

**EURÓPAI MŰEMLÉKVÉDELMI TENDENCIÁK,
KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A KÁRPÁT-MEDENCÉRE**

**CURRENT TRENDS IN EUROPEAN HERITAGE PRESERVATION
WITH A FOCUS ON THE CARPATHIAN BASIN**

**NEMZETKÖZI TUDOMÁNYOS KONFERENCIA III-IV.
FEHÉRVÁRCSURGÓ, 2019/2021**

**A PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KARA
MŰVÉSZETTÖRTÉNET TANSZÉKE OKTATÓINAK
ÉS VENDÉGEINEK MŰHELYKONFERENCIÁI 2021**

**WORKSHOP CONFERENCES FOR LECTURERS AND GUESTS
OF THE DEPARTMENT OF ART HISTORY, FACULTY OF MUSIC
AND VISUAL ARTS, UNIVERSITY OF PÉCS, 2021**



PTE MK Műemlékvédelem



Szerkesztette: RAFFAY Endre, TÜSKÉS Anna

© Szerzők, szerkesztők

English proofreading: Bénédicte Williams

ISBN 978-963-626-022-4

Kiadja a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Művészettörténet Tanszék

Felelős kiadó: Raffay Endre tanszékvezető

Grafikai tervezés, tördelés: Kútvolgyi-Szabó Áron

Nyomdai munka: Vareg Hungary Kft.

Felelős vezető: Egyed Márton

Tartalom / Contents

KÁROLYI György: Köszöntő	6
Szerkesztői előszó / Preface	8
Konferenciaprogram – Fehérvárcsurgó, 2019. október 18–19.	10
Európai műemlékvédelmi tendenciák, különös tekintettel a Kárpát-medencére III., The current European heritage preservation trends with focus on the Carpathian Basin III.,	
Konferenciaprogram – Fehérvárcsurgó, Károlyi-kastély, 2021. október 22–23.	12
Európai műemlékvédelmi tendenciák, különös tekintettel a Kárpát-medencére IV., The current European heritage preservation trends with focus on the Carpathian Basin IV.,	
Konferenciaprogram – Pécs, 2021. június 22–23.	14
A PTE MK Művészettörténet Művészettörténet Tanszéke oktatóinak és vendégeinek műhelykonferenciája Várkonyi György köszöntésére	
Konferenciaprogram – Pécs, 2021. december 6–7.	15
A PTE MK Művészettörténet Tanszék Műhelykonferenciája Horler Miklós emlékére	
TÓTH Áron	16
Örökségvédelem: eltérő megközelítések Heritage Preservation from Different Perspectives	
FEJÉRDY Tamás	28
Hogyan tovább, párizsi Notre Dame? Isten dicsőségére és az emberiség javára Tamás Fejérdy: Notre-Dame de Paris: et après ? Pour la gloire de Dieu et pour le bien de l’humanité What next for Notre-Dame de Paris? For the glory of God and for the good of mankind	
Béla Zsolt SZAKÁCS	42
The Preservation of Medieval Historical Monuments in the Spiš/Szepes/Zips Region	
TOLNAI Gergely	58
Az esztergomi vár műemléki helyreállítása(i) The castle of Esztergom: restoration(s) of a historical monument	
RAFFAY Endre	74
Az esztergomi királyi palota Szent István-termének átalakítás-története History of the construction and transformation of the Hall of St Stephen in the Royal Palace, Esztergom	
VUKOV Konstantin	102
Az experimentális tervezés, mint a rekonstrukció módszerei: Az esztergomi érseki palota 15. századi nagytermének fadonga tetőszerkezete Experimental design as methods of reconstruction: The 15th century wooden stave roof structure of the Great Hall of the Archbishop’s Palace in Esztergom	

RAFFAY Endre	124
Megjegyzések III. Béla székesfehérvári temetkezéséhez	
Notes on the burial of Béla III in Székesfehérvár	
VALTER Ilona	142
Templom körüli temető és az alapító Smaragd nemzetség sírjainak feltárása	
a zsámbéki premontrei prépostsági romban	
The church cemetery and the excavation of the graves of the foundering Smaragd family	
in the ruins of the Provosty of the Prémontré Order in Zsámbék	
SEBESTYÉN József	158
A sepsikilyéni középkori eredetű unitárius templomról és helyreállításáról	
The Unitarian Church of Sepsikilyén (Chilieni, Romania),	
Originally from the Middle Ages, and Its Rehabilitation	
Edina SZATHMÁRI	180
Reflections on the Reconstructed Medieval Elements of the Chancel of	
Saint Michael's Parish Church in Cluj-Napoca	
RAFFAY Endre	200
Az araci templomrom műemlékvédelmi beavatkozásokat dokumentáló	
XX. századi fényképeinek leíró katalógusa	
BOZÓKI Lajos	224
Bélapátfalva, apátsági templom, kutatási és helyreállítási kérdések	
Abbey Church of Bélapátfalva: issues of research and restoration	
BÍRÓ László	240
Bélapátfalva, ciszterci apátsági templom barokk fa berendezésének különleges értékei	
Bélapátfalva: specific features of the wooden Baroque furnishings of the Cistercian abbey church	
BUGÁR-MÉSZÁROS Károly	248
Tévedések az enteriőrbemutatókban I.:	
III. Béla király esztergomi várbeli írókabinete; Mátyás király reneszánsz lakosztálya Kőszegen;	
víziváraink és vízivárkastélyaink; gödöllői lovarda; barokk alkóvos hálószoba; empire szobák,	
díszterem, ebédlő és lakótorony a gyulai kastélyban	
Károly Bugár-Mészáros: Errors in the presentation of interiors I.	
BUGÁR-MÉSZÁROS Károly	278
Tévedések az enteriőrbemutatókban II.:	
A pécsi románkori „népoltár” inkább valami más	
Errors in the presentation of interiors II.	
The Romanesque “folk altar” of Pécs is something else instead	
BUGÁR-MÉSZÁROS Károly	288
Tévedések az enteriőrbemutatókban III.:	
Középkori, reneszánsz és barokk konyhák jó és hibás bemutatásai	
Errors in the presentation of interiors III.	
Good and erroneous displays of medieval, Renaissance and Baroque kitchens	
BELASICS Edit	322
A változás tere: Szent András kastély: Kastélyrekonstrukció egy kicsit másképp	
The space of change: St Andrew (Szent András) Castle: Castle reconstruction with a difference	

Rudolf KLEIN	334
The Restoration of Synagogues on the Territory of the Former Hungarian Kingdom, 1960–2022	
Dubravka ĐUKANOVIĆ	356
The City Hall of Subotica as a Proving Ground for Considering Recent Tendencies in the Revitalization of Valuable Built Heritage	
VÁRKONYI György	370
A magyarok Dobrovicsa Der Dobrovics der Ungarn	
TÜSKÉS Anna	404
Bocz Gyula szobrászati munkásságának kutatása Teljesség és keresztmetszet: Beszélgetés Bocz Gyuláról Knapp Évával „Leginkább a természet titkai foglalkoztatták”: Beszélgetés Bocz Gyuláról Merényi Györggyel	
TÜSKÉS Anna	420
„Mintha álmodnám erdővé válva, – hiába tornyok, sírásók, falak – lombozok legbelül” Bazsonyi Arany 1981–2001 közötti grafikai munkássága Arany Bazsonyi’s Graphic Work between 1981–2001	
MECSI Beatrix	440
Falfestmények életnagyságú másolatai nemzetközi kontextusban: Egy európai gyakorlat hatása Kelet -Ázsiában és felhasználása az örökségvédelemben Life-size replicas of mural paintings in an international context: The impact of a European practice in East Asia and its use in heritage protection	
MECSI Beatrix	462
A művészettörténet narratívái a felső-középkor művészetoktatásban Dél-Koreában az 1950-es évektől napjainkig Narratives of Art History in Upper Secondary School Art Education in South Korea, from the 1950s to the Present	

KÁROLYI György

Köszöntő

Egy vallomással kezdem: Fehérvárcsurgó és a magyar műemlékvédelem összefüggő témáját személyes ügyemnek tekintem. Úgy vélem, napjainkban minden európai műemlékfelügyeletnek fontos feladata az évszázadok során épült és máig fennmaradt történeti kastélyok, várak, templomok, zsinagógák, színházak, operaházak funkciójának újragondolása. Közhelyszámba megy, hogy az az épület, amelynek nincsen gazdája, célja pusztulásnak indul. A 20. század számos történelmi eseménye, traumája jelentős hatással volt az épületekre, például a világháborúk és forradalmak bombázásai egész városokat, városrészeket semmisítettek meg, a holokauszt nyomán elnéptelenedett zsinagógákban tévéstúdiót vagy múzeumot alakítottak ki, a szovjet államosítás nyomán kórházzá, nevelőotthonná, zártosztállyá alakítottak számos kastélyt. Az európai civilizáció gyökeres változásokon megy át napjainkban is.

Fehérvárcsurgó és környéke ősidők óta lakott hely, középkori neve Chyrgov, de neve előfordult a Chorgou, Churgo, Chorgo, Churrgo, Chiorgo, Czwrgo alakokban is. A településen 1834-től van jelen a Károlyi család, amikor a Perényiek elzálogosították a birtokukat a Károlyiaknak, 1854-ben a birtok visszavásárlási jogáról is lemondtak. 1867-ben Károlyi György (1802–1877) és jobbágyai között létrejött az úrbéri egyezség a maradványföldek kimeréséről. A jelenleg álló Károlyi-kastélyt 1844-ben a régebbi kastélyépület felhasználásával Károlyi György építtette Heinrich Koch bécsi építész tervei szerint. A munkálatokban a fiatal Ybl Miklós is részt vett, nevéhez fűződik a mennyezeti természetes világítással rendelkező kis lépcsőház, melyet ő tervezett. A kastély az építtető Károlyi György ükapám (tehát nagyapám nagyapja) személye miatt nemzeti kegyhely, hiszen a gróf a reformkor egyik kiemelkedő személyisége volt, Széchenyi István személyes jó barátja, aki 1825-ben a reformországygyűlésen éves jövedelmének a felével, 40 000 forint felajánlásával Széchenyivel együtt egyik alapítója a Magyar Tudományos Akadémiának.

A második világháború alatt a kastély német, majd szovjet hadikórházként működött, ekkor tették tönkre berendezéseinek nagy részét. A háború után a Károlyi-birtokot az állam felszámolta, a kastélyt és a hozzá tartozó parkot a földigénylő bizottság szanatórium létesítésére javasolta. A kertet, gyümölcsöst földigénylőknek juttatták, a gazdasági épületeket szövetkezeti raktárnak, a lakható helyiségeket pedig szükséglakások céljára. A szolgálati lakásokat kultúrházzá, tanítói lakásokká, községi alkalmazottak lakásává, postává, rendőrséggé alakították. Maga a kastély először a Fővárosi Gázművek üdülőjének lett kijelölve, majd 1948-ban a Görögországból elhurcolt gyerekeket szállásolták el benne. 1955-ben magyar

állami gondozott gyerekek otthona lett, amíg 1979-ben a gyermekotthont ki nem kellett költöztetni, mivel a mosdók vízcsapjaiból folyó víz áramutéseket okozott. Ezután a bezárt és teljesen magára hagyott kastély gyorsan romlani kezdett.

1992-ben Bugár-Mészáros Károly műemlékvédő építésmérnök, a „hazai műemlékvédelem átszervezésével megbízott miniszteri biztos”, megalapította a Műemlékek Állami Gondnokságát, amelynek feladata a bezárt kastélyok kastélymúzeumokká való fölfejlesztése volt. Mint alapító igazgató 1993-ban vette gondozásba a fehérvárburgói kastélyt, amely akkor huszonöt helyen ázott be és minden ablaka be volt törve. 2000-ig 600 millió forintos ráfordítással vitte előre a felújítást. Fölvette a kapcsolatot a Károlyi családdal. Elkészítette a kastély helyiségenkénti tartalmi programját. A helyreállítási terveket Kralovánszky Réka építésmérnök készítette, aki hosszú évekig, a felújítás teljes befejezéséig példamutató lelkesedéssel és professzionalizmussal, velünk teljes egyetértésben dolgozta ki és vezette a műszaki megoldásokat. 1994-ben létrehoztunk egy közhasznú fokozatú alapítványt, a nagyapám után elnevezett *Károlyi József Alapítványt*, mely 2001-ben vagyonekezelési jogot szerzett az állami tulajdonú kastélyra azzal a céllal, hogy az eredeti funkcióját elveszített műemlék egy új, tartós, a jelen kornak megfelelő, közcélokot szolgáló új funkciót kapjon. Így jött létre a fehérvárburgói Európai Kulturális Találkozó Központ, mely több feladatot ötvöz magában: egyrészt megőrzi a kastély történelmi, kulturális jellegét történeti kiállító tereivel, kiállításai-val, hangversenyeivel, konferenciáival, melyeket immár több, mint 30 ezer látogató keres fel éves szinten, és egyben szállodai és vendéglátási részleggel rendelkezik, mely nem csak az események (esküvők, családi, céges és egyéb hivatalos rendezvények, lelki gyakorlatok, filmforgatások, a nagyközönségnek szóló, minden évben június első hétvégén megrendezett Európai Dísznövény és Kertművészeti Napok stb.) megtartását teszi lehetővé, hanem biztosítani hivatott a fenntartási és működési költségeket. A kastély újjáépítése a magyar állam hathatós segítségével köszönhetően 2011-ben befejeződött, a park és az egyéb melléképületek rekonstrukciója folyamatosan zajlik.

Egy felelős európainak és magyarnak nem lehet más ambíciója, mint helyreállítani vagy korszerűen újjáteremteni azt a hagyományt, amely a 19. század közepén a fehérvárburgói kastélyt létrehozta és fenntartotta, s amely a közép-európai kastélyok között is kiemelkedő helyé tette. Ez a település a maga gazdag hagyományaival kiválóan alkalmas hely a szellemi munkához, nem véletlenül rendezünk itt, sok más eseményünk mellett, 2017 óta műemlékvédelmi konferenciasorozatot. Remélhetőleg nemcsak a kutatók és a konferencia résztvevői, hanem a kötet olvasói is egyetértenek azzal, hogy e kastélynak, és az utóbbi két évtizedben Magyarországon restaurált számos további épület példájának felmutatása egyértelmű kiállítás az európai szellemi alapok és hagyományok visszavételének és mindennapi életünkbe való beillesztésének szükségessége mellett. E gondolatok jegyében bocsátom útjára és ajánlom mindenkinek ezt a kötetet, amely a Fehérvárburgón 2019 és 2021 őszén tartott műemlékvédelmi konferencia anyagát tartalmazza.

Előszó

A könyv, amelyet az Olvasó a kezében tart, négy tudományos konferencia előadásait tartalmazó tanulmánykötet: konferenciák közül kettő 2021-ben megrendezett művészet-történeti műhelykonferencia volt, kettő pedig nemzetközi műemlékvédelmi konferencia. A műhelykonferenciák közül az elsőt Várkonyi György kollégánk 70. születésnapja köszöntésére szerveztük, a másodikat Horler Miklós emlékére rendeztük, akinek a könyvtári és kéziratok hagyatékát a Tanszék őrzi. A 2019-ban harmadik és 2021-ben negyedik alkalommal megrendezett fehérváracsurgói nemzetközi műemlékvédelmi konferenciasorozat célja az aktuális európai műemlékvédelmi tendenciák bemutatása a Kárpát-medencére koncentrálva. Az első két rendezvény házigazdai szerepét a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Művészettörténet Tanszék és Kutatócsoportja látta el, a második két konferencia házigazdai szerepét a Károlyi József Alapítványt képviselő Károlyi Angelica és Károlyi György töltötte be. A konferenciák és a konferenciakötet tudományos feladatait Raffay Endre tanszékvezető és Tüskés Anna vállalta.

A jelen kötetbeli tanulmány-válogatás nem szerkesztői önkény eredménye, hanem a „természetes kiválasztódásé”: csupán az előadók által elküldött tanulmány-anyaggal gazdálkodhattunk. A konferenciák koncepciójáról így csak a kötetben közzétett programok tanúskodnak. A kötet szerkesztésekor csupán időrendbeli és tematikai megfontolásokat tudtunk érvényesíteni. A konferencia előadásai magyar vagy angol nyelven hangzottak el. Tanulmánykötetünket így kétnyelvűség jellemzi azzal a kiegészítéssel, hogy a magyar nyelvű tanulmányokhoz angol vagy német rezümé tartozik.

A Szerkesztők

Foreword

The present book is a volume of studies containing presentations from four scientific conferences: the first of the two workshops held in 2021 was organised in celebration of our colleague György Várkonyi and the second in memory of Miklós Horler. The aim of the series of international conferences on heritage protection organised in Fehérvárcsurgó for the third time in 2019 and the fourth time in 2021 is to present current European trends in heritage protection, with a focus on the Carpathian Basin. The first two events were hosted by the Department of Art History of the Faculty of Arts of the University of Pécs and its Research Group, the second two conferences were hosted by Angelica Károlyi and György Károlyi, representing the József Károlyi Foundation, and the scientific tasks of the conference proceedings were undertaken by Endre Raffay, Head of Department and by Anna Tüskés.

The selection of studies in the present volume is not the result of editorial arbitrariness, but of “natural selection”: we were only able to use the papers sent in by the presenters. The conference papers were presented in Hungarian or English. Our edited volume is thus bilingual, with the addition that the Hungarian-language studies are accompanied by an English or German abstract.

The Editors

**Európai műemlékvédelmi tendenciák, különös tekintettel a Kárpát-medencére III.
A műemlékvédelem gyakorlati problémái /
The current European heritage preservation trends with focus on the Carpathian Basin III.
Practical problems of monument protection**

Fehérvárcsurgó, 2019. október 18-19. / October 18-19 2019

**Nemzetközi konferencia a Károlyi József Alapítvány és a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának
Művészettörténet és Elmélet Tanszéke és Kutatócsoportja szervezésében / International conference
organized by the Joseph Károlyi Foundation and the Art History Department of the University of Pécs**

Tomácsok/ *Interprets*: Boronkay-Roe Zuzsa, Köröspataki Zoltán

2019. október 18. (péntek / Friday)

10.30-11.00 Angelica Károlyi, Raffay Endre: Házigazdai köszöntők / *Welcome speeches*

I. szekció. Elnök: Raffay Endre

11.00-11.30 Fejérdy Tamás (építész, az ISES Alapítvány Kulturális Örökség Menedzsment professzora, az ICOMOS korábbi alelnöke, az UNESCO Világörökség Bizottság elnöke / *architect, Professor in the Cultural Heritage Management, ISES Foundation, former vice-president of ICOMOS, Chairperson of the UNESCO's World Heritage Committee*): „Hogyan tovább, párizsi Notre Dame - Isten dicsőségére és az emberiség javára / *What's next, Notre Dame in Paris - for the glory of God and for the good of mankind*”

11.30-12.00 Klein Rudolf (építész / *architect, Szent István Egyetem, Ybl Miklós Építéstudományi Kar / Ybl Miklós Faculty of Architecture and Civil Engineering*): „Zsinagóga-felújítások a Magyar Királyság területén 1960-2019 / *Synagogue restorations in the territory of the former Hungarian Kingdom 1960-2019*”

12.00-12.30 Dubravka Đukanović (építész, Tartományi Műemlékvédelmi Intézet, Pétervárad / *architect, Academy of Arts, University of Novi Sad / Studio D'ART*): „City Hall of Subotica, a proving ground for the application of recent tendencies in approaching and modifying valuable built heritage
„A szabadkai városháza mint az értékes épített örökség megközelítésével és módosításával kapcsolatos közelmúltbeli tendenciák alkalmazásának igazolása”.

12.30-13.00 *Vita / Discussion*

II. szekció. Elnök: Fejérdy Tamás

14.30-15.00 Horst A. Wächter (Haggenberg kastély/ *Schloss Haggenberg, Austria*): „Haggenberger stately home and the explosion of Renaissance philosophy / A Heggenberger-kastély és a reneszánsz filozófia robbanása”

15.00-15.30 Belasics Edit (Szent András-kastély/ *Szent András stately home*): „Szent András-kastély, a változás tere / *Szent András stately home, the space for change*”

15.30-16.00 Wenceslas de Lobkowicz (alelnök, European Historic Houses/ *vice-President of European Historic Houses*): „The European Historic Houses / Európai történelmi házak”

16.00-17.00 *Vita / Discussion*

III. szekció. Elnök: Rostás Tibor

17.00-17.30 Ariane Fradcourt (igazgató, Műemlékvédelmi Szakértő Központ, La Paix Dieu, Belgium / director, Centre des Métiers du Patrimoine, La Paix Dieu, Belgium)

17.30-18.00 Raffay Endre (művészettörténész, Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Művészettörténet és Elmélet Tanszék és Kutatócsoport / art historian, University of Pécs, Faculty of Art, Department and Research Group of Art History and Theory): „III. Béla és Antiochiai Anna sírjának rekonstrukciós problémái / Reconstructional questions of the grave of Bela III and Ann of Antiochia”

18.00-18.30 Bugár-Mészáros Károly (építész, a Műemlékek Állami Gondnoksága alapító-igazgatója / architect, former director of the National heritage administration): „Néhány « elrontott » restaurálás / Some « spoiled » restorations”

18.30-19.00 Vita / Discussion

20.30-21.30 Kastélytúra Károlyi Angelica vezetésével / Guided tour of the stately home

2019. október 19. (szombat / Saturday)

IV. szekció. Elnök: Bugár-Mészáros Károly

8.00-8.30 Rostás Tibor (művészettörténész, Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Művészettörténet és Elmélet Tanszék és Kutatócsoport / art historian, University of Pécs, Faculty of Art, Department and Research Group of Art History and Theory): „A pöstyéni Szent István templom és faragványai / The Saint Stephen Church of Piešťany and its carvings”

8.30-9.00 Szakács Béla Zsolt (művészettörténész, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet Tanszék / art historian, Pázmány Péter Catholic University, Department of Art History): „A középkori örökség megőrzése a Szepességben / Preservation of the medieval heritage in Spiš”

9.00-9.30 Biacsi Karolina (restaurátor, kőfaragó / restorator, stonemason): „Az egri minaret helyreállítása / The restoration of the minaret of Eger”

9.30-10.00 Vita / Discussion

V. szekció. Elnök: Szakács Béla Zsolt

10.00-10.30 Bartos György (művészettörténész, Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ / art historian, Hungarian Academy of Art, Hungarian Museum of Architecture and Heritage Documentation Centre): „Újabb adatok Székesfehérvár várostörténetéhez a műemlékvédelmi kutatások eredményeinek tükrében / New additions to the city history of Székesfehérvár – based on heritage preservation researches”

10.30-11.00 Laszlovszky József (történész, KEE / historian, CEU): « Community involvement and sustainability in heritage management. Preservation and interpretation of a medieval monastic complex./ Közösségi programok, fenntarthatóság, kulturális örökség menedzsment. Egy középkori kolostori majorság megőrzése és bemutatása ».

11.00-11.30 Tóth Áron (művészettörténész / art historian, Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont Közhasznú Nonprofit Kft.): „Örökségvédelem: eltérő megközelítések / Heritage preservation from different perspectives”

11.30-12.00 Vita, zárás / Discussion, conclusion

**Európai műemlékvédelmi tendenciák különös tekintettel a Kárpát-medencére IV.
Nemzetközi műemlékvédelmi konferencia,**

Fehérvárcsurgó, Károlyi-kastély, 2021. október 22–23.

Rendezők:

Károlyi Angelica, Károlyi József Alapítvány

Dr. Raffay Endre, PTE MK Művészettörténet Tanszék

2021. október 22. péntek

Házigazdai köszöntők

9.30–10.00 Károlyi Angelica, Raffay Endre

I. szekció

10.00–10.30 Török Szabolcs Bence: A debreceni Csokonai Nemzeti Színház

10.30–11.00 Bugár-Mészáros Károly: Kastélyszínház-sorsok

11.00–11.30 Ravasz Ábel: Munkanélküliek alkalmazása a kulturális örökségvédelemben: jó gyakorlatok Szlovákiában

11.30–11.50 Vita

Plenáris előadás

14.00–14.50 Zoboki Gábor: A budapesti Operaház felújítása

II. szekció

15.00–15.20 Valter Ilona: Zsámbék

15.20–15.40 Nagy Veronika: Tűrje

15.40–16.00 Bozóki Lajos: Bélapátfalva – kutatási és helyreállítási kérdések

16.00–16.20 Farbakyné Deklava Lilla: Régi és új kőfaragványok a Mátyás-templomban – azonosíthatóak-e a fejezetcserék a források tükrében

16.20–16.40 Vita

III. szekció

17.00–17.20 Sággi Attila: Az Olof Palme ház rekonstrukciója (Millennium Háza)

17.20–17.40 Tüskés Anna: Bazsonyi Arany (1928–2011) grafikai munkássága

17.40–18.00 Mecsi Beatrix: Falfestmények életnagyságú másolatai nemzetközi összefüggésben: Egy európai gyakorlat hatása Kelet-Ázsiában és felhasználása az örökségvédelemben

18.00–18.20 Timár Katalin: Divat és műemlékvédelem: Dilemmák Király Tamás életművének bemutatása kapcsán

18.20–18.40 Vita

20.00–20.40 Károlyi Angelica: Éjjeli kastélytúra

2021. október 23. szombat

IV. szekció

- 9.00–9.20 Lupescu Radu: A kolozsvári Szent Mihály-templom első építési periódusa
9.20–9.40 Szathmári Edina: Kőfaragójelek a kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom szentélyén: datálás és a műhelykapcsolatok kérdése
9.40–10.00 Sebestyén József: A sepsikilyéni középkori eredetű unitárius templomról és helyreállításáról
10.00–10.20 Krcho János: Kassa környéki középkori templomok kutatása - eredmények és kérdések
10.20–10:40 Rostás Tibor: A kalocsai koragótikus székesegyház
10.40–11.00 Vita

V. szekció

- 11.20–11.40 Tolnay Gergely: Az esztergomi vár műemléki helyreállításai
11.40–12.00 Vukov Konstantin: Az esztergomi nagyterem fedésének újszerű – elméleti – rekonstrukciója
12.00–12.20 Raffay Endre: Az esztergomi Szent István-terem építés- és műemlékvédelem-története
12.20–12.40 Szőke Balázs: Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház késő gótikus boltozata
12.40–13.00 Smohay András: Műemlékfelújítások a székesfehérvári egyházmegyében
13.00–13.20 Vita, zárás
15.00–16.00 Könyvbemutató
Mario Schwarz – Tibor Rostás, *Die Capella Speciosa in Klosterneuburg. 2. Teil: Vergleichende Studien zur Pfalzkapelle Herzog Leopolds VI. von Österreich, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021.*
Raffay Endre – Tüskés Anna (szerk.), *Európai műemlékvédelmi tendenciák különös tekintettel a Kárpát-medencére: Nemzetközi tudományos konferencia I–II. Fehérvárcsurgó, 2017–2018 / Current Trends in European Heritage Preservation with a Focus on the Carpathian Basin: International Conference I–II, Fehérvárcsurgó, 2017–2018, Pécs, PTE MK Művészettörténet Tanszék, 2019.*

A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kara Művészettörténet Tanszéke oktatóinak és vendégeinek műhelykonferenciája, Várkonyi György 70. születésnapja alkalmából

Pécs, Zsolnay Negyed – Művészeti Kar,
dékáni tanácssterem, 2021. június 22–23.

2021. június 22.

15.00-15.20 Dékáni és tanszékvezetői köszöntő

I. szekció (szekcióvezető: Raffay Endre)

15.20-15.40 Várkonyi György: Katalóguscédulák és sírfeliratok. A Berger Otti jelenség

15.40-16.00 Hrubí Attila: Egy lehetséges esztétika körvonalai Fichte korai tudománytanában

16.00-16.20 Timár Katalin: Ami kimaradt. Király Tamás *Out of the Box* című kiállításának utóélete

16.20-16.40 Vita, szünet

II. szekció (szekcióvezető: Várkonyi György)

16.40-17.00 Raffay Endre: Az ócsai templom kutatásának legújabb eredményei

17.20-17.40 Rostás Tibor: Turóc-Znióvárалja, premontrei prépostság

17.40-18.00 Lupescu Radu: Segesvár középkori erődítése

18.00-18.20 Vita

2021. június 23.

III. szekció (szekcióvezető: Nátyi Róbert)

10.00-10.20 Nátyi Róbert: Meg nem valósult lehetőségek, avagy a feldolgozatlan szegedi avantgárd: Adalékok Bánszky Sándor (1888-1918) kubista szobrászművész életrajzához

10.20-10.40 Tüskés Anna: Bocz Gyula (1937-2003) szobrász munkássága

10.40-11.00 Házas Nikoletta: A konceptuális művésztől a konceptuális design-ig

11.00-11.20 Aknai Katalin: Egy könyv keletkezései. Jakab Irén *L'Art Psychopathologique* című könyvének keletkezéstörténete

11.20-11.40 Vita, szünet

11.40-12.10 Könyvbemutató (Tüskés Anna, Raffay Endre)

Európai műemlékvédelmi tendenciák különös tekintettel a Kárpát-medencére. Szerkesztette: Raffay Endre, Tüskés Anna. Pécs-Fehérvárcsurgó, 2019.

12.10-12.20 Zárszó (Raffay Endre)

A PTE MK Művészettörténet Tanszék műhelykonferenciája Horler Miklós emlékére

2021. december 6-7.

2021. december 6. (E001, nagyelőadó)

14.30-14.40 Dékáni Köszöntő

14.40-15.10 Mecszi Beatrix: A művészettörténet narratívái a felső-középiskolás művészetoktatásban Dél-Koreában az 1950-es évektől napjainkig

15.10-15.40 Tüskés Anna: Idézetek és alkalmi versek – irodalmi szövegek köztéri szobrokon és emlékműveken a XVII. század második felétől 1914-ig

15.40-16.10 Várallyay Réka: XVII. századi főúri reprezentáció a regéci várban

16.10-16.30 szünet

16.30-17.00 Wierdl Zsuzsanna: Új felfedezések az esztergomi palotakápolna mestereinek kutatásában

17.00-17.30 Biacsi Karolina – Faragó Zsolt: A soproni Lenck-villa kőrestaurátori munkálatainak bemutatása

17.30- 18.00 Kisapáti Ivett: Lézeres műtárgytisztítás

18-00-18.30 Vita

2021. december 7. (dékáni tanácsterem)

10.30-11.00 Aknai Katalin: Piet Mondrian Broadway Boogie-ja budapesti replikájának története. Részletek Körner Éva készülő életrajzi esszéjéből

11.00-11.30 Rostás Tibor: A szentkirályi timpanon

11.30-12.00 Raffay Endre: Az esztergomi királyi palota építéstörténetének néhány kérdése

12.00-12-30 Vita és zárzó

TÓTH Áron

Örökségvédelem: eltérő megközelítések

Genius loci – a hely szelleme. Minden olvasott ember ismeri ezt a latin kifejezést, ami az ókori római vallásból származik, s eredetileg egy hely védőszellemét jelentette, aminek oltárok is emeltek szerte a Római Birodalomban. A *genius loci*t a kora újkorban már profán értelemben, egy hely sajátos hangulataként, atmoszférájaként értelmezték. A 18. században Alexander Pope angol költőnek köszönhetően a kert- és tájépítészeti alapelvévé vált, miszerint egy kertet úgy kell megtervezni, hogy tökéletesen illeszkedjen a környezetéhez.¹ Később a fogalom fontos szerepet töltött be a modern építészeti gondolkodásban, mint például Christian Norberg-Schulz munkásságában is, aki *Genius Loci* című művének bevezetőjében a hely szellemét ekképpen jellemzi:²

A hely megkülönböztető jelleggel bíró tér. Az ősidőktől kezdve felismerték a *genius loci*-t, a hely szellemét, mint azt a konkrét valóságot, mellyel az embernek szembe kell néznie és egyetértésre kell jutnia mindennapi életében. Az építész a *genius loci* láthatóvá tételére törekszik, az építész feladata az, hogy jelentésseljes helyeket hozzon létre – ezzel segíti az embert, hogy lakása legyen.³ – A szerző később a hely szerkezetéről értekezve folytatja a *genius loci* elemzését. – A hely szerkezete nem örök, rögzített állapot. A helyek rendszerint változnak, gyakran gyorsan változnak. Ez nem jelenti azt, hogy a *genius loci* is szükségszerűen változik vagy akár elvész. Később majd megmutatjuk, hogy a *meztörténik* feltételezi, hogy a helyek azonosságukat bizonyos időtartamon keresztül megőrizzék. A *stabilitas loci* az emberi élet szükséges feltétele. Hogyan egyeztethető össze ez a stabilitás a változás dinamizmusával? Először is látnunk kell, hogy

-
- 1 Pope ezt Richard Boyle-hoz, Burlington III. Earljéhez írt episztolájában fejtette ki, ld. „Epistle IV to Richard Boyle, Earl of Burlington”, 1731, 50–56. sor. Ld. Woodbridge, Kenneth, *Princely Gardens: The Origins and Developments of the French Formal Style*, London, Thames & Hudson, 1986, 268.
 - 2 Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, London, Academy Editions, 1980, 5–6, 18. Az idézett szövegrészek fordítását ld. Norberg-Schulz, Christian, „Genius Loci”, ford. Ortmann-né Ajkai Adrienne, *Ökotáj* 33–34 (2004): 65–75. Internetes elérhetőség: Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci*, hozzáférés: 2019.10.17, www.okotaj.hu/szamok/33-34/ot33-07.htm
 - 3 „A place is a space which has a distinct character. Since ancient times the *genius loci*, or »spirit of place«, has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life. Architecture means to visualize the *genius loci*, and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell.” Norberg-Schulz 1980, 5.

minden helynek rendelkeznie kell *különböző tartalmak* befogadásának *képességével*, természetesen bizonyos határok között. Az a hely, mely csak egyetlen célra alkalmas, hamarosan hasznavehetetlenné válik. Másodsor nyilvánvaló, hogy egy helyet különbözőképpen lehet *értelmezni*. A genius loci védelme és megőrzése valójában azt jelenti, hogy lényegét mindig új történelmi összefüggésben konkretizáljuk. Azt is mondhatjuk, hogy egy hely története »önmegvalósításának« története. Az emberi tevékenységen keresztül kibomlik, ami lehetőségként a kezdetektől fogva ott volt, az építészet – mely egyszerre *ősi és új* – feltárja és megőrzi ezt. A hely összetevői tehát különböző mértékben változhatnak.⁴

Véleményem szerint – ha az örökségvédelem nyelvére fordítjuk le a fenti sorokat – Norberg-Schulz szavai a szellemi és anyagi örökség kettősségeként is értelmezhetők. Ha ugyanis abból indulunk ki, hogy „az építészet a genius loci láthatóvá tételére törekszik”, valamint elfogadjuk tételmondatként, hogy „a genius loci védelme és megőrzése valójában azt jelenti, hogy lényegét mindig új történelmi összefüggésben konkretizáljuk”, akkor mindez a fent említett kettősségről szól. Egy épület egyrészt korának és alkotóinak gondolkodásmódját, világnézetét vizualizálja, másrészt pedig az átalakítások során az eredeti jelentéstartalom természetszerűleg módosul, szűkül, vagy bővül. Ezek után kérdés, hogy egy történeti épület eredeti jelentéstartalmi milyen mértékben dekódolható, vagy dekódolható-e egyáltalán az utókor számára.

A jelen konferenciasorozat keretében megtartott 2018. évi előadásomban már volt szerencsém kitérni a kulturális örökség anyagi és szellemi kettősségére.⁵ Az UNESCO 2003-ban elfogadott *Egyezmény a szellemi kulturális örökség megőrzéséről* című dokumentuma kifejti, hogy a nemzedékről nemzedékre hagyományozódó szellemi kulturális örökség megőrzése

4 „The structure of place is not a fixed, eternal state. As a rule places change, sometimes rapidly. This does not mean, however, that the *genius loci* necessarily changes or gets lost. Later we shall show that *taking place* presupposes that the places conserve their identity during a certain stretch of time. *Stabilitas loci* is a necessary condition of human life. How then is this stability compatible with the dynamics of change? First of all we may point out that any place ought to have the »capacity« of receiving *different* »contents«, naturally within certain limits. A place which is only fitted for one particular purpose would soon become useless. Secondly it is evident that a place may be »interpreted« in different ways. To protect and conserve the *genius loci* in fact means to concretize its essence in ever new historical contexts. We might also say that the history of place ought to be its »self-realization«. What was there as possibilities at the outset, is uncovered through human action, illuminated and »kept« in works of architecture which are simultaneously »old and new«. A place therefore comprises properties having a varying degree of invariance.” Norberg-Schulz 1980, 18.

5 Az előadás 2018. november 9-én hangzott el magyar nyelven, ld. Tóth, Áron, „Past, present – future? An ambiguous relationship”, in Raffay Endre és Tüskés Anna (szerk.), *Európai műemlékvédelmi tendenciák különös tekintettel a Kárpát-medencére, Pécs–Fehérvárcsurgó, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Intézet Művészettörténet és -Elmélet Tanszék Kutatócsoport*, 2019, 47–57. A továbbiakban ld. Tóth 2019a.

éppen olyan fontos, mint az anyagi örökség védelme, hiszen a kettőt nem lehet elválasztani egymástól.⁶ Ebben a kontextusban elemeztem a 10. század végén alapított pannonhalmi bencés apátság 13. századi temploma, a Szent Márton-bazilika 2012-es újjáépítését.⁷

Felhívtam rá a figyelmet, hogy a pannonhalmi felújítás tervezői egy olyan ellentmondással találták szembe magukat, amelyik az élő örökség jellegéből adódik: az anyagtalan vagy szellemi örökséget nagyrészt az anyagi örökség közvetíti. A liturgikus és hiteleti gyakorlat változásaiból kifolyólag azonban a történelem során az anyagi örökséget többször átértékeltek, ami a berendezés egy része áthelyezését, szétszóródását, vagy megsemmisülését eredményezte. Pannonhalmán ezért a 2012-es felújítás során is törvényszerűen sérült az anyagi örökség érintetlensége. Ez viszont ellentétben áll a 20. században kialakult, konzerválást és megőrzést előtérbe helyező műemlékvédelmi elvekkel, amelyek célja az emlékek anyagiságukban való lehető legteljesebb megtartása, és amelyek legtisztábban az 1964-ben elfogadott *Velencei Kartá*ban jelennek meg.⁸

Tény, hogy Pannonhalmát igen magas építészeti színvonalon újították fel, és az is tény, hogy a bencés közösségnek az a szándéka is teljesült, hogy a templom szerzetesi jellegét visszaállítsák, hiszen az épület az utóbbi százötven évben leginkább székesegyházként működött. (1. kép) Felerősítették tehát az épület 19. század előtti jelentéstartalmát, mégpedig a hely szelleméből, a *genius loci*ből kiindulva. Így viszont fel kellett áldozni olyan 19. századi berendezési tárgyakat, amelyek már szintén a templom történetéhez tartoztak. A szellemi örökségen belül bekövetkező gondolkodásmódbeli változás tehát bizonyos materiális értékek eltávolítását eredményezte. Pedig az elavultnak tűnő materiális értékek is ugyanannak a hagyománynak bizonyos elemeit, lépcsőfokait képviselték, amire hivatkozva meg kívántak szabadulni tőlük. Így habár a hely szelleméből indult ki, a pannonhalmi felújítás mégis eltüntetett bizonyos jelentéstartalmakat.⁹ Világos, hogy minden ilyen beavatkozás önellentmondást hordoz, hiszen a szellemi örökséget, vagy a *genius loci*t az anyagi örökség vizualizálja, de ha az utóbbi sérül vagy módosul,

6 Csonka-Takács Eszter (szerk.), UNESCO Egyezmény a szellemi kulturális örökség megőrzéséről, H. n., Szabadtéri Néprajzi Múzeum, 2010. Internetes elérhetőség: UNESCO Egyezmény a szellemi kulturális örökség megőrzéséről, hozzáférés: 2022.02.06, <http://szellemikulturalisorokseg.hu/doks/egyezmény.pdf>. Az angol szöveget ld. 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, H. n., UNESCO, MEDIA KIT, 2011. Internetes elérhetőség: 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, hozzáférés: 2022.02.06, <https://ich.unesco.org/doc/src/15164-EN.pdf>. Ld. még: „Egyezmény a szellemi kulturális örökség védelméről, UNESCO, 2003”, in Dr. Fejérdy Tamás (szerk.), *Karták könyve*, Budapest, ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság, 2011.

7 Tóth 2019a, 49–54. A kiindulópont egy interneten megjelent korábbi elemzésem volt: Tóth Áron, *Rafkós sterilítás gótikus díszletekkel*, 2013.04.26, hozzáférés: 2019.05.04, https://oroksegyfigyelo.blog.hu/2013/04/26/rafkos_sterilitas_gotikus_diszletekkel

8 „Nemzetközi karta a műemlékek és műemléki együttesek konzerválására és restaurálására, Velence, 1964”, in Dr. Fejérdy Tamás (szerk.), *Karták könyve*, Budapest, ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság, 2011.

9 Tóth 2019a, 52–53.

törvényszerű, hogy az előbbi is változik. Fel kell tenni tehát a kérdést: egy műemléki felújítás során megőrizhető-e egyáltalán az adott épület által hordozott szellemi örökség, hűnek lehet-e maradni a hely szelleméhez úgy, hogy tiszteletben tartjuk a 20. században kialakult műemlékvédelmi elveket is? Véleményem szerint igen, és erre bizonyítékként két ICOMOS-díjas felújítást szeretnék bemutatni.

Elsőként a fertőd-eszterházi Esterházy-kastélyegyüttes marionettszínháza, 18. századi víztornya, narancsháza és tisztartói épülete által alkotott épülettömbje 2012 és 2013, majd 2015 és 2016 közötti műemléki helyreállítására térnek ki. A marionettszínház, a hozzá kapcsolódó víztorony és narancsház felújítása 2014-ben ICOMOS-díjat, a tisztartói ház újjáépítése pedig 2017-ben építőipari nívódíjat kapott.¹⁰

A tárgyalt épületek Magyarország legnagyobb szabású rokokó kastélyegyüttesének részeként az 1770-es évek elején készültek „Pompakedvelő” Esterházy Miklós herceg megbízásából. A marionettszínház, víztorony és narancsház tömbjét méltató laudáció hangsúlyozza, hogy ezek az épületrészek visszakapták eredeti funkciójukat: a színházban hangversenytermet alakítottak ki, míg a narancsházat rendezvényterként hasznosították újra.¹¹ (2. kép) Meg kell jegyezni, hogy azóta itt újra narancsfákat lehet látni a 18. századi funkciónak megfelelően. A homlokzattagolást, valamint a manzárdtető formáját az építészeti állapotban állították helyre, míg a hajdani belső válaszfalakat csak jelzésszerűen mutatták be. A tetőszerkezetet 18. századi források és a helyszíni kutatási eredmények alapján tervezték meg. A 19. században több szintre osztott, magtárként hasznosított, és ezért szinte teljesen kibelezett színházi részben a felújítás után sem tagadták le, hogy milyen súlyos sérülések érték az épületet: a tűzvész nyomait is viselő nyerstégla falakat a rajtuk lévő vakolatmaradványokkal együtt majdhogynem úgy tartották meg, ahogy a 19. századi födémek lebontása után feltárták őket. A visszafogott, letisztult kortárs elemeket ebbe a torzóba komponálták bele. (3. kép) A hajdani víztornyot korabeli ábrázolások és

10 Az épülettömb műemléki felújításáról ld. L. Balogh Krisztina, „Barokk mese”, Régi-Új Magyar Építőművészet (2013) 9: 19–21; Molnár Csaba DLA, Bábszínház-narancsház-víztorony épületegyüttes rekonstrukciója, 2013.09.09, hozzáférés: 2019.10.16, epiteszforum.hu/babszinhaz-narancshaz-viztorony-epuletegyutttes-rekonstrukcioja; HA, Az építészet nem formai-esztetikai, hanem társadalmi kérdésekre keresi a választ, 2014.07.23, hozzáférés: 2019.10.16, https://www.bme.hu/hirek/20140723/Az_epiteszet_nem_formai_esztetikai_hanem_tarsadalmi_kerdesekre_keresi_a_valaszt; Garai Péter, Teljes egész – a fertői rendezvényközpont együttese, 2016.12.22, hozzáférés: 2019.10.16, epiteszforum.hu/teljes-egesz-a-fertodi-rendezvenykozpont-egyuttese; Molnár, Csaba, „Centro culturale – Fertőd, villa Esterházy, ricostruzione del complesso architettonico della Castalderia Rendezvényközpont / Fertőd, Esterházy-kastély, Tisztartói épületegyüttes teljes rekonstrukciója”, in Váli, István Frigyes DLA (szerk.), A proposito di una mostra / Egy kiállítás ürügyén, H. n., Faleronei Művésztelep / Falerone Art Colony / Colonia Artistica Falerone, 2019, 10–36.

11 A laudációt ld. Az ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottsága 2014-ben ismét kiosztotta az ICOMOS-díjat, 2014, hozzáférés: 2019.10.16, <http://www.icomos.hu/index.php/hu/elismeresek/icomos-dij/2014> és http://www.icomos.hu/datas/icomos-dij/2014/icomos_dij_laudacio_esterhazy_kastely_marionett_szhaz_honlapra.pdf

helyszíni kutatások alapján rekonstruálták. Az átgondolt felújítást több évnyi, 2004-ben elkezdett aprólékos kutatómunka előzte meg alakhű építészeti felméréssel, régészeti feltárással, és az építőanyagok elemzésével.¹² A laudáció külön kiemeli a felújításnak azt az erényét, hogy „nem állítja helyre azt, ami biztosan nem tudható, de egyúttal nem lehetetleníti el a marionettszínház talán valamikor sorra kerülő rekonstruálását”.¹³

A színház, víztorony és narancsház tömbjéhez Észak felől U alakban kapcsolódó tisztartói ház és a narancsház összekötését a keleti oldalon egy kortárs épületszárnyal oldották meg, mivel itt pótolni kellett a 20. században lebontott átvezető szárnyat. A kuba-túrához jól illő új szárny kortárs kialakításával finoman jelzi, hogy nem egy történeti épületrészről van szó. A tisztartói ház is visszakapta eredeti funkcióját: a kastélyt kezelő intézmény – jelenleg az Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont Közhasznú Nonprofit Kft. – irodái, valamint VIP öltözők és egyéb kiszolgáló helyiségek kaptak helyet benne. A folyosós térszerkezetet helyreállították, a néhány helyiségben feltárt díszítő falfestéseket pedig restaurálták. Ügyeltek a történeti épületszerkezetek megőrzésére is, ezért a vizesblokkokat dobozszerűen építették be.

A fenti ismertetett a helyreállítás a 20. századi műemlékvédelmi elveknek maradéktalanul megfelel, tehát az épülettömböt anyagságában, szinte roncsolás nélkül, maradéktalanul megőrizték, a különféle történeti rétegeket bemutatták, a biztosan nem tudható részeket nem állították helyre, viszont egy későbbi esetleges rekonstrukció elé sem gördítettek akadályt. Mindemellett hűek maradtak a szellemi örökséghez is: az egyes épületrészekbe azok a funkciók kerültek vissza, amelyeket a 18. századi építető, „Pompakedvelő” Esterházy Miklós herceg oda szánt. A tisztartói ház 1945-ig betöltötte a rendeltetését, de a narancsház és a marionettszínház sorsa mintegy kétszáz éven keresztül a kényszerhasznosítás volt. Ennek ellenére a rendezvénytér és a hangversenyterem kialakításával, valamint a narancsfák elhelyezésével sikerült olyan funkcióval megtölteni a tereket, amelyek szervesen illeszkednek a hagyományba, amelyek hordozzák a hely szellemét. A finom kortárs megoldásokkal továbbá intelligens módon vertek hidat a múlt és a jelen közé.

Hasonlóan jól sikerült a 18. század második felében épült egykori majki kamalduli remeteség ún. foresteria-épületének helyreállítása is.¹⁴ A némasági fogadalmat tett szerzetesek

12 Forgács Zita, Koppány András és Thúry László, „Előzetes beszámoló a fertői bábszínház és narancsház kutatásáról”, *Műemlékvédelem L* (2006) 4: 187–193; Krähling János, „A fertői marionettszínház új értelmezése – Az épületkutatás (>Bauforschung<) és alakhű felmérés mint kutatási módszer alkalmazásával”, *Építés-Építészettudomány 34* (2006) 1-2: 5–55; Krähling János, Halmos Balázs és Fekete J. Csaba, „A fertői marionettszínház alakhű felmérésen alapuló kutatása”, *Műemlékvédelem L* (2006) 4: 194–205; Krähling, János, Koppány, András, Fekete, J. Csaba, Halmos, Balázs és Józsa, Anna, „The marionette opera and the orangerie of Eszterháza (Fertőd, Hungary): Building archaeology methods and theoretical reconstruction”, in Fiorani, Donatella (szerk.), *Materiali e Strutture: Problemi di Conservazione, Nuova Serie II, Numero 4*, Roma, Sapienza Università di Roma, 2013, 75–128.

13 Ld. 11. lábjegyzet.

14 Rác Miklós és Sárossy Péter, „A majki kamalduli remeteség műemléki felújítása”, *Műemlékvédelem LVII*

hajdani kolostora különálló cellaházakból áll, amelyeket fal övez. A főépület, a foresteria az ünnepi étkezések színhelye, a könyvtár, a konyha, különböző műhelyek, továbbá a vendégek és zarándokok szálláshelye volt, valamint az alapító birtokos Esterházy család kegyúri lakosztályát is itt helyezték el. Az előzőekben tárgyalt fertőd-eszterházai épületekhez hasonlóan a majki remeteségnek is hányatott sors jutott: a kolostort 1782-ben II. József (ur. 1780–1790) rendeletére feloszlatták, majd kényszerhasznosítások sora következett, még posztógyár is működött benne. A tulajdonos Esterházy család a 19. század második felében végül vadászkastélyt alakított ki az egykori kolostorban, s ez a funkció egészen 1945-ig megmaradt. A II. világháborúban a foresteria azonban súlyosan megsérült.¹⁵

Ennek az épületrésznek a 2016-ban befejezett helyreállítása 2017-ben kapott ICOMOS-díjat. A laudáció kiemeli a fennmaradt történeti nyílászárók és burkolatok alapján legyártott új nyílászárók és burkolatok, valamint egyéb, a megmaradt részletek alapján legyártott elemek gondos kivitelezését. Hangsúlyozza továbbá az építéstörténetet bemutató kiállítás installációja, valamint a 18. századi kolostor és a 19–20. századi vadászkastély életét bemutató enteriőrök élményszerűségét.¹⁶

Fel kell hívni a figyelmet arra, hogy Fertőd-Eszterházával szemben Majkon sokkal több műemléki részlet, eredeti nyílászáró, vasalat, kő és fa padlóburkolat, vagy lambéria maradt fenn, ami mintaként szolgálhatott a hiányzó részleteket pótló elemek legyártásához. Éppen ezért Majkon más utat választottak, mint Fertőd-Eszterházán: a kortárs beavatkozások nem olyan szembeütők, mert a felújítás során inkább az *in situ* történeti részleteket vették alapul. Az igényes kidolgozás igaz a 18. és 19. századi díszítőfestések és lambériák restaurálására is. Mindemellett a berendezésben sok a kópiabútor, amit viszont kiváló esztétikai érzékkel terveztek meg és nagy műgonddal gyártottak le. Ezek a kópiák első ránézésre nem is igazán különböznek az eredeti műtárgybútoroktól, de a faragások tudatosan, alig kivehető módon eltérnek, valamint a refektórium asztalait az eredeti bútoroknál néhány centiméterrel kisebb méretben készítették el. Mivel azonban a felújítási folyamat és a restaurálás jól dokumentált, az újonnan legyártott elemek bármennyire is követik a régiket, hamisításról nem beszélhetünk.

(2013) 6: 355–368; Garai Péter, Néma barátok nyomában – a majki foresteria rekonstrukciója, 2015.03.16, hozzáférés: 2019.10.16, epiteszforum.hu/nema-baratok-nyomaban-a-majki-foresteria-rekonstrukcioja; Lővei Pál, „A néma barátok régi zárdája”, Régi-Új Magyar Építőművészet (2015) 4: 18–21.

- 15 A majki kamalduli remeteség történetéről ld. Farbak Péter, „A majki kamalduli remeteség története”, Műemlékvédelem L (2006) 6: 309–320; Fekete J. Csaba, „»Csendkert« – Majk historikus funkcióegyettesének rekonstrukciója”, Műemlékvédelem L (2006) 6: 346–361; Sárossy Péter és Smohay András, „Az egykori majki kamalduli remeteség refektóriumának ikonográfiai programja”, Ars Hungarica 39 (2013) Supplementum: 120–128; Sárossy Péter, „A majki kamalduli remeteség egy ismeretlen ábrázolása 1764-ből”, in László János (szerk.), Kuny Domokos Múzeum Közleményei 22. (2016), Tata, Kuny Domokos Múzeum, 2016, 2017–231.
- 16 A laudációt ld. Az ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottsága 2016-ban ismét kiosztotta az ICOMOS-Díjat, 2016, hozzáférés: 2019.10.16, <https://icomos.hu/index.php/hu/elismeresek/icomos-dij/2016> és <https://icomos.hu/datas/icomos-dij/2016/1a0b2450a3ece249697ce87b23f9d48.pdf>

A precíz restaurálásnak, az igényesen legyártott kópiabútoroknak és nem utolsósorban az élményszerű kiállításnak köszönhetően Majkon is megvalósult az, mint Fertőd-Eszterházán, igaz más módon, mintegy „historizáló” formában: az épületbe visszacsempészték a hely szellemét. Itt nem annyira az eredeti funkció helyreállításával, mint inkább az enteriőrök és a kiállítási installáció élményszerű, de emellett igényes kialakításával sikerült elérni ezt a célt. A *genius loci* Majkon is újjászületett olyan módon, hogy a műemlék épületben kár nem keletkezett, és a helyreállítás maradéktalanul megfelel a modern műemlékvédelmi elveknek.

A mai látogató az eredeti jelentéstartalmat félig kortárs környezetben, de az eredeti funkciót használva értheti meg, dekódolhatja Fertőd-Eszterházán, míg Majkon ugyanezt a megértést a kiállítás, az élményszerű enteriőr és installáció, valamint a historikusan legyártott építészeti elemek teszik lehetővé.

Végül ki szeretnék térni egy másik jelenségre is, ami véleményem szerint nem az örökségvédelem, hanem inkább a kortárs építészet területére tartozik. Ennek a megkülönböztetésnek az okát a jelen konferenciasorozat keretében megtartott 2017-es előadásomban már kifejtettem, ezért részletes tárgyalásától itt eltekintenek.¹⁷ Egy olyan gyakorlat magyarországi megjelenésére utalok, mint a berlini Stadtschloss újbóli felépítése, ami egy elpusztult épület kópiája vagy inkább másolata. A Budavári Palotához tartozó épületkomplexum, a Lovarda és az Őrségépület ún. „rekonstrukciója” is ennek a tendenciának a része. (4–5. kép) Az említett előadásomban kifejtettem, hogy ezeknek a másolatoknak a közösségi identitáshoz fűződő viszonya problematikus, bonyolult, komoly elemzést igényel, amit lehet, hogy majd csak az utánunk jövő nemzedékek tudnak megtenni, ha már lesz rá történelmi távlatuk. Annyi azonban bizonyos, hogy sokkal többről van szó, mint egyszerű turisztikai beruházásról, hatalmi reprezentációról, vagy a gazdasági érdekek nyers érvényesítéséről. A vállalkozás átpolitizált, de én itt most nem is a politikai vetületével szeretnék foglalkozni, hanem inkább az érdekel, hogy a másolatok építése megtöltheti-e újra történelmi jelentéstartalommal az adott helyet, visszahozhatja-e a hely évtizedekkel – jelen esetben több mint hetven évvel – ezelőtt elpusztult „szellemét”.

A témával korábban egy internetes cikkben korábban már foglalkoztam.¹⁸ Akkor kifejtettem, hogy a Budavári Palota rekonstrukciója és a hozzá tartozó épületek, mint a Lovarda és az Őrségépület újbóli felépítése összetett kérdés, éppúgy lehet érvelni mellette, mint ellene. (6–7. kép) Most azonban azt a kérdést tenném fel, hogy vajon egy

17 Az előadás 2017. november 24-én hangzott el magyar nyelven, ld. Tóth, Áron, „Heritage Protection in a Changing World”, in Raffay Endre és Tüskés Anna (szerk.), Európai műemlékvédelmi tendenciák különös tekintettel a Kárpát-medencére, Pécs–Fehérvár-surgó, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Intézet Művészettörténet és -Elmélet Tanszék Kutatócsoport, 2019, 35–45.

18 Tóth Áron, Szálka a torkunkban: a budavári királyi palota, 2014.01.31, hozzáférés: 2019.05.04, http://oroksefigyelo.blog.hu/2014/01/31/szalka_a_torkunkban

kópia képes lehet-e visszaidézni azt a szellemiséget, amit több mint hetven éve az eredeti hordozott? Vagy egyáltalán megépítésével az-e a cél, hogy az eredeti szellemiséget sugározza, vagy pedig az, hogy egy olyan szellemiséget jelenítsen meg, amit a ma embere, a megrendelő rávetít?¹⁹

Ez azért releváns kérdés, mert a Budavári Palota II. világháború végén és a háborút követő években bekövetkezett részleges elpusztítása előtti állapotában a 18. és főleg a 19–20. századi állapotot tükrözte. A Habsburg-dinasztia uralkodói rezidenciájának épült, egy olyan uralkodóház számára, amelyik négy évszázadig ült Magyarország trónján, de a magyarok sokszor ambivalens viszonyban álltak vele. Ez a viszony még ma, több mint száz évvel az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása után is képes éles vitákat kiváltani a magyar társadalomban. Éppen ezért érdekes jelenség, hogy egy köztársaság megépítteti egy olyan épületegyüttes kópiáját vagy másolatát, ami a magyarok számára ambivalens jelentéstartalmakat hordoz. Egy királyi palota, sőt egy Habsburg-rezidencia rekonstrukcióját a magam részéről nem tartom Ördögtől valónak, csak fel szeretném hívni a figyelmet a jelenség pikantériájára.

Ha elfogadjuk Christian Norberg-Schulz definícióját, miszerint „az építészet a *genius loci* láthatóvá tételére törekszik, az építész feladata az, hogy jelentésteljes helyeket hozzon létre”, akkor feltehetjük a kérdést: milyen jelentést hoz létre egy ilyen kópia? És ha elfogadjuk azt, hogy „a *genius loci* védelme és megőrzése valójában azt jelenti, hogy lényegét mindig új történelmi összefüggésben konkretizáljuk”, akkor miért építjük meg valami olyasvalaminek a kópiáját, ami nem hogy elpusztult, hanem már a történelmi kontextusa is réges-régen a múlté? Teljesen más a helyzet a még álló épületekkel, az olyan emlékekkel, mint amelyeket Fertőd-Eszterházával vagy Majkkal kapcsolatban említettem: a régi történelmi korokat anyagiságukban és szellemiségükben is őrző objektumok ott megvannak. Ebből kifolyólag Fertőd-Eszterházán és Majkon működik, hogy a régít szervesen, a ráakódott újabb és újabb jelentésrétegeket beépítve új történelmi összefüggésben konkretizálhassuk. De egy már elpusztult épület kópiája, ami a történelmi fordulatok miatt már az eredeti összefüggésrendszerébe nem illeszthető bele, mit jelent? Egyáltalán jelent valamit? Ha újra akarunk definiálni egy teret, egy helyet, miért a kópiakészítést választjuk? Hiszen az már véleményem szerint sosem fogja hordozni a régi *genius loci*. Bár lehet, hogy nem is az a cél. De akkor új gondolathoz miért nem használunk új formát? Úgy gondolom, hogy ezekre a kérdésekre a választ csak a jövő adhatja meg.

19 Ugyanehhez ld. még: Tóth Áron, Eredeti-e az eredeti?, 2020.04.28, hozzáférés: 2022.02.06, <https://epiteszforum.hu/eredeti-e-az-eredeti--toth-aron-irasa-a-budai-varrol>

Áron TÓTH

Heritage Preservation from Different Perspectives

This paper focuses on two different approaches to the current practices for preserving historic places and buildings in Hungary. The starting points are the following quotations from Christian Norberg-Schulz's book 'Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture'. According to the author, 'A place is a space which has a distinct character. Since ancient times the genius loci or "spirit of place" has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life. Architecture means to visualize the *genius loci*, and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell'. He subsequently adds that 'to protect and conserve the genius loci in fact means to concretize its essence in ever new historical contexts'. In my view, the words of Norberg-Schulz can be adapted to the terms of 'tangible' and 'intangible' heritage. My paper aims at analysing whether, and to what extent, the different practices of heritage preservation in Hungary satisfy the conservation and restoration principles developed in the twentieth century. Two positive examples are mentioned which fulfil the above-mentioned principles and present the 'tangible' and the 'intangible' characteristics of the cultural heritage. The first one is the restoration – carried out between 2012 and 2016 – of the marionette theatre, the water tower, the orangery and the administrative building of the eighteenth-century Esterházy Palace Complex in Fertőd. The second one is the renovation of the main building of the eighteenth-century Camaldolese Hermitage in Majk, the so called 'foresteria', between 2010 and 2016. In contrast to these, over the last few decades, there have also been other tendencies in heritage protection in Hungary. Some demolished buildings were fully or partially reconstructed over the last few years, in many cases with historically unauthentic technologies and materials. The most significant examples of this practice are the reconstructions of the Royal Riding Hall and the Royal Guard Building in the Budapest Castle District between 2016 and 2021. Therefore, the key question of my paper is whether these reconstructions represent the 'spirit of the place' in the sense of Norberg-Schulz's definition. Furthermore, I also aim to draw attention to the questionable meaning and the contradictions of this wide-ranging practice.

1. A pannonhalmi bazilika főhajója a műemléki felújítás után.
Fotó: Tüskés Anna, 2012.



2. A fertőd-eszterházi Esterházy-kastélyegyüttes marionettszínházának, víztornyának és narancsházának épülettömbje dél felől.
M Építész Iroda Kft.
Fotó: Batár Zsolt, 2013.



3. A fertőd-eszterházi Esterházy-kastélyegyüttes marionettszínházának belső tere.
M Építész Iroda Kft.
Fotó: Batár Zsolt, 2013.





4. A Budavári Palota eredeti Lovardája 1915-ben.
A II. világháborúban megsérült épületet a háború után lebontották.
A kép forrása: Fortepan, 7040.



5. A Budavári Palota rekonstruált Lovardája.
Fotó: Tóth Áron, 2020.



6. Őrségváltás a Budavári Palota eredeti Őrségépülete előtt, 1938.
A II. világháborúban megsérült épületet a háború után lebontották.
A kép forrása: Fortepan, 20395.



7. A Budavári Palota rekonstruált Őrségépülete.
Fotó: Tóth Áron, 2020.

FEJÉRDY Tamás

Hogyan tovább, párizsi Notre Dame? Isten dicsőségére és az emberiség javára¹

Bevezetés

Bár az itt következők nem igazán illeszkednek a konferenciának elsősorban a Kárpát-medence területét központba helyező megközelítéséhez, a téma – mondhatjuk: drámai – időszzerűsége talán elengedő magyarázat arra, hogy miért éppen erről lesz szó. Tehát a francia és az egyetemes emberi épített örökség kiemelkedő darabját, a párizsi Notre Dame székesegyházat sújtó-pusztító tűzvészről, pontosabban arról, hogy a katasztrófa után milyen feladatok, milyen lehetőségek, illetve milyen kötelezettségek mutatkoznak a helyreállítók, restaurátorok számára. (1. kép)

A Notre Dame székesegyháznak, a gótikus építészet korai, ugyanakkor minden tekintetben kiérlelt mesterműve történeti, építészettörténeti jelentőségének taglalására, s így a tűzvész előtti állapota történeti kialakulásának leírására, részletes bemutatására-elemzésére sem idő sem szükség nincsen a jelen keretek között. De egyébként sem nagyon: igazán kevés olyan más műemlék van világszerte, amely ennyire emblemikus jelentőséggel bírna az egész emberiség számára, függetlenül attól (is), hogy valaki éppen mely nagy kultúrkörben szocializálódott, illetve személyében miként viszonyul a kereszténységhez, annak kiemelkedő helyszíneire, értékeire. (2. kép)

Mint gyakorlatilag minden hasonló korból származó épületnek, így e székesegyháznak is többszöri építési, és leromlások (pusztulási-pusztítási események) utáni újjáépítési periódusai vannak. Az azt követő kisebb beavatkozásoktól függetlenül, a párizsi Notre-Dame a „mai” állapotát, arculatát döntően a Viollet-le-Duc² vezetésével 1844-1864 között megvalósult, több jelentős rekonstruktív, illetve kiegészítő elemet is tartalmazó „az eredeti stílusban” elvégzett helyreállításának köszönhetette. Talán a legjelentősebb hozzájárulása a 1860-ban, az ő tervei alapján (a hosszház és a keresztház találkozásánál) épített huszártorony, miután az eredetileg 1250-ben épített előd-szerkezetet 1786 és

-
- 1 „Conference upon heritage protection Fehérvárcsurgó 18-19 october 2019 - Theme : practical issues of restoration, renovation and pitfalls of construction (main areas : Bassin of the Carpathes)” keretében elhangzott (vetített képes) előadás szerkesztett-kiegészített változata.
 - 2 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) a 19. századi francia építész, enciklopédikus-építészettörténeti adatgyűjtő munkái, s középkori építmények, egyházi épületek, kastélyok újjáépítése, az ún. purista stílusú restaurálásuk során végzett munkái a legismertebbek.

1792 között lebontották. A gótikus templomot „autentikusan” kiegészítő 19-ik századi huszártorony a megépítése óta eltelt időszak alatt emblematikus részévé vált a templom számos művészi alkotásban megörökített látványának. Száz évnél idősebb kora miatt is mintegy „összeért” a középkori épületegyüttes tömegével. „Az Út Zarándokokat Áhít - La Voie Cherche des Voyageurs” – volt a jelmondata a Notre Dame 850-ik évfordulóját 2013-ban megünneplő eseménysorozatnak. Mint minden más történeti épület esetében, ennél a csodálatos műemléknél is szükségessé válik-vált a „restaurálások restaurálása”, amelyet az ünnepi események utánra be is terveztek. (3. kép) A munkálatok előkészítése után azok fizikai kivitelezése is megkezdődött – és egyebek között éppen a már említett huszártornyot is beállványozták. Valahol az állványzattal, és a megkezdett munkavégzéssel kapcsolatban törhetett ki aztán a pusztító tűz – sajnos egyáltalán nem példanélküli, hogy éppen a felújítási munkák során ér hasonló katasztrófa műemlékeket. (4. kép)

A párizsi Notre Dame-ot sújtó 2019. április 15-i tűzvész pusztítása máig alig múltó sokkhatást váltott ki, szakemberekben és laikusokban egyaránt. És szinte azonnal el is kezdődött annak a mérlegelése, megvitatása, hogy mi és hogyan történjék a katasztrófa után, mármint annak következményeit, rombolását megszüntetve mi és hogyan legyen helyreállítva. A tűzvészt megelőző állapot helyreállítása, teljes egészében, vagy valami más – esetleg nagyon 21-ik századi, „kortárs” hozzáátétel? A „hogyan tovább?” kérdésében még az is felmerült, hogy politikai döntés születik, mert bár alapjában véve szakmai kérdéssről van szó, az egész – és korántsem homogén – társadalom számára fontos ügyről van szó. Mivel Franciaországban a templomoknak az Egyház csak használója, de nem tulajdonosa³ – az utóbbi jog ugyanis az államé, illetve az önkormányzatoké – még bonyolultabb a döntéshozatali mechanizmus.

Az újjáépítéssel kapcsolatos gondolatokat illetően néhány kép is elég annak az illusztrálására, hogy bizony született – nem is kevés – szélsőséges ötlet, magamutogató javaslatok jelentek meg. Ezek a különböző sztárépítészek által hirtelen felvázolt javaslatok leginkább abban hasonlítanak egymásra, hogy nem tisztelve a meglévő (megmaradt, illetve helyreállítható-helyreállítandó) történeti szubsztanciát, saját „foszforos ötleteiket” igyekeznek propagálni (5. és 6. kép). Lehetőleg minél extravagánsabb formában, és az eredeti- mai vallásos, szakrális rendeltetést alig, vagy egyáltalán nem tekintő, nem tisztelő új funkciók „közösségi szolgáltatási terek” létrehozását gondolva az igazán mai, „trendi” megoldásnak. Holott - már csak a turizmusba „beégett” (külső és belső) látvány béli elvárások miatt is – a klasszikus megjelenés és tartalom megtartása erősebb indoknak látszik ezeknél a javaslatoknál. Különösen ironikus gesztusnak lenne értékelhető a teljes rekonstruktív helyreállítás helyett ezek közül valamelyik soha-nem-volt „kiegészítés”

3 Vö.: Az állam és egyházak szétválasztásáról szóló 1905-ös törvény - La loi du 9 décembre 1905 de séparation des Églises et de l'État

megvalósítása, ha azt – mintegy „elvi alapon” – a napjainkban történeti épületek esetében többfelé alkalmazott rekonstrukciókat érő kritikákhoz hasonló megítéléstől való félelem indokolnák. Azokra az egyébként egyáltalán nem analóg esetekre hivatkozva, amelyekben évszázadok óta romként fennálló műemlékek (várak, uralkodói központok, templomromok) „teljessé tétele”, kiépítése történik meg, miközben egyáltalán nem állnak rendelkezésre a hitelességet elegendő módon megalapozó adatok – szemben a párizsi Notre Dame esetével, ahol annak ellenére merült fel a helyre-nem-állítás gondolata, hogy az eredeti állapot visszaállításához minden ismeret rendelkezésre áll.

Katasztrófában elpusztult-megsérült történeti épület, műemlék helyreállítása

Hogyan is volt ez korábban, amikor hasonló katasztrófa után kellett dönteni emblematikus történeti alkotás pótlásáról? Talán nem mindenki által, de műemlékes szakmai körökben természetesen közismert a velencei (Olaszország) Campanile máig ható példája. Egészen pontosan az, hogy mi és hogyan történt, s aminek a lényege az, hogy a torony 1902 július 14-i összeomlása után szinte azonnal megkezdődött a toronynak a teljes egészében az eredeti formájában való újbóli felépítése, hogy aztán tíz évvel később 1912 június 14-én fel is avassák az elkészült művet.

Természetesen akkor még szó sem volt „világörökség”-ről, az egész emberiség számára „kiemelkedő egyetemes értéket” jelentő helyszín egyik meghatározó elemét egész egyszerűen a józan ész diktálta döntés alapján építették fel olyanra, amilyen volt, visszaállítva az összeomlásával sérült építészeti, városépítészeti harmóniát, teljességet. Doktrinális megfontolások se nem segítették, se nem akadályozták ennek a racionális döntésnek a meghozatalát, megvalósítását.

A párizsi Notre Dame, mint világörökségi helyszín meghatározót eleme

Az 1972-ben elfogadott UNESCO „Egyezmény a világ kulturális és természeti örökségének védelméről” – röviden: Világörökség Egyezmény keretében felállított világörökségi listán szereplő franciaországi helyszínek közé 1991-ben került fel a „Párizs, a Szajna folyó partjai” megnevezésű helyszín. A felvételt alátámasztó kritériumok között szerepel az egyébként ritkán alkalmazott (i) kritérium is, amely „építészeti mesterműre” utal – és természetesen nem alaptalanul! Ahogyan az a rövid leírásban is szerepel: „A Louvre-tól az Eiffel-toronyig, vagy a Place de la Concorde-tól a Grand Palais-ig és a Petit Palais-ig bemutatja Párizsnak a Szajna folyótól kiinduló fejlődését, és történelmi kialakulását. A Notre-Dame-székesegyház és a Sainte-Chapelle építészeti remekművek; ami a

Haussmann által épített nagy tereket és sugárutakat illeti, ezek a 19. és 20. század végén világszerte befolyásolták a várostervezést.”⁴

A világörökségi elismertség természetesen kötelezettségekkel is jár, egyebek között azzal, hogy az abban részesült helyszínek értékeit meg kell őrizni – legalább olyan állapotban, mint amilyenben a felvétel időpontjában voltak. Nincs ugyan olyan értelemben vett változtatási tilalom, hogy ne lehetne például tudományosan megalapozott módon alakítani-javítani, „tökéletesíteni” a meglévő épületek állapotán, de olyan értelemben viszont van, hogy nem szabad negatív hatásoknak kitenni, ilyen hatásokat eredményező módon beavatkozni a meglévő állapotba. Restaurálni nyilván szabad (bár azt is előre be kell jelenteni az UNESCO Világörökség bizottsága titkárságán, a Világörökség Központnál), de helyreállítás címén sem fogadható el az értékek fizikai állapotában és/vagy látványában negatív hatást eredményező beavatkozás.

Világörökségi helyszínről lévén szó, nemcsak az adott műemlék ismertsége és fontossága, de egyértelműen jogi szempontból sem csupán francia belügy, hogy mi történjék, azaz

Mi legyen a katasztrófa után a folytatás a Notre Dame történetében, megjelenésének alakulásában?

Még mindig világörökségi szempontból (is) alapvető kérdésként jelentkezik a hitelesség és az integritás követelményének való megfelelés, megfeleltetés – mégpedig a helyreállítás tekintetében is. A műemlékhelyreállítások, restaurálások elvi megalapozását célzó nemzetközi elvek (és gyakorlat) elég jelentős utat jártak be e tekintetben a 20-ik században, a második világháború utáni első megközelítésektől napjainkig. Egy-két példával, és a fontosabb nemzetközi dokumentumok vonatkozó tételeit felidézve válik láthatóvá az egyre pontosabbá-finomabbá megközelítés jelentősége, igazi jelentéstartalma.

1994-ben született meg a „hitelesség” kérdésével foglalkozó, és azóta fontos elvi iránymutatássá vált „Narai Dokumentum a hitelességről” – ugyanebből az időszakból idézzünk fel két európai példát műemlékek súlyos pusztítás utáni újjáépítéséről. Nem

4 Az eredeti szöveg: a Paris, rives de la Seine - Paris, Banks of the Seine” France - Ile de France - N48 51 30 E2 17 39 - Date of Inscription: 1991 - Criteria: (i)(ii)(iv) Property : 365 ha - Ref: 600 „Du Louvre jusqu’à la tour Eiffel, ou de la place de la Concorde au Grand Palais et au Petit Palais, on peut voir l’évolution de Paris et son histoire depuis la Seine. La cathédrale Notre-Dame et la Sainte-Chapelle sont des chefs-d’œuvre d’architecture. Quant aux larges places et avenues construites par Haussmann, elles ont influencé l’urbanisme de la fin du XIXe et du XXe siècle dans le monde entier. - From the Louvre to the Eiffel Tower, from the Place de la Concorde to the Grand and Petit Palais, the evolution of Paris and its history can be seen from the River Seine. The Cathedral of Notre-Dame and the Sainte Chapelle are architectural masterpieces while Haussmann’s wide squares and boulevards influenced late 19th- and 20th-century town planning the world over.” Forrás: <http://whc.unesco.org/fr/list/600> és <http://whc.unesco.org/en/list/600> - Megtekintve 2021 december

azért, mintha e dokumentumnak azonnali hatása lett volna, hanem sokkal inkább annak érzékeltetésére, hogy ez a kérdés mennyire már „benne volt a levegőben”.

Az egyik a svájci, Luzern-i Kápolna-híd példája, amely 1993-ban – emberi figyelmetlenség okozta véletlen baleset folytán – nagyrészt leégett, de 1994-re már vissza is építették, ugyanolyanra, mint amilyen a katasztrófa előtt volt. Szerencsére fontos elemeit nem érte pusztulás (a háromszög alakú táblaképek restaurálási célból éppen nem voltak a helyükön); a helyreállított szerkezetnek viszont a csak részben sérült elemekből visszaépített egy szakasza menetóként emlékezetet a pusztító eseményre. (7. és 8. kép.)

A másik, a Mostar-i Öreg híd példája még tragikusabb, hiszen szándékos lerombolása 1993-ban a délszláv testvérháború egyik legnehezebben feldolgozható eseménye. Az UNESCO által kezdeményezett-támogatott, és (a leromboló horvátokat is magába foglaló) nemzetközi összefogásban megvalósított újjáépítése (befejeződött 2004-ben) után ugyanakkor nem véletlenül lett a kiengesztelődés világöröksége. Témánk szempontjából viszont az az igazán fontos, hogy ez esetben is az eredetivel azonos visszaépítés, rekonstruktív újjáépítés valósult meg. (9. és 10. kép.)

Mit mondanak a restaurálás iránymutató nemzetközi dokumentumai?

Aligha lehet vita tárgya, hogy e tekintetben az első és legnagyobb tekintélyű ilyen dokumentum az 1964-ben elfogadott *Velencei Charta*⁵, amely kifejezetten foglalkozik a rekonstrukció, a valamilyen okból elpusztult-elpusztított épületek, épületrészek vissza-, illetve újbóli megépítésének a kérdésével. A Charta alkalmazása nyomán az a felfogás vált uralkodóvá, hogy ez a szakmai konszenzus szerint megfogalmazott iránymutatás szigorúan tiltja a rekonstrukció alkalmazását. Így fogalmaz:

„Restaurálás

9. A restaurálás az a művelet, amelynek meg kell őriznie a műemlék kivételes jellegét azzal a céllal, hogy konzerválja és feltárja annak esztétikai és történelmi értékét. A régi állapot és a hiteles dokumentumok tiszteletben tartására támaszkodik, **de megáll ott, ahol a hipotézis kezdődik...**”⁶

illetve:

„Ásatások

15. Az ásatási munkákat a tudományos előírásoknak megfelelően és az UNESCO által 1956-ban elfogadott „A régészeti feltárások nemzetközi irányelveinek meghatározására vonatkozó javaslat” szerint kell végezni.

5 Karták könyve 2. kiadás – Fejérdy Tamás (szerk.) Budapest, ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság, 2011, 16-18.

6 Kiemelés tőlem. F.T.

A romok helyreállításáról, valamint az építészeti részletek és talált tárgyak szükséges mértékű állandó konzerválásáról és védelméről gondoskodni kell. A fentiekén kívül meg kell ragadni minden kezdeményezést, ami a feltárt emlék megértésének megkönnyítését célozza anélkül, hogy megváltoztatná annak értelmét. ***Minden rekonstrukciót azonban eleve ki kell zárni, és csak az anastylosis lehetőségét szabad előírni, vagyis a meglévő, de szétesett részek újra összeállítását. A kiegészítő elemek mindig felismerhetők legyenek, és csupán azt a minimumot tegyék ki, amennyi a műemlék megőrzésének és a formák teljessége visszaállításának szükséges feltétele.***⁷

Érdemes felfigyelni arra, hogy az általánosan elterjedt „rekonstrukciót általánosan tiltja a Velencei Charta” állítás nem vette, nem veszi figyelembe, hogy a szigorú tiltást valójában az ásatással felszínre hozott, romként létező javak vonatkozásában fogalmazta meg, azaz olyan esetekre vonatkozóan, amelyeknél jelentős idő-intervallummal kell számolni a pusztulás (töredékessé válás) és a (tiltott) „kiépítés” szándéka között. Mint minden más esetben, ez esetben is figyelembe kell venni, hogy a Velencei Chartát mely kor(szak)ban, milyen körülmények között, mely közösség alkotta meg: a II. világháború utáni újjáépítések tapasztalatai, a „modern kor” szellemisége és egyfajta meghatározó európai szemlélet biztosan az összetevők között vannak.

A saját korában, sajátos összefüggésekben megfogalmazottság természetesen a többi – érdekes módon kevésbé ismert és még kevésbé idézett – dokumentum esetében is fennáll.

A „Krakkói Karta 2000”⁸ sok tekintetben átfogóbban, és árnyaltabban fogalmaz, így a rekonstruktív visszaépítésről is:

„4. A műemlék egészének vagy jelentős részének „az épület eredeti stílusában” történő rekonstrukcióját el kell kerülni. A fontos építészeti jelentőséggel bíró egészen kis részek rekonstrukciója kivételesen elfogadható, de csak akkor, ha a rekonstrukció vitathatatlanul pontos dokumentációk alapján készül. Ha az épület megfelelő használhatósága megkívánja, nagyobb térbeli és funkcionális egységek helyreállítása a kortárs építészet eszközeivel elfogadható. Fegyveres vagy természeti katasztrófának áldozatul esett teljes épület rekonstrukciója akkor fogadható el, ha annak az egész közösség önazonosságára nézve van kivételes társadalmi vagy kulturális motivációja.”

7 Kiemelés tőlem. FT.

8 Karták könyve 2. kiadás – Fejérdy Tamás (szerk.) Budapest, ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság, 2011, 78-82.

Az ugyanabban az évben megfogalmazott „Riga Karta 2000 a kulturális örökséggel összefüggő rekonstrukciók hitelességéről”⁹ részletesebb és még pontosabb feltételrendszer fogalmaz meg, amelynek érvényesülése esetén lehetséges / szükséges lehet a rekonstrukció:

„Ugyanakkor kulturális örökségi elem rekonstrukciója kivételes körülmények között megvalósítható: akkor, ha az akár a természet, akár az ember okozta veszteség miatt szükséges, ha a szóban forgó műemléknek kivételesen nagy művészeti, szimbolikus vagy környezetformáló jelentősége van (legyez az városi vagy vidéki környezet) az adott terület (”régio”) történetében illetve kultúrájában; ha megfelelő és megbízható felmérési és történeti dokumentációk (ideértve a képi, levéltári, illetve fizikai jellegű dokumentumokat) állnak rendelkezésre.”

Mindezek után ismét feltehető a kérdés: hogyan tovább, Notre Dame de Paris?

A legfontosabb, ami az előzőkben idézett doktrinális szövegek felvillantott részleteiben már benne van, de részletesebb kifejtése szükséges, az az *idő*. Az idő, mint tényező szerepe, amelyet a műemlékekkel foglalkozó szakmai körökben, így elsősorban az ICOMOS köreiben egyre inkább azzal fogalom párral jelenítünk meg a töredékessé vált vagy elveszett épületek jellemzésében, hogy „kortárs rom” vagy „történeti rom”¹⁰ az, amivel foglalkozunk.

Az idő-tényező meghatározó jelentőséggel bír e tekintetben: a „pillanat” és a „történeti folyamatosság” összekapcsolódása egyedi esetének tekinthető az újjáépítés, mint a rekonstrukció sajátos, gyakorlatilag a műemlékvédelemben is elfogadható (példákkal bizonyíthatóan elfogadott) változata. Akkor, ha a pusztulás bekövetkezte utáni „rövid” időintervallumon belüli megvalósításáról van szó, a rendelkezésre álló, különféle módon rögzített és dokumentált adatok mellett a kortársak személyes ismerete nyújt (részben a hitelességet is alátámasztani tudó) nélkülözhetetlen információkat – és közösségi akarat követeli meg a többnyire valamilyen (természeti és/vagy ember által okozott) katasztrófa következtében elvesztett műemlék újra-alkotását.¹¹

9 Karták könyve 2. kiadás – Fejérdy Tamás (szerk.) Budapest, ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság, 2011, 260-261.

10 Elhangzott Prof. Bogusław Szmygin-nek (Lublin University of Technology) a Román András Műemlékvédelmi Nyári Egyetem, Eger, 2019. évi programjában tartott előadása keretében.

11 Fejérdy, Tamás (2017) Pillanat vagy történeti folyamatosság: Rekonstrukció és/vagy helyreállítás. Építés - Építészettudomány, 45 (1-2). pp. 31-39. ISSN 0013-9661

A párizsi Notre Dame elpusztult huszártornya esetében például tudható, hogy „A huszártornyot díszítő, 12 apostolt és 4 evangélistát ábrázoló bronzszobrok viszont megmenekültek a pusztulástól, ezeket ugyanis néhány nappal a tűzvész előtt emelték le a felújítás alatt álló tetőszerkezetről. A főépítész szerint „Eugene Viollet-le-Duc remekművének nagy ereje a kortalanságban rejlett. Egy XIII. századi középkori remekművet épített újjá. Ezt kellene most is tenni”. Továbbá: „Amikor Viollet-le-Duc újjáépíttette a huszártornyot, csak három rajz állt rendelkezésére a régi toronyról, amely akkor már nem létezett. Ma nem ez a helyzet. A (leomlott huszártorony) nagyon jól dokumentált, minden részletet rögzítettünk. Nem a semmiből kell kezdenünk” – hangsúlyozta Philippe Villeneuve.¹² Azaz nemcsak arról van szó, hogy rögtön a pusztulás után kezdődhet meg a rekonstrukció, hanem arról is, hogy a hitelességéhez minden szükséges információ, adat rendelkezésre áll.

Azon túl tehát, hogy minden az eredeti (a pusztulást közvetlenül megelőző) állapot rekonstruálása mellett szól, további lehetőséget is rejt magában annak a megvalósítása. Nem kérdés ugyanis, hogy ez a munka egyidejűleg kiemelkedően nagy **szakmai kihívás és lehetőség**. Egy vissza nem térő szakmai képzési alkalom, hiszen egyfajta „éles” gyakorlati terep a rekonstrukció megvalósítása:

- a középkori és a 19. századi tudás és képességek megismerésére, jobb megértésére;
- belső tér berendezésének restaurálása / kiegészítése / pótlása

tekintetében, mégpedig kutatóknak, tervezőknek, kivitelezőknek, restaurátoroknak – minden érintett és érintett szakma képviselőjének, és itt már természetesen nemcsak a huszártoronyról, hanem a kívül-belül elszenvedett veszteségek pótlásáról, megszüntetéséről van szó.

