

ars hungarica 2013

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata
XXXIX. évfolyam

Supplementum

Tanulmányok Kelényi György tiszteletére



Tartalom

Sisa József: A 70 éves Kelényi György köszöntése	5
Rényi András: Köszöntő	7
Tabula gratulatoria	9

Tanulmányok

Marosi Ernő: Centrumok és perifériák a középkori festészetben. Az erdélyi falfestészet újabb példái	11
Endrődi Gábor: Tervezhette-e Albrecht Dürer a Fugger-kápolnát?	20
Hetényi Ágnes: Borromini-kutatások a 20. század végén	27
Igaz Rita: Ünnepek a kastélyban	33
Rényi András: A misztérium tárgyilagossága. A „nagy” Lázár feltámasztása: adalékok a fiatal Rembrandt képi narrációjának kérdéséhez	41
Németh István: Nézzétek ezeket a majmokat! A majommotívum szerepe és jelentése Willem Buytewech és Adriaen Pietersz. van de Venne egy-egy budapesti festményén	50
Gulyás Borbála: Bocskay György kalligráfus oklevelei a Habsburg házassági diplomácia szolgálatában	54
Tóth Áron: Dicsőség és presztízs: az edelényi kastély ikonográfiája	59
Szerdahelyi Márk: Josef Thalherr ismeretlen terve a madarasi templomhoz. A madarasi templom építéstörténetének vázlatos áttekintése, különös figyelemmel a Thalherr-tervre	67
Velladics Márta: Johann Ferdinand Mödlhammer kismartoni barokk lépcsőháza (1760–1761)	74
Krähling János–Nagy Gergely Domonkos: A nagyváradi székesegyház Hillebrandt-féle centrális tervei	81

Terdik Szilveszter: Görögkatolikus templomtervek a 18. század második feléből	89
Szilárdfy Zoltán: Pestisemlékművek egy barokk szószék párhuzamában	96
Haris Andrea: Az „Angyali társaságnak szövetsége” a sümegi orgonakarzaton	99
Jernyei Kiss János: „In Brenz gemahlen.” A monokróm képmezők szerepe a késő barokk freskófestészetben	106
Herczeg Renáta: Adatok a simontornyai templom és rendház történetéhez és kifestéséhez. Újabb adalékok Bebo Károly és Fridl Károly működéséhez	112
Sárosy Péter–Smohay András: Az egykori majki kamalduli remeteség refektóriumának ikonográfiai programja	120
Opra Zsuzsanna: A soproni Szentlélek-templom Dorffmaister-falképeinek restaurálástörténete	129
Somorjay Sélysette: Dorffmaister pinxit. A tizenkét hónap körtánca, Johann Evangelist Holzer kompozíciója Alsóbogáton	136
Lóvei Pál: „...az akkori divat követelményeinek behódolva...” A felsőhídvégi Hiemer–Jeszenszky-kastély és falképeinek sorsa	141
Semsey Balázs: Adalékok a vágatolcai kastély 18. századi berendezésének utóéletéhez	151
Kostyál László: Donát János portréi a Kovásznai Kováts családról	158
Kovács Imre: Beethoven apoteózisa Josef Danhauser <i>Liszt a zongoránál</i> című képén	164
Orbán János: Portrék a könyvek között	172
Tátrai Júlia: Gróf Festetics Andor szelestei festménygyűjteményéről	181
 Bibliográfia	
Kelényi György művei (1967–2013)	189

A 70 éves Kelényi György köszöntése

Egy tudós 70. születésnapja alkalmából megfogalmazott szavak a műfajból fakadóan személyesek is, de egyúttal már egy gazdag életpálya valamilyen summázatát is kell adniuk. Ennek szellemében szeretném felidézni Kelényi Gyurival kapcsolatos néhány emlékemet, és ejtenék egyúttal néhány szót – a személyes elemeket itt sem mellőzve – tudósi munkásságáról.

Pályám legelején, sőt tulajdonképpen annak tényleges megkezdése előtt az egyetem felsőbb éves diákjaként módom volt vele megismerkedni. Akárcsak jeles pályatársam, Rényi András, én is azok közé tartoztam, akiket az egyetemen tanított, és lehetőségem nyílt építészettörténeti óráira járni. Szerencsémre nekem a 19. századi magyar építészetéről beszélt, számos új mozzanattal és ötlettel megerősítve ilyen irányú érdeklődésemet. Ekkortájt kezdtem járni az Országos Múemléki Felügyelőség (akkor még volt ilyen intézmény!) különböző gyűjteményeibe is, ahol Gyuri korábban dolgozott, és ahol a kollégák örömmel és szeretettel idézték fel személyiségét.

Kelényi György munkáit, könyveit azonban már ezt megelőzően sokan forgattuk. Sokoldalúsága és nyelvismerete okán ugyanis több kötet szerzője volt *A Művészet Kiskönyvtára* című, igen hasznos és igényes ismeretterjesztő sorozatban (akkor ilyen is volt). Néhány angol festőről írt kötetet – a később elsősorban építészettörténetre specializálódó művészettörténészek ugyanis megvolt a műveltsége és érzéke ahhoz, hogy hitelesen és élvezetesen írjon erről a témáról is. Így került ki a tolla alól a kis Turner-, a Constable-, majd később a Gainsborough-monográfia. A Turnerről szóló könyvecskét különösen nagy becsben tartottam, de úgy látszik, más is nagyra értékelte. Egy alkalommal, amikor – még Zádor Anna óráján – Turnerről készült szemináriumi dolgozatomat kellett felolvasnom, az akkor szokásos módon illusztráció jelleggel körbeadtam az említett *Művészet Kiskönyvtára* kötetet, saját példányomat. Valószínűleg nem az én ékesszólásomnak, hanem a könyvecske iránti érdeklődésnek köszönhetően az soha nem került vissza hozzám, valamelyik hallgatótársunk örökre eltüntette.

Komolyra fordítva a szót: bár Kelényi György kutatóként az építészet felé fordult, a festéssel fenntartott intim kapcsolata kitartott. Elsősorban természetesen a barokk koréval, amit a Corvina Kiadónál megjelentetett kötetében érzékletesen mutatott be, illetve a Rubens Medicigalériájáról szóló munkájában is bizonyított.

Tudósi érdeklődésének és kutatásának középpontjában azonban kétségtelenül a barokk építészet, még pontosabban a 18. századi magyarországi építészet áll. A rendkívül termékeny, ám a mai napig nem kellően feltárt korszak számos fő aspektusát vizsgálta. Elsősorban néhány fontosabb személyiségét vette górcső alá, olyan meghatározó szereplőket, mint Franz Anton Hillebrandt és Melchior Hefe. Alapvető publikációkat szentelt a kamara, a hivatalos építészet, a típustervek kérdésének. Egyik kedvenc témája a budai királyi vár, illetve a kastélyépítészet – egyébként Magyarország kastélyépítészetéről a mai napig használatos, népszerűsítő áttekintést is írt. További fő témája a magyar építészettörténészeknek nem kevés fejtörést okozó klasz-

szicizáló késő barokk építészet, amelyről akadémiai disszertációja is szól. A „nagy” építészet mellett az enteriőr mint olyan is foglalkoztatja. Az utalásszerűen említett munkákban imponáló a levéltári források feldolgozásának mélysége, a magyar és osztrák összefüggések megrajzolása, akárcsak a tágabb nemzetközi háttér ismerete. A levéltári források közül az írott és a rajzi dokumentumok egyenrangú kezelése metodológiájában is példamutató.

Legyen szabad e ponton ismét személyes területre tévednem. 1988-ban Zádor Anna bemutatott egy kolléganőjének, illetve barátnőjének, a University of Virginia professzorának, Dora Wiebensonnak. Ismeretségünkből szoros szakmai kapcsolat lett; elhatároztuk, hogy kettőnk szerkesztésében, további magyar szerzők bevonásával angol nyelvű magyar építészettörténetet adunk ki Amerikában. Felkértem több kollégát a részvételre, többek között – mint a barokk építészet legavatottabb magyar szakértőjét – Kelényi Györgyöt is. Ő ténylegesen rangidős és korelnök volt köztünk, mégis vállalta a közreműködést. Nem volt könnyű egy idegen nyelv és egy más kultúra közegében, annak kívánalmai szerint dolgozni, kollektív munka keretében a feladatnak eleget tenni, de Gyurival az együttműködés tökéletesen zavartalanul folyt. Amerikai társszerkesztőm – az érintett emberi kvalitásait: nyugalját, segítőkészségét, humorát is nagyra értékelve – hamar felismerte, hogy a barokk korszak egyik európai rangú ismerőjét tudhatja szerzőjének.

Az egyetemi életben többször volt alkalmam együtt vizsgáztatni vele. A tanári szoba tárgy-szerű közegében mint vizsgabizottsági elnök mindig megtalálta a nyugodt légkör kialakításának, ugyanakkor a vizsgáló sokoldalú „kikérdezésének” eszközeit. Ez a humánus és kollegiális hozzáállás azonban nem jelentette a jó osztályzatok könnyű megszerzését; Kelényi tanár úr – csak úgy, mint saját tudósi működésében – a diákokkal szemben is magasra állította a mércét.

Nem lenne teljes a kép, ha nem ejtenék néhány szót azon kapcsolatokról, amelyek Kelényi Györgyöt saját intézetemhez kötik. Bár intézményesen ezek kevésbé jelentősek, Gyuri mégis számos szállal kapcsolódik hozzánk. Nem pusztán mint művészettörténésznek nemzedékeinek tanára, akik közül többen nálunk kaptak állást, bár ez korántsem elhanyagolható szempont. Emellett jó néhány kiadványunkban szerzőként szerepelt, egyebek között intézetünk periodikumában, az *Ars Hungaricában*. És kevesen tud(hat)ják, hogy ha intézetünk Levéltári Regesztagyűjteményében a Thurzó család, az Udvari Építészeti Igazgatóság vagy Kapossy János hagyatékának regesztáit nézegetik, akkor az ő ifjúkori keze munkáját forgatják.

Ez alkalomból, kedves Gyuri, a jó egészségen kívül mint vérbeli tudósnak mi mást, mint további jó munkát szeretnék kívánni Neked.

Sisa József
igazgató
MTA BTK Művészettörténeti Intézet

Köszöntő

Bár „hivatali” kötelességem is volna, hogy Kelényi György professzort, a művészettörténeti tudomány doktorát, az ELTE Művészettörténeti Intézet korábbi igazgatóját, az ELTE Művészettörténeti Doktori Iskola jelenlegi vezetőjét és a kari Tudományos Bizottság tagját 70. születésnapja alkalmából tisztelettel köszöntsem – hadd legyen ezúttal személyes. Életrajzi esetlegesség és nem dicsőség, valahogy mégis büszke vagyok rá: az elsők között voltam, akik a Tanár Úr tanítványának mondhatták magukat. Akkoriban, a hetvenes évek közepén őrsegváltás zajlott a pesti bölcsészkar Vayer Lajos vezette Művészettörténeti Tanszékén: talán a legendás Zádor „Mama” nyugdíjba vonulásával kerülhetett oda, fiatal, de már nevet szerzett kutatóként – úgy rémlik, a kiváló Tóth Sándor társaságában. Kezdetől fogva kedvvel jártam az óráira: minthogy erősen vonzódtam a barokkhoz, minden érdekelt, amiről csak jellegzetesen csendes, de szabatos értekező modorában beszélt. Imponáló volt erudíciója és szolid pedantériája: került minden intellektuális divatozást, trendiséget, nagyotmondást – pedig akkoriban a mainál sokkal elitistább karon sokan próbálkoztak az ön- és karrierépítésnek ezzel a stratégiájával.

Abban az első félévben a barokk építészet volt a téma: Borromini S. Ivójától és S. Carlo alle Quattro Fontanéjától a Louvre-on át Vierzehnheiligenig és a bécsi Staatsbibliothekig később mindet már azon jegyzetek alapján studióztam végig testközelből is, amelyeket a Tanár Úr óráin készítettem. És persze nagyon csalódott voltam, hogy az igazán barátságos vizsgán is csak négyest kaptam – az idősebb Fischer von Erlachot kérdezte, pedig készültem.

Hogy milyen minőségű tudást kaptam ehhez tőle, arra még azon év, 1975 nyarán csattanós bizonyítékot szolgáltatott a sorsszerű véletlen. Hátizsákos egyetemistaként Bécsben és Rómában jártam hosszú turistaúton, s persze magammal vittem egyenméretű kartoncédulák tucatjaira írt/rajzolt jegyzeteimet is. Itthon aztán szomorúan kellett konstatálnom, hogy egy csomagnyi kártyám – épp a Fischer von Erlach pompás bécsi Karlskirchéjéről való adag – útközben valahol elveszett. Annál inkább meglepődtem, hogy néhány nappal hazaérkezésem után múlva csomagot kaptam – Bécsből, benne a jegyzeteimmel és egy kísérőlevéllel, amelyben arra kértek engem, juttassam el a küldeményt jogos tulajdonosának, aki azt az alsó Belvedere épületében vesztette el. A címemet egy a Karlskirche homlokzatát ábrázoló képeslapon találták, amelyet néhány évvel korábban kaptam és a kártyák között tartottam – együtt azokkal a színes, sematikus ábrákkal, amelyeket, a vizsgára készülve, a homlokzati dekoráció és a díszoszlopok különböző jelentésrétegeiről rajzoltam – az órákon hallottak alapján. A levélíró hölgy történetesen az akkor az alsó Belvedere-ben működő osztrák barokk gyűjtemény egyik munkatársa volt – a jegyzetek és ábrák alapján arra jutott, hogy a megtalált paksamétát egy igazi szakember készítette (még az építészet-ikonológiával kapcsolatos szakirodalmi hivatkozást is megtalálta). Kollegiális gesztusként tartotta tehát fontosnak, hogy fáradságot nem ismerve és költséget nem kímélve viszszaküldje annak, akiről tudhatta, hogy valóban valami fontosat, sok munkával teremtett értéket vesztett el a lépcsőházban.

A hölgy csak két dolgot nem vett észre: egyrészt hogy a képeslap több évvel korábbról datálódott, én pedig a címzettje, nem a feladója voltam; másrészt hogy nekem, harmadéves egyetemista süvölvénynek fogalmam sem volt a szaktanulmányról, egyáltalán nem voltam szakkutató – csak (és emiatt mesélem el a történetet) Kelényi György tanítványa. Aki ezek szerint olyan lelkiismeretesen készült az órákra, oly fontos dolgokat és olyan pontosan tanított meg, hogy még egy épp csak jól teljesítő tanítványa is képes volt hibátlan képet nyújtani – róla.

Ennek immár csaknem negyven éve. Vonzalmam a barokk iránt azóta sem csökkent – és bár nem lettem építészettörténész, Kelényi tanár úr munkáinak azóta is őszinte tisztelője vagyok. Néhány éve immár kollegiális minőségben is – és jólesik látni, hogy részben a mi évfolyamunkkal kezdődött tanári pályája ma is töretlenül folytatódik. Több generációra elegendő kutató nevelődött ki gondos kezei alatt – s az államvizsgákon most is, minden évben akad egy-két lelkes „barokkos” vagy 18. századra specializálódott növendék, akinek fölkészültségén, alaposágán és kitartásán – foglalkozzék bár kastélyépítészettel, freskófestészettel vagy emblematikával – meglátszik, hogy az ő iskolájába járt. Egykori intézetigazgatóként múlhatatlan érdemeket szerzett a bolognai rendszer bevezetésében: végül is az ő nevéhez fűződik az alapfokú és mesterképzési *curriculum* kialakítása, s a Doktori Iskola vezetőjeként azóta is tevékeny részt vállal az Intézet életében.

Amikor ezzel a kötettel az Intézet munkatársai nevében is tisztelgünk tekintélyes tudományos és tanári munkássága előtt és gratulálunk sokszorosán kiérdemelt *professor emeritus* címéhez, azzal a mögöttes szándékkal is kívánok jó egészséget és további termékeny, dolgos éveket Kelényi Gyurinak, hogy maradjon közöttünk is: nagyobb szükségünk van humanista műveltségére, szakértelmére, úgyszeretetére, munkabírására és bölcs humorára, mint valaha.

Rényi András
intézetigazgató
ELTE Művészettörténeti Intézet

Tabula gratulatoria

Ágoston Júlia	Bubryák Orsolya	Gellér Katalin
Aknai Katalin	Buzási Enikő	Gergely Mariann
Alföldi Gábor	Czeglédy Ilona	Gerszi Teréz
András Edit	Czére Andrea	Geskó Judit
Andrási Gábor	Csejdy Júlia	Gonda Zsuzsa
Askercz Éva	Csengel-Plank Ibolya	Gosztola Annamária
B. Benkhard Lilla	Dávid Ferenc	Gosztonyi Ferenc
Bakos Katalin	Dercsényi Balázné	Gödölle Mátyás
Balla Gabriella	Dobos Zsuzsanna	Granasztóiné Györffy Katalin
Balogh Ilona	Dombrovsky Ninette	Grászl Bernadett
Bardi Teréz	E. Csorba Csilla	Gyivicsán Anna
Bardoly István	Ecsedy Anna	Hadik András
Barki Gergely	Eisler János	Hajdú Virág
Bartos György	Ember Ildikó	Hajós Géza
Basics Beatrix	Entz Géza Antal	Havasi Krisztina
Beke László	Eörsi Anna	Hessky Orsolya
Beke Zsófia	Fábry Eszter	Hídvégi Violetta
Békés Enikő	Faludy Judit	Hornyik Sándor
Bellák Gábor	Farbaky Péter	Horváth István
Bibó István	Farbakyné Deklava Lilla	Horváth Hilda
Bicskei Éva	Farkas Attila	Horváthné Ács Katalin
Bizzer István	Farkas Zsuzsa	Imre Györgyi
Boda Zsuzsanna	Fehér Ildikó	Jankovits Katalin
Bodnár Szilvia	Fehérvári Zoltán	Jávor Anna
Bodó Sándor	Feld István	Jékely Zsombor
Bodor Imre	Földes Mária	Jerovetz György
Bodorné Szent-Gály Erzsébet	Földi Eszter	Junghaus Tímea
Boncz Hajnalka	G. Lászy Judit	Kalmár János
Bor Ferenc	Gábor Eszter	Kárpáti Zoltán
Boreczky Anna	Galavics Géza	Kemény Mária
Boros Judit	Garas Klára	Kerny Terézia
Borossay Katalin	Gaylhoffer-Kovács Gábor	Keserü Katalin

Kiss Erika
Kiss Melinda
Klaniczay Gábor
Komárik Dénes
Kontsek Ildikó
Kopócsy Anna
Koppány Tibor
Kovács András
Kovács Péter
Kovács Zoltán
Kovács Zsolt
Kovalovszky Márta
Körber Ágnes
Kuklay Antal
Küllös Imola
Laczkó Ibolya
Ladányi József
Lantos Adriána
László Emőke
Lengyel László
Leposa Zsóka
Lichner Magdolna
Lipp Monika
Makky György
Markója Csilla
Mazányi Judit
Mentényi Klára
Mészáros F. István
Mikó Árpád
Mojzer Anna
Mojzer Miklós
Nagy Árpád Miklós
Nagy Ildikó
Nagy László
Nagy Veronika
Nemes András
Németh Katalin
Nováky Hajnalka Ágnes

Őriné Nagy Cecília
P. Szűcs Julianna
Pajorin Klára
Pálinkás Réka
Pálos Frigyes
Papp Gábor György
Papp Júlia
Papp Szilárd
Passuth Krisztina
Pásztor Emese
Pataki Gábor
Perenyei Monika
Paternák Miklós
Petneki Áron
Plesznivy Edit
Pócs Dániel
Pócs Veronika
Poszler Györgyi
Prakfalvi Endre
Prékopa Ágnes
Prokopp Mária
Puskás Bernadett
Pusztai László
Radványi Orsolya
Ratzky Rita
Révész Emese
Ridovics Anna
Ritoók Pál
Róka Enikő
Rostás Péter
Rusina, Ivan
Ruzsa György
Sághy Marianne
Sajó Tamás
Sallay Dóra
Schulcz Katalin
Semsey Réka
Seres Eszter

Serfőző Szabolcs
Simon Magdolna
Sonkoly Károly
Sturcz János
Szabó Péter
Szabolcsi Hedvig
Szakács Béla Zsolt
Székely Miklós
Székely Zoltán
Szentesi Edit
Széphelyi Frankl György
Szilágyi András
Szőcs Miriam
Szőke Annamária
Szöllőssy Ágnes
Szücs György
Takács Imre
Tamás Zsuzsanna
Tatai Erzsébet
Tátrai Vilmos
Tompos Lilla
Tóth Ferenc
Török Gyöngyi
Tüskés Anna
Ugry Bálint
Ujváry Péter
Urbach Zsuzsa
Váliné Pogány Jolán
Varga Zsuzsanna
Várkonyi György
Vécsey Axel
Végh János
Verő Mária
Veszprémi Nóra
Zakariás János
Zwickl András
Zsákovics Ferenc
Zsámbéky Monika

Marosi Ernő

Centrumok és perifériák a középkori festészetben *Az erdélyi falfestészet újabb példái*

A középkori művészettörténet egyik alapvető problémája a térbeli, földrajzi tagolódás kérdése: könnyű belátni, hogy ehhez a művészettörténet stílustörténeti szemlélete jelentette a kiindulópontot. A kérdés így fogalmazható meg: hogyan érvényesülnek általános tendenciák (a „nagy” korstílusok) olyan társadalmi, tulajdon-, igazgatási, közlekedési viszonyok között, amelyekben az ezeket hordozó – és a megfelelő mobilitással rendelkező – tényezők (például az egyház, a szerzetesrendek, a zarándoklatok, a távolsági kereskedelem stb.) kevésbé voltak erősek, mint a lokális-regionális elhatárolódás tényezői.

A legtöbb európai művészettörténet-írásban a regionális elv érvényesül: a németországi, francia, itáliai művészettörténet-írásban a „regionális iskolák”, tájak, birtokok, tartományok elvét követték – gyakran a modern államokban túlhaladott, késői feudalizmus kori közigazgatás hálózatának historizáló figyelembevételével.¹ A magyar művészettörténet-írás inkább a 19. század végi nemzetállam centralizációjának visszavetítését kereste, a középkor uralmi központjainak kulturális „kisugárzását” tételezve fel, már a korábbi korszakokra nézve is.² Ahol a mégis szükségesnek bizonyult földrajzi tagolás megjelenik, ez rendszerint nem az emlékműből következik, hanem nagy természetföldrajzi egységekhez igazodik (ilyen, a sorozat egészéből adódó egységeket vett figyelembe Pasteiner Gyula *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* egyes kötetének művészettörténeti összefoglalóiban,³ és hasonlóan tagolta corpus-műveit Radocsay Dénes is⁴). Az a nagy múzeumi vállalkozás, amely az újabb középkori művészettörténet-írásban a regionális szempont érvényesítését programszerűen vállalta, a Magyar Nemzeti Galéria 1994-es *Pannonia*

¹ Peter LASKO: The Concept of Regionalism in French Romanesque. In: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. Hg. Hermann FILLITZ–Martina PIPPAL. Graz–Wien (Köln), Böhlau, 1984. III. 17–25; Willibald SAUERLÄNDER: Die Geographie der Stile. In: *Akten* 1984. i. m. 27–35; André MUSSAT: L'étude régionale: Identité culturelle et expressions artistiques, mythes et réalité. In: *Akten* 1984. i. m. 37–44.

² Lásd erről Ernő MAROSI: Zentrifugale Kräfte als zentripetales Deutungsschema der Geschichte der Kunst in Ungarn am Ende des Mittelalters. Kunsthistorische Überlegungen zu: Hauptstadt – Kunstzentrum – Regionalzentrum – Kunstproduktion. In: *Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*. Hrsg. von E. ENGEL–K. LAMBRECHT–H. NOGOSSEK. Berlin, Akademie Verlag, 1995. 173–184.

³ XIII. *Magyarország IV (A Dunántúl)*. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda, 1896; XV. *Magyarország V (Felső-Magyarország)*; XX. *Magyarország VII (Délkeleti Magyarország, Erdély és a szomszédos hegyvidékek)*. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda, 1901.

⁴ *A középkori Magyarország falképei*. Budapest, Akadémiai, 1954; *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest, Akadémiai, 1955; *A középkori Magyarország faszobrai*. Budapest, Akadémiai, 1967. – Mindegyikben „Történet” című stílustörténeti bevezetés, a táblakép-kötetben (1955) művészeti földrajzi szempontokkal az „Iskolák, műhelyek, mesterek táblázata” című függelékben: 495–502, hasonlóképpen a faszobrászat corpusában (1967): a 14. századra nézve: „Szepességi szobrok”, valamint „A sárosi iskola és egyéb emlékek”, a 15. század második felében kassai iskola, bányavárosok és Turóc, Szepesség, Dunántúl és Erdély (ugyanilyenek a 16. századra nézve is) alfejezetekkel. A megoldás pusztán gyakorlatias választása ezekből nyilvánvaló.

Regia kiállítása, egyrészt igen nagy, történeti földrajzi szempontból definiálhatatlan régiót (a Dunántúlt) választott tárgyául,⁵ másrészt mivel ez a „nagyta” a középkori ország uralmi centrumait is magába foglalja, megkerülte a centrum és periféria kérdésének felvetését.⁶ Paradox módon még az is elképzelhető lenne, hogy e régiófogalom alapján más régióban feltűnő udvari stílusjelenségeket interregionális kapcsolatok jeleként értelmezzünk.⁷ Az 1994-es vállalkozás azonban – együtt az ilyen igények égető aktualitását jelző, 1987-ben kiadott *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* kötetével – a középkori magyarországi művészet regionális tagolódásának megismerését célzó kutatások fő inspirátorává vált.⁸ Mellettük – a középkori magyar királyság művészettörténetének nézőpontjáról⁹ úgyszólván a regionális összefüggések és korrekciós szempontok maguktól értetődő képviselőiként – fontos szerephez jutottak a mai Magyarország határain kívül található emléktárgyak művészettörténeti kutatásában illetékes mai nemzetállamokban folyó művészettörténeti kutatások. Eredményeik összefoglalása – nem nélkülözve magyar kutatók közreműködését sem – különösen Szlovákiában áll rendelkezésre.¹⁰ Hasonló jelentőségűek azok a kutatások, amelyek az utóbbi időben különösen Erdély művészettörténetében folynak, alapvetően helyi kutatók munkájával, magyarországi kutatók nagy érdeklődésével és támogatásával. Ma Erdély középkori művészettörténetének ismeretbázisa a 19. század vége óta nem tapasztalt mozgásban van, és már látszik, hogy a megszokott művészettörténeti fogalmakkal nem írhatók le pontosan az új jelenségek. Eddigi tudásunkat is át kell értékelnünk; egyszer eljön majd az ideje az új szintézisalkotásnak is, ami minden bizonnyal egy új erdélyi művészettörténész iskolára vár. Ebben az ismeretgyarapodásban különösen fontos szerepet játszik a középkori falfestészet újabb kutatásokban feltárt emléktárgya, amelynek egy – csekély – része e munkának is kiindulópontja. Azért lehet kiindulópont, mert mind kronológiai tekintetben ismerethézagokat, mind földrajzi vonatkozásban „fehér foltokat” tölt ki.

A falfestészet emléktárgyának értelmezése kiváló példája a művészettörténeti stílusfogalom különböző értelmezéseinek, illetve az ezekből levonható következtetéseknek. Az egyik lehetőséget a szorosabban vett stílustörténet adja; ez a datálás és a kronológiai besorolás legfontosabb eszköze, mindenekelőtt a stílus variánsainak, a jelentősebb stílusáramlatoknak ismerete – tulajdonképpen a műértő ismeretanyaga – alapján. A hazai művészettörténeti irodalomban ezt a *conoscitore*-típusú ítéletet – programatikus tudatossággal is¹¹ – mindenekelőtt Gerevich Tibor honosította meg. Ez szolgált a Radocsay Dénes által nyújtott történeti elbeszélés alapjául, s ezen

⁵ Ezt kifejtette már ENGEL Pál: A középkori Dunántúl mint történeti táj. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1994/3.) 13–21.

⁶ MAROSI Ernő, Magyar(országi) művészettörténet – régiók művészettörténete. In: *Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben. Örökségvédelmi konferencia, Budapest, ELTE 2008*. Szerk. N. Kis Tímea. Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Intézeti Képviselet, 2009. 9–19.

⁷ Erről lásd recenziómat: *Acta Historiae Artium*, 37. 1994–1995. 329.

⁸ Lásd e tárgyban mindenekelőtt az eddig megjelent, a régió kritériumainak különböző felfogásait is pontosan tükröző két terjedelmes tanulmánykötetet: *A középkori Dél-Alföld és Szer*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Szeged, Csongrád Megyei Levéltár, 2000. (Dél-Alföldi Évszázadok 13); *Építészet a középkori Dél-Magyarországon. Tanulmányok*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2010 – a megfelelő történeti földrajzi bevezetővel: az előbbiben KRISTÓ Gyula, az utóbbiban ZSOLDOS Attila tollából.

⁹ Vö. Ernő MAROSI: Zwischen Kunstgeographie und historischer Geographie: das Königreich und der Ständestaat Ungarn im Mittelalter. *Ars*, 40. 2. 2007. 135–143.

¹⁰ Lásd a vonatkozó két nagy, egyben művészettörténeti szintézisként koncipiált kiállítási katalógust: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Ed. Dušan BURAN. Bratislava, Slovenska narodná galéria v Bratislave. 2003; *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Ed. Ivan RUSINA. Bratislava, Slovenska narodná galéria v Bratislave. 2009.

¹¹ Művészettörténet. In: *A magyar történetírás új útjai*. Szerk. HÓMAN Bálint. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1931 (új kiadása: *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából*). Szerk., a bevezetést és az utószót írta, valamint a kronológiai vázlatot összeállította MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet–Corvina, 1999. 206–242).

alapulnak az 1987-ben kiadott *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* kötet festészeti fejezetei is. Jellegzetességük egy-egy stílustörténeti jelenségnek feltételezett eredetével (a művészettörténeti közmegegyezés szerint: „hatások” kiindulópontjaival) való jellemzése, amely sokszor meglehetősen bizarr kifejezésekhez vezetett. Ezek – jobb híján – a származtatás formuláival adnak stílusjellemzéseket, így említenek itáliai trecento-kapcsolatokat, közép-európai stílusjelenségeket, sőt olással *kevert* (!) cseh hatásokat is. Akkoriban, amikor ilyen alcímek kerültek a *Magyarországi művészet* 1987-ben megjelent 2. kötetének festészeti fejezeteibe, még sokkal kevésbé rendelkezünk azokkal a bensőséges tapasztalatokkal a középkori falfestészetről, amelyeket a velük való intenzív foglalkozás hozott meg. Radocsay Dénes könyve például nagyrészt régi fényképeken és akvarellmásolatokon alapult. Ahol ez a tudományos érdeklődés megvolt, mint például a felvidéki emlékműnek akkoriban Csehszlovákiában mintaszerű kutatásában és corpusba foglalásában, ott – már a kor nemzetközi szempontjai szerint is – éppen ez a stílus származtatását célzó módszer dominált. Sűrűn olvassuk a csehszlovák kutatóknál¹² észak-itáliai, friuli, dél-tiroli, osztrák és cseh vagy szászországi, sziléziai származtatásokról. Csak az a kérdés: hogy kerültek ezek az ismeretek minden központtól távoli magyarországi falvakba. Ilyenkor rendszerint a birtoklástörténeti adatokat szokás segítségül hívni. Ha a falu birtokosa nagyúr, országos méltóságot betöltő báró volt, nyilván az udvarból szegődteget mestereket, ha káptalan, nyilván a püspöki székhelyről, s ha követségben járt a pápai udvarban – a 14. században többnyire Avignonban –, mi sem természetesebb, mint (lehetőleg) firenzei mesterekre gondolni. A tág perspektíva bővületében pedig szívesen feleljük, hogy a hatalmas, sokszor az országban mindenfelé szétszórt birtoktestek gazdái jó, ha egyáltalán megfordultak falvaikban, s aligha törődhettek minden egyes templomi dekoráció részleteivel, egyenként megvitatta minden kép tervezetét. Ilyen tervek, vázlatok és kartonok többnyire valószínűleg nem is léteztek. A falusi papokról sem tételezhetünk fel sokat a kor műveltségi viszonyainak ismeretében.¹³

A stílusfogalom másik értelmezését a stíluskritikai módszer mint az egyéni formai sajátosságok tapasztalati úton való kimutatásának legitím módszere jelenti. Ennek legfontosabb veszélyét és korlátját a ténylegesen individuális ábrázolási elemek azonosításának – és megkülönböztetésüknek a korstílusra jellemző általánosságoktól, mint pl. figuratípusok, kompozíció – nehézsége jelenti. Individuumok azonosítására elsősorban nagyobb terjedelmű művekben, számos emléket felmutató régiókban van lehetőség – amennyiben a festésmód megfigyelését az emlékek állapota, esetleg restaurálásuk foka is, megengedi. Könnyű belátni, hogy falusi templom méretű falképegyüttesek elkészítése nemigen igényelt nagyobb munkamegosztást, népes műhelyeket, ugyanakkor a stíluskritikai eljárásban nagy szerepet játszó elképzelések az „iskolákról”: mester, segéd, tanítvány, követők viszonylatairól ebben a koncepcióban fontos szerepet játszanak.

A magyar (és a szlovákiai) középkori festészettörténet számára elsősorban Gömör megye számosabb emlékműve kínákozott a regionális modell tényanyagaként. A felvidéki 14. század végi–15. század eleji falfestészetben nem ismerjük, csak feltételezhetjük a központokat. Emlékek nagyobb csoportja maradt fenn Gömör megyében, ahol különböző megfontolásokból Rimaszombat (Rimavská Sobota), Rozsnyó (Rožňava) került szóba központként, de ezekben a városokban magukban nincsenek megmaradt falfestészeti emlékek. A gömöri falképek stílári és kronológiai összefüggéseinek megítélésében vezető szerepet játszanak Prokopp Mária kutatásai, már első ilyen tárgyú, 1969-es publikációja óta. Ebben világosan kifejti hipotéziseinek azóta is érvé-

¹² Publikációik összefoglaló eredménye: Vlasta DVOŘÁKOVÁ–Josef KRÁSA–Karel STEJSKAL: *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Praha–Bratislava, Odeon–Tatran, 1978.

¹³ Vö. Ernő MAROSI: Pfarrkirchen im mittelalterlichen Ungarn im Spannungsfeld der beharrenden Kräfte der Gesellschaft und zunehmender Bildungsansprüche. In: *Pfarreien im Mittelalter, Deutschland, Polen, Tschechien und Ungarn im Vergleich*. Hg. Nathalie KRUPPA unter Mitwirkung von Leszek ZYGNER. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 238; Studien zur Germania Sacra, 32. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. 201–221: 210 skk.

nyesített módszertani alapelvét, az udvarból kiinduló hatások feltételezését, mivel „Az erős központi királyi hatalom idején a királyi udvarok művészi légköre nagy hatást gyakorol az ország különböző részein élő főpapokra, különösen székhelyük művészi kialakítására, éppen a királyi udvarban betöltött tisztségeik révén.” – Továbbá: „Esztergom hatósugara elsősorban az esztergomi egyházmegyére terjedt ki, amely magába foglalta a középkori Magyarország felvidékének nagyrészét, Pozsonytól Rozsnyóig, illetve a Szepességig”, és másrészt a régióban nagy szerepet játszott „a Bebek, illetve a XIV. század elején abból kivált Csetneki család”, míg „az aranyban gazdag Rimavölgy” birtokosa, „1334-től Anjou Károly egyik legjelentősebb híve, Szécsényi Tamás erdélyi vajda”.¹⁴ Nyilvánvaló, hogy a földrajzilag és kronológiailag is sok stiláris változatot felmutató, írott forrásokkal nem dokumentált gömöri emlékegyben egyéni vagy műhelystílusok megkülönböztetése szükséges. Ez a megkülönböztetés a jelenlegi szakirodalomban inkább ötlesterűnek mondható.

Egy esetben, a rimabányai szentély freskódíszével kapcsolatban nyilvánvaló, hogy nem lehet az Anjou-kor viszonyait alapul venni, és azzal a preconcepcióval élni, mintha a 14. századi birtokviszonyokból lehetne kiindulni a gömöri falképfestészet egészének megítélésében és művészettörténeti helyének megállapításában. Rimabánya (Rimavská Baňa) templomának szentélyzárókövén Stibor-címer (az 1434-ben meghalt ifjabb Stiboré) található, aki az 1421-ben győzelmesen elközbzásra ítélt Szécsényi Miklós után lett a templom kegyura.¹⁵ Az ilyenformán egy évtizednyi pontossággal datálható rimabányai szentélyt részben lágy stílusú, festett figurák díszítik, amelyeknek rokonai Gömör-rákoson (Rákoš), a kiétei (Kyjatice) szentély falain, a rimabrezói (Rimavské Brezovo) templom szentélyében található – eddig többnyire az 1380–1390-es évekre datálva. Ugyanebben a körben (Rimabrezó, szentély, Martonháza [Ochtiná], Gecelfalva [Kocel'ovce]) elterjedtek olyan giotteszk eredetű kompozíciók is, amelyek a korai, 14. századi datálások fő ihletőinek bizonyultak. A legkorábbi emlékeket nyilvánvalóan nem ebben a körben kell keresni. A festői minőség és a kompozíciós típusok között mindig szükséges különbségtétel fontosságára különösen felhívja a figyelmet az az egyetlen eset, a százdai (Sazdice) falképeké, amelyben mind a minőség szintje és a helység földrajzi helyzete, mind a birtokos, Szerecsen Jakab udvari szolgálata indokolja a mintaképpel való közvetlen kapcsolat feltételezését.¹⁶ Mivel a szerző korábban eltért az esztergomi falképek késői, Nagy Lajos-kori datálásától,¹⁷ megítélésük megváltozására lehet következtetni az 1370 körüli keletkezés feltevésének elfogadásából. Ugyanakkor Százddal kapcsolatban is előkerülnek a fent említett gömöri falképelemlékek.

Más úton valószínűsíthető a bányavárosok (Besztercebánya [Banská Bystrica], illetve Zólyom [Zvolen]) környezetében előforduló falusi festészeti emlékek 14. századi eredete. Cserény (Čerín, a szentély) és Zolna (Zolná) freskóemlékeinek korai keletkezésére mutat, hogy hasonló stílusú, csak kis töredékek által képviselt falfestményeket Pónikon (Poniky) a diadalívének feliratában 1415-es dátummal és a megrendelő Gergely plébános nevével jelzett falképek festésekor mellőztek.¹⁸ Hasonlóan jártak el a gömöri Csetneken (Štítnik) is.¹⁹

¹⁴ PROKOPP Mária: Gömöri falképek a XIV. században. *Művészettörténeti Értesítő*, 18. 1969. 128–147: 128.

¹⁵ ENGEL Pál: *Magyarország világi archontológiája 1301–1457*. Budapest, Historia–MTA Történettudományi Intézete, 1998. (Historia Könyvtár. Kronológiák, adattárak, 5.) II. 66.

¹⁶ Mária PROKOPP: Die Fresken von Százd (Sazdice) im Königreich Ungarn um 1370. In: *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives*. Ed. Marjeta CIGLENEČKI–Polona VIDMAR. Maribor, University of Maribor, 2012. 141–149.

¹⁷ Mária PROKOPP: La questione dell'attribuzione degli affreschi tercenteschi nella Cappella del castello di Esztergom. In: *Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969*. Budapest, Akadémiai, 1972. I. 583–586; Uő: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*. Budapest, Akadémiai, 1983. 81–84.

¹⁸ Dušan BURAN: *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. 2002.

¹⁹ PROKOPP 1969. i. m. 132. és 7. kép; PROKOPP 1983. 88. és Fig. 66.

A Gömörben észlelhető műhelyjelenségek egyik kérdése ezek viszonya a bányavárosi rokon stílus-körhöz. Itt kétségtelenül Cserény templomának több korszakot és többféle rendeltetésű képeket magába foglaló kifestése a vezető emlék, amely (mindenekelőtt a hajó oltárokhoz tartozó és nyilvánvalóan a kegyurak kívánságainak megfelelő, különböző, általában későbbi korú falfestmények révén) egyben a stílus fejleményeinek, átalakulásainak is egyik kulcsa. Cserény stílusának kulcs-szerepe volt a turóci, liptói emlékekre nézve is, amit szliácsi (Sliac), liptószentandrás (Liptovský Ondrej) falképek igazolnak. Egy bizonyos MAGISTER ...RDUS FILIUS BARTOLOMEI DE CIVITATE... töredékes liptószentandrás szignatúrájából²⁰ sajnos csak annyi derül ki, hogy Konrád valamely városból való volt, amely helyi, liptói központ is lehetett. Az utóbbi évek alapos falképkutatásai és publikációi egész területeket, köztük a mai Kelet-Magyarországot is benépesítették egymással szoros kapcsolatban álló festőműhelyek tevékenységének nyomaival. Fontos, datáló momentum, ahogyan például a lónyai templomszentélyben fellelt 1413-as évszám illeszkedik a rimabányai szentély dátumával kapcsolatba hozható gömöri emlékekhez, vagy ahogyan az ófehértói Köpenyes Madonnát kísérő képek rokonok a Rima-völgyi emlékekkel. Az utóbbi időben publikált északkelet-magyarországi emlékek révén a felvidéki emléktanyaghoz jelentős észak-, illetve kelet-magyarországi csoport is csatlakozik, aminek következtében az előbbieket kapcsolatai is más megvilágításba kerülnek.²¹

Nem utolsósorban irányadó dátum is származik a mai Magyarország emléktanyagából: a szentsimoni falképeken valaha látható, 1423-as évszám, amely jól egybehangzik a rimabányai falképek 1421 utánra tehető megfestésével, s még inkább vonatkozatható a stílárisan a szentsimoniakhoz közel álló rudabányai falképre. Itt egy olyan, a korban modernnek mondható, sokalakos keresztrefeszítés-kompozíció fordul elő, amelynek (legalábbis kompozíciós, részben bizonyára stílárís) rokonaival ez idő tájt széles körben találkozunk: Csetneken egy korábbi kifestést fedő, újabb festésrétegben, igen megviselt állapotban a Bebekék pelsőci (Plešivec) templomának szentélyében, egészen a pesti Belvárosi plébániatemplom szentélykörüljárójának egyik ülőfülkéjét kitöltő falképig. Ebben a stílusban díszítették az Annuntiatio, a Keresztrefeszítés és a Köpenyes Madonna falképeivel a gerényi (Horjani, Ukrajna) Drugetek plébániatemplomának diadalívét is. Az utóbbi idő kutatásai – archontológiai adatok és művészettörténeti megfontolások – valószínűsítették ennek a templomnak és háromszori kifestésének kronológiáját. A hatkaréjos rotundát minden bizonnyal még 1398, a Drugetek gerényi ágának kihalása előtt festették ki, a rotundának hajóval való bővítésére abban az időben kerülhetett sor, amikor Gerényben már csak Gerényi László özvegy hűgái laktak – közülük Mária még 1437-ben is.²² Ez volt a gerényi plébániatemplom harmadik kifestési periódusa.

Az eredetileg önálló rotunda első kifestésének egyik töredéke, egy Szent György-falkép az újabb kutatások szerint egy olyan, 14. század eleji falfestészeti stílushoz tartozik, amelynek emlékei a közelmúlt falkutatásai során egyre gyarapodtak, s általuk az első olyan falképsorozat vált megismerhetővé, amely egy Szabolcs, Ung és Bereg vármegyében, tehát meglehetősen tág körben működő regionális műhely tevékenységét írja körül. A stílust, amely bizáncias típusokkal és ornamentális elemekkel, s ugyanakkor lineáris (gótikus) figurafelfogással jellemezhető, legkorábban az 1971–1975 között, a csarodai templom hajójában feltárt, minden bizonnyal a templom első kifestéséhez tartozó falképeken mutatták ki, kezdetben a templom akkor feltételezett épí-

²⁰ DVOŘÁKOVÁ–KRÁSA–STEJSKAL I. M. 1978. 120–121.

²¹ Lásd: JÉKELY Zsombor–LÁNGI József: *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2009. Vö. uo. MAROSI Ernő: *Falképek a középkori Magyarország északkeleti részéről*, 16–24 (a régió összefüggéseinek kérdéseiről).

²² ENGEL 1996. I. M. II. 66; Uő: *A nemesi társadalom a középkori Ung megyében*. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 1998. 48–49.

tési idejéhez igazodó, 13. századi datálással.²³ A 2000–2005 között, a lónyai református templom szentélyében és hajójában feltárt első festésrétegben ismerték fel a csarodai templomban működő festő másik művét, s egyben a gerényi első festésréteg Szent György- és püspökábrázolásának idetartozását is.²⁴ A Csarodán és Lónyán dolgozó festő stílusát – de nem kezét – tanúsítja a szabolcsi Laskod templomának Szent László-legenda és Utolsó ítélet-kompozíciója is.²⁵

Ugyanilyen munkaszervezetnek, széles körben elterjedt regionális típusoknak és építés-technikai megoldásoknak tulajdoníthatók az egy-egy jobban ismert vidék középkori arculatát meghatározó falusi templomok. Ilyenek váltak ismertté – ugyancsak intenzív régészeti és műemlékvédelmi kutatások eredményeképpen – Délnyugat-Dunántúlon.²⁶ Jól ismert ez a régóta megfigyelt jelenség a 13. század dunántúli késő romanika épületdíszítő szobrászatában is – ráadásul gyakran karöltve a régióban működő, nagyrészt téglából dolgozó építőműhelyek tevékenységével. Egy széles körben elterjedt kőfaragvány-csoport ideális mintaképe bizonyára a jáki nagy vállalkozás lehetett, s annak népszerűvé vált díszítő faragványait követték a már technikai értelemben is nagyra becsült kőfaragók. Helyi mintaképként szolgált a jáki apátsági templom déli portáltimpanonja. A követőkön végigkísérhető a provincializálódás folyamata: kevésbé az építészeti ornamentikán, amely az igényesebb kapuzatokon, így már a jáki Szent Jakab-kápolna hű másolatán, majd Csemeszokpácson, a sitkei faragványon, egy hegyhátszentmártoni tőredéken is, felidézi az előkelő nemzetségi monostor emlékét, mint inkább a nagyon egyszerű, de hamar deformálódó Isten báránya-kompozíción. Domonkosfától (Domanjševeci, Szlovénia) Vasalja-Pinkaszentkirályon át egészen Somlószóllósig követhető a kompozíció degradálódásának folyamata.²⁷ Látszólag régies ornamensei ellenére ebbe a sorba helyezhető el a somogyúri relief is.²⁸ A provinciális szférára jellemző jellegvesztés figyelhető meg a zalaháshágyi timpanonon, amelynek párducnak nézett és kalandos értelmezést ihlető oroszlánja zoológiai kritériumokkal már fel sem ismerhető.²⁹

A falfestészet mestereinek központjait inkább sejtethjük városi környezetben, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan a 15. század végétől kezdve, a falfestészet fénykorának letűntével ugyancsak városi művész-mesteremberek látták el szárnyasoltárokkal ezeket a vidéki templomokat.³⁰ Ahol tört kőből, téglából – a kőművesek félig háziipari technikai apparátusával – építkeztek,³¹ a faragott kő ajtókereteket, ablak-kőrácokat gyakran városi kőfaragóktól szereztek be, s ugyancsak a városi

²³ BÉCSI János–PINTER Attila: A falfestmények feltárása és restaurálása, [KOMJÁTHY Attilával:] A csarodai református templom helyreállítása. *Magyar Műemlékvédelem*, IX. Budapest, 1984. 303–311. A datálás alapja: ENTZ Géza: A csarodai templom. *Művészettörténeti Értesítő*, V. 1955. 206–215.

²⁴ *Falfestészeti emlékek...* 2009. i. m. 185–187 (JÉKELY Zsombor–LÁNGI József).

²⁵ Uo. 136–138 (JÉKELY Zsombor).

²⁶ VALTER Ilona: *Árpád-kori téglateplomok Nyugat-Dunántúlon*. Budapest, METEM, 2004 (METEM Könyvek 43).

²⁷ BOGYAY Tamás: Isten báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ímeződíszítéseinek ikonográfiájához. *Regnum*, 4. 1940/41. 94–122. Az emlékek újabb összeállítása: VALTER 2004. i. m. 185–192. kép, vö. 103–110. P. HAJMÁSI Erika: *Lapidarium Hungaricum 6, Vas megye II.* Szerk. LÖVEI Pál. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002. 481–501. Lásd még MAROSI Ernő: A „replikáció” fogalma és jelentősége a középkori művészetben. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 153–162.

²⁸ *Árpád-kori kőfaragványok*. Katalógus. Szerk. TÓTH Melinda–MAROSI Ernő. Székesfehérvár–Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport–István Király Múzeum, 1978. (A Székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei, D sorozat, 121.) 175. Kat. 99. (TÓTH Melinda) Másiként és más datálással lásd *Pannonia Regia*. 1994. i. m. 1–32. sz. 91, vö. uo. 59 (TÓTH Sándor).

²⁹ Vö. FETTICH Nándor: Ötvösmester hagyatéka Esztergomban a tatárjárás korából. In: *Komárom megyei múzeumok Közlönye*, Tata, 1968. 172.

³⁰ Festő táblakép- és falfestőként egyaránt: Vincencius Pictor Cibinensis a 16. századi eleji Nagyszebenben: Emese SARKADI NAGY: *Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania*. Ostfildern, Thorbecke, 2012 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 9). 104–106; vö. uo. az 1488-as segesvári példát, Jacobus Kendlinger művét: 81–88.

³¹ Lásd erről MAROSI Ernő: Építési korszakok – építészettörténeti szakaszok a magyarországi gótikában. *Építés – Építészettudomány*, 11. 1979. 23–34.

műhelyekre voltak utalva harangok, keresztelőmedencék készíttetésében is. Később, a 16–18. század között leginkább a festő-asztalosok produkciójából ismerünk hasonló példákat. Talán még ezek központjai, működésük körzete, munkájuk feltételei is hasonlóak lehettek, mint a középkorban.

Kevés forrás – szignatúrák, köztük elsősorban a mártonhelyi (Martjanci, Szlovénia) szentélyfreskók csonka felirata és megfigyeléseken alapuló stíluskritikai megállapítások – alapján egy ilyen, városban letelepedett és egy szűkebb körzetben munkákat vállaló festőműhely modelljét egyetlen ismert esetben, a radkersburgi Johannes Aquila példáján lehet igazolni. Összesen négy helyen hagyott hátra szignatúrákat. Ebből 1376-ban Veleméren és 1383-ban a bántornyai (Turnišče, Szlovénia) szentélyen minden bizonnyal saját kezűleg is dolgozott, míg az 1389-ben a bántornyai hajóban, az 1392-ben épült mártonhelyi szentélyben és ugyanott a hajóban, továbbá a fürstenfeldi Ágoston-rendieknél készült dekorációt bizonyára műhelyének tagjai kiviteleztek. Johannes Aquila műveltségét nem szükséges feltétlenül eltúloznunk, amint ez a veleméri szentély Veraikon-képét értelmező, *Effigiem Christi* kezdetű, közkeletű latin vers teológiai értelemben is kinos szövegtévesztéséből következik.³² A műhely stílusának felelnek meg a radkersburgi Pistorhaus profán témájú falképei, amelyek igazolják a stílus jelenlétét a steiermarki városban.³³

Témánk, a gótikus falfestészet régiói szempontjából kívánatos eredményekkel jártak az utóbbi két évtized intenzív – részben egyszer már feltárt emlékek újra felfedésére vagy újra restaurálására irányuló – restaurátori és művészettörténeti kutatások. Egy, a 15. század első negyedében működő, Kolozsvár (Cluj-Napoca) környéki műhelytevékenység körvonalai bontakoznak ki a már korábban (rendszerint részben) ismert és a szakirodalomba bevezetett Magyarfenes (Feneş)³⁴ és Marosszentanna (Sintana de Mureş)³⁵ falképei mellett a Kolozs megyei Bádok (Bădeşti)³⁶ református templomának hajójában feltárt falfestményekből. A műhelytevékenység összefüggései világosan kirajzolódnak, a kolozsvári központ azonban csak földrajzi megfontolásokból tételezhető fel, a városban magában nincsenek (esetleg a Szent Mihály-plébániatemplom déli mellékszentélyének falán lévő töredékekben feltételezhető) olyan támpontok, amelyeket az Aquila-műhely rekonstrukciója számára a radkersburgi Pistorhaus falképei biztosítanak.

³² Johannes Aquila közkeletű képe: LEVÁRDY Ferenc: Die Persönlichkeit des Johannes Aquila – Aquila János személyisége. In: *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts – Johannes Aquila és a 14. század falfestészete. Tanulmányok és dokumentumok a budapesti Országos Műemléki Felügyelőség gyűjteményéből.* Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1989. 29–38, 97–102. Aquila szignatúráiban nyelvtani hibát észlelt, ezért hagyományozásuk torzítására gyanakodott FIDEL RÄDLE: Philologische Anmerkungen zum Katalog Die Parler und der Schöne Stil 1380–1400. *Kunstchronik*, 32. 1979. 392 – viszont az akkor még ismeretlen fürstenfeldi szignatúrában ugyanez a hiba fordul elő. A kérdés újabb összefoglalása: WEHL Tünde: Bogyay Tamás és Johannes Aquila. *Ars Hungarica* 38. 2012. 341–356: 350 skk. A veleméri feliratról szóló tanulmányunk sajtó alatt.

³³ *Johannes Aquila* 1989. i. m. Az 1984-es konferencia eredményeiről lásd uo. ELGA LANC: Johannes Aquila und seine Werkstatt in Radkersburg und Fürstenfeld. 62–70; Bemerkungen zu den Werken Johannes Aquilas und seiner Werkstatt. 74–77; ERNŐ MAROSI: Eine Einleitung in die Probleme um Johannes Aquila. 39–45 és Nachtrag, 46–53. Időközben lásd ELGA LANC: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark.* Wien, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002 (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, II). XXVII–XXVIII. 21–29, 91–100.

³⁴ JÉKELY Zsombor–KISS Lóránd: *Középkori falképek Erdélyben. Értékmérés és Teleki László Alapítvány támogatásával.* Szerk. KOLLÁR Tibor, Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008. 170–171.

³⁵ LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések.* 3. Budapest, Állami Műemlékvédelmi és Helyreállítási Központ, 2005. 99–103; *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 214–215.

³⁶ KISS Lóránd: A bádoki református templom falképei. *Műemlékvédelem*, 52. 2008. 30–34; LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések.* 1. Budapest, Állami Műemlék helyreállítási és Restaurálási Központ, é. n. [2002], 62–63; *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 8–10.

Hasonló, a Homoród-völgy 14. századi festőműhelyei között felfedezhető összefüggésekre világít rá Homoródkarácsonyfalva (Crăciunel) templomának a közelmúltban feltárt Szent László-legendaciklusa,³⁷ amely mind kvalitásában, mind kompozíciós megoldásaiban, figuratípusaiban nyilvánvalóan a gelencei (Ghelința) északi hajófal falfestményeinek legszorosabb műhelykörnyezetébe tartozik. A közeli Homoródszentmárton (Mărtiniș)³⁸ sajnos elpusztult, csak akvarell-másolatokról ismert falképei ugyancsak ehhez a műhelyhez sorolhatók. Ez esetben a topográfiai közelségből egy jelentős kronológiai következtetés is adódik. A homoróddaróci (Drăușeni) hosszházfal Szent Katalin-legendaciklusát ugyanis hasonló, kerekded mintázású figurafelfogás jellemzi, mint Gelencében különösen a Passió-ciklus alakjait, csak kuszább, minden plaszticitásuk mellett szétesőbb formaképzéssel.³⁹ Mintha a gelencei stílus jellegzetes késői fázisáról, egy követő munkájáról lenne szó. A homoróddaróci legendajelenetekben – jellegzetesen az udvar tagjainak viseletében – feltűnik egy viselettörténeti érdekű sajátosság, amelyet a korábbi ronkon ábrázolásokon nem találunk: az apró gombokkal díszített ruhaujj, amely szobrászati párhuzamok, köztük jól datálható síremlékek tanúsága szerint is a 14. század utolsó harmadának felel meg. Ha a homoróddaróci követő vagy második generációs utánzó munkáját 1370 tájára datálhatjuk, a gelencei, homoródkarácsonyfalvi freskókat sem datálhatjuk nagyon korai időre, inkább már talán a 14. század közepe felé. Ez esetben is nyitott kérdés marad a műhely kiinduló- vagy támaszpontja – talán Udvarhelyszék valamelyik mezővárosában?

Néhány generációval később, bizonyosan a vezéremléknek tekinthető székelyderzsi (Dirjiu), az egész templombelsőt kitöltő freskócikluson felirattal rögzített 1419-es dátum táján – lényegében azonos földrajzi régióban – azonosítható egy immár tekintélyes számú emlékkel képviselt regionális műhely tevékenysége. A székelyderzsi kifestés kivételes jellegzetessége a nyilván a falu közösségében élő donátor, Ungi István fia, Pál kivételesen személyes reprezentációja. Ő védőszentjének jelenetében örököltette meg magát egy zászló feliratában, eldicsekedve írni tudásával és szerelmével is: „írta az írást, és szép lányt tartott eszében”. Katona lehetett, aki nemcsak Szent Lászlót, a keresztény vitézek mintaképét tisztelte, hanem az angalseregek vezérét, Szent Mihályt is. Rá bízta, az ő mérlegébe helyezte nagyon is kicsattanóan szép *puellájának* lelkét – csak nem hervadt el tragikusan korán ez a szép virágszál?⁴⁰ Jánó Mihály szíves kalauzolásának köszönöm annak a Szent Mihály-képbe karcolt feliratnak az ismeretét, amely szerint „Itt járt Ungi Pál” – talán 1419-ben.⁴¹ Jellemző, hogy Ungi Pál személyének pusztán azonosítására is (származására utaló előneve azonban Ungra utal, körülbelül a gerényi rotunda hajójának építése és díszítése korára) csak többféle elmélet van, de bizonyosság nincs.⁴²

³⁷ A falképek feltárása előtt: DÁVID László: *A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei*. Bukarest, Kriterion, 1981. 150–155. Részlet, párhuzamban a gelencei Szent László-legenda megfelelő jeleneteivel: Dana JENEI: *Pictura murală gotică din Transilvania*. București, Noi Media Print, 2007. 48.

³⁸ DÁVID 1981. i. m. 157–167; Huszka József, *a rajzoló gyűjtő*. Kiállítási katalógus. Szerk. FEJŐS Zoltán. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2006. No. 68–70; KERNY Terézia: A kerlési ütközet képzőművészeti megjelenése és elterjedése. Uo., 81–87; JÁNÓ Mihály: *Színek és legendák. Tanulmányok az erdélyi falfestmények kutatástörténetéhez*. Sepsiszentgyörgy–Csíkszereda, Székely Nemzeti Múzeum–Pallas-Akadémia, 2008. 91–95, 114–116.

³⁹ Részletek: Vasile DRĂGUT: *Artă gotică în România*. București, Editura Meridiane, 1979. 202, Fig. 228–230; JENEI 2007. i. m. 51.

⁴⁰ Vö. Ernő MAROSI: *Amour chevaleresque et salut dans deux peintures murales gothiques de Transylvanie*. In: *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*. Paris, Picard, 2012. 705–713.

⁴¹ JÁNÓ 2008. i. m. 108.

⁴² ENGEL 1998. i. m. 96–97. Lásd még BENKŐ Elek–SZÉKELY Attila: *Középkori udvarház és nemesség a Székelyföldön*. Budapest, Nap, 2008. 12–30; Benkő Elek 2/1. ábrájának alírásában utal a Petki nemesi család részvételére; az ő címerük található a késő gótikus, 15. század végi szentélyboltozat konzolain, vö. uo., 2/3. ábra. Ez időre nézve a Petki családot lehet a legfontosabb helyi birtokos családnak tartani, lásd DÁVID 1981. i. m. 275–276.

Székelyderzs freskóinak sajátosan dekoratív, szövött kárpitokat idéző, patronnal festett mintázata nyomra vezethet mesterének vagy a műhely mozgáskörzetének kérdésében. Székelyderzs köre a régebben is ide sorolt homoródi (Homorod) Keresztrefeszítésen⁴³ kívül mára Felsőboldogfalva (Feliceni),⁴⁴ Csíkszentmihály (Mihăileni),⁴⁵ Csíkszenttamás (Tomești),⁴⁶ Marosszentkirály (Sîncraiu Mureș),⁴⁷ Csíkdelne (Delnița),⁴⁸ Csíkmenaság (Armășeni), talán még Rugonfalva (Rugănești)⁴⁹ falképeivel bővült tekintélyes együttessé, amelyen belül már érdemes lenne mesterkezet és műhelymunkákat, esetleg időbeli egymásutánt is megkülönböztetni, ha ezt a nagyon különböző állapotban megtartott és a restaurátori munka nagyon különböző felfogásait is őrző falképek állapota egyáltalán lehetővé teszi. Ha térképre visszük az egyes emlékeket, elgondolkodhatunk, hol keressük a központot.

⁴³ Az időközben elveszett, korábbi réteg fölött megjelenő falképtöredék képei: DRĂGUȚ 1979. i. m. Fig. 227, 264, vö. 229–230.

⁴⁴ LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések*. 2. Budapest, 2004. 38–40; *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 80–81.

⁴⁵ LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések*. 1. Budapest, Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ, é. n. [2002.] 20–21; *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 60–61.

⁴⁶ *Középkori falképek Erdélyben* 2008. i. m. 68.

⁴⁷ JÁNÓ 2008. i. m. 25, 106.

⁴⁸ A Szent László-legenda újonnan feltárt töredékeit Mihály Ferenc szívességéből ismerem.

⁴⁹ *Erdélyi falképek és festett faberendezések* 1. i. m. 90–91.

Endrődi Gábor

Tervezhette-e Albrecht Dürer a Fugger-kápolnát?

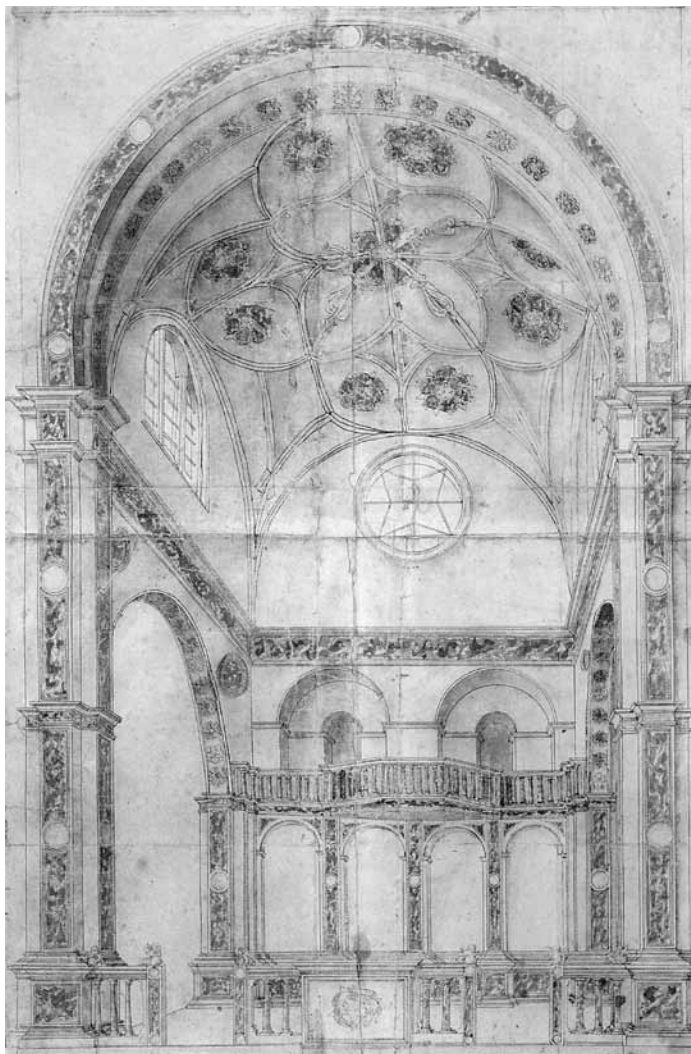
A címben feltett kérdés általában másképp fogalmazódik meg: Bizonyítható-e, hogy Dürer tervezte a Fugger-kápolnát? Ez az utóbbi kérdés Bruno Bushart 1994-ben publikált épületmonográfiájára reagál, ahol a szerző a kápolna építészeti tervét és összkoncepcióját, ha nem is elsőként, de példátlanul terjedelmes érveléssel tulajdonította a nürnbergi festő-grafikusnak. Noha Bushart tézise az egész könyv felépítését és az egyes berendezési tárgyak megítélését is meghatározta, alapjában véve azon a perspektivikus enteriőrrajzon alapul, amely jobb alsó sarkában egy ismeretlen jelentésű, S és L betűkből összefont szignatúrát hord, és egy helytörténeti kolligátumból kiemelve került az augsburgi városi művészeti gyűjtemények birtokába (1. kép). Ez a rajz – így szól a tézis – az elveszett eredeti tervrajz másolata lenne, amely gyengébb minőségű ugyan, de a térábrázolásban őrzi az úttörő koncepció tanúságát, és ez – valamint vele együtt az építészeti koncepció – csak Dürertől származhatna.¹

Az attribúció változatos fogadtatásra talált. Thomas Eser joggal mutatott rá annak valószínűtlenségére, hogy a Dürer esetében különlegesen jó forrásadottságok mellett minden közvetlen utalás hiányozzon a művész Bushart által feltételezett szerepére.² Az azóta publikált állásfoglalások között van helyeslő, óvatos és kételkedő, határozott cáfolatot azonban egyik sem tart lehetségesnek.³ A kérdésre nemcsak azért érdemes visszatérni, mert mégiscsak lehetségesnek tűnik ez

¹ Bruno BUSHART: *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*. München, Deutscher Kunstverlag, 1994. Kül. 82–86, 96–111. Korábban hasonló megfontolások alapján tett kísérletet a Dürer-attribúcióra Irmgard BÜCHNER-SUCHLAND: *Hans Hieber. Ein Augsburgischer Baumeister der Renaissance*. München–Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1962. 84–87.

² Thomas ESER: [BUSHART 1994. i. m. (1. j.) recenziója], *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 49/50. 1995/96. 274–280.

³ Strieder inkább csak Bushart marginális érveit vitatta, miközben a fontosabbakat, az enteriőrrajz düreri térfelfogását és stíláriskokonságát Dürer bázeli *Szent Család a csarnokban* rajzával háborítatlanul hagyta: Peter STRIEDER: [BUSHART 1994. i. m. (1. j.) recenziója], *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57. 1994. 699–704. – Falk szerint Bushart túl messzire megy, amikor az enteriőrrajz alapján egy korábbi tervezési fázisra következtet, akkor azonban nem, amikor ugyanezt a rajzot felhasználja az attribúcióhoz: Tilman FALK: [BUSHART 1994. i. m. (1. j.) recenziója], *Kunstchronik*, 49. 1996. 534–540. – Smith megfontolandónak tartja Bushart attribúcióját: Jeffrey Chipps SMITH: [BUSHART 1994. i. m. (1. j.) recenziója], *Renaissance Quarterly*, 50. 1997. 324–326. – A tézist Bischoff szerint sem lehet eleve elutasítani: Franz BISCHOFF: *Burkhard Engelberg. „Der vilkunistreiche Architekt und der Stadt Augsburg Werke Meister*. Augsburg, Wißner, 1999. 124–134. – Oakes, Hauffe és Hoppe egyaránt elfogadják a Dürer-attribúciót: Simon P. OAKES: *Dürers Antwort auf die Renaissance-Architektur Venedigs*. In: *Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung*. Hrsg. von G. Ulrich GROSSMANN–Franz SONNENBERGER. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2007. 258; Friederike HAUFFE: *Architektur als selbständiger Bildgegenstand bei Albrecht Altdorfer*. Weimar, VDG, 2007. 48–51; Stephan HOPPE: *Stildiskurse, Architekturfiktionen und Relikte. Beobachtungen in Halle, Chemnitz und Heilbronn zum Einfluss der Bildkünste auf mitteleuropäische Werkmeister um 1500*. In: *Werkmeister der Spätgotik. Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*. Hrsg. von Stefan BÜRGER–Bruno KLEIN. Darmstadt, WBG, 2009. 69. Bellot ugyan kételyeket jelent be a Dürer-tézissel szemben, azonban csak Eser ellenérvét ismétli meg, valamint néhány, kisebb nyomattal Bushart által is mérlegelt bizonytalanságot: Christoph BELLOT: „Auf welsche art, der zeit gar new erfunden“. Zur Augsburger Fuggerkapelle. In: *Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittel-*



1. kép. SL vagy LS monogrammal: Az augsburgi Fugger-kápolna, 1530-as évek. Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg (forrás: Bruno BUSHART: *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München, Deutscher Kunstverlag, 1994)

a cáfolat, hanem azért is, mert közvetve az építésmesterség korabeli fejlődésének alapvető feltételeit érinti.

Az enteriőrrajz pontos meghatározásához háromféle támpont áll rendelkezésre: a hordozón található vízjel – ennek datált példái Augsburgban az 1530-as évektől ismertek⁴ –, a rajz derivátum-jellegének jelei és az épülettel szemben megfigyelhető eltérései. Ez utóbbiak egy részét Bushart az állítólagos másoló következetlenségére, ügytelenségére vezeti vissza, másik részét – és ez fontos érvvé vált a feltételezett eredeti tervrajz datálásában és attribúciójában – egy tervváltozásra. A két csoport elkülönítése mögött azonban nem ismerhetők fel ellenőrizhető kritériumok. Ráadásul éppen a tervváltozásra visszavezetett eltérések építészeti szempontból kevésbé plauzibilisek: a nyugati fal középső szintjének a rajzon magasabb és mélyebb fülkéi (amelyek módosításában a tervváltozás kimerülne) jóval nagyobb falvastagságot feltételeznének nemcsak a megépültnél, hanem annál is, amit a felső szint körablakának kávája a rajzon implicál.⁵ Az irodalomban is kiemelt készítéstechnikai sajátosságok – magyarán a körző és a vonalzó használata – mellett a pusztán ésszerűség is arra utal, hogy a nagyméretű rajz nem a helyszínen, hanem műhelyben készült. Nehezebb megítélni, hogy eközben egy hasonló gonddal kivitelezett korábbi lapot, vagy saját helyen készített helyszíni vázlatát vette-e alapul a rajzoló.

A rajz és az épület (2. kép) eltérései között ugyanis nincs olyan, amelyet ne lehetne a tisztázott, szerkesztett változat készítése során becsúszott hibaként, az architektúrára való koncentrált eredményeként vagy takarásban lévő részek félreértéseként értelmezni. Mindenképpen az

alter und Dreißigjährigem Krieg. Hrsg. von Gernot Michael MÜLLER. Berlin–New York, De Gruyter, 2010. 445–490, küll. 485. – A témát érintő publikációk nem kis része hallgatlagosan megkerüli az attribúció kérdését.

⁴ Norbert LIEB: *Die Fugger und die Kunst der Spätgotik und der frühen Renaissance*. München, Schnell & Steiner, 1952. 191. – Erre hivatkozva Pfeiffer tartotta a fennmaradt rajzot elsőként az elveszett eredeti tervrajz későbbi másolatának: Wolfgang PFEIFFER: Der Entwurf zu einem Augsburger Renaissance-Relief. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1965. 121, 125.

⁵ A kápolna 1921–1922-es helyreállításánál eltűntek ezek a fülkék, a korábbi állapot archív felvételeken tanulmányozható, pl. BUSHART 1994. i. m. (1. j.), 22. kép.

első eset jelei közé tartozik, hogy a rajzról a boltozat több bordaszakasza is lemaradt. Inkább a rajz – pontosan nem ismert – funkciója, a rajzoló érdeklődése magyarázhatja azt, hogy a balusztrád kivételével egyetlen berendezési tárgy sem látható az ábrázoláson, nem pedig



2. kép. Fugger-kápolna, 1509–1512. Augsburg, Szent Anna- (egykori karmelita) templom (forrás: Bruno BUSHART: *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München, Deutscher Kunstverlag, 1994)

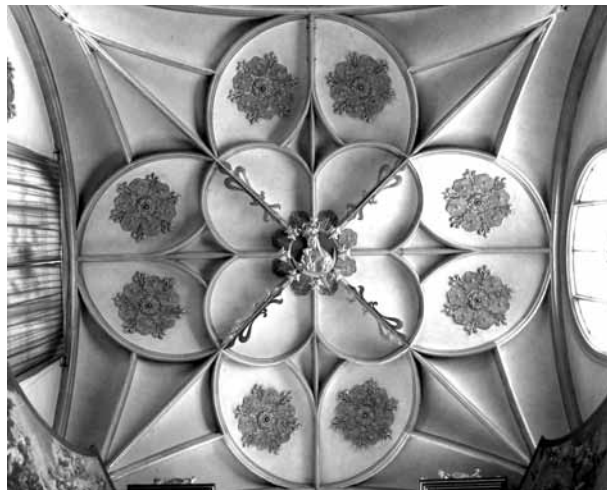
az, hogy ezek még nem voltak készen vagy tervben sem: egyedül a balusztrád nyújthatott segítséget a tér érzékeltetéséhez, az epitáfiumok vagy az orgona ellenben inkább zavarták volna azt. A balusztrád ráadásul tervváltozás eredménye, csak 1529-ben mondtak le a megrendelők a helyére tervezett rácsról; viszont Bushart gondolása, hogy a fennmaradt „tervrajzmásolat” ehhez az áttervezéshez készült volna, kevésbé meggyőző. Aránytalannak tűnik ugyanis a feltételezés, hogy ilyen nagy méretben és nagy igényű technikával rajzolják meg a teljes architektúrát pusztán azért, hogy egy hozzá képest eltörpülő kiegészítés elhelyezkedését szemléltesék. A Bushart által javasolt funkcióval a mellvédpárkányon lévő puttók ábrázolásának pontosságát is nehezen egyeztethető össze. A kor építészeti tervein a figurák csak „helyőr-zők”, és csak az ábrázolás témájában felelnek meg a később kifaragott szobroknak.⁶ Az augsburgi rajzon a puttók olyan kicsik, hogy már ezért sem nyújthattak használható útmutatást a szobrásznak, ellenben könnyen magyarázhatók a már elkészült, sőt felállított figurák ábrázolásaiként. A rajzoló építészeti érdeklődése jól követhető a felső zóna rozettáinak jelölésében, illetve elhagyásában is: megvannak a boltozaton, ahol az egyes boltme-

zők felületének érzékeltetéséhez jó szolgálatot tesznek, elmaradtak ugyanakkor az oldalsó ablakok mellett, ahol az erős perspektivikus rövidülés miatt berajzolásuk nemcsak nehezebb, hanem zavaró is lett volna. A nyugati fal középső szintjének fülkéit nagy részben eltakarta az orgona – ez lehet a magyarázat arra, hogy a rajzon más arányokkal tűnnek fel. Bushart elképzelése, hogy eredetileg nem terveztek a kápolnába orgonát, indokolatlan, emellett értelmetlené tenné az epitáfiumok fölötti galéria trapéz alakú előreugrását.

⁶ Vö. Markus THOME–Eva Maria BREISIG: Das Laurentiusportal des Straßburger Münsters. Zu Entwurfsprozess und Portalinszenierung um 1500. In: *Magister operis. Beiträge zur mittelalterlichen Architektur Europas. Festgabe für Dethard von Winterfeld zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Gabriel DETTE et al., Regensburg, Schnell & Steiner, 2008. 163–164.

Bár az irodalom a rajz felfedezése óta a kápolna tervrajzaként vagy annak másolataként értelmezte azt,⁷ az eddigiek alapján mégis valószínűbbnek tűnik, hogy a már álló épület alapján készült, és ezt súlyosabb érvekkel is alá lehet támasztani. A hagyományos értelmezés figyelmen kívül hagyta azt, hogy egy, a Fugger-kápolnáéhoz hasonló komplexitású, ráadásul ívbordás csillagboltozatot a 16. század elejének tervezési metódusai mellett nem lehetett a megépítés előtt perspektivikus nézetben megrajzolni. Nem véletlen, hogy Dürer Bushart által analógiaként felhozott enteriőrképeinek mindegyikén – egy kivétellel, amelyről még szó lesz – síkmennyezet vagy dongaboltozat fedi a teret. A késő gótikus háló- és csillagboltozatok tervezésének médiuma és kivitelezésének alapja mindig az alaprajz volt; a kőfaragó-építészek legnagyobb becsben tartott tudása arra vonatkozott, hogy hogyan lehet az alaprajzból kiszervezni az egyes bordák görbületét (és vice versa: hogyan lehet megítélni egy bordafiguráció megépíthetőségét); végül csak az így kifaragott bordák összeépítésével állt össze olyan látvány, amelyet a Fugger-kápolnáról készített rajz is nyújt.⁸ Ha valaki megkísérelte volna ezt a folyamatot mintegy papíron megelőlegezni, akkor olyan feladatra vállalkozott volna, amely csak néhány évtizede, a számítógépes grafika segítségével vált megoldhatóvá.⁹ Az augsburgi lap, illetve annak feltételezett eredete a Bushart által javasolt funkcióban és datálásal az építészeti rajz itáliai történetéhez mérten is jelentős újdonság lenne: Itáliában, a Bramante-körben ekkor – a reális nézőpontból felvett augsburgi rajzzal ellentétben – magasabb horizontú enteriőrképeket ismerünk, és nem egyértelmű, hogy az álló épületeken kifejlesztett ábrázolási módszereket mikortól használták építkezések előkészületeinél is.¹⁰ Ez utóbbihoz mindenesetre elengedhetetlen volt, hogy kupola vagy dongaboltozat fedje a teret – az eltérő boltozási technikák nem választhatók el a tervezés médiumainak Itáliában és északon eltérő fejlődésétől.¹¹

A Fugger-kápolna boltozata különösen alkalmas ennek szemléltetésére (3. kép). Bár a tér alaprajza a szabályos négyzethez közelít, és sarkait egy-egy átlós keresztborda is összeköti, a boltozat palástja nem felel meg egy egyszerű keresztboltozatának, tehát a perspektivikus képét sem lehetett volna egy



3. kép. A Fugger-kápolna boltozata.
Fotó: Vásáry Ákos, 2008

⁷ Az első közlés: Robert VISCHER: Über die Fugger'sche Grabkapelle in der Annakirche zu Augsburg. In: Uő: *Studien zur Kunstgeschichte*. Stuttgart, Bonz, 1886. 591. Egyedül Halm vetette fel, hogy az épület utólagos felvételével lenne dolgunk, de a berendezés elhagyására hivatkozva ő is lemondott erről a lehetőségéről: Philipp Maria HALM: *Adolf Daucher und die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*. München–Leipzig, Duncker & Humblot, 1921. 25.

⁸ Vö. Werner MÜLLER: *Grundlagen gotischer Bautechnik*. München, Deutscher Kunstverlag, 1990. 151–183.

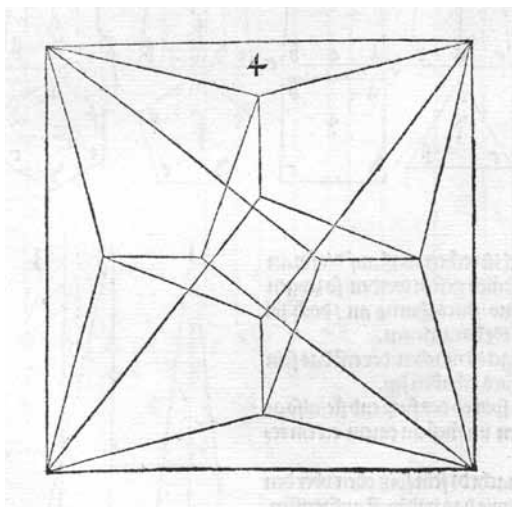
⁹ Werner MÜLLER–Norbert QUIEN: *Von deutscher Sondergotik. Architekturphotographie, Computergraphik, Deutung*. Baden-Baden, Koerner, 1997.

¹⁰ Wolfgang LOTZ: Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7. 1953/56. 193–226; vö. még Christoph Luitpold FROMMEL: Reflections on the early architectural drawings. In: *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*. Ed. by Henry A. MILLON–Vittorio Magnano LAMPUGNANI. London, Thames and Hudson, 1994. 100–121.

¹¹ A gótikus és reneszánsz, északi és déli tervezési módszerek szembeállításához lásd legutóbb Astrid LANG: *Die frühneuzeitliche Architekturzeichnung als Medium intra- und interkultureller Kommunikation. Entwurfs- und Repräsentationskonventionen nördlich der Alpen und ihre Bedeutung für den Kulturtransfer um 1500 am Beispiel der Architekturzeichnungen von Hermann Vischer d. J.* Petersberg, Imhof, 2012. Kül. 27–41.

keresztboltozatéból kiindulva megrajzolni (a fennmaradt enteriőrrajz sem így készült). A bordák ezen a boltozaton rózsza formává állnak össze, amelynek jelentését nem ismerjük ugyan, azonban az a körülmény, hogy nagyon hasonlóan szerkesztett, stilizált rózsák tűnnek föl a padlón és az oltársztal előoldalán is, valamint hogy rozettákat helyeztek el az egyes boltmezőkön, az oldalfalakon és a teret határoló boltívek belső oldalán, bizonyossá teszi, hogy a motívumnak az építető nagy jelentőséget tulajdonított. Az azonban, hogy a boltozati bordák is hozzájárulnak a motívumot, csak alaprajzi vetületben, illetve pontosan a zárókő alatt állva egyértelmű, mert a külső, a falívek záradékához tartó ívbordák vonala megtörik úgy, hogy ez egyedül ebben a nézetben nem tűnik fel. Onnan nézve, ahol az enteriőrrajz szerint állunk, a boltozat részben többé-kevésbé ívelt bordaszakaszokból álló, törtbordás csillagboltozatnak néz ki, és ez a rajzoló is összezavarta: a külső ívbordákat nem tudta következetesen ábrázolni, amelyeknek jobban alálatott, azt folyamatos vonalakkal adta vissza, amelyeknek kevésbé, azt megtörte. Hasonló a helyzet a belső ívbordákkal is, amelyek alaprajzi vetületben szabályos körívet írnak le, a keresztbordákkal találkozva azonban szintén megtörnek, és szintén következetlenségbe rántották a rajz készítőjét. Röviden: a boltozati motívum alaprajzban született, logikája az alaprajzban érthető meg, és ez a rajzolónak – aki ezek szerint a kápolnán kívül, a templomhajójában állt – csak részben sikerült.

A címbéli kérdésnek azonban van még egy másik oldala is. Dürert érdekelték a bonyolult késő gótikus boltozatok, erről maga adott bizonyosságot, amikor az *Unterweisung der Messung*



4. kép. Albrecht Dürer: *Vnterweysung der messung*, 1525, G₂v (forrás: <http://digital.slub-dresden.de/> – letöltés ideje 2013. szeptember 5.)

közvetette egy csillagboltozat alaprajzát, mondván: „vil sind die grosse lieb haben zů selzamen reychungen in den gwelben zůschliessen” (4. kép).¹² Az ábrán egy csinos kétdimenziós minta – egyúttal síkgeometriai játék – látható, de kétséges, hogy Dürer el tudta-e ezt képzelni térben. Ha el tudta volna, akkor bizonyára feltűnt volna neki, hogy a helyenként egymásra torló bordacsomópontok miatt megépítve egy ilyen boltozat jóval kevésbé lett volna elegáns, mint lerajzolva. Hasonló benyomást tesznek azok a boltozatarajzok, amelyek Dürer londoni vázlatai között maradtak fenn.¹³ Más oldalról világít rá Dürer építészeti kompetenciáinak hiányosságaira a Szent Családot oszlopos csarnok alatt ábrázoló 1509-es rajz (5. kép),¹⁴ amelyre Bushart a legnagyobb nyomatékkal hivatkozik a feltételezett augsburgi tervrajz analógiájaként, és amelynek más szerzők is a legnagyobb meggyőző erővel tulajdonítják, ha a Fugger-kápolna attribúciójáról van szó. Ezen egy sűrű, párhuzamos bordákból álló, perspektivikusan ábrázolt hálóboltozat látható, amelyen alaposabb megfigyelés után azonban számos ellentmondás tűnhet fel. Felülete a határolóvonalak alapján dongaboltozatnak tűnne, miközben a bordák inkább függőkupolára utalnak. Az előlő homlokív a hátsóval ellentétben nem félkörívesre jött ki, az oszlopok fölött induló archivolt és a boltozat között így egy sarló alakú mező keletkezett. A statikai ésszerűségnek ellentmondva a bordák a hátsó falívnél találkoznak hegyesszögben egymással, míg a vállvonalon tompaszöget zárnak be. Ezt a boltozatot a valóságban nem lehetett volna meg-

¹² Albrecht DÜRER: *Vnterweysung der messung mit dem zirkel vnd richtscheyt*... Nürnberg, Hieronymus Andreae, 1525. G₂v.

¹³ Dürer, *Schriftlicher Nachlass*. 2. Hrsg. von Hans RUPPRICH. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1966. 72.

¹⁴ Bázeli, Kunstmuseum, ltsz.: 1851.3; vö. Friedrich WINKLER: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*. 2. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1937. No. 466. 133–134.

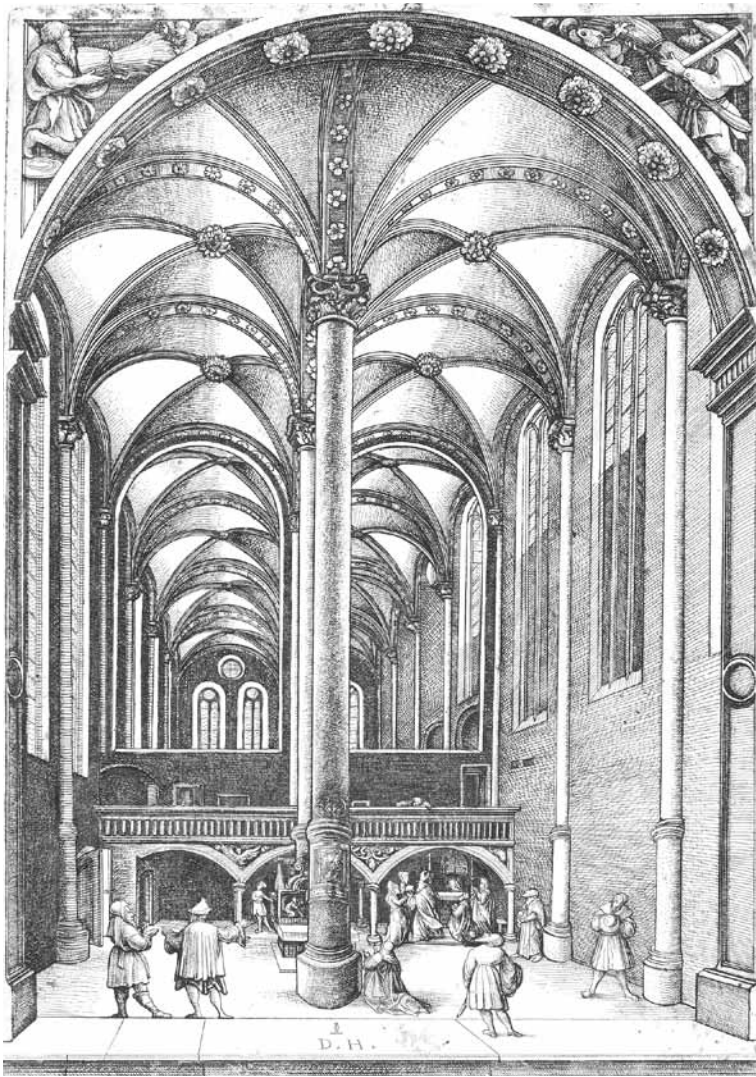
építeni, és ez természetesnek tűnik fel, ha észrevesszük, hogy ismét geometriai játékkal van dolgunk, amely csak a papír síkját vette alapul, nem törődve sem az ábrázolt architektúra alapsíkjával, sem a boltozat felületével. Dürer az egész boltozatrajzot egyetlen körzőnyílással konstruálta, amely az első homlokív sugarával, a boltozat oldalsó és hátsó alapvonalait jelző egyenesek hosszával, valamint mindegyik borda – a homlokívre egyenletes közönként rá metsző – nézetének sugarával is egyezik. Úgy tűnik, hogy a Dürer által rajzolt boltozat megépíthetetlensége, sőt térbeli értelmezhetetlensége a modern művészettörténeleknél jobban szűrt Jörg Breunak, aki a rajz alapján festett augsburgi oltárképén itt változtatott a legfeltűnőbb előképén: ő a dongaboltozat felületéből indult ki, erre próbált meg egy egészen más bordahálót applikálni, a maga részéről szintén kudarcot vallva.

Mindez elégségesnek tűnik annak megállapításához, hogy a Fugger-kápolnát felépítése előtt nem lehetett – Dürer amúgy példátlan geometriai felkészültségével sem – olyan perspektivikus enteriórrajzon ábrázolni, mint amilyen az augsburgi múzeumban fennmaradt. Ez utóbbi aligha egy korábbi, hasonló kidolgozottságú rajzot és végképp nem egy tervrajzot másolt, hanem saját helyszíni vázlatok alapján készült, feltehetően az 1530-as években. Ekkor a belső térnek ez a fajta ábrázolása már nem tekinthető olyan újdonságnak, mint amilyen a század első évtizedében lett volna. A nézőpont megválasztásával és az enteriórt bekeretező diafragma-ív használatával a rajzoló Daniel Hopfer más augsburgi kora reneszánsz épületeket ábrázoló metszeteinek¹⁵ követőjeként mutatkozik be (6. kép).



5. kép. Albrecht Dürer: Szent Család, 1509. Bázeli, Kunstmuseum (forrás: Friedrich WINKLER: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 2, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1937)

¹⁵ Ezekről lásd Christof METZGER: *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Waffenätzungen*. Berlin–München, Deutscher Kunstverlag, 2009. 362–367.



6. kép. Daniel Hopfer: Az augsburgi Szent Magdolna-templom az özvegyasszony két filléjének példázatával, 1518–1520 körül
(forrás: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/>
– letöltés ideje 2013. szeptember 5.)

A Fugger-kápolna építésének keresésekor tehát nem várhatunk segítséget az enteriőrrajztól. Ehelyett és életrajzi spekulációk helyett inkább maga az épület érdemelne nagyobb figyelmet, jelesül azok a kiterjedt egyezések, amelyeket a kápolna reneszánsz tagozatai, részletei az Augsburgban néhány évvel később már megragadható Hans Hieber műveivel mutatnak,¹⁶ valamint az, hogy a boltozat legközelebbi rokoni is helyben, néhány, valószínűleg Burkhard Engelberg köréből származó rajzon található.¹⁷ Ha a kápolnaépület keletkezésében valóban egyetlen építész tervező tevékenysége lett volna mérvadó, akkor az ő nevét a kor augsburgi építészeinek árnyaltabb ismerete tárhatná fel.

¹⁶ Ezeket érdekes módon éppen azok a szerzők állították össze, akik a kápolna terveit Dürernek igyekeztek tulajdonítani (és eközben Hieberre számítottak az építkezés vezetőjeként): BÜCHNER-SUCHLAND 1962. i. m. (1. j.), 87; BUSHART 1994. i. m. (1. j.), 111–112. – Hiebertől lásd még Franz BISCHOFF: „Hans Engelberg”: der angebliche Sohn des Burkhard. Ein Beitrag zur Planungsgeschichte der Augsburger Dominikanerinnenkirche St. Katharina und zu Hans Hieber. *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 83. 1990. 7–29.

¹⁷ Boltozatrajzok a nördlingeni Szent György-templom nyugati karzatához, Ulm, Stadtarchiv, Inv.-Nr. 8 és 9. – Vö. BISCHOFF 1999. i. m. (3. j.), 335–337; Johann Josef BÖKER et al.: *Architektur der Gotik. Ulm und Donauraum. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen aus Ulm, Schwaben und dem Donaugebiet*. Salzburg–Wien, Müry Salzmann, 2011. 150–152, Kat.-Nr. 70–71.

Hetényi Ágnes

Borromini-kutatások a 20. század végén

Kelényi professzor 1995-ben, Rómában „Itália és a magyarországi barokk paloták” címmel tartott előadást „A Palazzo Falconieri és a római barokk paloták” című konferencián

Francesco Borromini építészetéről szóló könyve 1939-es, második kiadásának¹ előszavában Hans Sedlmayr azt írja, hogy a 17. századból sokan fel tudják sorolni legalább tíz nagy festő nevét, de építészet még a műveltnek számító emberek sem igen, talán az egyetlen Berninién kívül. Ez után azonban sokan, művészettörténészek, építészettörténészek kezdtek el a római barokk művészet és az építészet kutatását, feldolgozását, és a historiográfia mellett sokféle új szempontot is bevezettek az interpretációba.

