánlatát szavazta meg.⁵²

Bede Antal nevével számos korabeli nagykarolyi építkezés kapcsán találkozunk. Az építő vállalkozó a századforduló első évtizedének második felétől a helyi Jakabffy Gábor építéssel társulva vállalt kivitelező munkálatokat. Bár Jakabffy-ról tudjuk, hogy annak ellenére, hogy nem volt „okleveles építész”, készített tervek és tervmódosításokat, Bede tervezői munkássága ismeretlen. Kettejük aláírása szerepel a Szent László Legényegylet 1911-ben készült alaprajzán,⁵³ őket bírta meg a helyi Hitelbank 1908-ban a Közraktár tervezésével és kivitelezésével,⁵⁴ de a korabeli sajtóból tudjuk, hogy a két építőmester együtt dolgozott az Állami Polgári Fiúiskola emeletes épületén,⁵⁵ a Kereskedelmi és Iparbank palotáján,⁵⁶ a Szent László Konviktus kivitelezésén,⁵⁷ és 1911 körül az Ecsedi Láp Lecsapoló Társaság színházán is.⁵⁸ Bede későbbi életművét azonban alig ismerjük. Magyarországi munkái közül legismertebb szülővárosa, Szolnok színháza: a Spiegel Frigyes és Englerth Károly által tervezett Szigligeti Színház kivitelező építője volt.



5. kép: A Városi színház felújított homlokzata, 2017 (a szerző felvétele)

Ugyanazon a szeptemberi ülésen, melyen az államsegély jóváhagyásának megérkezését taglalták, elhatározták, hogy a villanyberendezést, az utakat, kerítéseket, kutakat és a szolgálati lakást „házi-lag” készíttetik el, s a „színpadi berendezés” (színpadtechnika), valamint az „alapdíszek” (díszletek) elkészítésére pályázatot írt ki a város színekörépítési bizottsága.⁵⁹ A rengeteg kilátástalan halogatás után, december elején valóban elkezdték a bontási munkálatokat.⁶⁰

1907 februárjában arról tanácskoztak, hogy mégis inkább tömör téglafalakat húznának fel, és a módosult igényt a tervezővel is közölték, miután megszavazták a kezdeményezést.⁶¹ A színházi díszleteket a Buchard és Kéri színházi díszletezők által leküldött színpadi minták közül választották ki. A „vasrácskerítés” elkészítését Schnell Károly helyi lakatosra bízták.⁶²

A munkálatok továbbhaladásáról Kopeczek, Debreczeni, Falussy Árpád főispán és Illés József városi mérnök maguk győződtek meg a számos helyszíni szemle alkalmával.⁶³ A színházépítési lendület hatását a kisváros kulturális életében egyebek mellett az is tanúsítja, hogy állandó városi műkedvelői társaság megalapítását is fontolgatták ezidőben.⁶⁴ 1907 derekán már izgatottan tervezgette a városi színügyi bizottság vezetősége az új színi évad előadásait is, és megszavazták, hogy az új állandó színház elsődleges használati joga Krémer Sándort, a szatmár–nagykárolyi színikör igazgatóját illesse.⁶⁵

A munkálatok gyors tempóban haladtak, július 20-án tartották meg a bokrétaünnepélyt,⁶⁶ Illés József augusztusban pedig már az elektromos berendezések beszerzése végett utazott Budapestre. A felszerelés kapcsán a hírből a „legmodernebb” eszközöket (reflektorok, rivalda és színes lencsék) említik.⁶⁷

Szeptemberben már nagy igyekezettel készültek a színház október elejére tervezett avató ünnepségére.⁶⁸ Krémer még a felavatás előtt részletesen közölte az új színi évad műsorát és a jegyárakat. A kor divatja szerint, de főképp a túlnyomóan kispolgári és középosztálybeli nagykárolyi publikum igényeinek megfelelően könnyed vígjátékokat terveztek előadni. Idővel a magyar irodalom klasszikus

művei (*Bánk bán*, *Az ember tragédiája*, stb.) is színpadra kerültek, de ilyenkor is vidám operettek, humoros szórakoztató művek, dalestek, hangversenyek színesítették a repertoárt.⁶⁹

A színügyi bizottság szeptember 4-i gyűlésén tanácskozott az új színház hivatalos elnevezéséről, és a tagok határozata szerint „Városi szinkör”-nek nevezték volna el. A sajtóbeszámoló szerint a másik lehetőség az lehetett volna, ha a város szülöttéről, Gaál Józsefről, a korban híres népszínmű, a *Peleskei nótárius* szerzőjéről nevezik el az új színházat.⁷⁰

A városi lakosság fokozott hangulatú várakozását jól tolmácsolja az alábbi, a *Nagykároly és Vidéké*-ben 1907. október 10-én megjelent tudósítás a díszmegnyitó ünnepségről. „Régen éreztük mi hiányát egy modern, a színjátszásra alkalmas helyiségnek. A város vezetősége is jól tudta ezt. [...] S most már mégis áll a Múzsá-hajlék. Nem rideg, mint a legtöbb nagyszabású kőépület, nem komor, nem idegen. Még befejezve sincsen minden munkálat, még nem kész a mű, mégis minden része a színháznak igazi melegséget sugároz ki. Oly intim minden részlete, hogy egészen otthonosak vagyunk benne.”⁷¹

A színházépítés támogatóinak névsorában olvashatjuk gróf Károlyi István néhai országgyűlési képviselő, Falussy Árpád főispán, Festetich gróf országos színészeti felügyelő, valamint Molnár és Bezerédj államtitkárok neveit.

A megvalósult színházépület

Az utca vonalától több, mint 10 méterrel bentebb elhelyezett színházépület mind méreteivel, mind stílusával és egyszerű formáival jól illeszkedik a korabeli, hasonlóan alacsony költségvetésű, kisvárosi színházépületek sorába. Az épülettömeg- és téralakítása egyszerű. A bejárati előcsarnokon keresztül lehet a nézőterre és az emeleti páholyokba jutni. A zsinórpadlások színpadtér mellett kétoldalt alakították ki a színészi öltözőket és a próbatermet. A T alaprajzú épület mindkét részét egyszerű nyeregtetővel fedték, a hátsó homlokzatok teljesen dísztelenek.

A színház legkülönlegesebb és esztétikai szempontból legigényesebben megformált része a főhomlokzat, melyet számos korabeli képes levelezőlapról ismerünk. **(3. kép)** Eleganciája visszafogott: a különböző színű és textúrájú vakolatsávokból kialakított hosszanti és keresztzalagok határozzák meg fő tengelyeit. A geometrikus, köríves és hullámvonalas motívumok váltakozásával játszó vakolatdíszítés a lefelé szélesedő falsávok aszimmetriájával igyekszik a szecesszió kedvelt ritmikus felülettagolását imitálni.

A sajtóból tudjuk, hogy 1911-ben Apolló Mozgó-színház néven helyi vállalkozók mozit is működtettek a városi színház épületében.⁷² A filmvetítés céljára bérbeadott városi épület az 1920-as évek elejétől egyre ritkábban fogadhatott vendégtársulatokat, s 1926-tól nevét is Carmen Sylva Színházra változtatták.⁷³ A II. világháború alatt jótékony céllal tartottak benne műsoros esteket, melyek bevételét a Vöröskereszt javára ajánlották fel. Az 1950-es években a színház renoválása címen lebontották a földszinti páholyokat, az emeleti páholsort pedig megszüntették, hogy egységes, összefüggő karzator alakítsanak ki. A szecessziós főhomlokzat elfedésére síkszerű, dísztelen kulissza-homlokzattal és egy előcsarnokkal toldották meg az épületet, mely a színház kiváló akusztikájának nagymértékű károsítását, tompítását is eredményezte. **(4. kép)** A XX. század utolsó évtizedeiben főként a helyi iskolák előadásai és a művelődési ház növendékeinek műsorai kerültek a városi színház színpadára. Az épület a 2010-es években kezdődő, teljes körű felújítása során igyekeztek az eredeti külső formát visszaállítani. **(5. kép)**

JEGYZETEK

¹ Nyárádi R. Károly: *Erdély népesedéstörténete*. Budapest: Központi Statisztikai Hivatal Levéltára, 2003, 105.

² A földbirtokos családból származó író, Újfalussy (vagy Újfalussy) Amadil (Ópályi, 1869. november

29 – Budapest, 1922. október 13.) szülei Ujfalussy Sándor, Jász-Nagykun-Szolnok vármegyei főispán és urai báró Uray Leona voltak. Gyermekkorára egy részét Nagykárolyban töltötte. Írásait számos Szatmár vármegyei lap közölte (*Szatmár és Vidéke, Szatmár, Nagykároly és Vidéke*, stb.). *Lilla* című első regénye 1906-ban jelent meg Budapesten. (Katona Béla: *Szabolcs-Szatmár-Bereg irodalmi topográfiája. II. Ajaktól Zsurkig*. Nyíregyháza: Jósza András Múzeum, 1996, 171.)

³ Borovszky Samu (szerk.): *Magyarország vármegyéi és városai – Szatmár Vármegye*. Budapest: Országos Monografia Társaság, 1908–1910, 169.

⁴ Bölöni György: *Az igazi Ady*. Budapest: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955, 18.

⁵ *Szatmármegyei Közlöny* 53 (1927. május 18.), 40. sz., pn.

⁶ Moravánszky Ákos: *Versengő látomások. Esztétikai újítás és társadalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében*. Budapest: Vince Kiadó, 1998, 63.

⁷ *Nagykároly és Vidéke* (továbbiakban NKV) 21 (1904. február 11.), 6. sz., pn.

⁸ Uo.

⁹ Fazekas Rózsa: Károlyi György és Nagykároly. In: Galambos Sándor – Kujbusné Mecsei Éva (szerk.): *Szabolcs-Szatmár-Beregi levéltári évkönyv - 17*. Nyíregyháza: Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Levéltár, 2006.

¹⁰ NKV 21 (1904. november 24.), 47. sz., pn.

¹¹ NKV 21 (1904. augusztus 4.), 31. sz., pn.

¹² NKV 21 (1904. november 24.), 47. sz., pn.

¹³ Egykori Kölcsey, ma Culturii utca. Az egykori Strósz-telek a Polgári Olvasókör székháza melletti telek volt.

¹⁴ Az egyik legfontosabb utcán található többek közt az egykori Vármegyeháza, a Piarista Gimnázium, a Magyar Király vendéglő, a városi Gőz- és Kádfürdő, a Posta- és Távirдахivatal épülete.

¹⁵ NKV 21 (1904. február 11.), 6. sz., pn.

¹⁶ Egy század eleji képeslapról is tudjuk, hogy a Gimnázium melletti városi tornacsarnokkal szemben, a Kölcsey utca Kossuth-kert felőli sarkán Nonn János nevének feliratával ellátott saroképületi üzlet állt, azonban nem ismert a fotó készültének pontos ideje. Azt viszont igazolja a kép, hogy valóban lehetett a tágas téren a Nonn-családnak telke és háza a színházzal kapcsolatos telekviták idején.

¹⁷ NKV 21 (1904. március 17.), 11. sz., pn.

¹⁸ NKV 21 (1904. augusztus 4.), 31. sz., pn.

¹⁹ NKV 21 (1904. augusztus 18.), 33. sz., pn.

²⁰ NKV 21 (1904. november 17.), 46. sz., melléklet.

²¹ A környék ekkori szabályozásának legfontosabb célja a Tompa (mai nevén Horea), Nagyhajdúváros (Vasile Lucaciu) és Kölcsey (Culturii) utcák összekötése volt.

²² NKV 22 (1905. február 16.), 7. sz., pn.

²³ NKV 22 (1905. február 9.), 6. sz., pn.

²⁴ NKV 22 (1905. február 23.), 8. sz., pn.

²⁵ Gerle János – Kovács Attila – Makovecz Imre: *A századforduló magyar építésze*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990, 149.

²⁶ NKV 22 (1905. március 2.), 9. sz., pn.

²⁷ NKV 22 (1905. március 16.), 11. sz., pn.

²⁸ NKV 22 (1905. június 8.), 23. sz., pn.

²⁹ NKV 22 (1905. augusztus 31.), 35. sz., pn.

³⁰ NKV 22 (1905. október 26.), 43. sz., pn.

³¹ *Építő Ipar* 31 (1907. augusztus 25.), 34. sz., 329.

³² NKV 22 (1905. október 26.), 43. sz., pn.

³³ Gerle–Kovács–Makovecz 1990, 78.

³⁴ Gerle–Kovács–Makovecz 1990, 228–231.

- ³⁵ Gerle–Kovács–Makovecz 1990, 248.
- ³⁶ Gerle–Kovács–Makovecz 1990, 275.
- ³⁷ Gerle–Kovács–Makovecz 1990, 252.
- ³⁸ Garai Péter: A főtúcán túl - Kassa építészetének kis tükre, <http://epiteszforum.hu/a-foutcan-tul-kas-sa-epiteszetenek-kis-tukre> (elérés ideje: 2017. június 8.)
- ³⁹ U.o.
- ⁴⁰ *NKV* 22 (1905. október 26.), 43. sz., pn.
- ⁴¹ *NKV* 22 (1905. november 9.), 45. sz., pn.
- ⁴² *NKV* 23 (1906. január 25.), 4. sz., pn.
- ⁴³ A mai „házszám” kifejezés századfordulón használatos megfelelője.
- ⁴⁴ *NKV* 23 (1906. február 22.), 8. sz., pn.
- ⁴⁵ *NKV* 23 (1906. május 24.), 21. sz., pn.
- ⁴⁶ A városi színháznak helyet adó ingatlan jegyzése a helyi telekkönyvi nyilvántartás 1450. számú birtoklapján található. Az 524-es helyrajzi számmal jelölt, „*Ház 9. ö.i.sz.a. udvarral a Kölcsey utcában*” adás-vétel útján került Nagykároly város tulajdonába az 1906. június 21-i bejegyzés alapján. A színház töredékes tulajdoni lapjáról nem tudunk meg többet a későbbi tulajdonjog alakulásáról. – Kataszteri és Ingatlannyilvántartási Hivatal, Nagykároly – Telekkönyv, 1450.
- ⁴⁷ *NKV* 23 (1906. július 19.), 29. sz., pn.
- ⁴⁸ *NKV* 23 (1906. augusztus 30.), 35. sz., pn.
- ⁴⁹ *NKV* 23 (1906. szeptember 20.), 38. sz., pn.
- ⁵⁰ *NKV* 23 (1906. szeptember 27.), 39. sz., pn.
- ⁵¹ *NKV* 23 (1906. október 11.), 41. sz., pn.
- ⁵² *NKV* 23 (1906. október 25.), 43. sz., pn.
- ⁵³ Kalazanczi Szent József Római Katolikus Plébánia levéltára, Nagykároly – A Szent László Legényegylet alaprajza, 1911. Rendezetlen iratcsomó.
- ⁵⁴ *NKV* 25 (1908. május 14.), 20. sz., 4., pn.
- ⁵⁵ *NKV* 29 (1912. április 17.), 16. sz., 2., pn.
- ⁵⁶ *NKV* 27 (1910. június 9.), 23. sz., 2., pn.
- ⁵⁷ *NKV* 27 (1910. szeptember 29.), 39. sz., 4., pn.
- ⁵⁸ *Szatmármegyei Közlöny* 37 (1911. augusztus 6.), 32. sz., pn.
- ⁵⁹ *NKV* 23 (1906. október 25.), 43. sz., pn.
- ⁶⁰ *NKV* 23 (1906. december 6.), 49. sz., pn.
- ⁶¹ *NKV* 24 (1907. február 14.), 7. sz., pn.
- ⁶² Négy színpadi díszletet rendeltek, melyek között szerepel egy erdő, egy falu, egy város és egy elegáns úri szobabelső. (*NKV* 24 (1907. február 21.), 8. sz., pn.)
- ⁶³ *NKV* 24 (1907. április 11.), 15. sz., pn.
- ⁶⁴ *NKV* 24 (1907. május 16.), 20. sz., pn.
- ⁶⁵ *NKV* 24 (1907. július 18.), 29. sz., pn.
- ⁶⁶ *NKV* 24 (1907. július 25.), 30. sz., pn.
- ⁶⁷ *NKV* 24 (1907. augusztus 8.), 32. sz., pn.
- ⁶⁸ *NKV* 24 (1907. szeptember 5.), 36. sz., pn.
- ⁶⁹ Az első operaelőadást 1908. május 12-én tartották az új színházban. (*NKV* 25 (1908. május 14.), 20. sz., 2.)
- ⁷⁰ *NKV* 24 (1907. szeptember 5.), 36. sz., pn.
- ⁷¹ *NKV* 24 (1907. október 10.), 41. sz., pn.
- ⁷² *NKV* 28 (1911. június 1.), 22. sz., 4.
- ⁷³ Benedek Zoltán: *Nagykároly kultúrtörténete. Otthonom Szatmár megye* 11 (2000), 62.

"THE HOUSE OF THE MUSES NOW STANDS"

THE HISTORY OF THE CONSTRUCTION OF THE CAREI MUNICIPAL THEATER

The urbanization of Carei (Nagykároly) achieved a milestone in 1907 when a permanent theater was finally erected after many delays and much hesitation. The Art Nouveau Municipal Theater was erected according to the designs of György Kopeczek at a worthy site on one of the city's oldest and without doubt grandest streets, where the County Hall, the Piarist Secondary School, the Magyar Király Inn, the municipal Steam and Thermal Baths and the Post and Telegraph Office had already stood for a long time.

Despite its status as a county seat, this small city stretching along the edge of the Great Hungarian Plain was visibly held back by its provincial character, which showed primarily in the mentality of its citizens. It is possible to form a comprehensive picture of the demands and expectations of the locals as well as their attitudes towards development from the debates that stretched on for years in the press. Despite all of the difficulties, the town's progressive mayor, István Debreczeni, worked unwaveringly towards the modernization of the city, just like his contemporaries. It was through his effective contributions that it was possible to build this single theater, which has operated in the city ever since. The present essay describes the history and circumstances surrounding the construction of the Art Nouveau theater of Carei.

BALDAVÁRI ESZTER

A HAZAI SZÁZADFORDULÓS MŰVÉSZET- ÉS IPARMŰVÉSZETI OKTATÁS ANGOL ÉS SKÓT KAPCSOLATAI

A kutatás előzményei

Kőrössy Albert Kálmán építészetével 2008-ban kezdtem el foglalkozni, majd az építész művészetének megértéséhez szükséges németországi tanulmányút után újabb kutatóutak váltak szükségessé, így 2014 és 2015 között a szecesszió hazánk szempontjából is fontos első és utolsó külföldi helyszínein¹, Belgiumban (Brüsszel, Antwerpen) és Finnországban (Helsinki) tanulmányoztam a helyi építészetet. A belgiumi és finnországi századfordulós építészet közös vonása, hogy mindkettő szívesen táplálkozott a brit építészet konstrukciós megoldásaiból, így a soron következő kutatóút Nagy-Britanniába vezetett 2016 és 2017 között.² Bexleyheath, London, Oxford és Twickenham a viktoriánus kortól kialakuló összművészeti törekvések és a középkori építészeti hagyományok újjáélesztésének fontos helyszínei voltak, a szigetország művészeti szempontból másik jelentős területével Skóciával együtt, ezért Charles Rennie Mackintosh életművének két fontos városába, Glasgow-ba és Helensburgh-be is ellátogattam.

A kutatás során hamar feltűnt az angol művészet folyamatos közvetítése hazánk művészeti folyóirataiban, így a *Magyar Iparművészet*ben, ahol 1900-tól 1912-ig folyamatosan nyomon követték az angol kiállításokat, William Morris³ – akinek Bexleyheath-i háza ma is az Arts and Crafts mozgalom egyik szimbóluma – és John Ruskin⁴ elméleti munkásságát, az angol lakóház funkcionista kialakítását, sőt a kertvárosok is angol hatásra terjedtek el Magyarországon.

A 19. században Angliát tekintették az iparosodott hatalom mintájának Magyarországon, sőt nemcsak kereskedelmi, de kulturális téren is jelentős kapcsolatot ápolott hazánk a szigetországgal.⁵ John Ruskin hatása Walter Crane⁶ vonalainak nyelvezete által érkezett hozzánk 1900 körül, bár a magyar iparművészet fejlődésének igénye már korábban megfogalmazódott. Magyarország egy bizonyos fokig független volt művészetében a Monarchiától, amely lehetővé tette, hogy az angol törekvésekből merítsen, valamint saját nemzeti motívumokat keressen.⁷ A brit-magyar kapcsolatok kibontakozása Keserü Katalin szerint a 19. század utolsó harmadában a nemzeti szellemű modern stílus megerősödését hozta magával.

De mit értünk modern alatt? Fontos különbséget tenni a 20. századi avantgárd művészeti irányzat, a modernizmus, valamint a modern jelző között. Hiszen aligha volt olyan kor, amikor a technikai és ipari fejlődés következtében ne jött volna létre valamilyen korszerű, vagyis modern eszköz.⁸ A jelző természetesen némileg változott az idők során: míg a 20. század első éveiben elsősorban a korszerű szinonimájaként használták, addig az 1910-es évekre már a tisztán szerkezeti elvű, a díszítőformákat kerülő építészetet jellemezte.⁹ E tanulmányban a modern jelző, mint korszerű, az ipari fejlődés folyamán kialakult szerkezeti építészetben rejlő lehetőségekre irányuló művészetet jellemző kifejezésként értendő, melynek legfőbb tényezője a célszerűség.

Az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc után a virágzó brit városokat, Londont és Glasgow-t megjárt magyar politikusok, mint Széchenyi István vagy Pulszky Ferenc – ez utóbbi később a Nemzeti Múzeum igazgatója volt 25 éven át – külföldi kapcsolataik és tapasztalataik révén kaptak képet a szigetország szellemiségéről. Pulszky fia, Károly a Kossuth-féle kiküldetés¹⁰ alatt született Londonban, és a South Kensington Museum (ma Victoria and Albert Museum) gyűjteményét jól ismerte. Így nem csoda, hogy a brit intézmény szolgált mintaként a budapesti Iparművészeti Múzeum megalapításánál is,¹¹ amelynek Pulszky Károly 1873-tól 1881-ig volt őre (kurátora).

1899 novemberében a magyaros formanyelvéről ismertté vált Lechner Ödön is ellátogatott Angliába Zsolnay Vilmos kíséretében, hogy a South Kensington Museum keleti kerámiagyűjteményét tanulmányozza. Itt fedezték fel, hogy az angol építőművészetben már akkor szélesebb körben alkalmazták

a terrakottát, mert ellenállóbbnak bizonyult az időjárás viszontagságai ellen, mint a kő, és krémfehér színe¹² idővel igen szép halványsárga, barnás és szürkés árnyalatokká változott, amely a márványhoz hasonlít. Ezzel volt borítva a South Kensington Museum könyvtára is. Később ezek az élmények adhattak táptalajt a pirogránit kikísérletezéséhez Zsolnay Vilmosnak.¹³

Az angol oktatás felfedezése hazánkban

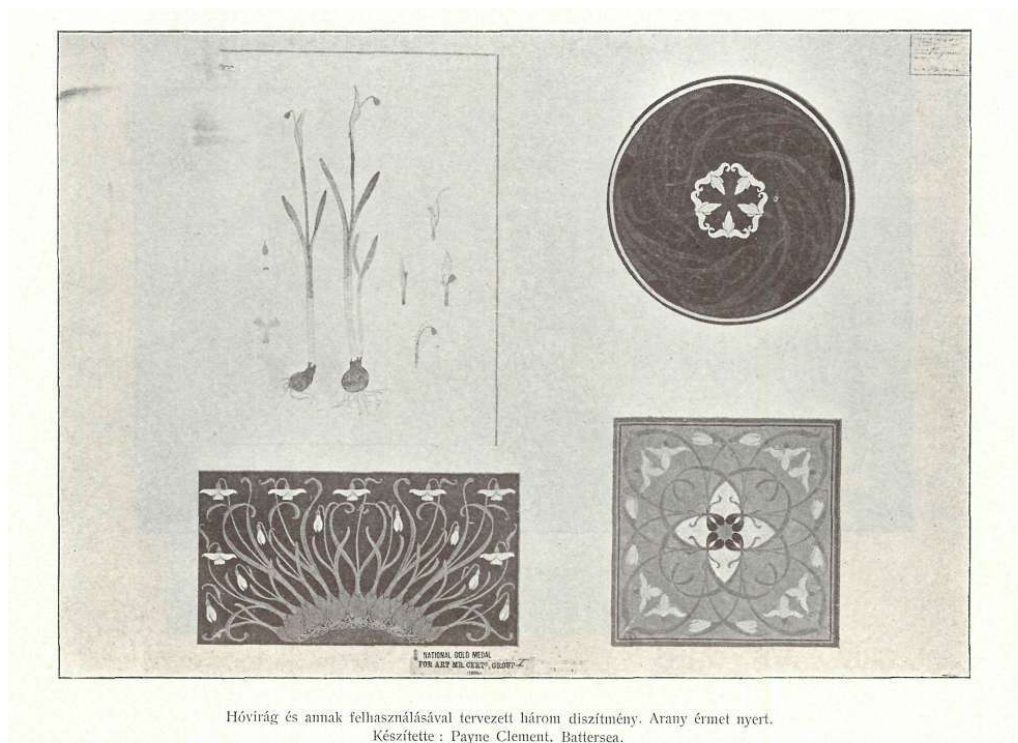
A brit építészen és kertművészen kívül a művészeti oktatás is hatással volt hazánkra. 1837-ben indult művészeti képzés a London School of Designban, melynek igazgatója William Dyce volt, aki 1842-ben adta ki oktatókönyvét *Drawing Book* címmel, amely az angol művészeti oktatás egyik alapművévé vált a későbbiekben.¹⁴ Az angol állami iskolákban 1852 óta működött művészeti szakképzés, valamint számos műintézet, múzeum, kiállítás és műkereskedés segítette a művészet népszerűsítését. Sir Henry Cole építész az általa Londonban elindított képzési program előkészítéséhez Augustus Welby Northmore Pugin építész és az *Ornamentika* című nagyhatású gyűjtemény későbbi szerzőjét, Owen Jones walesi építész kérte fel anyaggyűjtésre, aki az előző évi londoni világkiállítás Joseph Paxton-féle Kristálpalotájának díszítőmunkáit végezte. Pugin és Jones gyűjtőmunkájának eredményeit 1852-ben a Marlborough House-ban (a későbbi South Kensingtonban) létrehozott kiállításon mutatták be.¹⁵

A londoni Royal Academy of Arts művészeti tanfolyama is magas színvonalon állt, és az 1852-ben létesült South Kensington nemzeti műképző intézetében – melynek Walter Crane volt a vizsgálóbizottsági elnöke¹⁶ – egyaránt képeztek férfiakat és nőket. Az említett intézmények által vezetett újfajta képzésprogram meghozta gyümölcsét, az angol ipar elismert fölénye nagy részben ennek volt tulajdonítható.¹⁷

A 19. század második felében a brit művészeti iskolák a londoni Department of Art and Science tantervét követték, amely South Kensington-rendszerként vált ismertté.¹⁸ Az ország egész területén működő művészeti iskolák e rendszert követték, a legjobb hallgatói munkákból pedig *National Competition*, azaz nemzeti verseny címmel rendeztek kiállítást a South Kensington Museumban. Budapesten az Iparművészeti Múzeumban megrendezett „National Competition” 1898-as megjelenése jól illusztrálta az akkori ruszini tanítást, ami később a magyar iparművészeti iskola műhelyeinek gyakorlatát is meghatározta. E gondolat szerint fontos volt a tervező-egyeniség szabadsága, az anyag megbecsülése és a kézimunka nemessége. Az angol nemzeti verseny pályanyertes művein keresztül ismerhette meg először a magyar közönség a modern brit művészet remekeit (1–2. kép).

Radisics Jenő, múzeumigazgató a témában írt cikkében külön kiemelte azt az oktatási módszert, amelyben a növények művészi stilizálását úgy kellett megoldani, hogy színeik és felépítésük megmaradjon, azonban egy-egy részüket különféle formájú tárgyak díszítéseként kellett alkalmazni a lehető legharmonikusabb formában. A kiállításon bemutatott tárgyak ugyanis azt szemléltették, hogy a South Kensington-rendszert követő brit művészeti intézmények hallgatóinak olyan tanulmányokat kellett készíteniük növényekről és állatokról, amelyekben csak a jellemző részeket tartották meg, azokat, amelyek alkalmasak egy belőlük készült ornemens kifejlesztésére. Hármask feladatot kaptak: kijelöltek számukra egy-egy növényfajtát, valamint három különféle alakú felületet, amelyekre tetszés szerinti három tárgyat kellett tervezniük az adott virágból stilizált díszítőművek felhasználásával.¹⁹

Radisics példaértékűnek találta ezt a törekvést az angoloknál, amit szerinte a magyaroknak is követniük kellene, s amely visszavezetné hazánk művészeit nemzeti sajátosságainkhoz. „Talán nem tévedek, ha azt állítom, hogy az angol stílus keletkezésének s egészséges fejlődésének a titka ekként határozható meg néhány szóban: az önálló egyén, a ki tanulmányozta a régi műemlékeket s a természetből merítvén inspirációját, újat keres. Az, a mit modern angol stílusnak kereszteltünk el, egyszerűen a század díszítő stílusának egyelőre legtökéletesebb kifejezése, mert az egyetlen, mely a logika örök törvényei szerint jött létre (...) az angol stílus művészettörténeti folytonossággal bíró nyilvánulás s ez oknál fogva egészséges és életképes.”²⁰



Hóvirág és annak felhasználásával tervezett három díszítmény. Arany érmet nyert.
Készítette: Payne Clement, Battersea.