Napjainkban egyre többet (néha talán nem is mindig kellő megalapozottsággal) kap hangsúlyt a kulturális örökség nem anyagi dimenziójának a fontossága, jelentősége. A párizsi Notre Dame esetében viszont éppen ennek a fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni! Mert ez az épület, minden nagyszerűsége ellenére (vagyis éppen azokkal együtt) elsősorban mégis: nem műemlék, hanem Isten temploma,

- amelyet az elődök Isten dicsőségére emeltek, nem kímélve a szellemi, anyagi, emberi erő ráfordítást; nemcsak maguknak, de az utánuk következő nemzedékeknek is;
- amely nem először került olyan helyzetbe, hogy jelentős mértékben meg kell újítani, de minden korábbi periódusa, így már a 19. századi állapota is történeti érték – Violet-le-Duc a hitelességet tartotta szem előtt akkor is, amikor

12 Eugène Viollet-le-Duc tornya, vagy valami egészen más. (A Le Figaro-t idézi a Forum Hungaricum - 2019. június 28. 8:52) Forrás: [http://forumhungaricum.hu/kulturkincs/eugene-viollet-le-duc-tornya- vagy- valami-egesen-mas/](http://forumhungaricum.hu/kulturkincs/eugene-viollet-le-duc-tornya-vagy- valami-egesen-mas/); felkeresve 2021. december

- az akkori kortárs értelmezés szerint – az „eredeti tiszta teljességet” kívánta megjeleníteni;
- amelynek az esetében, a mai ismertek birtokában a hitelesség megőrzésének, és teljessé tétele utáni tovább-örökítésének egyetlen igazolható útja a teljes értékű, rekonstruktív visszaépítés.

Megismételve: ez az épület elsősorban nem műemlék, hanem Isten temploma, nem csak anyagi mivoltában örökség, azaz nem válhat sztárépítészek magamutogató önki-fejeződésének a helyszínévé, és különösen nem profán, a turizmus (és/vagy a helyi közösségi élet) kiszolgálását elsődlegesnek tekintő fejlesztés helyszínévé, s amely egész környezetével (ld. Világörökségi helyszín többi eleme) együttesen jeleníti meg azt, ami Párizsnak a szívében: a hely szelleme, spirituális központ: patrimoine immatériel / intangible heritage / szellemi örökség. Ez nem az az épület, nem az a helyszín, amelynél a különféle „korszerű” és „trendi” ötletek, beavatkozások a meglévő értékekhez nem tudnak hozzáadni, de elvenni sajnos tudnának, akár visszafordíthatatlan kárt okozva. Ez az, ami miatt a teljes rekonstrukció az egyedül elfogadható, valóban nagy összefogásra és adakozásra méltó cél. Hogy ez miként és mennyi idő alatt tud megvalósulni, az nem lehet döntő, az csupán másodlagos kérdés, kell hogy maradjon.

Idő: van! Mégpedig minden értelemben:

Egyrészt ideje van, sőt, itt az ideje: a templomi rendeltetés elsőbbségét visszaadó megközelítésnek, a helyzetfelmérésnek és a jelenlegi állapot stabilizálásának, s a nagy szakmai alázattal és ugyanolyan nagy tudással megvalósítandó munka gondos előkészítésének.

Másrészt nem téveszthető szem elől, hogy a Párizsi Notre Dame templom, a francia katedrális gótika főműve: a francia és az egyetemes katolicizmus évszázados öröksége és szent helye – amelyet ugyanakkor az egész világ is a saját örökségének tart, mégpedig „eredeti állapotában”, amit jó lenne, ha mielőbb visszanyerne – de nem a gyorsaság, bármilyen erőltetett határidő a lényeg, hiszen a visszaállítás folyamata önmagában is gyógyító erejű lehet, ha van rá annyi idő, amennyi valóban szükséges.

Isten dicsőségére és az egész emberiség javára.

Tamás FEJÉRDY*What next for Notre-Dame de Paris? – For the glory of God and for the good of mankind*

Notre-Dame de Paris is an outstanding masterpiece of Gothic architecture, of emblematic significance to all of humanity. It has undergone several periods of construction and reconstruction, with the dominant 19th century restoration with the ridge turret. Work began after the 850th anniversary of Notre-Dame (2013), and a fire broke out on 15 April 2019, probably in connection with the scaffolding. What should happen after the disaster: a return to the status quo, or a “contemporary”, 21st century addition? In the early 20th century, the Campanile in Venice was rebuilt as it was before its collapse. Notre-Dame de Paris, being part of a World Heritage Site, is not just a French affair regarding what a restoration should look like. From the Venice Charter to the Riga Charter in 2000, international principles of monument restoration have come a long way in judging the reconstruction of the cultural heritage element. In the context of documentation, authentic recoverability, the role of time is crucial for buildings that have become fragmented or lost: “contemporary ruins” or “historical ruins”. Reconstructing Notre-Dame in its original state is a professional challenge and opportunity; in terms of the intangible dimension of cultural heritage, it is not primarily a monument but a temple of God, therefore, only its complete reconstruction is acceptable. It is not the speed that matters: the process of restoration itself can be a source of healing. For the glory of God and for the good of all mankind.

Keywords: recovery, reconstruction, authenticity, the role of time, fire, disaster, charters

Tamás FEJÉRDY

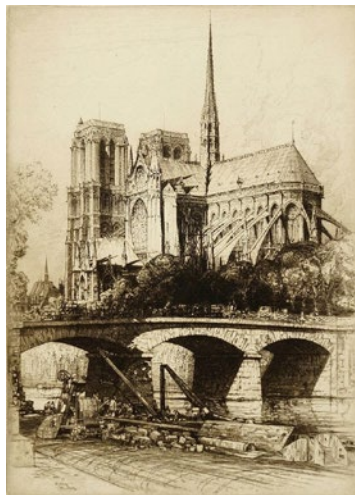
Notre-Dame de Paris : et après ? – Pour la gloire de Dieu et pour le bien de l’humanité

Notre-Dame de Paris est un chef-d’œuvre exceptionnel de l’architecture gothique, d’une importance emblématique pour toute l’humanité. Il a connu plusieurs périodes de construction et de reconstruction, dont la restauration dominante du XIX^e siècle avec la flèche. Les travaux ont débuté après le 850^e anniversaire de Notre-Dame (2013), et un incendie s’est déclaré le 15 avril 2019, peut-être en lien avec l’échafaudage. Que doit-il se passer après la catastrophe : un retour au statu quo, ou un ajout « contemporain » au XXI^e siècle ? Au début du XX^e siècle, le Campanile de Venise a été reconstruit tel qu’il était avant son effondrement. Notre-Dame de Paris, faisant partie d’un site du patrimoine mondial, n’est pas seulement une affaire française en ce qui concerne ce à quoi devrait ressembler une restauration. De la Charte de Venise à la Charte de Riga en 2000, les principes internationaux de restauration des monuments ont parcouru un long chemin pour juger de la reconstruction de l’élément du patrimoine culturel. Le rôle du temps est crucial pour les édifices fragmentés ou perdus : « ruines contemporaines » ou « ruines historiques » ; dans le contexte de la documentation, une recouvrabilité crédible est nécessaire. Reconstruire Notre-Dame dans son état d’origine est un défi et une opportunité professionnels ; au regard de la dimension immatérielle du patrimoine culturel, ce n’est pas d’abord un monument mais un temple de Dieu, par conséquent, seule sa reconstruction complète est acceptable. Ce n’est pas la vitesse qui compte : le processus de restauration lui-même peut être curatif. A la gloire de Dieu et pour le bien de tous les hommes.

Mots-clés : restauration (de monuments), reconstruction, authenticité, rôle du temps, feu, catastrophe, chartes



1. A párizsi Notre Dame székesegyház a Szajna felől.



2. "Notre Dame, Paris" (Sydney Robert Jones, 1925, rézkarc).



3. A 850 éves jubileum idején. A szerző felvétele (2013).



4. Az égő Notre Dame.

**FEJÉRDY TAMÁS: HOGYAN TOVÁBB, PÁRIZSI NOTRE DAME?
ISTEN DICSŐSÉGÉRE ÉS AZ EMBERISÉG JAVÁRA**



5. Tervjavaslat 1.



6. Tervjavaslat 2.



7. Az égő Kápolna híd Luzern-ben.



8. A Luzern-i Kápolna híd.



9. A még éppen álló Öreg híd Mostarban.



10. A rekonstruált Öreg híd Mostarban. A szerző felvétele (2018).

Béla Zsolt SZAKÁCS

The Preservation of Medieval Historical Monuments in the Spiš/Szepes/Zips Region

The region called Spiš in Slovak, Szepesség in Hungarian and Zips in German, is situated in the northern part of the Carpathian Basin, near the gorgeous mountains of the Tatra. The region belonged to the Hungarian Kingdom in the Middle Ages and formed part of Czechoslovakia after 1918 and Slovakia since 1993, while smaller portions now belong to Poland. This is a region that is extremely rich in historic monuments, especially in medieval churches, which were built in great numbers starting in the 13th century. The fact that these are still working churches and that they can be visited, is the result of the care of organizations for monument protection over the last 150 years. The importance of the territory grew in the 13th century after the foundation of the Collegiate Chapter of Spiš (Spišská Kapitula, Szepeshely, Zipser Kapitel, Mons Sancti Martini). The castle of Spiš was soon created and a great number of German settlers arrived after the Mongol invasion of 1241-42.¹ In the second half of the 13th century and the beginning of the 14th century, a large number of new villages were founded and soon received their own churches. Among these, some seventy buildings still function and can be studied. During the 14th and 15th centuries, further churches were erected, resulting in more than a hundred still standing medieval churches in the region.² Building and preserving this built heritage was the responsibility of the German, Slovak and Hungarian population of this ethnically and legally complex region.

A special piety towards the valuable remnants of ancient churches can be detected surprisingly early in the region. The church of Markušovce (Márkusfalva, Marksdorf), which stood in the residential centre of the Máriássy family, is a telling example. The church, originating from the 13th century, was a single-nave building with a square-shaped chancel. It was radically extended during the 14th and 15th centuries.³ Following the addition of a south aisle to the nave around 1500, the old south portal had to be removed from its original position. It was, however, preserved and relocated to the western façade of the south aisle. The 13th century portal was thus piously preserved

1 Fekete Nagy 1934; Körmendy 1974; Zsoldos 2001.

2 The present overview is based on the field work carried out since 2014 with the help of the Teleki Foundation and Tibor Kollár.

3 Javorský 1998, 100–102.

during the late Gothic period, which is a very early sign of caring for ancient heritage in the region.

Not far from Markušovce, in the village of Odorín (Szepesdelény, Dirn), another interesting medieval church needs to be investigated. This church was also originally single-nave, with the main portal on the northern side. There were further entrances from the south and the west, thus the present, unusual position of the north portal must be authentic. The church received a northern aisle in 1807, breaking its original walls yet preserving the portal in its original location.⁴ The portal thus presently forms part of the arcade, which is unusual. Nevertheless, the portal was kept intact, resulting in the preservation of one of the best quality stone carvings in the region.

It seems that, during the early period, special care was given to preserving the spectacular stone carvings. The medieval church of Spišská Teplica (Szepestapolca, Teplitz) was destroyed in 1837 and its tower, demolished in 1857, was replaced by a new one in 1869–75. However, the south portal was preserved, keeping it in the south façade as its only authentic architectural element. The interior of the church is entirely neo-Gothic, nevertheless, the medieval tabernacles were preserved in the walls of the choir.⁵

The restoration of the parish church of Levoča (Lőcse, Leutschau), the central town of the region, dates from before the official protection of historic monuments was organized in the country. Because of statical reasons, the upper part of the western tower was demolished in 1792 and the rest was destroyed in 1825. The plans for a new tower were drawn in neo-Classical style, but the building process was delayed. By the time of the rebuilding, the style proved to be outdated (according to Imre Henszlmann, a great authority in 19th century Hungarian art history and monument protection, they realized the “stupidity of the plan”) and the new, neo-Gothic tower was erected in 1852–57 according to the plans of Friedrich Mück, a local architect. Although the intention was to follow the original Gothic style of the church, this received negative criticism from Henszlmann two decades later, as he stated that it did not harmonize with the medieval parts.⁶

Another important historic monument of Levoča is the town hall at the centre of the main square. The building, originally dating from the 15th century, was modified in 1550 and 1615. A tower was added to the building in 1656–65. By the end of the 19th century, the town hall needed to be extended. This was carried out following the plans of Frigyes Schulek, official architect of the Hungarian Committee for Historic Monuments in 1894–85. A problem that needed to be solved was the weakness of the

4 Javorský 1988, 85; Pomfyová 2003.

5 Güntherová 1967-69, III. 157.

6 Henszlmann 1878, 33. Cf. Kosová 2016, 110–130.

columns. Schulek first had new columns carved but this proved insufficient. He then added large buttresses to the corners. Furthermore, he added a new floor in order to extend the available interior space. While restoring the original parts, Schulek tried to preserve their authenticity, and the additional new floor followed German prototypes such as the Leipzig town hall. This was criticized by contemporary experts who considered that the use of German Renaissance architectural forms did not fit the local traditions.⁷

Another important architect of Historicism in Hungary, Imre Steindl, was also active in the region during the same decade. The town of Spišská Nová Ves (called Igló at the time, and Zipser Neudorf in German), as an expression of its dynamic development in the late 19th century, intended to make manifest that it was not inferior in status to Levoča. The tower of the Gothic parish church was destroyed during the wars of independence in 1849. In 1891, Imre Steindl was commissioned to plan a new tower, which was built in 1892–94 in neo-Gothic style. With its 87 m height, the building still has the tallest church tower in Slovakia.⁸

The ecclesiastic centre of the region, the cathedral of Saint Martin in Spišská Kapitula, was also restored in the same period on the initiative of its bishops. The first impetus came from Bishop József Sarmassa, who was appointed in 1871. The restoration of the Szapolyai Chapel on the south side of the cathedral was started in the same year. As Sarmassa was elected Archbishop of Eger in 1873, the work he initiated was continued by his successor, Bishop György Császka (1873–1891). Grandiose plans were prepared for an overall restoration of the building, but they were not carried out. The most radical changes can be found on the western façade: the portal was renewed with a triangular cover, a balustrade was created between the two western towers, and the twin windows of the towers received new colonettes with crocket capitals. Besides the western façade, some changes were made on the northern side of the building, including the new buttresses of the sacristy, and the re-Gothicized northern entrance hall. Inside, a new pavement, wall decoration and furnishings were provided. The famous fresco representing the coronation of Charles I of Hungary was restored by József Hanula in 1888–89. Ferenc Storno, the founding father of Hungarian Historicizing restorations, also gave advice and offered plans for the stained-glass windows of the Szapolyai Chapel.⁹

7 Deklava 2017, 142–146, citing the criticisms of Jenő Lechner and Géza Lengyel. Cf. Sisa 2013, 432–433. and Kosova 2016, 96–109.

8 Sisa 2005, 201; Sisa 2013, 433.

9 Janovska–Olejnik 2017, 134–144, 247–255, 281, 325–330.

Another late Gothic chapel, traditionally attributed to the Szapolyai family (but more recently connected to George Thurzó) is situated in Spišský Štvrtok (Csütörtökhely, Donnersmark). The chapel, attached to a 13th century parish church, burnt down in 1869. After funds were collected, the restoration started in 1896. The Hungarian authorities for monument protection commissioned the preparation of plans from László Steinhauz; he was succeeded by Ottó Sztehlo after 1899. The works continued until 1901. Not only was the chapel renewed, but the tower of the church also received new twin windows with crocket capitals, which had no medieval predecessors. The previous state can be studied from Viktor Myskovszky's watercolour and a contemporary photograph. Curiously, Myskovszky represented the Baroque windows of the tower in a medieval form, which were further modified by the restorer. The tower received a helm with four turrets, which is very spectacular (especially from far away) but has no local tradition.¹⁰

Besides the most famous historical monuments of the region, several other churches were restored during this period. The local scientific society, the *Szepesmegyei Történelmi Társulat* (Historical Society of Szepes County), also communicated a call and established a fund for the required restorations.¹¹ Among these, the restoration of the parish church of Spišská Belá (Szepesbéla, Zipser Bela) can be mentioned. In 1882, the western tower of the church received Gothic windows and a blind arcade. These details demand special attention because they were destroyed in 1966–70 during the re-restoration (*Entrestaurierung*) of the church.¹²

A few years later, an even more radical rebuilding programme took place at Teplice (Hernádtapolca, Teplicz). The original, single-nave church with a square-shaped chancel and a western tower, a typical example of village churches of the region, proved to be too small and, in 1906, it was extensively enlarged with two aisles. The original Gothic portal of the south façade needed to be relocated. As in Markušovce, the portal was reused as the western entrance of the south aisle. To match this, the north aisle also received a neo-Gothic portal; both were accompanied by new rose windows. Preserving the original portal was a good solution, even if some of its stone carvings were carved anew (some original pieces are still kept in the church garden).¹³

The enlargement of the churches followed similar patterns all over the country at that time. An even more radical rebuilding was planned for the parish church of Poprad (Poprád, Deutschendorf), an emerging town in the middle of the region. In 1915, the

10 Tamási 2001, 40–41; Balázsik 1993; Žáry 2003.

11 *Szepesmegyei Történelmi Társulat Évkönyve* II (1886): 131–133.

12 The neo-Gothic phase is documented in the photograph published in Schürer–Wiese 1938, fig. 137.

13 Güntherová 1967-69, III. 276–277.

parish invited Ernő Foerk, who had enlarged the church of Krasznabéltek in eastern Hungary (today Beltiug, Romania) a few years earlier in 1911–13, to prepare plans.¹⁴ Foerk prepared three plans for enlargement, all of them extending the church towards the north and south. These good-quality Historicizing plans were never carried out because of the First World War – which proved fortunate, as this would have meant the destruction of the walls of the nave where medieval frescos were later discovered.¹⁵

Although the rebuilding plans for Poprad were given up on, changes of borders and in monument protection authorities did not result in radical methodological alterations. In the eastern half of the newly created Czechoslovak Republic, there was no halt in the total rebuilding, reconstruction or destruction of medieval churches. In Spišské Bystré (Hernádfalu, Kuhbach) the medieval church was restored in 1916 after a fire. A few years later, the church was demolished in order to build a new, neo-Gothic church in 1925–26. Fortunately, the perimeter walls were partially conserved and the Gothic portal, which is one of the key monuments of the local architecture of the late 13th century, was thus preserved.¹⁶

The enlargement of the parish church at Smižany (Szepessümeg, Schmögen) followed the patterns of the previous decades. In 1927–28, the north wall of the single-nave church was demolished and a new north aisle was added. The vaulting and the windows of this addition followed the forms of the original medieval church and were built in neo-Gothic style.¹⁷

The idea of enlarging the parish church of Abrahámovce (Ábrahámfalva, Abrahamsdorf) emerged at the same period. The small church, which preserved very few medieval architectural elements, was to be rebuilt by Josef Widenka (active in nearby Spišská Belá) in 1928. According to his plans, the new, larger chancel was to be added to the north side of the church. This plan was not carried out (today it is preserved in the *Pamiatkový úrad* in Bratislava¹⁸), however, the rebuilding in 1945–46 followed a similar concept. Using the old nave as the entrance hall of the new church, the building is oriented to the north. The new parts of the parish church were built on neo-Gothic lines: its chancel is polygonal and is supported by buttresses.¹⁹

Thus, it seems that the 19th century tradition of monument protection survived even after the Second World War. Nevertheless, modern ideas for preserving historic monuments were also present in the middle of the century. This can in part be connected

14 Papp 2011, 366; Rozmann 2019, 77–78.

15 Rozmann 2019, 80–81. Cf. Tognér–Plekanec 2012, 270–283.

16 Güntherová 1967–69, III. 157.

17 Güntherová 1967–69, III. 130.

18 Pamiatkový úrad Slovenskej republiky, A 9476.

19 Guldan Güntherová 1967–69, I. 16.

with Václav Mencl, who was a highly influential figure both in research and restoration of medieval churches.²⁰

Václav Mencl (1905–1978) was born in Plzeň in a family counting several generations of architects. Besides his engineering studies at the Charles University in Prague, he also attended lectures on art history. As a result, his professor recommended him as an assistant to Wladimir Zaloziecki, who at that time taught the history of architecture at the University of Vienna. They visited the wooden churches of the Subcarpathian region of Czechoslovakia (today Transcarpathian region of Ukraine) in 1925. The following year, they continued their research in Central Slovakia, enabling Mencl to learn a lot about the region. He spent his military service in Bratislava, and then stayed there: starting on 1 May 1930, he worked for nine years in the national office for monument protection in Bratislava, under the inspection of Ján Hofman and as a colleague of Vladimír Wagner. Mencl was primarily responsible for medieval historical monuments. He participated in their documentation as well as in restorations. His restorations, which followed modern, recent trends, were mainly carried out in the region around Nitra (e. g. Klížské Hradište), however, he was also deeply interested in the Spiš region. The archives of the Office for Protection of Monuments in Bratislava preserve a rich bequest from Mencl, who visited the Spiš region regularly after 1932. His findings were first published in the columns of *Slovenski Staviteľ* in Bratislava in 1935,²¹ following the publication of a large-scale monography by the Hungarian Antal Fekete Nagy in 1934 on the medieval history of Spiš.²² This research was partially incorporated into his monograph published in 1937, the first volume of which discussed the medieval architectural heritage of Slovakia until the end of the Romanesque period.²³ In this book, Mencl identified Spiš as one of the major centres of late Romanesque architecture in Slovakia. Regrettably, the second volume was never published, due to the unfavourable historical circumstances. Mencl was one of the last Czech scholars to leave independent Slovakia in 1939. After the Second World War, he worked in Bratislava between 1948 and 1953 (teaching at the university) and after 1958 he was a member of the Office for Protection of Historic Monuments in Prague. As a scholar, he returned to the problem of medieval architecture in Spiš (he dealt with the Polish relations in a study in 1965²⁴), but he never participated actively in the restoration of medieval churches in the region.

The Second World War was not very destructive in the territory of Spiš. Losses are mainly due to the Socialist government in Czechoslovakia in the subsequent decades.

20 1999.

21 Mencl 1935.

22 Fekete Nagy 1934.

23 Mencl 1937.

24 Mencl 1965.

The nave and chancel of the medieval parish church of Gerlachov (Gerlachfalva, Gerlsdorf) were demolished in the early 1950s. The church's long-term static problems were resolved by destroying the crucial parts, preserving only the tower. According to earlier reports, the chancel had Gothic corbels that disappeared without proper documentation. The tower, supported by buttresses, still stands as a memento of the lost medieval church.²⁵

The much more important Gothic church of Ruskinovce (Ruszkin, Rießdorf) suffered an even more tragic fate. As one of the two-aisled churches of the region, it belonged to the medieval architectural peculiarities of Spiš. It had rich Gothic and Baroque furniture. In 1952, the territory of the village became part of a military training camp, and the church was closed. For a while, it was used as a storehouse. During the 1960s, art historical research was carried out and its medieval frescos representing the Legend of Saint Ladislav were discovered. Regrettably, the church was blown up in the 1980s for political reasons. Although its liturgical furnishings were saved, and the Gothic portal was transported to the National Museum in Bratislava (it is now exhibited in the Lapidary of the castle), its architectural details as well as the frescos are lost without having been properly documented. At the site of the former church, a small wooden chapel was consecrated in 2000.²⁶

Although such tragic losses were rare, smaller scale modifications continued on medieval churches. The radical transformation of the church of Abrahámovce in 1945–46 has already been mentioned. The enlargement of the parish church of Jaklovce (Jekelfalva, Jeckelsdorf) was less destructive. Here, the nave was extended towards the west. The new western façade followed the original one although, if we can believe the representation of the original church by Viktor Myskovszky in 1875, not in every detail.²⁷

The small parish church of Danišovce (Dénesfalva, Diensdorf) was originally built with a western tower that contained Romanesque twin windows, captured in the drawing of Viktor Myskovszky²⁸ and the photograph of Péter Gerecze.²⁹ The tower was removed before 1905 for static reasons. A new tower was added in 1984 that followed the original one in its ground plan and silhouette. Nevertheless, its architectural details (windows, entrance) were built in a modern style. Although these details have naturally become outdated by now, the clear distinction between old and new is an important achievement.³⁰

25 Mencl 1965, 43; Güntherová 1967-69, I. 377; cf. Bardoly 1999, 320.

26 Kovács 2019.

27 Güntherová 1967-69, I. 503; Javorský 1999, 58; Györfly 1999, 28–29.

28 Magyar Építészeti Múzeum – Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, K 303.

29 Bakó 1993, no. 112–113.

30 Janovská–Olejník 2016.

The modifications carried out on the parish church of Nová Ľubovňa (Újlyubló, Neulublau) were more extensive. The single-nave church with its typical square-shaped chancel and western tower, more or less well preserved since the Middle Ages, proved to be too small by the end of the 20th century. It was radically enlarged in 1985–87, with the addition of two aisles and further extensions to the chancel. Externally, the church lost its medieval character, however, the most valuable medieval parts, such as the Gothic vaulting of the chancel, successfully survived the changes.³¹

While in Nová Ľubovňa (and many other places) the changes were necessary because of the lack of space, there are other examples where the modifications could have been avoided. In Kišovce (Kissóc, Kischendorf), now part of the settlement called Hôrka, the originally octagonal cemetery chapel was extended with a nave in the Baroque period. Recently, a modern tower and a sacristy were added to the church, considerably modifying its appearance. The chapel is not used regularly, thus there was probably no urgent need for these modifications. While ringing the bell is a logical requirement, another solution could have been found without modifying the appearance of the original chapel.³²

Besides these not always successful architectural transformations, there are also better examples in the regions. The Gothic parish church of Mengusovce (Menguszfalva, Mengsdorf) was in a critical state in the middle of the 20th century. It was restored entirely in 1970–72. The church received a new roof, and its medieval details (e. g., its south portal) were discovered and presented. In the interior, where some objects were stolen in the 1960s, new furnishings and a flat roof were provided. This may have altered the atmosphere of the interior too much; nevertheless, in general the restoration seems to be successful, resulting in an attractive medieval church with clearly presented historical values, similar to restorations taking place in Hungary during the same period.³³

Some of the recent restorations were provoked by unfavourable circumstances. A serious flood in Ľubica (Leibic, Leibitz) in 2010 damaged the medieval church dedicated to the Holy Spirit. A detailed archaeological research and a thorough restoration were therefore started on the following year, ending in 2015. The recently completed restoration presents the medieval values of the church, also indicating the later modifications in the interior.³⁴

One of the main centres of present-day Spiš is Poprad where, after the 1915 enlargement was cancelled, the state of the church gradually deteriorated until overall research

31 Güntherová 1967-69, II. 399-400.

32 Javorský 1983; Podolinskí 2013–2016.

33 Janovská–Olejník 2014.

34 Kučerová 2011.

in 1971–74 was followed by the restoration of the medieval mural paintings in 1983–89. The Gothic south portal was one of the last details to be restored. It had been modified during the previous centuries with the rebuilding in semicircular form of its archivolt. Moreover, as the stones of the portal were in bad condition, the portal was totally re-carved in its supposed original form in 1992–98. While there are unusual details (the forms of the capitals and the columns) which can be verified with the documentation of the original portal, the overall impression of the new gate is ahistorical and sterile; it has lost its historical value irrecoverably.³⁵

I conclude with a very recent restoration. The parish church of Spišský Hrušov (Szepeskörtvélyes, Birndorf) is under archaeological investigation since 2010. There are fragments of medieval murals in the interior, still waiting for restoration.³⁶ The medieval details, such as the south portals, were discovered and cleaned. By 2017, work on the exterior was completed. However, the chosen solutions were probably not always the most successful. The façades of the church, including the stone carvings of the portals, the window frames, and the blind arches of the tower, were entirely white-washed. Important details are therefore no longer visible and their authenticity cannot be verified. Of course, medieval churches were, originally, usually painted and, in order to prevent the damage caused by modern air pollution, a layer can be applied which covers the details. However, the present state with the homogeneous white surfaces does not seem ideal. Other colours or materials could have been used to accentuate the important medieval details of the stone-carvings.

With this presentation of a few examples of recent and past restorations, I intended to prove that the rich medieval heritage of the Spiš region could not have been preserved without the active care of the responsible German, Hungarian and Slovak owners and administration. These interventions and restorations were always the children of their age, nevertheless, there were always high quality and progressive examples among them. We can hope with good reason that the positive tendencies will also be continued in the future.

35 Žáry 1986, 27, 268; Togner–Plekanec 2012, 270–283.

36 Togner–Plekanec 2012, 367.

Bibliography

Bakó 1993

Bakó, Zsuzsanna Ildikó, Gerecze Péter fényképhagyatéka (Forráskiadványok I), Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993.

Balázsik 1993

Balázsik, Tamás, „A csütörtökhelyi kettőskápolna”, in Lővei Pál (ed.), Horler Miklós hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok (Művészettörténet - Műemlékvédelem IV), Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993, 173–189.

Bardoly 1999

Bardoly, István, A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiaja és fényképei 1900-1919 (Forráskiadványok III), Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1999.

Deklava 2017

Farbakyné Deklava, Lilla, Schulek Frigyes, Budapest, Holnap, 2017.

Fekete Nagy 1934

Fekete Nagy, Antal, A Szepesség területi és társadalmi kialakulása, Budapest, Akadémiai, 1934.

Guldan 1999

Guldan, Patrik, „Život a dielo Vaclava Mencla na Slovensku”, in Patrik Guldan (ed.), Život a dielo Václava Mencla na Slovensku, Bratislava, 1999, 11–32.

Güntherová 1967-69

Güntherová, Alžběta (ed.), Súpis pamiatok na Slovensku I-III, Bratislava, Obzor, 1967–1969.

Györffy 1999

Granasztóiné Györffy, Katalin, „Myskovszky Viktor műemlékvédelmi tevékenysége”, in Alexander Balega (ed.), Myskovszky Viktor és a mai műemlékvédelem Közép-Európában, Bratislava–Budapest, Pamiatkový ústav–Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1999, 24–33, 242.

Henszlmann 1878

Henszlmann, Imre, Lőcsének régiségei, Budapest, Akadémiai, 1878.

Janovská–Olejník 2014

Janovská, Magdaléna and Vladimír Olejník, „Kostol sv. Tomáša v Mengusovciach”, Pamiatky a múzeá 63 (2014): no. 3, 43–48.

Janovská–Olejník 2016

Janovská, Magdaléna and Vladimír Olejník, „Rímskokatolícky Kostol sv. Márie Magdalény v Danišovciach, príspevok k poznaniu jeho vývoja na základe realizovaného architektonicko-historického výskumu”, Spiš: vlastivedný zborník 8 (2016): 11–37.

Janovská–Olejník 2017

Janovská, Magdaléna and Vladimír Olejník (eds.), Katedrála sv. Martina v Spišskej Kapitule, Spišské Podhradie, Rímskokatolícka cirkev Biskupstvo Spišské Podhradie, 2017.

Javorský 1983

Javorský, František, „Záchrané výskumy a prieskumy výskumnej expedicije Spiš”, Archeologické výskumy a nálezky na Slovensku 1983: 96–112.

Javorský 1988

Javorský, František, „Záchrané výskumy na stavbách, melioráciách a pri opravách sakrálnych objektov”, Archeologické výskumy a nálezky na Slovensku 1988: 84–89.

Javorský 1998

Javorský, František, „Archeologické výskumy pri opravách kostolov v Betlanovciach, Markušovciach a Vlkovej”, *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku 1998*: 100–104.

Javorský 1999

Javorský, František, „Románska architektúra na Spiši”, *Pamiatky a Múzeá 46* (1999): no. 2, 56–60.

Kosová 2016

Kosová, Katarína (ed.), *Nádorné kultúrne pamiatky na Slovensku*. Levoča. Bratislava, Slovart, 2016.

Kovács 2019

Kovács, Gergely, „Az egykori Ruszkin település Szent Ágnes-templomáról és középkori Szent László-falképéről”, in Isó M. Emese (ed.) *Lovagkirály, Nyíregyháza–Kolozsvár, Hierotheosz – Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Önkormányzat, 2019, 277–289*.

Körmendy 1974

Körmendy, Adrienne, „A soltész („more scultetorum”) telepítette falvak a Szepességben (XIII-XIV. század)”, *Agrártörténeti Szemle 16* (1974): 305–348.

Kučerová 2011

Kučerová, Marta, „Záchraný výskum v kostole sv. Ducha v Ľubici”, *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku 2011*: 135–137.

Mencl 1935

Mencl, Václav, „Najstaršie stavebné pamiatky Spiša” *Slovenski Staviteľ 5* (1935): 344–347.

Mencl 1937

Mencl, Václav, *Stredoveká architektúra na Slovensku I, Praha–Prešov, Nakladom Československej grafickej únie, 1937*.

Mencl 1965

Mencl, Václav, „Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-poľskej vetvy”, in Marian Váross (ed.), *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*, Bratislava, SAV, 1965, 25–51.

Papp 2011

Papp, Szilárd, „Krasznabélték, római katookus templom”, in Tibor Kollár (ed.), *Középkori egyházi építészet Szatmárban, Nyíregyháza, 2011, 366–371*.

Podolinskí 2013-2016

Štefan Podolinskí: *Hôrka-Kišovce*, <http://apsida.sk/c/10539/horka-kisovce> (last access 02/16/2022)

Pomfyová 2003

Pomfyová, Bibiana, „Odorín”, in Dušan Buran (ed.), *Gotika (Dejiny Slovenského Výtvarného Umenia)*, Bratislava, Slovenská Národná Galéria, 2003, 630, Kat. 1.3.15.

Rozmann 2019

Rozmann, Viktor, “The Turn-of-the century Monument Protection Practice in Light of Ernő Foerk’s Work”, *Ybl Journal of Built Environment 7* (2019): no. 2, 74–81.

Schürer–Wiese 1938

Schürer, Oskar and Erich Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips, Brünn–Wien–Leipzig, Rohrer, 1938*.

Sisa 2005

Sisa, József, Steindl Imre, Budapest, Holnap, 2005.

Sisa 2013

Sisa, József (ed.), *A magyar művészet a 19. században I*, Budapest, Osiris, 2013.

Tamási 2001

Tamási, Judit, Műemlékvédelem törvényi keretek között, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 2001.

Togner–Plekanec 2012

Togner, Milan and Vladimír Plekanec, Medieval wall paintings in Spiš, Bratislava, Arte Libris, 2012.

Žáry 1986

Žáry, Juraj, Dvojloďové kostoly na Spiši, Bratislava, Tatran, 1986.

Žáry 2003

Žáry, Juraj, „Spišský Štvrtok, Kaplnka Nanebozvatia Panny Márie”, in Dušan Buran (ed.), Gotika (Dejiny Slovenského Výtvarného Umenia), Bratislava, Slovenská Národná Galéria, 2003, 644–646, Kat. 1.3.29.

Zsoldos 2001

Zsoldos, Attila, „Szepes megye kialakulása”, Történelmi Szemle 43 (2001): 19–31.

**BÉLA ZSOLT SZAKÁCS: THE PRESERVATION OF MEDIEVAL HISTORICAL MONUMENTS
IN THE SPIŠ/SZEPES/ZIPS REGION**



1. Odorin/Szepesedélény, parish church, the medieval north portal in the 19th-century north aisle (photo author, 2021)



2. Spišská Teplica/Szepestapolca, parish church, the neo-Gothic part with the medieval portal (photo author, 2021)

3. Spišský Štvrtok/Csütörtökhegy, the parish church from north-east with the Gothicized tower (photo author, 2021)



4. Spišská Belá/Szepesbéla, parish church, the western tower with its neo-Gothic decoration (after Schürer-Wiese 1938)





5. Teplička/Hernátdapolca, parish church, the relocated medieval portal with the neo-Gothic rose window in the western façade (photo author, 2016)



6. Smižany/Szepessümeg, parish church, the medieval nave and the neo-Gothic north aisle (photo author, 2014)



7. Nová Ľubovňa/Újlubló, the parish church from south-east with the modern extensions (photo author, 2017)



8. Mengusovce/Menguszfalva, parish church, the restored church from south-east (photo author, 2014)



9. Poprad/Poprád, parish church, the reconstruction of the south portal (photo author, 2015)

10. Spišský Hrušov/
Szepeskörtvélyes,
parish church,
south façade
(photo author, 2017)



TOLNAI Gergely

Az esztergomi vár műemléki helyreállítása(i)

Amikor az esztergomi vár kutatásáról, helyreállításáról beszélünk, először is egy alapvető kérdést kell tisztáznunk: a mindennapi beszédben *két* esztergomi vár van. Egyrészt így emlegetik a Várhegyet, az azt valaha falgyűrűvel határoló várat, mely magában foglalta a korai fejedelmi palotát, az egyházi központot és a királyi (majd később érseki) rezidenciát is.

Másrészt a várat emlegetjük akkor is, amikor csak a királyi rezidenciát, a jelenleg újra fallal körbevett, a kapuja feletti felirata szerint „királyi palota”, azaz a Magyar Nemzeti Múzeum Esztergomi Vármúzeuma által kezelt épületegyüttesről beszélnek. Jelen dolgozatomban csak ez utóbbi helyreállításáról kívánok beszélni.

Maga a palotaegyüttes több évszázadon keresztül alakult ki, bővült, a XVI. század elejére elérte lelegegánsabb, leggazdagabb formáját majd a XVI-XVII. századi török háborúk pusztításai során, az emeleti részek elvesztése után kapta meg azt a kontúrját, mely a XX. századig fennmaradt.

Esztergom műemléki szempontból különleges helyzetben van: egyrészt számos középkori tere *in situ* megmaradt, másrészt, ami elpusztult, az nagyon elpusztult.¹ Sok írott forrás említi – azonban olyan, amely részletes leírást adna róla, nincs.² Sőt a leírások pontos fordítása is vitatott.³ Sok, több, mint kétszáz XVI-XVII. századi metszeten jelenik meg a vár, ám ezek közül talán ha egy tucat számít hitelesnek – és ezek kritikai feldolgozása is várat magára.

Tovább nehezíti a palotaegyüttes műemléki rekonstrukcióját, hogy a XIX. században alapvetően megváltozott a Várhegy felépítése és kontúrja. Míg a ma is álló bazilika felépítése előtt a hegy legmagasabb része középen volt (ahol a Szt Adalbert székesegyház állt) és onnan *lefele* kellett menni a palotaegyüttes felé, addig a XIX. századi egyházi építkezések miatt 7-8 métert kitermeltek a hegy közepéből, így jelenleg a legmagasabb szinten jelenleg a múzeum épületegyüttese van, tehát manapság a Bazilikától *felfele* kell sétálni a múzeum felé.

1 Még az alapfalakat is kibányászták.

2 Az egyik legszerencsésebb vár ilyen szempontból Füzér: a XVII. századból számos magyar nyelvű és szobáról-szobára haladó, részletes inventárium maradt meg. Lásd: pl.: Simon 2000, 235-240. o.

3 Ilyen szempontból irigylésre méltó helyzetben van pl. Füzér vára, amelyről több mint egy tucat részletes és zömében magyar nyelvű inventárium maradt fenn a XVII. századból.

Ráadásul hiányzik az esztergomi vár Szent Grálja. Ugyanis volt (van?) egy eléggé pontosnak és hitelesnek tűnő makett a Várhegyről, ami még a XVIII. század végén, a XIX. század elején készülhetett, ugyanis még a Bazilika előtti építési állapotot mutatja. Ez a makett az ötvenes években még létezett, hiszen fotók is készültek róla, de ma már senki nem tudja hollétét, talán el is pusztult, ami nagy vesztesége az Esztergomot kutató szakembereknek.

Látható, hogy a fenti alapvető problémák miatt egyrészt nagyon kötött keze van az építészeknek –hiszen igazodni kell a bizonyosan fennálló részletekhez- másrészt igen szabadon szárnyalhat a fantáziájuk, hiszen szabadon tervezhetik az új tereket. A vár történeti múltjával már a XIX. században is tisztában voltak. A legújabb kutatások alapján ugyan tévesen, de a palota nyugati szárnyának legdélebbi helyiségében képzeltek el első királyunk szülőhelyét – melyet 1874-ben kápolnává alakítottak át.⁴

1934-1938

Az első igazi „műemléki helyreállításra” 1934 és 1938 között került sor. Szerencsés módon ekkor három külön tényező is segítette a palota helyreállítását.

- közeledett 1938, István király halálának 900-ik évfordulója, melynek megünneplése céljából többek között az esztergomi vár, Székesfehérvár és más jelentős helyszínek kutatását és helyreállítását is célul tűzték ki
- Léopold Antal kanonok urat már évek óta foglalkoztatta a kérdés, ha Szent István szülőszobája ott van a vár délnyugati részén, akkor vajon a többi rész, melyeknek Árpád-kori ablakai a Duna fele látszanak – milyen középkori részeket rejthetnek? Ennek kutatása, illetve a megfelelő anyagi fedezet biztosítása érdekében már minden követ megmozgatott
- a falak nem is voltak túl jó állapotban. Már több levált kődarab is a vízvárosi házak kertjébe esett, ezért a balesetveszély elhárítása érdekében a veszélyes részeket vagy vissza kellett bontani, vagy helyreállítani – de mindenképpen hozzájuk kellett nyúlni.

Szerencsésen találkozott e három igény és a munkák 1934-ben elkezdődtek. Először bontással, majd a Rózsaablak és a Szatmáry-lépcső feltárással ezek átalakult ásatássá, majd helyreállítássá. A szakmai irányító Gerevich Tibor volt, a helyszíni munkálatokat Lux Kálmán és Géza vezette, Alexa Kálmán felügyelte, s mindezeket Léopold Antal fogta össze.⁵

4 A termet máig is Szent István teremnek nevezzük

5 Az 1934-1938 közötti feltárásokról legújabbban: Pleskovics 2019, 73-90. o.

Az 1934-1938 közötti „műemléki helyreállítások” a kor színvonalának megfelelően, a legmagasabb szinten készültek el, érdekes módon gyakorlatilag ahány terem, annyiféle megoldással: a kápolnában teljes anastylosis volt, a kiserkeszthető középkori építészeti rendszer alapján gyakorlatilag újjáépítették a kápolnát. A „régit az újtól megkülönböztetni” elv figyelembe vételével, a kiegészítés **tégglából** készült, ebbe illesztették bele a megmaradt és azonosítható kőtöredékeket. Az ú.n. Szent István teremben pedig csak az 1874-ben készült mozaikpadlót bontották fel, és a vakolatot verték le, de az ugyanakkor tört ablakokat, akkor beállított ajtó- és ablakkereteket már nem távolították el/falazták be.

A lakótorony és a „rondella”⁶ helyreállításánál pedig a legmodernebb építészeti elveket követték: kő-tégla vegyes falazattal egy szintre felhúzták a falegyent, majd alulbordás vasbeton födémmel látták el a tereket – a lakótoronyban felülvilágító üvegtéglákkal, mivel áram, az nem volt a területen.

Látható, hogy gyakorlatilag minden nagyobb helyreállítás más- és más stílusban készült el, megalapozva az esztergomi vár további helyreállításainak eklektikus jellegét.

Az 1934-38 közötti helyreállítások nem fejeződtek be, csak abbamaradtak: az un. Kis-Román Palotáról készültek ugyan vázlatok, de a helyreállítások nem folytatódtak, mert

- szorított a határidő, 1938 aug. 15.-én át kellett adni a múzeumot
- elfogyott a pénz
- a nagyteremben még lakások voltak kialakítva, az északi palotaszárnyban pedig a bazilika műhelyei voltak elhelyezve, és ezek kiköltöztetése nem volt megoldva.

Így gyakorlatilag csak a „régis rész” készült el – a többi nem.

A II. Világháborút szerencsésen túlélte a múzeum: néhány aknatalálatot ugyan kapott, de nagyobb rombolás nem esett a területén.

Az 1960-as években a minisztérium által támogatott nagyobb feltárás folyt a hegy déli oldalán, Nagy Emese, Zolnay László és Horváth István vezetésével, ekkor azonban a helyreállításra még nem gondoltak.

1972

Ebben az évben az Esztergom Városi Tanács V.B., a Művelődésügyi Minisztérium és a Dunakanyar Intéző Bizottság közösen írt ki egy pályázatot az Esztergomi Várhegy átfogó rendezési tervére, a terület építészeti kialakítására. A kiírás a teljes Várhegyre vonatkozott, tekintet nélkül annak tulajdonjogi státuszára.⁷ A tervlapokat 150 pályázó vette ki,

⁶ Igazából XVI. századi ágyútorony.

⁷ Valószínűleg senkit sem zavart, hogy a hegy nagy része egyházi kezelésben volt – abban a korban ez a probléma könnyen áthidalható lehetett.

de csak 33 pályamű érkezett be.⁸ – azonban ezekből egy sem valósult meg: szerencsére vagy szerencsétlenségre, azt mindenki megítélheti saját maga.

Egyébként ez a tervpályázat volt az első – és sajnos, a mai napig az utolsó olyan koncepcionális elképzelés, mely nem csak egy épület, vagy a déli palotakomplexum, hanem az egész Várhegy fejlesztését egységes egészként kezelte volna. Az azóta elmúlt ötven évben ilyen fejlesztési elképzelésről nem tudok.

1980-as évek

Ezekben az években két műemléki helyreállítás is zajlott a Várhegyen.

Egyrészt végre felépítették/helyreállították a bejárati hidat, és rekonstruálták a „középső” és a „külső” kaputornyokat. Mindkét toronynál hasonló technikát alkalmaztak: zömmel használt, régi téglából emelték a falakat, de jócskán használtak köveket is. A fő szimbólum, mely jelezte a tornyok modern voltát, az az ablakok különleges, lépcsős kialakítása volt, mely a középkorban ismeretlen. Így sikerült egy karakterében, színvilágában a középkori falaktól nem nagyon elütő, a környezetébe beleillő, de mégis érthető rekonstrukciót készíteni. 1986-ban pedig a rondella és a külső kapu helyreállítására is sor került.⁹

Másrészt elkészült az új irodaépület. Építésénél követelmény volt, hogy a vár megszőkott sziluettjét ne változtassa meg, ezért a keleti várfal mögé súlyszett, tetőtér jellegű épületet emeltek – mellyel ezt a feltételt kétség kívül teljesítették. Azonban nem vették figyelembe a középkori falak alaprajzában kontúrvonalat – így egy, az eredetinél rövidebb épület készült, meglehetősen jellegzetes téгла homlokzattal. Amely kétségtelenül elüt a középkori falaktól, ám a rikítóvörös téglafal – kő kiegészítések nélkül – nagyon is kirí a környezetéből.

1996-2000

1996-ban kormányzati és politikai igény merült fel, hogy a magyar államalapítás ezeréves évfordulóján, annak emblematikus alakjának, első királyunknak szülőhelyét, azaz az esztergomi várat az ünnep méltóságának megfelelően helyreállítsák.

E munkák keretében 1996-ra elkészült a Márvány-terem.¹⁰ Nevét onnan kapta, hogy a padlósínt helyreállítása során középkori vörös- és fehérmárvány padlólapok töredékei is előkerültek, melyek ma is láthatóak. Az új épület gyakorlatilag csak alaprajzában

8 Gerő 1973.

9 Eredetileg a kapu feletti falon, a rondella és a külső kaputorony között egy járható folyosót alakítottak volna ki, két oldalán mellvéddel.

10 Vele együtt a könyvtár, igazgatói- és titkári iroda is, melyek a közönség által csak részben láthatóak, mert ügyesen el vannak rejtve a nyugati fal mögé.

egyezik meg a középkori étkezőpalotával, felmenő falai teljes egészében – modern, égővörös – téglából állnak, nyitott fedélszékkal. A nyílásrendszer – eredeti maradványok hiányában – teljes egészében a fantázia terméke, viszont olyan kis résablakokat mutat, melyek valószínűleg nem voltak egy reprezentatív teremben. A déli oldal megvilágítását segítő, rózsablak-utánézés pedig, sajnos, nem nyerte el a látogatók tetszését.

2000-re pedig elkészültek a helyreállítás további részei is. A koraközépkori nagyteremnek gyakorlatilag a barokk állapotát állították helyre, barokk fedélszékkal, mindössze a XV. századi nyílásrendszerének egy részét rekonstruálták.¹¹ Csupán egy helyen érzékeltették a feltételezett eredeti gerincmagasságot, azonban a felemelkedő csonka téglafalról – megfelelő magyarázat híján – igazából senki nem tudja, mit is akar jelenteni.

Az ugyanekor rekonstruált északi palotaszárny (az ú.n. „Kis Román Palota”) még nagyobb fejtörés elé állította a műemlékes tervezőket: az épületnek mindössze a szélessége volt ismert, sem a hossza, sem a magassága, sem a műrészletei nem. Ráadásul, a terepviszonyok is gyökeresen megváltoztak a századok folyamán: míg a középkorban a Várhegy közepe volt magasabban, tehát onnan *lefele* kellett menni a palotához, míg jelenleg a palotaegyüttes van magasabban, tehát *felfele* kell menni a bejáratnál.

A felépített épület minden tekintetben modern alkotás: néhány nyílászáró-áthidaló (mely műkőből van) kivételével az egész épület modern téglaeépület, kizárólagosan modern nyílászárókkal. Funkcionista épület, a külső homlokzatok tükrözik a belső tér felosztását – és mindenki számára világos, hogy ez az épület semmilyen középkori elemet nem tartalmaz.

Hasonló problémákkal szembesült a tervező a keleti várfal megépítésekor: és hasonló választ adott: felépült egy modern, égővörös téglából készült téglafal, mely még nyomokban sem tartalmaz követ, kő szerkezeti elemet: mindenki világosan láthatja, hogy ez egy modern kiegészítés.

A milleniumi helyreállítás keretében felmerült még a „régirész” és az irodaépület újabb rekonstrukciója is (ez utóbbiról tervek is készültek), azonban a pénzügyi fedezet hiányában ezek csak elképzelések maradtak.

2008

2008-ban történt a lakótorony kiegészítése. Itt tulajdonképpen nem beszélhetünk műemléki helyreállításról, hiszen a cél mindössze a lakótorony földszintjén található Studiolo reneszánsz freskóinak beázás elleni védelméről volt szó. Éppen ezért sem a lakótorony alaprajzának helyreállításáról nem volt szó, sem a teljes torony lefedéséről, sem magassági rekonstrukcióról. Mindössze a XVII. századi falak egy része fölé emeltek

11 A hitelesség jegyében zömében fém ablakkeretekkel és bejárati ajtókkal.

egy védőtetőt, mely alatt a rekonstruálható első emeleti járószint vonalában egy padlószintet alakítottak ki. Természetesen, a kiegészítés téglából készült, a tetőt ragasztott gerendaszerkezet tartja, és kívülről fa részben fa díszburkolatot kapott –melyeknek hosszabb távú karbantarthatósága igen kétséges.

2015

A Magyar Közlöny 2015/106. számában jelent meg a kormányhatározat a Nemzeti Várprogramról, mely a kormány által felújításra tervezett várakat és kastélyokat sorolta fel.¹² Ebben a listában Esztergomot a harmadik kategóriába sorolták, mely csak részleges faljavításokat, pótlásokat tett volna lehetővé. Aztán később a múzeumot kivették a kormányrendelet hatálya alól, és külön, önálló nagyberuházásnak nyilvánították. Reméljük, ebből kifolyólag hamarosan történik valami pozitív változás a vár felújításának kapcsán.

Láthatjuk, hogy Esztergom Vármúzeuma a műemléki helyreállítások sorozatát élte meg. Sokszor fogtak bele a munkába, kezdték el, de még egyetlen alkalommal sem sikerült egy átfogó, egységes koncepció alapján az egész épületegyüttest egységes stílusban és formában felújítani. Ez meg is látszik a falakon: nagyon szépen leolvashatóak a különböző korok különböző stílusú felújításának emlékei, melyek ma is igen változatosnak teszik az épületegyüttes látványvilágát.

Irodalom- és rövidítésjegyzék

Simon 2000

Simon Zoltán: *A füzéri vár a 16-17. században*. Borsod-Abaúj-Templén megye régészeti emlékei 1. Miskolc, 2000.

Pleskovics 2019

Pleskovics Viola: *A tökéletes kompromisszum: Az esztergomi vár 1930-as évekbeli helyreállítása*. In: Európai műemlékvédelmi tendenciák, különös tekintettel a Kárpát-medencére. Nemzetközi tudományos konferencia I-II. Fehérvár, 2017/2018. Szerk.: Raffay Endre, Tüskés Anna. Pécs-Fehérvár, 2019.; 73-90. o.

Gerő 1973

Gerő László: Általános értékelés az Esztergomi Vármúzeum és Várhegy építészeti kialakítására kiírt tervpályázatnak; *Az esztergomi Vármúzeum és a Várhegy építészeti kialakítására kiírt tervpályázat, 1972*. In: Magyar Építőművészet 1973/2; Szerk.: Major Máté, Budapest, 1973; 1-8. o.

12 Magyar Közlöny 2015/106. szám, 17980.o., a felsorolás az 17980-17981. o.

Gergely TOLNAI

The castle of Esztergom: restoration(s) of a historical monument

When we speak of research into, and the restoration of, the castle of Esztergom, we should first clarify a fundamental issue: in everyday speech, there are *two* castles in Esztergom. On the one hand, this is the name used to refer to the Castle Hill and to the castle whose walls once circled it and which contained the early princely palace, the ecclesiastical centre and the royal (and later the archbishop's) residence.

On the other hand, we also speak of the castle in reference to the royal residence, the – as is indicated by the inscription above the gate – “Royal Palace”, that is, the building complex managed by the Hungarian National Museum's Esztergom Castle Museum. In this paper, I will only discuss the restoration of this latter castle.

The palace complex itself has evolved and expanded over several centuries, reaching its most elegant and richest form at the beginning of the 16th century and, following the devastation of the Turkish wars of the 16th and 17th centuries and the loss of the upper floors, acquiring the contours that have survived into the 20th century.

Esztergom finds itself in a special situation from the perspective of monuments: on the one hand, many of its medieval spaces still remain *in situ* while, on the other, what has been destroyed has been very much destroyed. This is alluded to by numerous written sources, yet none exist that would give a detailed description of this. Moreover, the exact translation of the descriptions is disputed. The castle appears in over two hundred 16th and 17th century engravings, but perhaps only a dozen of these count as authentic, and there has been no critical study of these engravings yet.

The reconstruction of the palace complex as a historical monument is further complicated by the fundamental changes that occurred in the structure and contours of the Castle Hill in the 19th century. While, before the construction of the current basilica, the highest part of the hill was in the middle (where the Cathedral of St Adalbert used to stand) and one had to walk *downwards* from there to the palace complex, the construction works on the 19th century church caused seven or eight metres to be excavated from the centre of the hill: as a result, the highest level is now occupied by the museum complex and one must now therefore walk *upwards* from the Basilica towards the museum.

The Holy Grail of the castle of Esztergom is, furthermore, missing: there was (is?) a quite accurate and seemingly authentic model of the Castle Hill, which may have been made at the end of the 18th or beginning of the 19th century, as it shows the hill

as it was before the construction of the Basilica. The model still existed in the 1950s, as photographs were taken of it, but no one knows its whereabouts today and it may also have been destroyed, which would be a great loss for experts researching Esztergom.

Because of the fundamental problems described above, it is visible that, on the one hand, architects have very limited room for manoeuvre, since they have to adapt to those details that are certain to exist, while on the other they can freely deploy their imagination when designing new spaces. The historical past of the castle was already well known in the 19th century. Although the most recent research suggests that this was not in fact the case, the birth of our first king was thought to have taken place in the southernmost room of the west wing of the palace, which was converted into a chapel in 1874.



1. Kiindulási pont: egy valamelyest hitelesnek tekinthető alaprajz és metszet a török-korból



2. Kiindulási pont 2.: Andreas Krey alaprajza (és metszetei) 1756-ból

3. Kiindulási pont 3.: Egy hiteles metszet a kapuszorosról és a külső kapuról, a XVIII. századból



4. Az esztergomi Szent Grál 1.:
Még a bazilika építése előtt készült makett a teljes Várhegyről.
Fotó még készült róla.
Azóta elveszett/megsemmisült.



5. Az esztergomi Szent Grál 2.:
Még a bazilika építése előtt készült makett a teljes Várhegyről.
Fotó még készült róla.
Azóta elveszett/megsemmisült.





6. Az első „műemléki” helyreállítás: a Szent István terem romantikus átalakítása a XIX. század végén



7. Egy korai fotó a Várhegyről



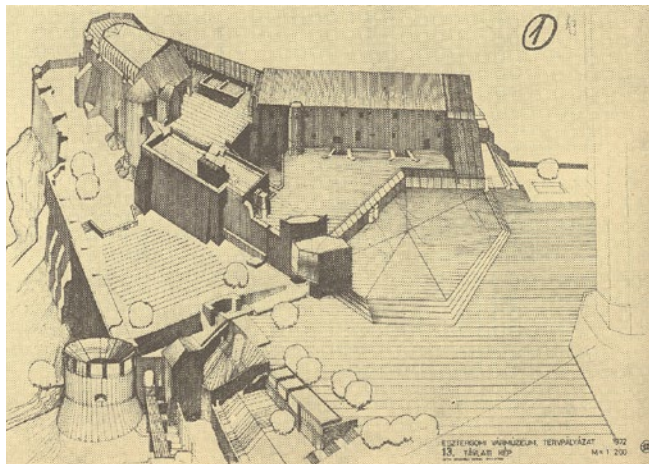
8. A kápolna feltárása 1934-1935-ben

9. Az 1938-ra kialakított „Via Archeologica”

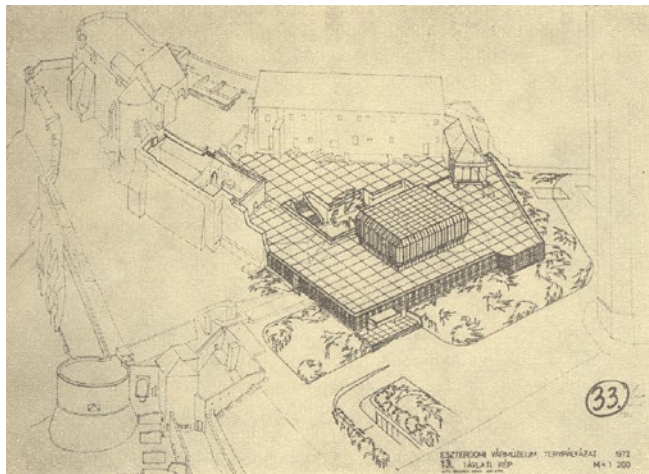


10. Az 1938-ra helyreállított kápolna

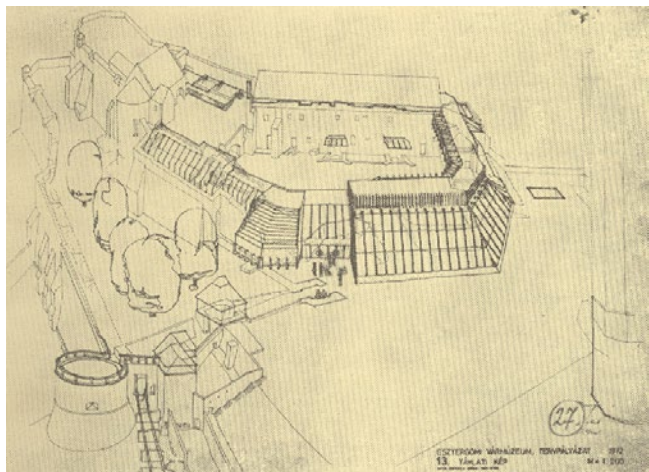




11. Az 1972. évi tervpályázat pályaművei közül egy a palota helyreállítására 1.



12. Az 1972. évi tervpályázat pályaművei közül egy a palota helyreállítására 2.



13. Az 1972. évi tervpályázat pályaművei közül egy a palota helyreállítására 3.

14. 1986 környékén helyreállított „rondella”: itt még használtak követ is a rekonstrukció során



15. A kaputornyot is 1986-ban állították helyre. Itt már inkább téglát használtak és a hangsúlyozottan modern ablakszerkezettel jelölték a kiegészítést



16. Szintén 1986-ban készült irodaépülettéglapítkezés, tetőtérbeépítés: le sem tudja tagadni modern voltát





- 17.** 1996-ban elkészült Márvány-terem. A középkori maradványokat hitelesen bemutatja, a felépítmény viszont láthatóan modern



- 18.** A Márvány-terem kívülről. Teljesen téglá építészet, műkő ablakkeretekkel. Érdeemes megfigyelni a rózsablak-parafrízisát



- 19.** A 2000-ben felépült ú.n. Kis Román Palota. Kő helyett téglá építészet, mindössze a nyílászárók egy része műkő



- 20.** A nagyterem udvari homlokzatán a megmaradt kőfalakon fémből készített modern kiegészítések

21. A millenniumi rekonstrukció során a kerítőfalak is téglából épültek fel



22. Látkép a bazilikáról.
A helyreállítások után több téglafal látszik, mint kő...



23. A helyreállított vár a Szent-Tamás hegyről



RAFFAY Endre

Az esztergomi királyi palota Szent István-termének átalakítás-története*

Az esztergomi vár Szent István-termét a kései utókornak csak elneveznie kellett, felfedeznie nem. A teret ugyanis a III. Béla-kori megépítése óta ismerték és használták. Az évszázados használat során az eredeti téralakítást nem módosították, a díszítőfaragványok zöme is eredeti, és az építészeti megoldások egy része is a megépítéskori kialakítás anyagában is hiteles képviselőjeként értékelhető.¹ Ám bizonyos részletek a használattal összefüggő átalakításokról, így kápolnává történt kiképzéséről és/vagy műemlékvédelmi vonatkozású beavatkozásokról tanúskodnak, és a terem régészeti kutatásoktól sem érintetlen.² Ugyanakkor felmerülhet a lehetősége annak, hogy az átalakításoknak egy része nem a használat-történettel, de még a terem építéstörténetével függhet össze.

A megépítést követően a terem évszázadokig mint a Várhegy déli sziklájára emelt királyi majd érseki Lakótoronyhoz csatlakozó toldalék-építmény alagsori terme funkcionált, majd az 1590-es évek ostromainak következtében beomlott és utóbb feltöltött felső részeken kialakított ágyúterasz mélyének helyiségeként használták (1-12., 14.-15., 20. kép).³ A XIX. században kápolna-szerű megjelenését hangsúlyozták.⁴ Az 1868-ban

* A konferenciái előadást követően a témának a terem építéstörténetével való kiegészítésére vállalkoztam. Az így keletkezett tanulmány azóta meg is jelent (in: Új kutatások Esztergom megyei jogú város építészeti értékeiről. Szerk. Prokopp Mária, Esztergom, 2022. 106-149.). A konferenciái előadás közléséről mégsem mondtam le, mert a már megjelent tanulmányban terjedelmi okok miatt nem szereplő megjegyzéseket és képeket csak itt tudom közölni.

- 1 Vukov 2004, 51 szerint: „A palota egyetlen olyan, építészetiileg gazdagon kiképzett helyisége, amely szinte változás nélkül fennmaradt építésének ideje óta.”; Takács 2018, 28 szerint: „a terem az egyetlen épségben fennmaradt középkori tér Esztergomban, amelyet funkciója változásai ellenére soha nem építettek át”.
- 2 A terem korábbi átalakításairól: Máthes 1827, 12-13. A kápolnává történt átalakításról, kortársi hitelességgel: Blümelhuber 1874. A különböző beavatkozásokról: Lepold 1938/b, 516; Gerevich 1938, 81, 96. Összefoglalóan és a korábbi irodalom szerepeltetésével: Szakács 2000, 60. jegyzet; Vukov 2004, 52-53; Nagy 2018, 31-32. Legutóbb, ugyancsak összefoglaló jelleggel: Takács 2018, 28-29. A faragványcserékre vonatkozóan az irodalom nem tűnik megbízhatónak. Gerevich 1938, 96 a Simor-féle helyreállításról szólva egy kockaoszlopfő cseréjéről beszél (egy másiknak és a középoszlop fejezetének pedig az „enyhe átfaragás”-áról), valamint arról, hogy két lábazatot „kiváltottak”. Ugyanakkor a XXVI. képes tábláján jól látható 4 db. kiváltott lábazat: ezeket a délkeleti, déli, délnyugati és a nyugati faltagolóok elé állították ki. Ellenkező nézetű fotón minden bizonnyal a többi lábazat is látható lenne. A terem régészeti kutatásairól: Nagy 2018, 31-32, 51, 55, 57, 71, 90-91, 105.
- 3 A terem törökkori használatáról: Lepold 1938, 25. Kályhájáról szól: Nagy 2018, 30. A nyomokat kissé másként értelmezi és az előtérbe felevezető lépőcsőházba telepített kemencéről ír: Vukov 2004, 16, 53.
- 4 Máthes 1827, 12: „species Capellae”.

eszközölt építészeti beavatkozás után az 1873-74-ben kivitelezett, részben szintén építészeti, majd ezt követő dekorációs munkálatok során valóban kápolnává alakították, Szent István tiszteletére felszentelve, Simor János érsek megrendelésére, Lippert József tervei szerint (13., 16-17. kép).⁵ Az átalakítások történetében ekkor, először talán „csupán” restaurálási munkálatoknak induló, majd reprezentatív megjelenést biztosító beavatkozások során történtek a legnagyobb szabású változtatások, amelyek végeredményéül neoromán-historizáló megjelenést kölcsönöztek az épületrésznek, nemcsak belül, de a (nyugati) homlokzaton is.

A historizáló művészi elemekkel a XX. század műemlékvédelme (két menetben) nagyrészt leszámolt. Az 1930-as évek régészeti feltárásait követően – a teremnek a Lipót-bástya ágyúterasa alól kibontott Lakótoronnyal való összefüggését felfedezve – a helyreállítására tettek kísérletet, nagyobb szabású építészeti beavatkozások nélkül, de a vakolatokat (falképestül) eltávolítva. A helyreállítási kérdésekben minden bizonnyal Gerevich Tibor mondta ki a szakmailag döntő szót (18. kép).⁶ Több építészeti feladat várt az 1960-as évek ásatásait követő munkálatok tervezőire (19. kép).⁷ A terem, amely a Nemzeti Múzeum esztergomi Vármúzeumának része és kiállítótér is, a mai megjelenését a 2015-ös beavatkozások során nyerte (11., 20. kép).⁸

A terem megjelenése hitelességének a vizsgálatát, valamint a használat- és átalakítástörténetének a rekonstrukcióját a kutatói szemrevételezésen és a régészeti vizsgálatokon túl képi és írott források is segíthetik. A legkorábbi ismert leírása és ábrázolása 1827-ben Máthés könyvében jelent meg (12. kép), a kápolnává való átalakításról (12., 16-17. kép) is idézhetők források.⁹ A XX-XXI. századi beavatkozásokról fényképek is tanúskodnak. (11., 18-20. kép)

A Szent István-terem oldalfalai kváderkövekből épültek. A déli fal mögött a Lakótorony régészetileg feltárt alépitménye helyezkedik el, amelyet eredetileg, ha minden igaz, teljes egészében feltöltöttek.¹⁰ A terem keleti fala mögött a Lakótorony és a

-
- 5 Lásd a 2. jegyzetet. Az 1868-as munkálatokról a korábbi irodalom nem tud. A lehetőségéről való „elgondolkodás”-ra Szakács Béla Zsolt hívta fel a figyelmemet (Szakács 2000, 60. jegyzet). Erről alább bővebben szólok. Lippert 1872-es rajzai (14-15. kép) újabb építészeti beavatkozással hozhatók összefüggésbe, amelyet már kétségtelenül a kápolnává való alakítás szándékával hozhatók összefüggésbe. Az említett rajzok az 1873-ban kezdődő munkálatokhoz készült tervek közé tartozhatnak. A kápolnává alakítás évszáma Gerevichnél 1884 (Gerervich 1938, 81), Vukovnál 1886 (Vukov 2004, 52). A kápolna megáldása: 1874. augusztus 27.-én (Blümelhuber 1874, 16). Lippert szerepéről: Blümelhuber 1874, 8. A neoromán átalakításról legújabbban és a legrészletesebben: Horogszegi 2020.
- 6 Marosi 1994b, 130, 37. jegyzet. Gerevich a szóban forgó helyreállításról: „A mostani munkálatok alkalmával visszaállították a III. Béla idejébeli eredeti állapotába.” (Gerevich 1938, 81).
- 7 A helyreállítást Koppány Tibor és Vladár Ágnes tervei alapján végezték el: Vukov 2004, 52.
- 8 Tudomásom szerint a beavatkozásról közlés nem jelent meg. A beavatkozásról és annak idejéről Tolnai Gergely tájékoztatót, akinek szóbeli tájékoztatását köszönöm.
- 9 Lásd a 2. jegyzetet.
- 10 Nagy Emese azt feltételezte, hogy az alépitmény egy részét nem töltötték fel, hanem használták: Nagy 2018, 52.

palotakápolna közti előtér alapozása található, illetve feltöltés.¹¹ Ehhez a falhoz egy, a teremből az előtérbe felvezető lépcső csatlakozik (3-6. kép). Az északi fal külső oldala eredetileg takaratlanul állt, csak az alsó részére takart rá az akkor még magasabb járószinttel kiképzett, a kápolna és a palota bejárati homlokzata előtt elterülő udvar általaja.¹² Az északi fal nyugati feléhez utóbb egy helyiséget csatlakoztattak, a keletkebbi rész előtt ma is ott az udvar. E falszakaszon négyszögletes fülke nyomai láthatók, felül fagerendával.¹³ A terem nyugati fala, amely előtt a Várhegy szakadéka húzódik, szabadon áll (1-2. kép). A terem homlokzata egy nagyobb homlokzati egység része. Balra a terem északi fala előtti (említett) helyiség fala csatlakozik, jobbról pedig a Lakótorony támpillére. Alul (vízszintes) fallépcső húzódik, amely alatt a falat tartó alépítmény-rész lép előre, tagolatlan kváderfelülettel, a sziklaalapot és a teremnek (egy korábbi fal maradványát is tartalmazó) kőalapozását eltakarva.¹⁴ A terem homlokzati részén fenn ívsoros párkány fut (1. kép). Ez a homlokzatot a terem felett emelkedő, a Lakótorony földszintjéhez csatlakozó kettős kapus teremnek a homlokzatától választja el, amely helyiséggel együtt a Szent István-terem a Lakótorony ún. toldaléképítményét alkotja. A terem homlokzatát balról egy ajtó, jobbról egy ikerablak tagolja. Az ajtó félköríves záródású, az említett vízszintes sáv felett egy kvádernyival elhelyezkedő küszöbe a kváderfalazatba illeszkedik, kőből készült, csakúgy, mint a tagolatlan keret alsó részei (balról egy, jobbról két, egymás feletti elem).¹⁵ Az ajtó többi része téglából falazott, csakúgy, mint az ajtó feletti és tőle balra elhelyezkedő falrészek. A téglahasználat műemlékvédelmi beavatkozásról tanúskodik. Az ikerablak alatt is téglás felület látható, kiromlott fugázatú. Az ablak kerete fehér színű kőből készült, amely kétoldalt csorbázatosan csatlakozik a szürke homlokzati kváderfelületbe; a csatlakozás fenn vízszintes vonalú. A nyílásrészek félkörívesek, köztük kockafejezetes oszlop. A könyöklő kiugró. Az ablak és az ajtó közt domború kő kettőskereszt jelenik meg. Az ívsoros párkány nem terjed ki a terem-homlokzat teljes szélességére: a bal homlokzatszéltől négy-öt kvádernyival indul, jobbról viszont a Lakótorony támpilléreig ér, amely mögött – fél ívvel végződve, eltűnik. A párkány visszalépcsőzött felületű homlokzati tükröt zár le. Ennek felső kősora, amelyre az ívsor rámetesz, rézsűs felületű. A tükrő él-határa balról teljes (tíz-tizenegy kvádernyis) magasságig fennmaradt. A jobb szél nem látható, mivel a Lakótorony támpillére rátaakar. A tükrő alsó él-határa csak a bal szélhez kapcsolódó egy kvádernyi szakaszon maradt meg. Az ajtó tehát nem illeszkedik a tükrőhöz: a tükrőszélet alul vágva, az alsó harmadával mélyebbre nyúlik. A párkány egy része a kváderfelülethez illeszkedő pótlással kiegészített. Az ívei

11 Nagy 2018, 71.

12 Nagy 2018, 52, 151. jegyzet.

13 A fülkét Tolnai Gergely a közelmúltban megkutatta. Megfigyelései publikálásra várnak.

14 Nagy 2018, 56, 90, 93; 45., 70. kép.

15 Az ajtó maradványainak feltárása: Nagy 2018, 56.

félkörívesek, az ívek a faltól nem különálló elemek, hanem a kváderekből kialakítottak. Az ívek alul vízszintes szakaszokon, konzol nélkül kapcsolódnak egymáshoz. A terem homlokzatának elemei a terembelső ki- és átalakításaival függnek össze: az ikerablak, a kettős kereszt és minden bizonnyal az ívsoros párkány (körüli) kiegészítések a teremnek a kápolnává való alakítását megelőző munkálatokkal, az ajtó, a téglás felületalakítással együtt pedig az 1960-as évek feltárásait követő helyreállítással. Minderről a terembelső kapcsán részletesebben szólok, éppúgy, mint az építéstörténet kapcsán azokról a tervmódosításokról, amelyekre az ívsoros párkánynak és a támpillérnek, valamint a homlokzati tükörnek és az ajtónak a kapcsolatából lehet következtetni.

A terem szabálytalan négyszög alaprajzú: az oldalfalak különböző hosszúságúak és a szomszédos falak bezárta szögek is eltérők (4., 6., 12., 14. kép). A nyugati fal a leghosszabb, hozzá a szomszédos falak hegyesszögben csatlakoznak, míg ezeknek a keleti fallal alkotott szögletei tompaszögek. Hosszúságban a nyugati fal után déli és a keleti fal következnek, az északi a legrövidebb. A falakhoz egy-egy féloszlop társul, középen, kivéve a keleti oldalt, ahol a féloszlop kissé (a féloszlop-törzs szélessége felével) jobbra tolódva kapott helyet. A falszögletekbe egy-egy háromnegyed-oszlopot állítottak. A terem mértani közepétől kissé délebbre tolódva szabadon álló oszlop emelkedik, amelynek eltolódott helyzete a keleti fali féloszlopéval függ össze. A középoszlop törzse vörösmárványból készült, monolit, a többié mészkö, ugyancsak egy-egy tömbből kialakítva, kivéve a déli oldali féloszlopét, amelyet (idom)téglából falaztak (7-11., 20. kép). Az oszloptörzsekhez sarokleveses attikai lábazat járul, amely alatt magas, négyszögletes lábazati tömbfélét látni, kivéve a középoszlop vörösmárványból készült lábazatát, amely alatt tömbfélét nem alkalmaztak (11. kép). A szögletbeli lábazatok frontális beállításúak. Az oszloptörzseket fejezet zárja, nyakgyűrűvel, vállpárkány nélkül. Az oszlopfők közül a déli, a keleti és a nyugati féloszlopé akantuszos leveles díszű, az északi féloszlopé, az északnyugati és a délkeleti háromnegyedoszlopé pedig telt leveles. A további két szögletben kockafejezetet látni. A szögletbeli támaszoknak a fejezete is frontális beállítású. A szabadon álló oszlop fejezetét ferde sávozás-féle díszíti. Ez nyakgyűrű nélküli (azt az oszloptörzsen alakították ki), fenn pedig kerek fejlemez zárja. A faloszlopok közt kőből boltozati homlokív-tagozatok ívelődnek, azonos záradékmagasságig, az eltérő (fél)oldal-hosszúságból következőn eltérő ívformákat mutatva (6-11., 20. kép). A féloszlopok és a középoszlop közt, ugyancsak kőből kifliforma hevederívek boltozódnak. Ezeknek és a homlokívtagozatoknak a közébe, egy-egy négysüveges élkeresztboltozat került, téglából falazva.

Az oldalfalakon egy-egy ajtónyílás található, kettő-kettő egymással szemben (6-11. kép). Az északi és a déli fali ajtó a teremnek a nyugati felébe nyílik – az északi egy teremhez kapcsolódik, a déli pedig a Lakótorony alépítményébe vezet (3., 14. kép). Ezek az ajtók a terem belső falsíkjához igazítottak. Az északi kőkerete neoromán díszű. A keleti ajtó a féloszlop tövében balról, a (külső homlokzat kapcsán már említett) nyugati

ajtó a féloszloptól északra helyezkedik el, mindkettő a falvastagságban kialakított fülke mélyén. A küszöbszint a keleti oldalán fel-, a nyugatin lefelé vezető lépcsőkön érhető el. A keleti ajtó fülkéje előtt a terem terében egy lépcsőfok helyezkedik el, jobbról a féloszlop lábazati tömbjéhez kapcsolódva. Az ajtó a már említett, az előtérbe felvezető lépcsőre nyílik, a nyugati a hegyoldali szakadékra (1. kép). A keleti ajtó falvastagságbeli fülkéje a falazattal együtt kialakított kvádermű, fenn szegmentívesen átboltozva. A fülkébe illeszkedő, a külső falsíkhöz igazított ajtókeret szintén falazott, fenn félköríves záródású (9., 11., 13. kép). A hozzá tartozott ajtószárny a terem felől volt elretheszelhető.

A nyugati falon (a féloszloptól délre, a külső homlokzat kapcsán már említett) ablakot is vágtak, kockafejezetes középoszloppal tagolva, ugyancsak a falvastagságban kialakított, egy lépcsővel megemelt fülkével, kétoldalt ülőpadkával (7., 17. kép). Az északi fal keleti felében falfülkét képeztek ki, amelynek már említett külső oldali nyomai is megfigyelhetők. A fülkébe jelenleg egy múzeumi vitrin illeszkedik. A déli ajtó táján és az ablakfülkében vakolt falfelületekkel találkozni. A nyugati ajtó fülkáját nagyrészt téglából alakították ki (7. kép). A terem padlója csempézett, benne a korábbi fal maradvékára utaló sáv húzódik, a középoszlop lábazata körül, valamint a nyugati féloszlop és az északnyugati háromnegyed-oszlop közelében mozaikos díszítés maradványai (11., 20. kép).

A terem mai megjelenésének a hitelességét ellenőrizendő, illetve az átalakításokat datálendő érdemes a jelenlegi állapotot a forrásokból megismerhetővel, valamint a régészeti kutatások eredményeivel összevetni.

Máthés 1827-es könyvéből a teremnek másféle állapotát ismerhetjük meg, pontosabban másféle állapotait. Máthés leírást készített a teremről, amelyhez képes tábla tartozik: egy alaprajzzal, egy, a belsőt észak felé nézve mutató képpel (amelyet a szöveg „perspektivikus nézetnek” nevez), valamint a fejezetfaragványok egyenkénti ábrázolása (12. kép).¹⁶ A szövegben közölt információk és a képek közt eltérések vannak, amelyek köztük időbeli különbséget sejtetnek - ezért a fentebbi megfogalmazásban az állapot többes száma. Máthés könyvének a Szent Adalbert székesegyház alaprajzát (is) mutató illusztrációja¹⁷ esetében bizonyos, hogy az ábrázolás rajzi forrása jóval korábbi eredetű. A közölt alaprajz előrajza a könyv megjelenése előtt 64 évvel készülhetett, hiszen a megrajzolását az 1763-as földmunkálatok során tett, részben régészetinek mondható megfigyelések biztosították.¹⁸ A Szent István-terem megrajzolásához ugyan nem volt

16 A terem leírása: Máthés 1827, 12-13. A szöveget ma már magyar fordításban is olvashatjuk: Máthés 2014, 49, 51. Szövegemben alább idézőjelbe tettem a magyar fordításból átvett részeket. A „perspektivikus nézet” észak felé nézve mutatja a belsőt, az alaprajz elhelyezése ennek felel meg. Máthés fejezetfaragványainak azonosítása: Máthés 1. számú fejezete a középoszlopé, a 2. számú a keleti fejezet, 3= déli, 4= nyugati, 5= délkeleti, 6=7= délnyugat és északkeleti, 8= északi, 9=északnyugati.

17 Máthés 1827, T IV.

18 Vö. Széless 1998, 42. jegyzet (Marosi Ernő).

szükség speciális körülményekre, ám Máthes beszámol egy, a termet ért különleges beavatkozásról, amely alapján az ábrázolt állapothoz datálási fogódzópontul szolgál. A szövegből megtudjuk, hogy a képes táblának a termet bemutató ábrázolásaihoz társított, Septimus Severust görög felirattal ábrázoló pénzérme átalakítások alkalmával (*occasione metamorphoseos*) került elő, amelyek során áttörték (*perfracto*) a terem d-betűjelű falát.¹⁹ A beavatkozásra 1825-ben került sor. A d-jelű fal a terem déli fala, amelyen a megjelent alaprajz még semmiféle áttörést nem mutat. Az előrajz tehát valamikor 1825 előtt készült és a metszetet a publikációban szövegéhez nem aktualizálták, csupán a szöveg megértését segítő betűjelekkel látták el.²⁰ Hasonló a helyzet a középoszlopot illetően is: amíg a szöveg ennek „ma már megtámasztott” állapotát írja le, a képen még ép állapotú oszlopot látunk.²¹ Az oszlop, szemben a mai állapottal nem monolit, hanem négy dobból épül fel, és lábazat sem tartozik hozzá. Az oszlopnak dobokból való felépítettsége erősen kérdéses. Az ábrázoláson ugyanis a faloszlop-törzsek is dob-részekből összeállítottak képét mutatják, holott azok nem ilyenek. Hacsak nem azok is cseréltek.²² A középoszlop lábazatának megjelenése/jelenléte padlószint-változtatásra (is) utal.

A déli fal ajtaját tehát 1825-ben vágták. Mögötte az általunk Lakótoronynak, akkor Lipót-bástyának nevezett épület alépitmény-falában téglaköpenyezéssel bélelt előtér-félét vésték ki.²³ Ennek folytatásában lefelé lépcsőfokokat képeztek ki, amelyekkel az új ajtót és az előtér-félét a Lakótorony falvastagságában húzódó, az eredeti építkezésből fennmaradt lépcsőhöz kapcsolták (3., 14. kép), annak felfelé kanyarodó és a korabeli állapotban az ágyúterasz-feltöltésben elvesző szakaszát kiiktatva. A lépcső a torony alatti bástyateraszra vezet. A Szent István-terem ily módon déli irányból és közvetlenül (a vár északi helyiségein keresztül áthaladástól függetlenül) is megközelíthetővé vált. Az ajtó a kápolnává alakításkor neoromán (a belső felé néző) keretet kapott (18. kép). A térnek a bástyateraszról való közvetlen megközelítése egészen az 1930-as évekbeli feltárásokig és műemlékes beavatkozásokig volt lehetséges. Ekkor az eredeti középkori lépcsőt helyreállították, miután annak felső, a Lakótorony északi termébe érkező szakaszát (ajtókerettestül) kibontották. Ám a Szent István-termi ajtót meghagyták és azt, ha nagyon akarták, használhatták is: a helyreállított középkori lépcsőszakasz alatt áttörték a Lakótorony falát annak feltárt alépitmény-belseje felé, ahova vaslétrán lehetett

19 Máthes 1827, 13.

20 Felmerül annak a lehetősége, hogy a betűjelek a szövegtől függetlenül is szerepeltek már az ábrázoláson – egy másik szövegben való tájékoztatáshoz tartozván. Ám a d betű szerepeltetésének csak 1825-től kezdve van értelme: az ajtót, amelyet a d-betűvel jelöltek, csak ekkor nyitották.

21 Máthes 1827, 12.

22 A déli féloszlop téglából falazott. A csere a délnyugati szöglet oszlopa esetében valószínű. A törzs nyugati oldalához, a teljes magasságban nyúlványféle tartozik, amely a falhoz való kötődést látszik biztosítani.

23 Köszönöm Tolnai Gergelynek, hogy nemcsak lehetővé tette a nagyközönség elől elzárt részek többszöri bejárását, de azokon kalauzul is szolgált.

leereszkedni. A Szent István-terem déli ajtaját az 1960-as évekbeli kutatásokat követően mégis megszüntették (19. kép), hogy a 2015-ös beavatkozás alkalmával újra megnyissák (20. kép) – a vaslétrán, ha a szükség úgy hozza, a terem és az alépítmény közt közvetlen összeköttetést biztosítva. Az ajtónak a terem felőli kerete (és a vaspántos ajtószárny) nem került helyreállításra; megjelenését fényképekről ismerni.²⁴

A nyugati fal vonatkozásában Máthes szövege és az ábrázolások értelmezésre szorulnak. A szöveg szerint a teremnek „régől fogva” nem volt ablaka. A terembelsőt mutató képen viszont a nyugati falat a féloszloptól északabbra egy félköríves záródású, keskeny, rézsús bélletű ablak töri át (12. kép). Az alaprajzon az ablak rézsús béllete a padlóról indított, rézsús oldalfalú falfülkének látszik, amelynek mélyén, a külső falsíkhöz kapcsolódva helyezkedik el a keskeny ablak. Az alaprajz a falvastagságban alkalmazott pöttyözéssel mintha azt érzékeltetné, hogy a rézsús kialakítást megelőzően itt egy szűkebb, egyenes oldalfalú fülke lett volna.²⁵ Máthes ezt ajtó-fülkeként értelmezte, amikor a teremnek „a nyugatra lévő szikláról” nyíló bejáratáról szólt, „melyet később részben befalaztak (parte obmuratus)” – nyilván az ábrázoláson látható ablakká redukálva az ajtót. Persze a szerzőnek nem volt okvetlenül szüksége az értelmezés gyakorlására, hiszen a teremnek nemcsak a korabeli és az illusztrációk rögzítette állapotát ismerhette, hanem az illusztrációul felhasznált ábrázolásnál korábbról származó információval is rendelkezhetett. Ma a szóban forgó helyen (ismét) ajtó nyílik. Ezt az 1960-as évek régészeti kutatásait követően alakították ki, amelyek igazolták az ajtó létét, a falvastagságbeli fülkében levezető lépcső nyomait is feltárva (4., 7. kép).²⁶ Persze kérdés, mikori az ajtó.²⁷ Az ajtófülke-rekonstrukciót az eredeti részekről téglafelületek különböztetik meg, de fülke terem felőli bal sarka és oldala is kváderes. A téglafelületek kiterjedése

24 Gerevich 1938, XXVI. képes tábla. A neoromán ajtószárnyak közül a terem északi ajtajáé, valamint a bástyateraszról indított lépcsőt záróé mindmáig a helyén van (10. kép).