A 20. században először Max Dvořak kezdett mélyebben foglalkozni Borromini építészetével. Dvořak után és mellett Sedlmayren kívül a bécsi művészettörténeti iskola tagjai és utódaik: Eberhard Hempel, Dagobert Frey, Kurt Cassirer, Erwin Panofsky, Oskar Pollak is foglalkozott Borromini egy-egy művével, a 17. századi római barokk vagy a város urbanisztikai rendszerének kialakulásának kontextusában, hogy csak a legkiemelkedőbb írások szerzőit említsük. Nikolaus Pevsner, Rudolf Wittkower szintetizáló, a korszak művészetét, építészetét átfogóan tárgyaló műveikben beszélnek a római építész művészetéről. Antonio Muñoz több nagy tanulmányt és összefoglaló művet is szentelt Borromininek. Giulio Carlo Argannak az életművet áttekintő munkája megjelenése után akadt a témának kitartó monográfusa Paolo Portoghesi személyében, aki gyakorló építész is egyúttal, de a filológiai munkát sem igyekezett megtakarítani Borromini életművének feldolgozása és bemutatása során. Anthony Blunt is behatóan foglalkozott Borromini építészetével, monográfiát írt életéről és épületeiről.²

Paolo Portoghesi Borrominiról szóló műveinek sora 1953-ban indult, és még talán ma sem ért véget. Több tanulmány után (ezek közül néhány egy-egy műről szól, míg más írásaiban végigvitt egy-egy témát Borromini egész életművén) 1964-ben megjelentette *Borromini az európai kultúrában* című könyvét.³ Érdekes felépítésű ez a tomus: az első részben felvázolja Borromini helyét a római barokk művészetben, valamint tárgyalja az életrajzot a források kritikai tükrében. Közli tanulmányát Borromini és az európai kultúra összefüggéseiről, és az építész szerkezeti és dekorációs nyelvezetéről. (Ez a téma még visszatér Portoghesi Borromini-értelmezésében.) A két utóbbi fejezetbe illeszti a fő műveket. A könyv második részében viszont a kisebb, korábban nem vagy alig tárgyalt alkotásokat írja le és értékeli. A függelékben hozza a Borromini-dokumentumokat, így végrendeletét és a házában, halála után felvett inventáriumot.⁴ Azután 1966-ban is publikált egy könyvet a barokk Rómáról mint egy építészeti kultúra születésének történetéről.⁵

¹ Hans SEDLMAYR: *Die Architektur Borrominis*. München, Piper & Co., 1939 (első kiadása: Berlin, Piper, 1930).

² Anthony BLUNT: *Borromini*. London, Belknap of Harvard University Press, 1979.

³ Paolo PORTOGHESI: *Borromini nella cultura europea*. Roma, Officina Edizioni, 1964.

⁴ Innen datálható a ma is burjánzó „Borromini-bulvár”: mind a mai napig szívesen locsognak még a magukat mérvadónak tételező hírlapok is Borromini öngyilkosságáról, amelynek részleteit azért ismerjük, mert halála előtt még tollba mondta azokat gyóntatójának.

⁵ Paolo PORTOGHESI: *Roma barocca. Storia di una civiltà architettonica*. Roma, Bestetti Ed. D'Arte, 1966.

Az 1967-es Portughesi-monográfia alcíme *Az építészet mint nyelvezet*.⁶ A könyv, bár terjedelmének nagyobb részében hagyományos, kronologikusan felépített monográfia (a kulturális közeg, Borromini korai művei, az érett építész alkotásai és az utolsó művek), a hangsúlyt az utolsó nagy fejezetre, az építészeti és épületdekorációs nyelvezetre teszi. Elemzéseiben szétszálazza ennek az építészetnek az alkotóelemeit, és írásában, fotókon is újra összerakja azokat, összehasonlítva az „összetevőket” a különböző épületeken.⁷ A könyv reprodukcióiban megjelenteti a bécsi Albertinában és a berlini Kunstgewerbe Museumban őrzött Borromini-rajzokat (1958–1959 fordulóján volt már Rómában egy kiállítás hatvan, az Albertinában őrzött Borromini-rajzból). A gyakorló építész Borromini struktúrát szervező szerkesztési elveit vázolta fel szövegben és rajzban egyaránt.

Az 1960-as évek a források kiadásának évtizede (is) volt. 1964-ben megjelent a Borromini építészeti elméletének tekinthető *Opus Architectonicum*, 1725 óta először.⁸ 1967-ben volt Borromini halálának 300. évfordulója, meg is élénkültek a kutatások, és sorra jöttek ki a publikációk. Megjelent Heinrich Thelen előszavával az 1967-ben, a Vatikáni Levéltár anyagából rendezett, Borromini rajzait és a rá, illetve a műveire vonatkozó dokumentumokat bemutató kiállítás katalógusa. Ugyanabban az évben Thelen megjelentette könyvét Borromini rajzairól, és, ahogy korábban is, ezután is több tanulmányt publikált az építész rajzairól és épületeiről. A Római Állami Levéltár kiállítást rendezett saját székházában (abban a palotában, amelyhez Borromini egyik fő műve, a Sant'Ivo alla Sapienza templom csatlakozik) a gyűjtemény Borromini-anyagából, és azokat meg is jelentette.⁹ A patinás Accademia Nazionale di San Luca nemzetközi konferenciát szervezett a tricenárium alkalmából, és az előadások anyagát később kiadta.¹⁰ Rudolf Wittkower tartotta a bevezető előadást a művész személyiségének pszichológiai megközelítésével. Argan itt *Borromini e Bernini* címmel adott elő, és ettől kezdve még az addiginál is gyakoribbak lettek a két művész pályáját és életművét ellentéteik és egymásra hatásuk alapján vizsgáló dolgozatok – a források alapján jogosan.

Az 1970-es évektől kezdve is fontos publikációk jelzik, hogy a 17. századi művészet, a római barokk építészet és Borromini továbbra is foglalkoztatta a kutatókat. Megindulnak, illetve intenzívebben folytatódnak az urbanisztikai szempontú Róma-kutatások. Az építészek, történészek és művészettörténészek sorra veszik azokat a korszakokat a 16. század elejétől kezdve, amelyek során Róma átalakult, és tudatos városépítés, városrendezés folyt. Ebből a kontextusból Borromini fontos műveinek tárgyalása sem maradhat ki. Itt kell megemlíteni az 1973-as Via Giulia-monográfiát, amelyet három szerző jegyez: Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro és Manfredo Tafuri.¹¹ A kötet alcíme: *Egy 16. századi urbanisztikai utópia*. Spezzaferro nagy tanulmánya foglalkozik a pápák várospolitikájával és az utca szövetének kialakulásával, míg Tafurié az utca kiépítésének történetével. Salerno tanulmányában a Via Giulia (ott lakó és/vagy dolgozó) művészeiről és megbízóikról, mecénásaikról írt. A könyv második részében a szerzők sorra veszik az utca épületeit, és mindegyikről komplett tanulmányt közölnek, csatolva a forrásokat. Tafuri, aki már korábban is publikált Borromini-témákat, ebben a kötetbe (többek között) megírta az „Il palazzo e il palazzetto Falconieri” című tanulmányt.

⁶ Uő: *Borromini – Architettura come linguaggio*. Roma, Ugo Bozzi Editore–Milano, Electa, 1967. (Nem feledhetjük, hogy ez az időszak a szemiotika interpretációs mindenhatóságába vetett hit korszaka.)

⁷ Mosolyogtató, ahogyan Blunt szóvá teszi könyvének annotált bibliográfiájában, mily nehezen felfogható egy angol számára – mint írja – az épületek „grammatikai” interpretációja. Hozzáteszi, hogy a fotók mint képek briliánsak, de kevésbé informatívak e szemlélet okán.

⁸ Paolo PORTOGHESI gondozásában, Roma, Ed. Dell'Elefante, 1964.

⁹ *Ragguagli Borrominiani*. Roma, Palombi, 1968.

¹⁰ *Studi sul Borromini*. I–II. Roma, De Luca, 1970–1972.

¹¹ Luigi SALERNO–Luigi SPEZZAFERRO–Manfredo TAFURI: *Via Giulia – una utopia urbanistica del 500*. Roma, Casa Editrice Stabilimento Aristide Staderini Spa, 1973.

Portoghesi folytatta korábban megkezdett munkáját: elemzi a Borromini-rajzokat, tanulmányt közöl Borromini és egyetlen pápai mecénása, X. (Pamphilj) Ince kapcsolatáról, valamint folytatja a nyelvként értelmezett építészetéről való gondolkodást. A diskurzusba mások is beleszólnak. Marcello Fagiolo felvette a Borromini szimbólumairól szóló korábbi írások fonalát, és mind gyakrabban lépnek be a kutatásokba az európai (elsősorban német, osztrák és olasz) szakembereken kívül a tengerentúliak, a nagy amerikai egyetemek oktatói is. Fontos publikációk születtek a témában: ebben az időszakban a korábban felsoroltakon kívül Richard Krautheimertől, Cesare Branditól, Bruno Zevitől, Leo Steinbergtől, Paolo Marconitól. Az amerikai Joseph Connors Borromini-műről közölt első írása 1975-ben jelent meg, és még számos további követte.

Ebben az időszakban restaurálták Borromini nagy jelentőségű művét, a San Carlo alle Quattro Fontane templomot és a rendházat. 1990-től, több lépcsőben 2001-ig folyt a restaurálás; a folyamatról és a munkák közben feltárt újabb tényekről, adatokról részletes beszámolóik születtek.¹²

A 20. század utolsó évtizedeiben nagy, átfogó kiállításokat rendeztek Itáliában, akárcsak szerte Európában, a barokk korszak egészének és benne az építészetnek. Sok szempontot vonultattak fel ezek a kiállítások: az épületek a korabeli és későbbi ábrázolásokon; a barokk elterjedése Európában; milyen hagyományba illeszkedik a barokk építészet; milyen hatások figyelhetők meg egy-egy életműben vagy műcsoportban; művészek és megrendelőik, és így tovább.

1999-ben Borromini születésének 400. évfordulóját a *Borromini és a barokk univerzum* című nagyszabású kiállítással ünnepelte Róma. A Palazzo delle Esposizioni hatalmas kiállítótereiben a kurátorok nem kevesebbre vállalkoztak, mint hogy Borromini kapcsán bemutatják a római barokk művészeti építészeti gondolatokban tetet öltő világképét. Elvitték Rómába az eredeti rajzokat, amelyek kényességük, fényérzékenységük és a sokféle környezeti kockázat miatt szinte sohasem láthatók a nagyközönség számára. E pompás rajzok segíthetnek annak megértésében, hogy hogyan épültek fel a kor hatalmas palotái, templomai mindössze néhány tervrajz, részletrajz alapján: egy oszloplábazat vagy egy párkányhajlat rajza nagyon sok információt közvetített az akkori építőmestereknek az egész házra nézve is. A szépséges és Borromini építészeti koncepcióját kibontó rajzok hozzásegíthetik a mai nézőt ennek az építészeti gondolkodásnak és gyakorlatnak a megértéséhez.¹³ A meg nem valósult munkákból egyiket-másikat komputeren szimulálva „valósították meg”. A kiállítást kísérő animációs CD-n láttuk a megépült alkotásokat a rajzokból kiindulva, a falak felemelkedését – a művek a szemünk láttára „készülnek el”. A másik attrakció a makettek világa volt. A Sant'Ivo alla Sapienza hatszögletű alaprajzú és égbe szaladó, spirális végződésű lanternájának makettjére és a többire is vonatkozik, hogy azokon olyan részleteket figyelhettünk meg, amelyeket az eredetin, annak magasságából-távolából sohasem láthatunk. Azaz maga a szerkezet vált élménnyé a befogadó számára.

A kiállítás gazdagon tárgyalta, sokféle szempont alapján kísérte végig Borromini életművét. Bemutatta a kor szellemi háttérét, azt a kulturális érat, amelyben Borromini élt és alkotott; követte az élettrajzot a művek sorrendjében, morfológiailag, vagyis az egyes építészeti alapelemek (kapuk, oszlopok, boltozatok, dekorációs részletek stb.) szempontjából tárgyalta az előképeket és a későbbi kisugárzásokat. A kiállítás kurátorai Richard Bösel és Christoph L. Frommel voltak. Bösel 1999-ig az Albertina építészeti rajzokat őrző és gondozó osztályának vezetője volt, míg 1999-ben a Római Osztrák Történelmi Intézet igazgatója lett. Frommel ez idő tájt már jó pár éve a római Bibliotheca Hertziana (Max Planck Institut) igazgatója volt; az intézmény, amelynek alapvető feladata az itáliai és ezen belül a római művészet kutatása, dokumentálása, Európa egyik

¹² A *Bollettino d'Arte* különszámot adott ki a tanulmányokkal: *La „Fabbrica” di San Carlino alle Quattro Fontane: gli anni del restauro*. Roma, 2007.

¹³ A rajzok többségét a bécsi Albertina őrzi. 2000-ben azután el is vitték Bécsbe az egész kiállítást.

leggazdagabb művészettörténeti könyvtárával dicsekedhet. Bösel és Frommel ráadásul mindketten a téma jeles kutatói. Ezek a szerencsés egybeesések (is) világra segítették ezt a kiállítást és a kapcsolódó publikációkat.¹⁴

A kiállítást kísérő katalógus, amelynek 2000-ben jelent meg,¹⁵ tulajdonképpen „csak” a tanulmánykötet. Joseph Connors Borromini-életrajzával indul: ez az eddigi legteljesebb biográfia sok új, először közölt adattal és összefüggéssel. Az új kutatások feltárják, hogy Borromini mit hozott ticinói környezetéből, családjából, a lombardiai tavak környékének építői, kőfaragói, szobrászi hagyományából. Nagyon keveset tudunk eddig a tizenéves korában Milánóban töltött éveiről, ottani tevékenységéről, az őt ért hatásokról.

Connors ezután végigvezeti az olvasót az építési pályán, a megbízásokon, megismerjük ezek történetét és a megrendelőket. Connors írásából a Berninivel való ellentétek eddig nem ismert részleteit és a konkrét okokat ismerjük meg. Bár közismert a szinte mindig Bernini javára eldőlt rivalizálásuk, azt is megtudjuk, hogy a messziről jött, fiatal Borromini a Barberini-palota építése kapcsán, a Barberini család révén ismerkedett meg fontos, a későbbiekben szellemére, munkásságára nagy hatást gyakorló római értelmiségiekkel, és ebbe a munkába, ebbe a környezetbe Bernini vonta be.

Robert Stalla érdekes tanulmányt írt a kötetbe *Francesco Borromini építészeti munkássága a 17. századi Róma politikai, kulturális és történeti kontextusában* címmel. Végigveszi Borromini római művészelete három pápájának (VIII. [Barberini] Orbán, X. [Pamphilj] Ince és VII. [Chigi] Sándor) korszakát, pontifikátusuk politikai klímáját, művészeti termését. Tárgyalja Borromini helyzetét és lehetőségét, a csak tervezett és a megvalósult műveket.

Richard Bösel írásának címe: *Struktúra és metamorfózis: Borromini építészetének néhány formai aspektusa*. Mint az építész rajzainak talán legjobb ismerője mélyreható elemzéseket ír Borromini szokatlan építészeti megoldásairól, azokról a problémákról, ahol külső okok (nagyon kis tér, kevés pénz stb.) miatt mindenképpen a konvencióktól eltérő ötlettel kellett előállnia. Analizálja az építész invenciózus variánsait, a szerkesztés szigorát.

Frommel *Borromini és a hagyomány* című tanulmánya feldolgozza Borromini kapcsolódását az antikvitáshoz (a római ásatásokhoz), Madernóhoz (közvetlenül), Bramantéhoz és Michelangelóhoz (műveik hatásán keresztül). A gondolatot végigviszi épületről épületre, motívumról motívumra.

Portoghese *Borromini és a római barokk protagonistái* című írásának első mondata „Pietro da Cortona, Bernini, Borromini: valamivel több mint negyven év alatt, három nagy pápával összehangolódva, megváltoztatták Róma arculatát.” A nagy ívű felütés után arról olvashatunk, hogy e kiváló művészek emberi kapcsolatait, nagyrészt ellentétei hogyan és milyen mértékben befolyásolták a művek megszületését. Martin Raspe *Borromini és a régiségek kultúrája* című dolgozata azt tárgyalja, hogy mit látott, mit láthatott az antik művészetből, milyen motívumokat használt fel épületein, hogyan viszonyult a saját korában ismert építészeti traktátusokban leírtakhoz.

Marcello Fagiolo cikkének címe: *A hieroglifák, az emblémák és a heraldika: megjegyzések Borromini szimbólumokban való gondolkodásáról*. Ez a tanulmány Borromini térszerkezeteit és

¹⁴ Nem mindenki volt elragadtatva a nagyon ambiciózus kiállításra összegyűjtött életmű tálalásától. Bruno Zevi építész, az építészettörténet jeles professzora és karakteres véleményű, széles horizontú kritikus 2000. január 6-án, feltehetően élete utolsó cikkében (három nap múlva ugyanis meghalt), amelyet a színvonalas olasz hetilap, a *l'Espresso* közölt, élesen bírálta a római kiállítást, egyenesen botrányt kiáltva. Már a cikk címe is sokat mond: „Szégyen, megölték Borrominit”. Azzal vádolta a kiállítás szervezőit, hogy a körkép bemutatása által épp a lényeg veszett el, és a renghagyó, zseniális művészt, „normálissá” fokozták le. Zevi alaposan elverte a port a németes akadémikusságon, az iskolás látásmódon, azon, hogy Borrominit mint a római barokk fontos, de teljesen a korabeli normák között haladó építészét mutatják be. A rendezőket nagy szenvedéllyel azzal vádolja, hogy a barokk konvenciók bemutatása fontosabb volt, mint Borromini invenciózus művészete.

¹⁵ *Borromini e l'universo barocco*. Milano, Electa, 2000. A római kiállítás 1999. december 16-tól 2000. február 28-ig volt látható.

dekorációs koncepcióját veti össze műveinek építészeti programjával és a megrendelők igényeivel. Szakrális szimbólumokról és koncepciózus emblematikáról értekezik az előképekkel és a korban ismeretes mintakönyvekkel való összevetésben. Werner Oechslin *Borromini és építészetének meg nem értett „intelligenciája”: az interpretáció és a kutatások 350 éve* című munkája először a korabeli kritikákat írja le, világítja meg sok szempontból, és forráskritikával értelmezi azokat. Végigveszi a Borromini művészetére adott reflexiókat a művek megszületésétől a rendszeres művészettörténet-írás Borromini-feldolgozásáig, Hempelig és Sedlmayerig.

Elisabeth Kieven *A borrominizmus a késő barokkban* címmel írott tanulmányában azt a kérdést veti fel, hogy miként lehetséges az, hogy míg Borromini művészetét életében és halálát követően a kritika – nem kevésbé Bernini intenciói alapján – végletesen elítélte (Milizia 1768-as művében egyenesen örültnek nevezi), addig a késő barokk művészeire nagy hatást gyakorolt, különösen Csehországban, Ausztriában és Németországban. Az első elismerő szavakat francia és német utazók írták le, majd a 17. század legvégén jelent meg Andrea Pozzo traktátusa a perspektíváról. Ez volt Borromini újraértékelésének első, szakmai szempontból írott dokumentuma, majd újabbak is követték. Végül Portughesi *Borromini és a modern építészet* című rövid írása keresi és találja meg a századokon átnyúló analógiákat. A kötetet több mint ezer tételből álló, az egyes tételeknél a recenziókat is közlő bibliográfia zárja.¹⁶

Néhány hónappal később, ugyancsak 2000-es dátummal újra megjelent a *Borromini és a barokk univerzum*, de most már két kötetben.¹⁷ A címlap ugyan más, de az első kötet a kiállításon árusított kötet újranyomása.¹⁸ A második kötet a kiállítás valódi, vezető katalógusa.

A harmincegy szerző (az első kötet tanulmányainak írói és még sokan mások) jegyezte, nagyon gazdagon illusztrált katalógus végigvezet (most már csak virtuálisan) a kiállításon. Az első szekció az építés személyiségéről és sorsáról alkotott képet mutatja be. Paradox módon Borromini életéből a haláláról tudjuk a legtöbbet: miután kardjába dőlt, nem halt meg azonnal, háza népe orvost hívott, ő maga pedig papot és közjegyzőt. Az orvos már nem tudott rajta segíteni, ám a közjegyzőnek lediktálta (utolsó) végrendeletét. A testamentum megrendítő része az, hogy még volt ereje elmondani, hogy ő fordult önmaga ellen, és nem a mellette, vele élők. Látható volt ez a végrendelet és a művészlől készült portrék (a legkvalitásosabb a nem bizonyítottan, nagyon is kérdőjelesen, Bernininek attribuíált olajfestmény), valamint korabeli karikatúrák kapcsán. A halála után a házában (a Via Giulia egyik mellékutcájában lakott) készített leltár leírja, hogy két, gipszből készült, kisméretű büszt volt a házában: Michelangelót és Senecát ábrázolták. A kiállításon bemutatták az inventáriumban leírt tárgyak korabeli megfelelőit. Sajnos a leltározók nem írták le a könyvek címeit, csak helyiségenként a könyvek számát; Borromininek összesen közel ezer könyve volt. A következő szekció a tudásé és a csodáké. Itt láthatók voltak a leltárban felsorolt 17. századi körzők, rajzeszközök, napóra, spirális üveghőmérő, éggömb, és egy „gabinetto di curiosità” (Kunst- und Wunderkammer), a kuriozitások szekrénykéje érdekes és furcsa formájú természeti tárgyakkal és régiségekkel.

A kiállítás végigkísérte az építési pályát: a lombardiai örökség, a milánói tanulóévek, a római környezet és a pápai udvar bemutatása után a Madernóhoz és Berninihez fűződő kapcsolatait mutatta be. Egy-egy nagy munkája köré csoportosítva láttuk magának a műnek az eredeti rajzait, majd fotóit és némelyiknek a makettjét. (Házában a halálakor még több makettja is megvolt, de ezek később eltűntek vagy megsemmisültek.) Hangsúlyt kapott az épületek téri szemléltetése, filmes mozgásban, amelyek a monitorokon körbejárva voltak láthatók.

¹⁶ Szerepel a bibliográfiában GENTHON István Palazzo Falconieri című cikke (*Magyar Művészet*, 1929. 406–421).

¹⁷ *Borromini e l'universo barocco*. I-II. Milano, Electa, 2000. (A kiadó a címlapra ráírta egyik sorozatának címét: Documenti di architettura.)

¹⁸ A belső címlap hátoldalán a kiadó jelzi is, hogy ez a második, míg az első kiadás a kiállításhoz jelent meg.

A fő művek bemutatásának „szigetei” közé a kurátorok Borromini munkásságának egy-egy metodikai vonatkozása illusztrálását helyezték: az oszloprendek használata; a kupola témája; Borromini téri morfológiája; a kettős ablakok; urbanisztikai elképzelései; meg nem valósult tervei; elméleti munkája, az *Opus Architectonicum* (amit ugyan nem ő írt meg, de teljes mértékben az ő gondolatainak foglalata).

A palotákat leíró fejezetben Heinrich Thelen az 1927 óta Római Magyar Akadémiaként funkcionáló Palazzo Falconieriről foglalja össze mindazt, amit eddig a kutatás feltárt. A mai palota helyén már 130 évvel a Borromini-féle átalakítás előtt lakóépület állt. Hála Frommel 1990-es évekbeli kutatásainak, tudjuk, hogy mikor mely római patríciuscsaládok birtokolták és laktak benne.¹⁹ E kutatásait Frommel 1995 májusában a Római Magyar Akadémia „A Palazzo Falconieri és a római barokk palota” című konferenciáján tartott előadásában ismertette. Ezen a konferencián a Borromini-féle munkálatokról Elizabeth G. Howard beszélt *Borromini és a Falconieri-palota tervei* című előadásában.²⁰ (Howard doktori disszertációját is a palota építéstörténetéből írta,²¹ és ebben publikálta a palota és Borromini kapcsolatára vonatkozó összes eddig fellelt iratot.) Ezek a kutatási eredmények már mind jelen vannak a Thelen-féle leírásban, a nagy kiállítás katalógusában. Ebben a fejezetben is, ahogy a többi műről szólókban is, ott szerepelnek a források és a vonatkozó bibliográfia adatai.

Nagy és ez idő szerint komplett művet hozott létre a sok közreműködő, amely hosszú időre meghatározza a Borrominiről és művészetéről alkotott képünket. Bár a kutatók nyilván folytatják munkájukat, úgy tűnik, az utóbbi években ezek az eredmények terjednek tovább, hogy szélesebb körben is ismertté válhassanak. Ez történt a 2006-os, a római Angyalvárban megrendezett, *A barokk Róma (Bernini, Borromini, Pietro da Cortona)* című kiállításon. Ez a kiállítás más metszetben, Róma urbanisztikai változásainak tükrében tárgyalja a kor nagy építészeinek munkásságát, maximálisan figyelembe véve a nagy, monografikus bemutatót. A mostra katalógusa²² azt tanúsítja, hogy a Borrominire vonatkozó anyagok mind az 1999–2000-es kiállítást előkészítő nagy munka eredményei és tanulságai. Most talán már Sedlmayr is látná, mennyi mindent felkutattak és értelmeztek a szakemberek, hogy Borromini művészetét minél jobban lássuk, és minél jobban értsük.

¹⁹ Magyarul erről először Frommel szíves szóbeli közlése alapján: HETÉNYI Ágnes: A Palazzo Falconieri. In: *Száz év a magyar–olasz kapcsolatok szolgálatában – Magyar tudományos, kulturális és egyházi intézetek Rómában (1895–1995)*. Budapest, HG & Társa, 1997.

²⁰ *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma*. Soveria Mannelli, 2009.

²¹ Kiadása: Elizabeth G. HOWARD: *The Falconieri Palace in Rome – The Role of Borromini in its Reconstruction (1646–1649)*. Garland Publishing Inc., New York & London, 1981.

²² *Roma barocca – Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*. Roma, Electa, 2006.

Igaz Rita

Ünnep a kastélyban

„Quo non ascendet?”

A francia művészet és a francia történelem alakulása szempontjából egyaránt jelentős, európai kihatású alkotás Vaux-le-Vicomte, a korabeli francia királyság legfényűzőbb kastélya.

Építtetője – a címerében szereplő mókushoz kapcsolódó jelmondatához híven – a társadalmi ranglétrán viharos gyorsasággal emelkedő Nicolas Fouquet (1615–1680)¹ volt, aki intelligenciájának, ügyességének és elszántságának köszönhetően már 38 éves korában hazája, az akkor 19 millió lakosával Európa legnépesebb országának számító Franciaország pénzügyi főintendánisa lett (1. kép). A királyságot fontos ügyekben feltétlen hűséggel szolgáló, s így komoly vagyonnal rendelkező családból származó, pénzügyekben jártas Fouquet-t a még kiskorú XIV. Lajos helyett teljhatalommal kormányzó főminiszter, Mazarin bíboros bízta meg, hogy a több évtizedes rossz gazdálkodás következtében csődbe jutott állam pénzügyeit rendezze, s a kiürült kincstárat feltöltse. Fouquet a szinte lehetetlennek tűnő feladatot briliánsan oldotta meg: saját személyes hitelét kockára téve sikerült helyreállítani a pénzügyi bizalmat, s ösztönöznie a megtakarításokat. Minden kölcsönért, melyet a tőkepiacon a király nevében felvett, saját vagyonával vállalt garanciát, amiért természetesen busás hasznot zsebelt be. E hasznot magas társadalmi pozícióját és mérhetetlen gazdagságát híven reprezentáló építkezésekre és a művészet legkülönbözőbb területeiről származó műalkotások mecenálására fordította. Olyan nagy művészeket fogadott barátságába és támogatót, mint Corneille, Molière, La Fontaine, Poussin, Le Brun, Puget vagy Le Nôtre. Nagystílúságában eszébe sem jutott, hogy irigyei lehetnének, s fel sem tételezte, hogy uralkodója érdemei ellenére sem nézi jó szemmel pazarló és hedonista életvitelét. Munkája közben gyakran dolgozott együtt Jean Baptiste Colbert-rel, Mazarin bíboros vagyonos textilkereskedő-



1. kép. A Dicsőség allegóriája Fouquet címerállatával, kárpit, 17. század közepe

¹ Fouquet életéről lásd *Vaux-le-Vicomte*. Publications Élysées, h. n., é. n. 3–7.

bankár családból származó titkárával, aki az állam ügyeinek intézéséből nem kevesebb hasznot húzott, mint ő, s aki riválisának tekintette Fouquet-t. 1661-ben, amikor Mazarin meghalt, Fouquet nem kételkedett benne, hogy ő lép majd az örökébe. Nem sejtette, hogy az éppen nagykorúvá váló XIV. Lajos ekkorra már eldöntötte: megszünteti a főminiszteri posztot, s minden hatalmat saját kezébe veszi, illetve hogy Colbert őt minden elképzelhető módon befekettítve szintén Mazarin helyére tör.

Hogy uralkodója kedvében járjon és kinevezését biztosítsa, Vaux-ban, épp elkészült kastélyában korábban soha nem látott, nagyszerű ünnepséget rendezett XIV. Lajos (2. kép) tiszteletére, ami azonban rosszul sült el. Annak ellenére, hogy Fouquet egy nagyvonalú gesztussal a királyra



2. kép. Charles Le Brun: XIV. Lajos portréja, 1661

hagyta Vaux-t, Lajost bosszantotta, hogy egy egyszerű alattvalója nála jóval színvonalasabb módon, fényűzőbb keretek között él, s ízlés és finomság dolgában szinte leiskolázza uralkodóját. Három héttel később a Dumas által halhatatlanná tett muskétáskapitány, Charles d'Artagnan gróf letartóztatta Fouquet-t. Bíróság elé állították, s hazaárulással súlyosbított sikkasztás miatt kirakatpert rendeztek ügyében. A hosszan elhúzódó eljárásban – minden felsőbb nyomás ellenére – megnyerő modorával sikerült maga mellé állítania bírját, s csak vagyoneklobzásra és száműzetésre ítélték. Az ítéletet jóváhagyni hivatott Lajos azonban – a francia történelemben először – szigorítást rendelt el, s Fouquet-t életfogytiglani szabadságvesztéssel és vagyoneklobzással sújtotta. A pénzügyminiszter tündöklése és bukása regénybe illő történet, amelyet számos irodalmi mű Dumas-tól La Fontaine-en át Saint-Simonig meg is örökít. Fantasztikus teljesítményéről ma egyedül Vaux-le-Vicomte tanúskodik.

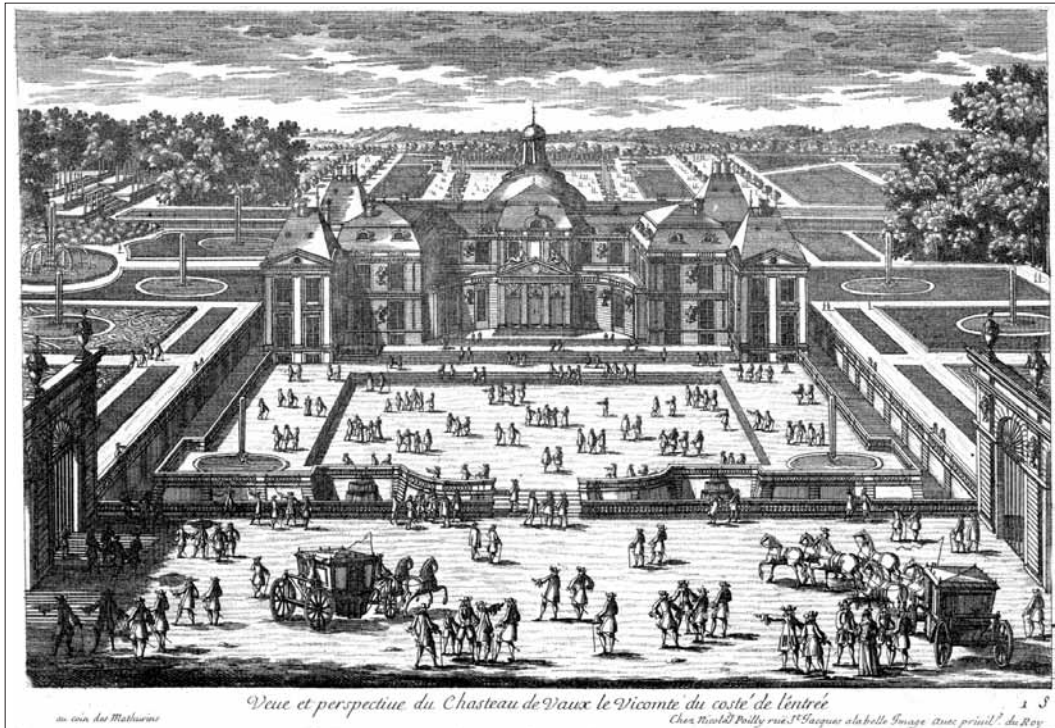
A Vaux-i uradalmat² 1641-ben, apja halála után örökségéből vásárolta meg Fouquet, majd az elkövetkező évek-

ben fiatalon elhunyt első felesége hagyatékával, második felesége hozományával és pénzügyminiszteri fizetésével egyre növekvő vagyonából újabb és újabb területeket vásárolt hozzá a környéken. A régi, szerény épületet elbontatta, s 1656-ban fényűző, a modern kor minden követelményének megfelelő kastély építésével bízta meg Louis Le Vau-t. A tervek elkészülte után – a bőségesen rendelkezésre álló anyagi forrásoknak köszönhetően³ – gyorsan, egy év alatt befejeződtek a kőműves- és ács munkák, tető alá hozták az épületet, s a kő- és faburkolatok is helyükre

² Vaux-le-Vicomte építéstörténetéről lásd *Le Guide du Patrimoine. Ile-de-France*. Dir.: Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS. Paris, Hachette, 1994. 640–643.

³ 18 ezer munkás dolgozott rajta.

kerültek. 1658-ban megérkezett Charles Le Brun, a kastély belső dekorátőre, s velük párhuzamosan tevékenykedett André Le Nôtre, a kastély környezetének kialakításáért felelős főkertész is. A három egyformán zseniális, a francia művészetet a maga területén megújító nagy művészegyéniség közös munkája eredményeképpen létrejött alkotás 1661-ben, a király fogadásakor már teljes pompájában tündökölt (3. kép), ám e tündöklés nem tartott sokáig, mivel Fouquet letartóztatása után Vaux-t zár alá helyezték.



3. kép. Ismeretlen angol metsző:

A vaux-le-vicomte-i kastély látképe a bejárat felől, 17. század

Az épülethez Lajos szerencsére nem nyúlt, csak az azt díszítő bútorok, műtárgyak, könyvek, kárpitok, szobrok nagy részét koboztatta el. 1673-ban Fouquet örökösei visszakapták vagyonukat, majd 1705-ben özvegye eladta a vaux-i birtokot de Villars marsallnak, aki a kastély megszerzése után rögtön hercegi rangra emelkedett. Az épületen csak apróbb módosításokat eszközölt, s nem változtatott rajta lényegileg az 1764-től tulajdonos Choiseul-Praslin család sem, akik a forradalom idején az épületet a Művészeti Bizottság védelme alá helyezve meg tudták azt menteni a dühödt pusztítástól. 1842-ben komoly restaurálási munkálatokba kezdtek, aminek dacára 1875-ben, mikor Alfred Sommier cukorgyáros megvette az ingatlant, egy teljesen lerobbant kastélynak és egy elhanyagolt kertnek jutott a birtokába. Minthogy azonban Sommier beleszeretett az épületbe, s érezte a megőrzés felelősségét, teljes helyreállításba kezdett, amelyet csaknem egy évszázadon keresztül utódai is folytattak. E munkálatokat és az eredeti állapotot visszaállítani törekvő restaurálást megkönnyítette az a bőséges képi és írott forrásanyag, melyet a Vaux-tól elbűvölt kortársak, illetve a hírnevét fenntartani törekvő Fouquet maga hoztak létre. Közülük Israël Silvestre

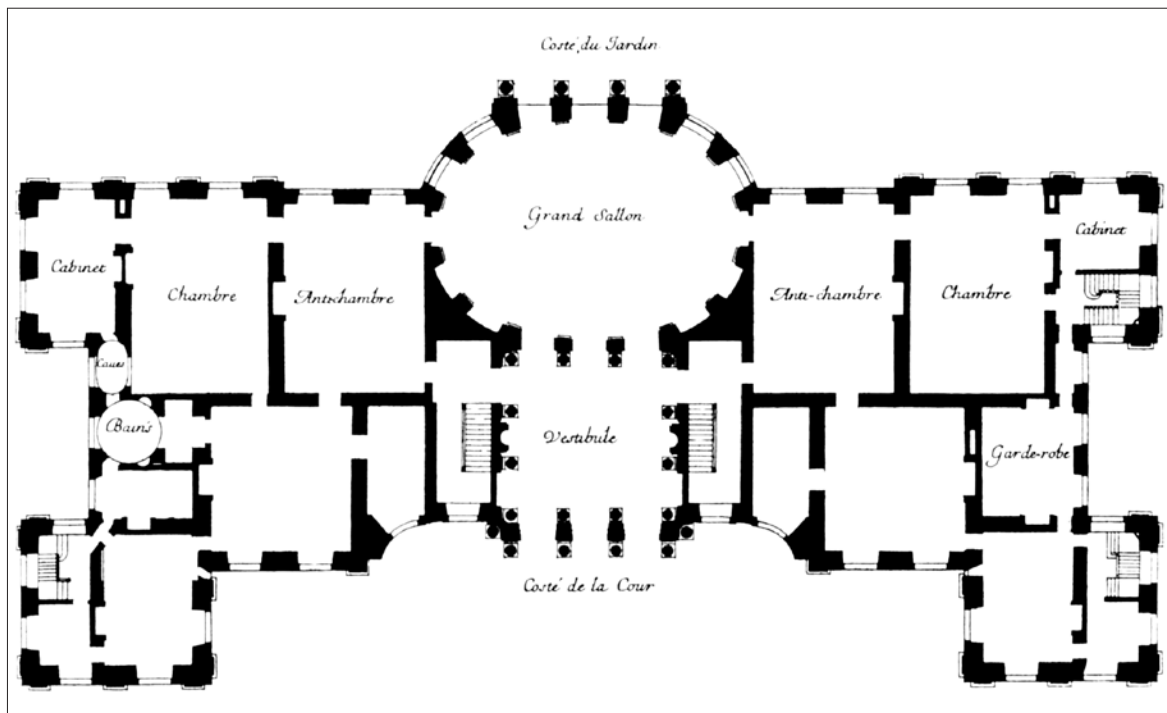
Fouquet megrendelésére 1660 körül készült metszetsorozata az egyik legértékesebb, amely a kertrekonstrukció alapjául szolgált, illetve Madeleine de Scudéry kisasszony leírása, melyet *Clélie* címmel 1654–1660 között megjelent, tízkötetes művének ötödik kötetében ad a Valterre fantáziájában leírt álomkastélyról a következőképpen:

„Valterre szépsége akkor bontakozik ki teljes valójában, amikor a nagy, szép és tágas első udvarba érkezünk... Ebből az első udvarból látni legjobban a palotát, amely egy, ha lehet így nevezni, építészeti talapzaton emelkedik. Ez a talapzat, amely a második udvar teljes szélességét elfoglalja, a kert felőli oldalon 20 lépcsőfok magasságú... Az épület középrészét egy 6 oszlop által tartott, három árkádives csodálatos előcsarnok foglalja el, melyen keresztül az épület teljes mélységében áttekinthető... Az épület közepén emelkedő kupola igen pompás... A valaha láttott leggyönyörűbb szalon nagyságával elkápráztat... Cléomine-nek [Fouquet] volt olyan szerencséje, hogy megtalálja azt a kiváló és rátermett embert... aki kigondolta mindazt, ami egy ilyen szép helyet még szebbé tud tenni. Akiről beszélek, Méleandre-nak [Le Brun] hívják. A híres Méleandre... az első szoba [Múzsák szalonja] mennyezetén a Húséget jelenítette meg, akit hatalmas zsenije az egekig magasztal... Amit e nagy festő a legleleményesebben oldott meg, az az, hogy a szoba mennyezete egy olyan nagy és pompás egységként jelenik meg, amely a festészet és a szobrászat által valaha is létrehozott legszebb díszítőelemekből áll össze... Az alakok, melyek ezen a mennyezeti architektúrán megjelennek, a világ legszebbjei. Valójában Cliót és nyolc híres lánytestvérét ábrázolják a négy sarokban, akik dicshimnusz tünnek zengeni annak dicsőségére, akit a Húség megszemélyesít... A helyiség különböző részein, ahol az építészeti kialakítás lehetővé teszi, maszkokat, virágfüzéreket, vázákat, szfinxeket és más hasonlókat láthatunk. A legérdekesebb azonban az, hogy egyetlenegy sincs közöttük, mely ne hordozna valamely olyan rejtett értelmet, amely Cléomine valamely erényére vagy dicsőségére ne utalna azok számára, akik tudják olvasni ezeket... Ebből a helyiségből oly szép és tágas kilátás nyílik a kert különböző virágos teraszaira, a nagy és szép fasorokra, a szökőkutakra és egyéb szép dolgokra, hogy az ember szinte azt sem tudja, hova nézzen.”⁴

A Mademoiselle de Scudéry által ily módon leírt épület megalkotásában közreműködő három nagy művész közül a megbízás elnyerésekor 43 éves Louis Le Vau (1612–1670)⁵ rendelkezett a legnagyobb gyakorlattal. Karrierje a párizsi L'Île St-Louis-n kezdődött, ahol a Lauzun, a Lambert és a Bretonvilliers családok palotáin kívül a St-Louis-en-L'Île templomot is felépítette. Ő tervezte Raincy kastélyát, modernizálta Meudont és a vincennes-i kastélyt, majd megtervezte fő művét: Vaux-t. E kastélya egy, az építészeti együttes gyújtópontját képező, pavilonokból tömszerűen egybekomponált, meredek lefedésével változatos sziluettet adó épület, mely a homlokzat teljes szélességében végighúzódo lépcsős talapzaton emelkedik. Udvari homlokzata középrészének homorúan ívelt kialakítása itáliai hatásról tanúskodik, mely a kerti homlokzaton ellentétes, domború formájú kiteresedésben megismétlődik. Építőanyaga a talapzaton homokkő, a felépítménynél mészkő, a melléképületek esetében téglakő kombináció, amely anyaghierarchia Franciaországban ezután sokáig mértékadónak bizonyul. Belső elrendezése (4. kép) igen feszesnek tekinthető. A szimmetrikus középtengelyre szervezés, a mélységében kéttraktusos helyiségfűzés, a négyzetes vesztibülön keresztül megközelíthető, az épület középpontját képező, két szint belmagasságú, kupolával koronázott, ovális nagyszalon kialakítása az oldalain elhelyezett egy-egy lakosztállyal mind ennek bizonyítékai. Ehhez járult hozzá a reprezentatív helyiségek földszintre helyezésével szükségtelenné vált, díszes lépcsőház elmaradása is. Az emeleten csak a kápolna és a magánlakosztályok kaptak helyet. Le Vau vau-i újításai közül a kéttenyeges helyiségfűzés és az inventort nevében is jelző *salon à l'italien* aratta a legnagyobb sikert

⁴ MONTCLOS 1994. i. m. 641.

⁵ Le Vau szakmai pályafutásáról: Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS: *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*. Paris, Mengés, 1989. 242; André CHASTEL: *L'art français. Ancien Régime 1620–1775*. Paris, Flammarion, 2000. 91–92.



4. kép. Louis Le Vau: A vaux-le-viceomte-i kastély alaprajza, 1660 körül

a francia építetők körében, amely újjátásokat így utódai is előszeretettel alkalmazták. E kiemelkedő alkotás létrejötté után Le Vau még keresettebbé vált, s XIV. Lajos királyi építésszé nevezte ki. Ebben a minőségében ő emelte a Collège des Quatre-Nations-t, befejezte a Louvre Cour Carrée-ját, átalakította és kibővítette a versailles-i kastélyt, s felépítette a Trianon de Porcellaine-t.

A vaux-i építkezéseken a legkomplexebb feladatot Charles Le Brun (1619–1690)⁶ kapta, aki fiatalon a Franciaországban Caravaggio festői stílusát képviselő Simon Vouet-nál tanult, majd 1643-ban elkísérte Nicolas Poussint Rómába, ahol Pietro da Cortona és Bernini lettek a mesterei. Hazatérése után kezdetben festőként tevékenykedett, portrékat, mitológiai és allegorikus ábrázolásokat egyaránt készített, majd univerzális adottságainak megfelelően dekoratorként kezdett dolgozni, s mint ilyen, a francia arisztokrácia szinte minden modern és látványos, díszes belső tereket létrehozni szándékozó vállalkozásának részese lett. A Lambert család palotáján indult ő is, majd ezután hívta meg Fouquet Vaux-ba, ahol egyik legszebb alkotását hozta létre. Ő készítette nemcsak a belső terek teljes festészeti díszét, de a stukkók, kőfaragványok vázlatait is, sőt kandelabókat is tervezett, s a bútorokhoz is ő szállította a rajzokat. A dekorációban a Mazarin bíboros által is favorizált új, olasz eredetű stílus dominál, aminek lényege abban áll, hogy a festés elsősorban a mennyezetre koncentrál, ahol gazdag stukkókkal és aranyozással társítva mindent beborít. Feülműlhatatlan szépségű vaux-i terme a Múzsák szalonja, ahol a helyiség sarkaiban párosával elhelyezve Clio és nővérei reprezentálják Fouquet művészszeretetét, a mennyezeten pedig a Hűség allegorikus figurája emlékezteti az uralkodót pénzügyminisztere érdemeire. Fontos mondanivalót hordoz a Hercules szalon dekorációja is, ahol Hercules alakjában Fouquet önmagát szándékozott megörökíteni. A legreprezentatívabb díszítés a helyiség rangjának és pozíciójának

⁶ Le Brun szakmai pályafutásáról: MONTCLOS 1989. i. m. 242; CHASTEL 2000. i. m. 85, 92, 227.

megfelelően a nagyszaloné (5. kép) lett volna, amely azonban sajnos csak félig készült el. Az univerzum leképezésévé válni hivatott terem mennyezetét a Nap palotájának ábrázolása ékesítette volna, ahol éppen egy új csillag jelenik meg: a Mókus. Mókus időközben történt letartóztatása miatt a mű azonban sajnos nem készülhetett el, de Le Brun vázlatait ismerjük, s így az elkészült, a felső szintet díszítő, évszakokat és hónapokat ábrázoló faragványok láttán el tudjuk képzelni, milyen hatás elérésére törekedett a mester és a megbízó. Le Brunnek a maga korán túlmutató, divatot



5. kép. Charles Le Brun: Hercules diadala, 1660 körül

teremtő alkotása volt Vauxban az a kis tükörkabinet, amelyet Mme Fouquet számára alakított ki. Hogy az épület díszítését saját elképzeléseinek megfelelően gazdagíthassa, a szomszéd faluban, Maincyban kárpitszövő műhelyt alapított (a Gobelins elődje), ahová a kartonokat szintén ő rajzolta. Fantáziadús, választékos ornamenseket és tüzes színeket alkalmazó vaux-i alkotásai annyira lenyűgözték XIV. Lajost, hogy versailles-i kastélya dekoratőrének őt nevezte ki, aki kiemelkedő mester-ségbeli tudása mellett remek szervezői képességével is alkalmasnak bizonyult a nagy feladat elvég-

zésére. Versailles mellett a többi királyi birtokon, így Marlyban és a sceaux-i kastélyon is dolgozott, s aktív szerepet játszott a Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia létrehozásában.

A Vaux-ban tevékenykedő harmadik nagy művész a többgenerációs kertészcsaládból származó André Le Nôtre (1613–1700) volt.⁷ Kezdetben festészetet tanult Vouet műhelyében, de érdekelte az építészet is, s érmekeket és metszeteket is gyűjtött. Vaux-i megbízatása előtt egyetlen kertészeti munkájáról van tudomásunk: a Tuileriák kertjének megújításáról. E referenciaszegénysége azonban nem zavarta Fouquet-t abban, hogy rábízta kastélya kertjének kialakítását, amelyet együtt képzeltek el. A Vaux-ban született úgynevezett franciakert két szóval jellemezhető: egység és nagyság. Korábban a kertek lekerítettek és parcellákra osztottak voltak, míg ők a természetre nyitott, perspektivikus kertben gondolkodtak. Ennek megteremtése érdekében a Fouquet által az idők folyamán összevásárolt 500 hektárnyi területből 70 hektárnyit szabaddá tettek, a birtokot átszelő két patak közül az egyiket hatalmas költségráfordítással egy föld alatti csatornán keresztül elterelték, s a helyét elplanírozták. A kompozíciót a kastély kapujától az épület középvonalán keresztül húzódó 1,5 km hosszú tengelyre fűzték, s optikailag a végtelenbe vetítették, miközben a legkülönbélebb hatások sorát idézték elő. Vaux-ban a kert a csatornává alakított kis patakig folyamatosan lejt, majd utána meredeken emelkedik a horizont határáig, ahol a Farnese Hercules egy monumentális másolatát helyezték el az építetőre való utalással.

⁷ Le Nôtre szakmai pályafutásáról: MONTCLOS 1989. i. m. 242; CHASTEL 2000. i. m. 31, 228.

A területet keresztirányban a csatorna és két fasor osztja, több hármás útelágazás tagolja. A kert az épület előtt virágos parterre-ek és az eget visszatükröző vízmedencék ékesítik. Távolabb a parkban több mint 200 szökőkút küldi a magasba vízsugarait, s számtalan szoborral is találkozunk, melyeket szinte szabadon engedtek a természetben. Le Nôtre karrierje e pompás alkotásának befejezése után királyi főkertészként teljesedett ki. Fő műve Versailles lett, de ezzel párhuzamosan más királyi birtokokon: St-Germain-en-Laye-ben, Meudonban, St.-Cloud-ban, Sceaux-ban, Marlyban és Fontainebleau-ban is dolgozott, s ő tervezte egy Vincennes-ből St. Germainbe vezető út részeként a Champs-Élysées-t. Tevékenységét oly nagy megalégedésre végezte, hogy uralkodója nemesi címet adományozott neki. Címerében szerénységből mindösszesen egy káposztát és három éti csigát kért szerepeltetni.

A Fouquet megbízásából a korabeli francia művészet e három nagyja által létrehozott látványos építészeti és táji keret már az építkezés idején is megfelelő közeget biztosított kiemelkedő jelentőségű fogadások és ünnepségek lebonyolítására,⁸ melyek a kiváltságosok körében igen gyorsan híressé tették Vaux-t.

A vendégeskedést 1659. július 25-én Fouquet pártfogója, Mazarin bíboros kezdte, aki útban a pireneusi béke megkötésére egy éjszakára megállt a kastélyban. Még ugyanezen év július 14-én XIV. Lajos, az anyakirálynő és Monsieur, a király öccse látogattak el népes kísérettel Vauxba, hogy megtekintsék a birtokot. 1660. július 10-én Fouquet-nak ismét lehetősége nyílt fényes keretek között vendégül látnia uralkodóját, mikor az ifjú feleségével, Mária Terézia spanyol in-



6. kép. A vaux-le-vicomte-i kastély ebédlője

⁸ A Vaux-ban zajló ünnepélyes eseményekről: MONTCLOS 1994. i. m. 642.

fánszóval és az udvar egy részével Saint-Jean-de-Luz-ból hazatérőben keresztülvutazott Vaux-n. A rákövetkező év július 12-én Fouquet Le Brun közreműködésével fogadást adott az angol királyné tiszteletére, melyen Monsieur és felesége is részt vettek. Ez az ünnepség Molière *Férjek iskolája* című darabjának előadásával zárult, amely valószínűleg a Múzsák szalonjában zajlott.

A legemlékezetesebb és Vaux-t az európai történelemben is beíró esemény azonban az a 6 ezer meghívott, a király, a királyné és csaknem az egész udvar jelenlétében 1661. augusztus 17-én rendezett ünnepség volt, melyet Fouquet megbízásából Le Brun szervezett, s amelyet La Fontaine leírásaiból⁹ részletesen ismerünk.

Az uralkodópár és kísérete este hat órakor érkezett egy igen forró nap után, ragyogó mulatság reményében. Az est Molière két hét alatt erre az alkalomra írt darabjának, a *Tolakodóknak*¹⁰ az előadásával kezdődött, amelyben a felvonások közeit balettbetétekkel töltötték ki. Ezek zenéjét Jean-Baptiste Lully komponálta, s a két műfaj vegyítésével, mely teljesen új megoldás volt akkoriban, a táncot kedvelő Lajosnak akartak a kedvében járni. Ezután megtekintették a kastélyt, majd Le Brun a kerten is végigkálauzolta őket, ahol vitába keveredtek arról, hogy mi a legszebb. Ezt követően a király és az anyakirálynő egy speciálisan erre az alkalomra készített, a fasorokban közlekedő rugós hintón a kert legmagasabb pontjára vitették magukat, hogy megcsodálják a kilátást. Miután kigyönyörködtek magukat, vacsorához ültek, amelyet Vatel, Fouquet szegény sorból kiemelkedett, zseniális képességekkel rendelkező főkomornyikja állított össze és készített el, s ő is szolgálta fel a nagyszalonban huszonnégy hegedű hangjától kísérve, tömör aranytányérokra. Vacsora után egy külön e célra ácsolt színpadon könnyed, zenés-táncos közjáték következett, majd pazar tűzijáték, amelynek keretében négyszáz Bourbon-liliomot lőttek úgy az égre, hogy közben a kastélyt is kivilágították. A csatornán tüzet okádó és petárdákat durrogató bálna úszott trombitászó és dobpergés mellett. A kastélyba való visszatérés még egy meglepetést tartogatott XIV. Lajos számára: a kupola lanternájából ezer tűzcsóvát lőttek ki, melyek a kert távolabbi részein hullottak le, hatalmas tüzes boltozatot képezve az uralkodó feje fölött. Minden, a zene, a vizek, a fények, a csillagok, a király örömét volt hivatva szolgálni ezen az estén Vaux-ban.

A Fouquet által a legkiválóbb mesterek közreműködésével létrehozott és tartalommal ily gazdagon megtöltött épület igazi jelentősége abban áll, hogy első interpretációja lett egy olyan fényűzésnek és egy olyan minőségi életvitelnek, mely a művészet legfőbb célkitűzése maradt több mint egy évszázadon keresztül, s amiben ettől kezdve – hosszú olasz hegemonia után – a franciák járnak majd az élen, s ők válnak követendő példává egész Európa reprezentatív, új művészeti stílust kereső arisztokráciája számára.¹¹

⁹ Az események leírását közli MONTCLOS 1994. 642.

¹⁰ *Molière összes drámái*. Budapest, Osiris, 2002. 353–388, 727.

¹¹ Vaux-le-Vicomte-ot 1929-ben nyilvánították műemlékké.

Rényi András

A misztérium tárgyilagossága

A „nagy” Lázár feltámasztása: adalékok a fiatal Rembrandt képi narrációjának kérdéséhez¹

Rembrandt *Lázár feltámasztását* ábrázoló, általában 1632-re datált, saját kezűleg szignált, nagyméretű (366×258 mm-es), reprezentatív rézkarcát (B. 73, 1. kép) a szakirodalomban egyöntetűen a két ifjú leideni művészbarát, Jan Lievens és Rembrandt „kreatív versengésének”² keretében szokás tárgyalni. Őt, ugyanazt a témát feldolgozó, egymásnak feleselő munkáról – mindkettőjük egy-egy saját festményéről, egy-egy ezek alapján készült saját rézkarcáról, illetve Rembrandt egy utóbb sírbatétel-vázlattá átdolgozott vöröskréta-rajzáról – van szó, amelyek egymásutánjáról azonban legfeljebb többé-kevésbé megalapozott sejtéseink lehetnek.³ Az nagyjából elfogadottnak tűnik, hogy Lievens festménye lehetett a szekvencia kiindulópontja és a B. 73 a záróakkord: mindenesetre valamennyi közül az utóbbi tűnik a technikai szempontból legigényesebb, saját kerettel körülvett és narratológiailag is legkomplexebb megoldásnak.

Utóbbin azt értem, hogy ez a munka nem pusztán a Lázár-ikonográfia hagyományában rögzített-kódolt értelem hordozója, illetve azok egy újabb variációja, hanem – azzal, *ahogy* a Betániában történetet képileg elbeszéli – új *értelmet* is képes



1. kép. Rembrandt van Rijn: Lázár feltámasztása, rézkarc, 36,6×25,8 cm, 1632 k., B. 73

¹ Részlet egy hosszabb, Rembrandt elbeszélőművészetével, illetve annak tudománytörténeti aspektusaival foglalkozó tanulmányból.

² Erik Hinterding nevezi így a rézkarcoló Rembrandtnak szentelt londoni kiállítás katalógusában: *Rembrandt the Printmaker*. Exhibition catalogue. Ed. Erik HINTERDING–Ger LUIJTEN–Martin ROYALTON-KISCH. London, The British Museum Press, 2000. 118.

³ A kérdést részletesen tárgyalja Herwig GURATZSCH: Die Untersicht als ein Gestaltungsmittel in Rembrandts Frühwerk. *Oud Holland*, 89. 1973. 243–265: 251; továbbá *A Corpus of Rembrandt Paintings*. I. 1625–1631. Ed. J. BRUYN et. al., Stichtung Foundation Rembrandt Research Project: Springer, Dordrecht, 1982. A30, 301ff. Vö. Christopher WHITE: *Rembrandt as an Etcher. A Study of the Artist at Work*. 2nd Edition. New Haven–London, Yale University Press, 1999. 28; továbbá *Printmaking in the Age of Rembrandt*. Ed. Clifford S. ACKLEY. Boston, Museum of Fine Arts, Boston–Graphic Society New York, 1980. No. 82., 131; és Gary SCHWARTZ: *Rembrandt. His Life, his Paintings*. 1st ed. New York, Penguin Books, 1985; 2nd ed. London, Penguin Books, 1991. 85–87.

generálni belőle.⁴ Ez azonban *ikonikus* értelem, amely csak a szemlélés során és „a kép szemléletiségére” reflektálva jön létre, tehát annak konkrét performatív gyakorlata nélkül el sem gondolható⁵ – mindazonáltal nyelvileg megragadható és tudományosan reflektálható is. Az alábbiakban Rembrandt szóban forgó művének erre a teljesítményére kérdezek rá, és mindezekelőtt a „nagy” *Lázár feltámasztása* diegetikus struktúráját⁶ mint az ikonikus értelem forrását vizsgálom.

A reflexek dramaturgiája

Lievens és Rembrandt – bár homlokegyenest ellentétes módon értelmezik a János evangéliumának 11. fejezetében elbeszélte eseményeket – egyaránt szakítanak közös mesterük, Pieter Lastman italianizáló előadásmódjával. Mindketten az esemény *dramatizálásában* érdekeltek: ezért mellőznek epizodikus ikonográfiai részleteket (például a holttest búzlásának vagy a feltámadott gyolcsaitól való megfosztásának motívumait),⁷ és szakítanak Lastmannak az epikus olvasást ösztönző fekvő formátumával is. Ez a tendencia a B. 73-on kulminál, amelynek álló formátuma és félköríves lezárása minden korábbinál koncentráltabb elbeszélést tesz lehetővé.

A szín az 1629-es *Júdás visszaviszi az ezüstököt* megoldásához hasonlóan amorf, architektonikus értelemben strukturálatlan, de mélységében erősen tagolt tér – kialakításánál Rembrandtot, úgy tűnik, egyedül dramaturgiai szempontok vezették. A sír nyílását hátulról szabálytalan letörésű, homorú sziklafal övezi: mögötte jobbra a meghatározatlan szabadba látni, a nyitott fülke előterét viszont súlyos, zavaros elrendezésű függönyök burkolják körül – mintha a négy nappal korábbi temetés alkalmi dekorációi volnának, a rájuk aggatott díszkard, íj és tegez mindenestre Lázár egykori katona mivoltára utalnak. A sötét árnyékba boruló közvetlen előtér mélységét a bal sarokban egy átlós irányban heverő fagerenda, illetve a sírkő faragott lapjának enyhe rövidülése jelzi. A jobb oldalon Lázár egyik nővére, Márta sziluettje zárja a látóteret – az átdolgozott 8. állapotban⁸ már úgy, hogy korábban inkább hátrahőkölő figurája most előre, a sír felé hajlik, viszont hátával a kerethez tapadva erőteljesebb *repoussoir*ként blokkolja a kilátást jobbra, és tereli a tekintetet a közép felé.

Amit spontán módon, első pillantásra észlelünk a jelenetben, az Lázár kendővel takart feje és fehér gyolcsokba burkolt felsőteste, amint épp kibukkan a sírból: ez jórészt a képtér közepén látható – az árnyékos szélek, illetve középpütt Jézus alakjának sötétjével keretezett –, markáns fénycentrumnak köszönhető. A még félig vak, elnyílt szájú, aszott testű félholt arcát Rembrandt nagy műgonddal dolgozza ki, azaz teszi hozzáférhetővé. Lázár a relatíve alacsony

⁴ Peter KRÜGER: Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai. In: *Narratívák*. 1. Képelemzés. Vál., szerk. THOMKA Beáta. Budapest, Kijárat, 1998. 95.

⁵ Uo., 99.

⁶ A *diegézis* kifejezés az irodalomtudományból került a művészettörténészek, illetve a vizuáliselbeszélés-kutatók szótárába: a legelsőként a narratológus-irodalmár Mieke Bal igyekezett hidat verni a diszciplínák közé. Vö. Mieke BAL: On looking and reading: Word and image, visual poetics and comparative arts. *Semiotica*, 76. 1989. 3–4. 283–320; továbbá Wolfgang KEMP: Narrative. In: *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. NELSON–Richard SCHIFF. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1996. 62–74.

⁷ Herwig GURATZSCH: *Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700. Ikonographie und Ikonologie*. I–II. Kortrijk, Van Ghemert Publishing Co., 1980. I. S. 141ff.

⁸ Az elkülöníthető állapotnyomatok számáról nincs teljes egyetértés a szakirodalomban: Erik HINTERDING (*Rembrandt the Printmaker*. 2000, i. m. 122) csak öt, WHITE és BOON (Christopher WHITE–Karel G. BOON: *Rembrandt's Etchings. An illustrated and critical catalogue*. I–II. Amsterdam–London–New York, Van Gendt, A. Schram Publ., 1969. No. 73) hét, Gary SCHWARTZ (*The Complete Etchings of Rembrandt. Reproduced in Original Size. Rembrandt van Rijn*. Ed. Gary SCHWARTZ, New York, Dover Publications Inc., 1994, B 73) tíz állapottal számol.

horizont magasságában, középütt bukkan elő: ő alkotja a voltaképpeni drámai-kompozicionális középpontot. Valamennyi szereplő köréje gyűlik, és – egyetlen, a szélre vont tanítvány kivételével – mind közvetlenül órá reagálnak. Márta említett térstrukturáló saroksziluettje mellett, szembenézetben hajlik egészen közel a sír fölé a másik nővér, Mária, jobb kezét ijedt mozdulattal széttárja, baljában kendőt tart; mögötte átlós irányban a tér mélye felé fordulva egy (az utolsó fázisban turbánt is kapott) férfialak magasodik, jobbját a sír fölé, balját a tér mélye felé fordítva. Rembrandt leginkább a változatos irányú és megvilágítású kezek heves gesztikulációival és éles fény–árnyék kontrasztokkal érzékelteti a csoport roppant zaklatottságát, akik mögött további három kisebb férfialak figyel az eseményt. Jézus központi alakjától balra a tanítványok ötfős csoportja reagál riadtan: egyikük – a hozzánk legközelebb eső, kopasz férfiú – mindkét markát maga elé nyújtja, a másik kettő előrehajolva figyel: a leginkább figyelemreméltó a legfelső tanítvány, akinek összekulcsolt kezeit, elforduló tartását és döbbszent arckifejezését Rembrandt saját 1629-es *Júdás*-képeinek elhíresült, és az 1630-as évek elején már metszetszólamotokon is terjesztett főalakjáról kölcsönözte.

Rembrandt mármint szokatlan precizitással dolgozza ki a közös ok (Lázár a tekintet fókuszálásának dramatizálására leginkább alkalmas, *pontszerű* objektumként való felbukkanása) és az individuálisan különböző, térben egyenetlenül szétszórt okozatok (a fiziognómiákon és a testnyelvben kifejeződő, változatos reakciók) diegetikus téri összefüggéseit. Világosan látszik, hogy egyetlen cél vezérli: a *döbbszent* közvetlenségének minél átütőbb megragadása, ami a reakciók tranzitivitásának (tárgyfüggőségének) feszességén áll vagy bukik.⁹ Izgatottság, csodálkozás, újjongás és rémület megannyi *automatikus* emberi reakció, ami a kiváltó eseménytől való közvetlen függést fejezi ki: nincs egyetlen szemtanú sem, aki ne egyedül és *kényszeresen* azzal a magában mozdulatlan Lázárhoz kapcsolódna, aki viszont semmit sem viszonz az általa afficiált és minden irányból rá irányuló figyelemből. Rembrandt kerül minden olyan, általában patetizáló gesztusformulát, amelynek deixise nincs szigorúan, lekövethető tárgykapcsolatként motiválva. A csodás pillanat eksztatikus fölfokozottságának benyomását a befogadói tekintet számára „akció” és „reakció”, kiváltó ok és reflexmozgás e szorosan és kölcsönösen összetartozóként, tehát *egyidejűként* való észlelése állítja elő: mintha minden egyes jelenlévő, ugyanarra a pontra reagálván, ugyanazzal a föltétlenséggel is válna a nagy közös élmény, a *hic et nunc* részesévé.

Egyetlen kivétel van ez alól: maga Jézus. „A belső egység Lázáron nyugszik, felé fordul minden tekintet és érzelmi rezdülés; emellett azonban a cselekvő Krisztus a főalak, akivel a képen ugyan senki nem törődik, a szemlélő számára mégis ő adja meg az egész jelenet kulcsát”¹⁰ – írja Riegl nem véletlenül a *Das holländische Gruppenporträt*-ban, ahol elemzése kapcsán már részletesen tárgyalta, hogy Rembrandt miként differenciál a *Tulp-anatómia* hallgatói között

⁹ Az indulati reakciók e tárgyilagos megragadását korábban a korai Rembrandt narrációjának alapvető lényegjegyeként elemeztem, vö. RÉNYI András: Az elfojtott pátozszólamok. Aby Warburg Rembrandtról: kultúratudomány és recepcióesztétika. *Enigma*, 12. 2005. 46. 77–135: 121. skk.

¹⁰ Alois RIEGL: *Das holländische Gruppenporträt*. I–II. Hrsg. von Karl M. SWOBODA, Wien, 1931, 203. Újabb kiadása: *Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte*. Hrsg. von Artur ROSENAUER. I. Abteilung: Alois Riegl, Bd. 3, Wien, WUV-Universitätsverlag, 1997. 267; Alois RIEGL: A holland csoportkép kialakulása. Rembrandt csoportképfestészete. In: Uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Vál. BEKE László, ford. ADAMIK Lajos. Budapest, Balassi, 1998. 141–211: 193. Riegl szerint a belső egység létrehozásának leghatékonyabb eszköze, ha „objektív cselekvéseket azok okaival együtt”, egyetlen szubjektív keretben hoz a néző tudomására – a rézkarc hitelessége tehát azon múlik, hogy Rembrandtnak sikerül-e Jézust a cselekmény *immanens* okaként, a belső egység elemeként fölmutatni. S mivel ezt az okot Rembrandt az imént megmutatott dramaturgiai ellenpontozás révén a néző tudomására is hozza, anélkül valósul meg a jelenet teljes immanenciája, hogy Rembrandtnak a nézővel való koordináció kedvéért a képből kipillantó – s ezért a csodatétel spontán és totális hatását lerontó – figurákat kellene alkalmaznia. Lényegében ezt nevezi Michael Fried *abszorpció*-nak: a cselekménynek a képen belüli totális motíváltóságát, ami a szemlélőben egy, a nézőről tudomást nem vevő, magáért való világ képzetét kelti. Vö. Michael FRIED: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago–London, University of Chicago Press, 1980.

„tér- és időbeli pszichikai kapcsolataik” természete és intenzitása szerint: miként tesz világos különbséget az „élénk külső mozdulatokban, a fej és a felsőtest előrehajlásában kifejeződő” *indulat*-vezérelt, illetve a rezenéstelen nyugalommal *figyelő* résztvevők között. Egy-egy figura higgadtabb vagy indulatosabb viselkedését (expresszív testmozgásainak természetét) Rembrandtnál az aktuális történéshez fűződő, *tárgyszerű* tér-idő-viszonya határozza meg: eszerint „a gondolkodás magas fokán álló, fölényes szellemi nagyság” *távolságot* tart a konkrét tárgytól, s ezért *kiterjedt időt* biztosít magának annak vizsgálatához, míg az e szuverenitással nem bíró embert megigézik, maguk alá gyűrik a dolgok, emiatt pillanatnyi érzelmi-testi reakcióin nem képes úrrá lenni.¹¹ Ahogy Tulp képi rendeltetése, hogy tudásával lenyűgözze „a többieket, de főleg a nézőt”, úgy – *mutatis mutandis* – Jézus is azért lesz a jelenet kulcsa, mert ő az, aki dramaturgiai értelemben mindent *szubordinál*: mind Lázárt, akire deixise közvetlenül irányul, mind – rajta keresztül – a többi szemtanút, akik épp e pillanatban válnak teljesen függővé az általa tárgyként mozgatott Lázártól. *Ad analogiam*: ahogy Tulp doktor hallgatóinak figyelmét bemutatójának tárgyán keresztül képes mozgósítani, s ekképp változtatja őket tudáson alapuló saját tekintélye attribútumaivá, úgy Jézus is az élővé tett Lázár közvetítésével képes hitbéli fordulatot kiváltani a zsidókból. Ahogy Riegl elemzése szerint hallgatói sem közvetlenül Tulpban magában, hanem – eltérő intenzitással – demonstrációja tárgyában involválódnak, úgy a Lázár-lapon sem figyel senki közvetlenül Jézusra, aki ki is vonja magát a drámai történésből. Csak közvetve dominálja a jelenet „belső egységét”: mert minél kevésbé vonja *közvetlenül* magára az érdeklődést, annál eredményesebben képes manipulálni a többiek figyelmét.

Hátulnézet és *profil perdu*: a szemtanúság retorikája

Az alulnézetű beállítás¹² bizonyos értelemben a karc implicit nézőjét is a csoda *önkéntelen* szemtanújának szerepébe helyezi: a képzelt horizont nem véletlenül esik egybe a sír fölé hajló nővérel. Extradiegetikus pozíciónk így a Jézus mögött, tőle balra kuporgó tanítványával lesz azonos. A kép rafinált játékának kiindulópontja – mindebből következően – az a fentiekkel analóg, reflexszerű látásaktus, amelyben tekintetünk voltaképpen tárgyához képest a csodatévő Jézust is csak perifériálisan – mintegy a körülállók egyikeként – tapasztaljuk. Ludwig Münz szerint a nővérek és a zsidók ábrázolása pszichológiailag azért hiteles, mert „nincs idejük a voltaképpen csodatévőre: ügyet se vetnek rá”. Jézus félárnyékba került óriás alakjáról „mintha elfeledkeztek volna, mintha ő is, akárcsak a néző, Lázár köreihez tartozna”.¹³ Ez – *mutatis mutandis* – a befogadóra is igaz: míg Rembrandt súlyt helyez arra, hogy Lázár magára vonja intenzív figyelmünket, addig a Jézussal való spontán-empatikus azonosulásunkat kifejezetten gátolja. Mindent megtesz annak érdekében, hogy úgy ismerjük fel Jézus jelenlétének paradox mivoltát, hogy az ne zavarja meg a csoda *saját* idejét, miközben mégis képes távlatot kölcsönözni a pillanatnak. Rembrandt ezúttal is a barokk képretorika leghatásosabb eszközeivel operál – egyrészt a *per definitionem* a látómező perifériájához tartozó *repoussoirok* segítségével a befogadói tekintet olyan reflexmozgásait provokálja, amelyek a szemtanú-jelenlét spontán illúzióját állítják elő; másrészt az illúzió színpadi *keretezésével* meg is kettőzi a látás aktusát, rámutat a reaktív tekintet irányí-

¹¹ RIEGL 1998. i. m. 176 skk.

¹² GURATZSCH 1973. i. m. igen informatív és számos jellemző példát hoz, de elemzéseiben az alulnézet retorikai funkciói nem kapnak kellő hangsúlyt.

¹³ Ludwig MÜNZ: *Rembrandts Kunst und Goethes Sehen*. Leipzig, Verlag H. Keller, 1934. 11–12.

tottságára, sőt manipulálhatóságára.¹⁴ Megismerő ereje abban áll, hogy mind a reflexet, mind a reflexiót képes előállítani, és összeolvasásuk kikényszerítésével az ikonikus differencia tudatosításához járul hozzá.

Röviden: a B. 73-at az teszi kivételesen eredeti művé, hogy Rembrandt a legfőbb aktort a színpadi előtér olyan félig-meddig leárnyékolt kulisszájává teszi, amely az általa valamelyest takart események megvilágított mélységi terébe, mintegy maga mögé invitálja a tekintetet. Jézust olyan staffázként állítja színre, amelynek hatásossága épp relatív észrevétlenségén alapul – azon, hogy a spontán figyelmet önkéntelenül a másik főszereplőre fókuszálja. A színpadi kellék jellegét erősíti az is, ahogy hosszú köntösének gazdag redővetése a sírt keretező díszletfüggönyök absztrakt fodrozódásait ismétli meg. Azzal, hogy Jézus Lázárt szólító balja takarásban marad, jobbját pedig a könyökcsúcs szembenézete rövidíti meg, a más szögből nézve látványos mozdulat olvashatósága, illetve az azt deiktikus tárgyával összekötő képi *akciótér*¹⁵ optikailag minimalisra szűkül. A mozdulat látható tartományának e drasztikus korlátozása és az elfordított profil folytán áll elő az oszlopszerű, statikus benyomás, amelyet a megvilágítás is nyomatékosít.

A főszereplő Jézus fölléptetése *szemtanú-repousoir*ként (tehát egy többnyire epifánia-jelenetekben a néző számára önkéntelen viselkedésmintaként szolgáló periferikus figuraként) egészen originális ötlet, amennyiben ez a voltaképp a jelenet *keretezésére* szolgáló, a nézőt terelő képretorikai alakzat kiválóan alkalmas mind a képi idő, mind az azt realizáló tekintet megosztására.¹⁶ Végül is a térhatású *repousoir* befogadásesztétikai szempontból időbeli effektus, amennyiben elsősre mintegy felgyorsítja, „egzaltálja” a mögéje fókuszált odapillantást. Rembrandt ezt megint nem önkényesen, valamiféle hatásos frázisként veti be, hanem szigorúan funkcionálisan alkalmazza: ezért kölcsönözhet képi narrációja az elbeszélésnek eddig nem látott, új értelmeket.

A nagy *Lázár-lap* legmerészebb szemtanú újítása kétségkívül Jézus hátulnézete és elrejtett profilja, ami – s ezt szeretném a továbbiakban bizonyítani – itt narratív funk-



2. kép. Rembrandt van Rijn: Lázár feltámasztása, olaj, fa, 96,2x81,5 cm, 1630 k., Los Angeles County Museum of Art

¹⁴ Miközben az újkori nyugati festészeti tradíció alapvetően a deiktikus referencia kiiktatásán, ahogy Norman Bryson mondja, „a szemlélő testének mint a kép helyének” eliminálásán alapul (Norman BRYSON: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven, Yale University Press, 1983. 89), a fiatal Rembrandt rendre azt provokálja, hogy nézőként tudatosítsuk testies helyünket és pozíciónkat a látottakkal szemben.

¹⁵ Max IMDAHL kifejezése, vö. Giotto. *Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München, Fink, 1988. Magyarul: Uő: *Giotto. Arenafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*. Budapest, Kijárat, 2003. 61.

¹⁶ A szemtanú arcjátéka nem explikálódik számomra – ahogy a sajátomat sem látom, amikor egy csapásra szeppent tanúja leszek egy váratlan eseménynek.

ciót, sőt úgyszólván ikonografikus értelmet nyer.¹⁷ A rézkarc közvetlen előzményének számító, valamivel korábbi (ma Los Angelesben őrzött) festmény-változaton (2. kép) Rembrandt mind a képsíkkal párhuzamos sír-architektúra, mind a frontális nézetű, egész alakos csodatévő motívumát Lievenstől (3. kép) veszi át. A sír peremén álló Jézus magasra húzott szemöldökkel, tágra nyílt szemekkel, nyitott szájjal kíséri feltartott jobb karjának teátrális, Lázárt szólító gesztusát. Míg Lievens a nyugalmas Jézust körülvevő misztikus fényre, Rembrandt már itt is a színpadi jelenlétre – a testtartás, a gesztikuláció és az arckifejezések kommunikatív összjátékára – építi a csoda elbeszélését. A feltámasztást úgyszólván a delejező tekintet közvetlen ereje maga hajtja végre: ezt a fél testtel már kiemelkedett Lázár reszketeg pillantással igyekszik viszonzni. Mintha Rembrandt a két arc, a két testtartás, a két kifejezés intenzitásának különbségeiben a két főszereplő személyes viszonyának *aszimmetrikus, mégis kölcsönös* mivoltát szeretné érzékeltetni.¹⁸ A festmény röntgenvizsgálata szerint Lázár eredetileg közelebb helyezkedett el a középtengelyhez, és kevesebb is látszott belőle¹⁹ (a bal oldalról figyelő Mária, Márta és a három idős zsidó még most is mintha erre a pontra fixálódnának²⁰) – meglehet, Rembrandt azért módosított, hogy a Jézus és Lázár egymással való kommunikációjához képileg szükséges akcióteret biztosítsa számukra. A megoldás nemcsak művészileg vezet legalábbis kétes eredményre, de teológiaiilag is zavarba ejtő: a frontnézet Jézusból valamiféle bizarr varázslót csinál, az isteni csoda látványosan bemutatott bűvészműtatványra emlékeztet.

Ezért nagyon figyelemreméltó, hogy a rézkarcon Rembrandt nemcsak visszatér a nyeresebb alárendeléshez, de radikálisan ki is iktat minden kölcsönösséget. Ösztönös dramaturgiai érzéke süghatta neki, hogy ameddig a történetek *fantasztikuma* van a középpontban, addig Jézus és Lázár között épp pszichológiai értelemben nincs és nem is lehetséges semmiféle kommunikáció. A döntő újítás épp Jézus hátulnézeti pozíciója, amely színházi értelemben hozzáférhetlenné teszi őt a színen. Az omnipotens istenség jelenléte a csoda pillanatában hatásosabban érvényesül, ha megmutatkozása semmilyen közvetlen pszichológiai hitelesítésre nem támaszkodik.

Mindenesetre a lievensi frontnézet feladása, az alacsony horizontú *szemtanú*-pozíció felvétele és Jézus hátulnézetű *repousoirja* merőben új diegetikus struktúrát teremt. A nézőtől lényegében megtagadatik a csodatétel alanya és tárgya közötti viszonyok szabatos áttekintése; a *dramatis personae*-val való empatikus azonosulás „természetes” befogadói rutinja Jézus esetében csődöt mond. Míg az emberi világ eleven reakciói nagyon is érthetőek, Jézus jelenlétének motivációi homályban maradnak, és ez több mint talányossá teszi a figurát.

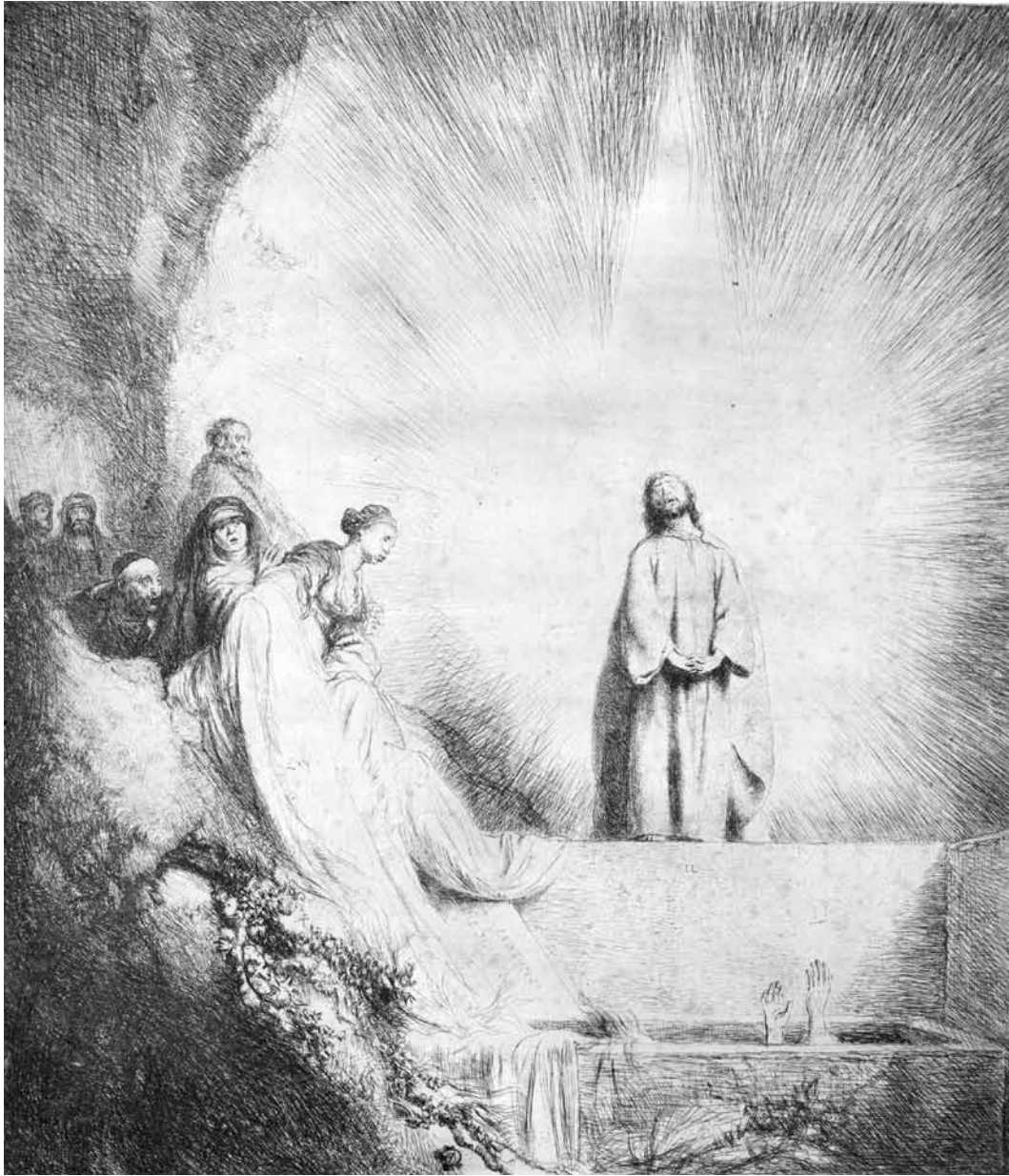
Annál is inkább, mert a *Lázár*-lapon az ifjú Rembrandt – az affektus-expressziók precíz, „tárgyilagos” alkalmazására figyelve – egyenesen kielezi az ellentmondást a hívek „másként-tenni-nem-tudó” indulati spontaneitása és Jézus fölényes gesztikulációjának indulatmentes kiszámítottsága között. A tanítványok, a nővérek és a körülálló zsidók abszorptív elmerüléséhez, a Lázár felbukkanásától való függés *tranzitivitásához* képest föltűnő Jézus jelenvalóságának *intranzitív* teatralitása: mind nyugalmas kontrapozítja, a csípőre tett kéztől úgyszólván nyegle tartása; mind az, ahogy, miközben fél kézzel intézi a csodát, hanyagul lepillant a sírba. Mint aki *ott van* a sírnál, még sincs *jelen* a dráma sűrűjében: miközben irányítja az akciót, mindjárt kontrollálja is annak eredményét. Mégis: miközben hatalmasra növesztve a színpad közepén ágál, hátulné-

¹⁷ Korábban kimutattam, hogy a *profile perdu*-t Rembrandt a narráció szempontjából mindig szigorúan funkcionálisan alkalmazza, vö. RÉNYI 2005. i. m. 126. sk. Guratzsch idéz példákat arra, hogy Rembrandt – egyébként Lastman és Pynas korábbi szokását követve – más szögből is megfestette ugyanazt a jelenetet, emiatt többször kerülnek főszereplői profilba: a leglátványosabb példa talán az 1631-es hágai *Simeon*-kép (Br. 543) Hanna prófétanője. GURATZSCH 1973. i. m. 254. No. 17.

¹⁸ Münz is hivatkozik arra, hogy Lievensnél egyáltalán nincs ilyen közvetlen dramaturgiai kapcsolat: Jézus égne emeli tekintetét, tehát az Atyához fordul – a még a sírban lévő Lázárból pedig nem is látszik több, mint égne meredő két karja.

¹⁹ *Corpus* 1982. i. m. I. A30, 296–300.

²⁰ Gary Schwartz megfigyelése: vö. SCHWARTZ 1991. i. m. 84.



3. kép. Jan Lievens: Lázár feltámasztása, rézkarc, 35,9×31,1 cm, 1631 k.

zete és pózoló testbeszéde *dramaturgialag* súlytalanná, pszichológiai hitelesség tekintetében üressé, empaticusan átélhetetlenné teszi.²¹ Extradiegetikus nézőpontból épp ezt a hozzáférhetetlenségét tapasztalja a néző az emberi lehetőségek fölé magasodó istenfiú személytelen omnipotenciájaként.

²¹ Az 1642-es ún. „kis” Lázár-lap (B. 72) épp e tekintetben hoz majd fordulatot.

A csoda inszcenálása

A hátulnézet és a *profil perdu* diegetikus motívumában két elem kapcsolódik össze: a néző ottléteinek evidenciája és Jézus motivációjának elrejtettsége. Az első képretorikai-befogadásesztétikai funkciójáról beszéltünk már, a második azonban – épp a motívum példa nélkülisége miatt – az ikonográfiai szövegreferencia újraértelmezését is megköveteli. Meggyőződésem szerint a nagy *Lázár feltámasztása* radikálisan eredeti diegetikus rendszere ugyanis az evangéliumi szöveg (Jn 11) egy olyan szekuláris-dramaturgiai olvasatán alapszik, amely – különösen az 1642-es kis Lázár-lap (B. 72) összetettségének fényében – kétségkívül reduktív, ám koherens és érvényes értelmezésnek tekinthető. Rembrandt a maga tisztán *színházi* észjárásával az elbeszélés egy olyan dimenzióját tárta fel, amely mindaddig – a csoda vallási üzenetének és teológiai reflexióinak fényében – észrevétlen maradt.

János ugyanis az elbeszélést arra az ellentmondásra építi, hogy Jézus már az első pillanattól fogva pontosan tudja, milyen csodatettre készül, míg környezete – beleértve legközelebbi tanítványait is – ebből mit sem sejt, és ő nem is siet tisztázni a helyzetet. Amikor a Jordánon túl tudomást szerez barátja betegségéről, és megkapja Lázár nővéreinek üzenetét a ki nem mondott felszólítással, látogatná meg őket Betániában, Jézus először egy látszólag a veszélyt lekicsinylő, dodonai megjegyzést tesz tanítványai előtt („ez a betegség nem okozza halálát, hanem Isten dicsőségére lesz”), és két napig nem mozdul. Majd egyszeriben sürgőssé válik neki az út: „barátom, Lázár elaludt, elmegyek és fölébresztem.” A tanítványok *nem értik* se Jézus homályos fogalmazását, se rapszodikusnak tűnő viselkedését, és óvják őt az útra kelés veszélyeitől. Jézus csak ezután leplezi le előttük késlekedése értelmét. A Lázár nővéreivel való találkozásban is szándékának rejtetése és a nővérek gyanútlanágának ellentmondása az uralkodó motívum: a Jézus elé siető Márta nyilvánvaló – és emberi szempontból tökéletesen motivált – szemrehányására Jézus egyenes választ ad ugyan („Feltámad testvéred!”), ezt azonban az aszszony jószereivel csupán vigasztalásként, a távoli végítéletre való homályos célzásként értheti – és akként is érti. („Tudom, hogy feltámad, majd az utolsó napon.”) Jézus továbbra sem világosítja fel, és megelégszik egy teológiai fontos, ám a közvetlen beszédhelyzetben üres elvontságnak tűnő szentenciával: „Én vagyok a feltámadás és az élet. Aki hisz bennem, még ha meghal is, élni fog.” Máriával, a másik nővérrel – immár bent a faluban – még egyszer elhangzik ugyanez a párbeszéd. Nem is véletlen, hogy amikor aztán Jézus megrendül és könnyekre fakad, a jelen lévő sokaság vélekedése megoszlik a történet értelmezésében: némelyek Jézus őszinte érzelmeinek spontán kifejeződését látják ebben („Hogy szerette!”), míg másokat a dolog inkább számonkérésre készítet („ha a vaknak vissza tudta adni a szeme világát, azt nem tudta volna megakadályozni, hogy ne haljon meg?”). Mindenki a maga egészen e világi módján értelmezi tehát Jézus jelenlétét: ezért is figyelmeztetik a tetem szagára, amikor – immár a sírnál – váratlanul a sírkő elhengerítését kéri. János elbeszéléstechnikája láthatólag mindent arra helyez ki, hogy Jézus cselekedete, a bekövetkező csodás esemény a résztvevők szemében – vagyis a *mindennapiság* horizontja előtt – minél váratlanabbnak, minél meglepőbbnek mutakozzon. Az események csúcspontján Jézus – eddigi alakoskodását indokló – néma (!) fohásza is ezt az olvasatot sugallja: „Atyám, hálát adok néked, hogy meghallgattál... *csak a körültem álló nép miatt mondtam, hogy higgyék*, Te küldtél engem.” Ezt követően hangzik el Jézus harsány (!) kiáltása, és történik meg, amire senki se számíthatott. Nem kétséges, hogy Lázár feltámasztása Jézus legnagyobb hatású földi csodatette volt, propagandisztikus erejéről pedig az evangélium külön is megemlékezik: „a zsidók közül, akik fölkeresték Máriát, sokan látták, amit Jézus végbevitt és hittek benne” (Jn 11,45). Noha az elbeszélés során János számos, differenciált érzelemnyilvánításról számol be, a csoda kiváltotta elementáris döbbenetet már nem szükséges részleteznie.

A szövegnek ez a dimenziója tehát a szándékok és cselekvések *nyilvánossága* mentén osztja meg a jelenlévők világát – Jézust eszerint közvetlenül nem annyira a Lázár iránti felebaráti szeretet, mint inkább a demonstráció célirányos szándéka motiválja: Isten hatalmának megmutatása a körülállók döbbenetének kiváltása, hitük megerősítése érdekében. Olyan manipulatív, mondhatni, hatalmi szándék ez, amelyet a kölcsönösség posztulátumán alapuló szeretetvallás alapítója nyilvánosan aligha képviselhet – s amelyért néma imájában szabadkoznia is kell mennyei atyja előtt. Hogy mennyire ambivalens itt Jézus *nyilvánosság előtti* szereplése, azt maga az evangélista többször is jelzi – nem mulasztja el például szóba hozni, hogy még hívei között is (!) akadtak olyanok, akik megkérdőjelezték könnyhullatásának hitelességét. Az ábrázolásnak így nem egyszerűen a Lázár felé irányuló jézusi felebaráti szeretet kiáradását, hanem a gyanútlanok csapdába ejtésének, a csodatétel *megrendezésének* tényét, és e tény disszimulációját is meg kell jelenítenie.

Rembrandt fent körülírt „színpadi rendezői”²² megoldása ennél fogva nemcsak a csoda eseményébe való spontán és teljes belefeledkezésre nyújt képretorikai ösztönzéseket a nézőnek, hanem egy második, *késleltetett szemtanúságra* is, amely erre a *hic et nuncra* mint tervszerűen előállított, előzményeit és következményeit tekintve egyaránt *uralt* eseményre lát rá. Jézus tartása és mozdulata azért teátrális, mert – szemben a többivel – ő ezúttal csakugyan *szerepet* játszik, méghozzá egyszerre kettőt: a tényleges cselekvőt és a rendező-megfigyelőt is. Rembrandt zseniális dramaturgiai húzása – a főszereplő és a statiszta szerepösszevonása – azt eredményezi, hogy reflektált „szemtanúként” Jézus maga adja elő saját cselekvő jelenlétét mint elidegenült, nyilvános szerepjátékot. Ezt a komplexitást pedig semmi egyéb nem állítja elő, mint egyrészt a kielezett dramaturgiai kontraszt a tanúk abszorptív reakciói és Jézus teátrális pózolása között, másrészt a néző extradiegetikus bevonása a *keretjátékba*, amely a határokat – külső és belső cselekvés, nyilvános és nem nyilvános viselkedés különbségeit – performálhatóvá, lejátszhatóvá és átélhetővé is teszi számára.

²² Kurt BAUCH: *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1960. 194.

Németh István

Nézzétek ezeket a majmokat!

A majommotívum szerepe és jelentése Willem Buytewech és Adriaen Pietersz. van de Venne egy-egy budapesti festményén

A budapesti Szépművészeti Múzeum 17. századi holland zsánerképei között két olyan festményt is találunk, melyeken hangsúlyos szerepet kap egy-egy láncra kötött majom. Az egyik ilyen mű

Willem Buytewech (Rotterdam, 1591/92–Rotterdam, 1624) 1620 tájára datált *Vidám társasága*,¹ míg a másik Adriaen Pietersz. van de Venne (Delft, 1589–Hága, 1662) „*Wat maeckme al om gelt*” mottóval ellátott, 1625-ben készült *brunaille*-képe.²

A jól ismert motívum már a középkortól kezdve gyakran szerepelt különböző vallásos tárgyú festményeken és metszeteken mint a legyőzött Sátán, illetve Gonosz, vagy mint a Bűn (az érzéki bűneitől szabadulni nem tudó ember) megtestesítője, egyes allegorikus vagy profán ábrázolásokon ugyanakkor a balgaság (bolond viselkedés), a szemérmertenség, az utánzás, vagy éppen az ízelet megtestesítője is lehetett.³ A továbbiakban azt szeretnénk közelebbről megvizsgálni, hogy a tradicionálisan a majomhoz kötődő jelentések, illetve asszociációk közül melyek illenek leginkább az említett két budapesti képre, s mindezek tükrében milyen funkciót tulajdoníthatunk az adott motívumnak Willem Buytewech és Adriaen Pietersz. van de Venne szóban forgó művei esetében.

Buytewech budapesti életképét a kutatók többsége (1. kép) hagyományosan „emblemikus” műnek tekintette, s ennek megfelelően a festmény egyes motívumainak, így a majomnak is mögöt-



1. kép. Willem Buytewech: Mulató (vagy Vidám) társaság, olaj, vászon, 72,6×65,4cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 3831

¹ Lásd Ildikó EMBER–ZSUZSA URBACH (eds.): *Old Masters' Gallery. Summary Catalogue. 2. Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2000. 31. A kép korábbi irodalmával.

² Lásd EMBER–URBACH 2000. i. m. 171. A kép korábbi irodalmával.