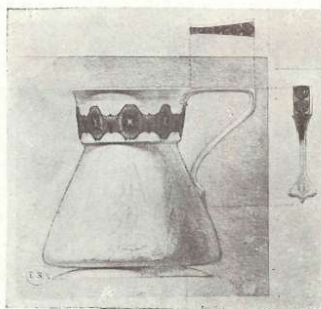
1. kép: Hóvirág és annak felhasználásával tervezett három díszítmény (aranyérem). Készítette: Payne Clement, Battersea, 1899 (forrás: *Magyar Iparművészet* 2 [1899], 1–2. sz., 90.)

A kiállítás után a magyar iparművészet jeles képviselői és oktatói – köztük Fittler Kamill és Radisics Jenő – a művészeti oktatás megreformálását propagálták, ezért angol oktatási elveket is felhasználva igyekeztek gyakorlati képzésben részesíteni hallgatóikat. Az angol iparművészeti kiállításon tapasztaltak után a budapesti intézmény vezetői kezdeményezték a szervezeti szabályzat megújítását, amelyet a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumba is felterjesztettek. Ennek értelmében az öt meglévő szakosztály mellé felvették a lakásberendezési és iparművészeti tervezők, valamint a figurális díszítőfestők szakosztályát, és a hallgatók munkáiból kiállítást kívántak rendezni.

Ezekon kívül Sztérényi József, iparfejlesztési és iparoktatási szakértő is külföldi példák bemutatásával igyekezett *Az iparoktatás Magyarországon* című művében új fejlesztési irányt adni a hazai iparoktatásnak. Könyvében leírja, hogy Magyarországon már az 1880-as években megélénkült az ipari tevékenység az állam és a társadalom részéről, ezért szükségessé vált a szakoktatás korszerűsítése.²¹ Ennek következtében a megfelelő szakemberek képzésére iskolákat és művészeti szervezeteket hoztak létre, s az iparoktatást olyan intézmények segítették, mint a kézműves iskolák, az ipari szakiskolák, felső ipariskolák, nőipariskolák és az iparmúzeumok. Ezt egészítette ki – bár szervezetiileg különállóként – az iparművészeti oktatás.²²

A brit kiállítás budapesti bemutatkozása és az iskola szabályzatának megújítása más változást is hozott, hazánkban is bevezették a hallgatók legjobb munkáiból rendezett tárlatokat. 1898-ban Györgyi Kálmán számolt be a budapesti Iparművészeti Főiskola kiállításáról, amelyben a South Kensington-rendszernek azt a gyakorlatát is ismertette, amely a növényi ábrázolás fejlődési folyamatát oktatja a növény anatómiájától az ipari tárgyon történő adekvát stilizálásig. Györgyi külön kiemelte az általános előkészítő osztály munkáit: „Elismerés illeti [...] Gróh Istvánt, ki a külföldi

XV. csoport: Szövött függönyök stb. virág s három tervezet.



Vad Krisantemum s három tervezet ennek felhasználásával. Ezüst érmet nyert.
Theaker Harry G. Royal College of Art.

2. kép: Krizantém és három tervezet a növény felhasználásával (ezüstérem). Készítette: Theaker Harry G., Royal College of Art, London, 1899 (forrás: Magyar Iparművészet 2 [1899], 1–2. sz., 91.)

tanulmányútján szerzett tapasztalatait itthon haladéktalanul és helyes irányban értékesítette. Heyleslendő, hogy a tanítványok a természetes virágot vagy levelet két-háromszoros nagyságban és két-háromféle helyzetben rajzolják meg, és csak ezután, miután annak anatómiájával teljesen tisztában vannak, akkor kezdik azt stilizálni, illetőleg sík díszítménnyé átalakítani.” Beszámolója végén pedig azt a következtetést vonja le, hogy remélhetőleg a reformok hatásai érdekében a közoktatásügyi minisztérium felkarolja majd a hazai képzőművészet és iparművészet ügyét.²³

1902-ben is töretlen sikert aratott a britek budapesti bemutatkozása. Akkor Spiegel Frigyes építész írt méltató cikket a *Magyar Iparművészet* hasábjain, amelyben kifejtette, hogy a modern iparművészetet az angolok törekvései teremtték meg. Szerinte a fejlődő gépipar következtében kialakult művészietlen tárgyak megjelenését csak a művészi kézimunka felelevenítésével lehet ellensúlyozni: „*A lánglelkű Ruskin szegődött apostolává ennek az igazságnak és a szerencsés Angliának akadtak oly művészfiai, kik képesek voltak Ruskin tanait azonnal a gyakorlatban is érvényesíteni. Morris vetette be újból az ipari művészetnek oly régóta paragon hevert földjét és egymásután éledtek föl ismét az elhanyagolt és feledésbe ment technikák, a vaskovácsolás, réztrébelés, bőrmetszés, szőnyegszövés, könyvkötés, üvegfestés stb.*”²⁴

Walter Crane magyarországi megjelenése és hatása

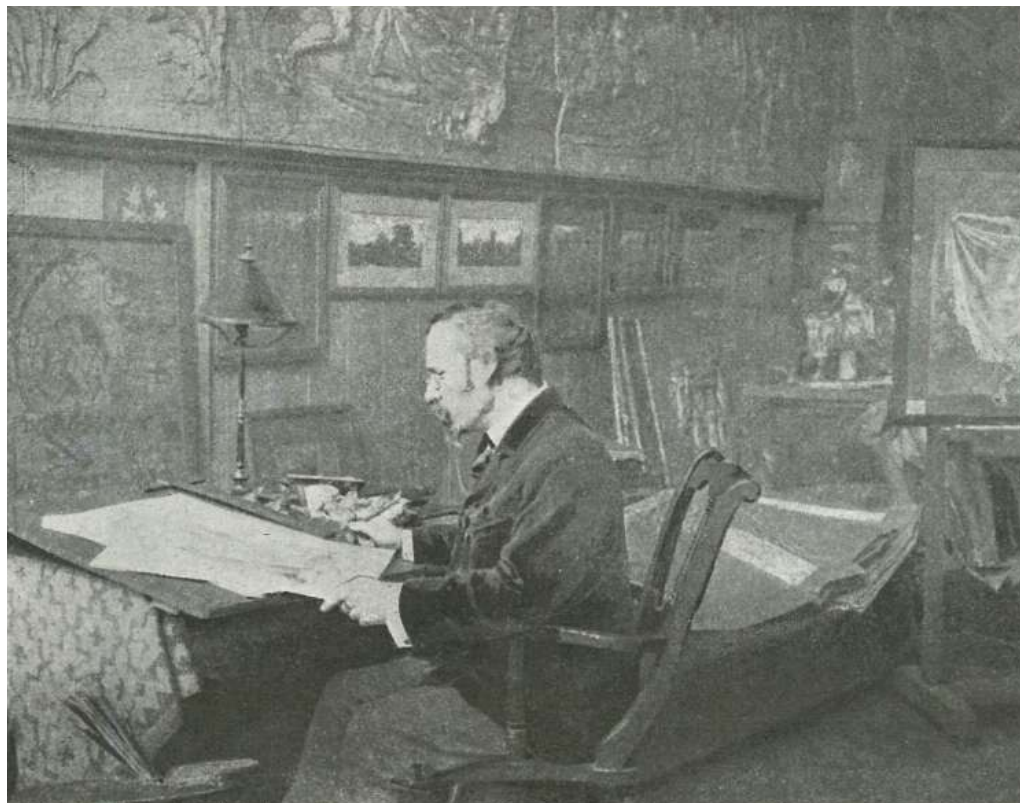
Walter Crane angol festő, könyvillusztrátor alkotásainak és művészeti felfogásának hatása már 1900 körül tetten érhető a magyarországi művészeti életben. John Ruskin egyik legismertebb követőjeként Crane pályája az 1860-as években indult el: első művét *The New Forest* címmel 1862-ben mutatták be a Royal Academy kiállításán. Az 1888-ban megalakult – elsősorban a kézműipari termékek népszerűsítésére létrejövő – Arts and Crafts Society egyik alapító tagja, 1891-től pedig Morris javaslatára elnöke volt. A szervezet megalapításakor így foglalta össze célját: „*művészeinkből kézművest, kézműveseinkből művészt faragni.*”²⁵

Ruskin nyomán, nyíltan hirdetett szocialista hitvallása miatt királyi kitüntetésben soha nem részesült, csak párizsi, müncheni kiállítások megtisztelő díjait vihette haza. Pályájának egyetlen átfogó kiállítását sem Angliában mutatták be, hanem nálunk, a budapesti Iparművészeti Múzeumban.²⁶ 1900-ban Crane ebből az alkalomból Magyarországra érkezett, személyesen is ellátogatott az Iparművészeti Főiskolára, sőt a magyar népművészet csodálója lett. Hazánkvaló kapcsolata részben Rozsnyay Kálmán aradi származású műfordítónak köszönhető, aki 1898-tól rövid ideig Walter Crane házában élt Angliában (3. kép). Ottani mindennapjairól így írt: „*Harmadfél hónapja élek vele, velők. Ez idő óta aligha volt nap, hogy a magyar művészi viszonyokról ne beszélünk volna. Nagy érdeklődéssel hallgattam, a mit az „Iparművészeti társulat” működéséről, népiparunkról, Zsolnayról, Lechnerről, Wartháról, Gyarmathyné népéről beszéltem. A társulat lapja nagyon tetszett neki s az arról való véleményét, úgy tudom, meg is írta Györgyi Kálmán úrnak...*”²⁷ Az idős Ruskin nála látott először kalotaszegi tárgyakat, s ő készítette elő Crane 1900. október 10. és november 5. között tartó magyarországi és erdélyi látogatását is, valamint vendégeskedését a pécsi kerámiagyár vezetőjénél, Zsolnay Vilmosnál.²⁸

A művész a kiállítás előtt ezekkel a sorokkal köszöntötte hazánkat: „*[...] a karakterisztikus magyar érzés ott van mindenben és uralkodik, elhatalmasodik az összes befolyásokon. Annak a reménynek a kifejezésével végzem cikkemet, hogy mi angolok mihamarabb és minél alaposabban meg fogunk ismerkedni a magyar művészettel, az ő összes változataiban. A mi engem illet, nekem már pár hónap múlva személyesen lesz szerencsém ehhez és Önökhöz.*”²⁹

A budapesti tárlaton kiállított közel hatszáz mű áttekinthető képet adott Crane sokoldalú tevékenységéről: mintázott és festett reliefek, majolika lemezek, hímzések, könyvtáblák, könyvdíszítések, mozaikok, tapéták, bútorok, ex librisek, üvegfestmények, s mintegy 150–200 kisebb-nagyobb festmény volt látható.³⁰

A mester erdélyi látogatásáról annyit tudunk, hogy Rozsnyay Kálmánon kívül Kovács János szervezte utazását. Az utóbbi teológushallgatóként ösztöndíjjal került ki Londonba, ahol 1870–1872 között



3. kép: Walter Crane otthonában. Illusztráció a *Magyar Iparművészetben*, 1900 (forrás: *Magyar Iparművészet* 3 [1900], 4. sz., 151.)

a Manchester New-College növendéke volt. Közben bejárta Anglia, Skócia, Írország nagy részét, hazatérve pedig 1873-ban a kolozsvári egyetemen az angol nyelv és irodalom lektora lett. 1876-ban Kolozsváron megalakította az Angol Társalgási Kört (Kolozsvár English Conversation Club), melynek élete végéig elnöke volt.³¹ A kolozsvári sajtó beszámolóiból tudjuk, hogy a Pákei Lajos által tervezett kolozsvári fa- és fémipari szakiskola emeleti rajztermében rendezték a tárlatot, amelyen olyan műveket lehetett megtekinteni, mint a *Szénakaszálás Utópiában*, *A salisbury-i templom tornya* és a *Leith Hill* című akvarellek, s itt került először kiállításra *A világ meghódítói* című olajfestmény, melyhez Crane verset is írt.³² A művész Angliába történő hazatérése után 1901. november 4-én Kovács Jánoshoz írt levelében köszönte meg a magyarországi és erdélyi emlékeket, s említést tett három, Rozsnyay Kálmánnak, Czako Elemérnek és Kovács Jánosnak készített ex librisről is.³³

A művész utazásának eredményeként érdekes módon az Arts and Crafts képviselőjeként a népi iránynak azokat a híveit erősítette meg felfogásukban, akik a hazai ornamentika forrását a népművészetben keresték. Kós Károly – aki még a budapesti műegyetem építész hallgatójaként az Iparművészeti Múzeumba járt másolni Crane mesekönyv-illusztrációit³⁴ – több írásában is felidézte Walter Crane emlékét, kiemelve könyvművészetét, mely az Erdélyi Szépművészeti Céh sorozatának könyvtervező munkájában teljesedett ki: „Negyedszázada immár, hogy Walter Crane-t vendégül látta Kolozsvár városa. Akkor tudtuk sokan – mindenesetre sokkal-sokkal többen, mint ma –, hogy ez a látogatás megpecsételése volt annak a diadalmas örömmnek, mellyel a mi lelkünk a háború előtti kultúrmozgalmak leghatalmasabbikát, a modern angol művészi világszemléletnek igazságát, reménységét, hitét magába foglalta.”

Skót művészek Budapesten

Az 1889-es brit nemzeti verseny kiállításán szerepelt Charles Rennie Mackintoshnak (1868–1928), a glasgow-i művészeti iskola hallgatójának díjazott presbiter templom terve Londonban.³⁵ Mackintosh művészeti hagyatékát nemcsak épületek alkotják, növényrajzai és akvarelljei ma is népszerűek a művészetet kedvelők körében. A glasgow-i The Hunterian Museum őrzi e képzőművészeti alkotások nagy részét, amelyek a Skóciában is működő South Kensington-rendszer hatásáról árulkodnak **(4. kép)**.

A skót művész már tizenhat évesen építőmunkásként dolgozott John Hutchinson³⁶ építészirodájában, mellette pedig a Glasgow School of Art esti iskolájában részesült művészeti képzésben. Az intézmény igazgatója, Francis Henry Newberry révén ismerkedett meg a tehetséges Macdonald nővérekkel, Margarettel és Francesszel. Öt esztendővel később igazgatói ösztöndíjjal került John Honeyman és John Keppie irodájába.³⁷ Első megrendelője Catherine Cranston glasgow-i előkelőség volt, akinek családja teakereskedelemmel is foglalkozott. A férfiak számára működő kocsmákra válaszul hozta létre női szobákkal is kiegészült teaházait, amelyek berendezésére Mackintosht kérte fel. 1896-ban készült a Buchanan Streeten az első teaház, majd az Argyle Streeten a második: itt jelentek meg először magastámlás székei. A Willow Tea Rooms-ként ismertté vált teázók sorát 1900-ban egészítette ki az Ingram Streeten átalakított, majd Sauchiehall Streeten 1903-ban berendezett tea szalon, ez utóbbi utca (a sauchiehall skót gael nyelven füzeszt jelent) inspirálta a Willow Tea Room elnevezést.

Eközben Mackintosh a Macdonald nővérekkel és festő barátjával, Herbert MacNairrel *A négyek* néven alapított művészcsoporthoz. Szokatlan alkotásaikat 1897-ben a *The Studio* szaklap is bemutatta, melyeket a korabeli kritikusok „furcsa iskola” néven emlegettek.³⁸ Mackintosh Francis Newberry tanácsára indult a glasgow-i School of Art művészeti iskola új épületének tervpályázatán. Egészen különleges, mindenféle historizálástól mentes pályaműve 1897 és 1909 között valósult meg, és a századfordulós építészeti ikonikus példájává vált.³⁹

Mackintosh és Margaret alkotásai a kontinensen először 1898-ban jelentek meg egy velencei kiállításon. A két nagy ezüst fali dísz az „Angyali üdvözlés” és a „Bethlehem csillagát” később az olasz kormány vásárolta meg a palermói képtár számára. 1900-ban Fritz Wärndorfer osztrák műgyűjtő Glasgow-ba látogatott Mackintosh-hoz, s onnan küldött telegráfot Josef Hoffmannnak (a kiállítás kurátorának) június 27-én, amelyben leírta, hogy a Mackintosh házaspár művészete rendkívül érdekes, és különleges tárgyakat tudnának bemutatni Bécsben.⁴⁰ Ugyanabban az évben július 12-én Mackintosh Herman Muthesiusnak írt levelében már arról írt, hogy meghívást kaptak a bécsi Secession kiállításra.⁴¹ A tárlatról Ludwig Hevesi művészetkritikus is írt, amelyben méltatta a skót házaspár munkáit, akik az őszi művészeti esemény előtt nem sokkal, 1900. augusztus 22-én házasodtak össze.⁴²

A bécsi kiállítás következtében Mackintoshék művészete a figyelem középpontjába került, valamint munkát is hozott, hiszen ekkor készítette el Wärndorfer hangversenytermét. Művészi formáik a későbbi Wiener Werkstätte művészeinek körében találtak visszhangra, de talán az osztrák művészek is inspirálták Mackintosht, hiszen Josef Hoffmann geometrikus formái később tetten érhetők a skót alkotásain is.⁴³ Mackintosh építészete 1901-ben vált igazán elismertté, miután megnyerte az Art Lover's House nemzetközi tervpályázatot, a beadott vázlatok formái 1903-ban az edinburgh-i könyvkiadó tulajdonos, Walter Blackie számára épült Hill House-ban váltak érettebbé **(5. kép)**.⁴⁴

1902-ben a torinói nemzetközi kiállítás skót osztályának építészeül nevezték ki, melynek keretein belül az egyik teremben a Mackintosh házaspár alkotásai voltak láthatók, a másikon pedig a glasgow-i művészeti iskola növendékeinek munkái. Formavilága mellett Mackintosh színhasználata is egyedi volt: az alapszín általában tiszta fehér vagy szürke, a díszítéshez pedig bíborvöröst, kékes ibolyát és aranyat, valamint élénk zöldet alkalmazott. A kiállításon a művészt díszoklevéllel jutalmazták, kiállított tárgyai Olaszországba, Ausztriába és Belgiumba kerültek, munkáinak egy másik részét pedig 1903-ban Moszkvában és Budapesten állították ki.⁴⁵ A torinói nemzetközi iparművészeti kiállítás után – amelyről tudósítva Spiegel Frigyes Mackintosh egyik kedvelt motívumát „*harcsaszájalakúan fölkkunkorodónak*” nevezi⁴⁶ – a budapesti Iparművészeti Múzeum is szeretne volna meghívni a művészt, ám ismeretlen okok miatt erre végül nem került sor.



4. kép: Charles Rennie Mackintosh kockásliliomot (*Fritillaria*) ábrázoló botanikai tanulmánya, 1915
(a szerző reprodukciója, eredeti: Hunterian Museum & Art Gallery, University of Glasgow)



5. kép: Charles Rennie Mackintosh: Hill House (1902–1904), Walter Blackie könyvkiadó-tulajdonos háza Helensboroughban (a szerző felvétele)

Sármány-Parsons Ilona szerint az 1902-ben az Iparművészeti Múzeumban rendezett brit bútorkiállítás legnagyobb hatása hazánkra az volt, hogy új inspirációt adott a síkművészetnek.⁴⁷ Charles Rennie Mackintosh és a skót művészet nemcsak az európai, hanem a magyar századfordulós művészetet is inspirálta, ennek bizonyítéka, hogy Mackintosh munkáit is bemutatták az Iparművészeti Múzeum kiállításain.

Skót hatások Falus Elek művészetében

Falus Elek (1884–1950) grafikus, színházi díszlettervező és könyvillusztrátor, aki a budapesti Mintarajziskolában tanult, a nyarakat pedig a nagybányai művésztelepen festéssel töltötte (6. kép). Herman Lipót, a *Művészet* című folyóiratban közölt írásából tudjuk, hogy Falus 1905 körül Londonba utazott, hogy tanulmányozhassa a tradicionális brit díszítőművészetet, köztük William Morris, Aubrey Beardsley, Walter Crane, valamint a Mackintosh házaspár alkotásait. A glasgow-i iskola művészei közül *A négyek* művésze (Charles Rennie Mackintosh, Herbert McNair, Margaret Macdonald és Frances Macdonald) gyakorolt jelentős hatást alkotásaira. Horváth Hilda szerint Falusnál is feltűnnek a rájuk jellemző testetlen figurák, finom vonalak, könnyecsepp vagy körkörös formák, vagy a stilizált rózsák.⁴⁸

Falus Elek 1906. október 24-én írt londoni levelét a *Magyar Iparművészet*ben tudósításként közölték, amelyben beszámolt az Earls Court-i kiállítás tapasztalatairól. A hangulatos beszámolóban külön kiemelte a skót művészet hatását a bécsi szecesszió képviselőire, valamint Mackintosh művészetének eredetiségéről is kifejtette gondolatait: „Ha [...] Mackintosh szobát épít, nemcsak bölcs mérlegelője saját maga,



6. kép: Falus Elek iparművész, belsőépítész otthonában, íróasztalánál, 1930-as évek (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 86.17.246)

az anyaga s közönsége kvalitásainak, de ezeken a részben tanulható dolgokon fölül naiv természetességgel művész is hittet, lélekkel s átengedi magát hangulatának, mely folyton himbálózva, sohase hoz vissza egy elnyűtt melódiát s játékká válik kezében az anyag s abban jelentkezik formává testesült hangulata. Mindez megszállja az érző ember lelkét s áhítattal szemléli az igaz művész munkáját.”⁴⁹

Falus londoni tartózkodása alatt hamar elhelyezkedett: az Eyre és Spottiswood-nyomda számára készített plakátokat és könyvborítókat. A *The Studio* magazin évkönyvpályázatát megnyerte, majd a folyóirat főszerkesztője, Charles Holmes ajánlotta be a Grant-Richards kiadóhoz.⁵⁰ Az 1907-ben hazaérkező Falus a *Nyugat* című irodalmi folyóirat köteteinek tipografálásával és kötési munkáival foglalkozott, melyeken a morrisi kézműves technikák hatásán kívül a magyar népies motívumok mutatkoztak meg.

A művész egész munkásságát is ez a kettősség határozta meg: az angol és bécsi hatások együttese a magyar művészeti sajátosságokkal.⁵¹ Falus Elek további érdemei között kell megemlítenünk az angol guildek mintájára 1909-ben létrehozott kecskeméti művésztelep alapítását, amelynek szövőműhelyének vezetője volt.⁵²

Összegzés

A századfordulós magyar művészet kutatásait kiegészítő tanulmány nemcsak az angol és skót művészek életébe és munkásságába nyújt betekintést, hanem magyar művészeink életművére gyakorolt hatásukra is rávilágít. A hazai művészeti fejlődésben nemcsak az egyes művészeknek volt kulcsfontosságú szerepe, hanem a brit művészeti oktatás fejlődésének is, amely példaként szolgált a hazai iparművészeti és ipari szakoktatás kibontakozásához.

JEGYZETEK

¹ A szecessziós mozgalom Belgiumból indult el, az utolsó jelentős hatást az első világháború előtt pedig a finn építészeti tette hazánk építészeire. Természetesen az angol lakóházépítészeti és a német historizáló formák mellett.

² A témáról készült kézirat címe: *A szecesszió etimológiai problémái – források az európai építőművészetből.*

³ William Morris (1834–1896) angol iparművész, író, költő, a preraffaelita művészet és az Arts and Crafts mozgalom egyik legjelentősebb alakja.

⁴ John Ruskin (1819–1900) angol művészeti író, festő, esztéta, aki támogatta a modern iparművészek törekvéseit.

⁵ Gall, Anthony: *Kós Károly műhelye. Tanulmány és adattár.* Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2002, 28.

⁶ Walter Crane (1845–1915) angol festő és iparművész. 1898-tól rövid ideig a Royal College of Art igazgatója, az Arts and Crafts Society elnöke.

⁷ Keserü Katalin: Az angol tradicionalista (organikus) modernizmus útjai Magyarországon a századforduló művészetének tükrében. In: *Régi és új peregrináció: Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon I.* Budapest–Szeged: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság–Scriptum Kft., 1993, 111.

⁸ Bonta János: *Modern építészeti 1911–2000.* Budapest: TERC, 2002, 25.

⁹ Déry Attila – Merényi Ferenc: *Európai építészeti 1750–1918.* Budapest: TERC, 2004, 409.

¹⁰ Pulszky Ferencet 1849-ben Kossuth Lajos Londonba küldte, hogy szerezzen támogatókat a magyar függetlenségnek.

¹¹ Keserü 1993, 113.

¹² A cikk így jellemzi a terrakottát, amely ennek ellenére az égetés során kapott vörös színéről vált közismertté.

¹³ „1”: Angol agyagipar. *Magyar Iparművészet* 6 (1901), 6. sz., 259.

¹⁴ Krut, Rhoda: *South Kensington to South Africa: Art Education in Government Elementary Schools and Schools of Art in South Africa 1800 – 1910.* (Szakdolgozat), Johannesburg: Univ. Witwatersrand, 1983, 7.

¹⁵ Jones, Owen: *Ornamentika. Népek, korok díszítőelemei.* Budapest: Cser Kiadó, 2004, 14.

¹⁶ Rozsnyai V. H. Kálmán: Walter Crane. *Magyar Iparművészet* 3 (1900), 4. sz., 155–156.

¹⁷ „1”: Angol agyagipar. *Magyar Iparművészet* 6 (1901), 6. sz., 265.

¹⁸ 'South Kensington' and the 'Science and Art Department'. *Survey of London: Volume 38*, F. H. W. Sheppard (1975), London, 74–96.

¹⁹ Radisics Jenő: National Competition 1898. *Magyar Iparművészet* 2 (1899), 1–2. sz., 25.

²⁰ Radisics 1899, 26.

²¹ Szerényi József: *Az iparoktatás Magyarországon.* Budapest 1897, 331–332.

²² Fericsán Kálmán: *Ősi fának ága-boga. A magyar és a külföldi iparoktatás összehasonlítása. A középszintű iparoktatási szervezet kialakulása és fejlődése Magyarországon – Mozaikok a nevelés történetéből IV.* Pécs–Budapest: CARBOCOMP Kft., 1999, 100.

²³ Györgyi Kálmán: Az iparművészeti iskola kiállítása. *Magyar Iparművészet* 1 (1898), 9. sz., 377–392.

²⁴ Spiegel Frigyes: A brit iparművészet Budapesten. *Magyar Iparművészet* 5 (1902), 3. sz., 97.

²⁵ Pevsner, Nikolaus: *A modern formatervezés úttörői.* Budapest: Gondolat, 1977, 17.

²⁶ Murádin Jenő: Walter Crane a száz év előtti Kolozsváron és a Kalotaszegen. *Ars Hungarica* 36 (2008), 1–2. sz., 229–244.

²⁷ Rozsnyai V. H. Kálmán: Walter Crane. *Magyar Iparművészet* 3 (1900), 4. sz., 158.

²⁸ Murádin 2008, 238.

²⁹ Crane, Walter: Néhány szó a magyar iparművészetről. *Magyar Iparművészet* 3 (1900), 4. sz., 151–154.

³⁰ Hivatalos tudósítások. *Magyar Iparművészet* 3 (1900), 4. sz., 206.

³¹ Murádin 2008, 241.

³² The world's conquerors

³³ Horváth, Hilda: Walter Crane in Hungary. In: Ernyey, Gyula (szerk.): *Britain and Hungary. Contacts in Architecture, Design, Art and Theory During the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Budapest: Hungarian University of Craft and Design, 2003, 156–157.

³⁴ Fabó Beáta – Gall, Anthony: *Napkeletről jöttem nagy palotás rakott városba kerültem. Kós Károly világa*. Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 2014, 44.

³⁵ *Glasgow Herald* (27 July 1889), 7; *Building News* 57 (2 August 1889), 135.

³⁶ A főként Glasgow-ban és Paisleyben működő építész egyik legismertebb műve a glasgow-i St Vincent Streeten álló Norwich Union irodaház (1899).

³⁷ Baldavári Eszter: A zseni és a tehetség. Charles Rennie Mackintosh születésének 150. évfordulójára emlékezünk. *Magyar Iparművészet* 6 (2018), 42.

³⁸ White, Gleeson: Some Glasgow Designers and Their Work. *The Studio* 11 (1897), 86–100.

³⁹ Baldavári 2018, 43.

⁴⁰ A bécsi Sezession archívuma: telegram Fritz Wärndorfertől Josef Hoffmannak, 1900. június 27., ltsz. 43.4.6.10786

⁴¹ Berlin, Werkbundarchiv: Museum der Dinge: levél Mackintoshtól Hermann Muthesiusnak, 1900. július 12.

⁴² Életében és munkásságában egyaránt nagy szerepet játszó feleségének, Margaret Macdonaltnak írja a művész 1927-ben: „...ne felejtse el, hogy minden építészeti alkotásom érdeme fele részben a tiéd, ha nem háromnegyed részben.” Margaret nem csak iparművészeti munkáival nyűgözte le férjét, múzsája is volt, s Mackintosh olyannyira csodálta őt, hogy ezt nyilatkozta egyszer: „Margaret az, aki géniusz, én csupán tehetséges vagyok”.

⁴³ Knight, John: Mackintosh és kora. In: *Műemléki belső terek. Az Egri Nyári Egyetem előadásai*. Eger 1991, 36.

⁴⁴ A pályázatot a német design magazin, a *Zeitschrift für Innendekoration* hirdette meg Haus eines Kunstfreundes címen.

⁴⁵ V. S.: Az új angol építőművészet. *Építő Ipar* 31 (1907), 38. sz., 370.

⁴⁶ Spiegel Frigyes: Brit iparművészet Budapesten. *Magyar Iparművészet* 5 (1902), 3. sz., 97–106.

⁴⁷ Sármány-Parsons, Ilona: The Influence of The British Arts and Crafts Movement in Budapest and Vienna. *Acta Historiae Artium* (MTA) 33 (1978–1988), 190.