25 Nem kizárt, hogy az alaprajzot a Máthes-publikációban való szerepeltetéséhez nemcsak a betűjelek által, de a fülke pöttyözéses periodizációjával is a szöveghez alakították.

26 Nagy 2018, 56.

27 Az ajtó és a terem homlokzati tagolása nem egy terv része: az ajtó nem illeszkedik a tagolás tükreéhez. Kérdés tehát, hogy az ajtó kialakítása mennyivel későbbi, mint a homlokzaté. Nagy Emese a homlokzati tagolással nem foglalkozott. A lépcsőt nem tartotta későbbinek és a pihenő vörösmárványának a megmunkálását a terem eredeti padlójához próbálta kötni, amelyet csak Máthes leírásából ismerni (Máthes 1827, 12), valamint a Studiolo eredeti padlójához, amely feltárára került (Nagy 2018, 56). Mindenesetre a palotán Vitéz János érsek korában nagyszabású átalakítások folytak (nem véletlen, hogy Bonfini az egész Lakótoronyt Vitéz építkezésének tartotta: Horváth István véleménye szerint a Bonfini szöveg Vitéz-építette kerek tornya a Lakótoronnyal azonosítható: Horváth 1990/a 85, Horváth 1990/b 40). Az átalakítások a Szent István-terem közvetlen környezetét is érintették: a teremmel északról szomszédos fürdőhelyiség kialakítására ekkor kerülhetett sor: Horváth 1990/b 40 (Horváth István megfigyeléseire hivatkozik: Vukov 2004, 66., Buzás 2004/a, 53). Azt az ajtót, amely a terem és a fürdő közt közlekedik, ekkor nyithatták. Nem kizárt, hogy a terem nyugati falát is ekkor törték át, vagy szélesítették ajtóvá egy korábbi ablak-félét. Vitéznek a Lakótorony-körül építkezéseiről lásd még: Vukov 2004, 45-50. Molnár József akvarelljén a Szent István-teremnek két ablaka van (2. kép).

viszont nagyobb mérvű műemlékes beavatkozást mutat, semmint a Máthes-féle kis ablaknak nagyobb ajtófülkével való helyettesítése szükségessé tette volna. Valóban: az 1960-as évek kutatásait követő ajtó-rekonstrukció nem a Máthesnél látott ablakot váltotta, hanem egy nagyméretű, reprezentatív neoromán ikerablakot, amit valamikor a teremnek kápolnává való alakítása során hoztak létre. A mai ajtófülke bal oldali kváderes része az ablakfülke megmaradt elemeként azonosítható. A neoromán ablakot ábrázolásokról ismerni. Párja a féloszlop túloldalán mind a mai napig megvan (17. kép). Ennek az ablaknak viszont a Máthes-féle ábrázolásokon nyílás-elődje nem volt. Az alaprajzon e falszakaszon semmi sem jelenik meg, a belsőt mutató kép pedig ugyan a falszakasznak a felét láttatja, de ablak(rész) és/vagy ablakból érkező fény(csík) nélkül. Ám Molnár József akvarelljén, amely jóval a Máthes-féle ábrázolások után, valamikor 1856 előtt készült, a Szent István-teremnek megfelelő helyen ablakpárt látunk (2. kép). A két ablak közé, a terem-kápolnának a Duna felé néző homlokzatára minden bizonnyal a neoromán kialakításkor került az a homlokzati síkból kidomborodó kettős kereszt, amely mindmáig fennmaradt (1. kép).

A neoromán ablak és fülkéjének a mai megjelenése eltér a historizmus-kori állapottól: a falképek helyett vakolatfoltok jelennek meg, és eltűntek a festett üvegablakok is. Koszkol Jenő festményén²⁸ jól látható, hogy a fülke és a terem padlószintje azonos (17. kép). Ma más a helyzet: a fülke egy lépcsővel megemelt (20. kép). A festményen a padló itt és a terem belsejében is mozaikdíszes. A mozaikkockákból mára a középoszlop táján, valamint a nyugati fal féloszlopa és az északnyugati háromnegyed-oszlop tövében maradt mutatóba (11., 20. kép). Vagyis a mozaikos padló szintje a teremben a mai padlószintnek a megfelelője, a fülkében viszont nem.

Ám a terem neoromán padlószintje nem eredeti, amire a középoszlophoz társított lábazat jelenléte is utal. A Máthes közölte képen jól látni, hogy a középoszlopnak nem volt lábazata, a falszlopokhoz viszont eredetileg is attikai lábazat tartozott, amelyek talplemeze alatt, szemben a mai állapottal, nincs ott a magas lábazati kötömb (12. kép). Nyilvánvalóan utóbb padlószint-süllyesztés történt és így a támaszokat alul ki kellett pótolni. E pótlással egy füst alatt cserélhették ki újonnan faragottakra a faltagoló attikai lábazatát. A szintsüllyesztéskor a terem délkeleti részén a sziklás általajba ütköztek, így azt (a keleti és déli fal alsó, a délkeleti falszöglethez kapcsolódó szakaszának tanúsága szerint) visszavesték. A szintsüllyesztés előtti padlóról a Máthes-könyv képe semmit sem árul el, viszont a szövegből kiderül, hogy azt „durván megmunkált márvány” alkotta,²⁹ amiről alkalmasint az is feltételezhető, hogy még az eredeti középkori volt.

28 A festmény reprodukciója a palota kiállításán a Szent István-teremben látható.

29 Máthes 1827, 12.

E munkálatoknak alkalmával válthatták ki a középoszlopot (nem valószínű, hogy a monolit törzs a Máthes-féle ábrázolás dobokból álló megoldását váltott volna fel) és látták el lábazattal és talán új fejezettel.³⁰ A teremben talán ekkor még egy fejezetet is kicseréltek, a délnyugati szögletét – kockafejezetről kockafejzetre, vélhetően az oszlop-törzssel együtt, amiről, ha korabeli forrásból nem is, de a szakirodalomból értesülünk.³¹ Ezeket az átalakításokat – tehát a szintsüllyesztést, az ezzel összefüggő lábazat-módosításokat, a középoszlop körüli munkálatokat mindezidáig a teremnek neoromán köntöst kölcsönző 1873-74-es munkálatok részének (bevezető fázisának) tartották.³² Arra, hogy az említett munkálatokra nem ekkor, hanem egy csupán helyreállítás-félére törekvő projekt részeként került sor, egy, a korábbi szakirodalomban különösebb figyelemre nem méltatott ábrázolás figyelmeztet (13. kép).³³ A terem északkelet felé, átlós nézetben mutató ábrázolást, amely utóbb a Simor-Albumban jelent meg,³⁴ Lippert József szignálta, aki nemcsak az attribúciós kérdéseknek, de a datálásra vonatkozóknak is elejét vette az 1868-as évszám feltüntetésével. Az évszám a terembeli munkálatokra is vonatkozhat, annál is inkább, mert rajta még ott láthatók a munkálatok szerszámai – a feszítővasakat és a csákányt a régi padló felszedésénél használhatták, a csákányt a szintsüllyesztésnél is. Lippert képén a (kő)lapokból kirakott megoldást látunk. A terem 1873-74-es neoromán díszéből nemcsak a mozaikpadló, hanem az építészeti (beavatkozást igénylő) elemek (az emlegetett ikerablakok, az északi és a déli ajtó kőkerete, valamint maguk a nyílászárók) sem az 1868-as szintsüllyesztéssel és az ezzel összefüggő munkálatokkal együtt készülhettek.

Az 1868-as ábrázolás felirata megtévesztő: a terem megújítás előttinek mondja: „Szent István király ősrégi kápolnája Esztergom várában a megújítás előtt”. Az ábrázolt szerszámokat így az átalakítások megkezdését lennének hivatottak szemléltetni? Aligha: a szerszámokat felesleges lett volna az öt évvel később megkezdendő munkálatokhoz kikészíteni. Ez nem jelenti azt, hogy a kőművesek helyét (nem meleg csákány-váltást, hanem öt év elteltét követően) csak művészek vették volna át: a keleti ajtófülke (a bal oldalának) kiomlás-hiányait 1868-ban még nem javították ki (valóban javítás előtti állapot látunk), és a neoromán nyílások kiképzésénél, a nyílászárók elhelyezésénél is szükség volt még rájuk. A felirat tehát, a keleti ajtófülke esetét kivéve, megtévesztő, hacsak a „megújítás” kifejezést nem a „restaurálás” megfelelőjeként értelmezzük. Nincs okunk azt feltételezni, hogy az öt évvel később megkezdett munkálatokat, a neoromán

30 Gerevich 1938, 96 szerint a fejezetet csak „enyhén átfaragták”.

31 A cserékhez lásd a 2. jegyzetet. Vö. a 22. jegyzettel.

32 Lepold 1938/b, 516. Vö. Gerevich 1938, 81, 96. Összefoglalóan és a korábbi irodalom szerepeltetésével: Szakács 2000, 60. jegyzet Vukov 2004, 52–53; Nagy 2018, 31–32; Takács 2018, 28–29.

33 Az ábrázolásra és az évszámára Szakács 2000, 60. jegyzet hívta fel a figyelmet (lásd az 5. jegyzetet).

34 Simor-Album 1886, 108. oldal után.

kápolnává-alakítás projektjét a korban nem restaurálásként határozták volna meg. Ennek során egyébként a Lippert-képen még látható keleti ajtófülkét nem javították, hanem egyszerűen befalazták, még mielőtt a falképek kivitelezésére sor került volna, és vélhetően az északi fali fülkét is, mielőtt az oltár elhelyezése megtörtént volna. Az oltár és az ajtó nélküli keleti fal (neoromán) megjelenéséről K. Jobst szignálta ábrázolás tanúskodik, amely ugyancsak a Simor-Albumban jelent meg (16. kép), de képeslap-változata is ismert. A művész Jobszt Károllyal azonosítható, aki testvérével, Ferencsel a kápolna Szent István freskó-ciklusának alkotója.³⁵

A kápolna kialakításának neoromán építészeti elemei (a nyugati ablakok és az ajtókeretek) tehát 1868-ban még nem, csak a „megújítás” során készülhettek el. Nyilvánvaló, hogy az 1873-74-es munkálatokat ezek kivitelezésével indíthatták. A megtervezésükről 1872-ben kerülhetett szó. Legalábbis erre utalhat Lippertnek ekkor készült terem-alaprajza, amelyen a bástyateraszról induló lépcső is szerepel (14. kép). Amennyiben ezt nem (az 1868-as munkálatok eredményeit mutató) felmérési rajzként értékeljük, hanem átalakítási tervként, méginkább az azokról való gondolkodás és tervezgetés dokumentumaiként (szemben egy másik, a termet észak-déli irányú keresztmetszetben mutatóval: 15. kép). Az alaprajz nehezen lehetne felmérési. A két nyugati ablak szerepel rajta, de nem a kivitelezett középoszlopos változatban. Az oszlop nélküli változat szerepeltetése alapján tehát a tervezés, illetve annak egy korábbi fázisára ismerhetünk. A középoszlopos változat megszületése előtt még (legalább) egy tervvariáción is spekuláltak, amelyről ugyanezen alaprajz tanúskodik. Szabadkézi berajzolás szerint: a tervezéskor felmerült az ötlet, hogy a két ablak közti eredeti belső falsíkot hátrébb tolhatják, megtartva az új falsíkon a féloszlopos faltagoló formáját. Kétségtelen, hogy így a terem beltere tágasabb lett volna. A terem alaprajza felett egy kisebb alaprajzi részlet nyugati falsík módosításának az ötletét az északnyugati szögletre alkalmazva építészetiileg megtervezve mutatja. Egy ilyen átalakítással a nyugati falat jelentősen meggyöngítették volna, és a boltozat jó részét is le kellett volna bontani. Ennek újarakás nyilván nem okozott volna problémát a „helyreállítóknak”. A tervtől így talán nem ezért, hanem a falvékonyítás előidézhette statikai problémák réme tántorította el a tervez(ge)tőket. A terem „kiteresítésének” feladatát így végül „csupán” az ablakokra bízta, középoszlopossá „növelve” azokat.

A rajzon a neoromán nyíláskeretek még nem jelennek meg. A terem keleti ajtajának befalazási ötlete sem – az ajtó mögötti lépcső esetleges hasznosítási ötletei is napirendre kerülhettek. Nem valószínű, hogy ilyen ötletek a bástyateraszról induló lépcsőnek a terem déli ajtaja kialakításakor levágott szakaszával kapcsolatban is felmerültek volna. A lépcsőszakasz hasznosítására majd csak az 1930-as évek helyreállítási munkálatai

35 Blümelhuber 1874, 12.

alkalmával került sor: a lépcsőt a palota ekkor feltárt földszintjén, a kettős kapu mögött a Lakótorony északi helyiségébe felvezetve.

Az 1930-as években a padló korábbi szintjét nem állították helyre, erre csak az 1960-as évek kutatásait követően került sor (18-19. kép).³⁶ A megemelt padlóval eltűntették a faloszlopok alsó lábazati tömbjeit, a középszlop lábazatát és a keleti ajtófülke előtti lépcsőt, és nyilván módosítani kellett a megtartott északi ajtó neoromán küszöbjén is. (A megszüntetett déli ajtó küszöbével nem volt mit foglalkozni: az ajtó küszöböstül befalazásra került.) A szintemelés a megőrzött ablakfülkében is megtörtént. A terem új padlószintjén – kavicsozott felülettel – a terem alapozásában feltárt korábbi falazat nyomait jelölték. 2015-ben újra szintsüllyesztés történt – nemcsak a lábazat-kiegészítéseket, a keleti lépcsőt, de a középszlop körül, valamint a nyugati féloszlop és az északnyugati háromnegyed-oszlop tövében a mozaikszemekkel díszített padló maradványát is előhozva (11., 20. kép). A szintsüllyesztés az ablakfülkét is érintette, de nem a terembelsőével azonos mértékben. Az ablakfülke új szintje a terembelső neoromán szintje és a középkori szint közt lett megállapítva. Az ablakfülkébeni szintsüllyesztésről a fülkefal ülépadjainak homlokoldalán sáv-nyomok (a korábbi padló szintjének nyomai) tanúskodik.

A keleti ajtófülkének a befalazása előtt készült 1868-as ábrázolása a bal oldal középtáján hiányzó kvádereket mutat (13. kép). A kiromlás-foltba furcsa – alátámasztás nélküli – kváderelem nyúlik be, amelynek így az oldalára is rálátni: ez az elem szabályos négyszögletes-forma üreggel volt kialakítva. Az ajtófülke-küszöb magasan jelenik meg: a terem terébe elhelyezett (ma meglévő) lépcsőfok még hiányzik. A lépcsőfokra a kápolnává alakított térben a befalazott ajtó előtt természetesen nem volt szükség. Azt csak a térnek az 1930-as évekbeli deszakralizálását követő helyreállításakor készíthették, miután az ajtót újra megnyitották, megállapítva az ajtó és a lépcső középkori eredetiségét: a lépcső a terem és a Lakótorony, a toldaléképítmény, a kápolna és az összekötő-szárny közében kialakított előtér közötti közlekedést szolgálta (3., 11. kép). A terem terébe elhelyezett lépcsőfokot a fülke küszöbköve, majd a fülke vastagságában kialakított lépcsőfok követi, majd az ajtókeret küszöbköve. A fülke küszöbének és a fülke jobb oldalának közében két kőelem látható. A szélső a féloszlop lábazata kötömbjének a része. Mivel a lábazatot a neoromán átalakításkor kicserélték, nem tudjuk, hogy a kötömbnek a fülkébe való benyúlása eredetileg is ott volt-e. A féloszlopot mindenesetre úgy látszik annyira közel kívánták a nyílás mellé elhelyezni, amennyire csak lehetett, így nem kizárt, hogy a lábazatának törzstől szélesebb kötömbje eredetileg is belógott a fülke terébe (11., 21. kép). A lábazati kötömb mellett még egy kőelem áll, a küszöbbe befogva, mögötte pedig téglamaradvány, amelyek talán a fülke 1870-es évekbeli befalazásából maradtak vissza. A fülkét lapos ívvel boltozták át. Az ajtókeret félköríves záródású.

36 A mozaikpadlót az 1960-as évek kutatásai alkalmával szedték csak fel: Nagy 2018, 56.

A záródást négy, a fülke falától önálló kőelemből alakították ki. A keret függőleges része viszont a fülke oldalfalával együtt falazott, öt-öt kváder alkotja (22. kép). Az egykori ajtószárnyat a terem felől zárhatták: a tolóretesz mozgását lehetővé tevő, egymással szembeni négyzetes fészkek-pár az ajtókeret terem felőli oldalán alulról a negyedik kváderek tetején lett kialakítva.³⁷ A fészkek a kerethez meglehetősen közel helyezkednek el: az ajtószárny nem lehetett vastag. Az ajtókereten túl az előtérbe vezető lépcsőzet vörösmárvány padlójú rövid pihenőt követve indul, de tengelye eltér az ajtóétól. Az ajtókeret és a lépcsőház oldalfalai nincsenek kötésben.³⁸ Az elválás kissé láttatni engedi az ajtókeret durva felületű keskeny sávját (23. kép).

A keleti ajtóról Máthes is megemlékezett, és a terem korábbi padlószintje fölé csupán küszöbnyivel emelkedő nyílás-foltja, lapos záradékíve könyvének illusztrációján is megjelenik, az alaprajzon pedig b betű jelöli (12. kép). Máthes az ajtót utólagosan épültnek tartja, és múlt időben beszél róla, hiszen nem volt lehetséges az ajtón át való közlekedés.³⁹ Az alaprajz nem jelöli, de az ajtón túli, felfelé vezető lépcső egy szakasza bizonyára Máthes korában is megismerhető volt, de felsőbb részei az ágyúterasz-feltöltésbe veszttek, illetve kéményfélében folytatódhattak: a lépcsőházba valamikor kemence-félét telepíthettek,⁴⁰ amelynek kéménye az ágyúterasz-feltöltésen át kellett, hogy hatoljon, vagyis a feltöltést megelőzően vagy azzal együtt kellett készülnie.

Máthes a terem északi ajtaját is utólagosnak tartotta.⁴¹ Foltja, az előbbiéhez hasonló lapos záradékíve és a padlószint fölé emelkedő küszöbje az illusztráción (a középoszlop takarása mögül kilógva) látható, az alaprajzon pedig c betű jelöli. Az ajtó valóban utólagos, de korábbi lehet, mint az 1825-ös déli. Az ajtó a kápolnává való alakításkor neoromán kőkeretet kapott (10. kép). Ez a belső falsíkhöz illeszkedő, fenn félköríves, élszedett, a függőleges részen egy-egy, szögletlépcsőbe illeszkedő kockafejezetes oszlop-kával. A kőkeret mögötti falvastagságbeli ajtófülke nem falazott, hanem a fal átvágásával hozták létre, oldalain a kivésés nyomaival. A külső falfelülethez a csatlakozó helyiség fala épült hozzá, amelyet az ajtófülke szélességében ugyancsak átvágtak. E helyiségbe két lépcső vezet fel. A Lakótorony ágyúterasszá való betöltését követően a termet egészen 1825-ig kizárólag ezen az ajtón keresztül lehetett megközelíteni. Az ajtót legkésőbb a Lakótoronynak a beomlását követő feltöltése előtt kellett kivágni.⁴²

37 Vukov Konstantin az esztergomi palota közlekedési rendszerével foglalkozva tisztázta a tolóreteszek helyét, egyúttal pipapántokra vagy azok nyomaira a figyelmet is felhívva: Vukov 2009, 35-38 (megfigyeléseinek összefoglalása: 2. kép).

38 Az elválást Nagy Emese sem érzékelte, és a szóban forgó részeket egységesnek tartotta: Nagy 2018, 35, 64.

39 Máthes 1827, 12.

40 Lásd a 3. jegyzetet.

41 Máthes 1827, 12.

42 Az ajtót korábban is megnyithatták, a Szent István-teremmel szomszédos fürdő kialakítását követően is: lásd a 27. jegyzetet.

Az ajtóval szomszédos fülke a Máthes-féle illusztráción négy kvádersornyi magasan nyílik és három kvádersornyi magas (12. kép). Az 1868-as átalakítást mutató, Lippert-féle ábrázoláson ugyancsak három kvádersornyi magas, és a hatodik sortól indul (13. kép). Az alsó széle a mai állapotban alacsonyabban, a lábazatok magasságában kiképzett, fenn a fejezetek indítása magasságáig emelkedik. A fülkét, mint említettem, a kápolna-kifestést megelőzően befalzták (16. kép).

A Máthes-könyv alaprajzán az élkeresztboltozat a terem keleti felében a maitól eltérően ábrázolja, a négy helyett két-két boltsüveggel kialakított megoldást mutatva (12. kép). Boltozatok utólagos átalakításáról nem tudni, és a könyvnek a teremfelsőt mutató képe is négysüveges boltozatot mutat a szóban forgó helyen. Az ábrázolást tehát e tekintetben hibásnak kell ítélni.

Irodalom- és rövidítésjegyzék

Blümelhuber 1874

Blümelhuber Ferenc: Műtörténeti kalauz Sz. István király esztergomvári kápolnájában. A kápolna 1874-i aug. 27-én történt megáldása emlékéül. Esztergom, 1874.

Buzás 2004

Buzás Gergely: Vitéz János érsek esztergomi fürdője és kertje. In: „Es tu scholaris”. Ünnepi tanulmányok Kubinyi András 75. születésnapjára. Monumenta Historica Budapestinensia XIII. Budapest, 2004. 51-59.

Gerevich 1938

Gerevich Tibor: Magyarország románkori emlékei. Budapest, 1938.

Horogszegi 2020

Horogszegi Tamás: Egy elfeledett Szent István király falképciklus. Jobst Károly és Ferenc elveszettek hitt esztergomi festményei Simor János Szent István-kápolnájából. In: Művészettörténeti Értesítő, 2020/1, 71-97.

Horváth 1990/a

Horváth István: Vitéz János palotájának régészeti feltárása. In: Vitéz János Emlékkönyv. Esztergom Évlapjai. Annales Strigoniensis. Esztergom, 1990. 78-86.

Horváth 1990/b

Horváth István: Mátyás kori építkezés az esztergomi várban (Az esztergomi „Vitéz-palota” régészeti feltárása). In: Mátyás király és a vidéki Magyarország. Tudományos füzetek 6. Tata, 1990. 36-59.

Lepold 1938

Lepold Antal: Szent István születéshelye. In: Szent István Emlékkönyv. Szerk Serédi Jusztinián. Budapest, 1938. II. 489-524.

Marosi 1994

Marosi Ernő: Lippert József pozsonyi főoltára. In: Ars Hungarica 1994 (22. évf. 1. sz.), 125-132.

Máthés 1827

Máthés, Joanne Nep.: Veteris arcis Strigoniensis, monumentorum ibidem erutorum, aliarumque antiquitatum lythographicis tabulis arnata descriptio. Strigonii, 1827

Máthés 2014

Mathes János: A régi esztergomi vár, az ott kiásatott emlékek és más régiségek leírása. Latin eredetiből fordította és jegyzetekkel ellátta: F. Romhányi Beatrix. Utószó: F. Romhányi Beatrix és Prohászka Péter. Esztergom, 2014.

Nagy 2018

Nagy Emese: Az esztergomi királyi palota. Az 1934-1969 között végzett régészeti ásatások eredményei. Budapest-Esztergom, 2018.

Simor-Album 1886

Emlékkönyv főmagasságú és főtisztelendő Simor János a római szentegyház bíbornoka Magyarország herceg primása esztergomi érsek úr aranymiséjének ünnepére. Esztergom, 1886.

Szakács 2000

Szakács Béla Zsolt: Az oszlop az Árpád-kori építészetben. In: Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára. Szerk. Rostás Tibor, Simon Anna. Budapest, 2000. 9-28.

Széless 1998

Széless György: Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház. Széless György 1761. évi leírása a Szent Adalbert székesegyház és Szent István templom romjairól. A latin szöveget átírta és fordította: Waigand József és Romhányi Beatrix. A bevezetést és a jegyzeteket írta Marosi Ernő és Horváth István. Esztergom, 1998.

Takács 2018

Takács Imre: A francia gótika recepciója Magyarországon II. András korában. Budapest, 2018.

Várnai 1974

Várnai Dezső: Az esztergomi királyi palota építési szakaszai. In: Magyar Műemlékvédelem 1971-72. Budapest, 1974. 75-102.

Vukov 2004

Vukov Konstantin: A középkori esztergomi palota épületei. Budapest, 2004.

Endre RAFFAY

History of the construction and transformation of the Hall of St Stephen in the Royal Palace, Esztergom

Later posterity had only to name, not to discover, the Hall of St Stephen in the castle of Esztergom, since the space has been known and used since its construction in the time of Béla III. The original spatial layout has not been altered during its centuries of use, the decorative carvings are mostly original, and some of the architectural solutions can also be appraised as genuinely representative of the design at the time of construction. However, certain details testify to transformations associated with its use, such as its conversion into a chapel: following the architectural intervention that took place in 1868, the conversion of the hall into a chapel in honour of St Stephen was implemented in part during architectural, then during decorative work in 1873-74. The hall is neither unaffected by monument protection-related interventions nor untouched by archaeological research. 20th century monument protection measures (in two rounds) have largely eliminated the chapel's historicizing elements. The hall gained its current appearance in the course of the interventions of 2015.

There is, at the same time, the possibility that some of the alterations may be related not to the history of the hall's usage, but even to the history of its construction.

In addition to visual inspection by researchers and archaeological investigations, pictorial and written sources can also help to examine the authenticity of the appearance of the hall, and the reconstruction of the history of its use and transformation. The earliest known description and depiction appeared in a book by Máthes in 1827 and sources can also be cited for its conversion into a chapel. For the 20th and 21st century interventions, photographic records are also available.

The history of the *construction* of the Hall of St Stephen is no less complicated than the history of its transformation. No reassuring answers are known to such fundamental questions as those investigating the connection between the Hall of St Stephen and the double-gated ornamental hall above it (called together the extension building, or the wing of the Tower House) and that of the original entrance (and double gate) of the Tower House, the relation of all this to the context of the design and construction of the Tower House, not to mention the questions aiming to clarify the place of the palace chapel in the history of construction. The range of questions may, furthermore, be related to the problem of the spaces' original function.

The extension building can be considered as unified: its two floors show an organic connection. I had previously found the unity of the building to be unquestionable in terms of its decorative stone carvings, saying that the same two master stonemasons who had (already) worked on the Hall of St Stephen shared between them the work on the double gate and, prior to that, on the hall's capitals. However, it is, in my opinion, worth looking at the façade of the extension building facing the Danube for a more nuanced assessment of the issue). A change is visible between the two levels of the extension building on that side: at the top, the mirroring wall articulation is no longer used. The fact that the Hall of St Stephen was given a door can perhaps also be understood as a modification (when it was inserted, the mirroring wall articulation was likewise already not taken into consideration). However, the mirroring wall articulation was *already* not implemented when the supporting buttress was erected on the north-western corner of the Tower House: the part of the building which is reminiscent of a buttress but is hollow inside and is crowned at the top with a parapet, partly covers the right edge of the mirroring wall articulation. The construction of the Hall of St Stephen therefore only started after the completion of the façade. The construction of this and the plan for the smaller opening of the double gate, together with the plan for the enclosed balcony accessible through the small gate, are related with each other. The closed balcony room was designed for the pseudo-buttress and/or vice-versa: the pseudo-buttress was designed to fit with the space.

Insofar as the finalised (“implementation”) plans of the double gate, the enclosed balcony positioned above the pseudo-buttress and the halls of the extension cannot be separated from each other, as my already mentioned investigations on the carvings confirm, the double gate certainly cannot be supposed to have been erected as an external gate. As there *no longer* are traces of the various plans on the courtyard façade of the extension building, we can assume that the extension was built starting from the western part of the Tower House and that it continued through the courtyard, turning towards the chapel which was also under construction. Such a type and direction of circular construction could also have determined the construction of the ground floor of the Tower House – once the monumental foundations of the Tower House had been completed and filled in.

The eastern door of the Hall of St Stephen dates from the time of construction and (excepting part of the northern corner of the doorway), has survived in its original state. The question is, however, why the doorway was not positioned at the middle point of the section of wall between the doorway and the eastern engaged column. Why were the doorway and the eastern engaged column placed right next to each other? Why was the engaged column not placed in the middle of the wall, as were the other engaged columns in the room? In fact, those who determined the position of the engaged column

could not have placed the central column of the hall at the geometrical centre of the space! The displacement of the central column from the centre also has a displeasing effect on the shape of the front arches and on the form and design of the vaulted spaces. We can easily assume that the *position* of the doorway was already given and needed to be adapted to. The eastern doorway is also a source of information regarding the vaults. Over the eastern engaged column, one building block of the doorway and the shoulder of the architrave were carved from the same piece! In other words, the vault with its very irregularities (i.e., the sliding of the eastern engaged column and the central column, along with the irregularities of the front arch lines and of the vault spaces) belong to the same design as the doorway!

The *positioning* of the door was determined by the staircase opening behind it and which, in my observation, is earlier than the hall. The staircase behind the door leads up to the ground floor vestibule – half-pace, with the (stairway) walls made together with the steps. The walls of the stairway do not precede or support those above them. They are also not aligned: the lower sections of the stairway and the upper sections around the vestibule do not testify to a united architectural conception. I need to answer the question of the function of the stair: why was a staircase needed, if there was nothing yet at the bottom or at the top? Why was it built? And from where and to where did it lead?

It is possible that the construction of the Tower House started from the north-east-east and continued around towards the south, then the west, expanding the original concept to include the extension, the vestibule and the connecting wing, which did not feature in the original plan. Plans for the chapel that came to be built were also prepared at the same time as the idea for these building sections came about. Evidence of the original plan of the Tower House may therefore be found in the constructed north wall corner of the Tower House, because at the time of its construction there were no plans (yet) for connecting another building section (that is, the eastern wall of the double-gate room), and even more so in the door and connecting stairwell which allowed access to the ground floor of the Tower House from the lower (southern) bastion terrace. There can have been no thought of building this small door as a “main entrance” – it is anyway more of an exit than an entrance. The main direction of approach to the Tower House would have been from the north-northeastern side. The location of the main entrance was most certainly planned at the beginning of construction. The possibility that the double gate could have been/was the original entrance to the Tower House has been raised before and is raised again from time to time. For my part, I rule this out on the basis of what has been said about the connection of the floors of the extension and of their connection to the Tower House. It nonetheless remains possible that the original entrance may have been planned *in place* of the larger opening of the double gate, already before the idea of an extension. But how would they have gone up

there in the absence of the Hall of St Stephen or its predecessor? Could it have been through the staircase which is the object of our investigation? This is not likely, because the staircase starting *from the site of* the Hall of St Stephen did not aim towards the (larger opening of the) double gate but towards the north-eastern sections. The main entrance to the Tower House, which was the aim of the staircase, was finally completed according to the later (modified) architectural concept and thus provided (the main) access to the ground floor of the Tower House. Not counting the reconstructed coping, the doorway formed in the thickness of the Tower House wall, remains in its original state to this day. The doorway is now part of a corridor, which we can enter from the space of the connecting wing that also serves to access the spiral staircase leading to the upper parts of the Tower House and the south side room of the chapel. The wall recess leads to the north (studiolo) room of the tower.

The staircase, to which the Hall of St Stephen was thus later connected and on which the vestibule was then installed, together with the south wall of the chapel as well as the connecting wing, was designed and constructed to the built main entrance of the Tower House (but without gaining its representative form), starting from the courtyard that then still also extended to *the site of* the Hall of St Stephen.

The fact that the hall was originally also designed with vaults, and that the original inside plinths and the capitals were in place at the time of the construction of the hall, does not mean that one of Imre Takács's observations – which claims that the semi- and three-quarter detached shafts are separated from the wall – is not correct. We have no other choice than to evaluate the placing of the shafts as an idiosyncratic building technique, noting that the shafts were used for a decorative wall-supporting rather than for a static role.

Columns and their derivatives are not only found in the Hall of St Stephen: the solution is also part of the wealth of solutions that the workshop that built (carved!) the palace used elsewhere. The three-quarter columns, standing apart from the wall, were used for the same vaulting function in the double-gated hall above the Hall of St Stephen, but their shafts are assembled from two blocks each rather than being monolithic. However, a form of sequentiality can be diagnosed after all, when it comes to the building technique rather than to the planning. Moreover, this sequentiality can be supposed to have been inevitable from this point of view: in fact, the columns could only have been erected (with their two blocks) in their place after the construction of the wall niches, certainly not before. During the construction of the wall, it would have been particularly disturbing for the masons if their fellow stone cutters had been dealing with raising the shafts. Sufficient space would also have had to be provided in order for these to be placed in the niches, which would have required transforming the scaffolding used for the wall. The column derivatives in the niches of the double gated hall bore a

ribbed groin vault. The vault also appears to have been built later, as a similar construction technique to that outlined above was also used for its construction. A conscious and carefully considered selection must have been made from the construction technique repertoire. The selection was obviously a function of the architectural task.

It seems that similar considerations may have been at work at the level of the commissioning party, as exemplified by the building of the palace chapel. Its construction was not entrusted to those working on the Tower House but to a different architect and different stonecutters. The person who had it built simply wanted a different chapel, different in style to the Tower House. The consideration that the (partly) parallel construction promised an earlier completion cannot of course be seen as unimportant. The foremen of the two parallel building sites must have had to agree on issues regarding the points of contact between the buildings. The chapel and the façade of the palace entrance show that there was consultation, but the same façade also calls attention to the fact that the consultation was not devoid of friction, which may have resulted from linguistic issues or simply because it happened too late.

When defining the tasks related to the chapel, the functions of the chapel were also naturally made clear. Likewise, at the time that the double gated hall was being designed, the question of the vaulting cannot have escaped the commissioning party's attention. It is obviously not by chance that the solution was found in the shape of a canopy. The vault resting on four columns is not, according to art historians, simply a covering structure but has the configuration of a canopy. The one in Esztergom is also such a one, more precisely it can be categorized as Romanesque. The solution in Esztergom is more modern than its counterpart in Zadar, which can be explained by the difference in time between them. More modern, but not Gothic. It was applied to the bell tower of the Benedictine nunnery in Zadar whose construction, associated with King Kálmán, is approximately seven decades earlier than the one in Esztergom. The difference in time and in style does not, however, alter the fact that we associate the configuration with royal representation.

The significance of the double gated hall can thus be considered as, if that is possible, even more special than we previously thought on the basis of the western stone window, the ornamentation of the double gate, and the marble window on the northern façade. Whether we like it or not, the function of the side room accessed through the smaller door and which was placed on the pseudo-buttresses built after the western wall of the Hall of St Stephen, must be added to the importance of the hall. In this respect, it is worth considering the suggestion of Károly Bugár-Mészáros, who regards this small space as a scriptorium.

The south room of the Tower House also contained such a side room. If the former was a writing room, it is unlikely that this would also have been one. In this case, it is more plausible that it would have functioned as a restroom. It can be assumed with a greater likelihood that this space performed the function of a bedroom to which a restroom was adjoined. In the case of the birth of the heir to the throne in this room of the royal palace, considering the red marble of the flooring and the floor plinth, the purple-born indication would have been appropriate if it had been used by members of the Hungarian royal dynasty. In any case, the possibility of representation provided by the resemblance of red marble to porphyry is (in the case of other examples) treated as fact by researchers.

The difference in the representation of the two halls is well indicated by the fact that, while the windows of the south room could only serve as a source of light, air and for a view, the red marble windows of the double gated hall could ensure a space for the appearance of a king. The northern window of the hall provided the possibility of outward representation.

The function of the Hall of St Stephen is even more mysterious. On the basis of on-site investigations, of archaeological observations and of the sources, it can be established that access to the hall was originally possible through the stairs leading down from the vestibule through the east door (which could be carefully locked behind the person entering the hall). At most, there could have been one window in the place of the later western door. But its existence cannot be proved. It is possible that the interior lighting was only ensured through artificial sources of light and that complete darkness otherwise reigned – despite the stone carvings and an ambitious architectural design? It is not only counterarguments that can be given to clarify the original function of the hall.

Archaeology researchers, using Antonio Bonfini's description, reached the conclusion that Vitéz's baths may have been in the immediate proximity of the Hall of St Stephen. One may ask: could there have been baths earlier? Could the vaulted Hall of St Stephen, originally with only a simple entrance door and perhaps a small window, but with a sophisticated design, have been the baths of Béla III? It is worth noting that portable stoves could also be used in the hall, as well as portable baths. The opening of the room, facing towards the courtyard, may have performed a role in serving the bathing function, bringing and removing movable accessories into the room. The assumption that the Hall of St Stephen carried a bathing function is certainly not inconsistent with the fact of Béla III's Byzantine upbringing and conduct. Why should he have had to give up on the luxury of bathing at home? The commissioning party's demands may have come from Byzantium, as well as from Antioch, but the architect and the stonemason did not, as the Modenese connections of the ornamental stone carvings in the hall attest.

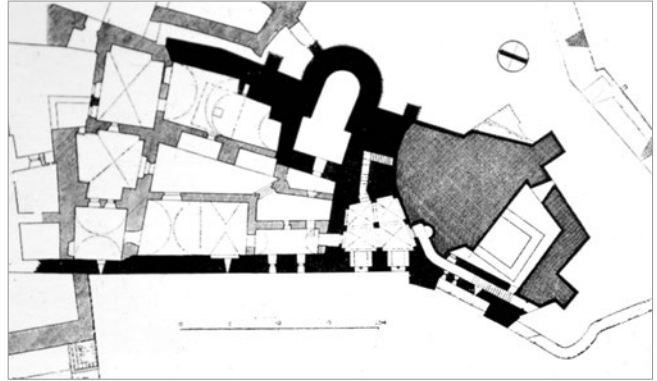


1. Az esztergomi Várhegy Lakótornya és toldalék-építménye délnyugatról

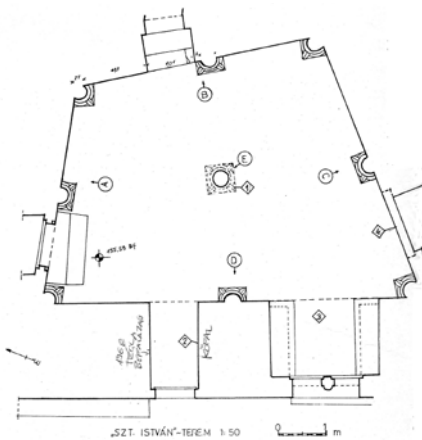
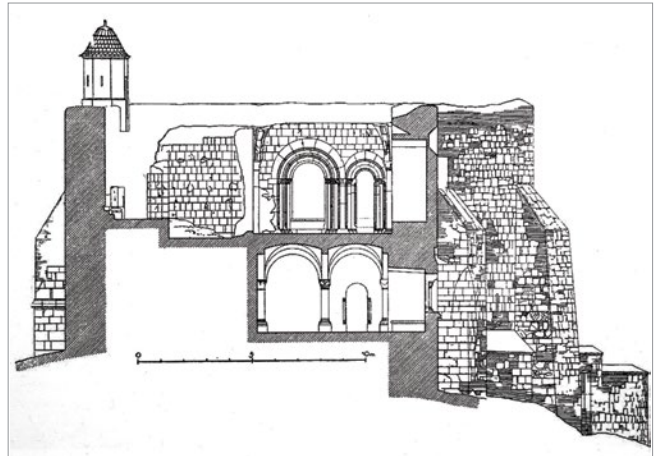


2. Molnár József: Az esztergomi várhegy a Bazilikával 1856 előtt (MNG) (részlet)

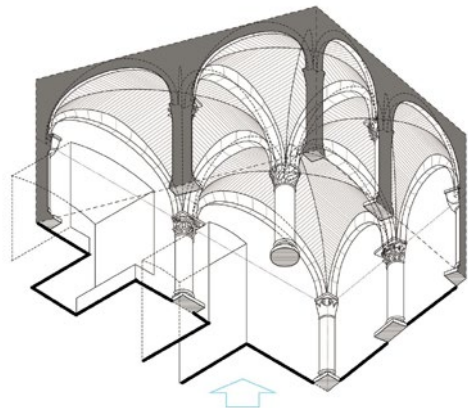
3. A királyi palota alaprajza a Szent István-terem szintjén (Lux Géza-Várnai Dezső alapján)



5. A királyi palota kelet-nyugati metszete a Szent István-teremen és a kettős kapus termen át (Lux Géza alapján)

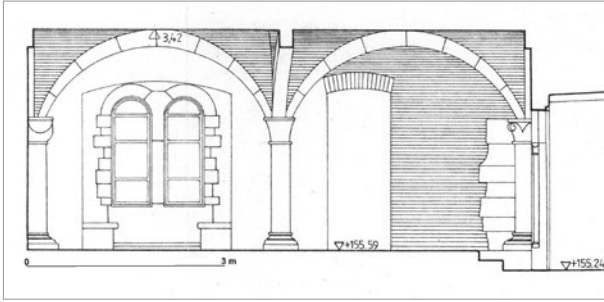


4. A Szent István-terem alaprajza (Vukov Konstantin felmérése, 2015. előtt)

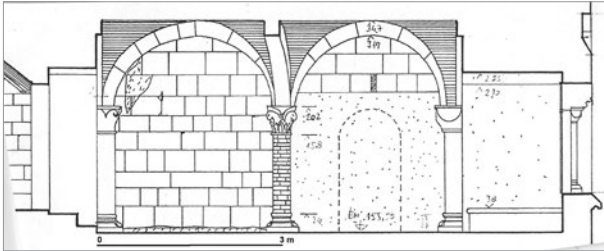


6. A Szent István-terem izometrikus képe (Vukov 2004, 90. kép)

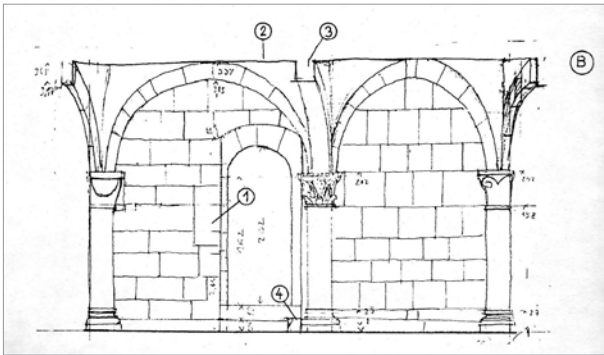
**RAFFAY ENDRE: AZ ESZTERGOMI KIRÁLYI PALOTA SZENT ISTVÁN-TERMÉNEK
ÁTALAKÍTÁS-TÖRTÉNETE**



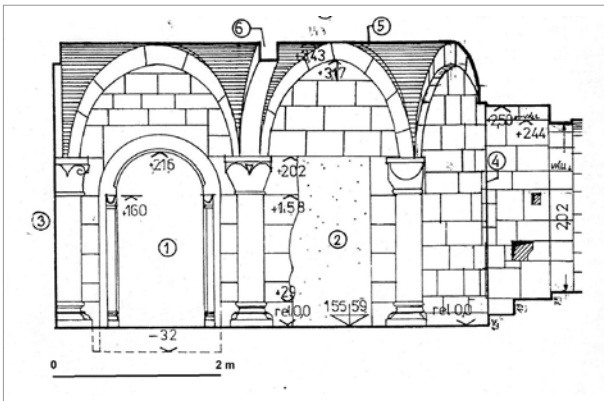
7. A Szent István terem nyugat felé, metszetrajz (Vukov Konstantin felmérése, 2015 előtt)



8. A Szent István-terem dél felé, metszetrajz (Vukov Konstantin felmérése, 2015 előtt)



9. A Szent István-terem kelet felé, metszetrajz (Vukov Konstantin felmérése, 2015 előtt)

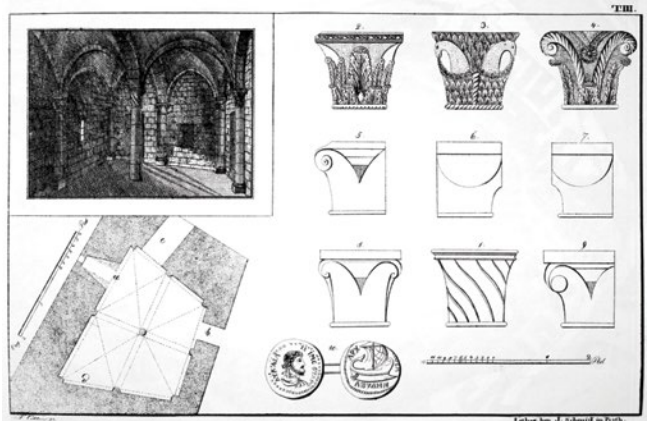


10. A Szent István-terem észak felé, metszetrajz (Vukov Konstantin felmérése, 2015 előtt)

11. A Szent István-terem kelet felé (2021)

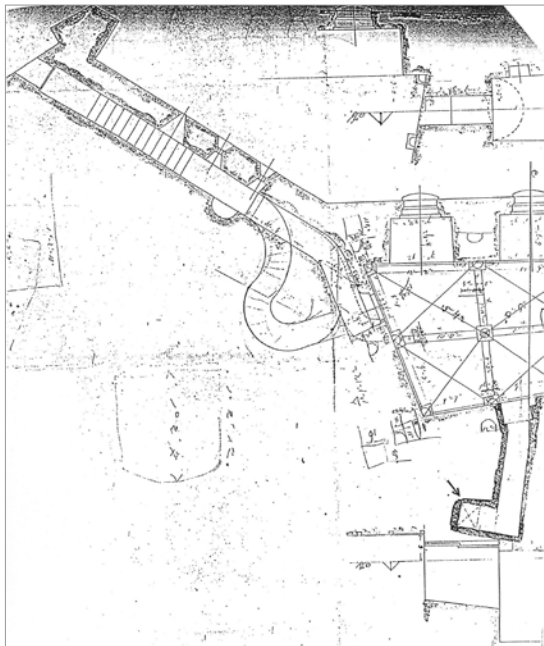


12. A Szent István-terem észak felé, a terem alaprajza, fejezetei és Septimus Severus érme Johann Nep. Máthes könyvében (Máthes 1827, T III)

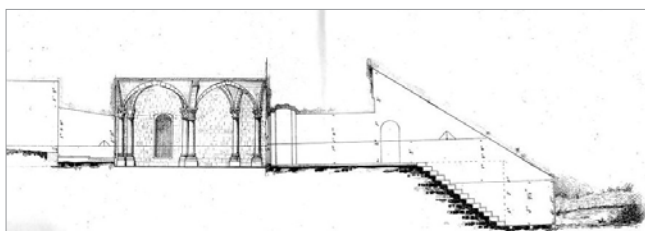


13. A Szent István-terem északkelet felé 1868-ban (Lippert József ábrázolása, Simor Album 1886)





14. A Szent István-terem alaprajza
(Lippert József rajza, 1872)
(Magyar Építészeti Múzeum és
Műemlékvédelmi Dokumentációs
Központ, Tervtár)

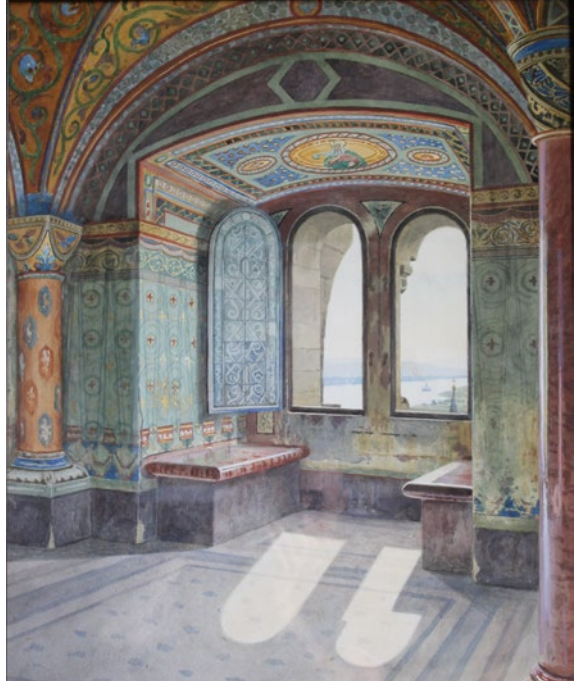


15. A Szent István-terem észak-
déli irányú kereszt-metszete
(Lippert József rajza, 1872)
(Magyar Építészeti Múzeum
és Műemlékvédelmi
Dokumentációs Központ,
Tervtár)



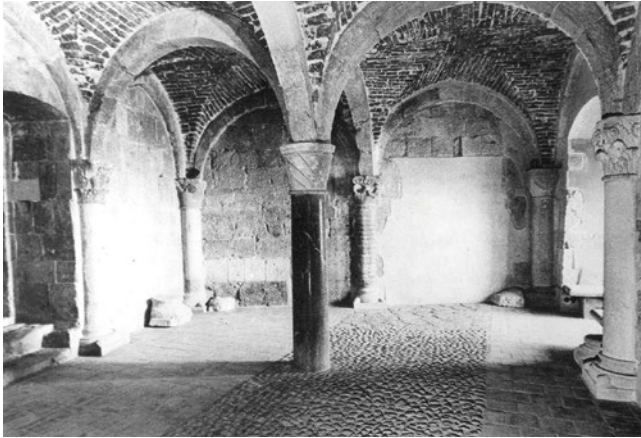
16. A Szent István-terembeli
Szent István kápolna
észak-kelet felé (Karl Jobst
festménye, Simor Album 1886)

17. A Szent István-terembeli Szent István kápolna, részlet nyugat felé a bal oldali ablakkal (Koszkol Jenő festménye)



18. A Szent István-terem dél felé az 1930-as évek helyreállítását követően (Gerevich 1938, XXVI. képes tábla)





19. A Szent István-terem az 1960-as évek helyreállítását követően (Nagy 2018, 70. kép)



20. A Szent István-terem dél felé (2021)



23. Részlet a Szent István-terem keleti ajtaja déli oldali keretének és a lépcsőház déli oldalfalának kapcsolódásáról

21. Szent István-terem, keleti ajtó és féloszlop



22. Szent István-terem, a keleti ajtó fülkéjének és keretének északi oldala, valamint részlet a lépcsőház északi oldalfalából



VUKOV Konstantin¹

Az experimentális tervezés, mint a rekonstrukció módszerei: Az esztergomi érseki palota 15. századi nagytermének fadonga tetőszerkezete

Jelentékeny előtanulmányokat végeztünk az esztergomi királyi majd érseki palota forrásainak tanulmányozásába.² Horváth István régészeti kutatásai és a szerző épületkutatási dokumentációnak az egykori írott és kép forrásokkal való összevetése sok topográfiai, szerkezeti és építéstörténeti adatot tárt fel. (1. kép) Azonban a történelem során elszenvedett pusztítások több részt végérvényesen eltűntetettek, ezekről valóban csak az egykorú források adnak némi információt. (2. kép) A palota koncepcionális mivoltát nagy vonalakban meg lehetett ismerni, de a részletmegoldások rejtve maradtak és rekonstrukciójuk reménytelennek tűnt.³ (3. kép) Az alábbiakban ismertetett, s általam „experimentális tervezési módszer” lehetővé teszi az egykori valósághoz legközelebb álló rekonstrukciót. Egy biztos, hogy a művészeti alkotásokat visszahozni nem lehet, főként a falképekre gondolunk.

Az első török korszak követjárásainak szemtanú leírásait elemezve egyértelműsíteni lehetett, hogy az oszloptámasz nélküli hatalmas terem fölé egy fadonga mennyezet borult. Azt fogom megvizsgálni, hogy az ilyen fajta térlefedések milyen épületszerkezetet igényelhetnek, milyen geometriai szükségszerűségek következnek az adottságokból, hogyan valósulhattak meg.

Mivel faszerkezetről van szó, előre bocsátom, hogy az ácsszerkezeti kötésmódok és részletmegoldások a szakirodalom által dokumentáltak, egykorú példák felmérésére támaszkodva a korai 13. századtól egészen a 17. századik azonosak.⁴ Ennek fő oka a faanyag diktálta lehetőségek, amelynek legfőbb szabálya, hogy a kötésekben a gerendaelemek találkozásánál csak nyomóerők átadása lehetséges. Tehát a nagy szerkezet húzását,

1 Vukov Konstantin, okl. építészmérnök, műemlékvédelmi szakmérnök. Fő kutatási és publikációs témái a Kelet-magyarországi fatornyok szerkezetei, a történeti faablakok és Esztergom város múltja. 1983 óta foglalkozik az esztergomi középkori királyi majd érseki palota építéstörténetével (egyetemi doktori és PhD disszertációinak témája). A Budai kertészeti egyetemi campus Tájépítészeti Kar tanszékvezető docenseként ment nyugdíjba, az épületkutatók németországi Koldewey-Társaság rendes tagja. 98 publikáció és 4 könyv szerzője.

2 Vukov 2004 és Vukov 2020.

3 TudDok 1985, Horváth, 1990.

4 Gerner 1992, 35 (kb. 200 féle ácskötést mutat be, amelyek azonban hét alapeset gazdag és találékony változata), H. Janse 1989, Yves-Marie Froidevaux 1985, Thomas Eißing 2017 munkáiban és részletpublikációkban bőven van példa, saját megfigyeléseim is alátámasztják a hagyományos kötésmódok évszázadon át való használatát.

mindenféle igénybevételt az ácskötésekben horgokkal, kampókkal, fecskefarkokkal helyi nyomással kell alakítani, vagy faragott faszegeket alkalmazni. A szerkezet egy csomópontjának működésében a szomszédos kötések is részt vesznek. A kötésmódok alkalmazásából az ácsmesterség folyamatos gyakorlata miatt nem lehet datálásra következtetni, mivel több száz éven keresztül azonos kötésmódokat használtak, vagyis a 13. századi és a 16. századi megoldások vizsgálataim során analógiaként egyaránt használhatók.

Érdekes művészettörténeti szemlélet tükröződik az alábbi megállapításban: A terek dongaformájú boltozati lefedése kőből, téglából (vagy öntött szerkezetből, pl. betonból) készül alapvetően, ebből kifolyólag a boltozati formát mutató faszerkezet alkalmazása csak az olcsóbb kivitel miatt van, ezért alacsonyabb értékűek. Ezt nem lehet elfogadni, mivel a faszerkezetek az adott korban, a 13-16. században nemcsak sokkal járatosabbak voltak, hanem megbecsülésnek is örvendtek. Díszítésük művészi részletei egyenrangúak a szilárd boltozat szerkezetekével. Más részről nem igényeltek nagy, még 15-20 méteres fesztáv esetén sem robusztus fal- és támvívszerkezetet, s a tetőszerkezet maga könnyebb önsúlyú volt.

A dongaboltozatot mutató fa teremfedések alapvetően két szerkesztési móddal valósultak meg. Az egyik az eleve íves elemekkel alkotott *háromcsuklós ívtartók sorozata*, amelyeknek elengedhetetlen része a vonórúd vagy kötőgerenda alkalmazása. Mivel maga a szerkesztés kiadja a formát, a tér belseje felőli deszkázat burkolata közvetlenül a főszerkezetre illesztve (főként szegezéssel) kiadja a donga formát. A tetőzet külseje is utal a donga formára. Ilyen típusú fadongák nagyon kis fesztávú kolostori kerengőfolyosón találhatóak, de nagytermekben csak két jelentős példát ismerünk a 14. századi eredettel, mindkettő Itáliában van. A legnagyobb a 27x80 méteres tér fölött emelt fadonga Padovában a palazzo della Ragione (másként il Salone), a másik 13 x 30 méteres terem fedő Vicenzában (ez utóbbit Palladio formálta Basilicává). A hosszú gerendák hajlítása nem könnyű feladat, nyilván a hajóépítésből lehetett tapasztalatot szerezni a technológiához. Azt lehet mondani, hogy az ívelt gerendaelemes háromcsuklós ívtartó nem elterjedt szerkezeti út a fadonga mennyezetek kialakításában (4-5. kép). A másik, általánosnak tekinthető konstrukciós modell a *tetőszerkezettel egyesített, könyökfákkal, torokgerendákkal, kötőkkel kialakított dongaboltozat*. Első példait dendrochronológiai alátámasztással datált 12 századi francia szerkezet mutatja (Notre-Dame de Saint Marie aux-Anglais / Arrondissement Lisieux).⁵ Mind fesztávban, mind a tetőszék szerkezetében nagy változatosságot látni a fennmaradt emlékekből. A középkori tetőszerkezetek alapvető elvét az egymásután állított főállások adják, lehet, hogy nem mindig azonos gerendavonal rajzolatúak a soron következők, de mindenképpen főállások. Másik alapelv a tetőzet kötőgerendájából és a szarufákból kialakított háromszög, amely csúcsos,

5 Cluny-ben volt egy nemzetközi fadongaboltozat konferencia (2016), amelynek egyik előadását Eißing tartotta, Eißing 2017, 91.

magas lehet, 600° -os dőlésszög közelében. (6. kép) Alul a kötőgerenda vagy ezt helyettesítő vonórúdnak kell futni. A másodlagos szerkezeti elemeknek minősülnek ennek a háromszögnek a merevítései: könyökök, dúcok, torokgerendák, valamint a hosszirányú merevítők a főállások közt. A fedélszékekben a dongaformát kiadó metszetet a szaruzathoz kötött könyökfák, dúcok és a torokgerenda adja ki, enyhén hajlított vagy ívesre faragott kivitelben. A vezérgörbe eleinte köríves, a csúcsív terjedése csak a 14. század végétől tapasztalható.⁶

Szükségesnek láttam ennyi ismertetőt bevezetésképpen az esztergomi szerkezet geometriájának és logikai összefüggéseinek megállapításához a nagyterem fadonga mennyezetének és tetőzetének elméleti rekonstrukciójához. Megjegyzem, hogy Európa-szerte fennmaradt szerkezetek analóg értelmű felhasználása nagy segítség ebben a munkában. Továbbá módszerem nagyon hasonlít az ún. *experimentális régészethez*, azaz a feltárás adatai nyomán az építmények (különösen a „cölöpházak”) rekonstruktív módon való megépítése nagyon sok információt ad a leletek és az egykori technológiák megértéséhez. Kísérleti régiségtanom nem építéssel, hanem az egykori szerkezet újra tervezésével, rajzi feldolgozással valósítja meg a hasonló módszertant. A rekonstruktív *kísérleti tervezés* során megmutatkoztak azok a szükségszerű formálási és szerkesztési megoldások, amelyek a nagy valószínűség felé képes mozgatni az elpusztulás miatt eddig megismerhetetlennek tartott építészeti modellt.

Már 1985-ben elkészített tudományos dokumentációban egy elméleti rekonstrukciós rajzon enyhén csúcsíves fadonga mennyezetet rajzoltam (1. kép), akkor csak grafikus „ráérzéssel”. Az alábbiakban ismertetem az *experimentális tervezési rekonstrukció* megfontolásait és lépéseit.

Az 1985-ös tudományos dokumentáció⁷ felmérési adataiból pontosan megállapítható a nagyterem szélessége, azaz a fődém fesztávja, 16,2 méter, a keleti, azaz udvari hosszfal vastagsága a falegyen szintjén 95 cm. Ezeket a mért méreteket királyi láb méretrendbe jól elhelyezhetjük. A nagyterem építésének időszakában, a 15. század közepén is a királyi láb (továbbiakban KL) használatos volt. Szakirodalomban elfogadott mérete 31,26 cm. Így a fesztáv 52 KL⁸. A dunai fal vastagságát is ugyanígy 95 cm-esnek feltételeztük a tetőszék magasságában, s a fal túlsó oldalán fut az erkélyekkel tagolt függőfolyosó. A kőtári felméréseim során azonban már Várnai Dezső által is felmért kőelem került elő, egy kb 2,5 méter széles átjáróív része, reneszánsz díszítőfestés nyomaival, s ez 1,4 m széles falba került a síkra faragott felületek alapján. Custos és Hufnagel metszetein

6 Eifßing, 2017, 93, Fig 4 (Bayeux 1226).

7 TudDok 1985.

8 Bucsecs-Tóth 2020, 35-36, 8. táblázat, a királyi láb hossza 31,26 cm.

a leomlott loggiafal mögött a nagyterem 3 íves átjárónyílását látjuk.⁹ Ha jó belátással ide, az átjáró közelemként fogadjuk el, akkor ez az 1,4 méteres falvastagság van, de a falegyenen 95 cm a Duna felől. Így a loggia, azaz függőfolyosó belső szélessége 1,60 m lesz, amelyekből az erkélyek nyíltak.

Ha a 16,2 méteres fesztávra félkörívet szerkesztek, akkor a falegyenről indítható érintő szarufa (reális 20/16 cm keresztmetszettel) rendkívül meredek 60°-t átlépő és irreálisan hosszú méretet követel. (7. kép) Tehát ez a geometria elvetendő. Másik megoldást a történeti fadonga szerkezetek egyik 13. századi példája adta, a donga vezérgörbéjének bázisvonal alá süllyesztett indítását (22. kép jobb oldali része). A Cluny bencés kolostor fennmaradt magtárának, a „Le Farinier” szarufa indító talpgerendáitól süllyesztve került a belső faívet kiadó talpazati könyökfa indítás kialakítása, mintegy a fal válláról. (8. kép)

A kísérleti tervezés szerkesztésének következő kérdése az, hogy mekkora legyen a süllyesztés mértéke. Ennek bizonyos irányt szab az az elemzés, amely a palota ábrázolásairól levehető arányosságokból adódó mérethatárt állapította meg. A palota Duna felőli látvány Ruda János, a „Stat und Schloß Gran, Custos, Meyerpeck és Hufnagel metszetiről a jól meghúzható függőfolyosó vonal és a felette levő nagyterem palota (ill. annak kéménye) méreteinek arányításával meghatározható az a mérethatár, amelyet a palota teljes tetőzettel számított magasságára keresünk. (9. kép) Ha a sziklapad és a függőfolyosó járószintjét „A”-val jelöljük, s ez ma is megmérhető, tehát „A” = 16 méter és a palota magasság „B”, akkor a metszeten lemerített B/A arányok átlaga szerint 17,7 méter jön ki.¹⁰ Ebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a nagyterem felépítménye kb. 17 méter. Ez a méret nagyságrend *csak irányadó*, hiszen a maguk a metszeten sem mindig helyes arányúak, és a méret levétele is eléggé pontatlan lehet. Egy megállapításhoz azonban ez a vizsgálódás jó, hogy nemigen lehetett túl meredek és magas a tető. Ezért a süllyesztést kb. 1,20-1,25 m-re vesszük fel. Ez 4 királyi lábnek felel meg. Ha ettől a süllyesztett szinttől húzunk félkörívet, s ehhez illeszteni az emelt falegyentől szarufát, még mindig meglehetősen meredek és magas tetőt kapunk. Így meg kellett vizsgálni, hogy vajon a karcsúbbnak is érzett enyhén csúcsos belső fadonga vezérív jelent-e valamelyes csökkenését a szarufa szögében, így a gerincmagasságban ill. magában a szarufa hosszban? A kísérlet azt az eredményt hozta, hogy a szabályos félkörös szerkesztés esetén a szarufa szükséges hossza 18 méter, (a gerinc 3,5 méterrel magasabbra jön ki a csúcsíves próbánál), a tető hajlásszög 60°, ami a középkortól ugyan nem idegen meredekség (l. 22. kép). A meredekség elleni lépés az is lehet, hogy a faboltozatot kiadó alsó könyökfát pl. a javasoltnál alacsonyabbról indítjuk. Vannak érvek, amelyek az ilyen mérvű süllyesztést nem támogatják. Először is a szarut hordozó térdfal túl karcsú lesz (ámbár

⁹ Vukov 2004, 145, 32. kép.

¹⁰ Vukov, 2004, 107.

lehet a kötésekkel, horgonyzásokkal ellensúlyozni). Másik érv, hogy a belső falegyen alacsonyra kerülne a keleti, udvari falban feltárt nagy ablakok záradéka fölé, mivel még egy címerpajzs konzolsor elhelyezésére is kell hely, a nyugati fal széles, íves átjáróinak záradékához is közel esne.

Az enyhén csúcsíves szerkesztés logikusabb, mivel a süllyesztésről indított donga gerendák és a szarufák illeszkedése „mértéktartó”, hosszuk 15,8 m, meredekségük 54° . A csúcsív szerkesztésére a Cluny-ben 2016-ban tartott fadonga fedés témájú, konferencia jó tapasztalati szerkesztést ajánlott¹¹ Ennek nyomán alakítottuk ki a geometria meghatározását. (10. kép) Az alsó gerendaindításnál húzott vonal, a fesztáv felében indított függőleges középvonalra (szimmetria tengelyre) felmértünk egy nem túlzott mértet, 31 KL (9,68 m) AG hosszát (amely $>BC/2$ -így lesz csúcsíves). Az ebből kiadódott ABC háromszög ferde alkotónak felező RL merőlegeseit meghúzzuk (a tengelyben kereszteződnek), ezen lesznek a csúcsívet kiadó vezérgörbe origó pontjai. Az alkotótótól (ami húr szerepét fogja mutatni az ívben) kimetsszük a választott 31 KL hosszát, $AG=HL$ táv, s így megkapjuk a vezérív középpontját. A *rádiusz* az origó és az egyik talppont/vagy csúcspont közti távolság lesz, méretezésünkben 36 KL-nyi adódik ($AL=LB=LR$ másik oldalt $AJ= CJ=JQ$). Ez a bizonyos talppont a süllyesztett, alsó könyökfá szerepű íves gerenda indításunk helye. További lépés a felső falegyenről, azaz a bázisvonalról indítandó szarufa vonalának az ívvel érintőlegesen meghúzása. Ez határozza meg a szarufa meredekségét és végsősoron a hosszát. Ezzel a csúcsíves szerkesztési eljárással kevésbé meredek és rövidebb szarufa hossz érhető el, különösen süllyesztett megoldásban, mintha félkörívet szerkesztenénk az bázisvonal közepétől. Az hogy az ív a talpnál a függőleges falsíkhhoz nem érintőlegesen idomul, de nem jelent semmiféle szerkezeti, látvány esztétikai problémát.

A fadonga belső nézetének enyhe csúcsíves kialakítása mellett szólhat, hogy a formát az építető Szécsi Dénes érsek a padovai Palazzo della Ragione (il Salone) nagyterem esetében megtapasztalhatta, továbbá a budai palota nagytermében is (ahol később Mátyás esküvői lakomája folyt), amely Pedro Tafur spanyol követ véleménye szerint a „padovaihoz volt hasonló”¹². Korábban láthattuk Szécsi jelentős itáliai orientációját, de a budai példa is nyomós lehetett számára. Azt teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy nem a padovai háromcsuklós ívtartós szerkezeti megoldást választotta, hanem követte a budai és Nyugat-európai gyakorlatot a tetőszerkezettel egyesített fadonga mennyezet építésben. Egyébként Budán is így volt, mert Zsigmond a megvalósításhoz 1418-ban Augsburgból hívott ácsmestereket, segédekét, Bécsből hatalmas összegért faanyagot hozott.¹³

11 Eifšing 2017, 111-112.

12 Nagy Emese, Zsigmond király Budavári Friss-palotája, Bud.Rég. XVI., 1955, 130.

13 Mályusz 1984, 245. Említ adatot (Altmann Urkunden Kaiser Sigismuns I. 1896-97 alapján) arra, hogy

A fenti okoskodással az enyhén csúcsíves dongaboltozatot fogadtam el, amelynek azonban a részletmegoldásai, mint a talpazati zóna, mint a deszkaborítás és a kazettázás lehetősége amúgy más geometria feltételezése és elfogadása mellett is azonos elveken nyugszik.

A boltozat és a tetőszerkezet alsó, falegyeni, talpazati zónájáról már megállapítottam, hogy sülyesztett megoldású, azaz a faboltozat ívét kiadó alsó, indító faelem mélyebbről indul, mint az eresz és a szarufa szintje. Erre a szerkezeti megoldásra találhatók jó analógiák a Cluny kolostor magtárának a „Le Farinier” tetőzeténél (1295), Sully-sur Loire kastély termének fadongáján¹⁴, ugyanígy egy itáliai (padovaival rokon) épületben is, a vicenzai Basilica 14-században megépített, Palladio által körülépített nagytermében (1., 4. és 5. kép).

Az analógiák segítenek a *kísérleti tervezés* részletrajzainak készítésében. A sülyesztést a rekonstruktiiv szerkesztésnél 4 KL méretre vettem fel a bázisvonal – azaz a szarufák indítása, vagyis a tetőháromszög – alatt (11. kép és 15. kép). Az indító gerenda a tetőszerkezet szempontjából alsó könyök szerepét játssza, amelynek kissé hajlított vonala kellett, hogy legyen, vagy a gerenda felületét ívesre faragták meg.¹⁵ A fennmaradt történeti szerkezeteken mindkét változat megtalálható. A sülyesztett megoldás nagyban tehermentesíti a vízszintes erők egyensúlyozását szolgáló vonórudak szerepét. A Cluny „le Farinier”-nél el is hagyták a vonórudakat, igaz, hogy emellé külső támpillérek társulnak.¹⁶

Az alsó könyök egy hosszanti talpgerendáról indul, amelynek felfekvését falba fogott kő címerpajzsok biztosítják. Ugyanis a palotaépület kutatása során másodlagos befalazásból kibontott címerpajzsos köelemeket emeltek ki. látványosan leolvasható volt, hogy kb 50-60 cm hosszban befalazott az elem, felső lapja síkra faragott, s ebből a befogásból kiemelkedik a címerpajzs, amelyen vékony habarcs simításon festés nyomai láthatók. Analógiák, ábrázolások adják meg ezeknek a köemeleknek a helyét és funkcióját. A köelem sima tetejét gondosan beszintezve lehetett a talpgerendát elhelyezni, amelyről indul a donga. A címereket lehet, hogy a pajzsra komponált oroslánfejes konzolok felváltva gazdagítják, mivel a kutatások során ilyen -sajnos már sérült- köveket is találtak. (12. kép)¹⁷ A falegyen zónájában hipotetikusan faragott párkánykő elemet helyeztem el, a tető vízcsendesítőjének és az ereszrésznek fogadására. Mivel hipotetikus megoldás,

a király Bécsben 1411-ben ezer forintért faanyagot vásárolt. Péter mester „architektor” 1420-ban 200 aranyforintot kapott tudásának elismeréséért. 1418 Konstanzból hazajövet Augsburgból két kőfaragómestert 20-20 legénnyel fogadott fel 100 forintért, továbbá két ácsot hat legénnyel

14 Sully-hez: Osterndorf, 216.

15 A tölgyfa csak 1/40 arányban hajlítható befogással. A hajlításról: Sobó Jenő, Középitésan, I. Selmeczbánya 1908, reprint 1998, Hajlított gerendák 195-196.

16 Eißing 2017, 94-95.

17 Vukov 1990 és Kötár 2004, 85,179-31 tétel.

másképp is lehetett, pl. a tető lelógása csüngőereszes. A tetőszerkezet talpazati zónájának rekonstruktív tervezéséhez elég sok támpontot nyerhettünk.

Nagy jelentőségű a szerkezet építésében a szarufák hossza és merevítése. Megállapított, hogy a rekonstruált geometria alapján a szarufa gerendahossza 15,8 m, ami különlegesen nagy. A korabeli fadongás tetőszerkezeti példák java részén a feshív eleve jóval kisebb, 10-13 méter közötti, ezért a szaru-hosszak rövidebbek, jobban beszerezhető a méretes faanyag. Esztergommal összemérhető nagyságrendű a párizsi Notre Dame 13. századi tetőszerkezet szarufája (13,4 m, maga a teljes főállás súlya 3 tonna!)¹⁸, vagy a 14 századi Tonnere ispotály 18,6 méteres feshív fáboltozat szarufája (21 m!) (13. kép).

A példák csak azt mutatják, hogy léteztek hasonló igények a faanyag iránt. Az egyértelmű, hogy válogatott minőségű és hosszúságú faanyagot kellett biztosítani. Ehhez megvoltak még az erdők. A faanyag mivoltát tekintve ezekhez a szerkezetekhez előszeretettel alkalmaztak tölgyet (miként Párizsban), amely fafaj esetében nagyon szép egyedeket kellett válogatni, mert 16 méter hosszban egyenes és egyenes tölgyanyag azért kiemelt állományt jelentett. Thüningiában hosszú elemek esetében fenyőfélét is felhasználtak, melyből 20 méteres szálak sem voltak ritkák. A nehézségek ellenére használatosabb volt a tölgy. A regensburgi dóm 1440 körüli eredeti fedélszékén általában 20 cm-keresztmetszetű gerendákat alkalmaztak, a párizsi ennél nagyobb, élhossza 22 cm, így jó közelítéssel vehettem Esztergomban 16 x 20 cm keresztmetszetet alapul (mivel az állások elég sűrűen jönnek). Egy ilyen méretű, 16 méter hosszú elem jól szárított tölgy anyag súlya (0,2m x 0,16m x 16 m = 0,512 m³, kb 750 kp/m³ súllyal számolva) 380 kp volt darabonként. Ezt szállítani és mozgatni kellett! A szarufák több darabból való toldása veszélyeztette volna a háromszög szerkesztés merevségét, amely a középkori fedélszékyszerkesztés alapja volt.

A csúcsíves donga szerkesztés nyomán a szarufa felső negyedében torokgerenda készült, addig a szaruzatra lapolt könyökfák adnak merevítést, amelyek segítségével kialakíthatták a belső donga formájú felületet. A gerinc és a torokgerenda közti részről annyit feltételezhetünk, hogy kellett lennie egy függőleges gerendának, amely a csúcsív gerincének tartásában, kihangsúlyozásában szerepet játszott. (14. kép) Ezt a függőleges elemet is kimerevítették, esetleg a szaruzatra kötött függesztő szerepet is bevállaló ferde dúc elemekkel.

18 A súlyadat Frace-Bois Foret honlapján. „Beclsések szerint a Notre-Dame-ban a hajó, a szentély és kereszthajók gótikus tetőszerkezetének felépítése mintegy 1000 tölgyet emésztett fel. Körülbelül 97% -ukat 25-30 cm átmérőjű és 12 m hosszú fatörzsekből ácsolták ki.” (közli Frédéric Eapaud, La charpente de Notre-Dame de Paris: état des connaissances et réflexions diverses autour de sa reconstruction. CNRS Lat Citeres, 7324, Tours)

Nagy vonalakban sikerült egy tetőszerkezeti főállást rekonstruálni (15. kép). Mivel a látszó donga kialakítás miatt nincs kötőgerenda, gondoskodni kellett a húzóerők felvételére, hiszen ez szolgáltatta azt az előnyt a faboltozatoknál, hogy viszonylag keskeny falon, támpillérek nélkül stabil maradt. Ha a vonórúd fából készülne, a 16 méteres fesztávon, akkor azt függesztőművel meg kellene fogni. Mindez fagerendákból nagyon nehéz (kb. 600 kp) és nehézkes (kisebb fesztávok esetében járható megoldás, ahogy sok emléken látni ma is.) Ebből a megfontolásból kovácsolt laposvas lehetett a vonórúd és esetleg két helyen való felfüggesztése (becsült összsúly 250 kp). Biztató volt, hogy a régészeti leletek közt találtak a kaszárnya kutatásakor vonórúdnak is alkalmas kovácsolt vasrúd darabokat. A példák szerint 4-5 állásonként kellett a vonórúd szerkezetet bekötni. A rudakat több darabból összekampózva is meg lehetett oldani, amelyet esetleg a függesztéssel is kombináltak, s így kampózás helyszíni kivitelezésével a feszességet is biztosíthatták. A vonórúd bekötésének szintje a szarufa csonka gerendájánál logikus. Érdekes megjegyezni, hogy a padovai Salone a címerpajzs szintjén egy és feljebb még egy, tehát több szintben is rendelkezik vas vonórúddal két-két felfüggesztéssel.

A tetőszerkezetekben a 15. századig nemigen használtak szelement, ezért a tetőknek minden állása főállásként működött, (Van ahol nem mindegyik azonos gerendarajzokkal). De leggyakoribb az azonos állások sorozata. Kérdés, hogy milyen távolságra állították ezeket. Megint a korabeli példákhoz fordulva lehet azt a logikus ritmust feltételezni, amely Esztergomban is reális helyzetet teremt. Ácsmesteri gyakorlat, hogy a két szomszédos tetőszékállásra terpeszben fel lehessen állni. Esetünkben is így működhet, így a gerenda tengely 1,0 m körüli (ha 3 KL, akkor 94 cm), a tiszta távolság 78-80 cm körüli kellett, hogy legyen. Megjegyzendő, hogy a tárgyalt nagytermünk földemjének gerendafészkeinek nagy részét Horváth István falkutatása feltárta, s itt a gerendák közti táv következetesen kb. 80 cm, míg maguk a földemgerendák 35/35 cm keresztmetszetűek kb. 8 méter fesztávra, nagyon nagy teherbírású, stabil földemet adtak a nagyterem padozatának. Ha az általános gyakorlatot alapul vesszük és a főállások gerendái közt 78-80 cm-es ritmust veszünk fel, vagyis a gerendaállás tengelytávja közel 1 méter, akkor az épületkutatás során megismerhető és mért falméretek szerint az udvari oldalon 47 tetőszékállás, a dunai oldalon a Szibilla kápolna beszögellése miatt 42 állás volt, tehát úgy vehetjük, hogy a közel 16 méteres szarufa gerendákból 89 darabot kellett biztosítani, a többi alkalmazandó gerendahossz a 6 méteres nagyságrendű (fele ennél is kisebb) hosszát mutat, darabszám pedig kerekén 800. A 47 métert kiadó futó talp és sárgerendákat (ezek is darabokból toldó kötésekkel álltak össze) is hozzá kell számolni az anyagmennyiség becsüléséhez. Ha a gerenda faanyag mennyiségét nézzük, akkor bele kellene gondolni még a Szibillák kápolnájának a fedéséhez szükséges anyagot is, amelyet ebben a rekonstrukcióban még nem dolgoztam ki (mivel még kevesebb támpont adódik a szerkezet megállapításához). A kápolnának, a közel négyzetes tere fölött jó

feltételezéssel csillagboltozata volt (Lubenau szerint „rund herumb gewelbt”), erre építve oromzatos, vagy kontyolt tetőzet is lehetett- sajnos nem tudjuk.

A mennyiségek léptékéhez érdekes összevető adatokat találunk a forrásokban. Zsigmond 1411-ben már intézkedett budai palotájának építéshez a feltételek megteremtéséről. Mesterek hívása mellett Bécsben ezer forintért faanyagot vásárolt (arra nincs adat, hogy mennyit és hová építette volna be). Ippolito d’Este egyik számadáskönyvi adatában 100 gerendát vásárol és hozat Bécsből Esztergomba, érdekes, hogy ez is Bécsből jön, mint a Zsigmond-kori. Szobról is hozat 100 nagyméretű fát „*zob... zento legni grossi per la stalla*” Ezen kívül 1491-ben 167 ezer zsindegyért adnak kifizetést.¹⁹ A „zsindegy” rávilágít arra, hogy a nagyterem tetőzetének héjazatáról sem szabad megfeledkezni. A török kori ostromok során beomlott, majd végképp kiegészített hatalmas tetőn színes mázas tetőcserepek lehettek, amire egy régészeti megfigyelés utal.²⁰ Horváth István rögzítette, hogy a „kaszárnya” boltozati feltöltésében és a konyha területén kimélyített klímagépészeti helyiség földkitermelése során sok mázas tetőcserep maradványát lehetett megfigyelni, amelyek nyilván a helységek fölötti fedésből származhattak. Sajnos módszeres kutatásra a „műemléki” kivitelező tevékenysége mellett nem volt lehetőség, ami számunkra veszteség.

Az *experimentális tervezési módszerrel rekonstruált tetőszerkezet* egyetlen állásának a súlya számításom szerint 1150 kp, azaz meghaladja az egy tonnát. Itt az elemek súlya és beépítési technológiája a vizsgálat célja. Természetesen a tetőszerkezetnél összességénél egy főállás terhét számítva a lécezés és mázas cserép héjazat 80 cm-es sávjának súlyát is hozzá kell adni. Kezelési szempontból azonban már kis, könnyen kezelhető darabonként lehetett beépíteni. Ugyanis a gerenda elemek jelentékeny súlya, -köztük egyes daraboké 350-400 kp-t is nyom- felveti az építéstechnológiai és építésszervezési kérdéseket, egészen az erdei fakiválasztástól a helyszíni beépítésig, Erről megint csak az experimentális tervezés módszerével és a korabeli, azaz középkori egyéb analógiák segítségével tudunk fogalmat alkotni, jöllehet Esztergomban ehhez semmiféle forrás-adat nem ismeretes.

Az erdei fakiválasztáshoz elsősorban annyit tehetek hozzá, hogy volt megfelelő faanyagot szolgáltató erdő. Mint a fent említett Zsigmond-kori és Ippolito érsek általi famegrendelési adatnyomokból is kitűnik, Alsó-Ausztria és a Pilis vagy a Börzsöny is képes volt az ellátáshoz hozzájárulni. A fajoként a kocsánytalan tölgy (*Quercus petraea*), mint igényes építkezéseken általánosan használt faanyag jön szóba, mivel eléggé elterjedt és vastag, egyenes törzsű és 20-40 méteres növésű (még a mai leírásokban is).²¹

19 Zsigmond kor adatok: Mályusz 1984 (ehhez még Altmann, Urkunden Kaiser Sigismungs, 1897, 31. tétel), 245, Ipp. d’Este adatok: Vukov 2012, 169.

20 Legkorábbi híradás: Lepold Antal, Az árpádok esztergomi palotája Dex Ferenc fametszeteivel (én., 1949 előtt), 5.

21 Jókai írta: „A Branta, ahol a tengerbe szakad, négy öles zuhatagot képez, s zúgása egész messzeségben visszhangoztatja az erdős völgyet, melynek két oldala gyors menedékességgel emelkedik magasba. Az

Az esztergomi palotabővítéshez igen megfontolt előzetes elgondolásokra, mondhatni tervezésre volt szükség, mivel a falazatok emelése mellett a födémek, a tetőzet anyagára is legalább két vagy három évvel a megvalósítás előtt gondolni kellett. Figyelemre méltó adatot közöltek a regensburgi dóm építésével kapcsolatosan a fakiválasztó favágók, fát építőanyagká formáló ácsok közreműködéséről 1459-ben²²: 48 favágó készítette elő a favágást, 4 fő 4 segéddel 8 napig rendezte, készítette elő és rakta össze a fát, 21 napig 4 mester mérte le és szabta össze az ácsolatot a zsinórpadon, az elhelyezéshez szükséges magassági munkahely biztosítását 11 kőfaragó 21 napig végezte. Sajnos nem maradt fenn, hogy mennyi fát és valójában hová építették be, csak annyit vélünk, hogy a tetőszék kialakításához dolgoztak. (A léptékek érzékeléséhez: A regensburgi szentély fő szakasza fölött 20 főállás van, állásonként 5 db kb. 20/20-as 10-13 méteres darabbal, 13 db hosszirányú több darabból toldott gerendával és több torokgerendával és könyökmerevítővel, dúccal²³, ez azt jelenti, hogy erre a helyre a járatos méreteken túl legalább 100 válogatott törzset kellett az erdőben kiválasztani.)

A kiválasztott és a beépítéshez előkészített gerendákat Esztergomba kellett juttatni, felvinni a várhegyre. A kapu védművek kanyarulataiban a 16 méteres darabot be lehetett vinni, valószínűleg nem kis fáradsággal. A várudvar a palotafalon belül is elegendő munkaterületet biztosított a nagy elemek fogadására, de ha nem is ott raktározták azokat, akkor a belső nagyudvar mindenképpen az illesztések, kötőhelyek pontos kifaragását és összepróbálását szolgáló ún. zsinórpadnak helyet adott. A középkorban is zsinórpadon méretezték pontosan és alakították ki a kötéseket. Az összeállítás után egyben emelték föl a falegyenre olyan helyeken, ahol az esztergominál sokkal kisebb a feszítáv, könyvebb a szerkezet. Mint említettem, a párizsi Notre Dame fedélszerkezetének egyetlen állása a gazdag gerendázás okán 3 tonnát nyom. Az esztergomi főállás is több, mint egy tonna, tehát majdnem kizárt, hogy egyben emelték volna fel. Ha pedig darabonként a fal tetején illesztették ismét össze az elemeket, akkor egy magas zsinórpadon szerelték össze újra az elemeket egy főállássá, vagy ideiglenes tartó-merevítő állványt kellett alkalmazni. A zsinórpadon összekötött állást háromszög alakú emelőszerkezetekkel, kötélzet segítségével álló helyzetbe billentve emberi erővel kellett felállítani. A párizsi Notre Dame tetőzetének is egy főállását a templomhoz közeli térségben régi technológiával, hagyományos ácsmunkával, tölgyanyagból újra készítették, majd a háromszöges

északi oldalt tölgyerdő fedí, abból a fajból, mely semmi szakában az évnek nem hullatja el a levelét. Valódi óriásai a növényvilágnak, amiknek koronája négy-öt ölnyi magasban kezdődik, s a dereka olyan egyenes, mint egy oszlop, négy ember ölelése át nem éri kerületét; mikor átnéz alattuk a szem, mintha egy templom belsejébe tekintene, amit ős istenek emeltek.” Három márványfej, 1887, I. fejezet, Budapest, Akadémiai, 1966, 9.