³ H. W. JANSON: *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London, Warburg Institute, University of London, 1952; *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14–17. Jahrhunderts*. Hg. Sigrid und Lothar DITTRICH. Petersberg, Michael Imhof, 2005.

tes jelentést igyekeztek tulajdonítani. Haverkamp-Begemann és Kunstreich feltételezése szerint a festmény az öt érzék ábrázolását is magában rejt, ahol a majom azon túl, hogy a jelenet szereplőinek bűnös érzékiségére utalhat, a boroskancsóval és -pohárral együtt az ízlelés megtestesítője is lehet.⁴ A képnek, s ezen belül a majom figurájának ezt a fajta értelmezését egészen a közel-múltig szinte mindenki kritika nélkül átvette, pedig megítélésünk szerint korántsem tűnik teljesen meggyőzőnek, s mindenképpen pontosításra szorul.⁵ Bár a jelenet szereplői szemmel láthatóan tényleg az érzéki örömök (italozás, dohányzás, női bájak) élvezetének adják át magukat, valójában nem a viselkedésük, hanem sokkal inkább hivalkodóan színes öltözetük mondható kirívónak. Egyértelműen ez vonja leginkább magára a néző figyelmét.

Adott esetben egyébként annál is inkább erőltetettnek tűnik az öt érzékre való utalás, mivel egyáltalán nem jellemző, s nem is tűnik túl valószínűnek, hogy ugyanazon a képen belül hol tárgyak, hol személyek testesítenék meg felváltva az egyes érzékeket. Ugyancsak megkérdőjelezhető, hogy egy adott motívum (nevezetesen a majom) ugyanazon a jeleneten belül egyszerre több mindent akarna szimbolizálni (érezékiség, ízlelés) még akkor is, ha ezek a dolgok tágabb értelemben összefüggésbe hozhatók egymással. Lyckle de Vries a szemérmertlenség, illetve az erkölcstelenség megtestesítőjeként említi a Buytewech budapesti festményén felfedezhető majmot, a fent említett okok miatt azonban adott esetben ez az interpretáció sem tűnik túl meggyőzőnek.⁶ Bár a motívum kétségtelenül felbukkan ebben a jelentésben egyes korabeli zsánereképeken, így például Pieter van Roestraten egy, a haarlemi Frans Halsmuseumban őrzött képén,⁷ ahol a nő szoknyája alá néző, láncra kötött majom egyértelműen az erkölcstelenség megtestesítőjének tekinthető, a tárgyalat budapesti képen, mint utaltunk rá, egészen másra helyeződik a hangsúly.

Úgy véljük, hogy a majommotívum eddig említett jelentései, illetve értelmezési lehetőségei közül valójában egyik sem illik igazán Buytewech általunk tárgyalt budapesti képére, a festmény ugyanakkor több olyan ismert holland szólással, illetve közmondással is kapcsolatba hozható, amelyek talán közelebb vihetnek bennünket annak kiderítéséhez, hogy adott esetben mi is lehetett a festő tulajdonképpeni szándéka e motívum szerepeltetésével. Az egyik ilyen kifejezés a „voor aap staan”, mely azt jelenti, hogy valaki majmot csinál magából, illetve köznevetesség tárgyává válik, míg a túl hivalkodóan öltözködő alakokra azt szokták mondani, hogy „een aangekleeden aap”, azaz egy felöltözött majom. Nyilván nem véletlen, hogy Buytewech budapesti művén a majom éppen a legrikítóbb ruhát viselő figura mellett bukkan fel a jelenet jobb oldalán, ráadásul úgy, hogy mozdulatával az asztal szélére könyöklő fiatalember színpadias pózát utánozza.⁸ Bärbel Hedinger, majd a képpel foglalkozó más szerzők is joggal hivatkoztak ennek kapcsán Roemer Vischer 1614-ben megjelent *Sinnepoppen* című művének „Ad pompam

⁴ Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN: *Willem Buytewech*. Amsterdam, Menno Hertzberger, 1959, 71; Jan S. KUNSTREICH: *Der „geistreiche Willem“*. Studien zu Willem Buytewech (1591–1624). Kiel, Kunsthistorisches Institut der Universität Kiel, 1959, 68.

⁵ *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*. Exhibition catalogue. Ed. Peter SUTTON. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1984. 173; *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus Budapest*. Ausstellungskatalog. Hg. Ildikó EMBER. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1987. 58; *Satire en vermaak. Schilderkunst in de 17e eeuw: Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610–1670*. Tentoonstellingscatalogus. Red. Pieter BIESBOER–Martina SITT. Haarlem, Frans Hals Museum, 2003. 82.

⁶ Lyckle DE VRIES, *Verhalen uit kamer, keuken en kroeg. Het Hollandse genre van de 17de eeuw als vertellende schilderkunst*. Amsterdam University Press–Salomé, 2005. 55.

⁷ Roestraeten említett festményéről, illetve a képen szereplő majom jelentéséről: *Tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*. Tentoonstellingscatalogus. Red. Eddy de JONGH. Amsterdam, Rijksmuseum, 1976. 234–237.

⁸ A jelenet szereplőinek mesterkelt, szögletes mozdulatai részben abból is adódhatnak, hogy a festő képei megfestésekor nagy valószínűséggel nem élő modelleket, hanem próbababukat állított be különböző pózokba. Lásd erről Evert Frans VAN DER GRINTEN: *La Cachalot et le mannequin: Deux facettes de la réalité dans l'art hollandais du 16e et 17e siècles*. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 13. 1962. 149–179.

tantum” mottóval ellátott emblémájára, melynek ábrája s kísérő szövege a divatmajmoló, úgazdag fiatalságot állítja pellengérré.⁹

Gyanítható, hogy Buytewech szóban forgó festményének is valami hasonló célja lehetett, így a majommotívum az adott képi, illetve tematikai összefüggésben leginkább arra utalhat, hogy e divatmajmoló

piperkőcök hivalkodó öltözetükkel közneveltség tárgyává válnak, bolondot csinálnak magukból.

Látszólag még egyszerűbb magyarázatot találni arra, hogy miért szerepel ugyanez a motívum Adriaen Pietersz. van de Venne 1625-ben készült, s jelenleg a Szépművészeti Múzeumban őrzött, monokróm képének előterében (2. kép).

Mint ahogy erre egyes kutatók már több évtizeddel ezelőtt felhívták a figyelmet, a festmény valójában azt az ismert németalföldi közmondást örökíti meg, melynek egy



2. kép. Adriaen Pietersz. van de Venne: „Wat maectme al om gelt” (Mit meg nem tesz az ember a pénzért!), olaj, fa, 34,2x53cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz. 254

paraszt és egy majom a főszereplői.¹⁰ A teljes szöveg így szól: „Wat maect men al om gelt, zei de boer, en hij zag een aap op het venster zitten” (Mit meg nem tesz az ember a pénzért, mondta a paraszt, s egy majmot látott ülni az ablakban.) Bár ma már nem teljesen világos, hogy mi lehetett ennek a közmondásnak az eredeti jelentése, valószínűsíthető, hogy a pénzért bármire hajlandó, bolond ember kifigurázását célozta. Mielőtt azonban rátérnénk arra, hogy a közmondás szövege adott esetben konkrétan kire vagy mire vonatkoztatható, utalnunk kell a festmény egy szembetűnő sajátosságára, melynek megítélésünk szerint a jelenet (s ezen belül a majommotívum) értelmezése szempontjából is meghatározó jelentősége van.

A képre tekintve rögtön feltűnhet, hogy Van de Venne (nyilván szándékosan) egy apró, de igen lényeges ponton eltért az idézett közmondás eredeti szövegétől. A budapesti festményen ugyanis nem a majom, hanem a nevető parasztfigura ül a jelenet háttérében feltűnő épület ablakában. Mindez annál is inkább érdekes, mivel tudjuk, hogy a festő több változatban is feldolgozta ugyanezt a témát, a Lons-le-Saunier-ben őrzött példányon vagy az arnhemi, illetve malmói változaton azonban – az említett szólásnak megfelelően – mindig a majmot találjuk az ablakban.¹¹

⁹ Bärbel HEDINGER: Karten in Bildern. Zur politischen Ikonographie der Wandkarte bei Willem Buytewech und Jan Vermeer. In: Henning BOCK–Thomas W. GAEHTGENS (Hg.): *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhunderts*. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1987, 139–168.

¹⁰ Annelies PLOKKER: *Adriaen Pietersz. van de Venne (1589–1662): de grisailles met spreukbanden*. Leuven, Acco Academische Coöperatief s.v., 1984. 230–232; Laurens J. BOL: *Adriaen Pietersz. van de Venne: Painter and Draughtsman*. Doornspijk, Davaco Publ., 1989. 91–92; Philipp ACKERMANN: *Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts*. Alfter, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1993. 142–143.

¹¹ Musée des Beaux-Arts, Lons-le-Saunier, Nr. 80. Az említett másik két változat reprodukálva: PLOKKER 1984. i. m. 232.

A homonímiákat, szójátékokat, illetve többértelműségeket egyaránt kedvelő Van de Venne szemmel láthatóan a budapesti kép megfestésekor sem hazudtolta meg önmagát. Bár az emberi gesztusokat kiválóan utánozó majom, s az említett szerepcsere – mely a helyzetkomikum jól ismert, hagyományos eszközének számított – már önmagában is elég mulatságos látványt nyújt, a festő adott esetben még tovább ment, s egyes kiegészítő motívumok, illetve burkolt utalások segítségével további gondolattársításra is lehetőséget adott a néző számára. A Szépművészeti Múzeum festményét elemezve Eddy de Jongh mutatott rá arra, hogy a paraszt kosarából kilógó kakasnak, a földre hulló tojásoknak, az ablakba kiakasztott madárkalitkának, vagy a párkánon felfedezhető papagájnak egyaránt erotikus jelentése lehet.¹²

Az épület, melynek ablakában a nevető paraszt ül, valójában nem más, mint bordélyház, magát a parasztot pedig Van de Venne a tárgyalt esetben az úgynevezett *hennetaster* ('tyúktapogató'), azaz az impotencia határán álló, kéjsóvár öregember szerepében ábrázolta.¹³ Az elmondottakat figyelembe véve tehát a budapesti képen olvasható „Wat maeckme al om gelt” felirat akár az épületben lakó örömlányok tevékenységére is utalhat, akik kellő fizetség fejében még ennek a korosodó parasztnak is hajlandók a kedvében járni. Úgy véljük azonban, hogy mindez legfeljebb csak szellemes kiegészítője a mű mondanivalójának. Ha ugyanis Buytewech tárgyalt képéhez hasonlóan azt vizsgáljuk, hogy mi az, ami Van de Venne budapesti képén leginkább magára vonja a néző figyelmét, akkor ez nem más, mint a már említett szerepcsere, illetve a vigyorgó majom és a nevető paraszt látványos egymásra mutogatása.¹⁴

Azzal viszont, hogy a paraszt átvette, magára öltötte a majom közmondásban említett szerepét, szó szerint és képletesen is majmot csinált magából, hiszen ha mindezek után úgy tesszük fel a kérdést, hogy ki az a majom, aki Adriaen Pietersz. van de Venne budapesti képén ott ül az ablakban, akkor a válasz egyértelműen az, hogy a paraszt. Az csak még komikusabbá teszi a jelenetet, hogy – mint ahogy az a vigyorogva egymásra mutogatás gesztusából is egyértelműen kiderül – a paraszt egyáltalán nincs ennek tudatában.

Röviden összefoglalva a korábban elmondottakat azt állapíthatjuk meg, hogy a láncra kötött majom motívuma mindkét tárgyalt budapesti kép esetében alapvetően arra utal, hogy a jelenet főszereplői, ha más-más módon is, de majmot csinálnak magukból, nevetség tárgyává válnak. Hogy az adott motívum ilyen értelemben való alkalmazása korántsem számított kivételesnek Hollandiában a 17. század első évtizedeiben, azt Dirck Pietersz. Pers 1628-ban kiadott *Bacchus Wonder-wercken* című művének egyik illusztrációja is jól érzékelteti, ahol a dohányzó társaság körében, az előtérben egy pipázó majmot láthatunk, mely a kísérő szöveg szerint azokra a „majmokra” utal, akik átvették ezt a bolond szokást.¹⁵

¹² Tot Lering en Vermaak. 1976. i. m. 250–253.

¹³ A németalföldi irodalomból és képzőművészetből egyaránt ismert *hennetaster* figurájáról: Leo Wuyts: Eierverkoopster of verliefde boer? Een bijdrage tot de studie van de hennetaster. *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987. 207–217.

¹⁴ NÉMETH István: „Ez nevetséges”. A képi és nyelvi humor megnyilvánulási formái Adriaen Pietersz. van de Venne grisaille-képein, Szó és kép. In: *A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szeged, JATEPress, 2003 (Ikonológia és Műértelmezés, 9). 181–192.

¹⁵ E. VERLAAN–E. K. GROOTES (red.): *Dirck Pietersz. Pers, Suyt-Stad of Dronckaerts Leven*. Culenburg, Tjeenk Willink, 1978. 12.

Gulyás Borbála

Bocskay György kalligráfus oklevelei a Habsburg házassági diplomácia szolgálatában



1. kép. A Palazzo Vecchio Michelozzo-udvarának belső dekorációja. A szerző felvétele, 2009

A firenzei Palazzo Vecchio főkapuján át belépő látogatót pompás késő manierista dekoráció fogadja. A Michelozzo-udvar oszlopait „alla Romana” stukkók borítják, boltozatát változatos groteszk kereteléssel ellátott medaillonok és veduták díszítik (1. kép).¹ Az antik érmeket imitáló medaillonok ábrázolásai I. Cosimo Medici tetteit dicsőítik, míg a látképek 17, a Habsburgok osztrák ágának fennhatósága alatt álló város – többek között Bécs, Linz, Graz, Innsbruck, Pozsony, Prága – vedutáit mutatják be. A Palazzo Vecchio épületében első látásra talán különösnek tűnő képi program magyarázata egy Habsburg–Medici-házasság létrejöttében keresendő. A dekorációt Habsburg Johanna és Francesco Medici esküvője (1565) alkalmából Giorgio Vasari és műhelye készítette. A menyasszony látványos diadalmenet keretében érkezett Firenzébe, amelynek utolsó állomása a Palazzo Vecchio volt. Vőlegénye az épület lépcsőjén fogadta, majd a nem sokkal korábban megújult palotába az e célból átalakított udvaron keresztül vonultak be.²

A Habsburg-ház házassági politikája a család sikeres birtokszerzésében és külhoni diplomáciájában alapvető szerepet töltött be. A 16. század közepe táján I. Ferdinánd tíz, felnőttkort megért leánygyermeke közül hét más-más

¹ Edmund PILLSBURY: An Unknown Project for the Palazzo Vecchio Courtyard. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14. 1969. 57–66; *Nozze italiane. Österreichische Erzherzoginnen im Italien des 16. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog. Hg. Sabine HAAG. Kunsthistorisches Museum Schloss Ambras. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2010. 51–53, No. 1. 10. (Margot RAUCH). A tanulmány doktori disszertációm (*Egy „magyar Zeuxis” Bécsben. Bocskay György [1510 k.–1575] kalligráfus tevékenysége*. Budapest, ELTE BTK, 2012) egyik fejezetének átdolgozott változata.

² Randolph STARN–Loren PARTRIDGE: *Arts of Power. Three Halls of State in Italy. 1300–1600*. Berkeley–Los Angeles–Oxford, University of California Press, 1992. (The New Historicism 19.) 174–175.

uralkodócsaládok tagjaival házasodott össze. Közülük négyen a legjelentősebb itáliai fejedelemségekbe kerültek. Katharinát a fiatalon elhunyt III. Francesco Gonzaga mantovai herceggel jegyezték el (1549), Eleonorét pedig néhány évvel később Guglielmo Gonzaga vette feleségül (1561). A két újabb itáliai esküvőre majdnem egy időben, 1565 végén került sor. Johanna (1547–1578) tehát Francesco Medici (1541–1587, 1574-től nagyherceg), míg Barbara (1539–1572) II. Alfonso d'Este ferrarai herceg (1533–1597, 1559-től herceg) hitvese lett.³

Kevésbé ismert azonban, hogy a két 1565. évi házasságkötés alkalmából Habsburg részről reprezentatív kivitelű ratifikációs oklevelek készültek. Jelen tanulmány célja, hogy röviden ismeresse a firenzei, illetve a ferrarai esküvő lebonyolítását, majd bemutassa az ezek kapcsán Bécsben kiadott okleveleket, és javaslatot tegyen alkotójuk személyére. Mint látni fogjuk, a két házassági ratifikációt igen kvalitásos kalligráfiák és mustrák díszítik, amelyek kivitelezésére véleményünk szerint a bécsi udvarban szolgáló magyar kalligráfust, Bocskay Györgyöt kérték fel.

A firenzei, valamint a ferrarai esküvő létrejöttét több évnyi diplomáciai egyeztetés előzte meg. Még 1564-ben jött létre a Habsburg–d'Este házassági megállapodás, 1565 januárjában pedig megszületett a végleges döntés arról, hogy Francesco Medici felesége Johanna lesz. E házasság, amely a Medici-örökös és az előző császár (I. Ferdinánd) gyermeke, egyúttal az akkor uralkodó császár (II. Miksa) testvére között kötött meg, központi jelentőséggel bírt a firenzei család számára. Az európai uralkodóházak részéről immár a Mediciék nagy múltú dinasztikiént való elismerését jelentette, ami azután közvetetten a nagyhercegi cím megszerzéséhez (1569) vezetett.⁴

A két Habsburg hercegnő testvéreivel együtt Innsbruckban nevelkedett. 1565 júniusában, illetve októberében itt látogatta meg őket külön-külön a két vőlegény. Közben Bécsben megkezdték az esküvők közös előkészítését, például a két hozományt (pl. ruhák, ékszerek) egyszerre állították össze. Habsburg részről igyekeztek a lebonyolítást minél gazdaságosabban megoldani, ami abban is megmutatkozott, hogy Barbara és Johanna végül közös kísérettel indult Itáliába. Innsbruckot a menet november 14-én hagyta el és Trentóig együtt haladt, majd kettévált, és november 30-án Mantovában ismét találkozott. Innen a két hercegnő útja már külön folytatódott Ferrara, illetve Firenze felé.⁵

Ferrarában az esküvőt december 5-én tartották meg. Az eseményt kísérő ünnepségek (lovagi küzdelmek, tűzijátékok) lezárásaként *Il tempio d'amore* címmel jelmezes tornát rendeztek, amely a középkori lovagregények világát idézte fel. E célból a palota egyik kertjében ideiglenes színházat építettek. Az előadás konklúziója, amely az erényes szerelem hatalmát hirdette, a Habsburg hercegnő kedvéért németül hangzott el. A darab szerzője nagy valószínűséggel maga Torquato Tasso volt, aki ekkoriban a ferrarai udvarban szolgált.⁶

Johanna közben kíséretével együtt Firenze felé vette az irányt, ahová december 16-án nagyszabású diadalmenettel vonult be.⁷ A fesztiválsorozat programja, valamint az ez alkalomra

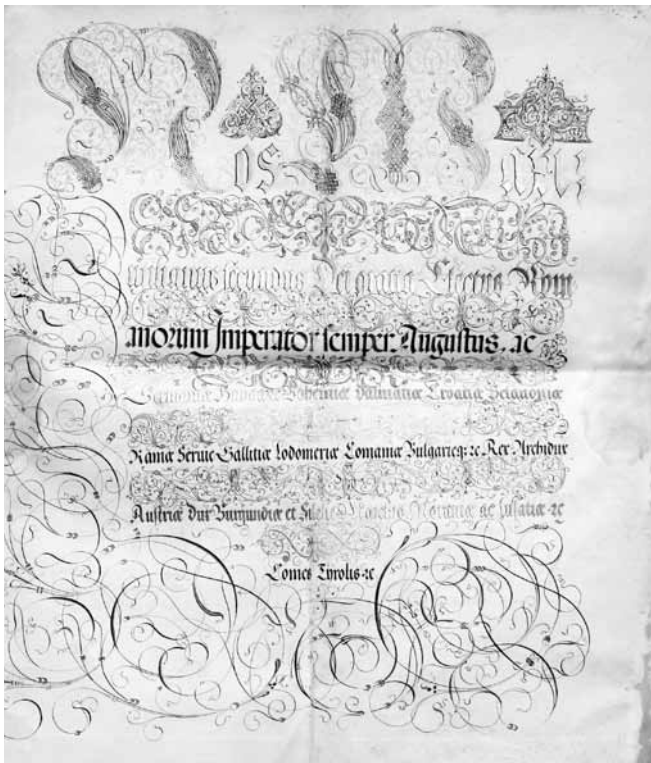
³ Margot RAUCH: Verkaufte Bräute? Kaiser Ferdinands Töchter zwischen Bild und Welt. In: *Nozze italiane* 2010. i. m. 27–36.

⁴ Margot RAUCH: Großherzogin Johanna – „in hochbedrangter kommernis“. In: *Nozze italiane* 2010. i. m. 140; Katharina SEIDL: Herzogin Barbara – „allain, dass mir die waill gar lang ist“. uo. 111.

⁵ Brigitte GROHS: Italienische Hochzeiten. Die Vermählung der Erzherzoginnen Barbara und Johanna von Habsburg im Jahre 1565. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 96. 1988. 331–381; *Nozze italiane* 2010. i. m. 168–170, No. 4. 16. (Thomas KUSTER); RAUCH: Großherzogin... 2010. i. m. 140–141; SEIDL 2010. i. m. 111.

⁶ SEIDL 2010. i. m. 111–112; *Nozze italiane* 2010. i. m. 130–131, No. 3. 12. (Veronika SANDBICHLER)

⁷ A firenzei ünnepségsorozatról számos egykorú leírás ismert (M. A. KATRITZKY: The Florentine *entrata* of Joanna of Austria and Other Entrate Described in a German Diary. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59. 1996. 150–152). Közülük kiemelendő egy népszerű nyomtatvány (Domenico MELLINI: *Descrizione dell'entrata*... Firenze, 1566), valamint az a beszámoló, amelyet Vasari *Vitéjének* 1568-as kiadásához csatolt ([Giovanni Battista CINI]: La descrizione dell' apparato per le nozze del Principe Francesco de Medici. In: *Le opere di Giorgio Vasari. Tomo VIII. Scitti minori*. Ed. Gaetano MILANESI. Firenze,



2. kép. A Habsburg–d’Este házasság ratifikációs oklevelének címlapja, Bécs, ÖStA HHStA Familienurkunde 1355., 2r. Az ÖStA felvétele, 2009

készült efemer építmények koncepciója Vincenzo Borghinótól származott, a kivitelezésben pedig Vasari és műhelye működött közre.⁸ A diadalmenet útvonalán nem kevesebb, mint 11 ideiglenes diadalívet emeltek, de ez alkalmából készült el például a Piazza della Signorián Bartolomeo Ammanati Neptun-kútja is.⁹ Már említettük, hogy a menet utolsó állomása a Palazzo Vecchio volt (1. kép). A menyasszony ünnepélyes fogadására a palota nagytermében (Sala Grande) került sor, ahol a mennyezet freskói kevéssel előbb készültek el. Az ugyancsak Vasaritól és műhelyétől származó dekoráció centrumában I. Cosimo Medici apoteózisa kapott helyet.¹⁰ Magát a kézfogót két nappal később tartották meg a firenzei székesegyházban. Az ünnepségek – jelmez felvonulások, színelőadások, táncmultságok, lovagi játékok – 1565 karácsonyától egészen a következő év farsangjáig tartottak.

Az 1565-ös házasságkötések alkalmából II. Miksa császár, valamint két fivére, Ferdinánd és Károly főherceg reprezentatív kiállítású, fűzet formátumú okleveleket adott ki, amelyekkel a két itáliai féllel korábban már megkötött házassági szerződéseket ratifikálták.¹¹

Mindkettőt egy helyen és időpontban, 1565. november 1-én állították ki Bécsben.¹² A Habsburg–d’Este házasság ratifikációja a bécsi (2. kép),¹³ míg a Habsburg–Medici házasságé (3. kép)¹⁴ a firenzei levéltárban maradt fenn.¹⁵ Ez a tény valószínűsíti, hogy az oklevelekből eredetileg két-két

G. C. Sansoni Editore, 1882. 517–622). A gazdag szakirodalomból csak néhány említésre van itt módunk: A. M. NAGLER: *Theatre Festivals of the Medici. 1539–1637*. New Haven–London, Yale University Press, 1964. 13–35; STARN–PARTRIDGE 1992. i. m. 168–212, 267–294; Laura CARSILO: Gli apparati decorativi del 1565, tra l’effimero e il definitivo. In: *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*. Ed. Carlo FRANCINI. Silvana Editoriale, 2006. 246–249; *Nozze italiane* 2010. i. m. passim.

⁸ Többek között lásd Edmund PILLSBURY: Drawings by Vasari and Vincenzo Borghini for the Apparato in Florence in 1565. *Master Drawings*, 5. 1967. 281–283; R. A. SCORZA: Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine Apparato of 1565. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44. 1985. 57–75.

⁹ STARN–PARTRIDGE 1992. i. m. 267–294.

¹⁰ STARN–PARTRIDGE 1992. i. m. 294–304.

¹¹ A Habsburg–d’Este házassági szerződés 1564. október 16-án, míg a Habsburg–Medici házassági szerződés 1565. március 4-én kelt (GROHS 1988. i. m. 339).

¹² Szintén Bécsben, november 1-én íródott az a dokumentum, amelyben Johanna arról nyilatkozott, hogy halála esetén lemond a rá eső Habsburg-örökségről, vö. *Nozze italiane* 2010. i. m. 170, No. 4. 17. (Thomas KUSTER)

¹³ Bécs, 1565. november 1. (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv – a továbbiakban: ÖStA HHStA – Familienurkunden, No. 1355.)

¹⁴ Bécs, 1565. november 1. (Firenze, Archivio di Stato, Trattati internazionali, V.)

¹⁵ A firenzei példányra annak budapesti kiállítása kapcsán figyeltem fel (*A Mediciek fénykora. Élet és művészet a reneszánsz Firenzében*. Szerk. Monica BIETTI–Annamaria GIUSTI–TÁTRAI Vilmos. Kiállítási katalógus, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2008. 237, No. 137. [Anna BELLINAZZI, Bocskay György említése nélkül]). Itt szeretném megemlíteni Anna Bellinazzi (+) nagylelkű segítségét, aki lehetővé tette számomra az oklevél akkori személyes tanulmányozását.

példány készült, és egyiküknek jelenleg csak a bécsi (Habsburg), míg másikuknak csak a firenzei (Medici) párja ismeretes. A ratifikációk egy-egy másodpéldányát bizonyára a november közepén útra kelő hercegnők vitték magukkal Ferrarába, illetve Firenzébe, ahol feltehetően a reprezentatív oklevelek ünnepélyes átadására is sor került. Mint látható, a két ratifikáció díszítése lényegében azonos. E hasonlóság minden bizonnyal a bécsi előkészületeknek abból a már említett sajátosságából következett, hogy egyszerre zajlott a két esküvő ügyeinek intézése. Így a menyegzők reprezentatív oklevelei feltehetően szintén egy időben készültek el.

Füzet formátumú pergamen oklevelekről (libellus) van szó, amelyek díszítményei tehát nagyon hasonlóak. A méretük (kb. 38×32,5 cm) szintén megegyezik. A jelenleg Bécsben őrzött darab, a d'Este-házasság ratifikációja (2. kép) két bifólióból áll, a negyedik levél csonka, utólag a fűzés mentén levágták. A szöveg öt lapot foglal el, a címlap rektójától (1r) a harmadik levél rektójáig (3r). Itt található a császár és a két főherceg aláírása. A libellus, a firenzei példányhoz hasonlóan, egykor 3 bifóliós lehetett, de az üres borítólappal, valamint az oklevélhez tartozó három pecsét ma már hiányzik. A Firenzében őrzött oklevél (3. kép) szövege ennél valamivel hosszabb. Három levélpárból áll, amelyek közül az első egy üres bifólió. A szöveg hatlapos, a címlap rektójától (2r) a negyedik levél verzójáig (4v) tart. Épségben megmaradt továbbá az oklevelet kiállító II. Miksa, valamint Ferdinánd és Károly pecsétje is.

Az oklevelek nyelve latin. A címlapon a szöveg gazdagon díszített arany fraktúr iniciálékkal kezdődik, majd gót textuállissal folytatódik, felváltva soronként arannyal, illetve feketével. Úgy véljük, hogy az itt alkalmazott betűtípusok kiválasztásánál nem csupán a dekorativitás követelményét tartották szem előtt. Az itáliai udvarokban a jellegzetes német orientációjú írásmódok a Habsburg császárságot képviselték. (E szempontból egyfajta ellentéppárként említhető az a jóval egyszerűbb oklevél, amelyben I. Cosimo Medici és fia ismerte el a Habsburg hercegnővel kötött házasságot, és amely teljes egészében elegáns klasszikus antikvával íródott.¹⁶) A két oklevél szövege a címlapok verzójától kezdve italicába vált át. A neveket a fekete folyó szövegben finoman formált arany klasszikus antikva kapitálisok emelik ki. A lapokon egyéb ornemens a későbbiekben nem található. A textus magas kvalitása arra enged következtetni, hogy Bocskay György a címlapokon kívül az oklevelek szövegét is maga kivitelezte.



3. kép. A Habsburg–Medici házasság ratifikációs oklevelének címlapja, Firenze, Archivio di Stato, Trattati internazionali V, 1r. Az Archivio di Stato felvétele, 2007, a Ministero dei Beni e delle Attività Culturali engedélyével

¹⁶ Firenze, 1565. december 20. (Wien, ÖStA HHStA, Familienurkunden, No. 1364; GROHS 1988. i. m. 339; *Nozze italiane* 2010. i. m. 170–173, No. 4. 17. [Thomas KUSTER])

A kalligrafikus oklevelek díszítményei tehát véleményünk szerint Bocskay Györgynek tulajdoníthatók.¹⁷ A felkérés azt jelentette, hogy Bocskayt, aki a források szerint 1564-től valószínűleg „az uralkodó kalligráfusaként” kapta az udvartól második fizetését, egy olyan feladattal bízták meg, amely a Habsburg-ház és a császárság külhoni reprezentációja szempontjából kiemelt jelentőséggel bírt. Egy másik, hasonló súlyú munkájaként I. Miksa császár innsbrucki síremlékét említhetjük, amelynek feliratain 1565-ben, az oklevelek elkészülte idején már javában dolgozott.

A két, lényegében azonos címlap több jellegzetes megoldása vall Bocskay Györgyre. Az első a szöveg kezdetén a fonatos fraktúr iniciálék („Flechtwerkinitial”) hangsúlyos használata. Ezt a dekoratív fraktúrt az egyik legnevesebb német kalligráfus, id. Johann Neudörffer dolgozta ki a 16. század első harmadában. A típus ezt követően a védjegyévé vált, számos kéziratos, illetve nyomtatott művében szerepelt, sőt egy külön nyomtatott segédletet is szentelt neki (*Fraktur-Initial-Buch*. Nürnberg, 1550 k.).¹⁸ Bocskay mintaként ez utóbbit használta fonatos iniciáléihoz. A Magyar Királyi Kancellárián kiadott, neki tulajdonítható egylevelés armálisok legnépesebb csoportját szintén az ezzel díszített címereslevelek alkotják. Ugyancsak ez a különleges fraktúr dominálja valamennyi libellus formátumú armálisát.¹⁹ A Neudörffer-iniciálé a kalligráfus három írásmintakönyvében is gyakran feltűnik.²⁰ A címeresleveleken, valamint a kéziratokban legtöbbször szintén arany kivitelben jelenik meg.

A két oklevél címlapjának másik jellegzetessége az arany, illetve fekete szöveg változatos sorközi mustrákkal (arabeszk, akanthusz-ornamentika stb.) való gazdagítása, valamint az igen virtuóz vonalvezetésű lapszéli ornamentika. A díszítmények a betűkhöz illeszkedően szintén arany és fekete színűek. A két szín szabályos váltogatása az egyes sorközi ornamentalszekvenciákon belül, illetve a többi sorközi ornamentalszekvenciával együtt szimmetrikus alakzatokat eredményez. Az itt megjelenő finom lapszéldíszhez hasonló, lendületes aranypettyes mustrát találunk például Bocskaynak a Kunsthistorisches Museumban őrzött írásmintakönyvében (44r). Ugyanebben a kéziratban szintén több alkalommal megvalósul a sorközi fekete-arany mustrák szabályos egymásra felelgetése (pl. 31r). A Bocskaynak tulajdonítható armálisokon is rendszeresen feltűnnek a két oklevél fekete-arany mustráihoz hasonló, főként sorközi helyzetben. Elsősorban azokon a darabokon jelennek meg, amelyeknek ugyancsak a két ratifikációnál is látott arany Neudörffer-fraktúr a fő díszítőelemük.

A két házassági ratifikációt díszítő kalligráfiák és mustrák tehát számos egyéb, közel egykorú Bocskay-művel párhuzamba állíthatók: a Neudörffer-iniciálék és a fekete-arany színkombináción alapuló ornamentalszekvenciák a kalligráfus gyakran alkalmazott megoldásai közé tartoztak. Az igen magas minőségű oklevelek 1565-ben készültek, Bocskay tevékenységét tekintve egy olyan érett időszakban, amikor már számos művet (kéziratosokat és címeresleveleket) mondhatott magáénak. Felkérése kalligráfusi pályáján mindenképpen újabb elismerést jelentett, hiszen műveivel bekapcsolódhatott a bécsi Habsburg udvari reprezentáció egyik kiemelkedő feladatába, a két itáliai fejedelemséggel kötendő házasságok előkészítésébe.

¹⁷ Kivételt egyedül a címlapok felső zónájában, a két nagyméretű „N” és „M” iniciálék mellett elhelyezett arabeszk képeznek (2–2 darab), amelyek a többi díszítménnyel szemben meglehetősen elnagyoltak. Ezért elképzelhetőnek tartjuk, hogy ezek egy másik kéztől származnak.

¹⁸ Oliver LINKE–Christine SAUER: *Zierlich schreiben. Der Schreibmeister Johann Neudörffer d. Ä. und seine Nachfolger in Nürnberg*. Nürnberg, Stadtbibliothek, 2007. (Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, 25.) 44–51.

¹⁹ Vö. GULYÁS Borbála: Egy elfeledett armális a 16. század második feléből. Gersei Pethő János címerbővítő oklevele (1572). *Ars Hungarica*, 39. 2013. 59–64.

²⁰ Például Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. 20., 119r; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung für Handschriften und alten Drucken, Cod. ser. n. 2664., 14r; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. 975., 92r.

Tóth Áron

Dicsőség és presztízs: az edelényi kastély ikonográfiája

Az edelényi L’Huillier–Coburg-kastély 2009-ben elkezdett felújítási és restaurálási munkálataival párhuzamosan lehetőség nyílt a korábbi kutatások pontosítására.¹ A jelen tanulmány az ennek során született építészettörténeti dokumentációra támaszkodva elemzi a kastély építészeti ikonográfiáját.² Az elemzéshez azonban szükség van az építéstörténet vázlatos áttekintésére.³

Az edelényi kastély építtetője, a lotharingiai származású Jean-François L’Huillier (1668–1728) a Habsburgok hadseregében Buda visszafoglalásától kezdve a pozsareváci (Požarevac, Szerbia) békeig végigharcolta a törökellenes háborúkat, majd élete utolsó éveiben helyőrségi parancsnokként szolgált. Zászlósból vezérőrnagyi rangig küzdötte föl magát. Az edelényi birtokot 1700-ban II. Rákóczi Ferenc (1676–1735) zálogosította el neki. Rákóczival való kollaborációval vádolták, majd ügyének tisztázása után a spanyol örökösödési háború észak-itáliai hadszínterére vezényelték. Vértés ezredével együtt Piemontban és Lombardiában Savoyai Jenő (1663–1736) főparancsnoksága alatt szolgált. 1707-től Nápolyban állomásozott, ahonnan ezredét 1715-ben rendelték vissza Magyarországra. III. Károly király (1711–1740) katonai érdemeiért bárói címet adományozott neki és a magyar országgyűlés *indigenátus*ban részesítette. Edelényi birtokára és vásárlással szerzett cserépvári uradalmára kegyúri és pallosjogot kapott. 1716-ban Temesvár (Timișoara, Románia) ostroma előtt a hadseregtől kért ki mesterembereket kastélya építésé-

¹ A 2009. október 14-én elkezdett felújítás európai uniós turisztikai beruházásból valósult meg: „Kastélysziget Kulturális-Turisztikai Központ Edelény – A Cserehát és a Galyaság turisztikai fejlesztése az edelényi L’Huillier–Coburg-kastély vonzerejének fejlesztése révén” (ÉMOP-2.1.1/A-2008–0003). Projektvezető: Gergely Zsolt. A kutatási eredményeket lásd JÁVOR Anna: *Az edelényi kastély falképei*. Tudományos dokumentáció, 2011. Kézirat. Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ (a továbbiakban Forster Központ, volt Műemlékek Nemzeti Gondnoksága – a továbbiakban: NG –) Adattár, Ad/1504-2011.1–2.; TOMPOS Lilla: *Az edelényi L’Huillier–Coburg kastélyban lévő falképek szereplőinek öltözéke viselettörténeti szempontból*. Tudományos dokumentáció, 2011. Kézirat. Forster Központ, NG Adattár, Ad/1502–2011.; TÓTH Áron: *Az edelényi L’Huillier–Coburg-kastély építéstörténete és művészettörténeti összefüggései. Beszámoló a kutatás 2012. októberi állapotáról*. Tudományos dokumentáció, 2012. NG Adattár, Ad/1660–2012.; SÁGVÁRI György: *Adalékok az edelényi kastély történetéhez*. Tudományos dokumentáció, 2011. Kézirat. NG Adattár, Ad/1507–2011.; SÁGVÁRI György: *Karrier-rajzok a 18. századból. Jean-François L’Huillier, Forgách Ferenc és Dessöffy Ferenc katonai életpályája*. Tudományos dokumentáció, 2012. Kézirat. NG Adattár, Ad/1651–2012. Uő: *Karrier-rajzok a XVIII. századból. Jean-François L’Huillier, Forgách Ferenc és Dessöffy Ferenc katonai életpályája. Hadtörténeti Közlemények*, 126. 2013. 23–72. KRÁSZ Lilla és KURUCZ György történészek tudományos eredményeit a 2013-ban megjelenő, az uradalom mindennapjait bemutató kiadvány összegzi majd.

² TÓTH 2012. i. m. 103–129.

³ Az építéstörténetet a következők alapján ismertetem: JOÓ Tibor: *Az edelényi kastély. Művészettörténeti Értesítő*, 17. 1968. 189–207; JOÓ Tibor: *Műemlékeink: a kastély, a református templom, a vár*. In: *Edelény múltjából*. Szerk. SÁPI Vilmos. Edelény, Edelényi Közös Községi Tanács Végrehajtó Bizottsága, 1973. 137–171; HÁRIS Andrea–LÖVEI Pál: *Edelény, L’Huillier-kastély*. Kutatási dokumentáció, I. 1986. 1. dosszié. Kézirat. Forster Központ, Tervtár, 22774. Másodpéldány: NG Adattár, Ad/12-2004; FATSAR Kristóf: *Az edelényi L’Huillier–Coburg-kastély kertjének építéstörténete*. Kerttörténeti dokumentáció, I. 2002. Kézirat. NG Adattár, Ad/10-2004. 4–28; Uő: *Magyarországi barokk kertművészet*. Budapest, Helikon, 2008. 98; LAKI-LUKÁCS László: *Edelény templomai és egyházközségei*. Edelény, Borsodi Földvár Kulturális Alapítvány, 2005. 84–89.

hez.⁴ 1717-ben zászlótartóként szolgáló fia elesett egy kisebb ütközetben. Maga L’Huillier sem érthette meg kastélya befejezését, mert 1728-ban Pozsonyban (Bratislava, Szlovákia) meghalt. Ekkor már az egri vár kapitánya volt. Az építkezést felesége, Marie-Madeleine de Saint-Croix fejezte be 1730-ban. A rendelkezésre álló levéltári forrásokból a 18. század első felére vonatkozóan eddig egyetlen mesternév sem került elő, az építés ismeretlen.⁵

A birtok többszöri fiúsítással leányágon öröklődött. A leszármazottak 1769-ben bízták meg Lieb Ferencet a keleti szobasor rokokó falképeinek elkészítésével.⁶ L’Huillier unokája, Dessewffy Ferenc (1754–1820) sosem házasodott meg és 1820-ban örökös nélkül hunyt el, a birtok így visszaszállt a királyi kamarára.

A 19. században a fölöslegessé vált gazdasági épületeket, valamint az északi és déli udvar barokk téglakerítését lebontották. A tulajdonos Coburg család a kastély helyiségeit különféle hivataloknak adta bérbe. Az épületet az állagromlás miatt 1910 és 1913 között Ray Rezső Vilmos (1876–1938) tervei alapján felújították. A régi gazdasági épületek alapjain felépítették az északi udvar íves patkószáryait és Mátrai Zoltán kovácmester elkészítette a kastély kovácsoltvas kapuját.⁷ Az I. világháború után a kápolnát szétbontották, 1928-ban pedig az épület új tulajdonosa, a magyar állam újabb átalakításokat végeztetett. Az 1980-as évek közepére az épületben lévő hivatalokat kiköltöztették, a lakásokat megszüntették. A kastélyt 2001-ben vette át

a Műemlékek Nemzeti Gondnoksága, a teljes felújítás pedig 2009-ben kezdődött el.⁸

A kastély a Bódva folyó szigetén épült fel. U alaprajzú, szárnyai dél felé nyúlnak, főhomlokzata pedig észak felé néz. Az északi udvart keletről és nyugatról a 20. század eleji patkószáryak övezik és a Mátrai-féle kovácsoltvas kapu zárja le.

Az egyemeletes, manzárdtetős törzsepület északi homlokzatának két szélén kerek, hagymakupolás, lanternás tornyok állnak (1. kép). Közepén egy nagyon alacsony lejtésű sätortetővel, majd hogyanem síkfödémrel fedett, óriáspilaszterekkel tagolt háromemeletes rizalit emelkedik. A középső tengelyben kváderezett, fél-



1. kép. A kastély északi homlokzata. A szerző felvétele

⁴ MNL OL Dessewffy-levéltár, P86 51. csomó, Fasc. H. 3. pp. 132–153. Lásd még FATSAR 2002. I. i. m. 5–6. 16. j. és FATSAR 2008. i. m. 98.

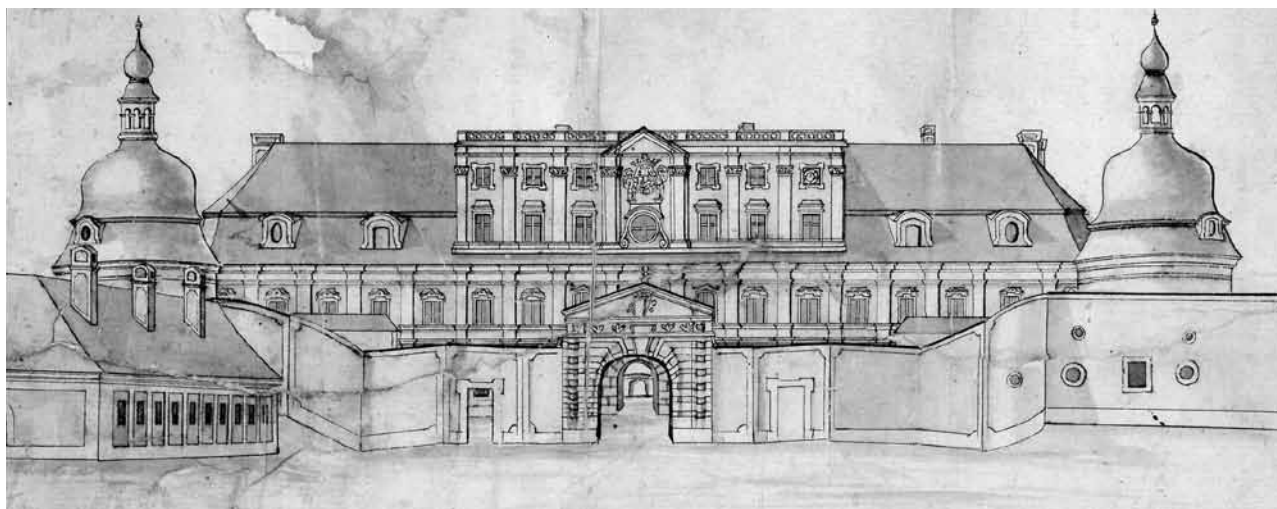
⁵ L’Huillier életét Joó Tibor és Ságvári György munkái alapján ismertetem. Lásd Joó 1973. i. m. 142–144. és SÁGVÁRI 2012. i. m. 6–46. Az adatok rendelkezésre bocsátásáért ezúton is köszönetet mondok Ságvári Györgynek.

⁶ JÁVOR Anna: Lieb Ferenc, az „edelényi festő”. *Művészettörténeti Értesítő*, 49. 2000. 167–186: 168; JÁVOR 2011. i. m. 12, 32.

⁷ PEREHÁZY Károly: *Magyarországi kovácsoltvas-művesség*. Budapest, Corvina, 1982. 47. Az adatra Rozsnyai József hívta fel a figyelmemet, akinek ezúton is köszönetet mondok.

⁸ TÓTH 2012. i. m. 23.

köríves kapu nyílik, ami a nyolcszögű alaprajzú kocsiáthajtóba vezet. Felette egy erkély húzódik, és az erkélyajtó felett található a latin nyelvű építési felirat,⁹ amelyet női büszt koronáz. A legfelső szinten az építető címere látható, amelyet magyar ruhás vitézek tartanak. A rizalit déli homlokzata egyszerűbb, és a latin építési felirat felett a L’Huillier házaspár egyesített címere kapott helyet.¹⁰ A rizalitot a 18. században a mai attika helyén egy balusztersor koronázta.¹¹ A kastély falát helyenként kváderezett vakolatú támpillérek erősítik. Az emeleti ablakok sötét színezésű, érett barokk formájú szemöldökei hangsúlyosak. A délre nyúló szárnyak háromtengelyes véghomlokzatainak szélső tengelyein maszkos szemöldökdíszek láthatók. A nyugati szárny végén a középső vakablak szemöldökét a keleti szárny vége középső ablakának szemöldökéhez hasonlóan trófeadísz koronázza.



2. kép. A kastély északi homlokzata Sindler József 1770-ben készült térképén, részlet. MNL OL Térképtár S11 No. 706.

A déli udvart egy magas, tört íves alaprajzú téglakerítés zárja le, amit 2010-ben építettek fel újra a lerombolt 18. századi kerítés alapjain.¹² A korabeli ábrázolásokból tudható, hogy a 18. században az északi udvart is hasonló kerítés zárta le. Középen egy timpanonnal koronázott kosáríves kapu nyílt, amelyet kváderezett féloszlopok keretiztek. Ettől keletre egyszerű, egyenes záródású ajtó kapott helyet, nyugatra pedig annak tükörképeként vakajtó tagolta a falat. A frízben nem triglifek és metopék, hanem lilomra emlékeztető ornamentális díszek sorakoztak. Eből kifolyólag valószínűsíthető, hogy a kapuzaton nem a dór, hanem a toszkán rend jelent meg (2. kép).¹³

⁹ Fordítása: „Ez a kastély a L’Huillier család díszeként, örök dicsőségére fog állni!”

¹⁰ Az építési felirat fordítása: „Ő császári és apostoli királyi felségének generálisa, az egri vár parancsnoka, L’Huillier János Ferenc szabad báró hátramaradt özvegye, edelényi és cserépvári örököse, L’Huillier báróné született Saint-Croix Mária Magdolna bárónő 1730”

¹¹ Lásd 12. jegyzet, Sindler József rajza; Johann Powolni északi homlokzatrajza jelezve fent: *Aufrieb Von der Castelle gegen den Hoff*. Jobbra lent: *Erlau am 5^{ten} März 1821 Johann Powolni Bau Meister*. MNL OL E156 Urbaria et Conscriptiones (a továbbiakban: UetC) Fasc. 230. N^o 7/V. p. 659. Lásd FATSAR 2002. I. i. m. 77.

¹² Tóth 2012. I. m. 7–8, 34, 66. Ábrázolása Dessewffy Ferenc (1754–1820) rajzán. Jelezve lent: *Prospectus Castellii Edelinensis ex parte Meridionali. factus per C. Fran. Dessewffy. 1770*. Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár, „Edelény” feliratú doboz; közli: Joó 968. I. m. 192. 4. kép. Dessewffy Ferenc születési évéhez lásd MNL OL E150 Acta Ecclesiastica, Irregistrata 17. No. 4. fol. 462r.

¹³ Sindler József Sch. P. térképe jelezve jobbra fent a Forgách-címerrel: *Territorium Edelinense Juris & Domini Illustrissimae*

A belső a 17. századi francia barokk hagyományhoz híven kétraktusos és *enfilade*-os.¹⁴ A kocsithajtóból keletre nyílik a lépcsőház, ötkarú lépcsővel. Az emeleti helyiségek is boltozottak, ami megmagyarázza, hogy a homlokzaton miért jelennek meg a támpillérek. A festett szobák a keleti oldalon sorakoznak, míg a teknőboltozattal fedett díszterem az épület egész közép részét átfogja. Ennek keleti és nyugati falán egy-egy, a Forgách-címerrel díszített kandalló áll. A kandallók felett a 18. században egy-egy trófeadísz kapott helyet, amit heroldok által tartott kettős címer koronázott.¹⁵ A kettős címer valószínűleg a déli homlokzaton láthatóhoz hasonlóan az építető és felesége egyesített címere volt. A terem boltozatát vakolatstukkóból készült nehézkes kartusok és groteszkek dekorálják. Az erősen kiugró párkány alatt a falat nyolc pilaszter tagolja. Ezek fejezetét volutákkal és halálfejekre emlékeztető, diadémos maszkokkal díszítették.

A kastély tervezőjeként stíluskritikai alapon egyesek Johann Lucas von Hildebrandtot (1668–1745) jelölték meg.¹⁶ Ezzel szemben mások az egri püspökség építészére, Giovanni Battista Carlonéra



3. kép. A keleti szárny déli homlokzatának szélső szemöldökdíszé.
A szerző felvétele

(1682–1747) gondoltak.¹⁷ Többen megállapították, hogy egyik feltevés sem bizonyítható.¹⁸ Szentkirályi Zoltán kimutatta, hogy a rizalit az itáliai városi paloták, a *palazzók* típusát veszi át, ami Csehországban is elterjedt. L'Huillier kastélyának rizalitjában szerinte közvetlenül ez a cseh hatás érvényesül, az épület legközelebbi párhuzama pedig a Rychnov nad Kněžnouban álló Kolowrat-kastély.¹⁹

Azonban L'Huillier itineráriumának ismeretében miért ne gondolhatnánk arra, hogy a rizalitra közvetlen itáliai példák hatottak? Az ablakok szemöldökképzése is olaszos vonásokat mutat. Leegyszerűsített profillozással a 17. szá-

Comitis Ludmillae Eszterházy Natae, Forgács Delineatum per P. Josephum Sindler e S. P. Collegii Regii Ther. Vácien. Matheseos Prof. 1770. MNL OL Térképtár, S11 N° 706. Közli: PAPP-VÁRY Árpád–HRENKÓ Pál: *Magyarország régi térképeken*. Budapest, Gondolat, 1989. 118–119. és <http://www.edelenyikastelysziget.hu> (letöltés ideje 2013. szeptember 11.); Franz Anton Dvorzaczký helyszínrajza jelezve jobbra lent: *Edeliner Casteln, Hof, Pferd-Stallung, Wogen-Schupfen, Reith-Schul, Gartten, Breu-haus, und Majerhoff, mit sambt darbey habenden Gebau Grund ries.* [...] *Delinirt Fr. Ant. Dvorzaczký*. Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár, „Edelény” feliratú doboz. Közli: Joó 1968. i. m. 190. 1. kép.; Johann Powolni helyszínrajza jelezve középen: *Situations Plan von den zu Edelényer Graf Franz Desseöffy geberigen Castel gebäuden*. Jelezve jobbra lent: *Erlau am 3^{ten} Hornung 1821 Johann Powolni Bau Meister*. MNL OL E156 UetC Fasc. 230. N° 7/V. Lásd FATSAR 2002. I. i. m. 70.

¹⁴ Az alaprajzi rendszerhez lásd FEKETE J. Csaba: A magyarországi barokk kastélyok reprezentatív térrendszerének megújítása 1750 és 1840 között. *Építés – Építészettudomány*, 34. 2006. 57–85: 61.

¹⁵ HÁRIS-LÖVEI 1986. II. i. m. 3. dosszié, 5.; BÁNFI Gábor–OSGYÁNYI Vilmos: *Edelény. Stukkórestaurálás a díszterem kandallói fölött*. Reston, 2012. Kézirat. NG Adattár, Ad/1589-2012.; TÓTH 2012. i. m. 79–80.

¹⁶ DIVALD Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1927. 224.; SZENTKIRÁLYI Zoltán: Az edelényi kastély. *Művészettörténeti Értesítő*, 17. 1968. 208–211: 208; Joó 1968. i. m. 204; Joó 1973. i. m. 148, 160.

¹⁷ DERCSENYI Dezső–ENTZ Géza–VOIT Pál: Műemlékvédelmünk újabb tudományos eredményeiről. Edelényi kastély helyreállítása. *Műemlékvédelem*, 9. 1965. 129–141: 139; VOIT Pál: *A barokk Magyarországon*. Budapest, Corvina, 1970. 49; SISA József–DORA WIEBENSON: *Magyarország építészetének története*. Budapest, Vince, 1998. 147. (KELÉNYI György); IGÁZ Rita: *A barokk Magyarországon*. Budapest, Corvina, 2007. 66; Carlonéről lásd SZABÓ Erzsébet: Johannes Baptista Carlone. *Művészettörténeti Értesítő*, 17. 1968. 214–238.

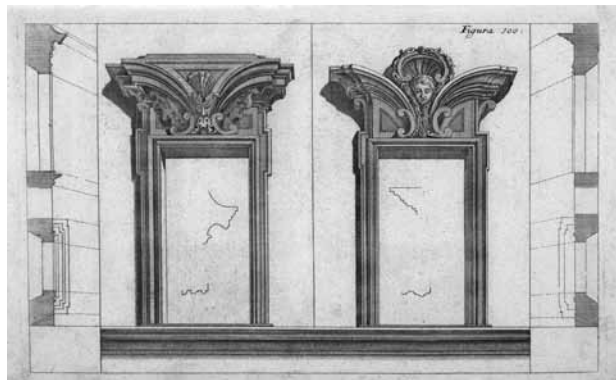
¹⁸ KELÉNYI György: *Kastélyok, kúriák, villák*. Budapest, Corvina, 1980. 111; *A művészet története Magyarországon*. Szerk. ARADI Nóra. Budapest, Gondolat, 1983. 247–248, 286, 288, 535; GALAVICS Géza–MAROSI Ernő–MIKÓ Árpád–WEHLI Tünde: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, Corvina, 2001. 354, 402.

¹⁹ SZENTKIRÁLYI 1968. i. m. 209–211.

zadi római érett barokk formavilágát követik. A szárnyak déli homlokzatain látható maszkos szemöldökök (3. kép) Andrea Pozzo (1642–1709) művében, a *Perspectiva pictorum et architectorum*ban is felfedezhetők (4. kép). Mindez arra is utal, hogy a kastély építészeti elemeit mintakönyvekből és építészeti traktátusokból is kölcsönözhatték.²⁰

A rizalit *palazzo*-homlokzata azt a lehetőséget is felveti, hogy a hatás nem Csehországból, hanem Bécsből érkezett.²¹ A típus képviselője Savoyai Jenő bécsi palotája, valamint a Daun–Kinsky-palota, Hildebrandt alkotása. Utóbbit gr. Wirich Philipp von Daun (1669–1741) tábornagy építtette, aki a spanyol örökösödési háborúban L’Huillier-vel együtt szolgált, 1713-tól pedig nápolyi alkirály volt.²² Nyilvánvaló, hogy L’Huillier elképzeléseire a felettesei által építtetett bécsi paloták is hatottak.

A főhomlokzat széléin álló tornyok a rizalittal ellentétben viszont nem voltak idegen elemek. Voit Pál felhívta rá a figyelmet, hogy a torony a vár illúzióját kelti. Rámutatott, hogy több 18. századi kastélyunkat tornyokkal építették.²³ Mivel a tornyot a 18. században a védelmi szükségletek már egyáltalán nem indokolták, Mojzer Miklós úgy vélte, hogy alkalmazása a korábbi évszázadok várkastélyaira utalt. Az ősökre való hivatkozás, „*allusio ad predecessores*” eszköze volt: megjelenítette a birtokos valóságos vagy fiktív jogfolytonosságát.²⁴ A középkori és reneszánsz várak kora barokk modernizálása során a védelmi jelleget meghagyták, amire a kismartoni kastély Esterházy Pál-féle (1635–1713) átépítése az egyik legjobb példa: a 17. századi átalakítás és barokkizálás során a vizesárkot meghagyták, valamint bástyákat is kialakítottak a középkori vár körül.²⁵ A tornyok a bástyákkal és a vizesárokkal a 16–17. századi, itáliai minták alapján emelt négyсарok-tornyos reneszánsz kastélyokat is felidéztek.²⁶ Koppány Tibor rámutatott, hogy az itáliai rene-



4. kép. Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum atque architectorum* / *Der Mahler und Baumeister Perspectiv*, II. Augsburg, Johann Friedrich Probst–Jeremias Wolff, 1709. Fig. 100

²⁰ Első kiadás: Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum et architectorum*. I–II. Roma, Johannes Jacobus Komarek, 1693–1698. A képek forrása: Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum atque architectorum* / *Der Mahler und Baumeister Perspectiv*. II. Augsburg, Johann Friedrich Probst–Jeremias Wolff, 1709. Fig. 100–105.

²¹ A római palotatípus megjelenéséről Bécsben lásd Hellmut LORENZ: Barockarchitektur in Wien und im Umkreis der kaiserlichen Residenzstadt. In: *Prinz Eugen und das barocke Österreich*. Hrsg. Karl GUTKAS. Salzburg–Wien, Residenz Verlag, 1985. 235–248; Hellmut LORENZ: Architektur. In: *Die Kunst des Barock in Österreich*. Hrsg. Günter BRUCHER. Salzburg–Wien, Residenz Verlag, 1995. 11–77: 42–46; a Kaunitz–Lichtenstein-palotáról lásd *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. IV. Barock. Hrsg. Hellmut LORENZ. München–London–New York, Prestel, 1999. 251–252.

²² Savoyai Jenő és Wirich Philipp von Daun palotáiról lásd *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 1999. i. m. 253–254. Hildebrandt munkásságáról lásd még: Bruno GRIMSCHITZ: *Johann Lucas von Hildebrandt*. Wien, Herold, 1959.

²³ VOIT 1970. i. m. 49–50: az acsai Prónay-, a magyarbéli (Velký Biel, Szlovákia) Csáky-, a cseklézi (Bernolákovo, Szlovákia) és a tatai Esterházy-kastély stb.; *A művészet története Magyarországon* 1983. i. m. 247.

²⁴ MOJZER Miklós: *Torony, kupola, kolonnád*. Budapest, Akadémiai, 1971. 15, 17.

²⁵ *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 1999. i. m. 249–250.

²⁶ FEUERNE TÓTH Rózsa: *Reneszánsz építészet Magyarországon*. Budapest, Magyar Helikon–Corvina, 1977. 29; KOPPÁNY Tibor: A castellumtól a kastélyig. A magyarországi kastélyépítés kezdetei. In: *A castellumtól a kastélyig. Tanulmányok a magyarországi kastélyépítés történetéből*. Budapest, Históriaantik Könyvesház, 2006. 9–42: 30; KOPPÁNY Tibor: Egy ismeretlen kastélytervrajz a 17. század elejéről. In: *A castellumtól a kastélyig* 2006. i. m. 139–148: 143; a témához lásd még H. TAKÁCS Marianna: *Magyarországi udvarházak és kastélyok*. Budapest, Akadémiai, 1970; BALOGH Jolán: Olasz tervek és hazai későrenaissance épületeink. In: *Magyarországi reneszánsz és barokk*. Szerk. GALAVICS Géza. Budapest, Akadémiai, 1975. 13–93. (Művészettörténeti tanulmányok); KOPPÁNY Tibor: Egy ismeretlen kastélytervrajz a 17. század elejéről. In: KOPPÁNY 2006. i. m. 139–148.

szánsz mellett a szabályos alaprajzú, négy sarokbástyás várkastélyok Közép-Európa középkori nemesi udvarházaiban, a *castellum*okban gyökereznek.²⁷ Az edelényi kastély kör alaprajzú tornyai így még régebbi épületeket idéznek. A körmendi Batthyány-kastély kör alaprajzú középkori tornyait a 17. századi és az 1730-as átépítéskor is megtartották.²⁸ Még a nagy hatalmú Savoyai Jenő is tartotta magát ahhoz a hagyományhoz, hogy 1732-ben Bécs közelében álló rezidenciális kastélyát, Schloß Hofot Hildebrandtval erőszerűen alakította át, mint ahogy a 18. században a családi rezidenciák modernizálásakor az szokás volt.²⁹

Schloß Hof és Edelény Kismartonhoz vagy Körmendhez hasonlóan rezidenciális kastély.³⁰ A fentiekkel szemben azonban mindkettő új szerzemény volt, ezért ősök hiányában csupán identitásképző eszköz, azaz „*allusio ad predecessores fictos*”, kitalált ősökre való hivatkozás lehetett. Edelényben mindezt a *piano nobile*n kialakított boltozás is megerősíti. Véleményem szerint ez a szerkezet a 16–17. század olyan boltozott enteriőrjeire utal, mint amilyen a sárvári vár vagy a grazi Eggenberg-kastély 17. századi díszterme.³¹ Súlyos stukkódíszítésük formavilága az északi manierizmusban gyökerezik, amit a 17–18. század fordulóján váltott fel a római érett barokk architektúrája.³² Szembetűnő, hogy a 18. század második évtizedében Edelényben ez a korábbi ízlésvilág köszön vissza. Nyilvánvaló tehát, hogy az idegen elemnek számító rizalit mellett a védelmi funkció betöltésére alkalmatlan kerítésfalakkal,³³ a tornyokkal és a stukkós boltozatokkal az edelényi kastély az ország építészeti hagyományára utalt, így az identitásképzés eszkövé vált.

Mindezek a vonások katonai jelleget is kölcsönöztek a kastélynak. A szárnyak déli homlokzatain lévő trófeákon túl a 18. században a díszterem kandallói feletti mezőket is trófeák díszítették, amelyek az építető foglalkozását és társadalmi státusát idézték. A forma és a funkció ezen összekapcsolása, a *decor* a 15–18. századi építészet egyik legfontosabb alapelve volt.³⁴ A Savoyai Jenőhöz és Wirich Philipp von Daunhoz hasonló magas rangú katonatisztek III. Károly-kori épületei a tulajdonos foglalkozásából adódóan markáns tirumfális ikonográfiát hordoznak, elég csak a bécsi Alsó-Belvedere dísztermének kandallói feletti, vagy a Daun–Kinsky-palota homlokzatán látható trófeadíszekre utalni.³⁵ Ebbe a sorba illeszthető be L’Huillier edelényi kastélya is, amelynek triumphális jellege eredeti északi bejáratán is érzékelhető.

Az eredeti főbejáratnak nem volt déli gyalogos átjárója, a szimmetrikus elrendezés érdekében mégis vakajtóként imitálták az északi gyalogos bejáratot. A kompozíció így diadalkapura emlékeztet. A kváderezett féloszlopok önmagukban is katonai jelentést hordoztak, amit a feltehetően toszkán oszloprend is megerősített. Ókori hagyomány alapján a reneszánsztól kezdve

²⁷ KOPPÁNY 2006. i. m. 11, 13–14, 23–31.

²⁸ KOPPÁNY Tibor: Adalékok Donato Felice de Allio (1677–1761) császári és királyi építész magyarországi működéséhez. In KOPPÁNY 2006. i. m. 209–217: 209 skk.

²⁹ *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1985. i. m. 240–241, 290.

³⁰ Ulrich SCHÜTTE: Die Lehre von den Gebäudetypen. In: *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*. Hrsg. Ulrich SCHÜTTE. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1984. 156–261: 251–259.

³¹ A sárvári várhoz lásd GALAVICS Géza: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1986; az Eggenberg-kastélyhoz lásd *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 1999. i. m. 247–248.

³² *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 1999. i. m. 219 skk. és a katalógustételek: 239 skk.

³³ Az erődépítés fejlődéséről lásd WINKLER Gusztáv: *Reneszánsz erődépítéset Magyarországon. Mérnöki szemmel*. Budapest, Tinta, 2004. 92 skk.

³⁴ Rudolf WITTKOWER: *Architectural principles in the age of Humanism*. London, A. Tiranti, 1962. 30. (Magyarul: *Uő: A humanizmus korának építészeti elvei*. Budapest, Gondolat, 1986); *Architekt und Ingenieur* 1984. i. m. 160.

³⁵ Savoyai Jenő építkezéseihez lásd még: Wilhelm Georg Rizzi: *Prinz Eugen und seine Bauwerke*. In: *Prinz Eugen und das barocke Österreich* 1985. i. m. 281–292; a Daun–Kinsky-palotához lásd még: SZENTKIRÁLYI 1986. i. m. 183.

az oszloprendekhez ikonográfiai jelentéstartalmakat rendeltek.³⁶ A kapun a látogató a *virtust*, a férfiaságot és a *fortitudót*, az erőt kifejező toszkán renddel találkozott. Mindezt a rusztikázás csak kidomborította.³⁷ Hasonló kapuzatok a katonai és triumfális ikonográfiát kifejező épületeken széles körben elterjedtek.³⁸ A példákat hosszan lehet sorolni: a bécsi Hofburg 1552-ben emelt Schweizertorja, a sárvári Nádasdy-vár 16. századi kapuja, vagy a fraknoi (ma Forchtenstein, Ausztria) Esterházy-vár 17. századi kapuja. A komáromi (ma Komárno, Szlovákia) Újvár kötőgátjában 1663 és 1673 között építették a kora barokk Lipót-kaput.³⁹ Ez háromnyílású diadalkapu, de a bal oldali átjáró helyén a régi edelényi kapuhoz hasonlóan vakajtó található. L'Huillier és építészete tehát a 16–17. századi vár- és erődkapuk közül számos példából válogathatott. A kortárs építészetből is vehettek példákat: 1715–1738-ban érett barokk formákkal a gyulafehérvári (ma Alba Iulia, Románia) vár Alsó Károly-kapuját és Felső Károly-kapuját diadalívyszerűen és kváderezve alakították ki, a Felső Károly-kapun pedig a trófeadíszek is megjelennek.⁴⁰

Az edelényi kastély több melléképületét L'Huillier özvegye és veje, a szintén katona Forgách Ferenc (1689/1691–1764) gróf építtette.⁴¹ L'Huillier 1728-as halála felveti a kérdést, hogy a főépület melyik része fűződik özvegye és veje nevéhez. Az építési feliratból és a díszterem kandallójának Forgách-címeréből arra következtethetünk, hogy a belsőt már L'Huillier felesége és veje fejezte be. Azonban nyilvánvaló, hogy a triumfális ikonográfia Forgách Ferenc önreprezentációjának is megfelelt.

Ezt a katonai, triumfális ikonográfiát egészíti ki a díszterem pilasztereinek maszkokkal való díszítése (5. kép). A kaplonyi (ma Căpleni, Románia) ferences templom kriptájában, a Károlyi család temetkezési helyén gr. Károlyi Sándor (1669–1743) kuruc, majd császári-királyi tábornagnak, és fiának, gr. Károlyi Ferenc (1705–1758) lovassági tábornoknak, Forgách Ferenc katonatársának a koporsóin hasonló, csak sisakkal kiegészített maszkok láthatók (6. kép).⁴² A kaplonyi maszkok



5. kép. A díszterem egyik pilaszterének díszítése. A szerző felvétele

³⁶ Erik FORSSMANN: *Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16–18. Jahrhunderts*. Uppsala, 1961 (Acta Universitatis Stockholmiensis). 22 skk.

³⁷ Rusztikus kapuzatokat a bolognai születésű manierista építész, Sebastiano Serlio (1475–1554) közölt a 16. században: Sebastiano SERLIO: *Tutte l'opere d'architettura. Libro extraordinario*. Lyon, 1551; lásd még 34. jegyzet.

³⁸ A manierista és kora barokk kapuzatokról lásd MIKÓ Árpád: *Gótika és barokk között. A reneszánsz művészet problémái a kora újkori Magyarországon*. In: *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. Szerk. MIKÓ Árpád–VERŐ Mária. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008. 22–35: 31–32.

³⁹ Az elnevezésről lásd BAUKO János: *A komáromi erődrendszer helynevei. Nyelvtani Értesítő*. 28. 2006. 149–153: 150.

⁴⁰ MATSCHE 1981. i. m. 308.

⁴¹ MNL OL Dessewffy-levéltár, P86 51. csomó, Fasc. H. 3. pp. 132–153: 135, 138, 139, 141–143, 149, 151, 152. Lásd még: FATSAR 2002. I. i. m. 5–6.

⁴² A kaplonyi templom és kriptá történetéhez lásd TEMPFLI Imre: *A kaplonyi monostor-templom*. Satu Mare, Szent-Györgyi Albert Társaság, 2002. 28; BARA Júlia: "Regnavit Alexander et mortuus est". The Funeral Ceremony of Sándor Károlyi in 1744 and its Art Historical Aspects. In: *Hungary in Context. Studies on Art and Architecture*. Ed. Anna TÜSKÉS–MIKLÓS SZÉKELY–ÁRON TÓTH. Budapest, CentrArt, 2013. 79–99.

tulajdonképpen halálfejek, és előzményeik, illetve párhuzamaik a bécsi Kapucinus-kriptában mutathatók ki.⁴³ A halálfej középkori előzményekre visszamenően a 17–18. században a *vanitas*nak, a földi dolgok mulandóságának szimbóluma volt. Ennek gondolata a Szentírásból származik: „*vanitas vanitatum, et omnia vanitas.*”⁴⁴

Természetesen fel kell tenni a kérdést, hogy az Edelényben lévő maszkok nem inkább a legyőzött ellenségre utalnak-e.⁴⁵ A triumfális ikonográfiába jobban beleillenek, mint a *vanitas*-ikonográfiához köthető halálfejek, ráadásul formájuk bár emlékeztet az összeasztott halottakra, mégsem mondható teljes bizonyossággal halálfejszerűnek. Amennyiben azonban legyőzött ellenségről van szó, a halál akkor is megjelenik az edelényi díszteremben: az ellenség pusztulása bár más szemszögből, mégis a mulandóságot idézi.

Az edelényi kastély építetője felhasználta a különféle francia, itáliai és közép-európai mintákat. Meg kívánt felelni a legkorszerűbb reprezentációs elvárásoknak és a helyi hagyományoknak. Az épület tehát heterogén, mintegy „eklektikus”. Arról tanúskodik, hogy tulajdonosa mekkora energiával próbált gyökeret ereszteni választott hazájában, és milyen módon próbálta meg kifejezni a nemesi nemzetben elfoglalt státusát. De az éles szemű látogató számára ott a figyelmeztetés, akár a legyőzött ellenségre, akár a földi dolgok hiábavalóságára való utalás látható a díszterem pilaszterein: mindez csupán „*vanitas vanitatum, et omnia vanitas.*”



6. kép. Gr. Károlyi Sándor szarkofágjának egyik lába. Kaplony (Căpleni, Románia), Károlyi-kripta. A szerző felvétele

⁴³ Magdalena HAWLIK-VAN DE WATER: *Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien*. Freiburg–Basel–Wien, Herder, 1993. 134, 139, 154.

⁴⁴ Jan BIALOSTOCKI: Művészet és Vanitas. In: *Régi és új a művészettörténetben*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Corvina, 1982 (Művészet és elmélet). 206–238; „Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes: vanitas vanitatum, et omnia vanitas” (Ecc1 1,2); „Hiábavalóság, csak hiábavalóság, ezt mondja a prédikátor, hiábavalóság, csupa hiábavalóság. Minden hiábavalóság!” (Préd 1,2)

⁴⁵ A lehetőségre Győr Attila hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

Szerdahelyi Márk

Josef Thalherr ismeretlen terve a madarasi templomhoz

A madarasi templom építéstörténetének vázlatos áttekintése, különös figyelemmel a Thalherr-tervre

A jelen írás nem foglalkozhat részletekbe menően a madarasi templom építéstörténetével, noha a gazdag levéltári anyag erre bőven biztosítana lehetőséget. Sokkal inkább kíván fókuszálni az 1780-as évektől a 19. század elejéig a magyar „állami”, vagy „hivatalos” építészetben nagy szerepet betöltő Josef Thalherr (1737–1807) jeles kamarai építész két, mindeddig nem publikált és minden bizonnyal nem is ismert terve közül¹ a Bács-Kiskun megyei Madaras község számára készített templom tervrajzára. Erre már csak azért is szükség van, mert mesterünk e területet felölelő munkássága – a fennmaradt tervek alapján – kevésbé ismert, következésképp e téren (is) kiegészítésekre szoruló *oeuvre*-jének értékes darabját képviseli.

Madaras a török harcokat követően – mint a legtöbb déli megyénk – csak a 18. század második felében kezdett ismét benépesedni. Kegyurai, a borsódi és katymári Latinovics család tagjai az 1787-es betelepítést követően templomról is gondoskodtak a hívek számára. Latinovics János jóvoltából így készült el még ugyanazon év folyamán az a vert földből készült, „egy jó közönséges ház” alapterületű, torony nélküli (fa haranglábas) templomépület,² melyet Nagyboldogasszony tiszteletére benedikáltak,³ ingóságait pedig 1790-ben – amikor állandó plébánost is kapott a falu⁴ – Kalocsáról küldték meg.⁵ Nyilván a település lélekszámának és anyagi javai gyarapodásának köszönhetően 1795-ben egy új, a korábnál nagyobb, díszesebb és tartósabb anyagokból felépített templom, illetve plébánia terveit nyújtják be. Bécs – amely a vallásalpból (*fundus religionarius* – egyházi alap a felosztott szerzetesrendek vagyonával) való finanszírozás miatt időközben bekapcsolódott – az 1796 januárjában kelt válaszlevélben „különböző hibák miatt” ezeket kivitelezhetetlennek tartja, egyúttal elfogadott terveket és költségtervezetet küld

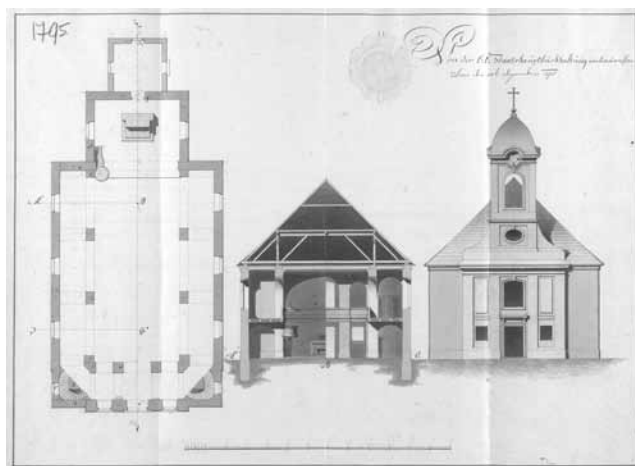
¹ A Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában (MNL OL) fellelhető terveinek lajstromát és felvételeit Schoen Arnold gyűjtötte össze és adta az Építészeti Múzeumnak (ÉM) 1969-ben: Tallher építész család MOL-ban őrzött terveinek fényképei. Ltsz.: 69.011.1-223, 69.379–69.601. Gy. sz.: 1969/92. (a továbbiakban EM Schoen, mely után a római szám a dobozt, az arab szám pedig a kép számát jelzi). Megjegyzendő, hogy szélesebb gyűjtésről van szó, mivel a más gyűjteményekben talált terveket szintén ide helyezte, illetve számos, nem (vagy nem ismert módon) a családhoz kapcsolódó építész terve is szerepel itt.

² Kalocsai Főegyházmegyei Levéltár (KFL), I. 1. b. Feudális kori iratok a., vizitációk (kánoni), Madaras 1791, 10. Ugyanitt olvasható, hogy a templomnak két harangja volt, melyeket Bácsalmáson szentelt fel Kollonich László kalocsai érsek 1791. július 2-án.

³ Ezzel szemben a település és terület neves kutatója, Kőszegi Mihály úgy tudja, hogy az első templom 1789-ben épült és Szent Pálnak volt szentelve, a jegyzetben azonban 1787-es iratra hivatkozik. Kőszegi Mihály: Adatok és okmányok Madaras történetéhez (1526–1856). *Bács-Kiskun megye múltjából*, 14. 1998. 197.

⁴ Nagy Imre 1790–1792 között volt a templom plébánosa. LAKATOS Andor (szerk.): *A Kalocsa-Bácsi Egyházmegye történeti szemantizmus 1777–1923*. Kalocsa, Kalocsai Főegyházmegyei Levéltár, 2002. 236. Kőszegi fenti cikkében azonban azt írja, hogy Nagy 1789 tavaszától szolgált Madarason plébánosként (Kőszegi 1998. i. m. 197–198. 158. j.).

⁵ MNL OL P448/6, 1790/45–48. Itt olvasható a részletes leltár (ezek minden bizonnyal a felosztott rendházakból származtak).

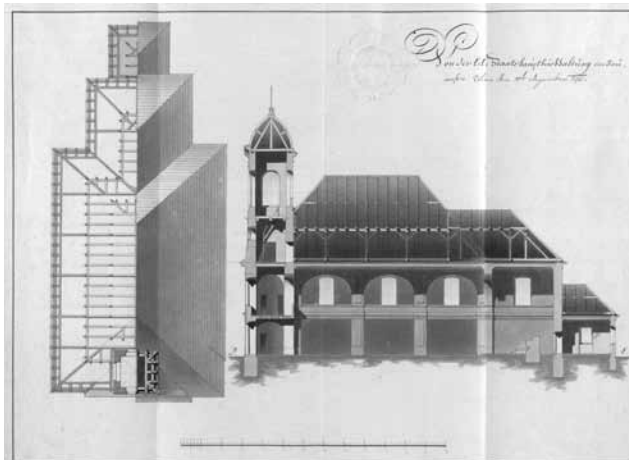


1. kép. A madarasi templom terve (alaprész, keresztmetszet, homlokzat), 1795

- I. a templom tervei (homlokzat, alaprajz, keresztmetszet – 1. kép)⁸
- II. a templom tervei (hosszmetszet, tetőszerkezet – 2. kép)⁹
- III. a templomépítés munka-előirányzata (Vorausmass az I+II mellékletek alapján)¹⁰
- IV. a templom költségtervezete (Kostenüberschlag az I+II, illetve a III. melléklet alapján)¹¹
- V. a plébánia tervei (alaprész, keresztmetszet, tetőszerkezet – 3. kép)¹²
- VI. a plébániaépület munka-előirányzata (az V. melléklet alapján)¹³
- VII. a plébánia költségtervezete (V+VI mellékletek alapján)¹⁴

A IV. és a VII. alapján a templom, illetve a plébánia összköltsége 9568 forint 17 krajcár, tehát pontosan annyi, amennyi a fenti levélben foglaltatik. Az építkezés azonban nem indult meg, aminek egyik oka a megküldött templomterv fantáziátlan és sablonos jellege lehetett: nem kizárt – tekintve, hogy az újból benépesedő déli megyék templomépítkezései ekkoriban robbanásszerűen megindultak –, hogy típus-tervről,¹⁵ vagy annak egy variánsáról lehetett szó.

hét melléklettel,⁶ mely folyamatok „házon belül” való elintézése nem volt szokatlan akkoriban.⁷ Ebben közlik, hogy a vallásalap legfeljebb 8568 forint 17 krajcárral járul az építkezéshez, amit a kegyúr 1000 forinttal egészít ki, így jön ki az összköltség, mely 9568 forint 17 krajcárra rúg. A legfőbb irányítást a földesúrra bízzák, aki az építendő templom és plébánia karbantartását magára vállalta, illetve jelezte, hogy ez utóbbihoz telket is biztosít. Az 1795. december 10-én Bécsben kelt és a „k. k. Staatshauptbuchhaltung im Bauwesen” (vagyis nem a hazai kamara, a K. H. Landes Bau Direction) által szignált és pecsételt mellékletek az alábbiak:



2. kép. A madarasi templom terve (tetőszerkezet, hosszmetset), 1795

⁶ MNL OL P448/7, 1796/50. A fordításért Borossay Katalinnak tartozom köszönettel.

⁷ Cs. DOBROVITS Dorottya: *Építkezés a 18. századi Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1983. (Művészettörténeti Füzetek, 15.) 18.

⁸ MNL OL P448/6, 1795/1r.

⁹ MNL OL P448/6, 1795/2r.

¹⁰ MNL OL P448/6, 1795/56–63.

¹¹ MNL OL P448/6, 1795/45–50. Az összköltség 8094 forint 20 ½ krajcár.

¹² MNL OL P448/6, 1795/3r.

¹³ MNL OL P448/6, 1795/51–55.

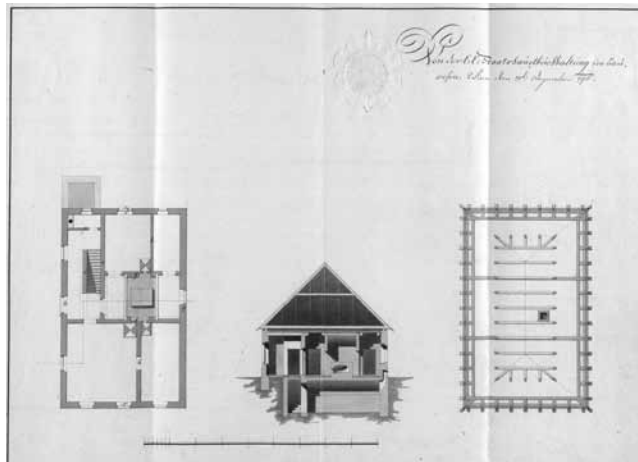
¹⁴ MNL OL P448/6, 1795/64–67. Az összköltség 1473 forint és 56 ½ krajcár.

¹⁵ KELÉNYI György: *Az Építészeti Igazgatóság és a „hivatalos” építészet Magyarországon a XVIII. század végén*. In: *Művészet és felvilágosodás*. Szerk. ZÁDOR Anna–SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai, 1978. 129, 136.

A fentiek vezethettek új tervek és egyszersmind új költségtervezet készítéséhez. A feladat a korszak neves és sokat foglalkoztatott művésze, Josef Thalherr¹⁶ kamarai építész íróasztalára került. Thalherr nevéhez – aki az Országos Építészeti Igazgatóság első építésze volt, 20 évig a legfontosabb ide kapcsolódó építkezéseket tervezte, illetve engedélyezte – meglehetősen kevés temp-

lomépület fűződik, pontosabban viszonylag kevés ide vonatkozó tervét ismerjük. Munkásságának zömét inkább középületek, kisebb részt magánépületek, illetve átépítési tervek jelentik (ez utóbbiak közül a közhivatalok Pozsonyból Pestre költöztetésével kapcsolatos átalakítások, illetve a szerzetesrendek tulajdonában lévő, majd azok zömének feloszlata után megüresedett épületekkel összefüggő átépítéseit kell külön kiemelni). Thalherr a fenti tervek kezdetése után fél évvel, 1796. május 21-én kelt levelében küldi el a templom,¹⁷ valamint a plébánia¹⁸ költségtervezetét, továbbá külön költségvetést készít a torony rézborításáról olcsóbb és drágább variánsokkal.¹⁹ Az összköltség 14 100 forint 52 ¼ krajcár (az olcsóbb toronysisakborítással 13 969 forint 50 ¼ krajcár). A kalkulációk mellékleteként természetesen megküldi a templom²⁰ (4. kép) és a plébánia²¹ (5. kép) tervrajzait is. Ezek az akkor már megszokott kamarai séma szerinti alaprajz-homlokzat-metszet²² mellett a század második felében egyre több terven megfigyelhető tetőszerkezeti ábrázolás is helyet kap (a plébánia tervrajzán – akár csak a korábbi terven – nem szerepel homlokzati kép).

A főhomlokzat leghangsúlyosabb eleme a két-két ión pilaszter tetején elhelyezkedő timpanon, illetve a fölötte álló középtorony. Az előbbi alatt sajátos főpárkány húzódik végig, melynek geisonja – ami egyben a timpanon alsó eleme – végigfut, de alatta az architrávot és a frízt megszakítja egy sima felület, melyen tábla látható. A pilaszterpárok között nyílik az egyenes záródású bejárat, fölötte szegmensíves, karzatot megvilágító, köténydíszes ablak található, a tornyot pedig félköríves záródású ablak töri át. A homlokzat egyetlen díszítőeleme a timpanon mögötti attikafal két végén elhelyezkedő, egy-egy dekoratív kőmecsés (mely funkciójában azonos, de megjelenésében különbözik az 1770-es évektől igen általánossá vált vázadíszítől). A csehsüveg-boltozatos, egyhajós templomtérben északnyugaton a keresztelőkút, délnyugaton a karzatra, illetve a toronyba vezető csigalépcső található, míg a három mellékoltár a hajó középső részének északi és déli falához, illetve a diadalív déli pilléréhez kapcsolódik. Ez utóbbi északi pillérében lépcső vezet a kegyúri karzatba, mely az egyenes záródású szentély északi oldalához csatlakozó sekrestye fő-



3. kép. A madarasi plébánia terve, 1795

¹⁶ Személyére és munkásságára vonatkozóan lásd KELÉNYI György: Joseph Thalherr ismeretlen budai tervei. In: *Maradandóság és változás*. Szerk. BODNÁR Szilvia. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004. 219–226; SISA József: Az obudai selyemgombolyító. *Építés – Építészettudomány*, 17. 3–4. 1985. 381–396; NEMES Márta: 250 éve született Thalherr József kamarai építész. *Műemlékvédelem*, 21. 1. 1987. 31–43.

¹⁷ MNL OL P448/7, 1796/56–60. A templom építésének összköltsége 11 706 forint 28 ¼ krajcár.

¹⁸ MNL OL P448/7, 1796/52–54. A plébániaépület összköltsége 1830 forint 33 ¾ krajcár.

¹⁹ MNL OL P448/7, 1796/55. Az összköltség 563 forint 50 ¼ krajcár, illetve az olcsóbb verzió szerint 432 forint 51 ¼ krajcár.

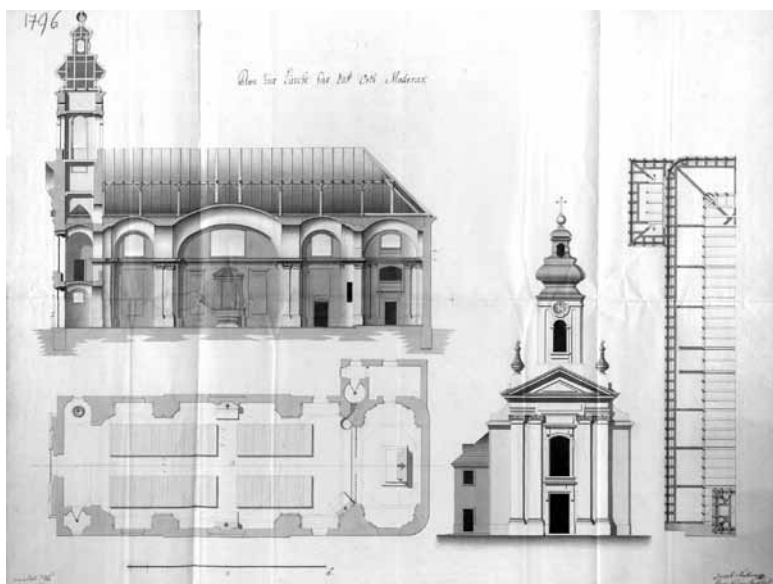
²⁰ MNL OL P448/7, 1796/61.

²¹ MNL OL P448/7, 1796/62.

²² Cs. DOBROVITS 1983. i. m. 20.

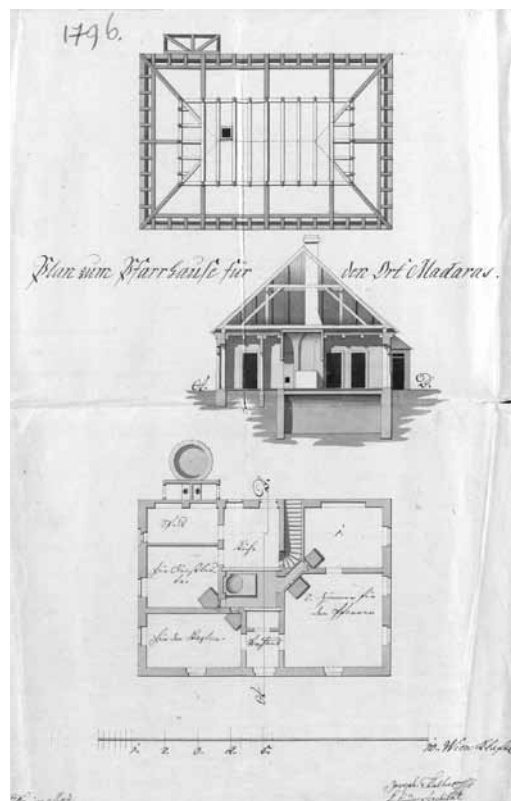
lött helyezkedik el. Az egyszerű belsőt ión pilaszterek tagolják, a falfületeket faltükrökben táblák díszítik. A hosszmetseten megemlítendő a mellékoltár képe, mely valószínűleg inkább csak egy általános „szimbolikus” ábrázolás, hiszen egyfelől Thalherr templomtervein többször alkalmazta ezt a típust, másfelől ezen ingóságok árát ajánlata nem tartalmazza, azokat rendszerint később, külön megbízás keretén belül rendelték meg (akár tőle is).²³ Annyi megállapítható,

hogy Thalherr terve alapvetően követi az ekkoriban épült vidéki templomok általános sémáját (kereszthajó nélküli, egységes, általában csehboltozatos, téglány alakú tér, középtornyos homlokzat, bejárat fölötti nagy ablak, szélső szakaszok nyílászáró nélküliek stb.).²⁴ Alapvető különbséget elsősorban a század vége felé egyre elterjedtebb egyenes záródású szentély-



4. kép. Josef Thalherr: A madarasi templom terve, 1796

rész, az ekkor már szinte „archaizáló”, az 1780-as évekből mind gyakoribb egyszerűbb forma helyett alkalmazott díszesebb-barokkosabb hagymasisak,²⁵ illetve a homlokzati hangsúlyos timpanon és a fejezettel ellátott pilaszterek jelentik. Az összhatás kitűnő példája a klasszicizmusba áthajló, igényes késő barokk templomhomlokzatoknak, melyeknek Thalherr – a jelen és a fennmaradt tervei alapján – kiváló képviselője volt. Jóllehet rajza nem nevezhető sablonosnak vagy típustervnek, de kerül minden egyéni ízt, merész ötletet, melyeket hazánkban a tárgyalt időszakban egy „hivatalos” stílust képviselő kamarai építésztlől – különösen falusi templom esetében – nem is lehet elvárni, hiszen az egyes épülettípusok meglehetősen uniformizáltak voltak azzal együtt, hogy a mester amúgy is a díszítetlen, világos, letisztult formavilághoz ragaszkodott.²⁶



5. kép. Josef Thalherr: A madarasi plébánia terve, 1796

²³ KELÉNYI 1978. i. m. 152.

²⁴ Uo. 138.

²⁵ Uo. 131.

²⁶ KELÉNYI 2004. i. m. 224, 226.

Bár a jelen írás nem vállalkozhat analógiák bemutatására, a homlokzat tekintetében egy közeli példát mégis meg kell említeni. 1793-as keltezésű az a K. H. Landes Bau Direction által szignált tervrajz, mely az ebben a formában fel nem épült szekszárdi templomhoz készült.²⁷ Ennek mesterét nem ismerjük ugyan – valószínűleg az Igazgatóság egyik beosztott tervezője lehetett –, mivel azonban Thalherr munkái a szervezet építészeire nagyban hatottak,²⁸ így nem zárható ki, hogy ennek előképe egy korábbi terve, s a mester vagy ehhez, vagy a fenti szekszárdihoz nyúlt vissza a madarasi templom tervezésekor. Akárhogy történt is, a két homlokzat arányrendszere, az uralkodó timpanon a hangsúlyos ión fejezetű pilaszterpárokkal, az azonos szinten található ablaktípusok – annak ellenére, hogy mind-mind általánosan elterjedt komponensei ezen időszak templomépítészetének – közeli rokonságot sejtetnek.

A megvalósult templom végül is nem Thalherr tervei szerint épült meg. Talán nem járunk messze az igazságtól, ha feltételezzük, hogy a borsos ár alapvetően befolyásolta az építész terveinek sorsát, hiszen a tervezett templom a korábbihoz képest mintegy 4500 forinttal volt drágább, ami – figyelembe véve, hogy ekkoriban egy falusi templom átlagköltsége nagyjából 4000 és 9000 forint között ingadozott²⁹ – mindenképpen óriási ártöbblet. Mint szó volt róla, a templomhoz a vallásalap legfeljebb 8568 forint 17 krajcárral járul hozzá, a Thalherr-tervek megvalósulása esetén azonban önköltség a korábbi 1000 forinthez képest annak több mint négyszerese lett volna, így érthető, ha Latinovics János új, a korábbinál gazdaságosabban megvalósítható terveket készíttetett.

Érdeemes végül még röviden megemlékezni a megépült templomról is (6. kép). Annál is inkább szükséges ez, mert ennek mestere a mai napig ismeretlen, ráadásul az idevonatkozó tervek sincsenek meg, és sem a jóval később írt *Historia domus*, sem a *Canonica visitatiók* dokumentumai³⁰ nem túl beszédesek az építéssel kapcsolatban. Ez utóbbiakból ide vonatkozólag csak annyit tudunk, hogy a kripta nélküli templomot 1799-ben a Vallásalap támogatásával építették és Körmendi István³¹ akkori madarasi plébános benedíkalta, ám ennek pontos éve nem ismert. Szerencsére azonban az építkezéssel összefüggő elszámolások jelentős része fennmaradt, melyekből nemcsak a közreműködő mesterek neveit ismerjük, hanem következtethetünk a tervező kilétére is.