⁴⁸ Horváth Hilda: Falus Elek (1884–1950), a könyvtervező. *Magyar Iparművészet* 21 (2014), 10. sz., 17.

⁴⁹ Falus Elek: Londoni levél. *Magyar Iparművészet* 9 (1906), 6. sz., 281.

⁵⁰ Herman Lipót: Falus Elek. *Művészet* 9 (1933), 8. sz., 234.

⁵¹ Horváth 2014, 20.

⁵² Zetelaki Orsolya: „... arcképvázlat Falus Elekről”. http://toldyferenc.elte.hu/Zetelaki_Orsolya.pdf (utolsó elérés: 2020. május 4.)

THE ENGLISH AND SCOTTISH CONNECTIONS TO HUNGARIAN EDUCATION IN THE FINE AND APPLIED ARTS AT THE TURN OF THE CENTURY

To understand Art Nouveau architecture and art at the turn of the century in greater detail it is necessary to take a look at the development these activities in the west. The achievements of the British Arts and Crafts movement had a large influence on Belgian and Finnish architecture, and this impact can be seen in Hungary as well. The surge in the handicraft industry that was in opposition to mechanized production, while at the same time supplementing it, made the modernization of English education in the applied arts necessary. The new British system of education based on practical training found followers not only in the island country, but also in Hungary. The works of students participating in English and Scottish art education – including numerous masters that later gained great renown – reached Budapest as well, and so Hungary's artists were also able to see these innovative creations.

This essay presents the circumstances of Walter Crane's visit to Hungary as well as its impact on the architecture of Károly Kós and his circle. It also provides a look into the successes that the talented Scot, Charles Rennie Mackintosh, achieved on the continent, additionally touching upon the appearance of this artist's characteristic motifs in the artistic works of Elek Falus.

MAGYARÓVÁRI FANNI IZABELLA

VISSZATÉRŐ MOTÍVUMOK GYÖRGYI DÉNES ÉPÍTÉSZETÉBEN A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

Előszó

A Magyar Művészeti Akadémia Építészeti Tagozatának Fialat művész ösztöndíjasaként 2017 júniusa és 2018 augusztusa között foglalkoztam Györgyi Dénes építész életművével.¹ Ez alatt az idő alatt feldolgoztam Györgyi a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ (továbbiakban MÉM MDK) Magyar Építészeti Múzeumában őrzött hagyatékát, amely kutatásom legfontosabb forrása volt. Kutatásom és jelen tanulmányom elsődleges célja az, hogy Györgyi Dénes építészetének megítélését helyes mederbe terelve életműve elfoglalhassa méltó helyét a magyar építészettörténetben. Györgyi életművét sokan a konzervatív vonalhoz sorolják. Bár valóban nem tartozott a klasszikus értelemben vett modern építészek közé, a harmincas évektől építésze sok szempontból közelített a modernizmus felé, és egyfajta hidat képezett a modernizmus eszméi és a megrendelők dekorativitás iránti igénye között.² Györgyi építésze nagyon sokrétű, nem sorolható egyik fősodorhoz sem, csak egy-egy rövid periódus vagy egy-egy épület erejéig.

Györgyi a két világháború közötti magyar építészet egyik legfoglalkoztatottabb és legkeresettebb építészete volt. Szerteágazó módon annyi stílusban és műfajban alkotott, hogy ennek a korszakának az egyes, sokszor minden tekintetben különböző műveit nehéz összefüggésbe hozni egymással.

A jelen tanulmány célja, hogy ebben az építészeti és műfaji szempontból rendkívül gazdag életútszakaszában bemutassa azokat az irányokat, amelyek mentén kirajzolódik Györgyi munkásságának alakulása. A tanulmányban az egyes épületek részletes ismertetésére nincs lehetőség (éppen azok nagy száma miatt), azonban Györgyi legmeghatározóbb épületeinek rövid bemutatásával és az azokon megjelenő karakterjegyek számba vételével kirajzolódik építészetének fejlődési íve.

Györgyi Dénes életútja

Györgyi Dénes sajátos életműve a huszadik század első felén ível át. Ez a kacsaringós út a népi formanyelvi ihletésű, ifjúkori évek után (melyeket főként Kós Károllyal vagy Mende Valérrel közösen jegyzett tervek fémjeleznek) a két világháború között a politika és a közízlés által előnyben részesített historizálás néhány megnyilvánulása után az art deco, majd végül a modernizmus irányába fordult. Györgyi munkásságának mélyebb megértéséhez érdemes kicsit belelapoznunk életrajzába is. Legkiemelkedőbb épületeinek számba vételével életútjának fontosabb eseményei is bemutatásra kerülnek. Györgyi Dénes 1886. április 25-én született Budapesten, katolikus családban. Édesapja Györgyi Kálmán (Györgyi Alajos festőművész fia), édesanyja Kriszt Laura. Négy testvére volt: Laura, Margit, Géza és Kálmán. Apja az elemi és a polgári iskolai rajzoktatás reformjával sokat foglalkozott, 1917-től a polgári iskolai rajzoktatás szakfelügyelője volt. Az Országos Iparművészeti Társulatnak 1894-től titkára, 1902-től főtitkára, 1906-tól igazgatója volt. 1896-ban a millenniumi kiállításon az ő feladata volt az iparművészeti rész megszervezése. A korszak nagy világkiállításainak iparművészeti anyagait Györgyi Kálmán mutatta be (Párizs, Torino, St. Louis, Milánó, Velence, Torino). 1897-től a *Magyar Iparművészet* folyóirat munkatársa, 1910-től főszerkesztője volt. A későbbi években Györgyi Dénes életművében is – az építészet mellett – nagy szerep jutott a kiállítás-rendezésnek, a művészeti oktatásnak és az iparművészetnek is.

Dénes 1903-ban tett érettségét a budapesti IV. kerületi Főreáliskolában (ma Eötvös József Gimnázium),³ majd a Királyi József Műegyetem építészeti szakosztályán folytatta tanulmányait. Egyetemi éve alatt a Fialatok körébe tartozott. Kós Károllyal a Fialatok művészetét bemutató 1906-os kiállítás szervezésekor kötöttek szoros barátságot.⁴ Közös munkájuk eredménye volt a Városmajor utcai elemi iskola és óvoda (1911) és a zebegényi római katolikus templom (1910, Jánszky Bélával). Györgyi

ezen időszak alatt tanulmányi utakat tett Ausztriába, Csehországba, Németországba, Dániába, Hollandiába, Belgiumba, Angliába, Franciaországba, Spanyolországba, Itáliába és Horvátország területére.⁵ 1912-ben tervezte a Mezőgazdasági Múzeum berendezését, amelyet Schmidt Miksa kivitelezett.⁶ A bútorok az angol Arts & Crafts mozgalom szellemiségében készültek, amely a Fiatalok építészetének egyik fő inspirációs forrása volt.

Életében mindig kiemelt szerephez jutott az oktatói munka. Már egészen fiatalon, 21 évesen kezdte szakoktatói tevékenységét. Tanárai ajánlására került az 1907–1908. tanévben az Országos Magyar Királyi Technológiai Iparmúzeum esti továbbképző tanfolyamára óradíjas előadóként. 1910–1911-ben az Iparművészeti Iskolához hívták, majd 1923-ban rendes tanárrá nevezték ki.⁷ A következő tantárgyakat oktatta: régi stílusok és építészeti rajz; építészeti tervezés és szakrajz; családi házak tervezése.⁸ 1912-ben Kerekegyháza római katolikus templomának tervpályázatán az I. díjat nyerte el. A templomot 1913-ban szentelték fel. 1913-ban még több tervpályázaton is sikerrel szerepelt: Arad, római katolikus templom pályázat díja; Miskolc, kereskedelmi csarnok pályázat nyertes terve; valamint megbízást kapott a fiumei felsőbb leánygimnázium és internátus épületeinek megtervezésére. Ez utóbbira a kiviteli tervek elkészültek, de a közben kitört háború miatt félbeszakadt az építkezés. Ugyanebben az évben épült a kiskunhalasi elemi iskola is.

1914-ben a kispesti Wekerle-telep főterének megtervezésében vett részt. Ugyanebben az évben a zirci ciszterci rend apátsága által a rend budapesti székházára és gimnáziumára kiírt pályázat első díját nyerte el, megbízást kapott az apáttól az előtervek elkészítésére.⁹ Végül az épület Wälder Gyula tervei alapján épült fel 1926-ban. Az Erzsébet királyné emlékművére 1915-ben kiírt tervpályázaton első díjat szerzett.¹⁰ Az első világháborúval lezárult életművének első, a Fiatalok köréhez köthető korszaka. A világháború alatt felmentést kapott a katonai szolgálat alól, ugyanis bal karját kisgyermekkorra óta nem tudta mozgatni. 1916-ban a kormány megbízta Bánffy Miklóst IV. Károly koronázási díszletének tervezésével,¹¹ aki a munkát, majd a IV. Károly koronázási ünnepségét rendező művészeti iroda vezetője lett.¹² 1917-ben az Erzsébet királyné emlékmű újabb szűkebb körű végleges pályázatának első díját nyerte el. 1919-ben vette feleségül tanítványát, a pápai származású Grofcsik Emíliát. Györgyi felesége révén ismerkedett meg a Balaton környékével, később Balatonalmádiba is költöztek. Életművének kései szakaszában több épületet is tervezett ide.

Új műfajok és útkeresés – az 1920-as évek

Az első világháború után a hazai építészetben az útkeresés időszaka következett. Habár a két világháború közötti építészet rendkívül sokszínű, szinte minden, a korszakkal foglalkozó írás egyetért abban, hogy az időszak építészetileg két periódusra osztható: a konzervatívabb húszas, illetve a harmincas évekre, amikor is az építészek már nyitottak a modern törekvések felé.¹³ Ez a meglátás Györgyi Dénes építészetére is igaznak bizonyul.

A korszak nyitányát az 1921-ben elkészült Hangya Szövetkezet székháza Budapesten, a Közraktár utcában jelenti **(1. kép)**. A század első felében működő Hangya Országos Fogyasztási és Értékesítési Szövetkezet hálózata mezőgazdasági termények előállítására és értékesítésére szakosodott.¹⁴ A székház stílusát tekintve klasszicizáló premodern alkotásnak tekinthető, amely már előrevetíti a következő évek építészeti törekvéseit. A klasszicizáló elemekkel keveredő premodern az 1910-es években jelent meg a magyar építészetben, például Málnai Béla és Haász Gyula, vagy Reichl Kálmán épületein.¹⁵ A Hangya székház irodaháznak épült, raktárakkal, amely új műfajnak számított a magyar építészetben. A homlokzata hét tengelyes, szimmetrikus. A lábazat a magasföldszintig ér, mészkővel burkolt, fölötté vízszintes sávozású vakolat. A lépcsősen befelé szűkülő kapuzatok két szintet fognak át, kifejezetten hangsúlyosak. Ez a Györgyi építészetében többször is visszaköszönő motívum itt jelenik meg először.¹⁶ A homlokzat jellegzetessége, hogy a negyedik emelet magasságáig négy keskeny ablakot fognak közre a tengelyek. Ezek között csak keskeny bordák vannak, az ablakok közti határok ezáltal elmosódnak. Ennek a megoldásnak az előzménye a háború előtti német építészetben keresendő, több áruháza hom-



1. kép: Hangya Szövetkezet székháza, Budapest (MÉMMDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 71.780)

lokkatán is megjelenik (ld.: Wertheim Áruház, Berlin, Alfred Messel, 1896–1906; vagy Tietz Áruház, Düsseldorf, Joseph Maria Olbrich, 1906–1909). A homlokzat további különlegessége, hogy az ablakok sűrű osztásai lamellaszerűek, így oldalnézetből az ablakok nem is látszódnak, a homlokzat zártabbnak hat. Az ötödik emelet magasságában van a homlokzat zárópárkánya: az ablakok között figurális domborművek kaptak helyet (íj. Mátrai Lajos és Ohmann Béla művei). A két szélső alkotás

kivételével a domborművek a Hangya Szövetkezet tevékenységét jelenítik meg allegorikus formában. A szimmetrikus homlokzaton tehát klasszikus megoldások láthatók, hangsúlyos lábazattal és párkányszal, sávozott vakolással, tengelyre tagozódással, zárópárkánnyal.

Ha áttekintjük Györgyi oeuvre-jét, látszik, hogy az 1920-as évek első felében szinte alig készült épület a tervei alapján. Ennek oka, hogy 1919-ben, a Tanácsköztársaság kikiáltása után Györgyi a kommunizmus elvein alapuló előadást tartott a Magyar Mérnök- és Építész-Egyletben, melyben mind művészi, mind oktatáspolitikai változásokat sürgetett.¹⁷ A Tanácsköztársaság bukása után ennek következményeként három évre felfüggesztették a Magyar Mérnök- és Építész-Egyleti tagságát,¹⁸ és a következő néhány évben nem kapott megbízásokat. Feleségének, Grofcsik Emíliának köszönhető az első nagyobb megrendelés, a keszthelyi Balatoni Múzeum épületének megtervezése gróf Festetics Tasziló megbízásából.¹⁹ A múzeumépület 1928-ban készült el.

A húszas években két múzeum

épült fel a tervei alapján: a debreceni Déri Múzeum (Münnich Aladárral, 1923–1929) (2. kép), valamint a keszthelyi Balatoni Múzeum és Kultúrpalota (1920–1928). 1923-ban adta be pályatervét a Budapesti Néprajzi Múzeum pályázatára. Ez a munkája előrevetít néhány későbbi fontos épületet: csarnokszerű, tömbjellegű tömegei nagyon hasonlóak az 1929-es barcelonai magyar pavilonhoz és az ELMŰ számára tervezett Markó utcai transzformátorház tömegalakításához. Olyan részletek is megjelennek itt, mint a Hangya székháznál már alkalmazott lépcsősen befelé szűkülő, hangsúlyos kapuzat, vagy a homlokzaton tagoló falpillérek közti keskeny, több szintet átfogó ablakok.

A korszakban a neobarokk a vidéki középületek és egyházi építkezések hagyományos stílusa volt, elsősorban annak a megrendelői igénynek megfelelően, hogy az újonnan emelt épület illeszkedjen a városképbe.²⁰ A historizmus szemlélete is továbbélt abban a tekintetben, hogy a megbízó milyen stílust tartott méltónak az adott épülettípushoz. A húszas években egy nagyobb középület, például múzeum ünnepélyességének kifejezésére a történeti stílusokhoz való viszonyulás mutatkozott elfogadottnak. Ilyen megrendeléseknél az építészek általában történeti stílusokhoz nyúltak vissza.²¹

Györgyi neobarokk épületei közé tartozik a Déri Múzeum, a Balatoni Múzeum, valamint néhány budai villa (például a Pollatsek-villa, Istenhegyi út, 1924). Györgyi két múzeumépülete valójában a megrendelő igényei és a helyszíni adottságok miatt készült neobarokk stílusban. A debreceni mú-



2. kép: Déri Múzeum, Debrecen. A lépcsőn az építész, Györgyi Dénes (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 71.915.a)



3. kép: A debreceni városháza pályaterve, 1931 (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 2011.02.22.2)

zeum esetében a szomszédos Nagytemplom és a Református Kollégium stílusához kellett alkalmazkodnia a Györgyi és Münnich építészpárosnak, így született meg a neobarokk épület, némi klasszicizáló jelleggel.²² A keszthelyi Balatoni Múzeum esetében pedig az ottani Festetics kastély szolgáltatott előképet a reprezentatív épület megtervezésére.²³

Györgyi életművében a múzeumok tervezése mellett kiemelt helyet foglal el a kiállításrendezés és a kiállítóterek tervezése. Még édesapja révén került először kapcsolatba ezzel a műfajjal, majd 1909-ben a debreceni iparművészeti kiállítás rendezésével foglalkozott, amiért a Debreceni Kereskedelmi és Iparkamara aranyérmét kapta.²⁴ A harmincas években több kiállítási enteriőr mellett – Györgyi Kálmán emlékkiállítás, Iparművészeti Iskola jubileumi kiállítása – világi kiállítási pavilonok kiállítóterei fűződnek nevéhez.

Györgyi egyik legizgalmasabb, papíron maradt terve a debreceni városháza (3. kép).²⁵ 1930-ban írtak ki tervpályázatot a debreceni városháza épületére, amelyen a 121 beérkezett pályamű közül Györgyi Dénes terve került ki győztesen.²⁶ Györgyi a tervek, részletek és költségvetés kidolgozására kapott megbízást, de az építkezés végül el sem indulhatott a gazdasági válság miatt. A debreceni városháza tervein olyan megoldásokat láthatunk, amelyek itt ugyan nem valósultak meg, viszont Györgyi későbbi épületeire átemelte azokat. Ilyen például a csillag alaprajzú toronyvégződés, amely néhány évvel később a párizsi világi kiállítás magyar pavilonján köszönt vissza. A homlokzatot díszítő, először Lajta Béla Vas utcai iskoláján megjelenő rátétszerű domborműves mezők (rajtuk magyaros, stilizált motívumok) szintén újra feltűnnek több épületén: megjelenik már a barcelonai világi kiállítás magyar pavilonján (1929), a párizsi világi kiállítás magyar pavilonjának bejáratánál (1937),

a Pittsburghi Egyetem magyar termében (1930–1939), valamint olyan tervein, mint a Szolnoki Hitelbank székháza. A népművészetből átemelt stilizált, geometrikus motívumok forrásait a késő szecessziós építészetben találhatjuk meg, például Árkay Aladár Városligeti fasori református templomán, valamint Lajta Béla és tanítványai alkotásain.²⁷ Sok építész életművében az I. világháború után is megmaradt a magyar motívumkincshez való kötődés, de geometrikusabb, leegyszerűsített módon, és sokszor csak a homlokzatok egy-egy hangsúlyos pontján jelent meg.²⁸

A városháza tervein feltűnnek olyan motívumok is, mint a lépcsősen befelé szűkülő, hangsúlyos kapuzat és a függőleges sávokat képező, egybefüggő ablakfelületek. A debreceni városháza terve mintegy összegzi Györgyi addigi építészetét, de előrevetíti az elkövetkezendő éveket is.

A húszas években és a harmincas évek első felében készült munkák közül több is art deco jegyeket hordoz. Ehhez az irányzathoz legegységesebben a barcelonai és a párizsi világkiállítások magyar pavilonjai, az Elektromos Művek Honvéd utcai transzformátorháza és bérháza, a debreceni városháza terve, valamint a pittsburghi magyar szoba berendezése köthetők. Az art deco nagyon nehezen behatárolható stílus, vérmérséklettől függ, hogy ki milyen épületeket sorol ebbe a kategóriába. Sokáig nem értelmezték önálló építészettörténeti stílusként. Az építészettörténészek csupán az elmúlt néhány évtizedben kezdtek el foglalkozni az art deco magyarországi emlékeivel és a stílus meghatározásával.²⁹ Az első világháború előtt, a szecesszió geometrizáló ágából nőtt ki egy kora art deco stílus, amely nagy számban jelenik meg például Lajta Béla és körének épületein, kiváltképp síremlékein.³⁰ A két világháború között a stilizált, leegyszerűsített motívumok forrása a magyar népművészetben, a keleti hatásokban, az egzotikus motívumokban is megtalálható. Az art deco jellegzetessége a dekorativitás, a geometrizálás, stilizálás, a látványos dekorációs mezők és rátétszerű motívumok, a hullám- és cikk-cakk vonal, lépcsőző felületképzés, amelyeket a homlokzatokon a kapuk, ablakok és erkélyek hangsúlyozására használtak. Nagy számban jelennek meg ezek a stílusjegyek az 1920-as és 1930-as években épült bérházakon, Budapesten különösen Újlipótvárosban és Szentimrévárosban (ma Újbuda), a vidéki városok közül – Sajó István építésznek köszönhetően – főképp Debrecenben.

Út a modernizmus felé – a világkiállítások kora

Az 1920-as évek végén Györgyi építészetében is jelentkezett a közelgő modernizmus előszele. Györgyi azonban – és itt ismét utalnék a belsőépítészet és iparművészet iránti elköteleződésére – sosem vált meg azoktól a dekoratív építési eszközöktől, amelyek oly jellegzetessé tették épületeit.

Györgyi egész életművében nagy hangsúlyt fektetett a belsőépítészetre, még a legszűkösebb alapterületű előteret is reprezentatívvá tudta tenni néhány többször visszatérő elem felhasználásával. A részletgazdag, hangsúlyos kapuk, különleges padlóburkolatok, művészi kialakítású fűtőtestek és padok, valamint a lámpatestek is nagy hangsúlyt kaptak enteriőrjeiben.

Györgyi Dénes 1929 körül kezdett el behatóbban foglalkozni a művészi igényű padlóburkolatok kérdéskörével. Kísérletképpen talált ki egy olyan új eljárást a padlóburkolatok mintázatának készítésére, amelyet végül szabadalmaztatott is. Amint a Szabadalmi Bíróság elfogadta Györgyi beadványát,³¹ az építész azonnal megállapodást kötött a Nagybatony-Újlaki Egyesült Iparművekkel, amellyel átruházta a cégre a szabadalom gyakorlatbavételi jogát. A Nagybatony-Újlaki Iparművek Mildecor és Durex néven kezdte forgalmazni a különleges cementlapokat. A padlólapok értéke leginkább abban rejlett, hogy tömeggyártással előállítható, tehát olcsó elemekből változatos és látványos padlóburkolatokat lehetett elérni. A találmány révén elég csak néhány mintaelem-típus legyártása, ezek eltolásával, elforgatásával, szabadlálásával vagy a három művelet kombinációjával nagyszámú, különböző mintázatú burkolat készíthető. A Mildecor lapelemek további előnye, hogy nemcsak a gyár mintakönyve által meghatározott rajzolat rakható ki belőlük, hanem a tervező építész szabadon egyéni megoldásokat is kitalálhatott.³²

A Györgyi-féle mintás padlóburkolatokat leginkább az 1930-as években épült bérházak előcsarnokaiban, lépcsőházaiban találjuk meg. Jellemzően a Györgyihez valamilyen módon kapcsolódó



4. kép: Az Elektromos Művek nyugdíjintézeti bérháza, Budapest (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 71.826, fotó: Czvek Gyula, Magyar Filmiroda)

épületekben vagy enteriőrökben jelentek meg: az Elektromos Művek számára tervezett bérházban (Budapest, Honvéd utca) (4. kép), a Györgyi Kálmán emlékkiállítás termeiben vagy a budapesti Danuvia gyár előterében. Ez érződik például a Danuvia fegyvergyár épületének előcsarnokán is. A funkciójából fakadóan egyszerű homlokzattal rendelkező ipari épületben kis ékszerdobozként bújjik meg a jól átgondolt art deco előcsarnok.³³ Ide tartozik, de nem Györgyi műve az Elektromos Művek egykori transzformátorháza a Kazinczy utcában (Gerstenberger Ágost és Arvé Károly, 1934, ma Elektrotechnikai Múzeum).

A harmincas évekkel új korszak köszöntött be Györgyi építészetében. A modern építészet előretörésekor 1930-ban Györgyi már 44 éves volt. Habár az új irányzatok megjelenése és elterjedése rendszerint a fiatal generációk révén történik, érdekes megfigyelni épületein, hogy egy már elismert építész hogyan tette magáévá az új törekvéseket. Györgyi építészetében ennek egyik első példája a Budapest Székesfőváros Elektromos Művei számára tervezett nyugdíjintézeti bérház (1930–1931) és a szomszédos telken felépített transzformátorház (1929–1930) (5. kép).³⁴

Györgyi a megbízást nem hagyományos módon nyerte el. 1926-ban írtak ki pályázatot egy bérház és egy transzformátorház tervezésére, amelyeket ugyanazon a telken kellett elhelyezni. Györgyi olyan pályaművet adott be, ahol a transzformátorházat külön telekre helyezte, és egy új utcát is nyitott. A bizottság az ő tervét tartotta a legjobb megoldásnak, de mivel eltért a pályázati követelményektől, csak különdíjat kapott. Az I. díjat Román Ernő terve nyerte el. Végül a megbízást a két építész együttesen kapta, és a bérház és a transzformátorház valóban két különálló épületként készült el. A két építész közös munkaként jegyezte a Markó utcai bérházat és transzformátorházat, valamint az óbudai Szentendrei úti transzformátorházat is (ma Aquincumi Múzeum). Azonban nem beszélhetünk tényleges közös munkáról: a később a *Tér és Forma* folyóiratban kiadott közleményeikből kiderül, hogy míg a Markó utcai épületek Györgyi nevéhez, addig a Szentendrei úti épület Román Ernő nevéhez fűződik.³⁵ A bérház hatemeletes, belső udvaros épület, két lépcsőházzal. A homlokzaton a földszint és az első emelet (ahol az ELMŰ kiállítóterei kaptak helyet) egybeolvad, travertin lapokkal burkolt, mintha lábazat lenne. A Honvéd utcai két kapu hasonlóan lépcsősen befelé szűkülő, mint a Hangya-székház főbejárata. Itt is elmondható, hogy nagy hangsúlyt kapnak a földszinti terek és a homlokzati bejáratok. Az épület főhomlokzatán jellegzetes, trapéz alaprajzú zárterkélyes megoldást látunk az első emelet



5. kép: Az Elektromos Művek transzformátorháza, Budapest (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 71.791)

fölött.³⁶ A homlokzaton látható szobrok Mátray Lajos és Ohmann Béla alkotásai. A két kapubejáró közötti bronzszobor az Ég és a Föld, a két ellentétes pólus ábrázolása.

Az épülettömb sarkai toronyszerűen felmagasodnak, és vízszintes sávozás díszíti őket. A sarkokon szalagablakok voltak, ám ezeket mára befalazták. Az ELMŰ bérház tornyainak közeli párhuzamát láthatjuk a Keresztény Ifjúsági Egyesület debreceni székházának tervein, amelyeket az építész 1930-ban készített.³⁷

A bérház magas főkapuján belépve tágas, földszintet és magasföldszintet átfogó előcsarnokba jutunk. Az eredeti berendezéshez tartozó lámpatestek máig fennmaradtak. A bérház nagyon jól felszereltnek és modernnek számított a korszakban. Fogatolt volt, tehát nem egy külső függőfolyosóról nyíltak a lakások, hanem két belső lépcsőházból. Földszintjén és első emeletén az Elektromos Művek kiállítótermeket rendezett be, amelyekben legújabb elektromos háztartási és ipari készülékeket mutatta be. Az emeleteken pedig nagyvonalú polgári lakásokat alakítottak ki. Mivel a bérház szabadonálló beépítésű, a lakások jó megvilágítást kapnak. A lakások alaprajzi elrendezése jól átgondolt, az ablakok nagy része az utcai frontra néz. Felszereltségükben is a legmodernebbek voltak, elektromos tűzhellyel rendelkeztek és a házban több szemétdobó is volt.³⁸ A korszerű alaprajzi elrendezés és modern tömegalakítás összhangban van az épület geometrizáló dekorációjával. A padlóburkolatok szvasztika mintázata a kapuk vasrácsain köszön vissza. Az ELMŰ kiállítótereinek padozatát geometrikus mintázatú Mildecor műkölapok borították.

A szomszédos telken álló transzformátorházat manapság a magyar art deco építészettől egyik kiemelkedő alkotásaként emlegetik. A Budapest egyik legfrekvenciáltabb részén – néhány utcányira a Parlamenttől – található ipari épületnek Györgyi finom részletekkel elegáns, nagyvárosi homlokzatot kölcsönzött. Szinte pontosan ugyanabban az időben készültek a tervek, mint az 1929-es barcelonai világkiállítás magyar pavilonjához. A két épület több szempontból is rokonítható. Egyrészt mindkettő tömegalakítása a funkcióból adódóan csarnokszerű; másrészt a homlokzatok tagolása is hasonló: a főhomlokzaton egy nagyon hangsúlyos bejárat uralja az összképet, és a sűrű, háromszög alaprajzú falpillérek között keskeny, több szintet átfogó ablakok vannak az oldalhomlokzatokon is. A sok hasonlóság nem véletlen. 1929-ben a magyar kormány négy hónappal a Barcelonában megrendezésre kerülő világkiállítás előtt döntött úgy, hogy Magyarország is szerepelni fog a kiállítók között. Az utolsó pillanatban bízták meg Györgyi Dénest és Menyhért Miklós építész-iparművészt a pavilon megtervezésével.³⁹ Mivel Györgyi éppen ebben az időszakban dolgozott a Markó utcai transzformátorház épületén, kézenfekvőnek tűnik, hogy innen emelt át bizonyos megoldásokat. Mindemellett a transzformátorház és a kiállítási pavilon műfaja hasonló térszervezést követelt: nagy, egybefüggő tereket. Homlokzatalakítás szempontjából a transzformátorház a Dandár utcai népfürdő épületével rokonítható (Maróthy Kálmán és Rimanóczy Gyula, 1929), amely szintén vöröstégla burkolatú, és a kiugró középrizaliton hasonló háromszög alaprajzú lizénák tagolják a homlokzatot. A bérház és a transzformátorház esetében nehezen szétválasztható, melyik megoldás melyik építéshez (Györgyi Déneshez vagy Román Ernőhöz) köthető. Mivel a bérházon olyan megoldásokat találunk, amelyek Györgyi életművében már korábban is megjelentek (ilyen a szalagablakos saroktorony), ezt joggal neki tulajdoníthatjuk. A transzformátorház tervei Ferkai András szerint Román Ernőnek tulajdoníthatók.⁴⁰ Tekintettel arra, hogy a transzformátorház és a barcelonai magyar pavilon egy időben készültek, felmerül a kérdés, hogy melyiket tervezték előbb, és valójában az eredeti ötlet kihez köthető. A kérdés megválaszolása további kutatásokat igényel.