22 Hubel 1989, 218 (néhány számadás közlés már csak másodlagos interpretációból ismert).

23 Hubel 1989, 231 és 217 (Philp Caston kutatása és dokumentálása).

billentős emelőkkal függőleges helyzetbe hozták, ehhez a művelethez 12 legény ereje kellett.²⁴ Nálunk az ilyesfajta technológiához a falegyen szintjén kiképzett padozatról biztonsággal 6-8 fő állíthatta fel. A leírt metódus alkalmazása esetén probléma csak az utolsó 8-10 állásnál jelentkezhetett, mert már nem adódott elég hely a felállításához. Ezért számolnunk kell az állvány szerű segédszerkezet bevetésével, amihez hasonlóképpen a boltozatok építéskor nem volt szokatlan. Ez a segédszerkezet legalább négy-öt állásnyi összeszerelését szolgálhatott ki, mert a tető csak a vonórudak elhelyezése, befűzése után vált stabilá, sőt még hosszirányú merevítést is bekötöttek.

Szintén analóg szerkezetekhez kell fordulni azért, hogy miféle megoldások voltak a hosszmerítés céljára. Legegyszerűbb a szaruzatra négy-öt állást összefogva ferde gerendákat helyezni, amelyek átfedéssel váltották egymást. Másik megoldási mód a szarufák közti andráskeresztes összekötés beépítése. Ezen kívül segíthette a hosszanti merevítést a függesztőgerendák síkjába bekötött dúcok vagy andrások. A középső függőleges gerendának is egy hosszgerendát kellett tartania, amely szintén a hosszirányú merevítést segíti. A függőlegesek közt is lehet andráskeresztes vagy dúcos hosszirányú merevítő szerkezet (Nyírbátorban van a legszebb ilyen -nem fadongás- szerkezeti példa). A hosszmerítés megoldási módjára semmiféle nyom, forrás nem utal, ezért a középkori ácsmesterség építőgyakorlatát kellett segítségül hívni. Az bizonyos, hogy a szerkezet állékonysága szempontjából elkerülhetetlen valamiféle hosszmerítés alkalmazása.

Még a beemelés módozatára is lehet egy megjegyzést tenni. Mint ismertettük a 16 métert közelítő szarufát fel kellett emelni, aminek súlyát 380 kilóra becsültük. A 15. századi építők nem nélkülözték a darukat, amint erről korabeli ábrázolások tanúskodnak, sőt egy 19. századi ácsmesteri traktátusban láthatunk a nehéz fagerendák hagyományos emelő szerkezetére példát ²⁵(16. kép). Az emelőt járomkerekessé meghajtással is kombinálhatták.

A tetőszékkal egyesített dongaboltozat térhatása már a szaruzatok dúcok, könyökök sorával érzékelhető, de a deszkaborítással válik teljessé. A 13-14. században a szaru-tengelytávoknak megfelelő rövid deszkákat alkalmaztak. A 14. század végén elterjedtek a vízajtású fűrészüzemek, s hosszabb deszkák előállítása tömegesen lehetővé vált. Így a belső borítás két állás hossznyi, azaz öles deszkákból képzelhető el Esztergomban. A faanyagot falcolták, így az illesztő rések takarása megoldott volt. A felerősítés szegezéssel történt. Lehetséges a deszkatoldásnál, tehát minden második szaruállásnál profilált takaróléc ráillesztése. Úgy tartom, hogy a szemtanúk által látott aranyozott rozettákat

24 Charpentieres sans frontières program keretében, vezetője: François Calame, DRAC de Haute-Normandie.

25 Louis Mazeval, *Traité théorique et prtactique de charpente* (1901), 47, Planche 5. Új kiadása 2020 (ISBN 975-2-85101-014-8), járomkerekessé 14-15 sz-i ábrák közül példa: Fouquet a jeruzsálemi templom építése¹⁴⁷⁰, *Les Grandes Chroniques de France 1470-es kiadás*, Dagobert ellenőrzi Saint Denis építését, R. Emms *Weltchronik 1370 járomkerekessé daruk stb.*

tartalmazó reneszánsz kazettákat Vitéz János érsek megrendelésére applikálták a meglévő deszkamennyezetre, ami szerkezetileg teljesen járható megoldás. A kazetták profilos lécszárnyalattal vagy szegezéssel kerültek fel, akárcsak a közepükön levő rozetták. Feltételezzük a kazetták hálózatának a két főállás méretének megfelelő, öles, azaz kb. 1,9 m-es tengelyvonalát, amely lécborítás méretrendjéhez jól igazodik. Ennél kisebb (fele méretű) nagyon elaprózott motívumnak tetszene. Ez felveti azt, hogy a címerpajzsos konzolok is csak minden második tengelyben voltak, elkerülve a nagyon sűrű megjelenést. Így is közelítően 40-42 konzolra volt szükség. A megmaradt néhány elem (l. 19. kép) is másodlagos befalazásból került elő, a többit feldarabolhatták vagy még néhány ejtőzik egy későbbi falmagban.

A 17. képen a nagyterem fadongaboltozatos tetőszerkezetének kísérleti tervezés módszerével rekonstruált építési munkamenetét mutatom be. Az egész ácsszerkezetnél már a középkorban is zsinórpádon végezték a végleges leszabásokat, a csomóponti kialakításokat és azután az összeállították a kész szerkezetet, ami egy síkbeli tartót, azaz főállást jelent. Majd jelölésekkel szétszedték, hogy a funkcionális helyén felállíthassák.

- A falegyenek készen állnak és konzolkövek, párkánykövek helyükön vannak. Elkészülnek a tetőt fogadó talpgerendák. A szaruzatot fogadó ún. csonka gerendák elhelyezése mellett a címerpajzsos konzolkövek két állás ritmusában 1,95 méter tengelytávban kerültek beépítésre, hogy fogadják a talpgerendát.
- Elkészül a nagyterem földemjére emelt állvány szerkezet (sematikus jelölés) és a címerpajzsos talpgerendáról a csonka gerenda megfogásával behelyezik az alsó enyhén íves könyökfát, amelynek felső vége lapolós kialakítású. Megjegyzés: az Angles-i Notre Dame (Bretagne) apátsági templomon így készült a tetőszerkezet felújítása. Más változat: Lehet az alsó könyök nélkül is tovább lépni, mivel az állvány segédrendszer lehetősé teszi nélkülözését ebben a fázisban.
- Emelőrendszerrel felhúzzák a 15,8 méter hosszú 20/16 cm, darabonként 380 kg súlyú szarufákat és a segédállvány megtámasztásával a gerincen ollós vagy feles átlapolással összeillesztik. Az alsó ívelt könyökfák szükségszerűen a helyükre kerülnek.
- A segédállványról a torokgerenda bekerül a szarufákra lapolt kötéssel, ugyanekkor a függőleges oszlop is bekerül. Ekkor szükséges 4-5 állásonként a kovácsolt vasrudakból készült vonórúd beerősítése és a középső függesztés elkészítése, a csonka gerendához kovácsolt vas kengyelekkel rögzítve.
- A torokgerenda és szarufa közti dúc bekerül, a függőleges oszlop kis könyöktámaszai ill. dúcai is lapolásokkal elkészülnek. Az oszlopra vaskengyelekkel függesztett hosszirányú gerenda az állvánnyal megtámasztott szakaszon felállított kb. 5 állás hosszában horgas toldó illesztés kialakításával több darabból készülhet. Behelyezik a hosszirányú merevítőket (többféle módon megoldhatók).

- A felső dúcokhoz simuló íves könyökfákat becsapolják. A kialakult enyhén csúcsíves vezérív a főállásokra szegezve nütölt csatlakozással deszkaborítást kap. A deszkák két állásnyi hosszúak, a toldásnál profilos takaróléc indokolt, amelyet a Vitéz-féle kazettázáskor felhasználnak. A segédállvány elbontható és a tovább helyezhető az újabb főállások beépítéséhez.

Korábban Volt Pál nagyívű dolgozatában különleges szerepet tulajdonított Ippolito D'Este „gyermekérseknek” a palota nagytermének építésében, de mindenképpen a tetőzet és a kazettás mennyezet kialakításában. Ezt a nézetét az akkoriban mikrofilmen hozzáférhető modenai számadáskönyvek adataiból merített és félreértett következtetésekre alapozta. A számára rengetegnek tűnő famennyiség meghozatala (száz gerenda) odáig vezette, hogy fapaloták építését álmodta meg. Egyrészt Szécsi Dénes szerepének és mecénatúrájának tisztázása, másrészt Ippolito d'Este esztergomi korszakának számadáskönyveinek pontosabb értelmezése cáfolja Voit Pál nézetét. Az adatokból a 170 ezer zszindely rendelése a „stufa grande della castello”, azaz a faborítású, famennyezetes (stufa-Stube) nagyterem fedése számára, inkább azt mutatja, hogy a fiatal érsek javította, karban tartotta a palotát.²⁶ A fadonga mennyezet reneszánsz kazettás mennyezetét és az aranyozott rozettákat Vitéz Jánosnak tulajdonítom. Bonfini is Vitéz szerepét emelete ki. A kazetták a tető főállás tengelyeihez hasonlóan dupla méretűek lehetnek. Érdekes és látványban hasonló példa az 1500-as évekből a nagyhercegi palota díszterme Nancyban, amelyről Jaques Callot rézkarca ad képet. (18. kép).²⁷

A fenti eszme-futtatás megmutatta, hogy a „kísérleti tervezés” módszerével a rendelkezésre álló eredeti épületszerkezeti részek és méreteik ismerete alapján van módunk némi fogalmat alkotni arról a nagyszabású építési folyamatról és a lehetséges szerkezeti megoldásokról, amely sajnos végérvényesen eltűnt a történelem viharaiban. (20. kép) Másik fontos tanulság, amely szerint ezek az építéstechnológiai és építéstechnikai megfontolások messzemenően alátámasztják az építettő érsek, esetünkben Szécsi Dénes mecénási magatartásának nagyszerűségét, európai szinten értékelhető nagyvonalúságát, s nem kisebbítik a csodálatos nagyterem rangját tovább fejlesztő Vitéz János érsek érdemeit. Sajnos Ippolito d'Este fiatal érsek javítási és karbantartási munkái nem tudták számunkra megóvni ezt a hatalmas és különös szépségű alkotást. Esztergom második török korára az ostromok tönkre tették. Hangsúlyozzuk, hogy az esztergomi érseki palota nagyterme méltán sorolható a 15. század európai építészetének legrangosabb és legmonumentálisabb alkotási közé.

26 Voit Pál írása Gyarmati Dénes mester és a régi magyar építőgyakorlat, Múvtört. Tanulmányok, Bp. 1957, 46-87; Ippolito d'Este szerepének részletezése: Vukov 2012.

27 Callot metszetét őrzi a Szépművészeti Múzeum grafikai tára (R. kaposi Vera szívességéből 1990-ben megkaptam fotokópiáját, de más gyűjteményekben is megtalálhatók) A termet 1871-ben lebontották.

Irodalom- és rövidítésjegyzék

Bonfini

Antoni Bonfini, kiadta Johannes Sambucus, Rerum Ungaricarum decades quatuor cum dimidia... , Bsiliae/Bázel 1543, Decadis IIII, liber III. p. 593, első német fordítása 1581-ben jelent meg Ungerische Chronica címen Frankfurt am Main-ban

Bucsics-Tóth 2020

Bucsics György-Tóth Sándor, A királyi öl hossza, rekonstruálható-e az egykori hossz mértékegység?, A Magyarságkutató Intézet Kiadványai 19, Bp. 2020.

Cramer-Eißing 1996

Johnnes Cramer-Thomas Eißing, Dächer in Thüringen, Arbeitshefte des Thürinischen Landesamt für Denkmalpflege 2/1996, Leipzig 1996.

Eißing 2017

Thomas Eißing (másként Eissing), Zur Entstehung der Holztonnengesparre und Holztonnengewölbe im mittleren und nördlichen Frankreich und ihre Vermittlung nach Mitteldeutschland, Jahrbuch für Hausforschung No56. 2017.

Epaud 2008

Frédéric Epaud -Jean-Yves Hunod, De la charpente romane à charpente gothique en Normandie: évolution des techniques et des structures de charpenterie aux XIIe-XIIIe siècles, =Archéologie médiévale- bulletin critique 38, 2008.

Gerner 1992

Manfred Gerner, Handwerkerliche Holzverbindungen der Zimmerer, Stuttgart, 1992.

Giorgi 2017

Luca Giorgi, I solai e soffitti quattrocenteschi di palazzo Vecchio a Firenze, in Ricerca Restauro (RIRE), cura Donatella Floriani, Roma 2017, 548-557.

Horváth István 1990

Horváth István, Vitéz János palotájának régészeti feltárása, in Vitéz János Emlékkönyv, Esztergom Évlapjai, Annales Strigonienses Balassa Társaság Esztergom 1990.

Hubel 1989

Achim Hubel-Manfred Schuller-Friedrich Fuchs szerk, Der Dom zu Regensburg, Ausgrabung-Restaurierung-Forschung, Zürich, 1989.

Kőtár 2004

Az esztergomi Vármúzeum kőtárának katalógusa, Esztergom, 2004, Az Esztergomi Vármúzeum Füzetei 2., szerk. Buzás Gergely és Tolnai Gergely.

Kubinyi 1993

Kubinyi András Szécsi Dénes bíboros, prímás, in Entz Géza nyolcvanadik születésnapjára, OMF Budapest, 1993, 99-106.

Kubinyi 2011

Kubinyi András, Szécsi Dénes, különös tekintettel Mátyás-kori politikai szerepére, in Lux Pannoniae, Esztergom, 2011, 97-108.

Lepold 1936

Lepold Antal, Az esztergomi vár története I. in Esztergom Évlapjai VIII. évf. 1-2, Esztergom, 1936.

Lubenau

Beschreibung der Reisen des ehrenvesten, namhaften und wolweisen Herren Reinholt Lubenau, Mitteilungen aus der Stadtbibliothek zu Königsberg i. Pr., IV-VII. herausgegeben von W. Sahn, Königsberg Pr. 1912.

Magyar Katolikus Lexikon Egyházmegyei zsinat, Esperes szócikkek

Máthés

Máthés János, A régi esztergomi vár,..leírása, ford. Romhányi Beatrix, Libri Veteres Strigonii 4., Laskai Osvát antikvárium, Esztergom, 2014 (Joh. Nep. Máthés eredeti művének kétnyelvű kiadása, jegyzetekkel, tanulmánnyal)

Mitrovicei Vratislav Vencel

Václav Vratislav z Mitrovic 1591, Mitrovicei Vratislav Vencel viszontagságai ford.: Nagy Judit, Madách kiadó, Pozsony, 1982. Cseh kiadás: Příhody Vacláva Vratislava z Mitrovic, Praha 1977

Ostendorf 1908

Friedrich Ostendorf, Die Geschichte des Dachwerks, Leipzig 1908 (reprint Hannover 1987)

Stefan Gerlach

Stefan Gerlach der Aeltere, Tage-Buch ..an die Ottomanische Pforte zu Konstantinopel. Gesandtschaft 1573, Franckfuth am Mayn 1674, magyarul megjelent Ungnád Dávid konstantinápolyi utazásai, Magyar ritkaságok Bp. 1986, 108-109, eredeti szöveg hozzáférhető: ANEMI The Digital Library of Modern Greek Studies honlapján (pdf), ANEMI / Ανέμη.

Szállási 1990

Szállási Árpád, Vitéz és a természettudományok, in Vitéz János Emlékkönyv, Esztergom Évlapjai, Annales Strigonienses Balassa Társaság Esztergom 1990.

Tud Dok 1985

Horváth István-Vukov Konstantin, Esztergomi vár, Palota (kaszárnya) tudományos dokumentáció I-IV., Esztergom 1985. (kézirat, Balassa Múzeum Esztergom; Budapest Műemléki Tervtár-MMA-ÉMMDT ill. szerzők tulajdonában)

Vukov 1990

Vukov Konstantin, Az esztergomi Vármúzeum Vitéz János korabeli rekonstrukciós programja 98-160, in Vitéz János emlékkönyv, Esztergom Évlapjai, Annales Strigonienses Balassa Társaság Esztergom 1990.

Vukov 2004

Vukov Konstantin, A középkori esztergomi palota épületei, ÉTK kiadó Bp. 2004, ill.

Vukov 2012

Vukov Konstantin: Ippolito d'Este építkezései az esztergomi palotában, in Laudator temporis acti, Tanulmányok Horváth István 70 éves születésnapjára, Balassa Múzeum, Esztergom-Budapest 2010 (2012) 168-172

Vukov 2014

Vukov Konstantin, Az esztergomi Várkápolna feltárása és építészeti jelentősége, in Feltárástól az újjászületésig, az esztergomi várkápolna története, Esztergom, 2014, 42-53.

Vukov 2020

Vukov Konstantin, Az esztergomi palota díszterme a török kori szemtanúk leírásában, 19-43, in „A magyar múltat kutatni, írni, láttatni – ez által szolgálni hazát” tisztelegő kötet J. Újváry Zsuzsanna 25. pálymányos oktatói éve előtt, Budapest-Piliscsaba, 2020.

Konstantin VUKOV*Experimental design as methods of reconstruction:**The 15th century wooden stave roof structure of the Great Hall of the Archbishop's Palace in Esztergom*

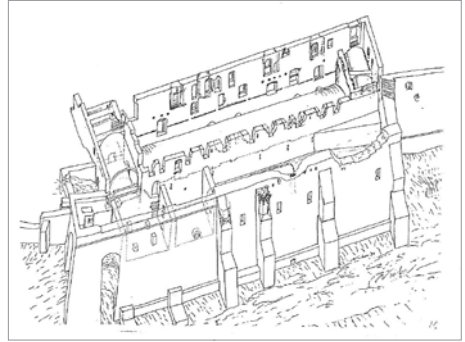
We have carried out significant preliminary studies in the study of the sources of the royal, later archiepiscopal, palace in Esztergom. István Horváth's archaeological research and the author's comparison of building research documentation with the previous written and pictorial sources have revealed much topographical and structural data as well as data on the history of the construction. However, the devastation suffered in the course of history has caused many parts to disappear for ever, and only contemporaneous sources provide some information about them. It has been possible to broadly identify the conceptual characteristics of the palace, but the implemental details remained hidden, and their reconstruction seemed hopeless. My use of the "experimental design method", which I describe below, allows for a reconstruction that is as close as possible to the reality of the past. One thing is certain: it is impossible to bring back works of art: this is especially true of the murals.

From the analysis of eyewitness accounts from the first Turkish-era embassy, it could be ascertained that the immense hall, devoid of columns, was covered by a ceiling of wooden staves. I will examine the kind of building structure that may have been required to cover such a span, the geometrical necessities that follow from these conditions, and how it may have been executed.

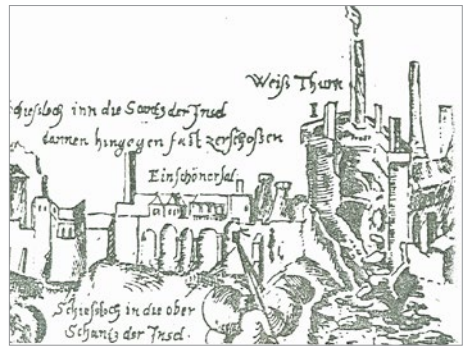
Insofar as this is a wooden structure, I posit that, as documented in the literature on the basis of surveys of contemporaneous examples, the joining methods and implemental details remain identical from the early 13th century to the 17th century. The main reason for this is the possibilities dictated by the timber, with its most important rule being that only compressive forces can be transmitted at the junction of the beam elements in the joints. Thus, the load of this large structure must be transformed into local pressure in the woodworking joinery with the use of hooks, clenches and dovetail joints, or carved wooden pegs must be used. The operation of a node of the structure also involves the adjacent joints. Because of the continuity in the practice of carpentry, the use of jointing methods cannot be dated, as the same jointing methods have been in use over hundreds of years, which is to say that I could use equally 13th and 16th century solutions as analogies in my investigations.

Based on knowledge of the components of the original building structure and of their dimensions, the “experimental design” method enables us to create some notion of the large-scale construction process and of the possible structural solutions that have, unfortunately, disappeared forever in the vicissitudes of history. There is another important lesson, which is that these construction technology and construction engineering solutions largely confirm the munificence of the patronage of Archbishop Dénes Szécsi, who had it built, and his generosity, which can be appreciated on a European plane: all this without diminishing the merits of Archbishop János Vitéz, who further enhanced the standing of the magnificent Great Hall. Unfortunately, the repair and maintenance work by the young Archbishop Ippolito d’Este was not able to preserve for us this great and uniquely beautiful creation. By the second Turkish period of Esztergom, it was destroyed by sieges. It should be emphasised that the Great Hall of the Archbishop’s Palace of Esztergom can rightly be ranked among the most prestigious and monumental works of 15th century European architecture.

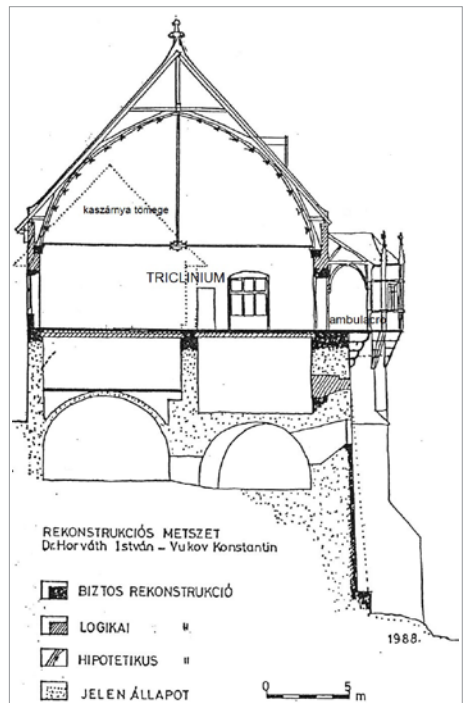
1. A palota középkori falai a falkutatások és a források elemzése alapján (szerző rajza)

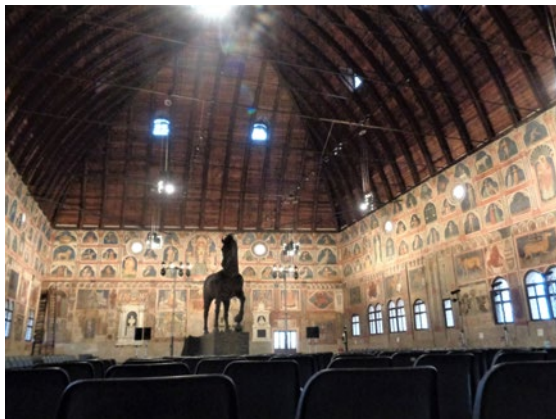


2. A pusztulás legjellemzőbb képe: Meyepack metszetének részlete, 1595 (Vármúzeum digitális képgyűjtemény)



3. Elméleti rekonstrukciós metszet, amely nagy vonalakban megfelel a rögzíthető adatoknak és az építészeti analógiáknak (szerző rajza in Vukov 1990)

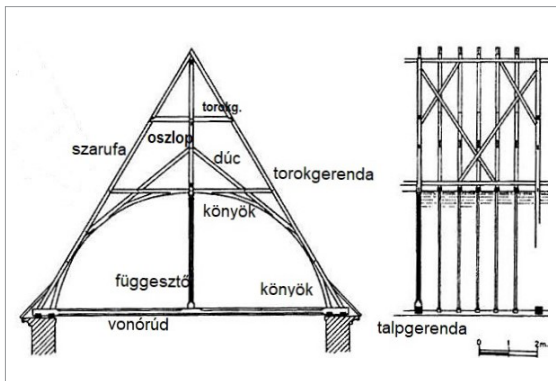




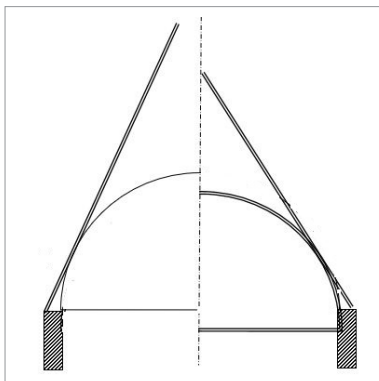
4. Padova, palazzo della Ragione nagyterme, az „il Salone” , két szintben elhelyezett vonórúd rendszer látható



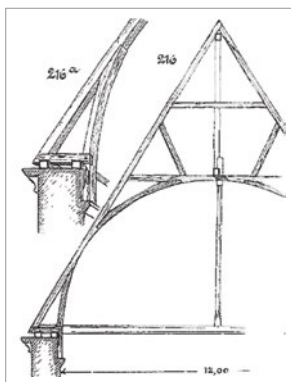
5. Vicenza, Basilica 14. századi nagyterme, a címerköveken a süllyesztett boltindítás és a vonórúdak láthatók



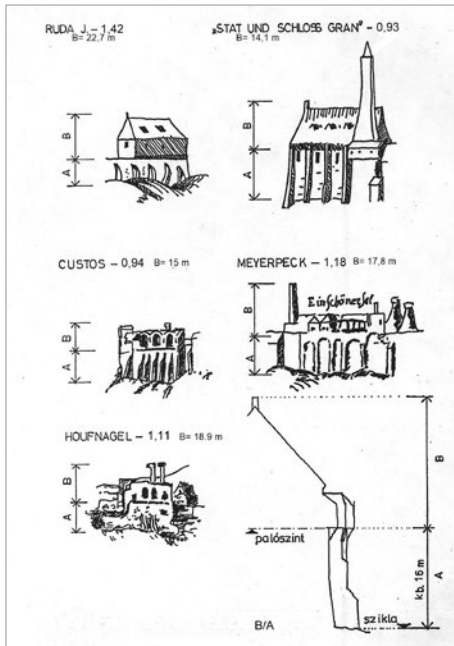
6. Marburg, Elisabethkirche tetőzete, 1248 (Eissing 2017 után) a szerkezeti nevezékekkel



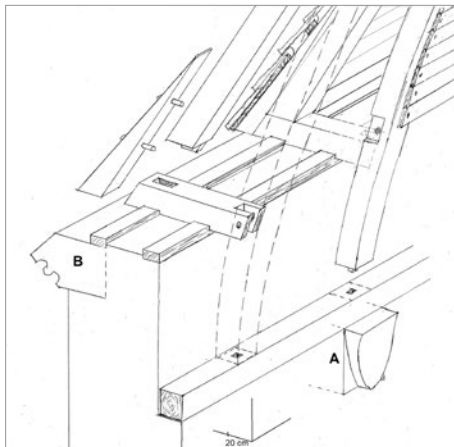
7. Fadónga mennyezet és tetőszék szerkesztési változatai (szerző rajza)



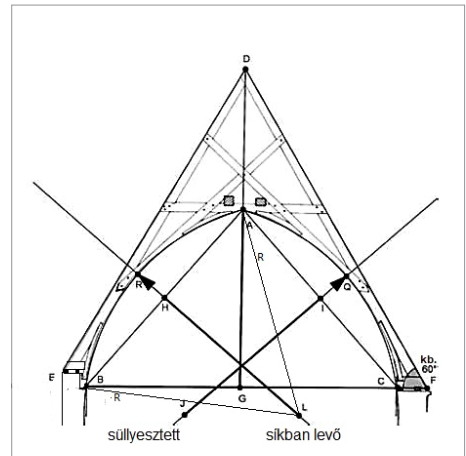
8. Cluny, magtárépület „le farinier” süllyesztett boltzatindítása, fagerenda vonórúd (Ostendorf 1908 után)



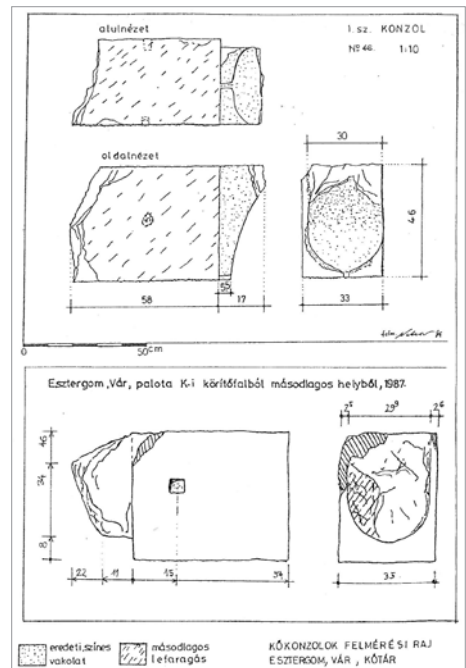
9. A várfal és a felépítmény aránya Esztergom metszetes ábrázolásain (B/A arányok)



11. A talpgerendák zónája a fodonga mennyezet süllyesztett indítása és a kőkonzolok (A) szerepe. Feltételezett párkánykő elem és vízcsondesítő (B). A rajz a deszkaborítást is mutatja (az „experimentális tervezés” eredménye, szerző rajza)

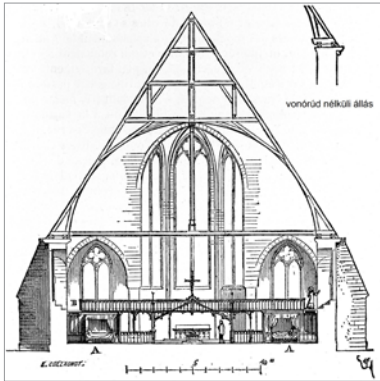


10. Csúcshéves donga íveinek és szarufa lejtésének szerkesztése (Eissing 2017 után), süllyesztett indítás változatával



12. Címerpajzsos konzolkövek másodlagos helyekről kiemelve (szerző felmérése)

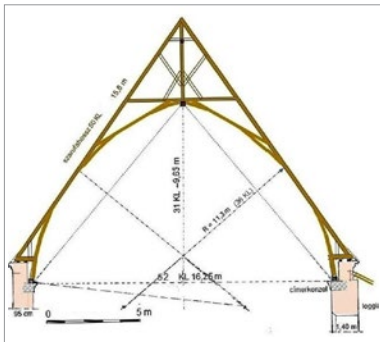
VUKOV KONSTANTIN: AZ EXPERIMENTÁLIS TERVEZÉS, MINT A REKONSTRUKCIÓ MÓDSZEREI: AZ ESZTERGOMI ÉRSEKI PALOTA 15. SZÁZADI NAGY TERMÉNEK FADONGA TETŐSZERKEZETE



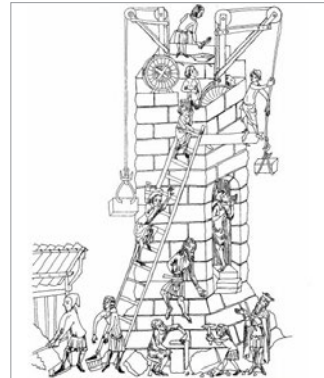
13. Tonnere, ispotály épület tetőzete (Viollet-le-Duc, Dictionnaire...Hotel Dieu, Tome 6., fig 7, 111)



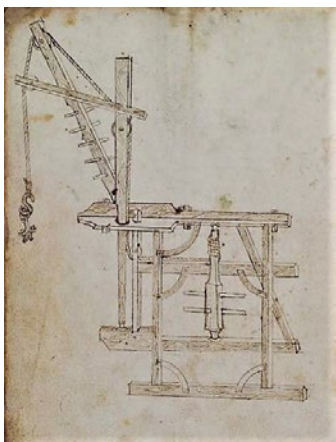
14. Saalfeld, ferences kolostor tetőrészlete (Cramer-Eissing 1996, 32)



15. Az esztergomi nagyterem, fadonga mennyezetes tetőszék rekonstruktív szerkezeti metszetrajza (az „experimentális tervezés” eredménye)



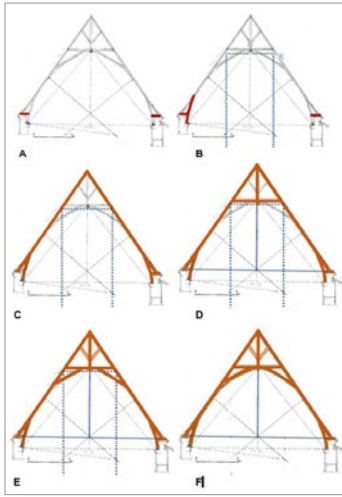
16a. Járomkerekes daruk Rudolf von Ems zürichi Weltchronikájából (1350)



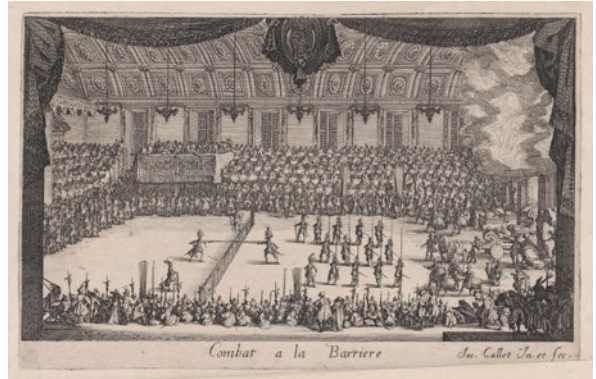
16b. a Magyarországon is járt Hans Hammer mintafüzetéből, 1476 után. (Wolfenbüttel Herzog August Bibl.)



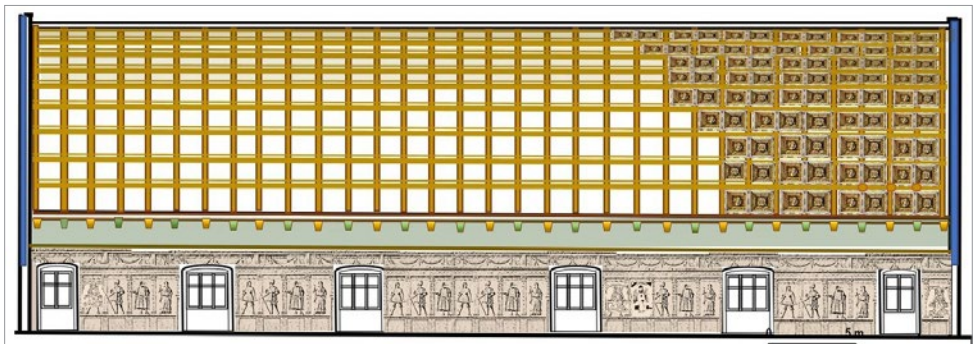
16c. Egyszerű „trispastos” állásos emelőszerkezet a 19. századból. Azonos a középkori emelőszerkezettel (Mazevale 1901)



17. A nagyterem tetőszerkezetének építési fázisai, rekonstrukció



18. Jaques Callot, Combat a la Barriere, (csatajelenet a Nancy hercegi palota nagytermében), 1627. (van példány a Szépművészeti Múzeum Grafikai Tárában is)



19. A nagyterem hosszmetsete Vitéz János reneszánsz kazetta díszítésével és a királygaléria lehetséges felületével (szerző rajza)



20. A kassettás dongamennyezetes esztergomi nagyterem látványrajza (szerző rajza)

RAFFAY Endre

Megjegyzések III. Béla székesfehérvári temetkezéséhez*

Marosi Ernő emlékére

Igencsak találó Kristó Gyula és Makk Ferenc által 1981-ben megfogalmazott jellemzés a Bizáncba került és ott Mánuel császár kiszemelt trónörököséeként és vejeként deszpotészi ranggal felruházott Alexioszról, II. Géza magyar király másodszülött fiáról, akit III. Béla királyként ismer a történelem. A jellemzés szerint Béla herceg Bizáncban „nyelvében, nevében, hitében, egész politikai pályafutásának perspektívájában göröggé lett”.¹ Talán csupán a jellemzők érvényesülésének időrendi sorrendjével kapcsolatban vethetünk fel kérdéseket: az 1163-ban Bizáncba került Béla herceg vajon tudott-e már görögül, s ha nem, az ortodox egyházhoz való csatlakozása és ezzel együtt az Alexiosz név felvétele megelőzhette a nyelv elsajátítását, de a politikai perspektívák megvalósítását mindenképp. Alexiosz-Béláról hasonló jellemzést fogalmazhattak (volna) meg a kortársak is, 1172-ben is még, amikor – a bizánci trón öröklésének lehetőségével néhány éve már hivatalosan nem számoló – herceg mint a magyar trón örököse tért vissza szülőhazájába.² Béla-Alexiosz ilyenén való jellemzése Mánuel és udvara részéről kedvezőnek, mondhatni pozitív előjelűnek számított (volna), kivéve a bizánci politikai perspektívák lehetőségét – nem véletlen, hogy a magyar trónt elfoglalni készülõ herceg esetleges bizánci ambícióit (a kaiszari rangjának érvényét vesztesét követõen) a császárság feltétlen támogatói szerepére próbálták csökkenteni, Mánuel által Szófiában kivett esküvel megpecsételve.³ A jellemzés Magyarországról nézve vagy innen megfogalmazva viszont nemigen (lett volna) kedvezõ – az egyház részérõl semmiképp. Nem véletlen, hogy Lukács esztergomi érsek Alexiosz-Bélának, mint a magyar trón jelöltjének elsõ, Magyarország határain túl tett lépéseit is már árgus szemekkel figyelte. A hit, illetve a megfelelő egyházhoz való tartozást tette õ is az elsõ helyre. Az érsek szemében Alexiosz-Béla szinte azonnal elbukott. Az érsek a szimónia vétkében találta bûnösnek.⁴ A „pápánál is pápábbnak”⁵ bizonyuló, a reformmegyház tanaival

* A témával elõször a *Mûvelõdés Bizáncban innen és túl* címû nyíregyházi konferencián foglalkoztam 2018-ban.

1 III. Béla emlékezete 1981, 11.

2 III. Béla életrajzának fõ adatai: III. Béla emlékezete 1981, 10-21. Hóman 1939, 408-416.

3 Hóman 1939, 14.

4 Uo. 1939, 409.

5 III. Béla emlékezete 1981, 15.

Cantenbury-i (Szent) Tamáshoz hasonlóan még Párizsban felvértezett érsek az új király megkoronázására sem volt hajlandó. Lukács érsek kételyeinek igazolását láthatta III. Béla Rila-i Szent Iván kultuszának esztergomi meghonosítására tett, a szent testének Szófiából való átszállításával elindított kísérletében is. Az érsek és Alexiosz-Béla öccse, Géza herceg köré szerveződő arisztokrata „ellenzék” a bizánci politikai perspektíváktól is tarthatott: nem a császárságot féltve a magyar uralkodótól, hanem a királyságot a bizánci politikai, II. László és IV. István alatt 1162-63-ban már megtapasztalthoz hasonló befolyástól. Kézai Simon, a késői utókor történelmi jellemzésénél szűkszavúbban, de ugyancsak „Görög”-nek mondta.⁶

Kérdés, hogy III. Bélához kötődő, az uralkodói reprezentációval összefüggő, ma művészetinek nevezhető tevékenységben kimutatható-e bizánci kapcsolat. A művészettörténészek Lukácséhoz hasonló árgus szemekkel már át- és átvizsgálták az emlékanyagot. Úgy tűnik viszont, hogy Lukáccsal szemben a bizánci befolyás „vádját” ez esetben nem sikerült bizonyítani. III. Béla korszakának talán legfontosabb, a királyi udvarban és közvetlen környezetében érvényesülő stílustendenciákat jól jellemző, azok nagy részét magán hordó, ugyanakkor bonyolult ikonográfiai programmal ellátott műve az esztergomi Szent Adalbert székesegyház egykori nyugati kapuja a Porta speciosa. Korábban a kapu inkrusztációs díszével és az ikonográfiai programmal kapcsolatban is felmerültek a bizáncias vonatkozási lehetőségek. Az előbbihez a konstantinápolyi Pantokrator kolostor déli templomában a padló kialakításában alkalmazott technika kínálkozott párhuzamul,⁷ vagy a Bukoleon-palota töredékei.⁸ A kapu inkrusztációs díszének stíluskapcsolatai, a kapu kialakításának plasztikus elemeivel és az építészeti megoldásokéival együtt viszont másféle eredetet mutatnak: mindez elsősorban modenai-parmai tanultságú, provence-i kapcsolatú mesterek tevékenységének eredménye.⁹ A kapuoroslánok parmai rokonságára már rég felhívták a figyelmet¹⁰, de a kapu fel-tételezett kettős timpanonos megoldása ugyancsak parmai jellegzetesség. Az előbbi rokonságot Benedetto Antelami korai korszakával és a székesegyház befejező munkálatai során kialakított pontile oroslánjai jelentik, az utóbbi a mester késői korszakával és a Battistero 1196-körüli kapuival hozható összefüggésbe. A Porta speciosa ikonográfiai programjának bizáncias vonatkozásait Bogyay Tamás igyekezett kimutatni.¹¹ Szemben Dercsényi Dezsővel, aki a kapu programjának megalkotójában egy Párizsban iskolázott

6 Uo. 120.

7 Marosi 1984, 63.

8 Takács 2018, 44.

9 Uo. 44-46. Vö. Raffay 2009, Raffay 2010, Raffay, 2013a, Raffay 2013b.

10 Balogh 1932/33, 112-115.

11 Bogyay 1950.

klerikust látott,¹² dogmatikai kérdésekben Iszaakiosz császárral vitázó Jób esztergomi érsekhez hasonlóan.¹³

A szent korona mai képének kialakításával kapcsolatban is felmerült III. Béla közvetítette bizánci hatás, mondván, hogy a király azért boltoztatta be a kincstárban fellelt régebbi abroncskoronát (*corona graeca*), hogy a bizánci császári koronákhoz hasonlóval rendelkezék – hirdetve, hogy az emlegetett politikai perspektívák közt a császári trón megszerzése mégiscsak megmaradt.¹⁴ Vagy újra felmerült, vélhetően Mánuel halálát követően, méginkább a Komnenosz-ház kiirtásakor. E perspektíva-lehetőséget az 1184-ben megözvegyült Béla bizánci, a császári-ház maradékából való házasodási terve és annak bizánci oldalról való, a perspektívikus lehetőségeket is minden bizonynyal mérlegelő megakadályozása, mindenképp alátámasztják. A szent korona viszont kevésbé. A *corona graeca* női, nem is császárnői/-néi, hanem hercegnői vagy királynői koronaként való azonosításában Bélának meg kellett előznie a késői utókor művészettörténéseit¹⁵: ha valaki járatos lehetett a bizánci uralkodói reprezentációban – a bíborbanszülettségtől a koronázáson keresztül a bíborban (értsd: porfirszarkofágban) való eltemettségig – Alexiosz, a császári trón várományosa az lehetett. Nem egy leckét kellett volna elmulasztania ahhoz, hogy a koronák témájában teljességgel tájékozatlan maradjon. A korona-átalakítást mással nem, csak egy Bélánál e téren sokkal tájékozatlanabb megrendelővel lehet összefüggésbe hozni. Az átalakítatónak arra a kérdésre, miszerint a korona (magyar királyi) viselőjének miért kell(ene) a koronán ábrázolt uralkodók közül akárcsak egynek is képviselőjének lennie, nemigen lehetett válasza. Ha egyáltalán feltette e kérdést. E kérdésre mindenesetre Alexiosz-Béla sem adhatott volna értelmes választ, mégha minden bizánci tudományát össze is szedte volna.

III. Béla megtapasztalhatta a bíborbanszületettség hiányának következményeit: trónörökös helyét – képzésének elmulasztatlan leckéi, méginkább az egyszem császárlánnyal kötött eljegyzése és uralkodásra való alkalmassága ide vagy oda – Mánuel 1169-ben (bíborban)született fiacskájának át kellett adnia. Így 1180-ban, Mánuel halálát követően császári korona sem illethette fejét, és nem valószínű, hogy annak pótlásaként a *corona graeca* keresztpántokkal való beboltozásával „nosztalgia-korona” létrehozására vállalkozott volna. Mindezzel együtt nem számolhatott a porfir-szarkofágban való temetkezés lehetőségével sem a Komnénoszok császári családja temetkezőhelyén, a konstantinápolyi Pantokrator-kolostorban. De vajon a „bíborban való eltemetésének” reprezentációs lehetőségéről is le kellett mondania?

12 Dercsényi 1947, 19-21.

13 III. Béla emlékezete 1981, 101-102.

14 A korona két fő részének egyesítését Moravcsik 1938 é Moravcsik 1953, 107 III. Bélához köti. A koronáról legutóbb: Tóth 2018.

15 Bárányné Oberschall Magda és Deér József véleményét összefoglalja: Kovács 1957/1998, 13-14.

A magyarországi művészettörténeti szakirodalomban van egy kis hajlandóság a nemleges válasz megfogalmazására: Bogyay Tamás III. Bélának a bíborba öltözött császári udvar utáni nosztalgijáról beszél,¹⁶ Lővei Pál pedig a vörösmárványnak a porfirhoz való hasonlatosságára hívta fel a figyelmet: „a vörösmárvány porfirhoz hasonló színe ugyanis a késő római császári hagyományokat folytató bizánci udvari reprezentáció egyik kifejezési formáját volt hivatott pótolni”.¹⁷

Ha a „bíborban való eltemetés” alatt nem porfírszarkofágban való temetkezést,¹⁸ hanem más bíborszínű sírban való temetkezést értünk, az én válaszom is igenlő lehet. E mellett ugyanakkor a bizánci császári minta befolyását vélem felfedezni abban, hogy a bíbor-színű sír helyéül III. Béla is családi temetkezőhelyet választott, a székesfehérvári Szűz Mária prépostsági templomot.¹⁹ A templom, bár nagyjából egy évszázaddal korábbi alapítású, a konstantinápolyi Pantokrator kolostor középső, a Komnénosz-uralkodók mauzóleumaként kialakított templom 1136-os befejezésével²⁰ egyidőben vált családi temetkezőhellyé. A székesfehérvári családi temetkezőhely gondolata korábról, a Pantokrator alapítását megelőző időkből is származhatott, Kálmántól, aki első feleségét valamikor 1101 és 1111 között és 1102-ben meghalt László fiát ide temettette, és 1116-ban ő is itt kapott sírhelyet.²¹ Örökösét – II. Istvánt – úgy látszik nem avatta be dinasztikus temetkezőhely létrehozási szándékába, legalábbis nem győzte meg arról, hogy sírhelyül majdan ugyanezt a templomot válassza.²² 1137-ben viszont II. (Vak) Béla apját, a megvakított Álmos herceget ide hozatta haza bizánci sírjából,²³ annak ellenére, hogy a herceg számára az általa alapított és a XI. századi hagyomány alapján sírhelyül szánt dömösi prépostság templom is rendelkezésre állt: ügyeit a király épp akkoriban rendezte,²⁴ és akár az is feltételezhető, hogy a templomon új építkezés is folyt.²⁵ II. Béla 1141-ben követte apját, és utódai (II. Géza, II. László, IV. István) is ide temetkeztek (III. István kivételével), akik közül IV. István a bizánci uralkodó, Mánuel közbenjárására került családtagjai mellé,²⁶ mondhatni: bizánci módra. III. Béla a felesége, Antiochiai Anna

16 Idézi: Takács 2018, 44.

17 Lővei 2017, 102. Vö. Lővei 1992, 5. A gondolat már Kovács Évánál megjelent, 1972-ben: Kovács 1972/1998, 122.

18 Kovács 1972/1998, 122 vörösmárvány szarkofágról ír.

19 Vö. Uo. 121.

20 Az együttest 1118-ban Eiréné (Piroska) alapította. Vö. Krautheimer 1986, 367.

21 Kádár 2012, 77-78.

22 II. István Várad mellett döntött. Vö. Kádár 2012, 79.

23 Kádár 2012, 78.

24 Az alapítólevél kiadása: 1138. Vö. Tóth 2010, 64, 186. jegyzet.

25 Tóth 2010, 64.

26 Kádár 2012, 80-84. III. Istvánt, akárcsak kisfiát, Esztergomban temették el. IV. Istvánhoz lásd uo. a 98. jegyzetet.

számára, és ezzel vélhetően egyidejűleg saját magának is²⁷ (a) családi temetkezőhelyet választotta. III. Béla választását a bizánci minta, a Pantokrátorbeli dinasztikus temetkezőhely is befolyásolhatta, illetve megerősíthette. Fiai számára ez már nem jelentett követendő példát, de az unoka III. Lászlót is ide hozták haza 1205-ben.²⁸

Azt a temetés óta érintetlen sírt, amelyet a székesfehérvári, Szűz Mária prépostsági templom (rom)területén Érdy János, a pesti Nemzeti Múzeum régésze 1848. december 11.-én nyitattott fel, nem sokkal később III. Béláéként azonosították.²⁹ A sírgödör alját és oldalait vörösmárvány lapokból alakították ki, és tetejét is ebből az anyagból képezték ki. A vele északról szomszédos, az eltemetett méreteinek megfelelően rövidebb sír, amelyet kevéssel a királyé előtt, de még a pesti régész megérkezése előtt bontottak fel, mint a király feleségének, Antiochiai Annának a sírját határozták meg. A királynéi temetésnek Székesfehérváron való lebonyolításában és a sírhelynek a prépostsági templom déli mellékhajójában való kijelölésében III. Bélának is juthatott szerep. Mindez a király saját sírhelyének a megválasztását is jelenthette.³⁰ A királynak a sírhely vörösmárvány bélléle megválasztásában is lehetett, ha a vörösmárványnak reprezentatív, profir-pótló szerepét feltételezzük, a rábólintásnál komolyabb szerepe. A sír bolygatatlansága alapján nem lehet vitás, hogy a királyné sírja a temetésére, 1184-ben készült. III. Béláé is készülhetett ekkor – az élő királyról való méretvétel kényes procedúrájától eltekintve ennek nem lehetett sok más akadálya. Az Árpád-házbeli uralkodók sírhelyének még életükben történt megválasztása általános volt – a XI. században ez nem is működhetett volna másként, hiszen a sír helyének a kiválasztását az azt befogadó intézmény és épülete megalapítása, komoly alapítványozási és építési tevékenység előzte meg. Kérdés, hogy az alapítók magának a sírnek a kialakítását az utódokra hagyták-e. A székesfehérvári ún. Szent Imre-sír esete a sírhelyek előzetes kialakítási lehetőségéről tanúskodik: a sávalapozással együtt megépített sír nem temetéskor, hanem az építkezés korai szakaszában készült, talán magának az építetőnek, Istvánnak, még életében, jóelőre.³¹ De a III. Béla-sír 1196-os, a király halálát követő datálási lehetősége esetében sem lehet vitás, hogy a király a saját sírjának nemcsak a helyére és elhelyezésére, de vörösmárványára is még 1184-ben bólinthatott rá – a méret tisztázását és így a szükséges vörösmárvány-mennyiség meghatározását a jövőre hagyva.³²

27 Kovács 1972/1998, 117.

28 Imre Egerben, II. András Egresen temetkezett. Vö. Kádár 2012, 88 és 93.

29 A sírokkal legutóbb Biczó Piroska foglalkozott részletesen: Biczó 2017. Jegyzeteiben lásd. a korabeli forrásokat is.

30 Kovács 1972/1998, 117.

31 Szent Imre sírjáról: Szabó 2007.

32 A királynéi sír az 1184-re való datálhatóságának köszönhetően biztos pont a vörösmárvány használatának kezdeteire nézve. Így gondolja ezt Takács is (2018, 29). A sírt a vörösmárványt használó esztergomi palotai és székesegyházi művekhez köti a fémcsapolások alkalmazása is.

Az megállapítható, hogy a két sírt egymás mellé szánták, és, hogy vörösmárvány anyaguk és a kialakításuk valamint a fémkapcsokkal való összeállításuk módja is azonosnak mondható. Egyik esetben sem beszélhetünk egy-egy nagyobb kötömbből kialakított ládájú és fedelű szarkofágról. De sírládáról sem, hanem vörösmárvány lapokkal bélelt sírhelyről: az oldalakat ugyanis nem egy-egy kőlapból, hanem több, kisebb-nagyobb, csupán vastagságukban egyező darabból állították össze, a sarkokon fémkapcsos erősítést alkalmazva. A bélelés-bélelés-jellegnek megfelelően a márványlapokat belülről csiszolták simára, kívülről érdesen, „göröngyösen”³³ hagyták. Jellegetes megoldás a sarokdaraboknak a sarkokon való túlfuttatása, és az alaplapoknak az oldalak alóli túlnyúlás is. A sírok közt méretbeli különbségek vannak: mindkettőt a halott méretei alapján alakították ki. Jelentősebb, a két sír egyidős kialakításának feltételezését kizárni látszó különbség az, hogy a király sírja kissé mélyebbre alapozott, az alaplap(jai) vastagságával mélyebbre, mint párjái – a feltárás-korabeli, Varsányi Jánosnak a helyszínen készült színezett tollrajza nyomán készült metszetráj tanúsága szerint.³⁴

A sírgödör bélelését képző márványoknak szarkofág vagy sírládaként való felfogása nem kortárs művészettörténeti ötlet. A feltárásért felelős Érdy koporsónak nevezte a leletet.³⁵ Ez megpecsételte a sírbélelések későbbi sorsát és meghatározza a mai megjelenést is: a vörösmárványok ugyanis kettős szarkofág módjára kerültek rekonstrukciós összeállításra, amelynek során a sarkokon túlnyúló részeket elhagyták vagy lemetsztették, és a két sír különböző mélységét is figyelmen kívül hagyták. A székesfehérvári székesegyház altemplomában felállított rekonstrukciók a holttestek lenyomatát őrző alaplapokat (fenéklapokat) nem tartalmazzák. A rekonstrukció kérdéseivel Biczó Piroska foglalkozott, aki a korabeli ábrázolások alapján méretbeli kérdésekre is felhívta a figyelmet.³⁶ Mindezt minden bizonnyal nemcsak a lelet koporsóként való meghatározása okozta, hanem az is, hogy a feltárást követően a márványokat eredeti helyükről felszedték – meglehet, hogy a királyné sírját még Érdy megérkezése előtt megkezdték kitermelni³⁷ – majd Pestre a Nemzeti Múzeumba szállították. A királyné sírjához tartozó márványokat nem valószínű, hogy a nem szakember feltárók (és kitermelők) dokumentálták és megszámozták volna, de nem tudok arról sem, hogy a királysír márványaival Érdy a beszámozást megtette volna, aki megelégedett Varsányi János rajzaival.³⁸ A darabok újbóli összeállításakor ez

33 Érdy szóhasználata. Idézte: Biczó 2017, 118.

34 A metszetrájot lásd: Érdy 1853, 43. Ezt és Varsányi rajzát, amely a Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Adattárában van, lásd: Biczó 1999, 1-2. kép. A tollrajzon a királysír alaplapja csak kevéssel van mélyebben, mint a királynéi esetében. A metszeten a különbség az alaplap márványa vastagságával egyezik meg. A metszeten a két sír alaplapja azonos vastagságú. A tollrajzon a királysír alaplapja kissé vékonyabbnak tűnik.

35 Érdy „vörösmárvány lapokból szerkesztett koporsó”-ról beszél. Idézi: Biczó 2017, 118.

36 Biczó 2017.

37 Uo. 120.

38 Uo. 119.

problémát okozhatott, amelyet a szállításkor nagyobb és a tárolás alkalmával való kisebb valószínűségű sérülések-törések is súlyosbítottak. A márványok Nemzeti Múzeumbeli összeállítását (véltetően a darabok összeállítása első kísérletének az eredményét) egy 1898 előtti fénykép mutatja.³⁹ A munkálatok kivitelezői a dokumentálás feltételezett hiánya miatt nem törekedhettek az eredeti méretek és összeállítás rekonstrukciójára, de az eredeti állapotok rekonstrukciójára sem, holott annak rajzi rögzítését Érdyék nem mulasztották el. A fényképen ugyanis nem márványlapok bélélt sírok jelennek meg, egymás mellett párhuzamosan, hanem sírláda-félék egymás mögött, az egyik rövidebb oldaluknál kapcsolódva. A kivitelezők – véltetően kőművesfélék – mindezt remélhetően az eredeti darabokból falazták össze, pontosabban *nagyrészt* az eredeti darabokból. Ahol hiány mutatkozott, pótláshoz folyamodtak. Az összeállításra lehet, 1862-ben került sor, amikor a királyi pár csontjait a Múzeumból elszállítva a Mátyás-templomban temették el.⁴⁰ A márványok összeállítását 1898-ban szétszedték és a királyi csontok reprezentatív újratemetésekor a Mátyás-templomba szállították.⁴¹ A márványok innen jutottak vissza Székesfehérvárra, 1937-ben, és kerültek ugyancsak sírláda-félékként felépítésre.⁴²

A bélélt sírokba való temetkezésnek a szarkofágok esetében alkalmazott temetkezési módra egyetlen dolog emlékeztethet, az, hogy a halottat nem helyezték koporsóba,⁴³ hanem közvetlenül a sírba tették, az alaplapra fektetve. Ez a temetés szertartásától és lefolyásától talán nem függetleníthető. A halott III. Bélát a sírba való fektetést követően lehetett csak (az esetlegesen feltételezett felravatalozott állapotot követően: újra) ellátni azon tárgyak egy részével, amelyeket a feltárás során megtaláltak: a jogarral, a karddal és a kereszttel. A halottnak a sírhoz szállítása a gyűrűvel, az enkolpionnal, a karpánttal és a sarkantyúval nem okozhatott gondot, de a halotti korona esetleges elgurulásától már tartani lehetett. Ez akár a temetési szertartásnak a sír helyszínére való korlátozását is jelenthette, méginkább a temetési szertartásnak a halott felöltöztetésével-felékesítésével kiegészített változatának alkalmazását. Ez esetben a király halotti szertartása a koronázásához lehetett hasonló: király itt nem az oltár előtt vagy a trónján ülve, hanem a sírban fekvé kaphatta meg királyi jelvényeit, pontosabban azoknak a temetésre elkészült vagy a kincstárból kiválasztott megfelelőit/helyettesítőit.⁴⁴ A temetéskor a halottat a túlvilági

39 Forster 1900a, 134. ábrája nyomán közli: Biczó 2017, 1. kép.

40 Forster azt feltételezte, hogy az összeállítás Rómer Flóriszhoz köthető: Biczó 2017, 118-119.

41 Biczó 2017, 119.

42 Uo. 119. A sírláda-félék leírása, a márványlapok méreteinek meghatározása: Biczó 2017, 120-125.

43 Neműgy a Mátyás-templomban, ahol 1898-ban a királyi pár csontjai koporsóba zárva kerültek a szarkofágba.

44 III. Béla és felesége halotti jelvényeiről: Kovács 1972/1998.

életére újra királlyá koronázták, *regio more*⁴⁵ bocsájtva túlvilági útjára, mielőtt a sírja a fedlapokat ráhelyezték volna az ilyenféle munkálatok mesterei, a Dénes fia Tecusok.

III. Bélát (és feleségét) tehát a királyi bazilika padlószintje alá, az altalaj földjében kialakított és márványlapokkal bélelt sírba temették. Nem a térben felállított, akár lábakkal is megmagasított, tetővel ellátott, építményszerű szarkofágba, mint a bizánci császárokat és Szicília normann uralkodóit.⁴⁶ Azt, hogy a sírja-sírpárra emeltek-e valamiféle felépítményt – síremléket, nem tudjuk.⁴⁷ Ha igen, az akár szarkofágszerű is lehetett, ami a székesfehérvári templomban nem is lett volna társtalan vagy szokatlan látvány. Szent István szarkofágja itt állt, vélhetően a templom közepén, és nem kizárt, hogy Szent Imre számára is készült egy hasonló. Ezek nem a temetés céljaira készült szarkofágok voltak, hanem a szenttéavatás alkalmából kerültek felállításra, ereklye-tartóként.⁴⁸ Megjelenésében és kialakításában ezektől eltérő típusú szarkofág-szerű emlék töredékei is ismertek a magyarországi művészet emlékei között, amelyet síremlékként állítottak. Ezt II. Endre meggyilkolt felesége, Meráni Gertrudis királyné sírja fölé készítették a pilisszentkereszti apátsági templomba.⁴⁹ Annyi bizonyos, hogy III. Béla szarkofágot, ha korábban nem is, de 1898-ban kapott, a Mátyás-templomban,⁵⁰ amely, szemben az említett pilisszentkereszti emlékkal, a királyi csontokat tartalmazó koporsók befogadására tervezték.

A Mátyás-templomban felállított sír és –emlék a XII. századi romanika és a gótika emlékeit idézi, rajta bizáncias vonások nem jelennek meg.⁵¹ A stilisztikai előképek közt a chartres-i Notre Dame Királykapuja és az arles-i Saint Trophime kapuja szerepel.⁵² Ez a stílus-összetétel arra hasonlít, amit Esztergomból, a III. Bélához köthető palotaépítkezésről ismerünk – úgy, hogy annak maradványai (a Szent István termet kivéve) Schulekék számára még ismeretlenek voltak, mivel azok csak az 1930-as években kerültek napvilágra. A XII. századi romanika és gótika emlékeivel összevethető palotában, ha az építészet és a díszítőfaragványok vonatkozásában nem is, de a díszítés tekintetében bizánci vonások vagy utalások is kimutatásra kerültek. Egyrészt (ugyancsak) a vörösmárvány anyaghasználatában, másrészt a palotakápolna festett oroszlános díszítésében. Lövei szerint ezek alkalmazása hasonló jelenségként értelmezhető: a palota padlóinak

45 Vö. Kovács 1972/1998, 135.

46 Vö. Vasiliev 1948, Deér 1959.

47 III. Béla székesfehérvári egykori síremléke létének feltételezése: Biczó 2017, 128.

48 Vö. Tóth 1994.

49 Takács 2018, 124-144.

50 Vö. Farbakyné 2016.

51 A síremlékek tervezésekor felmerült a bizánci kapcsolatok felidézése is: Steindl Imre és Czizler Győző a síremlékhez mozaikdíszet társított volna. Vö. Farbakyné 2016, 258.

52 Uo. 259.

és falai egy részének burkolására használt vörösmárvány a bizánci porfírt *helyettesíti*–bíborban nemcsak születni vagy temetkezni, de lakni is lehetett – éppúgy, mint, ahogy a kápolnai kifestés egy bizánci (motívumú) kárpitot helyettesít.⁵³ Az esztergomi palota építésének idejében porfír a bizánci császárok számára sem állt rendelkezésre, legfeljebb a meglévő emlékek másodlagos felhasználásából – a bányák már nem voltak a birodalom részei.⁵⁴ Nincs okunk viszont azt feltételezni, hogy bizánci textíliák beszerzése gondot jelentett volna a magyar király számára. A palotakápolna oroszlános freskója előképeként számításba jövő textília akár Antiochiai Anna stafírungra részeként is Magyarországra kerülhetett. Nyilvánvaló viszont, hogy a textíliát ünnepi alkalmakkal függesztették ki a kápolnában, amelyet egyébként a falkép pótolta. Hasonlóan, mint ahogy azt egy későbbi példa is jól szemléltet: a vatikáni Sixtus-kápolna lábazati díszje is falkárpitot mutat, a „hétköznapiakra” festett, amelyre ünnepi/kiemelt alkalmakra a Raffaello által tervezett gobelineket akasztották.

Megállapítható tehát, hogy a III. Béla korában királyi reprezentációhoz köthetően megjelentek bizánci eredetű vonások. Ezek természetesen a programadói-megrendelői igényekkel függnek össze, nem a kivitelezők tanultságával/stílusával. A vörösmárványok mesterei nem kötődnek a bizánci művészethez: tanultságuk alapján parma-modenai eredetűeknek és/vagy kapcsolatúaknak lehet őket tekinteni. Az oroszlános falkép mintája importdarab lehetett, éppúgy, mint Béla enkolpionja vagy gyűrűjének drágaköve is. A kápolna építészeti környezete viszont nem bizánci – ennek eredete a francia korai gótika felé mutat, éppúgy, mint a faragványos díszéé is.

Az elmondottak alapján a bevezetőben említett Kristó-Makk-féle jellemzés a művészeti vonatkozások tekintetében kiegészíthető. A Magyarországra királyként hazatérő Béla reprezentációs igényeiben ugyan mutatkoznak „görögös” vonások, de a király művészeti lehetőségei és kapcsolatai árulkodnak göröggé válásáról.

53 Lővei 2017, 104: „A sötétvörös háttér bíbora ugyanazt jelentette a szövetek „hierarchiájában”, mint a porfír a kőanyagokéban, a textilt helyettesítő falkép pedig azt, amit a porfírt pótoló vörösmárvány.”

54 Kovács 1972/1998, 122.

Irodalom- és rövidítésjegyzék

Balogh 1932/33

Balogh Ilonka: Adatok az olasz románkori szobrászat magyarországi hatásához. In: Archeológiai Értesítő XLVI (1932-33).

III. Béla emlékezete 1981

III. Béla emlékezete. A szöveganyagot válogatta, fordította és a jegyzeteket írta Kristó Gyula és Makk Ferenc. A képanyagot Marosi Ernő válogatta. Budapest, 1981.

Biczó 1999

Biczó Piroska: Érdy János leletmentésének tudományos jelentősége. In 150 éve történt... III. Béla és Antiochiai Anna sírjának fellelése. Szerk. Cserményi Vajk. Székesfehérvár, 1999. 16-24.

Biczó 2017

Biczó Piroska: III. Béla király és Anna királyné vörösmárvány sírlapjairól. In: Interdiszciplinaritás. Archeometriai, régészeti és művészettörténeti tanulmányok. Szerk. Ridovics Anna, Bajnóczi Bernadett, Dági Marianna, Lővei Pál. Budapest, 2017. 117-130.

Bogyay 1950

Bogyay, Tamás: L'iconographie de la Porta speciosa d'Esztergom et ses sources d'inspiration. In: Revue des Études Byzantines 8 (1950). 85-129.

Deér 1959

Deér, Josef: The Dynasty Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily. Cambridge (Mass.), 1959.

Dercsényi 1947

Dercsényi Dezső: Az esztergomi Porta Speciosa. Budapest, 1947.

Érdy 1853

Érdy János: III. Béla király és nejének Székes-fehérvárott talált síremlékei. In: Magyarország és Erdély képekben I. Szerk. Kubinyi Ferenc, Vahot Imre. 1853. 42-48.

Farbakyné 2016

Farbakyné Deklava Lilla: A budavári koronázó főtemplom mint királyi temetkezőhely. III. Béla és Antiochiai Anna sírja és síremléke a Mátyás-templomban. In: Művészettörténeti Értesítő 65(2), 241-279.

Forster 1900a

Forster Gyula: A királyi tetemek viszontagságai. In: III. Béla magyar király emlékezete. Szerk. Forster Gyula. Budapest, 1900. 191-199.

Forster 1900b

Forster Gyula: A budavári koronázó templom. In: III. Béla magyar király emlékezete. Szerk. Forster Gyula. Budapest, 1900. 244-278.

Hóman 1939

Hóman Bálint, Szekfű Gyula: Magyar történet I. Budapest, 1939.

Kádár 2012

Kádár Tamás: Az Árpád-házi uralkodók és az országlásuk idején hercegi címmel tartományi különhatalmat gyakorolt külhoni, fejedelmi származású előkelők, valamint azok családtagjainak elhalálozási és temetési adatai 997-1301 között. In: Fons XIX/1 (2012), 57-108.

Kovács 1957/1995

Kovács Éva: A magyar korona a legújabb kutatások tükrében. In: Kovács Éva: Species Modus Ordo. Válogatott tanulmányok, 9-14.

Kovács 1972/1995

Kovács Éva: III. Béla és Antiochiai Anna halotti jelvényei. In: Kovács Éva: Species Modus Ordo. Válogatott tanulmányok, 116-135.

Krautheimer 1986

Krautheimer, Richard: Early christian and byzantine Architecture. Revised by Richard Krautheimer and Slobodan Ćurčić. New Haven and London.

Lővei 1992

Lővei Pál: A tömött vörös mészkő – „vörösmárvány” – a középkori magyarországi művészetben. In: Ars Hungarica 20/2 (1995).

Lővei 2017

Lővei Pál: Bíbor Esztergom. A Szent Adalbert székesegyház, a Bakócz-Kápolna és a királyi/érseki palota vörösmárványa. In: Strigonium Antiquum VIII. Metropolis Hungariae. Szerk. Hegedűs András. Esztergom, 2017. 96-106.

Marosi 1984

Marosi, Ernő: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.-13. Jahrhunderts. Budapest, 1984.

Moravcsik 1938

Moravcsik Gyula: A magyar szent korona a filológiai és történeti kutatások megvilágításában. In: Szent István emlékkönyv. Budapest, 1938, 425-472.

Moravcsik 1953

Moravcsik Gyula: Bizánc és a magyarság. Budapest, 1953.

Raffay 2009

Raffay Endre: Az esztergomi királyi palota bejárati homlokzata és az esztergomi stílusrétegek. In: Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára. Szerk. Tüskés Anna. 49-53.

Raffay 2010

Raffay Endre: Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház és a magyarországi gótika kezdetei. In: Ars perennis. Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája. CentrArt Művészettörténeti Műhely Tanulmányok. Primus Gradus Tanulmányok. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, 2010. 23-29.

Raffay 2013a

Raffay Endre: Az esztergomi Porta speciosa szerkezeti megoldásai. In: Raffay Endre: Esztergomi és pécsi márványkapuk. Újvidék, 2013. 11-25.

Raffay 2013b

Raffay Endre: Esztergomi stílusrétegek és a Porta speciosa. In: Raffay Endre: Esztergomi és pécsi márványkapuk. Újvidék, 2013. 29-42.

Szabó 2007

Szabó Zoltán: Szent Imre sírja és kultuszhelye. In: Szent Imre 1000 éve. Szerk. Kerny Terézia. Székesfehérvár, 2007. 37-44.

Takács 2018

Takács Imre: A francia gótika recepciója Magyarországon II. András korában. Budapest, 2018.

Tóth 1994

Tóth Sándor: A székesfehérvári szarkofág és köre. In: Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000-1541. Szerk. Mikó Árpád, Takács Imre. Budapest, 1994. 82-86.

Tóth 2010

Tóth Sándor: Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében. Budapest, 2010.

Tóth 2018

Tóth Endre: A magyar Szent Korona és a koronázási jelvények. Budapest, 2018.

Vasiliev 1948

Vasiliev, Alexander Alexandrovich: Imperial Porphyry Sarcophagi in Constantinople. *Dumbarton Oaks Papers* 4. Cambridge (Mass.), 1948.

Endre RAFFAY

Notes on the burial of Béla III in Székesfehérvár

In memoriam Ernő Marosi

Gyula Kristó and Ferenc Makk's 1981 description of Alexios – second son of King Géza II of Hungary, known in history as King Béla III (1172-1196), invested in Constantinople with the title of despot as the son-in-law of Emperor Manuel and his preferred heir to the throne – is really very apt. In Constantinople, according to the description, Prince Béla “became Greek in language, in name, in faith, and in the entire political outlook of his political career”.

The question is whether a Byzantine connection can still be identified in activities connected to Béla III, related to royal representation and which we might today call art. Art historians have already examined and re-examined the historical material with the same attentive eyes as Lukács. It seems, however, that contrary to Lukács, they were not, in this case, able to prove the “accusation” of Byzantine influence. Perhaps the most important work of the period of Béla III, and a good example of the prevailing stylistic tendencies of the royal court and its immediate surroundings, is the *Porta speciosa*, the former western portal of the Cathedral of Saint Adalbert in Esztergom. Earlier, the possibility of a Byzantine connection was also raised in relation with the gate's incrustation ornamentation and iconographic programme. Together, however, the stylistic links of the gate's incrustation ornamentation, the plastic elements of the gate's design and the architectural solutions, point to a different origin: all these are first and foremost the result of the activity of craftsmen educated in Modena and Parma and with Provençal connections.

The influence of Constantinople, mediated by Béla III, has also been raised in relation with the development of the present image of the Holy Crown, with the suggestion that the king had a “dome” added to the older circular crown (*corona graeca*) discovered in the treasury, in order to obtain a crown similar to that of the Byzantine emperors. In identifying the *corona graeca* as a woman's crown, not as the crown of an empress or an emperor's wife but as the crown of a princess or a queen, Béla had to anticipate the art historians of the later posterity: if anyone could be well versed in Byzantine royal representation – from being born in the purple, through coronation, to being buried in the purple (that is, in a porphyry sarcophagus) – it was Alexios, the presumptive heir to the throne. The commissioning of the transformation of the crown can only be linked with a person who was much less knowledgeable than Béla in this respect.

Alexios did not become emperor, and therefore could neither count on the possibility of burial in a porphyry sarcophagus nor of resting in the Monastery of Pantokrator in

Constantinople, the burial place of the imperial Komnenos family. But was the possibility of being represented as “buried in the purple” also something he had to give up on?

There is, in the Hungarian art historical literature, a slight inclination to provide a negative answer. Tamás Bogyay speaks of a nostalgia for the purple-clad court of Béla III, while Pál Lővei draws attention to the similarity of red marble to porphyry: “red marble, similar in colour to porphyry, was intended to replace one of the expressive forms of Byzantine courtly representation that grew out of the late Roman imperial tradition”.

If, by “burial in the purple”, we understand not burial in a porphyry sarcophagus but burial in another purple-coloured tomb, then my answer may also be in the affirmative. At the same time, however, I am also of the opinion that the influence of the Byzantine imperial model can be found in the fact that Béla III also chose to locate the purple-coloured tomb in a family burial place in the Church of the Virgin Mary in Székesfehérvár. Although it was founded approximately one century earlier, the church became a family burial place at the same time as the completion in 1136 of the central church of the Monastery of the Pantokrator in Constantinople, built as a mausoleum for the Komnenos monarchs. Béla III chose a (the) family burial place for his wife, Agnes of Antioch, presumably for himself as well at the same time. His sons did not follow this model, but his grandson László III was also brought to rest here in 1205.

The tomb, which had remained intact since the burial and was opened on 11 December 1848, in the (ruined) perimeter of the Church of the Virgin Mary in Székesfehérvár, by János Érdy, archaeologist of the National Museum, was soon afterwards identified as that of Béla III. The bottom and sides of the tomb were made of red marble slabs, and the lid was also hewn from this material. The tomb adjacent to it to the north was shorter, as were the dimensions of the buried person. It was excavated shortly before the king’s tomb, but before the arrival of the Pest archaeologist, and was identified as the tomb of the king’s wife, Agnes of Antioch.

It can be established that the two tombs were intended to be placed side by side, and that their red marble material, their design and the use of metal clasps for their assembly, can be said to be identical. In neither case is it possible to speak of a sarcophagus with a chest and a cover made from a larger block of stone, nor is it possible to speak of a coffin, but rather of a burial pit lined with red marble slabs.

After the excavation, the marbles were removed from their original place. After being placed in intermediary locations, their reconstructions, which no longer contain the base slabs (floor slabs) that preserved the imprint of the corpses, were installed in the crypt of the cathedral of Székesfehérvár. Piroska Biczó has worked on the questions related to the reconstruction.

In the case of burials in lined tombs, the only element that might remind us of the method of burial in a sarcophagus is that the dead were not placed in a coffin, but directly

in the grave, lying on the base slab. This is perhaps not unconnected with the ritual and process of burial. Some of the objects that were found during the excavation – the sceptre, the sword and the cross – could only have been placed (or placed *again*, in the possible case that the body had been laid in state) next to Béla III's corpse after it had been placed in the tomb. Carrying the body to the grave with the ring, the enkolpion, the bracelet and the spur should not have been problematic, but, for the crown, there was a risk of it rolling away from the corpse. This could entail that the burial ceremony would be restricted to the site of the grave, or even more so that the burial ceremony would be modified to include the dressing of the body and the placement of the insignia. In this case, the king's funeral rites could be similar to those of his coronation: here, the king would receive his royal insignia, or more precisely those equivalents/substitutes prepared for the burial or selected from the treasury, not sitting in front of the altar or on his throne, but lying in the grave. At the funeral, the deceased was crowned king *again* for his life in the otherworld, sending him *regio more* on his journey to the otherworld.

We do not know whether a superstructure of some kind – a funerary monument – was erected over the grave or pair of graves. If one was, it could even have been similar to a sarcophagus, which would have been neither an isolated nor an unusual sight in the church in Székesfehérvár. St Stephen's sarcophagus stood here, possibly at the centre of the church, and it is possible that a similar one was prepared for St Emeric. Fragments of a sarcophagus-like monument, different in appearance and design, are also known among the monuments of Hungarian art that were erected as funerary monuments. That one was prepared over the tomb of Queen Gertrude of Merania, the murdered wife of Andrew II, in the abbey church of Pilisszentkereszt.

In the royal palace of Esztergom, built by Béla III, Byzantine features or references were also found, if not in the architecture and decorative stone carvings, then in the decoration: on the one hand – here too – in the use of red marble, and, on the other, in the decoration with a painted lion theme in the palace chapel. Here, the red marble is also *substituted* for the Byzantine porphyry (purple was not just for being born or buried, but also for living), just as the chapel painting replaces (the motif of) a Byzantine tapestry. We have no reason to suppose, however, that acquiring Byzantine textiles could have posed a problem for the Hungarian king. The lion fresco in the palace chapel may have been based on a textile which could have arrived in Hungary as part of Agnes of Antioch's dowry. It is clear, however, that the textile was hung in the chapel on celebratory occasions and was otherwise replaced by the fresco.

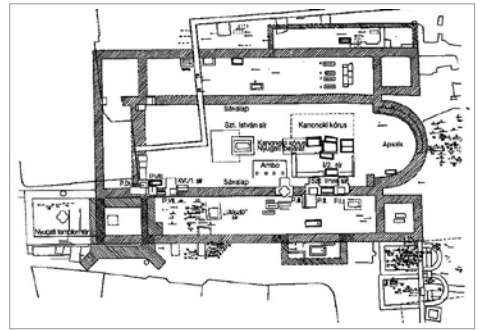
It can therefore be established that, for the purpose of royal representation, features of Byzantine origin appeared in the age of Béla III. These are, of course, connected to the demands of the initiator or purchaser, not to the learning or style of the implementers.



1. Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház Porta speciosajának ábrázolása (Esztergom, Balassi Bálint Múzeum)



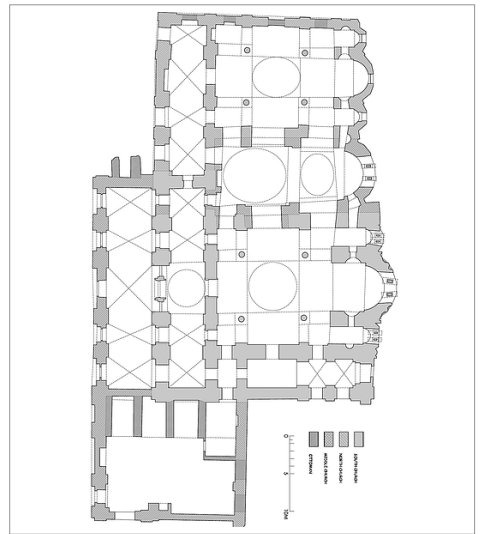
2. A konstantinápolyi Pantokrator inkrusztációs díszű padlójának részlete



4. A székesfehérvári Szűz Mária templom alaprajza



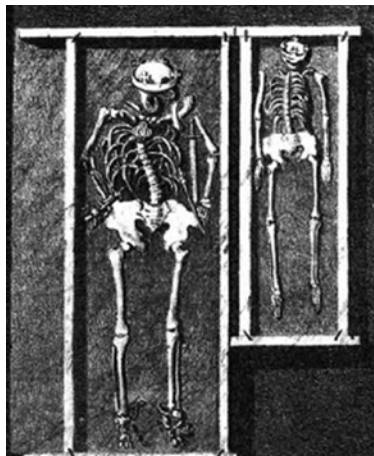
3. A szent korona (Budapest, Parlament)



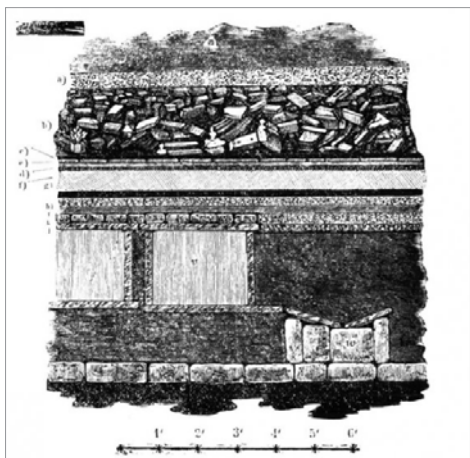
5. A konstantinápolyi Pantokrator kolostor templomegyüttesének alaprajza



6. A konstantinápolyi Pantokratór kolostor templomai



7. III. Béla és felesége sírja (a feltárás utáni állapot rekonstrukciója, Varsányi János alapján)



8. Rétegrajz III. Béla és felesége sírjáról, Varsányi János ábrázolás alapján



9. III. Béla és felesége sírjának 1898 előtti rekonstrukciós összeállítása a Magyar Nemzeti Múzeumban



10. III. Béla és felesége sírjának rekonstrukciós összeállítása a székesfehérvári székesegyházban (Nádasdi Szabó Zoltán felvétele)



11. Sirmellékletek III. Béla és felesége sírjából (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum)



12. Császári szarkofágok a konstantinápolyi Régészeti Múzeum előtt



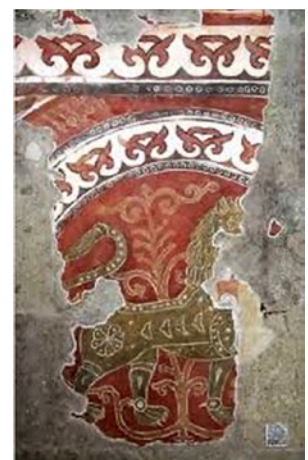
13. I. Vilmos szarkofágja (Monreale, székesegyház)



14. III. Béla és felesége síremléke és koporsója a budai Nagyboldogasszony-templomban (1898)



15. III. Béla és felesége síremléke a budai Nagyboldogasszony-templomban



16. Oroszlándíszes freskó töredéke (Esztergom, palotakápolna)

VALTER Ilona

Templom körüli temető és az alapító Smaragd nemzetség sírjainak feltárása a zsámbéki premontrei prépostsági romban

A Zsámbék település felett magasodó mintegy 200 m magas dombon emelkedik a premontrei prépostság romjaiban is fenséges épülete (1. kép).

Az épület együttes viszonylag jó állapotban átvészelte a török időket is. Ezt bizonyítja, hogy 1609-ben, amikor rövid időre a magyar végváriak visszafoglalták a törököktől Zsámbékot, a pálosok visszatértek. Bernát pálos testvér kérte rendfőnöke közbenjárását azért, hogy tiltsák el a katonaságot a kolostorban lakástól.¹ A kolostor tehát ekkor még lakható volt. Az 1763-as földrendéskor megrepedeztek a templom falai, főleg az É-i hajófal, és a török idők után újratelepülő falu lakói az elbontott falak köveiből kezdtek építkezni. Először a kolostor falai tűntek el, majd a 19. század végére a templom is romossá vált. Ezt az állapotot tükrözik Klösz György 1880-ban készített fotói.

1889-ben a MOB a fiatal építész, Möller Istvánt bízta meg a zsámbéki romtemplom lehetőség szerinti megmentésével, aki rövid idő alatt, igen kevés pénzből megoldotta a feladatot. Elsősorban a rom szerkezeti megerősítésével foglalkozott. Ő maga írta: „a veszélyeztetett részeket téglafalazattal támasztottam alá. Csak kevés helyen alkalmazhattam pótlásokat végleges helyreállítással, faragott kőből.² 1933-ban még az ő vezetésével kezdődött meg a romok ásatása. Feltárta a kolostor egész területét. Halála után 1934-től Lux Kálmán műegyetemi professzor és fia, Lux Géza építész folytatta a munkát, 1939-ig. Ásatást folytattak a templom belsejében, összegyűjtötték a faragott köveket, Lux Géza felmérte az épületet, stabilizálta a rom állapotát. Lux Géza a premontrei templom főhajójában egy félköríves szentélyű korábbi kis templom alapjait tárta fel, amit ő „falusi templomnak” nevezett. Az épület hajójában két ÉD-i irányú ún. harántfalat talált. E falak funkcióját és a kis templom építésének korát nem sikerült meghatározni. (2. kép).³

A következő évtizedekben lényeges javítás nem történt az épületen, állapota kritikussá vált. Az OMF 1986-ban tervbe vette az épület műemléki restaurálását. Első lépésként hitelesítő ásatás végzését határozta el a tervtanács. Ennek vezetésével Valter Ilona régészt bízták meg. Kitűzött cél volt a templom és kolostor területén és körülötte a templomdombon feltételezhető korai temető feltárása, az ún. „falusi templom” korának,

1 OL.E. 153. (Kamaralarchiv, Paulinerakten) 93. Bündel, Fasc 596. Zsámbék

2 Lővei P. 1996. 41-43. 27. jegy.

3 Lux G. 1939. 32.

funkciójának és a „haránt falak” szerepének megfejtése, újabb adatok nyerése az építéstörténethez és műszaki adatok szolgáltatása a helyreállítás tervezéséhez.⁴

A zsámbéki templomdombon lévő temető feltárása

Az 1986-1991 között folytatott ásatáson a templomrom és a kolostor területén, azok keleti, déli és dél-nyugati oldalánál összesen 467 sírt tártunk fel. 11 csontváz-töredéket, amelyeket a sírgödörbe történt későbbi újratemetkezéskor a helyén hagytak, az antropológusoknak sikerült meghatározni, 9 töredék csontváz került elő a „falusi templom” közepén feltárt falazott sírból, ily módon összesen 487 egyén itteni eltemetésével számolhattunk (3. kép).