6. kép. A madarasi templom főhomlokzata.
Fotó: Szerdahelyi Márk

²⁷ ÉM Schoen, IV/188. (MNL OL Htt, Térképtár Div. 8. No. 149: 1. fol. 107.)

²⁸ KELÉNYI 1978. i. m. 156.

²⁹ Cs. DOBROVITS 1983. i. m. 51.

³⁰ KFL, I. 1. b. Feudális kori iratok a, vizitációk (kánoni), Madaras 1803–1829.

³¹ LAKATOS 2002. i. m. 236. Körmendi István 1793–1802 között volt a templom plébánosa.

Thalherr tervrajzai tehát 1796. májusiak, de az új „*matrass*”-i templommal kapcsolatos költségtervek csak bő másfél évvel később, 1797. december 11-én keltek (az első előleget [Drangeld] már két héttel később ki is fizették az ácsnak).³² A köztes időről nem sokat tudunk, de az építkezés közeledtét jelzi, hogy 1797. április 24-én Caspar Frickerth téglakészítő mester 318 000 tégláért 954 forintot vesz át id. Latinovics Józseftől (Latinovics János öccsétől).³³ A fent említett, Baján, 1797. december 11-én kelt papírok az alábbiakra vonatkoznak: ács munkák³⁴ – melyet kiemelten kezelnek³⁵ –, valamint az építés munka-előirányzata és költségtervezete,³⁶ melyek összesen 7919 forint 50 ¼ krajcárra rúgnak, vagyis a korábbiakhoz képest ez a legolcsóbb ajánlat.³⁷ Az aláíró mesterek: Michael Gallowetzki lakatos, Leopold Pfeysteler (Pfeyfeler) asztalos, Jacob Schmiehammer ács, Josef Bock üveges, valamint Josef Pischoff építőmester (kőművesmester).³⁸ Pischoff (Pischof) személyéről vajmi keveset tudni, így az alapvető lexikonok sem emlékeznek meg róla, a hazai kutatás számára pedig szinte ismeretlen a név. Annyi bizonyosnak tűnik, hogy bajai helyi építőmester volt, aki a 18. század második felében a Grassalkovich családnak dolgozott (az egykori Grassalkovich-levéltárban fellelhető terveit mint bajai urasági építőmester szignálta).³⁹ Már ebből kiindulva sem lenne alaptalan a gyanú, hogy a mai madarasi templom Pischoff tervei alapján épült, ám ezt az elképzelést két forrás is alátámasztja. Az egyik a fent említett ács munkákkal kapcsolatos költségvetés, melyben az épületet mint Pischoff (terv)rajzai alapján építendő templomot említi („Lauth Rieß das H. Mauer Meister Pischoff”), míg a másik egy általa (bajai építőmesterként) szignált 1783-as templom típusterve,⁴⁰ melynek különösen homlokzati kialakítása igen hasonlatos a madarasihoz, és nagyon valószínű, hogy ennek egy variánsa épült végül fel. Az építész további működését homály fedi, így még azt sem tudjuk, hogy a tíz évvel később, 1809-re felépült⁴¹ plébániaépülethez kapcsolódik-e valamilyen

³² MNL OL P448/7, 1797/168.

³³ MNL OL P448/7, 1797/182v.

³⁴ MNL OL P448/7, 1797/133–135. Ennek összköltsége 1507 forint 31 krajcár.

³⁵ Cs. DOBROVITS 1983. i. m. 83–85.

³⁶ MNL OL P448/7, 1797/137–142. Ennek fejlécében a „794 den 4te Xber” dátum szerepel, összköltsége 6412 forint 19 ¼ krajcár.

³⁷ 174 forint 29 ¾ krajcárral kerül kevesebbe az elsőként ismertetett tervnél, illetve 4349 forint 43 ¼ krajcárral (a költségkímélőbb toronyborítással 4219 forint 29 ¼ krajcárral) olcsóbb, mint Thalherr terve (természetesen mindkét esetben csak a templomra vonatkozóan).

³⁸ A jelen keretek között nincs mód a két mesterség részletesebb összehasonlítására, így csak annyit említünk, hogy a 18. században – s annak különösen a második felében, illetve még a 19. század elején is – úgy tűnik, elmosódnak a „Mauer Meister” és a „Baumeister” közötti határok, és sok esetben mintegy egymás szinonimái lesznek. Számos példát lehetne említeni arra vonatkozóan, hogy már elismert építésszek mint „Mauer Meister” írnak alá (pl. Jung József), de előfordul, hogy levelezésben vagy újságcikkben ekképp nevezik meg őket. Áruklodó, hogy az 1803-as pesti címjegyzék („Adressbuch”) az építésszeket – így Pollackot is – a „Mauer Meister” címszó alá rendezi. A kérdés bonyolultságát Cs. Dobrovits Dorottya is érinti, aki a 18. század második felében működő Pauly Mihályt kőművesmesternek és építőmesternek egyaránt nevezi, s megemlíti, hogy templomokat, lakó- és gazdasági épületeket, villákat tervezett, illetve alakított át, valamint azokat kiviteltette is, és emellett oltárok tervezését is vállalta (Cs. DOBROVITS 1983. i. m. 79–81). Látható tehát, hogy a kőművesmesterek szerepköre ebben a korban jóval túlnyúlik annak későbbi jelentésén, és sok esetben vezető építész feladatokkal ruházta fel őket (uo. 90). A két megnevezés keveredése egyébként már a 18. század első felében elkezdődött (az 1687 körül született Johann Entzenhoffert pl. 1737-ig mindkét megnevezéssel említik – ARANY Erzsébet: A Koháry család felsőmagyarországi uradalmi építkezéseiről, különös tekintettel a hontszentantali Koháry-Coburg kastély 18. századi építéstörténetére. In: *Ars perennis*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2010. 100–101).

³⁹ MOJZER Miklós: Kaposy János jegyzetei az egykori Grassalkovich Levéltár elpusztult tervtáráról. *Művészettörténeti Értesítő*, 37. 3–4. 1988. 251, 253.

⁴⁰ ÉM Schoen, II/106. (MNL OL Kamara, Aedificalia seu Aedilia fasc. 1652. Aedile 1784-14-431. fol. 707.)

⁴¹ KFL, I. 1. b. Feudális kori iratok a, vizitációk (kánoni), Madaras 1810, 23.

módon. Ez egyelőre nem kizárt, mivel Pischhoff még 1812-ben is a család szolgálatában állt.⁴² A templom építésével kapcsolatos ügyes-bajos levelezések, (közelebbi meghatározás nélküli) kifizetések szépen végigvonulnak az 1798–1799-es éveken,⁴³ itt érdekességként annyi említendő, hogy bár a források az 1799-es dátumot jelölik meg, nem biztos, hogy ez a templom végleges befejezésének éve is, s még kevésbé annak felszenteléséé. Ez év augusztus 17-én a templom számára ugyanis 193 500 téгла kiégetését vállalta a már említett téglásmester,⁴⁴ amely hatalmas mennyiség, nem valószínű, hogy a tél beállta előtti néhány hónap elégséges időt biztosított ezek felhasználására úgy, hogy közben új kemence építésére is szükség volt (nyersanyaghiányból származó késedelemről egyébként nincs tudomásunk).⁴⁵ Hogy ez így volt-e vagy sem, azt nem tudjuk, mert – mint már szó volt róla – a benedikálás pontos ideje is elég hamar a feledés homályába veszett.⁴⁶ A templom a 19. századot nagyjából átalakítások nélkül vészeltte át; 1903-ban mellékhajókkal,⁴⁷ 1937-ben pedig Mácsay László kalocsai építész tervei szerint a szentély irányából – az egykori Latinovics-kripta⁴⁸ elbontásával – oratóriumokkal, keresztelőkápolnával és raktárral bővítették.⁴⁹

Az itt tárgyalt templom genezisének rövid története jól mutatja, hogyan igyekszik egy 18. század végén építkező földesúr igényesen, ám mégis „feszés” pénzügyi korlátok közé szorítva templomépületet emeltetni. Az 1795-ös tervváltozat elvettetésének okait nem ismerjük ugyan, ám nem állhat távol az igazságtól, ha úgy gondoljuk, hogy mellőzése összefüggésben lehet a sablonosságot és túlzott egyszerűséget kerülő, ugyanakkor a visszafogott reprezentációt is szem előtt tartó, anyagilag mégis racionális szemlélettel. Bár Thalherr tervei valószínűleg ez utóbbiak miatt hiúsultak meg, itt ismertetett rajzai – különösen a templomé – fontos adalékkal szolgálnak és a számos helyen kiegészítésekre szoruló *oeuvre* jeles darabját képviselik.

⁴² MNL OL P448/10, 1813/35v. Egy 1813-ban kelt, de az előző évre vonatkozó kimutatásban mint „murarius Josephus Pischhoff”-ról emlékeznek meg róla két ház építésével kapcsolatban.

⁴³ MNL OL P448/7, 1798/318–363, valamint 1799/452–474: bő tucatnyi kifizetési igazolás tanúskodik az építkezésről.

⁴⁴ MNL OL P448/7, 1799/476. – Borsódban (Bácsborsód) kelt levelében új kemence felállítását és a templom számára 193 500 darab nyerstégla kiégetését vállalta ezrenként 3 forint 30 krajcárért. Bár a helység nincs megnevezve, de feltételezhető, hogy az új (de valószínűleg nem az első) kemencét az építkezés helyszínén, Madarason állították fel, ahová a munkálatokhoz a téglásmester segéderőt kér (10 fő).

⁴⁵ KELENYI 1978. i. m. 158. Egybevág azzal a megjegyzéssel, mely szerint az építőanyag beszerzése a század vége felé jellemzően már nem ütközött akadályokba.

⁴⁶ A már említett *canonica visitatio*k sehol sem említenek pontos dátumot, 1829-ben az akkor plébános – aki 1803-tól töltötte be ezt a tisztséget – megjegyzi, hogy a pontos dátum (év, hó, nap) ismeretlen.

⁴⁷ BOROVSKY Samu (szerk.): *Magyarország vármegyéi. Bács-Bodrog vármegye*. II. Budapest, Országos Monografia Társaság, 1909. 337.

⁴⁸ A kriptában egykor legalább egy tucat síremlék, illetve koporsó állt, közelebbi sorsuk ismeretlen. Bővebben lásd SZERDAHELYI Márk: *Külföldi szobrászok munkássága Magyarországon a 19. század első felében*. PhD disszertáció, kézirat. Budapest, ELTE, 2009. 112–117.

⁴⁹ KFL, Madaras, vegyes iratok, pr. 30/IV 1937. 1472. sz.

Velladics Márta

Johann Ferdinand Mödlhammer kismartoni barokk lépcsőháza (1760–1761)¹

2006-ban férjem, Szántay Antal a herceg Esterházy család levéltárának részét képező Dimensionalia állag² használata során talált rá a hercegi tervtár³ lapjai mellől leválasztott mintegy százfóliónyi iratanyagra. A dokumentumok tulajdonképpen termellékletek: kimutatás, jelentés, elszámolás, anyagszükséglet, tervmagyarázat stb. Segítségükkel a felirat nélküli, gyakran szignálatlan terveknek legalább töredéke egyértelműen azonosíthatóvá, datálhatóvá vált, a szerzőség kérdése tisztázódott.⁴

Az alábbiakban a kismartoni hercegi rezidencia barokk lépcsőházára vonatkozó dokumentumok bemutatásával szeretném köszönteni Kelényi tanár urat születésnapja alkalmából.

A herceg Esterházy család levéltára és tervtára a 18. században⁵

A török idők utáni birtokszerzések, illetve az egyre bonyolultabbá váló birtokigazgatás következtében a családi levéltárak anyaga a 18. század közepére jelentős mértékben felduzzadt, s ebből fakadóan áttekinthetatlenné vált. Egyre több birtokos családnál merült fel a főként a tulajdonlásra vonatkozó iratok jogi szempontú rendszerezésének, rendezésének, az iratkezelés szabályozásának igénye.⁶ Mindezen feladatok ellátására főállású levéltáros kinevezésére is sor került, aki a családfő írásbeli iránymutatása alapján csoportosította és jelzetekkel látta el a dokumentumokat.

¹ E rövid tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL), a herceg Eszterházy család levéltára: Dimensionalia (P 1612): 1–9. csomó.

³ MNL OL, Esterházy család (hercegi) tervtára (T 2).

⁴ „Az Esterházy család hercegi ágának iratai közül, pontosabban a P 108 Repositorium állagból emelték ki az S 16 térképeit és a T 2 tervrajzait.” In: TÖRÖK Enikő: *Az Es(z)terházyak térképei és tervei. A Magyar Országos Levéltár Térképtára. III. Az Esterházy és Eszterházy családok térképei, tervrajzai.* Arcanum DVD-ROM. 2009.

⁵ BAKÁCS István: *Az Esterházy család hercegi ágának levéltára.* Budapest, Levéltárak Országos Központja, 1956; *Az Esterházy család hercegi ágának levéltára.* Szerk. KÁLLAY István. Budapest, Magyar Országos Levéltár, 1978; KÁLLAY István: *Az Esterházy hercegi hitbizomány központi igazgatása a 18. század második felében. Századok*, 110. 1976. 5. 855, 889–890; Imre RESS: *Die Archivpflege bei den Fürsten Esterházy im 18. Jahrhundert.* In: *Beiträge zur Landeskunde des burgenländisch-westungarischen Raumes. Festschrift für Harald Prickler zum 60. Geburtstag.* Eisenstadt, Amt d. Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, Landesbibliothek, 1994. 319–327.

⁶ 1749-ben jött létre a Haus-, Hof-, und Staatsarchiv Bécsben, 1756-ban az Archivum Regni Magyarországon. Ezek a levéltárak gyűjtötték össze az államigazgatásra vonatkozó iratokat, amire addig nem volt külön archívum. Bekérték a magánlevéltárakból az állami vonatkozású aktákat. Mindez egyrészt példaként szolgált, másrészt ösztönzőleg hatott a családi levéltárak rendezésére. БОТЛЮ Béla: *Az Archivum Regni megalakulása. Levéltári Közlemények*, 28. 1958. 61–82; RESS 1994. i. m. 322.

Az Esterházy család levéltárának rendezése már a 17. században, Esterházy Pál nádor (1635–1713) idején megkezdődött. Unokája, Esterházy Pál Antal (1711–1762), felismerve az iratok visszakereshetőségének fontosságát, 1749-ben részletes utasítást adott ki a működésre vonatkozóan, s ugyanettől az évtől ő alkalmazta az első hercegi levéltárost Schmiliár János személyében. Létrejött a levéltár gyakorlatilag máig meglévő rendszere. Az iratok és tervek külsején feltüntetett barokk kori jelzet alapján elméletileg lehetséges a tervek helyének, így a kapcsolódó iratoknak az azonosítása. Jelzet hiányában a dokumentum témája, az írásmód, valamint a hercegi levéltárat több évtizeden át cédulázó, a tervtárat még az 1950-es években, tehát restaurálás előtt áttekintő Valkó Arisztid jegyzetanyaga segítheti a munkát.⁷

Írásképét tekintve a 18. század közepe táján, vagy legkorábban a levéltár első rendezésekor az aktára és a rajzanyagra felkerült jelzet megegyezik a Repositoriumok uradalmakra osztott rendszerével. A tervlapra írt iktatószám valószínűsíti, hogy a barokk korban sem feltétlenül tárolták együtt a rajzot az irattal. A nagyobb lapokat külön, e célra alkalmas szekrényekben vagy fiókokban helyezhették el, a kisebbeket (melléklet) az aktában fektették el. Ez utóbbiakon nem tűntek fel jelzetet.⁸

Az egyes uradalmakra vonatkozó tervanyagokat az ábécé betűivel jelölték. Így szerepel például B a kismartoni, G a süttöri, L az ozorai uradalmak, valamint N a városi házak tervlapjain. A betűjelet sorszámozás követi. A meglévő jelzetek alapján rekonstruálható a barokk tervtár elrendezése. Az egyes fasciculusokon belüli számozás hiányai rávilágítanak a tervgyűjtemény töredékes voltaira.

A kismartoni hercegi rezidencia, valamint főlépcsőház építéstörténete az irodalomban

Általánosságban megállapítható, hogy a kurrens irodalom kivétel nélkül számon tartja a kastély két jelentős építési periódusát, jelesül Esterházy Pál 1663 és 1683 közötti és Esterházy Miklós (1765–1833) 19. század eleji építőtevékenységét. A két nagy „virágkor” közötti átalakítások – az épület 1730 és 1760 közötti, Pál Antalhoz köthető átépítései, Johann Ferdinand Mödlhammernek ehhez kapcsolódó munkássága – tárgyalása azonban bizonytalan. Így nem említi a lépcsőház átalakítását és mesternevet sem közöl Vályi András,⁹ Fényes Elek,¹⁰ Meller Simon,¹¹ Csatkai Endre és Dagobert Frey,¹² Rados Jenő,¹³ Voit Pál¹⁴ vonatkozó munkájában, valamint Gottfried Holzschuh az 1995-ben megrendezett Esterházy-kiállítás katalógusában.¹⁵

⁷ Valkó Arisztid az 1950-es években végzett kutatásai során sem tudta a térképeket és terveket eredeti helyükre visszahelyezni. BIBÓ István–KERNY Terézia–SERFŐZŐ Szabolcs: *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Levéltári Regesztagyűjteménye. Repertórium*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001. 44–49.

⁸ A 19. században, annak is inkább a második felében változott az iktatás módja, mely inkább már a napjainkban használt rendszerhez áll közel.

⁹ VÁLYI András: *Magyar országnak leírása*. 2. Budán, Univ. Ny., 1799. 377.

¹⁰ FÉNYES Elek: *Magyarország geographiai szótára*. 1. Pesten, Kozma Vazul Ny., 1851. 225.

¹¹ MELLER Simon: *Az Esterházy képtár története*. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1915. XXV.

¹² *Die Denkmale des Politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust*. Bearb. André CSATKAI–Dagobert FREY. Baden bei Wien, Rohrer, 1932. 55–77.

¹³ RADOS Jenő: *Magyar kastélyok*. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1939. 36.

¹⁴ VOIT Pál: *A barokk Magyarország*. Budapest, Corvina–Helikon, 1970. 76.

¹⁵ Gottfried HOLZSCHUH: Zur Baugeschichte des fürstlich Esterházyischen Schlosses in Eisenstadt. In: *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten und Mazene*. Eisenstadt, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, Landesbibliothek, 1995. 144–156.

Az Adelheid Schmeller-Kitt által összeállított topográfiai kötet egyértelműen Mödlhammernek tulajdonítja a lépcsőházak (!) és feltételesen a kápolna 1762-es átépítését.¹⁶ Sajnos a kötet nem ad meg forrást. A *Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland* sorozatban 2009-ben megjelent, az egy évvel korábbi konferencia előadásait összegyűjtő kötet több tanulmánya is jelentős Mödlhammer és Kismarton (ma Eisenstadt, Ausztria) kapcsolatának vizsgálata szempontjából.¹⁷ Az egyik Dávid Ferencnek Eszterháza építéstörténete kapcsán, a levéltári források alapján összeállított Mödlhammer-életrajza,¹⁸ mely egyértelművé teszi munkásságát, ezen belül a kismartoni várkastély főlépcsőházának barokk átépítését, mind a tervezést, mind a művezetést illetően. A másik Gerald Schlag Kismarton 18. századi átalakításait tárgyaló munkája, mely Pál Antal és felesége építőtevékenységének részeként foglalkozik Mödlhammer működésével.¹⁹

A barokk lépcsőház építésének forrásai

A Dimensionalia állag dokumentumai

A bevezetőben említett Dimensionalia állagban található építési anyagból három irat vonatkozik a kismartoni kastély barokk lépcsőházára. Két, Mödlhammer által összeállított költségvetés, és egy építésfelügyelőként általa írt úti beszámoló a herceg utasítására végigjárt építkezésekről.

Az első, 3030 forintról szóló költségbecsléshez²⁰ a verzón szereplő felirat szerint több terv, sőt a fejléc alapján modell is tartozott. A lap alján olvasható, 1760. november 21-én kelt, francia nyelvű megjegyzés értelmében az árajánlat az építész ötletéhez tartozó árkalkuláció. A második, 2992 forint 24 krajcár végösszegű, szintén tervmellékletekkel benyújtott ajánlatot az 1761. február 4-én ráírt francia széljegyzet szerint a családi barát, Giacomo Durazzo gróf (1717–1794)²¹ átépítési javaslata alapján állította össze Mödlhammer.²²

Mödlhammer úti beszámolója 1761. március 1-én kelt. Pál Antal utasítására 1761. február 11-én indult el Bécsből, megállt Kismartonban, hogy megbeszélje a teendőket, többek között a hercegi istálló építésének kérdéseit, majd továbbutazott Fraknóra. Február 14-én érkezett vissza Kismartonba, ahol végigvizsgálta a kastélyt, megállapodott a lépcsők munkálatainak kezdéséről. Másnap Császárkőbányán (ma Kaisersteinbruch, Ausztria) Stricker kőfaragóval szerződést kötött a lépcsőfokokra. Az építőmester Köpcsény (ma Kittsee, Ausztria) felkeresését követően február 20-án tért vissza Bécsbe.²³

¹⁶ „Umbau 1762 von Joh. Ferdinand Mödlhammer, Treppenhäuser und Kapelle (?).“ *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Burgenland*. Bearb. Adelheid SCHMELLER-KITT. Wien, Schroll, 1980. 75.

¹⁷ *Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jahrhundert*. Hg. Wolfgang GÜRTLER–Rudolf KROPF. Eisenstadt, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesmuseum, 2009.

¹⁸ Ferenc DÁVID: Der Baumeister von Eszterháza – Johann Ferdinand Mödlhammer (1714–1778). In: GÜRTLER–KROPF 2009. i. m. 429–453.

¹⁹ Gerald SCHLAG: Schloss Esterházy in Eisenstadt im 18. Jahrhundert. In: GÜRTLER–KROPF 2009. i. m. 269–289.

²⁰ MNL OL, P 1612: 8. csomó, ff. 46–47.

²¹ Genova egyik legjelentősebb nemesi családjának sarja, bátyja, Marcello Durazzo (1710–1791) 1767–1769 között a város dogéja volt. Olasz-albán diplomata, 1749-től bécsi követ. 1754-ben megkapta a bécsi császári színházak intendánsa kinevezést. Christoph Willibald Gluckkal (1714–1787) az olasz opera megreformálója, tőle származik az Albertina ötlete. GÜRTLER–KROPF 2009. i. m. 284, 43. jegyzet.

²² MNL OL, P 1612: 8. csomó ff. 48–49.

²³ MNL OL, P 1612: 8. csomó, ff. 51–52.

Az Esterházy család tervtárában található tervényag

Az alább tételesen leírt tervényagból felirata alapján az 1502. számú, a főlépcsőház keresztmetszetét ábrázoló, ceruzával készült vázlat volt hozzárendelhető a forrásokhoz.²⁴ A rajzzal léptékében, elrendezésében teljesen azonos az 1503. számú színezett tervlap. Francia nyelvű felirata szerint ezt az elegánsabb, könnyedebb változatot fogadta el Pál Antal herceg 1760. január 21-én. Ha a fent említett költségvetések készítésének időpontja egybeesik a rajtuk szereplő francia nyelvű feljegyzések dátumával, akkor a két kalkulációt gyakorlatilag egy évvel később állította össze az építőmester.

Az 1502. számú vázlat első emeleti stukkói azonosak az 1257. számú tervlapon ábrázolt lépcsőház mennyezetének biverzális díszítésével, továbbá léptékük is azonos, így a metszterajz és az alaprajz vélhetőleg ugyanazon sorozat részei voltak. Az 1257. számú vázlattal szinte azonos az 1258. számú tusrajz, ebből következően az 1258. és 1503. számú tervlap is valószínűleg egy sorozatot alkotott. A forrásokból nem állapítható meg, hogy hány tervsorozat készült, hány rajzot tartalmazott egy-egy tervsorozat, és melyikre vonatkozhatnak a költségtervezetek.

További források, relatív kronológia

A fent leírt dokumentumokon szereplő dátumok alapján a főlépcsőház kiépítése Pál Antal idején zajlott, ebből következően a munkálatok további forrásait is az ő iratai között kellett feltételeznem. Valkó Arisztid céduलाanyaga nélkül további iratok felkutatása e hatalmas irategyüttesben gyakorlatilag lehetetlen vállalkozás. Az ő gyűjtéséből kiindulva két állagban maradtak fenn további források: egyrészt Esterházy Fényes Miklós rendeletei, utasításai között, melyek azonban keltezésük és tárgyak alapján bátyjának, Pál Antalnak az iratai közé tartozhattak korábban;²⁵ másrészt Esterházy Pál Antal protocollumaiban.²⁶ A hercegi levéltár Repositoriumainak vonatkozó állagában nem találtam az építkezésre vonatkozó dokumentumot.²⁷

A több állagból összegyűjtött feljegyzések alapján az átépítés kronológiája, ha nem is részleteiben, de felvázolható. A tervezés vélhetőleg már 1759 végén elkezdődött, majd a tervek 1760 januárjában elfogadásra kerültek. Ehhez képest a hercegi titkár csak 1760. november 16-án közölte Mödlhammerrel, hogy ura hozzájárult az építőmesternek a kismartoni lépcsőre vonatkozó terveire.²⁸ Hogy ez azonos lenne a korábban már aláírt tervsorozattal, nem bizonyítható. 1760. november 21-én, majd 1761. február 4-én Mödlhammer költségvetést készített, ebből következően az egy évvel korábban elfogadott tervek módosulhattak.²⁹ A mester 1761. február 11-én elutazott Kismartonba, hogy előkészítse a munkát és szerződést kössön a kőfaragóval.³⁰ Ugyanakkor a herceg csak 1761. március 6-i utasításában közölte a kismartoni intézővel a Mödlhammerről és a lépcsőről hozott döntését, gyakorlatilag mindazt, amit az építőmester már februárban elintézett.³¹

²⁴ A lapok verzóján szereplő utólagos felirat feltehetőleg a kiemeléskor került a hátlapra.

²⁵ MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) Rendeletek, utasítások főként Herbevillekhez, 1725–1762.

²⁶ MNL OL, P 131: 6. csomó, Prot. IV. kötet.

²⁷ MNL OL, P 108: Repositorium 9., 52. csomó, fasc. G.

²⁸ MNL OL, P 131: 6. csomó, Prot. IV. 1062.

²⁹ MNL OL, P 1612: 8. csomó, ff. 46–47. és ff. 48–49.

³⁰ MNL OL, P 1612: 8. csomó ff. 51–52.

³¹ MNL OL, P 131: 6. csomó, Prot. IV. 1233.

Pál Antal az 1761. április 22-én kelt protocollum értelmében az átépítés során feleslegessé vált faanyagot a kismartoni ferenceseknek ajándékozta.³² A herceg gesztusa a munkálatok előrehaladásáról tanúskodik.

Az 1761. május 6-án íródott úti beszámoló szerint Mödlhammer 1761. április 23-án utazott ismét Kismartonba, hogy a munkálatok haladásáról meggyőződjön. A további helyszínekről visszatérőben ismét szerét ejtette, hogy az építkezést ellenőrizze.³³

Az 1761. június 16-án fogalmazott jelentés bizonyítja, hogy a herceg több témában kikérte a már említett Durazzo gróf véleményét, így Mödlhammer útja során Kismartonban vele folytatott megbeszélést több jövőbeni építkezésre vonatkozóan.³⁴

1761. augusztus 10-i jelentésében Mödlhammer a herceg érdeklődésére válaszolva valószínűsíti a szeptember eleji befejezést.³⁵ A befejezés tényének ellentmond Dávid Ferenc közlése. A 2009-ben megjelent Mödlhammer-életrajzban egy 1761. szeptemberi úti beszámolót idéz, mely szerint Mödlhammer alig tíz nap alatt háromféle változatban tizenhét rajzot készített a kismartoni „lépcsőkhöz”.³⁶ A hercegi építésfelügyelő az új állapotot örökölte meg a herceg számára, vagy a melléklépcsőhöz vázolta fel ötleteit, illetve nem a kastély lépcsőjéhez rajzolt vázlatokat.

Az 1761. december 12-re keltezett úti beszámolóban Mödlhammer Kismartonban – habár kétszer is megfordult a helyszínen – már csak az istálló építését említi, tehát a lépcsőház(ak) adigra vélhetőleg elkészült(ek).³⁷

A kismartoni barokk lépcsőház tervlapjai

Az alábbiakban a hercegi tervtár számozási sorrendjében közlöm a kismartoni kastély főlépcsőházának 1760–1761-ben Johann Ferdinand Mödlhammer által készített átalakítási terveit, illetve azok leírását. A hercegi tervgyűjtemény őrzi egy félköríves lépcső rajzát is, mely alaprajzi elrendezése alapján a kismartoni kastély nyugati szárnyának melléklépcsője lehet, stíluskritikai alapon pedig a főlépcsőház terveivel egy időben, de korántsem biztos, hogy azonos kéz által készíthetett. A fenti rövid összefoglalóban nem tértem ki a melléklépcső ismertetésére, ugyanakkor alább, utolsóként közlöm a tervlap adatait a lapok között feltételezhető szoros kapcsolat miatt.

A leírás részei a következők: 1. eredeti, a tervlapon olvasható megnevezés, felirat, ha ez nincs, akkor az általam adott, helyesnek tartott cím, zárójelben évszámmal, a készítő mester névével; 2. mellette gondolatjellel a MNL OL T2 mutatójában fellelhető megjelölés; 3. a tervlap adatai között szerepel a hordozóanyag, technika, valamint a lapról leolvasható adatok – méretarány, szignatúra, betűjelek, nyelvezet, állapot, vízjel, hátlap – felsorolása; 4. méret (szélesség×magasság; cm); 5. a tervlapon ábrázolt objektum rövid leírása; 6. a forrás rovatban megnevezésre került minden, a lapról szóló dokumentum, illetve kézirat, elsősorban Valkó Arisztidnak a tervanyagról készült és az MTA BTK Művészettörténeti Intézetében őrzött cédulaanyagának jelzete; 7. vonatkozó irodalom; 8. végül, megjegyzés címszó alatt feltüntettem minden, a tervlapra vonatkozó észrevételt, kapcsolatot, véleményt, gondolatot.

³² MNL OL, P 131: 6. csomó, Prot. IV. 1303.

³³ MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) ff. 106–107.

³⁴ MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) ff. 102–103.

³⁵ MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) ff. 121–122.

³⁶ DÁVID 2009. i. m. 437, 451.

³⁷ MNL OL, P 132: 2. csomó, c.) ff. 125–126.

MNL OL, T 2: No. 1257.

1. *A kismartoni Esterházy-kastély főlépcsőháza első emeletének alaprajzi vázlata (Johann Ferdinand Mödlhammer, 1760–1761) – 2. A kismartoni kastély alaprajzrészlete (?) díszítőelemek rajzával (?) 1760–1761.*
3. *tervlap adatai:* ceruza papíron, felirat nélkül, a lap alsó harmadában léptékkal; nem szignált; vízjel: bal oldalon „IV”, jobb szélén töredékesen: címer részlete, alatta „[...]ONIG” felirat; nem sérült, nem restaurált; hátlapon: néhány vonalból álló vázlat félköríves nyílással, a lépcsőfokok elhelyezésével és boltozati fiókokkal; bal oldalon utólagos felirat: „Kismarton 1760/1.”
4. *papír mérete:* 51,3×35,8 cm
5. *tervlap leírása:* téglalap alakú helyiség egyik hosszanti oldalán három ablaknyílással, rövidebb oldalain egy-egy bejárattal; a helyiségben két pillérre támaszkodó háromkarú lépcső alaprajza, valamint a fiókos dongaboltozattal fedett előtér mennyezdíszének biverzális vázlata: 1. kazettás stukkódísz, középen rozettával; 2. kazettás stukkódísz.
6. *irodalom:* DÁVID 2009. i. m. 429–452.
7. *források:* MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye, A-1-23/0239
8. *megjegyzés:* párdarabja a No. 1502. tervlap.

MNL OL, T 2: No. 1258.

1. *A kismartoni Esterházy-kastély főlépcsőháza első és második emeletének alaprajza (Johann Ferdinand Mödlhammer, 1760–1761) – 2. A kismartoni kastély alaprajzrészlete, 1761.*
3. *tervlap adatai:* színezett tus és ceruza papíron; lap közepén ceruzával német nyelvű felirat: „5 3/4 zoll”; „Zweyter oder Erster stokh”; a lap alsó harmadában lépték: „6-12-18-24 pieds” kiosztással (24 láb = 26,8 cm); nem szignált; vízjel bal szélén: Bourbon-liliomos címer, alatta „WR C & I HONIG” felirat, jobb oldalon „IV”; nem sérült, nem restaurált; hátlapon jobbra fent utólagos felirat: „Kismarton 1761”
4. *papír mérete:* 51,4×36 cm
5. *tervlap leírása:* téglalap alakú helyiség egyik hosszanti oldalán három ablaknyílással, rövidebb oldalain egy-egy bejárattal; a helyiségben két pillérre támaszkodó háromkarú lépcső alaprajza fiókos dongaboltozattal fedett előtérrel.
6. *irodalom:* DÁVID 2009. i. m. 429–452.
7. *források:* MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye, A-1-23/0231
8. *megjegyzés:* a No. 1257. és 1258. kisebb részletekben eltér egymástól.

MNL OL, T 2: No. 1502.

1. *A kismartoni Esterházy-kastély főlépcsőházának metszetrajzi vázlata a három szint kialakításával (Johann Ferdinand Mödlhammer, 1760–1761) – 2. A kismartoni (Eisenstadt, Ausztria) Eszterházy-kastély lépcsőházának keresztmetszete, 1760.*
3. *tervlap adatai:* ceruza papíron, felirat nélkül; a lap alján közepén léptékkal: „6-12-18-24 schue (?)” kiosztással (24 láb = 26,7 cm); nem szignált; vízjel a lap közepén: „C & I HONIG” felirat; nem restaurált, lap teteje közepén behasadt; hátlapon balra lent korabeli felirat: „Delineationes variae arcem Kismartonien. respicien. Fasc. B. No 24.”
4. *papír mérete:* 50×66,2 cm

5. *tervlap leírása*: két pillérre támaszkodó, háromszintes, boltozott lépcsőház keresztmetszete.
6. *irodalom*: DÁVID 2009. i. m. 429–452.
7. *források*: MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye, A-1-23/0410; Valkó Arisztid megjegyzése: „Fényes Miklós iratainál Mödlhammer működése 1761 körül”
8. *megjegyzés*: párdarabja a No. 1257. számú terv.

MNL OL, T 2: No. 1503.

1. *A kismartoni Esterházy-kastély főlépcsőháza három szintjének elfogadott metszetrajza (Johann Ferdinand Mödlhammer, 1760–1761) – 2. A kismartoni (Eisenstadt, Ausztria) kastély lépcsőházának oldalnézeti rajza, 1760*
3. *tervlap adatai*: színezett tus papíron; balra lent francia nyelvű felirat: „Voeu et aprouvé Le me 21: janvier 1760”;³⁸ a lap alján középen léptékkal: „6-12-18-24 Kl: (?)” kiosztással (24 láb = 26,7 cm); nem szignált; vízjel nem látható; restaurált; hátlapon felirat nem látható.
4. *papír mérete*: 50×66,2 cm
5. *tervlap leírása*: két pillérre támaszkodó, háromszintes, boltozott lépcsőház keresztmetszete.
6. *irodalom*: DÁVID 2009. i. m. 429–452.
7. *források*: MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye, A-1-23/0411; Valkó Arisztid megjegyzése: „Kísérő iratokat ld. Esterházy Fényes Miklós XVIII. szdi iratainál 729. fasc.”
8. *megjegyzés*: –

MNL OL, T 2: No. 1477.

1. *A kismartoni Esterházy-kastély melléklépcsőházának alaprajza (Johann Ferdinand Mödlhammer [?], 1760–1761) – 2. Épületrészlet alaprajza (?) 18–19. sz.*
3. *tervlap adatai*: ceruza és tus papíron, felirat nélkül; a lap bal szélén léptékkal: „Pouces” és „Pieds de Vienne” (18 láb = 18,4 cm); nem szignált; vízjel a lap felső harmadában: azonosíthatatlan címerábrázolás; nem restaurált; hátlapon felirat nem látható; eredetileg félbehajtva tárolva, jobb alsó sarokban fóliószám: „98”.
4. *papír mérete*: 52,2×67,5 cm
5. *tervlap leírása*: félköríves lépcső, téglalap alakú, fiókos dongával fedett előtérrrel, mely hosszabb oldalán két ablaknyílással, rövidebb oldalain egy-egy bejárattal áttört.
6. *irodalom*: –
7. *források*: Valkó Arisztid nem írt cédulát.
8. *megjegyzés*: kissé bizonytalan rajztudás, pontatlanságok, apró tévedések.

³⁸ Valkó Arisztid olvasatában: „Vau et gravé Le me et Janvier 1760.”

Krähling János–Nagy Gergely Domonkos

A nagyváradai székesegyház Hillebrandt-féle centrális tervei

A török hódoltság után újjáépülő Magyarországnak fontos feladatot jelentett a katolikus egyházi struktúra újjáépítése, melyben építészeti-reprezentációs szempontból kiemelkedő jelentőségük van a püspöki székhelyeknek. A nagyváradai püspöki székesegyház barokk építészeti együttesének fordulatos története is ebbe a folyamatba illeszthető, jellemző eseménysor, melyben a templom felszentelésére közel egy évszázadot kellett várni a felszabadulást követően. Az építéstörténet feldolgozására már több ízben tett nagy ívű kísérletet a kutatás.¹ E szerény tanulmány a székesegyház építéstörténetéhez szeretne adalékokkal szolgálni.

A téma első jelentős kutatója Kapossy János. Ő az 1920-as években közreadott kutatási eredményei alapján Hillebrandtnak tulajdonítja a székesegyház tervezését, akinek tervét megváltoztatták, és későbbi „döntő beavatkozása... már alig tudta teljes harmóniába hozni... Giovanni Battista Ricca és Johann Michael Neumann sokat fölpanaszolt, önkényes módosításait”²

A nagyváradai barokk emlékek részletes feldolgozásában Biró József 1932-ben megjelent munkája jelentheti a kiindulópontot. A székesegyház építéstörténetének felrajzolását számos eredeti forrás közlésével támasztja alá, melyek értelmezése a későbbi kutatásoknak is lényeges eleme lett. Az általa felvázolt eseménysort a következőképpen lehet röviden összefoglalni:

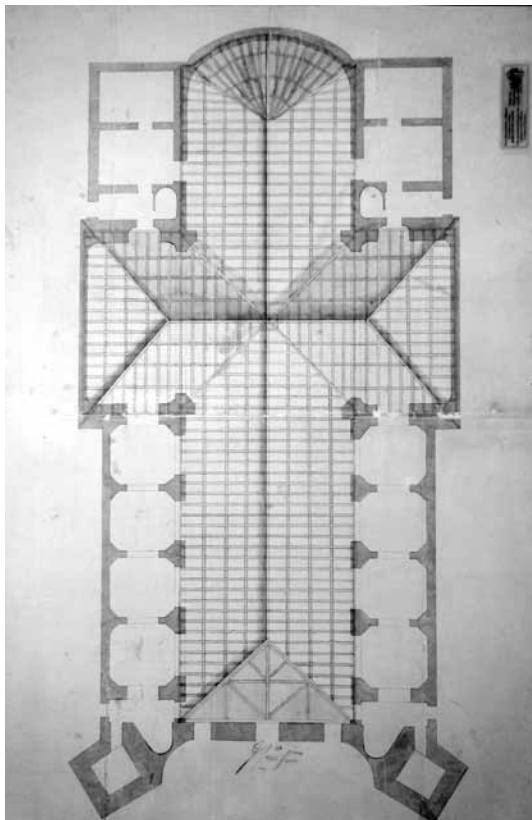
A várban álló középkori székesegyház 1692-ben, amikor a császári seregek felszabadították a várost, már nem állt, falainak kövei Bethlen Gábor alatt épültek bele a várba. Az új váradai püspök, Benkovich Ágoston, majd utóda, Csáky Imre először a régi várbeli egyház helyén óhajtott felépíteni az újat, azonban a vár katonai terület lévén, erre nem kapott engedélyt, a váron kívüli többi kísérletük pedig sorra meghiúsult. A szükséghelyzetből adódóan, átmeneti jelleggel, természetesen addig is használtak kisebb templomokat székesegyház gyanánt. Csáky után Okolicsányi János püspök ismét új koncepcióban gondolkodott, melynek jegyében küldetett Váradra Fortunato Prati budai kamarai építész 1736. augusztus 1-jén. Prati 1737 májusában érkezett Váradra, azonban ezt már Okolicsányi nem érte meg: 1736 novemberében elhunyt. Így már a következő püspök, Csáky Miklós tárgyalta Prati-val, aki el is készített két tervet, melyek a püspöknek igen tetszettek. Ezekről egy 1737. június 6-án, Kassán kelt, gróf Forgách Pálhoz címzett levelében azt írja a püspök, hogy az esztergomi jezsuiták mintáját követték. Az építkezés helyszínének kérdésében azonban megint csak nem született megegyezés, és a király nem adott engedélyt az építkezésre. Arra, hogy Prati új helyszínre készítsen terveket, már nem került sor: ezúttal az építész – 1738-ban bekövetkezett – halála odázta el a továbblépést. Csáky Miklós ezután, 1740-ben Vépi Máté pálos szerzetest hívta Váradra, akinek tervei ha lassan is, de elkészültek a székesegyházhoz, azonban ismeretlen okokból az építkezés ezúttal is meghiúsult.

A sok hiábavaló próbálkozás után Forgách Pál püspök alatt indulhatott meg a ma is álló székesegyház építése. Forgách Pál új helyszínt jelölt ki a székesegyháznak, a várostól északra,

¹ BIRÓ József: *Nagyvárad barokk és neoklasszikus művészeti emlékei*. Budapest, Centrum, 1932; KELÉNYI György: *Franz Anton Hillebrandt*. Budapest, Akadémiai, 1976.

² KAPOSSY János: Későbarokk építészet Magyarországon. *Magyar Művészet*, 3. 1927. 276–291; itt 288.

Várad-Olasziban, ahová később fel is épült az új püspöki központ. A tervek elkészítésével az akkor még fiatal és ismeretlen, később nagy jelentőségre szert tett Franz Anton Hillebrandtót bízta meg, aki 1750 júniusában Váradra utazott, és saját kézzel írt „Specification”-jában kötelezi magát, hogy a püspök által jóváhagyott három vázlat után további tizenegy tervet készít, s ezeket tételesen fel is sorolja. Ezután a tervező hazautazott Bécsbe, ahol később át is adta az ígért terveket Bernáth Györgynek, a püspök bécsi ágensének az év októberében. Váradon megkezdődtek a székesegyház alapozási munkálatai. Egy év múlva, 1751. december 30-án a tervet Bécsben három építómester átvizsgálta, összehasonlították a már elkészült modellel, és kisebb módosításokkal kivitelre javasolták. A Hillebrandt kézirásával készült véleményt a váradi püspöki levéltár őrzi. E tervekről csupán ezekből a forrásokból tudunk képet alkotni, maguk a rajzok – eddigi ismereteink szerint – eltűntek.



1. kép. A nagyvárad székesegyház Ricca-féle tervkonceptiója, Domenico Luchini (?) tervrajza.
MNL OL T1 Nr. 50/1

Hillebrandt közreműködése az építkezésben azonban jó időre megszakadt, mert az 1752. május 1-jén történt alapkőletétellel meginduló kivitelezések már egy itáliai csapat irányításával zajlottak. Vezetőjük Giovanni Battista Ricca volt, aki új terveket készített, amelyek szerint az építkezés lényegében meg is valósult.³ Az építkezés ettől kezdve gyorsan haladt, és talán egy évtized alatt el is készült volna a székesegyház, azonban 1757-ben Ricca meghalt, Forgách Pált pedig váci püspökké nevezték ki, aminek következtében a munkálatok lelassultak. Nagyjából ez idő tájt keletkezhetek azok a szignálatlan tervek, amelyek a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában találhatók. Biró feltételezése szerint ezek Domenico Luchini palér alkotásai, aki Ricca halála után és a székesegyház idején az építkezéseket tovább vezette. E rajzok jól dokumentálják Ricca koncepcióját, s a rajtuk piros krétával behúzott vonalak – az írásos forrásokkal egybehangzóan – azt az állapotot mutatják, ameddig az építkezés az 1750-es évek végéig eljutott: a szentély, a keresztház és a hajó egy boltszakasza a főpárkányig elkészült, előtte a hajó az ablakok

középvonaláig, a homlokzatnak pedig az első szintje épült fel. A rajzok a tetősík fölé emelkedő, tamburos, laterna nélküli négyzetes kupolát ábrázolnak, amely azonban nem készült el (1. kép).

1759-ben Patachich Ádámot nevezték ki Mária Terézia váradi püspökké; 1776-ig maradt a püspöki székesegyházban, ekkor kalocsai érsekké nevezték ki. Patachich ismét Hillebrandtót bízta meg az építkezések tervezési munkáival, s a kivitelezést irányító palér is osztrák volt Johann Michael Neumann személyében. Az új püspök azonban inkább a palotája felépítésén fáradozott, s így a székesegyház vajmi lassan készült, felszentelésére csak 1780-ban került sor. 1760-tól tehát az építkezések befejezéséig Hillebrandt maradt a tervező. A székesegyház formájában azonban már nem sokat tudott változtatni. A tető alá süllyesztett kupola, a főhomlokzat és a belső tér egyes részletformái köthetők a nevéhez.

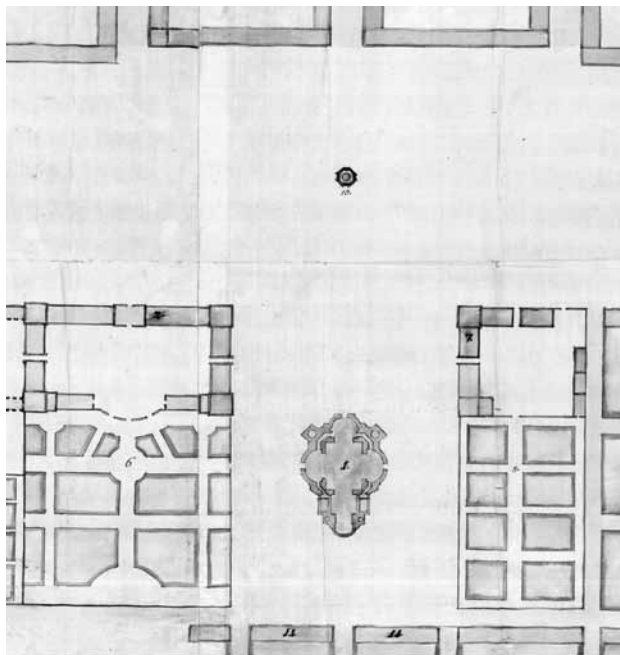
³ Biró 1932. i. m. 32. Biró érvelése lényegében az építkezés során kifizetett tételek alapos elemzésén nyugszik.

Kapossy és Biró után jó ideig nem foglalkozott a kutatás a székesegyházzal. Voit Pál 1970-ben a magyar barokkról szóló könyvében az „Új olasz hullám” című fejezetben a 18. század közepén, Magyarországon működő más olasz művészek összefüggésében csak röviden említi a nagyváradai székesegyház építését.⁴ Az építéstörténet részleteibe nem bocsátkozik, a tervezést is, 1756-ig a kivitelezést is egyértelműen Riccának tulajdonítja. Hillebrandt nagyváradai működése kapcsán csupán annyit ír, hogy a rajzolóként Balthasar Neumann mellett töltött idő hatása a püspöki palota építésekor is megmutatkozott.

Franz Anton Hillebrandt életművének alapos feldolgozására Kelényi György vállalkozott 1976-ban. A nagyváradai építkezések tárgyalásakor sokban támaszkodott Biró kutatásaira, de néhány részletkérdés vonatkozásában árnyalta az előde által felrajzolt képet. Az általa azonosított tervekkel is alátámasztva mondanivalóját a Hillebrandt tervezte átalakításokról és a püspöki palota építéséről fontos adatokat közölt, amelyek azután a hillebrandti életmű új szemléletű, összegző értékelésében is szerepet kaptak.

A nagyváradai székesegyház építéstörténetében – ahogyan azt a kutatás eddig feltárta – számos nehezen értelmezhető, ellentmondásos, vagy éppen ismeretlen szakasz maradt, amelyeket számba véve és újraértelmezésüket megkísérelve most az építkezést megelőző tervvariánsokból emelnénk ki egy fontos típust, a centrális tereprendezést. Ez egyrészt az Okolicsányi püspök által készített terveket (1735–1737) mint előzményt, másrészt Hillebrandt 1750-ben készített tervlapjait jelenti (2. kép).

Az Acta Cassae Parochorum iratanyagában fennmaradt egy terv, melyet – noha Kapossy János ismerte, az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának forráskiadványa pedig utal rá és feliratát részben közli – mind-ezidáig nem publikált senki.⁵ A 89×61,5 cm méretű tervlapon szabályos városi környezetben, püspöki palota, szeminárium és egyéb épületek között egy centrális elrendezésű templom, a székesegyház alaprajza látható. A tervlap hátulján az 1735-ös évszám szerepel, és ezt hiteles adatnak fogadhatjuk el a terv keletkezésére vonatkozóan a mellette megőrződött, rá vonatkozó datált írásos források tükrében. A rajz sarkában a tervező – esetleg csak a rajzoló – nevét is megismerhetjük Ludovicus Ordody helytartótanácsi titkár személyében, akiről azonban közelebbi információval nem rendelkezünk.⁶ A tervet nem, csak a tervhez tartozó szöveg részleteit közli a forráskiadvány, amely szerint Okolicsá-



2. kép. Ludovicus Ordody terve a nagyváradai székesegyház és környezete kialakítására, 1735.

MNL OL C38. Diocesis Magno-Varadiensis No.4.f.136

⁴ Voit Pál: *A barokk Magyarországon*. Budapest, Corvina–Helikon, 1970. 52.

⁵ *Acta Cassae Parochorum egyházmegyék szerint besorolt iratok*. 4. füzet. Budapest, MTA, 1973 (MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai, IX). 27; ezúton is köszönjük Terdik Szilveszternek, hogy felhívta figyelmünket a tervre, amely a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL) C38. (Acta Cassae Parochorum) állag Diocesis Magno-Varadiensis No.4.f.136. jelzete alatt található.

⁶ Az eredeti latin szöveg: „Ludovicus Ordody Consilii Regii Locum(tenentiali)s Secretarius delineavit.”

nyi beadványa 1735. szeptember 5-én érkezett a Helytartótanácsához, majd 1736. január 24-én kelt az uralkodó leirata, amelyben kritizálja a tervet. Eszerint egyrészt nem úgy tűnik, mintha művészetben jártas kéz tervezte volna, különben is rossz helyen van a belvárosban, mert létezik egy rendezési terv a váradi erődítményekre vonatkozóan, amellyel nincs összhangban. Ugyanekkor az uralkodó megígérte, hogy építész biztosít a székesegyház helyének kijelölésére és megtervezésére (ez a személy az építész-hadmérnök Fortunato Prati volt).

Az Ordody-féle tervről leolvasható, hogy már 1735-ben megfogalmazódott a székesegyház püspöki palotával és szemináriummal szimmetrikusan összefogott épületegyüttesének gondolata, amelyet szabályos utcahálózattal és telekosztással tervezett barokk városnegyed övez a folyóparton. Kiemelendő, hogy ez a belvárosba tervezett együttes nem volt összhangban a katonai létesítmények tervezett távlati kiépítésével, így később Forgách püspök főképpen emiatt telepíthette az új együttest az Olaszi nevű városrészbe.

A terv másik fontos mondanivalója a centrális térszervezés. Mivel csak vázlat maradt, és boltozatjelölés nincs rajta, nem dönthető el, hogy kerek kupolája lehetett-e a 12 öl (kb 22,8 m) széles fő térnek – amelyet a bejárat és a szentély felől egy-egy nagy heveder, oldalról pedig félgömbkupolák támasztottak meg –, vagy pedig egy nagy ovális kupolája. Szabad tömegalakítást sugalló, dinamikus jellege, mozgalmas homlokzata sokat ígérő.

E tervvariáns megismerése a Hillebrandt által készített tervről szóló szűkszavú források újraértelmezéséhez vezetett minket. Noha egyértelműen bizonyítható, hogy a terv valóban 1735-ből származik, és nem lehet azonos Hillebrandt tervével, mégis a 18. századi székesegyházak térszervezésétől eltérő struktúrájú terv létezése felvetette bennünk a kérdést: nem lehetséges-e vajon, hogy tovább élt a gondolat, és eredetileg Hillebrandt is centrális székesegyházat tervezett? E feltételezés legfőbb alapját azonban nem is e korábbi terv centrális mivolta adta, hanem Bernáth György ágens 1751. december 30-án, Bécsben kelt levele, melyben azt írja: „Excellentiam V(est)ram futurae Cathedralis Ecclesiae Magno Varadiensis in parte S(anc)ti Petri, in alia vero Servitarum Ecclesiae simetriam et proportionum in aedificando observare intendere...” azaz: „Excellenciád a leendő váradi székesegyház építésében egyrészt a Szent Péter-templom, másrészt a szerviták temploma szimmetriáját és arányait kívánja figyelembe venni...”⁷ Azt azonban nem tudjuk meg, pontosan melyik városban álló templomokról legyen is szó. E félmondatot Biró úgy értelmezte, hogy a római Szent Péter-székesegyházra vonatkoznak a sorok, és Forgách Pált érzelmes fantáziával Rómáért rajongó főpapnak állítja be, aki az új helyszínt is a Rómával való hasonlóság miatt választotta.⁸ E feltételezéseket meggyőzően támasztja alá Forgách római tanulóveivel, az alapkőletétel utáni itáliai zarándoklattal, és nem utolsósorban a megépült mű római párhuzamaival. Elképzelése szerint már Hillebrandt is latinkereszt alaprajzú, négyzeti kupolás templomot tervezett, melyet Ricca csupán átalakított, de gyökeresen nem változtatott a koncepción. A szervita templomnak hipotézisébe való beillesztésével nem foglalkozik, zárójelbe tett kérdőjelet ír a szerviták után,⁹ és jegyzetben megjegyzi: „Kár, hogy nem írja: melyik szervita-templomról van szó?”¹⁰

Nyilvánvaló, hogy ha Bernáth György hivatkozása a római Szent Péter-bazilikát jelöli, akkor az ottani szervita templom lehet a másik párhuzam. Róma esetében azonban a két ismert szervita templom – a Chiesa di San Marcello in Corso és a Chiesa di Santa Maria in Via – sem jelen-

⁷ Közli Biró 1932. i. m. 132–133, KRÄHLING Edit fordítása. Köszönjük Krähling Edit és Nagy Balázs segítségét a latin szövegértelmezésekhez.

⁸ „S Forgách szeme elé az Örök Város konturjai rajzolódtak ki... A Forum Romanum és a Capitolium romjaitól messze, a Tibersen túli Vatikáné és a S. Pietro gigantikus kupolája.” Biró 1932. i. m. 25.

⁹ Uo. 27.

¹⁰ Uo. 96.

tőségükkel, még kevésbé tömegalakításukkal vagy térrendszerükkel nem hasonlíthatók a Szent Péter-székesegyházhoz.¹¹

Kelényi György felveti, hogy a templomok akár lehetnek bécsi templomok is. Mi is úgy gondoljuk, hogy ez logikus felvetés: egy Bécsben kelt levél és egy bécsi tervező esetében a helymegjelölés nélküli utalás legvalószínűbben bécsi templomokra vonatkozhat. A bécsi Peterskirche és a Servitenkirche hasonlítanak is egymásra a tekintetben, hogy mindkettő hosszirányban nyújtott ovális hajóval épült, melyhez 3–3 mellékkápolna csatlakozik. Hajójukat kupola fedi, és kéttornyos főhomlokzatuk van, ahol a tornyok közé szorított homlokzati felület síkjában többé-kevésbé megmozgatott. Ennek ellenére Kelényi György több okból mégis inkább azt feltételezi, főképpen a szerződésben vállalt tervek megnevezéséből következően, hogy Hillebrandt „hosszhajós, kéttornyú, kupolás templomot tervezett, oratóriummal, sekrestyével”.¹²

A tervlapok megnevezésénél több információ kiderül az 1751. december 30-án kelt bírálatból, melyben a terveket átvizsgáló három bécsi építész javaslatokat tett a tervek módosítására.¹³ Említenek tornyok melletti előcsarnokokat, amelyek bármilyen elrendezésben elképzelhetők. Négy fő hevedert említenek, melyek túl laposak, félköríveseknek kellene lenniük, hogy a kupola előnyösebben mutakozzon és állékonyabb legyen. Ez viszont ismét arra utal, hogy a templomra tervezett kupola kiemelkedő fontosságú lehetett, hiszen pusztán négy fő hevedert említ. Ha a jelenleg álló székesegyházhoz hasonló elrendezésű lett volna a tervezett templom, azaz a hosszház egyenlő szélességű lett volna a kupolával, több fő hevedert kellett volna említeni. És ezek mellett még javasolják, hogy a fő pillérek keresztül¹⁴ vezetett átjárókat az ablakspaletták („zwischen den Fenster Spalety”) – más szóval: az ablakkávák – szélességében kell tartani, illetve bevágni. Ez utóbbi okozhatja talán a legtöbb fejtörést. Ha hosszházas templomot feltételezünk, akkor a fő pillérek a hajót oldalról megtámasztó harántfalak lehetnének, amelyek a mellékkápolnákat elválasztják egymástól, és gyakran egyébként is összenyitottak, így a kritika nem értelmezhető. Ha centrális tervben gondolkodunk, akkor viszont sokkal érthetőbb a szakvélemény: a négy fő pillér és az azokon átvezetett átjárók – ahogy a szakvélemény is említi – a pillér falszerkezet teherhordó képességét csökkentik, ezért a fő pilléreket teljes keresztmetszetben falként kell megtartani, az átjárókat pedig – talán a csatlakozó, vagy esetleg a főpillér melletti – ablakok káváiba, azaz falvastagságába vájt járatokkal szükséges megoldani. A javasolt megoldás elvben így értelmezhető, jóllehet pontos építészeti tartalma további tervrajz hiányában nem rekonstruálható. A szakvéleményből azonban egy dolog mindenesetre erősen valószínűsíthető: középkupolás centrális tervvel van dolgunk.

Ezt a feltételezést erősíti a már említett, 1750-ben kelt Bernáth-levél további része (folytatása) is: „a kupolával pedig ezenfelül nem kíván foglalkozni, az elővezetett terv mindenkinél helyeslésre talált; már csak a munkához kell Isten nevében Excellenciádnak nekifognia, amíg a munkával előre lehet haladni, a kupola pedig maradjon el. Mivel a mester a boltívek (?) méretét elrontotta, s mivel semmit nincs mód tenni, míg meg nem tudja a megépítendő boltívek meg-

¹¹ A Chiesa di San Marcello in Corso még lényegileg reneszánsz alkotás, egyszerű, síkmennyezetes, hosszházas templom, melyet Antonio da Sangallo a Sacco di Roma után tervezett; csupán Carlo Fontana által tervezett homorú homlokzata barokk. A Chiesa di Santa Maria in Via is egyszerű, kora barokk templom, kápolnákkal kísért hosszházzal, szerény, vultás homlokzattal; Francesco da Volterra és Giacomo della Porta tervei szerint kezdték építeni 1594-ben, befejezése Girolamo Rainaldi nevéhez fűződik.

¹² KELÉNYI 1976. i. m. 22. Megjegyzendő, hogy a „Specification” szerint megígért 11 Hillebrandt-rajz közül az ötödik – keresztmetszet a középponton keresztül – szintén centrális elrendezést sugall.

¹³ Közli: BIRÓ 1932. i. m. 124. (Okmánytár XXXVI.)

¹⁴ Nem pedig közöttük, mint ahogy KELÉNYI György fordította („die Durchgäng durch Haubt Pfeiler”).

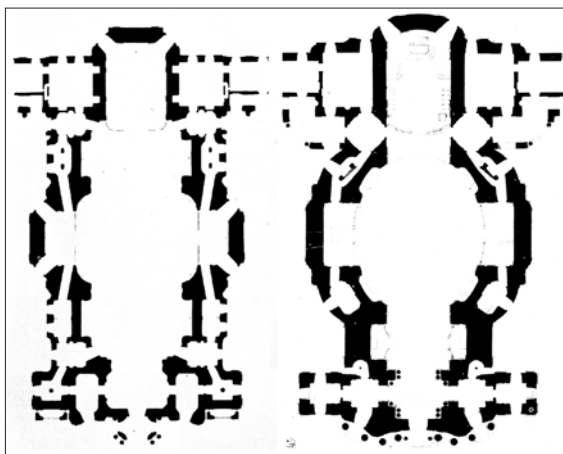
felelő hosszúságát és szélességét, addig a munka függőben fog maradni.¹⁵ Nehezen elképzelhető, hogy egy latinkereszt alaprajzú templom négyzetén emelkedő – tehát a hajóval megegyező szélességű – kupola méretei problémákat okoztak volna. A fiatal Hillebrandt itt valószínűleg egy gigászi méretű kupolát álmodott meg, aminek megvalósíthatóságával kapcsolatban merülhettek föl a problémák.

Van egy további érv, amely amellet szól, hogy Hillebrandt tervének olyasvalamit feltételezzünk, ami a később megvalósulttól jelentősen eltér. 1778 őszén a váradi káptalan és a kivitelezést vezető Neumann között az építkezés részletkérdései kapcsán súlyos nézeteltérés támadt, mely konfliktus a kancelláriáig gyűrűzött. A vitához Hillebrandt is hosszú levélben szolt hozzá, amelyben számos példával próbálta bizonyítani, hogy elődje, Ricca, akitől az építkezést át kellett vennie, mennyire rossz épületet tervezett, amely mellöz minden „szimmetriát és építészeti szabályt”. Nem tartjuk valószínűnek, hogy ily éles szavakkal ostorozta volna a templomot Hillebrandt, ha maga is a mostanihoz hasonló, latinkereszt alaprajzú templomot tervezett volna, melyet Ricca csak áttervezett, módosított. Valószínűbb, hogy Ricca koncepciója merőben eltérő volt.¹⁶

A kép teljessége érdekében meg kell említenünk, hogy nem minden érv szól amellet, hogy Hillebrandt centrális tervet készített volna. Egyrészt meglepő, hogy Ricca és csapata feltűnése után meglehetősen hamar munkához látott, tehát az áttervezésre nem maradt sok idő,

másrészt Hillebrandt és Ricca közül az előbbi kapott több pénzt a tervekért. A centrális terv ellen szól a 18. század magyarországi tervezési gyakorlata, amelyben – éppen a székesegyházaknál – a hossz-házaz alaprajzú térszervezés a domináns. Ezekkel szemben nagy kupolás és igazán centrális elrendezésű székesegyháztervként csak a Nagyváradra készített Ordody-terv említhető, illetőleg még egy ismeretlen helyre és ismeretlen mester által készített tervsorozat, amely a Magyar Építészeti Múzeum tervtárában található.¹⁷

A Magyar Nemzeti Galéria 1980-as kiállításának katalógusában publikált öt terv valójában két különböző tervvariánshoz tartozik.¹⁸ Egy kevésbé kidolgozott, nyújtott görögkereszt alaprajzú templom alaprajzához egy keresztmetszet tartozik. Egy másik, alaposabban kidolgozott variánsról két alaprajz és egy hom-



3. kép. A nagyváradai székesegyház Hillebrandt-féle első és második tervvariánsa – alaprajz, 1750. MÉpM ltsz. 72. 020.30.; MÉpM ltsz. 72. 020.32

¹⁵ A 7. jegyzetnél megadott idézet folytatása, közli BIRÓ 1932. i. m. 133: „...cupulam vero extra curare haud velle, declaratio praeexposita apud omnes aprobatonem obtinuit, tantum in nomine Domini Operi manum Excellentia Vra admovere dignetur, dummodo opus durable sit, et cupula omittatur, Artifice cortinarum mensura deperdita, nihil agere valente, usque quo adequatam longitudinem et latitudinem parandarum non resciverit, opus in suspense manebit...”

¹⁶ Ezt a szempontot Kelényi György is felveti (KELÉNYI 1976 i. m. 24).

¹⁷ Magyar Építészeti Múzeum (MÉpM) Lt.sz.: 72.020.3., 72.020.24., 72.020.30., 72.020.31., 72.020.32. Publikálva in: *Barokk tervek és vázlatok 1650–1760*. Szerk. D. Buzási Enikő. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1980. No. 71. (72.020.3.); No.72. (72. 020.32.); No. 73. (72. 020.31.); No. 74. (72. 020.24. – v. corrigenda!); No.136. (72. 020.30.). Ezúton is köszönjük Ritoók Pál nagylelkű segítségét.

¹⁸ A Magyar Építészeti Múzeum tervanyaga – az intézmény költözése miatt – jelenleg nem kutatható, így nem állt módunkban megvizsgálni, hogy a publikáltakon kívül található-e még ott további, e templomra vonatkozó tervlapok. Mihelyt kutathatóak lesznek, a tervrajzok részletes elemzését tervezzük.

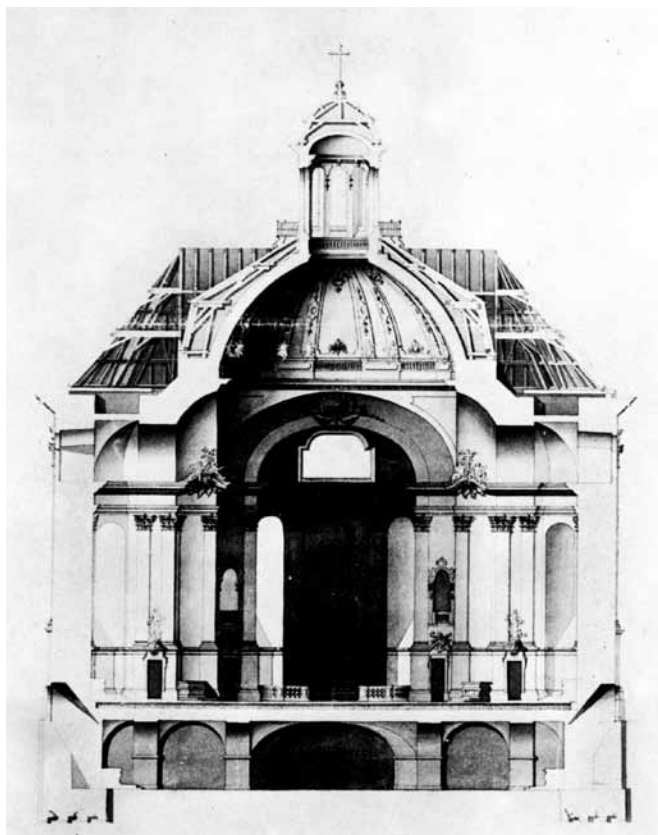
lokkat alapján alkothatunk fogalmat, melyek hatalmas, ovális kupolával fedett templomot ábrázolnak. E rajzokban Hillebrandtnak a nagyváradai székesegyházra 1750-ben készített tervváltozatait ismertük fel (3. kép).

A kevésbé kidolgozott terv lehet az a vázlat, amelyet Hillebrandt 1750 júniusában a püspöknek megmutatott, s amelynek alapján a további tervek elkészítését megígérte. A másik a Szent Péter-templom és a szerviták templomának mintájára 1750 őszén készített változat. A rajzokon megtaláljuk mindazt, amire az írásos források utalnak: a tornyok melletti előcsarnokokat, az átjárókkal áttört négyzeti pilléereket, a nagyméretű kupolát, a kosárirves hevedereket, s a bécsi templomokhoz hasonló, ovális kupolás, kéttornyos elrendezést. A nagyváradai székesegyház városépítészeti helyzetével egyezik a szentélytől kétfelé induló két épületszárny is, melyeknek a püspöki palotával és a szemináriummal kellett volna összekötniük a katedrális (4–5. kép).¹⁹

A tervlapok provenienciája is felvetésünket erősíti. Az Építészeti Múzeum 1974-ben ötven darab 18. századi rajzzal együtt vásárolta meg őket a Hauszmann-örökösöktől.²⁰ A rajzokon a K. K. JOSEPHS POLYTECHNICUM IN OFEN (a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem elődje) pecsétje látható, onnan kerültek Hauszmann Alajoshoz. Az anyagban több, Hillebrandttól származó terv is található.²¹

A terv azonosítására vonatkozó kétségeink végleg akkor oszlottak el, amikor a templom főhomlokzati rajzán megtaláltuk Forgách Pál nagyváradai püspök címerét (6. kép).

A nagyváradai székesegyház tervének Hillebrandt életműve szempontjából is kiemelkedő jelentősége van, ugyanis ez lehetett élete első önálló tervezési feladata.²² Művészetéről főként későbbi munkái alapján alkottunk fogalmat, melyek kicsit szikár nyelvezetű, klasszicizáló késő barokk építésznek tűntették föl. Ezen 1750-ben készült terve alapján azonban egy ambiciózus, fiatal rokokó mestert ismerhetünk meg. 1770 előtti terveinek érett barokk vonásokat mutató jellegzetességei a nagyváradai terv fényében könnyebben válnak értelmezhetővé. A gyulai kastély és kápolnája, a pozsonyi Balassa-palota, vagy éppen a nagyváradai püspöki palota sok közös vonást mutat a nagyváradai székesegyház tervével.



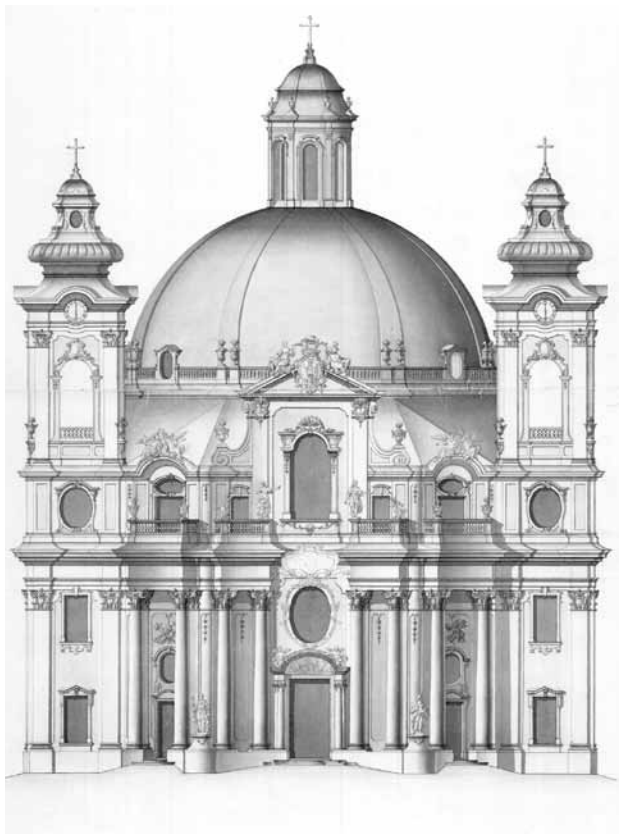
4. kép. A nagyváradai székesegyház Hillebrandt-féle első tervvariánsa – keresztmetszet, 1750. MÉpM ltsz. 72. 020.24

¹⁹ Ez az elem Ricca koncepciójában is megmaradt. A sors fintora, hogy végül Hillebrandt – takarékosági szempontból – ezt sem építhette meg (vö. KELÉNYI 1976. i. m. 27–28).

²⁰ PUSZTAI László: Az OMF Építészeti Múzeumának négyéves működése. *Magyar Műemlékvédelem*, 7. 1974. 371–383.

²¹ Mint például egy 1753-ban, Bécsben megépült bérház terve, a klosterbrucki apátság rajzai, vagy egy „vízi várkastély” tervsorozata, mely még nem igazolt hipotézisünk szerint a tatai Esterházy-kastély egyik tervvariánsa lehet (*Barokk tervek* 1980. i. m. No. 88., No. 125–133).

²² KELÉNYI 1976. i. m. 12.



5. kép. A nagyvárad székesegyház
Hillebrandt-féle második tervvariánsa – főhomlokzat, 1750.
MÉpM Itsz. 72. 020.3

Problémafelvetéseink e szűk keretek között felvázolt megoldása érthetően további kérdéseket fogalmaz meg további kutatásainkhoz, mind konkrétan, e jelentős barokk székesegyházunk építéstörténetének újraolvasását, mind pedig általánosságban, barokk székesegyházaink koncepcióját illetően. A barokk egyik legrepresentatívabb építészeti műfajában, a székesegyházak újjáépítésében gazdagabb és választékosabb térhasználat körvonalazódik a centralitás erősödésével, s a római Szent Péter-székesegyház együttesének már sokszor tárgyalt mintakövetése mellett a bécsi építészeti orientáltság is hangsúlyosabbá vált. Ha gondolatban egymás mellé illesztjük a megvalósult nagyvárad palotát és Hillebrandt székesegyháztervét, elemeiben harmonikusan illeszkedő, nagyvonalú rokokó épületegyüttes képe rajzolódik ki előttünk. Egyelőre nem tudjuk határozottan megválaszolni, mi okozhatta, hogy Forgách püspök elfordult Hillebrandt-tól – talán a terv szerkezetileg megvalósíthatatlannak tűnő és költséges volta –, de sajnálattal kell megállapítanunk, hogy a tervek módosítása által egy valóban pazar épületegyüttesel lett szegényebb Magyarország építészete.

A későbbi Hillebrandt-műveken is megjelenő jellegzetes motívumok között említhetjük a faltükrök füzérdíszzeit, az ovális felülvilágítóval egybefogott díszes nyíláskezeket és a tornyok első emeleti ablakait, melyek záróköve ráfut a főpárkány architrávjára, íves vonalú, szélein guttákkal díszített kötényét pedig gyakorlatilag változatlan formában látjuk viszont az említett korai műveken.

Hillebrandt művészetének Balthasar Neumanntól eredő rétegeiről már többször tett említést a kutatás. Az előbb említett ablakkötények – vagy a tornyok harangablakai – egyértelműen eredeztethetők a würzburgi építkezésekről, ahogyan a bruchsalzi templom Hillebrandtra gyakorolt hatása is könnyen igazolható volna, azonban e hatások tárgyalása túlmutat a jelen tanulmány keretein.



6. kép. Forgách Pál nagyvárad püspök
(1747–1757) címere a Hillebrandt-féle
második tervvariáns főhomlokzatán.
MÉpM Itsz. 72. 020.3, részlet

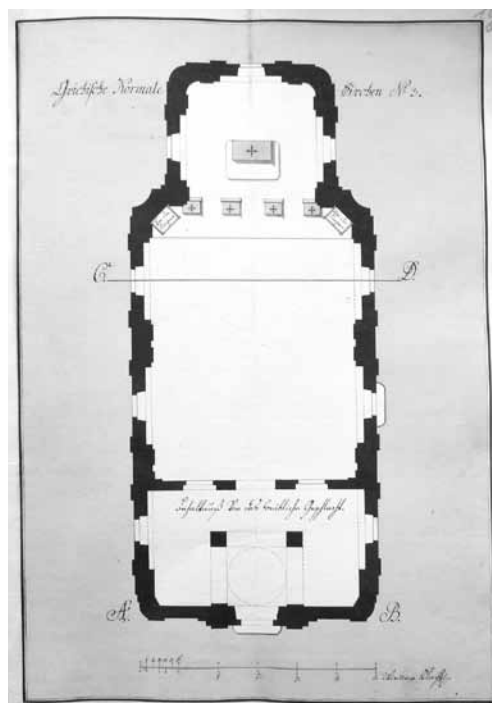
Terdik Szilveszter

Görögkatolikus templomtervek a 18. század második feléből

Az északkelet-magyarországi kamarai birtokokon a 18. század második felében sok új görögkatolikus templom épült.¹ A munkálatokat a közösségek gyakran önerőből kezdték, mivel a kamara csak változó mértékben gyakorolta kegyúri jogait, bár a tervek rendszerint a kamarának is dolgozó mesterek készítették. Lorenz Lander (†1782) kamarai építész egy típuserv-sorozatát is összeállított 1779-ben görögkatolikusok számára. Művét Kapossy János ismertette először,² majd Kelényi György publikált a 2. sorozatból, amelyet Bácskeresztúron (Ruski Krstur, Szerbia) kívántak megépíteni.³

A típuserveken megjelenő templomok külső tömegformálása nem sokban különbözött a korszak átlagos, latin rítusú falusi templomaiétól (egyhajós tér nyugati toronnyal), csak egy dologhoz ragaszkodtak következetesen, hogy sekrestyét nem építettek.⁴ A templomok belső kialakítása már több bizánci jegyet mutatott, a diadalívbe ikonosztáziót, a hajóba a férfiakat és nőket elválasztó falat terveztek (1–2. kép).

Több kamarai birtokon már a típuservek előtt megindult az új kőtemplom építése. Olyan megoldásokat is alkalmaztak, amelyeknek köszönhetően a templomok rítusa már kívülről is jól felismerhetővé vált. A hajó keleti végé-



1. kép. Lorenz Lander: Típuserv görögkatolikus templomhoz, 1779 (3. változat, alaprajz). DAZO fond 151. opisz 1. Nr. 2531. f 10r

- ¹ A Kamara történetéről, működéséről általában: NAGY István–F. Kiss Erzsébet: *A Magyar Kamara és egyéb Kincstári Szervek*. Budapest, 1995. 5–63.
- ² KAPOSSY János: A magyar királyi udvari kamara építészeti Mária Terézia és II. József korában. *Századok*, 57–58. 1923/24. 598.
- ³ A tervek jelzete: MNL OL T 62. Nr. 177/1-3. KELÉNYI György: Az építészeti igazgatóság és a „hivatalos” építészlet Magyarországon a XVIII. század végén. In: *Művészet és felvilágosodás Magyarországon, Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. ZÁDOR Anna–SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai, 1978. 129–132. 4. kép (főhomlokzat), 5. kép (alaprajz). Ugyanezeket és a keresztmetszetet közölte: PUSKÁS Bernadett: *A görög katolikus egyház művészete Magyarországon. Hagyomány és megújulás*. Nyíregyháza, Szent Atanáz Hittudományi Főiskola, 2008. 155. 86. 1–3. kép. Lander 2. és 3. templomterve, a harmadikhoz tartozó költségvetéssel együtt a Munkács egyházmegyei levéltárban is fennmaradt: Derzhahsky Arkhiv Zakarpatskoi Oblasty, Berehovo (Kárpátaljai Területi Állami Levéltár Beregszászi Részlege, a továbbiakban: DAZO) fond 151. opisz 1. Nr. 2531. f 8-14. A 3. változat 5843 rajnai forintba és 4 ½ krajcárba került volna. Egyik változaton sincs boltozat.
- ⁴ Bár a szulini (Sulín, Szlovákia) templom szentélyének végfalához sekrestyét tervezett Johann Michael Sebald lubló mester (1789). MNL OL S 62. Nr 1141/1. A szentély mögötti sekrestye ötletét a bazilika templomokról (Krasznibrod és Kisberezna) meríthette.



2. kép. Lorenz Lander: Típussterv görögkatolikus templomhoz, 1779 (3. változat, homlokzat). DAZO fond 151. opisz 1. Nr. 2531. f 11r

hez két oldalapszist építettek, amelyek a bizánci hagyománynak megfelelően a kántorhelyek (ún. klirosz) befogadására alkalmas mellékterek, a funkció után ezt az épületrészt is klirosznak nevezték, tömegüket időnként hangsúlyos tetőformákkal is kiemelték. Különös, hogy Lander a kliroszos formát még a magasabb árkategóriájú típusstervénél sem alkalmazta, noha ismerte, mivel a kamarákhoz beérkező tervekett látta (például az 1774-es, lejjebb tárgyalandó perecsenyit), de az 1770-es években járt Ungváron (Uzshorod, Ukrajna) is, ahol közreműködött az egykori jezsuita rendház püspöki székházzá alakításában.⁵ Ungvár környékén tapasztalhatta, hogy a közösségek ezt a reprezentatívabb épülettípust kedvelték.

A kliroszos forma a szerzetesi templomok hatására válhatott népszerűvé. A máriapócsi kegytemplom (1732–1757) szerepe mindenképpen jelentős, de hasonló alaprajzi elrendezésű bazilita templom állt Kisberezsnán (Malij Bereznij, Ukrajna) és Krasznibródon (Laborcrév, Krasny Bród, Szlovákia) is, az előbbi az ungvári uradalom területén, mind a két templom építését az 1750-es években fejezték be. Pár évvel korábban már kliroszos parokiális templom épült Munkácson (Mukacseve, Ukrajna) és Nagykárolyban (Carei, Románia).⁶ Néhány évtizeden belül az ungvári

uradalomhoz tartozó falvak többségében is kliroszos templomokat kezdtek építeni, gyakran a díszesebb tetőformával. Most több olyan emléket mutatok be röviden, amelyek építése viszonylag jól dokumentált.

A perecsenyi (Perecsin, Ukrajna) templom ügyében 1774-ben írtak a hívek közvetlenül a királynőnek, mivel a már öt éve folyó építkezést nem tudták befejezni, ezért 1000 rajnai forint segélyt igényelték.⁷ Az uralkodó a Magyar Kamarához továbbította az ügyet, ahonnan az uradalmi adminisztrációhoz került véleményezésre. Ekkor Ungváron a befejezéshez szükséges költségek tételes kimutatását is elkészítették, amelyet 1775. január 4-én szignált „Georg Weigel Baumeister”⁸ Az árkalkulációhoz egy lapon mellékeltek az épület déli homlokzatának összképet és a hajótetőzet ácsszerkezetének alaprajzát.⁹ A templom homlokzati tornyának tömege közvetlenül a hajóhoz csatlakozik, a kliroszok félkörívesen, a szentély szegmensívvel záródik. A torony sisakja gazdagon tagolt, hagymaidomra ülő lanternában végződik, de a hajó közepén és a szentély fölött is megjelenik egy-egy huszártorony, kelet felé csökkenő magassággal és szélességgel. A hajó falát kettős lizénák tagolják, az ablak és a déli ajtókeretek egyszerű kialakításúak.

⁵ Több szerződést a jelenlétében kötöttek a mesterekkel 1779-ben. DAZO fond 151. opisz 1. Nr 2762, f 1 r.

⁶ A típus eredetéről lásd TERDIK Szilveszter: „...a mostani világnak ízlése, és a ritusnak módja szerint”. *Adatok a magyarországi görög katolikusok művészetéhez*. Nyíregyháza, Szent Atanáz Hittudományi Főiskola, 2011. 18–30, 9–14. kép (Collectanea Athanasiana I/5.)

⁷ Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Hofkammerarchiv, Wien (a továbbiakban: ÖStA HKA), Kamerale Ungarn Rote Nr 719. Fasc. 33/3. No. 89. ex. Febr. 1775. f 25–26. A levélen nincs dátum, de a többi irat alapján sejthető a keletkezés ideje. A parókus Volkay György volt.

⁸ ÖStA HKA, Kamerale Ungarn Rote Nr 719. Fasc. 33/3. No. 89. ex. Febr. 1775. f 23.

⁹ ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 151.

A templom pontos befejezési dátumát nem ismerjük, de a helyi kamarai adminisztráció a község megsegítését ajánlotta, hogy legalább a szükséges anyagokhoz kedvezőbb feltételek mellett jussanak hozzá, az érvelésben külön kiemelve, hogy a Galíciába és Lodomériába vezető úthoz közel fekvő községről van szó, s a templomot egy igen szép dombocskára emelték, amely az ilyen típusú építkezéseknél példaként is szolgálhatna.¹⁰ 1782-ben a parókiarendezés összesített irataiban már 600 ember befogadására alkalmas kőtemplomot jeleznek a településen.¹¹

A kamarai gyakorlat építészeti ügyekben megmutatkozó alaposságát jelzi, hogy a második felterjesztés előtt Pozsonyban (Bratislava, Szlovákia) újrarajzoltatták a perecsenyi templomról kapott anyagot, amire a rajz jobb alsó sarkában található szignó utal: „Cop. Barb. Gundel Posonii.” A Magyar Kamaránál úgy ítélték, hogy a helyi, rajzolásban nem eléggé gyakorlott mesterek munkáit a kedvezőbb elbírálás reményében érdemes átrajzoltatni. Ezt a feladatot a szignó szerint egy Barbara Gundel nevű nő végezte. Mivel az első verzió nem maradt fenn, a megfigyelés helyességét erősítheti, hogy a bácskeresztúri anyagban is több terv két példányban van meg.¹² Az egyik lapon a templom alaprajza (kliroszos), nyugati és déli homlokzata, illetve hosszmetzete látható. A rajzot bizonytalan vonalak, kidolgozatlan részletek, rossz arányok jellemzik; nem csodálhatjuk, hogy az egészet lemásoltatták Barbara Gundellel.¹³ Az eredetiket Simon Höllenberger Maurermeister szignálta Kulán (Kula, Szerbia).¹⁴ Ugyanígy jártak el az épület ácsszerkezetének rajzaival is.¹⁵ A bácskeresztúri templom esetében már títustervek alkalmazása is fölmerült, mivel Lander 2. sorozata is fölűnik az anyagban, szintén Barbara Gundel másolatában.¹⁶ Valószínűleg a község mérete miatt dönthettek úgy, hogy inkább Höllenberger tervei alapján építkeznek.¹⁷

Nagyberezsnán (Velikij Bereznij, Ukrajna) 1786 körül kezdtek új templom építéséhez, mivel a régi épület lassan életveszélyessé vált.¹⁸ Egy korabeli térkép szerint a görögkatolikus templom a mezőváros közepe táján, Ungvár felől jövet a főút bal oldalán, körülkerítve, egy kanyarban állt.¹⁹ A templomról fölmérési rajz is készült, mivel a helyi latin hívek 1797. november 4-én azzal a kéréssel fordultak a Kamarához, hogy a használaton kívül álló görög templomot, régi parókiát és kántortelket engedje át az újonnan megalapítandó latin egyházközségnek.²⁰ Kérelmüket Eszterházy Károly egri püspök is támogatta, kiemelve, hogy a tizenkét évvel ezelőtt Trencsén és

¹⁰ Thardy Imre levele, Ungvár, 1774. december 31. ÖStA HKA, Kamerale Ungarn Rote Nr 719. Fasc. 33/3. No. 89. ex. Febr. 1775. f 21.

¹¹ MNL OL A 40. 6. csomó, Lit. C. kötet, f 188r. A jelenlegi templom képe: Михайло СИРОКМАН / Mykhailo SYROKMAN: *Церкви України Закарпаття / Churches of Ukraine Zakarpathia*. Львів / Lviv, 2000. 79–80, 79. kép.

¹² ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/1–7. A hozzá tartozó iratanyag: ÖStA HKA, Kamerale Ungarn Rote Nr 724. Fasc. 33/3. No. 69. ex Dec. 1779.

¹³ ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/2.

¹⁴ ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/7.

¹⁵ A rajzokon szerepel a hajó és a toronysisak ácsszerkezetének metszete és alaprajza. Az első rajz: ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/6., amelynek tisztázott és kissé nagyított változata: ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/1. szintén Barbara Gundel másolata.

¹⁶ Az első a templom alaprajza, a 2. a főhomlokzati rajza, a 3. pedig a keresztmetzete. A lapok tetején: „Project No. II.”. A jobb alsó sarkokban: „Cop. Barbara Gundel”. A három rajz jelzete: ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 169/3–5. Ezek közül a 4. és az 5. szerepelt ezen a kiállításon: *Maria Theresia als Königin von Ungarn*. Hrsg. Gerda MRAZ–Gerald SCHLAG. Ausstellung in Scloß Halbturn. Eisenstadt, 1980. 196–197.

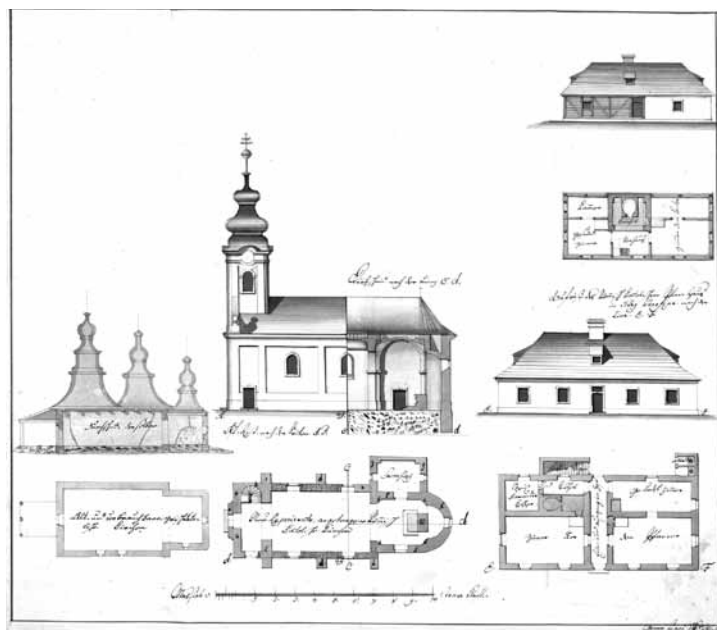
¹⁷ 2011 májusában a helyszínen járva erről meggyőződhettem. Az itteni ruszinokról lásd UDVARI István: A bácskai ruszinok és az ortodoxia a XVIII. században. In: *Az ortodoxia története Magyarországon a XVIII. századig*. Szerk. H. TÓTH Imre. Szeged, 1995, 55–69. TÓTH Tamás: Batthyány József és a görög katolikusok. *Athanasiana*, 33–34. Nyíregyháza, 2013. 127–129.

¹⁸ 1796-ban romosnak írják. MNL OL C 104. 55. kötet.

¹⁹ A térkép 1786 és 1788 között készült. A parókus és a kántor telke az út másik oldalán, néhány házhellyel lejjebb volt. MNL OL S 11. No 195.

²⁰ MNL OL E 87. 212. csomó 20. kútfő (1798), f 269.

Liptó vármegyéből idetelepített hívei rászorulnak a saját rítusú papra.²¹ A kamaránál el is készítették a régi templom átalakítási tervét, amelyen szerepel az épület alaprajza és hosszmetSZete (3. kép).²² Az egyhajós templomhoz keskenyebb, egyenesen záródó szentély csatlakozott, csak a hajó déli falán és a szentély két falán nyíltak kicsi ablakok. A síkmennyezet fölött érdekes tetőszerkezet magasodott, amelyet nem metszetben, hanem oldalnézetben ábrázolt a felmérő. A hajón két, a szentélyen egy hagymakupolás sisak emelkedett egymás mellett, kelet felé csökkenő magasságban. Ez a tömegalakítás leginkább a fatemplomok arányait idézi.²³ A régi templomot kőből, kötőanyag nélkül, a hívek saját maguk építették, kb. 300 ember befogadására.²⁴ Az új latin templomhoz csak a hajó két, hosszanti falából őriztek volna meg részeket. A plébániát néhány év múlva megalapították, de az új templom nem a régi felhasználásával valósult meg.²⁵



3. kép. Georg Ippich: A nagybereznai római katolikus templom és plébánia terve, a régi görögkatolikus templom fölmérési rajza, 1798. MNL OLT 62. No. 1027. (49×45 cm)

sák az építkezésre. A pontos robotigényt Joseph Simmeth építőmester el is készítette, egyeztetve az uradalom mérnökével, Joseph Friedhofferrel. A templom fő falai már álltak, csak a toronyból hiányzott még két rendes ö, illetve hátravolt még a boltozás, a belső és a külső vakolás, meg a teljes tetőzet. Az uradalmi adminisztráció támogatta a felterjesztést.²⁶ Az engedélyt megkapták, két évvel később mégis újabb robotátcsoportosítást kértek. A hívek indítványozták, hogy a közeli, kincstári falvak is segítsenek robotjukkal a templom befejezésében. A munkácsi kamarai uradalom részletes elemzést terjesztett föl a Magyar Kamarának ezzel kapcsolatban, támogatva az ügyet, még gyermekek bevonását sem zárva ki. A Kamara elfogadta a javaslatot.²⁷

²¹ Eger, 1798. február 24. MNL OL E 87. 212. csomó 20. kútfő (1798), f 270–272.

²² Terv: MNL OL T 62. No. 1027. A plébániához és kántorlakhoz készült költségvetések: MNL OL E 87. 212. csomó 20. kútfő (1798), f 242–248.

²³ Az Ung völgyében feljebb fekvő fatemplomok közül lásd СИРОХМАН/СЫРОКХМАН 2000. i. m. 111–114, 116–119.

²⁴ MNL OL A 40. 6. csomó Lit. C. kötet, f 220 r.

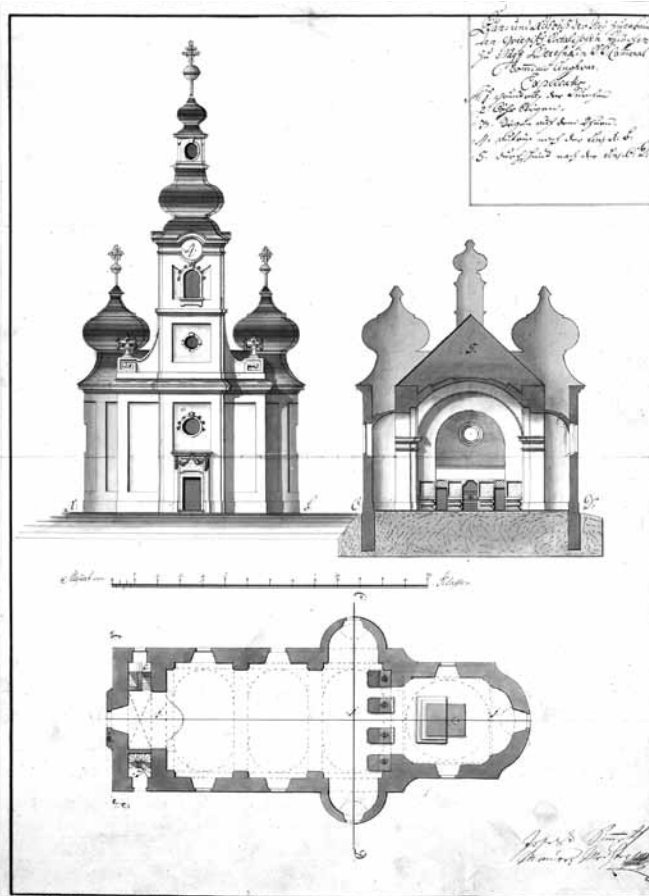
²⁵ A kassai kamarai adminisztráció támogatta: MNL OL E 87. 212. csomó 20. kútfő (1798), f 254. Az 1788-as térképet és a templom jelenlegi elhelyezkedését összevetve úgy tűnik, hogy a latin templom inkább a görög pap vagy kántor telkén, és nem a régi templom helyén épült meg. MNL OL S 11. No 195. Az ügyre vonatkozó további iratok: MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 522–526. MNL OL E 87. 256. csomó 20. kútfő (1800), f 435., f 725.