Külföldön készült alkotásai közül a Pittsburghi Egyetem Magyar Szobája (1929–1939) maradt ránk. Huszonhét nemzet szobája készült el a Cathedral of Learning épületében, amelyeket előadóteremként használnak a mai napig. Minden nemzet szobáját az adott nemzetiségű építészek tervezték. A magyar szoba 1939 tavaszán készült el, a sorban nyolcadikként. Györgyi szűk körű, meghívásos pályázaton nyerte el a megbízást. A szoba a padlótól a mennyezetig tölgyfa burkolatot kapott.⁴¹ A bútorok fő előképeként Györgyi életművén belül a Mezőgazdasági Múzeum berendezését érdemes feleleveníteni. Magyar népművészetből vett motívumok díszítik a bejáratí ajtót, a kazettás mennyezetet, a katedrát, a

vendégszékeket. A mennyezet festett kazettáinak (Diósy Antal munkája) másolatai kerültek az 1937-es párizsi világkiállítás ebédlőjébe. Györgyi az eredeti táblákat szerette volna Párizsba szállíttatni, mielőtt Pittsburghbe küldte volna őket, de az egyetem ebbe nem egyezett bele.⁴² A belsőt a sima és az egy-egy domborművel, fafaragással díszített felületek ellentéte teszi izgalmassá.

A harmincas évek vége felé Györgyi építészete egyre inkább a modernizmus felé fordult: egyre kevesebb figurális díszet használt a homlokzatokon, azok sokkal letisztultabbakká váltak, valamint épületei tömegalakítás és alaprajz tekintetében is egyre modernebbek lettek. Erről először Orom utcai lakóháza (1933) tesz tanúbizonyságot.

1935-ben kapott megbízást a brüsszeli világkiállítás magyar pavilonjának megtervezésére.⁴³ A bejárat megoldása vonzza a tekintetet: a kapu két oldalán lépcsősen befelé szűkül, hasonló módon, ahogyan Györgyi több épületén is láthattuk már. A terveken eredetileg a kapuzat két oldalán erősen stilizált, art deco karakterű, domborműves mezők kaptak volna helyet (nagyon hasonlóak a korábban, a barcelonai magyar pavilon kapuzatán alkalmazott motívumokhoz), végül fényes, sötét burkolólapok kerültek ide, amivel jóval letisztultabb homlokzat jött létre. A bejárat fölött Ohmann Béla szobrász által készített magyar címer látható, amelyet két angyal tart, ugyanez a dombormű került a két évvel későbbi párizsi világkiállítás magyar pavilonjának homlokzatára is. Györgyinek ez az épülete már erősen közelít a modern építészeti egyszerűsége felé. A brüsszeli pavilon sokkal inkább modernista, mint a két évvel későbbi párizsi világkiállítás magyar pavilonja.

A párizsi világkiállítás magyar pavilonja (1937) talán utolsó olyan megvalósult épülete, amely még magában hordozza a korábbi évek erős dekorativitását és a fent említett jellegzetességeit (6. kép).⁴⁴ A templomra emlékeztető épülettömeg karcsú tornya nem először jelenik meg, a korábban említett meg nem valósult debreceni városháza tervéről lehet ismerős. A csillag alaprajzú torony vertikális hangsúlyát ellensúlyozza a bejárat erős horizontális jellege, amelyet a kiugró előtetővel védett, domborműves mezőkkel díszített bejárat csak még jobban fokoz. A pavilon megtervezéséért az építész két nagydíjjal és a világkiállítás aranyérmével tüntették ki.

A modernizmus felé vezető út újabb lépcsőfokát jelentette az 1938-ban felépült Elektromos Művek irodaháza és lakóháza az Attila úton, és a debreceni nagyerdőbe tervezett, de nem megvalósult gyógyfürdő és szálló, a homlokzati díszítés teljes elhagyása és a homlokzatokon alkalmazott sok, egybefüggő üvegfelület miatt.

A második világháború alatt Györgyi családjával Balatonalmádiba vonult vissza. Ebből az időszakból főként tervrajzok maradtak fenn. 1940–1941 között épült fel a Tomcsányi úti elemi iskola Budapesten. A háború után főként szervezési feladatokat látott el, 1945-ben az Iparművészeti Iskola igazgatója lett. Legjelentősebb megépült munkája ebből a korszakból a balatonalmádi általános iskola (1948),⁴⁵ amely ma a tervező nevét viseli.

Összegzés

„A művészetek igazán virágzó korszakában az architektúra sohasem állt önmagában, mint ahogy a testvérművészetek sem állhattak meg az architektúra nélkül.”⁴⁶

Györgyi Dénes két világháború közötti építészete nem írható le egyetlen szóval vagy stílusiránnyal. Ennek két oka van. Az egyik magának a korszaknak a sajátossága: a konzervatív, historizmust előtérbe helyező szemlélet és az új építészeti gondolkodásmód, a modernizmus kettőssége. A másik tényező Györgyi Dénes életpályájában keresendő. Györgyi a húszas évek közepe után már elismert, sokat foglalkoztatott építész volt, és egészen különböző építészeti műfajokban kellett helytállnia. Így lehetséges az, hogy ugyanabban az évben adták át a neobarokk és klasszicizáló karakterű Déri Múzeumot Debrecenben és a hazai art deco építészet emblematisztikus alkotását, a budapesti Markó utcai transzformátorházat is.

A legtöbb építész esetében úgy kereshetünk analógiákat, inspirációs forrásokat, hogy megnézzük, az adott építész milyen országokban járt, milyen építészeknél tanult és dolgozott fiatal korában.



6. kép: A párizsi világkiállítás magyar pavilonja, 1937 (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 71.752)

Györgyi Dénes esetében jóval szélesebb spektrumban kell gondolkodnunk. Györgyi számos országban tett tanulmányutakat, és – édesapja széleskörű tájékozottságának köszönhetően – a legkülönbözőbb országok művészetét, építészetét ismerhette meg. Fiatalon tanár lett, és ebből a hivatásából kifolyólag mindig figyelemmel kísérte az építészet alakulását,⁴⁷ és ezeket a tanulságokat beemelte saját építészetébe. A több idegen nyelven beszélő építész külföldi folyóiratokban is publikált, és több nyelven tartott előadásokat a magyar építészetéről.

Györgyi Dénes az építészet szinte minden műfajában kipróbálhatta magát, bizonyos műfajok azonban túlsúlyban vannak az életművön belül. Ilyen az iskolaépítészet, valamint a kiállítási pavilonok, enteriőrök és múzeumépületek tervezése, mindkettő egész életpályája alatt kiemelt szerephez jutott.

Györgyi egész munkásságára jellemző az épületek minden részletére kiterjedő dekorativitás, és a részletek harmonikus egésszé formálásának az igénye. Györgyi építészetében mindvégig megmarad a századforduló építészetére oly jellemző összművészeti törekvés. Ferkai András ezért nevezi Györgyi két világháború közötti építészetét dekoratív modernizmusnak, és ebben a tekintetben hozza összefüggésbe Kozma Lajos építészetével.⁴⁸ Egész életművén megfigyelhető, hogy nagy hangsúlyt fektetett az építészet társművészeire, a szobrászatra, a vasmunkákra, a különleges, mintás padlóburkolatokra. Nagy gondot fordított a megfelelő anyagok, burkolatok, díszítőelemek megválasztására.⁴⁹ Édesapjától a pedagógiai véna mellett az iparművészet szeretetét és ismeretét örökölte, ennek köszönhetően épületein a külső és belső, a rész és az egész harmonikus összhangban van.

JEGYZETEK

¹ Jelen tanulmány a fent említett ösztöndíjas időszak alatt végzett kutatásaimon és az ebből készített kéziraton alapszik.

² Kubinszky Mihály: Györgyi Dénes, 1974. <http://mek.oszk.hu/01100/01196/html/> (elérés ideje: 2019. 09. 12.)

³ Oklevél száma: 415/1902/1903.

⁴ Építészeti hallgatók kiállítása. *Pesti Napló* 57 (1906. november 8.), 302. sz., 11.

⁵ Györgyi Dénes műépítész – tanár családi-életrajzi adatai. MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 71.540- 71.927. Gy.sz. 1970/159/1. doboz 1.

⁶ *Magyar Iparművészet* 16 (1913), 8. sz., 343–346.

⁷ Kinevezés, 1923. január 4., MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 2011.02.65.2.

⁸ Helbing Ferenc (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Évkönyve 1880-1930*. Budapest 1930, 91.

⁹ *Építő Ipar – Építő Művészet* 42 (1918), 7. sz., 54.

¹⁰ Palóczy Antal: Az Erzsébet-emlékmű I. *Építő Ipar – Építő Művészet* 40 (1916), 29. sz., 171–179. Érdekes, hogy az Erzsébet királyné emlékmű tervpályázatán a Györgyi-Giergl család mindhárom építész tagja – Györgyi Géza, Giergl Kálmán és Györgyi Dénes – részt vett, végül egyikük terve sem valósult meg. Györgyi Dénes 1910-ben a területrendezési pályázaton Hoepfner Guidóval együtt kapta a harmadik díjat, 1913-ban Kőrösfői Kriesch Aladárral és Sidló Ferencsel közös tervével nem kerültek a díjazottak közé, 1916-ban második díjat nyert Pongrácz Szigfriddel közös pályamunkája. (A Giergl-Györgyi család – az Erzsébet emlékmű. <https://www.kfki.hu/~mzimanyi/giergl/giergl.html> [a honlapot szerkesztette Zimányi (Györgyi) Magdolna]) (elérés ideje: 2020. 05. 16.)

¹¹ Kós Károly: Életrajzom, 3. oldal, Kós Károly hagyatéka, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Gy.sz. 918/1.; Györgyi Dénes munkásságának kivonat adatai 1.

¹² Damó Oszkár: A koronázási előkészületek a Várban. *Magyarország* 23 (1916), 354. sz., 7.

¹³ Ferkai András (szerk.): *Pest építésze a két világháború között*. Budapest: Modern Építészetért Építészettörténeti és Műemlékvédelmi Kht., 2001, 57.

¹⁴ Nem ez volt az egyetlen épület, amelyet Györgyi a Hangya Szövetkezet számára tervezett. 1921-ben Balogh Lóránttal közösen tervezték a Hangya pavilonját a városligeti Iparcsarnokban megrendezésre kerülő Keleti Vásárra. (Megnyitották a Keleti Vásárt. *Új Barázda* 3 (1921), 105. sz., 3.)

¹⁵ Ferkai 2001, 60.

¹⁶ Branczik Márta: Györgyi Dénes (1886-1961) műépítész, tanár. In: Basics Beatrix et al. (szerk.): *Művészgenerációk – A Györgyi-Giergl család három évszázada*. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2007, 143.

¹⁷ Györgyi Dénes: *Szociális kultúra,- építészet,- művésznevelés*. Györgyi Dénes műépítész, tanár fel-szólalása a Magyar mérnök és Építész Egylet műépítész szakosztályának 1919. március 24-én tartott vitaülésén. MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Györgyi Dénes hagyatéka, Gy.sz. 1970/159/1.

¹⁸ *Építő Ipar – Építő Művészet* 43 (1919), 18. sz., 141.

¹⁹ Györgyi Erzsébet szóbeli közlése alapján, 2017. 10. 29.

²⁰ Ferkai 2001, 60.

²¹ Hüttl Dezső rektori székfoglaló beszéde „A modern építésznevelésről”. *Építő Ipar – Építő Művészet* 54 (1930), 39–40. sz., 1–2.

²² Fodor Éva Irén: „Építsünk hajlékot a műsáknak”. *Debrecen szabad királyi város múzeumépítési törekvései a huszadik század első évtizedeiben*. Debrecen: Déri Múzeum, 2016, 16.

²³ Pamer Nóra: *Magyar építészeti két világháború között*. Budapest: TERC, 2001, 28.

²⁴ A debreceni kereskedelmi csarnok kaszinója. *Magyar Iparművészet* 13 (1910), 1. sz., 24.

²⁵ Györgyi ebben az időszakban számos épületet tervezett Debrecenbe, ezek közül azonban csak néhány valósulhatott meg. 1929–1930-ban a debreceni Tudományegyetem számára készített tervek diákokthoz, tanári lakásokhoz, sporttelepről (ezek közül a tanári lakások épültek fel). 1930-ban a Keresztény Ifjúsági Egyesület székházának, 1931-ben a debreceni városházának terveit készítette el, ezek közül egyik sem készült el. 1938-ban a Hősi emlékmű és a nagygyógyfürdő és szálló terveit rajzolta meg, majd a Kálvinház és Internátus terveit. Ezek a papíron maradt tervei jól szemléltetik ezt az átmeneti korszakát.

²⁶ Weichinger Károly: A debreceni városház. Egy tervpályázat – és annak tanulságai. *Tér és Forma* 4 (1931), 6. sz., 183–190.

²⁷ Fialat építészként a Lajta-irodában dolgozott Löffler Béla és Löffler Sándor, Kozma Lajos, Sárkány István.

²⁸ Gerle János: Art deco Budapest. *Budapest* 31 (2008), 6. sz., 2–6, különösen 4.

²⁹ Pamer 2001; Ritoók Pál (szerk.): *Magyar építészeti – A szecessziótól napjainkig*. Budapest: Kossuth Kiadó, 2004; Vadas József: *A magyar art deco*. Budapest: Corvina Kiadó, 2005; Kovács Dániel: *Budapest art deco*. Budapest: Andron Könyv Kft., 2015; Bolla Zoltán: *A magyar art deco építészet*. Budapest: Ariton Kft., 2016; Bolla Zoltán: *A magyar art deco építészet II*. Budapest: Ariton Kft., 2017.

³⁰ Magyaróvári Fanni Izabella: Sárkány István korai art deco síremlékművészete. In: P. Kovács Klára, Pál Emese (szerk.): *Képváltás. Tanulmányok a Fialat művészettörténészek V. Konferenciájának előadásaiból*. Kolozsvár: Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány – Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2017.

³¹ Magyar Királyi Bíróság 8872. sz. találmány, „Eljárás mintás padló- vagy falburkolatok előállítására”, Bejelentő: Györgyi Dénes műépítész, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 2011.02.103.1.

³² Györgyi Dénes: *Néhány szó a művészi padlóképzések lehetőségéről* (kézirat). MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 2011.02.103.1.

³³ Ferkai 2001, 422.

³⁴ Fülöp Csilla: Györgyi Dénes építésze a két világháború között. In: Fülöp Csilla – Hadik András – Pusztai László: *Györgyi Dénes (1886-1961) építész emlékkiállítás. Az OMF Magyar Építészeti Múzeumának kiállítása*. Budapest: Az Országos Műemléki Felügyelőség Magyar Építészeti Múzeuma, 1986, 15.

³⁵ A témáról bővebben lásd: Baku Eszter – Gyetvainé Balogh Ágnes: A Györgyi Dénes – Román Ernő „építészpáros” működése. Adalékok Györgyi Dénes és Román Ernő közös munkásságához. *Építés-Építészettudomány* 44 (2016), 1–2. sz., 45–85.

³⁶ Ez a megoldás úgy jött létre a korszakban, hogy az építési szabályzatban az első emelettől fölfelé engedélyeztek 1 méteres kiugrást a bérházak homlokzatain. Ez plusz négyzetmétereket nyújthatott a tervezőknek és az építtetőknak, amely a bérházak esetében nagyon fontos volt. A *Tér és Forma*ban például így írnak erről: „a budapesti bérházaknak ezen elmaradhatatlan attribútuma, a bérházépítők szélsőséges helykihasználó törekvésének és építésügyi szabályzatunknak édes gyermeke”. (Déman Pál, *Tér és Forma* 6 (1933), 7–8. sz., 238.)

³⁷ Debrecen, Keresztény Ifjúsági Egyesület székháza, távlati kép, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 69.025.840.

³⁸ Ferkai 2001, 99.

³⁹ B. V. [Bierbauer Virgil]: A magyar kiállítási palota a barcelonai világkiállításon. *Tér és Forma* 2 (1929), 9. sz., 350.

⁴⁰ Ferkai 2001, 99.

⁴¹ Magdolna Zimányi (Györgyi): The Hungarian room designed by Dénes Györgyi at the University of Pittsburgh. *Ars Decorativa* 28 (2012), 23–40, különösen 38.

⁴² Zimányi 2012, 40.

⁴³ Náday Pál: Iparművészetünk kiállítása Brüsszelben. *Magyar Iparművészet* 38 (1935), 7. sz., 173–174, különösen 173.

⁴⁴ Rákos Kata: „Művészet és technika a modern életben” – Magyar bemutatkozás az 1937-es párizsi világkiállításon. In: *Opus Mixtum I. A Centrart Egyesület évkönyve*. Budapest: CentrArt, 2012, 120–129.

⁴⁵ Pusztai László: Az 1945 utáni évek. In: Fülöp Csilla – Hadik András – Pusztai László: *Györgyi Dénes (1886-1961) építész emlékkiállítása. Az OMF Magyar Építészeti Múzeumának kiállítása*. Budapest: Az Országos Műemléki Felügyelőség Magyar Építészeti Múzeuma, 1986, 19.

⁴⁶ Györgyi Dénes: Az O.M.K Iparművészeti Iskola építészeti szakoktatása. *Tér és Forma* 4 (1931), 1. sz., 29–40, különösen 38.

⁴⁷ Kubinszky 1974

⁴⁸ Ferkai 2001, 66.

⁴⁹ Kubinszky 1974

RECURRENT MOTIFS IN THE ARCHITECTURE OF DÉNES GYÖRGYI BETWEEN THE TWO WORLD WARS

The life work of the architect Dénes Györgyi (1886–1961) encompasses one of the most exciting periods of Hungarian architecture, the first half of the 20th century. He began his career at the beginning of the century and continued to work all the way to the end of the 1950s. During this long period, he displayed his skill in numerous architectural genres and styles. This study deals with a period of outstanding significance to Györgyi's life work, the interwar years, which can be considered the mature period for the artist. In these two decades, he designed several pavilions for world's fairs (Barcelona, 1929, with Miklós Menyhért; Brussels, 1935; Paris, 1937), which achieved outstanding international acclaim. In addition, two museums (Debrecen, Déri Museum; Keszthely, Balatoni Museum) and numerous other exciting buildings as well as plans that have only survived on paper are connected to Györgyi's name. Despite the diversity of his life's work, every one of his creations indisputably and distinctively bears the stamp of Dénes Györgyi's individuality. However, this character and individuality appears not through him following a uniform architectural style, but instead primarily in the recurrence of refined attributes and motifs.

SEBESTYÉN ÁGNES ANNA

INFORMÁCIÓTARTALOM A TÉR ÉS FORMA FOLYÓIRATBAN

BIERBAUER VIRGIL SZERKESZTŐI TEVÉKENYSÉGE NEMZETKÖZI KAPCSOLATRENDSZERE ÉS KÜLFÖLDI UTAZÁSAI TÜKRÉBEN

Bevezető

Az építészet alternatív megjelenési helyeinek vizsgálata ma már az építészettörténet szerves és megkérdőjelezhetetlen részét képezi. Az építészettörténeti kutatásban az épületek háromdimenziós térbeli megformálásának, valamint azok történeti, stilisztikai és elméleti vonatkozásainak elemzésén túl a szaksajtó, az építészeti oktatás és a történeti vagy kortárs építészeiről folytatott szakmai diskurzus, továbbá a képi és háromdimenziós reprezentációk is alapvető kutatások részét képezik. Nemzetközi szinten egy olyan keretrendszert alapoztak meg, amelyben értelmezhetőek olyan médiumok is, mint amilyen az építészeti kritika, az építészeti rajz, az építészeti fotográfia. Az építészeti fotóval saját jogán az 1980-as években kezdtek el foglalkozni nemzetközi szinten, és az ezredforduló táján már komoly hazai kiadványok is megjelentek a témában.¹

A két világháború közötti, elsősorban modern magyar építészet alakulásának és az építészeti közélet dinamikájának a mélyebb megismeréséhez kíván hozzájárulni a Bierbauer (Borbíró) Virgil (1893–1956) építész szerkesztői tevékenységével foglalkozó kutatásom.² Bierbauer mint építészetközvetítő és narratívateremtő alapvető szerepet töltött be a modern építészet hazai népszerűsítésében, terjesztésében és egy a fotográfiára építő vizuális nyelv elemivé tételében. Bierbauer Virgil a 20. század első felének jeles hazai építész volt,³ aki építészeti íróként és szerkesztőként is maradandót alkotott. 1928 és 1942 között szerkesztette a korszak vitathatatlanul legjelentősebb magyar építészeti szakfolyóiratát, a *Tér és Forma*-t, amely egyik fő művének tekinthető. Ezzel kapcsolatos kutatásom alapját egy forrásfeldolgozás jelentette: 2015–2016 folyamán feldolgoztam Bierbauer nemzetközi szakmai levelezését, amely megismertette a *Tér és Forma* szerkesztését mozgató mechanizmusokkal.⁴

A *Tér és Forma* először 1926-ban jelent meg a *Vállalkozók Lapja* mellékleteként, majd 1928-tól kezdve és Bierbauer Virgil szerkesztésében önálló folyóiratként adták ki évente rendszerint 12 lapszámban. Komor János – Komor Marcell építész fia – 1931 végéig Bierbauer mellett a lap társszerkesztőjeként dolgozott, majd az 1932. évi januári számtól Bierbauer egyedül szerkesztette a folyóiratot egészen 1942-ig, mikor – Bierbauer katonai szolgálatra való behívását követően – Fischer József egy szerkesztőbizottság élén átvette a lap szerkesztését. Bierbauer szerkesztői munkája alapvetően meghatározta a *Tér és Forma* szöveges és képi tartalmát, üzenetét és struktúráját. Bierbauer ugyanakkor nem köteleződött el kizárólag egyetlen építészeti irányzat mellett, és teret engedett a vitának. Szerkesztői tevékenysége mellett a lap mindenkor szerzőjeként is jelentős életművet hagyott hátra. Gyakran írt vezércikkeket, épületismertetéseket, vitairatokat (főleg a bérházak, a lakáshelyzet és a városrendezés vonatkozásában), könyvismertetéseket és lapszemlét.

Bierbauer fő célja az volt, hogy a modern építészet kiemelkedő külföldi és hazai eredményeit megismertesse a magyar – részben, de nem kizárólag szakmai – közönséggel. Tevékenysége ugyanakkor kétoldalú volt, hiszen a magyar építészetet is népszerűsítette nemzetközi szinten. A lap nemzetközisége, vagyis nemzetközi tartalma és a nemzetközi építészeti publikációk körforgásába való integrálása Bierbauer kiemelt célja volt. A *Tér és Forma* 1928. évi utolsó számában a szerkesztőség egyértelműsítette programjukat. „Már előrebocsátjuk, hogy kitűzött programunkat a viszonyok szerencsés alakulása folytán nemcsak betartani, hanem kibővíteni is lehetséges volt. A *Tér és Forma* magyar folyóirat, de talán éppen ezért kerestük a minél jobb külföldi anyag bemutatását is a magyar termelés mellett. Éppen ezért tartozott programpontjaink legfontosabbjai közé, hogy a háború utáni magyar építőművészet izoláltságát megszüntessük és Magyarország is részesülhessen ilyen módon a modern építőművészet korszerű áldásaiban.”⁵

Bierbauer tehát kulcsszereplő volt a modern építészet közvetítésének folyamataiban informátorként és motorként egyaránt. A szöveges és képi információt gyűjtötte és közvetítette, ugyanakkor maga is újabb tartalmakat hozott létre. Befogadóként azonban nem passzív közvetítőként viselkedett, hiszen értékítéletek alkotásával, a szelekció gyakorlásával és új kontextus teremtésével a szakmai diskurzus aktív narratíva-teremtője volt. Ezeknek tartalmi vonatkozásai azonban szétfeszítenék e tanulmány kereteit, ezért csupán a folyóirat-szerkesztés mechanizmusainak illusztrálására fókuszálok írásomat. Ezeknek a mechanizmusoknak a vizsgálata kapcsán alapvetésnek tekinthető, hogy Bierbauer a tartalom összegyűjtését és ezáltal az építészet közvetítését elsősorban három tényező segítségével végezte. Támaszkodott kiterjedt és folyamatosan bővülő nemzetközi kapcsolati hálójára, külföldi utazásaira és különböző publikációkra.

Hálózat mint az információszerzés hiteles(itett) forrása

Bierbauer Virgil nemzetközi kapcsolatrendszerét elsősorban fennmaradt nemzetközi szakmai levelezése révén lehet mélyebben megismerni. A csaknem 900 levelet számláló levelezést a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ (továbbiakban: MÉM MDK) Magyar Építészeti Múzeuma és benne Bierbauer Virgil hagyatéka őrzi. A levelek rendkívül kiterjedt kapcsolatrendszert mutatnak, de figyelembe kell venni, hogy egy részük nem maradt fenn. Valószínűsíthetően már maga Bierbauer

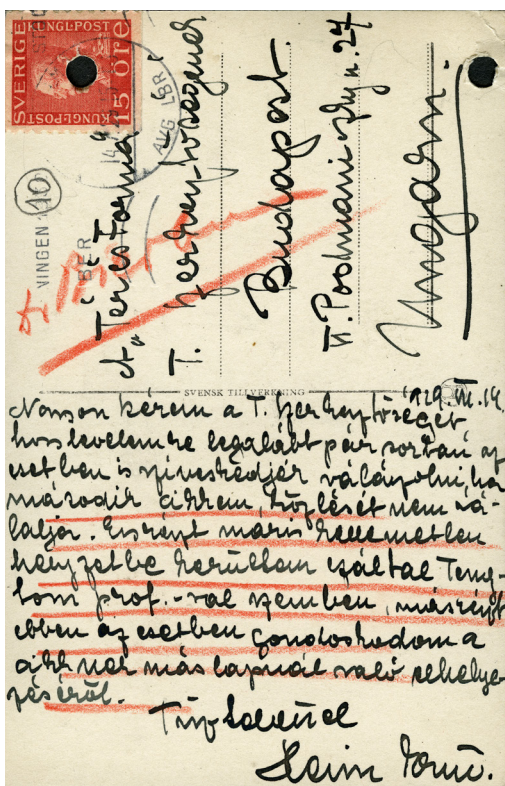
sem őrízte meg mindegyik kapott levelét,⁶ és valamennyi a halála után is elkallódott.⁷ Ugyanakkor tekintetbe kell venni Bierbauer Virgil felesége, született Graul Adrienn (1896–1973) szerepét is, aki férjének nemcsak magánéletében, de munkájában is szellemi társa, fordítója és titkárnője volt. **(1. kép)** Bierbauer levelezését is ő intézte, s férje rövid instrukciói alapján gyakran a leveleit is ő írta. Adrienn férje leveleire már utólagosan írt kommentjeiből kiderül, hogy gyakran Bierbauer odavetett félmondataiból, vagy csak lefirkantott vázlatfogalmazványaiból kellett megírnia a leveleket, amely megkövetelte, hogy tökéletesen tisztában legyen az aktuális ügyekkel. Plinio Marconi, az olasz *Architettura* című folyóirat szerkesztőjének a levelét például fogalmazványával a levél hátoldalán Bierbauer „kabátfelvétel közben” adta oda feleségének, hogy írja meg a francia nyelvű válaszlevelet.⁸ Graul Adrienn ugyanakkor férje halála után is betöltötte a munkatárs szerepét Bierbauer hagyatékának rendezőjeként és kommentáto-



1. kép: Pécsi József (fényképész): Bierbauer Virgil és felesége, Graul Adrienn portréja, 1920-as évek (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum)

ráként, ahogyan az a levelezés általa történő rendszerezéséből és az egyes levelekhez fűzött kézírásos megjegyzéseiből is kitűnik. Jegyzeteit általában datálta is, és a dátumok alapján megállapítható, hogy a rendszerező munka nagy részét 1972-ben és 1973-ban (halála évében) végezte, de találunk 1970-es és 1971-es keltezésű megjegyzéseket is. Bierbauer feleségének *Palackposta* című kiadatlan memoárja ugyancsak forrásértékkel bír, hiszen közös életük leírásán túl bepillantást nyerhetünk Bierbauer munkájába, szakmai kapcsolataiba, ezek személyes oldalába és utazásaikba is.⁹ A hagyaték szerkesztőjeként és interpretálójaként tehát nem szabad figyelmen kívül hagyni személyét Bierbauer munkásságának elemzésekor. A mindenkori kutató így mindenképp egy szerencsés helyzetben találja magát, hiszen a hagyatékkal együtt jár egy narrátor is, aki Bierbauer élet- és munkatársaként felbecsülhetetlen értékű kommentárokkal gazdagította a gyűjteményt. Azonban figyelembe véve, hogy Bierbauer feleségéről és munkatársáról van szó, az érzelmi kötöttségből fakadó elfogultsággal – akár akaratlanul is – terhelt narrációt kellő kritikával kell kezelni.