A sírok stratigráfiai helyzete, a sírgödör tájolása, formája, a sírokban talált pénzek és régészeti leletek alapján kíséreltük meg a temetési korszakok szétválasztását. Ez legtöbbször kb 200 éves időhatárok között volt lehetséges.

11. századi sír	109
12. századi sír	69
11-12. századi sír	91
13-14. századi premontrei szerzetes	9
13-14. századi sír	7
14-15. századi sír	18
16-17. századi sír	27
18. századi sír	50
középkor (közelebbről nem meghatározható korú)	74
Smaragd nemzetség sírjai	32
Összesen:	487

A 11. századi templom és település

Már a 11. századi sírokat is templom köré temették.⁵ A premontrei templom főhajójában újra feltárt félköríves szentélyű kis templom ÉK-i belső sarkában egy 60 cm széles, kissé íves fal került feltárásra (4. kép). Keleti részére ráépült a „falusi templom” diadalíve és szentélye, nyugati részére pedig a premontrei templom szentélyrekesztője. E legkorábbi templom padlószintje 10-15 cm-rel mélyebben volt, mint a „falusi templom” hajószintje, amely úgy jött létre, hogy az elbontott korai templom törmelékét szétterítették (A-A metszet) és ennek tetején alakították ki az új padlószintet. Mindkét templomhoz

⁴ Marosi E. 1996.59., 77-73.

⁵ Ritoók Á. 2004. 116.; Szuromi Sz. 2005. 116.

tartozó külső terepszint rögzíthető volt az itt felvett C-C metszeten. A viszonylag rövid, enyhén félköríves falcsonk és a félköríves szentélyfal alapján egy átlagos méretű, mintegy 6,5 m külső átmérőjű körtemplomot szerkesztett ki Szőke Balázs (5. kép).

Ez a körtemplom volt az első egyházi építmény a zsámbéki templomdombon. A korai temetkezések elhelyezkedése alapján látható, hogy ez az épület volt a korai temető centruma.

A kolostor területén 11-12. századi leletanyaggal keltezett hulladékgyödröket, északra pedig egy Árpád-kori ház külső kemencéjét tártuk fel. Ez azt mutatja, hogy a 11-12. században a dombon volt a település is, a temetőtől északra. A Régészeti Topográfia kutatói Zsámbék határában mintegy 20 kisebb-nagyobb Árpád-kori település nyomát rögzítették a 11. századtól kezdődően a 13. század végéig.⁶ E települések nagy része apró településcsira volt, a 13. század végére elnéptelenedett. A legéletképesebb, legjobb helyen fekvő településen épült fel a több falut is összefogó keresztelőegyház, a közösség által építve, a plébániai funkciók ellátására, Szent István törvénye szerint. Az 1009-ben Szent István által létesített veszprémi püspökséghez tartozott.⁷

Zsámbék és környéke pedig a királyi pilisi erdőispánsághoz tartozott ebben az időben, Zsámbék ekkor minden bizonnyal az erdőispánság szolgáltató faluja volt.⁸

Dr Lengyel Imre antropológiai vizsgálata szerológiai módszerrel

A sírokban talált csontok antropológiai vizsgálatát Dr. Lengyel Imre orvosprofesszor végezte kémiai szerológiai módszerrel, ami az 1900-as évek végén úttörő módszernek számított. 1 darab szivacsos csont alapján meghatározta az elhunyt egyén nemét, életkorát (+/- 5-10 év), vércsoportját, kollagén típusát, genetikai kapcsolatait. A csontokat Hajdu Tamás antropológus is feldolgozta, hagyományos morfológiai módszerrel. Eredményei 70-80 %-ban egyeznek Lengyel professzor eredményeivel.

Lengyel Imre 1992-ben autóbalesetben elhunyt, de halála előtt az összes csontvázat meghatározta. 1989-ben az addig feltárt 227 sír (összes sír kb fele) alapján összegezte vizsgálata eredményeit. Ez a 227 sír nagyrészt a premontrei monostor területéről került elő, tehát a 13. század előtt temették el őket, így az eredmények a korai temető állapotát mutatják. Őt idézem: „A zsámbéki temetkezéseket megindító csoportban több a B vércsoportba tartozó egyén, mint az A vércsoportú. E korai csoport a honfoglaló magyarság B vércsoport nyugvókkal mutat rokonságot. A temetőhasználat első időszakában jelentős génbeáramlás szelekciós hatásával kell számolnunk, de nem endogám a csoport. A későbbi csoport A vércsoport túlsúlyosként jellemezhető, de sok a O vércsoportú

6 MRT 7. 1986. Zsámbék 38. 354-367.

7 Györfly GY. 1967. 22-23.; Zsoldos A. 2001. 31.

8 Zsoldos A. 2001. 31.

egyén. Ez a csoport – fenotipikus megoszlás szerint – nyugat-európai (francia) hasonlóságokat mutat. A genotipikus megoszlás jelentős imigrációs, génkeveredéses hatást mutat, a csoport temetkezéseinek vége felé, vagyis a két csoport egymással házasodott.”⁹

Lengyel Imre szerint a korai+késői csoport együttes temetkezése 130+20 év volt. Az első csoport 1030-1038 táján telepedhetett le a dombon, 2-3 család és kb 60 évig egyedül élt itt, és a kis körtemplom köré temetkezett. Ezek a családok magyarok voltak. 1100 táján jöhetett és telepedett le itt az A vércsoport túlsúlyos nyugat-európai csoport, azaz a franciák 3-4 családból álló közössége. Ez az időszak Könyves Kálmán királyunk (1096 – 1116) kora. Körülbelül 40 évig együttesen temetkeztek, majd az első csoport (a magyar családok) beleolvadtak a később jött franciákba.

A Smaragd nemzetség szerepe Zsámbék életében

Zsámbék középkori életében nagy szerepet játszott a közhasználatban Aynardnak nevezett nemzetség. A hagyomány szerint Aynard lovag III. Béla királyunk második, francia felesége, Capet Margit kíséretében jött 1186-ban Magyarországra, és Zsámbék birtokot kapta a királytól, ahol megtelepedett. E hagyomány igazolására nincs történeti forrás. A francia eredetű nemzetség első, oklevelekben is megjelent tagja, aki ispánként 1166-ban és 1169-ben szerepel, a Smaragd nevet viselte.¹⁰ A Smaragdok tehát már a 12. században itt voltak. 1222-ben a Váradi Regesztrumban említik Smaragd nembéli Pál comest, és ez az adat bizonyítja a Smaragd nemzetség létezését.¹¹

Abban minden forrás és a szakmai közvélemény is megegyezik, hogy a Smaragdok francia eredetűek. Nézetünk szerint a Smaragd nemzetség ősei Könyves Kálmán királyunk (1096 – 1116) feleségének kíséretében jöttek Magyarországra. A király 1097-ben vette feleségül a francia-normann eredetű Roger grófnak, a szicíliai fejedelemnek a leányát, Feliciát. A leendő királyné kíséretében normann fegyveresek és udvarhölgyek is voltak. A lovagok közül többen Kálmán király szolgálatába álltak.¹² Feltételezhető, hogy a Feliciát kísérő francia-normann lovagok egyike kapta a királytól a zsámbéki birtokot. Ő és családja szolgálónépeivel alkotják a Lengyel Imre szerint 1100 táján a zsámbéki dombon megtelepedett A vércsoportos francia népességet. Zsámbék és Perbál ősi birtoka volt a Smaragd nemzetségnek. A 12. század végére a nemzetség tagjai magas méltóságokba emelkedtek, az ország különféle részein rendelkeztek birtokokkal, de az ősi Zsámbék-Perbál birtoktesthez mindvégig ragaszkodtak.¹³ Szerteágazó nemzetség

9 Dr Lengyel Imre Jelentés az 1989-es ásatás csontvázairól. Kézirat 1989.; I. Valter 1996. 43-45.

10 1166: Hazai Okmánytár VII.1.; 1169: Szentpétery - Borsa I. Budapest I-II/4, 1923-1987. – I.113.

11 VR 282. Pál comes „de genere Smaragdi”

12 Font M. 1999. 78.

13 Balázs G. 2016. 43.

lett belőlük, amely a 13. században két ágra szakadt: az Ajnárdfi (Kükei, Atyai, Görögmezei),¹⁴ és Gilétfi (Zsámboki) ágra.¹⁵

A Smaragd nemzetség korai csoportjának temetkezései a magánegyházban

A félköríves szentélyű ún. „falusi templomban” 1939-ben Lux Géza talált egy vörösmárvány fedlapos falazott sírt, amelyet – elmondása szerint – ő nem bontott fel. 1986-ban újra feltártuk ezt a falazott sírt és levettük róla a sírköveket. Megbolygatott csontokat találtunk: 9 egyén (4 férfi, 4 nő és 1 gyermek) maradványait, feldúlt állapotban (6. kép), akik minden bizonnyal a Smaragd nemzetség első csoportjához tartozhattak. Nem tudjuk, mikor bolygatták meg őket. A falazott sír a templom tengelyében épült, összeépülve a templomhajó második, keskenyebb nyugati falával, amely azonos a Lux Géza által „harántfalnak” nevezett nyugati fallal. E keskeny fal az épület széles nyugati falával egy keskeny nyugati teret alkot, amelyet sírkamrának használtak. Valójában a keskenyebbik fal sávalapozásul szolgált a templomhajó nyugati végébe épített karzat pillérei számára. E nyugati tér közepén egy sziklába vágott sírban 4 férfi csontvázat találtunk egymásra temetve. Ez a négy férfi és a falazott sírban talált, már említett 9 egyed (4 férfi, 4 nő és 1 gyermek) alkották a Smaragd nemzetség egyik első, a félköríves szentélyű templomot építő csoportját (7. kép).

A vörösmárvány fedlapos, I. sz. falazott sír északi oldalához egy újabb falazott sírt építettek (II. sz. falazott sír). Ennek építéskor megbolygattak egy korábbi sírt (62. sz. sír), amelynek csak felső testének részlete maradt meg. A II. sz. falazott sírban találtuk az általunk 61. számmal jelölt csontvázat, egy 28-35 éves korában elhunyt férfit, aki A vércsoportba tartozott, kollagén típusa δ . (A II. sz. falazott sír keleti részét a premontrei szentélyrekesztő építéskor bolygatták meg.)

A keskeny nyugati tér déli részébe, a karzat alatti térbe temetve találtuk és tártuk fel a 63. számú sírt. Az itt eltemetett férfi 30-40 éves korában halt meg, szintén A vércsoportba tartozott, és kollagén típusa szintén δ volt, vagyis minden adata megegyezett a 61. számú csontváz adataival. Lengyel Imre véleménye szerint ők testvérek voltak (8. kép).

A 63. számmal jelölt férfi volt az utolsó, akit a félköríves szentélyű kis templomban helyeztek nyugalomba. Ez a félköríves szentélyű, torony nélküli épület a Smaragd nemzetség magánegyháza volt, amely az elbontott 11. századi körtemplom törmelékrétegére épült a 12. század elején, a nemzetség családtagjainak temetkezési helyéül. A falu népe is köréje temetkezett, mert a magánegyház papja a plébániai funkciókat is ellátta.

14 Engel P. 2003. Smaragdus nem 1. tábla Ajnárdfi (Kükei, Atyai, Görögmezei)

15 Engel P. 2003. Smaragdus nem 2. tábla Gilétfi (Zsámboki)

A magánegyház (ecclesia propria, németül Eigenkirche) a koraközépkorban a germán jogon alapuló intézmény volt, a földesúr saját birtokán alapított templom vagy kolostor, amelyet alapítója a saját tulajdonának tekintett. Papját a földesúr helyezte javadalmába, a megyés püspöktől függetlenül alapította és tartotta fenn. Magyarországon már az 1061-es zselizszenjakabi alapítólevélből is megismerhetjük ezt a rendszert.¹⁶ Hazánkban a 11-12. században igen elterjedt volt.

A zsámbéki magánegyházhoz hasonló alaprajzú a Kamaraerdő közelében 1982-90 között H. Gyürky Katalin vezetésével feltárt kánai magánmonostor templomának alaprajza. A kánai monostor alapítója Apa bán volt, az alapítás 1148-1158 között történt.¹⁷

Szöke Balázs elkészítette a zsámbéki magánegyház belső és külső rekonstrukcióját. „A második periódusú zsámbéki templom egyhajós, félköríves záródású épület volt. Apszisa viszonylag nagyméretű volt. Az alapozás bizonyos pontjait a nagyméretű hajó terébe benyúló támpillérek alapozásai tagolják három szakaszra, melyek közül a nyugati két pillért egy vékonyabb alapfal is összeköt. (A nyugati részen lévő karzat pilléereinek sávalapozása.) Ebben a nyugati térrészben és közvetlenül előtte kerültek elő a magánegyház temetkezései (9. kép). A kánai apátsági templomot is hasonló pillérek erősítették, melyeknek lábazati elemei is megmaradtak. Mind Kána, mind Zsámbék esetében feltételezhető a magánegyházak alapításakor a szoros dél-nyugat francia kapcsolat. Zsámbék esetében a Limoges és Angoulême környéki régió hatása feltételezhető. Az alaprajzi rendszer és a falpilléres tagolás alapján ezek az épületek a dél-nyugat francia területekre jellemző hevederes dongaboltozatos felépítménnyel épülhettek meg. Az épülettípus átvétele az alapító család azonos idejű bevándorlásával, Magyarországon való megtelepedésével együtt történhetett.”¹⁸

A premontrei prépostság alapítása Zsámbékon

A zsámbéki premontrei prépostságra az első adatot a Második ninivei katalógusban találjuk. Ennek egyik regesztája Frigyes hamborni apát 1235-ös magyarországi vizitációs útját tartalmazza. Felsorolja az akkoriban fennállt magyar premontrei rendházakat, köztük a zsámbékit is.¹⁹ „Filia S. Stephani Waradiensis – Vespremiensis dyoc.; Sambuch”²⁰

IV. Béla királyunk 1258-ban kelt, másolatokban fennmaradt oklevelében a három II. Smaragd leszármazott: III. Smaragd fejevári prépost, majd kalocsai érsek, I. Aynard szolgagyőri ispán, királynéi lovászmester és Gilét királynéi pohárnok kéri a királyt,

16 Kumorovitz L.B: 1964. 71.

17 H. Gyürky K. 1996. 19-20.

18 Szöke Balázs: A zsámbéki premontrei apátsági templom előzményei. Kézirat 2021.

19 Körmendi T. (2001)1-2. 63.

20 Oszvald F. 1957. 237.

hogyan erősítse meg az alapító ősök: Egyed és II. Smaragd comesek adományait, amit a Keresztelő Szent János zsámbéki prépostságnak adtak. Egyed különösen sok adományt adott felesége, Pena úrnő hozományából. Pena úrnő teste a Szent János templomban nyugszik. A két alapító is itt van eltemetve, de az oklevél csak Pena úrnő sírját említi.²¹

A régészeti feltáráskor a premontrei templom főszentélyének diadalív pillére előtt, a 18. számú sírban feltárt, A vércsoportba tartozó, 26-36 éves korában heveny gyulladásban (feltehetően tüdőgyulladás) elhunyt nő csontvázával azonosíthatjuk Pena úrnőt.²² (10. kép). A főszentély előtti térben egészen a premontrei templom első főhajó pilléréig terjedő részben nincs más temetkezés, csak a 18. számú női sír.

A magánegyházban feltárt 61. és 63. számú sírok testvérpárján kívül a Smaragd nem-béli sírokban nem találunk más férfi testvérpárt. Amennyiben a sírokat az alapító Egyed és II. Smaragd comesekkel azonosítjuk, akkor őket a premontrei templom felépülte előtt, a régi magánegyházban temették el. A temetésnek 1222 után kellett történnie, mert az alapító II. Smaragd egy oklevél tanúsága szerint 1222-ben még bácsi ispánként szerepel, csak ezt követően tűnik el az oklevelekből, feltehetően halála miatt.²³ Ha feltételezésünk az alapítók nyughelyét illetően igaz, akkor a zsámbéki templom főhajója és nyugati tornyai csak 1222 után épülhettek, hiszen a főhajó pillérei és a nyugati karzat az elbontott magánegyház falaira vannak alapozva (11. kép).

A két alapító, Egyed és II. Smaragd 1198 és 1222 között szerepel oklevelekben. Egyed ispán 1198-ban királynéi udvarbíró, II. Smaragd országos jelentőségű méltóságokat töltött be 1205-1222 között.²⁴ Országszerte voltak birtokai, fő birtoktestei Szeghalom és Csökmő környékén,²⁵ mégis Zsámbékon alapított a Smaragd nemzetség számára nemzetségi monostort. Ebben feltehetően szerepet játszott az ősi birtoktesthez, Zsámbékhoz és Perbálhoz való ragaszkodás, mint a nemzetség első magyarországi birtokaihoz, de nyilván legfőképpen az, hogy már itt volt a nemzetség magánegyháza, amibe ősei temetkeztek.

A magánegyház intézményét az egyház az 1179-es lateráni zsinaton megszüntette.²⁶ A 12. század végére új és élesen körvonalazott egyházi intézmény született: a patronátus. Előírásai szerint kegyúri jog illeti meg a saját egyház régi urát, vagy az új alapítót az egyház birtoka címén.²⁷ A patrónust jogai tiszteletbeliek: díszhely, díszsírhely a templomban, és az egyház birtokából folyó jövedelmi és használati jogok. Kötelessége az egyház védelme és az épületek gondozása. A gazdag nemzetségek egyre-másra építették

21 Györffy GY. 1956. 280 -281.

22 Lengyel Imre meghatározása, 1986-os Jelentés, kézirat.

23 Balázs G. 2016. 43. 25. jegyzet

24 Györffy GY. 1956. 281.

25 Balázs G. 2016. 47.

26 H. Gyürky K. 1996. 85.

27 Kollányi F. 1906. 11. és passim. Institutioneseccl. 64-65., 113-114.; Kumorovitz L.B. 1964. 72.

nemzeti monostoraikat a családokká ágazó nemzetségek temetkezési helyéül. A Smaragd nemzetség is ebben az időben, a 13. század elején ágazott szét családokká, lásd az Ajnárdfiak, Gilétfiakat. A zsámbéki magánegyházat is elbontották, hajófalait alapozásul használták fel a prépostsági templom főhajó pillérei és a nyugati karzat pillérei alá.

A felépült premontrei templomban megtaláltuk a Smaragd nemzetség tagjainak sírjait: Pena úrnő sírját (18. sz. sír) a főszentély előtti térben, a nemzetség tagjainak sírjait az északi mellékhajóban (12. kép). A déli mellékhajóban falazott sírok maradványai mutatták, hogy a nemzetség tagjai ide is temetkeztek.

Az északi mellékhajóban lévő sírok egy része 14-15. századi. Ezek a legkésőbbi sírok a templom belsejében. Zsigmond király a nemzetség hűtlensége miatt (Lackfi István pártütésébe bonyolódott bele) 1398. február 20-án kelt oklevelében Maróti János székelyispánnak, macsói bánnak adta Zsámbék, Monor és Perbál részeit és a premontrei monostor kegyúri jogát.²⁸ 1401-ben a nemzetség több tagja tiltakozott, mert szerintük Maróti többet foglalt el a birtokokból, mint ami őt megilleti. 1401. április 17.-én határozást végeztek, és elkülönítették a kérdéses birtokrészeket Marótiétól. Megegyeztek a nemzetség tagjai Maróti Jánossal, hogy a monostor kegyuraságát közösen birtokolják.²⁹ Ez magyarázza, hogy a nemzetség szinte utolsó tagjai még ide temetkeztek. Zsámbéki Simon fia Pál az utolsó ismert fiági leszármazottja a nemzetségnek. 1448-ban hallunk róla utoljára, amikor kölcsönösen testvérré fogadta Beregszói Frankot és Lecsei Sulyok Györgyöt. Az érintett birtokok Bács és Valkó megyében feküdtek. Ebben az oklevélben szó esik Pál két lányáról, Katalinról és Jusztináról. Ők a Smaragd nemzetség Gilétfi ágának utolsó ismert nőtagjai. 1467-ben Mátyás király az összes, esetlegesen a Zsámboki birtokokban lappangó királyi jogot Sulyok Györgynek és örökösének adományozta.³⁰ Mátyásnak ez az intézkedése vélhetően Zsámbéki Pál fiú utód nélküli halála után történt. A Smaragd nemzetség ezzel eltűnt Zsámbék életéből.

28 ZSO. I.5226., Dl. 8301.

29 ZSO. II. 937, Dl, 8650.

30 Balázs G. 2016.51. 112. jegyzet.

Irodalom- és rövidítésjegyzék

Balázs G. 2016

Balázs Gergő: A Smaragd nemzetség története. Turul (2016)2. 41-53.

Engel P. 2003

Engel Pál: Középkori magyar genealógia. Smaragdus nem 1- 2 tábla. Arcanum DVD Könyvtár IV. Családtörténet, honismeret, heraldika. (DVD-ROM) Budapest, 2003.

Font M. 1999

Font Márta: Könyves Kálmán és kora. Szekszárd, 1999. IPF-Könyvek

Györfly Gy. 1956

Györfly György: Adatok a Pilismegyei monostorok középkori történetéhez. Művészettörténeti Értesítő IV. (1956)4. 280-281.

Györfly Gy. 1967

Györfly György: Székesfehérvár feltűnése a történeti forrásokban.
in. Székesfehérvár Évszázadai I. Szerk. Kralovánszky Alán. Székesfehérvár, 1967. 19-24.

Hazai okmánytár VIII.

Hazai Okmánytár (Szerk. Ipolyi Arnold-Nagy Imre- Véghely Dezső)
I-VIII. Győr-Budapest, 1865-1891.

H. Gyürky K. 1996.

H. Gyürky Katalin: A Buda melletti Kánai apátság feltárása. Budapest, Akadémiai Kiadó 1996.

Kollányi F. 1906.

Kollányi Ferenc: A magán kegyúri jog hazánkban. Budapest, 1906.

Körmendi T. 2001.

Körmendi Tamás: A 13. századi premontrei monostorjegyzékek magyar vonatkozásai.
Történelmi Szemle XLIII. (2001)1-2 261-272.

Kumorovitz L.B. 1964.

Kumorovitz L. Bernát: A zselicszentjakabi alapítólevél 1061-ből. („Pest” legkorábbi említése).
in: Tanulmányok Budapest Múltjából XVI. Budapest, 1964. 43-83.

Lővei P. 1996.

Lővei Pál: A zsámbéki rom műemléki védelmének története. in: Magyar Műemlékvédelem, az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Évkönyve (1980-1990) X. Budapest, 1996. 39-58.

Lux G. 1939.

Lux Géza: A zsámbéki templomrom. Budapest (a szerző kiadása) 1939.

Marosi E. 1996.

Marosi Ernő. A zsámbéki kolostorromok. in: Magyar Műemlékvédelem, az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Évkönyve (1980-1990) X. Budapest, 1996. 69-76.

MRT 7. 1986.

Magyarország Régészeti Topográfiája 7. Pest megye Régészeti Topográfiája
(Szerk. Torma István) Akadémiai Kiadó, Budapest 1986.

Oszvald F. 1957.

Oszvald Ferenc: Adatok a magyarországi premontreiek Árpád-kori történetéhez.
Művészettörténeti Értesítő 1957. 231-254.

Ritoók Á. 2004.

Ritoók Ágnes: Szempontok a magyarországi templom körüli temetők elemzéséhez.
in: „Es tu scholaris”. Ünnepi tanulmányok Kubinyi András 75. születésnapjára. Kiadó a Budapesti Történeti Múzeum, Budapest, 2004. 103–114.

Szentpétery I. – Borsa I. 1923-1987.

Szentpétery Imre – Borsa Iván: Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke.
I-II/4. Budapest, 1923-1987., I. 113.

Szuromi Sz. 2005.

Szuromi Szabolcs: A templom körüli temetés a középkori egyházfegyelem tükrében.
in: „a halál sötét völgyében járok” A középkori templom körüli temetők kutatása.
(Szerk. Ritoók Ágnes-Simonyi Erika) OPUSCULA HUNGARIA. Budapest, 2005. 9,12.

Valter I.1996.

Ilona Valter: Schambek/Zsámbék, Beiträge zur Geschichte und Volkskunde einer „schwäbischen” (donauschwäbischen) Gemeinde im Ofter Bergland/Ungarn. Band I. 2. Kapitel: Schambek vor der Neubesiedlung. Herausgegeben von P.Martin A. Jelli OSB. Gerlingen, 1996. 37-79.

VR 1903.

Regestrum Varadiense exaninium ferri candentis ordline chronologico digestum
(Szerk. Karácsonyi János-Borovszky Samu) Budapest, 1903.

ZSO I.

Zsigmondkori Oklevéltár I. (1387-1399). Összeállította: Mályusz Elemér, Budapest, 1951.
(Magyar Országos Levéltár Kiadványai. Forráskiadványok I.)

ZSO II./1.

Zsigmondkori Oklevéltár II/1. (1400 – 1410). Első rész (1400-1406). Összeállította Mályusz Elemér. Budapest 1956. (Magyar Országos Levéltár Kiadványai. II. Forráskiadványok 3.)

Zsoldos A. 2001.

Zsoldos Attila: Pest megye az Árpád-korban. I. Visegrád vármegye és utódai.
in: Pest megye monográfiája. I. kötet, második rész. A honfoglalástól 1686-ig.
(Szerk. Zsoldos Attila – Torma István közreműködésével). Budapest, 2001. 31-73.

Ilona VALTER

The church cemetery and the excavation of the graves of the foundering Smaragd family in the ruins of the Provostry of the Prémontré Order in Zsámbék

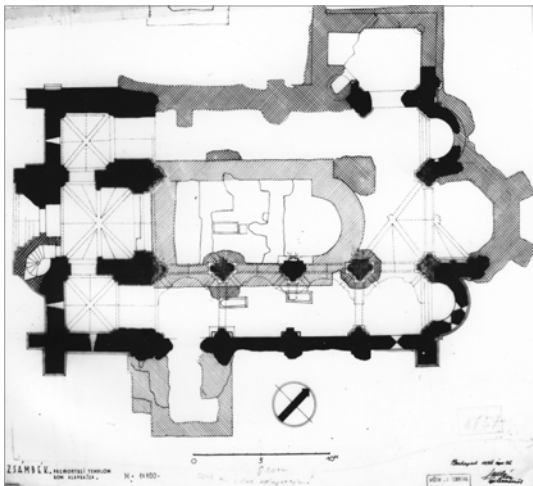
The church of the Norbertines' Provostry, founded and built in the first half of the 13th century, was damaged in the 1763 earthquake. The inhabitants of the village then used the stones of the buildings as construction material. At the end of the 19th century, only the ruins of the church remained. They were saved from final destruction by István Möller, commissioner of the National Committee on Monuments in 1889. In 1933, he began to excavate the walls of the monastery. After his death, Géza Lux continued the archaeological research between 1934 and 1939. In the nave of the Norbertines' church, he excavated an older building, terminating with a semicircular apse, which he called the 'village church'. The pillars of the Norbertines' church were built on the remaining foundations of the old church's nave, after the demolition of its walls. The restoration of the monument, which was already in poor condition, started in 1986 with a control excavation. Below the church and the monastery, a cemetery was found, which had been in use between the 11th and 18th centuries. 487 graves were excavated. 109 are from the 11th century, 69 from the 12th century and 91 from the 11-12th century. In the 11th century, the surrounding area of a small round church was used as a cemetery. Its floor plan was reconstructed by Balázs Szőke based on its few remains. In the 11th and 12th centuries, the village was located north of the cemetery, on a hill. Professor Imre Lengyel determined the excavated bones using a chemical serological method. According to him, the Hungarians were predominantly blood type B and settled on the hill around 1030-38. A French ethnic group arrived around 1200, overwhelmingly with blood type A. In 1096, Coloman the Learned, King of Hungary, married the daughter of the Norman Roger I, Count of Sicily, who was accompanied by the ancestor of the genus Smaragd, who joined to the King's Guard and received the use of the estate of Zsámbék and Perbál under a royal grant. Settling here, the second church, terminating with a semicircular apse and Géza Lux called the 'village church', was built as the family burial place, which was the private church of the family. The clan was buried in this church from the 1200s to the early 13th century. The Smaragd clan rose to a high rank at the beginning of the 13th century. At the beginning of the 13th century, Counts Egyed and Smaragd founded the Norbertines' Provostry in Zsámbék, built on the walls of the demolished private church. According to a charter from 1258, they gave a large estate to the Provost, and the Norbertines received a particularly large donation from

the dowry of Lady Pena, the wife of Count Egyed. Her grave is specifically mentioned in the charter. The skeleton of Lady Pena was found in the tomb No. 18, in front of the sanctuary. The tombs of the two founders, Counts Egyed and Smaragd, can be identified with the men found in the tombs No. 61 and 63 of the private church, whose blood type and genetic data are completely the same. They are the only brothers of the Smaragd family who were buried here. Since chartered data about Smaragd exists until 1222, their burials may have taken place later on. In the 13th century, the Smaragd family divided into the two branches of the Ajnárdfi and the Gilétfi. The last available information concerns Paul, the son of Simon Zsámboki, who belonged to the Gilétfi family line. He is the last descendant in the male line of the genus Smaragd. A charter from 1448 refers to his two daughters, Catherine and Justina. In 1467, Matthias Corvinus granted all the royal rights to Zsámboki's estate to George Sulyok and his successors, since Paul Zsámboki presumably died without any son. With this, the genus Smaragd disappeared from the life of Zsámbék.

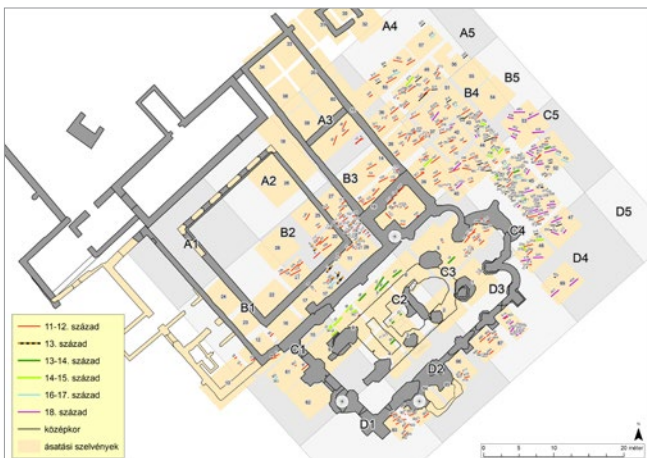
VALTER ILONA: TEMPLOM KÖRÜLI TEMETŐ ÉS AZ ALAPÍTÓ SMARAGD NEMZETSÉG SÍRJAINAK FELTÁRÁSA A ZSÁMBÉKI PREMONTREI PRÉPOSTSÁGI ROMBAN



1. A zsámbéki premontrei romtemplom a település feletti dombon



2. A premontrei templom főhajójában 1939-ben Lux Géza által feltárt ún. falusi templom

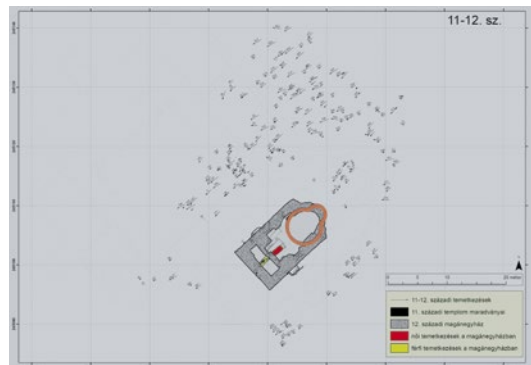


3. A premontrei monostorban és környékén feltárt temető sírjai (11 - 18. század)
(Szerkesztette Pusztai Tamás Valter Ilona ásatása nyomán)

4. 11. századi templom maradványai a félköríves „falusi” templom ÉK-i belső sarkában



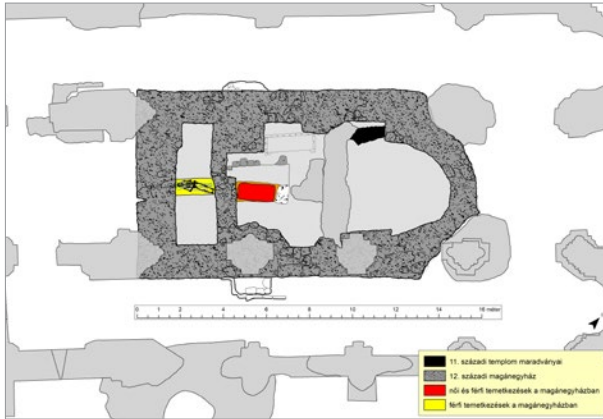
5. Szóke Balázs rekonstrukciója a 11. századi körtemplomról



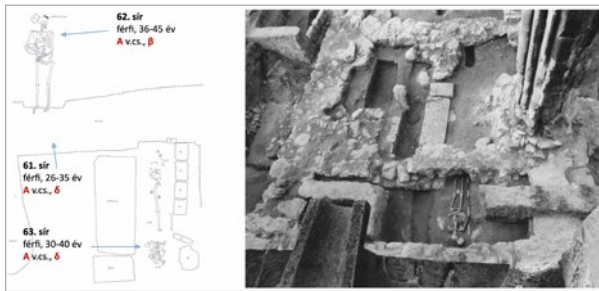
6. A vörösmárvány fedlapos falazott sír feltárva a magánegyház hajójában



VALTER ILONA: TEMPLOM KÖRÜLI TEMETŐ ÉS AZ ALAPÍTÓ SMARAGD NEMZETSÉG SÍRJAINAK FELTÁRÁSA A ZSÁMBÉKI PREMONTREI PRÉPOSTSÁGI ROMBAN



7. A Smaragd nemzetség korai csoportjának temetkezései a magánegyházban. (Szerkesztette Pusztai Tamás Valter Ilona ásatása nyomán)



8. A 61. és 63. sírban nyugvó testvérpár a II. falazott sírban és a nyugati karzat alatt



9. A magánegyház belsejének rekonstrukciója a nyugati karzat alól nézve. (Szóke Balázs rekonstrukciós munkája)

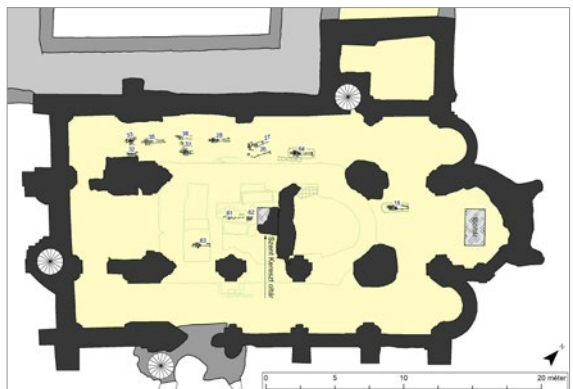
10. Pena úrnő sírja (18. sz. sír) a premontrei főszentély előtti térben



11. Az elbontott magánegyház hajófalaira ráépültek a premontrei főhajó pillérei, nyugati falára pedig a premontrei nyugati karzat pillérei



12. A Smaragd nemzetség sírjai a premontrei templomban, főleg az északi mellékhajóban. (Szerkesztette Pusztai Tamás Valter Ilona ásatása nyomán)



SEBESTYÉN József

A sepsikilyéni középkori eredetű unitárius templomról és helyreállításáról

A mintaszerűen helyreállított templom nemcsak egykori építőik, s a fenntartó közösségek, hanem a helyreállítók által is „megjelölt hely”

In memoriam Máté László (1957-2007)

A templom helyreállításának történetében egy köztes időpont 1990. február 24. Az előző napon kezdődött Sepsiszentgyörgyön magyarországi műemlékesek (Országos Műemléki Felügyelőség) és az újra alakuló román műemlékvédelmi igazgatóság (a későbbi Direcția Monumentelor Istorice) két megbízott vezetőjének (Peter Derer építész és Radu Popa régész) hivatalos, magyar-román szakmai kapcsolatok felvételét előkészítő találkozója, melyet a helyi, műemlékek megóvása iránt elkötelezett építészcsoporthoz kezdeményezésére szerveztünk. A találkozó alkalmával került sor Sepsikilyén középkori eredetű, unitárius műemlék templománál közös helyszíni bejárásra.¹ Ez a találkozó nagyban hozzájárult ahhoz, hogy 1995-ben legnagyobbbbrészt román állami támogatással megkezdődhetett a templom kutatása és helyreállítása. (1. kép)

A ma Kovászna megyei, háromszéki megyeszékhely Sepsiszentgyörgytől (Sfântu Gheorghe) alig néhány kilométerre délre, az Olt bal partján, a Szépmező nyugati szélén fekvő kis falut Kylien néven először az 1333. évi pápai tizedjegyzékben örökítették meg. János nevű papja akkor 1 báni dénárt és négy sasos tizedet fizetett - „Johannes sacerdos de Kylien solvit I banalem et IIII Chulaqueos”.² A falu néhány okleveles említése még: „villa Kilien” (1508), „possessionis Kyllien” (1519).³

A helységnév eredetét illetően Bálint Sándor szerint a „Kélián (1279), Gellén, Kilyén családnév, illetőleg a háromszéki Kilyén (Chilieni ma rom.) helynév arról tanúskodik, hogy” Würzburg ír származású vértanú püspökét, Szent Kiliánt „már középkori

-
- 1 Sarudi Sebestyén József. A sepsiszentgyörgyi (Sf. Gheorghe, Románia) műemlékvédelmi találkozóról. Pávilon, 2. Budapest, 1991. 86-89.l.
 - 2 Vatikáni okmánytár. Rationes collectorum pontificorum in Hungaria. Pápai tizedszedők számadásai. 1281-1375. Budapest, 1887. Mon. Vat. Hun. I/1. 133.l., https://library.hungaricana.hu/hu/view/KozMagyOkmanyarak_Vatikani_1_01/?pg=218&layout=s
 - 3 Székely Oklevéltár III. (1520-1571) Kolozsvár, 1890. 173., 200.l.

jámborságunk is ismerte.”⁴ A Kilián személynév kelta eredetű, régi magyar alakváltozata Kilény.⁵ A település neve valószínűsíthetően család-, személynév eredetű, s nem származhat közvetlenül az ír szerzetes, püspök nevéből, amint ezt Farkas Tamás nyelvész megfogalmazta a Kilyén településnévről megjelent helynévtörténeti tanulmányában, hogy egyházi latin közvetítéssel meghonosodott „személynévként korántsem volt ismeretlen. Latinos és magyaros formában, sokféle alakban viszonylag bőven adatolható Árpád-kori forrásainkból: (...) 1202–3/1500 k.: Kilian, 1210: Gelianus, 1211: Kylien, 1218: Gelian, stb. Az apa nevére utaló, megkülönböztető névelemként is megjelenik [...] és ha nem is tömegesen, de később öröklődővé váló családnevek alapjává is válik: pl. 1403: Georgio Kellyen, 1601: Thomas Kilian”, 1519: Franciscus Kylleny⁶. Majd összefoglalóan megállapította: „(...) idegen nyelvi eredete, illetve egyházi háttere révén is megőrizte személynévi hátterének jellegét, míg a valamikori névadó kiléte természetesen feledésbe merült.”⁷ További család és származási név előfordulások még: Kilyéni Antal „– Anthonii similiter siculi de Kylyeen –” (Mátyás király levele a brassai tanácsnak, kelt. 1462. máj. 3., Vác)⁸, kilyéni Cserjék Bernát „– Bernardino Czeryek de Kylyen –” (Báthori István országbíró, erdélyi vajda és székely ispán, levele, 1480. febr. 25., Földvár)⁹.

Az 1567. évi adóösszeírásban 22 adózó portával említették a falut („Kijllyen ... p. XXII”)¹⁰, a közösség az idő tájt vált protestánsná, s az 1500-as évek végére a többség már unitárius hitre tért.

Kilyén ma is álló templomát először Orbán Balázs írta le: „igen érdekes gót ízlésű épület, mely azonban egészen átalakult elannyira, hogy csak szentélyében ismerhetünk a régi idomokra. A torony alatti ajtó fölé egy, a templom hajójában állott, s az igazításkor ide falazott kő van. A kövön szép virágfűzér közé fogott ezen felirat olvasható: Anno M-427 (*helyesen M-497! SJ-megj.*) mely évszám a templom építési évét jelölné.”¹¹ (2. kép)

A falu első temploma azonban korábban, feltehetően valamikor a 13. század folyamán épült egy 12. századra datált temetőre. „A templomot és a temetőt használó népesség települése a templomtól kb. 500 m-re került elő az Olt magas teraszán.” – írta Székely

4 Bálint Sándor. Ünnepi kalendárium II. Budapest, 1977. 32.l.

5 Fekete Antal. Keresztneveink, védőszentjeink. Budapest, 1992. 63.l.

6 Székely Oklevéltár III. (1520-1571.) Kolozsvár, 1890., 200.l.

7 Farkas Tamás. Két háromszéki településnévről: Kilyén, Szotyor és ami körülöttük van. HELYÉVTÖRTÉNETI TANULMÁNYOK. Debrecen 2008. 53, 54, 65.l.

8 Székely oklevéltár VIII. (1219-1776) Kolozsvár–Budapest, 1872–1934. 94-96.l.

9 SzékOklTár. VIII. i.m. 145.l.

10 Maros, Udvarhely, Csik, Gyergyó, Kászón, Kézdi, Sepsi és Orbai székek adóösszeírása 1567-ből. Székely Oklevéltár II. (1520-1571.) Kolozsvár–Budapest, 1872–1934. 222.l.

11 Orbán Balázs. Székelyföld leírása. III. Háromszék. Pest, 1869. 37.l.

Zoltán régész 1990-ben megjelent írásában.¹² Titulusára vonatkozó írott adat, mely a háromszéki Kilyén esetében igazolná, hogy a falu középkori templomát Szent Kilián tiszteletére szentelték volna, eddig még nem ismert. Középkori tisztelete egyébként nem volt igazán jelentős Magyarországon. Mező András nyelvész, történész kutatása alapján tudott, hogy a középkori Magyar Királyság területén csak a tisztaeszlári templomnak volt védőszentje „Sancti Quilyani de Oslar”.¹³ A püspök szent Kilián ábrázolása pedig Erdélyben mind ez ideig egyetlen helyen, a székelyderzsi templom 1419-ben festett falképeinek egyikén ismert.

Az 1978-tól a következő évtized elejéig végzett régészeti kutatás során kiderült, hogy az épület eredetileg egy nyújtott, félkörívesen záródó szentélyű egyhajós templom volt torony nélkül. A hajó feletti fedélszék egyik főállása ferde támaszán lévő felirat szerint: „AZ UNITÁRIA ECCLA Által” / „EPÍTTETETT 1222ben RENO (...) VÁLTATOTT 1799ben”.¹⁴ (3. kép)

A ma is meglévő 13. századi templomhajó falait a 15. század elejére falképekkel díszítették. Az északi és a nyugati fal felső regiszterében a Szent László-legendá, az alsó sávban Jézus életének a déli falon kezdődő s az északi fal keleti felét is nagyrészt betöltő – mára restaurált – jelenetei láthatók. A nyugati fal nagyon sérült, kopott felső sávján megmaradt festett töredékekből sejthető, hogy innen indul a *Kivonulással* a Szent László legenda narratív képsora, mely az északi falon az ugyancsak sérült *Lefejezés* jelenettel zárul, az egykori hajó diadalíve vonalában. A Passió ciklus első szakasza a déli falon kezdődik a jórészt elpusztult *Bevonulás Jeruzsálembe* jelenettel. Épen maradtak az *Utolsó vacsora* és Jézus kínzásának jelenetei. Különleges a *Keresztvitel* a nyugati falon, s a nagyon töredékes *Keresztrefeszítés* ábrázolás módja, ugyanis a 14. század misztikus felfogása szerint a keresztfa „élő”. A déli falon fenn az *Utolsó ítélet* sérült jelenete, jobb oldalába ékelődve az egyik harsonát fújó angyal alatt Köpenyes Mária ábrázolás látható. A hajó északi falán a Jézus életét, mennybemenetelét ábrázoló ciklust az alsó részén sérült Mária a gyermek Jézussal kép zárja. A díszes, csúcsíves árkádok előterében a Madonna ölében ülő gyermek előrehajló alakja előtt hódoló, a krisztológiai jeleneteket megrendelő donátor térdelő alakja lehetett. S ebben a regiszterben az utolsó egy votívkép Szent Kozma és Damján alakjaival. (4., 5., 6. kép)

A déli homlokzaton feltárt falfestések közül a nyugati saroknál a gyermek Jézus bemutatása a templomban, tovább a támpillér két oldalán, előbb a Kánai menyegző, s túl feltehetőleg két apostol ismerhető fel, míg a nyugati fal torony által takart külső

12 Székely Zoltán. *Kora középkori települések a Székelyföldön (XI–XIV. század)*. In: Veszprémi Történelmi Társ, 1990. I., 4. l., http://epa.oszk.hu/01600/01612/00003/pdf/vttar_1990-1_01_szekely.pdf

13 Mező András. *Patrocíniumok a középkori Magyarországon*. Budapest, 2003. 189. l.

14 Máté László építész kilyéni templomfelmérései, 1990.

felületén egy Mettercia kép (Szent Anna harmadmagával) és a Szent Kristóf ábrázolás töredékei maradtak fenn.

A templomot először a 15. század végén, az 1473. (1471.?) évi (augusztus. 29.) első adatolt háromszéki földrendést¹⁵ követően alakíthatták át, bővíthették. A feltehetően sérült félköríves apszist lebontották, s helyére a hajóval egyenlő szélességű – ma is álló – sokszögzáródású szentélyt emeltek. A hajó falait is felmagasították, a régi déli bejáratot befalazták – kívül egy később emelt támpillér takarja – és új későgótikus, élszedett, profilált kőkeretes bejáratot nyitottak. A szentélyt beboltozták, déli és délkeleti falába mérműves ablakokat helyeztek. Új sekrestyét építettek a szentélyhez, leszelt ívű, élszedett andezit kőkeretes ajtóval. (7. kép) Ettől jobbra, a szentélyfej északkeleti falába építették be – a később levéselt, befalazott – igen puha palás homokkőből faragott szentségtartót. Bemélyülő fülkéje oldalán egy 1528-as évszám volt látható. „A szentségtartó felületét és a környező falfelületet először rossz megtartású, fekete színű festéssel (korom?) díszítették, majd erre rávakolva újrafestették, okkeres, zöldes színt használva. Ebből egy szárnyas angyal alakja épen megmaradt.” – írta Kónya Ádám 1982-ben.¹⁶ Ez az utóbbi szintén rossz megtartású festett – secco – vakolatréteg azonban a legutóbbi helyreállítás idejére már elenyészett. (8. kép)

Az újonnan épített déli bejárat csúcsíves záradékába vésett 1497-es évszám az átépítés egy szakaszának dátuma lehet, s befejezése a tetőszerkezet 2017-ben elvégzett dendrokronológiai vizsgálata alapján a 16. század első évtizede végére eshetett. Az akkori fedélszéket a vizsgálat szerint 1505/1506 telén kivágott tölgyfából készítették.¹⁷

Ebben az állapotában vehette át a 16. század vége felé a falu unitárius hitre tért közössége. Az eklézsia létrejöttének pontos ideje ugyan nem ismert, de Nagy Ferencz helyi pap „A Kilyéni Unitárius Egyház rövid történelmi rajza” című 1879-ből fennmaradt leírásából tudható, hogy az „egyetemes unitárius vallás megalakulása után” csakhamar megtörténhetett, „[...] bizonyítja egy 1615 évben máj(us) 16-án kelt okmány – mely azt mutatja, hogy azon évben Kilyén község két templommal bírt egy nagy, és egy kápolna czím alatt – kissébbel – mikor a kápolna czímen birató teritorium közmegegyezés útján ment a reformata egyháznak, a nagy maradt az unitariusoknak minden hozzá tartozó fekvőségekkel együtt [...]. Egyéb adat az eklézsia megalakulása idejét mutató nem fedezhető fel azon oknál fogva, mivel 1780 körül (József Lajos lelkész, 1912. szeptember

15 Simon Béla. Sepsiszentgyörgy földrendései és az általuk okozott károk elleni védekezés. Budapest, 1946. 20.l., Ion Atanasiu. Földrendések Romániában. Bukarest. 1961. 25., 95.l.

16 Kónya Ádám. *Kilyén vallatása. Keresztény Magvető*, 88. évf., 1982. 4. sz., 212.l.

17 Tóth Boglárka – Botár István. A sepsikilyéni unitárius templom tetőszerkezeteinek kormeghatározása. *Genius loci – Laszlovszky* 60. Budapest, 2018. 244-247.l., Tóth Boglárka. *Történeti faszervezetek kutatása Sepszi-szék templomaiban – különös tekintettel a tetőszerkezetekre* – (Kovácsna megye, Románia). Csíkszereda, 2017. 126-130.l.

5-én kelt bejegyzése szerint 1784-ben) az egyház minden okiratai – adománylevelei – a gondnoknál tartatván a megye ládája – egy tűzvész martalékai lettek; [...]”¹⁸ (9. kép)

Időközben a 18. század első felében (1728-ban és 1738-ban) volt Brassóban, Sepsiszentgyörgyön és a környéken két nagyobb földrengés. Az utóbbi a sepsiszentgyörgyi református vártemplom tornyát oly annyira megrongálta, hogy le kellett bontani. 1761-ben építették újra.¹⁹

Különös, hogy a földmozgásokról, s az általuk okozott károkról nincs említés a kilyéni unitárius eklézsia megmaradt levéltári irataiban. A kilyéni unitárius hívek a templom belső terének megújításába az 1780-as években, míg külső nagy felújításába csak az 1790-es évek végén fogtak. A templom és környezetének állapotáról ez olvasható az 1789. évi püspöki vizitáció jegyzőkönyvében: „[...] külllyel a mező felől az Unitarius Ecclesia közönséges temető helye. Ezen circum vicinále fundus egy résziben romladozott, de fen(n) álló, más részben csak fundamentumára nézve láttzó kő kerítéssel vagon környül vétettetve. Ezen mindjárt a leírt czinteremmel környül vétetett fundusnak közepében vagon egy kő Templom kívülről való 12 kőlábakkal (értsd támpillérekkel), cserépfedél alatt, belső része a temető felől (a szentély) bolt hajtással, más része (a hajó) festett virágos táblákból álló menyezettel ékesítettetett lévén, a men[n]yezetes részébe hasonló festékes táblákkal készítettetett egy Kar, ebben a falu felől való szegeletébe feljáró hasonló jó garádittsal, világosítyák három, két nagyobb, egy kissebb, fával egybefoglaltatott üveg ablakok.”²⁰ Az így leírt nyugati fa karzat festett, táblázatos deszkamellvédjének fűrészelt alsó szegélyén a következő építési felirat volt olvasható: „Auxilio deo aedificavit Ecclia Unitaria. Sub. cur. Michael Intze Ao. 1801.”²¹ A karzatot, a jóváhagyott tervek alapján a legutóbbi helyreállítás kezdetén, elbontották. (10. kép) Ugyancsak az „Anno Domini 1801” felirat látható a festett deszkamennyezet hajó feletti egyik „kazettáján”. (11. kép) Az előbbieken már említett, a tetőszerkezet egyik elemére – vélhetően 1799-ben, de mindenképpen az ácsolás idején – bevésített építési felirat és az 1789. évi egyházlátogatási jegyzőkönyv, a hajó feletti festett deszkafőlep meglétéről szóló része közötti ellentmondás azonban logikusan gondolkodva feloldható. Még akkor is, ha erről a későbbi időkből megmaradt iratokban nem esik szó. A már szintén hivatkozott, a fedélszéken végzett dendrokronológiai vizsgálattal is megerősített újjáépítési dátumokat elfogadva arra az ésszerű következtetésre juthatunk, hogy az 1500-as évek

18 Egyházközségi monográfiák, VIII/8. Sepsikilyén. Nagy Ferencz helyi pap leírása 1789-ből. Magyar Unitárius Egyház Kolozsvári Gyűjtőlevéltára (MUEKvGyLt). Köszönöm Molnár B. Lehel levéltárosnak, hogy a kilyéni templomra vonatkozó forrásanyagokat másolatban rendelkezésemre bocsátotta.

19 Simon Béla i.m. 21, 22.l.

20 Püspöki vizitációk; Killyén cum Filialibus Szemerja & Szentgyörgy 1789, március 6. 315.l. Magyar Unitárius Egyház Kolozsvári Gyűjtőlevéltára (MUEKvGyLt). Jegyzőkönyv.

21 Egyházközségi monográfiák, VIII/8. Sepsikilyén. József Lajos bejegyzése, Kilyén, 1912. szept. 5. Magyar Unitárius Egyház Kolozsvári Gyűjtőlevéltára (MUEKvGyLt)

első évtizedében készült és az 1790-es évek legvégén elbontott fedélszék szarufáinak felhasználásával való új tetőszék megépítésének együtt kellett járnia a famennyezet előzetes leszerelésével, amit azután újból visszahelyeztek átfestve vagy egy újabbra cserélték. (A fentebb idézett jegyzőkönyvi bejegyzésben ugyanis festett virágos táblás a mennyezet, míg az 1801-es évszámmal datált, máig megmaradt festett táblák mezőinek festett kitöltése egyszerű faerezetes.) Ezt erősíti meg továbbá az is, hogy csak a hajóban maradt meg az 1789-ben már meglévő „virágozott” mennyezetet, (készítési idejére nincs adat!) a szélei mentén „kísérő”, a vakolt oldalfalakra festett háromkaréjos ívsor. Ez a díszítő festés gyakori volt az idő tájt, s rendszerint a mennyezetet készítő festőasztalosok voltak, akik a felerősítést követően ezeket is felfestették. A szentélyben viszont nincs nyoma ennek a festett szegélynek. Valószínű, hogy az 1804-ben készült, már a teljes templomteret fedő újabb mennyezetnél, a korábbi – vélhetően megsérült, s töredékesen megmaradt – díszítő szegélyt már nem újtották meg, s újra sem festették teljesen körben. (12. kép)

Ekkor szólt bele azonban az építéstörténetbe az újabb földmozgás 1802-ben, mely igen nagy károkat okozott az épületekben egész Háromszéken. (Sokak között a szentgyörgyi református vártemplom hajójának boltozata szakadt be, s a nagyajtai unitárius vártemplom bedőlt tornya ugyancsak a templomhajó késő középkori boltozatát rontotta le.)²² Kilyénben az unitárius (régi) templom szentélyének hálóboltozata, mérműves ablakai és több helyütt a falak is rongálódtak. A természeti csapást követően újraindult helyreállítás során a szentély terének lezárásaként a megszakadt, s 1804-ben lebontott „régibolthajtás” helyett is a hajóban már meglévőhöz igazodó, kazettázott, festett deszkamennyezetet toldottak. A toldás vonalában középre került nyolcszögű profilált, rojtos, csüngős középtáblán felirat, megörökítve benne a készítés ideje is: „Nekünk egy Istenünk vagyon amaz atya, a Kitől mindenek, mi is abban, és egy urunk a Jézus Krisztus, kiáltal mindenek, mi is őáltala. I. Kor. 8. Anno 1804. Die 25. 7-bris.”²³ (13. kép)

A déli bejárat feltehetőleg szintén megsérült portálóját kibontották, s a 19. század eleji átalakítások alkalmával nyílását befalazták, faragott köveit később részben az átalakított déli bejárat elé 1820-ban emelt timpanonos homlokzatú portikusz, majd az új nyugati torony építésénél használták fel. A kőkeret évszámos, zárókövét az újonnan nyitott nyugati bejárat szemöldöke fölé falazták be. Az eredeti gótikus osztósudaras nyílásokat, mérműveiket elfalazva leszűkítették, míg a románkori résablakokat befalazták, s egyúttal tágasabbakat is nyitottak. Az élszedett, leszelt ívű kőkeretes sekrestyeajtót is befalazták, felhasználva a régi kő keresztvíz tartót is. Ez idő tájt erősíthették meg a szentély 1802. évi földrengésben sérülhetett déli, keleti támpilléreit is.

22 Simon Béla i.m. 22., 24.l.

23 Egyházközségi monográfiák, VIII/8. Sepsikilyén. József Lajos i.m. (MUEKvGyLt)

A templom új berendezéseiről ezt rögzítették a már fentebb idézett 1789. évi egyházlátogatási jegyzőkönyvben: „[...] A Praedicalló szék kőből, téglából épített felső deszkaparkánnyal, [...] az új szószerk előtt „vayon egy szép tágas Piatz, abban az úri szent vatsora végbe vitelére készült, fejer abrosszal béterített Asztal, és egy éneklő Pulpitus [...] Az egész templom földé deszkával padimentumozva, mind férrfi, mind aszszonyi székek [...] készüllettel, csak az egy Papság széke magos és fedeles, mellyen egy festékes vayon ilyen írással: Rapolti Judith 1708.”²⁴

A háromszéki protestáns gyülekezetek talán már az 1600-as évek végén, de valószínűbben a 18. század folyamán fa haranglábakat is emeltek, mint amilyenek ma is állnak Kálnokon. A református kisebb az 1730-as évek közepéből, a nagyobb, nyolcszögű sisakos unitárius az 1780-as évek első harmadából. Hasonló felépítésű lehetett az egykori kilyéni fatorony is, amiről így tudósítottak az 1789. évi jegyzőkönyvben: „[...] A falu felé kijáró Czinterem ajtó előtt a méltóságos Székely Lajos úr jószágán küjjel, és a papság jószágára bėjáró uton belől vayon egy jó darabocska mező helyecske, mellynek közepe táján vayon egy fából épült, oldalai alólról deszkás, fellyül zsindejes fedél alatt Torony vagy Harangláb, [...] fen[n] pedig a Toronyba két küs harangocskák, de quibus infra plura.”²⁵ Majd külön a harangokról: „Egy nagyobbacska, mellynek a felső felin lévő czifrázaton alól vayon ilyen írás: *O Rex Gloríae Jesu Christe Veni cum pace. fusa 1655. Johannes Nejedel Brassoviae.* Más kisebb, mellynek hasonlólag a felső felin és fülein alól lévő czifrázatt alatt vayon ilyen írás majusculis *Mich. Tot Deak Fund. C. Anno 1760.*”²⁶ A harangokról ezeket jegyezte be még József Lajos lelkész 1912-ben: A nagyobb harang „1910-ben elhasadt s az egyházközség költségén újraöntetett ily felirással: „1655. Ujraöntetett 1910. A Kilyéni unitárius egyház részére öntötte Andrásovszky E. Brassóban.” A kisebb harangról pedig: „Ehelyett s nagy részben ebből egy 185 fontos harang öntetett, ily felirással: „Isten ditsőségére öntetett a Kilyéni unitaria szt. ecclesia költségén. 1835.”²⁷

Az 1802. október 26-i földrengés által Háromszék megyében okozott károk felsorolásában Kilyén esetében az szerepel, hogy a templom (felekezetre való utalás nélkül(!), a református isten háza ugyanis később épült) tornya megrongálódott, használhatatlan.²⁸ Vélhetően a fa haranglábba vonatkozik ez a bejegyzés, amelyet azután elbontottak. Helyette épült a templomhajó elé, a nyugati oldalához illesztett, lizénákkal, párkányokkal tagolt, ma is álló favázás torony 1829-ben, „mely ma is jó karban van”, írta József Lajos helyi lelkész még 1912-ben.

24 Püspöki vizitációk; Kilyén. i.m. 315.l. (MUEKvGyLt)

25 Püspöki vizitációk; Kilyén. i.m. 316.l. (MUEKvGyLt)

26 Püspöki vizitációk; Kilyén. i.m. 322.l. (MUEKvGyLt)

27 Egyházközségi monográfiák, VIII/8. Sepsikilyén. József Lajos i.m. (MUEKvGyLt)

28 Simon Béla i.m. 22., 23.l.

A helyi gyülekezet iratai között megmaradt az az 1829. május 17-én kelt építési szerződés, amelyben: „[...] folyó 1829dik Esztendő Május hónapja 14kén itten Sepsi Kilylyénben az edgyikünk, Kováts Sigmond parochialis lakóházánál – jelenének meg mi előttünk, egyfelől az Kilylyéni Nemes és Szent Unitárius Ekklezsia becsületes tagjai és annak érdemes domesticus curatora nemes és vitézljő Kováts Ferentz uram, másfelől Létzfalvi áts mester Szakáts Moses ökegyelme, kik is lépének ilyen megmásolhatatlan eggyezésre: hogy tudni illik szándékozván a fenn írt Nemes Unitaria Ekklezsia egy fa tornyot kő fundamentumra építtetni, aztot Szakáts Moses oly móddal fogadá fel – hogy

- 1ör. A fenn álló Unitarium Templom napnyugoti ajtajánál a fundamentumon fellyül, a föld színétől kezdve rak egy és fél öl magosságú kőfalat – úgy,
- 2or. Hogy ezen kőfalba jövéen a fakötés, azt oly magosra emeli, hogy a harangszék a templom tetejin lévő gombhoz essék, ezen fakötésnek minden részeit téglából tisztelységesen, és állandóul kirakván.
- 3or. Harangszéket, és szarvazatot is maga csinál, szarvazattyát veressen festett zsendellyel hólyagoson, és
- 4er. Az egész Tornyot szépen kivakollya, takaríttya, és fejerítti, egy szóval tökéletesen elkészítvén arra igéré magát, hogy ha tíz esztendő alatt a munka ros[s]z volta miatt a toronyba romlás esne, abba az esetbe aztot a maga tulajdon költségén ujja építti. Végre
- 5ör. Amunkához Pünköst eltelvén tüstént hozzáfog, és az ezen esztendőben esendő October hónapja első napjára hiba nélkül bévégezi.

Mely munkáért a többször említett Ekklezsia is igéré hogy ad

- a) ötven rénes forintokat váltó czéduában [...]”²⁹

Az említett összeget ki is fizették neki július hónapban. Ugyan azon hónap 25-én a felfalazást vállaló kőműves pallért, Török Károlyt is kifizették két részletben. Érdekes adalék mindehhez Barabás Jánosnak az árkosi unitárius egyházközség jegyzőjének újabb templomuk építéséről szóló, 1831-ben lejegyzett „Emlékeztető” írásának ezen része: „1830 Május holnap 2-ik napján, vasárnapi templomba lételkor eljőve egy Török Károly nevű félszemű pallér, aki közelebbről a kilylyéni és laborfalvi tornyokat építette (...)”³⁰. (1831) „20-ik Februarii tartatott eklézsia gyűlésébe megjelenék egy Dálnokban lakó kőműves Daniel András, aki a múlt esztendőbéli építés alkalmatosságával jó

29 Építési szerződés és elismervények a kilylyéni templomtornyó építéséről. 1829. május 17., július 25. A Kilylyéni Unitárius Egyházközség Levéltára (jelenleg a Sepsiszentgyörgyi Unitárius Egyházközség Irattárában). Csáki Árpád levéltáros, történész szíves közlését és segítségét a szerződés fotómásolatával ezúton köszönöm.

30 Entz Géza: Két székellyöldi vártemplom (Árkos és Zabola). Páosztortúz XXIX. 1943. 77.l., Emlékeztető fel jegyzése az Árkosi Unitarium ujj Templom építésinek 1831. 16.l. Árkosi Unitárius Egyházközség Levéltára (ÁUEL), I/15.

kőművesnek lenni megesmértetett [...] aki azt mondá, hogy a Szent Györgyi, Killyéni és Laborfalvi tornyokat közelebből ő dolgozta egy felől és takarította le, nevezetesen a Killyéni és Laborfalvit, a tavalyi pallér fogadván fel mind vélle végeztette bé és ő takarította le [...]”³¹. (14. kép) Alvállalkozás 19. század eleji módra!

A korábban hivatkozott Nagy Ferenc lelkész jegyzeteiben van már említés a tetőszerkezet fentebb említett évszamos feliratáról is (1222, 1799). Beszámolt arról is, hogy a templom több ízben is újjátott: 1804-ben „[...] új rakáson festett menyezettel láttatott el a felső padolat. Mikor a templom hajója, mely méjebre lévén, lépcsőzeten jártak be, mintegy pinczébe – földel töltetett meg, s emeltetett a jelenlegi színvonalra, s új padolattal, és székekkel láttatott el – a három kő lépcső tétetett a czinterem kökerítéséből még egyedül fenálló kő kapu láb közé lépcsőül; addig a templomba lejáró lépcső volt. [...] A korona (ui. a szószék felett) ajándékozott az Arkosi Szent Ekklezsia által – az ottani új templom építetése alkalmával új koronával láttatván el az árkosi új templom. 1846ban régi kupás cseréppel egymásra borongatott árkos födele lehányatván – megújjátott, és a mostis még részint épen álló cserép födéllal láttatott el, – a templomot kerítő erős és ép oszlopok (ui. támpillérek) még most is a régi kupás cserép födelüket tartják, azt a templomot körözött, de már elpusztult kökerítésből csak magára egyedül fenn álló boltos kőkapu láb – is. Hogy a templom oldalába létezett szentéj (valójában sekrestye) mikor rontatott le nem tudatik, csak a (szentély északi) falon látható ajtó hely és szarvazatot mutató párkány (ui. a nyeregtető lenyomata a vakolaton) látható most is.”³² Ez egyébként látható volt még az 1980-as évek végén is. (15. kép)

Észrevette azt is, hogy a felújításra váró régi belső meszelés alól festett alakok részletei tűnnek elő. Ez keltette fel azután Huszka József sepsiszentgyörgyi rajztanár figyelmét is, aki 1885-ben feltárta az északi és a déli falon lévő középkori falképeket, róluk akvarell és pausz másolatokat készített, s a falképes díszű falakat visszameszelte. Alig titkolt keserűséggel számolt be erről a *Székely Nép* egyik 1887-es számában, az itt is felfedezett falfestmények sorsát illetően: „...fájdalom magamnak kellett újra bemeszeltetnem a múltnak emez ékesen szóló fényes tanújelét, mert csak azon feltétel alatt engedte meg a kaparást az unitárius főkonzisztórium”³³. (16. kép)

A másolatokat 1886-ban megküldte Potsa József megyei főispánnak, azzal a kéréssel, hogy juttassák el Budapestre a Műemlékek Országos Bizottságához. Nem tudni, hogy azokból mi jutott el Budapestre. Ma egy színes másolat a műemléki archívumban (Magyar Építészeti Múzeum és Műemléki Dokumentációs Központ), s egy másik, bővebb a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében van.

31 Emlékeztető feljegyzése i.m. 78-79.l. (ÁUEL), I/15.

32 Egyházközségi monográfiák, VIII/8. Sepsikilyén. Nagy Ferenc i.m. (MUEKvGyLt)

33 Kónya Ádám: Kilyén vallatása. Keresztény Magvető. 1982. 4. 210-214.l.

„Számban megfogyva, és mindig csak fogyva, de vallásos érzetben melegülve az egyház tagok – mindig voltak és vannak ma is lelkes tagjai az egyháznak, kiknek keblekben fájdalom honol az egyház néptelenedése miatt. A nép szereti neveltetni gyermekeit, miből következik az elszármazás, ebből szülemlik a nevezetesebb családok ivadékaiknak kiköltözködések, mint a Kilyéni, Czakó, és Ferencz családok ivadékaival történt; úgy leányagra szállás is tetemes leszállását eredményezte, s eredményezi ma is az unitárius híveknek. – Ernyedetlen munka képezi a lakosok mint anyagi úgy szellemi tehetségét, melyet a községi iskolában nyert neveltetésen kívül felsőbb iskolákban is kíván érvényre emelni. Áldás az egyházra!”³⁴ Zárta 1789. évi rövid történelmi leírását Nagy Ferenc lelkész.

A gyérülő, elnéptelenedő gyülekezet mellett lassan romlásnak indult a templom, de a helyi emlékezetben őrződött, tovább öröklődött a templom régiségének tudata.

Kónya Ádám, aki cikkek sorozatában ismertette a háromszéki történelmi építészeti emlékeket a megyei napilapban (1990 előtt a Megyei Tükör, 1990 után a Háromszék napilapokban), 1973-tól kezdett hozzá legelőbb a templom építéstörténelmi, s helyszíni vizsgálódásához. 1977-ben újabb, nagyon erős földrengés rázta meg az épületet, s azután több mint másfél évtizedig az életveszélyesnek tartott templomot már nem látogatták, benne istentiszteleteket nem tartottak. (17. kép)

1978-tól több ütemben Székely Zoltán vezetésével (Kovászna Megyei Múzeum, ma: Székely Nemzeti Múzeum) régészeti kutatásokat is végeztek a templomban és a környezetében. Előkerültek a templom külső falain fennmaradt falképek, s a középkori bejárat ajtókeret egyes, a torony, illetve a portikusz építéséhez felhasznált darabjai. (18. kép) Mindezekről dr. Binder Pál és Cserey Zoltán történészek számoltak be a Háromszék napilap hasábjain 1991-ben: „Az északi falon a Szent László legenda vár újra feltárára. Alatta a feltehetőleg, Passio-sorozat a fal nedvesedése miatt károsodhatott A déli falon, a ritka, úgynevezett Köpenyes Mária és az Utolsó vacsora jelentősebbek. 1978-ban Kónya Ádám a földrengést követően egész sor gótikus elemre (kőszentségtartó, sekrestyeajtó, gótikus ablakok kőrácsa, sekrestye alapfal) bukkant, külső falfestményekre a templom déli falán, töredékekre a nyugati falon, hasonlóképpen a korábbi építési szakaszból egy részablakra és a félköríves szentély alapfalára. További részletek a dr. Székely Zoltán vezette 1982-es ásatásnál erősítették meg a körülbelül XIII. századi első építési szakaszt. A közelmúltban Máthé László építész újabb gótikus kőtöredékekből egy ritka szép gótikus kő ajtókeret rekonstrukcióján dolgozott.”³⁵ (19., 20. kép)

34 Egyházközségi monográfiák, VIII/8. Sepsikilyén. Nagy Ferenc i.m. (MUEKvGyLt)

35 Dr. Binder Pál, Cserey Zoltán. Településeink (17.) Kilyén. Háromszék, 414. sz. 1991. július 12. 4.l.

Az értékes műemléktemplom legutóbbi helyreállítási, restaurálási munkálatai az 1986. és 1990. évi újabb rengésekkel, s a politikai fordulatot követően 1994-ben kezdődtek meg. A felújítás közepette további középkori részletek bontakoztak ki. A meglévő déli bejárati ajtó küszöbe alatt a régi gótikus kapu kőből faragott küszöbe, a templomhajó déli falába 1801-ben vágott ablaknyílás felső sarkában pedig egy kisméretű rézsús ablak részlete, s a hajdanán befalazott sekrestyeajtó kibontásakor a falazóanyagként használt középkori keresztelőkút is napvilágra került. A helyreállítási munkák a templom alapos műszaki felmérését, az építészeti tervek elkészítését és jóváhagyását követően a '77-es, majd a '83-as földrengésekben erősen sérült harangtorony szerkezeti megerősítésével, valamint a tető teljes felújításával indultak meg. (21. kép)

Ezt követte a falak külső és belső vakolatainak felújítása, a festett kazettás mennyezet restaurálása és a mérműves ablakok helyreállítása, új téglapadló fektetése az első, még románkori templom kirajzolódó alaprajzával, majd az újra feltárt falképek alapos kutatása tisztítása, konzerválása. A Szent László legenda és a többi falkép mellett a helyreállítás leglátványosabb eredménye az egykori későgótikus déli portál hiteles rekonstrukciója volt, amiben eredeti helyükre kerültek a másodlagosan befalazott faragott kötödédek, közöttük az 1497-es évszámmal jelölt faragott zárókő is.³⁶ (22. kép)

A munkálatokhoz az 1999. évi magyar-román kulturális örökségvédelmi munkaterv keretében először, majd az ezredforduló után is a magyar Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma jelentős mértékű támogatást nyújtott. Ugyanakkor érkezett anyagi segítség az Európai Bizottságtól is. A 2004-ben befejezett helyreállítási munkákat ünnepélyes keretek között az év november 9-én Erdély unitárius püspöke, Szabó Árpád vette át a két ország kulturális tárcái, valamint a helyi hivatalok, szervezetek képviselői, s a helyi közösség, tagjai jelenlétében. (23., 24. kép)

Hátra maradt azonban akkor még anyagi fedezet hiányában a templomhajó középkori falképeinek teljes restaurálása, amire azután végül 2017-től kerülhetett sor, ismét csak magyarországi, a Rómer Flóris terv, s a megyeszékhely önkormányzatának támogatásával. Az eltelt közties idő és a falképek restaurálása is hozott napvilágra újabb nem várt részleteket. Az északi fal Szent László legenda jeleneteinek restaurálásakor figyelt fel a restaurátor egy, az addig megismert ábrázolásoktól eltérő részletre. (A csíkmenasági r.k. plébániatemplomban is, az ott előkerült ciklus hasonló részletét fedezték fel az idő tájt.) Erről írta, a Szent László legenda ábrázolások kutatója, Jánó Mihály művészettörténész: „Ha összevetjük a kilyéni Szent László-freskóciklus lefejezés jelenetét a többi általunk

36 A templom műemléki helyreállítását, s a restaurálási munkákat magyar (Fekete Márta, Máté László építészek, Bodor Csaba statikus, Kiss Loránd, Pál Péter festő-, Árpási Tamás, Bereczki Csilla farestaurátorok, Asztalos György kőszobrász restaurátor, Egri István, üvegrestaurátor, Hankó Dénes építési vállalkozó) és román (Zsuzsanna Heitel művészettörténész, Dr. Dana Marcu régész) szakemberek végezték.

ismert (...) jelenettel, jelentős különbséget fedezhetünk fel a kun ábrázolásában. Itt a festő a legyőzött pogány felemelt jobb kezébe egy stilizált emberi szívet festett. (...) A szokatlan ábrázolás a középkori európai művészetben ismert szív felajánlásaként értelmezhető. A kilyéni falképen a pogány kun a szívét ajánlja fel a keresztény lánynak, gesztusát megtérése kifejezéseként foghatjuk fel.” Ez az ábrázolás kutatási témaként eddig ismeretlen a magyar szakirodalomban, fűzte hozzá még megjegyzésként.³⁷ (25. kép)

További meglepetés volt, amire valamikor a 2000-es évek első évtizede végén figyeltem fel a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum „előkerti” kőtárában, egy – akkor még lelőhely meghatározás nélkül kiállított – de erősen „ismerősnek tűnő” kőtöredékre. A kilyéni unitárius templom addigra már rekonstruált déli bejáratú kőkeretének egy addig lappangó részletére, mely pontosan illeszkedik a már eredeti helyén lévő, kiegészítve restaurált kőkeretbe. Utólag is igazolva az építésztervező, Máté László által kiserkesztett rekonstrukció hiteles voltát. (26. kép)

A templom teljes helyreállítása eredményeként a hajó restaurált falképei, együtt a szentély falain az egykori hálóboltozat bemutatott, levakolt téglá boltindításaival, lenyomataival az oldalfalakon, a restaurált szemöldökgyámos, gótikus sekrestyeajtóval, a befalazásból kibontott kő „keresztvíztartóval”, mind a kő szentségtartó konzervált töredékével együtt visszaidézik a székelyföldi középkor világát. (27. kép)

37 Jánó Mihály. A kilyéni unitárius templom. Kalauz. Sepsiszentgyörgy, 2018. 60.l. Erről még: A szív felajánlása. A kun szokatlan gesztusa a Szent László-legenda falképciklusában. Certamen II. Kolozsvár, 2015., az erdélyi falképekről még bővebben: Jékely Zombor – Kis Loránd. Középkori falképek Erdélyben. Budapest. 2008.

József SEBESTYÉN

The Unitarian Church of Sepsikilyén (Chilieni, Romania), Originally from the Middle Ages, and Its Rehabilitation

In memoriam László Máté, architect, 1957-2007

This small village on the left bank of the Olt River in Covasna County, Romania, just a few kilometres south of Sepsiszentgyörgy (Sfântu Gheorghe), the former seat of the old Háromszék County, was first recorded under the name Kilyén in the register of papal tithes from the year 1333. Later, in the tax register of the year 1567, the village was listed as having 22 homesteads. The local community was then still Catholic.

The church was damaged in a devastating earthquake in 1977, and archaeological and building research was performed on it between 1978 and the early 1980s. In the course of this research, it was discovered that it was originally a single-nave church, with no tower, ending in an elongated semicircular apse, and that it may have been built during the 13th century on the site of the town's 12th century cemetery. The walls of the nave, which are still standing today, were decorated with murals at the beginning of the 15th century. Scenes from the Legend of Saint László are on the upper section of the northern and western walls. The lower band, which starts from the southern wall and fills the majority of the eastern half of the northern side, has scenes from the life of Jesus that have now been restored. The scenes of the Last Supper and the torture of Jesus have survived intact. The method used for depicting Jesus carrying the cross, and the very fragmentary crucifixion scene are unusual since, according to the mystical conception of the 14th century, the cross was "alive".

The church was first remodeled at the end of the 15th century, following the first documented earthquake in Háromszék County in 1473. The church's old semicircular apse was taken down and a polygonal sanctuary equal in width to the nave was erected in its place. The walls of the nave were also raised, the old southern entryway was walled off, and a new Late Gothic stone framed portal was opened. Windows with tracery were placed on the vaulted southern and south-eastern walls of the apse. The year 1497, inscribed into the keystone of the southern portal's pointed arch, may be the date of a phase of the remodeling. Based on the dendrochronological examination of its roof structure, its completion may have taken place during the first decade of the 16th century.

In the last decade of the 1500s, the congregation of the village, which had by then converted to the Unitarian faith, took the church over in this state.

The Unitarian worshippers began a major renovation of the church in 1799, and the painted wooden ceiling of the nave was already completed in that year. The work was interrupted by another strong earthquake in 1802. The net vault of the sanctuary collapsed, the walls were damaged in many places and so were the tracery windows of the chancel. During the rehabilitation following this natural disaster, a new painted wooden plank ceiling similar to that of the nave replaced the collapsed vaulting of the sanctuary. The roof was reconstructed to a uniform eave height using the old structural elements. The openings and tracery of the original Gothic windows were narrowed, while the Romanesque windows were walled off and new, wider windows were opened. A wooden-framed bell tower with brick walls was integrated into the western façade in 1829, using the reused carved stones from the portal of the southern entrance, which had presumably also been damaged.

The most recent rehabilitation and restoration work on this valuable historic church began in 1994, following earthquakes in 1986 and 1990. Further medieval details came to light during the rehabilitation. In addition to the discovery and restoration of the Legend of Saint László and the discovery of other murals, the other important and spectacular result of the rehabilitation was the authentic reconstruction of the former Late Gothic southern portal. During this project, the carved stone fragments that had subsequently been built into the walls were placed back in their original positions, including the keystone marked with the year 1497. As a result of the full rehabilitation of the church, all of these elements, together with the displayed ribs of the vaulting and their traces on the walls of the apse, as well as the restored Gothic vestry door, conjure up the medieval world of the Székely region.

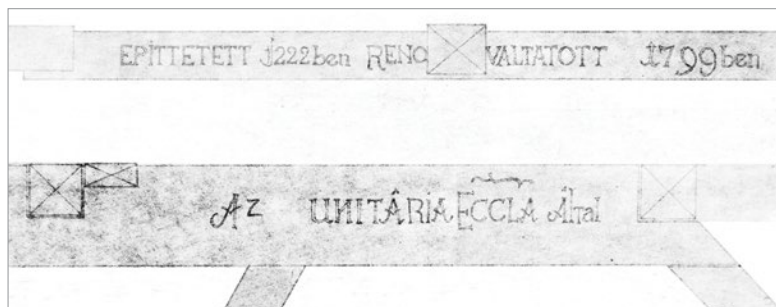
SEBESTYÉN JÓZSEF: A SEPSIKILYÉNI KÖZÉPKORI EREDETŰ UNITÁRIUS TEMPLOMRÓL ÉS HELYREÁLLÍTÁSÁRÓL



1. Magyar és román műemlékesek (a képen: Peter Derer, Kónya Ádám, Radu Popa) találkozája, helyszíni bejárás a sepsikilyéni templomnál. Fotó: Sebestyén József



2. A késő gótikus déli bejárat kőkeretének évszámos záróköve. Fotó: Sebestyén József



3. Véssett évszám-
os építési
felirat a fedél-
szék egyik
ferde támaszán
(Máté László
felmérési rajza)



4. Az utolsó ítélet ábrázolás a köpenyes Máriával a déli falon. Fotó: Sebestyén József

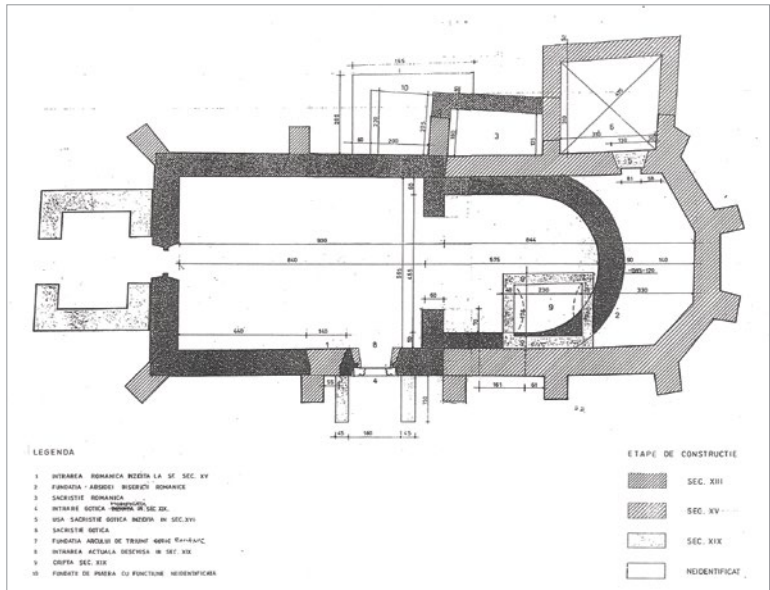
5. Krisztológiai jelenetek lent és a Szent László legenda indító jelenetének töredéke fent a nyugati falon. Fotó: Sebestyén József



6. A Krisztológiai ciklus folytatása, Szűz Mária a gyermek Jézussal, Szent Kozma és Damján ábrázolásai lent és a Szent László legenda folytatása fent az északi falon. Fotó: Sebestyén József



7. A templom kutatási, periodizációs alaprajza (Máté László rajza)



SEBESTYÉN JÓZSEF: A SEPSIKILYÉNI KÖZÉPKORI EREDETŰ UNITÁRIUS TEMPLOMRÓL ÉS HELYREÁLLÍTÁSÁRÓL



8. A levésett szentségtartó, mellette egy angyal festett (secco) alakja a szentély északkeleti zárófalán. (1984 körül)
Fotó: Sebestyén József



9. Kilyén falu a 18. századi I. katonai felmérési térképen



10. A templomhajó belső a nyugati, fa karzattal (1986 körül). Fotó: Sebestyén József



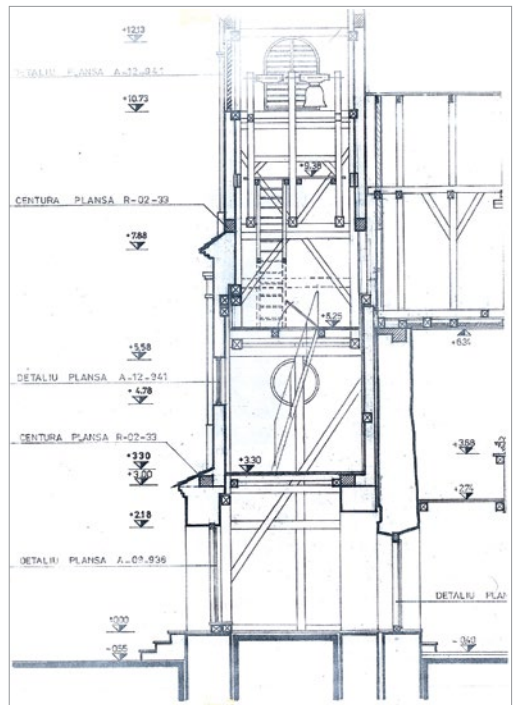
11. A templomhajó feletti famennyezet részlete az 1801-es évszámmal. Fotó: Sebestyén József



12. A famennyezetet egykor szegélyező, vakolatra festett ívsor töredéke a hajóban (1995 körül)
Fotó: Sebestyén József



13. A teljes, festett famennyezet
összképének részlete
(restaurálás után).
Fotó: Sebestyén József



14. A favázis nyugati torony nyugat-keleti
metszete (Máté László felmérése)



15. A szentély északi homlokzatának részlete az egykori sekrestye tetejének a lenyomatával (1984 körül)



16. A lepergő meszelés alul előbukkanó falfestés, a Krisztus töviskoronázásának részlete a hajó nyugati falán, a karzat alatt (1984 körül)



17. A templom délkeleti összképe 1984 körül. Fotók: Sebestyén József

- 18.** A torony nyugati falának alsó részén a déli bejárati kőkeret befalazott szarköve (1986 körül). Fotó: Sebestyén József



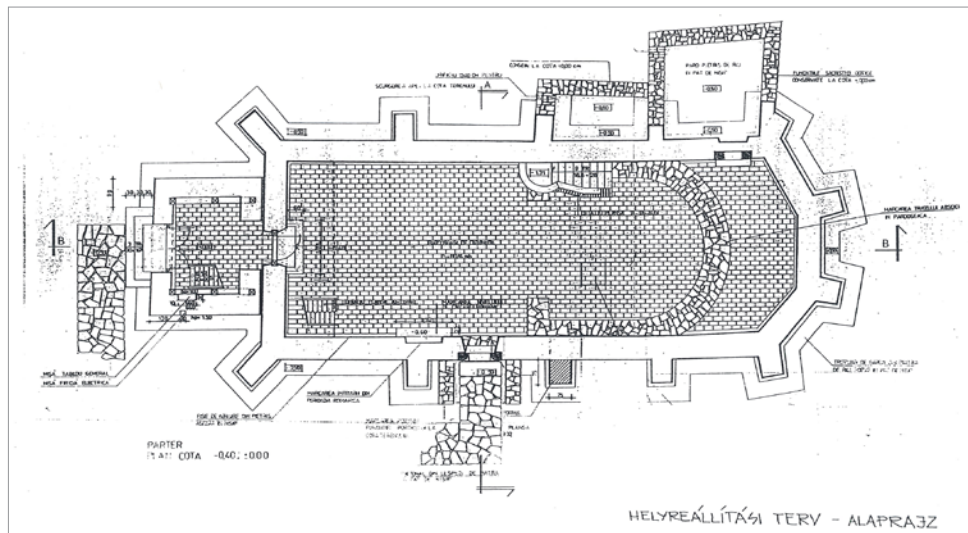
- 19.** A déli homlokzat részlete kutatás közben 1994 körül. Fotó: Sebestyén József



- 20.** A késő gótikus déli bejárati kőkeret előkerült darbjainak összeállítása a tervezett rekonstrukcióhoz. Fotó: Sebestyén József



SEBESTYÉN JÓZSEF: A SEPSIKILYÉNI KÖZÉPKORI EREDETŰ UNITÁRIUS TEMPLOMRÓL ÉS HELYREÁLLÍTÁSÁRÓL



21. A templom helyreállítási alaprajzi terve (készítette Máté László)



22. A templom 15. századvegi bejáratának rekonstruált, restaurált kőkerete.
Fotó: Sebestyén József



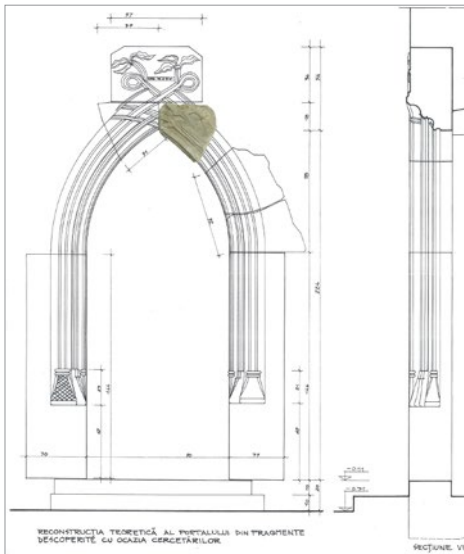
22. A helyreállított templom átadási ünnepsége, Szabó Árpád az Erdélyi Unitárius Egyház püspöke.
Fotó: Sebestyén József



24. A helyreállítási terveket készítő Máté László építész (jobbszélén) és a festő restaurátorok, Pál Péter, Kis Loránd (balról) a templom előtt az átadáskor. Fotó: Sebestyén József



25. A Szent László legenda lefejezés jelenetének részlete. Fotó: Sebestyén József



26. A déli bejárati kőkeret rekonstrukciós terve a később „felfedezett” íves töredék beillesztett fotójával. (Máté László tervrajza) Fotó: Sebestyén József



27. A helyreállított templom belső összképe a szentélyvel. Fotó: Sebestyén József

Edina SZATHMÁRI ¹

Reflections on the Reconstructed Medieval Elements of the Chancel of Saint Michael's Parish Church in Cluj-Napoca

Abstract

Saint Michael's parish church in Cluj-Napoca (Kolozsvár, Klausenburg), Romania, is a building which is representative of the medieval Gothic architecture of Transylvania. Research in recent decades has significantly corrected the interpretation of its construction history. Since 2018, renovation has been ongoing on the church, and the documentation and research work carried out simultaneously with it have made it possible to clarify the architectural history of the church and the later repairs and interventions, and to supplement it with new data. Considering this, the paper examines the 20th century reconstruction works concentrated on the church's chancel.