²⁶ Az ügy összefoglalója és a hozzá tartozó mellékletek: MNL OL E 87. 50. csomó 26. kútfő (1790), f 276–293.

²⁷ MNL OL E 87. 81. csomó 17. kútfő. (1792) f 200–211. Az összefoglalót Okolicsányi Elek szignálta 1792. január 26-án.

A kamarai tervanyagban fönmaradt egy rajz, amelyet felirata alapján Joseph Simmeth munkácsi építőmester készített a nagybereznai templomhoz (4. kép).²⁸ A rajzon egyhajós, homlokzati tornyos, kliroszos templom látható. A bejárati ajtó kőkerete copf díszítésű, a torony főpárkány fölötti első szintjéhez két, geometrizált volutában végződő, íves oromfal csatlakozik, végükön vázákkal. A torony tömege alig nyúlik előre a főhomlokzat síkjából, mivel két oldalához lépcsőházak csatlakoznak: az északiból a nyugati karzatra, a kívülről megközelíthető déliből a toronyba lehetett jutni. A torony gazdagon tagolt sisakot, a kliroszok egy-egy hagymakupolát kaptak. Ha a tervet összehasonlítjuk a jelenlegi nagybereznai templommal, kiderül, hogy nem ez az épület készült el.²⁹ A jelenlegi templom számos részletét tekintve más. Viszont a megvalósult változat terve is fönmaradt a kamarai anyagban, csak nem Nagyberezna, hanem Árok (Jarak, Ukrajna) templomépítkezési irataiban (5. kép).³⁰ Ezt a rajzot is Simmeth szignálta, több klassziczáló építészeti megoldás jellemzi, a tetőformák egyszerűsödtek, a torony alacsonyabb, csak a főhomlokzat kap erőteljesebb tagolást. A torony főhomlokzatból előreugró sarkait dór fejezetes pilaszterek keretezik, a főpárkány képszekét triglifek díszítik. A kliroszok és a szentély kívül poligonálisan, belül félkörívesen záródik. Mivel a forrásokból kiténik, hogy a bereznai templom építését már az 1780-as évek végén megkezdték, feltételezhető, hogy Simmeth ezt a tervet nem az ároki épülethez készítette el először, hanem a bereznai második változatának szánhatta. Hogy mi készítette új terv alkalmazására, egyelőre nem ismert, a költséghatékonyságot mindig szem előtt tartó kamara behatására gyanakodhatunk. Amikor ugyanis az árokiak benyújtották ezt a tervet, a Simmeth és négy másik mester által szignált teljes költség 2322 rajnai forint és 52 krajcár volt,³¹ tehát 700 forinttal kevesebb, mint amennyit a bereznaiaknak az uralkodó megítélt. Nem valószínű, hogy a bereznaiak a már megkezdett templomot fejezték volna be más tervek szerint, de persze ezt sem lehet teljesen kizárni, hiszen az építkezés sokáig elhúzódott.

Az árokiak Simmeth tervéhez mellékelt leveléből kiderül, hogy romladozó fatemplomuk helyett szeretnének újat építeni kőből. Kiemelik, hogy az építési alapanyagok megvásárlásához elég erősnek érzik magukat, inkább a mesterek kifizetéséhez, valamint a fa és zindely be-



4. kép. Joseph Simmeth: Terv a nagybereznai görögkatolikus templomhoz, 1786. MNL OLT 62. No. 1365. (33x47 cm)

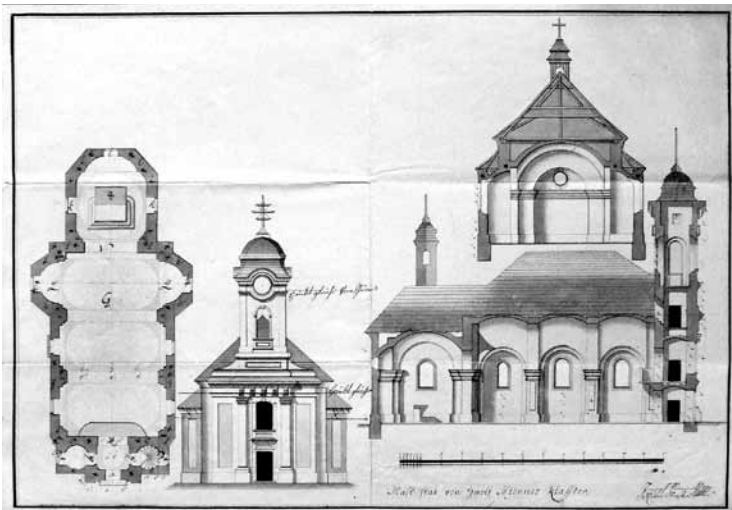
²⁸ MNL OLT 62. No 1365.

²⁹ A templom képe: СИРОХМАЙ/СЯРОХИМАН 2000. i. m. 93. 101. kép.

³⁰ MNL OLT 62. No 975/1–2. Az első lapon a keresztmetszet és a hajó ácsszerkezetének alaprajza, míg a 2. lapon az alaprajz, a hosszmetset, a keresztmetszet és a főhomlokzat rajza szerepel.

³¹ MNL OL E 87 61. csomó 5. kútfő (1791), f 736–737.

szerezéséhez kérnék a kamara segítségét.³² Későbbi beadványaikból látszik, hogy kérelmüket elutasították. 1794. január 31-én a kassai kamarai adminisztráció azt kérte tőlük, hogy a régi templomot erősítsék meg és tartsák használható állapotban.³³ A hívek viszont nem tárgytartak, egy hónappal később, február 27-én szerződtek Andreas Eitlein építőmesterrel az új templom építésére a helyi parókus, Petrovics János, valamint Joseph Freidhoffer kamarai mérnök előtt.



5. kép. Joseph Simmeth: Terv az ároki görögkatolikus templomhoz, 1791.
MNL OL T 62. No. 975/2. (34,7×51,5 cm)

rik még, hogy a robotot is erre a célra fordíthassák.³⁶ Az uralkodó a Magyar Kamarával, ők pedig a kassai adminisztrációval véleményeztették a kérést, ahol Vécsey Miklós újabb elutasító választ adott, mondván, hogy már 1796-ban is erre használhatták a robotot. A Magyar Kamara elfogadta az indoklást, a segélyt megtagadták.³⁷

1786-ban Joseph Simmeth tervezte meg az ungvári görögkatolikus parokiális templom tornyának két és fél öllel történő megmagasítását, ennek kapcsán az egész templom felmérési rajzát is elkészítette (6. kép).³⁸ Az ungvári Ceholnyán álló templom egy korábbi épület keleti irányú bővítésével és a hajó megmagasításával nyerte el jelenlegi, klíroszos formáját 1781 körül, a torony magasítása 1787-ben a kamara támogatásával valósult meg.³⁹ Valószínűleg ez az átépí-

A teljes épületért 1900 rajnai forintot, különféle természetbeni juttatásokat és anyagszállítást vállaltak. A szerződésben tisztázzák az épület méreteit, majd rögzítik, hogy a mesternek kell gondoskodnia az ácsmunkákról, az aranyozott keresztekéről és a tetőzet vörös festéséről úgy, ahogyan a terven is látszik.³⁴ Bizonyos részletekből világos, hogy nem az 1791-es (5. kép), hanem a korábbi nagybereznai tervre nagyon hasonló rajzra szerződtek (4. kép). A megvalósult templom is az utóbbi tervhez áll közel.³⁵ Az építkezés elhúzódott, 1799. június 3-án a királynak írnak, hogy 900 rajnai forinttal, vagy legalább annak felével támogassák őket, hogy a boltozatok építéséhez szükséges faanyagot és a torony költségeit fedezni tudják. Ké-

³² Kelt Árokon, 1791. május 19-én. MNL OL E 87 61. csomó 5. kútfő (1791), f 744. 1782-ben romosnak írják, kb. 40 évvel korábban épült, és 150 ember befogadására alkalmas. MNL OL A 40. 6. csomó, Lit. C. kötet f 85 r.

³³ A határozat másolata: MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 548.

³⁴ A latin szerződés másolata: MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 548–549.

³⁵ A jelenlegi templom képe: СИРОХМАН/СЫРОХМАН 2000. i. m. 43. 35. kép.

³⁶ MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 547.

³⁷ MNL OL E 87. 233. csomó 20–21. kútfő (1799), f 551–554.

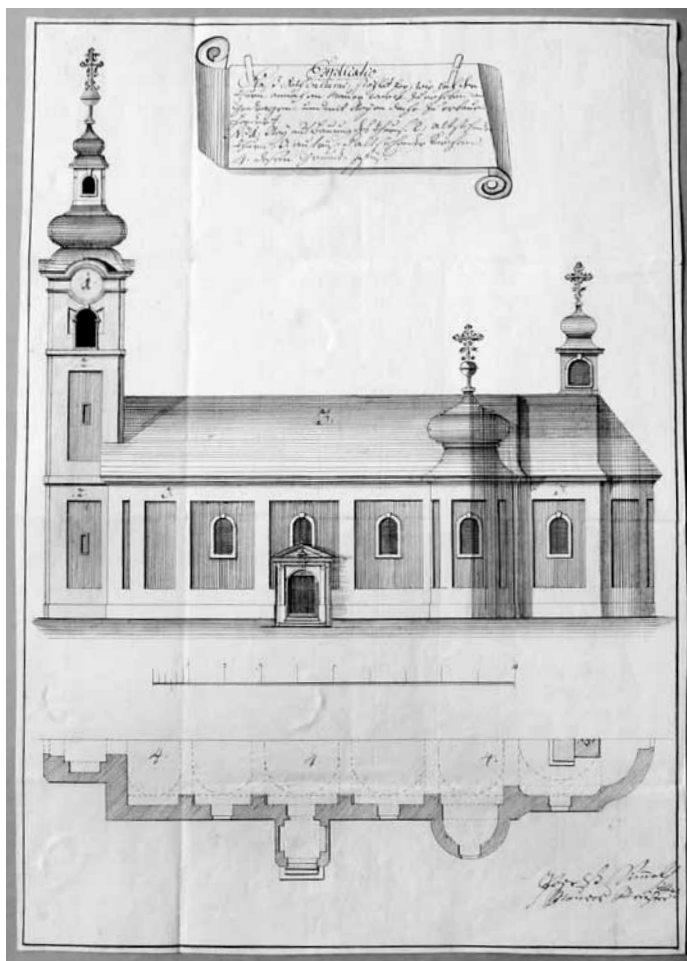
³⁸ MNL OL S 62. Nr. 1366/1.

³⁹ Michael LUTSKAY: Historia Carpatho-Ruthenorum. Sacra, et Civilis, antiqua et recens usque ad praesens tempus. Ex probatissimis authoribus Diplomatus Regiis, et Documentis Archivi Episcopalis Dioecesis Munkacsienis elaborata. In: *Науковий збірник музею української культури в Свиднику 18*. Prešov, 1992. 133. Az egyházközséget 1575-ben alapították, a templomot állítólag 1678-ban építették. Az a Mészárosnál szereplő adat, hogy 1787 és 1802 között egy új templomot egy másik telken építettek fel (Mészáros Károly: *Ungvár története, a legrégebbi időkől maig*. Pest, 1861. 62), nem tartható. A városnak több felmérési rajzát is ismerjük, amelyen látható a korábbi templom helyszínrajza, amely biztosan a mai helyén állt. MNL OL S

tett templom is minta volt az Ungvár környéki görögkatolikusok számára. Nem csak a toronymagasításban volt szerepe Simmethnek: talán tőle származhattak a bővítés tervei is, bár Joseph Friedhoffer mérnök személye is felmerül.⁴⁰

Kettejüknek tevékeny szerep jutott a kamarai birtokokon épülő görögkatolikus templomok körül. Joseph Simmeth valószínűleg azzal a mesterrel azonos, aki a Magyar Kamara megbízásából költségvetéseket és átépítési terveket készített 1771 novemberére az ungvári vár püspöki rezidenciává, a romos vártemplom székesegyházzá alakításához.⁴¹ Joseph Friedhoffer 1783-ban már biztosan a kassai, besztercebányi és munkácsi kerület építészeti igazgatóságán dolgozott, 1788-ban munkácsi városi mérnök lett.⁴² A templomok tervezésében nyilván az előbbinek, a hivatali adminisztrációban viszont az utóbbinak jutott nagyobb szerep.

További kutatást igényel, hogy a kamarai birtokokon folyó építkezések milyen mértékben különböztek a magánföldesúri birtokokon folyó munkáktól, hogy az itt élő jobbágyok kedvezőbb anyagi helyzetben voltak-e a más típusú uradalmakon élő társaiknál. Az emlékményt áttekintve ugyanis az a benyomásunk, hogy a kamarai birtokon hamarabb megindult és gyorsabban zajlott le a fatemplomok cseréje, mint az érintett megyék más területein, s az itt fölépített templomok az átlagosnál reprezentatívabb kialakításúak.



6. kép. Joseph Simmeth: Az ungvári parokiális templom felmérési rajza toronymagasítással, 1786. MNL OLT 62. 1366/1.

11. Nr. 192 (1763), ÖStA HKA Kriegesarchiv, Inland c V a) Ungvar Nr. 04. (1765), és ÖStA HKA, Kartensammlungen M 10/4. (1774). Mészáros adata inkább a parókiára vonatkozhat, amely Simmeth tervei szerint ekkoriban épült. MNL OL S 62. Nr. 1366/2. A mai templom képe: СИРОХМАН/СЫРОХИМАН 2000. i. m. 22, 4. kép.

⁴⁰ MÉSZÁROS 1861. i. m. 62. Bár egy Joseph Friedman nevű építész is idekapcsol az irodalom: СИРОХМАН/СЫРОХИМАН 2000. i. m. 23.

⁴¹ ÖStA HKA, Kamerale Ungarn RNr 720, Fasc. 33/3. Nr. 21 ex anno 1776. f 70–120. A tervek: ÖStA HKA, Kartensammlungen Rb 159/1, Rb 159/3–7, Rb 159/9–10., MNL OL T 1. Nr. 626/4., T 1. Nr. 626/5., T 1. Nr. 626/6. Két rajtot közölt JANOTTI Judit: Az ungvári vártemplom legújabb kutatási eredményei. *Műemlékvédelem*, 41. 1997. 183–184. A tervek nem valósultak meg. Vannak adataink Jacob Simmeth nevű mesterre is, de a kettőjük közötti kapcsolat még tisztázatlan. Ő 1770-ben 20 éves volt, a munkácsi építőmester fia. TERDIK Szilveszter: A bikszádi monostor kegyképének eredete. In: „Rómából Hungáriába”. Nemzetközi konferencia Joannes Josephus De Camillis (1641–1706) munkácsi püspök halálának 300. évfordulóján. Szerk. VÉGHSEŐ Tamás. Nyíregyháza, Szent Atanáz Hittudományi Főiskola, 2008 (Collectanea Athanasiana, I/1). 326, 337. 1782-ben készített terveket a kisbereznai kolostorhoz is. PUSKÁS 2008. i. m. 181, 86. kép.

⁴² EMBER Győző: A magyarországi építészeti igazgatóság történetének vázlata, 1788–1867. *Levéltári Közlemények*, 20–23. 1942–1945. 349: 9. j., 350: 12. j. Embernél Freidhoffer alakban szerepel, de az idézett forrásokban Freidhoffernek írják.

Szilárdfy Zoltán

Pestisemlékművek egy barokk szószék párhuzamában

A Szentháromság Egy Isten ábrázolásának közel két évezredes múltja van a keresztény művészet történetében. A magyarországi számtalan Szentháromság-emlékmű eszmei és gyakran formai előképe a bécsi Grabenen álló, I. Lipót 1679-es fogadalmából alapított, 1688-ra elkészült momentum, amelynek oldalán a birodalom többi címere mellett szembetűnő a magyar címer.¹ A hazai emlékművek között feltétlenül megemlítendő az 1701-ben emelt soproni, a váci, a kecskeméti, a szekszárdi, a pozsonyi, a nagyszombati, a komáromi, és a kvalitásuk miatt kiemelkedő három impozáns monumentális alkotás, az itáliai Dionysio Ignazio Stanetti által készített selmecbányai (Banská Štiavnica), a körmöcbányai (Kremnica) és a korponai (Krupina, ma mindhárom Szlovákia) Szentháromság-oszlopok. Várostarténeti jelentőségű Ungleich Fülöp és Hörger Antal budavári Szentháromság-szobra 1713-ból, oldalain a járvány és az építés riportszerű reliefjeivel, valamint a közelmúltban helyreállított óbudai Szentháromság-emlékmű, amely Bebo Károly alkotása 1740-ből.²

Közép-Európában a pestisjárványok közismert emlékművei a „Tria Davidis Mala” szakrális *praeservativumaiként* a „Trius Optimus Maximus” védelmező erejének hitében születtek, amint azt a Szentháromság-kultusz leglelkesebb apostola, Padányi Bíró Márton veszprémi püspök által szerzett egykorú ének bizonyítja:

*„Három súlyosbb csapás
Gyakran mireánk száll:
Éhség, hadakozás és mirigyhalál,
Szent Háromság ezektől meg-tartsál.*

*Áldgy meg minket,
Örök Isten, mi Istenünk,
Áldgy meg Isten,
Egyet áldunk három személyekben.”³*



1. kép. Szentháromság-emlékmű, Olomouc

¹ A fényképfelvételeket Legeza Lászlónak és Szalados Bélának köszönöm. Alfred MISSONG: *Heiliges Wien. Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen*. Wien, Wiener Dom-Verlag, 1970³. Abb. 35.

² AGGHÁZY Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon*. I. Budapest, Akadémiai, 1959. 64–69. SZILÁRDFY Zoltán: A barokk évszázadok ikonográfiájának sajátos Szentháromság-típusai különös tekintettel a hazai emlékekre. In: BARNÁ Gábor (szerk.): *„Oh, boldogságos Háromság.” Tanulmányok a Szentháromság tiszteletéről*. Budapest, Paulus Hungarus–Kairosz, 2003. 37–58.

³ SZILÁRDFY Zoltán: Kegyeképtípusok a pestisjárványok történetében. Palermói Szent Rozália ikonográfiájához. In: Uő: *Ikonográfia – kultusztörténet. Képes tanulmányok*. Budapest, Balassi, 2003. 180–204: 198–199; PADÁNYI BÍRÓ Márton: *Angyali Társaságok Szövetsége...* Győr, 1754. 53. Lásd még a jelen kiadványban HARIS Andrea írását (*a szerk.*).

A Szentháromság-émlékművek között a legkülönlegesebb építészeti alkotás az olműtzi (ma: Olomouc, Csehország), hatalmas, 35 méter magas, négy bejáratú kápolnára emelt oszlop, tetején Šimon Forstner ötvösmester aranyozott réz kompozíciója a három isteni személlyel. 1716 és 1754 között épült, az oszlopon dolgozó mesterek mindannyian városi polgárok voltak: Vaclav Render, aki már az építés közben elhunyt, csak az első szint megépítését érthette meg, de vagyónát az oszlop építésére hagyta. František Thonecki, Jan Vaclav Rokicky, Augustin Scholtz sem élt a mű elkészültéig, amit Jan Vaclav fia, Jan Ignác Rokicky fejezett be. A szobrászati díszítést Filip Satler után Ondřej Sachner folytatta. 1754. szeptember 9-én, a Szűz Mária születését követő napon, a királynő, Mária Terézia, Lotharingiai Ferenc német-római császárral együtt részt vett az emlékmű szentelésén, amit a Péter apostol domborműve alatti kronosztikon is megőrökít (1. kép).⁴

A történelmi Magyarország szebbnél szebb barokk szószékei egytől egyig, külön is megérdemelnék művészettörténeti feldolgozásukat mind tematikai, mind pedig szobrászati értéküket tekintve. Teológiai és morális üzenetük az igehirdető nélkül is nyilvánvaló, az oltár mellett a templomok berendezésének legjelentősebb tárgyai. A Tridentinum utáni katolikus restauráció hitvédelmi szemléletében a prédikálószék díszítése ikonográfiai programot kap, ami valójában a 17–18. századból fennmaradt műveken nyilvánul meg.

A hazai emlékek sorában egyedinek számít az óbuda-újlaki plébániatemplom szószéke (2. kép), melynek sajátossága a fogadalmi pestisoszlopokkal való eszmei hasonlóságban rejlik. Amint a szabadtéri monumentumok a Szentháromsághoz forduló szentek közbenjárását reprezentálják, az újlaki szószék aranyozott reliefjei ugyancsak ezt tükrözik.

A pusztító pestistől oltalmazó segítő szentek a szószék háromkaréjos mellvédjén, rokokó keretekbe foglalva jelennek meg. Szembetűnő közepén, amint Borromei Szent Károly, Milánó kardinálisa az 1576-ban dühöngő járvány betegek között egy haldoklót áldoztat. A drámai feszültséget szárnyas angyalka oldja fel, fején a bíborosi kalappal.⁵ Hogy szemmagasságban, a központi ábrázolás *San Carlo Borromeóé*, a magam részéről *signum auctoris*nak tekintem. A budavári klarisszák ajándékozták addigi szószéküket a közismert, jeles Bebo Károlynak, a Zichy család udvari szobrászának közbenjárására 1778-ban az újlaki templomnak. A remekmű 1747–1748-ban készült.⁶

A központi jelenet alatt Palermói Szent Rozália alussza örök álmát. A fejedelmi remetelány attribútumai rózsakoszorú, feszület, az ijesztő halálfej koponyája ellentétéként Rozália mo-



2. kép. Bebo Károly: Szószék (1747–1748), óbuda-újlaki plébániatemplom

⁴ Simona JEMELKOVÁ–Helena ZÁPOLKOVÁ: Olomoucké barokní sloupy. In: Ondřej JAKUBEC–Marek PERŮTKA (red.): *Olomoucké Baroko. Výtumná kultura let 1620–1780*, 2. Olomouc, Muzeum umění, 2010. 146–150.

⁵ SZILÁRDFY Zoltán: Magyar vonatkozások Borromei Szent Károly kultuszában és ikonográfiájában. In: SZILÁRDFY 2003. i. m. 262–269: 264–265, 267.

⁶ SZOKOLAY Antal: A budaújlaki r. k. egyház. In: *A budapest-újlaki róm. kath. egyház évkönyvei*. I. 1926. Budapest, Held Irodalmi és nyomdavállalat, 37. TÖRÖK József: *Az újlaki Sárlos Boldogasszony-templom*. Budapest, Mikos, 2005. 25.

solya mint az enyészet idealizált látványa enyhítette a szörnyű betegségtől való rettegést (3. kép).⁷

Jobb oldalt Szent Rókus, a középkornak az Örök Városba induló montpellier-i zarándoka, aki betegeitől elkapta a mirigyragályt, de hűségese kutyája napi kenyéréből gondoskodott (4. kép). Bal oldalon Szent Sebestyén, a keresztényüldözések milánói származású, bátor mártírja, aki Rómában mint a császári hadsereg katonája vallotta meg hitét. A fához kötött ifjú hős testében a nyilvesszők az istennyilának tartott pestist jelentik, amittől tisztelőit megmenti. Ezért már a római egyház legkorábban tisztelt járványelhárító patrónusa, amit a San Pietro in Vincoli templomban levő 7. századi mozaikképe is igazol (5. kép).

A szószékajtón, amint a pestisoszlopok központi részein is, az Immaculata lebeg. A népfelfogás szerint a „halál-szeplőnek” nevezett döghalált egyedül a bűn szeplőjétől mentes, Szeplőtelen Szűz tudja kivédeni. Így vált apotropaikus jellegűvé az Immaculata. Az összülőktől származott áteredő bűn minden nyavalya forrása, vagyis *pestiferae*, melytől mentesen csak egyetlen személy, az új Éva kiváltsága, hogy a vétkes őszanya nevét AVÉ-ra változtassa.⁸

A hangvetőt kariatida angyalok tartják. Tetején fodros felhők, gyermekangyalok, karcsú vázák fölött az égszínkék glóbuszon aransugaraktól és ezüstfelhőkkel koszorúzott, gondviselő Szentháromság-embéma ragyog. A Szentháromság-embéma-hoz hasonlóan ez a csúcshimnusz koronázza ezt a páratlan, különleges és nagyszerű alkotást, melyen a hangvető homlokzatán arany kartusba foglalt felirat – VERBUM DEI – a megtestesült, örök Igére utal; az Istenszem, a *Divina Providentia* az Atyát, a Szentlélek galambja a hangvető belsején pedig a harmadik isteni személyt idézi.



3. kép. Palermói Szent Rozália. Az óbuda-újlaki plébániatemplom szószékkosarának aranyozott domborműve



4. kép. Szent Rókus. Az óbuda-újlaki plébániatemplom szószékkosarának aranyozott domborműve



5. kép. Szent Sebestyén. Az óbuda-újlaki plébániatemplom szószékkosarának aranyozott domborműve

⁷ SZILÁRDFY Zoltán: Kegyeképtípusok a pestisjárványok történetében; Palermói Szent Rozália ikonográfiájához. In: SZILÁRDFY 2003. i. m. 180–204, illetve 205–212: 205.

⁸ SZILÁRDFY Zoltán: Ádám és Éva barokk kultuszának és ikonográfiájának nyomai Magyarországon. In: SZILÁRDFY 2003. i. m. 13–19: 16.

Haris Andrea

Az „Angyali társaságnak szövetsége” a sümegi orgonakarzaton

A sümegi orgonakarzat írott ikonográfiai alapvetését Padányi Bíró Márton *„Angyali társaságnak szövetsége...”* című könyvének második fejezete tartalmazza.¹ Ez a vasokos mű nem ismeretlen a hazai barokk-kutatásban. A püspöknek a Szentháromságról és annak dicséretéről vallott hitelveit, a tisztelet általa megteremteni kívánt kultuszát és külső megjelenési formáit, valamint a Szentháromsághoz írt énekeit magában foglaló kiadványt rendszeresen elemzik a kultusszal foglalkozók.² A második fejezetben a püspök felsorolja a Szentháromságnak hódolókat mind az égben és itt a földön is, ahogy azt a sümegi karzaton látjuk. „Oh Sz Háromságnak Hívei, Tisztelői! Járuljatok ti-is ehez a Királyi székben ülő örökös Uratokhoz... Ímé az Isteni szeretettel égő gerjedező Serafim Angyalok, és ezekkel (a' mint föllyebb-is említém) a' négy Lelkes állatok vagy-is a' négy evangélisták ide járulván nem nézhetvén...” Padányi írása szerint az égi dicsőítésben a négy lelkes állat és a szeráfok után következik a huszonnégy vén, az ó- és újtestamentumi királyi papság, a megdicsőült áldozópapok, majd a mindenféle nemzetségnek, népnek, nyelvnek különbözősége szerinti nagy sereg vonul fel „fejér hosszú ruhába öltözve, és Pálmák a' kezeikben”, végül a kilenc karbéli angyalokkal, minden dicsőült Lélekkel és Szűz Máriával zárja be sort.³ A püspök ezt a János Jelenésein alapuló, mennybéli folyamatos dicsőítést írja elő híveinek a földön. Ez volt az általa létrehozott Szentháromság-társulatok kitűzött célja, és ez a földi és égi dicsőítés látható a sümegi orgonakarzat boltozatán és hátfalán.

Az orgonakarzaton, megegyezően a templom egészének építészeti térképésével, amely teljesen alárendelődik a falképek programjának, egyedi megoldás született.⁴ A karzat boltozatán és hátfalán (a nyugati falon) lévő falképek kompozicionális egységet alkotnak.⁵ A két falsík találkozásánál, annak eltüntetésére törekedve, a vakolatot holkerszerűen alakították ki, így téve lehetővé, hogy a boltozat és a hátfal egy képmezővé váljon és a kompozíció ne törjön meg egy negatív sarokban, hanem átívelődjön a hátfal és a boltozat között.

A boltozat középtengelyében a királyi székben ülő „örökös Úr” jelenik meg, a Maiestas Domini típusában. Fején pápai tiara, bal kezében uralkodói pálca, jobb kezét a világmindenség

¹ PADÁNYI BÍRÓ Márton: *Angyali társaságnak / SZÖVETSÉGE* [...]. Buda, Landerer, 1753. A tanulmány megírása során a mű harmadik, 1756-ban Kolozsvárott megjelent kiadását használtam.

² SZILÁRDFY ZOLTÁN: A barokk évszázadok ikonográfiájának sajátos Szentháromság típusai. In: *„Oh, Boldogságos Háromság”. Tanulmányok a Szentháromság tiszteletéről.* Szerk. BARNA Gábor. Budapest, Paulus Hungarus, 2003. (Szegedi Vallási Néprajzi Könyvtár, 12.) 38–41; DÉNESI Tamás: Kultusz és egyházi irányítás. A Szentháromság tisztelete a 18. századi veszprémi egyházmegyében. In: *Portré és imázs. Politikai propaganda és reprezentáció a kora újkorban. R. Várkonyi Ágnesnek egy jeles nap örömeire tanítványaitól.* Szerk. G. ETÉNYI Nóra–HORN Ildikó. Budapest, L'Harmattan, 2008. 94–124. Dénesi Tamásnak köszönettel tartozom szíves szóbeli közléseiért.

³ PADÁNYI 1756. i. m. 18–19.

⁴ HARIS Andrea: „Istae fabricae a Martino”. Padányi Bíró Márton és a sümegi templom falképei. In: *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Josef Winterhalter (1743–1807).* Szerk. JAVOR Anna–Lubomír SLAVÍČEK. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2009/7.) 13–29; 16.

⁵ A kompozíciók nem része az orgonakarzat déli bejárata feletti két ábrázolás és az 1938-as restaurálást megörökítő felirat.

felé tárja ki. Lábánál, de még dicsfényének körén belül, a négy lelkes állat ül, bal oldalán az ökör és az angyal, jobb oldalán a sas és az oroszlán. A körön kívül, annak feliratát – „CHORI COELES TES ET TERRESTES FERVENTER AMORIS IGNE ARDENTES [1758] / LAVDES DEO CONSTanter SINE FINE DICENTES [1758]”⁶ – figurálisan megjelenítve először az égi, majd alul a „földi” kórus látható, amelyek szüntelenül dicsőítik az Atyát. Az Atya dicsfényének körét puttófejek szinte teljesen összezáruló koszorúja követi, két oldalról a kör felé fél- és egész alakos angyalok repülnek, a boltozat hajó felé eső szélén puttók és angyalok csoportjai fordulnak szintén a középpont, az Atya felé. A boltozat szélén, a leckeoldalon két, páncélba öltözött angyal zárja le a kompozíciót, alattuk egy, a képmezőből kitekintő angyalfej látható. Az evangéliumi oldalon is szimmetrikusan hasonló, álló angyalokból alkotott figurális kompozíció lehetett, de ebből mára csak egy láb maradt fenn.⁷ A Maiestas Domini-ábrázolás alatt, azzal egy vonalban, de már az orgonakarzat hátfalán, Szent Mihály arkangyal áll római katonai viseletben; bal kezében pajzsot, jobbában kétkarú mérleget tartva. Mögötte két oldalon két, illetve három angyal bukkan elő, melyek közül a jobbján álló szélső angyal a vándorbotos Rafael,⁸ míg a balján lévő három angyal közül a középső Gábiel, aki babékoszorút visel a fején, és kezében liliomot tart. A Szent Mihály körül csoportosuló angyalok az arkangyalok rendjét jelentik meg; a jelenlegi töredékesség és átfestések miatt nem zárható ki, hogy mind a hét arkangyal látható volt eredetileg. Szent Mihály alatt, a karzat ablakának két oldala mellett egy-egy fél-, háromnegyed profilból ábrázolt, hátrahajló angyal repül felfelé. A leckeoldalon lévő két kezével könyvekkel, rózsákkal és rózsafüzérekkel megrakott, kör alakú aranytálcát emel a magasba. A másik oldalon szálló angyal mindkét kezében egy-egy rózsafüzért és rózsaszálakat tart, amit a magasabban lévő jobb kezében még egy lángoló szív is kiegészít.

Padányi *Angyali társaságról* szóló könyvének 15., „A dicsőült szentek tiszteletéről” című fejezetében átveszi Dionüsziosz Areopagitész *Mennyei hierarchiájában* kidolgozott, az angyalok három csoportjáról és kilenc rendjéről szóló tanítását.⁹ A sümegi falképen az Atya körül elhelyezett angyalok csoportjaiban jelenleg nem lehet elkülöníteni az angyalok kilenc rendjét, de a falkép töredékessége miatt elképzelhető, hogy az arkangyalok és a szeráfok jelenleg szétválasztható csoportjain kívül az összes rend képviselve volt a karzaton.

Szent Mihály lábának magasságában kétoldalt vízszintes vonalban a huszonnégy vén leboruló alakja húzódik. A vének sora nehezen számolható végig, jelenleg tizennyolcat sikerült egyértelműen azonosítani a felületen. A vének alakjai a középponttól a szélek felé egyre növekvők, középpont csak szemközti nézetből ábrázolt, földig lehajló fejük és hátuk látható, míg a szélek felé egyre növekszik alakjuk, és oldalnézetté válva megjelenítődik teljes, leboruló figurájuk. A vének előtt letett koronáik sorakoznak, amelyek vonalát a két szélén füstölők zárják le. A leckeoldalon lévő vének sora mögött oldalt pálmaágat tartó, fehér ruhás, középpont felé forduló, éneklő fél- és negyed alakok rendeződnek három sorba.

Az angyalok karába két „földi” lény ékelődik bele. A Maiestas Domini-ábrázolásból kétoldalt lefelé, haránt irányban egy-egy sugárnyaláb indul ki, és mutat a leckeoldalon Szűz Mária su-

⁶ „Mennyei és földi kórus buzgólkodik égő szeretetben / Dicsérik az Istent véget nem érő beszédben.” A feliratok Borossay Katalin nyersfordításai, hálával tartozom neki nemcsak a karzaton, hanem az egész templomban található kronosztikonok fordításáért.

⁷ A karzat három restauráláson esett át, 1938-ban, 1968-ban és 2012-ben. Az 1968-ban készült fényképen még látható két, nagyméretű álló angyal, alakjuk azonban már jelentősen átfestett, fejeik az 1930-as évek stílusát idézik. Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ (a továbbiakban: Forster Központ), Tervtár, ltsz.: D 25753/I–III.

⁸ A vándorbot minden bizonnyal az angyal kezében és nem előtte volt, ahogy ez ma látható, de kezének mozdulata megváltozott a két, 20. századi restaurálás alatt, és a bot kikerült a kezéből.

⁹ PADÁNYI 1756. i. m. 187. Az angyali rendek megjelenése Magyarországon egyedül az abai r. k. templom freskóján látható. A Szentháromságnak szentelt jezsuita templom szellemisége és építészeti formanyelve szoros rokonságot mutat a sümegi templomával, elemzése azonban meghaladja a jelenlegi terjedelmi kereteket.



1. kép. Sümeg, r. k. templom orgonakarzata, 1937 körül.
Forster Központ, Fotótár 034019PD

gárkoszorúval körülvett, felhőn térdeplő, szemét az Atyára emelő, két kezét befogadásra kitaró alakjára. Mária elhelyezése a falképen belül szimbolikus, alakjával összeköti a földi és az égi világot, mivel figuráját – festői bravúrral – részben az orgonakarzat hátfalán, részben a boltozaton alkották meg. A másik sugárnyaláb az evangéliumi oldalon a Máriánál kissé lejjebb térdeplő, imádkozó Dávid királyra vetül. A figura ágyékkötős ruházatával, vállán átvetett parittyájával a fiatal Dávidot jeleníti meg, fején azonban királyi koronát visel. Padányi művének idézett fejezetében az Őszö-vetség legnagyobb királyát nem említi név szerint az Atya előtti hódolók sorában, mégis talán Dávid személyét és zoltárait idézi legtöbbit ebben a könyvében. A püspök által az Isten okos, hív szolgájaként jellemzett Dávid megjelenése az orgonakarzat hátfalán nemcsak az *angyali olvasó*val kapcsolható össze, hanem alakjával összekapcsolja az orgonakarzat és az az alatti felület kifestését, ezzel részévé válik az egész együttes ikonográfiai programjának.

A két nagyméretű, rózsafüzérek magasba emelő angyallal záruló mennyei kar alatt a falkép földi zónája kezdődik. A márványt imitáló, festett lábazatra helyezett három lépcsőfokból álló emelvény köti össze a karzat ablakával két részre osztott kompozíciót, amelyet kétoldalt a boltozatig felnyúló, széles pilaszterek zárnak le. Ennek a festett építészeti elemnek a középrészén kigyóznak át Padányi mondatszalagjai: „*ISTAE FABRICAE A MARTINO / PRAESVLE DEO SACRA*”.¹⁰ A leckeoldalon, a pilaszter előtt, egy Szentháromság-émlékmű is áll.¹¹

A leckeoldalon felsorakozó férfiak, akiket tradicionálisan Padányi Bíró Márton püspök udvarának szoktak tekinteni, mozdulataikkal vagy tekintetükkel mind a középtengely felé szerkesztettek. A karzaton állóra néznek, és bár imára kulcsolják kezüket, nem tartanak kapcsolatot az égi zónával. A karzatablak mellett a lépcsős emelvény térben előreugrik, és ennek tetején, egy faragott díszítésű imazsámoly mögött, fehér, aranyujtásos ruhában, prémes mentében egy középkorú, bajszos férfi térdepel, aki Zala megye leghatalmasabb földesurával, Festetics Kristóffal azonosítható. Háta mögött négy reverendás, fején pileolust viselő pap sorakozik fel, kitöltve a falfelületet Padányi Bíró Mártonnak szintén térdeplő mögött elhelyezett alakjáig. Az őszbe forduló hajjal és bajusszal megfestett főpap teljes püspöki ornátust visel, csipkés karinggel, mocétummal, mellkeresztel. Intarziával díszített térdeplőjén aranyszínű, vörös mintával díszített brokátanyagot vetettek át, a zsámoly tetejére még egy becsukott könyvet helyeztek el, mögötte vörös anyaggal kárpitozott karosszék áll, jelezve, hogy csak most állt fel és térdelt le.

Padányi Bíró Márton alakja mögött rendezetlenül, de megközelítőleg négy sorban térdepelnek és állnak környezetének nemesurai, valamint a templom falképeinek festője, Maulbertsch. Az emelvény első lépcsőfokán, a püspökhöz legközelebb ereszkedett fél térdre, bécsi ízlés szerint készült ruházata eltér a többi nemes magyar viseletétől. Az egymás fölé helyezett magyar nemesi társaság középpontjában álló nemesúr az egyetlen a képen, aki nem imádkozik, hanem kezeit keresztezi a melle előtt. Elöl lévő kezével rózsafüzért mutat a nézőnek, a másikban gömbben végződő bot mellett kék szalagot tart.¹² Összesen tizenkét magyar nemesúr alkotja a püspök mögött felsorakozott csoportot; ehhez csatlakozik még a festő, a négy pap, és tőlük kissé elkülönülve, a csoport jobb szélén, Festetics Kristóf.

¹⁰ A mondatszalag az orgonakarzat 2012-es felállványozása előtt nem volt látható. Lásd HÁRIS 2009. i. m. 13.

¹¹ A Szentháromság-oszlop ábrázolása hasonlít a Padányi Bíró Márton által 1755-ben felállíttatott, Lentiben lévő Szentháromság-oszlopra, annak ívháromszögére szerkesztett alaprajzára. A Lentiben található oszlopon azonban csak a gúla tetején lévő Szentháromság-szobor látható, más figurális rész nem díszíti.

¹² Sajnos a kép kopottsága miatt nem dönthető el, hogy a férfi kezében lévő rózsafüzér lehet-e az a sajátos rózsafüzér, amelyet Padányi kívánt meg társulatának tagjaitól, amely a Szentháromság tiszteletére csak három tizedből áll, és ezt olvasva kell elmondani az általa a Szentháromság tiszteletére összeállított imádságot, a „szentest”. A férfi azonosítása egyelőre nem sikerült, a püspök környezete és a Zala megyei tisztikar adatai Inkey Boldizsár személyére utalnak. Róla lásd KOSTYÁL László: Nagykanizsa művelődéstörténete (1690–1849). In: *Nagykanizsa. Városi monográfia*. II. Szerk. LENDVAI Anna–RÓZSA Miklós. Nagykanizsa, Nagykanizsa Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2006. 352–354.

Az evangéliumi oldalon a festett lépcsős emelvény tetejét bábos korlát zárja le. A korlát előtt, amely mintha áldoztatórács lenne, hattagú csoport térdepel – talán egy család férfi és fiú tagjai –, a karzat hátfalának középtengelye felé fordulva. A csoportból az első lépcsőfokon térdeplő, piros ruhás, fekete csizmás, barna, bajusztalan ifjú az egyetlen ezen az oldalon, akinek arcvonásai portré jellegűek.¹³ A térdeplő csoport felett középpütt, a legfelső lépcsőfokon, de még a korlát előtt, díszruhába öltözött, imádkozó hölgy áll – talán a család női tagja –, hajában gyöngyös koszorúval, nyakán sötétkék szalagra helyezett násfával. A bábos korlát mögött imádkozó nők és egy gyermek egymás fölött, két sorban, laza kapcsolati rendszerben elhelyezett mozgalmass csoportja jelenik meg. A tizenöt női alakot imára kulcsolódó kezükön kívül viseletük köti össze és teszi őket közösséggé. Világos tónusú, ünnepi ruházatuk jellegzetes eleme a sötétkék szalag. A fiatalok ezt homlokukon pántként viselik, a középkorúaknak a nyakán jelenik meg, amelyre jellemzően keresztet helyeztek, egy esetben a ruha kézelőjénél háromszög alakzatban tűnik fel ez a szín. Az idősebbeknél a nyakon lévő szalag mellett még megtalálható a sötétkék mint a fejükön viselt kendő színe. A korlát előtti és mögötti csoportot középpütt, a mellvéden ülő gyermek kapcsolja össze.

Az orgonakarzat alsó, földi zónájának elemzése számos kérdést vet fel. Leegyszerűsítendő-e a földi zónában lévő alakok meghatározása Padányi Bíró Márton udvartartására? Leegyszerűsíthető-e a csoport szétválasztása női és férfi oldalra? Van-e jelentése a nők viseletében állandóan, a férfiaknál időnként jelen lévő kék szalagoknak? A leckeoldalon lévő férfiak csoportjában, centrálisan elhelyezkedő férfinak a rózsafüzért és a kék szalagot felmutató mozdulata, a két tárgy együttes megjelenése megengedi azt a hipotézist, hogy a szalagot a Szentháromság-társulathoz tartozás jelképezésének tekintjük. Természetesen nem véletlen a kék szín, amely a tisztaságot, a hűséget szimbolizálja, de mindenekelőtt a kék az angyalok színe, akik rendületlenül dicsérik Istent. A veszprémi püspök különösen figyelt kultuszának külsőségeire. Ismerjük rendelkezését arról, hogy a plébániáknak szabályozott méretű Szentháromság-szobrokat kellett beszerezniük. Ezek közül a körmeneti Szentháromság-szobrot vivő négy ifjúnak meghatározta ruházatát; ennek színeiben a Szentháromságot kellett megjelenítenie. Fehér köntöst viseltek, amelyet kék övvel fogtak át, mellükön pedig vörös kereszt volt, és a szobrot hordozó rudak is e három színre voltak festve.¹⁴ Padányi egész egyházmegyéjét a Szentháromság-társulat tagjának nyilvánította,¹⁵ azonban feltételezhető, hogy környezetében léteztek társadalmi hovatartozás alapján szerveződött konfraternitások is.¹⁶ A kék szalag köti össze az orgonakarzat földi zónájának két oldalát, ahol nem csupán a megyei előkelőségek sorakoznak fel, hanem egyben a Szentháromság-társulathoz csatlakozók is.¹⁷

¹³ A figura portré jellege, festéstechnikája jelentősen eltér környezetétől, de ugyancsak freskó technikával készült és jelenlegi, tisztítás nélküli állapotában nem tűnik másodlagosnak a többi figurához képest. Minden bizonnyal a képpel egy időben készült műhelymunka.

¹⁴ HORNIG Károly: *Padányi Bíró Márton naplója. Fügelékül Bironak Rómába tett két jelentése 1752 és 1757-ből*. Veszprém, Egyházmegyei Nyomda, 1903. (Adalékok a veszprémi püspökség történetéhez, 2.) 353. Idézi: JUHÁSZ Miklós: Magyarországi konfraternitások a barokk korban. *Magyar Szemle*, 58. 1944. 161–169: 167.

¹⁵ PADÁNYI 1756. i. m. 26.

¹⁶ Lásd a kultusz gyökerét adó budai Szentháromság-társulat összetételét, amelynek létrejöttékor, 1725-ben Padányi mondta az ünnepi prédikációt. [PADÁNYI] BÍRÓ Márton: *Feneketlen és ki meríthetetlen mélységű Isteni titkoknak Kis-Oskoláia [...]*. Nyomtatott Budán, Nottenstein János György által, 1728. Esztendőben.

¹⁷ Feltételezhető, hogy a Sümegen dolgozó Maulbertsch belépett a Szentháromság-társulathoz, ahogyan Székesfehérvárott is csatlakozott a skapuláré-társulathoz. SMOHAY András: Franz Anton Maulbertsch művei Székesfehérvárott. In: *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Josef Winterhalter (1743–1807)*. Szerk. JAVOR Anna–Lubomiř SLAVIČEK. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2009/7.) 31–45: 34.

A társulati tagság egységesnek tűnő tematikája ellenére a lecke- és az evangéliumi oldal festészeti megoldásai jelentősen eltérnek egymástól. Az erőteljesen megkopott evangéliumi oldalt perspektivikus ábrázolásában jól megoldott, laza csoportfűzésű kompozíciós egység és egyenletes, magas szintű festészeti minőség jellemzi. Ezzel szemben a leckeoldalon a kompozíciós káosz az uralkodó; a térbeliség megjelenítésének ábrázolási problémái, valamint eltérő (alacsonyabb) színvonal jellemzi. Mindez nemcsak az evangéliumi oldallal való összehasonlításra igaz, hanem magán a képen belül is eltérő képalkotási színvonal figyelhető meg. A szakirodalom egységes abban, hogy a sümegi karzat falképeit nem Maulbertsch festette, hanem inkább segédei, elsősorban Andreas Brugger lehet a mesterük.¹⁸ A szakirodalom eddig csak a férfiak portréit ismerte és ismertette, az orgonakarzat teljes kifestéséről azonban nem lehet ilyen általánosságban fogalmazni. A templom egészének kifestése esetében sem olyan egyszerű helyzet, hogy egy-egy kép mestereiről „Maulbertsch és műhelye” vagy „Maulbertsch műhelye” megfogalmazásokkal lehessen nyilatkozni.¹⁹ Sümegen bizonyos, hogy egy adott kompozíción belül (és itt csak a figurális ábrázolásokról van szó) is jelentős eltérések vannak. Egyes figurákról feltételezhető, hogy nem Maulbertsch saját kezű munkái, azonban a kép teljes egészét tekintve nem lehetne elvitatni a mestertől sem az *inveniót*, sem az *attribúciót*. A sümegi orgonakarzat boltozatát és hátfalát Maulbertsch művének kell tekinteni (természetesen a műhellyel együtt), kivéve a leckeoldalon felsorakozó férfiak csoportját. A nemesurak portréinak megalkotásakor szinte bizonyos, hogy nem volt jelen. A kiváló portréfestőként is ismert Andreas Brugger szerzősége csak részben képzelhető el, mivel a portrék megoldásai is változó színvonalúak, és Brugger későbbi publikált művei lényegesen kvalitásosabb alkotások, mint a sümegi portrék. Több festő személye is felmerülhet, és fel lehetne tenni a műhelymunka jelen esetben abszurditást súroló kérdését, hogy Bruggernek – vagy a portrékat készítő más mesternek, talán J. Pöckelnek – voltak-e saját segédei a portréknál, vagy Maulbertsch segédei megegyeznek-e Brugger segédeivel.

A sümegi orgonakarzat ikonográfiai koncepciója, befejezve a templom egészén végigvonuló programot, magának a Szentháromságnak dicsőítése volt az égi és földi karok által. Feltételezhető, hogy az eredeti elképzelésben nem szerepelt konkrét személyeknek, csupán az egész egyházmegyét szimbolizáló társulatnak a megjelenítése. Így készült el a falkép evangéliumi oldala, ahol festői lazaságú, mozgalmasságú csoportban vesznek részt a nők az imádatban. (És talán a szentélyrekesztő korlát mögötti család épp most csatlakozik hozzájuk.) A falkép elkészülte, de inkább készülése közben megváltozott a koncepció. A mecénás, valamint a Zala megyei nemesesség vizuálisan is meg kívánt jelenni. A leckeoldali, általában a férfiakat jelképező társaság lassan átalakult konkrét személyekké és a csoport a festés alatt is folyamatosan nőtt, zavarossá vált. Freskós vakolatuk elkülönül a felette lévő képtől, ez jól látható a Festetics Kristóf feje fölötti angyal lábának vakolatváltásában. A férfiak fejei külön portréként megfestettek, amelyhez

¹⁸ Haberditzl Wolfgang Koepp munkáinak tartotta. Franz Martin HABERDITZL: *Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)*. [2. Aufl.] Wien, Brandstätter, 2006. 118; M. Dachs inkább Andreas Brugger kérdőjeles munkájának véli. Monika DACHS: *Der Maler Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) als Künstlerischer Unternehmer*. In: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*. Hrsg. von Friedrich POLLEROSS. Petersburg, Michael Imhof Verlag, 2004. 202–203, Abb. 1; M. Krapf Maulbertsch műhelyének munkájaként azonosítja a festő portréját: Michael KRAPF: *Zum Problem des sogenannten Selbstporträits im Œuvre von Franz Anton Maulbertsch: noch einmal überdacht*. In: *Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie*. Hrsg. von Agnes HUSSLEIN-ARCO–Michael KRAPF. Ausstellungskatalog. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2009. (Meisterwerke im Fokus.) 12. Abb. 3. Újabban Pöckel neve került elő: TÓTH Zsuzsanna: *Maulbertsch ismeretlen festőtársa Nyugat-Dunántúlon: Johannes Pöckel nyomában Szécsiszigeten, Sümegen, Balatonkeresztúron és Segesden. Művészettörténeti Értesítő*, 56, 2007, 2. 267–280.

¹⁹ Lásd legutóbbi bécsi kiállításának katalógusát: *Ein Mann von Genie* 2009. i. m. 13, 54, 60.

elképzeltető, hogy a helyszínen ültek modellt.²⁰ Ez alól talán a legfelső sorban álló, kackiás bajszú férfi az egyedüli kivétel, amelyet még az eredeti koncepció részének lehet tekinteni, amikor hasonlóan a másik, evangéliumi oldalhoz, itt is csak a társulat egészét, annak férfi tagjait akarták szimbolizálni, konkrét személyek nélkül. Az evangéliumi oldalon ennek épp az ellenkezője figyelhető meg: egy alak van, a piros ruhás fiatal férfi, aki kilóg a kompozícióból és a festészeti nívóból, és biztosra vehető, hogy nem volt része az eredeti kompozíciónak.

Végezetül szembesülni kell azzal a kérdéssel, hogy milyen lehetett a földi zóna eredeti, teljes kompozíciója. Az orgonakarzat hátfalát középtengelyben két részre bontja a karzat félköríves záradékú ablaka, azonban ez az ablak – a helyszíni megfigyelések alapján – egy későbbi nagyobbítás eredménye. Eredetileg itt is csak egy körablak törte át a falat.²¹ Jelenlegi formája, meghosszabbítása egy építés utáni módosítás eredménye, és ez az átalakítás nem sokkal a falképek elkészülése után, de még 1799 előtt történhetett.²² Ezzel a földi zóna középtengelyében olyan hiányt okoztak, amely örök kérdőjel marad annak ikonográfiai programjában. Az Oltáriszentséget képzelhetjük el ezen a helyen, mivel a püspök rendelkezése szerint mise alatt a hívek akkor mondják az angyali olvasót, „amíg az Oltári Szentség kitéteik”.²³ A Szentháromság-társulatokban a nők és a férfiak által felváltva imádkozott, hét részből álló könyörgés füzére révén kaphatna igazi értelmet az orgonakarzat mondatszalgaja, miszerint a Szentháromság folytonos földi imádata a *Szentséges Isten főpapjának, Mártonnak a műve*.

²⁰ Szinte minden fejnél megfigyelhető, hogy a testtől elkülönülve, újravakolt felületre festették, *al fresco*.

²¹ A sümegi templomban az eredeti építészeti koncepció szerint csak körablakok voltak, ezzel is a Szentháromságot szimbolizálva. A szentély körablakainak átalakításáról lásd HÁRIS 2009. i. m. 26, 38. jegyzet.

²² Elképzelhetőnek tartjuk, hogy a nagyobbítás összefügghet a templom orgonájának 1761-es felállításával. Mestere, Janecsek (Ganecsek) Károly pozsonyi orgonás volt. Veszprémi Érseki és Főkáptalani Levéltár M. Pfeiffer II/14. 20. p. Köszönöm a levéltár munkatársainak, Karlovsky Balázsnak és Varga Tibornak mostani és korábbi szíves segítségét.

²³ PADÁNYI 1756. i. m. 23.

Jernyei Kiss János

„In Brenz gemahlen.” A monokróm képmezők szerepe a késő barokk freskófestészetben

A késő barokk monumentális festészet jellemzésében a stílustörténeti kutatás többnyire a klaszszicizmust megelőlegező higgadt formálásról, a barokk „túlzásainak”, illuzionizmusának visszaszorulásáról ejt szót. Dorffmaister kemenesszentpéteri (1779), Bucher kapolcsi (1783) vagy Winterhalder pinkamindszenti (1800) munkái azonban arról tanúskodnak, hogy az összetett dekorációs rendszerek a század végén sem mentek ki a divatból, sőt mintha a festőknek a szem becsapása terén mutatkozó találékonyasága még új erőre is kapott volna. A különféle illuzionisztikus fogásokkal imitált és *trompe l'oeil*-elemekkel teletűzdelt architektúrák fantáziadús együttesét plasztikusnak ható, profilo-



1. kép. A kemenesszentpéteri plébániatemplom szentélyének dekorációja Dorffmaister István Szent Péter kiszabadítása a börtönből és Szent Péter tagadása című falképeivel, valamint Szent Péter *grisaille* festésű „szobrával”, 1779

zott kőtagozatok, stukkóornamensek, kő- és bronzszobrok, keretezett táblaképek, égre nyíló boltozatok, fiktív ajtók és ablakok alkotják (1. kép). Úgy tűnik, a festők és a szemlélők nehezen tudtak lemondani az összetett téri viszonylatok, különféle felületi és anyagi minőségek utánzásával való vizuális játék örömeiről.

A korszak freskódekorációiban fokozott jelentőséget kaptak a *grisaille* festésű pszeudoszobrok és -domborművek, amelyek a nyugati festészet történetében hosszú múltra tekintenek vissza. A reneszánsz elődök nyomán Annibale Carracci a római Farnese-galéria mennyezetén fejlesztett ki egy olyan sokrétű szisztémát, amelyben a narratív képek sorozatát bronzreliefekkel, maszkokkal és girlandokkal díszített, plasztikusnak ható építészeti keretbe, illetve naturalisztikusan és szobor módjára megfestett figurák közé helyezte.¹ A színes és a monokróm, az élő és az élettelen, a sík és a domború szövevényes kapcsolatával az illúziók olyan változatos összjáté-

¹ John Ruppert MARTIN: *The Farnese Gallery*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1965. 69–82; Anthony HUGHES: What's Wrong with the Farnese Gallery? An Experiment in Reading Pictures. *Art History*, 2. 1988. 335–348.



2. kép. Franz Anton Maulbertsch: Bruno von Schauenburg érsek II. Ottokár előtt, 1759. Kroměříž, érseki palota, a Hübérterem mennyezetképe, részlet

ka bontakozik ki itt a szem előtt, amely hosszú ideig termékenyítően hatott a barokk freskófestők fantáziájára.

Maulbertsch mennyezetképein mind ifjúkori, mind kései alkotásainak sorában tapasztalható az Annibale rendszerére való reflexió. Egyik korai fő művében, a morvaországi Kroměříž érseki palotájának freskóján (1759) a Leopold Eckh érseket dicsőítő allegorikus kompozíciót a sarkokban négy helyi történeti jelenet veszi körül.² A festő ifjúkori művészetének szellemében az emelkedett téma meglepő ötletekben és humoros részletekben bővelkedő, *capriccio* jellegű interpretációban jelenik meg. A központi apoteózis-jelenet megfogalmazása – Morvaország felhők közé huppanó, tenyeres-talpas menyecskeként ábrázolt perszonifikációjával, Kronosz groteszk karakterével, a néző felé talpát és alfelét mutató, meghökkentő pózával, vagy a megbízó fanyar kifejezésű, gúnyképszerű portréjával – már-már parodisztikus. A történeti szcénák káprázatos külsőségekkel előadott, színpadias látványt nyújtanak, a keresetten stilizált és artisztikus előadás, a testek és csoportok bizarr formációkba vagy kalligrafikus kontúrokba rendezése éppúgy jellemző rájuk, mint a vaskos humor (2. kép). A boltfelületet tagoló látszatarchitektúra festett frízre támaszkodik, amelyben a virágvázak kétoldalt párosával ifjak ülő aktjai kísérik. Ebben a műfaji szabályokat merészen felrúgó, ironikus hangú és irracionális képi világban a dekoráció

² GARAS Klára: *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Budapest, Akadémiai, 1960. 47–50.



3. kép. A pápai plébániatemplom szentélyboltozatának dekorációja Franz Anton Maulbertsch Szent István elfogatása című mennyezetképével, valamint A vak asszony meggyógyulása és az Eucharius feltámadása című monokróm képekkel, 1783

aránya mindenképpen összefügg a megrendelések megszorodásával, mivel a szoros határidőket a festő csak úgy tudta teljesíteni, ha a feladatokból többet osztott le a specialistáknak.⁵ A *grisaille* festmények egyben jól harmonizálnak a késő barokk terek klasszicizáló tagozataival és szobraival, és hasonló stílusú architektúrafestéssel keretezve jól illeszkednek az új ízlés által megszabott formavilágba (3. kép).⁶ Technikájuk általában a díszítőfestéshez hasonlóan valamilyen szekkó eljárás. Az innsbrucki mennyezetkép *grisaille*-jain a kontúrok mentén szénpornyomok utalnak a lyuggatott pausz használatára, amellyel a mester rajzának vonalait a boltfelületre átvitték.⁷ Mivel a színes freskóképeknél Maulbertsch kartonok nélkül, közvetlenül a mennyezeten szabadon felvitt ecsetrajzzal vázolta a kompozíciót, a monokróm mezőknél a pauszolás a műhely munkájának egyértelmű jele. E részletek figurastílusa is kizárja, hogy azok a mester saját kezű művei lennének, az előadásmódjukban egymáshoz meglehetősen közel álló innsbrucki,

sem kevésbé szeszélyes és szellemes: a testes volutákból összeszerkesztett talpazat tréfásan eltúlozva a barokk-rokoko ornamentika formuláit figurázza ki, a valószínűtlen pózokba csavarodó mezítelen ifjakban pedig nem nehéz Annibale *ignudóinak* karikatúrisztikus inverzióit felismerni. Az ornamentika és a *grisaille*-figurák festését Maulbertsch mindig specialistára bízta – aki a kroměříži freskó és több korai mű esetében nagy valószínűséggel Johann Wenzel Bergl volt³ –, ám itt is megmutatkozik, hogy a dekoráció a képmezőkkel formai és tartalmi szempontból mennyire szoros egységet alkot. A monokróm „Beiwerk” nem csupán céltalan sallang, hanem tartalom, festői módusz és illuzionisztikus effektusok tekintetében egyaránt a festett egész tervszerűen elgondolt alkotóeleme.

A *grisaille*-részletek, a festett szobrok effajta, koncepcionálisan is meghatározó szerepe Maulbertsch kései alkotásaiban (Győr, székesegyház, 1773; Innsbruck, császári rezidencia, 1775; Pápa, plébániatemplom, 1782–1783; Kalocsa, érseki palota, 1784; Prága, Strahov-kolostor, 1793) is tapasztalható.⁴ E korszakában a monokróm figurális mezők és az architektúrafestés

³ Monika DACHS: *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* Habilitationsschrift. Wien, 2003. I. 70; III. 7.

⁴ JERNYEI Kiss János: Egy deliőz allegória. Maulbertsch freskóciklusa a szombathelyi püspöki palotában. *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011. 23–52: 34–35, 46–47.

⁵ DACHS 2003. I. m. 100.

⁶ Thomas DACOSTA KAUFMANN: *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796.* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2005 (Bettie Alliston Rand Lectures in the Art History). 77–79.

⁷ Manfred KOLLER: Maulbertsch, Winterhalder und Nesselthaler, 1774–1776. Zu Untersuchung der Fresken in Mühlfraun / Dyje und Innsbruck. In: *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertschs bester Schüler.* Ausstellungskatalog. Hg. Lubomír SLAVÍČEK. Langenargen, Museum Langenargen am Bodensee–Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009. 161–183: 177–179.

pápai és szombathelyi áldomborművek például Maulbertsch típusainak, formuláinak határozottan egyéni ízű átírását mutatják. A pápai sorozat csaknem tisztán szürke árnyalatokkal készült, amivel a freskómezőket övező, klasszicizáló díszítőfestés hűvös szférájába illeszkedik. Itt a megbízó határozott kívánsága volt az aranyozás visszafogott használata, ezért csupán az architektúrafestés egyes tagozatainak kiemelésére alkalmazták.⁸ Ezzel szemben az innsbrucki és a szombathelyi együttesekben a sárgás-zöldes foltok és főként a mordent aranyozás révén gazdagabb az összhatás: a képmezők itt aranyozott, illetve patinázott fémplasztika hatását keltik.

A korabeli források a célzott effektusnak megfelelően emlegetik a monokróm képmezőket. Mind a megbízó, mind a festő általában egyszerűen magasdomborműnek („basso rilievo”,⁹ „baräliefen”,¹⁰ „basrilieff”¹¹) nevezi őket. Eszterházy Károly, aki a pápai templom szentélyének oldalfalaira eredetileg a győri székesegyházéhoz hasonlóan egy-egy pseudo-domborművet szánt, a programban úgy rendelkezett, hogy azok bronzsínben („in Brenz”) legyenek megfestve.¹² Szily János a szombathelyi székesegyház díszítésének tervezése során a mennyezetkép-vázlatok elbírálásakor még nem döntött, hogy a keresztház falain „a Szent Márton, illetve Quirinius oltárához illő históriák” bronz („Bronzo”) vagy színes festékkel („mit bunten farben”) készüljenek.¹³ A templom Szent Mihály-kápolnáját kifestő, Maulbertsch örökébe lépő Winterhalder szerződése szerint az oldalfal Jákob-képe „Barilief gelb in gelb” legyen,¹⁴ majd az elkészült dekoráció leírásában is a „gelbe Barilifchen” és „gelbe Bariliefs” kifejezésekkel találkozhatunk.¹⁵

A pápai plébániatemplom mennyezetképeire Eszterházy a patrónuszent történetének ábrázolását rendelte meg a festőtől úgy, hogy a három nagy csehsüvegboltozaton Szent István vértanú diakónussá szentelését, prédikációját és elfogatását jelenítse meg. Az elkészült ciklus dekorációs rendszerének lényegét az adja, hogy a boltozatot az architektúrafestés egy csegelyes kupola szerkezetét imitálva osztja fel, de középpontjába nem látszatkupola, hanem építészeti szempontból abszurd módon egy nyílás került, és Maulbertsch ezekbe festette bele a fő jeleneteket.

A kupolából csak a körbefutó, konzolos párkány és az azt „alátámasztó” csegelyek „épültek meg” – az előbbi a freskómező kerete, amelyen keresztül a képmezők fiktív tere elének tárul, az utóbbiak pedig a monokróm képek hordozói. Amikor a püspök a legelső programvázlatban a kupola „lábzatának” („füß”) témáiról beszélt, már eldöntötte, hogy a nagy freskóképeket további



4. kép. Franz Anton Maulbertsch műhelye: A jeruzsálemi templom lerombolása, 1783. Pápa, plébániatemplom

⁸ „Az aranylemezeket illetően Őkegyelmessége az Ön jó ízlésére hagyatkozik, de nem kell túlhalmoznia” – írta Eszterházy titkára a festőnek: Balásovits Mihály levele Maulbertschhez, 1781. március 11. Közli PIGLER Andor: *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*. Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1922. 71, B/8.

⁹ Eszterházy válasza Maulbertsch levelére, 1782. március. Közli SZMRECSÁNYI Miklós: *Eger művészetéről. Tanulmányok és jegyzetek a hazai barokk történetéhez*. Budapest, Stephaneum, 1937. 299. VII. 7.

¹⁰ Maulbertsch levele Balásovitshez, 1783. március 18. Közli PIGLER i. m. 1922. 78–79, B/27.

¹¹ Maulbertsch levele Szilyhez, 1794. március 11. Közli KAPOSSY János: *A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei*. Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1922. 108–109, B/II. 18.

¹² Eszterházy Károly programja a pápai plébániatemplom kifestéséhez, 1777. október 11. Közli PIGLER i. m. 1922. 61, A/6.

¹³ Szily levele Maulbertschhez, 1794. március 7. Közli KAPOSSY i. m. 1922. 107–108, B/II. 17.

¹⁴ Eölbey kanonok szerződése Winterhalderrel a Szent Mihály-kápolna kifestéséről, 1800. szeptember 17. Uo., 83, A/12.

¹⁵ Uo., 84–85, A/13.

jelenetek fogják kísérni.¹⁶ Elrendezésüket, viszonyukat nem írta le pontosan, de nagyon valószínű, hogy a ma is látható felállásra gondolt, amikor újabb feljegyzésében úgy rendelkezett, a kupola alatti négy „sarok” („die uier Ek unter denen Cupel”) is legyen jól látható.¹⁷ E fiktív csegeyeket Maulbertsch többnyire a kupola „szegélyeinek”, „frízeinek” („Kupel fiesen”,¹⁸ „Kupel fieso”¹⁹) nevezte.

Bár a püspök mind a témákat, mind az ábrázolásmódot illetően nagyon határozott elképzelésekkel állt elő, szó sincs róla, hogy Maulbertschet pusztán kivitelezőnek tekintette volna. Másutt is tapasztalható, hogy a művésznak átadott program csupán a koncepció általános elemét tartalmazza, és csak bizonyos részletekre fókuszál. A pápai forrásokból világosan látszik, hogy a megbízó szinte kizárólag a Szent István-ciklussal foglalkozott, az orgonakarzat képéről csak egyszer adott érdemi utasítást, a mellékterek esetében a teljes program megszerkesztését a művészre bízta.²⁰ A csegeyek témáiról többször esik szó a levelezésben. Összeállításukban a nehézséget az okozta, hogy a háromszor négy képmezőt olyan jelenetekkel kellett kitölteni, amelyek tartalmukban a központi freskókkal és egymással is összefüggenek, továbbá hiteles forrásokon alapulnak. Eszterházy első elképzelése szerint az első boltszakasz négy sarkába, a *Szent István és társai diakónussá szentelése* jelenet köré a szentnek az Apostolok Cselekedetei 6,8 versében említett csodatételeit festették volna.²¹ A terv hamarosan úgy módosult, hogy „a négy másik szerepapot” kell itt ábrázolni, „akik vele együtt választattak ki és ítéltek el”.²² A Maulbertschhez írtak egyik mondata – „remélem, Bécsben ki tudja deríteni, milyen módon végezték ki a négy vértanút”²³ – hangsúlyozza a hitelesség követelményét, és egyben jelzi a szokatlan téma ábrázolásának nehézségeit. Nem valószínű, hogy az egyháztörténeti munkákban éppen csak megemlített diakónusok kivégzéséről Maulbertsch bármi közelebbit megtudhatott volna. Ezért Parmenász és Prohórus mártíriumát lefejezéseként, Timonét keresztrefeszítésként, Nikánorét pedig máglyahalálként

jelenítette meg, s döntésében jól érzékelhetően a tematikus és kompozicionális változatosság jelentette a fő szempontot.

A második, *Szent István prédikációját* ábrázoló freskó négy sarkába Eszterházy eleinte azoknak a vádakkal a szimbolikus ábrázolását szánta, „amelyek a beszámoló szerint a népet István ellen hangolták, illetve amelyek a megkövezéséhez vezettek”.²⁴ A Maulbertschsel folyó egyeztetés során 1781 márciusában úgy pontosította az elképzelést, hogy a művész az Apostolok Cselekedetei 6,13–14 alapján dolgozzon: „így tehát az egyikben szerepeljen a templom lerombolása, a másikon Mózes kőtábláinak összetörése, majd újból a hamis tanúk állítása vagy felbujtása, és az, ahogy a szenteket erőszakkal a tanács elé vezetik.” Sejtven azonban, hogy mindez kevés lesz négy önálló kompozícióhoz, arra utasította: „ameny-



5. kép. Nicolas Poussin: A jeruzsálemi templom lerombolása, 1638. Bécs, Kunsthistorisches Museum

¹⁶ Eszterházy Károly programja (lásd 12. jegyzet).

¹⁷ További megjegyzések a pápai templom festőjének. Közli PIGLER i. m. 1922. 63, A/11.

¹⁸ Maulbertsch levele Balásovits Mihályhoz, 1781. március 25. Uo., 71–72, B/9.

¹⁹ Maulbertsch levele Balásovits Mihályhoz, 1781. október 7. Uo., 72–73, B/12.

²⁰ Maulbertsch a maga szerkesztette ikonográfiai programot 1783. április 22-én írt levelében fejtette ki (uo., 79–80, B/30).

²¹ Lásd 12. jegyzet.

²² Lásd 17. jegyzet.

²³ Lásd 8. jegyzet.

²⁴ Lásd 12. és 17. jegyzet.

nyiben ez nem szolgáltatna elegendő anyagot a négy ábrázoláshoz, csináljon belőlük kettőt, és a másik kettőhöz vegye alapul az említett fejezet 8. versét, az egyiket ábrázolja a bénának a Szent Kereszt jelével való meggyógyítását, a másikon pedig amint a szent a nép előtt kézzel gyógyít meg egy bélpoklost.²⁵ István csodatételeinek megjelenítése végül valóban kiszorult eredetileg tervezett helyéről, az első boltszakaszból, és a végső, nem egészen következetes megoldás az lett, hogy – átlós irányban párosítva – két *grisaille*-kép ábrázolja a vádakat, kettő a csodatételeket.

E négyes talán leginkább figyelemreméltó képe *A jeruzsálemi Templom lerombolását* ábrázolja. A bibliai szöveg szerint a hamis tanúk azt állították, hogy István „káromló szavakkal illette Mózeszt és az Istent” (ApCsel 6,11), „folyvást a szent hely és a törvény ellen beszél”, illetve hogy azt hirdeti: „a názáreti Jézus romba dönti ezt a helyet és megváltoztatja a Mózesztől ránk hagyott szokásokat” (ApCsel 6,13–14). Bár Eszterházy 1781-ben még azt javasolta, hogy Maulbertsch „a templom lerombolásánál megfesthetné a templomban található és az Ótestamentum ceremóniájához tartozó eszközök szétzúzását, Mózes kőtábláinak összetörésénél pedig a véráldozat és más régi ceremóniák megsemmisítését”,²⁶ az elkészült *grisaille*-okon nem ez, hanem egy valódi történeti jelenet látható. A festő az erőszakos témához emelkedett képi formulákat keresett, és úgy tűnik, helyénvalóbbnak érezte, hogy egy tekintélyes klasszikus előkép megidézésével utaljon a vádra: a pszeudo-relief tervezésekor Poussin Bécsben őrzött, Jeruzsálem Titus általi elfoglalását ábrázoló festményének (5. kép) három fő alakját és elrendezését vette alapul.



6. kép. Franz Anton Maulbertsch műhelye: Gamáliel feltámadása (részlet), 1783. Pápa, plébániatemplom

A harmadik boltozat csegelyein a püspök kezdeti elgondolása szerint *Szent István elfogatásának* jelenetét társainak vértanúsága kísérte volna.²⁷ Ám, mint fent kiderült, a csodatételek és a vádak ábrázolásával nem lehetett kitölteni az első két boltszakasz négy-négy képmezőjét, ezért a diakónustársak halálának témája a ciklus elejére került. A módosult program szerint a szentély freskóját a Szent István halála után megesezt csodák képei övezik. Ezek végleges tervét Maulbertsch 1783 márciusában szállította: „a nekem adott írásokból azokat a jeleneteket választottam ki, amelyek a leginkább ábrázolhatók: 1. a halála utáni csodatételeket, amint Gamálielt Szent István botjával életre keltik. 2. Szemközt, amint Eucharius feltámad a halálból. 3. Amint a papok a szent ereklyéket viszik, és egy vak asszony visszanyeri szeme világát. 4. Átellenben a szent megjelenik Sarolta asszonynak, és hírül viszi neki Szent István király [születését].”²⁸

A Szent István-sorozat megfestésében és összefűzésében a fő kíváncsi a drámai egység volt, az újdonságot a ciklikus ábrázolás és az arisztotelészi tragédiaelméleten alapuló narratíva, vagyis a mennyezetfestészet és a *tableau d'histoire* mediális adottságainak összeházasítása jelentette.²⁹ Ugyanakkor a fenti történetből kiteszik, hogy a központi jelenetekhez képest a *grisaille*-képek témáinak kitalálása és sorozatba szerkesztése korántsem volt zökkenőmentes, és e mezők szerepét nem is sikerült teljesen következetesen meghatározni, hiszen azok hol vizuális argumentumokként kapcsolódnak a fő témákhoz, hol pedig azokkal párhuzamos elbeszélő szekvenciát alkotnak.

²⁵ Lásd 8. jegyzet.

²⁶ Uo.

²⁷ Lásd 12. jegyzet.

²⁸ Maulbertsch levele Balásóvitshoz, 1783. március 18. Közli PIGLER i. m. 1922. 78–79, B/27.

²⁹ JERNYEI KISS János: Maulbertsch és a tragikus festészet. A pápai plébániatemplom Szent István vértanú történetét ábrázoló mennyezetképei. *Művészettörténeti Értesítő*, 61. 2012. 197–205.

Herczeg Renáta

Adatok a simontornyai ferences templom és rendház történetéhez és kifestéséhez

Újabb adalékok Bebo Károly és Fridl Károly működéséhez¹

A templom és a kolostor rövid története

Simontornyán már a 14. század közepén állt templom.² A ferenceseket a 15. században Gergellaki Buzlay Mór udvari kapitány hívta be a városba, de az oszmán uralom elől hamarosan elmenekültek.³ A település ekkor elnéptelenedett, majd a visszaköltözők nagy része a református hitre tért, így egészen 1686-ig elenyésző volt a katolikusok száma. A kis katolikus közösség lelki gondozását a veszprémi ferencesek látták el, akik a dzsámiból átalakított épületet használták templomként.⁴ 1692-től a székesfehérvári atyák, majd a boszniai provinciákból áttelepült testvérek végezték a lelki gondozást Simontornyán, de a nyelvi problémák miatt 1717-ben mindent érintetlenül hátrahagyva elmentek.⁵

Ezután a simontornyai plébánia adminisztrációját a mariánus ferencesek karolták fel. Az átalakított, elavult és romos templom helyett a ma is fennálló templom tervezéséhez 1718-ban láttak hozzá. A telket a város egyik ura, Lymburg Styrum Miksa földbirtokos adományozta a rendnek, és gróf Nesselrode Vilmos püspök jóváhagyásával 1719-ben a felajánlott terület átkerült a ferencesek tulajdonába.⁶ A kolostor építése 1728-ban, a templom építése pedig 1731-ben kezdődött el. Az építéshez a gróf és fia, Styrum Károly földbirtokos ajánlott fel nagyobb összeget.⁷ A *Historia Domus* szerint a szentély már ebben az évben el is készült, és az alatta kialakított kriptába ekkor temették el az első halottat, valamit ez év augusztusában ünnepélyes keretek között letették a hajó alapkövét is.⁸ A templom 1732-ben került tető alá, az első, felszentelő misét pedig 1734-ben celebrálták. 1741-ben Koháry Barbara grófnő és Styrum Károly ajánlott fel nagyobb összeget a templom berendezésére.⁹ A torony 1771-ben épült fel. A templomot ekkor Szent Adalbertnek szentelték, majd 1768-ban változtatták át titulussá Szent Simon és Júdás apostolok tiszteletére.¹⁰

¹ A tanulmány a *Barokk freskófestészet Magyarországon*, 75.646 sz. OTKA kutatási program keretében készült.

² Kiss István: *Simontornya krónikája*. Simontornya, szerzői kiadás, 1938. 267.

³ Uo., 269.

⁴ Uo.

⁵ *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943. Budapest, Magyar Ferences Könyvtár és Levéltár (MFKL); [NYÜRÖ Zsigmond]: Adatok a' szent-ferenczrendiek' történetéhez honunkban. XXVII. Simontornyai kolostor Simon Judáshoz. *Religio*, 2. 1850. 2. félv. 599.

⁶ [NYÜRÖ] 1850. i. m. 599.

⁷ József BRÜSZTLE: *Recensio universi cleri dioecesis Quinque-Ecclesiensis*. [Pécs] Quinqueecclesiis, Ramazetter, 1874–1880. IV. 406.

⁸ *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL); Kiss 1938. i. m. 269.: „Az altalaj mocsaras volta miatt az alapzatot erős tölgyfagerendákból levert pilotákra rakták és a szentély alatt kriptát is építettek. Eredetileg a 16 rendtag számára volt benne fülke, de később világiakat is temettek bele.”

⁹ BRÜSZTLE 1880. i. m. 406.

¹⁰ *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL). A titulus megváltozását Besics Zsigmond celebrálta.

A templommal egybeépült rendházat eredetileg sok barátoknak építették, II. József abolíciós rendelete nyomán azonban a rend meggyengült, és a simontornyai rendház is hanyatlásnak indult. Ezt a törést a rehabilitáció után már nem tudták a ferencesek teljesen helyrehozni. 1850 körül a templomot nagykéri Scitovszky János hercegprímás és báró Sina György támogatásával renováltatták.¹¹ Festését is megújították, erről tanúszkodott a diadalív kronosztikonos felirata is, amelyet az 1944-es festéskor átfestettek, de egy archív fénykép megőrizte.¹²

A század közepén lezajlott templomfestés után 1897–1905 között nagyobb belső átalakítások zajlottak. 1941-ben Márton Lajos festőművész az egyházközség hozzájárulásával kifestette a kórust. 1943-ban a Valálaptól 3000 pengőt kaptak a templom freskóinak restaurálására, a település főjegyzője ugyancsak felajánlott 4000 pengőt e célra. Ismét Márton Lajost kérték fel a kifestésre, segítője Kékesi László volt. 1943 októberére a festés nagyrészt befejeződött, de a kisebb javítások még évekig elhúzódtak.¹³ A torony és a templom egy része a második világháborúban megrongálódott, ennek teljes javítására és a toronysisak kicserélésére 1951-ben került sor (1. kép).¹⁴



1. kép. A templom és a rendház.
Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

A templom 18. századi berendezése, felszerelése és kifestése

A templomot a felépülést követően egészen a 19. század közepéig a helyi földesurak állandó támogatásban, adományban részesítették. Így építéskori felszereléséből két oltárt a Styrum család adományozott 1766-ban.¹⁵ Még 1751-ben a Pietà-oltár kegyszobrát Lymburg Styrum Károly hozatta Bécsből a rendnek.¹⁶ A további oltárok felállításához szükséges anyagi forrást nagyrészt Hrabovszky Antal özvegye, Kissfel Judit bárónő végrendeletében ajánlotta fel a simontornyai rendnek (a család kettős címere a főoltár felett látható). A família 3000 forintot ajánlott fel, a további adományozók (többek között a Cséfalvay, a Styrum és a Hattvany családok) támogatásából 1775-ben a templombelső kifestésére és az oltárok teljes felszerelésére is sor kerülhetett.¹⁷

Amint a történeti adatokból kiderült, az eredeti barokk kifestés ma már csak részben látható. Falkutatás és feltárás mindeddig nem történt, így nehezen lokalizálható a különböző száza-

¹¹ [NYŰRÖ] 1850. i. m. 599.

¹² A plébánián őrzött archív felvétel alapján.

¹³ Az adatok forrása: *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL), a megfelelő évek bejegyzései szerint. A *Historia Domus* szerint 1941-ben Márton Lajos festette ki az orgonakarzatot, majd 1943 májusában megkezdődtek a templomban a festési munkák. Ekkor három festő jött a templomba, először a kórus alatti részt állványozták fel és kezdték el a festést, majd ezután folyamatosan felállványozták az egész templomot. Közben megérkezett egy képre Restaurátor és egy rajzolóművész is. Az előbbi először az oltárképeket és keresztúti képeket restaurálta. Majd az egyik festő meghalt, de jött egy újabb, és 1945-re fejezték be a munkát.

¹⁴ Kiss 1938. i. m. 268.

¹⁵ [NYŰRÖ] 1850. i. m. 599.

¹⁶ *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL).

¹⁷ A grófnőt a templom kriptájában temették el. MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyvek, 4. doboz, 3. könyv. 292. 1775. október.



2. kép. A templombelső a főoltárral. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

dok műve. A templom eredeti díszítésére, freskóira vonatkozó adatok eddig főleg a feliratokra és a szűkebb levéltári forrásokra hagyatkoztak, azonban a jelenlegi levéltári kutatások során derült fény a templom és rendház kifestőjére. A következőkben így a régi és a most előkerült történeti források adataira támaszkodva és a jól elkülöníthető festési mód alapján próbálom megfejteni a templom kifestését (2. kép).

A Magyar Ferences Levéltárban őrzik Oberten József Odiló (1892–1973) ferences szerzetes pap 1931-ben készült műtárgylajstromát, amelyet jelen tanulmányban ismertetek. Ebben a jegyzékben részletesen felsorolta a templom felszerelési tárgyait és kitért a kifestésre is.¹⁸ Oberten Odiló leírta a diadalívén kartusba foglalt kronosztikonos feliratot is – „SOLI DEO LAVS HONOR VIRTUS GLORIA ET GRA-

TIARVM ACTIO” (Egyedül Istené a dicsőség, hatalom és a hála) –, mely az 1775-ös évre utal. Az összeírásban említést tett egy másik feliratról is, amely a diadalív alján volt: „Sub guardinatu Ladislai Balko” (Balkó László házfőnök alatt). A rendház mindenkori gubernátorait felsoroló lajstrom szerint Balkó atya 1854-ben volt a rendház vezetője.¹⁹ Még egy feliratról szerezhetünk tudomást a listából: „LIBERALITATE ZELO RELIGIONIS ET PIETATIS SPLENDOREM RECEPI” (Jóindulat, hitbuzgóság és szeretet fényesen ragyogjon). Ez az egyetlen felirat, amelyet a helyi plébánián található archív fotó is megőrzött. A képen jól látszik, hogy a felirat a diadalív hajó felőli homlokoldalán állt, és a kronosztikon az 1850-es évszámot adta. Az 1944-es átfestés miatt ma már egyik felirat sincs meg. A diadalívén Márton Lajos modern, népies ízű festése áll.

A templom kifestésével és a festő meghatározásával Garas Klára is csak érintőlegesen foglalkozott, azt Dorffmaister műveihez közel állónak vélte.²⁰ Az 1774–1775-ös évekre vonatkozó számadáskönyvben olvasható, hogy a templom festésére 1774 áprilisában 50 forint előleget adtak át egy festőnek.²¹ Ebben a számadásban még nem szerepelt a festő neve, majd az 1775 decemberére vonatkozó elszámolásban már olvashatjuk Carolus Fridl (Fridl Károly) pesti festő nevét, aki a templom teljes kifestéséért (freskó) 600 forintot kapott.²²

Fridl (Friedl) Károlyra vonatkozó ismereteink nagyon hiányosak. Garas Klára a 18. században dolgozó pesti mesterek között sorolja fel, megjegyezve, hogy tőlük csak kisebb munkákat, esetleg aranyozást ismerünk. Adattára szerint Friedl Nagypakán (Velká Paka) született és 1770-ben már pesti polgár, 1786-ban díszleteket festett a pesti városi színháznak.²³ Munkáiról

¹⁸ OBERTEN Odiló páter: *A simontornyai Szent Ferencendi zárda műtárgyainak leltára*. Budapest, Magyar Ferences Könyvtár és Levéltár, 1931, 8–9. A három évig tartó ferences műtárgyfelmérésről lásd KERNY Terézia: *Magyarországi ferences templomok műtárgyfelmérése (1929–1931)*. Egy tervezett kiadás előtanulmányának vázlatja. In: *A ferences eltkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*. Szerk. ÖZE Sándor–MEDGYESSY-SCHMIKLI Norbert. Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kara–METEM, 2005 (Művelődéstörténeti Műhely. Rendtörténeti Konferenciák I/2.) 991–1002.

¹⁹ BRÜSZTLE 1880. i. m. 414.

²⁰ GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai, 1955. 193.

²¹ MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyv 1769–1778, 4. doboz, 82. 1774. április.

²² Uo., 1775. december.

²³ GARAS 1955. i. m. 147; Friedlnek írta: 218.

szinte semmit nem tudunk, de feltételezhetjük, hogy pályafutása során többször kérték fel a ferencesek különböző munkákra; ismerünk egy festményt, amelyet ő készített 1763 után a komáromi földrengésről. A festményt sokáig a komáromi ferences Szent András-templomban őrizték (3. kép).²⁴

Mint a számadáskönyvekből kiderül, az adományozók az 1774–1775-ös években nagyobb támogatást nyújtottak a rendnek. Így ezekből a felajánlásokból a templom szinte teljes felszerelésére is sor kerülhetett. A templom főoltárának és Szent Kereszt-oltárának aranyozásáért, márványfaragványaiért és ezek felállításáért a Harbovszky-Kissfel család adományából Bebo Károlynak 3000 forintot fizettek ki, továbbá a különböző egyéb márványozási munkákért még 500 forintot, a mellékoltár szobraiért 100 forintot fizettek ki a mesternek és segédeknek.²⁵ A számadásokból az is kiténik, hogy a kőfaragók még 1776-ban is dolgoztak a fő-



3. kép. A templom boltozatának festése. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

oltár márványozásán, a kórus faragványain, valamint a főkapun és a sekrestyébe vezető kapu kőfaragási munkáin.²⁶

Ekkor a templomban elhelyezésre kerültek az oltárok is. Ugyancsak a számadáskönyvből tudjuk, hogy egy Jäger nevű bécsi festő készítette a következő oltárképeket: Szent Simon és Tádé, Szent Ferenc, Szent Antal, Nepomuki Szent János, Prágai Kis Jézus, ezekért 320 forintot kapott. A Nepomuki-oltár kiegészítőit Bécsből hozták, ezért még külön 100 forintot kellett kifizetni.²⁷ Garas Klára adattárára hagyatkozva feltételezhető, hogy az az Andrea Jäger nevű bécsi festő dolgozhatott itt, aki 1780-ban Pozsonyban működött (4. kép).²⁸

A templomban jelenleg hét oltár található (valamint a lourdes-i barlang oltára). Az 1783-as *canonica visitatio*ban még kilenc oltár szerepelt: a főoltárt Szent Simon és Júdás Tádé apostoloknak szentelték, a mellékoltárok titulussai: Megfeszített Megváltó, Fájdalmas Szűz Mária, Szent Ferenc, Szent Antal, Szent Júdás, Szent Anna, a Fekete Mária (Pietà) és Nepomuki Szent



4. kép. A Szent Ferenc-oltár.
Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

²⁴ Ma az észak-komáromi Duna Mente Múzeumban (Komárno, Podunajské múzeum v Komárne) található.

²⁵ MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyv 1769–1778, 4. doboz 3. könyv, 65. 1775. május.

²⁶ Uo., december.

²⁷ Uo., december.

²⁸ GARAS 1955. i. m. 225.

János; ekkor már nincs benne a Prágai Kis Jézus-oltár a felsorolásban.²⁹ Hogy pontosan mikor és hogyan tűnt el, arra a jelen kutatás során nem derült fény.

Az 1931-es összeírásban már csak hét oltárról olvashatunk, hiányzik Nepomuki Szent János és a Fájdalmas Szűz Mária oltára. A megmaradtakat és a többi, festett oltárképpel rendelkező mellékoltárt 1944 körül, illetve már a 19. század során jelentősen átfestették. Azonban az átfestések viszonylag silány minősége miatt több helyen előbukkan a korábbi festés egy-egy részlete, így alaposabb restaurálás után talán előkerülhetnek a bécsi festő igazi munkái, és további adatokkal bővíülhet az *œuvre*-je.

Eltűntek a predellaképek is, amelyekről még az 1931-es leltárban röviden olvashatunk. A mellékoltárokon álló szobrok azonban megmaradtak és őrzik barokk kori színezésüket, igaz, sok helyen már csak kisebb foltokban (5. kép).³⁰

Az 1775-ös pénztárkönyvből azt is megtudjuk, hogy külön költséget jelentettek az egyéb aranyozási munkák, a gipsz, a járósínt köveinek faragási díja, az oltárok alépitményeinek téglái és a javítási munkák is. A kisebb berendezési tárgyak, oltárterítők, zászlók 1777-re lettek készen.³¹ 1904-ben a főoltár és két mellékoltár, valamint a szószék restaurálására került sor.³²

Nemcsak a templomban, hanem az egykori rendházban is voltak festmények. A zárda folyosóján négy, az ebédlőn öt barokk olajkép függött, egyszerű aranszegélyes, fekete keretben. A zárdában volt egy nagyobb, Porciunkulát ábrázoló olajkép is, amit a korabeli források szerint állítólag egy Van Dyck-másolatért cseréltek vissza.³³



5. kép. A Szent Flórián-szobor.
Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

A templom kifestése

A templombelső teljes felülete festett, feltehetően az eredeti kifestés is kiterjedt az egész templomra, erre utalhat a számadáskönyv bejegyzése: *pro universa fresco pictura in Ecclesia*.³⁴

A templom falfestészeti programja Szent Ferencnek és a ferences rend alaptéziseinek, a hit diadalának hirdetését, valamint a titulusszentek legendáit mutatta be. A szentély boltozatán az evangélium diadala és a négy evangélista látható, az első boltozaton a lelkek vándorútja

²⁹ Közli BRÜSZTLE 1880. i. m. 406.

³⁰ A templom jelenlegi oltárai: 1. Szent Tádé-oltár, szobrok: Szent Apollónia és Szent Flórián, oltárkép: Szent Tádé; 2. Szent Ferenc-oltár, szobrok: Szent Teréz és Kapisztrán Szent János, oltárkép: Szent Ferenc, a retabulumon egykor Jó tanács Anyjakép); 3. Szent Kereszt-oltár, szobrok: Mária, János és Magdolna, középen feszület; 4. főoltár, szobrok: Judit és Páduai Szent Antal, két adoráló angyal, Szentháromság és puttók, oltárkép: Júdás és Tádé apostolok; 5. Pietà-oltár, szobrok: Longinusz és Szent Veronika, a predellán Nikodémus és József, valamint a sírkövet hengerítők aranyozott domborműve, középen Pietà-kegyszobor; 6. Szent Antal-oltár: szobrok: Szent Alajos és Szent Klára, oltárkép: Páduai Szent Antal a kis Jézussal és Szűz Máriával; 7. Szent Anna-oltár, szobrok: Szent Rókus és Szent Borbála, oltárkép: Kis Jézus Szent Annával és körülöttük Máriával, Szent Józseffel és Joachimmal, a predellán egykor Borromei Szent Károly-kép.

³¹ MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyv 1769–1778, 4. doboz 2. könyv 112. 1777.

³² *Historia Domus*, Simontornya, 1783–1943 (MFKL).

³³ OBERTEN 1931. i. m. 16.

³⁴ MFKL, a simontornyai ferences rendház iratai, XII/2. Számadáskönyv 1769–1778, 4. doboz, 3. könyv, 72. 1775. december.

a mennyei Jeruzsálembe a négy apostollal, a másodikon pedig az erények diadala az utolsó ítéletkor az egyházatyákkal és a titulusszentekkel, az orgonakarzat felett a Porciunkula jelenik meg, a karzataljban Krisztus szenvedéstörténetének jelenetei láthatók. A szentély oldalfalán egykor Keresztelő Szent János, ezzel átellenben Immaculata-kép volt. A képeket az 1944-es festéskor átfestették, de a Szent János-kép egy részlete, egy álló alak kontúrja ma már átsejlik a fedőfestésen. A Szent Tádé-oltár felett egykor Szent Bonaventura képe volt.

A tető keresztgerendáinak széthúzása után a templomfalakra eső nyomás miatt a falak megrepedtek, így a képeket keskenyebb-szélesebb repedések szaggatják szét az összes boltozaton. Ezek eredményeként a déli fal felső szakaszában kis helyen előjött talán az eredeti barokk kifestés lilás-fehéres-szürkés színezése, valamint egy függönnyt tartó angyal félalakja.