A fenti források alapján elmondható, hogy Bierbauer olyan neves alkotókkal – főleg építészekkel és lapszerkesztőkkel – állt éveken vagy akár évtizedeken keresztül is kapcsolatban, mint Breuer Marcell, Walter Gropius, Heinrich Lauterbach, Le Corbusier, Alvar Aalto, Jacobus Johannes Pieter Oud, Willem Marinus Dudok, Alberto Sartoris, Giuseppe Terragni, Giuseppe Pagano és Bohuslav Fuchs. Kapcsolatrendszere azonban nem csak Európát fedte le, hanem az Amerikai Egyesült Államokra és Japánra is kiterjedt: levelezett Richard Neutrálval és japán építészekkel, építészeti lapszerkesztőkkel is. A kortárs építészetről alkotott információ közvetítését a korszakban elsősorban építészek és lapszerkesztők végezték. Az építészettel kapcsolatos képi információ, vagyis akkoriban főként az építészeti



2. kép: Heim Ernő levele Bierbauer Virgilnek, 1929. július 14. / Harald Olsen (fényképész): A stockholmi városháza, tervezte Ragnar Östberg, 1911–1923, képeslap (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum)

fotók terjedését ugyancsak az építészek és szerkesztők, nem pedig a képeket készítő fotósok mozgatták. A fényképészek jogai nem voltak az elsődleges szempontok között, saját képeik felett nem tudták gyakorolni a kontrollt. Szerzőségük megjelöléseként a nevüket sem mindig tüntették fel képeik publikálása során,¹⁰ mégis, a *Tér és Forma* nemzetközi összehasonlításban is figyelemreméltóan sok esetben jelöli meg a képeket készítő fotósokat. Az építészek kontrollgyakorlását jól mutatja, hogy Bierbauer is építész kollégáitól szerezte be az illusztrációnak szánt felvételeket, nem pedig fotósoktól. A levelezése alapján ma egy kivételt ismerünk. Willem Marinus Dudok holland építésznek Bierbauer több épületét is publikálta – ezeknek egy részét hollandiai látogatásai alkalmával maga is látta, Dudokot személyesen is ismerte és nagyra becsülte. Bierbauer tőle magától kért publikációs anyagot a *Tér és Forma* számára, de Dudok egy válaszleveléből kiderül, hogy akkor épp annyi képkérés érkezett be hozzá, hogy nem tudott mit küldeni, és ezért azt ajánlotta, hogy fotósához forduljon: Cornelis Albertus Deulhöz. Ez az egyetlen fotós név, ami a fennmaradt levelezésben feltűnik,¹¹ Bierbauer Deullel folytatott levelezése azonban már nincs meg.

A közvetlen információszerzés mellett Bierbauer közvetett módon is hozzájutott fontos tudnivalókhoz. Kapcsolatrendszerében voltak olyan informátorok, illetve gyakori közreműködők, akik a *Tér és Forma* tevékenységébe csatornázza rendszeresen írtak valamely általuk jól ismert témáról. Ilyen volt például Heim Ernő építész, aki svédországi tartózkodása idején számos cikket írt a korabeli svéd építészetéről, sőt Bierbauert több svéd kollégával össze is kötötte. **(2. kép)**

Sok esetben Bierbauer vette fel a kapcsolatot külföldi építészekkel – ez munkájához hozzátartozott –, de ismert szerepe miatt gyakran őt is megkeresték, még a világ legtávolabbi pontjairól is. Maeda Kazuo,¹² a „Japán Építészek Egyesülete” képviselőjeként 1931. március 13-án írt levelet Bierbauernek, amelyet több levélváltás követett.¹³ Maeda megírta Bierbauernek, hogy könyvek és magazinok révén már tájékozódott a magyar építészetéről, és ezzel kapcsolatban egy kéréssel szeretne hozzá fordulni. Egyesületük ugyanis a *The Japanese Architect* című folyóirat kiadója, és szeretnének egy cikket lehozni a magyar építészetéről, illetve annak közelmúltbeli történetéről.¹⁴ A Maedával folytatott levelezés eredményeként Bierbauer több japán vonatkozású anyagot is közölt a *Tér és Formában*,¹⁵ sőt, Maedán keresztül kapcsolatba került a *Shinkenichiku* („új építészet”) című építészeti folyóirat szerkesztőjével, Yasugoro Yoshiokával is, akivel ezt követően rendszeresen küldtek egymásnak cserépéldányokat. Egy másik, ugyancsak a modern építészetet népszerűsítő japán folyóiratot, a *Kokusai Kenchikut* („nemzetközi építészet”) is gyakran szemlélte Bierbauer a *Tér és Formában*. Bierbauer levelezésben állt az újság szerkesztőjével, Koyama Masakazuval, aki 1933 decemberében kereste meg Bierbauert, hogy a két folyóirat között cserekapcsolat induljon el.¹⁶ A legfontosabb, a modern építészetet terjesztő japán folyóiratokkal való kapcsolatnak köszönhetően a *Tér és Forma* anyagát japán folyóiratok is átvették, illetve ezek alapján kértek anyagokat publikáció céljára. Ahogy Bierbauer az 1935. évi 3. lapszámban leírta „[e]gyidő óta rendszeresen beszámolunk arról, mely külföldi lap mit közöl magyar építészekről. A közlések túlnyomó része közvetlenül a *Tér és Formából* készül, a fennmaradók jó része pedig úgy, hogy építészeteinkről a *Tér és Formában* közöltek alapján kérnek anyagot külföldi laptársaink. [...] Nem hallgathatjuk el ez alkalommal, hogy sem lapunk megindulása előtt, sem azóta nem volt és nincs a *Tér és Formán* kívül építészeti folyóiratunk, amely ily örvendetes megnyitotta volna a külföldi szakkörök nyilvánosságát építészetünk előtt.”¹⁷

Bierbauer nemzetközi kapcsolatrendszerére mint hiteles forrásra támaszkodott, amelynek segítségével folyamatosan tudott anyagot gyűjteni a korabeli építészet legújabb eredményeiről. Ez a nemzetközi szakmai hálózat volt a záloga naprakészségének, ugyanakkor gyorsaságának is. A levelek keltezéséből kiderül, hogy a levélváltások gyakran csupán néhány nap különbséggel történtek, Bierbauer tehát olykor néhány napon belül megkapta a kért információt. Ennek megfelelően gyorsan tudott reagálni, sőt, ha a feladó időben összeállította a kért anyagot, akkor azt a levelezéshez képest akár pár hónapon belül publikálta is.

Utazás mint személyes információszerzés

Bierbauer személyes kapcsolatait utazásai¹⁸ során még hatékonyabban tudta ápolni és bővíteni, az épületekről alkotott véleményét pedig értelemszerűen személyes benyomásai alapján tudta legautentikusabb módon átadni. Kritikai hozzáállását jellemezte, hogy az épületeknek a használhatóságára, a benne lakók igényeire és a környezettel való harmóniájára – értsd a helyi klíma és a helyben elérhető építőanyagok mint lokális adottságokra – fókuszált. Ennek megfelelően nem köteleződött el csupán egy irányzat vagy építészcsoporthoz munkája mellett, és lapjában is helyet adott különféle formai, anyag- és térhasználatbeli elgondolásoknak.

Bierbauer a tengerentúlon ugyan nem járt, de sokat utazott Európában. Legtöbbször Németországba (egy rövid 1939-es utazást leszámítva még a náci hatalomátvétel előtt) és Olaszországba látogatott el, ahol már fiatal éveiben is járt, hiszen építészeti tanulmányait a müncheni műegyetemen folytatta, és közben itáliai tanulmányutat is tett. Utazott ezen kívül még Franciaországban, Ausztriában, Hollandiában, Svájcban, Lengyelországban, Csehszlovákiában és Svédországban. Ezekről az utazásokról, illetve az utak szakmai vonatkozásairól elsősorban Bierbauer úti beszámolóí tudósítanak, de egy személyesebb oldalát is megismerhetjük Graul Adrienn memoárjából. Az utazások célja sok esetben szakmai volt: Bierbauer részt vett nemzetközi építészeti konferenciákon, rendezett külföldön kiállításokat és tanulmányutakat tett. Ugyanakkor feleségével a szakmai utakat olykor pihenéssel, nyaralással is egybekötötték, de még ezek az utazások is sok tanulsággal szolgáltak, amelyeket építési és szerkesztői tevékenységében is kamatoztatott.¹⁹ Bierbauer mindig rendkívül aktív volt ezeken az utakon és nemzetközi építészeti eseményeken, amelyek nagy örömet okoztak neki. Bierbauerne így ír erről a Palackpostában: „[é]n azt hiszem V. ezektől az utazásoktól felfrissülve győzte azt a rengeteg munkát, amit magára vállalt.”²⁰

Bierbauer első legkomolyabb szakmai útján az 1927-ben megrendezett hollandiai CPIA (Comité Permanent International des Architectes) kongresszus kapcsán járt. Az oda- és visszaúton számos német várost útba ejtett, a hollandiai konferencián pedig több kiránduláson is részt vett. A meglátogatott városok, épületegyüttesek, épületek és a személyes találkozások kitűnően felkészítették 1928-ban induló lapszerkesztői munkájára. Stuttgartban látta a Deutsche Werkbund frissen megnyílt kiállítását és a kiállítás keretében felépített modernista mintatelepet, a Weissenhofsiedlungot (1927), Hamburgban pedig a teljesen más építészeti minőséget képviselő Fritz Höger épületeit, az építész személyes kalauzolásával. Hollandiában Oud és Dudok épületei tették rá a legnagyobb és leghosszabb távon érvényesülő hatást, így az Oud tervezte Oud-Mathenesse telep (1922–1923) és Dudok iskolái, például a Geraniumschool (1918), a Fabritiussschool (1926) és a Julianaschool (1925–1927). A Dudok tervezte hilversumi városháza ekkor még építés alatt állt (1924–1930), de Bierbauernek módjában állt látni a terveket, sőt 1931-es visszatérésekor már Dudok vezetésével a kész épületet is megtekintette, s még ugyanebben az évben, a Deul által készített fotókkal publikálta a *Tér és Formában*.²¹

Az 1930-as években meghatározók voltak a további utak Németországba és főként Olaszországba, de svéd, svájci és egyéb útjai is rányomták a bélyegüket a folyóirat tartalmára. Személyes kapcsolatai révén Bierbauer építészek otthonaiba is eljutott, ahol az építész mint alkotó és egyben tulajdonos a leginkább kibontakozhatott, hiszen a megrendelői, vagyis a saját igények nem megkötötték a kezét, hanem inspirálóan hatottak. Dokumentálható, hogy Bierbauer Josef Karel Říha prágai építész 1931-ben saját villájában látogatta meg, amelyet még abban az évben lehozott a lapban.²² Ugyanebben az évben járt látogatóban Hans Poelzig berlini családi házában is, amit Poelzig felesége, a szintén építész Marlene Poelzig tervezett.²³ Bierbauer ezt az alkalmat is megragadta, hogy bemutassa a házat a *Tér és Formában*.²⁴ Bierbauer és felesége nyarakat töltött az olasz építész Giuseppe Capponi nyaralójában Caprin, részben e barátság révén Bierbauer az olasz szakmai közeletben is bennfentesként mozgott, és egyúttal megismerhette Capri szigetét és vernakuláris építészetét, mely mély benyomást tett rá. Bierbauer népi építészet iránti érdeklődése²⁵ már korábban kibontakozott, 1929-ben önálló számot szentelt a témának a *Tér és Formában*,²⁶ s meggyőződése volt, hogy a helyi építőmesterek az adott hely



3. kép: Bierbauer Virgil és Adrienn (fényképészek): Anacapri utcái (balra) és Giuseppe Capponi saját háza Caprin (jobbra), 1932 (*Tér és Forma* 5 [1932], 10. sz., 338–339.)

adottságaiból kiindulva, az ott élők számára építettek, s ebben munkájuk rokon szellemű az új, vagyis modern építészettel. A Capri vernakuláris építészete és barátja, Capponi munkája közt vont párhuzam természetesen a *Tér és Formában* is helyet kapott, ráadásul a Bierbauer és felesége által készített fotókon mint vizuális dokumentumokon keresztül közvetítve.²⁷ (3. kép)

Média mint közvetett információszerzés

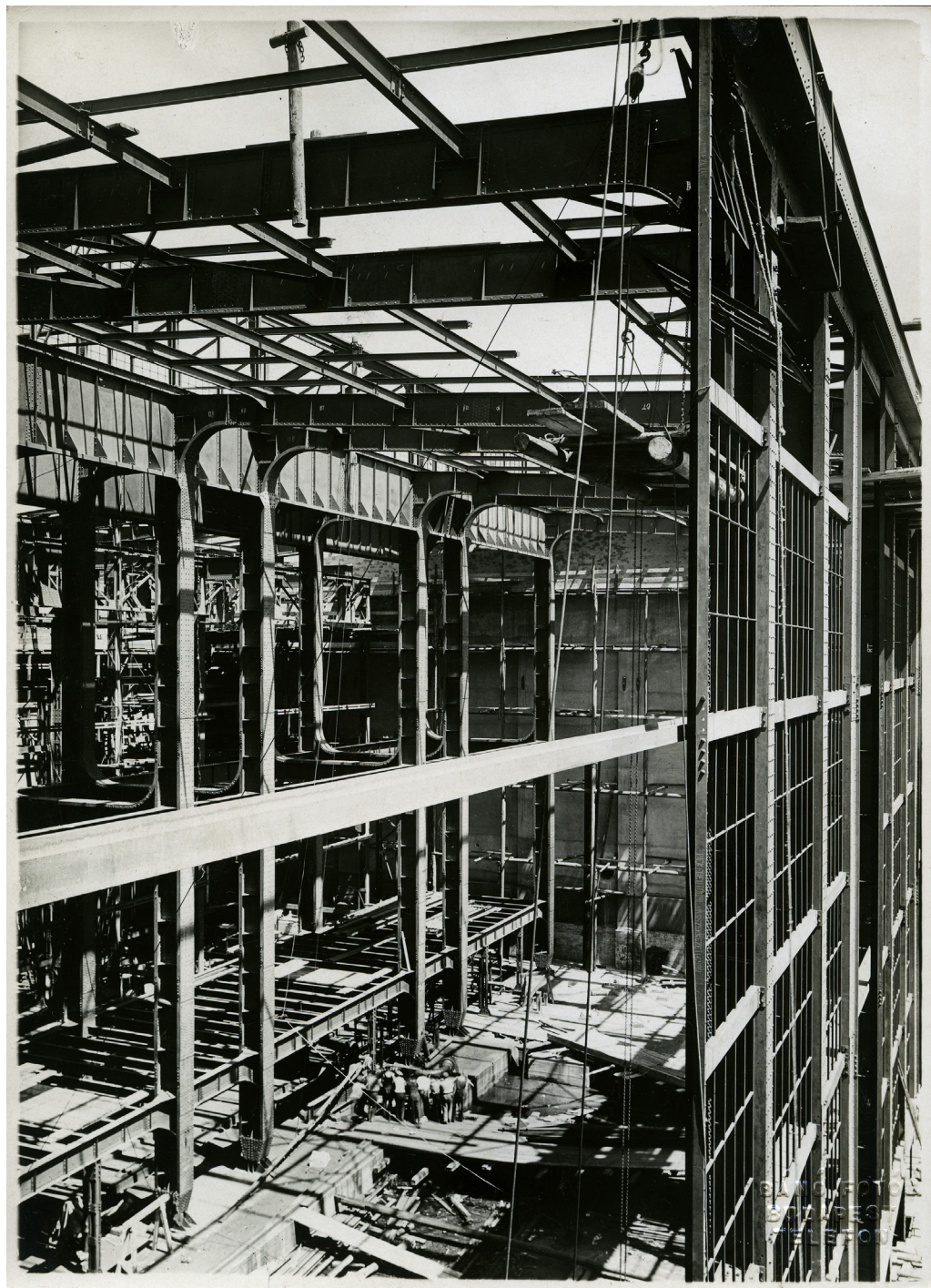
Bierbauer szakmai kapcsolatain és utazásain túl a korszakban megjelent publikációkból, folyóiratokból és egyéb kiadványokból is folyamatosan tájékozódott. Szerkesztőként a világ számos pontjából kapta más folyóiratok cserepéldányait, a lapjában bemutatásra szánt kiadványokat, és ő maga is rendelte, gyűjtötte az őt érdeklő publikációkat. Ily módon tekintélyes mennyiségű információnak került birtokába közvetetten, s ugyanígy közvetett információszerzésnek tekinthető a fényképanyag, ami az évtizedek alatt Bierbauer kezén átment. Sajnos a kollégái által publikálási céllal küldött fényképeket a feladók szinte minden esetben visszakérték, így az a rendkívül figyelemreméltó korabeli fotóanyag, ami a *Tér és Formában* megjelent, nem maradt fenn Bierbauer hagyatékában.



4. kép: Gebrüder Dransfeld (fényképészek): *A Chilehaus* Hamburgban, tervezte Fritz Höger, 1922–1924 (*Magyar Művészet* 2 [1926], 8. sz., 476.)

Az építészeti fotó az építészek egymás közötti kommunikációjában, publikációk illusztrációiként és utazások emlékképeiként a legfontosabb eszközként működött. Az építészeti fénykép tehát információban gazdag, vizuális kommunikációs eszközként terjesztette a modern építészetet a világban.²⁸ Ugyanakkor már a két világháború közötti időszakban is tudatában voltak annak, hogy a fotó – mint háromdimenziós objektumról készített kétdimenziós kép – nem tükrözi tökéletesen a valóságot. Ráadásul a fotós mint szubjektív szűrő közbeiktatása révén a létrehozott kép hangsúlyokat tol el, bizonyos dolgokat kiemel, másokat elfed. A publikációk képszerkesztői ráadásul tovább operálhattak a képekkel a kívánt üzenet megfogalmazása kedvéért. Ennek ellenére, illetve ezzel együtt a fotográfia olyan eszköz volt, ami lehetővé tette egy adott épület felépülte után közvetlenül, akár néhány hónapon belüli elterjedését szerte a világban.

Bierbauer munkája révén óriási mennyiségű építészeti kép ment át a kezén, s a képek jelentőségével ő maga is tisztában volt.²⁹ Ugyanakkor már csak építészetéből kiindulva is hangsúlyosnak mondható munkájában a fotó szerepe, hiszen az általa tervezett



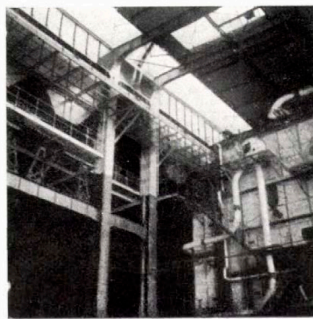
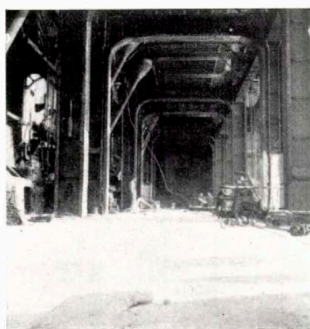
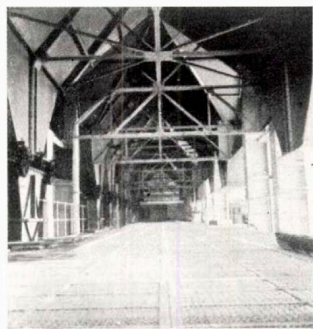
5. kép: Bánó Ernő (fényképész): A III. kazánház vasszerkezete, Kelenföldi Erőmű, Budapest, tervezte Bierbauer Virgil, 1931–1932 (statika: Prepeliczay Albert) (MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, ltsz. 70.142)

Budaörsi Repülőtér forgalmi épületének (1936–1937, társtervező: Králik László) nagycsarnokában egy ún. fotófresko kapott helyet. A kor építészeihez képest szokatlan módon Bierbauer önálló cikket szentelt ennek a műfajnak, mikor a *Tükör* című folyóiratban 1937-ben bemutatta a fotófalképet.³⁰ A cikkben leírtak nyilvánvalóvá teszik, hogy Bierbauer tisztában volt azzal, hogy a kor embere mennyire vizuális lény – ahogyan ezt már folyóirat-szerkesztőként csaknem tíz éve ő maga is tapasztalhatta, sőt indukálta. „*Napjaink embere újra szomjazza a képet, mert sokkal többet ad és mond neki, mint bárminő ékes szavakba öltöztetett mondatok. [...] Amikor a mai ember legintenzívebben él, vakációja alatt szokászázezer fényképezőgép kattog és sok millió kép rögzítődik a filmszalagokra. És bármily primitív a kapott kép, az emberek gyermek módjára örvendenek annak. S egy-egy igazán művészi meglátott, mesterien beállított fényképfelvétel a képes folyóiratokban az egész világot körüljárja.*”³¹

Bierbauer e sorok írásakor már tíz éve volt lapszerkesztő, de már 1926-ban leírt figyelemreméltó megállapításokat a fényképek terjedéséről. „*A képeslapok, sőt a napilapok képes mellékletei úgyszólván hétről-hétre beszámolnak az öt világrész nagyszabású, új irányú architektúrájáról. A nagy művészeti folyóiratok pedig kimerítően ismertetik, mihelyt valahol egy értékes, érdekes új épület elkészül. Az utolsó évek építészeti termésének java a művészeti folyóiratoknak majd mindenikében megjelent: mert sokaknak fontosak ez alkotások, mert az olvasók ismerni kívánják e jelentőségteljes műveket.*”³² Bierbauer e sorokat a Fritz Höger tervezte hamburgi Chilehaus (1922–1924) kapcsán írta le, amelyet a rákövetkező évben maga is látott, de ekkor még csak a Gebrüder Dransfeld fotóstúdió (Carl és Adolf Dransfeld) szuggesztív felvételeiről ismert.³³ **(4. kép)** Bár Bierbauer utazásai alatt maga is fotózott – még felesége is úgy jellemezte férjét, hogy Virgil, „*nyakában az elmaradhatatlan Rolleiflexxel*”³⁴ –, szakmai úti beszámolóit profi fényképészek képeivel illusztrálta, s így már ekkor is hozzájárult a külföldi fényképészek munkáinak Magyarországra történő importjához. A levelezés alapján több fénykép és fotósorozat eredete konkrétan meghatározható, azonban a fotós személyének azonosításához ez nem elég. A fennmaradt levelezésben ugyanis a korábban említett Cornelis Albertus Deul néven kívül nincsen megjelölve egyetlen fotós neve sem, így vagy a lapban megjelent képaláírás nyújt információt, vagy ennek hiányában további kutatások szükségesek. A képaláírások, illetve külföldi archívumokban végzett kutatások alapján sikerült azonosítani az építészeti fotó történetében olyan, ma már jegyzett fotós neveket, mint Lucia Moholy, Sasha Stone, Leo Herbert Felton, Francis Rowland Yerbury, Sydney W. Newbery, Dell & Wainwright, Evert Marinus van Ojen, Jan Kamman, Éva Besnyő, Ferdinando Barsotti, Mario Crimella, Mazzeletti Fotoarte, Carl Gustaf Rosenberg, Heinrich Klette, Atelier de Sandalo és Jaroslav Möller.

Bierbauer ebben a helyzetben a befogadó oldaláról vizsgálándó. Előzetes ismeretei alapján szerzett képi és szöveges információkat, ezeket interpretálta és lapjában új kontextusba helyezte – pl. tematikus számokba gyűjtve, más kortársakkal együtt szerepeltetve és a hozzá kapcsolódó narratívát átvéve vagy újraalkotva. Ugyanakkor maguk a fényképek is új kontextusba kerültek a képszerkesztés, tördelés és szövegszerkesztés révén. Mivel egy adott épületről általában egy vagy csak néhány fotósorozat készült közvetlenül megépültét követően, ezért rendszerint konkrétan ugyanazok a felvételek jelentek meg szerte a világban – csak mindenhol más volt a „körítés”.

Ezeknek a folyamatoknak a tárgyai általában a professzionális fotósok által készített képek voltak, amelyeket tehát Bierbauer építész kollégáitól szerzett be, gyakran egyéb publikációkban már látott előzetes ismeretek alapján. Azonban ahogy már említettem, Bierbauer maga is fényképezett, s így – még ha csak kevés esetben is, de – autentikus képi tartalmakkal is tudta gazdagítani a *Tér és Formát*. A Kelenföldi Erőmű bővítése Bierbauer hosszú éveken át tartó nagyívű projektje volt (1925–1934), s ennek megfelelően az építkezésről és az elkészült épületegységekről folyamatosan készültek fotók profi fotósoktól, így Bánó Ernőtől és Kozelka Tivadartól. **(5. kép)** Ugyanakkor Bierbauer maga is fotózta az építkezést, s bár feltehetően nem publikációs céllal készítette fényképeit, hanem talán inkább emlékképekként, mégis megjelentek a *Tér és Formában*, nem mellesleg Man Ray fotóinak társaságában.³⁵ **(6. kép)** Figyelemreméltók a kéményekről készült felvételek, amelyeknek diagonális komponálásmódja egyértelműen árulkodik a korszak avantgárd fotográfiája iránti érdeklődéséről.



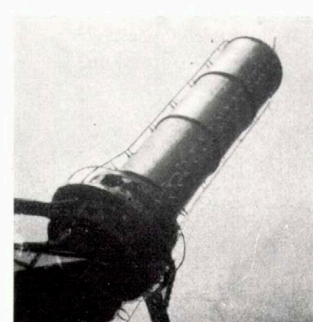
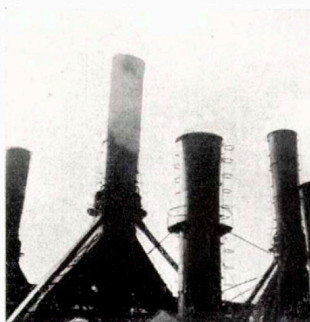
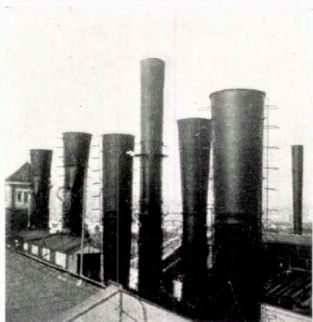
Budapest Székesfőváros Elektromosművei III. kazánházát tervezte dr. Bierbauer Virgil

És ekkor az ember berendezkedett arra, hogy a maga méreteihez, arányaihoz képest kolosszális méretekben csilholja ki a természetadta latens energiakészletekből a világosságot. Gépeknek szinte áttekinthetetlennek látszó rendszerét eszelte ki, építette meg, állította fel, amelyeknek a feladata csak az, hogy villamosenergiát termeljenek, erőt és világosságot nyújtó, roppant árammennyiségeket, az energiának 100 év előtt még elképzelhetetlen tömegeit. És ezért villamosáramfejlesztő telepek épültek és épülnek, amelyek a természet rejtett erőt teszik használhatóvá: vizierők helyzeti energiáját — helyhez kötött gravitációs potenciáliát szállíthatóvá és alkalmazhatóvá változtatják — és hőenergiatelepek épültek, amelyek a szénben tárolt napsugárenergiát igen összetett folyamatokkal villamosenergiává formálják. Ezek a hőenergiatelepek az emberi leleményességnek páratlan csodái, a fizikai lehetőségek nagyszerű kombinációi.

Vonaton, hajón érkezik a szén. Felvonók gumiszalagjain a magasba emelik a lerakott szenet és a tárolókból lassan, szükségyszerint pereg a lassan mozgó láncrostélyokon át a tüztérbe. Az elégés után megmaradt salak

vízzel öblített csatornákon át távozik el. Az égés gazdaságosabbá tételére a tüztérbe az eltávozó füstgázok által felmelegített levegőt nyomnak. Az elégési folyamatnak mineműségétől függ az üzem gazdaságos mivolta. A legnagyobb fontosságú körülmények egész sorozatát kell állandó ellenőrzés alatt tartani, hogy a gazdaságosság biztosítható. Mindezekre az ellenőrzésekre roppant összetett készülékek szolgálnak, pld. villamos hőmérők egész rendszere. A legérdekesebb készülékek egyike az, amely 5 percenként önműködőleg végez vegyvizsgálatot, hogy megállapítsa a füst szénttartalmát. A hő termelte nagy nyomású gőz bonyolult vezetékeken és szelepeken át éri el a turbinákat, amelyeknek tengelyén forognak a generátorok. A hatásfok a kondenzáció mértékétől függ, ezért a gőz a turbinán át a vízzel hűtött csövekbe áramlik. A kondenzált gőz megfelelő előkészítés után mint tápvíz visszatér a kazánokba, hogy újra gőzzé alakuljon át.

Ez a néhány sorban leírt, de a valóságban roppantul összetett folyamatban játszódik le, amíg a szén energiája a generátorokban elektromos energiává változik.



Budapest Székesfőváros Elektromosművei kelenföldi telepének kéményei

Fotók: dr. Bierbauer Virgil

6. kép: Bierbauer Virgil (fényképész és tervező): III. kazánház (fent) és kémények (lent), Kelenföldi Erőmű, Budapest, 1931–1932 (Tér és Forma 7 [1934], 4–5. sz., 101.)

Konklúzió

Bierbauer Virgil kapcsolati hálója, utazásai és publikációk ismeretében választotta ki, hogy mit szerepeltessen lapjában, és hogy az anyagot honnan, kitől szerezze be. Ugyan figyelembe kell venni, hogy egy lapkiadónak dolgozott, időnként több állandó munkatárs közreműködésével és képszerkesztők közbeiktatásával, személye mégis alapjaiban határozta meg a folyóirat tartalmát, szerkesztését, üzenetét és vizualitását. Hiszen ő felelt a tartalmi válogatásért és a tartalom elosztásáért, ő írta a gyakran kemény hangú vezércikkek egy jó részét, továbbá személyesen gyűjtötte és szelektálta a képanyagot. Olvasótáborra így a modern építészet Bierbauer által megkonstruált³⁶ képét kapta kézhez a *Tér és Forma* lapjain.

Köszönetnyilvánítás

A szerző Bierbauer Virgil szerkesztői munkásságával kapcsolatos kutatásait a Nemzeti Kulturális Alap Építőművészet Kollégiuma támogatta (pályázati azonosító: 101102/00444, 101102/00578).

JEGYZETEK

¹ Nemzetközi szinten a téma neves kutatói, többek között: Jaroslav Anděl, Iñaki Bergera, Valeria Carullo, Beatriz Colomina, Davide Deriu, Robert Elwall, Andrew Higgott, Hélène Jannière, Angelo Maggi, Micheline Nilsen, Harald R. Stühlinger és Claire Zimmerman. Magyarországon elsősorban Cs. Plank Ibolya, Gebauer Imola és Tomsics Emőke folytattak úttörő kutatásokat a témában. A két világháború közötti építészeti fotográfia magyarországi kutatásában mérfoldkő: Cs. Plank Ibolya – Hajdú Virág – Ritoók Pál: *Fény és Forma: Modern építészet és fotó 1927–1950 / Light and Form: Modern Architecture and Photography 1927–1950*. Budapest: Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2003; 2. kiadása, Budapest: Vince Kiadó, 2010.