Extensive renovation was carried out between 1956 and 1964, with the first stage of the works (1956-1957) putting the emphasis on inner reinforcements and reconstructions. Therefore, the paper examines the four results of the reconstructions in the church's chancel. Thus, it critically evaluates the period's guidelines, and serves as a case study of possible attitudes and approaches towards the reconstruction of Central and Eastern European historical monuments.²

Keywords: Transylvania, Cluj-Napoca Gothic vault, reconstruction, keystones, traceries, sacrament niches, evangelists

Introduction

Saint Michael's parish church is situated on the northern part of the main square in Cluj-Napoca. The construction works lasted for 150 years, incorporating various phases in the evolution of the Gothic style from the end of the 14th century until the beginning of the 16th century. Even if the construction periods can be clearly differentiated, their dating has caused a lot of debate. The problem of the masonry and the architectural history of

¹ Edina Szathmári, first year doctoral student at Eötvös Loránd University Doctoral School of Philosophy, Art History Program, Budapest. edinaszathmari@gmail.com

² This work was supported by the Collegium Talentum Programme of Hungary. The author would also like to thank the KÉSZ Romania, the rehabilitation's management company and the Archdiocese of Kolozs-Doboka for their help and support.

Saint Michael parish church has been a subject of art historical research since the 19th century, and in many respects, it is still unresolved. (Fig. 1)

The problem of the architectural history is caused by the complexity of mapping the alternating construction sites and stages, which are present in several places at the same time and therefore difficult to track. Many scholars have different opinions about the beginning of the construction of the present church, but in all cases the starting point is a document from Avignon, dated 1349, after which, in the third quarter of the 14th century, the construction of the church with its chancel³ may have begun. The church was built over at least six periods until the beginning of the 16th century, without being completely finished. The chancel and the two side chapels connected to it by internal windows and openings with the southeast spiral staircase were built first. (Fig. 2) Changes in the mouldings of the nave's side walls suggest that the construction continued on the south-western corner with one of the two towers. The nave's south wall between the south tower and south apse was then built, and in the fourth phase the nave's north wall with the first gallery was finished. The fifth period dates to the time of Gregorius Schleuning (1450–1481), when the western portal and façade were completed and the chapel vault named after the parish priest, the second gallery and the nave vault were built. The last period consisted of the rebuilding of the choir's second vault in 1498, the raising of the crown wall around the choir and the construction of the north-west tower. The western part was originally supposed to have two towers, but eventually only the northern one was completed before 1521. The southern one was built to the height of the crown of the nave walls.⁴

During its existence, the church of St Michael has been repaired several times, mainly due to damage caused by natural disasters such as lightning, fire and earthquakes. The north-west tower of the west façade, designed with two towers, was completed by 1521, and by 1697 it was so badly damaged that it was replaced by a Baroque tower built between 1740-1744. The tower was devastated by an earthquake and completely dismantled

3 In this article I will use the word *chancel* for the sanctuary of the church and *side chapels* for the north and south chapels of the chancel.

4 For the history of the construction and art historical questions of the church, see: Edit Grandpierre, "A kolozsvári Szent Mihály templom története és építészete 1349-től napjainkig" [The History and Architecture of St. Michael Parish Church in Cluj from 1349 to the present day], Erdélyi Múzeum 41 (1936): 19–60; Géza Antal Entz, "Die Pfarrkirchen von Klausenburg und Mühlbach in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Baugeschichte und Stilbeziehungen", Acta Historiae Artium 30 (1984): 65–109; Tamás Emödi, „Kolozsvár, Szent Mihály-plébániatemplom“ [Cluj-Napoca, St. Michael Parish Church], in: Takács Imre (ed.), Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437, Budapest, 2006, 657–659; Radu Lupescu, „A kolozsvári Szent Mihály-templom nyugati kapuja“ [The Western Portal of the St. Michael Parish Church of Cluj-Napoca], in: Péter Levente Szöcs (ed.), Középkori egyházi építészet Erdélyben V., Szatmárnémeti, Editura Muzeului Sătmărean, 2012, 177–197; Szilárd Papp, „Előzetes tanulmány a kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom építéstörténetéről“ [Preliminary Study on the Construction History of the St. Michael Parish Church of Cluj-Napoca], Helyreállítási elődokumentáció része (manuscript), Budapest, 2013.

between 1764 and 1765. The neogothic tower, which can be seen today, was built between 1837 and 1862, in front of the north-eastern portal of the church. In addition to the construction of the towers, further repairs were made to the east of the church, the nave vault, the east wall of the south-west tower, the foundations and the area around the triumphal arches. The south porch was rebuilt in the 18th century and demolished in 1892. In addition, new furnishings were added, and stained-glass windows were installed in the late 19th and early 20th centuries. Despite the repairs and maintenance, the church managed to remain largely in its original, medieval form before the institutionalisation of the preservation of the monument in the 19th century.

Before the current rehabilitation – which began in 2018 and is still in progress – the church's latest renovation took place between 1956-1957 and 1960-1964. The lead architects were Radu (?) Udroi, Duiliu Marcu and Ion Dumitrescu⁵ and, as the periods show, under Lajos Bágyuj's guidance the works were carried out in two phases for which they took into account the preliminary assessment made by Hungarian architects Jenő Rados and Mihály Rác.⁶ During the first phase, the tasks focused on the interior of the church: the weakened, 18th century chancel vault was reconstructed, the inner windows walled up in the 18th century were reopened, new baldachins were linked to the six piers in the nave and new gothic wall paintings were revealed and conserved. After 1960, the second phase consisted of external repairs: the surface of damaged ashlars was replaced by new limestone slabs mined from the Baciú quarry.⁷ The external surface walls were reinforced by applying cement in the joints between the ashlars, and damaged quoins have been replaced. Reconstruction work was also carried out on the exterior of the church to replace the very damaged pinnacles and carved elements on the buttresses. On the tower, too, elements were replaced, not by reconstructing the ornamentation but by replacing it with simpler forms.⁸ We can read a widespread opinion about the works on the neogothic tower in the volume from 1967 which summarises the contemporary concepts in Romania: "The adaptation of this restoration criterion was determined by the fact that this part of the monument is considered an anachronistic achievement in terms

5 Anna Kinde: "Adalékok a kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom 20. századi helyreállításának történetéhez (1956–1964)" [Contributions to the history of the 20th century restoration of the parish church of St Michael in Kolozsvár]. In: *Ezerarcú Erdély. Politika, társadalom, kultúra*, Tötös Á., Markaly A., Koloh G., Horváth I. (szerk.), *Studia Historica Transylvaniensia* 2., Kolozsvár, 2019, pp. 408.

6 Ibid.

7 Geologists' examinations today differ from what was believed in the 1950s: that the limestone used for the construction originally came entirely from Kisbács. Ion Dumitrescu – Radu Mănciulescu: "Metode aplicate la restaurarea a două monumente gotice din Cluj, biserica Sf. Mihail și biserica Mathias" [Methods applied to the restoration of two Gothic monuments in Cluj, St Michael's Church and Mathias Church], In: *Monumente Istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 1967, p. 19.

8 Dumitrescu – Mănciulescu, op. cit. p. 26.

of style and lacking architectural purity.”⁹ The main concepts of the work that started in 1956 were the structural reinforcement, the removal of “inappropriate” previous restorations, the restoration of the original, first architectural forms, and the replacement of the damaged parts. The architects focused on reconstructing the original forms and vaulting, eliminating the lateral pressure on the chancel’s walls.¹⁰

However, the period of 1953–1964 was not researched until 2012, when Ioana Rus-Cacovean briefly described the renovation works in her doctoral dissertation. She examines the church as a case study of the conservation of monuments in Transylvania between 1945 and 1977.¹¹ In 2016, Liliana Iuga dedicated a separate chapter to monuments in Cluj-Napoca in her dissertation,¹² where she also presents Saint Michael’s church.¹³ The most comprehensive overviews on the subject are the two articles by Anna Kinde on the preparation and the actual renovation works on the parish church between 1956–1964, presenting the stages of the constructions and the preliminary plans as well as examining the history of preservation in Cluj-Napoca and Transylvania in a wider sense. She also provides insight into the general state of monument preservation in Romania and Hungary around the 1950s and 1960s.¹⁴ They used the same Romanian archival resources, such as the plans, surveys, reports and calculations which can be found in the Archive of the National Heritage Institute¹⁵ in Bucharest. Kinde also examined a report by Lajos Bágyuj kept in the Hungarian Museum of Architecture, Monument Protection Documentation Center¹⁶, the first part of which, about the work on the interior, is practically the same as the report published in 1957.¹⁷ Another important description of the works, which also counts as a source, is the article written by Ion Dumitrescu and Rodica Mănciulescu.¹⁸ They present mostly static interventions. As these studies of the previous renovation

9 Ibid.

10 Ibid. 19.

11 Rus-Cacovean, Ioana: “Conservarea monumentelor din Transilvania în perioada 1945–1977 (studii de caz)” [Conservation of monuments in Transylvania between 1945 and 1977 (case studies)]. PhD thesis, manuscript, 2012.

12 Iuga Liliana, “Reshaping the Historic City Under Socialism: State Preservation, Urban Planning and the Politics of Scarcity in Romania (1945-1977)”, dissertation in history, Central European University, Budapest, 2016, pp. 253–327.

13 Iuga, op. cit. Pp. 280–282.

14 Kinde, 2019, op. cit.; Anna Kinde, “A kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom 1956–64-es felújításának előzményei” [The preparations for the 1956–64 restoration of Saint Michael’s parish church in Cluj-Napoca], *Opus Mixtum VI. A Centrart egyesület évkönyve*, 2020, pp. 47–50.

15 Arhiva Institutului Național al Patrimoniului

16 Magyar Építészeti Múzeum, Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ. Kinde, 2019, op. cit. pp. 406–407.

17 Lajos Bágyuj: “Beszámoló a kolozsvári Szent Mihály-templom 1956/57. évi helyreállítási munkálatairól” [Report on the restoration works of St Michael’s Church in Kolozsvár in 1956/57]. In: *Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanaedik évfordulójára*. ed. Bodor András et alii, Bucharest-Cluj, 1957, pp. 24–32.

18 Dumitrescu – Mănciulescu, op. cit. pp. 13–38.

and the reconstructional “wave” influence suggests, while some elements – such as the chancel’s vaulting issues – recur in some surveys, there is no interpretation focused on the exact recreations. Were these elements incorporating medieval aspirations, encased in a narration about aesthetic aims?

The present research is being carried out in parallel with the renovation works on the church. Through the on-site documentation, we were able to observe the reconstructed medieval-like details of the church and to strive to answer the related questions. The already published data were completed by further archival sources¹⁹ and a more detailed description of the reconstructed elements, concentrating on the chancel. Following a brief overview of the church’s history and previous research, the paper will attempt to find the context between the original and reconstructed forms and structure: the reconstructed cross-ribbed vault, a reinterpretation of the first Gothic vault with its keystones; a late medieval corbel with a winged lion; two traceries which were rebuilt after dismantling the walled-in openings; and lastly, parts of a medieval sacrament niche, parts of which were found during the architectural execution and embedded on the wall with the reimagined missing parts. In sum, the paper studies what determined the scale and concept of the reconstructions, how authentically it depicts the period it is intended to represent and the wider effect of revaulting, keystone rendition and the relocation of the corbel.

The chancel’s new vault

The first step of the works started in 1956 consisted of the reconstruction of the chancel’s vault. The architects concentrated on recreating the original vaulting structure which was a cross-ribbed vault, reducing the side pressure of the lunette vault to ensure the resistance.²⁰ It was believed that interlocking of reinforced concrete would considerably decrease the weight of the vault,²¹ but as we will see the main concept of the rebuilding was more aesthetic than related to statics. The first phase concentrated on the chancel.

In the description of 1967, it is stated that the lunette vault exerted horizontal pressure on the walls and therefore the chancel’s sidewalls started to lean outwards. Anchor plates were used before, and the vault was also hung onto five new concrete rafters mounted in the loft for structural reinforcement. The architects of the time were not only concerned with the problem of stability, but also found the aesthetic considerations important. The hybrid form was mentioned as an example, as it was only an imitation of the Gothic wall

19 The author owes thanks to Ioana Rus-Cacovean and Imola Kirizsán, who have helpfully made available the resources they have photographed and scanned.

20 Dumitrescu –Mănciulescu, op. cit., p. 23.

21 Rus-Cacovean, op. cit.

with brickwork and false ribs built with plaster. Furthermore, another element incompatible with the Gothic forms based in the period's perceptions was the elliptical arches of the vault, as well as the rebuilt chancel arch, which was "foreign to the style". The cracks on the caps were filled out with plaster and bricks and the damaged details of the 14th century capitals were complemented with the same materials as during the 18th century works.²² In addition to the aesthetic "problems", due to the low height of the baroque vault the windows traceries were half-covered.²³ As Anna Kinde's examination pointed out, the main reason for the reconstruction was more aesthetic.²⁴

As has been mentioned, the weight of the vault was transferred directly onto the walls. The reconstruction made it possible to change the system of thrust to a lighter solution. Based on the reports from 1953²⁵ and 1955, however, the cracks were situated only below the windowsills. During the masonry investigation made during the current renovation, it turned out that all the plaster which covered the walls was originally from the 18th century interventions. This means that no serious consolidation works to the sidewalls were made between 1956-1957, and that the renovation only included rebuilding the vault and enforcing the reopened inner windows on the western wall-shafts.

Even though the 18th century vault had a lunette shape, made with brick and ribs built of plaster, it was divided into four sections with four bays like the supposedly original and reconstructed medieval form of the vault. As can be observed from many archival photographs and on an elevation made in 1895 by Mari Reiner, a student of the Hungarian architect professor Imre Steindl, the 18th century vault imitated the cross-ribbed vault structure. (Fig. 3) The only aesthetic distraction was the half-covered traceries and the basked-handle arch forms. (Fig. 4)

The 14th century vault had four bays divided by transverse arches and with three-sided apse. Based on the 14th century rib profiles traced on the top of the capital's abacuses, the architects could justify the reconstructed, "original"-like form. The first plan for the restorations and executions was proposed in 1953. The first striking point on the list of the project was the demolition of the chancel's vault because its style and "artistic form" did not correspond with inner space, and even diminished it, covering the windows and potentially causing further damage to the walls. In fact, the renovation only aimed at the reconstruction of the chancel's vaulting. The new, replaced vault would revive the

22 For example, one of the broken parts of the south capital of the triumphal arch was completed by a small head with a mitre made of plaster on a brick, today placed in the church's loft. Some of the capitals still have reconstructed Gothic-like leaves made of plaster.

23 Dumitrescu –Mănciulescu, op. cit., p. 16.

24 Kinde 2019, op. cit.

25 Arhiva INP, Fond DMI, nr. Dosar 3375, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1953, Memoriu, p. 4.

original one and restore the original visual appearance of the whole chancel. Another aesthetic approach was the elimination of the wall ties inserted between the walls and the rebuilding of the chancel arch from elliptic to ogival, also on the side chapel's arches.²⁶ Due to a lack of knowledge and sources on the original vault, the proposal during the preparation of the plan was to find parallel chancels from the region with original vault structures or to create or reconstruct the church's vault based on traces of existing remains.²⁷ The architects also searched for other examples of 14th century vaults that they could use for the reconstruction plan: the cathedral of St. Michael in Alba-Iulia, the Black Church in Braşov, the Lutheran cathedral in Sibiu and the Lutheran church in Sebeş. They also attached ground plan sketches.²⁸ But none of the examples mentioned had the specified design for the choir: interior windows and openings between the side chapels and chancel. Perhaps based on Ernő Marosi's analogies for the interior design, the choir of Saint Michael's church also shows Silesian influences, with the choir of St. Elisabeth's church in Wroclaw perhaps being the closest to it.²⁹ Despite the basilica shape of its spatial design, the side chapels and the chancel are connected with arcades and the chancel is trilateral with four-bay crossed rib vaulting. While Marosi assumed of the first phase of the Saint Michael's choir that it was started as a basilica type,³⁰ the 2020 masonry investigations have proven beyond doubt that the two side chapels were built at the same height as the chancel.

Do we know the "original" vault of the chancel? First, the evolution of the forms of the chancel's vault and the number of vaults should be examined to answer the question of how similar it looked to the original vault which they wanted to recreate in 1956. Certainly, the chancel's first vault was built right after the walls and piers were completed in the last quarter of the 14th century. First, this refers to the remains of the rib springings on the north chapel's capitals, and the ribs found in the 15th century walled coffin.³¹ On the other hand, the traces of the ribs' preparing lines can be found on the abacus of the capitals, both in the side chapels and the chancel. Considering the ribs – which appeared in secondary usage – and a keystone, we know that the first vault was realized. The latter element, which links to the first 14th century vault, is a keystone with a depiction of the Agnus Dei (Fig. 5).³² It has the same profile as the ribs and the rib traces on the abacuses. Research

26 Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3374, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul nr. 347/15, 1953, pp. 4-5.

27 Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul nr. 8 / 1955-1956 P.E.

28 Ibid.

29 Ernő Marosi, „Einige tendenziöse Planänderungen. Beiträge zur Stilgeschichte der ungarischen Architektur des vierzehnten Jahrhunderts”, *Acta Technica* 77, 1974, p. 323.

30 Ibid.

31 According to the archaeological research in the northern side chapel done by Lupescu Radu.

32 The keystone can be found in the lapidary of the National Museum of Transylvanian History, catalogue nr. F 2669, VI. 1671.

has linked this to the parish church's vault, mainly because it was lying in the churchyard next to the south apse until 1899, when Béla Posta – a well-known professor and archaeologist from Cluj-Napoca – moved it to the Transylvanian Museum.³³ Furthermore, it was surveyed in 1895 by Pál Lukács, a student of Imre Steindl, marking the churchyard as the location of the stone carving.³⁴

The first rebuilding of the chancel's vault and crown wall took place after it was damaged by a fire in 1489, known from a document of king Matthias Corvinus.³⁵ We do not know exactly to what extent it was rebuilt, but in the south chapel the later corbels and late Gothic rib springings can be seen, which refer to the second vault from the late 15th century.³⁶ The masonry investigations and building archaeology revealed another aspect related to the late 15th century constructions around the chancel. First, we found the original cornice's height and profile on the inner sides of the eastern buttresses, which is located 137 cm below the current cornice. Secondly, on the inside of the wall, above the vault's extrados and the line of the previous cornice, there is a change in the style of the masonry. After the repairs in the late 15th century, the stone carvings of the cornice were reused in the elevated new part of the wall. Today's cornice was built at the latest at the beginning of the 16th century. This is mainly indicated by the frieze style on the north side of the chancel and the mason's marks appearing repeatedly on the frieze's fleur-de-lis motifs and on different parts of the cornice.

The fire of 1697 affected the chancel's vault; it became so ruined that it had to be rebuilt in the 18th century.³⁷ This new vault was the main concern for renovations in the 20th century. The first proposals to solve the static problem of the 18th century vault were made by the Hungarian architect Jenő Rados.³⁸ Áron Márton, the highly respected bishop of that period, initiated³⁹ the thought of a new vault or of reconstructing the Gothic vault, but the war made it impossible to carry out the works. The first suggestions, based on Jenő Rados's observations, for the church's rehabilitation were made in 1953 by two architects, Ion Silvan and Ștefan Baș, with the support of the Workshop for Historic Monuments in

33 Papp, op. cit. 14.

34 Hungarian Museum of Architecture Monument Protection Documentation Center, Document Archive, A Kir. József Műegyetem építész hallgatói felmérések, Steindl Imre vezetése alatt, 1895, Ltsz. R_31551;

35 Elek Jakab, "Oklevéltár Kolozsvár története első kötetéhez, I." [Documents for the first volume of the History of Kolozsvár], Buda, 1870, nr. CLXXIX pp. 289-290.

36 Papp, op. cit. p. 17; Sas Péter, "A heraldikus - Köpeczi Sebestyén József élete és munkássága I." [The Heraldist – The Life and Work of József Sebestyén Köpeczi], Miercurea Ciuc, Pallas Akadémia Könykiadó, 2011, p. 91.

37 Sas Péter, "A heraldikus - Köpeczi Sebestyén József élete és munkássága I." [The Heraldist – The Life and Work of József Sebestyén Köpeczi], Miercurea Ciuc, Pallas Akadémia Könykiadó, 2011, p. 91.

38 Jenő Rados, "A kolozsvári Szent Mihály templom restaurálása", Technika, 1942, 5.

39 Kinde, op. cit. 407.

Bucharest.⁴⁰ In addition to urging the replacement of the vault and the reinforcement of the walls, they also proposed opening the interior windows.⁴¹ The work of rebuilding the vault was originally planned to start in 1954.⁴² Because they could not find a civil engineer, the work, which was financially supported by the Department of Religious Cults and the Department for Historic Monuments, could only start in 1956.⁴³

The new keystones (with a 60 cm diameter) for the new vault were designed by József Sebestyén Köpeczi and sculpted by János Szedlacsek and István Molnár Kocsis.⁴⁴ Starting with the western boss, he designed one with the coat of arms of bishop Áron Márton and a description – “RENOV AD 1956” – referring to the year of reconstruction, as well as to the initiator of the renovations. The second keystone presents the alpha and omega, framed with grape branches and leaves. The third boss reimagines the Agnus Dei (Fig. 6) and on the easternmost one is a rosette.

During the keystone reconstructions, the coat of arms of Lajos Bágyuj – also designed by József Sebestyén Köpeczi – was also created and placed up on the triumphal arch in two copies, and one was carved on the western transverse rib together with a Hungarian inscription.⁴⁵ The act of designing his own mason's mark suggests that he truly believed that the original, medieval vault was recreated by himself, in the 20th century. Designing his mark also refers to the period of reconsideration of the importance of the mason's marks. The research and collection of medieval mason's marks became popular, and, following this model, Bágyuj made plaster copies of a great number of marks from different parts of the church.⁴⁶

Interior windows

As we can read in Bágyuj's documentation of the restoration on 29 August 1956, two interior windows were uncovered above the already existing ground level openings in the walls between the side chapels and the chancel.⁴⁷ (Fig. 7) They found only the archivolt, then they reconstructed the traceries' forms after the chancel's windows with outwards opening.⁴⁸ In order to open the covered windows, the infill masonry was

40 Arhiva INP, Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. doc. 9320/1955.

41 Arhiva INP, Fond DMI, nr. Dosar 3375, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1953.

42 Arhiva INP, Fond DMI, nr. Dosar 3377, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1954-1955.

43 Arhiva INP, Fond DMI, nr. Dosar 3381, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Doc. 690/1958.

44 Sas, op. cit. p. 91.

45 The restoration is commemorated with two further Latin inscriptions.

46 He also had his bust carved with the inscription “AD 1957”. Kinde, op. cit. 2019, p. 418-419.

47 Arhiva INP, Fond DMI, nr. Dosar 3377, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1956. Dispoziție de șantier, 29. 08. 1956.

48 Dumitrescu –Mănciulescu, op. cit., p. 26.

dismantled, reinforcing the void by framing it with a reinforced concrete element. All the missing pieces (tracery and mullions) were reconstructed with stone, by repeating the exterior window's forms with the same dimensions and proportions.⁴⁹ (Fig. 8) If we did not know that it was a reconstruction, we could observe the difference in the quality of the carving. There is also a small "1957" carving.

In the case of the windows, the estimates of the works submitted in 1955 included the rebuilding or redoing of the inner windows and the widening of the arcades at the request of the church.⁵⁰ The reconstructed traceries recall the chancel's three-sided apse windows. The two mullions split the three sections which are closed by geometrical tracery. The central trefoil head is lower than the other two. We can observe that the ends of the cusps have triangular forms.⁵¹

Returning to the narrative of the first supposed construction phase of the choir, according to which it was originally started as a basilica type⁵², the revealed internal windows were also considered first as façade windows and the arches as external entrances.⁵³ Marosi revealed that the arches were part of the original structuring of the chancel and the interior windows were opened later, as the archivolt moulding indicates.⁵⁴

The Saint Mark corbel

In the first phase of the works, a corbel with the symbol of Mark the Evangelist was relocated from the south aisle to the end of the chancel. The other three Evangelists' symbols were then made on corbels, for decorative purposes only. (Fig. 9) Edit Grandpierre mentioned the Saint Mark corbel in its previous place – but already in a secondary place – on the south aisle's easternmost wall-shaft, under the window where she saw a corbel with a winged lion symbol. (Fig. 10) She remarked that there was another corbel with an angel on the other side of the portal.⁵⁵ Gheorghe Arion also mentioned the corbel's figure of Mark but already in its new place in the chancel, and also noted that, of the four, this was the only evangelist's figure that was preserved from the Gothic period. Furthermore, he noticed that the other three corbels – of Matthew, Luke and John – are modern carvings.⁵⁶

49 Rus-Cacovean, op. cit.

50 Arhiva INP, Fond DMI, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul nr. 8 / 1955-1956 P.E. Devis Suplimentar

51 Arhiva INP, Fond DMI, nr. Dosar 3377, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1956-1960.

52 Marosi, op. cit. p. 323.

53 Bágyuj: op. cit. 27.

54 Marosi, op. cit. p. 324.

55 Grandpierre, op. cit. 34. Unfortunately, we have no information about what happened to it afterwards.

56 Gheorghe Arion, "Sculptura gotică din Transilvania. Plastica figurativă din piatră" [Gothic Sculpture in Transylvania. Figurative stone sculpture]: Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, pp. 30, 45.

(Fig. 11) It can be concluded that he only draws on previous literature, especially regarding the capitals. Virgil Vătășianu wrote about the medieval corbel first in its latest position, in 1960. He describes the responds on the north side as if they do not continue down to the floor but are interrupted by corbels. Moreover, he added that only one of the corbels is left, the one with a winged lion in the north corner of the chancel ending. The lion keeps a spherical phylactery in his left arm, the apocalyptic being represented by the evangelist Mark. Vătășianu mentioned the likelihood of the corresponding corbels of the other three corners of the chancel bearing the symbols of the other three evangelists.⁵⁷

The relocation of the corbel and the other three reconstructions were strongly criticized by Vătășianu in a report written on 7 May 1958, mentioned above. Firstly, this was because there were no traces of previous corbels on the piers. Secondly, the corbel of Mark dates to the mid-15th century and does not fit with the 14th century chancel. Another problem was that the new corbels did not imitate the same moulding of the original's abacus and the ogee with the hollow chamfer were considered to be Renaissance. Vătășianu also mentioned that, if the church was already attached to reconstructing saints' sculptures, it would have been better to make modern sculptures.⁵⁸

What do we know about the original place of the medieval corbel? The corbel of Mark was also connected to the supposed second plan modification of the chancels mentioned by Marosi, when the height of the vaulting and of the windowsill was increased. Since the corbel was placed later, it does not determine the vaulting's period, and the changes in the sills' height were carried out because of the increased ground level, just as the external string course was moved up.⁵⁹ Nevertheless, Marosi's other suggestion is that the corbel is connected stylistically, functionally and ichnographically with the west portal's console with the symbol of John the Evangelist, which he dated to the portal's 1444 inscription.⁶⁰ It is beyond doubt that the two corbels are connected by their style – both have the same carved gloria, and the wings are very similar in shape – but the moulding of the abacuses is different, and John's corbel does not have any support, like Mark's rosette element. Furthermore, this part of the portal was dated to the time of Gregorius Schleunig (1450–1481) in the latest research on the portal.⁶¹ The provenance of the corbel's original place remains an open question.

57 Virgil Vătășianu: "Sculpturile din corul bisericii Sf. Mihail din Cluj" [The sculptures in the choir of St Michael's Church in Cluj]. in *Omagiu lui Constantin Daicoviciu cu prilejul implinirii a 60 de ani*, s. n., s. I., 1960, p. 539.

58 Arhiva INP, Fond DMI, nr. Dosar 3377, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1956-1960.

59 Papp, op. cit. p. 7.

60 Marosi, op. cit. p. 325.

61 Lupescu, op. cit. p. 190.

Sacrament niches

During the building masonry investigations and building archaeology carried out in the chancel in 2020, we found the original sacrament niche on the northern wall-shaft of the chancel's apse, which can be dated to the 14th century. It was sculpted together with the string course and later probably demolished during the Protestant period. The segmental arched niche part and the chopped surface of the string course and niche frame, which were walled in with bricks and covered with 18th century plaster, have remained.

Additionally, on the north side, on the easternmost wall-shaft before the apse, behind the early 20th century chancel stalls, we found another niche in its visible entirety, placed on the next wall section, to the west. (Fig. 12) The second niche's uniqueness lies in the mixture of reused medieval and 20th century reconstructed elements. The gable and the western jamb with the upper part of the eastern jamb are reconstructions based on the elements found near it. The lower part of the eastern jamb, the sill and a fragment of a profiled arch with a crocket and a finial infiltrated under the niche, are all medieval. With the same hollow chamfer mouldings, profiles and the iron-oxide reddish colour, the medieval pieces were part of the same structure. Several questions have been raised about the eastern jamb. We can see on the external surface a fillet with the place of the hinge of the missing grid and a hollow; on the inner side, the same hollow shape is repeated on the eastern edge with an engraved round shape. The hollows and the inner surface are covered with the red colour, so was the original external surface reinstalled inwards in the works of 1956-1957? The sill's external surface was subsequently broadly carved down, but the cavettos remained on the sides with the iron-oxide surface. The detail with the crocket and the finial – placed under the sill – preserved a part of the arch profile, due to the same cavetto between two narrow splays as we can observe on the two other details, which doubtless link to them.

Lajos Bágyuj's report mentions that parts of the medieval niche were found during the works in the chancel. According to his description, it appeared in a very poor, fragmented condition, but despite this they "have been restored". Strictly speaking, they only rebuilt them in the wall as they thought they looked. The third piece of the original forms with the crocket – which, as he says, could not be used for the reconstruction – was embedded in the plaster and placed under the sill. At the end, he points out that, over the centuries, the walking level has been raised by 70 cm, which is why the niche only rises by 70 cm from the actual ground level.⁶²

In the latter case, he was right: as mentioned above, the choir's floor level was increased in the 15th century by 85 cm, then in the 18-19th centuries by an additional 60 cm. Therefore, the original 14th century ground level was 145 cm shorter than today.⁶³ This also explained the

62 Bágyuj, *op. cit.* 30.

63 Based on the archaeological research done by Radu Lupescu.

low location of the 14th century niche found during the investigations. On the other hand, the three medieval details originate from another tabernacle. While the first niche's jamb width is similar to that of the reused one, the latter was higher and could not have belonged to the 14th century niche. Furthermore, in this era the wall-shaft's masonry has been converted before and this repair or modification is related to the corner's pier missing lower part. The missing part between the two sacrament niches was covered partially with 18th century plaster from the 1950s.

Conclusion

The recovery of Northern Transylvania by Romania in 1945 meant a change of era in terms of monument protection. But what could not be done and solved by the Hungarian government between 1940 and 1945, the new Romanian Cultural Section of the Regional People's Council have been trying to do from 1952 onwards. In 1952, they sent a letter to the local administration with guidelines aimed at encouraging the organization of committees for monument protection at different levels. Ideally, every administrative unit would have its own group of experts, including history teachers, intellectuals and workers, collaborating with the local museums. Independently of the local level, the Bucharest-based Department for Historic Monuments conducted works on some of the city's most important monuments in the 1950s and the 1960s.⁶⁴

In case of the church, as Virgil Vătășianu described, the works were not documented effectively: neither photographically nor graphically was the restoration process documented correctly. He also points out the lack of interest in supervision by an art historian and discussions of the reconstruction questions. Virgil Vătășianu mentioned the found elements of the medieval niche, and added that Bágyuj was not reporting to the Commission of Monuments, and neither was the question of reconstruction discussed.⁶⁵ He also complained that the project was fully handed over by the Central Institute for Systematization of Towns and Regions, an institution which was not specialized in restoration. Furthermore, no art historian was consulted, thereby missing an opportunity to acquire more information.⁶⁶ During the International Congress of Architects and Technicians for Historic Monuments in Paris, the church was also advertised in 1958 as showcasing restoration activity in Romania.⁶⁷

As a result, the reconstructed ribs do not imitate the original profiles: the use of materials of the age indicates the ambition of differentiation. As Anna Kinde indicated, we are witnessing the preliminary provisions of the 1964 Venice Charter,⁶⁸ but at the same time

⁶⁴ Iuga, op. cit. p. 280.

⁶⁵ Arhiva INP, Fond DMI, nr. Dosar 3377, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1956-1960.

⁶⁶ Iuga, op. cit. pp. 281.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Kinde, op. cit. 2019, p. 418.

the stylistic reconstruction and architectural integrity were even more important.⁶⁹ The importance of works of arts as historical evidence was validated by the Charter. This was contradictory to the aesthetic criteria which took precedence over the historical value, promoted after the Second World War.⁷⁰ The Charter also declares that all periods of the building of a monument must be respected, since unity of style is not the aim of restoration.⁷¹ Based on the Venice Charter, items of sculpture may only be removed if this is the sole means of ensuring their preservation.⁷² The replacement of the other three evangelists is distinguishable from the original one. Thus, the reconstructions do not falsify the artistic or historic evidence, but their location is too clumsy. Placing them on the lower section of the pilasters suggests that this solution was carried out without any preliminary documentation, and furthermore all the pedestals are located under today's floor level. In this case, the only driving force behind the move was aesthetic.

In conclusion, not only had the renovation a strong aspiration towards creating a neo-Gothic interior which reimagines the medieval appearance of the chancel, but it finished the initiatives of rearrangement, already started in the 19th century. The overall transformation was started with the chancel's furnishing, when in 1869 as a first step the ecclesiastical council changed the Baroque main altar to a neo-Gothic one. Then on the end of the 19th century it was continued by inserting new stalls, clergy chairs and wainscot around the apse's wall shafts, for to extend the wanted effect. Lastly, the 20th century architectural modifications have finished the reconstruction of the medieval image. The importance of this restoration for the contemporaries was also enhanced by three Latin inscriptions: on the keystone with Áron Márton's coat of arms, on the reinforced triumphal arch and on a board above the apse's south-western window. The latter one also underlines the role of the government of Socialist Republic of Romania. The fourth inscription was uncovered recently under the current restoration, which assumably was hidden consciously. First, this does not mention the parish priest's name, nor the Republic, secondly it is in Hungarian and appreciatively mentions only Lajos Bágyuj, the person "who revaulted the chancel in 1956".

The present article was a brief overview of what might have influenced the reconstructions and their prefiguration. The ideas presented here could and hopefully will be elaborated further, as they connect to a wider area of research.

69 *International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (the Venice Charter 1964)*, adopted by the IInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice, 1964, Article 9.

70 Renato Bonelli: "La 'carta di Venezia' per il restauro architettonico" In: *Italia Nostra*, May-June (1964) pp. 1–6.

71 *International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (the Venice Charter 1964)* op. cit. Article 13.

72 *International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (the Venice Charter 1964)* op. cit. Article 8.

Archival sources:

- Arhiva INP,Fond DMI, nr. dosar 3374, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul nr. 347/15, 1953, 4-5.
- Arhiva INP,Fond DMI, nr. Dosar 3375, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1953.
- Arhiva INP,Fond DMI, nr. Dosar 3375, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1953.
- Arhiva INP,Fond DMI, nr. Dosar 3377, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiect 347/15, 1954-1955.
- Arhiva INP,Fond DMI, nr. dosar 3380, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul nr. 8 / 1955-1956 P.E.
- Arhiva INP,Fond DMI, nr. dosar 3381, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Proiectul nr. 8 / 1955-1956 P.E.
- Arhiva INP, Fond DMI, Biserica romano-catolică Sf. Mihail. Doc. 690/1958.
- Hungarian Museum of Architecture Monument Protection Documentation Center, Document Archive, A Kir. József Műegyetem építész hallgatói felmérések, Steindl Imre vezetése alatt, 1895, Ltsz. R_31551;

Bibliography:

- A. Kinde: "A kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom 1956–64-es felújításának előzményei" [The preparations for the 1956–64 restoration of Saint Michael's parish church in Cluj-Napoca]. In: *Opus Mixtum VI. A Centrart egyesület évkönyve 2020*, pp. 47–58.
- A. Kinde: "Adalékok a kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom 20. századi helyreállításának történetéhez (1956–1964)" [Contributions to the history of the 20th century restoration of the parish church of St Michael in Kolozsvár]. In: *Ezerarcú Erdély. Politika, társadalom, kultúra*, Tötös Á., Markaly A., Koloh G., Horváth I. (szerk.), *Studia Historica Transylvaniensia 2.*, Kolozsvár, 2019, pp. 405–425.
- E. Grandpierre: *A kolozsvári Szent Mihály templom története és építészete 1349-től napjainkig* [The history and architecture of St Michael's Church in Cluj from 1349 to the present day]. *Erdélyi Múzeum*, 41. 1936. 19-60.
- E. Jakab: "Oklevéltár Kolozsvár története első kötetéhez", I. [Documents for the first volume of the History of Kolozsvár], Buda, 1870.
- E. Marosi: "Einige tendenziöse Planänderungen. Beiträge zur Stilgeschichte der ungarischen Architektur des vierzehnten Jahrhunderts", *Acta Technika* 77, 1974, pp. 297–304.
- G. A. Entz: "Die Pfarrkirchen von Klausenburg und Mühlbach in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Baugeschichte und Stilbeziehungen". *Acta Historiae Artium*, 30. 1984, 65–109;
- G. Arion: *Sculptura gotică din Transilvania. Plastica figurativă din piatră* [Gothic Sculpture in Transylvania. Figurative stone sculpture]. Cluj, Editura Dacia, 1974.
- I. Dumitrescu – R. Mănciulescu: "Metode aplicate la restaurarea a două monumente gotice din Cluj, biserica Sf. Mihail și biserica Mathias" [Methods applied to the restoration of two Gothic monuments in Cluj, St Michael's Church and Mathias Church], In: *Monumente Istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 1967, pp. 13–38.

- I. Rus-Cacovean: “Conservarea monumentelor din Transilvania în perioada 1945–1977 (studii de caz)” [Conservation of monuments in Transylvania between 1945 and 1977 (case studies)]. PhD thesis, manuscript, 2012. Her doctoral summary: https://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2012/istorie/Rus%20Veronica_Ro.pdf (2021. 09. 29).
- International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (the Venice Charter 1964), adopted by the IInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice, 1964.
- J. Rados: “A kolozsvári Szent Mihály templom restaurálása”, *Technika*, 1942, 5 sz.
- L. Bágyuj: “Beszámoló a kolozsvári Szent Mihály-templom 1956/57. évi helyreállítási munkálatairól” [Report on the restoration works of St Michael’s Church in Kolozsvár in 1956/57]. In: *Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára*. ed. Bodor András et alii, Bucharest-Cluj, 1957, pp. 24–32.
- L. Iuga: *Reshaping the Historic City Under Socialism: State Preservation, Urban Planning and the Politics of Scarcity in Romania (1945-1977)*, dissertation in history, Central European University, Budapest, 2016.
- P. Sas: *A heraldikus - Köpeczi Sebestyén József élete és munkássága I.* [The Heraldist – The Life and Work of József Sebestyén Köpeczi], Pallas Akadémia, 2011.
- R. Lupescu: *A kolozsvári Szent Mihály-templom nyugati kapuja* [The west portal of the Church of St Michael in Cluj Napoca]. In: *Középkori egyházi építészet Erdélyben V. Szócs Péter Levente (szerk.) Szatmárnémeti, Editura Muzeului Sătmărean, 2012, 177–197*;
- R. Bonelli: “La ‘carta di Venezia’ per il restauro architettonico” In: *Italia Nostra*, May-June (1964) pp. 1–6.
- Sz. Papp: *Előzetes tanulmány a kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom építéstörténetéről.* [Preliminary study on the construction history of the parish church of St Michael in Cluj] *Helyreállítási elődokumentáció része (kézirat)*. Budapest, 2013.
- T. Emödi: “Kolozsvár, Szent Mihály-plébániatemplom.”. In: *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437.* Takács Imre (szerk.), Budapest, 2006, 657–659.
- V. Vătășianu: *Sculpturile din corul bisericii Sf. Mihail din Cluj* [The sculptures in the choir of St. Michael’s Church in Cluj]. In: *Omagiu lui Constantin Daicoviciu cu prilejul împlinirii a 60 de ani, s. n., s. I., 1960, 535–347.*

EDINA SZATHMÁRI: REFLECTIONS ON THE RECONSTRUCTED MEDIEVAL ELEMENTS OF THE CHANCEL OF SAINT MICHAEL'S PARISH CHURCH IN CLUJ-NAPOCA



1. The chancel of Saint Michael's Parish Church, 2021.
Photo by the author.

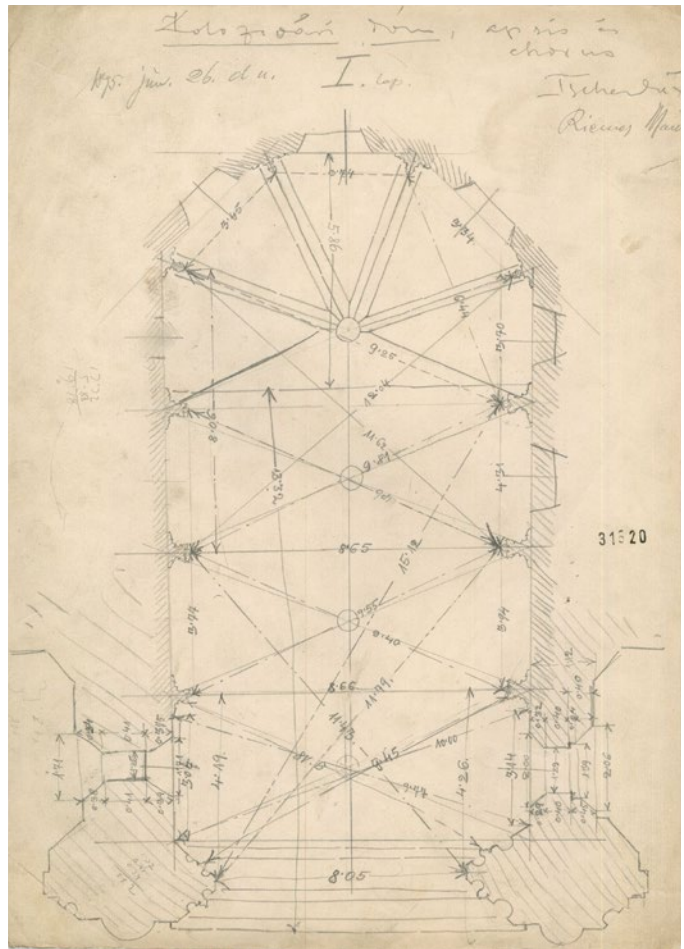


2. The interior of the chancel of Saint Michael's Parish Church, 2021.
Photo by the author.



4. The chancel's second wall-shaft from the West with the trace of the 18th century vault and the reconstructed pointed arch and caps, 2020.
Photo by Radu Lupescu.

3. Manual elevation of the chancel's 18th century vault with the sections of the narrowed ground level openings in the walls between the side chapels and the chancel, 1895. Resource: Hungarian Museum of Architecture, Monument Protection Documentation Center, Architectural student surveys of the Hungarian Royal Joseph University of Technology, under the direction of Imre Steindl.

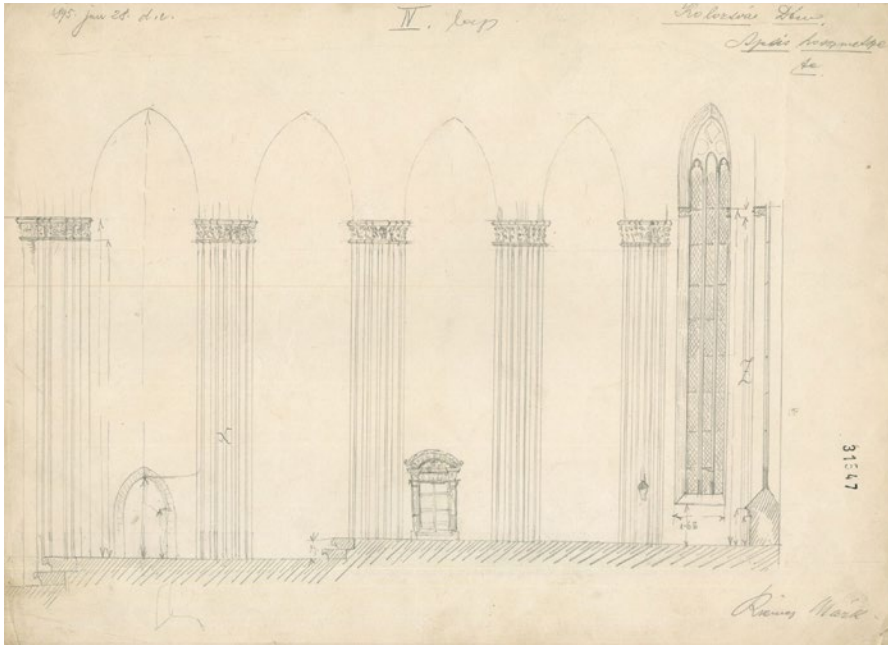


5. The 14th century keystone originating from Saint Michael's parish church, today located in National Museum of Transylvanian History's lapidary, 2021.



6. The reconstructed keystone with the Agnus Dei, on the chancel's vault, 2021. Photo by the author.

EDINA SZATHMÁRI: REFLECTIONS ON THE RECONSTRUCTED MEDIEVAL ELEMENTS OF THE CHANCEL OF SAINT MICHAEL'S PARISH CHURCH IN CLUJ-NAPOCA



7. Longitudinal section with the northern side of the chancel, with a ground level opening with the window not yet opened to the left and the north side of the chancel's ending, 1895.
Resource: Hungarian Museum of Architecture, Monument Protection Documentation Center, Architectural student surveys of the Hungarian Royal Joseph University of Technology, under the direction of Imre Steindl



8. The reconstructed tracery on the south side, 2021. Photo by the author.



9. Corbel with Mark the Evangelist's lion symbol in its third place, the north side of the chancel's ending, 2021. Photo by the author.



10. Postcard from around 1940, down in the middle with the console's second place, the south wall of the nave. Property of Radu Lupescu.



11. Reconstructed corbel with Luke the Evangelist's bull symbol, 2021. Photo by the author.



12. Partly reconstructed sacrament niche, 2021. Photo by the author.

RAFFAY Endre

Az aracsi templomrom műemlékvédelmi beavatkozásokat dokumentáló XX. századi fényképeinek leíró katalógusa *

A legkorábbi műemlékvédelmi beavatkozások (1898) előtti állapotot mutató képek (metszetek és fényképek) mind a XIX. századból származnak. A romok eddig ismert legkorábbi képei 1856-ban, a Budapesti Viszhangban és 1860-ban a Vasárnapi Ujságban jelentek meg. Az előbbi feltételezésem szerint Hertelendy József rajzára vezethető vissza, az utóbbit Adolf van der Venne készítette, vélhetően saját előrajza alapján. A templomrom első tudományos értékeléséhez (1867) tartozó metszet Doby Jenő munkája, amely Henszlmann Imre fennmaradt rajza alapján készült. A romokról 1896-ban Gerecze Péter készített fényképeket.¹

A templomromnak az 1970-es években folytatott helyreállítási munkálatait megelőzően készült fényképei és felmérési rajzai az eredeti épületrészek és építészeti megoldások mellett a legkorábbi műemlékvédelmi beavatkozások (1898) eredményeit is mutatják, amelyek egy része az 1970-es években folytatott munkálatok során felszámolásra került. A fényképek közül Vukov Konstantinói lehetnek a legkorábbiak (1920-as évek), ezeket a péterváradai Tartományi Műemlékvédelmi Intézetben őrzött felvételek: R. Mamuzić (1950-es évek) és T. Pivnički (1970-es évek) fotói és szakirodalmi publikációkban megjelentek követnek (1950-es évek). Építészeti felmérési rajzok az 1970-es évek kutatásaival összefüggésben készültek, Milka Čanak-Medić által. Építészeti rajzok vélhetően Svetlana Bakićnak köszönhetően is készültek, a XXI. század elején.

* A katalógus elkészítésére a Magyar Nemzeti Tanács megrendelésére készített Aracs-dokumentáció munkálatai során vállalkoztam.

1 Bakó 1993 szerint a képek 1896 körül készültek. A szerző ugyanakkor a MOB iratok közt említi az 1896/191 számút (Bakó 1993, 25), amely Gereczének az aracsi ásatásairól szóló jelentése 15 fényképpel ellátva. Gerecze aracsi ásatására 1896-ban került sor. Képei is ekkor készülhettek, a rom körüli növényzetből ítélve a nyár folyamán. Gerecz a 15 fényképért 1897-ben 100 forintot kapott (Bakó 1993, 25).

I. Konstantin Vukov fényképfelvételei (1920-as évek)

Konstantin Vukov törökbecsei fényképész hagyatékából előkerült fotók közül öt az aracsi templomromot ábrázolja, a korábbi ábrázolásokon is alkalmazott nézőpontokból. A vélhetően az 1920-as években készült fényképek az 1898-as helyreállítási munkálatok eredményeinek talán legkorábbi ismert dokumentálói. A műemlékvédelmi célzatú beavatkozások helye és jellege a fényképekről, a korábbi ábrázolásokkal való összevetést alapul véve, jól leolvashatók. Mindehhez írott forrás is segítségül hívható: Gerecze Péternek Karátsonyi Andorhoz írt levele.² Az 1898-as műemlékvédelmi beavatkozások nyomai részben mindmáig léteznek, egy részüket viszont az 1970-es-80-as évek munkálatai során felszámolták. A fotók publikálatlanok, ismeretüket Vukov Konstantinnak, a fényképész unokájának köszönöm.

1. A rom legteljesebb képe a van der Venne-féle metszet délkeleti nézetéhez közeli nézőpontból készült. A templomrom a legkorábban a Henszlmann-Doby-féle ábrázolás rögzítette összképet mutatja: a nyugati fal és a keleti részek önállóan, egymástól függetlenül állnak. Első látásra egyértelmű tehát, hogy az 1898-as helyreállítás nem törekedett a két romrészt összekötő szerkezeti rekonstrukcióra, csupán statikai megfontolásokra alapozott állagmegóvó kiegészítésekre. Úgy látszik az állagmegóvó kiegészítésekkel is takarékosan bántak: az a falkoronákat nem érintette, és a déli főhajófalnak szentélyrészhez kapcsolódó, a térbe magasan kinyúló csonkja sem kapott alátámasztást. A nyugati falhoz az árkádsorok vonalában és a térbe a mellékhajói padlásteremből nyíló ajtócska-kávéig kilépő felfalazott falpilléreket illesztettek. Ezek megépítését nyilván a nyugati fal megtámasztásának a statikai követelménye indokolta, de általuk a főhajói falcsonkok egy részét is aláfohadták, de a gádorfali ablakok feletti csonkok nem kaptak alátámasztást, ahogyan a mellékhajófalni szerény maradványok sem. A falpillérekkel ugyanakkor ráfalaztak az árkádsorok nyugati fali indításának in situ maradványaira. Ezek magasságában a falpillérek homlokoldalát csorbázatosan alakították ki – nyilván a maradványokra utalón. A nyugati homlokzat statikai biztosítását szolgálta a kapu nyílásának részleges befalazása: a szűkítést nemcsak kétoldali falpillérekkel, hanem fenn boltív beépítésével oldották meg. A nyugati falon kiromlások nem láthatók, nyilvánvaló, hogy azokat téglával kifoltozták. Az északi árkádsorban a nyolcszögű pillér fejezetrészét kiegészítették – a délnyugati oldalon téglapótlás látszik, amely föléd faragvány került, a déli oldalon csak téglapótlást alkalmaztak. A pillérre felfalazás is készült, amellyel annak felülől való (be)ázását hátrították el, és stabilizálták az árkádívet. A felfalazás a gádorfali fennmaradt ablakrész

2 Gerecze leveléről: Kalapis 1995, 56.



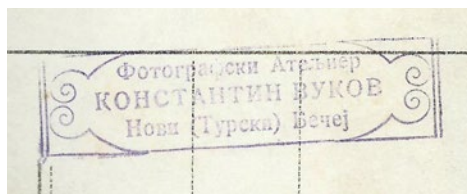
I.1. A rom D-DK-ről (Konstantin Vukov fotója, 1920-as évek)



I.2. A rom K-i részei NY-ről (K. V. 1920')



I.3. A toronyrész a fő- és mellékhajó
maradványaival ÉNy-ről (K. V. 1920')



I.6. Konstantin Vukov bélyegzője az aracsi fényképek hátoldaláról

I.4. I.4. A Ny-i homlokzat DNY-ról



I.5. A rom körüli erdőcske (Konstantin Vukov fotója, 1920-as évek)

könyöklője meghatározta magasságig ér. A falazat sarka fenn rézsűsen lecsapott. A kötegelt falpillér főhajó felőli oldalának hiányait téglával pótolták, egyúttal a főhajófalon felfutó falpillér-részt is aláfogva. Ugyanígy támasztották alá – a képen csak ez az oldal látszik – az északi árkádsor vonalában álló, szentélyek közti falpillér in situ elemeit is. Téglapótlás figyelhető meg a déli mellékszis támpilléréen és a főapszis-külsőnek az ablakok alatti sávjában is. A főapszis falkoronája lepusztult, és a két délebbi faloszlopán nincs fejezet. Az első keleti árkádív alatt rálátni az északi mellékhajófalra, amelynek jelentős, a korábbi ábrázolások dokumentálta kiromlását befalazták. A falazás-folt felett kis, vízszintes záródású ablak látható. A mellékhajói fal nyugati lezárását a magasabb részeken csorbázatosan alakították ki.

2. A keleti (belső felőli) részéről készült fénykép a Henszlmann-féle délnyugati nézetből készült. A kép alapján megállapítható, hogy a főapszis és a déli mellékszis közti falpillér lebányászott részeit (a túloldali párjához hasonlóan) téglapillérrel pótolták. A túloldalon, az apszisív alatti és a szomszédos falsarkokat is téglával egészítették ki. A főapsziszben a lebányászott részeket is pótolták (úgy tűnik, a fülkezáródékra is ráfalazva). A torony alatt sem látszik kiromlás-folt: a Gerecze-Pavlicsek-féle helyreállításkor nyilván az északi falat is kezelésbe vették. Az első keleti árkádív záradékanak magasságában, közvetlenül az apszis homlokfala előtti (gerendafésze-szerű) lyukat is akkor falazhatták be, csakúgy, mint a szomszédos árkádív melletti, hasonló magasságban lévő is, és vélhetően a főhajófali falpillér árnyék-takarásában lévő is. A főapsziszban, az északi ablak felett és mellette balra, egészen az apszisok közti falpillér fejezetéig lehúzódva jól látható a Gerecze-fényképen árnyékban maradó vakolatfolt.
3. A torony körüli részeken eszközölt beavatkozások a Hertelendy-féle illusztráció esetében is alkalmazott északkeleti nézetből készült (de csak a keleti részeket mutató) fotón is láthatók. A torony alatti mellékhajói hevederívet kipótolták, követ is használva. A hevederív felett a támfalat téglával egészítették ki. A beavatkozáskor a támfal ajtócskájának a maradványait kiegészítették, azt így helyreállítva. A mellékhajófal csonkját téglapótlással stabilizálták. A torony alatti északi falszakasz hiányainak pótlása ebből a szemszögből is érzékelhető, de részletek nemigen. Az ívek alatt az apszisok közti falpillérek javítását és a főapsziszbeli foltozást is látni. Úgy látszik, a déli mellékszis falának esetében is foltoztak. A képen a főhajói (nyugatabbi) árkádívra készült felfalazás északi oldalát látni. A nyolcszögű pillér törzsét is kifoltozták, a nyugati oldala fölé (is) fejezetfaragvány került, vállpárkány (védelme) nélkül.
4. A nyugati homlokzatot a Henszlmann-féle délnyugati nézetben látjuk (a keleti részek nélkül, önállóan). Nem teljesen, mert a kaputól balra eső részeket lenn falomb takarja. A homlokzat alsó részein, a déli sarok közelében nagyjából a

kapu magasságáig is a hiányoknak téglával való kifoltozását figyelhetjük meg. A kapubéletet ráfalazással szűkítették – nyilván a felette lévő részek statikai biztosítása érdekében.

5. A romot a henszlmanni nézetben mutató fénykép a romot körülvevő erdőcske takarása miatt kevés információval szolgálhat, viszont a kép a rajta szereplő automobilnak köszönhetően datálható. Az autóban ülő kalapos szereplő a 3. számú képen is megjelenik, így a két kép, de vélhetően a többi is, együtt datálható.

II. R. Mamuzić fényképei (1951. április és 1955) (Pétevárad, Tartományi Műemlékvédelmi Intézet)

1. A romokat délnyugati (henszlmanni) nézetben ábrázoló fényképen (ltsz. 34/608) 1951. ápr. 21.) jól láthatók a Gerecze-Pavlicsek-féle beavatkozásnak a Vukov-féle képek dokumentálta nyomai. A főapszis északi ablaka körüli vakolatfolt is megvolt még ekkor.
2. A keleti-délkeleti nézetből készült fényképen (ltsz. 34/606) (1951. ápr. 25.) a keleti homlokzati részekre és a nyugati falnak a déli mellékhajóhoz és a főhajóhoz tartozott szakaszaira lehet rálátni – kivéve az alsó, fák és bozót-takarta részeket. A Vukov-féle ábrázolásnak megfelelően a főapszis két délebbi faltagoló féloszlopa fejezet nélküli. A falkorona e részeken meglehetősen lepusztult. A következő (a középalaktól jobbra eső) faloszlopon ott a fejezet is, amelynek a falba bekötő része is jól látható, mivel a falkorona-rész lepusztult mellőle. E fejezettől jobbra kissé távolabb jobbra és balra kissé közelebb egy-egy kiálló kőelem látható, amelyek az egykori koronázópárkány konzolai vagy azok maradványai lehetnek. E párkányból ugyanakkor jól láthatóan fennmaradt az első déli ívecske. A torony keleti ikerablakának osztója a Gerecze-féle fényképeken még hiányzik, itt viszont már jelen van – újrafalazására a Gerecze-Pavlicsek-féle beavatkozás alkalmával kerülhetett sor.
3. A nyugati falnak a keleti oldalát délkeleti nézetben mutató fényképen (neg. szám 34/613) (1951. ápr. 25.) jobb fényviszonyok mellett láthatók a Gerecze-Pavlicsek-féle részek, mint a Vukov fényképén. Így az is jobban látható, hogy a nyugati kapunyílást leszűkítő falazathoz készült boltív és a kapunyílás kiromlásának íve közt széles rést hagytak.
4. Az északi főhajófal délről mutató fényképen (neg. szám 34/615) (1951. ápr. 25.) a Gerecze-Pavlicsek-féle beavatkozáskor a nyolcszögű pillér délnyugati oldalára beépített fejezetfaragvány jobban látható, mint Vukov képén. Ugyanakkor: a nyolcszögű pillér és a kötegelt pillér közti falszakasz vakolatmaradványa kisebb felületre terjed ki, mint a Vukov-kép rögzítette állapot. A vakolatfolt körüli téglafelületek világosabb színe arra enged következtetni, hogy a vakolatrészek nem sokkal a fénykép 1951-es készülte előtt váltak le.



II.1. A romok DNY-ről (R. Mamuzić, 1951)



II.2. A romok K-DK-i nézete (R. Mamuzić, 1951)



II.3. A NY-i fal DK-ról (R. Mamuzić, 1951)



II.4. Az É-i főhajófal maradéka (R. Mamuzić, 1951)



II.5. A rom D-ről (1955)



II.6. II.6. A rom képe a NY-i kapu alól (1955)

5. A rom összképét délről mutató fénykép (neg. sz. 126/2693) (a leltári lapon a fényképészt csak M betűvel jelölték) néhány évvel később készült, mint Mamuziáé fotói: 1955-ben. Jól szemlélteti a rom egymástól függetlenül álló keleti és nyugati részeinek helyzetét, és a rom körüli erdőcske képét.
6. A 126/2696 neg. számú kép szerzőjét M-mel jelölték és ugyancsak 1955-ben készült. Rajta a nyugati kapunak a Gerecze-Pavlicsek-féle munkálatokkor leszűkített nyugati kapunyíláson át (kétoldalt a képszél a nyílás függőleges részeiből mutat egy-egy szeletet) tekintünk a főapszis felé. Balra rálátunk az északi főhajófalra. A köteget pilléren megfigyelhető a Gerecze-Pavlicsek-féle aláfalazás, a nyolcszögű pilléren pedig a téglás javítás és e fölé helyezett faragvány is. A főapszis és déli mellékapszis közti falpillér Gerecze-Pavlicsek-féle aláfalazása is jól látható. A főapszisban az északi ablak felett, a középablakig átterjedően vakolatfolt látható, ahogy vakolatfoltok tarkítják a félkupolát is. Az északi mellé táblát helyeztek (amely az épület műemléki státusára hívta fel a figyelmet).

III. T. Pivnički fényképei Nagy Sándor ásatásáról és a Čanak-Medić-féle helyreállításról (1971-72, 1974) és K. Pivnički fényképei a Čanak-Medić-féle helyreállításról (1975, 1978) (Pétersvárad, Tartományi Műemlékvédelmi Intézet)

III.1. 1971-es felvételek (T. Pivnički)

1. A nyugati homlokzat részletének fényképén (ltsz. 467/10916) a homlokzat bal oldali félromzatos szakasza hiányzik. A nyugati kapunak a Gerecze-Pavlicsek-féle állapotát e kép rögzítette a leginkább tanulmányozható állapotban. A nyílásszűkítő befalazáskor a kapu maradványainak csak a homlokzati síkból kiálló részeit hagyták meg láthatóan (a kapuromzatnak és alatta egy ívnek, és balról, a vállvonal alatti köelemnek a maradványát). A többi részre ráfalaztak, a homlokzati síkkal megegyező felületet kialakítva. A rózsablak keretének karéjaiból csak a felső hét ép, jobbról ezekhez még egy fél csatlakozik, az alsók viszont kitortek. Alul a keret belső lépcsőjében is hiány mutatkozik. Az állapot a Gerecze-képen rögzítettnek a megfelelője. A leszűkített kapunyíláson át a főapszis középső és részben bal oldali ablakára látni. Köztük a záradékmagasságban és a bal oldali felett még csekélyke vakolatfolt látható, amely mára szinte teljesen eltűnt.
2. A nyugati fal délkeleti nézetű képe (ltsz. 475/11090) ásatási munkálatok közben készült, amire egy munkás, földhalmok és szerszámok jelenléte utal. A déli falnak a nyugatihoz kapcsolódó rövid szakaszát már feltárták, rajta, teljes szélességre

kiterjedően 8-10 sornyi téglát halmoztak fel, a fal egykori jelenlétét érzékeltetendő. A fal (még) a Gerecze-Pavlicsek-féle állapotban áll.

3. A feltárt déli fal részletét mutató fénykép (ltsz. 474/11109) vélhetően az egykori nyolcszögű pillérekkel szembeni falszakasz látható, háttérben a három apszis alsó sávja, balról a déli mellékhajó keleti részének területe. A déli mellékhajófalból két támpillér és a közükben húzódó hosszanti szakasz figyelhető meg 4-5 téglasar magasságban. A keletebbi támpillér csonkja és mögötte a falé is ettől kétszerte magasabb. A hosszanti falszakasz és a támpillérek nincsenek kötésben – köztük falelválás látható, a fennmaradt teljes magasságban. A két támpillér közt mellékapura utaló nyom nem látható.
4. A keleti részeket dél-délnyugati nézetben mutató fénykép (ltsz.473/11088) ugyancsak ásatás közbeni állapotot mutat. A főhajó és a déli mellékhajó járósíntjét már lesüllyesztették – a mai állapotnak megfelelően. A szintcsüllyesztést az északi mellékhajóban folyamatában látjuk: a két pillér közt egy férfi dolgozik a feladaton, a földért pedig egy talicskás másik igyekszik épp. A kép előterében a már feltárt déli fali maradványok és a déli kötegelt pillértő téglarészletei láthatók, amelyre egy, vélhetően a nyolcszögű lábazati tömbjéhez tartozott köelemet helyeztek. A toronyaljban további kötöredékek láthatók. Úgy tűnik, az épület fennálló részein is folyt már kutatás: a főapszisban a Gerecze-Pavlicsek-féle felfalazás alól az északi részen elhelyezkedő fülkezáradéokra látni. Az árkádív felett, a főapszis homlokfala előtt közvetlenül a gerendafészek-szerű nyílás is (újra) látható, bár ennek kibontásához állványra volt/lett volna szükség. A főapszisban a fülkezáradék felett, az északi ablak mellett egy táblát látni, amely az épület műemléki státusára hívta fel a figyelmet. A gádorfali ablak nyílását gerenda osztja ketté: a torony másodlagos szinttagolására utalva. A szinttagolás korábbi képeken nem látszódik. Feltételezhető, hogy a Gerecze-Pavlicsek-féle szinteket a régészeti kutatásokkal párhuzamosan megújították. A képen megfigyelhető az északi mellékhajó falpillére is, teljes magasságban, de a jobb oldali pilaszterrész takarásban marad. Ez a kép a legkorábbi ismert fénykép a falpillérről, amely a mai állapotnak megfelelően jelenik meg.
5. Nyolcszögű pillér tövét feltárás közbeni mutató képen (ltsz. 473/11081) vélhetően a déli pillérsor középső elemének maradványait látjuk: alul nyolcszögűre alakított kősort, középen, magasabbra emelkedve pedig a pillér téglamagjának csonkját.
6. Egy fejezet töredékét mutató képen (ltsz. 473/11093) oldalára fordított faragványt látunk, valahol a romterületen lefotózva. A faragvány nyolcszögre szerkesztett kompozíció sarokrésze, kétrétegű, kétsávós dísszel. Elképzelhető, hogy az ásatáskor találták. A faragvány azonosítható azzal, amelyet 1975-ben beépítettek az északi pillérsor rekonstruált első nyugati pillérének fejezetzónájába, a nyugati-északnyugati sarokra.



III.1.1. A NY-i homlokzat részlete NY-ról



III.1.2. A NY-i fal DK-ról



III.1.3. A D-i fal feltárás közben



III.1.4. A K-i részek D-DNY-ról



III.1.6. Fejezettöredék



III.1.7. Fejezettöredék



III.1.5. A D-i középső pillértő

7. Három oldalán díszített fejezetfaragványt mutató fotón (ltsz. 473/11092) a faragványt fejjel lefelé látjuk. A fotó a romterületen készült. A faragvány egyértelműen azonosítható azzal, amelyet Gerecze Törökbecsén lefényképezett.³ A faragvány tehát nem az 1971-es ásatás alkalmával került elő, hanem Törökbecséről szállították ki – vélhetően beépítésre szánva. Beépítésre – pillérfőbe való foglalásra – nem került. Ha igaz a feltételezésem, amely szerint a darab a nyugati kapuhoz tartozhatott, a beépítés elmaradásának méretbeli okai lehettek. A faragvány később (így) elveszett. A fotó mindenesetre a faragvány méretének meghatározását nem segíti.

III.2. 1972-es felvételek (T. Pivnički)

1. A nyugati falat északnyugatról mutató fényképen (neg. szám 23431) a falat a homlokzat középső szakaszának szélességében a kapu és a rózsablak közé emelkedő fakonstrukcióval megtámasztották. A Gerecze-Pavlicsek-féle túloldali támpillérek úgy látszik kifelé kezdtek nyomni a falat. Az ásatással együttjáró talajmozgatás sem kedvezhetett a nyugati fal statikájának.
2. A torony felső részei délnyugatról (neg. szám 487/11421). A fénykép különösen fontos, mert olyan részleteket is dokumentál, amelyek a tornyon a 2010-es években történt munkálatok alkalmával részben vakolat alá kerültek, vagy a fel- és ráfalazással összefüggésben megsemmisültek. A fénykép így a toronyrész tervezett helyreállításához is kiindulópontként szolgál.

A fényképen a torony felső két szintjére látunk, délnyugati nézetből kora délutáni napfényben. A kép alsó részén balról a(z északi) főhajófalból látni egy keveset, ablak és boltozati maradványok részletével, jobbról pedig a főhajó keleti végfalának ugyancsak csekély szeletét. A torony harangszintje így a főhajói részletek takarása mögül kiemelkedve jelenik meg, jobbról a végfalra támaszkodva, míg a nyolcszögű szint szemlélését csupán a nézetbeli rövidülés korlátozza.

A harangszint nyugati falából tehát csak a felső rész látszik, az ikerablak felső felével. Az ablak körül – a nyílást mintegy keretbe foglalva – vakolatsáv, illetve annak maradéka húzódik. Vakolatmaradvány borítja az ablak lépcsős bélést is, valamint a nyílást tagoló betét-részt is, az ablakosztó nyolcszöges oszlopot is, kivéve annak nyugati oldalát, ahol a tégláira látni rá. Az ablak két oldalán a téglafelület meglehetősen ép. Ép felületet mutat az ablak felett, annak szélességében megjelenő háromszög-forma oromzat-szerű elem, amely a falkorona fölé emelkedik és átvezetést nyújt a nyolcszögű szinthez, csúcsával annak fal-élében folytatódva. A toronyszint

3 Vö. Raffay 2019.

bal felső sarka viszont hiányzik. A hiány körül kifagyás-nyomok láthatók. A toronyrész délnyugati felső sarka is hiányzik. E körül nagyobb felületeken tapasztalhatók kifagyás- és kiromlásfolt. A fal felületének hasonló jellegű lepusztulása figyelhető meg a toronyszint déli oldalán is, de a látható rész teljes felső harmadának szabályos sávjában. A sáv feletti falkorona is meglehetősen csipkézett, de az oldalközép tengelyében fennmaradt az az oromzatszerű forma, amely a képen a nyugati toronyablak felett is azonosítható (és amelynek párjai az északi és a keleti oldalakon már Gerecze fényképein is láthatók). Ennek (illetve az oldalnak) a tengelyétől balra csúsztatva nyílás látható, mélyen lenyúló, az ikerablak keretívére emlékeztetően háromszög-formán átboltozva. A falszakasz felső harmadának lepusztult sávja alul vízszintesen határolódik el az épőbb felületű alsóbb részekétől. A határvonalon ék alakú, négy téglányi magas bevésés-félék láthatók, szabályosan kiosztva – a nyílástól balra kettő és egy közvetlenül a nyílás szélénél, jobbra pedig három. A nyílás (látható) jobb oldalához ezek magasságtól lefelé egy ferde, a nyílás vastagságában lépcsőt képeztek ki. Ennek dőlésszöge hasonló a főhajói oromzatéhoz, illetve az egykori tetősíkhöz. Mindezek alapján arra lehet gondolni, hogy a falfelületek állapota, a bevésés-félék és a nyíláshoz csatlakozó lépcső a főhajó tetőzete egykori jelenlétével és kiképzésével hozható összefüggésbe. Az alsóbb épp felület-részek egykor a főhajói padlástér felé néztek, a kifagyott téglájú felületsáv pedig a tető fölé. E részt a tetőről visszacsapódó/felpattogó eső különösen károsíthatta. Az ék alakú bevésés-féléket a tetőszakasz gerendázata elemeinek a toronyfalhoz való csatlakoztatásához alakították ki. A tetősík csatlakozása számára kialakított lépcsőként lehet azonosítani a nyílás oldalához csatlakozó megoldást. A falon a nyílás alatt egy harmadik sáv is meghatározható. Ezt ferde síkkal – rézsúsen képezték ki. E rézsúvel vezették át a főhajó fal vastagságát a toronyfal felsőbb részének csekélyebb vastagságába. A rézsús sáv felülete is meglehetősen ép, bár kifagyott téglák hiány-foltja tarkítja.

A tetőszakasz a templomhoz másodlagosan épült toronyhoz készült. Az eredeti tetőt (ha az még akkoriban létezett) elég volt a csupán e szakaszban és csupán ezen az esőfélen megbontani és a toronyfalhoz csatlakoztatva felkontyolni. A nyílás ajtóként funkcionálhatott, amely a toronybelső és a főhajói padlás közt közlekedett, de rajta keresztül a tetőre való kijutást is megoldhatták. Kérdés viszont, hogy e tetőszakaszról hogyan vezették el az esővizet. A nyílás fölött esetleg védőtetőt alkalmazhattak, de ennek nyomát nem látni.

A fényképen nyolcszögű szint négy oldalára látunk rá. A falkorona csipkézett állapotú, de a téglafelületek épek. A fugák habarcs-kitöltése e szinten sehol sem látható. A főhajó felé néző délnyugati oldalat (az alsóbb szint nyílása fölött) nyílás töri át, vízszintes szemöldökű. A szemöldök és a bal oldali káva ép, de jobbról kiromlás



III.2.1. A NY-i fal ÉNY-ről



III.2.2. A torony DNY-ről



III.2.3. A K-i részek DNY-ről



III.2.4. A K-i részek DNY-ről



III.2.5. A K-i részek ÉNY-ről



III.2.5. A K-i részek ÉNY-ről

figyelhető meg. A nyíláson át, talán az alsóbb szinti nyílást védő tető-részfélén a főhajó tetejére lehetett kijutni. A nyílástól balra, annak félmagasságában élre rakott téglák valamiféle átboltozásra utalnak. A lapos ívű átboltozás nyomai a szomszédos oldalon is megfigyelhetőek. Tehermentesítő ívről lehet szó, amellyel a felmenő részeket az oldalak közti sarokélek alatt fogták alá. Ilyen ív részlete látszódik a nyílással áttört oldal jobb oldali szomszédján is, a jobb szélen. Ez arra utal, hogy a torony építői csak minden második sarokél alá terveztek tehermentesítő ívet. A közbülső sarokéleket ugyanis a szögletes toronyrész falára terhelhették. A két szint közti vizuális átmenetet ezek esetében a már említett oromzatszerű (oldalközépi) felfalazások biztosították, amelyek a torony homlokzati értékű oldalfalai esetében az ikerablakos kialakítással összhangban kezeltek. A teherhárítóíves sarokrészek felett másféle átmenet lehetett: tetőcskével megoldott. Legalábbis erre utal a nyílással áttört oldallal jobbról szomszédos oldal egy megoldása: itt félmagasságban vízszintes vastagságbeli fallépcső húzódik, amely a tető csatlakozására utalhat. A lépcső nem egyenes kiülésű, hanem a teherhárító ív záradékatól az oromzatszerű irányába fokozatosan a falsíkba simul. Az oromzatszerű felett kiugró, a falra takaró tető-rész nem is igen lenne elképzelhető. Fallépcsőt a szomszédos oldalakon nem látni, sőt, ennek vonalától az említett nyílás magasabbra is emelkedik. Kérdés tehát, hogy a tetőcskét itt hogyan oldották meg. Elhagyásának mindenesetre nem sok értelme lett volna.

A négyszögletes és nyolcszögű toronyrész közti átmenet kérdését Milka Čanak-Medić kissé másféle rekonstrukcióval oldotta meg, rajzban.⁴ Ő az ablakok feletti oromzat-féle maradványokat a négyszögletes rész oldalfalainak a teljes szélességére kiterjedően gondolta kiegészíteni, amelyek így mintegy timpanonszerűen zárták volna az oldalfalakat. A rekonstrukciós rajzán a tetőcske-sáv ezek felett jelenik meg. Az oromzatszerű elemek egykori magassága egyértelmű, de kérdés, hogy ezeknek a falsarkokig kinyúló rekonstrukcióját mi indokolhatta. Az oromzatszerű csúcs mindenesetre alacsonyabban van, mint a tetőcske támaszkodási vonalát mutató fallépcső és a teherhárító ívek záradéka, amit viszont a szóban forgó rekonstrukciós rajz nem vett figyelembe. További vizsgálat e kérdésben nem folytatható, mert a 2010-es években folytatott építkezéskor a nyomok valószínűleg elpusztultak. Ha maradtak, azok a torony tervezett helyreállítása során feltárára kerülhetnek.

3. A keleti részek a henszlmanni délnyugati nézetből, a déli mellékhajóban földhányással, téglarakásokkal és a romokat szemlélő személlyel (neg. szám 23423).
4. A keleti részek délnyugatról, az előtérben kötődékek (neg. szám 23484). A kötegelt pillér mellé egy hosszú létrát támasztottak.

4 Čanak-Medić 1974, X. ábra

5. A keleti részek északnyugatról (neg. szám 23432). A fotón a torony harangszintjének északi és nyugati ablaka is látszik – mindkettőben ott a középosztó. Az északié a Vukov-féle képen nem volt látható a kissé eltérő nézőpont miatt. Ez a Gerecze-Pavlicsek-féle munkálatokkor készülhetett. Az ablakok felett, azok szélességében megjelenik a szögletes toronytest fölé emelkedő, a nyolcszögű részhez átvezető háromszög-forma. Az északi ablak felett ezt a részt a Gerecze-fotókon nem lehetett azonosítani (a keleti és a nyugati ablak felettit igen). A Vukov-féle képen igen, de a nézőpontból következően nem eléggé egyértelműen. A Gerecze-Pavlicsek-féle munkálatokkor az északi mellékhajói ablak maradványát körablakként egészítették ki: az alsó részét kívül ívesen alakították. A Vukov-féle képen ez a részlet nem volt egyértelműen azonosítható. A kép előterében – a kolostorudvar helyén – a friss földhalom látszik, a kép jobb szélét pedig a nyugati fal keskeny csíkja határolja.
6. A keleti részek északnyugati nézete (neg. szám 23449) az előző képnek a változata – csupán a nézőpontban és a nagyságban van némi eltérés.

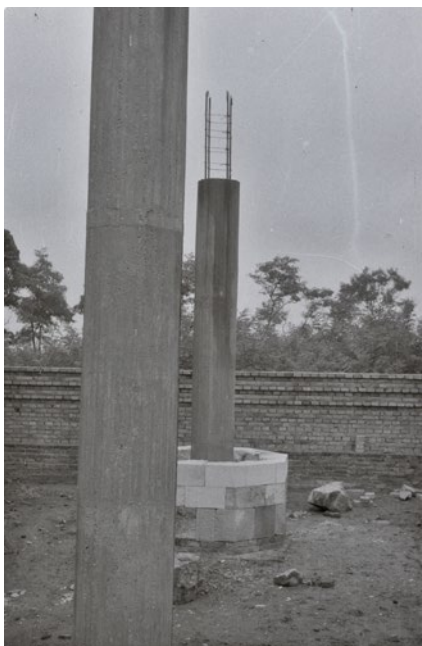
III.3. 1974-es felvételek (T. Pivnički)

Az 1974-ben készült fényképek a helyreállítási munkálatok kezdeti fázisairól tájékoztatnak.

1. A 28822 neg. számú fényképen a nyugati homlokzat részletét látjuk: jobbra fenn a rózsablak, lenn a kapuoromzat zárja a képet, balról a féloromzatos homlokzatszakasz egy részét látni. Az 1972-ben emeltfa támasztószerkezethez kapcsolódóan fém állványzatot emeltek, pallókkal. A felső pallón egy munkás áll és a kapuoromzat és a rózsablak közti sáv közepe táján egy téglalap alakú, a homlokzat síkjába mélyülő kivéséssel foglalkozik, amelynek hossza nagyjából négy téglahossznyi, magassága négy-öt téglasornyi. A kivésés mélysége jelentős, a hátfala nem látszódik. A képen öt ilyen kivésés látható egymás mellett két-három téglahossznyi távolságra. Balról a harmadikkal a rózsablak teherhárító ívének bal oldali vállrészétől lefelé húzódó repedést is átvágták. A bevések a homlokzati fal felső részeit biztosítani hivatott betongerenda elhelyezését szolgálhatták, amellyel a falat a túloldali vasbeton-konstrukcióhoz is hozzáköthették, a kifelé való dőlést megállítandó.
2. A 28813 neg. számú fényképen a déli pillérsor és a déli mellékhajófal helyreállítás közbeni részletét látjuk, északi nézetben. Az előtérben balra egy betonoszlop emelkedik, jobbra a képszél egy másik hasonlót, de magasabbra emelkedőt vág, amely mögött a déli mellékhajófalnak a nyugati falhoz kapcsolódó csonkja is megjelenik. A két betonoszlop a déli pillérsor két nyugatabbi eleme rekonstrukciója magjaként készült. Tövikben eredeti pillérmaradék nincs. A jobb oldali mellett egy munkás dolgozik. A háttérben az újonnan épült déli fal embermagasságon felülre



III.3.1. Ny-i homlokzat, részlet



III.3.3. Első NY-i pillérek



III.3.2. D-i pillérsori részlet



III.3.4. NY-i részlet ÉK-ről



III.4.1. A NY-i részek ÉK-ről



III.4.2. A romok ÉNY-ről

emelkedő sávja látszik, egy széles nyílással, amelyen keresztül a munkaterület megközelítését biztosították. A fal alsó sávja lábazatszerűen kiugratott, felette 4-5 téglasornyi magas sáv, amely felett csorbázatosan kialakított sáv következik.

3. Az 538/12783 neg. számú fényképen a pillérsorok rekonstruálni tervezett első nyugati elemének vasbeton-oszlopmagját látjuk a rekonstrukció korábbi fázisában, délről nézve. A háttérben a részlegesen újjáépített északi mellékhajófal három sávós kialakítását látjuk (lábazati sáv- 10 téglasornyi középső sáv- csorbázatos felső rész). A déli pillér alsó és felső végét a képszélek vágják. Az északra jól rálátni. Középen betonoszlop emelkedik, amelyből a vasbetonhoz szükséges vaskonstrukció elemei kiemelkednek. A betonoszlop-mag körül a pillér alsó (az alapozáshoz és a lábazati tömbhöz tartozó) részei jelennek meg: két téglasor felett a nyolcszögre szerkesztett törzs köelemeinek három sora. A leltári lapon a fotós neve nem szerepel.
4. A 28808 neg. számú fényképen északkeletről tekintünk nyugat felé előtérben az északi mellékhajófal külső oldalára és a nyugati fal egy részére. A jobb képszélen az északnyugati toronysarok alatti támpillér részlete látható, tőle nyugatabbra pedig az újjáépített északi falon hagyott nyílás, amelyen át a munkaterület megközelítését biztosították. Az északi fal alsó szakasza, két támpillér csonkjával eredeti. A bal oldalin a támpillér és a fal közti elválás jól látható. Az eredeti sávban és felette kiegészítés-felfalazás látható, amely felett részben csorbázatosan rakott további új falszakasz emelkedik. A munkanyíláson át az északi pillérsor első nyugati elemére látni, amelynek állványán épp dolgoznak. A pillérmag betonoszlopa és vaselemei még kiemelekednek a kőburkolat mögül, amely a lábazat felett már hét kősornyi magasságban elkészült. A pillérsor vonalában a nyugati falat megtámasztandó Gerecze-Pavlicsek-féle támpillér a helyén van. Rajta a felsőbb, kiemelkedő épületrész-csonkok alátámasztását biztosító fa aládúcolás látható. Jóbbról a nyugati fal mögül az azt támasztó faalkotmány elemei kandikálnak ki. A nyugati falba süllyesztett betongerendának a belsőfelőli oldalon nincs nyoma.