Az 1931-ben készült lajstromban Odiló atya megjegyzi, hogy a falak színezése eléggé üde, tehát jól megmaradt a 19. századi felújítás nyoma és az 1904-ben végzett kisebb festés is. A lourdes-i kápolna falai nagyrészt sárga színűek, néhol díszítésekkel. Láthatók kis angyalfekék és feliratok, illetve egy Mária-felirat is. Ezek valószínűleg az 1944-es átfestéskor készültek. Feltehetően allattuk még megmaradt az eredeti barokk kifestés is. A karzatalj boltmezőin neobarokk mustradíszek láthatók. Ebben az időben – a feljegyzés szerint – a falak díszítőfestése „XVI. Lajos korabeli építészet motívumokat mutatott, kevés rokokó díszítéssel”.³⁵ Az ornamentális részletekben a domináns szín a vörös és a szürke volt, a figurális ábrázolásokon a zöld és az okker kapott hangsúlyt. A mára már több helyen lehullott felső festékréteg alatt valóban ezek a színek bukkannak elő. A falakat a második világháború után sárgára festették, ekkor tűnhetett el az oldalfalak eredeti festése.

A boltozatok négy sarkán elhelyezett alakok színezése intenzív. A főalakokat az átfestéskor nem változtatták meg, de a kisebb angyalokat és a puttókat több helyen teljesen átfestették, illetve újakkal egészítették ki. Így látható, hogy a Szent Mihály mellett repülő páros kerubfej és a koszorút hozó angyal újabb festés, a diadalív kifestésével egyidejű lehet. Az angyalok fejformája és a festés technikája megegyezik a diadalív új alakjainak modorával. Az archív kép alapján látható, hogy a boltozatokon az egyházatyák, apostolok, evangélisták alakjait keretező, festett architektúrát átfestették, a jelenlegi kagylómotívum és a konzol kialakítása ekkor készült. Az ívháromszögeket egyszerű sávok keretezés díszítette, a konzolokat pedig volutatagok és középen korongsor dekorálta. Az apszis végfalának növényi ornamentikáját, valamint a diadalív feliratát lefestették.³⁶ Az oldalfalakon látható kartusba foglalt szenteket, atyákat, szerzeteseket ábrázoló falképek is későbbi átfestések, de feltehetően több mestertől származnak.

Mivel az orgonakarzat boltozatának déli részén nagyobb vizesedés történt, így a 20. századi díszítőfestés lekopott, alóla rózsaszínű falfelület bukkant elő. A középképet keretező lát-szatarchitektúra egy részlete is látható, így ennek színezése is eredetileg rózsaszín lehetett és gyöngysormotívum futhatott körbe, belül pedig aranyszínű szalagsáv húzódott. A lajstrom szerint az orgonakarzat oldalfalán *Szent Ferenc stigmatizációja* falkép volt, a homlokfalon *Porciunkula*, az egyik ablakban egy portré. Ma ez a portré nincs meg, illetve *Szent Ferenc stigmatizációja* a *Porciunkula* alatt van, de ez az ábrázolás 20. századi.

Az eredeti festést feltehetően több mester, mester és segédei készítették, erre a különböző színű kontúrok és a sablonszerűen megfestett részletek különbözősége utal. Több helyen a festésmódból következtethetünk arra, hogy meszes freskó technikával készültek a képek. (Restaurálás nem történt, így a pontos technikai részleteket nem ismerjük, illetve több helyen a 20. századi árnyékolások, színkezelés megváltoztatták az eredeti kifestés színhasználatát és festéstechnikáját, így a mesterek különválasztása nehezebb.)

³⁵ OBERTEN 1931. i. m. 9.

³⁶ A diadalív jobb oldalán jelezve: „Márton L 1943”.

Ugyanaz a festő készítette a templom előcsarnokának oldalfalán található falképeket, mint a második szakasz boltozatának csegelyein ülő egyházatyákat. Ezeken nincsenek előre megrajzolt, csak vázlatos kontúrok, a színeket széles ecsetkezeléssel, foltszerűen helyezte fel a festő, a vörös és bordó színekkel tette plasztikusabbá az alakokat. Hasonló fejformálása van a *Fájdalmas Krisztus* mellett térdelő alaknak, mint Szent Pál apostolnak. Ugyancsak ennek a férfinak a vörös ruházatán a gombok festése megegyezik Szent Jeromos talárjának gombfesté-



6. kép. Szent Mihály arkangyal, részlet a boltozat festéséből.

Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

sével. A *Krisztus ostromozása* képen Krisztus arcvonásai sok hasonlóságot mutatnak Szent Ambrosus alakjával. Ez az arctípus jelenik meg Szent Mihály arkangyalnál is. Mihály arkangyal tolas sisakja és páncélja kicsit átfestve, díszesebben megtalálható Szent Flóriánál is. 1944-ben készült a Szent Mihály felett látható Szentháromság-ábrázolás, sajnos a korábbi festést mára már csak Garas Klára könyvében tekinthetjük meg.³⁷ Sablonnal készülhetett az *Utolsó ítélet* alakjainak ábrázolása, ahol a kontúrokat vörös, Szent Mihálynál fekete színnel húzták ki. A színezés, főleg a kékeknél élénkebb, itt átfestésre gondolhatunk. Ugyanaz a mester készíthette az orgonakarzat boltozatának fő alakjait, itt a szárnyak megfestése nagyon hasonlatos az *Utolsó ítélet* angyalaiéhoz. A bal oldalon jelentősen átfestett kerubfejek vannak. Erős átfestés érződik *A lelkek vándorútja* mennyezetfestményen, ahol az alakok tekintete, szemük íve megegyezik a korábbi boltozatok alakjaival, de itt a kontúrok és a színezés, a fehér-vörös színek széles ecsetkezelésű

³⁷ GARAS 1955. i. m. LXXIX. tábla.

vonala már nem látható. A részletek megformálása eltérő, itt nagyobb, kevésbé finoman kidolgozott kezük és lábfejük van a szereplőknek. A szélen ülő, olvasó baráttól jobbra gömbökből formálódó váza (vagy balusztrád) képe sejlik ki, ugyanez a motívum figyelhető meg az orgonakarzat boltozatának festése alatt is. Az égen lebegő angyalok és puttók szintén jelentősen átfestettek, illetve nem is voltak. Itt a négy csegelyen ülő egyházatya ugyancsak átfestett, de feltehetően a karzatalj mestere készíthette az alakokat. Ez a fehér színnel párhuzamosan egymás mellett futó vonalakkal alakított árnyékolás köszön vissza a diadalív 20. században készült alakjain, de ott a szereplők is újak, így az arcuk keskenyebb-csontosabb. Ebből lehet arra következtetni, hogy az 1940-es évekbeli átfestéskor az alakok megmaradtak, csak az eredeti kifestésüket vesztették el, és kapták ezt a 20. századi festésmódot (6. kép).

Újabb festő készítette a szentély freskóját, bár a koronát viselő nő (Európa) és a mellette ülő férfi kéztartása hasonlatos az ostort tartó angyal kéztartásához az *Utolsó ítélet* képen, az alakok fejformálása, testtartása kissé mégis eltér a többi boltozat festésétől. Más festő készítette a négy evangélistát, illetve mivel itt a színek annyira élénkek, feltételezhetjük, hogy jelentős átfestésekről lehet szó. Az orgonakarzat felett a hatalmas szárnyú angyal kezében tartja az imádkozó kisgyermekként ábrázolt lelket. A körülöttük repkedő páros kerubfejek már 20. századi kiegészítések.

A kínzások fájdalmát elevenen jeleníti meg a rendház oldalfalának freskója, a töviskoszorús, glóriás, sebeiből vérző, haldokló Krisztus, aki szemeit az ég felé emeli. Ágyékkötőjét kétszer hurkolt kötél erősíti testéhez. A háttér eléggé megkopott kékes-vöröses színű.

A templom kifestésének teljes programja még nem ismert, mivel a jelen kutatás során csupán annyi új adat került elő, amennyi a témák azonosításához nélkülözhetetlen. Ezek alapján állíthatjuk, hogy a simontornyai templom és rendház a ferences hagyományokat és előírásokat követte, és az előjárók olyan mestereket foglalkoztattak, akiket érdemes lenne a későbbi kutatások során mélyebben megismerni és bemutatni, ezzel is teljesebbé téve a barokk festészet hazai kis- és nagymestereinek munkásságáról alkotott képünket.

Sárossy Péter–Smohay András

Az egykori majki kamalduli remeteség refektóriumának ikonográfiai programja

Az egykori majki kamalduli remeteség *foresteriájában* található refektórium falképeinek eddigi ikonográfiai leírásai¹ nem fordítottak figyelmet a jelenetek elsődleges irodalmi forrására, Damiani Szent Péter (1007–1072/1073) *Vita beati Romualdi* című művére² és annak illusztrációira mint előképekre. Ezt próbáljuk most pótolni írásunkkal.

Az 1042-ben felolvasásokra szánt, *commonitorium*ként írt mű 72 fejezetből áll, és több kiadást élt meg 16. század eleji első megjelenésétől³ a jelen tanulmányban is használt kritikai kiadásig. Már első olasz fordításában⁴ is kommentárokkal látták el a művet, illetve kiegészítették azt az eltelt évszázadok rendtörténeti eseményeivel. A majki munkák első felügyelője, Radossányi László (1696–1764) is így tett, amikor a kamalduli rendről szóló alapos áttekintésében⁵ – amelynek elismeréssel adóztak a kortársak is⁶ – a Damiani Pétertől átvett történetek mellett bemutatta a későbbi eseményeket, köztük a magyarországi kamalduli remeteségek alapítását.⁷

A magyar kamalduli remeteségek – Zoborhegy, Lánzsér, Alsólehnic – után a majki épült fel legkésőbb. 1733-ban gróf Esterházy József (1682–1748) horvát-szlavón bán, 1741-től országbíró ajánlotta fel majki birtokát a kamalduliaknak. A remeteség terveit a Szent Józsefről elnevezett bécsi kahlenbergi kamalduli remeteség átépítését tervező Franz Anton Pilgram (1699–1761) osztrák építésztlől rendelte meg. A 17 remetelakból álló együttes három szakaszban, 1733 és 1770 között épült fel.⁸

A *foresteria* refektóriumuma 1757-ben készült el.⁹ Jelenlegi ismereteink szerint a falképeket Vogl [Vogel] Gergely (1717–1782) készítette 1762-ben.¹⁰ Az ikonográfiai program kidolgozója

¹ NITSCH Árpád János: *Majk. A Bold. Szűz majki premontrei prépostságának majd a Nepomuki Szent Jánosról nevezett kamalduli remeteségének története*. Győr, Győregyházmegye Könyvsajtója, 1910. 48–50; FARBAKY Péter: *Majk, Kamalduli remeteség*. (Tudományos dokumentáció, 1990.) Kézirat a Hild–Ybl Alapítvány Archívumában. 20–23; FARBAKY Péter: A kamalduli remeteségek a barokk kori Magyarországon. In: „Ez világ, mint egy kert...” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. BUBRYÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat, 2010. 597–608: 606.

² DAMIANI SZENT PÉTER: *Vita beati Romualdi*. A cura di Giovanni TABACCO. Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1957 (Fonti per la storia d'Italia 94). További hivatkozások *Vita* címmel és a vonatkozó fejezetszámmal.

³ DAMIANI SZENT PÉTER: *Beatissimi Romualdi. Vita*, Florentiae, Giunta, 1513.

⁴ DAMIANI SZENT PÉTER: *Vita del padre S. Romualdo abate, fondatore del sacro eremo, & ordine di Camaldoli... tradotta dal padre don Agostino Fortunio*. Firenze, Giunti, 1586.

⁵ RADOSSÁNYI László: *Epitome antiquarii tripartiti Sacri Ordinis Eremitico-Camaldulensis... Neostadij Austriae*, Müller, 1726.

⁶ Magnoldo ZIEGELBAUER: *Centifolium Camaldulense sive Notitia scriptorum camaldusensium... Venetiis, Baptistae Albrizzi*, 1750. 36–37.

⁷ RADOSSÁNYI 1726. i. m. sz. n. „*De triplici Institutione Ordinis Camaldulensis & Eremorum Ungariae Foundationibus*”.

⁸ A remeteség történetének legutóbbi összefoglalása a teljes korábbi irodalommal: FARBAKY 2010. i. m. 602–603.

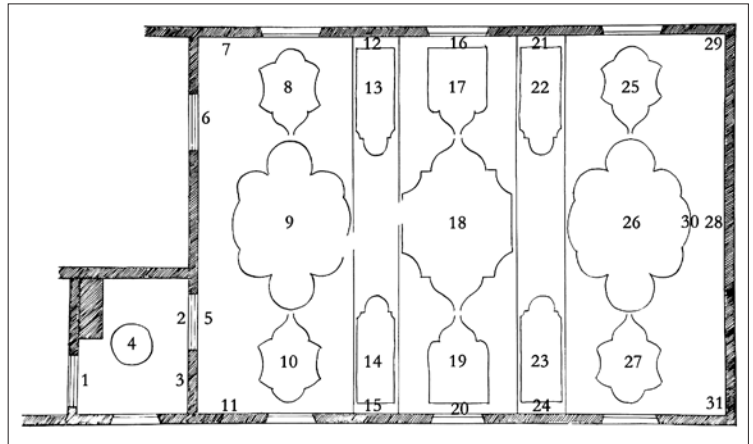
⁹ FARBAKY Péter: A majki kamalduli remeteség története. *Műemlékvédelem*, 5. 2006. 309–320: 314–315.

¹⁰ GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai, 1955. 259; VOIT Pál: A majki műemlékegyüttes. Adatok Franz Anton Pilgram életművéhez. *Magyar Műemlékvédelem 1961–1962*. Budapest, 1966. 201–227: 214, 221. évszám nélkül. Felmerült, hogy 1759-ben dolgozott volna a falképeken Vogl Gergely. GRANASZTÓI Györgyné: *A majki kamal-*

feltehetően az építési munkákat irányító Radossányi László páter volt.

A remeteség épületegyüttesének északkeleti végében helyezkedik el az U alaprajzú, egytraktusos konvent-épület. A refektórium és előtere a keleti földszintes szárny déli végében kapott helyet. A kis méretű előtér téglalap alaprajzú, csehboltozattal fedett helyiség. Az oldalfalakat egymással átellenben elhelyezett két ajtó és északon egy félköríves záródású mély ablak osztja. A téglalap alaprajzú refektórium három keskeny, két hevederívvel erősített csehsüveg-boltozatos szakaszból áll. Északi falán két ajtó, keleti és nyugati oldalán három-három ablak található (1–2. kép).

Damiani Péter Romuald-életrajzát a kahlenbergi remeteség 1723-ban adta ki németül Bécsben, egyik szerzetesének fordításában,¹¹ 1726-ban pedig latin nyelven is.¹² A korábbi, jellemzően metszetek nélkül megjelenő kiadásokkal szemben e bécsi kiadásokban mintegy 90 rézmetszet szerepel. Ezek egyszerű, téglalap alakú keretben jelennek meg minden fejezet előtt, alul hatsoros latin verssel, amelyek az egyes történetek összefoglalásai. A metszetek, mint az a „Dietell Sculp.”¹³ és az „F. A: Dietell Sc. Vien”¹⁴ szignóból kiderül, Franz Ambros Dietell (†1730) munkái. Dietell bécsi rézmetsző munkásságát főként szenteket ábrázoló könyvillusztrációi jelentik.¹⁵ Egy Szent Romualdot



1. kép. Az egykori majki kamalduli remeteség refektóriumának falképeinek rendszere. Majk, kamalduli kolostor, refektórium, 1962. Falképdokumentáció, készítette Papp Oszkár. Forster Központ, Tervtár, 25278. nyomán



2. kép. Az egykori majki kamalduli remeteség refektóriumának részlete. Fotó: Sárossy Péter

duli remeteség rövid építéstörténete. Kézirat, Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ (a továbbiakban: Forster Központ), Tervtár.

¹¹ DAMIANI SZENT PÉTER: *Leben und Thaten dess Heiligsten Vatters, und Patriarchen Romualdi, Stiffers des Camaldulenser...* Wien, Voigtin, 1723. A továbbiakban e kiadás Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban őrzött példányából (rakt. szám 20881) adjuk meg a metszetekre vonatkozó fejezet- és lapszámokat. A más kiadásból való hivatkozást külön jelezzük.

¹² DAMIANI SZENT PÉTER: *Vita et acta sanctissimi patris et patriarchae Romualdi, fundatoris Camaldulensium...* Viennae, Voigtin, 1726.

¹³ *Leben* 1723. i. m. sz. n., Szent Romuald féralakos képe a harmadik rész előtt. Köszönettel tartozunk Török Zsoltné Dobó Juditnak, hogy felhívta a figyelmet a „Dietell sculp.” szignóra.

¹⁴ *Leben* 1726. i. m. sz. n., Szent Romuald egész alakos ábrázolása az „An der Heiligsten Vatter Romualdium” köszöntés előtt.

¹⁵ THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.* IX. Leipzig, E. A. Seemann, 1913. 253.

ábrázoló metszete tűnik fel Radossányi említett művének címlapja előtt is, ugyancsak „F. A. Dietell Sc. Vien” szignóval.¹⁶

A Romuald-életrajznak e metszetes kiadásai a majki remeteségből sem hiányoztak. A felosztlatási biztosok 1782. május 1-jén vették fel a könyvtárban található könyvek jegyzékét, ezen két latin nyelvű példány szerepel;¹⁷ az atyák cellaházaiban pedig további három kötetet írtak össze, amelyek közül az egyik német nyelvű volt. Utóbbi megjegyzés árulkodik arról, hogy csak az 1723-as kiadásról lehetett szó. Ha összevetjük e bécsi kiadások metszeteit a majki refektórium falképeivel, egyértelműen látszik erős hatásuk az egyes kompozíciókra. Néhol ugyan szinte teljes az átvétel, de az esetek többségében mégsem mechanikus másolásról van szó. Van végül olyan eset is, ahol nem az életrajz metszetei szolgáltak inspirációs forrásként.

Az előtérbe lépve a bejárati ajtó felett egy, a refektóriummal közös falon pedig két, közel félköríves mezőbe kerültek falképek. Ezeken János és Benedek szerzetesek története látható (1. kép, 1–3): I. Boleszláv lengyel király (966/967–1025) a pápától koronát szeretett volna kapni, ezért János és Benedek szerzetesnek sok kincset ajánlott fel, de ők visszautasították a király ajánlatát, viszont ígéretet tettek, hogy kívánságát pénz nélkül is teljesítik.¹⁸ A remeték és Boleszláv beszélgetését a király udvarából néhányan kihallgatták. Az útnak induló szerzeteseket éjszaka megtámadták és meggyilkolták. Másnap reggel a fejedelem és kísérete találta meg a holttesteket és a gyilkosokat. Boleszláv úgy ítélkezett, hogy láncolják a tetteseket a halott szerzetesek koporsóhoz, s ha valami csoda nem segít rajtuk, pusztuljanak el ők is. A tettesek bűnbánatot tartottak, s láncaik lehullottak.¹⁹

Az előtér cseh süvegboltozatának közepén aranyozott sugarakkal körülvett, profílozott stukkókeretben kör alakú mező látható, benne a Szentháromságot jelképező istenszemmel. Ez az újabb festőrestaurátori feltárás (2012–2013 – Boromisza Péter, Nemessányi Klára, Fabó



3. kép. Vogel Gergely: Szent Romuald és Marinus remete találkozása, 1762. Freskó. Fotó: Sárossy Péter

Éva, Heitler András, Gyarmati András) alapján mai formájában inkább 19. századi (1. kép, 4). Külön szót kell ejteni egy, szintén ekkor talált, ez idáig ismeretlen figurális részletről: az előtér bejárati ajtaja fölött ugyanis töredékes jelenet került elő, amely Krisztus megkísértését ábrázolja, alul felirattal: „DIC UT LAPIDES ISTI PANES FIANT Matt.,” azaz „mondd, hogy e kövek változzanak kenyerekké” (Mt 4,3). A falképen csak Krisztus kék ruházata maradt meg, tőle balra pedig a kísértő Sátán sejthető kővel a kezében.

A refektórium északi falán, az ajtók fölé Romuald és Marinus remete

¹⁶ RADOSSÁNYI 1726. i. m. sz. n., a címlap előtt.

¹⁷ MNL C 103. Helytartótanácsi Levéltár, Számvevőség, Alapítványi Ügyosztály. Inventarien der in Ungarn aufgelassenen Klöster. 22. cs. Kamalduler Klöster. Majk, fols. 65–78.

¹⁸ I. Vitéz Boleszláv 1025-ben koronáztatta magát lengyel királlyá Gnieznóban, a pápától kapott koronával. NIEDERHAUSER Emil: A nyugati szlávok 1000 körül. *História*, 21. 9–10. 1999. 39.

¹⁹ Vita beati Romualdi. Cap. XXVIII., NITSCH 1910. i. m. 49–50. Életükről szóló korabeli forrás QUERFURTI BRÜNÓ írása: Vita quinque fratrum eremitarum. Vita vel passio Benedicti et Johannis sociorumque suorum actore Brunone Querfurtensis. In: *Monumenta Poloniae Historica*. Series nova IV/3. Red. Jadwiga KARWASIŃKA. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973. 29. fejezet.

története került (1. kép, 5–6). Romuald a ravennai San Apollinare in Classe kolostorból a velencei lagúnához utazott, s a híres Marinus remete tanítványának állt. Ő először úgy találta, hogy Romuald nincsen felkészülve a remeteéletre, ezért a latin zsolotároskönyv olvasására kezdte tanítani. A durva lelkű Marinus folyton verte az újoncot. Béketűrése azonban meggyőzte a vad remetét, és ő maga is Romuald tanítványává lett (3. kép).²⁰ Az említett történet az életrajz első részének 4. fejezetét illusztráló 4. metszete alapján,²¹ pontosabban annak két önálló kompozícióvá – a találkozás és a tanítás jelenetévé – alakításával készült (4. kép).

A refektórium északi és keleti falának sarkán elhelyezett képtérben látható szerzetes az idősödő Romuald az életrajz 52. metszetéről (1. kép, 7).²² Ez a történet Romuald hétéves sítriai tartózkodását meséli el, ahol önmegtartóztatásban, némaságban és aszkézisben élt, így akarván hasonlítani a 4. századi remetére, Gázai Szent Hiláronra. Az életrajz 64. fejezetében Sítriáról ismét szó esik, a kísérő metszeten igen hasonló remeteábrázolással.²³ Itt Damiani Péter a helységet az egyiptomi Nitriához hasonlítja, ahol a 4. században számos remete élt. Sítria tehát a remeték számára követendő példa, „második Nitria”, Romuald kora pedig a remeteélet „aranykora”.

A mennyezet közepén az első boltszakaszban Romuald és II. Henrik császár 1022-ben történt luccai találkozása látható (1. kép, 9). A jeleneten a császár fogadja Romualdot, aki először hallgatásával, majd másnap szavaival tesz komoly szemrehányásokat neki erőszakos háborúért, az egyház zilált helyzetéért és a szegények sanyargatásáért. Köröttük udvaroncok láthatók, akik hajlongva üdvözlik Romualdot. Az életrajz 65. metszetén²⁴ hasonló beállításban látható a két főszereplő és az őket körülvevő udvaroncok. Jobbra a baldachinos trónus, a háttérben pedig bizonyára az Amiata hegyen lévő monostor látható, amelyről Romuald írásban előre megjósolta tanítványainak, hogy megkapják a császártól. Ismert ugyanennek a jelenetnek egy másik nagyszabású ábrázolása is. Jacopo Marieschi (1711–1794) velencei festőnek vagy mesterével, Gaspare Dizianival közös alkotásának tulajdonítják²⁵ azt a Szent Romuald életét bemutató, öt nagyméretű vászonképből álló sorozatot, amely a velencei San Clemente in Isola templom számára készült 1745–1748 között.²⁶ A *Szent Romuald és II. Henrik császár* című



4. kép. F. A. Dietell: Szent Romuald és Marinus remete találkozása. In: DAMIANI SZENT PÉTER: *Leben und Thaten dess Heiligsten Vatters, und Patriarchen Romualdi...* Wien, Voigtin, 1723

²⁰ TÖRÖK József: A kamalduli rend és remetéi. *Műemlékvédelem*, 5. 2006. 305; NITSCH 1910. i. m. 48.

²¹ *Leben* 1723. i. m. Cap. IV, 22.

²² *Leben* 1723. i. m. Cap. LII, sz. n., a 187. oldal előtt.

²³ *Leben* 1723. i. m. Cap. LXIV, 220.

²⁴ *Leben* 1723. i. m. Cap. LXV, sz. n., a 223. oldal előtt.

²⁵ Rodolfo PALLUCCHINI: *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*. II. Milano, Electa, 1996. 105–106.

²⁶ *Dizionario Biografico degli Italiani*. 70. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007. 350. A képek mai őrzési helye: Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia.

festmény²⁷ az életrajz metszetét követi, de érdekes módon közelebb áll annál a majki falképhez: Romuald itt is a császár előtt térdel, és a mellékszereplők öltözete szintén hasonló: balra sisakos katonalak, jobbra galléros udvaronc látható. A velencei sorozat hatása, mint később erről szó lesz, máshol is megfigyelhető Majkon.

A mennyezetkép és az ablakok közötti, hegedű alakú képmezőkben egy kamalduli és egy domonkos apáca ábrázolása látható. A keleti oldalon valószínűleg Boldog Paula (†1368), a cafaggiolói (Firenze) Santa Margherita-monostor apátnője, akinek még világi leány korában megjelent Szűz Mária, karján a gyermek Jézussal, azt kérve tőle, hogy menjen a firenzei Santa Maria degli Angeli kamalduli monostorba, és térjen az üdvözülés útjára (1. kép, 8).²⁸ A nyugati oldalon pedig Árpád-házi Boldog Margit (1242–1270) puttókkal körülvéve kereszttel, koponyával és könyvekkel jelenik meg (1. kép, 10).²⁹

A nyugati fal északi sarkában lévő képmezőben szerzetesi káptalanterem látszik (1. kép, 11). A képen Nitsch Árpád szerint az a rendi káptalan látható, melyen Romuald hirtelen felugrott, mondván, hogy Gergely remete cellájába rabló tört be, akit el is fogtak.³⁰ Ez valószínűleg helyes értelmezés, mert a jelenet szinte biztosan azonosítható az életrajz 36. metszetével, amely fejezet a fenti epizódot mondja el.³¹

Az első hevederív alatti kartusokkal, aranyozott indadíszekkel keretelt fekvő képmezőbe Querfurti Szent Brúnó-Bonifác (974–1009) legendájának három jelenete került (1. kép, 12). Középen látható, amint Szent Brúnó megkereszteli a pogány porosz fejedelmet és feleségét, míg a háttérbe Brúnó tűzpróbája és lefejezése került.³² Ez az életrajz 27. metszetével³³ rokonítható, de nagyobb önállósággal mutatja be a szent porosz földön elszenvedett vértanúságának történetét. A metszet fő jelenetében Brúnó főpapi ruhában jelenik meg a fejedelem előtt, míg a majki falképen a keresztelés került a fő helyre. Az életrajz szerint Romuald Querfurti Brúnó mártírhalálának hírére határozta el, hogy Magyarországra megy vérét adni Krisztusért.³⁴ Radossányi öt fejezetet is szentel művében Brúnó történetének,³⁵ és külön fejezetben beszél arról, hogy Romuald Rómában kért engedélyt IV. Szergiusz pápától a magyarországi útra.³⁶

A hevederív alján, íves záródású keretben Szent Brúnó alakja látható (1. kép, 13). Az érseki jelvényeket – mitrát és palliumot – viselő szent jobb kezét mellére helyezi, alkarjával attribútumát, a pálmalevelet és a kettős keresztben végződő pásztorbotot fogja át, míg bal kezében nyitott könyvet tart.³⁷

²⁷ Olaj, vászon, 282×356 cm.

²⁸ A jelenetet egész lapos metszettel szerepelteti a – majki könyvtárban is meglévő – kamalduli évkönyv, illetve ennek forrása, Agostino Fortunio kamalduli szerzetes Boldog Pauláról szóló életrajza is. Vö. Giovanni Benedetto MITTARELLI: *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*... 6, Venetiis, Monasterium Sancti Michaelis de Muriano, Pasquali MDCCCLXI [1761], Isz. n. a 96 és 97. oldal között; Agostino FORTUNIO: *Vita del Beato Silvestro Monaco converso del Monasterio Camaldolense degl' Angeli di Firenze, e Della B. Paola Badessa di S. Margherita di Cafaggiuolo*... Firenze, Appresso Georgio Marescotti MDXCXV [1595], címlap és 12. oldal.

²⁹ Zoltán SZILÁRDY: *Eigenständig Typen in der barocken Ikonographie ungarischer Heiliger*. Esztergom, Christliches Museum, 2001. 38. Abb. 46. Szent Margit ábrázolását vö. ZSÁMBÉKY Monika: Barokk festmények a vasvári domonkos templomban és kolostorban. *Művészettörténeti Értesítő*, 61. 253–270: 266.

³⁰ NITSCH 1910. i. m. 48; Vita beati Romualdi. Cap. XXXVI.

³¹ *Leben* 1723. i. m. Cap. XXXVI, sz. n., a 145. oldal előtt.

³² *Vita* 1957. i. m. Cap. XXVII. Korábbi értelmezés szerint Domonkos esztergomi érsek látható itt, aki Szent Istvánt és feleségét, Boldog Gizellát koronázta meg. FARBAKY 1990. i. m. 22; FARBAKY 2010. i. m. 606.

³³ *Leben*, 1723. i. m. Cap. XXVII, 100.

³⁴ Vö. *Leben* 1723. i. m. Cap. XXXIX, 151.

³⁵ RADOSSÁNYI 1726. i. m. Cap. XVI–XX.

³⁶ RADOSSÁNYI 1726. i. m. Cap. XXI, 106.

³⁷ HEVENESI Gabriel S. J.: *Régi magyar szentség avagy Ötvenöt magyar szent és boldog*. Az 1737-es latin kiadás szövegét lefordította és átigazította SINKÓ Ferenc. Budapest, Új Ember, é. n. [1988] 195–196. kép.

A szemközti falon Romualdnak és két tanítványának látogatása látható IV. Szefergiusz pápánál (1006–1012). Az életrajz metszetei között nem láthatjuk ugyan ennek előzményét, az említett velencei sorozat egyik, *Romuald IV. Szefergiusz pápa előtt* című darabja³⁸ azonban szinte minden részletében megegyezik a majki refektórium falképeivel. A három szerzetes ezek szerint Romuald és két tanítványa, akik Querfurti Brúnó vértanúsága (1009) után a pápától kértek engedélyt a magyarországi missziós útra. A velencei képen a gyermek kezében lévő tálcán mitra és pallium látható, ami Romuald tanítványaira, az érsekké szentelt Ingelbertóra és Gregorióra utalhat.³⁹

Felette szintén íves záródású képmezőben könyvet és kettős keresztben végződő pásztorbotot tartó, érseki palliumot viselő, fehér szakállú főpap áll. Benne a magyar egyházszervezetet megalapító, a ravennai zsinaton Romualddal együtt⁴⁰ részt vevő Szent Aserik-Anasztáz (+1036/1039) érsekre ismerhetünk (1. kép, 14).⁴¹ Az Asztrik néven is ismert korábbi bencés apát, aki Szent Istvánnak a koronát hozta, kalocsai érsek volt.⁴²

A két hevederív között elhelyezkedő ablak felett, félköríves oromzatban végződő aranyozott stukkódíszekkel keretezett kép bal oldalán Szent István király (1000/1001–1038) ül baldachinos trónuson teljes királyi díszben, fején a Szent Koronával (1. kép, 17). Előtte áll a serdülő fiatalként ábrázolt Szent Imre herceg (1007–1031).⁴³

A festmény alatt aranyozott stukkó kartusokkal és koronával keretezett címer, kék háttér előtt aranyozott három halom látható, rajta háromkaréjos szárvégű kereszttel, melynek merőleges szárán korona van átfűzve: ez a Monte Corona kongregáció címere, amelyhez Majk is tartozott (1. kép, 16).

A mennyezeten Jákob álma mintájára⁴⁴ Romuald álma látható (1. kép, 18). Az ószöveteségi analógián túl a létra- (lépcső-) motívum megjelenik Szent Benedeknél is, aki épp Jákob



5. kép. Vogel Gergely: Szent Romuald álma, 1762. Freskó.
Fotó: Sárossy Péter

³⁸ Olaj, vásznon, 282×356 cm.

³⁹ Vö. RADOSSÁNYI 1726. i. m. 106.

⁴⁰ KOSZTA László: Remeték a 11. századi Magyarországon. *Aetas*, 23. 2008. 1. 42–55: 48–49.

⁴¹ GYÖRFFY György: *István király és műve*. Budapest, Gondolat, 1977. 3. bővített, javított kiadás, Budapest, Balassi, 2000. 140–145, 161–162.

⁴² FARBAKY 2010. i. m. 606.

⁴³ „Továbbá egyik oldalon Sz. István Királyunk égszín nemzeti ruhában, sárga topánygyal saruzva, koronával ékesítve ül széken; fija Imre, bizonyára bölts attyának tanításaira figyelvén, világos kék dolmányban 's nadrágban, fejér köpönneggel terítve, lábaira bőrszín topányt vonva, áll attya előtt. – Más felől Sz. István, egészen a' mint Székes Fejér Vármegyének tzipere mutatja, térdén állva nyújtja be Máriának a' koronát. – Köröskörül a' padok' mentében tsinosen megvagon még ma is a' falaknak fa-béllése, 's rajta holmi históriai tsoportozásokat nagyon jelesen faragott ki a' mestere domborában.” HOLÉCZY Mihály: A' Majki Klastrom időnkben. *Tudományos Gyűjtemény*, 10. 1826. 7. 36; SZILÁRDEY Zoltán: Ami még hiányzik Szent Imre ikonográfiájából. In: *Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére, születésének ezredik évfordulója alkalmából*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007 (A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai, 1). 112–116: 114, 225.

⁴⁴ NITSCH 1910. i. m. 48; F. [Friederike] TSCHOCHNER: Romuald von Camaldoli OSBCam. In: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Begründet von Engelbert KIRSCHBAUM. Hrsg. von Wolfgang BRAUNFELS. 8. Rom–Freiburg im Breisgau–Wien, Herder, 1976. 2. kiadás, 2004. 284.



6. kép. F. A. Dietell: Szent Romuald álma. In: DAMIANI SZENT PÉTER: *Leben und Thaten dess Heiligsten Vatters, und Patriarchen Romualdi...*, Wien, Voigtin, 1723

Felette íves záródású mezőben Szent Romuald látható apáti jelvényekkel és a majki remeség makettjével (1. kép, 22).⁵⁰ A felfelé néző szent talán rokonítható Dietellnek azzal a Romualdot ábrázoló félalakos metszetével is, amely Radossányi már említett művében a címlap előtt szerepel.⁵¹

lajtorjájára hivatkozva beszél az alázatosság fokain keresztül való felemelkedésről a Regula 7. fejezetében (5. kép). Az 1723-as kiadás 4. oldalán dicsőítő verset olvashatunk Romuald létrájáról. Itt a majkihoz nagyon hasonló metszet ábrázolja az alapítót: fekvő alak, mellette kalap és bot, fent az égbe menő fehér ruhás szerzetesek.⁴⁵ Az életrajz 34. fejezete után egyébként hosszabb leírás található Camaldoli alapításáról, a fejezet elején szintén metszettel,⁴⁶ amelynek előterében Maldolo gróf, háttérben pedig a Romuald-látomás jelenik meg (6. kép). Ez a metszet másutt köszön vissza: a majki templom stallumának egyik háttámláján, amely stallum ma a komáromi (Komárno) görögkeleti templomban található. Mivel a stallum több más ábrázolása is köthető az életrajz Dietell-metszeteihez, ez még inkább megerősíti a majki figurális jelenetek és ezek szoros kapcsolatát.

A szemközti ablak felett Szent László király (1077–1095) kardfelajánlásának jelenete látható (1. kép, 19).⁴⁷ A Szent Koronát és teljes uralkodói dísz viselő király aranyhímzéses kék bársonypárnán nyújtja rózsafüzérrel körbetekert kardját a felette felhőn ülő Szűz Máriának, aki ölében a gyermek Jézust tartja. Alatta a kamalduli rend címere: kék mező előtt aranykehelyből ivó két galamb, felettük csillag. A címer körül aranyozott stukkó kartusokkal és koronával ellátott keret látható (1. kép, 20).

A második hevederív északi válla alatti mezőbe az ifjú és a szamár történetének ábrázolása került, mely szerint Romuald a Boleszláv-tól kapott értékes paripáját egy szamárért cserélte el (1. kép, 21).⁴⁸ A jelenet hasonló formában tűnik fel a 26. fejezet metszetén is.⁴⁹

⁴⁵ *Leben* 1723. i. m. sz. n., a „Lob-Reimen von der Laiter Romualdi” vers után.

⁴⁶ *Leben* 1723. i. m. Cap. insertu. sz. n., a 135. oldal előtt.

⁴⁷ HEVENESI [1988] i. m. 53. 55. kép. Szent László kardfelajánlásának ikonográfiájáról bővebben: KERNY Terézia: Szent László hódolata Szűz Mária előtt (XIV–XIX. század). In: *Ghesaurus. Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*. Szerk. CSÖRSZ RUMEN István. Budapest, MTA ITI, 2010. 515–540.

⁴⁸ NITSCH 1910. i. m. 48–49; *Vita* 1957. i. m. Cap. XXVI.

⁴⁹ *Leben* 1723. i. m. Cap. XXVI., 96.

⁵⁰ TSCHOCHNER 2004. i. m. 284. GRANASZTÓINÉ 2006. i. m. 328.

⁵¹ RADOSSÁNYI 1726. i. m. sz. n., a címlap előtt.

Vele szemben a hevederíven édesapja, a megtérése után szintén remeteként, a világtól visszavonultan élő Boldog Szergiusz látható (1. kép, 23).⁵² Alá Szergiusz szörnyű bűne került: kardjával szúrja le egy rokonát (1. kép, 24).⁵³ E jelenet szinte teljesen az életrajz első fejezetét illusztráló metszete⁵⁴ alapján készült.

A harmadik boltszakasz déli ablaka felett Orseolo Szent Péter (928 k.–982) látható, aki Romuald hatására velencei dózséból kamalduli szerzetes lett (1. kép, 25).⁵⁵ A fiatal, szakálltalan remete fehér habitust visel, bal kezében liliumot tart, míg jobbójával a mellette lévő díszes korona és koronázási ékszerek felé tesz elutasító mozdulatot.

A mennyezetten nyolckarjú mezőben Romuald és III. Ottó császár (980–1002) találkozásának jelenete látható (1. kép, 26). Ottó szerette volna megreformálni a ravennai San Apollinare in Classe apátságot, ezért meglátogatta Romualdot, hogy rábeszélje a monostor apáti tisztség elvállalására. Egy éjszakát ekkor Romualdnál töltött s nagy nehezen rávette, hogy fogadja el az apáti címet. Romuald bevallotta: öt évvel korábban egy látomásban Isten feltárta neki, hogy ez fog történni.⁵⁶ E találkozás képi előzményét is megtaláljuk az életrajz 22. fejezetének metszetében. Ez azonban inkább az apáti tisztség felajánlására helyezi a hangsúlyt, míg Majkon maga a vendéglátás jelenik meg: a kép jobb oldalán lefekvéshez készülődő császárnak Romuald épp felajánlja takaróját a kunyhójában.

A déli ablak feletti mezőben a szemközi oldalon látható Orseolo Szent Péter ábrázolásához hasonlóan egy fiatal, szakálltalan, fehér rendi habitust viselő remete jelenik meg. Ő feltehetően Orseolo Péter barátja, Boldog Gradenigo János (Giovanni Gradenigo, †1025; 1. kép, 27). Bal kezében liliumot, jobbójában keresztet tart, előtte koponyának támasztott könyv és vezeklő-ostor fekszik egy asztalon.⁵⁷

A helyiség délkeleti falára az Utolsó vacsora ábrázolása került (1. kép, 28). A képen Krisztus és a tizenkét apostol ül a hatalmas, abrosszal leterített asztal mögött. Az asztal közepén a sült bárány és a kehely utal Jézus, az Isten báránya húsvéti kereszthalálára, s az Oltárszentség alapítására is, hiszen a Messiás a képen épp a kezében tartott kenyeret áldja meg. Jézustól balra a harmadik apostol fehér remeteviselésben jelenik meg, fején csuklyával, amint jobb kezének két, bal kezének három ujját az asztalra teszi. Ez Krisztus két természetére utalhat: valószínű Isten és valószínű ember, valamint a Szentháromságot idézi. Az Utolsó vacsorát az előtérbe vezető ajtó fölötti, újonnan felfedezett Megkísértéssel összefüggésben kell látnunk. A pannonhalmi bencés refektóriumhoz hasonlóan az étkezéshez kapcsolódó gondolati ív első kompozíciójaként jelenik meg a pusztában negyven napig böjtölő Krisztus.⁵⁸ E gondolat nagyszabású lezárása pedig az Utolsó vacsora. A két jelenet közti gondolati kapcsolatot a kenyér motívuma erősíti, amely a sátán teljesen profán ételértelmezése után az eukharisztia megalapításában nyeri el igazi jelentését és jelentőségét.

A nagyméretű, íves lezárású festmény két sarka mellett kis képek láthatók tájban ábrázolt remetékkel. A jobb oldalin fehér ruhás remete egy fa alatti kis nádtetős kalyiba alatt ül, előtte keresztnek támasztott könyv, kezében toll, előtte a kép sarkában apáti bot és kalap hever (1. kép, 29). Ő a negyedik camaldoli perjel, Boldog Rudolf (1074–1088/1089) lehet, aki

⁵² Szergiuszról mint szerzetesről: *Vita* 1957. i. m. Cap. XII–XVII.

⁵³ *Vita* 1957. i. m. Cap. I.

⁵⁴ *Leben* 1723. i. m. Cap. I, sz. n., a 13. oldal előtt.

⁵⁵ *Vita* 1957. i. m. Cap. VIII.

⁵⁶ *Vita* 1957. i. m. Cap. XXII. 23. D. Alberico PAGNANI O.S.B.: *Storia dei Benedettini Camaldolesi. Cenobiti, eremiti, monache ed oblati*. Sassoferato, Prem. Tipografia Garofe, 1949. 23–24.

⁵⁷ Uo. 26–27.

⁵⁸ GALAVICS Géza: A pannonhalmi apátság barokk ebédője. In: *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve*. II. Pannonhalma, 1996. 74., 75 (4. kép).

*Liber eremiticae Regulae*⁵⁹ címmel 1080-ban, majd 1085-ben rövidebb formában⁶⁰ kiadta a kamalduli szerzetesek első konstitúcióját.

Az Utolsó vacsora falkép felett koronával ékesített, ovális mezőben aranyozott felirat olvasható: „NON NOBIS DOMINE NON NOBIS SED NOMINI TUO DA GLORIAM.” (1. kép, 30 – Ne nekünk, Uram, ne nekünk, hanem nevednek szerezz dicsőséget: Zsolt 115,1.)

A bal oldali kis képen szintén természeti környezetben ábrázolt szerzetes látható írás közben. A fehér ruhája felett bíborszínű mocétumot viselő remete a felette megjelenő, az Immaculata Conceptio megtestesítőjeként ábrázolt Szűz Máriára tekint, előtte bíborosi kalap fekszik. A festményen Damiani Szent Péter egyháztanító látható, aki megírta Romuald életrajzát, s a Szeplőtelen Fogantatás teológiájával is foglalkozott (1. kép, 31).⁶¹ Az életrajzíró munkásságát az 1723-as kiadás 5. oldalán vers is magasztalja. Ez előtt található egy őt ábrázoló metszet is,⁶² amelyet a majki falkép szinte minden részletében követ.

Összegezve a kulcsműnek, Damiani Péter Romuald-életrajzának hatását a majki refektórium falképeire, megállapítható, hogy ez mind a témák kiválasztásában, mind az 1723-as kiadás metszeteinek felhasználásában jelentkezett. Feltétlenül kutatandó ugyanakkor a velencei kapcsolat is, hiszen a Jacopo Marieschinek tulajdonított, Romuald életét bemutató sorozat két darabja egyértelműen rokonítható két majki falképpel. Végül mindenképpen hangsúlyozni kell a tudós majki superiorinak, Radossányi László páternek a szerepét a képi program megalkotásában: elismert rendtörténeti munkája árulkodik intellektuális kvalitásáról, s az ebbe bekevert, Majkon is megjelenő Romuald-történetek még egyértelműbbé teszik meghatározó szerepét a programalkotásban.

A remetesség a 11. században nem jelentett feltétlenül kizárólag aszketikus, magányos életvitelt, hanem összekapcsolódott a missziós tevékenységgel, az apostoli munkával, mely a mártíromság babérkoszorújának reményével kecsegtetett. A mártíromságot az apostoli élet megkoszorúzásának tartották, ezt bizonyítja Querfurti Brúnó és Szent Gellért (980–1046) vértanúsága, továbbá a Romuald visszafordulása után Pereumból hazánkba érkező remeték története.⁶³

A 11. század elején a fiatal magyar kereszténység megismerkedett a remetességgel, de a század közepe után ezt a szerzetesi életformát az ország egyházi és világi vezetői nem támogatták. A remeték csak a 13. századtól bukkannak fel újra hazánkban,⁶⁴ a kamalduliak pedig csak a 17. század végén települtek le Magyarországon. Rendalapítójuk és kortárs rendtársai maradandó hatását Közép-Európa és Magyarország keresztény hitre térítésében nem felejtették el. Refektóriumuk falképei arról tanúskodnak, hogy az ezredfordulón térségünkben működő remeték örökösének tartották magukat, s munkájukat folytatták Majkon egészen 1782-ig, feloszlásukig.

⁵⁹ Uo. 33; TÖRÖK 2006. i. m. 307.

⁶⁰ Peter-Damian BELISLE: *The Privilege of Love: Camaldolese Benedictine Spirituality*. Minnesota, Liturgical Press, 2002. 136.

⁶¹ BELISLE 2002. i. m. 136.

⁶² *Leben* 1723. i. m. sz. n., a „Lob-Reimen vom Seeligen Petro Damiani” című vers előtt.

⁶³ KOSZTA 2008. i. m. 51–53.

⁶⁴ Uo. 54.

Opra Zsuzsanna

A soproni Szentlélek-templom Dorffmaister-falképeinek restaurálástörténete¹

„A restaurálás az a művelet, amelynek meg kell őriznie a műemlék kivételes jellegét azzal a céllal, hogy konzerválja és feltárja annak esztétikai és történeti értékét. A régi állapot és a hiteles dokumentumok tiszteletben tartására támaszkodik, de megáll ott, ahol a hipotézis kezdődik.”²

A soproni Szentlélek-templom falképeinek megfestéséről szóló szerződés 1782. május 4-én jött létre Dorffmaister István és Paulus Wachter plébános között.³ A szerződésben foglaltak szerint a festő 600 forint díjazásért „az első kupolába az Angyali üdvözetet, az utolsóba a Tisztulást, a középsőbe (mely olyan nagy, mint az előző kettő) pedig Mária koronázását, a négy evangélistát, a falakon, az ablakok alatt pedig a négy egyházatyát” festi meg. A „főoltár fölött a négy fő erény, úgy mint bölcsesség, erősség, igazságosság és mértékletesség, a kórus mellvédjén kő módjára festett angyalok és zeneszerszámok, és végül minden további oldalfalra al-antique architektúra” kerül megfestésre. Amennyiben a győri püspök jóváhagyja a templom bővítését, akkor a festő további 70 forintért „a szentély kupolájára a három isteni erényt: hitet, reményt és szeretetet”, az egyik oldalfalára „Ábrahámot és fiát, Izsákot, a másikra Melkizedeket Ábrahámmal” festi meg. A 670 forint átvételét Dorffmaister 1782. október 12-én nyugtázta a szerződésen. A mester szignója a hajó harmadik boltszakaszán olvasható: „Ste Dorfmaister III.man (?) pinxit



1. kép. Az Angyali üdvözet részlete. 1912–1916 között, Forster Központ, Fotótár

¹ A tanulmány a *Barokk freskófestészet Magyarországon* című, 75.646 sz. OTKA kutatási program keretében készült.

² Nemzetközi karta a műemlékek és műemlékhelyszínek konzerválására és restaurálására (Velencei Karta), 1964. In: *Karták könyve*. Budapest, ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság, 2002. 17.

³ A német nyelvű szerződést közli: *Sopron és környéke műemlékei*. Szerk. DERCSÉNYI Dezső. Írta: CSATKAI Endre et al. Budapest, Akadémiai, 1956 (Magyarország műemléki topográfiája, II). 379.

1782.” Az értelmezhetetlen felirat azonban valószínűleg félreértésen alapul. Egy 1890–1910 között készült fényképen⁴ jól olvasható a feltehetően eredeti szignó: „Ste Dorffmaister inven[it] et pinxit”, így látható a felirat az 1912–1916 között készült fényképeken is (1. kép).⁵ Érdeemes tehát a „színfalak mögé” tekintve felderíteni, milyen beavatkozások során alakult ki a mai állapot. A falképek keletkezése szempontjából felbecsülhetetlen jelentőséggel bír a keletkezésükkel kapcsolatos forrás. Művészettörténeti értékelésükhöz azonban éppen ennyire fontos ismerni az utóéletükre vonatkozó dokumentumokat is.

A falképek restaurálásai

A falképek helyreállítására vonatkozó legkorábbi adatunk 1872-ből származik.⁶ Ez azonban mindössze az évszám, amit Dorffmaister 1782-es évszámmal ellátott szignója alá festettek és egy 1890–1910 között készült fényképen látható.⁷ A felújításról nem rendelkezünk több információval, és ma már az évszám sincs meg, a következő restauráláskor ugyanis eltűntették.⁸

Az újabb restaurálásra 1911-ben került sor a Műemlékek Országos Bizottsága (MOB) felügyelete alatt. A restaurálás elvégzésére ifj. Storno Ferenc festőművész, a MOB levelező tagja ajánlkozott. Azonban a személye ellen felmerülő aggályok miatt, miszerint „biztos elrontja az egész templomot”, a munkálatokkal Kern Péter festőművészt bízzák meg, „ki a bizottság felügyelete alatt hasonló munkákat már sikerrel végzett.”⁹ A munkák felügyeletére – nyilván az esetleges konfliktus elkerülése végett – Storno Ferencet kérték fel.¹⁰ Storno a restaurálás befejezése után a „felügyelettel járó fáradozásért” 2000 korona tiszteletdíjat kért a MOB-tól. A Bizottság a kifizetést elutasította, tekintettel arra, hogy Stornót a MOB levelező tagjaként kérték fel a szakértői munkára, valamint az aránytalanul magas tiszteletdíj kifizetésére nem született előzetes megállapodás.¹¹

A felújítás pozitív fogadtatásban részesült, mind a szakma, mind a közönség körében. 1912-ben a restaurálásról dr. Éber László, a MOB előadója készített felülvizsgálati jelentést. Mint írta: „a munkákat a megbízott festőművész gonddal és szakértelemmel végezte. A boltozatokat díszítő nagy, figurális festmények a reájuk üledett piszoktól és az 1871-ben helytelenül végzett restaurálás nyomaitól megszabadították, ott, ahol feltétlenül szükséges volt, a pótlások elvégeztettek, de a festmények eredeti jellege híven megóvatott. [...] a festmények színeit Kern nem frissítette föl – mi különben csak a kellenél messzebb menő átfestéssel lett volna elérhető – úgyhogy azok az idő által némileg megfakult freskók hatását mutatják.” A látszatarchitektúra felújításával kapcsolatban megjegyezte: „ezeknek a részeknek gondos, mindenhol a régi nyomokon járó megújítása az egyöntetűség kedvéért az egész architektonikus-ornamentális dísz átfestését tette szükségessé. Ennek következtében maguk a nagy festmények némileg halványaknak tűnnek fel a frissebb jellegű keretben, de ez egyrészt elkerülhetetlen volt, más-

⁴ Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltató Központ (a továbbiakban Forster Központ), Fotótár, 10.287.

⁵ Forster Központ, Fotótár, 7.467. A szakirodalom a szignót „Stephan Dorffmaister invenit et pinxit”-nek határozza meg. CSATKAI 1956. i. m. 382; HOLZHOFFER Evelin: *Sopron. A Szentlélek- és a Keresztelő Szent János-templom*. Budapest, TKM egyesület, 1998 (Tájak, Korok, Múzeumok Kiskönyvtára, 591).

⁶ Csatkai Endre szerint a restaurálás ideje: 1871. CSATKAI 1956. i. m. 380.

⁷ Forster Központ, Fotótár, 10.287.

⁸ A Szentlélek-templom és plébánia iratanyaga sajnos nincs kutatható állapotban, a rendezés után elképzelhető, hogy további adatok kerülnek elő ezzel a restaurálással kapcsolatban.

⁹ Kern Péter 1907-ben restaurálta a szigetvári plébániatemplom Dorffmaister-freskóit. GRANASZTÓINÉ GYÖRFY Katalin: *Szigetvár, plébániatemplom*. Budapest, TKM egyesület, 1999 (Tájak, Korok, Múzeumok Kiskönyvtára, 627). 8.

¹⁰ Forster Központ, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1911/164. (a továbbiakban: MOB).

¹¹ MOB 1912/195.

részt előrelátható, hogy aránylag rövid időn belül a helyes egyensúly helyre fog állani.” Méltatta a korábban jelentősen szennyezett oldalfalak figurális díszítésének szakszerű helyreállítását, majd jelentését a következőkkel zárta: „Általában nyugodt lelkiismerettel jelenthetjük ki, hogy a templom, melynek belső berendezését a hitközség egyidejűleg illően helyreállította, megkapó, ünnepies hatást gyakorol és díszére válik Sopron városának, mely a végzett helyreállítás révén Dorfmeister e szép alkotását valósággal visszanyerte.”¹²

A *Soproni Napló* 1912. február 16-i száma is elismerő szavakkal illette a megújult falképeket és a munkálatokat végző szakembereket, „Kern Péter hírneves festőművész” és segédjét, Kosztomlatszky Antalt, aki az architektonikus részeken dolgozott. A cikkben kiemelték a 18. századi állapot megőrzésére való törekvésüket: „A laikusoknak mindenesetre jobban tetszettek volna a rikító fényes színek, de Kern szigorúan alkalmazkodva Dorfmeister egyéniségéhez a tompított színezést tartotta szem előtt. [...] A falak ornamentikus részét Kosztomlatszky Antal fiatal festő nagy szakértelemmel végezte.”¹³

A restaurálás előtt és a nem sokkal utána készült fényképfelvételeket összehasonlítva jól látható, hogy a korábban kopott, szennyezett freskók mennyire „felfrissültek”. A boltozati képeken, ezen túlmenően, jelentős átfestésnek is tanúi lehetünk: a második boltszakasz bal oldalán, közvetlenül a mester szignója mellett, az alábukó Gonosz arca a felújítás előtt jobban magán viselte Dorffmaister stílusjegyeit.¹⁴

A restaurált falképekről kritikusanban nyilatkozott Mihályi Ernő 1916-ban, szerinte „Dorfmeister alkotásai már két restauráción estek át, itt-ott néhány alakon hiányzik is már a barok mester vonásainak biztos lendülete, színeinek élénk melegsége, de nagyjából elmondhatjuk, hogy e kettős restaurálás sem fosztotta meg értéküktől a remekbe készült alkotásokat.”¹⁵ Részletesen leírja a falképeket, és a szentély boltozatának csegelyeiben megfestett négy sarkalatos erény attribútumait is felsorolja: „Egyik mérleget, másik tükröt, harmadik álarcot, negyedik zárt tart a kezében. (Igazság, okosság, lelki erősség, mértékletesség.)”¹⁶ Az Angyali üdvözlés jelenetének bal oldali részét a következőképpen írta le: „balról egy angyal kandeláberrel kezében újí el az ördögöt s zuhanva bukik alá a gonoszság fejedelme, magával rántva a halált jelző csontvázat, mert immár testet öltött az, ki széttiporja a kígyó fejét, melynek szájából kihull a bűnbeesés almája. A fullánkját öltögető kígyót marcona férfi ragadja magával. Feljebb egy másik angyal harsonával hirdeti a földi haladóknak a nagy eseményt, a világ világosságának hajnalhasadását.”¹⁷ A Mária koronázása-jelenet átfestését igen erős mértékűnek tartotta, szerinte „szerkezeti szépsége, eget megnyitó távlata mellett ez lehetne Dorfmeister legszebb festménye, ha a restaurálás a finomságokat el nem tüntette volna. Pl. Mária alakjában van erő, de nincs meg a barokot jellemző könnyedség, úgyszintén a kép többi angyalkájáról is elmondható ez. A színezés azonban méltó a kompozíció eszméjének nagyszerűségéhez.”¹⁸ (2. kép)



2. kép. Mária koronázása, részlet. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

¹² MOB 1912/119.

¹³ Uo. az irat mellett.

¹⁴ Forster Központ, Fotótár, 10.287.

¹⁵ MIHÁLYI Ernő: *Dorfmeister és a barok-képirás Sopronban*. Sopron, 1916. 29.

¹⁶ Uo., 34.

¹⁷ Uo., 35.

¹⁸ Uo., 36.

A *Soproni Hírlap* 1936. április 8-i számából újabb restaurálás tervéről értesülhettek az olvasók – de a MOB is.¹⁹ Ezért a MOB felhívta Papp Kálmán plébános figyelmét, hogy a munka csak jóváhagyással és ellenőrzésük mellett végezhető el. Június 26-án levélben tájékoztatta a plébános a Bizottságot, hogy a templom falképeinek restaurálásával legényei Pintér László festőművész szándékozik megbízni, és a munkálatok „elsősorban a meglévő freskók konzerválásában és kiigazításában, továbbá a templom falfestésének felfrissítésében és a villanyvezetékek falbahelyezésében” állnának. A MOB 2-3 négyzetméternyi felületen próbarestaurálás bemutatását kérte. Felhívta ugyanakkor a plébános figyelmét, hogy a mintafelületen kívül a helyreállítandó freskókon még tisztítást sem szabad végezni. A mintafelületet a tervek szerint Mauro Pellicoli restaurátor és Szentiványi Gyula restaurátor, a MOB titkára tekintette volna meg. A mintafelület elkészülésének bejelentése azonban elmaradt.²⁰ Szentiványi Gyula 1937 júliusában a helyszínen szembe-sült azzal, hogy a MOB engedélye nélkül elkészült a teljes felújítás.²¹ Pintér László a megbízást „igen csekély összegért, mindössze 2000 pengőért vállalta”, feltehetően ezért ragaszkodott a plébános ahhoz, hogy ő végezze a munkát. Ez azonban még nem volt minden: kiderült, hogy Pintér László csak a lemosásban vett részt, a restaurálást Hoitsy Fridolin végezte.²² Szentiványi nem titkolta jelentésében a szakszerűtlen restaurálás miatti elkeseredettségét; véleménye szerint a mennyezeten lévő „összes figurális falképek restaurálása Hoitsy Fridolin csekély hozzáértéséről tanús-kodó munkája. Ez a freskó csak névleg Dorffmeisteré, eredeti állapotában teljesen kiforgatták. Az alakok nagy részét vöröses barna vonalakkal kontúrozták, a régi színeket lazúrosan fölfrissítet-ték, XVIII-ik századbéli karakteréből kivetkőztették.” Papp Kálmán plébános távollétében a jelen lévő káplánnal osztotta meg aggályait: „Közöltem vele kifogásaimat s azt is, hogy ehhez a restau-ráláshoz nincs okom gratulálni. Felhívtam figyelmét arra, hogy a munka megkezdéséről a MOB értesítést nem kapott, a próbarestaurálás bemutatása és jóváhagyása nem történt meg, s így saját maguknak tulajdonítsák, hogy Dorffmeisterjük bajba került. Mindennek elejét lehetett volna venni anélkül, hogy a munkát a vállalkozó kezéből kivegyük. Hoitsy Fridolin jó irányítás mellett jól is elvégezhette volna ezt a restaurálást.” Véleménye szerint az eredeti kép csak újabb helyreállítással volna helyrehozható.²³ E restaurálás során kapott a vizesedés következtében jelen-tősen megsérült oldalfalak alsó része „légszigetelést” és rabcivakolatot. Az emiatt eltávolított vako-laton lévő festéseket rekonstruálták.

1968-ban a falképeket az Országos Műemléki Felügyelőség (OMF) megbízásából megviz-sgálta Rády Ferenc restaurátor.²⁴ Megállapította, hogy a vakolatréteg általában szilárd, kevés re-pedéssel, helyenként pótlásokkal. Szembetűnőbb átfestéseket a látszatarchitektúránál figyelt meg. A festékréteg pasztelles állapotú, poros, kormos, szennyezett volt, a kötőanyag elmállott. A templomhajó bizonyos részein jól látható vakolathányokat tapasztalt, de csak az ismétlődő látszatarchitektúra területén. Hangsúlyozta, hogy az oldalfalon lévő *grisaille* képek szennyezet-tek voltak, a hordozó vakolatréteg állapota pedig kritikus. Egy esetleges restaurálás előtt szüksé-gesnek tartotta a vizesedési problémák kiküszöbölését.

A falképek felújítása legközelebb 1984-ben merült fel. Horváth József plébános tájékoztatta az OMF-et, hogy a restaurálásra a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja műleírást és költség-

¹⁹ MOB 1936/271.

²⁰ MOB 1936/661.

²¹ MOB 1937/452.

²² Hoitsy Fridolin 1884–1889 között festészetet tanult az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskolában. HELBING Ferenc (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve 1880–1941*. Budapest, 1942. 108. 1881 körül Fenczik Kornállal együtt festették a hajdúböszörményi görög katolikus templom freskóit. *Hajdúböszörmény útikalauza*. Szerk. TARCZY Péter. Hajdúböszörmény, 1993. 28.

²³ Uo.

²⁴ Forster Központ, Tudományos Irattár, OMF-iratok, 4925/1968. (a továbbiakban: OMF).

vetési tervet nyújtott be, és a munkálatokra Lente István, Németh Gábor és Bécsi János restaurátorokat jelölte ki. Hoffman Henriette és Bécsi János műleírása részletesen bemutatja a falképeket, a készítési technikát téglafalazatra vakolt, durva szemcsézetű és besimitású vakolatra festett mészszekeként határozva meg. Megállapították, hogy a felületet teljes mértékben átfestették enyves festékekkel, és regisztrálták az új rabcvakolatot a rekonstrukciós festéssel a szentély lábazati részén, kb. 2 méter magasságig. Megfigyelhetők voltak továbbá a beázások következtében keletkezett kifehéredések és sókiválások. A legnagyobb hiány vélhetően a szentély előtti boltmező (Angyali üdvözlét) oratórium felőli oldalán keletkezett. Itt a beázások miatt a vakolat meglazult, és kb. 2-2,5 négyzetméternyi felületű ornamentális festés lehullott. A boltozatok mezőin hajszálrepedések, a hevedereknél és csegelyeknél szélesebb, feltehetően szerkezeti eredetű repedések voltak láthatók, illetve a korábbi restaurálás alkalmával pótoltt vakolathiányok jelentősen megsötétedtek. Megállapították, hogy az előző restaurálás során a figurális falképeket lazúrosan festették át, míg a látszarchitektúra fedőfestést kapott. A restaurátorok az enyves átfestések eltávolítását, az eredeti réteg enyves alapozástól, szennyeződésektől és megkövesedett sórétegtől való megtisztítását javasolták, a karzataljban pedig a meszes átfestés eltávolítását. A dokumentáció aprólékosan leírja a tervezett beavatkozásokat és a felhasználni kívánt anyagokat. A terv szerint a festéshiányokat és a megkopott, de érzékelhető, nagyobb felületeket vonalkázós retussal, akriltemperával mutatják be. Azokat az elpusztult részleteket, amelyeknél kellő adat áll rendelkezésre, rekonstruálják, a lábazati rész rekonstrukcióját pedig a korábbi, 1936-ban készült rekonstrukció alapján végzik el.²⁵

1984. augusztus 4-én az OMF Bécsi János vezető restaurátor rövid műleírása és költségvetése alapján hozzájárult a szentély falképeinek restaurálásához. A hajó falképeihez ütemterv készítését írták elő, melynek tartalmaznia kell a költségeket, továbbá a szigeteléssel, vízlevezetéssel, padlóburkolat javításával és festéssel kapcsolatos valamennyi kérdésre választ kell adnia.²⁶ Sajnos sem az OMF, sem a Művészeti Alap iratanyaga között nem maradt fenn részletes dokumentáció a további restaurálásról. Elképzelhető, hogy az 1984-es, Bécsi János-féle helyreállítási terv alapján végezték el a munkálatokat.²⁷

A Harb József és Bécsi János restaurátorok tiszteletdíjának kifizetése tárgyában kelt határozatok szerint a templomhajó mennyezeti képeinek restaurálása 1986 novemberére,²⁸ az oldalalaké pedig 1987 augusztusára készült el.²⁹ E restaurálásnak állít maradandó emléket a Mária koronázása-képmező bal felső oldalán látható puttócsoportot körülölelő (és az 1986-os restaurálást megelőzően nem létező) kék szalag felirata: Harb József. A képzőművész, restaurátor életművét bemutató katalógusból tudjuk, hogy az Angyali üdvözlét jelentének középső része nagyméretben sérült volt, Mária alakjának részlete hiányzott,³⁰ ennek helyreállításakor teljes rekonstrukció vált szükségessé.³¹ Bécsi János, az OMF hozzájárulását³² megkapó vezető restaurátor pedig – a kiállítási katalógus szerint – a falképeket keretező ornamentikát állította helyre.³³

²⁵ OMF 1984/9608.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo.

²⁸ OMF 1986/13787.

²⁹ OMF 1987/10515.

³⁰ A restaurálást megelőző dokumentáció (OMF 1984/8410) a falképek állapotának részletes leírásakor az Angyali üdvözlét jeleneténél a díszítőfestés hiányaira tér ki, a figurális rész ilyen mérvű hiányairól, illetve a rekonstrukció szükségességéről nem esett szó.

³¹ *Harb József*. Kiállítási katalógus. Előszó: MÉSZÁROS Éva. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2001. Harb József a rekonstrukció alkalmával hasznosította Dorffmaister más művei restaurálásakor szerzett tapasztalatait (1969-ben restaurálta a novai Dorffmaister-freskókat).

³² OMF 1984/9608.

³³ *Harb József*. 2001. i. m.

A restaurálások során kialakult állapot

A részletesen ismertetett három beavatkozás következtében a falképek – azonkívül, hogy szinte teljesen elvesztették eredeti stílusjegyeiket és művészi kvalitásukat – jelentős formai, kompozicionális és tartalmi torzításokat is elszenvedtek. A falképek teljes felületén erőteljes átfestés figyelhető meg, ami szándékában az eredeti, „hibátlan” állapot összehatásának felidézését célozta meg. A részletek azonban sajnos alig emlékeztetnek Dorffmaister stílusára, és sok esetben esztétikailag is erősen kifogásolhatók (3. kép).

A szentély boltozatának „csegelyeiben” a Hit allegóriájához kapcsolódóan a sarkalatos erények szimbólumai kaptak helyet egy-egy puttó kezében. A ma látható állapot szerint jobb oldalt egyikük kezét egy bojtjal díszített párnán pihenteti, a másik puttó gombolyagot tart (4. kép). A bal oldaliak tükröt, illetve súlyt fognak. Archív felvételen³⁴ látni lehet, hogy a Lelki erősséget valójában az egyik leggyakoribb attribútuma, az oroszlán jelképezi.³⁵ Az oroszlán a felújítások során jelentős „metamorfózison” esett át, mára puha párnává változott, takaros bojtjal a mancsa vagy az orra helyén (5. kép).³⁶ A Bölcsességet jelképező tükör keretét és nyelét eredetileg két kígyó formázta.³⁷

Az Angyali üdvöletet kiegészítő, allegorikus jeleneten harsonás gyermekangyal a mélybe taszít egy kígyóba kapaszkodó, baljában íjat szorító férfit, aki magával sodor egy csontvázat is.

A csontváz a halált jelenti, a kígyó pedig, amint kiejti szájából az almát, a bűnbeesésre utal. A jelenetet tehát a Gonosz bukásaként határozhatjuk meg, ami az ősbűn és következménye, a halál legyőzését jelenti. Cesare Ripánál az Íjat az Üldözés (Persecutione) leírásánál találjuk meg, aki azért tartja kezében, mert „a távolból is sebet tud ütni gonosz szavaival”³⁸ Ebben a kontextusban a bűnnek az emberek fölötti, ma is érvényes hatalmára utalhat. A gyermekangyal mel-



3. kép. Mária koronázása, részlet. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor



4. kép. Lelki erősség. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

³⁴ Forster Központ, Fotótár, 7.476.

³⁵ Az a tény, hogy Mihályi Ernő maszkként értelmezi, azt bizonyítja, hogy az arcszerűség 1916-ban még felismerhető volt. Lásd MIHÁLYI 1916. i. m. 34.

³⁶ Hasonló oroszlánfejjel találkozhatunk Nován is.

³⁷ Forster Központ, Fotótár, 7.476.

³⁸ Cesare RIPA: *Iconologia*. Ford. SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi, 1997. 468–469.

letti, leomló babérfüzér ezzel összefüggésben talán győzelmi jelkép lehet. A mai állapotból kiinduló képleírás és ikonográfiai értelmezés azonban az archív fényképfelvételek ismeretében átértékelődik.³⁹ Az 1912-es restaurálás utáni állapotot rögzítő képen a puttó nem harsonát, hanem lángoló fáklyát tartott,⁴⁰ a Gonosz pedig mindkét kezével a bűnbeesés kígyójába kapaszkodott. Az íj szarva eredetileg a kígyó kunkorodó farka volt, az íj tehát, bármennyire illeszkedni látszott is az ikonográfiához, valószínűleg teljesen hiányzott az eredeti koncepcióból. A babérfüzér helyén ugyanez a fénykép szépen redőzött, bojtos drapériát mutat. Érdekes, azóta eltűnt motívum viszont a csontváz által tartott töviskorona (6. kép).

A rendelkezésünkre álló archív felvételek és dokumentációk alapján nem tudjuk pontosan megállapítani, hogy ezekre az átfestésekre, átértelmezésekre pontosan mikor került sor. Csúpan annyit állíthatunk biztosan, hogy az 1936-os restauráláskor, vagy ezt követően készültek.⁴¹ Hatásuk azonban máig döntően meghatározza a freskók észlelését, értékelését és értelmezését. Tovább nehezíti a falképek megértését, hogy a beavatkozások – a mai elvárások szerint – alig lettek dokumentálva. Ezért vagyunk ráutalva az ezeket követő kritikákra és leírásokra, amelyek célja azonban sohasem a dokumentálás volt. A restaurálások forráskutatásokon alapuló előkészítése

sajnos még ma is kivételes a hazai műemlékes gyakorlatban, pedig a tulajdonos és a restaurátor érdeke is az lenne, hogy minél többet megtudjunk a műemlékekről, és hogy a helyreállítás kiállja a hitelesség próbáját.



5. kép. Lelki erősség. 1912–1916 között, Forster Központ, Fotótár



6. kép. Angyali üdvözlés, részlet. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

³⁹ Forster Központ, Fotótár, 10.287.

⁴⁰ Mihályi feltehetően a lángoló fáklyát írta le kandeláberként. MIHÁLYI 1916. i. m. 35.

⁴¹ Az alakoknak az 1936-os átfestéskor keletkezett, vörösesbarna kontúrozása még ma is jól kivehető, ezeket az 1984–1987 közötti felújításkor nem távolították el.

Somorjay Sélysette

Dorffmaister pinxit

*A tizenkét hónap körtánca,
Johann Evangelist Holzer kompozíciója Alsóbogáton¹*

A Somogy megyei Alsóbogáton az úgynevezett „kiskastély” dísztermének mennyezetén a közelmúlt nagy felújítása² során került feltárára Dorffmaister István egy, a kutatás számára ez ideig ismeretlen,³ 1771-ben szignált mennyezetképe (1. kép).



1. kép. Dorffmaister István: A hónapok körtánca, 1771. Alsóbogát (Somogy m.), Wrancsics-kastély dísztermének mennyezetképe. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

- ¹ A tanulmány a *Barokk freskófestészet Magyarországon* című, 75.646 sz. OTKA kutatási program keretében készült.
- ² A kutatási dokumentáció és két helyiség (melyek a dísztermet nem foglalják magukban) restaurálására vonatkozó dokumentáció rendelkezésemre bocsátását Levárdy Heniette műemléki felügyelőnek köszönöm. A díszterem restaurálásának dokumentumai az örökségvédelmi intézményrendszer átszervezése és az irodák költöztetése miatt nem volt hozzáférhető. A helyreállításról újabban vö. Szűcs Endre: A felsőbogáti Festetich kiskastély megmentésének története. *Országépítő*, 2012. 2. 30–37.
- ³ Garas Klára adattárában Edde alatt mint Festetics–Inkey-kastélyt említi falképekkel, részletezés nélkül, de az adatközlés minden bizonnyal a szóban forgó épületre vonatkozott. GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai, 1955. 165.

A díszterem a Somogy megyei kastélyok egy csoportjára jellemző, hosszan elnyúló, egyetlen kéttraktusos szárnyból álló épület nyugati traktusának középső részén fekszik. A helyiség középtengelye az épület tengelyétől kissé délre esik: ebben nyílik a két kertre néző ablak között kialakított kijárat. Átellenben kétszárnyú ajtó vezet a díszteremmel közel azonos szélességű előcsarnokba, a rövid oldalakon egyszárnyú ajtók nyílnak a szomszédos helyiségekbe, amelyekben – mint a kastély számos más helyiségében is – megmaradt és restaurálásra került a 18. századi kifestés. A mély fülkében kialakított kerti nyílásokon keresztül beáramló fény az egész teret elárasztja, közvetlenül azonban nem éri a mennyezetképet.

A meglehetősen nagy alapterületű és nem túl magas, lapos teknőboltozattal fedett helyiségben a boltváll fölött összetett festett architektúrán belül tárul fel a megnyílt égbolt előtt játszó jelenet, amelyet a „párkányzat” fölött emelkedő, a középtengelyben félkörívvel, a sarkokon negyedkörívvel megtört „mellvéd” aranyozott tojásléces pereme rajzol körbe: az alapvetően téglalap formájú képmezőt a négy oldal középtengelyében egy-egy homorú félkörív bővíti, a sarkokon domború negyedkörív szűkíti. A kompozíció fő nézete a nyugati, kerti oldal felől érvényesül. A jelenet középtengelyében, éppen az előcsarnokba vezető ajtó fölött lépcsős lábazon álló, volutás óriás posztamens emelkedik. Párkányán ősz szakállas Chronos ül és fuvolázik (3. kép). Lábaik egymásba akasztja, kaszája a derekán átvetett leomló sárga lepel mögül mered előre. Bal könyöke mellett a posztamens részét képező koronás Janus-fej látható. Chronos háta mögött a képmező keretéről drapéria hull alá, amelynek egy részét két kis puttó igyekszik félrevonni, másik, áttetsző darabja a posztamensig ér, részben eltakarva egy fa törzsét és lombzatát. A posztamenset tizenkét rendkívüli jókedvet sugárzó, összefogódzó vagy egymásnak virágfüzért nyújtó, a posztamens előtt lebegve lejtő fiatal figura táncolja körül oly módon, hogy a képmező jobb és bal oldalán, a sor végén állók fel-, illetve alámerülni látszanak a jelenet előterében a képszegély mellett színpadszerűen végighúzó, gyér növényzetű sziklákról. A posztamenstől jobbra a képmezőt az égbolt uralja, a megnyílt felhők között hatalmas, felkelő napkoronggal. Az átellenes oldal sötét ege előtt gyér lombkorona, a távoli horizonton pínéak csúcsa látszik, a középtengely félkörívében, a sziklák árnyékában fekvő kötöredéken Dorffmaister szignója olvasható. Az 1771-es évszám efölött, záróköre emlékeztető, de pontosan meg nem határozható elemre vésve látható.⁴

A figurák közül csak a posztamenstől balra eső, négytagú csoport aranysárga ruhát és kalászokkal díszített szalmakalapot viselő nőalakja azonosítható az Augusztus hónappal. Arról, hogy a többi esetben is hónapok megszemélyesítéséről van szó, kétséget kizáróan tudósít Johann Esaias Nilson ugyanezen jelenetet ábrázoló metszete (2. kép), amelyen a tizenkét



2. kép. Johann Esaias Nilson: A tizenkét hónap.
Metszetlap az Ars longa, Vita Brevis – Pictura a Fresco sorozatból

⁴ A restaurálásra vonatkozóan lásd az 1. jegyzetet.

hónap körtánca látható az Idő fuvolájának hangjára „Mindennek megvan a maga ideje” jelmonddal.⁵

A lap egy 25 darabos, Johann Evangelist Holzer freskómunkáit bemutató sorozat része. A Holzer-freskó Johann Andreas Pfeffel augsburgi művészeti kiadó kerti lakának mennyezetére készült. Holzer egy időben nála lakott az Oberen Maximilianstraßen álló házában, amelynek homlokzatát korábban ugyancsak freskóval díszítette. Ma már egyik sincs meg, a homlokzatfestés a 18. században oly divatos műfaj számos más augsburgi emlékével együtt már a 20. század elejére eltűnt, a kerti lak pedig 1944-ben háborús pusztításnak esett áldozatul. A 39 éves korában, 1740-ben elhunyt Holzer munkásságának jelentős része megsemmisült az idők során, pedig a 18. század második felének egyik legtöbbször becsült német festője volt. A „jelenkor német Raffaellóját” tisztelték benne, aki művészetével megteremtette az itáliai freskófestészet méltó párhuzamát anélkül, hogy járt volna Rómában vagy Itáliában. Erre alapuló reputációja töretlenül túlélte a rokokó stílussal szemben a század elmúltával kialakult ellenérzést is, mint ahogy erről 19. század közepi művészeti írások tanúskodnak. Nilson sorozata egyrészt fontos képi forrása a kortársak által joggal nagyra értékelt életműnek, másrészt maga is tanúbizonysága e recepciónak.⁶ Az *Ars longa Vita brevis* cím, amelyet Nilson a sorozatnak adott, egészen direkt utalás Holzer rövid életpályájára és művészetére. Figyelemre méltó, hogy a sorozat címlapján ugyanaz a posztamens jelenik meg, mint a hónapok körtáncán, Holzer portréjával, Chronos-figurával és művészeti attribútumokkal – az „Ars longa Vita brevis” mondat mintegy szignóként tűnik föl a posztamens talapzatának bal oldalán. Nilson 1765-ben már biztosan dolgozott a sorozaton, az alsóbogáti mennyezet szempontjából érdekes lap a metszet jelzete alapján azonban csak 1768 után készülhetett.⁷

„A tizenkét hónap körtánca” minden bizonnyal Nilson metszete után készült egyik késői példája a Holzer-életmű lelkes hívének, Conrad Geigernek 1793-ból datált nagyméretű olajképe.⁸ E metszet még nem állt rendelkezésre egy másik, 1760-ra datálható meersburgi mennyezet-freskó megbízója Franz Conrad von Rodt püspök és festője, Johann Wolfgang Baumgartner számára, de az eredetét mindketten ismerhették. Valószínűleg e megbízás keretében készült az a ma lappangó müncheni olajvázlat is, amelyet a szakirodalom a Bergmüller, Holzer, Nilson körhöz tartozó Gottfried Bernhard Göznek tulajdonít.⁹ Tekintetbe véve, hogy Nilson metszete csak 1768-ban vagy azt követően készülhetett, és hogy a kompozíciót még 1793-ban is másolták, az 1771-es alsóbogáti mennyezetkép Holzer közép-európai recepciójának figyelemreméltóan korai bizonyítéka.

Felmerül a kérdés, hogy Dorffmaister István esetében Johann Evangelist Holzert, vagy inkább Johann Esaias Nilsont kell-e a meghatározó forrásnak tekinteni. Utóbbi magyarországi hatása és ismertsége kimutatható.¹⁰ A mennyezetkép ebben az esetben is meglehetősen hűségesen követi a metszetet, de a kompozíció tekintetében a meersburgi mennyezettel is mutat hasonlóságot, és a Holzer-életművel való tágabb rokonsága is érzékelhető.

⁵ Die zwölf Monate tanzen im Reihe nach der Pfeife der Zeit mit der Devise: Alles hat seine Zeit. Ein Deckenstück in dem Carlischen Garten Saal in fresco gemalt von Joh. Holzer. J. E. Nilson fec: et excud: Aug: Vind. Cum Priv: S: C: R: M: Acad: Fr. Forrás: http://kk.haum-bs.de/?selTab=3¤tWerk=26015&letöltés_ideje:2013.szeptember.9

⁶ Johann Evangelist Holzerre és művének recepciójára: *Johann Evangelist Holzer. Maler des Lichts 1709–1740*. Ausstellungskatalog. Hg. Emmanuel BRAUN et al. Innsbruck, Haymon Verlag, 2010.

⁷ Christoph NICHT: Die Holzer-Serie von Johann Esaias Nilson. In: *Johann Evangelist Holzer*. 2010. i. m. 164–166.

⁸ *Johann Evangelist Holzer*. 2010. i. m. 95. kép.

⁹ Elfriede SCHULZE-BATTMAN: Omnia Tempus Habent. Johann Baumgartners Fresko im Gartenpavillon des Neuen Meersburger Schlosses. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 15. 1978. 61–74.

¹⁰ SOMORJAY Sélysette: 18. századi festett szobabelsők – kutatási feladatok. *Művészettörténeti Értesítő*, 37. 1988. 213–233.

Nilson metszetén a jelenet keret nélkül, ovális mezőben jelenik meg. Az alsóbogáti falkép egyik bizonytalan, talán gyengének is nevezhető pontja éppen a kompozíció keretét képező architektúrafestés, amelyre a metszetalókép nem nyújtott fogódzót. Gaylhoffer-Kovács Gábor figyelt föl arra a szinte tökéletes egyezésre, amely a soproni Zichy–Meskó-palota dísztermének architektúrafestése és a bogáti díszterem között fennáll.¹¹ Ugyanakkor a belső keretet alkotó, az építészeti értelmezést tekintve a festett párkány fölött emelkedő „mellvédet” – amely részletformáit tekintve valóban egyértelműen a soproni testvére – sokkal élesebb rövidülésben látjuk Alsóbogáton, így magasabbra, távolabbra kerül az égbolt, és kevésbé szűkül le a képmező. Szemléletében ez a megfogalmazás közel áll Holzer kevés fennmaradt mennyezetképe közül az eichstätti püspöki nyári rezidencia díszterméhez (1737), amelyen *Flóra bírodalma és Auróra megjelenése* látható a klasszikusan egyszerű, építészetileg kevésbé tagolt mellvéd fölött megnyíló égi jeleneten.

Dorffmaister falképe erősen támaszkodik Nilson metszetére. Mutakoznak részletbeli eltérések, de ezekről a restaurátori dokumentáció ismerete nélkül nehéz nyilatkozni. Kérdés, hogy Apollo szekere Alsóbogáton is megjelent-e a napkorong közepén, vagy hogy voltak-e szárnyai a posztamens előtt háttal lebegő lendületes alaknak, akinek „punkos” hajviselete azonban bizonyosan a restaurálás rovására írható. Határozottan eltér viszont a metszet és a mennyezetkép kompozíciós sémája. A metszeten a posztamens körül zajló jelenet és tőle jobbra a hullámokból felmerülő Nap allegóriája közel ötven-ötven százalékban foglalja el a képteret, a két esemény közti feszültség, az enyhe aszimmetria formai és tartalmi dinamikát ad a kompozíciónak. Az alsóbogáti kép ezzel szemben középtengelyre komponált, ebben sokkal közelebb áll a meersburgi verzióhoz, és formailag rokon Baumgartner munkájával. Míg utóbbi több részletet tekintve sokkal szigorúbban követi az eredetit, mint Dorffmaister, két lényeges kiegészítést tesz: a jelmondatot latinul adja meg és a Préd 3-ra vonatkoztatja, a szereplők feje fölött pedig elhelyezi a megszemélyesített hónapok égövének jeleit. A hivatkozott szentírás részlet fejezet címe a „Halál”, az első vers pedig így szól „Mindennek megvan az órája és minden szándéknak a maga ideje az ég alatt...”¹²

Dorffmaister semmiféle értelmezési segítséget nem ad, és ha a sérülésektől és esetleges restaurálási félreértelmezésektől eltekintünk, és feltelevizük, hogy minden részletben a metszet-ábrázolást követte, akkor sem mondható az ábrázolt képi világ egyértelműnek. Mint azt Peter



3. kép. Dorffmaister István: A hónapok körtánca, 1771. Alsóbogát (Somogy m.), Wrancsics-kastély dísztermének mennyezetképe, részlet. Fotó: Gaylhoffer-Kovács Gábor

¹¹ Itt köszönöm meg, hogy megfigyelését megosztotta velem. Ezzel kapcsolatos elképzeléseit a „Barokk freskófestészet Magyarországon” kutatási program keretében máshol fejti majd ki.

¹² A Szent István Társulat kiadása (Budapest, 1982) szerint.

Grau kimutatja,¹³ a filológiaiailag jól képzett, alapos klasszikus műveltséggel rendelkező Holzer nem szorult rá arra, hogy szoroson ragaszkodjék a használatban lévő ikonológiák leírásaira, hanem azokat szabadon vegyítve, árnyalt irodalmi áthallásokkal és utalásokkal élve komponálta festményeit. A jelen esetben például a hónapok Ripánál leírt szárnyai, amelyek Petrarca „Trionfo del Tempo”-ja alapján arra hivatottak utalni, hogy a hónapok „elszállnak”;¹⁴ nem jelennek meg valamennyi alakon. Ugyanakkor Ripa az órák leírásánál részletesen kifejti, hogy ezek a Nap és Chronos gyermekei, s hogy Janusszal együtt az ég kapujára ügyelnek.¹⁵ E tematikai összecsengést könnyen felismerhetjük Holzer kompozícióján. Valószínű tehát, hogy itt is Holzernek olyan árnyalt ábrázolásával van dolgunk, amely 1760-ban már értelmezést és konkretizálást igényelt.

Annál érdekesebb a kérdés, hogy Dorffmaister és megbízója ismerte-e az eredeti értelmezést, vagy meglegedett az általános „Vanitas” tartalom megjelenítésével és Holzer formailag valóban tobzódóan könnyed, áttetsző és bájos rokokó világának megidézésével. Dorffmaister vonatkozásában úgy gondolom, hogy ebben az esetben többről van szó, mint egy metszet-előkép alkalmazásáról, és fel kell tételezni Holzer művészetének alaposabb ismeretét, amelyre a festő német nyelvterületen bizonyítható rendkívüli népszerűsége nyilván elegendő okot szolgáltatott. Az architektúrafestésben érzékelhető bizonytalanság mindenképpen több forrás együttes használatára utal.

Ami a megbízót illeti, egyelőre csak feltevésekbe bocsátkozhatunk. Alsóbogát nem történeti település, a közelmúltig Eddéhez tartozó két pusztát, Alsóbogát-pusztát és Felsőbogát-pusztát egyesítésével keletkezett. Mindkét pusztán volt egy-egy kastély, amelyek birtoklástörténete koronként szétvált, majd ismét összekapcsolódott, és nem könnyen rekonstruálható.¹⁶ A mai Alsóbogát „kiskastélya” az egykori Felsőbogát-pusztán valószínűleg a 18. század derekán emelt épület. Ez a pusztát a tóthi Lengyel családtól leányágon szállt Wrancsics Istvánra, és az építkezésre a feltételezések szerint az 1745-ös osztályra bocsátást követően került sor.¹⁷ Wrancsics István fia, Pál nőül vette Festetics Kristóf hatodik, Katalin nevű gyermekét, aki fiatalabb húga volt a szomszédos toponári hitbizományt öröklő, s ott az 1780-as években Dorffmaistert is foglalkoztató Festetics Lajosnak. Amennyiben ezt a birtoklástörténetet sikerül megnyugtatóan igazolni, úgy némileg pontosabban körülhatárolható lesz Dorffmaister István és a Festetics család kapcsolatának és Dorffmaister somogyi működésének kronológiája. Alles hat seine Zeit.

¹³ Peter GRAU: Antike Mythos bei Holzer. In: *Johann Evangelist Holzer*. 2010. i. m. 168–180.

¹⁴ Hónapok (Mesi). In: Cesare RIPA: *Iconologia*. Ford., jegyz., utószó: SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi, 1997. 381.

¹⁵ A nappal órái (Hore del Giorno). In: RIPA 1997. i. m. 255–266.

¹⁶ Itt szeretnék köszönetet mondani dr. Gere Lászlónak, amiért hozzájárult, hogy kutatási dokumentációját használhattam (irattári anyag: 1. jegyzet), holott kutatásait még nem zárta le. A birtoktörténet feldolgozása folyamatban, közös publikálása a közeljövőben várható.

¹⁷ Sonkoly Károlynak a másik, alsóbogát-pusztai kastélyra vonatkozó cikke alapján: SONKOLY Károly: Az alsóbogáti (Somogy m.) Festetics–Inkey kastély kutatása. *Műemlékvédelem*, 33. 1989. 27–34.

Lővei Pál

„...az akkori divat követelményeinek behódolva...”

A felsőhídvégi Hiemer–Jeszenszky-kastély és falképeinek sorsa

Tolna megye jelentős műemléke Kölesd–Felsőhídvégpusztán a Hiemer–Jeszenszky-kastély, az ugyancsak védett barokk temetőkápolnával és a 19. század eleji Szentháromság-oszloppal.¹ A valójában inkább csak földszintes kúriaként meghatározható épület legfőbb értékei hét belső lakóterének barokk falképei és falfestései.²

Az egykori majorság erdővé vadult parkjában álló, L alaprajzú épület hosszabbik, egytraktusos, oldalfolyosós keleti szárnya volt a lakórész, a nyugati – udvari – homlokzat középtengelyében kőkeretes kapuval, a keleti – kerti – homlokzaton kiemelt magasságú, nyeregvetésű rizalittal, mögötte díszteremmel. Az északi, eredetileg különálló szárny gazdasági célokat szolgált, ahogy az udvart egykor körülzáró további épületek is. Az együttest 1760 körül építtette Hiemer Ignác, Fejér megye alispánja – az ő idejében, valamivel később készült a lakóépület rokokó kifestése is. Leányági örökösödés útján az 1830–1840-es években került a Jeszenszky család tulajdonába.³ Az 1870–1880-as évek táján a homlokzatokat historizáló stílusban átalakították, ekkor épült össze egy nyaktaggal a keleti és az északi szárny; az 1860-as években a teljes belsőt átfestették. A 20. század első negyedében a három legfontosabb helyiségben a korábbi falképeket feltárták és restaurálták. Az utolsó tulajdonos báró Jeszenszky Ilona, illetve férje, Bernáth Béla volt.⁴ Az államosítást követően a majort az Állattenyésztési Kísérleti Gazdaság kezelte, a restaurált falképeket 1950 után lemeszelték.

A falképeket már 1908-ban megismerte Éber László, a Műemlékek Országos Bizottsága (MOB) előadója, de a művészettörténeti irodalomba csak lemeszelésüket követően – fényképek alapján – kerültek be: Garas Klára a világi tárgyú, zsánerekészerű rokokó freskófestészet dunántúli reprezentánsaiként vette fel azokat 18. századi korpuszába.⁵

1981-ben a Budapesti Műszaki Egyetem hallgatói, építészettörténeti gyakorlat keretében a főépületet dokumentálták, és helyreállítási javaslatokat tettek.⁶ 1982–1983-ban Cser István építész állapotfelmérést végzett, majd az akkori kezelő, az Alsótengelici Állami Gazdaság számára felhasználási javaslatot és terveket készített, egy vadász vendégház létesítése érde-

¹ A Nepomuki Szent János-kápolna 1958-ban, a kastély és a közelében álló Szentháromság-oszlop 1972-ben lett műemlék.

² GENTHON István: *Magyarország művészeti emlékei. 1. Dunántúl*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1959. 168; *Magyarország műemlékjegyzéke. Tolna megye*. A jegyzéket összeállította: CSEJDY Júlia, szerkesztette: LŐVEI PÁL. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2006. 57–58.

³ Az 1830-as években báró Jeszenszky János bérelte Faradi Vörös Ferencné született Hiemer Katalintól, az utóbbi 1842-ben leányára, Jeszenszky Sándornéra hagyta: CSER István: *Felsőhídvégpuszta, Jeszenszky-kastély, Felhasználási javaslat*, 1982. (Forster Központ, Tervtár ltsz. 22324.) szöveges összefoglaló, 8, 9, 11. lap; a Jeszenszky családnak Felsőhídvéghez kapcsolódó tagjairól is: GUDENUS János József: *A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája*. I. [Budapest], Natura, 1990. 607–611.

⁴ MOB Iratok (Forster Központ, Tudományos Irattár), 193/1946. – lásd alább.

⁵ GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai, 1955. 125, 179.

⁶ Forster Központ, Tervtár ltsz. 22324, 22342.



1. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély, a díszterem délkeleti sarka: a déli falon a Hiemer Ignác balesetét ábrázoló, részben feltárt falkép. A szerző felvétele, 2010

kében.⁷ A helyreállítási tervek elkészítése előtt, 1983 tavaszán a részben lakott épületben a helyreállítás szempontjából kulcsfontosságú falképek kiterjedésének és állapotának feltárása érdekében szondázó kutatásra, valamint levéltári adatgyűjtésre, illetve az utolsó tulajdonos fiával, dr. Bernáth Györggyel való beszélgetésre került sor jelen írás szerzője részéről.⁸ A kutatási anyag leadásakor a gazdaság vezetői az épület 1984-es elkészültével számoltak. A művészettörténeti kutatást kiegészítendő később Lángi József restaurátor további falkép-feltárásokat végzett az 1980-as évek közepén, majd a már kiürített épületben az 1990-es években.