² A szerző 2015 óta kutatja Bierbauer Virgil a *Tér és Forma* folyóirat szerkesztőjeként folytatott tevékenységét, 2019 ősze óta a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem doktoranduszként (témavezető: Ferkai András). Kutatási eredményeit a közelmúltban több tanulmányban tette és teszi közzé, ld. Sebestyén, Ágnes Anna: Democratizing Access to Modern Architecture in the Interwar Era. A Docomomo International 2021-es tokiói konferenciájának tanulmánykötete (előkészületben); Sebestyén, Ágnes Anna: Media as Network: The Editor's Network as Reflected in the Journal *Tér és Forma* in Interwar Hungary. In: Störckuhl, Beate – Makala, Rafał (szerk.): *Nicht nur Bauhaus – Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not Just Bauhaus – Networks of Modernity in Central Europe*. Berlin–Boston: De Gruyter/Oldenbourg, 2020 (előkészületben); Ritoók, Pál – Sebestyén, Ágnes Anna: Communicating “space and form”: The history and impact of the journal *Tér és Forma* as the Hungarian pipeline of Modernism. *Docomomo Journal* (2018), 59. sz., An Eastern Europe Vision, 18–25.

³ Bierbauer Virgil építészeti munkásságáról máig a legátfogóbb elemzés Fehérvári Zoltán 1987-ben írott egyetemi szakdolgozata: Fehérvári Zoltán: *Borbíró Virgil (1893–1956) építészeti tevékenysége*. Egyetemi szakdolgozat, ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, 1987. Bierbauer Virgil fotográfiához való viszonyát pedig eddig legátfogóbban Cs. Plank Ibolya dokumentálta és elemezte a Budaörsi Repülőtér fotófreskójáról szóló doktori disszertációjában: Csengel-Plank Ibolya: *A Budaörsi repülőtér és fotómontázs mint a modernizmus szimbólumai*. Doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem BTK, Kultúratudományi Doktori Program, 2015.

⁴ A kutatást a Nemzeti Kulturális Alap Építőművészet Kollégiumának alkotói támogatása tette lehetővé 2015–2016-ban (pályázati azonosító: 101102/00444).

⁵ A szerkesztőség bejelentése a *Tér és Forma* 1928. évi 8. számában, oldalszám nélkül.

⁶ „V. sokszor felhasználta nem túlságosan nagyrabecsült leveleit különböző feljegyzésekre.” Ld. Bierbauer né

Graul Adrienn megjegyzése, Török G. László levele Bierbauer Virgilnek, 1937. július 29., T 43, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Bierbauer Virgil-hagyaték.

⁷ Bierbauer né Nagy Elemérrel folytatott levélváltásából kiderül, hogy lakásuk felújításakor Le Corbusier nagy becsben tartott, Bierbauernek írott levele elveszett. Ld. Bierbauer né Graul Adrienn levele Nagy Elemérnek, 1970. április 30., C 37, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Bierbauer Virgil-hagyaték.

⁸ Plinio Marconi levele Bierbauer Virgilnek, 1931. április 2., M 45, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Bierbauer Virgil-hagyaték.

⁹ Bierbauer né Graul Adrienn: *Palackposta*. Kézirat, 1958–1972. MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Bierbauer Virgil-hagyaték.

¹⁰ Baudin, Antoine: From Collection to Encyclopedia: Issues and Milestones of an Exemplary Undertaking. In: Baudin, Antoine (szerk.): *Photography, Modern Architecture and Design: The Alberto Sartoris Collection – Objects from the Vitra Design Museum*. Lausanne: Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne Press in collaboration with the Vitra Design Museum, 2005, 16–45, különös tekintettel a „The Tomb of the Unknown Photographer” című alfejezetre, 25–28.

¹¹ Willem Marinus Dudok két levele Bierbauer Virgilnek, 1928. július 19., D 24 és 1931. július 22., D 25, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Bierbauer Virgil-hagyaték.

¹² A japán nevet a japán szokásnak megfelelően írom, vagyis – ahogyan a magyarban – elől van a családnév, és ezt követi a keresztnév.

¹³ Maeda Kazuo hat levele Bierbauer Virgilnek, 1931. március 13., M 1 – 1932. november 17., M 7, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Bierbauer Virgil-hagyaték.

¹⁴ Eredményét ld. Bierbauer Virgil a magyar építészetéről, *The Japanese Architect* 9 (1931. október), 4. sz., 139–145.

¹⁵ Ld. A szerkesztő [Bierbauer Virgil]: Japán építészet. *Tér és Forma* 5 (1932), 3. sz., 82–88; Bierbauer Virgil: A japán lakóházról. *Tér és Forma* 5 (1932), 3. sz., 89–94.

¹⁶ Koyama Masakazu levele Bierbauer Virgilnek, 1933. december 20., K 28, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Bierbauer Virgil-hagyaték.

¹⁷ A *Tér és Forma* hírei. *Tér és Forma* 8 (1935), 3. sz., 34.

¹⁸ Bierbauer Virgil utazásainak részletes kutatását a Nemzeti Kulturális Alap a szerzőnek nyújtott alkotói támogatása tette lehetővé 2018–2019-ben (pályázati azonosító: 101102/00578).

¹⁹ Bierbauer utazásairól bővebben ld. Sebestyén, Ágnes Anna: Architectural Photographs as Agents of Travel and Information: Virgil Bierbauer's Travels to Circulate Visual Information in the Architectural Press in Interwar Hungary. *Revelar* 2 (2017), 104–122.

²⁰ *Palackposta*, 205.

²¹ Bierbauer Virgil: Városház Hilversumban. Willem Marinus Dudok műve. *Tér és Forma* 4 (1931), 8. sz., 247–251.

²² Bierbauer Virgil: Egy építész lakóháza. J. K. Ryha háza Prágában. *Tér és Forma* 4 (1931), 5. sz., 143–145. A villáról és a kapcsolódó építészeti fotókról ld. Anděl, Jaroslav: *The New Vision for the New Architecture: Czechoslovakia 1918–1938*. Zurich: Scalco, 2006, 188, 193.

²³ Kivonat Bierbauer Virgilnek Bierbauer Adriennhez írt leveléből, Berlin, 1931. április 26., P 45, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum, Bierbauer Virgil-hagyaték.

²⁴ B. V. [Bierbauer Virgil]: A Poelzig-ház Berlin-Grunewaldban. Marielene Poelzig műve. *Tér és Forma* 4 (1931), 3. sz., 84–87.

²⁵ Bierbauer Virgil és a vernakuláris építészet kapcsolatáról bővebben ld. Sebestyén, Ágnes Anna: Disseminating the Regional within the Global: Representing Regionalist Ideas and the Global Scale of the Modern Movement in the Hungarian Journal *Tér és Forma*. In: Pimentel, Jorge Cunha – Trevisan, Alexandra – Cardoso, Alexandra (szerk.): *Regionalism, Nationalism & Modern Architecture. Proceedings*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo / ESAP-CESAP, 2018, 382–398.

²⁶ *Tér és Forma* 2 (1929), 1. sz.

²⁷ Bierbauer Virgil: Caprii házak. *Tér és Forma* 5 (1932), 10. sz., 336–342.

²⁸ Ld. a szerző az építészeti fotóról mint információáról szóló írását: Sebestyén Ágnes Anna: Informatív kép: Az építészeti fotó mint az információáramlás képi eszköze a két világháború közötti építészeti közéletben. *Régi-új Magyar Építőművészet – Utóirat / Post Scriptum* 17 (2017), 5. sz., 73–75.

²⁹ Bierbauer Virgil fotóhasználatáról bővebben ld. Sebestyén, Ágnes Anna: Strategy and Agency in Architectural Photographs: Imaging Strategies that Shaped an Architectural Magazine in Interwar Hungary. In: Alcolea, Rubén A. – Tarrago Mingo, Jorge (szerk.): *Inter Photo Arch, Congreso Internacional, inter-fotografía y arquitectura: interpretaciones; Inter Photo Arch, International Conference, inter-photography and architecture: interpretations*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2016, 178–189.

³⁰ Bierbauer Virgil: A fotofreskóról. *Tükör* 1937/X., 732–736.

³¹ Bierbauer 1937, 733.

³² Bierbauer Virgil: Fritz Höger művészete: A Chile-Haus Hamburgban (Egy építész kommentárjai nagy művéhez). *Magyar Művészet* 2 (1926), 8. sz., 475.

³³ Bierbauer 1926, 476–477.

³⁴ *Palackposta*, 235–235a.

³⁵ V. [Bierbauer Virgil]: Elektromosság. *Tér és Forma* 7 (1934), 4–5. sz., 99–104.

³⁶ A konstruálás, illetve konstrukció szó használata nem véletlen – az angol nyelvű szakirodalom gyakran használja az építészet médiában, illetve fotográfiákon való megjelenésének kapcsán úgy, mint az építészet újrakonstruált entitását az építészet alternatív megjelenési helyein (szakfolyóiratokban, publikációkban, kiállításokon és a média egyéb helyein). Ld. pl. Rattenbury, Kester (szerk.): *This Is Not Architecture: Media Constructions*. London–New York: Routledge, 2002; Higgott, Andrew – Wray, Timothy (szerk.): *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham: Ashgate, 2012.

INFORMATION CONTENT IN THE PERIODICAL *TÉR ÉS FORMA* (SPACE AND FORM)

THE EDITORIAL ACTIVITIES OF VIRGIL BIERBAUER THROUGH THE LENS OF HIS INTERNATIONAL NETWORK OF CONNECTIONS AND TRAVELS ABROAD

The international spread of modern architecture between the two world wars was fundamentally determined by photography, the media – in particular the professional architectural press – and the architects' network of international connections. Photographs as a means of communication played a key role in the flow of information and made it possible to convey the most recent achievements in architecture quickly.

In Hungary between the two world wars, the architectural periodical entitled *Tér és Forma* (*Space and Form*) reacted the most promptly to the newest international developments. This was due to the extensive and continuously expanding system of international connections of its editor Virgil Bierbauer (also known as Borbíró) (1893–1956), his regular trips and his familiarity with foreign professional publications. Through Bierbauer's unceasing work, the journal reported not only on contemporary European architecture, but also on architectural activities in America and the Far East. Bierbauer's fifteen years of editorial work (1928–1942) defined the structure, content and message of the magazine, since with the exception of a couple of years, he alone edited the periodical and even wrote a significant portion of the articles himself. The collection, selection, organization and contextualization of the written and pictorial materials was performed for the most part by Bierbauer himself as well, so he also had an immense role in forming the resulting narrative and shaping the professional discourse.

This study focuses on three factors of Bierbauer's role as informant and mediator, examining his network of connections, his travels and the architectural photographs that came into his possession. The mechanisms driving the editing of the published content, the background processes and the experience Bierbauer obtained from his colleagues and during his travels are analyzed in the essay through case studies. The main sources for the examination are Bierbauer's professional correspondence held at the Hungarian Museum of Architecture, the unpublished memoir of his wife (née Adrienn Graul, 1896–1973) entitled *Palackposta* (*Message in a Bottle*) and the written and pictorial content published in *Tér és Forma*.

HAJÓS-BAKU ESZTER

KATOLIKUS TEMPLOMÉPÍTÉSZET A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI MAGYARORSZÁGON AZ EGYHÁZI SAJTÓ TÜKRÉBEN

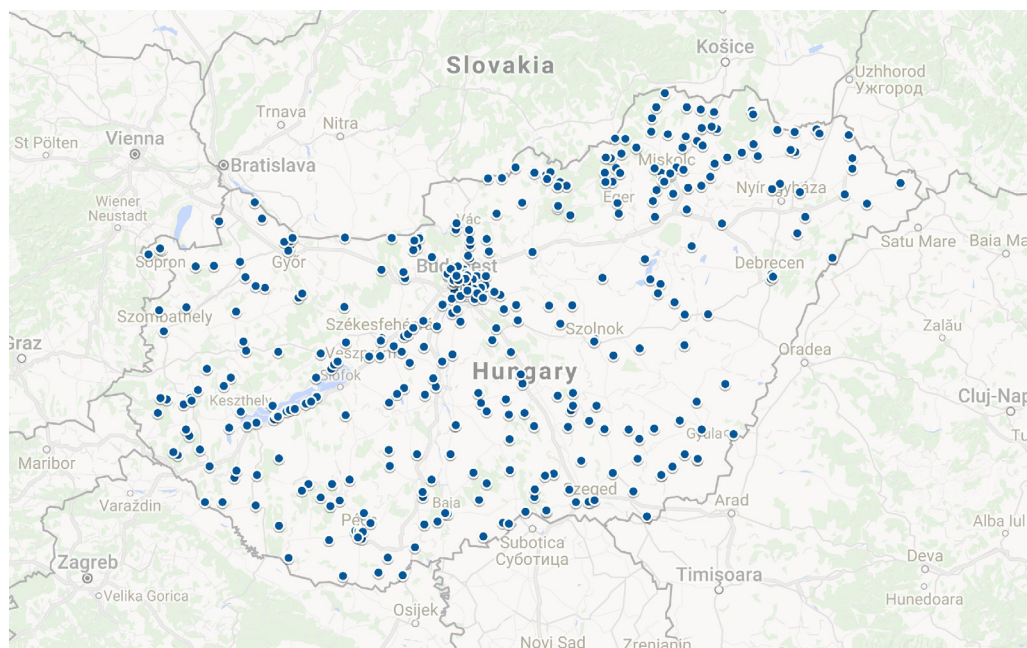
Templomépítkezési hullám a két világháború közötti Magyarországon

A két világháború közötti magyar építészet kevésbé feltárt szelete a rendkívüli gazdagságú szakrális építészet, ami a három nagy történelmi egyház (római katolikus, református, evangélikus) esetében egyrészt a templomépítések számának ugrásszerű emelkedése, másrészt az új építészeti tendenciák megjelenése miatt különös érdeklődésre tarthat számot. A számtalan emlék részletes áttekintésére jelen tanulmány keretei között nincs mód, azonban adatgyűjtő kutatásaink lehetőséget adnak a templomépítészetben lezajló folyamatok mélyebb megértésére, az építészeti, egyházművészeti, urbanisztikai, liturgiai változások kimutatására, s új összefüggések megállapítására, melyek gazdagíthatják a korszakról alkotott összegző képünket.¹

A 20. század első fele számos változást hozott a Római Katolikus Egyház életében Magyarországon is. A trianoni országhatárok alapvetően új helyzetet teremtettek a magyar katolikus egyházkormányzat struktúrájában.² A trianoni békekötés utáni Magyarországon a korszellem általános jellemzőjévé vált a „keresztény és nemzeti felbuzdulás”³, mely az egyházművészetre is kihatott. A Horthy-korszak katolikus reneszánszának velejárója volt az egyházi művészet fellendülése is, hiszen az új plébániák alapítása, új templomok építése, régiek átépítése vagy felújítása számos lehetőséget kínált e téren elsősorban az építésznek, képzőművésznek.⁴ Az Egyház és a kormányzat szoros összefonódása indukálta, hogy az I. világháború okozta sokkhatás, a trianoni békekötés következményei, majd a gazdasági világválság terhei ellenére is minden eddiginél nagyobb templomépítési hullám jellemezte a korszak Magyarországot. Gerevich Tibor 1920-ban tárgyilagosan fogalmazta meg az aktuális egyházi, politikai és társadalmi helyzetet, ami a művészetekre, így az építészetre is befolyással bírt: „[...] Magyarországon keresztény és nemzeti felbuzdulás van. Új korszellemünknek ez két legfőbb jelzője. E reneszánsz megnyilatkozik politikában, társadalmi életben, irodalomban; művészete még nincs. A művészeti megújulás késedelmének több oka van; az egyik fő ok kétségkívül a komoly munkaalkalom hiánya. Az új közszellem – ha még nyers formában is – megvan s várja, hogy az új művészetet megtermékenyítse.”⁵ Továbbá meghatározta a fejlődés irányvonalát is: „Ha magyar egyházművészetet akarunk teremteni, fel kell élesztenünk régi művészetünk hagyományait s a nemzeti folytonosságot helyreállítva, az új fejlődést ezekbe kapcsolni. Egyházi művészetünk nemzeti is legyen.”⁶

Az 1930-as években hazánkban jelentkező modern művészeti tendenciák különös nehézségekbe ütköztek az egyházművészetek terén, melynek oka részben, ahogy Gerevich írta: „Ne legyen a templom elvont s hatásában ki nem próbált művészeti problémák kísérleti állomása.”⁷ Az új egyházművészet kialakításában a fent vázolt fejlődési irányoknak megfelelően az 1930-as évtizedre sajátos stíluspluralizmus alakult ki, melyben látványos szerepet játszottak egyrészt a Gerevich által sugallt, hagyományokat felélesztő úgynevezett neostílusok, a tovább élő szecessziós, magyaros és historizáló tendenciák, az art deco, valamint a progresszív vonal, a modern megjelenése és fokozatos térhódítása.⁸

A Római Katolikus Egyház politikai aktivitását és hatalomból való részesedését a törvényhozói hatalomban való aktív részvétele⁹ mellett az olyan – tömegeket megmozgató – országos események, jubileumi évek, propaganda programok megrendezései mutatják mint: a Szent Imre év¹⁰ (1930.05.18 – 1931.05.03.), a Szent István év és az Eucharisztikus Világkongresszus (1938), az Arte Sacra-n való részvétel (Padova, 1932;¹¹ Róma, 1934¹²), az Országos Egyházművészeti Kiállítások (1926¹³, 1941), a Szent László év (1942),¹⁴ vagy a Boldog Margit emlékév (1942). Az egyházi építészet, jelen esetben a templomépítészeti vizsgálata szempontjából rendkívül fontos ezen események sűrűsödési pontokként való értelmezése, melyek egyértelmű összefüggésben állnak a mindenkor egyházi reprezentációt kifejező építkezésekkel.¹⁵ A modern egyházművészet megjelenését és elterjedését mindemellett jelentős



1. kép: Két világháború között épült római katolikus templomok Magyarországon (forrás: google.maps.com, a szerző ábrája)

mértékben támogatta az Egyház, XI. Pius pápa személyében, aki kiemelt figyelmet szentelt az egyházi műpártolás mellett az egyházművészet ápolásának és a műemlékek gondozásának. Mindezek érdekében műértőként és műkedvelőként szakszerű lépéseket is tett, melyek a magyar Katolikus Egyházra és művészetére is természetesen hatottak.¹⁶

A korszak *keresztény-nemzeti* ideológiai jellege, az említett szent-kultuszokhoz kötődő, a kormányzat támogatásával megvalósuló jubileumi ünnepségek, az egyházközségek rendszerének kiépítése és új plébániák alapítása¹⁷ fokozták az egyházművészeti megrendelések, s így a templomépítkezések számát is. Számszerűségét tekintve a vizsgált korszakban, országos szinten mérve, az új templomok építése jelentős növekedést mutat. A korszak tudományos feldolgozásához szükséges hiányos alap kutatás nem tette lehetővé egy pontos statisztika elkészítését, csupán néhány – a szakirodalomban megjelenő – feltételezhetően korabeli forrásokra támaszkodó utalását találjuk például a fővárosi templomépítkezésekre vonatkozóan. Gergely Jenő szerint, forrás megjelölése nélkül 25 év alatt 15 templomot építettek a fővárosban,¹⁸ míg Ferkai András 23-at említ 1920–1930 között.¹⁹ Jelen kutatás kimutatta, hogy az 1930-as fővárosi kerületrendezést követő területet vizsgálva 1920–1944 között nagyságrendileg 60 templom és kápolna épült. A budapesti templomépítkezéseket jelentősen megkönnyítette a fővárosi közgyűlés 1922-es határozata, melyben rögzítették, hogy a főváros mint kegyúr a létesítendő plébániák esetében fedezi a személyi kiadásokat, ingyenesen építési telket ad a leendő templom és plébániaépület számára, továbbá hozzájárul az építés költségeihez.²⁰ A mai Magyarország közigazgatási egységeinek bontásában látható, hogy a főváros élen járt a római katolikus templomok építésében. **(1. kép)**

Az 1920–1944 közötti időszakban a mai Magyarország területét vizsgálva majd 400 templom és kápolna építése feltételezhető a korabeli források, az egyházi dokumentumok és néhány esetben stíluskritika alapján. Országos szinten a templomok, kápolnák nagyjából egyenletes eloszlást mutatnak, ez alól lényegében kivétel a Hajdúság, illetve Bihar területe a csekély számú építkezéssel. Ezen területek alulreprezentáltsága egyrészt demográfiai okokkal, másrészt az eltérő felekezeti sajátosságok-

kal vonható párhuzamba. A nagyvárosok, városok, nagyobb méretű települések, a fürdő- és pihenő-területek sűrűsödési pontokként értelmezhetők, ami szintén demográfiai okokkal magyarázható. Ily módon, a Balaton környékén, melynek üdülőtérületi kiépülése szintén erre az időszakra tehető, jelentős templomépítkezéseket találunk mind a katolikus, mind pedig a protestáns felekezeteknél.²¹ A kutatás jövőbeli feladata az idő- és térbeli csomópontok kimutatása, értelmezése, amit jelen kutatás nem tett lehetővé.

Az egyházművészet mint az egyházi reprezentáció eszköze

Az egyházművészet helyét és viszonyát a katolikus egyházhoz alapvetően meghatározza, hogy egyházi részről úgy tekintenek rá, mint alkalmazott művészetre, amely alá van rendelve a liturgikus és pasztorális szempontoknak, s ami „*nem uralkodni, hanem szolgálni van hivatva az egyházban.*”²² Ahogy a korabeli szakirodalom fogalmaz: „*nagy tévedés volna azt hinni, mintha az egyházi műpártolásnak az volna főcélja, hogy kapuit megnyissa a művészeteknek, s mikor templomaiban oltárt épít Istennek, egyúttal a Múzsák felszentelt csarnokaivá is avassa azt.*”²³ A legújabb tendenciákat Somogyi Antal győri kanonok írásai alapján, aki több elméleti művet is írt az új egyházművészet témakörében, a következőképpen értelmezhetjük. A két világháború közötti években részben a művészeti formanyelv megváltozása, részben pedig a társadalmi átalakulás, az első világháború okozta sokkhatás az egyházra és az egyházművészetre is kihatott. Nem vonhatta ki magát a modern művészet térhódítása alól ez a hagyományokon nyugvó, hierarchikus felépítésű intézmény sem, hiszen egyfajta választ kellett adni az aktuális művészeti tendenciákra, melynek legkiválóbb terepe maga a templom volt. Az épület formái, alaprajzi kialakításán túl a benne elhelyezett szigorú ikonográfia alapján megkomponált képzőművészeti alkotások is egytől-egyig az Istennel való találkozás helyét jelölik ki, alárendelődnek a funkciónak, és nem pusztán esztétikai élvezetet nyújtanak. Mindezeket természetes módon egészíti ki a kor és a társadalom, hiszen „*nem maradhat le az egyház művészete a kor művészetétől.*”²⁴ A többek között Somogyi által is jelzett folyamatok kiérlelték a korszerű, új egyházművészet szükségét, ami az európai mintákhoz igazodva, korszerű anyagok használatában, modern templomok tervezésében, majd megvalósításában realizálódott. Az 1920-as évek közepétől tapasztalható határozott elmozdulás lényegében az 1930-as évekre kialakította a modern magyar egyházművészetet. Az anyaghasználattal összefüggő formái, illetve a közösségi funkciókat előtérbe helyező alaprajzi változások által kiérlelt új templomtípusok előszeretettel alkalmazták a vasbetont mint új anyagot, a modern szerkezeteket, továbbá kiemelt figyelmet fordítottak a szentély megtervezésére, annak megvilágítására, a szentély és a hajó egységére, illetve a közösség egységét szimbolizáló terek tervezésére. A jellemzően az emlékezeti hagyománnyal összekapcsolódó centrális és centralizáló terek, mint memoriális emlékek (lásd emléktemplomok) kifejezetten alkalmasak voltak e jelentéssrétegek kifejezésére oly módon, hogy a közösségi összetartozást szimbolizálták. (2–3. kép)

Korszerű egyházművészet a katolikus sajtó tükrében

A korszak katolikus sajtója az építészeti sajtóhoz hasonlóan foglalkozott a megváltozott társadalmi körülmények okozta stílus és ízlésváltozással, illetve a *modern kontra neo* stílus kérdésével. Tekintettel arra, hogy az egyházművészet nem öncélú, hanem alárendelt, soha nem elválasztható a hagyománytól és a liturgiától. Az új egyházművészet – beleértve a képző- és iparművészetet s természetesen az építészetet is – kialakulása és elterjedése hosszú folyamatként jellemezhető, melyben az idézett Somogyi Antal és Jajczay János tevékeny szerepet vállalt azokkal szemben, akik szerint az egyház a múltban már megtalálta kifejezéséhez leginkább alkalmas stílusokat. Még az 1920-as évek végén is úgy tűnt, mintha a keresztény templomépítés céljaira csak a régi stílusok volnának alkalmasak. Fieber Henrik (pap, művészettörténész, a korszerű egyházi művészet támogatója) már 1913-ban két kérdésben előrevetítette az építészet s benne az egyházi építészet változásának reményét: „*Van-e kilátás arra, hogy új stílus születik? Alkalmas-e az új stílus az Egyház szolgálatára?*”²⁵ Az első kérdés az



2. kép: Körmendy Nándor: Sopron-kurucdombi Szent István-templom (a szerző felvétele)



3. kép: Körmendy Nándor: Sopron-kurucdombi Szent István-templom (a szerző felvétele)

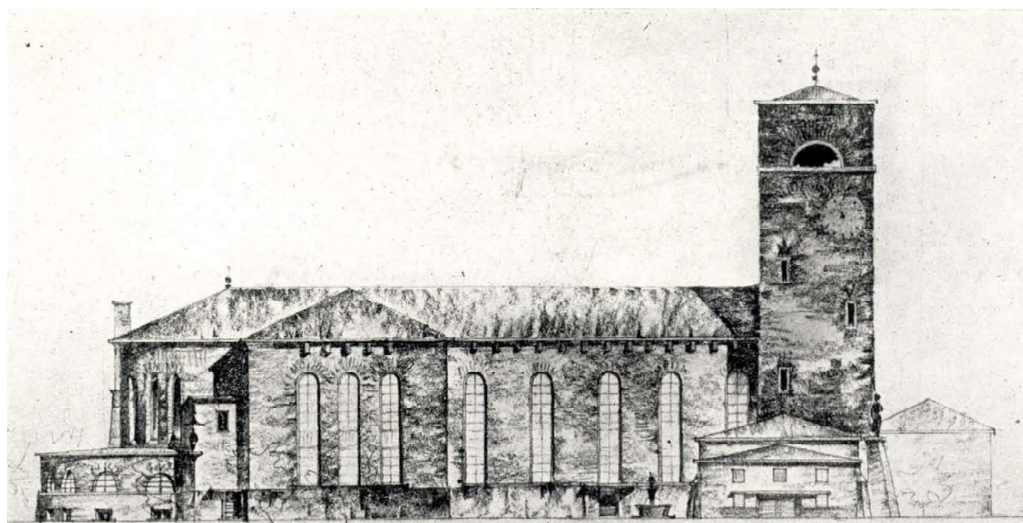
1920-as évek végétől, az egyházművészetekben is jelentkező markáns változások, a megváltozott élet-körülmények, az új életforma, a társadalmi átalakulás hatására kialakuló, a modern egyházművészet létrehozására irányuló igény, majd a megvalósuló épületek, alkotások adnak választ. Míg a második kérdésre adott válasz alaptézise, *hogy fokozatosan elveszítette a [történeti] stílus a formai elemek szerint való meghatározását, az új stílus a belső lényegéből alakítja ki a külső formát, formanyelvében egyszerű és igaz, tehát alkalmas az Egyház számára.*²⁶ Az új formai elemek tehát szerkezeti elemekből képződnek. Az új törekvéseknek továbbá nem célja, hogy lebecsülje a hagyományt, s így ezek összességében alkalmasak az Egyház szolgálatára.