III.4. 1975-ös felvételek (K. Pivnički)

Az 1975-ben készült fényképek a helyreállítási munkálatok előrehaladott fázisáról tanúskodnak.

1. A 32158 neg. számú fénykép nagyjából az 1974-ben készült 28808 neg. számúnak (IV.7.3.4) a nézőpontjából készült és így a rekonstrukciós munkálatok előrehaladtáról tájékoztat – az északi mellékhajófal kivételével, amelyen az előző évhez képest változást nem látni. Elkészült az északi pillérsor első nyugati pillére, teljes

magasságban, árkádívestül és a felette megépíteni tervezett falak vázával. A fejezetsávban, a keleti és északkeleti sarokra eredeti faragványt helyeztek és a túloldalra (nyugati-északnyugati sarok) is. Az eredeti faragványok köze nagyrészt kitöltetlen. Felettük vállpárkány. A vállpárkányokról árkádívek indulnak – kelet felé két lépcsősen, a nyugat fellé ívelődőnek még csak az alsó lépcsője kész. Ez a nyugati fal konzolára támaszkodik, ami a nyugati falat megtámasztó Gerecze-Pavlicsek-féle támpillér elbontásakor került elő. A pillérből a helyreállított árkádívek között szögletes betonpillér emelkedik az árkádívek záradékmagasságán túlra. A pillérre itt vízszintes betongerendát fektettek, amelyet nyugatról a nyugati falba kötöttek be (a bekötés helyét a nyugati falhoz kapcsolódó eredeti főhajófali csonkon friss téglafolt jelöli). A keleti bekötés ezen a képen nem látható. A betongerendára visszahelyezték a kiálló részek dúcát. A déli pillérsor vonalában a Gerecze-Pavlicsek-féle támpillér még érintetlen. Sejtethetően a nyugati kapunyílást leszűkítő befalazáshoz sem nyúltak még.

2. A 32113 neg. számú fényképen a romot északnyugati nézetben látni. A jobb képszel a nyugati homlokzatot ferdén metszi: a rózsablakból csekély szelet látszik, de a főkapuból már semmi, csak a mellette elhelyezkedő hevederív-fészekből. A homlokzat előtt már nincs támasztó-szerkezet és állvány. A rózsablak alatt bevésések helyén friss téglafolt-sáv részlete látszik – mögötte vélhetően betongerendával. Jól rálátni a helyreállított északi árkádsorra. A nyugatról első pillér nyugati-északnyugati sarka fölé beépített eredeti faragványa mellé jobbról téglasorokat helyettesítették a fejezetsáv faragvány-hiányát. E részre vállpárkányt is beépítettek. A nyugat felé ívelődő árkádív felső lépcsőjének első követ is elhelyezték már. A második (eredeti állapotú) pillér nyugati oldala fölé is vállpárkány-részt illesztettek, de az észak felé néző in situ faragványok fölé nem. A nyugatról érkező rekonstruált árkádívet azt követően építhették a pillérre, hogy fölüle elbontották a Gerecze-Pavlicsek-féle felfalazást. Ezt követően állíthatták csak a pillérre azt a betonpillért, amellyel a vízszintes betongerendát alátámaszthatták. A képen e gerendának a keleti részekbe való bekötését láthatjuk: a betongerendát az eredeti állapotú nyolcszögű pillér eredeti állapotú (keleti) árkádíve feletti főhajói falmaradványba vésve a toronyfalig vezették. A bevésést téglasáv foltja jelzi. A torony északi és nyugati falán, az alsó toronyszint nyílása indításának a magasságában, a toronysarkokhoz közel ugyancsak műemlékvédelmi beavatkozás nyomait látni: négyzetes kivéséseket, amelyeket vélhetően betonnal töltöttek ki. (A torony belsejében e sávban betonkoszorú látszik körbefutni.)

III.5. 1978-as felvételek (K. Pivnički)

Az 1978-as évből származó két fotó a főapszis tetőzetének a helyreállítását dokumentálja.

1. Egy negatívszám és fényképész név nélküli képen a templom keleti részét délről fotózva látjuk, a főapszis ablakainak könyöklőmagasságától felfelé. Az előtérben a déli mellékhajófal rekonstruált részlete jelenik meg, mögötte pedig a déli pillérsor ugyancsak rekonstruált első keleti pillérének részlete (téglás pótlású fejezetsávval), keleti árkádívével, amelynek felső lépcsője fölé csorbázatos ív fekszik – a déli mellékhajó boltozatának kapcsolódását szemléltetendő. E felett a főhajófal egy szakaszát is rekonstruálták és a gádorfali eredeti ablakmaradvány nyugati kávája alsó részét is. A rekonstruált falról ugyanakkor a mellékhajói boltozatra utaló további „nyomok” csorbázattal való érzékeltetéséről megfeledeztek (mint máshol is z a rekonstruált főhajófal-szakaszok esetében). A felállványozott és már rekonstruált koronázópárkányú főapszison épp munka folyik: két ács végzi a félkupola fölötti tetőzet gerendáinak az elhelyezését.
2. A 38832 neg. számú fényképen a felállványozott főapszis felső részét látjuk északról. A tetőn egy munkás áll, aki a cserepezést végzi az északi alsó sarokból kiindulva. A képen jól látható a rekonstruált koronázópárkány – első íve eredeti lehet – és alatta a kiegészített, részben újrafalazott falkorona is világító téglafoltjaival.

Irodalom- és rövidítésjegyzék

Bakó 1993

Bakó Zsuzsanna Ildikó: Gerecze Péter fényképhagyatéka. Budapest, 1993.

Čanak-Medić 1974

Čanak-Medić, Milka: Srednjovekovna crkva u Arači. Uvod sa istoriografijom.

In: Zbornik za likovne umetnosti, 10 1974, 17-52.

Kalapis 1995

Kalapis Zoltán: Az aracsi Pusztatemplom.

In: Kalapis Zoltán: Történelem a föld alatt (948-1848). Újvidék, 1995.

Raffay 2019

Raffay Endre: Volt egyszer egy aracsi fejezet. In: Művészettörténeti tanulmányok

Tóth Sándor emlékére. Szerk. Takács Imre. Budapest, 2019, 65-77.



III.5.1. K- részlet D-ről



III.5.2. K-i részlet É-ről

BOZÓKI Lajos

Bélapátfalva, apátsági templom, kutatási és helyreállítási kérdések

I. Bevezető

A bélapátfalvai apátsági templom kutatása mindmáig lezáratlan, több ponton nincs megnyugtatóan tisztázva, mindamelllett a templom tulajdonosi szándék szerinti vissza-középkorosítása (debarokkizálása? re-medievalizálása?) és az ehhez 2017-ben készült Tudományos Dokumentáció¹ olyan műemlék helyreállítási elméleti kérdéseket vet fel, miszerint létezik-e abszolút műemléki érték, illetve ki lehet-e vonni az Alois Riegl definiálta régiségértéket² a műemléki értékből, és ami „csak régiségértékű” már nem is igazán érték?³ Kell-e revideálni az eddigi értékrendet, és minősülhet-e értéktelennek az utólagos barokk építészeti, (mű)tárgyi hozzátétel, az abszolút értéknek gondolt középkori építészettel szemben? Kérdés hogy a középkori *Kunswollwen* retrospektív rekonstrukciója nevében fel lehet-e áldozni barokk, vagy 19. századi épületrészeket, karzatot, sekrestyét, (és akkor már: boltozatot is?), illetve berendezési tárgyakat? Egy történeti berendezési tárgy együttes esztétikai minősége, vagy viszonya az egyetemes művészet emlékanyagához, befolyásolhatja-e annak műemléki értékét? A 19. században felvetett teoretikus kérdések – úgy tűnik – újra aktuálisak, és ebben a relációban kérdés, hogy aktuális-e még Möller István 1925-ben Zsámbék kapcsán megfogalmazott helyreállító szemlélete, miszerint „minden kort változatlan eredetiségében meg kell hagyni és tiszteletben tartani.”⁴

II. Történeti adatok

Az apátság történetére vonatkozóan ismert adatokon kívül újabb publikáció nem látott napvilágot, az alábbi történeti összefoglaló a korábbi publikációkból merít, abban a reményben, hogy a templom tervezett felújítása kapcsán végzendő forráskutatás során

-
- 1 Kiss Zsuzsanna Emília – Dr. Rabb Péter, közreműködött DLA Daragó László, Fehér Krisztina: Nagyboldogasszony Apátsági Templom, (volt ciszterci apátsági templom) Bélapátfalva. 2017. A továbbiakban: Kiss – Rabb – Daragó – Fehér 2017.
 - 2 Riegl, Alois: Művészettörténeti tanulmányok. Szerk. Beke L. Budapest 1999. 7-47.
 - 3 L. az értéklétárban minduntalan előforduló „Műértéke nincs, legfeljebb régiség-értéke... Megtartása megrendelői döntés kérdése.” Kiss – Rabb – Daragó – Fehér 2017. oldalszámok nélkül
 - 4 Möller István: A zsámbéki templom. In: Technika 1925. 77.

a történeti adatok értékelése, illetve revíziója is megtörténik, s mindezt remélhetőleg falkutatási eredményekkel lehet majd összevetni. Az apátságot tehát II. Kilit (*Cletus*) egri püspök⁵ alapította 1234-ben,⁶ a pilisszentkereszti ciszterci monostor filiájaként.⁷ Noha az alapítót az oklevelek nem említik, de a Bél nemzetség Eger környéki uradalmi területeiből és azok jövedelmeiből adományozott a kolostornak, kiegészítve a Tiszánál három halastóval, valamint egy 14. századi kegyúri birtoki jogvita kapcsán a Bél-nemzetség fiai szállnak szembe az egri püspökséggel. A műformák, és a történeti adatok tanúsága szerint a templom építése meglehetősen elhúzódhatott. Az építkezést megszakíthatta a tatárjárás,⁸ ami magában a templomban azonban nem okozhatott nagymértékű pusztítást, ekkoriban a kutatás jelenlegi állása szerint úgy tűnik, hogy csak főfalainak nagy része állt. Így a keleti oldalon a főszentély, talán a hármás ablakkal, az északi keresztház az oromfal magasságáig, a nyugati homlokzat a rózsablak vállának magasságáig. A déli, kolostorfelőli oldal valószínűleg szintén bizonyos magasságig felépülhetett, de lévén, hogy a déli mellékhajó teljes egészében 18. századi, és a főhajófal gótikus, erről jelenleg nem sokat lehet tudni. Az épület ekkoriban még boltozat nélkül állhatott, majd 1246-ban történik említés a templom Szent Tamás kápolnájáról.⁹ Az 1289-es kun beháborúk közepette Kun László seregei felégették az apátságot, ezért az apát kérésére a király a helyreállításra a Poroszlón lévő tiszai vám jövedelméből a nagyobb sószállító szekek után négy darab kőso értékét, a kisebbek után pedig két dénárt engedélyezett az apátságnak. 1383-ból is van építési adat, mikor is az apátfalvi jobbágyoknak a templom építkezéseihez tizenhét szekérré való fát kellett beszállítaniuk. A 15. század végére az apátság fokozatosan elnéptelenedett. 1503-ra a perjellel együtt három szerzetes, 1508-ban pedig öt szerzetes élt itt. A monostor az 1530-as évekre teljesen kihalt, amikor Perényi Péter 1534-ben elfoglalta az egri püspökség és káptalan birtokait és a hitújítást erre a vidékre is kiterjesztette.¹⁰ Egy 1696-os leírás a templomnak már csak a falait említi.¹¹

Az apátsági templom és kolostor alaprajza (1. kép), tömegelrendezése (2. kép) megfelel a klasszikus ciszterci regulának. A déli keresztházhoz kapcsolódik a sekrestye,

5 *Theiner, Augustino: Vetera monumenta historica Hungarum sacram illustrantia*, 1216-1534. I. Roma, 1859. I. 174. és *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*. Cura et studio Georgii Fejér. I—XI. Budae, 1829/1844. IV. 2. 177.

6 A hagyományosan ismert 1232-es alapítási adat (Heves Megye Műemlékei I. Szerk.: Dercsényi Dezső – Voigt Pál, Bp. 1978. 522.) úgy tűnik egy 1765-ös feljegyzésen alapul és a péterváradai Bélakútra vonatkozik. Györffy György: az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza. I. Bp. 1987. 756.

7 *Canivez Jochannes: Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 116 ad annum 1786*. Louvain 1933-1941.

8 Az adat, miszerint IV. Béla király 1245-ben kelt oklevelében földet adományoz György ispán fiának Sándor mesternek, aki a tatárjáráskor a monostor mellett súlyosan megsebesült, ezt valószínűsíti.

9 Heves Megyei Oklevéltár Dl. 306. 14.

10 Heves Megye Műemlékei I. 525.

11 Heves Megye Műemlékei I. 525.

mellette a káptalanterem, fölöttük a dormitórium, délen a refektórium, nyugaton a conversusok épülete, ahonnan egy előcsarnokon keresztül lehetett megközelíteni a templomot. A templom bazilikális elrendezésű, keleten egyenes záródású szentélyekkel. A ciszter építési rendtől csak az előcsarnok térkiosztásában tér el a hagyományos háromboltszakaszos modelltől.

III. Kutatási kérdések

A bélapátfalvai apátsági templom építéstörténete, periodizációja Szakál Ernő falkutatása¹² és Valter Ilona 1964-es ásatása¹³ után is vet fel kutatási kérdéseket akár a középkori nyugati előcsarnok, karzat és csigalépcső, akár a homlokzatszínezés, vagy a kőfaragványokban megőrződött és *in situ* megmaradt műformák kapcsán.

A kutatásról Szakál a Műemlékvédelem 1959-es hasábjain számolt be,¹⁴ részletes kutatási dokumentáció a KÖH tervtárába azonban nem került. A falszöveget azóta nagyrészt kifügázták. Fontos építéstörténeti eredményekkel zárult Valter Ilona 1964-es ásatása a későbbiekben általunk vizsgált nyugati homlokzat tekintetében is.¹⁵ A keleti falazatok lábazati részének kutatására, leírására Valter Ilona régészeti feltárása és a szentély mögötti szintsüllyesztés után, 2004 őszén kerülhetett sor.¹⁶

Úgy tűnik mindezek mellett, hogy a templom építéstörténetével kapcsolatosan még mindig vannak nyitott kérdések. Elsőként felmerül például, hogy mi célt szolgált (ha szolgált) a nyugati homlokzat (3. kép) középső zónájának anyagában sávozott díszítési módja, mely szinte emblemátikusan jellemzi a templomot. A két színű kőből emelt két-rétegű falazat építőanyagul sötétvörös-lilás tónusú kvarcandezitet és világos okker színű andezittufát használtak.¹⁷ Ugyanakkor ez a sávozás csak a két támpillér közötti mezőre terjed ki a vízvető párkányig, illetve a conversus kapu fölött két kvádersor magasságáig, a támpillérekre nem. E mellett még a 13. századi falszövegben találunk néhány lilás színű kvarcandezit kvádert, elszórva. Mindez akár utalhatna arra is, hogy eredetileg az egész templomot *Wachockhoz* hasonlóan *opus italicum* módra sávozott díszítésű falakból

12 Az épület műemléki falkutatását Szakál Ernő kőszobrász restaurátor végezte el 1953-54-ben, illetve 1960-61-ben. A keleti falazatok lábazati részének kutatására, leírására Valter Ilona régészeti feltárása és a szentély mögötti szintsüllyesztés után, 2004 őszén kerülhetett sor.

13 L. 12. jegyzet.

14 Szakál Ernő: Jelentés a bélapátfalvi munkálatokról. Műemlékvédelem III. 1959. 200-209. Szakál itt közli a templom periodizációs alaprajzát (204. oldal)

15 Valter Ilona: A bélapátfalvi monostor feltárási munkálatai 1964-ben. In: Hermann Ottó Múzeum Évkönyve 1966. 199-223.

16 Bozóki Lajos: Előzetes beszámoló a bélapátfalvi apátsági templom keleti homlokzatának falkutatásáról. In: Műemlékvédelem XLIX. 2005/2. 99-102.

17 Szakál, 1959. 201.

emelték volna, és a váltást esetlegesen terv- vagy a bányászható kőanyag helyének megváltozása okozhatta. Ebben a relációban figyelemre méltó az a tény, hogy a főszentély, amellyel a templom építkezését elkezdhették, egészen más struktúrát mutat, mind a kváderek, mind kőanyaguk tekintetében. (4. kép) Megjegyzendő, hogy a homlokzatépítéshez szükséges állványlyukak a nyugati homlokzaton csak a középső zónában vannak, míg a szintén sávozott díszítésű conversus kapu fölötti falmezőben nincsenek, ami szintén valamilyen váltást jelezhet a munkamenetben, miként az is hogy ezen kívül a 13. századi falszövetben csak az északi kereszthajó felső zónájában vannak, ott azonban téglával befalazott, állványlyukak. Megjegyzendő még, hogy a nyugati homlokzaton a homlokzatot osztó párkány alatti két, téglával befalazott négyzetes lyuk vélhetően nem az építési állványhoz, hanem inkább az előcsarnok félnyereg tetőzetéhez tartozott. (5. kép)

Gergelyffy András 1960-as publikációja óta tehát ezt, a csak a nyugati homlokzatot jellemző, sávós díszítési módot az itt állt egykori előcsarnokhoz köti a szakirodalom.¹⁸ Az kétségtelen tény, hogy a középkori ciszter templomok reguláris eleme a nyugati előcsarnok, de Bélapátfalva esetében még nem tisztázott, hogy miért tértek el a szinte kötelezően a teljes homlokzat előtt húzódó háromboltozatos modelltől. Az mindenképpen változást jelez az építkezésben, hogy a kb. 120 cm széles alapozáson egy meglehetősen vékony, kb. 70 cm szélességű fal emelkedett az alapozás belső oldalán két kváderkő burkolata között minimális kitöltő falazattal.¹⁹ Erre a falra nemigen valószínű, hogy boltozatot emeltek, ugyanakkor az előcsarnok falai mellől napvilágra került kőfaragványok, amennyiben ehhez az épületrészhez tartoztak, az előcsarnok faragott részleteit feltételezik.²⁰ Mindenesetre a nyugati homlokzat előtti egykori boltozott előcsarnoknak a nyugati falon boltozatnak nem sok nyoma látszik, nincsenek nyomok sem homlokívré, sem boltindításra. Annyi bizonyos, és ezt már Gergelyffy András is megállapította, hogy a támpillérek fejezetzónájának kialakítása, a pillérek belső sarkában egy-egy fejezetkonzollal egy tervezett keresztboltozatot feltételez,²¹ de erre több jel nem mutat a homlokzaton. Vannak nyomok viszont, melyek szerint valamilyen épített szerkezet állt a homlokzat előtt, mégpedig a támpillér- és konzolféjezetek fejlemezé fölötti, téglapótlások a fejlemezék fölötti pillérindítások második kősorában, a támpillérek jobb oldalán, de ennél többet a kutatás jelenlegi állása szerint nem lehet mondani az előcsarnok szerkezetéről. De nem állunk jobban a Gergelyffy által feltételezett nyugati

18 Gergelyffy András: „A főhomlokzati fal esztétikai hatásának fontos eleme a vörös és szürke kövekből álló sorok váltakoztatása. A fal színes kezelése azonban csak azokon a részeken van meg, ahol a homlokzati falat előcsarnok takarhatta el. Itt a falfelület színes kiképzése nem a külsőnek, hanem az előcsarnok belsejének szólt.” Gergelyffy András: Bélapátfalva. Bp. 1960. 6.

19 Valter Ilona: I.m. 216. 19. kép.

20 Uo. 20. kép

21 Gergelyffy: I.m. 6.

csigalépcső tekintetében sem. „A főhomlokzat északi részén nincs színes falrakás, nem volt boltozat, és a fal is későbbi, feltételezésünk szerint itt helyezkedett el a karzatra vivő csigalépcsőnek félig a falban, félig az előcsarnokban vezetett teste.”²² Ezt a koncepciót logikusan igazolná, hogy ott ahol a feltételezett csigalépcső volt a 13. századi nyugati kváderfal csorbázatosan kapcsolódik a másodlagos kváderekből falazott nyugati mellék-hajófalhoz, (5. kép) tehát ez lenne a lépcsőház kiszakadt helye. Ezt igazolná továbbá az északi mellékhajó padlasterében megmaradt félköríves záradéku ajtó átboltozás indítása is, ami persze nem bizonyítja, hogy az ajtó meg is épült. Azonban, amennyiben itt volt a csigalépcső az már a feltételezett előcsarnok terén kívül volt, de sajnos Valter Ilona ásatása nem terjedt már ki erre a területre.²³

Az mindenesetre, (és ez Gergelyffy András előcsarnok-koncepcióját látszik igazolni), a nyugati homlokzat középmezőjének kiemelt szerepére utalhat a faltokban megmaradt, többretegű díszítőfestés, melyet az eleve sávozottan díszített falfelületre festettek, alapvakolat nélkül. A támpillérek felülete a fejezetek magasságáig színes kváderosztást kapott (6. kép), ami a főkapu felé kifordult a homlokzat síkjára. A festett kváderosztás teljesen eltérő ritmusú, mint a templom kőkiosztása. A nyugati homlokzat kapuzatai szintén kaptak díszítő festést. A főkapu íveti bélletének belső hengertagján vörös, a következő tagozaton sárga, majd újra vörös festés látszik. Hasonló vörös nyomok vannak a kapu ívmezejét kertelő indás-palmettás frízen is, továbbá közöttük a falmező is festett volt, valamint maradtak vörös festésnyomok a rózsablak mérművein is. A kvádefestés rendszere legjobban a conversus-kapu kereteléséről olvasható le, (7. kép) itt maradt meg a legépebb töredék. Az ajtónyílás homloksíkján és a keret belső felületén is nyomokban megmaradt a vörösokker és sárga festés díszíti a tagozatot. A festett kváderek között a fugát két fekete vonal közötti fehér csík alkotja. A kváderfestés a keret belső oldalára is befordul. Ennek a vöröses és sárgás kváderfestésnek szinte szó szerinti megfelelője D. Mezey Alice kutatásai nyomán a jáki déli kapuról ismert,²⁴ (8. kép) és Ják körében is előfordul,²⁵ de hasonlóképpen díszített bordák maradtak meg a veszprémi Gizella-kápolna gótikus periódusából.²⁶ A példákat még lehetne sorolni a magyarországi gótikus tagozatfestés emlékeiből. Arra pedig, hogy ez a homlokzatszínezési mód nem volt ritka a késő középkorban jó példa Michael Pacher Szent Wolfgang oltárának Lázár-jelenete (10. kép), melynek háttérében álló épületen ugyanez a vörösokker-sárga kváderfestés jelenik meg, mint Bélapátfalván. A festést a nyugati homlokzat 14. századi befejezése,

22 Uo.

23 Valter Ilona: I.m.: 208.

24 D. Mezey Alice: Ják, Szent György templom. Bp. 199. 12-13. 16.

25 Szakács Béla Zsolt: Homlokzatok színessége a romanikában. In. Magyar műemlékvédelem XIV. Bp. 2007. 227.

26 Tóth Melinda: Árpád-kori falfestészet. Bp. 1974. 73-76. A falképek 13. századi keltezésével.

és a 18. századi helyreállítás közé kell kelteznünk, lévén, hogy a barokk periódusban vakolták az épületet. A nyugati homlokzat festése minden valószínűség szerint a templom gótikus befejezésével hozható kapcsolatba.

A homlokzatot díszítő kváderfestés az osztó/vízvető párkány alatti kváderson is megmaradt, (11-12. kép) itt, amennyire meg lehet ítélni, a kváderek egységesen narancsvörös színre festettek fehér fugaosztással. Úgy tűnik a nagyfelbontású fotókból, hogy ezt a homlokzatrészt (is) gyakran megújították/újrafestették, erre utalnak a festett kváderek alatti, illetve feletti fehér, okker sárga és rózsaszín meszelésrétegek. Szintén vörös fekete és sárga festésnyomok látszanak a rózsablak mérműven, és vörösek a kapuívmező indás-palmettás frízén.

Kutatási kérdések még jócskán vannak lezáratlanul a templombelső (13. kép) műformái tekintetében is. Az, hogy a mellékhajók féloszlopos, bimbós fejezetes falpillér rendszere nincs formai kapcsolatban a főhajó pilléres-konzolos rendszerével vélhetően a hosszan elnyúló középkori építésmenetnek és az ezt rekonstruáló barokk építkezésnek köszönhetjük. Viszont izgalmas építéstörténeti kérdéseket vet fel maga a pillérforma a gótikus lábazattal (14. kép) és a 13. századi profilformát mutató konzolfejezet(ek)tel. A talán egyetlen hitelesen megmaradt ilyen fejezet (15. kép) a déli négyezeti pillér déli oldalán, rendszerében megfelel a Heiligenkreuz-i ciszterci kloster kerengője fejezetes konzolának. (16. kép) A fejlemez tagozatai is hasonlóak: mélyen alávájt sarkantyútag, lemez és pácák, majd ez alatt fejezet rövid oszloptörzs és kúposan kialakított konzol, annyi különbséggel, hogy Bélapátfalván elmaradnak a növényi tagozatok a befoglaló formák vannak itt geometrikusan kialakítva. Ezek a kubusosan kialakított formák a 13. századi franciaországi és itáliai ciszter templomokat jellemzik. Ezek a redukált, tehát a 13. századi bimbós kehelyfejezeteket kubusosan megjelenített fejezetek többek között Fontenay-ban, Pontigny-ben vannak, a kúposan megformált alul díszített konzolok Casamariban, (17. kép) Fossanovában egyaránt megvannak. Mindez a konzolunk 13. századi eredetét igazolja, viszont a pillér lábazati profilja, élszedésének félgúlás megállítása egy késői, 14. század második felére keltezhető befejezést sugall, hasonlóképp a pillér keleti oldalán levéselt gótikus baldachinfulke is.

A kolostor ásatása során napvilágra került kőfaragványok további építéstörténeti kérdéseket vetnek fel. Így például annak a 13. századi *pillier cantonné* típusú támasznak a lokalizációja a templomban, vagy a kolostorban melyből mintegy 25-30 db réteggő maradt meg, amelyek nagyméretű, háromnegyedoszlopokkal tagolt hengeres pillért, vagy piléreket feltételeznek. De ugyanígy kérdéseket vetnek fel azok a 14. századra keltezhető mérművek, melyek több csúcsíves nyíláshoz tartoztak, amelyek akár a kútház oldalát is díszíthették, de még a kútház alaprajzi elrendezéséről sincsenek biztos ismereteink.

IV. Az értékvédelem kérdései

1737-ben kezdődött a barokk kori helyreállítás Erdődy Gábor egri püspök támogatásával, amely több periódusban zajlott. A felszentelésre csak 1745-ben került sor. A helyreállítás során lebontották és újraépítették a két mellékhajó oldalfalát, a szentélyeket részben újrafalazták, valamint beboltozták a templomot. Mindezek a munkák mellett új sekrestye, (18. kép) illetve karzat (19. kép) épült. Végeredményként a templom tömegének kb. 20 százaléka maradt az első, románkori építési periódusból, a többi barokk kori, a déli, gádorfal pedig gótikus. Figyelemre méltó, hogy a helyreállítási munkák során a középkori formákhoz nyúltak vissza a középkori kövek beépítésével és így jártak el a sekrestye esetében is, melynek tagolatlan faltömege, tölcserébélletes ablaka, belső boltozata és konzolai (20. kép) a kolostor egyszerű 13. századi műformáihoz igazodnak. A felépült orgonakarzat esetén már valószínűleg nem volt mihez igazodni. A néhány éve tervezett helyreállításhoz 2017-ben készült Tudományos Dokumentáció²⁷ műemléki értéktárában, úgy tűnik, ezek a barokk korban beépített elemek értéktelenként lebontásra javasoltatnak, építetető szándék szerint a helyreállítás nyomán a templom visszanyerné az egykor volt, azóta elveszett (?) román kori, Szent Bernát-i világát a barokk kori építészeti beavatkozások (sekrestye és opcionálisan: barokk karzat), valamint berendezési tárgyak nélkül. Így a templomba látogató egy olyan turisztikai élményt/attrakciót kapna, mely az utólagos elemektől megtisztítva, purifikálva prezentálná a ciszterci középkort. (Persze szerzetesi stallumok, oltárok nélkül, ezek ugyanúgy nemkívánatosak.) A Tudományos Dokumentáció megfogalmazásában: „a látogató közelebb kerülne ahhoz a vizuális élményhez, melyben feltehetően az egykori ciszterci szerzeteseknek is részük volt.”²⁸ (Ebből adódóan felvetődik ugyanakkor a kérdés, hogy a műhistóriai-, illetve kvalitásalapú szelekció vajon miért nem terjed ki a barokk boltozatra is? Különös tekintettel pedig arra, hogy a főhajó középkori boltozatából egyetlen bordatöredéket nem ismerünk, és úgy tűnik erősen kétséges, hogy a boltozat elkészült-e valaha is.) Mindezek ellenére az utóbb értéktelennek minősített sekrestye a magyarországi barokk kori gótizálás egyik olyan emléke, amely profilált stukkóbordáival, a templom műformáihoz igazodó konzolaival, méltó párja lehet a márianosztrai egykori pálos kolostor templom gótikus stílusban, a 18. században felépített szentélyboltozatának, vagy a pannonhalmi kerengő 18. századi „gótikus” boltozatának. A sekrestye eliminálásával a magyar építészettörténet válna szegényebbé. Az más kérdés, hogy, sekrestye, vagy a szintén barokk karzat, a templom alkotórészességét képezi és bontásuk jogszabályi szempontból is aggályos. A tudományos dokumentációval megtámogatott átalakítás-koncepció érinti ugyanakkor

27 Kiss – Rabb – Daragó – Fehér 2017. oldalszámok nélkül

28 Kiss – Rabb – Daragó – Fehér 2017. oldalszám nélkül

a bevezetőben felvetett teoretikus kérdéseket, valamint azt is, hogy a biztosnak gondolt minőségérzésünk birtokában (l. Viollet-le-Duc) szakemberként van-e jogunk a múlt emlékei között szelektálni. De ha már a minőség alapú szelekció útjára lépünk, lennének következtetések: a bélapátfalvi apátság templom fejezeteken megjelenő növényi ornamentikája a 13. század első harmadában reprezentáns Esztergom, Pilis, Kalocsa, Pannonhalma bimbós fejezetei relációjában, meglehetősen provinciálisnak tűnhet. Van a templom homlokzatán ugyanakkor ennél jóval színvonalasabb, 13. századi kőfaragásnak is emléke (ívmező indás-palmettás fríze például), ebből következik, következhet-e az, hogy néhány oszlopfőzetet, mint a sekrestye „jellegtelen” minősítéssel²⁹ léteiben megszüntethető? De érvényes ugyanez a templom barokk berendezésére is, melyek úgy tűnik, hasonló minőség alapú szelekcióval lennének a templomból eltávolíthatók.³⁰

29 Kiss – Rabb – Daragó – Fehér 2017. oldalszám nélkül

30 Kiss – Rabb – Daragó – Fehér 2017. oldalszám nélkül

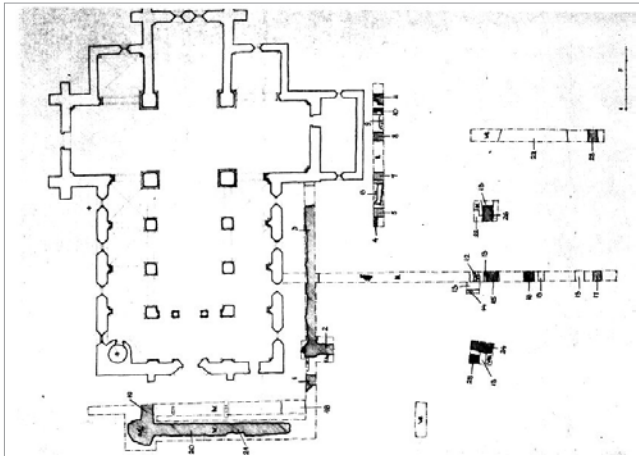
Lajos BOZÓKI

Abbey Church of Bélapátfalva: issues of research and restoration

Research on the abbey church of Bélapátfalva, founded in 1234, is still incomplete, with several points that remain without satisfactory clarification. The owner's intention to "re-medievalise" (de-baroquify?) the church, and the Scientific Documentation prepared for that purpose in 2017, raise theoretical questions regarding monument restoration, such as whether absolute monument value exists, or whether it is possible to extract the age value, as defined by Alois Riegl, from the monument value so that what is "only of age value" is not really of value. Should the existing value system be revised, and can the subsequent addition of Baroque architecture and of (artistic) objects be considered devoid of value in contrast with medieval architecture, taken as the absolute value? Should Baroque or 19th century sections of buildings, a gallery, a sacristy (and then the vault as well?) or the furnishings be sacrificed in the name of a medieval *Kunstwollen* retrospective reconstruction? Can the combined aesthetic quality of a historical piece of furniture or its relation to art historical material, influence its value as a monument? The theoretical questions raised in the 19th century seem once again relevant and, in relation to this, the question is whether István Möller's approach to restoration, expressed in 1925 in relation to Zsámbék, according to which "each age must be preserved and respected in its unaltered originality", is still relevant.

The Baroque restoration started in 1737 with the support of Gábor Erdődy, Bishop of Eger, and unfolded over several periods. The consecration only took place in 1745. During the restoration, the side walls of two aisles were pulled down and rebuilt, the walls of the sanctuaries were partly rebuilt, and the church received a vault. In addition to all this work, a new sacristy and gallery were built. As a result, approximately 20 per cent of the mass of the church remained from the first, Romanesque period, the rest being from the Baroque era, although the southern clerestory is Gothic. It is worth noting that the restoration drew on medieval forms with the incorporation of medieval stones, as was also the case with the sacristy. In the case of the organ gallery, there was probably no longer anything on which to align the restoration. In the 2017 Scientific Documentation's inventory survey for the restoration planned a few years ago, it appears that there is a proposal to demolish these Baroque elements, deemed valueless, and that, according to the intention of the builder, the restoration would lead to the church regaining its former, now lost (?) Romanesque world of St Bernard,

without the Baroque architectural interventions (sacristy and, optionally, Baroque choir) and furnishings. Visitors to the church would thus be offered a tourist experience/attraction that would present the Cistercian Middle Ages as cleaned and purified of later elements. (Without, of course, the monastic stalls and altars, as these are equally undesirable). The sacristy, which has recently been declared worthless, is a monument of Hungarian Baroque Gothicizing architecture on a par with the 18th century, Gothic sanctuary vault of the former Pauline monastery church of Márianosztra or the 18th century “Gothic” vault of the Pannonhalma cloister. Eliminating the sacristy would impoverish Hungary’s architectural history. The sacristy and the – also Baroque – gallery are integral parts of the church, and their demolition is also a concern from a legal point of view. However, the planned alterations, supported by scientific documentation, also touch on the theoretical questions raised in the introduction and on whether we, as professionals supposedly secure in our sense of quality, have the right to select among the monuments of the past. But if we go down the road of quality-based selection, let us be consistent: the vegetal ornaments on the capitals of the abbey church of Bélapátfalva, representative of the first third of the 13th century, may seem fairly provincial in relation to the ornamented capitals of Esztergom, Pilis, Kalocsa and Pannonhalma. However, there are also traces of much more elaborate, 13th century stone carvings on the façade of the church: should it follow from this that some of the capitals should, like the sacristy, be removed after having been labelled as “characterless”? But the same is true of the Baroque furnishings of the church, of which it seems that they could also be removed on the basis of a similar, quality-based selection.



1. Bélapátfalva ciszterci templom és kolostor, ásatási alaprajz, Valter 1966. 208. nyomán



2. Bélapátfalva az apátási templom és a kolostor feltárt maradványai, légifotó



3. Bélapátfalva, apátási templom, nyugati homlokzat. Fotó: Horogszegi Tamás, 2018

4. Bélápátfalva, apátsági templom,
keleti homlokzat.
Fotó: Horogszegi Tamás, 2018



5. Bélápátfalva, apátsági templom,
nyugati homlokzatrészlet.
Fotó: Horogszegi Tamás, 2018

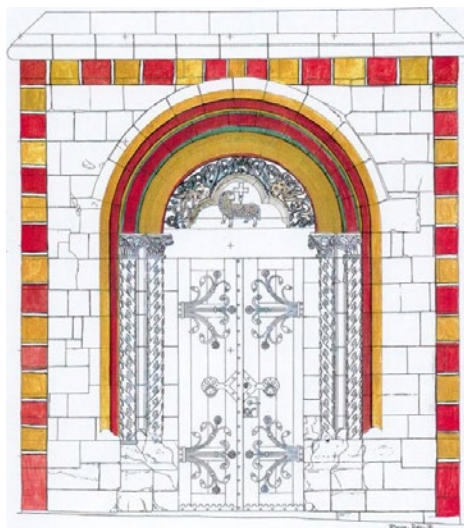


6. Bélápátfalva, apátsági templom,
a déli falpillér fejezete.
Fotó: Horogszegi Tamás, 2018





7. Béláptfalva, apátsági templom, a conversus-
kapu részlete. Fotó: Horogszegi Tamás, 2018



8. Ják bencés apátsági templom, déli kapu
D. Mezey Alice 1999. 12. nyomán



9. Veszprém Gizella-kápolna, részlet a földszinti
kápolnából



10. Michael Pacher: St Wolfgang-oltár, részlet

- 11.** Bélapátfalva, apátsági templom, a rózsablak alatti kváderfestés.
Fotó: Horogszegi Tamás, 2018



- 12.** Bélapátfalva, apátsági templom, a kváderfestés részlete a párkány alatt.
Fotó: Horogszegi Tamás, 2018



- 13.** Bélapátfalva, apátsági templom, a templombelső kelet felé.
Fotó: Horogszegi Tamás, 2018





14. Bélapátfalva, apátsági templom, a déli négyezeti pillér lábazata.
Fotó: Horogszegi Tamás, 2018



15. Bélapátfalva, apátsági templom, a déli négyezeti pillér konzolféjezete.
Fotó: Horogszegi Tamás, 2018



16. Heiligenkreuz ciszterci kolostor, a kerengő részlete



17. Casamari ciszterci templom, a főhajó egyik konzola



18. Bélapátfalva, apátsági templom, a barokk sekrestye nyugati homlokzata.
Fotó: Horogszegi Tamás, 2018

- 19.** Bélapátfalva,
apátsági templom,
a barokk karzat.
Fotó: Horogszegi
Tamás, 2018



- 20.** Bélapátfalva,
apátsági templom,
a sekrestye belső
nyugat felé.
Fotó: Horogszegi
Tamás, 2018



BÍRÓ László

Bélapátfalva, ciszterci apátsági templom barokk fa berendezésének különleges értékei

Bevezetesként. A máig megmaradt, egymásra rétegződött középkori emléanyag mellett a templom barokk kiépítési periódusából az építészeti elemeken túl – boltozat, mellék-hajók, karzat, egyes pillérek – az érintetlenül megmaradt berendezés tárgyak különleges értéket jelentenek. Templomainkban mára kevés olyan tárgy együttes, liturgikus berendezési tárgy maradt meg, mely együttesbe az évszázadok során különböző korok beemeltek a maguk újabb tárgyaikat, de a már bent lévő elemeket nem egységesítették.

Magyarországi relációban sok szempontból ezek a tárgyak egyedi minőséget képviselnek. A nagyrészt rommá pusztult, eredetileg a 13–14. században épült középkori templom 18. századi újjáépítése után keletkezett barokk berendezés részleteiben, technikájában jellemzően a kor átlagos, vagy átlag fölötti minőségét őrzi. Ráadásul a templom barokk berendezéseinek, legyenek azok oltárok, vagy szószék, jelentőségét kiemeli, hogy a teljes felületüket érintő későbbi átdolgozási réteg sehol sem található. Az elkészült tárgyakat használták esetleg javígtatták, de nem festették, nem dolgozták át. (Kivétel a barokk sekrestyeajtó, melynek felületén egy átdolgozási réteg található.) A padok, a gyóntatók építéskori állapotukban, a korszak szokásainak, formavilágának egyedi örököjeként maradtak meg. Kifejezik a korszak *Kunstwollen*-jét és hordozzák a korszak egyházi szokásait, elvárásait. A korra, vagyis a 18. századra jellemző nyitott gyóntatók (1. kép) például a magyarországi templomokból mára már eltűntek, vagy átalakítva hordozzák korábbi állapotukat. (Ma már sokszor a templomba állított zárt gyóntatószék is gyóntatóhelyiségekre cserélik.)¹ Ez a folyamat a 19. században is jellemző maradt. Egyes berendezési tárgyak készítési dátuma ismert, egyes elemeké csak következtethető. A Szent Imre mellékoltár oltárképe, az oltárasztal és a tabernákulum más időben készült. A szószék (2. kép) pontos építési dátuma jelenleg nem ismert, de az, hogy az építése óta bontatlan szószék feljáró egy korábbi, használaton kívüli Szentsír-építmény másodlagosan felhasznált eleme (3. kép),² valamint az, hogy Canonica Visitatio mikor említi (1828), behatárolja készítésének idejét.

-
- 1 A 2017-es értékleltár szerint: „Megtartása megrendelői döntés kérdése. Műértéke nincs, legfeljebb régiség-értéke.” Kiss Zsuzsanna Emília – Dr. Rabb Péter, közreműködött DLA Daragó László, Fehér Krisztina: Nagyboldogasszony Apátsági Templom, (volt ciszterci apátsági templom) Bélapátfalva. 2017.
 - 2 L. II. József 1782-es rendelete Velladics Márta: A szerzetesrendek felszámolása II. József korában. Egyháztörténeti Szemle 2. évf. (2001) 1. sz.

Készítésük időpontja a tárgyakon ceruzával jegyzett, a máig restaurátor által nem vizsgált tárgyak esetén is várható pontosító utalás.

Szt. Imre festmény: Michel József egri festő 1741

Szt. Imre oltár: 1748, Püspöki András egri kanonok

Orgona: Szabó Ferenc 1775

Szent Imre tabernákulum: 1786

Szentély mennyezetkép: 1803

Szószerék: 18. század második fele

Maga a hordozó, a faanyag erodálódott, a rovarfertőzés miatt statikai tulajdonsága romlott. A felületképző anyagok kötőanyagának egy része elbomlott, a felületet alkotó anyagok esetenként megváltoztak. Az ezüst megfeketedett, a lakkok elsötétedtek, a lüszterek színezékei lebomlottak (4. kép) vagy átalakultak, (5. kép) így a jelen kép a berendezési tárgyakról az avatatlan szemlélőben csalóka lehet (l. 34. jegyzetben a Tudományos Dokumentációból idézett sommás értékelést, vagy inkább leminősítést).

Műérték és technika, a tárgyak egyedi jelentősége. Az itt alkalmazott technikák a barokk korszakban nem voltak ismeretlenek, mégsem volt általánosan használatos a 18. századi oltárok, szószerékek esetében. Ilyen különlegesség itt a felületeken a lapis lazulit utánzata, amely drágakövet a római Il Gesú berendezési tárgyain alkalmaztak „először” és ezt követően, utánzatként Európában sok helyütt megjelent. Esetünkben, bélháromkúti apátsági templomban, a berendezési tárgyak felületén fordul elő szinte mindenütt. Jellegzetesek esetünkben a kékre festett márványon csillogó arany „erek”, arany „zárványok.” Így például a Szent Imre mellékoltár (6. kép) oszlopai, különleges szarkofágot/frigyládát (7. kép) utánzó tabernákulum esetében.

A fémszínezések alkalmazása (aranyozás, ezüstözés) önmagában is különlegesség, de itt az ezüstözést nem az „olcsóbb” fémszínezésként használták, hanem azt tovább díszítették. A Szent Imre mellékoltár oromzati szobrain a brokát utánzására az ezüst felületére virágdíszeket festettek. (5. kép) Az egykor csillogó ezüst mára megfeketedett és így most a színes díszítés a drapérián „fekete fém” alapon látható. Máshol az ezüstre színes lakkot hordtak, amely a készítés korában a tárgynak az egyik legpompásabb, különleges megjelenést adta. A fényes fémezüst felületről a színes lakkon keresztül visszaverődő fény, a mai metálfényezésnél jóval izgalmasabb, nemesebb felületképzés. Ez a lüszterezés a mellékoltáron a szobrok drapériájának színezésénél, hideg vörös (krapplakk) vagy zöld. (8. kép)

A szószerék felületképzésénél némileg eltérő megoldást alkalmaztak. A szószerék tömbje hideg vörös, krapplakk lüszter, amelyen a díszítések fény és matt aranyozásúak. „Festett” felülete csak a szószerék belsejének, és a lépcsőfeljáró északi oldalának, ill. a hangvetőn megjelenő könyvnek volt.

A közelmúltig, időtálló transzparens festékek nem léteztek. Ezek vagy növényi eredetűek voltak melyek fényre érzékenyek, vagy olyan fémsók, amelyek bár készítéskor lüszterként viselkedtek, de később elvesztették átlátszóságukat. A krapplakk fényérzékeny, UV sugárzásra színanyaga lebomlik a kötőanyag a lakk megbarnul, a zöld réz só a kötőanyaggal idővel „festéket” önálló szint (tónust) alkot.

A szószék teljes felületén a készítés kori lüszter megmaradt. (4-5. kép) A fénytől védettebb felületeken a krapplakk egykori színe jól látható, a nagyobb homlokzatokon meleg, sárgás-barnává változott. Ahol a takarítás a lüsztert lekoptatta, így a szószék korlát/mellvéd alsó holkerében, az ezüst megjelent, elkezdett feketedni. A lüszter egykori átlátszóságát jelentősen befolyásolta a hordozólakk porozítása. A megöregedés során a keletkezett mikro repedések nem csak matt felületet eredményeztek, hanem a felületbe ülő porral, az összbenyomást is árnyalják. A feljáró északi mellvédjének külső oldalán található táblakép maradványa, egy korábbi fatábla másodlagos használata. A kép felületét egykor lefestették, (amely festéket a kép egy kicsiny részének megtalálása után, a templom kezelője jóindulatúan feltárt.) A szószéken megjelenő faragott fa domborműveken az előtér-háttér közötti kontraszt növelésére a polírozott fényarany-mattarany kontrasztkülönbségét alkalmazták.

A barokk technika szerint tehát a fából faragott szószéket és annak összes szintén fából faragott domborművét, tagozatát fémszínezéssel és annak gazdagításával, a lüszterezéssel alakították a kívánt hatásra: hideg vörös és lüszteres színesen csillogó szószék-tömbön a polírozott arany és matt arany plasztika emelkedik ki, illetve tagolja. Ez a fém és matt arany tónussal modellált plasztika kiemeli a fából faragott domborműveket és plasztikai díszeket. Kiemelendő tehát, hogy ez a technika adja a teljesen fából faragott szószék (1. és tegyük hozzá az oltárok és az orgona) jellegzetes egyediségét és műértékét, túl a faragott részek kvalitásain.

A padok (9. kép) és gyóntatók (10. kép) faanyaga károsodott, de a szerkezetében, statikájában meggyengült anyagot, korszerű restaurátori megoldásokkal úgy lehet megőrizni, hogy az a padok megjelenésében nem, vagy csak alig észrevehető változást jelent.

Az egri püspök, Erdődy Antal Gábor személyes ajándékaként Bélapátfalvára készített barokk orgona hasonló műértéket hordoz, mint a többi berendezési tárgy. Megjegyzendő, hogy orgonaházon is megjelenik a fémszínezés. (Ezüstözött ornamentikák.)

A múlt tisztelete talán a társadalmak kialakulásával együtt jött létre. Minden kor kiemelten fontosnak tartotta az általa kiválasztott korábbi „aranykor” maga elé példaként állítani. Talán, a határainkon belül megmaradt igen kevés középkori emlék –és az sem az egykor volt legjelentősebb– miatt merül fel szinte ciklikusan ennek az emlékanyagnak piederstálra állítása. Nálunk, kevésbé a görög kultúra, és annak emlékanyagából épülő *nakonxipán*, itt inkább saját történelmünk, az államalapítást követő időszak emlékanyaga hordozza a „múltat”. Bélapátfalván, a berendezési tárgyak „műértéke”, „kvalitásértéke”

úgy tűnik ma már már a vitatható kategóriába tartozik.³ A templom berendezési tárgyai e szerint lecsúsznak a rangsor aljára. A szószék a II Vatikáni zsinat után végképp elvesztette használati szerepét, napjainkra tényleg csak egy korrodált, helyigényes porfogó, öreg tárgygyá vált? Megdöbbenő, hogy az ilyen megközelítés, e szemlélet szerinti „kincske-resés” (és tegyük hozzá szelekció: bizonyos tárgyak maradhatnak a templomban, ezt elvisszük a látogatóközpontba, ennek a sorsa pedig tulajdonosi döntés kérdése stb.) a műemlékek értékelésekor felmerül, felmerülhet. Ugyanakkor felvetődik a kérdés miért nem a megmaradt értékeinket próbáljuk helyén kezelni? Még annak is lenne alapja, ha az értékelést kiterjesztenénk, más-más szempontokkal bővítenénk, bevonva a helyhez kapcsolódó szempontokat.

Restaurátorként, a tárgyak megőrzése és átörökítése, a kinyerhető és átadható információk elemzése és felhasználása fontos szempont. A szószék nem csak egy múzeumba helyezhető „öreg” rossz állapotú elem, az a templom része. Megjelenése, kialakítása egyszerre hordozza készítőjének, a kivitelező szemléletét, de benne van a megrendelő döntése. Az átfestési rétegek hiánya „nem csak” egy szerencsés véletlen, hanem információhordozó is.

Végezetül: egy történeti berendezési tárgyegyüttes esztétikai minősége (?), vagy viszonya az egyetemes művészet emlékanyagához, befolyásolhatja-e annak műemléki értékét? Ha a templom történetében a berendezési tárgyak készítésének sora szervesen egymásra épült –úgy, hogy a korábbi, már meglévő tárgyak felületéhez alig nyúlnak –, mindez csökkenti, vagy növeli annak értékét?

3 „A rossz állapotú, más helyről hozott elemekkel (festett hátsó korlátdeszka) kiegészített szószék művészettörténész által évtizedekkel ezelőtt leírt kvalitásai ma meglehetősen provinciálisnak tűnnek. A kosáron látható „domborművek” különösebb tehetség nélkül domborított és aranyszínűre festett fémlemez (sic!), melyeket tekintélyes szegekkel erősítettek fel a faszervezetre... Megtartása megrendelői döntés kérdése. Műértéke nincs, legfeljebb régiség-értéke.” Kiss – Rabb – Daragó – Fehér 2017. oldalszám nélkül.
Ehhez nem kell kommentár. Hasonló sommás ítéletet kapnak a barokk gyóntatópadok és a hajóban lévő szintén barokk padok.

László BÍRÓ

Bélapátfalva: specific features of the wooden Baroque furnishings of the Cistercian abbey church

From the Baroque construction period of the church, apart from the architectural elements (the vault, the aisles, the organ loft, some pillars), the untouched furnishings carry just as much special value as the stratified medieval elements that have been preserved to this day. There only remain in our churches a few ensembles of liturgical furnishing objects into which the different eras incorporated their own objects over the centuries, but without unifying the objects already in the ensembles.

In many ways, these objects represent a unique quality in Hungary. The Baroque furnishings, dating from the period of the reconstruction in the 18th century of the largely destroyed and ruined medieval church originally built in the 13th and 14th centuries, are typically of average or above-average quality for the period in their detail and technique. Furthermore, the Baroque furnishings of the churches, whether they be altars or pulpits, gain additional significance from the fact that there has been no subsequent layer of reworking on their entire surface. The finished pieces were used and perhaps repaired, but they were neither repainted nor reworked. (The exception is the Baroque sacristy door, which has a layer of reworking on its surface area). The pews and the confessionals remain in their original state, as unique guardians of the customs and style of the era. The open confessionals typical of the 18th century (figure 1), for instance, have today disappeared from Hungarian churches or have been altered from their previous state. This process also remained typical in the 19th century. The date of completion of some furnishings is known, while for other items it can only be conjectured. The altarpiece of the side altar of St Emeric, the altar table and the tabernacle were completed at different times. The exact date of the construction of the pulpit (figure 2) is currently not known, but we can estimate it from the fact that the pulpit ramp, which has not been dismantled since the construction, is an element reused from an earlier, disused sanctuary structure (figure 3), as well as from the fact that the *Canonica Visitatio* made a reference to it (in 1828).

Indications of their date of completion are provided in pencil on the pieces, and a clarifying reference can also be expected for those pieces that have not yet been examined by a conservator.

Painting of St Emeric: József Michel, painter from Eger, 1741

Altar of St Emeric: András Püspöki, canon of Eger, 1748

Organ: Ferenc Szabó, 1775

Tabernacle of St Emeric: 1786

Sanctuary wall painting: 1803

Pulpit: second half of the 18th century

The preservation and transmission of objects, and the analysis and use of the information that can be retrieved and made available, are important considerations in my capacity as a conservator. The pulpit is not just an “old” item, in a poor condition, that can be placed in a museum: it is part of the church. Its appearance and its design carry simultaneously the approach of its creator and the decision of the customer. The absence of repainted layers is “not just” a happy accident but also a source of information

To conclude: can the aesthetic quality (?) of a historical ensemble of furnishings, or its relation to art historical material, influence its value as a monument? If the furnishings are superimposed organically, in the order of the construction in the history of the church, so that they barely affect the surface of the already existing objects, does this reduce or increase their value?



1. Nyitott gyóntatószék, 18. század



2. Barokk szószék a főhajóban



3. A szószék mellvéd a Szent Sír-oltár egykori táblával



4. A szószék részlete



5. A szószék részlete az egykori lüszterezés maradványaival



6. A Szent Imre-oltár a déli mellékszentélyben



7. A Szent Imre-oltár részlete



8. Szent Skolasztika szobra a Szent Imre-oltárról



10. Gyóntatópad



9. Padok a főhajóban

BUGÁR-MÉSZÁROS Károly¹

Tévedések az enteriőrbemutatásokban I.

III. Béla király esztergomi várbeli írókabinetje;
Mátyás király reneszánsz lakosztálya Kőszegen;
vízivaraink és vízivárkastélyaink;
gödöllői lovarda;
barokk alkóvos hálószoba;
empire szobák, díszterem, ebédlő és lakótorony a gyulai kastélyban

A történeti épületek tartalmi értelmezésénél az építészeti gondolkodás a helyiségenkénti eredeti hasznos funkciók meghatározására törekszik. A nemzetközi gyakorlat a világi műemlékek bemutatásánál az életmód-történeti megjelenítést végzi, azaz a várak, kastélyok, paloták, villák helyiségeit eredeti rendeltetésük szerint rendezik be, és tárják a nagyközönség elé. Ez eltér attól a hibás művészlet centrikus gyakorlattól, amely szerint a művészletek összefüggéstelen konzerválása után haszon-négyzetméter keletkezik, és az így kialakított termekben az épület és a helyiségei eredeti funkcióitól független tartalmú, zömében vitrines kiállításokat alakítanak ki. Más esetben nem ismerik fel az eredeti szerepet, a kutató félrediagnosticsztizálja észleleteit és a hamis funkciót jeleníti meg az enteriőrökben. Jelen tanulmány, a jövőbeni hibák elkerülése érdekében, néhány példát vonultat fel az enteriőr bemutatás súlyos tévedései közül.

1 A szerző Bugár-Mészáros Károly a történeti enteriörtudományok kutatója, okleveles építésmérnök, Rados Jenő-érmes építészettörténész. 1977–1990 Békés és Csongrád megye műemléki felügyelője. 1991-től a művelődési és közoktatási minisztérium, időben első műemléki osztályának vezetője. 1991–1992-ben a „hazai műemlékvédelem átszervezésével megbízott miniszteri biztos” a környezetvédelmi minisztériumban, e funkcióban a magyar közigazgatásban, időben az első. 1992–2000 között a Műemlékek Állami Gondnoksága alapító igazgatója, amely intézmény a bezárt kastélyegyüttesek és parkjaik kastélymúzeumokká fölfejlesztésével, közkinccsé tételével foglalkozott. 2000–2011 között a Magyar Építészeti Múzeum igazgatója. 2011-től építészettörténeti tudományos kutató. 1988-tól mindmáig a Műegyetem műemléki szakmérnöki szakán a Történeti belső terek és társzművészetek tantárgy és a Képzőművészeti ikonográfia tantárgy tanára. 1997-től mindmáig vendégtanár a kolozsvári Babes-Bolyai egyetem műemléki szakmérnöki szakán, a Történeti belső terek művészete és alaprajzi funkciórendszere tantárgy előadója.

III. Béla király esztergomi várbeli írókabinetje, a scriptoriuma nem illemhely

III. Béla király esztergomi várának lakótornyot is tartalmazó emeleti részén három fő teremből álló királyi lakosztályt találunk (1-5. kép). A lakosztály középső terme a királyi ebédlő, amelyben a négy erény reneszánsz falképe található. Az ebédlőből egyik irányba a királyi hálószobába lehet belépni. A hálószobából egyszerű nyíláson át egy keskeny folyosóra léphetünk, amely egy valós illemhelyhez vezet. A történeti hálószobákból, gyakran nyílnak illemhelyek. A királyi ebédlő és a királyi hálószoba az 1170-es években épült lakótorny testében helyezkedik el, de mindkét terem testét később a törökök beszűkítették, bástyát képezve belőlük. A királyi lakosztály trónterme, amely kihallgatási terem is, egyben királyi tanácsteremül szolgált, ott volna a helye a töredékesen fennmaradt márványalak-betétes királyi trónnak. A trónterem, a lakótornyhoz toldalékként épült. Az eredetileg nagy belmagasságú, keresztboltozatos trónterem, belsőépítészeti ékessége, a templomkapukat idézve, egy nagyobb, öt tagozatos bélletes kapu és egy kisebb három tagozatos bélletes kapu. A királyi reprezentáció szerint, a királyi tanácsra felsorakozott várakozó országnagyok elé a királyi lakosztály felől, a nagyobb kapuban jelent meg III. Béla király. Ha viszont királyunk, miután okleveleket olvasott, vagy írt alá, akkor a kis írókabinetjéből, jegyzője, titkára társaságában, a kisebb, bélletes kapu felől érkezett a királyi tanács termébe. A kisebb bélletes kapu is rangosabb, mint Vizsoly, vagy Csemeszkopács románkori templomának bélletes kapuja (6. kép).²

Ha belépünk az esztergomi királyi vár, királyi tanácsterméből a kisebbik bélletes kapu mögötti helyiségbe 2022-ben, a reneszánsz párkányfestés töredékkel is ékesített, románkori írókabinet, scriptorium helyiségben, a kiszélesedő, írásra és olvasásra is alkalmas világos, zárterkélyi részben, legnagyobb csodálkozásunkra, két pottyantós illemhely ülökét látunk. A középkori várak eredeti illemhelyeinek sehol sincs templomi méltóságot fémjelző bélletes kapuja.

A középkori protokoll lakosztályainak térsora nagyteremmel indul, ez Esztergomban a hosszú palotatestben van. Utána következik a kihallgatási vagy tanácsterem, ezután sorolódik az ebédlő, amelyből a hálószoba nyílik. A protokollban a hálószoba után öltöző és írókabinet is szokott lenni. Az írókabinet esetünkben a királyi kihallgatási vagy tanácsteremből nyílik, mert az a hivatali része a rezidenciának.

2 A teremről és a toldaléképületről legutóbb Raffay Endre írt (Raffay Endre: Az esztergomi Szent István-terem. In: Új kutatások Esztergom megyei jogú város építészeti értékeiről. Szerk. Prokopp Mária. pp. 107-149. Esztergom, 2022

Mégis, hogyan kerülhettek az illemhely ülőkék a scriptorium zárterkélyébe (7-12. kép)? A régészeti észlelet a zárterkély alatt aknát regisztrált és úgy gondolták, hogy ott gyűlt össze az emberi ürülék. A régészeket az is meglepettette, hogy a zárterkély alatti aknának ma kifolyója van, ami azonban olyan kicsi, hogy a szilárd ürüléket nem lehetne belőle kilapátolni. Ha megnézzük az akna kifolyója körüli faltestét, látjuk, hogy a szabályos faragott kövekből készült építményt megbontották, és a kifolyót és környezetét vörös téglával képezték ki. Nincs kizárva, hogy ez a kiegészítő téglamunka az 1938 körüli helyreállítás alkalmával készült, azonban a kettős WC ülőke a királyi írókabinetben 2000 óta hoz szégyent a fejünkre.

Itt kell felhívni a figyelmet a várak padló alatti értékrejtő aknáira. Ebből igen sokat láthatunk Avignonban a XII. Benedek pápa (1334-1342) idejében épült pápai palota Pápa Lakótoronyában (13-16. kép). A Pápa Lakótorony bemutatásánál, a pápa szobája alatti szinten van, a pápa jegyzőjének, a camérier-nek a szobája, amelyben több padló alatti rejtékakna van bemutatva fölnyitott, üveggel fedett állapotban. Itt őrizték a legtitkosabb iratokat és a más értékeket. A lakótoronyban, a camérier szoba alatt van a középoszlopos alsó kincstárterem, ahol a rejtékaknákat fedő, vastos padozati köelemeket feltámasztva, az aknákat külön kivilágítva mutatják be.

Megállapíthatjuk, hogy az esztergomi scriptorium zárterkély szakasza alatt minden bizonnyal értékrejtő kamrát találtak a régészek. Itt tárolhatták az ország pecsétjét, az államkassza egy részét és a legfontosabb iratokat. Ismerünk scriptorium ábrázolásokat, amelyek valóban nagyon kicsi, a tudományos elmélyülést és zavartalanságot biztosító helyiségek. Berendezésük egy vagy két karosszékéből és egy írópultból állt. A könyvek az írópult oldalában kaptak helyet, vagy kevés falipolc, vagy kis falitéka is helyet kaphatott ott. A rejtékakna fedele Esztergomban az írópult alatt lehetett észrevétlenül. A falakon lévő reneszánsz párkányfestés töredék arra utal, hogy még 1470 körül is írókabinetnek használták a kis helyiséget.

A rezidenciák, lakosztály térsorának nemzetközi protokollja, több évszázadon át folyamatos azonosságot mutat. Salzburg érseki fellegrvárában, a legfelső szinten találjuk a császári vendéglakosztályt (17-25. kép). Az eredetileg román stílusú fellegrvárában 1501/1502-ben Leonhard von Keutschach érsek, későgótikus stílusban császári vendéglakosztályt alakított ki. Ez a későgótika legpompásabb aranyozott, festett, faragott fa, belsőépítészeti emléke. A lakosztály nagyterméből a tanácssterem-ebédlőbe és a hálószobába egy-egy, öt tagozatos vörös-márvány bélétes kapu vezet. A beépített falpad-sorral és szobrokkal díszített színes cserépkályhával ékesített tanácssterem-ebédlőből díszesen faragott, feliratos oromzatú ajtókereten át léphetünk be a kicsi méretű császári írókabinetbe, scriptoriumba, amelyben kis könyvespolcos részt is találunk. A belső tér faburkolatát, matrica mintás díszítőfestés ékesíti. A rezidencia padlója alatt 1979-ben 78 aranypénzt találtak, abból 54 darab 1353 és 1430 közötti magyar aranypénz, 23 darab

1343 és 1414 közötti velencei aranypénz és 1 darab Rómából való 1350 és 1439 közötti aranypénz. A tanácsterem-ebédlőből a szomszédos császári hálósobába is díszesen faragott feliratos oromzatú ajtókereten át léphetünk be. A hálósoba faburkolatos belsőépítészete és kazettás famennyezete azonos gazdagságú a szomszédos szobáéval. Az innen nyíló pottyantós illemhely ajtaja már egyszerű vaspántos faajtó, ami mutatja a funkció alárendeltségét. Vajdahunyadon, az 1452 után készült, gazdagon faragott zárterkélyes kormányzó, majd királyi titkári írókabinet alatt az esztergomihoz hasonló kincstartó akna látható.

Kőszegen a várkastélyban Mátyás király összeszakított reneszánsz lakosztálya nem maradhat elsötétített színházterem

1392-ben Garai Miklós és János csere útján kapta meg Zsigmond királytól Kőszeg és Csesznek várát. Garai Miklós 1402 és 1433 között Magyarország nádora és meghatározó európai politikus volt. Az ő birtoklása idejére tehető a kőszegi várkastély nyugati, déli és keleti palotaszárnyainak kőanyagú kiépítése. 1445-ben III. Frigyes német király a várkastélyt elfoglalta, amelyet azután Mátyás király 1482 decemberében személyesen vezetett ostrommal visszafoglalta. Mátyás a várkastély nyugati szárnyának emeletén lévő királyi lakosztályát korai reneszánsz stílusban átépíttette, amit 1483-as felirattal meg is örökített.

Az 1958 és 1962 közötti munkálatok³ során a királyi lakosztály, udvar felőli homlokzatán feltárták a nagyterem öt reneszánsz, hatosztatú ablakát az azokat övező színes reneszánsz ornamentális festéssel, feltárták továbbá a nagyterem reneszánsz ajtaját is és ezeket példásan restaurálták (25-37. kép). Az ablakok fölött kis fekvő reneszánsz ablakokat is találtak szintén körbefestve, amelyek az egykori fadongaboltozat bevilágítói voltak. Ezeket a meghagyott barokk tornácfolyosó sík famennyezetébe vágott aknában mutatták be, eredeti céljukat nem értve.

Feltárták és restaurálták Mátyás király ebédlőjének – ami egyben kihallgatási terem is volt – két kora-reneszánsz, négyosztatú ablakát is hasonlóan színes keretező festéssel és fölöttük a kis fekvő dongabevilágító ablakocskákkal (38. kép). Ezeket is szakszerűen restaurálták. Feltárták Mátyás király hálósobájának hatosztatú, későgótikus-kora-reneszánsz átmenetet mutató ablak-kőfaragványát is keretező festésével együtt, amit szintén szépen restauráltak (39. kép). A műrészlet-centrikus szemlélet, itt jól érvényesült, azonban ami a királyi lakosztály belsejében történt, az tragédia.

1958-ban a történeti belső terekkel érdemben nem foglalkoztak. A belső bontások előtti állapotot bemutató emeleti alaprajzokról jól leolvasható a királyi lakosztály eredeti

3 Gergelyffy András, Sedlmayr János: A kőszegi Jurisich-vár, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadványkötete, 1964.

térsorának a struktúrája.⁴ A nagyterem és a királyi ebédlő között az egykori két méter vastag válaszfal fele hosszúságában még állt. A királyi ebédlő és a királyi hálószoba közötti másfél méter vastag válaszfal szintén fele hosszában még állt. A királyi nagyteremnek az ebédlőtől ellenkező végén fali tűzhellyel rendelkező tálaló helység van.

A királyi lakosztály, udvari homlokzati ablakainak a nagytermi, a király ebédlői és a hálószobai ablakformái helyiségenként is különböztek, mégsem ismerték fel a lakosztály funkcionális tagolását és a később készült kisebb válaszfalak elbontásával együtt elbontották a királyi lakosztály két méter és másfél méter vastag belső válaszfalait is. Ennek következtében egy óriás terem jött létre, amelyben modern színháztermet alakítottak ki. Mátyás király hálószobáját függönyökkel körbeagatott színpaddá alakították, a királyi ebédlőből lett az előszínpad és a reneszánsz nagyteremből lett a nézőtér (40-46. kép). A belső térben a reneszánsz ablakokat zsákvászonnal eltakarták, ami által belül nem érzékelhető a reneszánsz térélmény. Itt egy olyan jelenséget kell elítélnünk, amely úgy definiálható: „a műrészletek összefüggéstelen restaurálása következtében haszon-négyzetméter keletkezik, amely alapterületre a műemlék eredeti funkcióit figyelmen kívül hagyva modern funkciókat, kiállításokat telepítenek”.

Mátyás király kőszegi hálószobájából a fal-szoros felé egy keskeny ajtón át egy falra épített illemhely nyílt, amit 1962-ben a színpad vészkijáratként hasznosítottak. A királyi lakosztály hálószobájához a vár észak-nyugati saroktornyában királyi öltöző-kabinet csatlakozott, ez lett 1962-ben a vendég színház-rendező irodája. A királyi hálószobából az öltöző-kabinet mellett párhuzamosan lévő királyi írókabinetbe lehetett lépni, amelynek a bontás előtti alaprajzon zárterkély bővülete is megvolt. A bővület lebontása után nagy íves nyílás tárult fel, amely 1962-ben a díszletbeadó ajtónyílás funkcióját nyerte.

Összefoglalva: a kőszegi királyi lakosztály beazonosítható térsora az avignoni pápai lakosztály struktúráját követi, amely még Garai Miklós nádor idejében alakulhatott ki, de Mátyás király azt 1483-ban reneszánsz műrészletekkel építtette át. A kőszegi királyi térsor: tálalószoba, királyi nagyterem, királyi ebédlő és kihallgatási terem, királyi hálószoba, királyi öltözőkabinet és királyi írókabinet. A királyi teremornak vissza kell adni a belső válaszfalait, visszaépíteni a fadongaboltozatait, az udvar felőli bevilágító ablakaival együtt. A királyi lakosztály nyugati homlokzatán a mára meghagyott alacsonyan álló ablaksor fölött újra ki kell bontani a felső bevilágító ablaksort, hasonlóan az avignoni példához. Továbbá visszaállítandók a fadongaboltozat indítások fölött a lakosztály három fő termének egy-egy nagyobb fióktetejű dongaboltozati bevilágító ablaka is, amelyek festményábrázoláson még jól láthatók, és ma a bevilágítók tartókonzolai a nyugati homlokzaton még megvannak. A Mátyás király lakosztálya falaira,

4 Lelkes István: Kőszeg, Budapest, Képzőműv. Alap, 1960, 44.

királyi címermintás falikárpitok függesztendők fel. A helyiségek a funkcióik szerinti a kort idéző stílusú bútorokkal rendezendők be. A királyi nagyterem reneszánsz művelődéstörténeti rendezvények színtere lehet.

Holl Imre régész szerint csak a királyi nagyterem bejáratához vezetett közvetlenül lépcsőfeljárát.⁵ Független a királyi teremsor előtt nem volt. A várkastély nyugati palotaszárnyának déli végében egy kis ebédlőből és a déli toronytestben egy kis hálószobából álló lakosztály található, amely a királyi udvarmester szállása lehetett, aki ez idő tájt, Ráskay Balázs volt, aki a kőszegi és a visegrádi reneszánsz palota megújítások irányítója volt. 2023-ban, Mátyás király trónra lépésének 565. évében meghirdetendő „Mátyás év” alkalmával, napirendre kell tűznünk kiváló reneszánsz királyunk eredeti reneszánsz otthona szakszerű visszaállításának programját.

Víziváraink és vízivárkastélyaink vízesáraink ne legyenek szárazak

Magyarország vízrendező, vízügyi mérnöki igazgatóságai az 1760-as évek óta működnek. Több mint 200 év óta folyókanyarulatokat vágnak le, hosszú folyócsatornákat építettek. Nehezen érthető, hogy a víziváraink és vízi-várkastélyaink, a folyókhoz képest kicsi vízes-árkainak medrei, miért nélkülözik a víztüköröt. Eredetileg a vízzel körülvett várak jobban védhetők voltak, mint a hegyi várak. Már a római hadi szakkönyvek javasolták, hogy a vízes-árkokba kihelyezett karók erdejét kiszámíthatatlan rendszertelenséggel verjék le, rejtve azokat a víztükör alá. Ha a támadó elesett a mederben, akkor a hegyes karók biztosan megsebesítették. Nem véletlen az, hogy Szigetvár és Gyula vízivárait a törökök Buda cseles elfoglalása után csak 25 évvel később, 1566-ban támadták meg. Szigetvár szárazon áll, Gyula várarka egy tizedében van csak víz, parki tónak összehúzza.

A Rába folyó mentén szárazon tengődik sárvári Nadasdy nádori vízivárkastély (47. kép). Az Olt menti fogarasi Báthory, Bethlen és Rákóczi erdélyi fejedelmi várkastély körül viszont széles víztükrű, hattyúkkal ékes vízesárok látható (48. kép). Magyarországon egyedül a tatai királyi vár körül van víz a vár árkában, azonban ott nem víztükör van, hanem vasbeton medencékben hal ivató munka folyik. Hiányzik a víz a további vízesárokban: Mosonmagyaróváron, Héderváron, Kapuváron, Kőszegen, Vépen, Zsenyén, Egerváron, Várpalotán, Diósgyőrben, Ónodon, Szerencsen, Kisvárdán, Vaján és Nagykerekiben.

5 Holl Imre: Kőszeg vára a középkorban: az 1960–1962. évi ásatások eredménye, *Fontes archaeologici Hungariae* 10, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992.

Gödöllőn a barokk lovardát vízszintesen kettévágták és eltemették a barokk oszlopos karzatát

A gödöllői Grassalkovich kastélynak 1751-ben már működött barokk lovardája, az ország legrégebbi sportcsarnoka, ezért a legpontosabb és legszakoszerűbb helyreállítást érdemelt volna. A lovarda komplex barokk rendezvényközpont része volt (49-55. kép). A kastélyszínház nézőteréből három kétszárnyú ajtó nyílt a lovarda barokk karzatára. A három ajtó ma be van falazva, pedig ez a térkapcsolat még ma is használható volna. A barokk karzat sajnos ma csak hat lépcső magas pódiumként működik.

A kastélyszínház alatt háromhajós oszlopcsarnokban söröző volt. Fogyasztóttere, copfstílusú díszítőfestéssel ékes. A dízsörözőből kétszárnyú ajtón keresztül lehetett a karzat alatt álló közönség számára a sörös korsókat fölszolgálni. A karzataljába bejutva megláthatjuk a karzat hat szép kerek toszkán oszlopát, amely mögött a hosszú fal rekeszti ki a karzatot a lovarda eredeti teréből. A rekesztő falra felszerelték a kert tereplépcsőjében talált, 9 méter hosszú kültéri barokk freskót, amely mellvédet, tereplépcsőt és tájképet ábrázol.

A lovarda eredeti barokk lovagló terét két földalatti tanácskozó vakteremmel alakították, majd mellette vizesblokkot alakítottak ki, melynek szellőző kürtőivel elfalazták a lovardaterem karzattal szemközti rövidoldalának felső részén volt két barokk szoborfülkét. A lovardába beépítet két ablaktalan tanácstermet és vizesblokkot a lovarda melletti Schimmel lószoborról elnevezett udvar alatt lehetett volna megépíteni. Ott még felülvilágítóval is elláthatták volna azokat.

Várom a művelt jövőt, amikor a barokk lovarda eredeti belső terét visszaállítják a fadongaboltozatával. Az istállóban lipicai lovak lesznek, amelyek a lovardában mutatják be, kiváló mozdulatművészetüket. A kastélyszínház előadása után kiléphetek a lovarda karzatára, megcsodálni a lovas bemutatót. A színház alatti dízsörözőcsarnokban megihatam az ott készült kézműves sört. Ha a lovasbemutatót a karzataljáról nézem ott is kaphassak egy korsó seritalt.

Barokk alkóvos hálószoza Magyarországon alig van, de kettő ágyhelyére azért liftet építettek

Néhány példával mutatható be az alkóvos hálószoza belsőépítészete. D'Aviler 1694-ben megjelent „Cours d'Architecture”, azaz Udvari Építészet című szakkönyvében bemutatott palota I. emeleti alaprajzában két alkóvos hálószoza egymás mellett látható (56. kép). Blondel 1710 körüli metszetráján barokk hálószoza diadalívszerű alkóvhomlokzatát látjuk. A Párizs melletti Chateau du Maisons 1642-ben épült Francois Mansart tervei szerint. A királyi vendéglakosztály hálószoza alkóvos, benne Daniel Marot stílusában

készült baldachinos ágy. Vaux-le-Vicomte 1661-ben felavatott kastélyát Louis Le Vau tervezte (57. kép). A földszinten a férfi oldal hátsó frontján alkóvos hálószoba épült. Az alkóvet oszloppár indítja, benne eredeti baldachinos ágy áll, az 1730-as évekből. Strasbourgban a Rohan herceg püspökök 1742-re elkészült palotájában a királyi hálószoba alkóvja is oszloppárral keretezett (58. kép). Az alkóvban a meleg komfort érzést az 1625 körül készült figurális falikárpitsor biztosítja, amely Constantin császárnak a kereszténységért való tetteit jelenítette meg. Minden hálószobába ágynak is kell lennie, ha nincs eredeti, akkor pontos textil-remek másolatot helyeznek el. Itt az ágy az Azay-le-Rideau kastély barokk ágyának mintájára készült. Baden-Baden örgrófság Favorite kastélya 1711-re készült el (59. kép). Benne két alkóvos hálószoba konzolos diadalívvel készült. Az örgrófság Rastattban 1715-re felépült főkastélyának két hálószobája oszloppáros alkóv nyílással készült. Egy színes francia alkóvos tervrajz szűk baldachinú ágygal az 1780-as évek végén készült. 1800-tól az empire stílusú alkóvos hálószobáról hozhatunk példákat. Gotha alkóvja kubista diadalívű, az ágy szűkkupolás. Ludwigsburg empire alkóvos hálószobái, függöny-diadalívesek és körben falifüggönyösek.

Magyarországon nagyon kevés barokk alkóvos hálószoba van. A legszebb Gödöllőn a Grassalkovich kastélyban van a királynői vendéglakosztályban (60-61. kép). Templobelsőhöz méltó belsőépítészeti műveltséggel készült. A falakat vörös, lila és sárga márványstukkókkal burkolták, amelyeken a pilaszterfők és az ornamentikák aranyozottak. Az alkóv íve viszont vörösmárványból van. Az 1865. évi bútórárverés előtt készült fotón szép barokk ágy volt az alkóvban. A fekete-fehér fotó tónusa szerint valószínűleg vörös selyem ornamentikával hímzett volt. El kell készíteni a barokk ágy másolatát, vagy venni valahol Európában egy eredeti barokk baldachinos ágyat, hogy végre ágy legyen az ország legszebb barokk alkóvos hálószobájában.

A gödöllői kastélyban, van egy második barokk alkóvos hálószoba a kastélyszínházban végződő vendégszárny második emeletén (62. kép). Ott rendszeresen megszállt gróf Migazzi Kristóf váci püspök, majd bécsi bíboros-érsek és római birodalmi herceg, gróf Grassalkovich Antal barátja. A protokoll szerint, ha püspök érkezik, kísérete két kanonok és egy titkár volt. A gödöllői vendégszárny II. emeletén, a püspöki lakosztály három szobából állt, azaz az alkóvos hálószobából, a ebédlőből és a szalonból. A kanonokok két szobás lakosztályt kaptak, amelyek hálószobából és ebédlőből álltak. A püspöki titkár egy szobát kapott.

Érthetetlen módon Migazzi bíboros hálószobájának alkóvjába liftet építettek (63. kép), így a barokk hálószoba egyszerű közlekedőtérre degradálódott, a lakosztály további két szobáját lefalazták a hálószobáról. A hálószobának volt egy másik érdekessége is: a szoba folyosó felőli bejárati ajtaja melletti egyik sarokban kályhafülke van kályhával, a másik sarokban egy kis ajtóval zárt illemhelyfülke adott szimmetriát a kályhafülke

lesarkításához. Az illemhely tartalmát a folyosóról kihúzható fiókba helyezett tégely cseréjével ürítették. Befalazták a különleges illemhely ajtaját is.

Az első kanonok hálószobában, a kályhafülkébe illesztett kandallóval ellenkező sarokban a szobaillemhely eredeti ajtajával együtt fennmaradt, benne ott volt az ülőke koszorúforma bőrkárpittal, amely alatt a lószőrtöltelék is benne volt. Ezt a különleges illemhelyet is befalazták. A lift számára alkalmas hely lett volna a kastély asszony és gyermek szárnya, valamint a vendégszárny találkozásánál lévő kis sarokszoza, amely a folyosók találkozásánál is van egyben.

Egerben a püspöki, majd érseki palota első emeletében van gr. Barkóczy Ferenc püspök, utóbb gr. Esterházy Károly püspök alkóvos hálószobája (64. kép). A palota 1799. évi leltára részletesen ismerteti a szoba berendezését, ami alapján az pontosan újrabútorozható volna. Az alkóvból még egy kis szobai illemhelyfülke is nyílt. A palota helyreállítása során a barokk hálószoba alkóvját lefalazták és az ágy helyére liftet építettek (65. kép). Ez az alkóvos hálószoba nemzetközi jelentőségű volna, mert ide rejtette el I. Ferenc királyunk 1809-ben Napóleon elől három hónapra leányát, Mária Lujzát. Egerben az érseki palota déli szárnyának első emeletén szimmetrikusan, királynéi és királyi vendéglakosztály van. A királynéi alkóvos hálószoba még megmaradt.

A gyulai kastély az 1801-ben bekövetkezett városi tűzvészt követő helyreállítás után a négy fiúgyermekes gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála empire stílusban berendezett otthona volt (66. kép). A kastély földszintjén, a középrizalitban lévő kápolnától nyugatra volt a családi lakosztályuk, amely egy nagy alkóvos hálószobával indult, amely nappali szoba funkciót is betöltött. A helyreállítást követő múzeumi berendezéskor az alkóvos hálószoba a muzsikusk és színházrendező Erkel család mecénásai otthonának megjelenítése helyett, a hálószoba a néhány napig a kastélyban vendégeskedő hét Aradi Vértanúra emlékező kiállító terem lett (67. kép). A szomorú történet leírását „A magyarországi hadjárat 1849, orosz szemtanúk a magyar szabadságharcról” című 1988-ban megjelent kötetből jobban megismerhetjük. A verbális történelem nem helyettesítheti az életmódtörténet vizuális környezetét, ezért történelmet a falakra írni nem helyes (68. kép).

Sajnos a házigazda család öltöző kabinetje pénzügyi iroda lett, a szomszédos toilette ösfürdőszoba a vezető irodája, a két kisebb fiú szobáját összeszakítva ajándékboltként működtetik, a két nagyobb fiú szobája kávézó a gyermek ebédlővel együtt. A háromablakos sarok reformkori tanulószoba modern berendezésű gyermekfoglalkoztató. A gyermekeket gondozni segítő belső személyzet szobái adtak helyet a WC csoportnak és a liftnek. A beforduló szárnyban, a német és latin házitanító szobái a kávézó és más munkatársak öltözői és raktárai. Sajnos a négy fiúgyermekes gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála otthonának figyelmen kívül hagyása a történeti gyermekvilág elleni tiszteletlenség üzenetét is hordozza.

Az empire szobák fel nem ismert körbefüggönyös belső terei Gyulán

Római kori domborművek és freskók nyomán az empire stílusú szobák falait 1799–1830 között a falra feszített textiltapéták helyett szakaszosan redőkezelt függönyökkel ékesítették körben (69. kép). Napóleon és felesége, Joséphine 1799-ben vásárolta meg a Párizs melletti Malmaison nevű birtokot és kastélyt. Az 1800-ban történt felújítások során Napóleon hálószobájának falait körben, szakaszosan redőkezelt, törtfehér színű, függőlegesen hullámzó selyemfüggönyökkel ékesítették. Látjuk egy 1820 körüli keskeny öltöző szoba színes rajzát hasonlóan körbefüggönyözve (70-71. kép). Ugyan ilyen enteriőr tervet látunk Karl Friedrich Schinkel építészttől 1829-ből Augusta hercegnő berlini palotabeli öltözőszobája ablak felé mutató nézetéről. Berlinben a Scharlottenburg kastélyban, Luise porosz királyné részére, szintén Schinkel készített hálószoba tervet 1810-ben (72. kép). A kastélyban a hálószoba ma is tanulmányozható. A falakat ott is szakaszosan redőkezelt függönyökkel övezték körbe. A függönyök áttetsző fehér tüllből készültek. A tüllfüggöny alatt, a falon sötét rózsaszín festést látunk. A szín erőssége arra szolgál, hogy a tüllön keresztül halvány rózsaszín árnyalat vegye körül a hálószobát.

Gyulán a kastélyban, a díszteremtől nyugatra, a családi lakosztály fölött a királynéi vendéglakosztály kapott helyet (73-75. kép). Az 2004 elején történt falfestés szondázáskor a királyi lakosztályok nemzeti címerszín-használati gyakorlatának megfelelően a királynéi szalonban erős zöld olajkeménységű mintanélküli falfestést tártak fel, a királynéi hálószobába, az öltöző szobában és a toilette kabinet ösfürdőszobában erős vörös falfestést tártak fel, amelyek az 1801. évi helyreállítás festésrétegei voltak. Nyilvánvaló a harmadik nemzeti színt képviselő fehér tüll falifüggönyök aláfestőszíneit találták meg a falakon. A falkutatásnál fel kellett volna tárni, a szakaszos redőkezelés, felfüggesztő pontjainak szögnyomait is.