A helyreállításból végül nem lett semmi, az épületnek ma már teljes pusztulása prognosztizálható.⁹ Sorsában osztozott az 1983-ban elkészített tudományos dokumentáció is: a kutatási eredményeket, egyetlen példányban begyűjtött, eredeti családi fényképeket is tartalmazó anyag az 1980-as évek végén az Országos Műemléki Felügyelőség tervtárából kikerült, és oda sosem jutott vissza. Pótolni csak a szerzői másolatban is megmaradt kutatási jelentést lehetett. Több mint negyedszázaddal később, 2010-ben jutottam el újra a helyszínre – a romlás megdöbbentő mértéke adta a lökést, hogy régi jelentésem szövegét (V.), valamint a műemléki iratok közül újabbant előkerült, 1908-as, 1918-as és 1946-os leveleket, illetve leírást¹⁰ (I–IV.) az alábbiakban közlétegyem.

Az események a barokk emlékek iránti érdeklődés 20. század eleji, korai jelentkezésének tanúi. Tanulságos ugyanakkor, hogy 1946 és 1983 között egyetlen generációs váltás is elég volt a dísztermi falképek pontos témájának elfelejtéséhez.

I.

[MOB Iratok, 318/1908:

Barsy Adolf Ágost festőművész¹¹ levele Éber Lászlóhoz]

Kedves Lacikám!

Kívánságod szerint s megbeszélésünk alapján tudatom veled, hogy az itteni freskók eléggé érdekesek s végtelen gazdagok; a terem mennyezete s az összes falak bőkezűen vannak ellátva, és főleg az ornamentális részek nagy készségre és ügyességre vallanak. A mennyezeten egy allegorikus cso-

⁷ Forster Központ, Tervtár ltsz. 22324, 22342, 28518, 29681.

⁸ Rövid jelentések: LÓVEI Pál: Kölesd-Felsőhídvégpuszta, volt Hiemer–Jeszenszky-kastély. *Az 1984. év régészeti kutatásai. Régészeti Füzetek* I. Ser. 1. No. 38. Budapest, 1985. 104; LÓVEI Pál: Kölesd, Felsőhídvégpuszta. *Volt Hiemer–Jeszenszky-kastély. Magyar Műemlékvédelem. X. Az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Évkönyve (1980–1990)*. Budapest, 1996. 373.

⁹ HADNAGY Zoltán: *Fuit*. Budapest, 30. 8. 2007. 33.

¹⁰ MOB Iratok, 318/1908, 368/1908, 566/1918, 193/1946; köszönettel tartozom Bardoly Istvánnak, hogy a három korábbi iratra felhívta a figyelmemet.

¹¹ Barys Adolf Ágoston (1872–1913). *Művészet*, 13. 1914. 89–90.

port talán Mars és Vénus, egy angyal harsonával, összesen 6 alak, az egész József császár idejéből való családi történetek megörökítése. Az egész igen gazdag, sajnos a mennyezet sok helyütt rossz karban van, de az összhatása a teremnek igen díszes és nem közönséges, s szerény véleményem szerint érdemelne egy kis anyagi áldozatot, hogy teljességében lehetne rekonstruálni, mit persze a Báróné Őméltósága által előirányzott összegből sajnos nem lehetne, mit vele közöltem is, s arra a gondolatra jutottam, nem lehetne-e esetleg – persze a feltételeket nem ösmerem – a műemlékek bizottsága által valamiféle támogatásban részesülni. A háziak állítása szerint a többi lakosztályokban is vannak még ezeknél érdekesebb frescók.

Szerény véleményem szerint nem lenne érdektelen s haszontalan fáradság, ha elszánnád magad a megtekintésre, minek a Báróné Őméltósága csak örvendene. A frescók részletesebb leírásába nem bocsátkozhatok, mivel este ½11 van, s én kutya fáradt. Ha esetleg fényképfelvételeket óhajtanál csinálni, azokat a rekonstrukció előtt az eredeti állapotban óhajtanád? Mert akkor az összes falakat teljesen le kell tisztítanunk. Ezt tudnom kellene. Hogy ki a frescok szerzője, egyelőre nem tudom, s féltő, hogy szignatúrára nem is fogok akadni, de az biztos, hogy a készítőjük igen gyakorlott és decoratív [!] ember volt. Egyelőre a mennyezet és a fél fala a teremnek fentről lefelé van feltárva.

Írtam az ügyben néhány sort Kammerer¹² méltóságának is, ki úgy hiszem, talán magához is fog kéretni. Nagyon fogok örvendeni, ha eme ügyre nézve néhány sorban felkeresni szíves lennél.

Hogy vagytok? Kedves feleséged, a kis Kató! Remélem, mind jó egészségekben. A park ügyben mi újság? Feleségetem s Bandi fiam látjátok-e néha?

K. feleségednek kézcsókomat, Katót és enyéimet üdvözölve szíves válaszd kérve

Igaz barátod
Barsy

Felső-Hídvég 1908 V/20.
u. p. Kölesd Tolna megye

Kifogástalanul érzem magam.

[Az ügyirat hivatali borítóján:
Barsy Adolf Ágost festőművész értesítést ad a felső-hídvégi (Tolna megye) Jeszenszky-kastélyban levő, XVIII. századi freskófestményekről, melyeknek helyreállítását megkezdte.

Tekintve, hogy a frescók – Barsy leírása alapján – csakugyan érdekesek, továbbá hogy Kammerer úr ő mga szerint nagyon valószínű, hogy Dorfmeistertől valók, igen kíváncs voltam, ha azokat még a helyreállítás befejezte előtt megtekinthetném és lefotografálhatnám. Ha Méltóságos Elnök Úr odautazásomat jóváhagyja, jövő héten, közvetlen az ülés után lerándulhatok.

Éber
V/22

A helyszíni vizsgálatnál és jelentéstétellel a bizottsági előadó bíztatik meg.

Bp. 908 V/22.

Forster]



2. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély,
a díszterem déli falán Hiemer Ignác balesetét ábrázoló falkép részlete.
A szerző felvétele, 2010

¹² Kammerer Ernő (1856–1920) jogász, politikus, történész, a Szépművészeti Múzeum első igazgatója; K. NÉMETH András: Kammerer Ernő életéről, munkásságáról és hagyatéka régészeti vonatkozásairól. A Wosinszky Mór Múzeum Évkönyve, 24. 2002. 275–303.

II.

[MOB Iratok, 368/1908: Éber László jelentése]

Nagytekintetű Bizottság!

A felső-hídvégi (Tolna megye) báró Jeszenszky-féle kastély nagy termében fölfedezett és jelenleg helyreállítás alatt álló festményeket folyó évi május 27-én és 28-án megvizsgálván, van szerencsém tisztelettel jelenteni, hogy a kastély voltaképpen egyszerű, nem nagy terjedelmű úrilak, a XVIII. század második felében, II. József idejében épült. Dísztermének festményeit utólag bemázolták, és csak özv. báró Jeszenszky Jánosné, a jelenlegi tulajdonos, áldozatkészsége folytán fejtettek azok ki és állítottak helyre a megbízott Barsy Adolf Ágost festőművész által. A terem díszje nagyrészt architektonikus festményekből és virágcsokrokból áll. Ebbe a keretbe van beillesztve négy kisebb méretű freskókép, mely a család történetéből, nevezetesen Hiemer kapitány életéből ábrázol egyes, aprólékos gonddal festett jeleneteket. A terem mennyezetét nagy allegorikus festmény borítja, mely az egykori tulajdonos hadi érényeit dicsőíti. A festmények igen rossz karban kerültek ki az őket borító festékréteg alól, amennyiben enyves festékekkel voltak átmázolva, melynek letisztítása igen nagy fáradsággal járt. Művészi értékük nem nevezhető éppen jelentősnek, de érdekesek, mert jellemző példáját nyújtják annak, mint díszítettek abban az időben egy úrilakot gazdag, előkelő módon, kiváló minták hatása alatt, ha a festmények mestere 4-ed – 5-öd rangú festő volt is csak. Megjegyzem, hogy a festmények egyikének, másikának viselettörténeti és kultúrtörténeti szempontból is van némi jelentősége.

A hely színén megbeszéltem Barsy festővel a helyreállítás módját, mely nagy gondnal és a festmények rossz állapota mellett is az eredeti jelleg lehető kímélésével fogatosítottak.

Jelentésemhez van szerencsém 2 db fényképet¹³ és 34.40 koronáról szóló útszámlámat mellékelni.

*Kitűnő tisztelettel
Budapest, 1908. június 15-én
Dr. Éber László
előadó*

III.

**[MOB Iratok, 566/1918: Éber László levéltervezte
az ügyirat hivatali borítóján, a július 6-án beérkezett beadványra írott
válaszlevél maga nyilván Forster Gyula elnök aláírásával lett elküldve.]**

*Özvegy báró Jeszenszky Jánosné öméltóságának
Felsőhídvég, u. p. Kölesd*

Méltóságod felsőhídvégi kastélyában levő falfestmények helyreállítása ügyében van szerencsém Méltóságodat első sorban értesíteni, hogy a szóban forgó festmények nem ismeretlenek bizottságunk előtt, mert az 1918. [1908!] évben, midőn Méltóságod megbízásából Barsy Adolf Ágost festőművész a kastély nagy termében levő festményeket kifejtette és restaurálta, bizottságunk előadója, dr. Éber László a hely színén járt, a követendő eljárást a nevezett festőművésszel megbeszélte, és a festményekről bizottságunknak jelentést tett. A jelentés szerint a nagyterem festett díszje igen figyelemreméltó, mert jellemző példáját nyújtja annak, mint díszítettek a 18. század végén egy úrilakot gazdag, előkelő

¹³ A Forster Központ Fotótára 9974. sz. alatt őriz egy régi felvételt a gondozott parkban álló kastélyról, a leltárkönyv szerint fallképeket ábrázoló párja (9973. sz.) már régóta hiányzik.

módon, kiváló minták hatása alatt, ha maga a mester nem is volt elsőrangú művész. A Hiemer kapitány életéből merített egyes jeleneteknek kétségtelen viselet- és művelődéstörténeti értéke van.

Miután újabban a kastély más helyiségeiben levő festmények helyreállítására kerülne sor, Méltóságod kegyes óhajta szerint, ezúttal is bátrak vagyunk ajánlani, hogy a munkát szakavatott kézre méltóztassék bízni. Miután Barys már évekkel ezelőtt meghalt, egy másik festőművész pedig, Kern Péter,¹⁴ aki bizottságunk számára ismételten sikerrel állított helyre barokk falfestményeket, hadba vonult, a munka foganatosítására Tary Lajos festőművészt¹⁵ (Budapest, VII. Zuglói, Gyarmat utca 52) ajánljuk, kinek általunk több alkalommal tapasztalt lelkiismeretessége és szakavatottsága teljes biztosítékot nyújt megbízhatóságára nézve.

Fogadja Mgod, stb.

1918. júli. 17

Éber

IV.

[MOB Iratok, 193/1946: Bernáth Béla levele]

Tárgy. A vidéki kastélyok és kúriák további pusztulásának megakadályozása.

Irat szám. 32548/946/ 1/3 belügyminiszteri rendelet

A Műemlékek Országos Bizottságának Budapest

Hivatkozással Kölesd község előljárósága útján kézhez vett azon rendelkezésre, mely a műemlék jellegű kastélyok és kúriák, valamint azok berendezéseinek a további pusztulástól való megakadályozását célozza, bejelentem, hogy a feleségem szül. báró Jeszenszky [sic!] Ilona tulajdonát képező és Tolna megyében a Kölesd községhez tartozó Felsőhidvég pusztán a tulajdonában megmaradt ingatlanrészen fekvő lakóház 8 szobája, valamint a kertben lévő családi kápolna, Mária Terézia korabeli freskókkal van díszítve. A kúria a kápolnával együtt 1767-ben épült, s az építkezést barokk stílusban Himer [sic!] Ignác, Fejér megye alispánja, mint a birtok akkori tulajdonosa, létesítette. A birtok a kúriával együtt, 1830 körül, örökség útján került báró Jeszenszky János hétszemélynök tulajdonába.

Leírás

A kúriának középső szobáját, mely 10 méter hosszú és 8 méter széles, s melynek falain és mennyezetén többszörös szobafesték és tapéta volt, néhai Kammerer Ernő szépművészeti igazgató tanácsára, 1908-ban restauráltattuk. A restaurálást Barys művész úr végezte. A szoba falait és mennyezetét az ő felügyelete alatt, kőművesek napokon át meleg vízzel mosták, s így szabadították meg a rájuk kent szobafestéktől és tapéta enyvától. Ezen szobának falai és mennyezete sűrűn van díszítve freskókkal, s a két falon, nagy goblein-szerű képen, meg van örökítve az a jelenet, mikor József császár mint kalapos király, egy táborban szemtanúja annak, midőn Himert lovai elragadják, minek folytán kocsija feldől, és ő lábát töri. Himer ekkor József császártól kér segítséget, s József császár szemlélője is annak a műveletnek, mikor Himernek törött lábát kötözik. Ez a két goblein utánzat az akkori viseletet hűen tükrözi vissza. A szoba két ajtaja felett egy-egy jelenet azt örökíti meg, midőn Mária Terézia kihallgatáson fogadja Himert, s midőn Himer bemutatja fiát József trónörökösnek. Ezen szoba ornamentikája igazi művészi alkotás, allegorikus képekkel, melyeknek leírását azonban mellőzöm, mert csak tüzetes ismertetése igen terjedelmes lenne. Ez a szoba a megszállás alatt sokat szenvedett és veszített szépségéből, mert 3 hétig orosz katonaság lakhelyeül szolgált.

¹⁴ Kern Péter Gyula (1881–1963). *Magyar Katolikus Lexikon*. VI. Budapest, Szent István Társulat, 2001. 673 (műemléki restaurátori munkáinak felsorolásával).

¹⁵ Tary Lajos (1884–1972). *Magyar Katolikus Lexikon*. XIII. Budapest, Szent István Társulat, 2008. 696 (a MOB megbízásából végzett restaurátori munkáinak felsorolásával).



3. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély, a „nádorterem” északkeleti sarka, a fal mögött a már megközelíthetetlen északi helyiségek beszakadt földemével. A szerző felvétele, 2010



4. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély, nádorportrék részlete a „nádorterem” északi falán – a felső sorban azonosítható guti Országh Mihály és Dóczi (=Nagylucsei) Orbán, az alsó sorban betlenfalvi Thurzó Szaniszló medaillonja. A szerző felvétele, 2010

A második szoba, mely 1918-ban Tary művész úr által lett restaurálva, 6 méter hosszú és 6 méter széles, s padozatától a mennyezetig, úgyszintén maga a mennyezet is, dúsan van freskókkal díszítve. A falakon körben Magyarország nádorainak arcképe Mária Terézia uralkodásáig, érem formában van megörökítve, a mennyezeten pedig Zeus mint a gazdagság ura látható, amint egy óriási csigából szórja az aranyat, továbbá egy-egy képen látható a tudomány és az igazság, allegorikusan megörökítve. Ez a szoba is szenvedett a megszállás alatt, mert a mennyezet egyik sarka beázott, s a mennyezetet egy golyószórónak lövése érte.

A harmadik szoba, melynek falai és mennyezete házilag lett lemosva, szintén freskókkal díszített, restaurálva azonban nincs. A szoba mennyezetén látható, midőn Mária Terézia a trónuson ülve, Himert és fiát kihallgatáson fogadja, továbbá látható Hermes, kalapján és kezein szárnyakkal, s egyik kezében kígyóval átfont botot, a másik kezében pedig levelet tart. A falakon possessio Hidvég és pridium [=prae-dium] Medina van kép formában megörökítve.

Feleségem nagatyja, báró Jeszenszky Kálmán, ki 1919-ben 89 éves korában halt meg, volt az, ki az 1860-as években a ház összes szobáinak freskóit befestette. Ő életében nekem többször említette, hogy minden szoba tele van freskókkal, és sajnálja, hogy annak idején, fiának házassága alkalmával az akkori divat követelményeinek behódolva, hajtotta végre ezen művészi emlékek elleni merényletet.

A nem restaurált szobák mennyezetének szoba festékein, ha azokat az ember figyelmesen szemléli, sok helyen keresztül ütnek a freskók, bizonyosságot téve arról, hogy valóban léteznek. De bizonyosságot tesznek a freskók létezéséről, a képek és szekrények mögött eszközölt fallemosások folytán, azok megjelenése.

Tary művész úr állítása szerint a freskókat valószínűleg Dorfmeister készítette.

A kertben lévő családi kápolna barokk stílusban épült, 12 méter hosszú és 6 méter széles. Alatta kripta van, melyben a Himer család tagjai vannak eltemetve. Az ajtót és ablakokat, barokk stílusú faragott kőkerevet [sic!] díszíti, a padok pedig kemény fából faragottak és barokk stílusú díszítésekkel vannak ellátva.

Tary művész úr szerint az, aki lakóházát oly gazdagon díszítette freskókkal mint az öreg Himer, az minden bizonnyal az Isten házáról sem feledkezett meg.

A kápolnában a freskókat valószínűleg ugyanakkor mázolták be, mikor a lakóház szobáinak freskóit bepíngálták.

A kápolna tornyában volt harangokat az első világháború alatt hadicélokra elvitték. A két harangnak a következő felírása volt.

A nagy harangé. Fusa sum per Franciscum Miller Bude 1807. a Dei utilitatem et posteritatis memoriam fundi curavit Johannes Hiemer cum conjugue sua Anna Prafi Hidvég dominus.

A kis harangé pedig a következő volt.

Goss mich in Ofen Johann Brunner. Pro a Dei gloria et sancti Floriani perenni honore pie offerre nobilis Ignatus Hiemer.

Az elvitt harangok helyett az első világháború után újakat öntettünk.

Midőn a fentieket bejelentem, teszem ezt azért, mert a mai állapotok mellett nem látom biztosítottnak azt, hogy a 100 holdra lecsökkentett ingatlanon a 11 szobával rendelkező lakóházunkat mint ilyet, kizárólag a magunk számára megtarthassuk, s mentesíteni tudjuk a kiigénylésektől, mely ha bekövetkeznék, ez esetben a freskók pusztulását megakadályozni nem tudnánk.

Mint családfő 73-ik évemet élem, s mint a műemlékek mindenkori megbecsülője, kötelességemnek tartottam jelentésemet megtenni, hogy házunk esetleges műemléknek nyilvánítására még életemben lehetőség nyújtassék.

Kiváló tisztelettel

Bernáth Béla

Kölesd, Felsőhídvég pusztán 946 évi július hó 27-ikén

[Az ügyirat hivatali borítóján Lux Kálmán értékelte az adatokat, illetve a csatolt fényképeket (ezek nincsenek meg): „...a kastély műemléki szempontból figyelemre méltó, és kívánatos, hogy mai alakjában helyreállított és feltárandó falfestményeivel együtt fennmaradjon. Megérdemli, hogy a M. O. B. nyilvántartásába felvegye. Fel kellene hívni a minisztérium figyelmét is a kastély műemléki jelentőségére, a község előljáróságát tájékoztatni a kastély műemléki értékéről, s felhívni, hogy a kastélynak mai alakjában való fenntartását kísérelje figyelemmel. A jelentésnek azt a részét, mely a kastélynak »fenntartandó műemlékké« nyilvánítását kéri, egyelőre tárgytalannak kell tekinteni, tekintettel arra, hogy sokkal jelentősebb műemlékszerű kastélyok nem nyilvánítottak fenntartandó műemlékekké.”¹⁶ Az előljáróságot és a tulajdonost ennek megfelelően tájékoztatta a MOB.]

V.

Jelentés a Kölesd–Felsőhídvégpuszta, volt Hiemer–Jeszenszky–Bernáth-kastély lemeszelt falképeinek állapotáról

A kastély falképdíszje, a díszterem II. Józseffel kapcsolatos képei alapján az 1780-as években keletkezhetett. A legutolsó tulajdonos elbeszélése szerint 1874 körül lefestették őket, ez az eklektikus réteg a később fel nem tárt szobákban elő is bukkant. 1917–18 körül két helyiséget (a nagytermet és az ebédlőt) megtisztítottak, és a képeket valószínűleg 1919-ben restaurálták. A többi helyiségben csak kutató szondázás, egy helyen (dolgozószoba) részleges feltárás történt, restaurálás nélkül. A kastély 18. századi, eredeti magjának mind a hét helyisége és a kezdetben árkados folyosó festve volt. A családi hagyomány szerint a festő Bécsből jött.

¹⁶ 1944-ig bezárólag az egész történelmi Magyarország területén mindössze 48 épületet nyilvánítottak fenntartandó műemléknek (ez a lista volt érvényben 1946-ban is): BARDOLY István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez I. *Magyar Műemlékvédelem*, XIII. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2006. 25–26.

A következőkben mindig az udvari főbejáratral szemben állva értjük a jobb és bal oldalt.

Középső díszterem

A jobb oldali falon a II. József gyógyítása kép teljes egészében megvan. A figurális alsó részek nehezen tisztíthatók. Az ég egy része gombás. A lábazat salétromos. A párkányrész festése részben lepergett. Az ajtó fölött a nagy képnél jobb megtartású jelenet, díszruhás háromnegyed alakokkal.

A bal oldali falon a II. József balesete kép alsó részének csak bal oldali harmada van meg néhány alakkal, a központi jelenetből csak kis foltok. Az égből több látszik, de az ide épült raktár új födémje egy kb. 40 cm széles sávban elpusztította, az ajtó szupraportjával együtt.

A kertre néző falon a nyílások fölött megtalálható a festett réteg. A bejárati falon a két váza, a volt tulajdonos közlése szerint, lényegében huszadik századi pótlás volt, tisztítani most nem sikerült. A két kályhafülkében megmaradt a réteg, de nehezen tisztítható.

A mennyezetet nem sikerült megvizsgálni a magassága miatt, allegorikus figurális díszre bizonyára megvan. Az alá behúzott új födémrész nem változtatott rajta semmit.

A terem falfelületeinek nagyobb részén a fal-kép megmaradt, több fényképfelvétel is rendelkezésre áll. A magyarországi barokk falképfestészetben egyedülálló ábrázolásai és jó színvonala miatt feltétlenül restaurálandó.

Jobbra az 1. helyiség

A falakon körben megmaradt a festés. Az ívelt sarkokban és a két ablak között 1–1 festett pillér van, volutás lábazattal és csigás-rokályos fejezettel. Szürke-okker a lábazatzóna, a pillérek és a falmezők színe rózsaszín, halványkék vonalozással és finom növénydíszel. A rátapadt eklektikus réteg néhol nehezen távolítható el.

A mennyezet 40%-a lehullott. A tojássoros keretet egy kis részen megtisztítottam, nagyobb feltárás nyomán a mennyezet valószínűleg restaurálandó.

A folyosóra eredetileg ajtaja nyílt, ma befalazva.

Jobbra a 2. helyiség

Téglavörös és szürke lábazat fölött szürke mezők. Az íves sarkokban az előző szobához hasonló rendszerű pilaszterek lehettek. A réteg alig tisztítható, a két ablak között hiányzik. A 19. századi újabb réteg erősen tapad rá.

Meg kell próbálni lehetőség szerint föltárni és felmérni, de restaurálhatósága kétséges.

Jobbra a 3. helyiség

Az utóbb két részre osztott szobában vízvezeték, fürdőszoba volt. A bal oldali falon szürkésrózsaszín alapon rózsaszín–piros–zöld virágcsokor és masnira kötött, piros szalagdísz került elő. Mechanikai úton nehezen tisztítható. A mennyezet egyszerű keretelésű.



5. kép. Felsőhídvég, Hiemer–Jeszenszky-kastély, a „nádorterem” északnyugati sarka a nádorportrék részletével – a felső sorban IV. Béla király két nádora, a középső sorban Zsigmond király egy nádora és Garai (II.) Miklós, az alsó sorban Fejérvölgyi István esztergomi érsek, Kutassy János esztergomi érsek és hetesi Pethő Márton kalocsai érsek, nádori kormányzók medaillonja.
A szerző felvétele, 2010

Meg kell próbálni feltárni és dokumentálni, restaurálhatósága a vizes helyiség állapotától és a feltárhatóságtól függ.

Bal oldali szárny

A jobb oldali lakóhelyiségekkel szemben itt volt az ebédlő, a dolgozószoba és nyilván a szalon. A három szobában jelenleg laknak, megfigyelésekre nem volt mód.

A balról 1. helyiség volt az ebédlő, nádorok arcképeivel díszített festését 1919-ben restaurálták. A szekszárdi levéltárban megtaláltam azt a listát a nádorok adataival, amely a legutolsó tulajdonos közlése szerint a feliratok újrafestésénél segítségül szolgált. Egy-két kis folton kiütözik a festés a mai meszelés alól. A helyiséget sajnos több részre osztották, konyha és fürdőszoba is van benne. Egyedülálló ábrázolása miatt feltétlenül restaurálni kellene.

A balról 2. szobáról csak annyit tudunk, hogy a volt tulajdonos közlése szerint ez is festve volt.

A balról 3. szoba volt a dolgozószoba. Jobb oldali falán a két világháború között feltárták a medinai birtokrészt „Possessio Mdina” ábrázoló falképet, de nem restaurálták. Nem lehetetlen, hogy a többi falon más birtokképek képe is megtalálható. A képek feltétlenül feltárandók és lehetőség szerint restaurálandók.

Folyosó

A jobb oldali szárnyban a folyosó hátfalán két festérréteg található. Az alsó egy a lilásrózsaszín különböző árnyalatait mutató, talán valamilyen geometrikus díszítés. Nehezen válik el a fölötte lévő eklek-



6. kép. Felsőhídvég, a Hiemer-temetőkápolna kifestett belseje a karzat és a bejárat (dél) felé.
A szerző felvétele, 2010

tikus rétegtől, amelynek alapszíne vöröses okker, de színpompás narancssárga, vörös, kék, zöld részletei is vannak. Egy részlet talán valamilyen erkélyt ábrázol függönyökkel, ráccsal, kilátással.

Mindkét réteg érdekes lehet, feltárandók, és a jobbat restaurálni kellene.

A leírtakból világos, hogy a helyiségeket megosztani nem lehet, a folyosó és a jobb oldali harmadik szoba festésének állapotától függően arra a részre talán kerülhet mellékhelyiség, de egyáltalán nem biztos. Alapvető szempont a kastélymag teljes megőrzése, a födémekkel együtt, a kiszolgáló helyiségek a később hozzákapcsolt, a főszárnyra merőleges mellékszárnyban kaphatnak helyet.

/dr. Lóvei Pál/

Budapest, 1983. április 25.

*

Az 1980-as években még lakott épület mára jelentős mértékben elvesztette a tetejét, a helyiségek csapos gerendafödémei ennek következtében sorra szakadnak be. Az épület egyes részei már megközelíthetetlenek, az egész életveszélyes. Ikonográfiai szempontból a díszterem jelenetei, a nádorok arany-ezüst medaillonokban elhelyezett arcképei,¹⁷ valamint a birtokközpont-ábrázolások egyedülállóak a magyarországi emlékanyagban, így különösen fájó, hogy a falképeket hordozó vakolat az oldalfalakon is egyre nagyobb felületekről hullik le.¹⁸ A kastély sorsában osztozik a Hiemerek közelben álló, gazdagon kifestett kápolnája is (6. kép). Az interneten olvasható leírás szerint ott jártam óta tudatosan is pusztítják az együttest: „Ma az egész uradalom erősen pusztulófélben van, sorsa reménytelennek tűnik. 2011 októberében a kert egy részét a terület tulajdonosa, a DALMAND ZRT kivágatta, és az ajkai erőműnek adta el. A kiirtott részen a magában álló Szentháromság-szobor hirdeti a kastély és a birtok egykori fényes múltját és megbecsületét jelenét.”¹⁹

¹⁷ A nádorok ábrázolásairól írt, megjelenés alatt álló, részletesebb beszámoló: Lóvei Pál: Kölesd-Felsőhídvég Hiemer–Jeszenszky-kastélyának nádorterme. *Műemlékvédelem*, LVII. 2013.

¹⁸ Az írást illusztráló, 2010-ben készült fényképfelvételeim jóval többet mutatnak, mint amit 1983-as saját kutatóablakaim fel színre hoztak, Lángi József feltárási eredményeit is tükrözik (a nádorok ábrázolásait teljes mértékben ő tisztította meg).

¹⁹ Lásd <http://www.historicgarden.net/print.php?varos=2025&nyelv=pgevtbghq>, letöltés ideje 2013. január 3.

Semsey Balázs

Adalékok a vágtapolcai kastély 18. századi berendezésének utóéletéhez

Régi főúri kastélyokról értekezve kevés szó esik azok korabeli berendezéséről. Ennek szomorú, ám nyilvánvaló oka, hogy az eredeti enteriőrök nagy része elpusztult – szerencsésebbnek mondható esetben az egykor hozzájuk tartozó tárgyak szétszóródtak a műtárgypiacon, s ha utóbb valamely közgyűjteménybe kerültek is, egykori provenienciájuk visszavonhatatlanul feledésbe merült – a rájuk vonatkozó írott és képi források (beszámolók, inventáriumok, grafikák, archív fotók) pedig még a kiemelkedő műemlékek esetében is igen hiányosak. Ilyen körülmények között különleges jelentőséggel bír e hajdani műtárgy-együttesek minden fennmaradt és forrásokkal dokumentálható töredéke, amelyek között fontos helyet foglal el a vágtapolcai (Teplička nad Váhom, Szlovákia) kastély egykori berendezése. A magyarországi bútorművészettel és kastély-enteriőrökkel foglalkozó korábbi összefoglalások – mindenekelőtt Voit Pál munkái – visszatérően említik mint a hazai rokokó emlékek jellegzetes példáját.¹ Am annak ellenére, hogy a kastély helyiségeinek eredeti állapotát *in situ* készült archív fényképek dokumentálják és a berendezés egyes darabjai ma is fellelhetők, a tárgyak és a rájuk vonatkozó különféle dokumentumok oly sokfelé szóródtak szét, hogy a szerteágazó és olykor homályos proveniencia igencsak megnehezítette azok feldolgozását és tudományos értékelését; összefoglaló ismertetésükre és együttes elemzésükre mindeddig nem került sor.

A kastélyt báró Wesselényi István (1583–1627) építtette a 17. század elején, de az épület barokk átalakítása és berendezése már későbbi tulajdonosai, Johann Jacob Löwenburg (1670–1732), valamint sógora, Johann Friedrich Joseph Windischgrätz (1684–1738) és annak fia, Josef Karl Windischgrätz (1724–1790) nevéhez köthető.² A kastély ebben az időszakban élte fénykorát. Ezt követően az épület több mint egy évszázadon át gyakorlatilag lakatlanul állt, végül többszöri tulajdonosváltást követően Elek Pálnak, a Magyar Bank és Kereskedelmi Részvénytársaság igazgatójának birtokába jutott, aki mind az épületet, mind az ott található ingóságokat értékesíteni szándékozott. A kastély ennek kapcsán került 1911-ben – állampolgári kezdeményezésre – a Műemlékek Országos Bizottságának látókörébe. A MOB részéről Éber László utazott a helyszínre tájékozódni, ahol fényképeket is készített (1. kép).³ Éber beszámolója nyomán a Bizottság szorgalmazta a kastély műemléki értékeinek megőrzését, de érdemi lépésekre végül nem került sor; az épületet átalakították, berendezését széthordták.⁴

¹ BÁRÁNYNÉ OBERSCHALL Magda: *Magyar bútorok*. Budapest, Officina, 1939. 20–21; Voit Pál: *Régi magyar otthonok*. Budapest, 1943. 204, 206, 219–221 (képek), 250; Uő: *A barokk Magyarországon*. Budapest, Corvina–Helikon, 1970. 69; illetve a *Régi magyar otthonok* átdolgozott (illusztrációs anyagában némileg eltérő) 2. kiadása: Voit 1993². i. m. 232–233, 276.

² Az épületről lásd *Súpis pamiatok na Slovensku*. III. Ed. Alžbeta GÜNTHEROVÁ. Bratislava, 1969. 277; Štefan PISOŇ: *Hrady, zámky a kaštiele na Slovensku*. Bratislava, 1977. 317–318; legutóbb BARDOLY István: Sótiszt a kastélyban. Adalékok a vágtapolcai kastély történetéhez. In: *Kastélyok évszázadai, évszázadok kastélyai. Tanulmányok a 80 éves Koppány Tibor tiszteletére*. Szerk. FELD István–SOMORJAY Sélysette, Budapest, Castrum Bene Egyesület–Historiaantik Könyvesház Kiadó, 2008. 297–310.

³ Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ (a továbbiakban: Forster Központ), Fotótár, nltz. N009.904–919.

⁴ BARDOLY 2008. i. m. 300–302. A kastély eredeti berendezéséről mindeddig nem került elő inventárium, amelynek adatait összevethetnénk a fényképeken látható állapottal, illetve a fennmaradt műtárgyakkal.

Divald Kornél több közleményében is megerősített – ám feltehetően téves – értesülése szerint a kastély berendezése javarészt a budapesti Iparművészeti Múzeumba került.⁵ Valójában a múzeum gyűjteménye csak igen kevés Vágtapolcáról származó tárgyat őriz. Ugyanis mire Radisics Jenő főigazgató 1912 nyarán felvette a kapcsolatot a kastély ügyeit intéző zsolnai ügyvéddel, Gyuriss Emillel, a műtárgyak jelen-



1. kép. A vágtapolcai kastély egyik első emeleti terme.
Éber László fényképe, 1911. Forster Központ, Fotótár, N009.915



2. kép. Rokokó cserépkályha a vágtapolcai kastélyból.
Éber László fényképe, 1911.
Forster Központ, Fotótár, N009.914

rékályhát, egy zöld-arany festésű, virágmotívumokkal díszített vászontapétát és két lambériatördéket tudott megszerezni.⁷ A tárgyak az év augusztusában rendben meg is érkeztek a múzeumba, vételárukat kifizették.⁸

Az Iparművészeti Múzeumba jutott tárgyak közül – részben a későbbi következtelen újrael tározások, részben a gyűjtemények hányatott sorsa miatt – ma csupán két cserépkályha azonosítható. Mindkettő a nagytétényi kastély termeiben áll, ám eredetük a nyilvántartási kartonokon csak feltételesen vagy egyáltalán nem szerepel.

Egyikük az emeleti díszterem melletti, jelenleg a látogatók elől lezárt helyiségben felállított fehér ónmázás, pilaszterekkel és volutás párkánnyal tagolt kályha, amelynek keskeny felső részét folyondárként tekeredő rózsás indadísz fonja körbe.⁹ Ismételt beletározására a kastély-

tős részét már eladták.⁶ A még hozzáférhető tárgyakból a múzeum végül öt cse-

⁵ DIVALD Kornél: A bogoszlói kápolna. *Művészet*, 12. 1913. 64; Uő: Ismeretlen képek a XVII–XIX. századból Trencsén vármegyében. *Művészet*, 12. 1913. 78; Uő: *Felvidéki séták*. Budapest, 1925. 208; valamint A „szentek fuvarosa”. *Divald Kornél felső-magyarországi topográfija és fényképei 1900–1919*. Szerk. BARDOLY István. Budapest, 1999. 412. Divald nyomán hasonlóképpen említi: BARDOLY 2008. i. m. 302.

⁶ Az 1912. júniusi levélváltást lásd Iparművészeti Múzeum (a továbbiakban: IM) Adattár 359/1912 és 371/1912.

⁷ IM Adattár 404/1912 (Gyuriss Emil levele a megvásárolni szándékozott műtárgyak jegyzékével, Zsolna, 1912. július 9.).

⁸ IM Adattár 513/1912.

⁹ Ltsz. 69.34.1. Lásd még CSEREY Éva: 18–19. századi kályhák a Nagytétényi Kastélymúzeum termeiben. *Ars Hungarica*, 34. 2006. 181.

ban történt felállításakor kerülhetett sor, provenienciáját ismeretlen eredetű raktári anyagként határozták meg, ám egyértelműen azonos a Radisics Jenőnek írt levelében Gyuriss Emil által „amorettes kályhaként” említett tárggyal, amelyet 1912-ben mint 18. századi fehér mázas fajanszkályhát egyszer már leltárba vettek.¹⁰ Éber László, utóbb Voit Pál könyvében is publikált fotóján még jól látható a kályha legmarkánsabb díszítőeleme, a koronázó dísz indáin ülő putófigura, amely jelenleg hiányzik és a múzeumi nyilvántartás adatai szerint már 1967-ben sem volt meg (2. kép).¹¹ A másik kályha a kastély dunai szárnyának emeletén, a kiállítás XV. termében áll.¹² Felépítésében hasonló az előzőhöz, ám kivitelében annál díszesebb; szintén fehér ónmázzal bevont, de plasztikus ornamenseit aranyozás borítja, ívelten csavarodó felső része felfordított bőségszarura emlékeztet (3. kép).¹³ Több alkalommal is újraeltárolták, de eredetét nem tartották nyilván, ezért vágtagolcai eredetét a múzeumi leltárkönyv VII. kötetében csak egy bizonytalan széljegyzet említi.

Három további cserépkályhát, noha bekerültek a múzeumba, beérkezésüket követően nem vettek leltárba, és utólag sem sikerült azokat azonosítani. Közöttük lehetett az a hengeres testű, girlandokkal díszített kályha, amelynek felső része hatalmas urnát formázott, és amelyet szintén Éber László fényképéről ismerünk.¹⁴ Jelenleg sem a kályhák, sem a leltárkönyvben szereplő lambériatöredékek és a tapéta nem lelhetők fel az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiben.

Ami a korábban már eladott berendezési tárgyakat illeti, azok egy részét a Trencsényi Múzeum régiségtára szerezte meg.¹⁵ A *Vasárnapi Ujság* gyakorú tudósítása illusztrációjaként közölt fényképen látható is egy fehér mázas rokokó cserépkályha és néhány egyéb bútor, amelyek a vágtagolcai kastélyból származnak.¹⁶ Ám a nem sokkal korábban alapított Trencsényi Múzeum akkoriban még egy régi polgárházban működött. Az elkövetkező években az intézményt és gyűjteményeit többször költöztették, végül 1940-ben foglalhatta el jelenlegi helyét az egykori vármegyeháza épületében, időközben azonban a gyűjtemény számos darabja elveszett – sajnos a vágtagolcai kastélyból származó, említett berendezési tárgyak is.¹⁷



3. kép. Vágtagolcáról származó kályha a nagytényi kastélyban. Fotó: Áment Gellért, 2013

¹⁰ Eredeti, ún. „A” leltárkönyvi száma: 16842.

¹¹ Forster Központ Fotótár, N009.914. Közölve: VOIT 1993². i. m. 221. (211. kép).

¹² Ltsz. 53.2649.1. (korábban: 16221; az „A” leltárkönyvben: 16848).

¹³ CSEREY 2006. i. m. 181.

¹⁴ Forster Központ Fotótár, N009.910. Közölve: BARDOLY 2008. i. m. 302. (5. kép). Tökéletesen illik rá Gyuriss Emil meghatározása: „nagyurnás kályha (belülről fűlő)”. IM Adattár 404/1912 (lásd a 6. jegyzetet). A Bardoly által idézett egykorú forrás – Földy-Doby István beszámolója – szerint a kastélyban csak egyetlen „belülről fűlő”, tehát az adott helyiség felől fűthető kályha volt: BARDOLY 2008. i. m. 309.

¹⁵ A „szentek fuvarosa” 1999. i. m. 410.

¹⁶ PAÁL Jób: Trencsény vármegye műemlékei és a trencsényi múzeum. *Vasárnapi Ujság*, 60. 1913. december 14. 994.

¹⁷ Trenčianske múzeum. Trenčín, Szlovákia. Katarína Babicová múzeumigazgató asszony szíves tájékoztatása szerint jelenleg sem az archív fényképen látható tárgyak, sem más, esetlegesen Vágtagolcáról származó bútorok nem találhatók a múzeum gyűjteményében, azok sorsa ismeretlen.



4. kép. A vágtapolcai kastély könyvtára.
Éber László fényképe, 1911. Forster Központ, Fotótár,
N009.913

A kastély berendezésének egyéb darabjai Gyuriss Emil korábban idézett leveleiben név szerint nem említett magángyűjtők tulajdonába jutottak. Ezek egyike volt dr. Balassa Istvánné, akit a műgyűjtés-történet elsősorban tekintélyes hímezéskollekciója révén tart számon, de változatos műfajú tárgyakból összeállított gyűjteményének egykori karakterét leginkább a történeti enteriőrök határozták meg.¹⁸ Soproni házának szobáit igyekezett korban és stílusban összeillő műtárgyakkal berendezni, a késő reneszánsz, barokk és rokokó bútorok mellé hasonló kerámiák, textilek, képek és faragványok kerültek.¹⁹ A gyűjtemény egy részét 1918-ban az Ernst Múzeumban bocsátották árverésre. Az aukciós katalógusban két teljes szobabelső is szerepel, amelyek a vágtapolcai kastélyból származnak: egy rokokó szoba, fehér-arany festésű falburkoló lapokkal, ajtószárnyakkal és ablakbélésekkel, valamint egy könyvtárszoba, szintén rokokó stílusban, falakat elborító, almazöldre festett és aranyozással díszített magas szekrényekkel, utóbbihoz tartozott még egy díszes fajanszkályha is.²⁰ Az említett szobák az aukción nem találtak gazdára, ám a könyvtárberendezés idővel a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményébe került.

Varjú Elemér, a Régiségtár vezetője 1926-ban kezdeményezte a múzeumban akkor már egy évtizede letétként őrzött könyvtárszoba megvásárlását.²¹ Erre a következő évben került sor, és ezzel egyidejűleg a Nemzeti Múzeum megszerezte a könyvtárberendezéssel összetartozónak vélt holicí fajanszkályhát is, amelyet Balassáné korábban az Iparművészeti Múzeumban helyezett letétbe.²² Annak ellenére, hogy Hóman Bálint egykorú beszámolója szerint a kályhát „mint emblémái mutatják, a könyvtárszoba számára készítették”, a fajanszkályha és a faberendezés sorsa ezen a ponton ismét szétvált.²³ Előbbi a múzeum 18. századi emlékeket bemutató termébe került,

¹⁸ Ács Lipót: A műgyűjtésről. *Magyar Iparművészet*, 17. 1914. 169; CSATKAI Endre: *A soproni műgyűjtés története*. Budapest, Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 1958. 17; ill. HORVÁTH Hilda: *Iparművészeti kincsek Magyarországon. Tisztelet az adományozónak!* Budapest, Athenaeum, 2000. 34.

¹⁹ A gyűjtemény elhelyezése – ha szerényebb keretek között is – annak a metódusnak felelt meg, amelyet az angolszász terminológia a *period room* kifejezéssel illet, s amely törekvés épp ebben az időszakban kezdett teret nyerni a magyarországi közgyűjteményekben is, ám a kiállításrendezési gyakorlatban csak néhány évvel később mutatkozott meg – elsőként a Nemzeti Múzeumban. Lásd VARJÚ Elemér: A Régiségtár gótikus szobája. *Közlemények a Nemzeti Múzeum Érem- és Régiség-tárból*, 1. 1916. 20–22.

²⁰ *Az Ernst Múzeum Aukciói VII. Dr. Balassa Istvánné urnő gyűjteménye*. Budapest, 1918. 11. (111. és 112. tételek).

²¹ Varjú Elemér levele Scitovszky Tiborné részére, 1926. április 15. Magyar Nemzeti Múzeum Irattára (a továbbiakban: MNMI), MNM Érem- és Régiségtára 127/1926. (Bár a levélváltás a gazdasági nehézségekre hivatkozva még az adománygyűjtés sikeretlenségéről számol be, a könyvtárat végül mégis sikerült megszerezni, de ennek részleteiről az Irattárban nem maradt fenn dokumentum.) A letétbe helyezés szándékát már Ács Lipót korábbi cikke is említette: Ács 1914. i. m. 169.

²² Varjú Elemér levele Végh Gyula részére, 1927. július 4. MNMI, MNM Történeti Osztálya 172/1927.

²³ HÓMAN Bálint: *A Magyar Nemzeti Múzeum öt éve. Jelentés az intézet 1924–1928. évi állapotáról és működéséről*. Budapest, 1929. 84.

ám a kiállítási vezetők nem tettek említést a kályha és a könyvtárszoba esetleges összetartozásáról, az 1933-ban megjelent német nyelvű vezetőben pedig már vágtapolcai eredete sem szerepelt.²⁴ Sajnos a kályha későbbi sorsa ismeretlen, jelenleg nem lelhető fel sem a Nemzeti Múzeum, sem az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében – a nehezen követhető intézményátszervezések és egyéb viharos történelmi események közepette nyoma veszett. Így az sem állapítható meg, hogy egyáltalán azonos lehetett-e azzal a cserépkályhával, amely Éber László 1911-ben készített fényképén még az egyik könyvszekrény mellett látható (4. kép).²⁵ Megszerzését követően a teljes könyvtárberendezést a Nemzeti Múzeumban hely hiányában sokáig nem tudták felállítani, két üvegezett szekrényt azonban a Díszteremben helyeztek el, ahol fegyverek és egyéb műtárgyak bemutatására szolgáltak.²⁶ A későbbiekben a könyvtár – mint a gyűjtemény egyetlen teljesnek mondható szobaberendezése – a múzeum időről időre átrendezett különböző termeiben volt felállítva, és a jelenlegi állandó kiállításon is látható.²⁷ A szekrények feltételezhető eredeti elrendezését azonban – részben a vonatkozó források hiányában – meg sem kísérelték rekonstruálni, az installáció módja a mindenkori kiállítóter építészeti adottságaihoz igazodik.

A Vágtapolcáról származó másik rokokó szoba a mai napig Balassa Istvánné egykori soproni házában található, másodlagos elhelyezésben beépítve – a hajdani műgyűjtemény néhány más megmaradt darabjával együtt. A ház a legutóbbi időig a család tulajdonában volt, a beépített tárgyak műemléki védetség alatt állnak, de a kutatók előtt korábban nem voltak ismeretek.²⁸ Az archív fotókon is felismerhető, jellegzetes fehér-arany festésű, faragott díszburkolat a ház első emeleti előterének falait borítja. Mivel a helyiség nyilvánvalóan kisebb, mint a vágtapolcai kastély eredeti termei, a rendelkezés-



5. kép. Rokokó falburkolat a vágtapolcai kastélyból, Sopron, magángyűjtemény.
Fotó: Semsey Balázs, 2011

²⁴ VARJÚ Elemér: *Vezető a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Osztálya kiállított gyűjteményében*. Budapest, 1929. 65; Uő: *Führer durch die Schausammlung der historischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums*. Budapest, 1933. 41.

²⁵ Forster Központ, Fotótár, N009.913.

²⁶ VARJÚ 1929. i. m. 86.

²⁷ DÉVÉNYI Józsefné: *A Történelmi Múzeum XVIII. századi bútorai*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum–Történelmi Múzeum, 1960. 14; *A Magyar Nemzeti Múzeum történelmi kiállításának vezetője. 3. A török háborúk végétől a Millenniumig. A XVIII–XIX. század története*. Szerk. KÖRMÖCZI Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 1996. 30, 33. A könyvtárberendezés leltári száma 1927.120, a különféle méretű szekrényekkel, a hozzá tartozó ablakfülkével és ajtószárnyakkal együtt összesen 16 darabból áll. A Nemzeti Múzeumban folytatott kutatásaimhoz nyújtott segítségükért Radnóti Klárának és Ridovics Annának tartozom köszönettel.

²⁸ A műtárgyakat a védetségük felülvizsgálatára indított KÖH-eljárás keretében ismertem meg, amely a jelen tanulmány előzményeként folytatott kutatás voltaképpen kiindulópontja volt. A kutatásban Opra Zsuzsanna, a KÖH munkatársa és Kertész Noémi, Balassa Istvánné kezei leszármazottja voltak a segítségemre.

re álló elemeket igyekeztek hozzáigazítani a szoba méreteihez és arányaihoz, helyenként csonkolva, illetve elforgatva, hogy valamennyi falfelületet a padlótól a mennyezetig befedjék (5. kép). Ugyanebben a helyiségben a falburkolat mellé beépítettek egy kék-fehér csempékkel burkolt kandallót is, amely bizonyosan nem Vágtapolcáról származik. A kandalló – a falburkolattól függetlenül, önálló tételként – szintén szerepelt az



6. kép. Festett vászontapéták a vágtapolcai kastélyból, Sopron, magángyűjtemény.
Fotó: Semsey Balázs, 2011

1918-as aukciós katalógusban, ahol 17–18. századi nürnbergi munkaként határozták meg.²⁹ A faragott burkolatot – elsősorban a lépcsőfeljáró melletti ívelt falszakaszon – keretbe foglalt, festett vászontapéták egészítik ki (6. kép). Sok más főúri rezidenciához hasonlóan valaha a vágtapolcai kastély termeit is változatos mintájú tapéták díszítették.³⁰ Ezek közül azonban alighanem csak a soproni gyűjteményben őrzött töredékek maradtak fenn, hasonló emlékek hazai közgyűjteményekben nem lelhetőek fel.

A könyvtár, amely a kastély egykori berendezésének darabjai közül egyedül volt széles körben ismert, a témával foglalkozó szakirodalom kiemelt helyen említette.³¹ Voit Pál a kastély berendezését – szembeállítva az osztrák arisztokráciához köthető emlékekkel – a helyi stílust képviselő, magyar „úri rokokó” jellegzetes emlékek tekintette, amely a „virágos reneszánsz” továbbélő hatásaként: színes.³²

Ha Voit narratíváját összevetjük a történelmi tényekkel, szembeötlő ellentmondásokkal találkozunk. Az építetők személye – politikai és kulturális kapcsolataik révén egyaránt – elsősorban a bécsi udvarhoz köthető.³³ Johann Jacob Löwenburg gróf, udvari kamarai tanácsos, utóbb Békés megye főispánja a hazai művészettörténet számára leginkább a soproni Szentháromság-oszlop állíttatójaként ismert, amelynek talapzatán hitvesével és donátortársával, Thököly Katalinnal (1655–1701) együtt az ő egész alakos fara-

²⁹ Az Ernst Múzeum Aukciói VII. 1918. i. m. 21. (202. tétel).

³⁰ Forster Központ Fotótár, N009.917–918. Közölve: Voit 1943. i. m. 221.

³¹ Bárányné Oberschall Magda, aki Vágtapolcát tévesen a Thurzó családhoz kötötte, a hazai emlékek közül a legszebb festett berendezésnek tartotta. BÁRÁNYNÉ 1939. i. m. 20.

³² Voit 1943. i. m. 204, 206; Voit 1970. i. m. 69; Voit 1993². i. m. 232–233.

³³ A Vágtapolcát is birtokló Löwenburg gróf alapította végrendeletében a róla elnevezett bécsi konviktust, amely más nemesi iskolákkal egyetemben az ifjúság császárhű neveltetéséről volt hivatott gondoskodni. KÖKÉNYESI Zsolt: „A nemesi ifjak minden szükséges tudományra és exercitiumra neveltessenek” – Mária Terézia uralkodói imázsa a bécsi nemesi iskolák tükrében. In: *Helytállás. Tanulmányok a XII. Eötvös Konferencia történelmi üléséről*. Szerk. LÁSZLÓ Gábor–TORONYI Alexandra. Budapest, Eötvös Collegium Történész Műhely, 2012. 299.

gott portréját is elhelyezték.³⁴ Házasságuk azonban nem tartott sokáig, Thököly Katalin, akinek Löwenburg a harmadik férje volt, nem sokkal a soproni emlékmű felállítása előtt meghalt. Özvegyen maradt férje újból megnősült, második felesége Maria Elizabeth Windischgrätz grófnő lett. A vágtapolcai kastélyt, amely Wesselényi István közvetlen leszármazottainak halálát követően az udvarra szállt, néhány évvel korábban, 1698-ban szerezte meg Löwenburg. Az új tulajdonos jelentős átépítésbe fogott, amelyet később sógora, a kastélyt öröklő Johann Friedrich Joseph, majd annak fia, Josef Karl Windischgrätz folytatott.³⁵ A kastély berendezéséből megmaradt emlékek jelentős része már az utóbbi megrendelésére készülhetett az 1770-es években.³⁶ Vágtapolca kapcsán jellegzetes magyar stílusról beszélni már csak azért sem indokolt, mert a festett bútor, ha nem is volt olyan gyakori, korántsem tekinthető hazai sajátosságnak.³⁷ A jelenleg Nagytétényben felállított, aranyozott cserépkályha legközelebbi analógiáját pedig Cserey Éva a schönbrunni kastély egyik Mária Terézia-korabeli kályhájában fedezte fel.³⁸

A vágtapolcai berendezés fennmaradt emlékei számos további, megválaszolóra váró kérdést vetnek fel – ilyen például a könyvszekrények oromzatát díszítő, ovális keretbe foglalt, faragott és aranyozott portrék azonosítása, illetve azok lehetséges előképének meghatározása. De ismételtén és elkerülhetetlenül le kell vonnunk azt a – sajnos korántsem új keletű – tanulságot, hogy a történelem viszontagságai mellett a műtárgyak sorsának alakulásáért olykor nem csekély felelősség terheli a megőrzésükre hivatott intézményeket is.

³⁴ CSATKAI Endre: A soproni szobrászat. *Magyar Művészet*, 4. 1928. 530; *Sopron és környéke műemlékei*. Szerk. DERCSÉNYI Dezső. Budapest, Akadémiai, 1953 (Magyarország műemléki topográfiája II. Győr-Sopron megye műemlékei, I). 160–161. (CSATKAI Endre)

³⁵ Földy-Doby István nyomán BARDOLY 2008. i. m. 298, 307–308.

³⁶ Kőrmöczi Katalin legújabbban – a megrendelők személyét egyáltalán nem említve – a könyvtárberendezést már némileg óvatosabban német tervek alapján kivitelezett magyar munkaként határozta meg. KÖRMÖCZI Katalin: A Bútorgyűjtemény. In: *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*. Szerk. PINTÉR János. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002. 364.

³⁷ Uwe DOBLER: *Barockmöbel. Bürgerliche Möbel aus zwei Jahrhunderten*. Augsburg, Battenberg Verlag, 1992. 48–49.

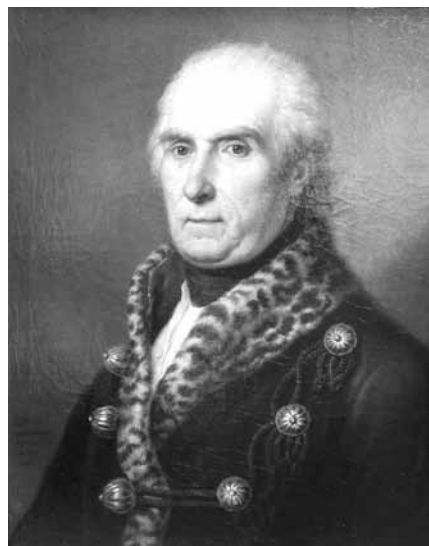
³⁸ Rosemarie FRANZ: *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969. 147. és Abb. 517; CSEREY 2006. i. m. 181.

Kostyál László

Donát János portréi a Kovásznai Kováts családról

1981-ben az akkori Kehidakustányi Közös Tanács VB öt, vászonra festett portrét adott át a Göcseji Múzeumnak, melyek Kovásznai János és neje közvetett hagyatékaként kerültek nyilvántartásba. A négy férfi és egy nő arcmását tartalmazó sorozat két legkorábbi, szemlátomást összetartozó darabját 19. századi ismeretlen festő műveként, csupán férfi, illetve női portréként határozták meg a leltárkönyvben, bár előbbinél a kép hátoldali felirata alapján az ábrázolt neve (csak az!) is feltüntetésre került: „*Barátosi Kovásznai Kováts Mojzes; szül. 1733 + 1825. Erdélyből Barátosról Pest megyébe 1750-dik évben áttelepült ág törzse.*”¹ A leginkább sérült női arcmás egy idő után ugyan restaurálásra került, de ezt leszámítva az együttesre három évtizeden keresztül kevés figyelem irányult. 2011 májusában a hajdani portretírozott külföldön élő leszármazottjának megkeresése nyomán e sorok írója az elpiszkolódott férfiportré bal oldalán rábukkant a festő szignójára: „*Donat academicus viennensis pinxit 1814*”. Mint kiderült, a vászonra festett kép kartonra készült, méretben egyező, de jelzetlen másolata egy másik családtagról készült, ugyancsak Donát János által festett gyermekkori portréval együtt az érdeklődő leszármazott bécsi lakását díszíti. A családra vonatkozó, tőle kapott fontos információk és rövid kutatómunka alapján érdekes kép bontakozott ki egy Kazinczy köréhez tartozó középnemesi familiáról, amelynek a Donát által festett családi portrék iránti igénye alighanem az ő inspirációjának köszönhető.

Kováts Mojzes arcképe 59,4×47,3 cm-es, vászonra olajjal festett, mellkép formátumú alkotás (1. kép). Az ábrázolt beállítása Kazinczy Ferenc 1812-es portréja nyomán toposzként tér vissza Donát portréin: bal félprofilból ábrázolt törzs, kissé szembeforduló, negyedprofilból látott arc. A háttér ezúttal semleges. Az ábrázolt magas homlokú, kissé már megereszkedett arcú, a nyakán tokát eresztett, hátrafésült, ősz hajú, idős férfiú. Párducprém szegélyes, királykék, zsinóros mentét visel pitykeszerű ezüstgombokkal, alatta fehér inget, fekete nyaksátat. Kissé jobbra révedő tekintete határozott, öntudatos. A nála valamivel fiatalabb asszonyt ábrázoló másik kép mind a festői stílus, mind a méret és a keretezés, mind a szimmetrikus beállítás alapján párdarabjának tekinthető, és bizonyosan a feleségét jeleníti meg (2. kép). A modell fekete, mellrészén ráncolt ruhát, alatta fehér, fodros csipkegalléros selyemblúzt visel, válláról lecsúszó vékony kék kabátot,



1. kép. Donát János:
Kovásnai Kováts Mojzes, 1814, olaj, vászon,
59×47 cm, Zalaegerszeg,
Göcseji Múzeum, ltsz. K.81.13.1

¹ A további három, számunkra itt érdektelen arckép a 19–20. század fordulójáról származik, jelzésük szerint „Novak”, „J. Graitz”, valamint Ábrányi Lajos művei.

nyakában négyszeres gyöngysort. Haját fekete fodros csipkefátyol főkötő fedti, arca telt, de nem kövér, arcszíne rózsaszín, pillantása élénk.

Portréjának felirata alapján az 1733-ban született Kováts Mojzes a Kovászna megyei Barátosról 1750-ben települt át Pest megyébe. A tizenhét éves fiú állítólag mint ezredét elhagyó szökött katoná vándorolt az ország szívébe, ahol kevésbé szokványos életpályát befutva előbb gazdatisztként, majd földhaszonbérlelőként „dúsgazdagságra tett szert”,² és több helyen is birtokosá vált, részben talán házasságának is köszönhetően. Többszörös háztulajdonos volt Pesten, két épületének tervezésével is Pollack Mihályt bízta meg. A hajdan a mai Veres Pálné utca 2. szám alatt állt elegáns, kétemeletes lakóházának (a fiatal Pollacknak második háromszintes épülete!) tervei 1811-ben készültek, rusztikázott díszítésű földszintjén a főbejáratot közrefogó két üzlethelyiséggel,³ amelyek nyilván tisztes hasznot hoztak a háztulajdonosnak. Négy évvel később egy másik palota terveit is megrendelte az akkor a Szépészeti Bizottmány ferencvárosi *comissarius*-ként működő Pollacknál, ez azonban nem lakóház volt. Az egykor a Türr István és az Aranykéz utca sarkán álló, szintén kétemeletes épület vendégfogadó céljára épült, és a kapuja fölé függesztett zeneszerszámról a „Vadászkürt” nevet kapta.⁴ Az építtető ebben az időben már meglehetősen élemedett korú, 82 éves ember volt. A hatvanszobás, kávéházzal és étteremmel kombinált,



2. kép. Donát János:
Kováts Mojzesné Simonides Zsófia, 1814,
olaj, vászon, 59×46 cm, Zalaegerszeg,
Göcseji Múzeum, ltsz. K.81.12.1

nagy belső udvarral ellátott, reprezentatív szálloda működésére neki magának nem is volt engedélye, azt Wagner Jánosnak adta bérbe, aki 1824-ben, vagyis a Kováts Mojzes halálát megelőző esztendőben nyitotta meg a hamar kedvelté váló fogadót.⁵ Vörösmarty Mihály 1825-ben állítólag itt írta és itt olvasta fel Deák Ferencnek a *Zalán futását*.⁶

A nemességét Pest megyében az 1803. esztendőben igazolt Kováts Mojzes 1770-ben nősült meg, felesége a Donát János által vele együtt megfestett nemes Simonides Zsófia volt, akitől három gyermeke született, Zsigmond (1779–1851), István (†1814) és Eleonóra. Fiai közül Zsigmond 1816 előtt vette feleségül Jankovich Anna de Jesenicét, aki hét gyermeket hozott világra. A 72 éves korában elhunyt Zsigmondot apjához hasonlóan a Pécelen lévő családi sírboltba temették. Négy fia közül Illés Kazinczy Piroskát vette nőül. E házasság Kováts Mojzesnek és családjának a Kazinczy famíliához, illetve az író köréhez való, a családi hagyomány által hangsúlyozott kapcsolatát bizonyítja, hiszen Piroska Kazinczy Ferenc első unokatestvérének, Istvánnak a leánya.⁷ Az író kiterjedt levelezésében ugyanakkor nem találni Kováts Mojzesnek vagy leszármazottainak címzett írást, a ketjük közötti közvetlen kapcsolatra legfeljebb a szóban forgó páros arcmás lehet a bizonyosság.

A páros portré alkotója, a feltehetően német származású Donát János (Johann Daniel Donat, 1744–1830) a jelek szerint 1812-ben költözött Pestre, amiben ugyan nem bizonyítható

² NAGY Iván: *Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal*. V. Pest, 1859. 408. A szerző őt tartja a család magyarországi ága alapítójának.

³ ZÁDOR Anna: *Pollack Mihály 1773–1855*. Budapest, Akadémiai, 1960, 147–149.

⁴ ZÁDOR 1960. i. m. 170–173.

⁵ Lásd <http://www.sosantikvarium.hu/engraving861.html>, letöltés ideje 2013. szeptember 6.

⁶ GUNDEL Imre–HARMATH Judit: *A vendéglátás emlékei*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1979. 69.

⁷ NAGY 1859. i. m. V. 132.

Kazinczy szerepe, ugyanakkor a már 68 éves festőt azonnal pártfogásába vette, és saját portréja elkészíttetése után ismerősei körében is melegen ajánlotta megbízását, ami számos helyen – Kováts Mojzesnél már 1814-ben – meghallgatásra talált. Donát 1766–1770 között járt a bécsi akadémiára, ahol a történeti portré és a tájrajzi tagozaton végzett, majd 1770–1812 között a császárvárosban működött, ahol több uralkodóportrét is készített, és kedvelt, de nem élvonalbeli festőnek számított. Magyar megrendelőkkel az 1790-es évektől többször is kapcsolatba került, sőt egy hosszabb pozsonyi tartózkodása is feltételezhető. Bár oltárképeket és mitológiai témákat is festett, fő műfaját a portré képezte,⁸ amely iránt a késői barokkból a polgárosodás felé hajló közízlés anyagilag megerősödő hordozói a korábbihoz képest széles körű keresletet biztosítottak. Festészetében a portréfestés jellegének megváltozása, a puritán felfogásnak a reprezentativitás kárára történő térfoglalása jól nyomon követhető. Donát a rohamosan fejlődő Pest izmosodó, nem kis részében nemesi gyökerű, illetve



3. kép. Donát János: Kovásznai Kováts Júlia, 1814, olaj, vászon, 59x47 cm, magántulajdon (forrás: www.nagyhazi.hu)

német származású polgárságának és kialakuló értelmiségének talán legkeresettebb portréfestője lett.

Úgy tűnik azonban, hogy Kováts Mojzes nem kizárólag Kazinczy ama többször is megfogalmazott véleményét követte saját és felesége portréjának megrendelések, mely szerint valakinek váratlan halála kevésbé eredményez pótolhatatlan űrt, ha családja és barátai bírnak az illető arcmásával,⁹ hanem más oka is volt Donát megkeresésére. A két arcmás készülésének szempont-



4. kép. Donát János: Kovásznai Kováts Miklós, 1814, olaj, vászon, 59x50 cm, magántulajdon

⁸ BAKÓ Zsuzsanna: Donát János festő munkássága 1810–1832. In: *Tanulmányok Budapest múltjából*. XXXVI. Budapesti Történeti Múzeum, 2010. 26–34.

⁹ Kazinczy többek között ezt írta Helmeccy Mihálynak 1812. karácsony másnapján széphalmi kúriájából: „Ne hidd, hogy nem kell magadat Donát által festetned. Édes barátom, Te is kihalhatsz, minekelőtte nagy céljaidat elérned. Hadd bírd akkor barátid képedet.” *Kazinczy Ferenc levelezése*. Közzéteszi VÁCZY János. Budapest, MTA, 1900. X. 203–204.

jából cseppet sem mellékes körülmény, hogy Mojzes fia, István a jelek szerint igen korán halt meg, egyetlen fiút, Miklóst hátrahagyva, aki utóbb Prónay Évát vette nőül, Ordason lakott, de 1859-ben már ő sem élt.¹⁰ Donát műveinek katalógusában ugyanis szerepel egy fiatal fiú, Kovács (a szöveges részben Kováts) Miklós Ádám fekete ruhás, szignált és 1814-re keltezett, az említettekkel csaknem megegyező méretű (59×50 cm) arcképe. A 8 év körüli gyermek apjáról az arcmás tulajdonosának (az ábrázolt ükunokája) elmondása szerint csupán annyit tudunk, hogy Szentmártonkátán volt birtoka, és a portré készítését megelőzően hunyt el, emiatt visel fia gyászruhát.¹¹ Bár a fekete ruha nem feltétlenül utal a gyászra, az *oral history* e fontos adata egy másik részletre is felhívja a figyelmet: ugyanebben az évben festett portréján Simonides Zsófia is gyászruhát és gyászfátylat visel. Ebben a kontextusban különös jelentőséget nyer Kováts Mojzes ebben az időben egyébként divatosnak tekinthető fekete nyaksálja is, ami így alighanem szintén nem másra, mint a családi gyászra utal.

Ez az összefüggés egy másik arcmás alapján is alátámasztható. A Nagyházi Galéria 2001-ben aukcionálta Kovásznai Kováts Júlia ugyancsak Donát által, 1814-ben festett, szignált, 59×47 cm-es kislánykori portréját (3. kép).¹² Ezen Júlia fekete selyemből készült gyászruhát visel, beállítás szimmetrikus Kováts Miklóséval (4. kép), míg a tájképi háttér a két gyermekportrén megegyezik. A kislány mellett, jobbra a nyilvánvalóan később a képre festett családi címer jelenik meg, alatta az ábrázoltra vonatkozó felirattal: „Kovátsznai Kováts Júlia Baloghy Lászlóné 1808–1889.” Az ekkor hatéves Júlia minden bizonnyal Miklós húga volt, s arcképüket az elhunyt fiukra emlékező nagyszüleik készítették el. Logikusnak tűnne, hogy a családi együttes István özvegyének, a gyermekek anyjának portréját is magába foglalta, erről azonban ma már (még?) nem rendelkezünk ismeretekkel.¹³

Fontos körülmény ugyanakkor, hogy Kováts Zsigmond egy Londonban élő leszármazottja őriz egy jelzetlen, kvalitása, karaktere és a családi hagyomány alapján feltehetően szintén Donát János által festett női arcmást (5. kép), amely ugyancsak a sorozat része lehetett.



5. kép. Donát János (?): Jankovich Anna de Jesenice (?), 1814 (?), olaj, vászon, 48×58 cm, magántulajdon

¹⁰ NAGY 1859. i. m. V. 408.

¹¹ BAKÓ 2010. i. m. 36–37. No. 61.

¹² Lásd http://www.nagyhazi.hu/tetelek_kereses.php?msz=142&tid=29144&tp=20&page=742, letöltés ideje 2013. szeptember 6.

¹³ Akár ez a megoldás is lehetne magyarázata annak, hogy Donát műveinek említett katalógusában, a 181. tételszámon szerepel egy szintén 1814-ben készült, méretében az előbbiekkal gyakorlatilag egyező (59×47 cm) női arcmás, mely felirata szerint Kovásznai Kováts Júliát ábrázolja, Bakó Zsuzsanna szíves tájékoztatása szerint azonban adatai tévesen jelentek meg: az ábrázolt a valóságban gróf Keglevich Terézia, s a képnek nincs köze a Kováts családhoz. Ugyanakkor az itt 64. tételszám alatt szereplő, szignált és datált ismeretlen női képmás (a BAV 1992-ben aukcionálta, jelenleg lappang) szintén 1814-es dátuma és 63×50 cm-es mérete alapján – spekulatív úton – akár kapcsolatban hozható a Kováts családdal, viszont a kép provenienciájára vonatkozóan nem rendelkezünk adatokkal. Bár az *arc karaktere rendkívüli módon hasonlít Kováts Júliáéra*, ez egyelőre nem nyújt elegendő alapot ahhoz, hogy a kép modelljét Júlia anyjával azonosítsuk.

Az egyébként ezúttal is fekete főkötőt és sárgával hímzett fekete fejkendőt viselő modell a családtagok emlékezete szerint Zsigmond fia, Imre felesége, Jalsoviczky Karolin, esetleg Zsigmond felesége, Jankovich Anna de Jesenice. Ha a portré valóban a galéria része volt, az előbbi kronológiai okokból valószínűtlen. Jankovich Annán kívül modellként felmerülhetne ugyan Kováts Eleonóra neve is, azonban nagyobb az esélye annak, hogy a tulajdonos családjában saját szépnyjának arcmása öröklődött, és nem a szépapa testvérének portréja, így kimondhatjuk, hogy a Londonban őrzött kép valószínűleg Donát János műve, és Kováts Zsigmond nejét, Jankovich Anna de Jesenicét ábrázolja.

Ezek után különös jelentőséggel bír a kérdés: vajon mi készíthette Kováts Mojzest családja több tagjának egyszerre történő megfestetésére? A válasz egyértelműnek tűnik. Előkelő, az egykori Sebastianssplatzon (a környék átépítését követően a Veres Pálné utcában) álló pesti palotája Pollack Mihály által szignált terveinek 1811-es dátumából következően az épület berendezésére néhány évvel később kerülhetett sor. Az 1814-ben festett családi portréegyüttes nagy valószínűséggel ennek az épületnek a helyiségeit díszítette. Ha így van, szinte bizonyos, hogy Donát, a büszke, feltörekvő megrendelő gyermekeinek és azok házastársának portréját is megfestette. Zsigmond és Eleonóra arcmása lappang vagy megsemmisült, István viszont ekkorra már elhunyt, így elképzelhető, hogy a családnak ezt az ágát az őt gyászoló unokák képviselték a családi galériában. Mindemellett nem zárható ki a Kováts Mojzes 1825-ben bekövetkezett halála után szétszóródott együttes újabb, még ismeretlen darabjainak felbukkanása sem.

Talán ezek közé tartozik, talán nem, de mindenképpen valamely családtag gyermekkori ábrázolása az említett, ugyancsak Donát által 1816-ban szignált, 78×63 cm-es (vagyis a többitől méretében eltérő, azoknál lényegesen nagyobb) portré, amely a Zsigmond ágát képviselő leszármazott bécsi lakását díszíti (6. kép). Az egész alakos képmást a másik két gyermekportréhoz hasonló természeti környezet veszi körül. A földön oldalvást ülő, fehér ruhát, piros mellényt, sárga cipőcskét viselő, két-három éves, szembenéző kislány galambot tart a kezében, a mellette lévő bokron hét lila virág (ibolya) díszlik. Mindezek a motívumok ma már nehezen megfejthető, de konkrét tartalommal bíró utalásnak tűnnek (a galamb az ártatlanságnak és Noé galambja nyomán az élet továbbadásának, illetve a megbékélésnek lehet a szimbóluma), így e portré jellege az előzőektől jelentősen eltér. Ha része volt is a családot megörökítő együttesnek, annak korábbi darabjaihoz képest legalább részben más szándékot reprezentál. A kép modellje – elképzelhető módon Kováts Zsigmond fia, Imre¹⁴ – mindenesetre 1814-ben, a többi portré készítésének időpontjában még nem élhetett (ebben az évben született), így talán a teljes család megjelenítésére való törekvés tehette szükségessé arcmásának megfestését, azonban már egy másféle felfogásban.



6. kép. Donát János: Kovásznai Kováts Imre (?), 1816, olaj, vászon, 78×63 cm, magántulajdon

¹⁴ Az ő születési éve nem ismert, de leszármazottja (ükunokája) birtokolja ma is a szóban forgó festményt.

A családi arcképcsarnok öt megmaradt, egyszerre készült darabjából négy, mint láttuk, egy-egy páros portrét képez. A négy alkotást (és az ötödiket is) alapvetően összekapcsolja a megrendelő család, a festő, az évszám és a méretek azonossága, azonban az egymással szimmetrikusan beállított nagyszülő-, illetve unoka-pár más-más környezetben került megfestésre. Kováts Mojzes és Simonides Zsófia esetében a semleges, motívum nélküli, enteriőrre utaló háttér az elsőgenerációs városlakó, de tehetős polgár puritán környezetének divatos módon történő érzékeltetése, a vidéki birtokon élő két gyermek, Miklós és Júlia ugyanakkor természeti közegben (feltehetően műtermi háttér előtt) jelenik meg. Jankovich Anna arcmaása szinte bizonyosan férje, Kováts Zsigmond portréjának párdarabjaként készült, háttere a nagyszülők képeihez hasonlóan semleges, így nem informál közvetlenül a család életkörülményeiről.

Az bizonyos, hogy a hajdani katonaszökevény székely fiú, Kováts Mojzes az 1810-es évek elejére tekintélyes Pest megyei birtokos lett, de igényei a főváros felé orientáltak. Zsigmond fia apja nyomán Pécelen (itt a Kovásznai-dűlő a család nevét őrzi), István Szentmártonkátán volt birtokos, ő maga tekintélyes, de bérbe adható üzleteket is magába foglaló városi lakóházat, majd szállodát építtetett a kor egyik vezető építészével, Pollack Mihállyal. Előbbit a családtagjai arcképeivel díszítette, ami annak ismeretében, hogy Donát mester (1816-ban) 70 forintért festett egy arcképet,¹⁵ meglehetősen költségigényes volt, és jól mutatja a megrendelő anyagi lehetőségeit.

A Göcseji Múzeum gyűjteményének a közelmúltban meghatározott, Donát János által Kovásznai Kováts Mojzsról és feleségéről 1814-ben festett portrépárja tehát hangsúlyos darabja az akkor csupán két éve Pestre költözött festő *oeuvre*-jének. A két festmény egy, a megrendelő új fővárosi palotáját díszítő nagyobb családi arcképcsarnok részét képezte, felidézi egy polgárosuló, a vagyonos rétegbe emelkedett kismemes igényeit és társadalmi közegét, ugyanakkor számos további kérdést állít a kutatás elé. Ezek megválaszolását a képegyüttes további darabjainak felbukkanása teheti lehetővé.¹⁶

¹⁵ Donát János levele Kazinczy Ferencnek 1816. október 3-án, idézi BAKÓ 2010. i. m. 24.

¹⁶ A jelen tanulmány kéziratának lezárását követően jelent meg BAKÓ Zsuzsanna *Donát János magyarországi német festő munkássága 1744–1830* (Budapest, Mirio Bt., 2012) című munkája, mely a festő teljes oeuvre-katalógusát is tartalmazza. Ennek adatait sajnos már nem volt már mód figyelembe venni.

Kovács Imre

Beethoven apoteózisa Josef Danhauser *Liszt a zongoránál* című képén

I.

A tanulmány középpontjában a jeles bécsi biedermeier festő, Josef Danhauser *Liszt a zongoránál* címmel ismert, 1840-ben festett képe áll (1. kép).¹ A festmény Beethoven posztumusz kultuszának azóta is népszerű és viszonylag jól kutatott emléke, amely kiváló kordokumentáló jellege okán gyakran szerepel különböző CD- és kottakiadványok, tudományos publikációk és kiállítási katalógusok borítóján.²



1. kép. Josef Danhauser: *Liszt a zongoránál*, 1840, olajfestmény, 119×167 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, National Galerie

Némi hiányérzetünk támadhat azonban a tekintetben, hogy a festményt középpontba állító különböző kutatások – negatív következményeként a tudományágak specializálódásának – sokszor nem érintkeznek egymással. Ez korlátja lehet annak, hogy a maga teljességében rekonstruálni tudjuk, hogyan is tekinthetett egy zenekedvelő bécsi polgár akkorkoriban Danhauser képére. Ennek igénye hívta életre ezt a tanulmányt, amely a művészet- és zenetörténeti kutatások eredményeit eszme- és kultusztörténeti szempontból szándékozik szintetizálni.

A kép középpontjában a zongorázó Liszt alakja tűnik

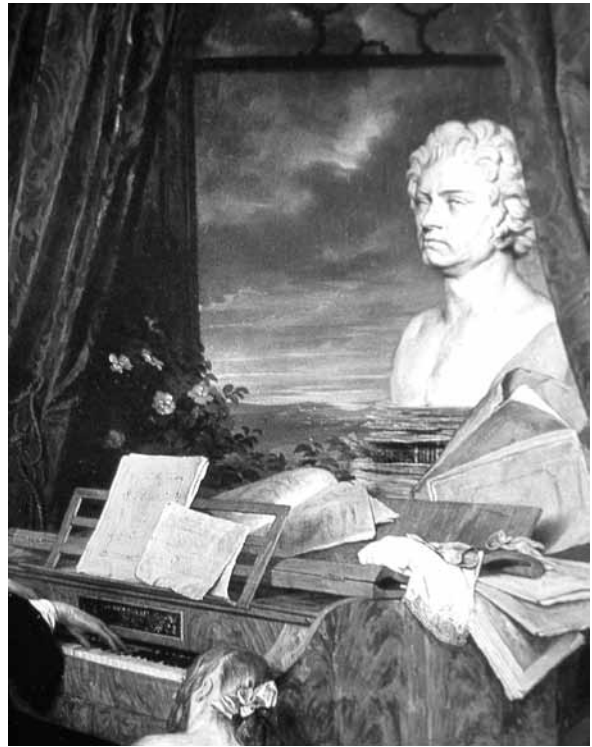
¹ Arthur ROESSLER: *Josef Danhauser*. Wien und Leipzig, Verlag Brüder Rosenbaum, 1911. 34–38; *Josef Danhauser (1805–1845). Gemälde und Zeichnungen*. Hrsg. Veronika BIRKE–Christian WITT-DÖRRING. Ausstellungskatalog. Graphische Sammlung Albertina, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1983. 77–79; SZVOBODA Gabriella: *Josef Danhauser: Liszt a zongoránál. Művészettörténeti Értesítő*, 30. 1983. 188–193; Gerbert FRODL: *Wiener Malerei der Biedermeier Zeit*. Rosenheimer, 1987. 245; Alessandra COMINI: *The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*. Santa Fe, Sunstone Press, 2008. 207–216; *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar*. Katalog der Landesausstellung Thüringen im Schiller-Museum und Schlossmuseum Weimar. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011. 80–83 (Gerda WENDERMANN).

² Lásd például: *Liszt és Beethoven*. Szerk. ECKHARDT Mária–Jochen GOLZ–Michael LADENBURGER–Evelyn LIEPSCH. Kiállítási katalógus. Stiftung Weimarer Klassik, Beethoven-Haus Bonn–Liszt Ferenc Emlékmúzeum, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, 2003; *Liszt und Europa*. Hrsg. Detlef ALTENBURG–Harriet OELERS. Laaber, Laaber Verlag, 2008.

fel, zongorajátéka Beethoven szellemét vízióként idézi meg. A zongorista hallgatósága párizsi ismeretségi köréhez tartozó írókból és zenészekből áll. Mögötte a testes Rossini és a szikár Paganini áll megrendülten, mellettük Victor Hugo látható leeresztett könyvvel. Melankolikus, befelé forduló tekintete belső látásra enged következtetni. Az előtte ülő, férfiruhában ábrázolt Georges Sand elragadtatottan tekint a mellszoborra, jobb kezével id. Alexandre Dumas nyitott könyvébe mutat. A képen egy szereplő van, aki a zongoristára szegezi tekintetét, ő Liszt első élettársa, Marie d'Agoult, akit a festő háttal ábrázolt.³

Beethoven szellemét egy mellszobor képviseli, amelynek helyzete ambivalens: egyfelől a zongorán felhalmozott kottákon áll, másfelől viszont része az őt körülvevő viharos tájnak (2. kép). A kép két világát Liszt zongorája köti össze, határukat széthúzott függöny jelzi. A zongora kottatartóján két becsukott kotta, Liszt autográf kottáira emlékeztető írással. Az egyiket olvasható felirat: *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe per L. v. Beethoven*, utalás Beethoven Asz-dúr (op. 26) zongoraszonátájának gyászindulótételére, a másikon pedig: *Phantasie von F. Liszt*.⁴ A zongorán a hódolat virágcsokra, s kották szanaszét, melyek közül több már leesett, vagy éppen leesőfélben van. A zongorista mögötti falon Byron festett portréja, a kép bal oldalán pedig, a kandallópárkányon, Jeanne d'Arc szobra látható.

A formai hasonlóság a zongoramuzsika hallgatását középpontba állító, akkoriban népszerű *soirée*-jelenetekkel kétségkívül fennáll, a festmény azonban ikonográfiai szempontból a hódolatképek közé tartozik. Ez a képtípus egy sajátos csoportportré-fajta, amely egy adott közösség szellemi elődjéhez fűződő bensőséges kapcsolatát fejezi ki.⁵ Elterjedésének eszmei hátterét a 19. században népszerű barátság- és művészkultusz jelentette, az előzmények azonban messzebbre nyúlnak. Hódolat a tárgy például Rubens *Négy filozófus* című festményének is, amelyen Seneca szellemét 17. századi követői, Justus Lipsius és tanítványai idézik meg (3. kép).⁶ A két kép nemcsak abban hasonlít egymáshoz, hogy a példaképet, Senecát, illetve Beethoven, ugyan-



2. kép. Josef Danhauser: Liszt a zongoránál, 1840, részlet

³ Az ábrázoltakat Danhauser, Liszt kivételével, litográfiákról ismerhette. Képi forrásaihoz: COMINI 2008. i. m. 211–213. A vázlatokhoz: *Gemälde und Zeichnungen* 1983. i. m. 78–79.

⁴ A feliratokhoz: COMINI 2008. i. m. 208. Az előbbi kotta az *Asz-dúr szonáta*, és nem a 3. *Eroica* szimfónia (op. 55) gyászinduló tételére vonatkozik; ez a kortársak előtt is ismert lehetett. Erre következtethetünk legalábbis Kriehuber 1846-os litográfiájából, amely a Danhauser-kép parafrázisának tekinthető. A litográfián ábrázolt kottatartón ez a felirat olvasható: *As dur/von Beethoven/ 26. Werk*. Lásd *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 13.

⁵ A képtípushoz lásd Udo KULTERMANN: *Fantin-Latour's Hommage à Delacroix and the Formation of Homage Painting*. *Konsthistorisk Tidskrift*, 48. 1979. 1. 31–37.

⁶ Kristin Lohse BELKIN: *Rubens*. London, Phaidon Press Limited, 2005. 121–124. Megköszönöm Jernyei Kiss Jánosnak, hogy felhívta figyelmemet a képre.



3. kép. Peter Paul Rubens: Justus Lipsius és tanítványai vagy a Négy filozófus, 1615 körül, olajfestmény, 167×143 cm. Firenze, Galeria Pitti

tája. Egy ilyen potenciális előképnek tekinthető Hugo van der Goesnak az edinburgh-i Trinity College számára festett Bonkil-oltára külső táblája (4. kép).⁸ Ami a két festményen közös, a hallás és a látás érzékszerveinek összekapcsolásából fakadó értelmezési mód: az, ahogyan a kotta által jelzett zene mindkét képen, látomás formájában megelevenedik. Míg a 15. századi flamand táblán a Szentháromság-himnusz játszó anyagi orgonazene hívja elő a donátor lelki szemei előtt megjelenő víziót, addig Danhauser képén a Liszt által játszott Beethoven-gyászinduló idézi meg zeneszerzője szellemét.

A keresztény ikonográfiai hagyományból átvett kerettéma azért is bizonyulhatott jól adaptálhatónak, mert a kor Beethoven-kultusza maga is egyfajta kvázi-vallásos jelenségként írható le. Danhauser képének eszme- és kultusztörténeti kontextusba helyezése érdekében

úgy szoborbüszk képviseli,⁷ hanem abban is, hogy a szereplők elődjüket mindkét esetben valamely aktus keretében idézik meg: eszmét cserélnek művéről, vagy hallgatják azt.

Van azonban Danhauser képének egy Rubensétől eltérő jellegzetessége: a festmény vizionárius szelleme, amelynek megteremtése érdekében Danhauser egy másik képhagyományhoz fordult segítségért. Kerettémaként a donátor és víziójának keresztény ikonográfiai toposza kínálkozott, mégpedig ennek egy speciális faj-



4. kép. Hugo van der Goes: Szentháromság-oltárkép külső táblái. Edward Bonkil két anygallal és a Szentháromság, 1478–1480, olajfestmény, 199×97 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland

⁷ A 18–19. századi portrékon található portrübüszkők sokszor az ábrázolt modellek inspirációs forrásaiként jelennek meg. Ehhez példákat lásd Thomas TOLLEY: *Painting the Cannon's Roar. Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810*. Aldershot, Ashgate, 2001. 204.

⁸ Colin THOMPSON–Lorne CAMPBELL: *Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh*. Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1974.

nem tekinthetünk el e kultusz rövid bemutatásától, ugyanakkor a kérdést meg is fordíthatjuk. Ha képet akarunk kapni – egy bécsi festő fantáziavilágán keresztül – arról, hogy milyen érzelmi attitűddel hallgatták akkoriban Európa műveltjei Beethoven zenéjét, akkor Danhauser képe sok mindent elárul.

II.

A művészszeni alakja körül kialakult, sokszor a profán szentté avatás kliséit magán viselő, 19. századi kultuszok közül Beethovenét különleges hely illeti meg.⁹ A romantikus nemzedék szinte megfellebbezhetetlen kultikus elődjét tisztelte benne. Arról, hogy Liszt is egy volt ezeknek az utódoknak a sorában, mi sem tanúskodik beszédesebben, mint a szakrális mintákat idéző, beethoveni felszentelő csók; ezzel legitímálta a német zeneszerző állítólag a csodagyermek zongoristát a zenei nagyságok sorában.¹⁰

A zenetörténeti irodalomban gyakran elhangzik, hogy Liszt személye és művészete egy olyan érzékeny gyűjtőlencse volt, amelyben a kor zenei és szellemi áramlatai páratlanul egyesültek.¹¹ Ezért az ő nézőpontját választani a korabeli Beethoven-recepció néhány jellegzetességének bemutatására nem szorul különösebb indoklásra.

Liszt Párizsban letelepedve befogadója és tevékeny résztvevője volt annak a Beethoven alakját és zenéjét övező kultusznak, amely a német zeneszerző 1827-ben bekövetkezett halála után kibontakozott.¹² Ez a kultusz gyakorta itatódott át egyfajta szentségi aurával. Korabeli dokumentumok számoltak be például arról, hogy a Lisztre is nagy hatást gyakorló Chrétien Urhan hegedűművész Beethoven kvázi-vallásos felfogásban játszotta. Ezt az attitűdöt Liszt akkor tapasztalhatta meg, amikor Urhan felkérte, hogy 1834. december 1-jén, a párizsi Páli Szent Vince-templomban közösen adják elő Beethoven *Kreutzer-szonátáját* (op. 47). Már maga a tény is jelzésértékű: Beethoven világi kamarazenéjének előadása egy templomban, Szent Cecília-nak, a zene védőszentjének tiszteletére rendezett hangversenyen. Jól jellemzi a beethoveni zene korabeli recepciójában másutt is kimutatható, szakralizáló tendenciát. Mint a koncertről írt kritikájában a *Gazette Musicale* hangsúlyozta: „Beethoven mélyen vallásos muzsikája sohasem lesz »alkalmatlan« a templomban.”¹³

Liszt Beethoven zenéje iránt táplált tiszteletének egyik legfontosabb tanújele, hogy a német zeneszerző mind a kilenc szimfóniájának zongoraátíratait elkészítette. Sokatmondó saját tevékenységére reflektáló megjegyzése. Amikor Beethoven 5. szimfóniájának zongorapartitúráját kiadatta, előszót írt hozzá, melyben így fogalmazott:¹⁴ „A Beethoven szó szent a művészetben. Szimfóniáit ma általánosan remekműveknek ismerik el. [...] Ebből következik, hogy ter-

⁹ Leo SCHRADE: *Beethoven in France: The Growth of an Idea*. New Haven, Yale University Press, 1942; Rainer CADENBACH: *Mythos Beethoven*. Ausstellungskatalog. Laaber, Laaber Verlag, 1986; Elisabeth Eleanor BAUER: *Wie Beethoven auf den Sockel kam: Die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart–Weimar, Metzler, 1992; Beate Angelika KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich: von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn, Beethoven-Haus Verlag, 2001.

¹⁰ COMINI 2008. i. m. 202–204; Alan WALKER: Beethoven's *Weihekuss* Revisited. In: *Reflections on Liszt*. Ithaca–London, Cornell University Press, 2005. 1–10; Wolfgang DÖMLING: Wien, Czerny und der Beethoven-Mythos. In: *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar* 2011. i. m. 36–43.

¹¹ A kifejezés forrása: MOLNÁR Antal: *Romantikus zeneszerzők*. Budapest, Magvető, 1980. 128.

¹² Liszt Beethoven-recepciójához lásd Axel SCHRÖTER: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst.” *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption*. I–II. Sinzig, 1999; *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. 7–18 (Axel SCHRÖTER).

¹³ *Gazette Musicale de Paris*, 1834. december 7. In: *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 16; SCHRÖTER 1999. i. m. 25.

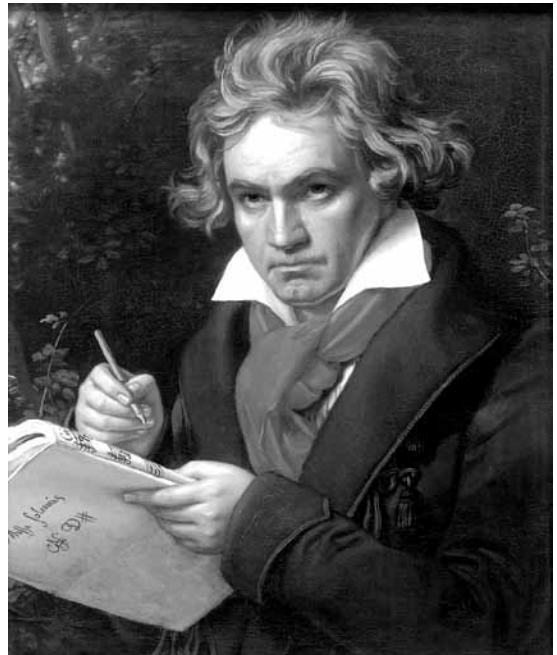
¹⁴ *Symphonies de Beethoven*. Partition de Piano dédiée à Monsieur INGRES. No. V. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1840. Vorwort von Franz LISZT, Rom 1839. Herzogin Anna Amalia Bibliothek, L 1504. Az idézet forrása: *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 51; Alan WALKER: Liszt and the Beethoven Symphonies. In: *Reflections on Liszt* 2005. i. m. 11–26.

jesztésük és népszerűsítésük minden módja bizonyos mértékben hasznos. Még a legrosszabb litográfia, a legpontatlanabb fordítás is megsejtet valamit egy Michelangelo, egy Shakespeare zsenijéből. A leghiányosabb kivonatban is felismerhető itt-ott a mester ihletének félig-meddig elhalványult nyoma. [...] Elégedett leszek, ha teljesíthetem az értelmes metsző, a lelkiismeretes fordító feladatát, akik megragadják egy-egy műnek nemcsak a betűjét, de a szellemét is.”

Az idézetből világossá válik, hogy a zongoraátirat Liszt számára – Beethoven szimfóniáinak népszerűsítésén túlmenően – egyfajta, az alkotásban megnyilvánuló profán devóció is volt. Művein keresztül érintkezni a német zeneszerző szellemével, saját „fordítói” tevékenységén keresztül felmutatni Beethoven (isteni) inspirációjának nyomait; egyszóval zenei *hommage* a művészseninek.

Amikor Liszt ezeket a sorokat írta, akkorra már a beethoveni hangszeres zene a romantika zeneesztétikájának legmagasabb piederstáján állva egy ezakt módon nehezen körülírható, esztétikai-vallásos kontempláció tárgyává vált.¹⁵ Ilyen értelemben használta a Beethoven szó „szentségének” nyelvi fordulatát Liszt, s kapcsolta össze a német zeneszerzőt a társművészetek egységének nevében Michelangelóval és Shakespeare-rel. Azokkal a művészekkel, akik – Dantéval együtt – a romantikusok hőseiként a szabálytalan zsenik Pantheonját alkották, s akiknek műveit nemegyszer a burke-i *fenséges* esztétikai kategóriájának segítségével jellemezték.¹⁶ E. T. A. Hoffman híres 5. szimfónia-recenziója (1810) a tanúja annak, hogy a nagy és félelemkeltő érzelmek leírására alkalmazott *fenséges* nevében „avatták szentté” a beethoveni zenét is. „Beethoven megnyitja a borzongás, a félelem, a döbbenet, a fájdalom zsilipeit, felkelti azt a végtelen vágyakozást, amely a romantika lényege”¹⁷ – írta a német író és kritikus, így emelve Beethoven szimfóniáját a romantika zeneirodalmának diadalmas nyitányává.

A Beethoven-mellszobor a viharos tájjal – a *fenséges* gyakran ábrázolt toposzával – olyan képi egységet alkot, amelyben a táj nem valóságos, hanem Beethoven belső jellemképének és alkotói attitűdjének projekciójaként fogható fel. Ez a feltételezés a német zeneszerző portréábrázolásai felől igazolható. Mivel a romantikus ízlés Beethovenben a magányos művészzsenit látta, sokszor ábrázolták – legendás természetszeretettel össz-



5. kép. Joseph Karl Stieler:
Beethoven a *Missa solemnis* komponálása közben,
1820, olajfestmény. Bonn, Beethoven-Haus

¹⁵ Carl DAHLHAUS: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. ZOLTAI Dénes. Budapest, Typotex, 2004. 49–109.