A korszerű egyházművészet szükségességének kérdése a mindenkori egyházi sajtóhoz kapcsolódva olyan egyházi eseményekben realizálódott, melyek a hivatalos egyházi álláspontot, a hagyomány és újítás közötti kényes egyensúlypolitikát hivatottak megjeleníteni. Az egyik első ilyen esemény az 1926-ban, az Országos Katolikus Szövetség által megrendezett, nagyszabású Egyházművészeti kiállítás volt a Nemzeti Szalonban. Ennek katalógusában Szmrecsányi Miklós – a későbbi egri egyházművészeti bizottság elnöke, Szmrecsányi Lajos egri érsek öccse – már a történeti stílusok másolása ellen és részben a modern törekvések mellett tette le a voksát, amikor kimondta: templomot szükséges építeni, a modern törekvéseket elvitatni nem lehet, de a hagyományhoz ragaszkodni kell, s a „*templom nem lehet kísérleti állomás*”.²⁷ Önmagában is forrásértékű, hogy az Egyházművészeti kiállítás katalógusának előszavában a korszerű egyházművészet problematikája is megvilágításra került, s egyfajta igényt sugall, még akkor is, ha a rendezőbizottság építész tagjai között csak műgyertemi tanárok (Hüttl Dezső, Wälder Gyula), illetve a korszak sokat foglalkoztatott építészei (Fábián Gáspár) és a kormányzat tagjai (Kertész K. Róbert) kaptak szerepet, akik jellemzően a konzervatív hagyományértelmezés mentén ragaszkodtak a régi stílusok megidézéséhez. A Katolikus Nagygyűléshez kapcsolódó Egyházművészeti kiállításon megfogalmazódott a majd egy évtizedig tartó vita alapkérdése: a *modern vagy történeti* stílus preferálása. 1934-től azonban határozott enyhülés mutatkozott a modern kontra konzervatív vitában, melyre magyarázat lehet az 1934-ben Rómában megrendezett *Mostra Internazionale d'arte sacra* nemzetközi egyházművészeti kiállítás, melyet az új irányt követő római magyar ösztöndíjasok kiviteleztek, és amely nagy feltűnést keltett és sikert aratott. Sikereikről a sajtó is folyamatosan tudósított. Bár határozott igény mutatkozott az évenként megrendezett egyházművészeti kiállításokra az 1926-os kiállítást követően, az Eucharisztikus Világkongresszus alkalmával is fájdalmasan hiányzott a hazai és nemzetközi művészeti összehasonlítás. 1941-ben került sor a hivatalos hazai megmértetésre, a modern magyar egyházművészet első bemutatkozására, a Nemzeti Szalonban megrendezett Magyar Egyházművészeti Kiállításon, az Arte Sacra bemutatott kiállítási enteriőrrel, melyet Árkay Bertalan tervezett. A kiállításon a hercegprímás elméleti jellegű beszédében kiemelte, hogy a tárlat a magyar katolikus egyházművészetet kívánja bemutatni, s egyben igazolni, hogy van elfogadott, korszerű, modern magyar egyházművészet.²⁸ Tehát az Egyház részéről az új egyházművészeti törekvések melletti kiállítás volt, hiszen azt jelezte, hogy a kiállításon bemutatott művészi alkotásokat az általa vallott esztétikai felfogásnak megfelelőnek tartja. Ugyanakkor utalt arra a helyzetre is, hogy mire a római iskola művészei által képviselt irányzat elfogadottá vált, mire az új magyar egyházművészet kiérlelődött, a háborús helyzet és a gazdasági körülmények miatt kevesebb volt a megrendelés.²⁹ Összehasonlítva az 1926-os kiállítással, itt már több terv, továbbá az OET³⁰ által meghirdetett falusi templom pályázat pályatervei képviselték a modern templomépítészetet. A kiállítás építészeti szekciója kapcsán szükséges megjegyezni, hogy míg a Jajczay János által 1938-ban, több nyelven megjelentetett reprezentatív albumban megfelelő hangsúlyt kapott az építészet, addig a kiállításon a KEH³¹ titkáranak, Goszleth Lajosnak több terve mellett csak Kotsis Iván, id. Kismarty-Lechner Jenő és ifj. Kismarty-Lechner Jenő, valamint Irsy (Irsik) László egy-egy terve jelent meg, ám ez közel sem a modern templomépítészettől legjava, sem a mai, sem pedig a korabeli recepció szerint. Jajczay katalógusa tartalmában egységesebb és jól áttekinthető képét adja a korszak új egyházművészetének, és sem elemzésből, sem felsorolásból nem hiányoznak a legkiemelkedőbb alkotásokat jegyző tervező építészek sem: Árkay Aladár, Árkay Bertalan, Körmendy Nándor, Rimanóczy Gyula és Weichinger Károly.

Megjegyzendő, hogy míg számos írás foglalkozott a modern lakásépítés problematikájával, addig a Somogyi által is propagált modern templomépítészet és korszerű egyházművészet kérdése csupán az 1930-as évektől állt a sajtó keresztútjében, annak ellenére, hogy 1927-ben megjelent Somogyi Antal *Vallás és modern művészet* című könyve, majd 1928-ban megépült Árkay Aladár győr-gyárvárosi Jézus Szíve-temploma, és egy évvel később, 1929-ben a Prohászka Ottokár Emléktemplom tervpályázatára számos olyan modern templomterv érkezett, melyek a korszakban változtatással ugyan, de lényegében megépültek. (4–5. kép)

Ezt követően, 1933-ban Somogyi újabb művében összegezte a modern katolikus művészet elveit.³² Közben sorra épültek a korszerű, modern templomok, melyeket 1938-ban az Eucharisztikus Világkongresszus és a Szent István év eseményeihez kapcsolódva Jajczay János egy impozáns albumban gyűjtött össze, s adta ki többnyelvű tanulmányával egyetemben.³³ Bár a modern egyházművészet-ről szóló diskurzus Somogyi 1927-es művétől datálható, a sajtó hasábjain az első templomépítészeti vita Magyarország első modern római katolikus temploma, az Árkay Aladár és Bertalan által tervezett, Budapest, Városmajori Jézus Szíve-templom körül robbant ki (1931),³⁴ s ez a frissen megalakult egyházművészeti intézményeket is gyors válaszra készítette.

Ezt követően évekig tartó forrongás tapasztalható a sajtóban. Az értelmezés nehézsége miatt a felkészületlen közönség nehezen fogadta el az új stílusú templomot. Frappánsan világítja meg Bogay Tamás a *Magyar Kultúra* hasábjain 1935-ben a befogadással járó kérdéseket: „*Stílus nélkül még az Istent sem ismerjük meg, »stilusosan« még az ördög is szívesen látott jövevény. De ez a stílus, a művészi forma már vagy száz esztendeje is és napjainkban is a legproblemátikusabb, a legbizonytalanabb valami. [...] A pro és contra érvek elemzése csak még jobban rávilágít arra, hogy a modern templomépítés és a katolikus közönség különös viszonya voltaképp nem a vallás, hanem a művészi ízlés mint szociális jelenség problémája.*”³⁵ A konzervatív tábor hozzáállásának gyökere, hogy: „*visszataszítja a szokatlan, az újszerű, az ő templomképzetének meg nem felelő, szóról-szóra ismétlődik a művészet legújabb történetéből közismert jelenség: a modern, társadalmi és gazdasági tényezők állandóságára építő, kalandokat nem szerető józan polgárság ösztönös konzervativizmusa ellenszegül minden »modernségnek«, »forradalmiságnak«.* »Egy új irányról« beszél, hol voltaképp csak szerteágazó törekvések vannak, fogalmakat kavar össze, már halott izmusok ellen hadakozik. [...] Saját polgári kon-



4. kép: Weichinger Károly pályaterve a Prohászka Ottokár Emléktemplom tervpályázatán, 1929 (forrás: *Tér és Forma* 2 [1929], 8. sz., 297.)



5. kép: Weichinger Károly pécsi Pálós temploma, 1935–1937 (a szerző felvétele)

zervativizmusának legmélyebb, igazi indokait nem szegezheti velük szembe, ezért a tradíciót hívja segítségül. De ez nem a katolikus Egyház dogmáinak és moráljának világos, évezredek során kikristályosodott hagyománya, hanem inkább mintaképek, motívumok heterogén tömege, amelyekben csak a múltnak, [...] a mai élettől és minden újtól idegen »történelmi« hangulatértéke közös.³⁶ A cikk jól rávilágít a hagyomány mint érték kettős szerepére is, ami a hivatalos egyházi álláspont mögött is rendre megbújik: „Ahogy sok mai katolikus a hagyományt, a múltat felfogja, az nem az egykorúak aktív valóságátélése, cselekvésre ösztönző termékeny élménye, hanem a modern ember passzív, valóságból kiemelődő, művészi intuíciója. [...] a hangulati hagyományra hivatkozva küzdenek az ellen, ami voltaképp a romantika által oly nagy jogokhoz juttatott esztétikai ítéletüknek nem felel meg. Hogy mennyire nem a lényegre, a tartalomteljes hagyományra, hanem a mindig látott formák megszokottságára támaszkodik ez a negatív konzervativizmus, mutatja az, hogy eszébe sem jut felemelni szavát akárhány neoromán és neogót, álszentimentális, a gyakorlatban alig használható, ikonográfiai és tartalmi képtelenségektől sem ment, katolicizmust csak hírből ismerő emberek alkotta templom ellen.”³⁷

A korabeli sajtó rendkívüli élénkséggel figyelte az egyházművészeti kérdéseket. A két világháború közötti időszakban, 1920–1944 között, az egyházi sajtóban megjelent nagyságrendileg 150 forrásértékű cikk áttekintése után megállapítható volt, hogy az Egyház hivatalos álláspontjának markáns változása, ami az 1917-es Egyházi Törvénykönyv rendelkezései és az 1941-es Esztergom Főegyházmegyei zsinat határozatai³⁸ közötti különbségekben érhető tetten,³⁹ valójában a háttérben zajlott, amiről csak az egyházi sajtó tudósításaiból értesülhetünk. A rendelkezésekben csak egy évtized elteltével realizálódott az elmozdulás, azután, hogy az első modern templomokat már megépítették hazánkban. Az egyházi sajtó megerősödése egyértelműen az erős szentszéki kapcsolatnak volt köszönhető, hiszen XI. Pius pápa hamar felismerte a sajtó szerepét, mely nemcsak egyházpolitikai, hanem egyházművészeti téren is egyre jelentősebbé vált, s jól látható hatást ért el a modern egyházművészet elfogadtatásában.

„ AZ EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA ÚNKP-17-3-III KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT”

JEGYZETEK

¹ A témáról bővebben lásd: Hajós-Baku Eszter: *Hagyomány és újítás: A centralitás történeti hagyománya és korszerűsége a két világháború közötti magyar templomépítészetben*. Doktori értekezés, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Csonka Pál Doktori Iskola, 2018. <https://repozitorium.omikk.bme.hu/handle/10890/5660?show=full> (utolsó megtekintés: 2020.05.08.)

² Gergely Jenő: *A katolikus egyház története Magyarországon 1919-1945*. Budapest: ELTE-Újkori Magyar Történeti Tanszék, 1997, 41.

³ Gerevich Tibor: Egyházművészetünk jövője. *Magyar Iparművészet* 23 (1920), 1. sz., 27–31, 28.

⁴ Gergely 1997, 267.

⁵ Gerevich 1920, 28.

⁶ Gerevich 1920, 30.

⁷ Gerevich 1920, 31.

⁸ Baku Eszter: Weichinger Károly és a pécsi Pálos Templom és kolostor építéstörténete. In: Sarbak Gábor (szerk.): *Pálosaink és Pécs*. Budapest: Szent István Társulat, 2016, 133–150; A korszak egyházi építészetének modern vonulatáról és a II. világháború utáni egyházi építészeti tendenciákról rövid áttekintés olvasható: Vukoszávyev, Zorán: Church At The Border – Church Architecture in Hungary from the start of 20th Century. In: Della Longa, Giorgio – Marchesi, Antonio – Zahner, Walter (szerk.): *Arte Architettura Liturgia 6., Esperienze internazionali a confronto*. Venezia: AlcionEdizioni, 2010, 17–41.

⁹ Gergely 1997, 109.

¹⁰ Bővebben: Bizzer István: A Szent Imre kultusz és a modern magyar szakrális művészet 1930-1950 között. In: Kerny Terézia, Smohay András (szerk.): *Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére születésének ezredik évfordulója alkalmából*. Székesfehérvár: Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007, 158–175.

¹¹ Nemzetközi Egyházművészeti kiállítás, Padova, 1932.

¹² I. Arte Sacra, Róma, 1925; II. Arte Sacra, Róma, 1934.

¹³ Egyházművészeti kiállítás a Nemzeti Szalonban, 1926. Bővebben: Bizzer 2007, 160.

¹⁴ I. László király szentté avatásának évfordulója, Nagyvárad.

¹⁵ A Szent István évhez kapcsolódóan több mint 30, míg a Szent Imre évhez kapcsolódóan több mint 10 új templomot és kápolnát építettek a korszakban.

¹⁶ Gerevich Tibor: A modern egyházművészet és a Szentatya legújabb egyházművészeti rendelkezései. In: Gerevich Tibor, Lepold Antal, Zsembery István (szerk.): *Magyar Katolikus Almanach I. évfolyam*. Budapest 1927, 726–727.

¹⁷ Gergely 1997, 100–104.

¹⁸ Gergely 1997, 104.

¹⁹ Ferkai András: *Buda építésze a két világháború között*. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995, 24.

²⁰ Gergely 1997, 104; Dr. Gallina Frigyes: *Tíz év története Budapest életében*. Budapest: Székesfővárosi Háziny., 1930, 147–151. 7 templom épült vagy épül épp 1920–1930 között, és további 4 templom építése volt tervbe véve.

²¹ Hasonló folyamatoknak lehetünk szemtanúi a Velencei tó és a Dunakanyar környéki településeken, valamint a hegyvidéki területeken, elsősorban a Mátrában is.

²² Somogyi Antal: *Vallás és modern művészet*. Budapest 1927, 7.

²³ Somogyi 1927, 7.

²⁴ Baku Eszter – Csíky Balázs: Hagymány és újítás: Katolikus egyházművészet a két világháború közötti Magyarországon. In: Mózessy Gergely (szerk.): *Prohászka-tanulmányok 2009-2012*. Székesfehérvár: Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, 2012, 286–308, 296.

²⁵ Fieber Henrik: Korszerű egyházi művészet, 1913. Idézi: Markovics Sándor: Modern építőművészet – modern egyházi művészet. *Magyar Kultúra* 17 (1930), 1. sz., 403–404.

²⁶ Fieber Henrik: Korszerű egyházi művészet, 1913. Idézi: Markovics 1930.

²⁷ *Magyar Egyházművészeti Kiállítás az Országos Egyházművészeti Tanács rendezésében* katalógusa. Budapest: Nemzeti Szalon, 1926, 8.

²⁸ Serédi Jusztinián beszédét idézi a *Nemzeti Újság* 23 (1941. február 16.), 6.

²⁹ Baku – Csíky 2012, 291–292.

³⁰ Országos Egyházművészeti Tanács

³¹ Központi Egyházművészeti Hivatal

³² Somogyi Antal: *A modern katolikus művészet*, DOM, 1933.

³³ Jajczay János: *Mai magyar egyházművészet*. Budapest 1938.

³⁴ A kérdést részletesen tárgyalja: P. Szűcs Julianna. A városmajori templom építéstörténete és kora. *Ars Hungarica* 5 (1977), 1. sz., 61–84.

³⁵ Bogyay Tamás: Templom és közönség. *Magyar Kultúra* 22 (1935), 1. sz., 9–13, 10.

³⁶ Bogyay 1935, 10–11.

³⁷ Bogyay 1935, 11.

³⁸ A templomokra vonatkozó rész: III/C-1, a kápolnákra: III/C-2, az oltárookra: III/C-3, 77–84. Esztergomi zsinat 1941.

³⁹ A rendelkezésekről lásd bővebben Baku – Csíky 2012.

CATHOLIC CHURCH CONSTRUCTION IN HUNGARY BETWEEN THE TWO WORLD WARS THROUGH THE LENS OF THE ECCLESIASTICAL PRESS

An increasingly intensive interest has appeared in recent decades related to research into the architecture of Hungary between the two world wars, the recognition of modern buildings and the detailed uncovering of the path leading to the development of modern architecture. The revitalization of religion in this period brought a demand for progress with it, which alongside the retention of traditions manifested itself in the differing theoretical and practical backgrounds of the individual denominations. Papal and Episcopal Decrees and resolutions of Episcopal Synods led the way in Hungary in connection with the program of Pope Pius XI aimed at revitalizing Catholic art. These were fundamentally intended to express the official position of the church and its delicate policy of balance, which was in conflict between unconditional respect for traditions and the adaptation of progressive tendencies. Essays published in the contemporary ecclesiastical and architectural press add further nuance to this range of issues. It is primarily articles that appeared in the ecclesiastical press that have served as sources for the writing of the present study. Reviewing the decrees, the resolutions of the synods and the ecclesiastical press releases as sources can significantly contribute to uncovering the variety of trends in church construction between the two world wars.

KARÁCSONY RITA

HAJNOS MIKLÓS (NICOLAUS M. HAJNOS) '56-OS ÉPÍTÉSZ

ÉPÜLETEK ÉS TERVEK AZ 1960-AS, 1970-ES ÉVEKBŐL

Jelen tanulmány szerzőjének 2016 júniusa és 2017 júniusa közt, a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasaként nyílt lehetősége arra, hogy az 1956-ban külföldre kényszerült magyar építészek életútjával és munkásságával foglalkozzon.¹ Ebben az egy évben összesen húsz építésszel, illetve családtagjaikkal készült interjú vagy visszaemlékezés, melyekben a megkérdezettek szakmai tevékenységükön túl a közös múltrol: a műgyetemi évekről és a forradalmi eseményekről is szót ejtettek. Rajtuk kívül még mintegy százötven építész/építészhallgató döntött 1956 őszén – politikai okokból – Magyarország elhagyása mellett. Voltak, akik Magyarországon már elismert építéssként határozta az újrakezdés mellett,² de sokan tanulmányaikat éppen befejezve vagy félbehagyva emigráltak külföldre. A legtöbben nyugat-európai országokba menekültek, de sokan az Amerikai Egyesült Államokban, Kanadában, illetve Ausztráliában telepedtek le, ahol kisebb-nagyobb cégek-nél, állami hivatalokban dolgoztak, vagy önálló irodát vezettek.

A kutatás alapján kijelenthetjük, hogy ezek a magyar építészek külföldi pályájuk kezdetén, az 1950–1960-as években a nagy nemzetközi, illetve az adott országra jellemző stílusirányzatokhoz csatlakoztak, így például a strukturalizmus vagy az új brutalizmus irányzatához.

Jelen írás Hajnos Miklós (Budapest, 1936–) Svájcban élő '56-os építész hatvanas évek végén, hetvenes évek elején tervezett épületeinek, munkáinak rövid bemutatására vállalkozik, melyek koncepciója mögött erősen érezhető a strukturalista filozófia jelenléte. Hajnos 1956 decemberében, a forradalmi eseményeket követően, műgyetemi tanulmányait megszakítva menekült Ausztriába, majd Svájcba. Az építész-képzést végül Zürichben, az Eidgenössische Technische Hochschule-n (a továbbiakban ETH) fejezte be. Az ETH elvégzése után Hajnos Schwéger Péter – szintén '56-os építész – hívására Hamburgba utazott, ahol együtt dolgoztak a bergedorfi főiskola épületének megtervezésén. Az iskola párhuzamosan egymás mögé helyezett 1–5 szintes, hosszan elnyúló egységekből épül fel. A belső közlekedő és közösségi tereket speciális, előregyártott betonelemekből összerakott, többretegű teherhordó szerkezet rácsozata hálózta be. Az iskola előadótermeiben körívek mentén helyezték el a székeket, hogy a lehető legjobb rálátást biztosítsák a katedrára.

Ezt a megoldást Hajnos a pályáját elindító tervpályázat első díjas tervében is alkalmazta. A pályázatot Németországban írták ki 1962-ben a Hannoveri Pedagógiai Főiskola hildesheimi új épületére. Az épületegyüttes tervezésekor a magyar építész arra törekedett, hogy olyan rendszert, struktúrát fejlesszen ki, amely lehetővé teszi a kiviteli tervek készítése során a menet közben felmerülő igények kielégítését, a változtatást az alapstruktúra felrúgása nélkül. Ez a kérdés már az ETH-n, az Albert Steiner irodájában gyakornokként töltött időszakban is foglalkoztatta, ahol azt tapasztalta, hogy nem feltétlenül vezet jóra, ha a tervező művészi szoborként, a módosításokat nehezen viselő egységként tekint az épületre.³ A hildesheimi főiskola emiatt a strukturalizmus alapvetéseiből kiindulva született.

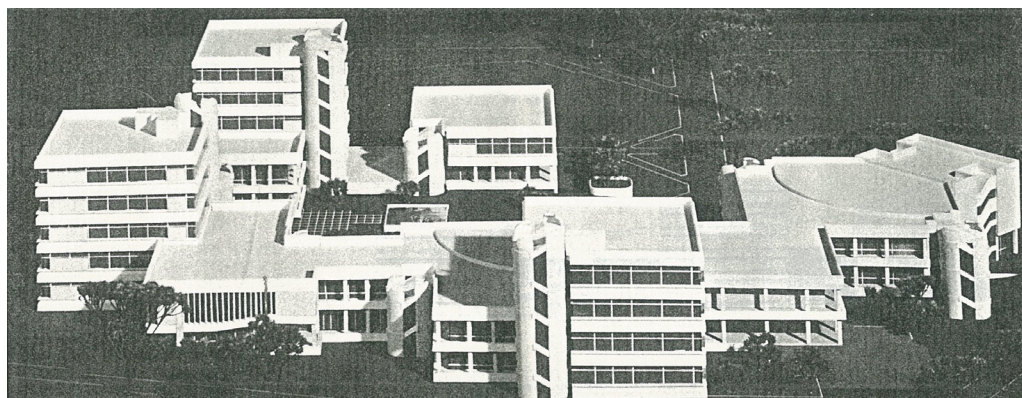
A strukturalizmus az 1950-es évek táján jelent meg az építészetben.⁴ Igaz, korábban is megfogalmazódott már a modern építészet történetében a kis egységekből összeálló épület gondolata: Le Corbusier 1925-ben tervezte meg szőnyegszerűen elterülő diákházait egy szabályosan elrendezett közlekedési hálózat mentén. A kialakítást demokratikus elvek indokolták: „minden hallgatónak joga van ugyanahhoz a térhez. Embertelen volna, ha a szegény hallgatók cellái különböznenek a vagyonosokétól...”⁵ Az 1950-es évek tanulmányterveit és kutatásait a „modern építészet elidegenítő hatású elvontsága”,⁶ a funkcionális elutasítása hívta életre. A strukturalizmus irányzatának elterjedését az építészetben az 1959-es otterlöi építészkonferencia alapozta meg, melyen az irányzat legnagyobb úttörői, Louis Kahn, Kenzo Tange és a TEAM X tagjai közül Georges Candilis, Shadrach Woods, Alison és Peter Smithson, Jacob Bakema, Aldo van Eyck is részt vettek. Kenzo

Tange 1966-ban *Funktion, Struktur und Symbol* című írásában⁷ fogalmazta meg átállását a funkcionista gondolkodásmódról a strukturalistára. Vagyis, hogy míg az 1920–60 közti építészetre a funkcionizmus, addig az 1960-tól kezdődőre a strukturalizmus jegyében tekintett. Véleménye szerint 1960-ig a funkció és a tér kapcsolata statikus volt és előre meghatározott, az építészek úgy gondolták, hogy minden funkciót egy-egy speciális térrel kell kifejezésre juttatni az épületben.⁸ A strukturalisták ehelyett arra törekedtek, hogy a tereknek ne csak használatokat, hanem struktúrát is adjanak, hogy gyakorlatilag egy élő organizmust hozzanak létre, amelynek a növekedés és a változás természetes velejárója. Ennek megvalósítására a kisebb-nagyobb, akár teljesen azonos formai kialakítású egységekből való építkezést tartották alkalmasnak, amihez az előképet a „primitív” népek építészetében találták meg. Különösképp a holland építészek próbálták meg 1960 körül az ősi népek tanulmányozásán keresztül megismerni a régóta létező emberi viselkedésformákat és a tapasztalatokat átültetni a „magasan képzett” európai kultúrába. Ezen az elven alapult Aldo van Eyck amszterdami gyermekotthona (1960), Candilis–Josic–Woods–Schiedhelm építészek pályaterve a berlini Szabadegyetem épületére (1963), vagy Herman Hertzberger együttese: a Lin Mij gyár bővítése (1964) vagy a „Centraal Beheer” irodaház (1970–72). Azonos elemek egymás mellé sorolásából áll össze Louis Kahn philadelphiai egyetemi épülete is (Richards Medical Research Laboratories, 1957–65), amely az építész által látványosan elkülönített kiszolgáló (vizesblokk, gépészet, lépcső, lift) és kiszolgált terek miatt ugyancsak említésre méltó.

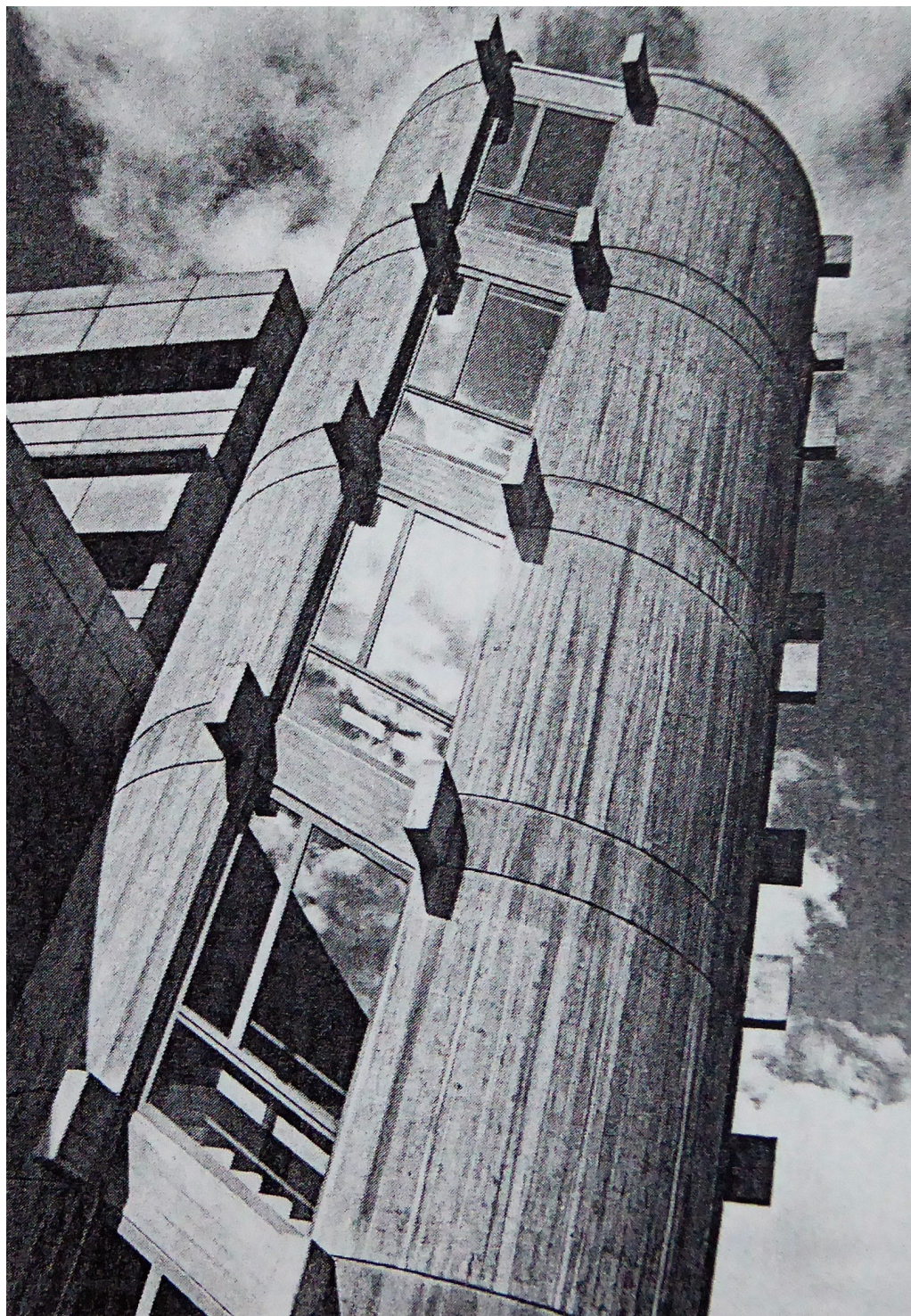
Ez a két összetevő: az egész együttest behálózó struktúra és a kiszolgált–kiszolgáló épületrészek szétválasztása Hajnos Miklós 1960-as, 1970-es évekbeli építészetének is legfőbb jellemzője. Három jelentős épülete valósult meg ebben a szellemben.