¹⁶ Edmund BURKE: *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford–New York, Oxford University Press, 1990. (Eredeti megjelenése: 1756.) Liszt egyik, Berliozhoz írt, de a nyilvánosságnak szánt utazólevelében Beethoven, Michelangelót és Dantét együtt említette a *fenséges* nevében: San Rossore, 1839. október 2. (*Gazette musicale*, 1839. október 24.) Ehhez lásd *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier és musique: 1835–1841*. Transl. and annotated by Charles SUTTON. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989. 186. A párhuzamok részletesebb kifejtéséhez lásd KOVÁCS Imre: Megjegyzések Liszt Michelangelo-recepciójához. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, CentrART, 2009, 393–399.

¹⁷ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1810. július. In: *Art in Theory* 2000. i. m. 1035.

hangban – egyedül a természetben.¹⁸ Josef Karl Stieler 1820-ban festett Beethoven-portréja nemcsak ebben számított úttörőnek, hanem abban is, hogy a zeneszerzőnek művész-hérosz külsőt kölcsönözve, megalapozta a romantika olyannyira kedvelt Beethoven-portrétípusát (5. kép).¹⁹ Nem kell sokáig mennünk előre az időben, amikor a zeneszerzőt körülvevő táj – a neki tulajdonított jellemképpel összefüggésben – egyre inkább viharos tájjá változott.²⁰

Danhauser festményének viharos tájhátterű, az alkotói energiától feszülő, monumentális mellszobra e heroikus Beethoven-képnek felel meg. A festett szoborról érdemes megjegyezni, hogy az egy, a valóságban is létező szobor kópiája, amelyet maga Danhauser faragott.²¹ Azzal, hogy a művész önmagát idézte, s a szobrot belefoglalta a kép kvázi-vallásos kontextusába, arra utal, hogy a festő Beethoven iránti személyes vonzódásának valamilyen látható jelét kívánta adni. Életrajzi adatokkal igazolható ugyanis, hogy a jó amatőr muzsikus hírében álló Danhauser Beethoven lelkes tisztelői közé tartozott. Ennek legfőbb tanújele, hogy ő volt az, aki az elhunyt mesterről rajz- és olajvázlatokat készített, s halotti maszkját is levette.²² Az ereklyét azután Lisztnek adományozta, aki élete végéig nagy becsben tartotta.²³

III.

Nemcsak a kép festője és főszereplője, hanem megrendelője is Beethoven tisztelői közé tartozott. Személye a festmény bal alsó sarkában található felirat alapján azonosítható – *Im Auftrag Conrad Graf's zur Erinnerung an Liszt*. Conrad Graf a korabeli Bécs egyik legismertebb zongorakészítő mestere volt; jómódú polgár, aki rangjához illő, nagy társasági életet élt.²⁴ Ennek színhelye előkelő háza, a Danhauser műhelyét is magában foglaló *Mondscheinhaus*, amely két nevezetes esemény színhelye is volt. 1826-ban Beethoven járt a házban, 1838-ban pedig Liszt adott itt nagy sikerű házi koncertet.²⁵ Graf Liszt iránti tiszteletének más nyoma is van. Neve szerepel azon a bécsi Liszt-hívek által a zeneszerzőnek adományozott díszes ezüst kottatartón, amely később a Nemzeti Múzeum tulajdonába került.²⁶

A zongorakészítő mesternek egzisztenciális érdeke fűződött ahhoz, hogy zongoristákkal és zeneszerzőkkel jó kapcsolatot ápoljon; többször saját készítésű zongoráját ajánlotta fel kora vezető muzsikusainak, ma úgy mondanánk, reklámcélból. A legnevezetesebb eset éppen Beethovenhez fűződött, aki előrehaladott süketége miatt speciális hangszert igényelt, s Graf egyik átalakított zongoráját kapta meg.²⁷ Ennek fényében nem meglepő, hogy képünk festett

¹⁸ Beethoven portréábrázolásához lásd COMINI, 2008. i. m. 22–73.

¹⁹ Ulrike von HASE: *Joseph Stieler 1781–1858*. München, Prestel, 1971. No. 74.

²⁰ Ezt a folyamatot jelzik például Fritz Schwörer Beethoven-portréi. Lásd ehhez a bonni Beethoven-ház digitális katalógusát: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en, letöltés ideje 2013. szeptember 7.

²¹ COMINI 2008. i. m. 72. kép.

²² *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 58; COMINI 2008. i. m. 9. kép, 36. kép.

²³ Említve Liszt 1860-as végrendeletében. „A Beethoven halálos ágyán készített eredeti halotti maszk [...], egy nagy tehetségű festő, M. Danhauser adta nekem (Bécsben).” Alan WALKER: *Liszt Ferenc 2. A weimari évek: 1858–1861*. Ford. RÁCZ Judit. Budapest, Editio Musica, 1994, 531.

²⁴ Winfried ASSFALG: Conrad Graf (1782–1851), 'Kaiserl. kön. Hof-Fortepianomacher Wien'. *Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach*, 18. 1995. 1. 3–31.

²⁵ Uo., 21.

²⁶ *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 75. Az adományozók listájához lásd GÁBRY György: Liszt Ferenc bécsi környezete. 1–2. In: *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1978. 95–105; 1979. 119–125.

²⁷ ASSFALG 1995. i. m. 22. A híres zongorista, Clara Wieck szintén Graf-zongorát kapott a zongorakészítő mestertől Robert Schumann-nal való házasságkötése alkalmával (1840). Lásd Ernst BURGER: *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. München, List Verlag, 1986, 241. kép.

zongorája is egy Graf-zongora. Mi több, nemcsak azonosítható egy ma is meglévő hangszerral, hanem valószínűsíthető, hogy Liszt 1839–1840-es őszi–téli bécsi koncertjein játszott is rajta (6. kép).²⁸ Liszt, a korabeli Európa legnagyobb zongoristája kiváló „reklámhordozónak” számított, amit igazol az *Allgemeine Theaterzeitung* egyik kritikája, kiemelve, hogy Liszt bécsi koncertjei fokozták az eddig is népszerű Graf-zongorák hírét.²⁹ A nagy valószínűséggel a zongorakészítő mester szalonjában függő képnek szintén lehetett hasonló, a cég zongoráit népszerűsítő funkciója, a szoborbüsztt jelenléte azonban a történeti szituáció pontosítását is lehetővé teszi.



6. kép. Graf-zongora (Graf-Opus 2787).
Wien, Kunsthistorisches Museum

Liszt említett bécsi koncertjeinek legfőbb célja az volt, hogy előmozdítsa a bonni Beethoven-emlékmű felállításának már-már elveszett ügyét.³⁰ A zeneszerző szülővárosa ugyanis szobrot kívánt állíttatni híres fiának, de a pénz csak nagyon lassan csordogált. Liszt az ügyet maga vette kézbe, és a Beethoven-emlékműalap részére hat, végül hatalmas sikert aratott fellépést vállalt; a bécsi sajtó Lisztről mint Beethoven védelmezőjéről beszélt.

A fentiek alapján valószínűsíthető, hogy a festmény főbb motívumai: a mellszobor, a Graf-zongorán Beethoven játszó Liszt alakja, aki valóban előadta Bécsben az *Asz-dúr szonáta* (op. 26) gyászindulótételét,³¹ ezekre a koncertekre vonatkozó képi utalások. Ugyanígy, a festmény feliratában rejlik, Liszt szerepét hangsúlyozó cím – *Erinnerung an Liszt* – szintén a konkrét történeti szituációra utal. Danhauser festői fantáziája azonban el is vonatkoztatott a történeti valóságtól, hiszen nem a Beethoven-koncertek bécsi közönségét, hanem a zongorista párizsi körét idézte meg. E két értelmezési szint egyidejű megjelenítésének kettős célja lehetett: egyfelől emlékeztetni a kép nézőit és megrendelőjét ezekre a bécsi koncertekre, másfelől viszont összeurópai dimenzióba helyezni Beethoven emlékmű után kiáltó, posztumusz kultuszát.

Nagyrészt Liszt anyagi áldozatvállalásának köszönhető, hogy a bonni Beethoven-szobor végül finanszírozhatóvá vált. A Hähnel által készített bronzszobrot 1845-ben avatták fel, egyebek mellett Liszt Beethoven-kantátája kíséretében, amely Bernhardt Wolf himnuszát zenésítette meg. Láttuk korábban, milyen festői eszközöket használt Danhauser Beethoven felmagasztalása érdekében, nem hiábavaló megvizsgálni: milyen zenei eszközökkel érte el kantátájában ugyanazt Liszt.

²⁸ Graf-Opus 2787 (Wien, Kunsthistorisches Museum). ASSFALG 1995. i. m. 23; BURGER 1986. i. m. 243. kép.

²⁹ *Allgemeine Theaterzeitung*, 1839. november 30. In: Dezső LEGÁNY: *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien, 1822–1886*. Budapest, Corvina, 1984. 64.

³⁰ WALKER: Liszt and the Beethoven Symphonies. In: *Reflections* 2005. i. m. 13–15.

³¹ Liszt a művet Bécsben 1838-tól játszotta. *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. No. 13.

A zenetörténeti irodalomban ismert, hogy Liszt kantátája végén sűrűn idézett Beethoven *B-dúr triójának* (*Erzherzogtrio*, op. 97) lassú tételéből.³² Abból a tételből, amelyet Liszt bécsi tanára, Czerny, növendékeivel korábban szakrális felfogásban játszatott. Arra nézve, hogy Liszt Beethoven-kantátájában erre a tételre ugyanígy tekintett, meggyőző erejű bizonyíték a kotta *Andante religioso* liszti jelzése, a beethoveni *Andante cantabile ma però con moto* helyett.

A kantátában a művészzsenihez fűződő kortársi viszonyt, a „nép hangját” kórus szólaltatja meg, s teszi a szöveg révén explicitté a zenei eszközökkel implikált, szakrális jellegű *homage*-t. „Szent a zseni ténykedése a földön. Betölti a mennyei létet. A halhatatlanság legbiztosabb záloga. Üdv Beethovennek! Az égben született, Istentől küldött Beethovennek.” Amikor ezen sorok a vers vége felé felhangzanak, akkor – Berlioz megfogalmazása szerint – „az *Erzherzog*-téma [...] az *apoteózis fenségében* tör elő”³³

Hogyan vonatkoztatható mindez a vizsgált festményre? Felvethető-e rokon műfaji jellegzetességből fakadó párhuzamosság zene és kép között? Amikor a különböző művészeti ágak összehasonlításának, a nagy múltra visszatekintő *paragone* gondolatának a romantika esztétikája nevében történő újjáéledésével kell számolnunk, ez legalábbis egy indokolható feltetelezés lehet.³⁴

Ami vitán felül leszögezhető: egyazon funkció, Beethoven kulturális emlékezetének táplálása érdekében létrejött műalkotásokról van szó. Olyanokról, amelyek az elhunyt művészzseni iránti közösségi hódolatot hasonló művészi eszközökkel fejezték ki. Mindkét mű tárgya ugyanis a géniusz kvázi-szakrális *apoteózis*a, amely Beethoven egy-egy művének megdicsőítése révén, Liszt „tevékeny részvételével” valósult meg.

³² Ryan MINOR: Prophet and Populace in Liszt's Beethoven Cantatas. In: *Franz Liszt and his World*. Eds. Christopher H. GIBBS–Dana GOOLEY. Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2006. 132; *Liszt és Beethoven* 2003. i. m. 16–17.

³³ Idézet: MINOR 2006. i. m. 161.

³⁴ A kérdésről összefoglalóan lásd Philippe JUNOD: The New Paragone. Paradoxes and Contradictions of Pictorial Musicalism. In: *Arts Entwined. Music and Painting in the Nineteenth Century*. Eds. Marsha L. MORTON–Peter L. SCHMUNK. New York–London, Garland Publishing, 2000. 23–46.

Orbán János

Portrék a könyvek között

Marosvásárhelyen 1802-ben nyílt meg Teleki Sámuel erdélyi udvari kancellár 1799–1802 között épített nyilvános könyvtára, a Teleki Téka. A könyvek becse hosszú ideig tompította az intézmény további gyűjteményei iránti érdeklődést, pedig a terem hangulatát ma is a könyvekkel együtt határozzák meg a polcokon álló szobrok, a mellvédeken függő portrék és a galériákon rejlő ásványok.¹ Mindehhez hajdan numizmatikai és fegyvergyűjtemény társult. Az alábbi rövidített tanulmány a portrégaléria történetéről és jelentőségéről kíván szólni.

A gyűjtemény összetétele Teleki Sámuel korában

A portrégyűjtemény kezdettől fogva a berendezés szerves részét képezte, egységes jellege azonban a kései utókor tudatában elhalványult, a festmények java része elkallódott – ez a körülmény eredeti összetételének rekonstruálását teszi a kutatás első feladatává. Erre nézve Kelemen Márton könyvtáros 1826. október 15-én keltezett leírása a legmegbízhatóbb forrás. Négy évvel az alapító halála után készült, a kancellár életében kialakult portrégyűjtemény végleges összetételét mutatja tehát be, szerzője pedig a helyszín legjobb ismerője volt. Minden bizonynyal az *Erdélyi levelek* szövegét nagy igyekezettel csiszolgotat Kazinczy Ferenc kérésére készült: levelezésének bizonyos utalásai mellett ezt támasztja alá az, hogy a kézirat a költő hagyatékából került elő.² Clauser Mihály jó érzékkal ismerte fel Kelemen munkájának kiváló forrásértékét, és tette közzé 1940-ben.³

Kelemen Márton leírása a tágas könyvtárcsarnok szűk előterében, „pitvarában” található nyolc portréval indul: itt a fehér zászlót tartó Attila király után Wesselényi Ferenc magyarországi palatinus, Teleki László, Apafi Mihály fejedelem, Lázár János, báró hadadi Wesselényi Ferenc és felesége, Rhédey Zsuzsanna, valamint Wesselényi Kata arcmása sorakozott a falon.⁴ Az impozáns, háromhajós könyvtárcsarnok középtengelyében, a galéria északi mellvédjén a kancellár egész alakos portréja függött, a bejárat fölötti déli mellvédről Teleki Mihály nézett farkasszemmet a könyvtáralapító unokával. A középhajó nyugati oldalán a pillérekre (tehát ekkor még nem

¹ A szobrokról: KIMPIÁN Annamária: *A Teleki Tékát díszítő szobrok*. In: *Emlékkönyv a Teleki Téka alapításának 200. évfordulójára 1802–2002*. Szerk. DEÉ NAGY Anikó–SEBESTYÉN SPIELMANN Mihály–VAKARCS Szilárd. Marosvásárhely, Mentor, 302–313. Az ásványokról: DEÉ NAGY Anikó: *Ásványok a könyvek között*. Teleki Domokos és Teleki Sámuel ásványgyűjteménye a Teleki Tékában. In: *Gondolatok a marosvásárhelyi Teleki Tékából. Tanulmányok, előadások, cikkek*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2007. 34–53.

² CLAUSER Mihály: Nagy-Ernyei Kelemen Márton leírása a Teleki-tékáról. In: TELEKI Domokos–CLAUSER Mihály–VARJAS Béla: *Gróf Teleki Sámuel-émlékünnep*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1940, 10.

³ Uo., 9–14.

⁴ Wesselényi Ferenc és Rhédey Zsuzsanna Wesselényi Kata szülei voltak. Lázár János (1703–1772) a 18. századi Erdély politikai életének jelentős figurája, irodalomtörténetünk által számon tartott költő.

a galéria mellvédjére) rögzítve,⁵ északról dél felé haladva Teleki Sámuel ifjúkori portréja után Festetics György, Széchényi Ferenc és Brukenthal Sámuel, a keleti oldalon pedig, szintén dél felé haladva iktári Bethlen Zsuzsanna, Bethlen Gábor, Hunyadi Mátyás és Savoyai Jenő arcképe volt látható. A galéria nyugati oldalán, a folyosóról nyíló emeleti bejárat fölött a koronaőr Teleki József, a keleti oldalon, a fegyveres szoba galériára vezető ajtaja fölött Batthyány Ignác püspök portréja függött. Végül a galéria alatt, a csarnok északi végében nyíló ablak két oldalán Luther Márton és Melanchton Fülöp képét tartotta számon a könyvtáros.

A könyvtárat Kazinczy Ferenc 1816-ban látogatta meg. Az erdélyi útja benyomásait rögzítő *Erdélyi levelek* kéziratát, benne a Tékára vonatkozó V. levél szövegét 1816–1831 között többször frissítette,⁶ a pontos információk beszerzése érdekében hosszas levelezésekbe bocsátkozott.⁷ Terjedelmi okokból itt nem áll módunkban teljes egészében kiaknázni az *Erdélyi levelek* szövegváltozatainak információgazdagságát a Teleki Téka vonatkozásában. Ki kell azonban emelnünk, hogy Döbrentei Gábor 1817 novemberében Kazinczy kérésére készített pontos leírást a Téka portréiról. Ez szinte mindenben egybevág Kelemen Márton kilenc évvel későbbi jegyzékével, bizonyítva, hogy a portrék már ekkor a későbbi rend szerint sorakoztak a termekben.⁸ Fontos az is, hogy Kazinczy nyilatkozik először a festményekről a műkritikus szemével: teljes bekezdésben áradozik az egész alakos Teleki-portré hitelességéről, festőjét is azonosítva Johann Tusch személyében;⁹ elismerően vélekedik Wesselényi Ferenc palatinus portréjáról;¹⁰ Teleki József képét összeveti annak Kreuzinger-féle portréjával, a Batthyány-kép mesterét pedig Franz Anton Bergmannban véli felfedezni.¹¹

A portrégaléria kialakulása

Származásukat tekintve az előtér és a könyvtárterem portréanyagában három fő csoport különíthető el. Első a korábban is a kancellár tulajdonában lévő képeké. Sáromberki otthonának leltárában egy Savoyai Jenő- és egy Apafi Mihály-arckép már 1782-ben felbukkan.¹² 1787 után Bethlen Gábor és Teleki Mihály Nagyváradról Sáromberkére küldött portréja is a kastélyban talál-

⁵ CLAUSER 1940. i. m. 13.

⁶ A megjelent szövegváltozatok a következők: a Kaziczy által 1817 februárjában Telekihez pontosítás végett elküldött kézirat (közli: DEÉ NAGY Anikó: *Teleki Sámuel és a Teleki Téka*. Bukarest, Kriterion, 1976. 189–195), a Tudományos Gyűjteményben megjelent 1817-es (KAZINCZY Ferenc: Erdélyi Cancellárius Gróf Teleki Sámuel Excell. Bibliothecája Maros-Vásárhelytől. *Tudományos Gyűjtemény*, 7. 1817. 3–8), az Abafi Lajos által közzétett 1824-es (KAZINCZY Ferenc: *Erdélyi levelek*. Szerk. ABAFI Lajos. Budapest, 1880. 102–111), a Toldy Ferenc által 1839-ben kiadott 1827-es (*Kazinczy Ferenc eredeti munkái*. Második kötet. *Utazások*. A M.T.T. megbízásából összeszedék: BAJZA és SCHEDEL. Buda, 1839. 202–207), valamint a *Felsőmagyarországi Minervában napvilágot látott 1831-es* (KAZINCZY Ferenc: Erdélyi levelek III. *Felső Magyar-Országi Minerva*. 7. 1831. 570–576) változat. Abafi 1880-as kiadása a többi változatra is tekintettel van.

⁷ *Kazinczy Ferenc levelezése*. XV. kötet. Szerk. VÁCZY János. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1905. 62, 364, 418, 469, 577.

⁸ Eltérés a két leírás között mindössze annyiban mutatkozik, hogy 1817-ben az előtérből még hiányzik Attila, a terem galériáján ellenben ott van Morsinai Erzsébetnek az összes többi leírásból hiányzó portréja. Döbrentei Gábor Kazinczy Ferenchez. Marosvásárhely, 1817. november 29. Közli: VÁCZY 1905. i. m. 364.

⁹ Az adat már a legkorábbi szövegváltozatban megjelenik (DEÉ NAGY 1976. i. m. 192), az információt a kancellártól szerezte. Kazinczy Ferenc Wesselényi Miklóshoz. 1816. november 10. In: VÁCZY 1905. i. m. 480.

¹⁰ KAZINCZY 1880. i. m. 104.

¹¹ KAZINCZY 1831. i. m. 572.

¹² Az Apafi-portré 1782-ben még ott van a kastély veres bástyájában, de a további leltárak már nem említik. *A Sáromberki házakban lévő Mobiliákknak Inventáriuma*. 1782. július 4. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, A Teleki család marosvásárhelyi levéltára, Teleki Sámuel osztály (P 661), 13. cs. 1782. 1–2 (a továbbiakban MNL OL, P 661).

ható (velük együtt érkezett Nagyváradról Sáromberkére a kancellár, felesége, valamint gyermekeik, Domokos és Mária képe).¹³ A váradi festmények 1796 augusztusáig jól nyomon követhetően a kastélyban voltak,¹⁴ az 1796 novemberében készített leltár azonban már a marosvásárhelyi házban vette számba őket, hangsúlyozva sáromberki eredetüket.¹⁵ Az 1794-es összeírás-töredék Rhédeyné képeitől világosan elkülönítve Teleki László és Teleki Sámuel portróját, valamint egy *Cyrusnak győzedelme Cresuson* című alkotást tartott számon a marosvásárhelyi házban.¹⁶ Teleki László „megromladozott” képét 1796-ban az alsó vasas boltban találták, Rhédeyné fiatalkori arcképe társaságában; az 1797-es leltárból mindkettő kimaradt (a bolt számbavételével együtt). A kancellárnak és feleségének később a könyvtárban lévő képe bizonyára az itt felbukkanó portrék közül került ki.

A második csoportot a Rhédey Zsigmondné Wesselényi Katától a Teleki Téka későbbi otthonául szolgáló marosvásárhelyi házzal együtt örökölt festmények képezik. Rhédeyné marosvásárhelyi otthonában már a hetvenes évek végén tekintélyes mennyiségű „kép” található, melyek a házzal együtt Teleki Sámuelre és feleségére szálltak. Két 1794-es leltárban tíz darab, kimondottan az özvegy tulajdonából származó portrét vettek számba: Mária Terézia és II. József mellett Wesselényi Ferenc palatinus, Wesselényi Ferenc és felesége, Rhédey Zsuzsanna, Rhédey Zsigmondné és fia, Rhédey Ferenc, Lázár János, valamint a kancellár gyermekei, Domokos és Mária portróját;¹⁷ a továbbiakban Rhédeyné portréi a Sáromberkéről érkezettek társaságában szerepelnek az 1796-os és az 1797-es leltárakban.¹⁸ A fentieket Döbrentei és Kelemen leírásával egybevetve egyértelmű, hogy a Rhédeynétől örökölt képek a könyvtáracsarnok *előterébe* helyezett együttes magvát képezték.

A harmadik, legjelentősebb csoportba a kifejezetten a portrégaléria számára rendelt-szerzett festményeket soroljuk. Teleki 1802-ben, a könyvtár befejezésének közeledtével levélben kérte fel Széchenyi Ferencet és Festetics Györgyöt arcmásuk elkészíttetésére, hogy az a könyvtárban „azon jeles személyeknek, kik a’ Haza késő maradéka ditső emlékezetére is érdemesek, sorában függjön”.¹⁹ 1803-ban szerezte meg a gyűjtemény számára az ekkor már halott Brukenthal Sámuel Franz Anton Bergmann által 1776-ban festett portróját.²⁰ Mátyás király arcképét 1805-ben másoltatta a strassburgi Schöpflin-könyvtárban őrzött eredetiről, Jeremias Jakob Oberlin közben-

¹³ Anno 1787. Die 12^a Febr. Kapitány Bagosy Úrtól Kolosvár felé Sáromberkére küldött bé pecsételt Ferschlagban... MNL OL, P 661, 16. cs. 1787. 80.

¹⁴ Az Apafi-portré kivételével. *Sáromberki Házi Mobiliáknak Specificatioja*. 1787. április–május. MNL OL, P 661, 16. cs. 1787. 2–7. – *A Sáromberki Házi Mobiliák revideáltatván találtattak e’ szerint...* 1791. április. MNL OL, P 661, 18. cs. 1791. 1–7. – *Marosvásárhelyen és Sáromberkén találtattott némely mobiliák Specificatioja*. 1794. április. MNL OL, P 661, 20. cs. 1794. 94–97. – *A Nagy Méltóságú Római Szentbirodalmi Groff és Udvari Cancellarius Széki Teleki Sámuel Úr ő Excellentiája Sáromberki Udvarában Inventáltattak Mobiliák Nagy István Számtartó Szám Adása alá...* 1796. augusztus 25. MNL OL, P 661, 22. cs. 1796. 83–102.

¹⁵ *1796^é Esztendőben November és December Holnapokban...* MNL OL, P 661, 22. cs. 1796. 2–10.

¹⁶ *Marosvásárhelyre Sezenből hozott portékák specificatioja*. 1794. április. MNL OL, P 661, 20. cs. 1794. 1–2.

¹⁷ ORBÁN János: „Mert Könyvet lehetne arról írni sokat ... tsak a’ míg épített öly’ fényes Házakat” – Wesselényi Kata marosvásárhelyi házáról. *Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem- és Régiségtárából*. Új folyam, VI–VII. (2011–2012). Előkészületben.

¹⁸ *Marosvásárhelyre Sezenből hozott portékák specificatioja*. 1794. április. MNL OL, P 661, 20. cs. 1794. 1–2. – *Marosvásárhelyen és Sáromberkén találtattott némely mobiliák Specificatioja*. 1794. április. MNL OL, P 661, 20. cs. 1794. 94–97. – *1796^é Esztendőben November és December Holnapokban...* MNL OL, P 661, 22. cs. 1796. 2–10. – *Anno 1797. diebus 8^{bris} Néhai Méltóságos Gróf Teleki Sámuelné...* halála után a Marosvásárhelyi Háznál inventáltattott... MNL OL, P 661, 22. cs. 1797. 338–344.

¹⁹ GULYÁS Károly: Benkő József, gr. Széchenyi Ferencz, gr. Festetics György, Aranka György levelei gr. Teleki Sámuelhez. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 20. 1910. 214–223.

²⁰ Teleki Sámuel Szász Józsefhez. Bécs, 1803. július 26. Közl.: DEÉ NAGY 1976. i. m. 120–121.

járásával (a Tacitus-corvina vásárlásával egyszerre).²¹ Saját kutatásaink szerint a 18. században hiteles Mátyás-portrénak tartott, ún. bécsújhelyi típusú arckép²² másolatát Strassburgban Gottfried Christian Enslen festő (1757–1818)²³ készítette.²⁴ Kifejezetten a terem számára festette a bécsi Johann Tusch is a kancellárt a Szent István-rend nagykereszteseinek díszöltözetében megjelenítő, egész alakos portrét, erre a kitüntetés elnyerése (1808) táján kerülhetett sor.

Felmerül a kérdés, hogy az eltérő eredetű képekből mikor válogatták össze a Döbrentei és Kelemen leírásából körvonalazódó végleges gyűjteményt. A jelek szerint elhúzódozó folyamatról van szó, mely a könyvtárnyitás után kezdődött és valamikor az 1810-es évek derekán teljesedett ki. Molnár Ádám asztalos 1808 táján keletkezett munkajegyzékében bukkan fel tételként a kancellár és Teleki József portréjának belső ráma való felszegezése, külső ráma készítése Luther és Melancthon számára, valamint a „Thécabeli képek felrakása” – a terem berendezésének egyik hulláma tehát a jelek szerint ekkoriban zajlott le, bizonyára az egész alakos portré felhelyezésével egyszerre.²⁵ Az 1815 nyarán a Bécsben élő Teleki Sámuel és fia, Ferenc között zajló levélváltás azt sejteti, hogy ez idő tájt a portrékat is érintő, nagyobb arányú átrendezés zajlott a könyvtárban. Ekkor merült fel az egész alakos portré fölé Bécsben készített, aranyozott istenszem elhelyezésének problémája, majd szeptember 22-én a kancellár fiának a képek elhelyezésére vonatkozó javaslatait hagyta helyben.²⁶ Később, 1816–1817-ben, közvetlenül Kazinczy látogatása után függeszthették ki Festetics, Széchényi és Mátyás király portróját; Döbrentei 1817. novemberi beszámolójában a gyűjtemény (a később az előtérben felbukkanó Attila királyt leszámítva) a Kelemen Márton által rögzített végleges állapotában volt.

„...Erdély Országban, vagy pedig Magyar Országban a' köz haszonra valamit fundáltak”

A portrék egy helyre kerülésében, mint láttuk, nagy szerepet játszott a véletlen: egy részük családi örökség volt, más részük az elhalálozott Rhédeyné ingóságaival együtt maradt a marosvásár-

²¹ F. CSANAK Dóra: Hogyan vásárolta meg Teleki Sámuel a Tacitus-corvínát? In: *Emlékkönyv Jakó Zsigmond születésének nyolcvanadik évfordulójára*. Szerk. SIPOS Gábor. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1996. 99–106.

²² SZENTESI Edit: Mátyás király bécsújhelyi típusú arcképeiről. In: *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490*. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter et al. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 217–219.

²³ Az Oberlin-levelezés mellől a Teleki-levéltár év nélküli iratai közé sodródott, jelentéktelennek tűnő parányi átvételi elismervényt „Enslen Maler” szignálta (lásd MNL OL, P 661, 37. cs. 449; tulajdonképpen keltezve van, de a francia forradalmi naptár szerint: XIII. Ventose 22. – 1805. március 13.). Úgy véljük, a festő Gottfried Christian Enslen (1757–1818) azonos, aki testvérével, Johann Carl Enslenel együtt az 1780-as évek elején költözött Strassburgba. Itt 1784-ben ember és állat formájú, festett hőlégballonokat készítettek, melyekkel aztán bejárták Európát. Ezt követően Gottfried visszaköltözött Strassburgba, ahol 1791–1813 között rajztanárként, restaurátorként, portréfestőként működött – ennek alapján azonosítjuk a Mátyás-portré „Enslen Maler”-ével. Lásd *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. X. Hrsg. Ulrich THIEME. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1914. 567–568. – *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. 34. München–Leipzig, K. G. Saur, 2002. 171–172.

²⁴ A helyzetet és a ma meglévő Mátyás-portré(k) attribúcióját bonyolítja, hogy 1805. április 29-én kelt számlája szerint ez idő tájt Johann Tusch is készített 27 rajnai forintért egy Mátyás-portrémásolatot Telekinek (*Quittung*. Bécs, 1805. április 29. MNL OL, P 661, 27. cs. 1805. 5). Csanak Dóra szerint május 1-jén a Strassburgból érkező másolat még nem volt Teleki kezében, kérdéses tehát, hogy Tusch ezt másolta-e. Vö. CSANAK 1996. i. m. 103.

²⁵ Molnár Ádám munkáinak specificatioja. Fizetve: 1808 április 12. Marosvásárhelyi Teleki–Bolyai Dokumentációs Könyvtár, Teleki személyi levéltár, 726.

²⁶ Teleki Sámuel levelei Teleki Ferenchez. Bécs, 1815. június 30. – Bécs, 1815. augusztus 25. – Bécs, 1815. szeptember 22. – Bécs, 1815. november 10. Kolozsvári Állami Levéltár, Teleki család sáromberki levéltára, 895. cs. 15, 18, 19, 20.

helyi házban. Későbbi csoportosításuk és szétválogatásuk azonban már korántsem tűnik esetlegesnek. A könyvtár nagytermében elhelyezett galéria koncepcióját a Széchényi Ferenc- és a Festetics György-portré megrendelésének tudatossága sejteti: a korban mindketten a Telekiéhez hasonló könyvtáralapítási törekvések emblemikus képviselői voltak. Ennek ismeretében nem tekinthető véletlennek a Batthyaneumot megteremtő Batthyány Ignác, valamint a tekintélyes erdélyi könyvgyűjteményeket létrehozó Brukenthal Sámuel és Teleki József portréjának beszerzése sem. Bethlen Gábor, valamint a Bibliotheca Corvinianát alapító Hunyadi Mátyás történelmi távlatban kifejtett könyvgyűjtő tevékenysége révén kerülhetett be a válogatásba: már Buzási Enikő felhívja a figyelmet arra, hogy a *Magyar Athénást* 1766-ban a fiatal Teleki Sámuelnek (is) dedikáló Bod Péter ajánlása szövegében kiemelten méltatta a két uralkodó könyvszeretét; harminc év múlva, könyvtárkatalógusa első kötetének bevezetőjében maga Teleki hangsúlyozza ugyanezt róluk.²⁷ Nyilván Savoyai Jenő sem csupán hadvezérként vívta ki az alapító tiszteletét: Teleki naplójából tudjuk, hogy a hercegnek a bécsi császári könyvtárban őrzött gyűjteménye 1759-ben egyik legkorábbi nyugat-európai könyvtárélménye volt.²⁸ Bethlen Zsuzsanna 1200 kötetet számláló magyar gyűjteménye (a legnagyobb 18. századi erdélyi női könyvtár) megteremtőjeként is kiérdemelte férje oldalán helyét a galériában.²⁹ Az ábrázoltak tehát mindannyian tekintélyes könyvgyűjtemények létrehozói – az arcképek együttesen állítanak emléket a könyvek iránti tiszteletnek és a felvilágosodás tudásba vetett hitének, a mögöttes jelentéstartalmat pedig maga a „kiállítótér” hordozza. Az egyetlen ősgalériába kívánczó kivétel – Teleki Mihály – a Teleki család felemelkedését megalapozó nagyapa iránti tisztelet révén kapott helyet a társaságban. (Luther és Melancthon galéria alatti portréjának jelenlétét Teleki elkötelezett protestáns volta magyarázza, ez a két kép azonban vizuálisan nem képezte részét a központi csarnok gyűjteményében a pillérekre függesztett együttesnek.)

Hangsúlyoznunk kell, hogy a forrásokban mindennek ellenére nincs egyértelmű utalás arra, hogy Teleki szeme előtt valamiféle „könyvtáralapítók arcképcsarnoka” lebegett volna a gyűjtemény elrendezésekor, de a fentiek ismeretében nehéz bizonyos fokú tudatosság hiányát feltételeznünk. Az idevágó gyér forrásanyag szóhasználata inkább a *közérdek szolgálatát* említi a portrégaléria személyiségeinek közös vonásaként (nyilvános könyvtár jellegéből eredően a Teleki Téka is az alapító közhasznú törekvéseinek testet öltése). Kiemeli ezt Teleki Sámuel Széchényivel és Festeticssel való levélváltása a portrék megrendelésekor, de így élt ez a kortársak tudatában is: Kelemen Márton megfogalmazásában a teremben olyan emberek képei láthatók, akik „Erdély Országban, vagy pedig Magyar Országban a' köz haszonra valamit fundáltak” (könyvtárakat – tehennék hozzá);³⁰ „tudományok pártfogása által megszentelt nevek” – vélekedik róluk Kazinczy.³¹

A programszerű portrégyűjtés már távolról sem ismeretlen jelenség a 18. század utolsó harmadában magyar nyelvterületen sem. A Telekikkel egyébként rokonságban is álló Ráday Gedeon péceli képtárban a magyar tudósok arcképcsarnokának szánt (*Icones eruditorum Hungarorum*), de a magyar kiválóságok gyűjteményévé terebélyesedő népes együttes Szent Istvántól a 18. századig terjedt, a kortársak pedig érezhetően megkülönböztetett figyelemnek örvendtek ben-

²⁷ BUZÁSI ENIKŐ: A barátság-motívum térhódítása a 18. századi magyar portréfestésben. *Művészettörténeti Értesítő*, 33. 1984. 232.

²⁸ BIÁS ISTVÁN: *Gróf Teleki Sámuel erdélyi kancellár úti naplója 1759–1763*. Marosvásárhely, 1908. 8.

²⁹ DEÉ NAGY ANIKÓ: *A könyvtáralapító Teleki Sámuel*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1997. 202–207.

³⁰ CLAUSER 1940. i. m. 13.

³¹ KAZINCZY 1839. i. m. 203.

ne.³² A Téka esetében azonban nincs szó esztétikai indíttatású, szervezett műgyűjtésről, a kancellárt elsősorban a terem ékesítésének szándéka vezérelte.

Közelebbi-távolabbi párhuzamokban nem szűkölködik a magyar művészettörténet, de a kortárs könyvtárakban a Teleki Téka könyvgyűjtőitől eltérően inkább a tudósportrék jellemzőek. Széchényi Ferenc a Téka megnyitásával egy időben, 1802-ben ajánlotta fel könyvtárát a nemzet számára, könyvei 1803-ban az egykori pesti pálos kolostor könyvtártermében nyertek elhelyezést. Ez év tavaszán készítette el a milánói Pietro Rivettivel a terem mennyezetfestményét, melynek közepére a két angyal által tartott magyar címer, peremére a magyar országrészeket jelképező címerek és a tudományágakra vonatkozó szimbólumok kerültek. Körben, a szekrényisorok felett azonban 30 festett medaillonban *magyar tudósok* arcképcsarnoka kapott volna helyet, többségükben a közelmúlt, a 18. század jeles tudósait jelenítve meg. A portrék ugyan nem készültek el, az ábrázolni szándékozott személyek kilétét azonban az elkészült medaillonok feliratai alapján ismerjük.³³ Széchényi ikonográfiai programja igen jelentős számunkra, mert az egy, a Teleki Sámueléhez mindenben hasonló (azonos indíttatású, azonos közegből eredő) egykorú kezdeményezés képzőművészeti keretét adta volna. Tudósportrék egyébként a 18. századi egyházi könyvtárak termeiben is sűrűn előfordultak: az illető tudományt művelő jeles szerzők portréja került az egyes polcok fölé már a pozsonyi jezsuita kollégium 1628–1635 között épült könyvtárában is,³⁴ Patachich Ádám kalocsai könyvtárában polcai felett antik és kortárs szerzőket festett meg Maulbertsch,³⁵ az egri líceum könyvtárában 24 fa reliefbúsztje között az evangélisták és szentek társaságában szintén találunk tudósokat (köztükük három magyar személyiség, Werbőczy, Pázmány és Istvánffy Miklós tűnik fel).³⁶ A gyulafehérvári Batthyaneum-könyvtár csillagvizsgálójának asztronómusokat megjelenítő ikonográfiai programja is ebbe a vonulatba kapcsolható.³⁷

Teleki Sámuel és Széchényi Ferenc „válogatását” eltérő koncepciójuk ellenére összeköti két, újszerűnek tekinthető vonás: hangsúlyosan hazai, magyar jellegű, valamint a jelen és a közelmúlt kiválóságainak együttes megjelenítése. Teleki könyvtárában a távolabbi múltat a szellemi ősökre való utalásként Bethlen Gábor és Mátyás király idézi, de gyűjteményébe zömmel kortárs szellemi rokonait emelte be. Évtizedek múlva, az 1820-as évek végén, már egy új korszakban készült el a pannonhalmi apátság nagy könyvtártermének ikonográfiai programja. A bécsi Josef Klieber a mennyezet két hosszanti oldala mentén medaillonokban Baróti Szabó Dávid, Zrínyi Miklós, Könyves Kálmán, Pázmány Péter, Gvadányi József, Werbőczy István, Hunyadi János, Mátyás király, Vitéz János és Révai Miklós portréját festette meg.³⁸ Itt is nyilvánvaló az arcképcsarnok nemzeti jellege és a közelmúlt jeles tudósainak beemelése a programba – a felvilágosodás korában körvonalazódó szemléletmód reformkori kiteljesedésének és az egyházi könyvtár miliójéhez való igazodásának vagyunk tehát itt tanúi.

³² ZSINDELY Endre: A péceli Ráday-kastély. *Művészettörténeti Értesítő*, 5. 1956. 253–276; KOÓS Judith: *Ráday Gedeon könyv- és műgyűjteménye a XVIII. században*. Aszód, Petőfi Múzeum, 1994. 49–69, 132–144.

³³ FARBAKY Péter: Pálos könyvtár vagy nemzeti könyvtár? *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1991. 237–247.

³⁴ FARBAKY 1991. i. m. 240.

³⁵ JERNYEI KISS János: Patachich Ádám és a kalocsai érseki rezidencia. In: *Patachich Ádám érsek emléke*. Szerk. LAKATOS Adél. Kalocsa, 2005. 67–70.

³⁶ VÖR Pál: *Heves megye műemlékei*. II. Budapest, Akadémiai, 1972. 468–469. – JÁVOR Anna: A tridenti zsinat. Johann Luckas Kracker és Joseph Zach freskója az Egri Liceumban. *Művészettörténeti Értesítő*, 42. 1993. 160.

³⁷ KOVÁCS András: Program és műalkotás a 18. század végi Erdélyben. A gyulafehérvári Batthyaneum csillagvizsgálója. In: *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére*. Szerk. ORBÁN János. Marosvásárhely–Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület–Maros Megyei Múzeum, 2011. 118–136.

³⁸ SISA József: A könyvtár és a torony építése. In: *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma ezer éve*. II. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 1996. 148.

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy a nagyteremben elhelyezett portrégyűjtemény több vonatkozásban is jól beilleszthető a magyar könyvtár-ikonográfiai hagyományba: amikor az alapító a tulajdonában lévő, örökölt vagy épp a könyvtár számára szerzett festményekből összeválogatta szellemi rokonainak panteonját, Ráday Gedeonhoz vagy Széchényi Ferenchez hasonlóan *hazai* (erdélyi vagy magyarországi) kiválóságok, ezen belül is elsősorban a *kortársak* megjelenítését tartotta fontosnak. Sajátos vonás, hogy többségük *könyvtár-alapítási törekvései* révén érdemelhette ki helyét a galériában – nehéz ugyanis a tudatosság hiányát feltételeznünk amögött, hogy csaknem mindannyian szoros kapcsolatban álltak a könyves kultúrával, ugyanakkor a társaságban teljes létszámban helyet kaptak a Telekiéhez hasonló kortárs erdélyi és magyarországi könyvtár-alapítási törekvések emblematikus képviselői (Batthyány, Brukenthal, Széchényi, Festetics). A csarnokot a kancellár impozáns egész alakos portréja uralta, a közművelődés előmozdítása érdekében anyagi erőforrásai maximális mozgósítására hajlandó, felvilágosult főúr kulcsszerepét hangsúlyozva az alapítás folyamatában.

Az impozáns csarnok szűk előterében elhelyezett nyolc portré összeválogatásában kevésbé érvényesült tervszerűség – szinte kizárólag a marosvásárhelyi házzal együtt Wesselényi Katától örökölt, az ő otthonában kialakult gyűjtemény darabjai kerültek ide. Itt az ősgaléria elemei és Teleki fiatalkorának kedves személyei (Attila később idekerült képe, Wesselényi Ferenc



1. kép. A Teleki Téka az 1940-es évek első felében

nádor mellett Wesselényi Kata és szülei portréja, Teleki László) jól megfértek a közelebbi és távolabbi erdélyi múlt kiválóságaival (Apafi Mihály fejedelem, gróf Lázár János erdélyi politikus és költő). Wesselényi Ferenc nádor 1655-ben³⁹ készült arcképe, amint láttuk, Kazinczy tetszését is elnyerte, Wiedemann közismert metszetével ellentétben ezt tartotta hiteles portrénak.⁴⁰

³⁹ A mára eltűnt festmény 1655-ös datálása Orbán Balázs kijelentésére alapozható. ORBÁN Balázs: *A Székelyföld leírása*. IV. Pest, Ráth Mór kiadása, 1870. 143.

⁴⁰ KAZINCZY 1880. i. m. 104.

Kazinczy fejében egyébként megfordult a gyűjtemény erdélyi kiválóságok arcképcsarnokává való fejlesztésének lehetősége is.⁴¹

A gyűjtemény utóélete

A nagyterem arcképcsarnokának egységes jellege az intézményt kezelő utódokban, úgy tűnik, nem nagyon tudatosult. A 19. század derekára a termet családi portrékkal zsúfolták tele (6. kép).⁴² Rövidesen elkezdődött a festmények



3. kép. Gottfried Christian Enslin (?): Mátyás király

szétszóródása is: a II. világháború előtti években Biró József kiváló minőségű Széchényi Ferenc-portrét látott a sáromberki kastélyban, ugyanitt készült fényképfelvételen azonosítható egy, a századelőn még a Tékában lévő Bethlen Zsuzsanna-arckép,⁴³ nagy valószínűséggel mindkettő a portrégaléria darabjai közül való.



2. kép. Johann Tusch: Teleki Sámuel



4. kép. Franz Anton Bergmann: Brukenthal Sámuel

⁴¹ KAZINCZY 1839. i. m. 204.

⁴² Az állapotok már Orbán Balázs ottjártakor hasonlóak voltak. ORBÁN 1870. i. m. 143.

⁴³ BIRÓ József: *Erdélyi kastélyok*. Budapest, Új Idők Irodalmi Intézet, é. n. [1943] 97–98.

Az 1940–1944 között készült számos fényképfelvétel tanúsága szerint az utólag odakerült családi portrékat ekkorra eltávolították a Téka galériájának északi mellvédjéről, ebben az intézmény életében bekövetkezett jogi státusváltásnak is szerepe lehetett. Helyüket Mária Terézia és II. József vette át (1. kép). A gyűjtemény szétzilálása a II. világháború után folytatódott: 1961-ben a tartományi néptanács rendelete nyomán tíz festmény került



5. kép. Teleki József



6. kép. A Teleki Téka a 20. század elején.
Haranghy György felvétele

a Teleki Téka műtárgyai közül a helyi Művészeti Múzeum állományába, java részük azonosítatlan – több közülük könnyen lehetett a portrégaléria része, a név szerint azonosított Attila biztosan.⁴⁴ Napjainkban mindenesetre egyetlen olyan kép sincs a múzeum raktárában, mely a hajdani gyűjtemény valamely darabjával lenne azonosítható.⁴⁵ A 21. század elején a Teleki Téka a hajdani portrégyűjtemény nyolc darabját őrzi: Teleki Sámuel Johann Tusch-féle egész alakos (2. kép),⁴⁶ továbbá Johann Michael Millitz által 1766-ban festett fiatalkori portréját,⁴⁷ valamint Teleki Mihály, Bethlen Gábor, Mátyás király (3. kép), Brukenthal Sámuel (4. kép),⁴⁸ Teleki József (5. kép) és Batthyány Ignác arcását.⁴⁹

⁴⁴ Átvételi jegyzőkönyv. 1961. december 20. A Teleki–Bolyai Dokumentációs Könyvtár Levéltára, 206/1961.

⁴⁵ Ott van viszont Mária Terézia és II. József 1940 után a könyvtárarsarnok északi falán látható portréja. Ezek bizonyára Teleki Sámuel lakosztályából származnak.

⁴⁶ Az itt közölt portré-reprodukciónak Feketics Erikának és Kiss Lórándnak köszönöm.

⁴⁷ A vászon hátlapján, a jobb felső sarokban lévő felirat felső sorát a ráma eltakarja: „[...] S. C. M. Camerarius / Ao. Aet. 26” Középen: „M. Millitz pinxit 1766 / in Wien.”

⁴⁸ A szignó a vászon hátlapján olvasható: „Frantz Anton Bergm[ann] / Cibinio pinxit / 1776.”

⁴⁹ A nagyteremben őrzik még a Mátyás-portré ismeretlen körülmények között keletkezett másolatát, valamint egy idősödő főúr azonosítatlan portréját a 18. század utolsó harmadából.

Tátrai Júlia

Gróf Festetits Andor szelestei festménygyűjteményéről

„Különlegesen jelentős árverés a Brakke Grond-nál¹ Festetics Andor gróf régi festményeiből, január 22-én kedden és 23-án szerdán” – ekként harangozta be az amszterdami *Het Nieuws van de Dag* című újság a közelgő eseményt néhány nappal korábban, 1884. január 18-án.²

A család dégi ágából³ származó Festetits Andor (Pest, 1843. január 17. – Böhönye, 1930. augusztus 16.), gróf Festetits Ágoston és gróf Almássy Adél harmadik gyermeke⁴ jogi tanulmányai után Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegye aljegyzője volt, majd gróf Pejacevich Lenkével kötött házassága után Vas vármegyei birtokán telepedett le. Mint nagybirtokos tevékenyen vett részt a megye politikai és gazdasági életében. 1892–1896 között a Szabadelvű Párt programjával Felsőőr országgyűlési képviselője lett, közben 1894. július 16. és 1895. november 2. között Wekerle Sándor, majd Bánffy Dezső kormányában volt földművelésügyi miniszter.⁵ Miniszteri kinevezésekor a *Vasárnapi Újság* címlapján hosszú cikket tett közzé róla, amelyben a következőket olvashatjuk:

„Az országházban eleintén idegenkedtek tőle némelyek, mivel föllépése kissé feszes és zárkózott; de midőn közelebből kiismerték, [kiderült,] hogy gr. Festetich Andor nem nagyúri előítéletekben felnőtt arisztokrata, hanem igazi szabadelvű gondolkozáshoz szokott s fennkölt lelkű férfiú, kit törekvéseiben és tetteiben magasabb rendű eszmék és hazaszeretet vezetnek, ki nem születése és rangja révén, hanem a közügyek iránti igaz érdeklődésből kíván magának tért a politikai pályán.”⁶

Négy évvel később viszont – többedmagával – a következő kritikában részesült:

„...S lőn, hogy a földművelési tárcza parlamentarizmusunk eleje óta olyan volt, mint egy háztartásban a vendégagy: ha valami előkelő idegen akad, hát legyen hova fektetni. Egész sora a mágnásoknak nyújtózott benne: báró Kemény Gábor, gróf Szapáry Gyula, gróf Bethlen András, gróf Festetich Andor. Pepecseltek is eggyel-mással, vizekkel, tenyészállatokkal, szerb-

¹ A 19. század végén a párizsi Drouot-hoz hasonló árverezőhely. Köszönöm Eva Jansen (Universiteit Utrecht, Research MA hallgató) kutatásaimhoz nyújtott segítségét. A Festetics családnévnek többféle írásmódja is használatos volt. Az idézetekben és címekben szereplő neveket az ott használt formájukban közöljük, ezeken kívül a tanulmányban Festetits Andor nevéet mindenütt a -ts végződésű írásmóddal szerepeltetjük.

² *Het Nieuws van de Dag*, van Vrijdag 18 januari 1884, No. 4268, 2e blad.

³ A dégi Festetitsek, bár rangjukat és vagyonukat tekintve nem maradtak el a család keszthelyi ágának tagjaitól, a kutatás szempontjából kevésbé álltak a figyelem középpontjában. Ehhez nyilván hozzájárult, hogy a művészettörténeti szempontból alaposan feldolgozott keszthelyi levéltárral szemben a dégi elpusztult a második világháborúban. Lásd Sisa József: *A dégi Festetits-kastély*. Budapest, Műemlékek Állami Gondnoksága, 2005. 8–9.

⁴ Festetits Ágoston három gyermekének, Karolinnak, Pálnak és Andornak a képmását Barabás Miklós örökítette meg egy 1849-ben készült akvarelljén (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1903-67).

⁵ Festetits Andor biográfiájához: *Országgyűlési Almanach – Főrendiház*, 1887. 53–54; *Vasvármegye*. Budapest, Apollo Irodalmi és Nyomdai Rt., 1898. Szerk. BOROVSKY Samu–SZIKLAY János. 18, 248, 590; *Pallas Nagy Lexikona*. XVII. Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1900. 504.

⁶ *Vasárnapi Újság*, 41. 29., 1894. július 22., a címlapon: Festetich Andor, az új földművelésügyi miniszter.

tövis-irtással, műborral, filloxerával. Maradt utánuk víz, filloxera, szerbtövis, műbor és egy csomó rossz törvény.⁷

Viszont a Festetits Andor nevéhez kötődő, az alsószelestei kastély körül kialakított arborétum jelentőségét soha nem vitatta senki. A gróf a Vas megyei Alsószelesten fekvő uradalmat a rajta lévő, angol neogótikus elemekkel díszített, romantikus stílusú kastéllyal együtt 1871-ben vásárolta meg. A kastélyt, amely az ún. cottage-ok, angol vidéki nyaralók mintáját követő nyugat-magyarországi emlékcsoport egyik jellegzetes épülete, a Szentgyörgyi Horváth család építtette



1. kép. Az alsószelestei kastély

a 19. század közepén. A változatos belső tereket kívülről sima falak zárták le, az épülettömböt tornyok és háromszögű oromzatok tagolták. Festetits gróf a hatalmas méretű kertbe az 1873-as Bécsi Világkiállításról különféle növényeket, Vasvörösvárról pedig fenyőket hozatott. Összességében több mint ötszázféle növénykülönlegességet gyűjtött össze Alsószelesten (1. kép).⁸

A Festetitsék műkincseinek és családi képtárának egy részét a kastélyban helyezték el, amihez valószínűleg sok helyre volt szükség, ezért a gróf a 19. század végén az épület nagyszabású átépítésébe kezdett. A kastély korábban földszintes szárnyára emeletet húzattott, külső és belső átalakításokra egyaránt sor került. Kérdés, hogy a korábbi tulajdonos mennyi műtárgyat hagyott a kastélyban annak eladásakor, mivel egy 1865-ös leltár tanúsága szerint ekkor összesen 95 aranykeretes kép és tükör függött a szalonokban és a szobákban.⁹

Az építkezés költségei azonban meghaladták a gróf anyagi lehetőségeit, akinek vállalatai is pénzügyi zavarba kerültek 1896 táján. Ezért 1901-ben csődöt kért maga ellen, és 1906-ban engedélyt kapott arra, hogy a hitbizományhoz tartozó szelestei uradalmat eladja, s annak árából adósságait rendezze. Így került a kastély és a hozzá tartozó birtok 1910-ben báró Baich Mihály tulajdonába, aki 1913-ban költözött ide, és folytatta a kerttervezést és -építést. Így igazi arborétum született, amely vásár- és ünnepnapokon mindenki előtt nyitva állt.¹⁰ Ennek az idilli állapotnak a második világháborúval vége szakadt: „a kastélyban sok műkincs volt; a háború alatt és utána mindenki lopta, és annyit lopott, amennyihez hoz-

⁷ *Országos Hírlap*. II. 40. 1898. február 9., 1.

⁸ HORVÁTH Hilda: *Régvolt magyar kastélyok*. Budapest, Gemini Budapest, 1998. 139. No. 85.

⁹ VIRÁG Zsolt: *Magyar kastélylexikon. 5. Vas megye kastélyai és kúriái*. Budapest, Fo-Rom Invest Kft. 2004. 243–244.

¹⁰ HORVÁTH 1998. i. m. 139. No. 85; VIRÁG 2004. i. m. 243–246.

záférhető.¹¹ Az 1950-es években a kastély nagy része leégett, és teljes mértékben csak az 1990-es években újjátották fel. 2000-ben kastélyszállónak rendezték be, azóta is ekként funkcionál.

Sajnálatos módon nemcsak a szelestei kastély épülete és eredeti berendezése, de a Festetits család dégi ágának leltárai is elpusztultak a háborúban.¹² Szerencsére rendelkezésünkre áll azonban a Festetits Andor gyűjteményéből 1884-ben Amszterdamban rendezett árverés katalógusa, amelyben a régi mesterek festményeiből 173 darab, valamint három, akkor modernnek nevezett, azaz 19. századi kép került kalapács alá.¹³ S hogy miért éppen Amszterdamban tartották az árverést, annak az lehet a magyarázata, hogy a művek legnagyobb része a 17. századi holland és flamand iskolához sorolható. A katalógus francia nyelvű, tartalmazza a festmények rövid leírását, a képek méretét – a hordozó anyagát már nem –, esetenként a jelzetet és a provenienciát. Néhány képről reprodukció is készült, sajnos a katalógus számomra hozzáférhető (digitalizált) példányában ezek minősége rendkívül rossz, a művek azonosítását kevésbé segíti.¹⁴

Az aukciót beharangozó újsághirdetés címével – *Különlegesen jelentős árverés a Brakke Grondnál Festetits Andor gróf régi festményeiből* – ellentétben, a *Nieuwe Rotterdamse Courant* című lap korabeli kritikájában többek közt a következőket olvashatjuk:

„Ez a gyűjtemény [...] kifogyhatatlannak tűnik. Mindig új, »különleges« darabok kerülnek elő belőle, és a »leghíresebbeket« különböző helyeken lehet megtekinteni. Többek közt a karlsbadi fürdőhely látogatói is részesülhettek ebben az örömben. Mármost egy valódi műkedvelő és műértő ösztönösen tart attól, amit fürdővendégeknek ajánlottak megvételre. [...]»

A »kabinet« ezután Hollandiába jött. Miután a hozzáértők először megtekintették, nem maradtak kétségeik. Már korábban említettük, hogy számos festmény gyanús és kiközetikázott, néhány közülük egyenesen vadonatúj volt. [...] Más művek viszont, amelyek régi mivolta nem cáfolható, oly mértékben voltak átfestetve, hogy ezért lehetett őket újnak tekinteni. [...] Minden darabon észrevehetőek voltak azok a foltok, amelyeknek a régi festéktől való színbeli eltérése elárulja, hogy néhány többé vagy kevésbé jártas kéz dolgozott rajta, hogy helyreállítsa azt, ami [...] vagy az elhanyagoltság révén, vagy a mindig szivaccsal és törőronggyal felfegyverkezett holland háziasszonyok keménykezü bánásmódja miatt az évszázadok folyamán a festék lekopásához vezetett.¹⁵

A gyűjtemény, és ezzel együtt az árverés anyagának feldolgozása még folyamatban van. Szerencsére azonban már kutatásaink eddigi eredményei is azt bizonyítják, hogy Festetits Andor kollekciónak – a fenti kritika ellenére – valóban gazdagították jelentős alkotások is. Egyes esetekben természetesen a katalógusban feltüntetett attribúció, illetve témameghatározás nem tekinthető helytállóknak.

Az 1884-es árverési katalógus egyes képeinek leírásait összevetve a szakirodalomban és különböző adatbázisokban szereplő említésekkel – a tanulmány terjedelmi megszorításai miatt – most csak felsorolásszerűen közöljük a gyűjtemény biztosan azonosítható darabjainak, illetve a valószínűsíthetően e kollekciónak származó műveknek a listáját, azok jelenleg ismert provenienciájával.

¹¹ Czegléd Gyula (1910–2003) Vas megyei néptanító és huszártiszt visszaemlékezéseiből: <http://gyula.czegledy.hu/>, letöltés ideje 2013. szeptember 9.

¹² Sisa 2005. i. m. 9, 15.

¹³ Catalogue du Cabinet de Tableaux Anciens, des écoles hollandaise, flamande etc. du Comte Andor de Festetits, Chateau Szeleste, dont la vente aura lieu les 22 et 23 Janvier 1884, dans l'Hotel „De Brakke Grond”, à Amsterdam, à 11 heures du matin sous la direction de M.M. C. F. ROOS & Co.

¹⁴ A katalógusnak ezt a digitalizált példányát a hágai Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie könyvtára őrzi.

¹⁵ A kritika a *Nieuwe Rotterdamse Courant Letteren en Kunst* (Irodalom és művészet) rovatában jelent meg, az RKD könyvtárában hozzáférhető digitalizált példányon szerzőnév és dátum nélkül (a szerző fordítása).

A gyűjtemény biztosan azonosítható darabjai



2. kép

Jan Steen (1626–1679): *A tizenkét éves Jézus a templomban, 1660 körül (2. kép)*

olaj, vászon, 83,5×101 cm

jelezve balra lent IS monogrammal

Basel, Kunstmuseum, ltsz. 906

Prov.:

Gróf du Barry gyűjt., 1774

M. le Bieuf gyűjt., 1782

Maria Stategaart gyűjt. aukciója, Alkmaar 1802. júl. 27., nr. 1.

(vevő: Gruyter)

Ismeretlen aukció, 1803

Maridon (vagy Marialva) márkí gyűjt., 1823

Smith gyűjt., London

J. Fischer gyűjt., London 1833

J. Fischer gyűjt. aukciója, London 1858

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 119

Festetits Wilmar [sic] grófnő gyűjt., Budapest¹⁶

Theodor Höch gyűjt. aukciója, München, 1892. szept. 19., nr. 198

Hans von der Mühl gyűjt., Basel

Hans von der Mühl hagyatéka a bázeli múzeumra 1914-ben¹⁷



3. kép

Aelbert Cuyp (1620–1691): *Dávid és Abigél találkozásása (3. kép)*

olaj, vászon, 154×207,5 cm

szignálva jobbra lent: A. Cuyp

Basel, Kunstmuseum, ltsz. 904

Prov.:

Lord Northwick gyűjt. árverése, London, Thirlestaine House, Cheltenham, 1859. júl. 26., nr. 1597 (vevő: C. S. Butler, vételár 168 £)

F. Kleinberger műkereskedőnél, Párizs

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 25.

Festetits Wilmar [sic] gyűjt., Budapest (vevő: Th. Höch)

Theodor Höch gyűjt. aukciója, München, 1892. szept. 19., nr. 50

Hans von der Mühl gyűjt., Basel

Hans von der Mühl hagyatéka a bázeli múzeumra 1914-ben¹⁸

¹⁶ A szakirodalom szerint Jan Steen és Albert Cuyp képe is egy bizonyos Festetics Wilmar / Vilma – akit egyelőre nem sikerült egyértelműen azonosítani – budapesti gyűjteményéből került Münchenbe, majd Bázembe. Talán a másik ághoz tartozó Festetics Pál első feleségéről, Mária Vilma Friebeisz de Rajkiról lehet szó (1852–1931).

¹⁷ Baruch D. KIRSCHBAUM: *The Religious and Historical Painting of Jan Steen*. Oxford, Phaidon, 1977. 129–130. No. 44; Karel BRAUN: *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen*. Rotterdam, Lekturama B.V., 1980. 102, No. 120. Egyik könyv sem említi a képet Festetics Andor gyűjteményében, illetve árverésén, és az első két legkorábbi, 18. századi gyűjteményt is csak a Festetics-katalógus tünteti fel provenienciaként.

¹⁸ Dr. C. HOFSTEDE DE GROOT: *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*. 2. Paris–Esslingen, Paul Neff, 1908. 9. No. 1.

Jacob Gillig (1636–1701): *Halcsendélet*, 1678

(4. kép)

olaj, fa, 47×67,5 cm

felirat a hátoldalon balra lent: J Gillig f 1678

Utrecht, Centraalmuseum ltsz. 7163

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 53

J. Ruston gyűjt., Lincoln 1884–1898

J. Ruston hagyatékának árverése, Christie's, Manson & Woods, London, 1898. máj. 21. és 23., nr. 196

G. C. Waud gyűjt., Pool in Wharfedale (?–1933)

(Többek közt) G. C. Waud hagyatékának árverése, Sotheby's & Co., London, 1933. máj. 17., nr. 71

C. H. Schwagermann műkereskedés, Schiedam 1933–1934 (letétben az utrechti Centraal Museumban)

Az utrechti Centraal Museum vétele C. H. Schwagermantól a Vereniging Rembrandt támogatásával, 1934¹⁹



4. kép

Cornelis Saftleven (1607–1681): *Híradás a pásztoroknak*, 1630

(5. kép)

olaj, fa, 75×108 cm

jelezve: G. Terburg

Amsterdam, Rijksmuseum, ltsz. SK-A-801

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 116

(itt Hermanus Saftleven: *Tájkép* címen)

Az amszterdami Rijksmuseum vétele az 1884-es Festetits-árverésen (vétélár: 718.75 f).²⁰



5. kép

Ifj. David Teniers (1610–1690) – **Wouter Gysaerts** (1649–1674 után):

Virágfüzér Hieronymus van Weert portrébüsztyéjével, 1676 (6. kép)

olaj, vászon, 116×80 cm

jelezve: F. G. Gysaerts Min.F. (és) DT

Rijksmuseum, Amsterdam, ltsz. SK-A-800

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 58

Az amszterdami Rijksmuseum vétele a Festetits-árverésen 1884-ben.²¹



6. kép

¹⁹ Lisbeth M. HELMUS: *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. Schilderkunst tot 1850*. Utrecht, Centraal Museum Utrecht, 1999. II. 883. No. 222.

²⁰ *Catalogus van het Rijks-Museum van schilderijen door Abr. Bredius*. Amsterdam, Tj. van Holkema, 1886. 70. No. 316c – itt a kép a következő címen szerepel: *Imádkozó pásztorok a kitörni készülő viharban*. A mű a gyűjteményi katalógus 1903-as kiadásába már *Híradás a pásztoroknak* címen került be. Mivel a kép leírása a Festetits-katalógusban részben eltér a ma látható ábrázolástól, elképzelhető, hogy az árverés idején átfestések voltak a felületen, ami miatt a valódi téma sem volt meghatározható. Az 1903-as katalógus feltünteti a vétel napját, és a későbbi kiadásokban az is szerepel, hogy a Festetits-árverésen vásárolta a múzeum a képet.

²¹ A festménysorozatról, amelyhez ez a kép is tartozik, legutóbb: TÁTRAI Júlia: *The Beatified Martyrs of Gorkum. A Series of Paintings by David Teniers the Younger and Wouter Gysaerts*. In: *Geest en Gratie. Essays presented to Ildikó Ember on her Seventieth Birthday*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 26–33.



7. kép

Jan Ekels II (1759–1793): *Pipázó fiatalember enteriőrben* (7. kép)

olaj, vászon, 47×41,5 cm

Ismeretlen helyen

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 83 (itt Gabriel Metsuként)

Adolphe Schloss gyűjt. árverése, Paris, Galerie Charpentier, 1949. máj. 25., nr. 40, Michiel van Musscherként (vevő Nijstad, vételár: 150.000 F)

S. Nijstad műkereskedés, Hága 1950

Dorotheum, Bécs, 2003. okt. 1., nr. 179 (Jan Ekels II-ként)²²



8. kép

Ismeretlen festő, 17. század: *A kintornás* (8. kép)

olaj, fa, 46×64 cm

monogrammal jelzett

Ismeretlen helyen

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 53 (itt Adriaen Brouwerként)

Árverezve Luzernben (vsz. Galerie Fischer), 1926. jún. 27.²³



9. kép

Másolat Pieter de Hooch (1629–1684 k.) **után:** *Kártyázók a kandallónál, ölelkező párral és egy szolgálóval* (9. kép)

jelezve balra lent: Hoogh

olaj, vászon, 65×77 cm

Ismeretlen helyen

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 69

J. Ruston gyűjt., Lincoln 1884–1898

J. Ruston hagyatékának árverése, Christie's, Manson & Woods, London, 1898. máj. 21. és 23., nr. 75²⁴

* Reprodukálva a festmény előképéül szolgáló, a párizsi Louvre-ban őrzött Pieter de Hooch-kép

²² A Hoofstede de Groot archívumban Musscher (Attribué à Michiel van). Jelzi, hogy Jan Ekels de Jonge nevét is felvetette már valaki. Feltünteteti azt is, hogy a kép szerepelt a Festetits-árverésen. Vö. még: RKD adatbázis, kunstwerknnummer 57859.

²³ Hoofstede de Groot (RKD adatbázis, HdG archívum), Bodéra hivatkozik, aki látta eredetiben a képet, és elfogadta Brouwer saját kezű művének. Vö. Wilhelm von BODE: *Adriaen Brouwer*. Berlin, Euphorion, 1924. 27–28, Abb. 7. Gerard KNUTTTEL: *Adriaen Brouwer. The Master and His Work*. Den Haag, L. J. C. Boucher, 1962. 34–35. Knuttel a Brouwer-attribúciót teljesen abszurdnak minősíti, és felhívja a figyelmet arra, hogy a kompozíciónak legalább három változata ismert.

²⁴ Peter C. SUTTON: *Pieter de Hooch. Complete Edition*. Oxford, Phaidon, 1980. 93–94 szerint az eredeti, a párizsi Louvre-ban őrzött Hooch-képnek (67×77 cm, ltsz. 1373) négy másolata ismert, ezek egyike az egykori Festetits-gyűjteménybeli darab.

Gillis Neyts (1623–1678): *Tájkép kastéllyal (az ammersoyen-i kastély?)* (10. kép)

olaj, vászon, 110×174,5 cm

Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 3938

Prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1910)

Vétel Festetits Andortól, Alsószeleste, 1910

Ez a kép nem szerepelt az 1884-es árverésen.

A kép hátoldalán felirat: Van Goyen (Nro. 128.) Collection Cardinal Fesch Malmaison.²⁵



10. kép

A feltehetően a Festetits-gyűjteményből származó képek

Gabriel Metsu (Leiden 1629–1667): *A fegyverkovács* (11. kép)

olaj, vászon, 100×85 cm

jelezve jobbra lent: G. Metsu

Amsterdam, Rijksmuseum, ltsz. SK-A-2156

Prov.:

Marie Thérèse Witteboel gyűjt. árverése, 1803. aug. 23–24., nr. 124

Marie Thérèse Witteboel gyűjt. árverése, 1804. jún. 19–20. (vevő Gasparoli, vételár: 32 F)

J. R. Boelen és mások gyűjt. árverés, Amszterdam, 1856. nov. 5., nr. 70 (vevő: De Vries, vételár 199 f)

Étienne-Edmond Martin de Beurnonville báró gyűjt. árverése, Párizs, 1881. máj. 9–16., nr. 367 (vételár: 2800 F)

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 82

Karl von Hollitscher, Berlin, 1890

F. Kleinberger műkereskedés, Párizs, ahonnan az amszterdami Rijksmuseum a *Vereniging Rembrandt* támogatásával vásárolta meg 1904-ben²⁶



11. kép

²⁵ Festetits Andor ezt a képet ugyanabban az évben adta el a múzeumnak, amikor szelestei kastélyát is értékesítette. Vö. Andor PIGLER: *Katalog der Galerie Alter Meister*. Budapest, Akadémiai, 1967. 483–484. Eddig nem sikerült a Fesch-gyűjteményben nyomára bukkani a képnek – Van Goyenként sem.

²⁶ A provenienciá forrása: Adriaan E. WAIBOER: *Gabriel Metsu. Life and Work. A Catalogue Raisonné*. New Haven–London, Yale University Press, 2012. 170. No. A-13, itt nem szerepel a Festetits-gyűjtemény, de a hiányzó időintervallumba beleférne, és például a Gonzales Coques-kép kapcsán is úgy tűnik, hogy Festetits Andor kapcsolatban állt De Beurnonville báróval.



12. kép

Gonzales Coques (1614/18–1684): *Jacques van Eyck (?) és családja*²⁷ (12. kép)

olaj, fa, 63×87,5 cm

jelezve az orgonán: GONZALES COCKS

Elpusztult a romániai forradalom alatt, 1989²⁸

A feltételezett prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 23

Étienne-Edmond Martin de Beurnonville báró gyűjt., Párizs, 1886

Edward Habich gyűjt. árverés, Kassel, 1892

Ioan Movilă gyűjt.;

Elena és Ioan Movilă adománya a bukaresti Pinacoteca Municipiului-nak, 1937

a kép átvétele a Muzeul de arta al Republicii Socialiste Româniába, 1951

Muzeul National de Arta al Romaniei, ltsz. 9.779/1.812, 1989-ig²⁹



13. kép

Caspar Netschernek (1639–1684) **tulajdonítva:** *Vertumnus és Pomona* (13. kép)

olaj, vászon, 56×46 cm

jelezve balra lent: C. Netscher

Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, ltsz. 470

A feltételezett prov.:

Festetits Andor gyűjt., Alsószeleste (?–1884)

Festetits Andor gyűjt. aukciója, Amszterdam, 1884. jan. 22–23., nr. 90 (mint Caspar Netscher: *Mitológiai jelenet*)

Galerie Caspar, Berlin

A strasbourg-i múzeum vétele 1902-ben a Galerie Caspartól³⁰

²⁷ A kompozíciónak hét vagy nyolc példánya ismert, melynek első, autentikus verziója: Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 573, olaj, tölgyfa, 65×89,5 cm, amely az Esterházy-gyűjteményből (1871) származik.

²⁸ Dana Crisan e-mailje 2012 novemberében, amelyben tudatja, hogy a festmény elpusztult a forradalom alatt.

²⁹ A proveniencia forrásai: Carmen RĂCHIȚEANU: *Muzeul de arta al Republicii Socialiste Romania. Catalogul Galeriei de Arta Universala III. Pictura Tarilor de Jos*. București, 1975. No. 257; Marion LISKEN-PRUSS: *Studien zum Oeuvre des Gonzales Coques (1614/18–1684)*. Diss. Bonn, 2002. 224–230. 360. No. 18b; Rudi EKKART: *Old Masters Gallery Catalogues. Szépművészeti Múzeum. 1. Dutch and Flemish Portraits 1600–1800*. Leiden, Primavera Press, 2011. No. 7, n. 2.

³⁰ A Festetits-katalógus leírása megfelel a képen látható kompozíciónak, a méretek is egyezők. A proveniencia forrásai: *Musée des Beaux-arts de la Ville de Strasbourg. Catalogue des peintures anciennes*. Strasbourg, Édition des Musées de la Ville 2, Place du Chateau, 1938, 116, No. 185 – Netscher-attribúcióval; a Joconde adatbázisában Netschernek attribúálva; egyik helyen sem említik, hogy a mű egykor a Festetits-gyűjteményben lett volna. Marjorie E. WIESEMANN monográfiájában (*Caspar Netscher and the late Seventeenth-century Dutch Painting*. Doornspijk, Davaco Publisher, 2002) egyáltalán nem szerepel a kép.

Kelényi György művei (1967–2013)

1967

Szín- és fényproblémák a XIX. század első felének angol festészetében.
Szakdolgozat. Kézirat. ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék. Budapest, 1967.

1969

Turner. Budapest, Corvina, 1969. 32 p., ill. (A művészet kiskönyvtára, 38.)

1970

Franz Anton Hillebrandt tervei a nagyváradai püspöki palotához.
Műemlékvédelem, 14. 1970. 43–45.

1972

Párizsi tanácskozás a műemlékek, műemléki együttesek és műemléki környezet védelmére kialakítandó nemzetközi szervezet létesítéséről.
Műemlékvédelem, 16. 1972. 185–187.

1973

Franz Anton Hillebrandt. Doktori disszertáció. Kézirat. ELTE BTK Művészettörténet Tanszék. Budapest, 1973. 245 p., 13 t. (ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ltsz. 276)

A gödöllői Grassalkovich-kastély intérieur-tervei.
Építés – Építészettudomány, 5. 1973. 461–467.

Archigram (London, 1972) [Könyvismertetés.]
Műemlékvédelem, 17. 1973. 256. (hátsó belső borító)

Constable. Budapest, Corvina, 1973. 25 p., ill. (A művészet kiskönyvtára, 83.)

1974

Kastélyok, kúriák, villák. Budapest, Corvina, 1974. 131 p., ill. (Építészeti hagyományok)

1976

Franz Anton Hillebrandt (1719–1797). Budapest, Akadémiai, 1976. 114 p., ill. (Művészettörténeti füzetek, 10.)

Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerkesztette GALAVICS Géza. Budapest, Akadémiai Kiadó 1975. [Könyvismertetés]
Művészet, 17/11. 1976. 44–45.

1977

Rolle und Bedeutung des Amtlichen Bauwesens Ungarns in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.
In: *Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale. Actes du troisième Colloque de Mátrafüred 28 septembre – 2 octobre 1975.* Éd. Béla KÓPECZI–Eduard BENE–Ilona KOVÁCS–Albert SOBOUL. Budapest, Akadémiai, 1977. 333–336.

1978

Az Építészeti Igazgatóság és a „hivatalos” építészet Magyarországon a XVIII. század végén.
In: *Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok.* Szerk. ZÁDOR Anna–SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai, 1978. 123–159.

Zur Frage der ungarischen barocken Normal-Plane.
Acta Historiae Artium, 24. 1978. 311–315.

Építészeti stílusok. Budapest, Móra, 1978. 63 p. (Kolibri könyvek)

Gainsborough. Budapest, Corvina, 1978. [72 p.] (A művészet világa)

Thomas Gainsborough. (tł. z węg. Agnieszka KILJAŃCZYK) Warszawa, Arkady, 1978. [72 p.] (W Kręgu Sztuki)

1979

Charles Dempsey: Annibale Carracci and the beginnings of baroque style. Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florence. – Glückstadt, Augustin, 1977. [Könyvismertetés.]

Acta Historiae Artium, 25. 1979. 163–164.

Thomas Gainsborough. (Übers. Álmos CSONGÁR) Berlin, Henschelverlag, 1979. [72 p.] (Welt der Kunst)

1980

Kastélyok, kúriák, villák. 2. átdolgozott kiadás. Budapest, Corvina, 1980. 131 p., ill. (Építészeti hagyományok)

1981

Barokk tervek és vázlatok 1650–1760. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában.

Művészet, 22/7. 1981. 50–51.

Franz Anton Hillebrandt bécsi virágház-tervei. *Művészettörténeti Értesítő*, 30. 1981. 215–216.

Ausstellungen in Erinnerung an Maria Theresia und Joseph II. (Maria Theresia u. ihre Zeit, Schloss Schönbrunn; Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II., Stift Melk, Maria Theresia als Königin von Ungarn, Halbturm)

Acta Historiae Artium, 27. 1981. 373–374.

1983

Építészeti stílusok. 2. kiadás. Budapest, Móra, 1983. 63 p. (Kolibri könyvek)

ZÁDOR Anna: *Építészeti szakszótár*. Budapest, Corvina, 1984. 125 p. [a szótár munkatársa]

1985

A 17. századi művészet néhány interpretációs problémája.

Ars Hungarica, 13. 1985. 69–76.

A barokk művészete. Budapest, Corvina, 1985. 349 p. [16 t.]

VOIT, Pál: Franz Anton Pilgram (1699–1761). Budapest, 1982. [Könyvismertetés]

Ars Hungarica, 13. 1985. 250–251.

1988

Rubens Medici-galériája. Budapest, Képzőművészeti, 1988. 55 p. [32 t.] (Remekművek)

1989

A nemzeti stílus és tematika kérdései a 18. századi Magyarországon.

In: *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra tárgyköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Szerk. az ELTE Művészettörténeti Tanszékének munkatársai. Budapest, ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989. 56–59.

Die Gelegenheitsbauten von Melchior Hefe.

Acta Historiae Artium, 34. 1989. 209–213.

Melchior Hefe és a klasszicizáló későbarokk Magyarországon.

In: *Ráció és romantika. Hild József építész (1789–1867) emlékezete*. Szerk. HORVÁTH Alice. Budapest, BME Építőmérnöki Kar, 1989. 19–31.

1990

Rembrandt és a Biblia. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1990. 8 p., 28 t.

Rembrandt und die Bibel. Budapest, Kunstverlag, 1990. 8 p., 28 t.

Rembrandt and the Bible. Budapest, Fine Arts Publishing House, 1990. 8 p., 28 t.

1991

Adatok a pozsonyi primási palota tervezés- és építéstörténetéhez.

Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, 1991. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1991. 233–236., LXXX. t., 1–3. kép

Bolognai művészek rajzai. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban.

Új Művészet, 2/2. 1991. 37–40.

Az itáliai barokk építészet és a „tartalom” kérdése.

In: *A barokk kor műemlékei. Az Egri Nyári Egyetem előadásai 1990. augusztus 15–22.* Budapest, Egri Nyári Egyetem Intéző Bizottsága–Heves Megyei TIT–Országos Műemléki Felügyelőség, 1991. 51–55. (Az Egri Nyári Egyetem előadásai)

1992

Közhely és eredetiség.

In: *Élet a barokk kastélyban. Műemléki belső terek. Az Egri Nyári Egyetem előadásai 1991. augusztus 9–17.* Budapest–Eger, Országos Műemléki Felügyelőség–Heves Megyei TIT, é. n. [1992]. 55–58. (Az Egri Nyári Egyetem előadásai)

Olasz barokk rajzok a Szépművészeti Múzeumban.

Új Művészet, 3/10. 1982. 48–49.

1993

Nagytétény. Száraz–Rudnyánszky-kastély.

H. n. [Budapest], Tájak – Korok – Múzeumok Egyesület, 1993. 16 p. (Tájak – Korok – Múzeumok Kiskönyvtára, 479.)

Voit Pál.

In: VOIT Pál: *Régi magyar otthonok.* Szerk. STURCZ János. Budapest, Balassi, 1993. 355–356.

1994

Csúcspontok és hiányok. XVII–XVIII. századi szerzemények a Magyar Nemzeti Galériában.

Új Művészet, 4/9. 1993. 12–14.

Megjegyzések 18. századi egyházi építészetünkhöz.

Ars Hungarica, 22. 1994. 63–66.

A szombathelyi székesegyház helye a XVIII. századi építészet történetében.

In: *Melchior Hefele (1716–1794) építész emlékkiállítása.* Szerk. ZSÁMBÉKY Monika. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1994. 79–86.

Melchior Hefele (1716–1794) életműve. Kandidátusi disszertáció. Kézirat. Budapest, 1994. 213 p., 9 t. (MTAK Kézirattára, ltsz.17759; ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ltsz. 1076)

1995

A manierizmus. Budapest, Corvina, 1995. 112 p., ill. (Egyetemi Könyvtár)

Anna Zádor, Art Historian (1904–1995).

The New Hungarian Quarterly, 36, No. 138, 1995. 122–126.

1996

KELÉNYI György „Melchior Hefele (1716–1794) életműve” című kandidátusi értekezésének vitája. [KOPPÁNY Tibor, DÁVID Ferenc opponensi véleménye, KELÉNYI György válasza.]

Művészettörténeti Értesítő, 55. 1996. 326–330.

A monostor épületei és építési tervei a 18. században.

In: *Mons sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve.* Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 1996. II. 59–68.

Bauten und Baupläne der Abtei Pannonhalma aus dem 18. Jahrhundert.

Acta Historiae Artium, 38. 1996. 117–126.

1997

Influenze italiane nell'arte ungherese.

In: *Annuario dell'Accademia d'Ungheria di Roma, 1997.* Roma, 1997. 137–142.

Rubens Longueval-portréja.

Ars Hungarica, 25. 1997. 173–180.

1998

Architecture during the tripartition of Hungary II: 1630–1686.
Hungarian architecture in the eighteenth century.
In: *The Architecture of Historic Hungary*. Ed. by Dora WIEBENSON–József SISA. Cambridge, Massachusetts–London, MIT Press, 1998. 89–100, 101–144.

Kora barokk.
Érett és késő barokk.

In: *Magyarország építészetének története*. Szerk. SISA József–Dora WIEBENSON. Budapest, Vince, 1998. 109–121, 123–169.

1999

Der Umbau des Schlosses von Pressburg im 17. Jahrhundert.
In: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*. Ed. by Zsuzsa DOBOS. Budapest, Museum of Fine Arts, 1999. I. 353–362.

Három a barokk. A bécsi magyar nagykövetség épületéről.
Szalon, 3/2. 1999. 4–8.

2000

A budai országház.
In: *Az ország háza. Buda-pesti országháza-tervek 1784–1884. The House of the Nation. Parliament Plans for Buda-Pest 1784–1884*. Szerk. GÁBOR Eszter–VERŐ Mária. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2000. 36–41.

Pregled graditeljstva dvoraca u Ugarskoj u doba baroka i ranog klasicizma. / A magyarországi barokk és koraklasszicista kastélyépítészet áttekintése.
In: *Hrvatska – Mađarska – Europa. Stoljetne likovno-umjetničke veze. / Horvátország – Magyarország – Európa. Évszázados képzőművészeti kapcsolatok*. Ured. / Szerk. Jadranka DAMJANOV. Zagreb, Horvátországi Magyar Tudományos és Művészeti Társaság, 2000. 139–146, 446–453.

Hatalom és reprezentáció. A hivatalos építészet formaváltozásai Budán a XVIII. században. Habilitációs disszertáció, kézirat. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet. Budapest, 2000.

2001

A budai királyi palota építésének története a XVIII. században.
Tanulmányok Budapest Múltjából, 29. 2001. 217–240.
Unbekannte Ofener Baupläne von Joseph Tallherr.
Acta Historiae Artium, 42. 2001. 143–147.

2002

A pesti Német Színház tervei a 18. század végén.
In: *Détszy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. BARDOLY István–HARIS Andrea. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002. 477–489. (Művészettörténet – Műemlékvédelem, 11.)

2003

Angyali szemek. Parmigianino-kiállítás a bécsi Kunst-historisches Museumban.
Új Művészet, 14/11. 2003. 4–6.
Barokk építészet.
[szócikk] In: *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon. Középkor és kora újkor*. Főszerk. KŐSZEGHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. [a továbbiakban MAMŰL] I. Budapest, Balassi, 2003. 239–252.

Macht und Repräsentation. Das Zeughaus in Buda, Ofen.
Acta Historiae Artium, 44. 2003. 307–314.

VELLADICS Márta „A II. József korabeli szerzetesrendi abolíció művészettörténeti vonatkozásai” című PhD-értekezésének vitája. [H. BALÁZS Éva, KELÉNYI György opponensi véleménye, VELLADICS Márta válasza.]
Művészettörténeti Értesítő, 52. 2003. 321–328.

GYETVAINÉ BALOGH Ágnes „Nöpauer Mátyás élete és munkássága” című PhD-értekezésének vitája. [Az értékezés téziseinek összefoglalása. KOMÁRIK Dénes, KELÉNYI György opponensi véleménye. GYETVAINÉ BALOGH Ágnes válasza.]
Építés – Építészettudomány, 31. 2003. 285–303.

2004

A celldömölki bencés kolostor és templom építéstörténete.

In: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*. Szerk. FARBAKY Péter–SERFŐZŐ Szabolcs–PRÉKOPA Ágnes. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2004. 251–263.

Építési szervezet.

[szócikk] In: *MAMŰL* II. Budapest, Balassi, 2004. 342–345.

Joseph Tallherr ismeretlen budai tervei.

In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia, Ráckeve, 2000*. Szerk. BODNÁR Szilvia et al. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004. 219–226.

Melchior Hefeale ideálterve a Hofburghoz.

In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004. 129–133.

VUKOSZÁVLYEV Zorán „Magyarország szerb ortodox templomépítészete – a XVIII–XIX. századi fejlődés tipológiai vázlatát” című PhD-értekezésének vitája. [Az értekezés tézisei. KELÉNYI György, LŐRINCZ Zoltán opponensi véleménye és a jelölt válasza.]

Építés – Építészettudomány, 32. 2004. 137–156.

2005

A klasszicizáló késő barokk építészet Magyarországon. Akadémiai doktori értekezés. Kézirat. Budapest, 2005. 249 p., 31 t. (MTAK Kézirattára, ltsz. 19682)

Barokk kastélyépítészet.

Kárpát-medencei Kastélykrónika, 2/1. 2005. 2–3.

A királyi udvar építkezései Pest-Budán a XVIII. században. Hatalom és reprezentáció; a hivatalos építészet formaváltozásai. Budapest, Akadémiai, 2005. 99 p., ill. (Művészettörténeti Füzetek, 28.)

Fellner Jakab.

Fogadó.

Fürdő. (MAGYAR László Andrással)

Hadszertár. (PÁLFFY Gézával)

[szócikk] In: *MAMŰL* III. Budapest, Balassi, 2005. 53–54, 143–144, 229–233, 447–449.

Hefeale, Melchior.

Hillebrandt, Franz Anton.

Iskolaépület.

[szócikk] In: *MAMŰL* IV. Budapest, Balassi, 2005. 80–82, 125–127, 315–316.

Jelentés és forma a képzőművészetben: a Kunstwollen, jel és embléma értelmezési lehetőségei.

In: *Ünnepelő írások Verebélyi Kincső születésnapjára*. Szerk. BARTH Dániel. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2005. 481–485.

Pásztorok és pásztorlányok: a barokk tájképfestészet.

Új Művészet, 16/5. 2005. 7–9.

2006

Az egri minorita templom építéséről.

Ars Hungarica, 34. 2006. 29–38.

Kapossy János (1894–1952).

In: *„Emberek és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. Budapest, 2006. (*Enigma*, 48.) 397–406.

Kastély. (KOPPÁNY Tiborral)

Késő barokk.

Királyi palota.

Kismartoni Esterházy-kastély.

Klasszicizáló késő barokk.

Kórház. (MAGYAR László Andrással)

[szócikk] In: *MAMŰL* V. Budapest, Balassi, 2006. 158–170, 371, 414–424, 444–445, 454–457, 459–462.

2007

Eszterházy Károly tervezett egri székesegyháza.

In: *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. TATAI Erzsébet–BERECZ Ágnes–L. MOLNÁR Mária. Budapest, Praesens, 2007. 21–26.

Manierizmus a képzőművészetben.

Megyeháza.

[szócikkek] In: *MAMŰL* VII. Budapest, Balassi, 2007. 260–262, 360.

KELÉNYI György „A klasszicizáló késő barokk építészete Magyarországon” című akadémiai doktori értekezésének vitája. [BIBÓ István, WINKLER Gábor, SISA József opponensi véleménye, KELÉNYI György válasza.]

Művészettörténeti Értesítő, 56. 2007. 173–183.

2008

Két kastély: Köpcsény és Buda. Megjegyzések barokk építészetünkhöz.

In: *Kastélyok évszázadai, évszázadok kastélyai. Tanulmányok a 80 éves Koppány Tibor tiszteletére*. Szerk. FELD István–SOMORJAY Selysette. Budapest, *Castrum Bene Egyesület–Historiaantik Könyvesház*, 2008. 163–167.

Zádor Anna, a művészettörténész. Objektív kép – szubjektíven.

In: *Zádor Anna*, 3. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. Budapest, 2008. (*Enigma*, 57.) 5–14.

Nagyszombati jezsuita egyetem. (SZÖGI Lászlóval)

Nagyterem.

[szócikkek] In: *MAMŰL* VIII. Budapest, Balassi, 2008. 107–111, 115–118.

SERFŐZŐ Szabolcs „A sasvári pálos templom és a kegyesbor kultusza a 18. században” című doktori (PhD) értekezésének vitája. [JÁVOR Anna és KELÉNYI György opponensi véleménye, SERFŐZŐ Szabolcs válasza]

Művészettörténeti Értesítő, 57. 2008. 177–186.

2009

A szombathelyi püspöki palota.

In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. TÜSKÉS Anna. Budapest, *CentrArt Egyesület*, 2009. 225–229.

Palota.

Pécsi egyetem. (SZÖGI Lászlóval)

Pilgram, Franz Anton.

Posta. (KOVÁCS Gergelynével)

Pozsonyi egyetem. (SZÖGI Lászlóval)

Preromantika.

Ráckevei Savoyai-kastély.

[szócikkek] In: *MAMŰL* IX. Budapest, Balassi, 2009. 30, 96–97, 194–196, 233–239, 266–267, 306–307, 336–338.

Késő reneszánsz és kora barokk Európában.

A végvári rendszer kialakulása.

„Hevenyészett” várak.

Eger.

Sárospatak.

Az építésiügy megszervezése.

Ólasz bástyás várak.

Újolasz bástyás várak.

A Haditanács irányításával épített sokszög alakú várak.

Négyszögletes váralaprajzok.

Nádasdy Tamás várépítkezései.

Kastélyok a királyi Magyarországon.

Közneemesi kastélyok.

Pártázatos épületek.

Barokk építészet Európában.

A kora barokk építészet Magyarországon.

A nagyszombati jezsuita templom.

A nagyszombati templomséma elterjedése.

A Felvidék építészete.

Két változat kastélyépítészetünkben Magyarországon.

Építkezések a királyi Magyarország nyugati felében.

A sárospataki Rákóczi-vár.

A protestánsok templomai.

Polgárházak a 17. században.

A 18. század építészete Európában.

A magyar építészet a 18. században.

Újjáépítés, újjászervezés.

A hivatalos építészet megszervezése.

Barokk kastélyainkról.

Savoyai Jenő ráckevei kastélya.

Korai kastélyok.

Királyi építkezések: Pozsony és Buda.

Grassalkovich Antal kastélya Gödöllőn.

Gödöllő hatása a magyarok kastélyépítészetére.

Kastélyok a század második felében.

Fertőd, a „magyar Verszália”.

Az egyházi építészet.

Székesegyházak, plébániatemplomok.

Szerzetesrendek építkezései.

A rokokó: Franz Anton Pilgram.

A klasszicizáló késő barokk és mesterei.

Fellner Jakab.
F. A. Hillebrandt.
Melchior Hefele.
Városi paloták.

Protestáns templomok.

Színházak, iskolák, kórházak.

[fejezetek] In: *Pannon Enciklopédia. A magyar építészet története kitekintéssel a Kárpát-medence egészére.* Főszerk. DEÁK Zoltán. Budapest, Urbis, 2009. 162–163, 168–169, 170–171, 172–173, 174–175, 176–177, 178–179, 180–181, 182–183, 184–185, 186–187, 188–189, 190–192, 193–195, 196–197, 198–199, 200–201, 202–203, 204–205, 206–207, 208–209, 210–211, 212–213, 214–215, 268–269, 278–279, 280, 282–283, 284–285, 286–287, 288–289, 290–291, 292–293, 294–296, 297–299, 300–301, 302–303, 304–305, 306–312, 313–315, 316–317, 318–319, 320–321, 322–323, 324–325, 326–327, 328–329.

2010

„Az istenek tanácsa”. Giovanni Lanfranco freskója a Villa Borghesében.

In: *„Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* Szerk. BUBRYÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat, 2010. 169–177.

Rokokó.

Selyemgombolyító.

[szócikkek] In: *MAMŰL* X. Budapest, Balassi, 2010. 118–120, 292.

2011

Egy enteriőr-terv a budai királyi palotához.

In: *„És az oszlopok tetején liliomok formáltattak vala.” Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára.* Szerk. TÓTH Áron. Budapest, CentrArt Egyesület, 2011. 89–92.

Színház.

Városháza.

Városi palota.

[szócikkek] In: *MAMŰL* XII. Budapest, Balassi, 2011. 224–226, 337–340, 343–346.

2013

Típustervek a magyar későbarokk építészetben.

In: *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára.* I.–II. Szerk. SZENTESI Edit–MENTÉNYI Klára–SIMON Anna. Budapest, Vince, 2013. I. 495–502.