A hildesheimi kampusz (1962 – tervpályázat, 1963–64 – megvalósulás) egy nagy udvar köré épült; ez és az egymásba csatlakozó épülettömbök óvó kéz formájában terülnek el a sok zöldterülettel rendelkező városrészben. Az iskolaudvart teraszok, lépcsők tagolják és keskeny útvonalak kapcsolják össze a környező utcákkal és terekkel. Az együttes alapelemei a négyzet alaprajzú tömbök, amelyek egyfelől a gyakorlati, másfelől az elméleti oktatásnak biztosítanak helyet. Két-két tömb alkot egy nagyobb egységet, amelyben egy szakterületnek – természettudományok, szellemi tudományok, pedagógia és művészet – a helyiségei találhatók meg: az egyik tömbben az egymás felett elhelyezkedő laborok, tantermek és gyűjtemények, a másikban pedig a negyedköríves előadóterem. (1. kép)

A két-két tömbből felépülő egységeken kívül zeneterem, konyha-étkező, nagyelőadó és könyvtár tartozik a komplexumhoz. Az alapelemeket összekötő belső közlekedők eltérnek a szokásos iskolai folyosóktól, változatos térélményt nyújtanak, kihasználva az előadók íves záródása következtében felszabadult alapterületet.⁹ A függőleges irányú közlekedés négykarú lépcsőkön keresztül való-



1. kép: Hajnos Miklós: A hildesheimi kampusz, makettfotó, 1962–64 (A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól)



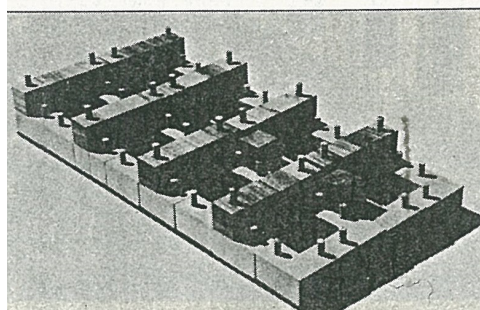
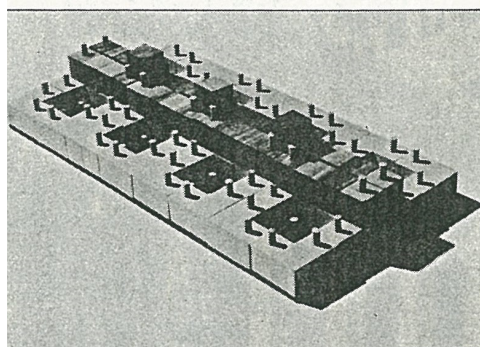
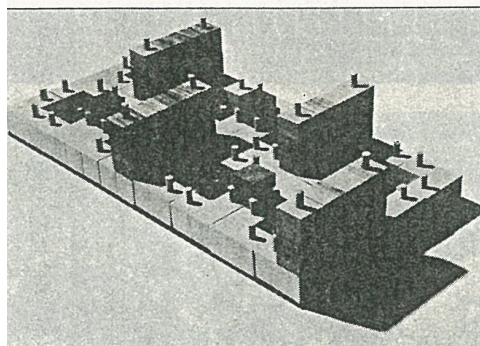
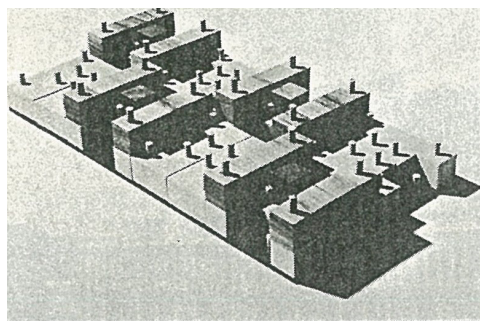
2. kép: Hajnos Miklós: A hildesheimi kampusz, 1962–64 (A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól)

sul-meg, amelyek az egyes tömbök sarkán henger formába foglalva kaptak helyet. Ez a megoldás Louis Kahn-nak a Yale Egyetem művészeti galériájában (1950–54) alkalmazott lépcsőjére emlékeztet, ahol egy háromkarú, betonsőbe zárt lépcső visz fel az emeletekre. Igaz, itt a cső az épület belsejében helyezkedik el, emiatt a hildesheimi kampusz – a hasáb formájú lépcsőházak ellenére – inkább a philadelphiai kutatóközpont épületegyüttesével hozható párhuzamba. Kahn és a magyar építész épületeinek összevetését nemcsak a hasonló formai megoldások teszik indokolttá, hanem hogy Hajnos leginkább az amerikai építész munkásságát tekintette példaképnek ebben az időszakban. A magyar építés az ETH-n töltött egyetemi évek alatt ismerkedett meg Kahn épületeivel: erre professzorának, Bernhard Hoeslinek az óráit hallgatva nyílt lehetősége, illetve Kahn Zürichben tartott előadásai alkalmával.¹⁰

A hildesheimi épület vasbeton szerkezetes, a homlokzatokat előregyártott látszóbeton elemekből álló mellvédek és szalagablakok tagolják. Az együttes jellegzetes díszítményei a lépcsőházak „kis tuskói”, valamint az előadótermek felülnézetből érvényesülő rajzolatai a lapostetőn. (2. kép)

A bővíthető struktúra a kampusz esetében működött: további elemeket kapcsoltak a meglévőkhöz, amelyek formai kialakítása és elrendezése ugyan megpróbálta követni a beépítést, de az új részek mégsem egyesülnek igazán a Hajnos Miklós által tervezett épülettömbökkel.

Szintén a strukturalizmus elvei mentén formálódott az a terv, amelyet már Svájcban, az aarau-i központi kórházépületre 1968-ban kiírt pályázatra nyújtott be az építész. Ezúttal a több ütemben kivitelezendő bővítést is meg kellett terveznie a résztvevőknek. A meglévő pavilonos rendszerű kórház épületeinek bontását és az újak párhuzamosan zajló építését úgy kellett ütemezni a pályatervben, hogy az intézmény közben mindvégig zavartalanul tudjon üzemelni. Hajnos Miklós olyan struktúra kidolgozására törekedett, amely kellő szabadságot biztosít a bővítések alkalmával. Tervében az együttes egységei ezúttal is két alapelemből épülnek fel: a téglalap alaprajzú, belső udvaros, háromemeletes részből (a diagnosztikai leányból) és az ennek egyik szárnyára helyezett ötemeletes hotelépületből. A kétszintes, föld alatti



3. kép: Hajnos Miklós: Az aarau-i központi kórház bővítési terve, 1968–78 (A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól)

részben különböző kiszolgáló helyiségek, mint raktárak, mosoda, sterilizáló szoba stb. kaptak helyet. A földszintre az adminisztráció és betegfelvétel, az első emeletre az ambulancia, a vizsgáló helyiségek és diagnosztika kerültek, a második emeleten a terápiás kezelések és a műtétek zajlanak. A harmadik emelet részben gépészeti szint és részben zöldtető, amely a földszinti beépítés következtében elvesztett zöldterület pótlására szolgál. A gépészeti rész felett emelkedik az ötemeletes, 250 ágyas hotelépület.¹¹ Ezek az egységek – kórházzal lévén szó – a funkciók alapulnak, a minél gazdaságosabb elrendezést tartják szem előtt, de ha az egész bővítési tervet nézzük, igazi strukturalista alkotással állunk szemben. Az 1970-es években bekövetkezett olajválság miatt végül csak az első ütem valósult meg, tehát a struktúra egyetlen egysége, amelyet a meglévő pavilonos épületek közt helyeztek el, és amelyet hozzákapcsoltak a fő közlekedési axishoz, illetve a periférián lévő útvonalakhoz, de a horizontális terv értelmében az első ütemet további építkezések követték volna. A folytatásban leginkább az egyes egységekhez tartozó hotelépület elhelyezésével lehetett volna variálni, az alsó szintek ugyanis mindegyik beépítési tervjavaslat szerint egy nagy összefüggő zónát alkottak volna, amelyben a különböző szakterületek egymástól elválasztva, de mégis összeköttetésben kaptak volna helyet. (3. kép)

A folytathatóság feltétele volt továbbá az is, hogy a tervezők megteremtse a belső tér flexibilitását, lehetővé tegyék a funkciók felcserélhetőségét. A raszterhálón alapuló tervezés megkövetelte a szabványosítást, így a kisebb változtatások a tervezés fázisában, a kivitelezéskor és a használatbavételkor is megvalósíthatók voltak. Az épület szerkezete acéloszlopokból és vasbeton födémekből áll, melynek megerősítése érdekében az épület tömegéből kiugró lépcsőházakat és gépészeti aknákat zárt, merev betonhomlokzatok fogják össze. (4. kép)

A tervező szerint egy kórházegyüttes akkor lehetne a leghatékonyabb és legkellemesebb beépítésű, ha a hotelrész magassága csökkenthető lenne, tehát ha nem lenne szükséges a ki- és bemene-



4. kép: Hajnos Miklós: Az aarau-i központi kórház homlokzata, 1968–78 (A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól)



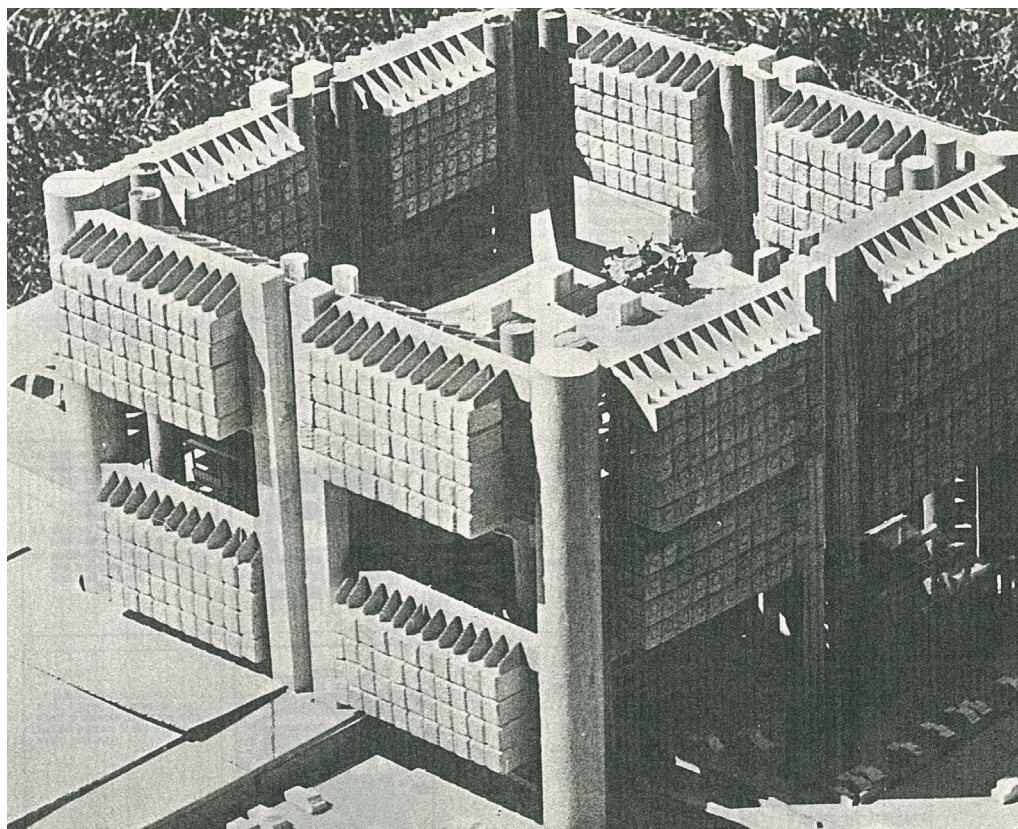
5. kép: Hajnos Miklós – Werner Brauen: Autópálya-pihenő, Kolliken, 1967–69 (A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól)

ti ellátórendszer (*Ver- und Entsorgung*) központosítása miatt minél kevesebb vertikális tengelyre felfűzni az ápolási egységeket. Az ellátórendszer horizontális és vertikális irányú automatizálása jelentene megoldást a problémára.¹²

A főiskola és a kórház együttesénél jóval kisebb léptékű, de hasonló filozófiára épült a kollikeni autópálya-pihenő (1967–69, Werner Brauennel), amely a Zürich-Bern közötti autópálya mellett, Kolliken község kijáratánál található. Az épület Le Corbusier elveivel összhangban lábakra állított, pillérvázaz, szalagablakokkal megnyitott és lapos tetővel borított. Az autópálya-pihenők esetében szokatlan lábakra állítást több tényező indokolta, az egyik, hogy így mindenféle reklámtábla nélkül is már messziről érvényesül az épülettömeg, hívogatja a felfrissülésre vágyó autósokat. Hajnos szerint a reklámok, feliratok csak másodlagos eszközök lehetnek a figyelemfelkeltésben, az a legfontosabb, hogy az épület önmagában is érvényesüljön.¹³ (5. kép)

A földtől való elemelés másrészt azzal magyarázható, hogy így az épület alatt felszabadult terület benzintöltő állomásként és parkolóként használható, valamint a lábakra állítás mellett szólt az is, hogy ezáltal az emeleti éttermet meg lehet óvni a zajoktól és a kellemetlen szagoktól. A vizuális összeköttetés ugyanakkor megmaradt az étterem és a töltőállomás között: a földemen ugyanis téglalap alakú nyílást vágattak az építészek, így a körben üvegezett nyílás mellett ülő vendégek ráláthattak a lenti történésekre. Később a megnövekedett forgalom miatt beépítették ezt a területet, újabb asztalok számára biztosítva helyet. Eredetileg 120 ülőhely volt az étteremben és 56 parkolóhely tartozott a pihenőhöz. Az épületet a hatvanas évek végén Steen Ostergaard által tervezett székekkel rendezték be, melyek az áramvonalas kialakítás miatt nagyon kedveltek voltak akkoriban. Hajnos megfelelőnek találta ezt a megoldást, de egy interjújában megemlítette, hogy ha a bútorok kiválasztása is az ő feladata lett volna, akkor skandináv fabútorokat javasolt volna.¹⁴

Az épület felszintjén kávézót alakítottak ki, ide és az első emeletre az első tervek tanúsága szerint egy oszlop körül kanyarodó rámpán lehetett volna feljutni, de a kiviteli tervek készítésekor ezt a megoldást végül elvetették és a hagyományos lépcső-lift mellett döntöttek. A kiszolgáló helyiségek – a mosdó és az étteremhez tartozó ruhatárak – formailag ezúttal is jól elkülöníthető egységeket alkotnak a homlokzaton. Egy-egy félköríves vagy négyzetes, a homlokzat síkjából kiugró elem mögött helyezkednek el. A ruhák tárolására szolgáló terek hasábjai és feloszlopai tulajdonképpen a keskeny tartóoszlopok fejeze-



6. kép: Hajnos Miklós: *A diákokotthon makettje, Hönggerberg, 1968* (*A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól*)

teiként értelmezhetők. A ruhatáruk nem kizárólag funkcionalista kialakítása miatt sok támadás érte a tervezőt,¹⁵ pedig ezek mint kiszolgáló helyiségek leginkább a tartószerkezettel állnak tartalmi és emiatt fizikai összeköttetésben. Kívülről nézve persze valóban csak „formák”, de belülről funkciójuk van. Az autópálya-pihenőt eredetileg látszóbeton elemek burkolták, amelyek mindenféle reklámtáblát és feliratot nélkülöztek, egyedül az épülettől emelt, finom „Restauroute” felirat utalt a funkcióra. Az átadást követően elhelyezték a benzinkút világító reklámtábláit is a tartóoszlopok között, ami azonban nem mondható szerencsés választásnak, olyan mintha a reklámok derékban kettétörnék az épület alátámasztását.¹⁶ Azóta a homlokzatokat is lefestették, sötétszürke és fehér színűre, valamint néhány feliratot is elhelyeztek – ennek ellenére az épület máig őrzi eredeti formáját.

Igazi megastruktúra lett volna – ha megvalósul – az az épület, amelyet Hajnos Miklós Hönggerbergbe, az ETH kollégiuma számára tervezett. 1968-ban írták ki a pályázatot, melyre összesen hatvanhatan nyújtották be tervüket, a magyar építész munkáját 4. díjjal jutalmazta a zsűri. A *Bauen + Wohnen* folyóiratban megjelent ismertetésben a cikk írója külön kiemelte Hajnos Miklós tervével kapcsolatban, hogy a saját, tíz éves szerkesztői munkája során nem találkozott még ennyire informatív tervanyaggal, amelyet magas épületre kiírt pályázatra adtak be. A pályamű 25 tervlapból állt, és egyes alaprajzokat axonometriában ábrázoltak a tervezők.¹⁷

Hönggerberg Zürich külső részén fekszik, így nem volt megvalósítható a kollégiumok esetében kívánatos közvetlen kapcsolat a városközponttal. Emiatt Hajnos Miklós azt a célt tűzte ki maga elé, hogy

a vidéki tájban elterülő épületen belül teremtsen meg azt a városias környezetet, amely minden diák, látogató és városlakó számára egyaránt vonzó lehet. Tehát a sűrű, érdekes és meglepetést keltő beépítés kerül kontrasztba a nyugodt természeti környezettel.

Az épület tulajdonképpen egy hatalmas kocka, amely két fő részre osztható: a bástya falaira és a belső magra. **(6. kép)** A fal a hallgatók lakóegységeit, az ún. cellákat, és 4-6 szobánként egy konyhát, étkezőt és társalgót tartalmaz. A belső magban kaptak helyet a közösségi terek: a tornaterem, klubhelyiségek, menza, olvasótermek stb., melyek a városra jellemző zsúfolt beépítésben valósultak meg. A külső merev formába zárt organikus világ előképét a szobrászatban találta meg az építész: Bernhard Luginbühl svájci képzőművész egyik szobrát ültette át az építészet nyelvére, mely műalkotás egy kocka alakú keretbe foglalt mozgalmass világot rejt magában.¹⁸ Itt is a szerkezeti rend és a belső rendetlenség feszül egymásnak, vagy ahogy Hajnos fogalmaz: „*A sima fal és a mozgalmas közbűlső elemek feszültségéből alakul ki a keresett minőség.*”¹⁹

A diákközpont épületének falában 12 közlekedőtornyot köti össze egymással a lakószinteket. A négy sarkon található, hengerbe zárt háromkarú lépcsők ezúttal egyértelműen Louis Kahn megoldását idézik, amelyet a Yale Egyetem művészeti galériájában alkalmazott. A tornyokból középfolyosókon át lehet megközelíteni a cellákat és az egyéb helyiségeket. A fal és a belső mag közötti forgalom a fő közlekedési szinteken, tehát a földszinten, az ötödik és a tizedik emeleten változatos elrendezésben bonyolódik le. Az ötödik emeleten az egymással szemben lévő külső falak középső részeit köti össze egy-egy egymást keresztező folyosó, a tizedik emeleten pedig a sarkokat. A magban a célforgalom számára négy középső közlekedőtornyot jelöltek ki a tervezők, míg a „bolyongásra” egyéb útvonalakon, így hidakon, lépcsőkön és rámpákon áthaladva van lehetőség. A mag változatosságát tovább fokozzák a különböző nagyságú teraszok.²⁰

Az utópisztikus terv közlekedéshálózatán túl a szerkezet is külön említést érdemel. A bástya falának fő tartóoszlopai a lépcsőket, lifteket és a gépészetet magukba foglaló tornyok. Ezek közé híd-szerű, többszintes tartószerkezet ékelődik, amely a lakóteret magukba rejtő cellák felfüggesztésére szolgál. A nagyszámú, egyforma lakóegység az elemek előregyártását teszi szükségessé. Az építészek műanyagból készült cellákat javasoltak, hogy az elemek önsúlyát minél jobban lecsökkentsék. A magot hagyományos vázszerkezet alkotja, amely teljes flexibilitást biztosít a tervezés során és részleges módosításokra ad lehetőséget az építkezést követően. A hidak, rámpák és lépcsők előregyártott elemekként függeszthetők be ebbe a vázszerkezetbe.²¹

A külső falban cellákból, belül sokemeletes épületrészekből álló együttes eszünkbe juttathatja Louis Kahn egy másik tervét, amelyet 1956-ban készített Philadelphia városába. Ez a kör alaprajzú „dokk-együttes” tulajdonképpen egy iroda- és lakóházakkal körbevett hatalmas parkolóház.²² A tizennyolc szintes háztömbökhöz egy-egy magasabbra nyúló, hasáb formájú közlekedőtorny tartozik. A lakó- és irodaegységek nem záródnak be teljesen a körív mentén, ahogy a Hajnos Miklós által tervezett „erődítmény” sem teljesen zárt. A falakat felépítő cellasorok közül 5-5 sor hol közepén, hol pedig alul marad üresen, így már kívülről felsejlik a magban megbúvó kisváros körvonala. Kahn 1500 gépkocsi számára tervezett megastruktúrájánál Hajnos Miklós kollégiumterve kisebb léptékű, emiatt és jól átgondolt közlekedőrendszere, valamint sűrű, de játékos beépítése miatt humánusabb épített környezetet teremt. A diákközpont pályázatának első három díjazottja ezzel szemben nagy területen elnyúló, sok tömbből álló épületegyüttest tervezett.

A hönggerbergi tervre közvetve minden bizonnyal a korszak japán építésze is hatással volt. 1966-ban épült fel a Yamanashi Sajtó-, Rádió- és TV-székház Kenzo Tange tervei szerint. A később bővített épületben 16 db vasbeton hengeren keresztül zajlik a függőleges irányú közlekedés, és ezek az épületrészek foglalják magukba a gépészetet és a vizes helyiségeket is.²³ Az oszlopok egyben tartószerkezetként is funkcionálnak, akárcsak a kollégiumi épület esetében, ami lehetővé teszi a befüggesztett terek, cellák szabad alakíthatóságát.

A diákközpont-hoz hasonló brutális épület lett volna az az irodákat és lakásokat tartalmazó komplexum, amelyet felkérésre tervezett Hajnos. Tulajdonképpen egy ún. „Schreckprojektről” volt szó,

amely, ahogy a neve is mutatja, megijesztésre szolgált. Egy építkezési vállalat belső pályázatára készült, ahol az volt a cél, hogy a piramisszerű Schreckprojekt mellett a kivitelezésre szánt, racionális terv még vonzóbbnak tűnjön a megrendelő számára.

Hajnos Miklós leginkább az összetett tervezői problémákra specializálódott, amilyen például egy kórházépület, emiatt lakóháztervezéssel viszonylag keveset foglalkozott. Az ő tervei szerint készült el azonban – többek közt – egy családi ház Madridban, egy „L” alakú lakóegységekből álló teraszos beépítés Erlinsbachban, valamint egy téglahomlokzatú társasház Zürichben, amelyben jelenleg is él, és irodája is itt található.

Ebben a kontextusban a madridi házat (1971–75) érdemes kiemelni. Az épület egy kelet felé lejtő telken áll a város szélén, az egyik népszerű lakónegyedben. Kétszintes belső udvar körül csoportosulnak benne a lakó-, háztartási- és irodahelyiségek, melyek az udvar körül húzódó folyosóra nyílnak. Az építész a ház belső udvaros kialakításával, a tető formájával és méretével, valamint az alkalmazott anyagokkal is utal a spanyol városrészben található hagyományos épületekre. A szobák tetszés szerint elválaszthatók vagy újracsoportosíthatók, Hajnos néhány variációt is készített az alaprajzi elrendezésben rejlő lehetőségek érzékeltetésére a tervezéskor. A lakóházterv koncepciójáról az építésszel készített interjúból olvashatunk: *„A terv gondolati része átlépi a határt a technikai és a nyelvi strukturalizmus közt. Eljutunk a nyelvi strukturalizmushoz, amely alapján megkülönböztetünk jelet, jelentést. A szimbolikus strukturalizmusra az alábbi elemek utalnak az épületben: a négy sarkon általam elképzelt »szenczáció«, mint pl. a szoborszerű barbecue, vagy a lépcső a másik sarkon, tehát egy-egy érdekes építészeti elem. A különböző sarkokban szimbolikusán jut kifejezésre, hogy az épületnek mi a rendeltetése.”*²⁵

A szocialista realista stílust hátrahagyva a külföldre menekült '56-os építészek és hallgatók számára hatalmas élményt jelenthetett a nyugati építészettel való közvetlen találkozás. Nem véletlen, hogy pályakezdésüket erősen meghatározták a különböző nemzetközi stílusirányzatok. Emellett ugyanakkor a magyar építészet, épített környezet és a műegyetemi oktatás hatása is kimutatható egyes terveiken, épületeiken. Hajnos Miklós esetében magyar vonatkozása miatt is érdemes megemlíteni azt az 1979-es zürichi pályatervet (3. díj), mely a Limmat partján, a főpályaudvarral átellenben húzódó papírgyár újjáépítéséről szólt. A terület hasznosítására is a tervezőktől vártak javaslatokat a pályázat kiírói. Hajnos egy, a folyópart vonalát követő galériaépületet tervezett, amelyet neoszeccsessziós stílusban alkotott meg a Marczibányi téren töltött iskolás évei és a szeccsessziós stílusú iskolaépület emlékére.²⁶

*„A modern elképzelés ellenére nemcsak derékszögű elemeket használtam a tervben, hanem organikus, növénytámaszó formák is szerepet játszottak benne... Galériát terveztem az épületbe: a középső tér mentén jobbra és balra is függőfolyosók láthatók. Acélvázaz üvegszerkezetről van szó, egy dupla szerkezetről, amely közt növények kaptak helyet. Télen, mikor napra van szükség, nincs levelük a növényeknek, így átengedik a napsugarakat, nyáron pedig védelmet biztosítanak a napfénnel szemben.”*²⁷ Az alacsony beépítésű épület homlokzatainak kialakításával Hajnos a főpályaudvarhoz és a környező házakhoz is igyekezett alkalmazkodni. A főpályaudvarral leginkább az épület felé forduló négyzetes fejrész teremti meg a kapcsolatot, és könnyen a galéria felé irányítja a városba vonattal érkező turistákat. A Beatenplatz folytatásaként keresztirányban kapuval nyitotta meg a galériaépületet a tervező.²⁸

Hajnos a tervezés mellett jelentős közéleti tevékenységet is vállalt, kétszer négy évig volt Zürich tiszteletbeli magyar főkonzulja, munkája elismeréseként kapta meg 2002-ben Magyarországon a Magyar Érdemrend Lovagkeresztjét. Pályája során rengeteg tájképet, portrét festett, mert úgy tartja, hogy egy jó építész egyben művész is, és ehhez elengedhetetlen a rajzolás és a festés állandó gyakorlása – *„egy építésznek akvarellistának is kell lennie.”*²⁹

JEGYZETEK

¹ A kutatásról és az egyes építészek munkásságáról bővebben lásd: Karácsony Rita: Külföldre kényszerült '56-os építészek életútja és munkássága – Adatok egy egyéves építészettörténeti kutatásból. *Műemlékvédelem* 61 (2017), 6. sz., 276–294.

² Így például Vecsei Éva (lánykori nevén Holló Éva, Bécs, 1930), aki 1956 előtt, kanadai letelepedését megelőzően jelentős tervezői feladatokat kapott Magyarországon, illetve számos tervpályázaton is indult.

³ Hajnos Miklós visszaemlékezése, in: Karácsony Rita: *1956-ban külföldre ment magyar építészek életútja és munkássága*, kézirat, 2017, 197–217.

⁴ Lüchinger, Arnulf: Strukturalismus, eine neue Strömung in der Architektur. *Bauen + Wohnen* 30 (1976), 1. sz., 5.

⁵ Lüchinger 1976, 7.

⁶ Frampton, Kenneth: *A modern építészet kritikai története*. Budapest: TERC, 2002, 362.

⁷ Tange, Kenzo: „Funktion, Struktur und Symbol” (1966). In: Kultermann, Udo: *Kenzo Tange 1946–1969. Architektur und Städtebau*. Zürich 1970, 240–246.

⁸ Lüchinger 1976, 7.

⁹ A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól.

¹⁰ Karácsony 2017, 201.

¹¹ A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól.

¹² Karácsony 2017, 197–217.

¹³ Mühlestein, Erwin: „Wir haben diese Konzeption gewählt, damit das Gebäude von weither gut erkennbar ist”. *Bauen + Wohnen* 25 (1971), 6. sz., 241–242.

¹⁴ Mühlestein 1971, 241–242.

¹⁵ Mühlestein 1971, 241–242.

¹⁶ Beszélgetés Hajnos Miklóssal, 2017.

¹⁷ Krehl, Heinz: Wettbewerb für eine Studentenwohnsiedlung auf dem Hönggerberg in Zürich. *Bauen + Wohnen* 23 (1969), 9. sz., 25–28.

¹⁸ Karácsony 2017, 197–217.

¹⁹ Karácsony 2017, 197–217.

²⁰ A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól.

²¹ A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól.

²² Frampton 2002, 324.

²³ Bognár Borond: *Mai japán építészet*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1979, 121.

²⁴ A Hajnos-iroda portfóliója, Hajnos Miklóstól.

²⁵ Karácsony 2017, 197–217.

²⁶ Karácsony 2017, 197–217.

²⁷ Karácsony 2017, 197–217.

²⁸ Überbauung des Papierwerdareals in Zürich. *Schweizer Ingenieur und Architekt* 97 (1979), 4. sz., 947.

²⁹ Karácsony 2017, 197–217.

MIKLÓS HAJNOS (NICOLAUS M. HAJNOS) 1956 ÉMIGRÉ ARCHITECT

BUILDINGS AND DESIGNS FROM THE 1960S AND 1970S

A Hungarian Academy of Arts fellowship provided the author of the present study an opportunity between June of 2016 and June of 2017 to examine the careers and work of Hungarian architects that were forced to emigrate in 1956. During this yearlong fellowship, she conducted interviews or shared memories with a total of twenty architects or their family members that decided to leave Hungary for political reasons in the autumn of 1956, as did about another 150 architects/architectural students.

On the basis of the research, it is possible to state that at the beginning of their foreign careers in the 1950s and 1960s, these Hungarian architects joined the major international stylistic trends or those characteristic of their given countries, including for example Structuralism or the New Brutalism.

The present essay briefly presents the work and buildings designed in the 1960s and 1970s by the 1956 émigré architect living in Switzerland, Miklós Hajnos (Budapest, 1936–). The presence of a Structuralist philosophy can be strongly felt behind the concepts of these buildings. The works of one of the most significant representatives of the style, the American architect Louis Kahn, can be considered antecedents in the case of Hajnos. Construction from uniform basic units and the formal differentiation of the so-called service units (plumbing, mechanical equipment, stairways and elevators) and the spaces they served both define Kahn's buildings, such as the expansion of the Yale University Art Gallery (1950–54) or the Richards Medical Research Laboratories building in Philadelphia (1957–65).

These two components, a structure encompassing the entire ensemble and the separation of the service units and areas served were also the main characteristics of Miklós Hajnos's early architecture. Three significant buildings were completed in this spirit: Hildesheim College (1962–64), the central hospital building in Aarau (1968–78) and the expressway rest stop in Kolliken (1967–69). Naturally, the hospital building is fundamentally based on its function, but the plan for its expansion submitted for the 1968 design competition was created in the spirit of structuralism. The expressway rest stop building is also in accordance with the tenets of Le Corbusier, a pillar framework standing on pylons with a flat roof and ribbon windows.

One of Hajnos's most extraordinary Structuralist works only exists as a design, which he submitted to the competition announced in 1968 for the dormitory building in Höggerberg. Twelve towers connect the levels of this complex constructed from closed exterior walls and a dynamic interior core.

In addition to design work, Hajnos also performed numerous public functions and his career was continuously accompanied by his love for drawing and watercolor painting.