A mai kastélybemutatásnál felcserélték a királynéi oldalt a királyi oldaldallal. A szobák ablakait besötétítették, mondván, hogy a korban sötét falakat szerettek, és sötétben szerettek tartózkodni. A királynéi öltöző szobát férfi dolgozószobának rendezték be. A királynéi toilette kabinet ösfürdőszoba funkcióját nem értve kis mozinak szerelték fel. A kis szerviz-lépcsőházra nyíló személyzeti kiszolgáló ajtaját pedig befalazták (76. kép).

Gyulán biztosan ismerték a sötét festésű falaknak a szakaszosan redőkezelt függönyökkel való övező borítását, mert ezt a módszert díszítőfestés formájában a földszinten a második fiúgyermek szobájában föltárták és restaurálták. A szoba fala zöld, a falak felső harmadában jelennek meg a redőkezelt tüllfüggönyök, áttetszést mutatva az alattuk lévő zöld színnel. Sőt a nagy felfüggesztő sárgaréz rozettatárcsák formájáról is információt hordoz a díszítőfestés. A második fiú szobája ma modern bútorozású kávézó abban a Gyula városban, ahol az általam eredeti biedermeier bútorokkal, 1986-ban berendezett működő cukrászda szalonok élvezhetők (77-81. kép).

A három Erkel hangversenyei helyszínén Gyulán, a kastély pompás empire díszítőfestésű dísztermében nem lehet koncertet tartani

Az ország legszebb empire díszítőfestését tárták fel és szakszerűen restaurálták Gyulán a kastély dísztermében. Idősebb Erkel József, a nagypapa volt a gyulai kastély kulturális udvarmestere. Vonósnégyesében fia, ifjú Erkel József a plébániatemplom orgonistája, kántora és tanító volt a második tag. Az unoka Erkel Ferenc, nagy nemzeti zeneszerzőnk, gyermekkorában kottalapozóként szerepelt az előadásokon a díszteremben. A 70 m² alapterületű dísztermet tehát házi hangverseny teremnek kellett volna berendezni, ahol az Erkelekről filmet lehetne forgatni, sőt ma is kamara hangversenyeket lehetne ott tartani (82-83. kép.)

Eszterházán a rokokó kastély hercegi lakosztálya első szobája van ma kedves kamarahangversenynek rokokó bútorokkal berendezve Haydn világát megidézve. Napóleon Malmaison kastélya empire stílusú zeneterméről 1808-ból van festmény, de az ma is ugyan úgy néz ki (84. kép). Példa vehető róla.

Gyulán a kastély díszterme vasjárdával, modern vasasztallal, vaspadokkal, vas reflektor tornyokkal hosszában ketté van osztva. Az osztófal mentén mai herendi készlettel ebédlő asztalt terítettek meg. Micsoda érzéketlenség ez.

Gyulán a kastély ebédlőjében terített asztal és pohárszékek helyett szeletelt plexit kastélymodell látható

A gyulai kastély ebédlője a kastély földszintjén a kápolnától keletre a konyha előtti nagyterem volt (85-87. kép). A kastély múzeumi bemutatása alkalmával – ideális esetben – 1810 körüli empire stílusú terítéssel megterített asztalt kellett volna elhelyezni. Ez lehet nagy átmérőjű kerek asztal, de lehet hosszúkás asztal 12 személyre megterítve, empire stílusú székekkel körülvéve. A falak mentén lehetnek empire pohárszékek és az étkezéssel kapcsolatos dísz tárgyak vitrinekben elhelyezve.

Gyulán a konyha szomszédságában lévő ebédlőben, középen az asztal helyén, magas fekete talapzaton, a kastély építési periodusait demonstráló szeletelt plexit modell látható, amelyen az építési periódusok külön-külön kivilágíthatók. Az ablakközben a tükör és konzolasztal helyén, széles és fedett fekete installáción lapos TV látható. Az új közép dobogó belső végén, a kastélyközep nagy modelljébe kukucskálhatunk egy-egy életképre, a királyi szalonba és a díszterembe, amelyben nincs Erkel hangverseny. Érdeemes lenne megtudni, hogy mibe került ez az installáció és mibe került volna eredeti empire stílusú berendezés beszerzése a régiség kereskedelemből.

Gyulán a kastély preromantikus lakótornya volt idősebb Erkel József, kulturális udvarmester és családja otthona. Ma egymás fölötti szobái egymásba szakítva láthatók és szabadulósobának használják

Gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála hívására 1806 végén idősebb Erkel József családjával Gyulára költözött, mint a kastély „gondviselője”, azaz kulturális udvarmestere, muzsikusa, később a négy Wenckheim fiú házitanítója, majd kastélyszínházi rendező. A protokoll szerint ő fogadja a kastélyba érkező vendégeket és vezeti őket a ház urához. Ilyen tisztségében a házigazda távollétében fogadta az országjáró körúton lévő I. Ferenc királyt és feleségét is. Lakhelye a protokoll szerint a kastélyudvar bejáratnál, a kaputoronyban lokalizálható (88-90. kép). A kaputorony alsó szintje török kori kőépítmény számárhátíves belső falifülkékével, amelyhez egy mára elbontott török faliszekrényes toldalék kapusszoba is tartozott.

A torony a 18. században a kastélytól külön állt, oldalain egy-egy nagy ablakkal, tetején nagy barokk, hagymatoronysisakkal. Valószínűleg akkor kápolna lehetett benne. Az 1801. évi városi tűzvész után a kápolnát áthelyezték a kastély dísztereme alatti sala terrena helyére. A tornyot szimmetrikus párjával együtt preromantikus stílusban toronysisak nélküli bástyaszerű formában, ablakait csúcsíves téve alakították át. A preromantikus építészet ritka korai értéke volt ez. A toronyban középkori mintára lakótornyot alakítottak ki, a nagy csúcsíves ablakokat is alig láthatóan kettéosztották. A lakótornyban az alsó szoba volt id. Erkel Józsefé, ahol tanári magánórákat is adott. A felső szobában lakott felesége, Engl Zsófia, János és Ferenc kisfiaikkal. Az asszony szobához kis konyha is tartozott.

A legújabb kastélyfelújítás során az Erkel otthont a közbülső födém elbontásával összeszakították, a konyha kürtője 3 méter magasban lebeg. Sajnálatos módon a kiváló 1801-es preromantikus ablakait barokk formájúra változtatták. Az üressé tett két szint belmagasságú térben szabaduló-szoba működik. Itt a tiszteletre méltó, művelt idősebb Erkel József, a nagypapa és a nagymama otthonát kell bemutatni!

Hasonló hibák sorát lehetne még bemutatni, amelyek ma folyamatosan, hatalmas károkat okozva valósulnak meg, rongálva nemzetünk vizuális magaskultúráját és negatív referenciát adnak hazánkról.

Károly BUGÁR-MÉSZÁROS

Errors in the presentation of interiors I.

When interpreting the contents of historic buildings, the architectural thinking focuses on determining the original useful functions of each room. The international practice in the presentation of secular monuments is to present the history of lifestyles, i.e., the rooms of castles, mansions, palaces and villas are arranged according to their original functions and are presented to the public.

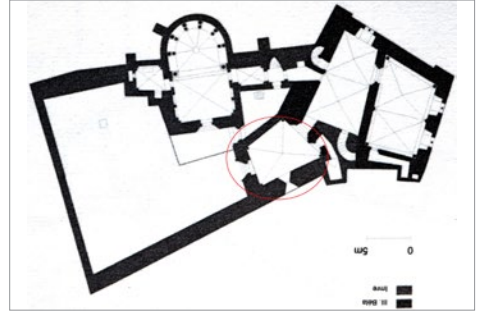
This is a departure from the flawed artifact-centric approach according to which, after the disjointed conservation of artifacts, profit is generated per square meter and the halls thus arranged are used to create exhibitions, primarily through display cases, with content that is unrelated to the original function of the building and its rooms. In other cases, the original function is not identified, the researcher misdiagnoses his observations and displays the wrong functions in the interiors. In the interest of avoiding future mistakes, this paper lists a few examples of serious mistakes in the presentation of interiors.

1. The writing cabinet (scriptorium) of King Béla III in the Castle of Esztergom is not a toilet
2. In the Castle in Kőszeg, King Mátyás's joined up Renaissance apartments cannot remain a darkened theatre hall
3. The moats of our moated castles must not be dry
4. In Gödöllő, the Baroque riding hall was cut in two horizontally and its Baroque colonnade was buried
5. There are hardly any Baroque alcove bedrooms in Hungary, but in two cases elevators were built in place of the sleeping chamber
6. In Gyula, the unrecognized curtained interior spaces of the Empire rooms
7. No concerts can be held in the three Erkel concert venues in Gyula, in the castle's sumptuous Empire-style ceremonial hall with ornamental painting
8. In the dining room of the castle in Gyula, one can see a model of the castle made of plexiglass, instead of a laid table and dressers
9. In Gyula, the castle's preromantic residential tower was the home of József Erkel the Elder, the cultural master of the court, and of his family. Today the rooms – one above the other – open onto each other and are used as escape rooms.

One could describe more errors of the same type, which today constantly cause enormous harm, damaging the visual high culture of our nation and generating negative impressions about our country.



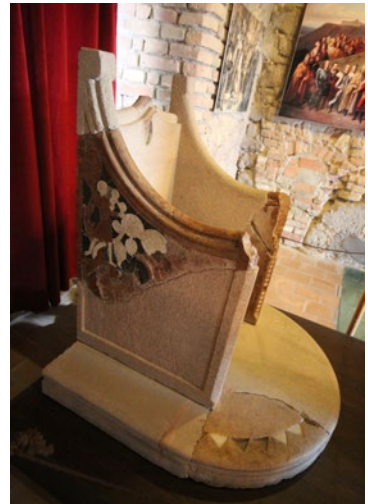
1. Esztergom, III. Béla királyi vára, kápolna, trónterem, írókabinet, lakótorony, épült 1180 körül.



2. Esztergom, III. Béla királyi vára, a királyi lakosztály rekonstruált alaprajza, a trónterem kiemelve a piros körrel.



3. Esztergom, az egykor boltozott trónterem belső tere, lapos mennyezettel.



4. Esztergom, a töredékesen fennmaradt 1180 körüli királyi trónszék.



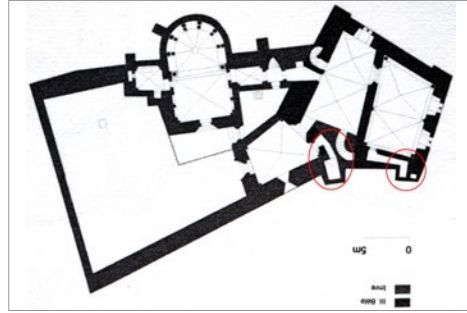
6. Csemeszkopács, a románkori templom bélletes kapuja.



5. Esztergom, a trónterembe nyíló két bélletes kapu. A bal kapuból a királyi ebédlőből lép ki a király, a jobb kapuból a királyi írókabinetből lép ki a király.



7. Esztergom, a királyi írókabinet templomhoz méltó románkori béleletes kapuja



8. Esztergom, III. Béla királyi vára, királyi lakosztály, a trónteremből nyíló írókabinet (nagyobb piros körben kiemelve), és királyi hálószobából nyíló illemhely (kisebb piros körrel kiemelve).



9. Esztergom, III. Béla királyi vára, a királyi írókabinet zárterkélyében 2000 óta éktelenkedő kétüléses pottyantós illemhely



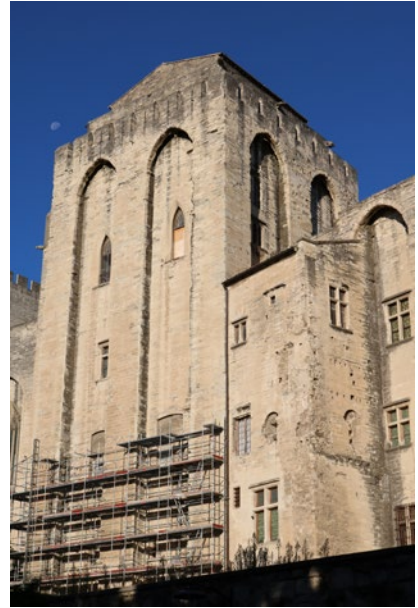
10. A Képes Krónikában Kálti Márk krónikáíró írókabinetje is zárterkélyben mutatkozik meg.

11. Esztergom, III. Béla királyi vára, a királyi írókabinet zárterkélye alatti kincstartó rejtekakna, amelyen a kőfalazatát megbontva valamikor alul téglából kifolyó nyílást készítettek





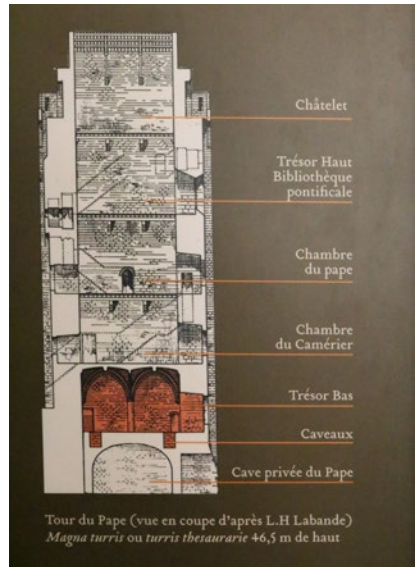
12. Esztergom, III. Béla királyi vára, királyi lakosztály, királyi hálószobájában lévő egyszerűbb illemhely ajtó.



13. Avignon, pápai palota, a pápa lakótornya a hozzá illesztett írókabinet kistoronnyal.



14. Avignon, pápai palota, a pápa lakótornyában, a Pápa Szoba alatt lévő Camérier szobájának padlója alatti, négy kivilágított értékrető akna közül kettő.



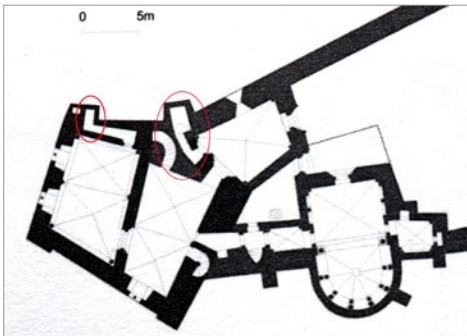
15. Avignon, pápai palota, a pápa lakótornyának függőleges metszete, a vörössel kiemelt szint az Alsó Kincstár, amelynek kőpadozata alatt értékrető aknáknak, a Caveaux-k találhatók



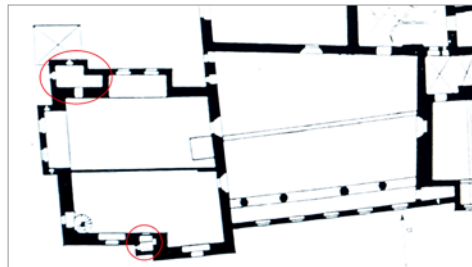
16. Avignon, Pápai Palota, az Alsó Kincstár, kőpadozata alatti, értékrejtő aknákat, a Caveaux-kat, a vasos köelemek felemelésével mutatják be.



17. Salzburg, érseki fellegvárja felső emeletén van a császári vendéglakosztály.



20. Esztergom, III. Béla királyi vára, a királyi lakosztály, nagyobb piros körben, a trónteremből nyíló írókabinet és kisebb körben a királyi hálószobából nyíló illemhely.



19. Salzburg, érseki fellegvár császári vendéglakosztálya. Az ebédlőből nyíló írókabinet (scriptorium) nagyobb piros körrel kiemelve, a hálószobából nyíló illemhely kisebb piros körrel jelölt.



18. Salzburg, érseki fellegvár, a császári vendéglakosztály díszes faburkolatos ebédlője. A kép bal szélén látható az írókabinet 1501-es évszámmal ellátott díszes gótikus ajtaja.



21. Salzburg, érseki fellegvár írókabinetjének belseje mintás gótikus díszítőfestésével 1501-ből.



22. Egy írókabinet miniatúra szűkös belső teret mutat írópulttal és könyvespolccal, 1480 körül.



23. Salzburg, érseki fellegvár írókabinetjének belseje a könyvespolccal, 1501-ből.



24. Salzburg, érseki fellegvár hálószozája 1501-ből. Baloldalt az illemhely nyitott dísztelen ajtaját látjuk. Jobbra az ebédlő díszes gótikus ajtaja.



25. Salzburg, érseki fellegvár hálószozájából nyílt illemhely belseje.



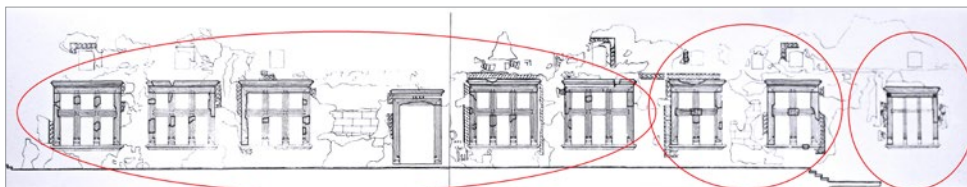
26. Kőszeg, nádori, majd királyi várkastély öt tornyos rekonstrukciós rajza



27. Kőszeg, nádori, majd királyi várkastély 1957 előtti emeleti alaprajzán, a Mátyás király lakosztályának össze-vissza felosztott területe piros ellipszissel kiemelve.



28. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztályának rekonstruálendő térsora, nagyterem, ebédlő, hálószoba, öltözőkabinet, írókabinet. A nagyterem bejáratához közvetlenül lépcső vezetett föl.



29. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztályának 1483-ban készült reneszánsz ablaksora, amelyet 1958 után restauráltak. A nagyterem, az ebédlő és a hálószoba ablakai külön piros ellipszisekben.



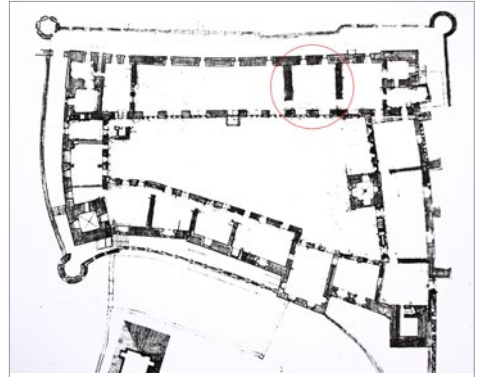
30. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztálya nagytermének restaurált ablaksora, amely ma egy barokk tornác takarásában van.



31. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztálya nagytermének belső tere ma művelődési ház nézőterének leminősítve.



32. Reims, a székesegyház melletti francia királyi koronázási ünnepi palota nagytermének fadonga-boltozatos belső tere, példa a kőszegi nagyterem belső rekonstrukciójához.



33. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztály királyi ebédlője piros körrel kiemelve.



35. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztály királyi ebédlőjének belső tere ma előszínpadként deklasszálva, a reneszánsz ablakok kőosztásai letakarva. Királyi hálószoba fala színpadnyílássá alakítva



34. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztály királyi ebédlője két restaurált négyosztatú reneszánsz ablaka.



36. Lausanne, Chateau de Chillon, Savoyai várkastély fadongaboltozatos ebédlője, példa Mátyás király kőszegi fadongaboltozatos ebédlőjének helyreállításához



37. Kassa, királydóm, 1474 és 1477 között Mátyás király által készíttetett Szent Erzsébet főoltár, vacsora palástcsoda jelenete festményének ebédlőképe mutat egy korhú hazai királyi ebédlő belső teret, a kőszegi ebédlőhöz.



39. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király hálószobájának, későgótikus hatosztatú restaurált ablaka.



38. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztály, királyi hálószobája piros körrel kijelölve, amelynek baloldali külső nyílásában volt a királyi illemhely, amely ma színpadi vészkijárat.



40. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király hálószobájának belseje színpadként körbefüggönyözve, deklasszáva ma. A függöny mögött bújjik meg a hatosztatú gótikus ablak.



42. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztályát övező külső homlokzata.



41. Kassa, királydóm, 1474 és 1477 között, Mátyás király által készíttetett Szent Erzsébet főoltára, hálósobai rózsacsoda jelenete, a térdelő Mátyás király és a tőle balra álló Beatrix királyné alakjával. Korhű példa a kőszegi hálószoba berendezéséhez.



43. Kőszeg, királyi várkastély, zárterkélyes királyi írókabinetje, piros ellipszissel kiemelve.



45. Kőszeg, királyi várkastély, Mátyás király lakosztálya, királyi írókabinetjének lebontott zárterkélye, feltárult nagy boltíve színházi díszletbeadó nyílássá deklasszáva.



44. Miniatúra egy felülvilágítós fadonga-boltozatos írókabinetről.



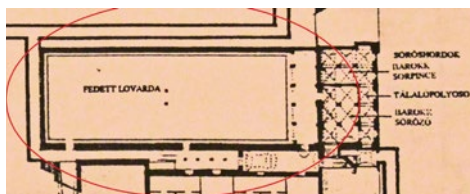
46. Kőszeg, nádori, majd királyi várkastély, helyreállítandó udvari homlokzata, a barokk tornác leemelése után. Buzás Gergely rekonstrukciós rajza. A királyi nagyterem ajtaja előtt nem erkély volt, hanem oda külső lépcső vezetett.



47. Sárvár, reneszánsz Nádasdy Vízi-várkastély víz nélküli vizesárokkal.



48. Fogaras, reneszánsz Erdélyi Fejedelmi Vízi-várkastély, kiválóan gondozott vízzel teli vizesárokkal



49. Gödöllő, a Grassalkovich kastély lovardájának alaprajza. A rajzon jobbra látjuk a hatoszlopos karzatalt és mögötte a copfstilusú, pillérsoros, boltzott belsejű sörözőt.



50. Gödöllő, Grassalkovich kastély, a fadongaboltzatos, karzatos barokk lovarda eredeti belső tere 1849-ben honvéd kórtermi ideiglenes használatban.



51. Gödöllő, a Grassalkovich kastély lovardáját a szovjet hadsereg beszakadt tetővel adta vissza 1987-ben.



52. Gödöllő, a Grassalkovich kastély lovardáját 2010-ben megszabadították a fűtőművi feltöltéstől.



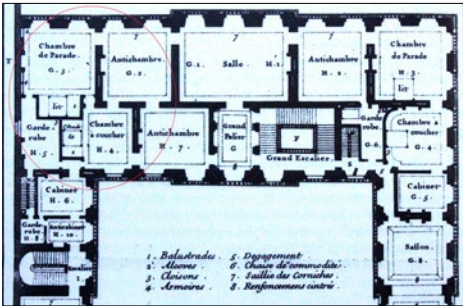
53. Gödöllő, a Grassalkovich kastély lovardája, Magyarország legrégebbi sportcsarnoka, tanácsterem, bálterem lett, csak lovasbemutatót nem lehet benne rendezni. A barokk karzatos újra eltemették 2010-ben.



54. Gödöllő, a Grassalkovich kastély lovardájának hatoszlopos karzatalja, ahol sörözés közben lehetett a lovasbemutatót élvezni



55. Gödöllő, a Grassalkovich kastély lovardájának hatoszlopos karzatalja, mögött lévő copf stílusú söröző. A kép jobb szélén lévő ajtó vezet a karzat aljába. A söröző a kastélyszínház alatt van.



56. D'Aviler, 1694-ben megjelent „Cours d'Architecture”, azaz Udvari Építészeti című szakkönyvében bemutatott palota I. emeleti alaprajzában két alkóvos hálószoba egymás mellett látható, amelyet a piros körben emeltem ki.



57. Vaux-le-Vicomte, az 1661-ben felavatott kastélyt Louis Le Vau tervezte. A földszinten a férfi oldal hátsó frontján, alkóvos hálószoba épült.



58. Strasbourgan, a Rohan herceg püspökök 1742-re elkészült palotájában, a királyi hálószoba alkóvja is oszloppárral keretezett.



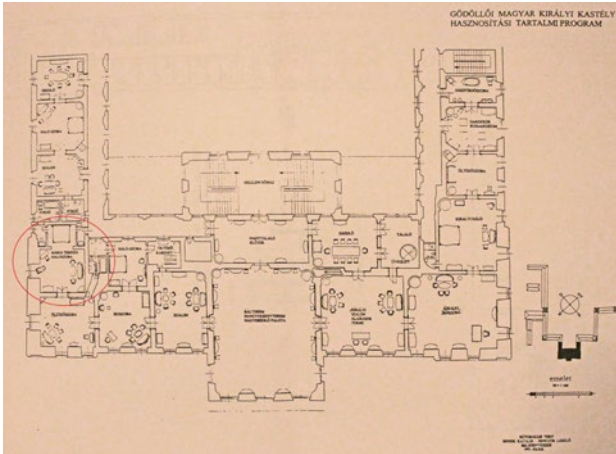
59. Baden-Baden örgrófság, Favorite kastélya 1711-re készült el. Benne két alkóvos hálószoba, konzolos diadalívvel készült.



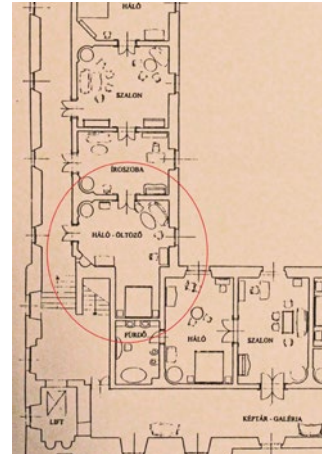
60. A legszebb alkóvos barokk hálószoba Gödöllőn a Grassalkovich kastélyban van a királynői vendéglakosztálya.



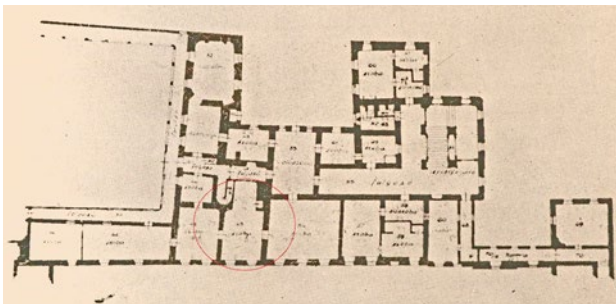
63. Gödöllő, a Grassalkovich kastély vendégszárnyában Migazzi Kristóf váci püspök vendéglakosztálya hálószobájának alkóvjába liftet építettek. A kép jobb szélén a befallazott szobailemhely ferde fala látszik.



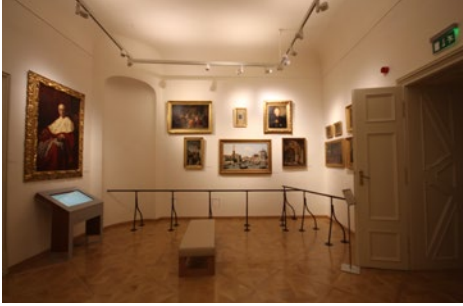
61. Gödöllő, a Grassalkovich kastély, a királynői és királyi vendéglakosztály, 1991. évi berendezési rajza, Bende Katalin és ifjú Benczúr László mesterképzős belsőépítész hallgatók műve. A barokk kori állapotot idéztetem meg, mint tanáruk.



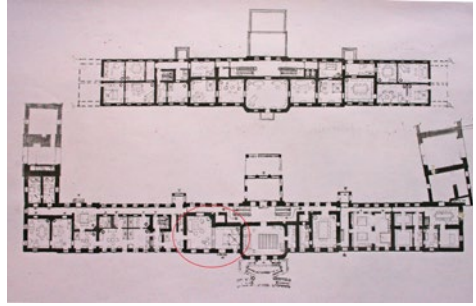
62. Gödöllő, a Grassalkovich kastély vendégszárnyában Migazzi Kristóf váci püspök vendéglakosztályának alkóvos hálószobája a terven ágygal látható (piros körrel kiemelve). Ma az alkóvban lift van.



64. Eger, a püspöki, majd érseki palota középrészének első emeleti alaprajzában gr. Esterházy Károly püspök alkóvos hálószobája látható (piros körrel kiemelve).



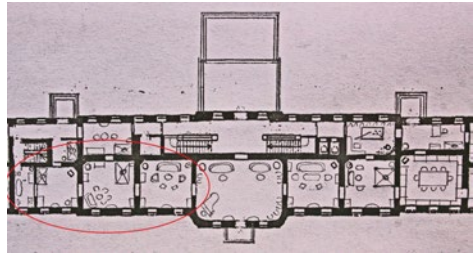
65. Eger, a püspöki, majd érseki palota, gr. Esterházy Károly püspök alkóvos hálósobájában a lefalazott alkóvban liftet építettek.



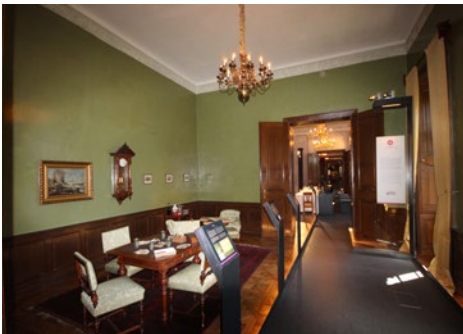
66. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélyának empire kori életmód-történeti bebútorozott rajzi vázlatra Bugár-Mészáros Károlytól. A házaspár alkóvos hálósobája a földszinten piros körrel kiemelve.



67. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya alkóvos hálósoba-nappalijába telepített Aradi Vértanú kiállítás. Ágynak nyoma sincs.



68. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya emeleti királyi és királynéi vendéglakosztályának életmód-történeti bebútorozott rajzi vázlatra Bugár-Mészáros Károlytól. A piros körrel kiemelt a királynéi vendéglakosztály funkcionális térsora.



69. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya emeleti királynéi szalon.



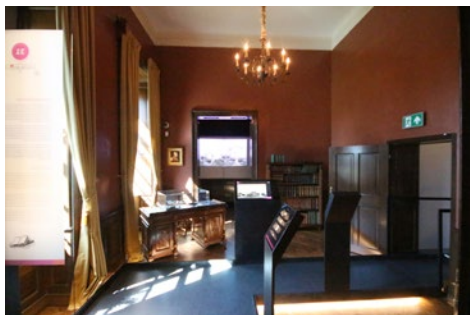
70. Példa egy empire szalon körbefüggönyözési módjára.



71. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya emeleti királynéi vendéglakosztályának hálószobája.



72. Berlin, Scharlottenburg kastélyában Luise porosz királyné részére Schinkel készített hálószoba tervet 1810-ben, körbefüggönyözött fallal.



73. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya emeleti királynéi öltöző kabinet.



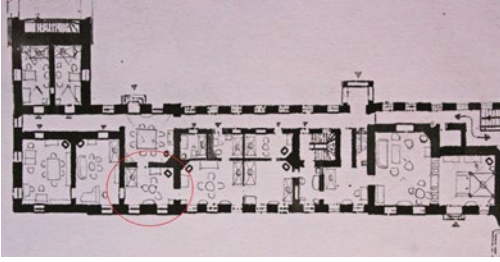
74. Példa egy empire stílusú női öltöző-kabinet fehér körbe függönyözésére és berendezésére.



75. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya emeleti királynéi vendéglakosztályának toalett szobája

76. Vaux-le-Vicomte kastély, emeleti toalett szobája berendezésével, ahol a hátsó személyzeti ajtó is megmaradt





77. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya, földszinti, családi lakószobasorának életmód-történeti bebútorozott rajzi vázlata Bugár-Mészáros Károlytól



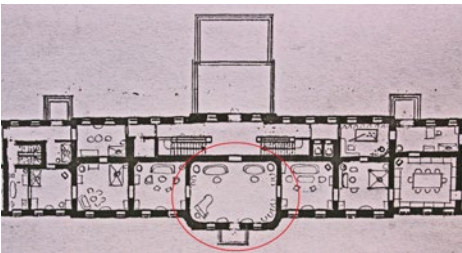
78. A legidősebb fiú (piros körrel jelölt) szobájában láthatjuk az empire sötét falfestést fehér túllel körbefüggönyöző stílus festett változatát és azt, hogy ez a faldíszítő tudás jelen volt a kastélyban.



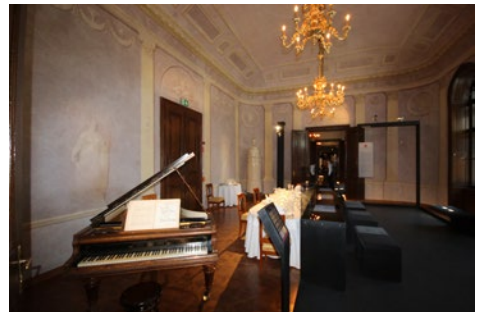
79. Gyula, az 1840-ben alapított „Százéves Cukrászda” biedermeier bútorokkal Bugár-Mészáros Károly által 1986-ra fölgazdagított nagyszalonjának enteriőrje.



80. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya földszintjén a legidősebb fiú szobájának díszítőfestése.



81. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya emeletének bebútorozott rajzi vázlata Bugár-Mészáros Károlytól. A középén lévő empire díszítőfestésű díszterme (piros körrel kiemelve).



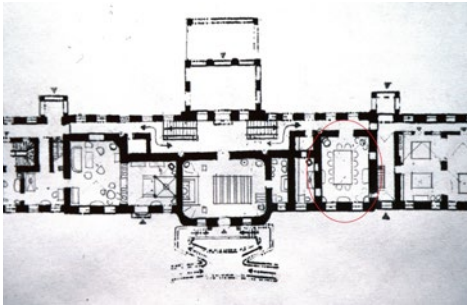
82. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya pompás empire díszítőfestésű emeleti díszterme.



83. A díszterem jelenlegi durva vasjárdás berendezése miatt ott sem hangversenyt rendezni, sem történeti filmet forgatni sem lehet.



84. Napoleon La Malmaison kastélyának empire stílusú zeneterme, mint jó példa.



85. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya földszint közép részének bebútorozott rajzi vázlatja Bugár-Mészáros Károlytól, az ebédlő piros körrel kiemelve látható.



86. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélya földszintjén a konyha mellett az ebédlő belső tere terített asztal nélkül, értelmetlenül épületmodellekkel berendezve.



87. Carskoje Selo, cári kastély klasszicizáló ebédlője terített asztallal, mint jó példa



88. Gyula, a kastély kaputornya a preromantikus ablakával az átépítés előtt.



89. Gyula, gr. Wenckheim Ferenc és gr. Pálffy Borbála kastélyának kaputornya, amelyben idősebb Erkel József kulturális udvarmester lakott. Átépítés után.



90. Gyula, id. Erkel József lakosztálya a kastély kaputornyában, egybeszakított két szintjével amelyben ma szabadulószoza működik.

BUGÁR-MÉSZÁROS Károly

Tévedések az enteriőrbemutatókban II.

A pécsi románkori „Népolvár” inkább valami más

A románkori és gótikus oltárbaldachinok mindig karcsú oszlopokon állnak, hogy az oltáron történő szertartási cselekmények minden irányból jól láthatóak legyenek. A pécsi „Népolvárnak” definiált, pillérműveken álló míves keresztboltozatos építmény első nyílása és két oldalnyílása a betekinthezőség szempontjából igen szűkös, a keresztboltozatot és a három oldalívet indító pillérműveg túlzottan vastag.

Nézzünk baldachinos oltárokat, amelyek kivétel nélkül karcsú kerek oszlopokon állnak. Ellenkező példa nincsen.

- 1000 körüli példa a velencei Szent Márk templom baldachinos oltára, amely Szent Márk evangélista ereklyeszarkofágja, az oltármenza fölé magasodik, karcsú faragott négy oszlopon áll (1. kép). Az oltármenzán különösen értékes, rekeszománc-képekkel ékes, arany oltár-retabulum látható. A baldachin 5. századi oszlopain, teljes magasságukban, egymás fölött kilenc szinten, íves szoborfülkékben szentek domborműveinek szárai sorakoznak. A románkori részletgazdag oszlopfők fölött négy ívvel alátámasztott, római keresztboltozatos lapos-tetős baldachinépítmény nyugszik. A lapostetőt szobrok ékesítik. A baldachinos oltárok zöme, nem lapostetős, hanem áttört, kupola felépítményekkel ékesítették azokat.
- A milánói Saint Ambrogio templom baldachinos oltára ereklyeszarkofág fölé magasodik (2. kép). Ott az oltármenza „stipes” előlapját Krisztus életéből vett 21 jelenettel ékesítették, aranyozott ezüst domborműveken. Az aranyozott ezüst domborműves foglalat körbeöleli az egész oltártestet. A oltár-baldachint négy sötétvörös porfir, sima, kerek oszlop tartja. A román stílusú fehér kő oszlopfők által tartott faragott ívek fölötti háromszög oromzatokban háromalakos domborművek kaptak helyet. Az oltármenza fölött egyszerű román keresztboltozat fedi le a belső teret. Az oltárépítmény 1090 körül készült.
- A Rab szigeti dóm románkori oltár baldachinját különösen ritka módon hat kerek oszlop tartja (3. kép). Az oszlopok fölötti ívek XI. századi faragványai fölött hatszögű gúla koronázza az oltárépítményt.
- Zára Régészeti Múzeumában láthatók a Dóm korábbi, négyoszlopos baldachios oltárának XI. századi, összeállított faragványai és nyolcszögletű gúlával lefedett rekonstrukciós modellje (4-5. kép).

- Az Adriai-tenger menti kotori öbölben, Kotor – az egykori Cattaro – dómjában is fennmaradt a románkori négyoszlopos baldachinos oltár (6. kép). Az oltármenzán itt is szerencsésen megőrződött, aranyozott ezüst oltár retabulum áll. A négy sima vörös nyolcszögletű márványoszlopon nyugvó nyolcszögletű baldachin korona három szintjét kis oszlopsoros törpegalériák tartják és lebegtetik.
- Az Adriai-tenger szigetén lévő Trogir – más néven Trau dalmát városának – székesegyházában lévő románkori négyoszlopos, szürke márvány baldachinos oltár koronáját két szinten ékesíti kis oszlopsoros lebegő törpegaléria (7. kép). Az oltárbaldachinok egyre nyitottabbak és légiesek.
- Az Adriai-tenger itáliai partjainál is látunk hasonló baldachinos oltárokat. Barletta dómjának románkori szürke és fehér márvány négyoszlopos baldachinos oltárán a nyolcszögletű korona felépítményének ferde trapéz tetőidomait háromkaréjos ívvel törték át, a lebegést fokozó törpegaléria alatt (8. kép).
- Báriban, a Szent Miklós székesegyházban a négyoszlopos, széles románkori baldachinos oltár a fenti sorozathoz rokonítható, nyolcszögletű, kétszintes, törpegalériás koronájával (9. kép).

Ezek után tekintsünk rá a pécsi székesegyház átépítésekor előkerült, értékes románkori kőfaragvány együttesből szerencsésen összeállított, pillérkötegeken nyugvó, remek keresztboltozatos építményre, amely nem mutatkozik illeszkedni a bemutatott baldachinos oltárok sorába (10-14. kép). Az oltárbaldachinok általában négyzet alaprajzúak, a hatoszlopos Rab-szigeti példa pedig körbe írható forma. A pécsi boltozott építmény téglalap alakú és az alaprajzából is láthatóan a pillérkötegei erősen korlátozzák a beláthatóságot.

Milyen funkcióknak felel meg ez az építészeti forma és belső tér? Lehetett például az egykori székesegyház déli homlokzata előtt lévő bejárati előcsarnok. Ez esetben vastag pillérkötegei a csapóesőt távol tartják a templom kinyitására várakozó hívőktől. Tehát a boltozott építmény ez esetben kelet-nyugati fekvésű lehet. Egy nagyon hasonló boltozott előcsarnok látható kapcsolódva Poitiers-ben a híres Mária templom déli hosszoldalához (15-18. kép). Ott a templom szoborfaragványai is nagyon hasonlóak a pécsiekhez.

A pécsi székesegyháznak az 1880-as években történt átépítése alkalmával az altemplom fölötti magaslatra épített baldachinos oltára megformálásánál, az adriai, lebegő, törpegalériás baldachin koronás változatot vették mintául, amelyet négy kerek zöld márványoszlop tart (19. kép). A templomhajó keleti végében, a baldachinos oltár tövében is építettek egy „népoltárt”, de azt nem fedték le, pláne nem a barlangszerű hatást keltő, kőtári boltozott építmény formáját követve.

Nézzünk meg négy gótizáló baldachinos oltár példát:

- Az Adriai-tenger Isztria félszigetén található Poreč – korábbi nevén Parenzo – ókeresztény bazilika templomában láthatunk egy velencei koragótikus baldachinos oltárt (20. kép). A négy sima szürkemárvány oszlopon, nagyon enyhe csúcsíveken nyugszik a mozaikkal ékes baldachin építmény. A baldachin belsejében itt is római keresztboltozat készült, és az oltárépítmény lapostetős is, mint ami, az elsőnek bemutatott velencei Szent Márk templombeli példán látható.
- Zára székesegyházában is gótikus stílusú a baldachinos oltár (21. kép). A négy szürke márvány oszlopa, oszloponként eltérő formájú, mély plasztikájú geometrikus mintával ékes. Csúcsíves, keresztboltozatos, lapostetős baldachinja szintén szürke márványból készült.
- A középkori belső-magyarországi területen, csak a csallóközi Dunahidas templomában maradt fenn két négyszögletes gótikus baldachinos, iker mellékoltár pár (22-23. kép). A szűk terük miatt, a gótikus keresztboltozatukat, három-három konzol és egy-egy nyolcszögletű oszlop támasztja alá. Belsejüket középkori freskók ékesítik.
- Az Adriai-tenger partján Splitben – a korábbi Spalatóban – Salona egykori Diocletianus Palotájának, Diocletianus Mauzóleumából kialakított székesegyházban is találunk két négyszögletes gótikus baldachinos, iker mellékoltár párt (24. kép). Ezek érthetően díszesebbek, mint a dunahidasiak, a templom érseki rangja miatt. Sarok helyzetük miatt, római keresztboltozatukat három-három nyolcszögletű márványoszlop tartja. A sarok helyzetük miatt, baldachinjuknak oltáronként, csak két velencei típusú, mérművekre ültetett, szobros, domborműves, kúszóleveles, vimperga oromzatuk látható.

Lehetett a pécsi románkori boltozott hosszúkás építmény a pécsi székesegyház északi homlokzatához építve. Funkciója szerint Szent Sír kápolna vagy pedig a székesegyház alapítójának, Orseolo Péter királynak tiszteletére épített sírkápolna lehetett. A halottakat a felkelő Nap felé arccal szokták eltemetni, a sírkápolnában elhelyezett test szarkofágja hosszúkás, ez magyarázhatja a kápolna téglány alakját is. Át kell tekinteni, a Dómkőtár faragvány készletét, amelyből a királyi szarkofág összeállítható, vagy díszíthető lehetne. A két altemplomi lejárati faragványain kívül, több egyedi szobor és dombormű várja funkcionális helyzetének meghatározását.

Károly BUGÁR-MÉSZÁROS

Errors in the presentation of interiors II.

The Romanesque “folk altar” of Pécs is something else instead

During the reconstruction of the Cathedral of Pécs in the 1880s, a “folk altar” was erected at the eastern end of the nave, at the foot of the canopied altar. From the point of view of visibility, the front opening and the two side openings of the fine cross-arched structure resting on clustered pillars and defined as the Pécs “folk altar” are very narrow, and the clustered pillar supporting the cross-arch and the three side arches are excessively thick. The superb cross-vaulted structure resting on clustered pillars, assembled from a collection of valuable Romanesque stone carvings found during the reconstruction of the Cathedral of Pécs, does not fit in the series of canopied altars. What functions do this architectural form and interior space perform? It could, for instance, have been the entrance hall at the front of the southern façade of the former cathedral. It could have been the Chapel of the Holy Sepulchre, or the funerary chapel built in honour of the founder of the cathedral, King Peter Orseolo. It is necessary to consider the set of carvings from which the royal sarcophagus could be assembled or decorated. Aside from the carvings of the two crypt entrances, the identification of the functional positioning of several individual sculptures and reliefs is still pending.



1. Velence, Szent Márk székesegyház
románkori, négyoszlopos baldachinos,
ciboriumos főoltára



2. Milánó, Szent Ambrus templom
románkori, négyoszlopos baldachinos,
ciboriumos főoltára



3. Rab [Arbe] sziget, a Szűz Mária Menny-
bemenetele székesegyház románkori,
hatoszlopos baldachinos, ciboriumos
főoltára



4. Zára [Zadar], Régészeti Múzeum, a
Szent Anasztázia székesegyház XI.
századi, románkori négyoszlopos
baldachinos, ciboriumos főoltárnak
modellje



5. Zára [Zadar], Régészeti Múzeum, a Szent Anasztázia székesegyház XI. századi, románkori négyoszlopos baldachinos, ciboriumos főoltárnak összeállított faragványai



6. Kotor [Cattaro], a Szent Triphon székesegyház románkori, négyoszlopos baldachinos, ciboriumos főoltára az ezüst retabulummal



7. Trogir [Trau], a Szent Lőrinc székesegyház, románkori négyoszlopos baldachinos, ciboriumos főoltára



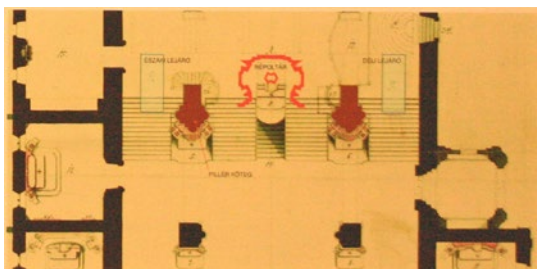
8. Barletta, a Nagy Szűz Mária dóm románkori, négyoszlopos baldachinos, ciboriumos főoltára



9. Bari, a Szent Miklós székesegyház románkori, négyoszlopos baldachinos, ciboriumos főoltára



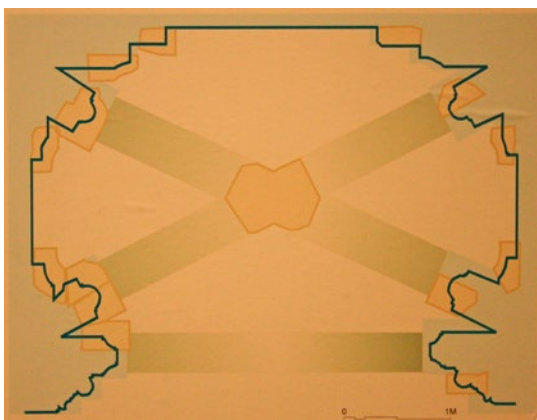
10. Pécs, a Szent Péter székesegyház kőfaragvány múzeumban a románkori boltozott csarnok



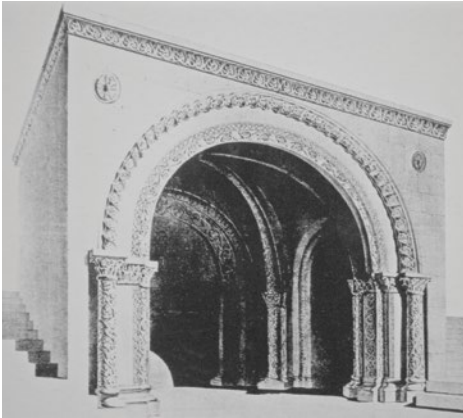
12. Pécs, a Szent Péter székesegyház kőfaragvány múzeumban a románkori boltozott csarnok rekonstrukciós rajza



11. Pécs, a Szent Péter székesegyház kőfaragvány múzeumban a románkori boltozott csarnok pilléreközegei és boltozati bordái



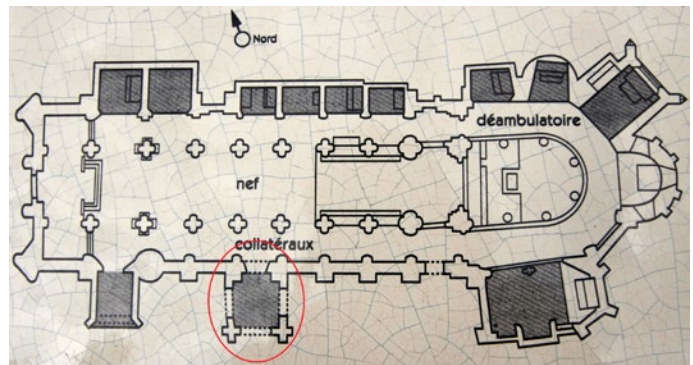
13. Pécs, a Szent Péter székesegyház kőfaragvány múzeumban a románkori boltozott csarnok alaprajzának és boltozatának rekonstrukciós rajza



14. Pécs, a Szent Péter székesegyház kőfaragvány múzeumában a románkori boltzott csarnok kápolnaszerű rekonstrukciós rajza



15. Poitiers, a Nagy Szűz Mária románkori templom déli nyitott boltzott előcsarnoka



16. Poitiers, a Nagy Szűz Mária románkori templom alaprajzán piros körrel jelölve a déli nyitott boltzott előcsarnok



17. Poitiers, a Nagy Szűz Mária románkori templom a déli oldalán a nyitott boltzott előcsarnokkal



18. Poitiers, a Nagy Szűz Mária románkori templom, déli nyitott boltozott előcsarnoka, amely hasonlít a pécsi románkori boltozott csarnok rekonstrukciós rajzára



19. Pécs, a Szent Péter székesegyház neoromán négyoszlopos baldachinos főoltára az alatta lévő fedetlen népoltárral



20. Poreč [Parenzo], Szent Euphrasius ókeresztény bazilika XIII. századi, velencei gótizáló cibóriumos főoltára



21. Zára [Zadar], a Szent Anasztázia székesegyház gótikus cibóriumos főoltára

- 22.** Dunahidas, a Szent Tamás plébánia templom déli gótikus, cibóriumos mellékoltára



- 23.** Dunahidas, a Szent Tamás plébánia templom gótikus, cibóriumos mellékoltár párja



- 24.** Spit [Spalato], Diocletianus mauzóleumból kialakított Boldogasszony székesegyház XV. századi velencei gótikus, cibóriumos, iker mellékoltár párja



BUGÁR-MÉSZÁROS Károly

Tévedések az enteriőrbemutatásokban III.

Középkori, reneszánsz és barokk konyhák jó és hibás bemutatásai

Történeti építészeti alkotásaink konyháinak múzeumi bemutatásait úgy kell elkészíteni, hogy azokat művelődéstörténeti rendezvények, vagy filmforgatások alkalmával működésben lehessen látni. Jelesül a történeti konyháinkat az adott történeti kor ételreceptjei szerinti főzésre kell alkalmassá tenni. A legjobb helyeken ez a nemzetközi gyakorlat. Jelen tanulmányban, mutatunk jó példákat, valamint barokk konyhák berendezett tervrajzait, amelyek alapján a barokk konyhák működőképesen helyreállíthatók. Mutatunk részben jól helyreállított kastély-konyhákat, amelyeknél ki kell javítani a bemutatást. A legrosszabb az, amikor egyes múzeumi kurátorok, értelmetlenül nem konyhaként állítják helyre a barokk konyhák eredeti belső tereit, így lett a konyhából kávézó, a tűztérben öltözővel, lett a konyhából mozi, vagy lett a konyhából turistafogadó pénztár és emléktárgybolt. Ez utóbbiak azt üzenik a látogatóknak, hogy a kastélylakók nem főztek és nem ettek. Ez egyszerű történelem-hamisítás, ez ellen a jelenség ellen kell küzdenünk.

I. Középkori konyhák

I.1. Eger

Első példánk, az Egerben, a várban, szerencsésen fennmaradt, gótikus püspöki palota földszintjén található (1-3. kép). Ott van a mai Magyarországon egyedül fennmaradt gótikus tűzterű konyha, amely nem várrombban, hanem ép palotában van. Ez utóbbi mondat arra utal, hogy van egy másik gótikus kürtőtűzterével fennmaradt gótikus konyhánk, de az a Somló hegyen lévő várrombban van és ma az nyitott, őrizhetetlen és berendezhetetlen állapotban van.

Az egri gótikus konyhát időnként meglátogattam, egyszer hímzett török nyereg-takaró volt benne kiállítva, utóbb öt bábún világháborús egyenruha változatokban gyönyörködhettem a tűzterében (4. kép). Ugyanakkor egy emelettel feljebb a múzeumi vitrinben, szép középkori konyhai edények, mint helyi régészeti leletek voltak kiállítva (5. kép). Ki érti ezt?

I.2. Léka

A magyar határ túloldalán fekvő Léka magyar királyi várában a gótikus konyha nagy, oszlopokon álló kürtőkupolája alatt megtalálható a tűzipadka is, azon áll a nyársállvány, látható, hogy olykor a tűztér nyárson forgatott húsok sütésére kész állapotban van (6-9. kép). Ez a jó példa.

Itt érdemes megjegyezni, hogy a budapesti Margit-szigeti női domonkos kolostor, azaz Szent Margit refektorium ebédlője melletti konyhájának feltárt maradványai a lékai konyhaépítmény szerkezetével azonosságot mutatnak, ami alapján azt rekonstruálni lehet.

II. Reneszánsz konyhák

II.1. Fraknó

Kiváló és működőképes reneszánsz várkonyhát találunk a Soprontól nyugatra fekvő Fraknó, Esterházy hercegi várkastélyában a földszinten (10-14. kép). Ott még a konyhai edényzet is fennmaradt. Fraknó várkonyhájában a füst kupolát nem oszlopok támasztják alá, hanem a konyha belső terét áthidaló két párhuzamos fa tartógerenda, amelyek közé csaposkötéssel befogott harmadik fa keresztgerenda támasztja alá a füstkupolát. A füstkupola alatt, a tűzipadka mellett jobbra egy lekvárfőzésre alkalmas, nagy rézüst számára épített szélkályha is látható. A tűzipadkától balra látjuk a főzőkatlansort, amelyen különböző méretű edénnyílások láthatók. A halfőző edények hosszúkásak, a sonkafőző edények rombuszalakúak a spárgafőzőedények téglalap alakúan szögletesek. A szélkályhán és főzőkatlanon az edényeknek alágyújtanak. A tűzipadka tetején rakják a tüzet, arra teszik a „A” metszetű lépcsős-kampós nyársállványt, arra sok magasság-fokozatra kampót kovácsolnak, hogy a láng, majd a parázs hőerejéhez tudják igazítani a nyársak sütési magasságát. A tűzipadkára kerülnek a parázsba ülő lábasedények is. Ha nincs az edényeknek lába, akkor azok számára készítettek lábasoncsokat, amelyekbe ültetik a lábatlan fazekakat. Víz melegítése céljából a tűztérből szoktak leengedni egy kettős farkasfogas vasszerkezetet, amelyre akasztják a melegvíznek való vasedényt. A kettős farkasfog, a függő edény belógatási magasságát tudja szabályozni a parázs hőereje függvényében. A tűzipadkák testébe boltozott belső tereket építenek, amelyekbe helyezik be a tűzifákat, hogy jól kiszáradjanak. A fraknói konyha bemutatása a jó példa.

A hiba ott van, amikor a múzeumi emberek a faszárító boltozott térbe begyújtanak, mert azt hiszik, hogy úgy működött a tűzipadka. Az 1806-ban Pozsonyban és Pesten, Landerer Mihály által kiadott „Szakáts könyv” címlapja melletti lapon konyhát ábrázoló fametszeten (15. kép) jól látható a tűzipadkán zajló munka, a nyárson sülnék a szárnyasok, a nyárs alatt látjuk a zsírfogó tepsit. Tehát jobb, ha a forgó nyárs kissé oldalról kapja a

parázs hőjét, hogy az értékes zsír inkább a tepsibe csöpögjön, ne a parázsra. A cserépfazekak is lábasabroncson állnak a parázs mellett. A bogrács itt nem kettős farkasfagon csüng, mint a középkorban rendszeren, hanem láncre akasztották. A tűzipadka alatti boltívekben szépen felrakott tűzifákat látunk. A füstkupola peremén lévő kosarakban az enyhébb hőt kihasználva kelesztik a kenyértésztát.

II.2. Sárospatak

Sárospatakon látható a mai Magyarország egyetlen későreneszánsz–korabarrokk várkastélykonyhája (16-20. kép). Itt is érvényesült a kastélykonyhák azon sajátossága, hogy az eredeti padlószintjük két-három lábbal, azaz 60–90 cm-el mélyebben van, mint a szomszédos lakó helyiségek. Erre azért volt szükség, hogy a tüzeléshez több levegő álljon rendelkezésre. Fölfelé a konyha nem magasodhatott, mert ott egysíkban voltak a szobák padlói. Az idők során az a gyakorlat alakult ki, hogy amikor a kastély konyháját megújították, vagy funkcióját lakószobára változtatták, a régi konyha padlószintjét föltöltötték és a benne volt beépített elemeket, a tűzipadkát, a főzőkatlanokat, a kemencék talapzatát a föltöltésben benne hagyták. Annyival kevesebb töltőanyagot kellett oda behordani. Mindez régészetileg és műemlék-bemutató szempontjából szerencsés, mert feltáráskor a régi beépített konyhaelemek előkerülnek. A konyha így az eredeti üzembéli állapotába visszaállítható.

Sárospatakon a régi konyha időközben múzeumi bútorraktár volt, mígnem elhatározták, hogy régészetileg feltárják és bemutatják. Itt is le kellett ásni a mélyebb padlószintre, előkerült a füstkürtő négy pillére között a tűzipadka alapja. A huszonöt évvel ezelőtti belemodernkedő tervezők a tűzipadkára villanytűzhelyt szereltek és a füstkürtőbe pedig szagelszívót illesztettek. Képzelnék el akkor a konyhában forgatandó Zrínyi Ilona-filmet.

Most már nincs a tűzipadkán villanytűzhely lap, de van egy a tűzipadka fölé mélyen lenyúló vas füstfogó kupola, ami a tűzipadkán való sütéshez ma elengedhetetlen a füstnek a füstkürtőbe terelése céljából. Sárospatakon a várkastélykonyha majdnem jó, csak kisebb módosításokra van szükség.

A tűzipadka alacsony, mintegy 30 cm-el feljebb kell emelni. Meg kell nézni a feltárás fotóit, úgy tűnik, hogy a padka alsó, kőből épült része megvolt, de kellett benne lenni faszárító helyeknél megszakított résznek. Lehet, hogy a padlóegyengetésnél omlasztották be a faszárító alagutakat a padka testében. Ha a kőtalapzatban nem volt megszakítás, akkor a faszárító ívek a kősor tetején indultak, és a felső tűzi sík azok boltozata fölött volt. Mindenképpen le kell szedni a tűzipadka testéről a didaktikus műemléki téglasorokat, mert fontosabb, hogy a tűzipadka funkcionálisan is hiteles legyen. Jó viszont a mai tűzipadkára helyezett „A” metszetű nyársállvány.

A tüztér pillérein azért vannak párkányok, mert azokra ültették a kürtő füstvezető fagerendáit, amelyek tartották az ívközi homlokfalakat. A füstvezető gerendákat nem közvetlenül a pillérek szélére kell tenni, hanem azoktól beljebb, hogy mellettük még elférjen egy-egy pallópolc, hogy azokon lehessen edényeket tárolni, vagy tésztát keleszteni. Ha a füstvezető gerendákra épített homlokfalak elkészülnek, akkor kivehető lesz a kürtő közepéből a vaskupola.

III. Barokk konyhák

III.2. Vaux-le-Vicomte

A Vaux-le-Vicomte-ban az 1657 és 1661 között elkészült barokk kastélykonyhát példaszerűen, működéskészen és teljes edénykészletével együtt mutatják be (21. kép). Az edénykészletek összetétele a kastélykonyha leltárakból megismerhetők. Ma Magyarországon a kastélykonyhák edénykészletét a régiségkereskedelemből és a múzeumi raktárakból lehet összeállítani. A barokk konyhák metszeteiből az edények térbeli elhelyezésére kaphatunk példát (22. kép). Az viszont jól látható, hogy a francia, kandalló tűzhelyű konyhákkal szemben, amelyeket nem szabad mindenben másolnunk, Közép-Európa konyhái tűzipadkás, és füstvezető gerendára támaszkodó, füstkürtős változatúak.

III.3. Pannonhalma, Viczay konyha festmény

A pannonhalmi benedekrendi főapátság képtárában van a Viczay családtól származó, közép-európai típusú konyhát ábrázoló barokk festmény (23. kép), amely a hazai barokk konyhák helyreállításához kiváló előképül szolgál. A festmény Martin Dichtl (1640-1710) után készült. A képen látható, hogy a földszinti boltozott konyha kéménnyel rendelkező belső sarkában készült a füstvezető kupola, amelynek peremén edénypolc húzódik végig. A tűzipadka két irányban is boltívvvel aláépített tűzifaszárító alagúttal épült. A tűzipadka jól körüljárható, hogy minden oldal felől lehessen rajta dolgozni. A füstkupola alatt a falsarokig elérhetnek a főzőkatlanok, bár ez a képen nem látható. Látjuk viszont a rúdon hordozható víztartó dézsát, amely valamely asztalkára lett helyezve. A világosságra, az ablakok elé helyezték a nagy konyhai dolgozó asztalt, amelyen egy asszony éppen tésztát gyúr.

III.4. Kemencék

Fraknó várának reneszánsz konyhája mellett találjuk a kemencés termet (24. kép). A kemencében sütötték a kenyeret a vár népének és katonáinak is. A kemence belsejében tűzifával teremtik meg a sütéshez szükséges hőt. Amint a kemencét kellő hőmérsékletre

befűtötték, a kemencét tisztára kitakarítják, és úgy helyezik bele a sütni való kenyértészta dombokat. A kemence teste alatt szintén látjuk a faszárító ívkamrákat.

Gyulán található az 1840-ben alapított, máig működő biedermeier cukrászda kemencéje, amely a fent leírtak szerint működött (25-26. kép). Ott nagy faszárító alagútban sok fa volt szárítható. A második képen a gyulai kemence jobb felső részében van a tésztakeltető kamra.

A Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményében található, 1820-as évekből való földszintes cukrász polgárház alaprajzán a cukrász kemence torka előtt lépcsős aknát látunk, amely funkcionális szerepe a kemence torkába való betekintést szolgálta (27-28. kép).

Deák Ferenc söjtöri szülőháza konyhájában is látunk a padlóba mélyített aknát, amely a kemenceépítmény torkába való betekintést szolgálta (29. kép). A múzeum a kemence megtalált alapépítményét tűzipadkaként rekonstruálta és tüzet rakott a tűzifa szárító boltozatban.

III.5. Konyhák tervrajzokon

A keszthelyi barokk Festetics kastélyának földszinti tervrajzán (30-31. kép), a konyha alaprajzon látjuk a füstvezető gerenda piros nyomvonalát. A füstkürtő alatt látjuk az átlós téglaosztású tűzipadkát, látjuk a falba mélyített kemencét. Az alaprajzon látjuk a konyha lemélyített szintjéhez vezető öt lépcsőfokot is.

A Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményében található az 1760-as évekből való, vízesárokkaal körülvevett kastély földszinti alaprajza (32. kép). Ez lehet, hogy Tata vára helyére épült volna. A tervrajzon, piros körrel jelölt, a kastély fő konyhájának alaprajza és a két kisebb személyzeti lakrész konyha alaprajza is. A vízesárokkaal körülvevett kastély, fő konyhájának alaprajzán látjuk (33. kép) a füstvezető gerendával lehatárolt füstkürtő területét, amely közepén látjuk az átlós téglaosztású tűzipadkát. Látjuk a két fal mentén a 4 és 6 főzőkatlant, és a sarokban a kemence téglapadozatos alaprajzát.

A Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményében van a Bécs belvárosában található több városi ház egyesítéséből létrehozott városi palota, 1749-ben készült barokk földszinti alaprajza (34-39. kép), amelyen hét különböző méretű és formájú barokk konyha, piros körrel jelölve tanulmányozható. Az öt nagykonyha füstvezető gerendái alatti tűztérben mind van tűzipadka, kemence, és főzőkatlansor, bármely alaprajzi formáció áll ott rendelkezésre. Látható két kis személyzeti lakrész konyha alaprajza is. Az 1749-es tervrajz közepén látható konyhának három kemencéje van, ebből kettő, úgynevezett „kifelé szolgáló kemence”, ez azt jelenti, hogy a nyáron is működő kemencét a konyha teréből kifordítják az udvarba, hogy a kemence által leadott hő, főleg nyáron, ne tegye elviselhetetlenné a konyhai munkát.

A Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményében van Josef Eckermann építész 1796-ban készült budai tervrajza, amely egy teleksorban álló, kétemeletes ház három szintjének alaprajzait tartalmazza (42-43. kép). A tervrajz földszintjén három konyha, emeletein négy-négy konyha alaprajzát tanulmányozhatjuk. A konyhák füstvezető gerendái alól fűthető szomszédos szobák cserépkályhái kemence funkciót is betölthetnek. Eckermann budai építész 1797-es tervrajzának hosszmetsetén, jól láthatók a konyhák épület-szerkezzetani kialakításai. A tervrajz emeleti lakásainak konyha metszetein láthatók, a tűzipadkák boltozott faszárító alagútjai. Jól láthatók a füstkürtő kupolák fagerendákra ültetett téglaboltozatai és azok homlokfalai. A Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményében van Eckermann József budai építésznek az 1800-as évek elején készült másik egyemeletes ház tervrajza (44-45. kép). Az utcával párhuzamos keresztmetszeten egymás fölött látható két konyhametszete, amelyen jól tanulmányozhatók a tűzipadkák épületszerkezzetani részletei, különös tekintettel, a faszárító alagutakra.

III.6. Pécel

Pécel Ráday kastélyában a földszinten, a baloldalon volt a barokk konyha (47. kép). A MÁV elfekvő kórház kivonulása után a péceli kastélykonyha két részre volt falazva és padozata 90 centiméterrel fel volt töltve. A 48. képen látható, hogy a konyha padlószintje még azonos a mögötte lévő folyosó padlószintjével.

A péceli Ráday kastély konyhájának 1989. évi régészeti feltárása előtt öt hónappal készült Bugár-Mészáros Károly építész, a Műemlékek Állami Gondnoksága igazgatójának vázlatrajzán látható a padló alatt található konyhai barokk építmények lehetséges elhelyezkedése (49. kép). Elő kellett, hogy kerüljön a tűzipadka az alatta keresztben lévő faszárító alagutakkal, a sarokban a kemence és mellette két oldalt a főző katlanok. A vázlaton szerepel, az 1792. évi leltár négy asztala, valamint a harmadik ablak alatti külső kút és azon belül a dézsa tároló podeszt, valamint egy falipolc.

Pécelen a konyha régészeti feltárása igazolta az előzetes vázlatrajzon látható feltételezést, a konyha sarkában a kemence helyzetét, amelynek a talpazata került elő (50. kép). A kemence oldalain előkerültek a főzőkatlanok. A belső falon lévő főzőkatlan nyílása hosszúkás, ami halfőző edényhez készülhetett.

A konyhában, a tűzipadkának csak a padlólenyomata került elő, mert valamikor 1840 körül azt egy vastúzhelyre cserélték, amiből egy merevítő fal került felszínre. A konyha padlószintje három lábnyira, kb. 90 cm-rel mélyebben tárult fel, eredeti téglaburkolatával, ami az 51. képen látható.

Ráday Gedeon péceli kastélyának 1792 évi leltárában a konyha mobil berendezése és felszerelési tárgyai részletesen fel vannak sorolva. A magyar nyelvű leltár külön sorolja

fel a rézedényeket, a czin, azaz ón edényeket, a vas szerszámokat és vasedényeket, a cserépedényeket, a faedényeket és az üvegeket.

Bugár-Mészáros Károly részben a leltárt követve a régiségkereskedelemből elkezdett barokk konyhai bútorokat és felszereléseket gyűjteni a kastély számára. Ezeket a bútorokat és konyhafelszerelési tárgyakat, ideiglenesen a konyha régészeti feltárt leletei közé kiállították (52-55. kép). Itt az volt a cél, hogy a péceli barokk konyhát működőképes állapotba lehessen helyreállítani és művelődéstörténeti főzéseket lehessen ott megvalósítani. A péceli kastély helyreállítási folyamata közben vásárolt konyhai ón és rézedényeket, a szintén vásárolt XVII. századi díszes ládákban helyeztük el ideiglenesen. Például, a péceli 1792-es konyhaleltárban szerepelt 3 rokokó ón levesestál, egyet már sikerült is vásárolni. A leltárban egy nyeles, parázstartós réz ágymelegítő szerepelt, azt is sikerült vásárolni. És így tovább. Sok réz karéjos-mintájú ételformázót sikerült vásárolni. Azok között a tompaívűek kuglófformák, az élekben gazdag rézformák, aszpickos kocsonyaszerű ételekhez készültek, valamint gyümölcspudingok díszes tálalását szolgálták.

III.7. National Trust Magazine

Az egyik angol országos műemlékgondnokság, a National Trust, amelynek 220, a nagyközönség számára megnyitott objektuma van, és azok zöme kastélymúzeum parkkal együtt. A National Trust saját kastélyismertető, „Magazine”-t ad ki, amely 1997. évi nyári számának címlapján, éppen a kastélykonyhákban készítenő gyümölcspudingok szerepeltek, mert a kastélybemutatóval és működtetéssel foglalkozóknak azok készítéséhez érteniük kell (56-57. kép). A folyóirat belsejében a Petworth House angol kastély konyhájának belső felvételén a sütés, főzés prezentációját láthatjuk, hangsúlyos a pudingok, aszpickok jelenléte.

III.8. Gyula

Gyulán gróf Pálffy Borbála és gróf Wenckheim Ferenc kastélyának az 1801. évi tűzvész utáni helyreállítását követő konyhájának részbeni bemutatását vizsgáljuk (58. kép). Van egy meg nem valósult, kastélybővítési tervrajz 1762-ből Franz Anton Hillebrandtól, Harruckern Ferenc, Békés megyei főispán gyulai kastélyához (59-61. kép). A tervrajzon szereplő konyha alaprajzban és metszetben is tanulmányozható. A tervrajzon a konyha a kastély boltozott földszintjének három ablaktengelyes végét két boltszakasszal, teljes szélességében elfoglalta volna. Az alaprajz és a metszet is mutatja, hogy a konyha padlója négy lépcsőfokkal mélyebben van, mint a kastély többi padlószintje, ez kb. 2,5 láb, ami megközelítőleg 75 cm. A tűztérhez tartozó kémény, a kastélykonyha belső válaszfalához kötődött, így oda kapcsolódott középen a rajzon a nagy tűzipadka. A metszeten látható, hogy a tűzipadka alatt elnyújtott boltozat biztosított helyet a tűzifa szárításához. A konyha alaprajzán „Z”

alakban húzódik a tűzteret lehatároló homlokfalat hordozó, füstvezető gerenda. A tűztér működőképessége érdekében, a konyha DK-i homlokzatának három ablakából a két szélsőt befalazták, csak a középső engedett be némi fényt. A tűztér sarkában, diagonálisan kapott helyet a kemence, mellette jobbra van a szélkályha, balra pedig sorakozik a befalazott ablakok oldalán a 7 főzőkatlan, és a katlanpadka végén még egy szélkályha is.

Ez a funkcionális igény sor kereshető a megépült gyulai kastélykonyha feltárt belső terében (62-67. kép). A gyulai kastély eredeti, négy ablaktengely hosszúságú konyhája szintén a kastély teljes szélességét átéri úgy, hogy középen egy pillér támasztja alá a boltozatot. Ott is kb. 75 cm mélyen fekszik az eredeti padlószintje. A tűztér a középpillértől a konyha DK-i felében határozható meg. A füstvezető gerenda fal és középpilléri bekötési helyeit nem tárták fel, következésképpen a gerenda fölötti tűztér határolófal helyzetét sem tudták bemutatni. Innen kezdve a konyhabemutató félsikerű. Feltárták a tűzipadka alapjait, azt bemutatták, de a látogató számára az értelmezhetetlen. A tűzipadka alap hat sor téglá, ami nagyon alacsony, nem azon zajlott a sütés, hanem arra épült a tűzifa szárító boltozat, aminek a tetején volt a tűzipadka tűzrakó felülete, erre helyezték a nyárstartó „A” metszetű lépcsős állványát.

A tűzipadka elszakad a faltól, mögötte a padlóburkolat a fal előtt hiányzik azért, mert ott húzódott a főzőkatlan sor, amely befordult a korábban befalazott ablakok alatti falszakaszra, és összeért a harmadik ablak alatt már megmaradt katlanpadka szakasszal. Ebben van egy szögletes padka akna, de a tűzlyukát valaki befalazta. A katlanpadka összeépült a kemence alapzatával. A hiányokat itt rekonstruálni kellene, hogy a konyhát működőképessé, a művelődéstörténeti főzésre alkalmassá lehessen tenni. A kiállításban nem készítették rekonstrukciós rajzot, a konyha eredeti beépített berendezéséről, mert nem ismerték a fent bemutatott konyhatant.

Ezzel szemben a konyha északi harmadában, a kastély lakószobáinak padlószintjében, vasjárdát építettek korláttal, és egy vashidat is bevezettek az egykori tűztér légterébe, hogy a tűzipadka és a kemence alapjait közelről lehessen szemlélni. Érdekes a konyha vasjárda fölötti részén a haszon négyzetméter elvű múzeumok szellemében, a művelődéstörténeti környezetéből kiragadva vitrinekbe helyezett, az amúgy értékes konyhai edényeket, és a szépen modellezett gyümölcs-pudingokat látni. Jobb lett volna, ha ez a bemutatás hasonlított volna a Petworth-ban látottakra.

III.9. Gödöllő

Gödöllőn a gróf majd herceg Grassalkovich Antalok barokk kastélya – 1867-től magyar királyi kastély – helyreállításának a fele készült el az 1987 és 2022 közötti 35 éves időszakban. A kastély felújításának különböző szakaszaiban bizonyos bevételszerzési haszonnégyzetméter elvű döntéshozatalok érvényesültek.

Mária Terézia királynő 1751. évi látogatásának idejére már készen volt a kastély belső „U” alakú szárnya női oldalának földszintjén a barokk konyha terme (68-69. kép). Van a kastély parkja alatt egy földalatti vízér, amelyre kutakat fúrtak. Az „U” alakú díszudvarra három ablakkal néző konyha ablakainak a tövében van az egyik kút, így a konyhához közvetlen vízvételi lehetőség csatlakozott, ahogy ez Keszthelyen és Pécelen is volt. Sőt a konyha külső falára egy Herkules szoborral ékes díszkutat is építettek, amely vízellátásához valamely szivattyúval működő tetőtéri víztartálynak is kellett tartoznia. Ezt a víztartályt biztosan használták a konyha ellátásához is.

A kastély helyreállítása 35 éves ideje alatt nem került sor a konyha bizonyosan mélyebb padozatának a föltására. Amire a helyreállítás üteme eljutott az „U” alakú rész megnyithatóságáig, a földszinti konyhaterem térsor végi pozícióba került. Úgy gondolták pénzt keresnek általa, és szalonná alakították rendezvények, esküvők céljára (70. kép). Az egykori tűztere kéményéhez egy neorokokó kandallót helyeztek, föléje aranyozott keretű, biedermeier tükör került. A konyhatermet körben fehér fa lambériával bélelték, az ablakokba barokk karakterű vörös függönyöket tettek. A három csehsüveg boltszakaszt díszítőfestéssel látták el, és arra három, flamand mintájú rézcsillárt függesztettek. Kapott a konyhaterem még egy zongorát is.

Időközben folytatódott a kastély felújítása, a konyha beforduló folytatásában megnyílt a régi istállóból átalakított konyhai kiszolgáló és személyzeti szárny, amely egy részében emléktárgy boltot nyitottak. Ezután a következő, ismét beforduló szárny végén megnyílt a kastélyszínház. A színházon túli beforduló szárnyban a lovardába telepített óriás rendezvényi terem is elkészült, végén az ismét beforduló tehénistállóból kialakított tárgyaló asztalfülkékkel. Következésképpen a barokk konyha terében kialakított szalon, használhatatlan átjárószobává változott. Itt tartunk most Gödöllőn a művelődéstörténeti konyhabemutató problémáival.

III.10. Edelény

Edelényben van a mai Magyarország északkeleti részének legnagyobb barokk kastélya, amelyet, Savoyai Jenő herceg, spanyol örökösödési háborúbeli, és törökverő katonatiszti fegyvertársa, báró L’Huillier János Ferenc tábornok, majd özvegye épített ki, egy korábbi 1700-ban zálogba vett Rákóczi birtok félbemaradt kastélyépületének 1727 és 1730 közötti átalakításával (71. kép). Az átalakításra utal a földszint, főhomlokzat mögötti boltozott terem sorának belsejében értelmetlenül bennhagyott pillérek sorozata. L’Huillier-nek, Savoyai Jenővel való szoros kapcsolata fölveti a kastély kiépítésénél Johann Lucas von Hildebrandt szerzőségének lehetőségét is.

Az edelényi kastélyról ismerjük gr Esterházy Ferenc megrendelésére 1764 körül, Anton Dvorzaczky által készítettet alaprajzi felmérési rajzokat, amelyeken a kastély

helyiségeinek a funkciói is számozott listába vannak véve (72-73. kép). Tanulmányunk szempontjából a földszinti alaprajzon látható kastélykonyha elhelyezkedése és beépített berendezése a vizsgálat tárgya. A felmérésen a kastélykonyha a középfőfalas kastély udvarra néző traktusában van, két emeleti szobának megfelelő nagy teret foglal el és közvetlen ajtókapcsolatban áll a kastély nyolcszögletű Sala Terrena-jával, azaz a „nyári ebédlő palotával”. Nem szabad ezt a szép termet kocsi aláhajtónak gondolni, tekintsünk csak Eszterháza példájára. Érdekes közeli párhuzamot láthatunk az ezután bemutatandó Egri érseki palota barokk konyha és Sala Terrena kapcsolatával is.

Az 1764 körüli felmérési rajzon, a kastélykonyha hátsó harmadában találjuk a füstvezető gerendával alátámasztott és homlokfalával lehatárolt tűztér kupoláját, amely alatt középen van a négyzet alakú, körüljárható nagy tűzipadka. A kastélykonyha, bal hátsó sarkában volt a kemence, de a konyha jobb hátsó sarka mögötti fűtőnyílás, a szomszédos nagy szoba kályháját volna hivatni fűteni, de az a kályha minden bizonnyal kemenceként is funkcionált a konyhához. A kastélykonyha belső hosszfalának a tűztér alatti szakasza előtt készültek a főzőkatlanok. Ahogy a katlan podesztje kiért a tűztér alól, onnan az munkaasztalként szolgál.

L’Huillier, Savoyai mellett, Péterváradnál és Belgrádnál vívott török elleni csatákban elvesztette egyetlen fiát 1717-ben. Az edelényi kastélynak a L’Huillier leányági leszármazási sorában magyar főnemese, mint férjek jelennek meg. Báró L’Huillier Mária Terézia 1720-ban hozzáment gróf Forgách Ferenchez, gróf Forgách Ludmilla férjhez ment gróf Dessewffy Ferenchez. Fiúk, ifjú Dessewffy Ferenc végül 1820. február 14-én Edelényben halt meg. A közben, a fiatalon özvegyen maradt gróf Forgách Ludmillának, 1757-től, második férje volt, gróf Esterházy István, aki szintén gazdagította gyámként, ifjú gróf Dessewffy Ferenc kastélyát.

1821-ben, már herceg Koháry Ferenc József (1766-1826), királyi kancellár és királyi kamarai elnök lányának, herceg Koháry Mária Antónia Gabriellának (1797-1862), 1816-ban lett férje, Szász-Coburg-Gothai I. Ferdinánd György (1785-1851) herceg, mint új tulajdonos készítettett felmérési rajzsorozatot, az edelényi kastély épületegyütteséről. Úgy tűnik, hogy ez lett volna a fiatalok hercegi rezidenciája. Az após, herceg Koháry Ferenc József, azonban 1826-ban meghalt.

Az 1821-es edelényi földszinti felmérési rajzon (74-75. kép) a konyha berendezése még pontosabban tanulmányozható. Minden úgy van ezen a rajzon is, ahogy az 1764 körül volt. Viszont azt látjuk, hogy a konyha belső falára épített főzőkatlan sorban négy edénynek való nyílás volt.

A kastély 1851 óta özvegy úrnője, Koháry Mária Antónia 1861-ben a kastély egyik részét bérbe adta Járásbíróság céljára. A kastélyt a Magyar Állam Járásbíróság és Földhivatal céljára 1928-ban vásárolta meg a Coburg családtól. Megkezdték az átalakítási munkálatokat, a barokk konyhát két szobára osztották a járásbíró lakása részeként (76. kép).

A kastély újabb helyreállítási folyamata kezdetén 2009-ben, látva a konyha padlója alatti eredeti szint feltárásának szondáit megkérdeztem, az oda delegált fiatal művészettörténész, hogy mondja meg, milyen beépített konyhai berendezéseket, vagy azok lenyomatát kell megtalálni a konyhai padozat, majd teljesen feltárandó eredeti szintjén (77-78. kép). A válasz az volt, hogy „passz”. Addig már régóta tanítottam a barokk konyhatudományokat a Műegyetem Műemléki Szakmérnöki Szakán. Az előbbi kérdésem ott vizsgakérdés volt. A „passz” után rossz érzéseim lettek az edelényi kastélykonyha szakemberű helyreállítása és bemutatása jövőjét illetően. 2018-ban a részlegesen helyreállított kastélymúzeumban kerestem a barokk konyhát, benne egy feketére festett falú és boltozatú mozaikot találtam (79-80. kép). Itt valaki nagyon nem értett a kastélytudományokhoz!

Az edelényi kastély földszintjén, további figyelemre méltó gasztronómiai funkcionális kapcsolata van a „nyári ebédlő palotának”. Az 1764 körüli és az 1821. évi felmérési rajzokon a konyha átlós tükröképében (81-82. kép), a főhomlokzati traktusban van a cukrászműhely két terme, a belsőben a kemencével, amelynek a lépcsőházon keresztül, közvetlen ajtókapcsolata van a „nyári ebédlő palotához”. Az 1821. évi rajzon a konyha tükröképében lévő terem a cukrászda fogyasztó szalonja volt. Ez tehát Magyarország legrégebbi, 1730-ban már működő, eredeti helyszínét ismerhető cukrászdája. 2018-ban a két barokk cukrászműhely szoba üresen állva várta felszerelt reflektoraival a haszonnyezetméter kiállítását (83-84. kép). A cukrász fogyasztó szalonban pedig a paravánokon olyan kastélytörténeti kiállítás volt látható, amely anyagát könyvben szokás kézbe adni (85. kép). Az 1821-es Coburg felmérési rajzokat nem ismerték a kurátorok, azoknak semmilyen nyoma sem volt a kiállításban.

Az edelényi kastélyban az élvezetet fokozhatta, hogy a „nyári ebédlő palota” közepéből ajtókapcsolat nyílik a kastély borpincéjéhez is, ezt a funkciót is érdemes működtetni a kastélymúzeumban (86. kép).

L’Huillier kapcsolata szoros volt Savoyaival, hasonlóságot láthatunk a Savoyai számára Hildebrandt tervezte és 1723-ra elkészült, Bécsben lévő Felső Belvedere palota földszinti kialakításában a konyha és a cukrászda elhelyezkedése, valamint ugyan ezeknek az edelényi kastély földszintjén való helyzete között (87. kép). Mindkét kastély középfőfalas alaprajzú. Nagy valószínűséggel L’Huillier járt Bécsben, Savoyai rezidenciáiban.

III.11. Eger

Az egri püspöki, majd érseki barokk palota földszinti alaprajzán is láthatunk az edelényihez hasonló eredeti térkapcsolatot, Sala Terrena-t, azaz „nyári ebédlő palotát” és közvetlenül mellette a palota nagykonyháját (88-89. kép). Léteznek eredeti felmérési rajzok, amelyeken a nagykonyha beépített eredeti berendezése is tanulmányozható (90. kép). A nagy konyhában, Sala Terrena ellipszis termének fala mentén középen két

nagy kemence volt, a nagykonyha belső végének jobboldali felében a füstvezető gerendák tartotta tűztérkupola alatt volt a tűzipadka. A tűztérből volt fűthető, a beforduló épületszárnyban lévő szomszédos szoba cserépkályhája, amely szintén használható volt kemencének. Ezek bemutatására írásban felhívtam a kastélymúzeum terveit jóváhagyó műemléki felügyelő figyelmét. A tervezett kávézó háttérhelyiségeinek elhelyezését javasoltam a szomszédos szobában megvalósítani, ahová eredetileg is ajtó vezetett. Mint azt a képeken látjuk, a Sala Terrena helyesen fogyasztótérként működik, bár a berendezése megidézhetné a barokk kort (91-95. kép). A barokk nagykonyha belsejében a Sala Terrena felőli két ajtó közé nem építették vissza a két kemencét, pedig azokban finomságokat süthettek volna. Sajnos a barokk nagykonyha tűztere helyén építették meg a kávézó kiszolgáló és szociális mellékhelyiségeit, valamint kiszolgáló pultját. Ez illetlen dolog volt.

III.12. Tata

Tatán a későbarokk stílusú Esterházy grófi kastély főépületében kastélymúzeumot alakítottak ki (96-102. kép). A kastély eredeti barokk nagykonyhája a baloldali kastélyi udvarkapu mellett, a díszudvart övező, részben földszintes épületszárnyban volt. Természetesen mindig föl hívtam a figyelmet, hogy a barokk kastélykonyha padozata alatti beépített berendezési tárgyait föl kell tární, és vissza kell állítani lehetőség szerint működőképesen a művelődéstörténeti főzések céljára is. A 2021-ben részlegesen megnyílt kastélymúzeum a barokk kastélykonyhát turista fogadó pénztárként és emléktárgy árusítóhelyként használja. Ez a kialakítás biztosan a barokk konyha eredeti régészeti értékeit is megrongálta. Nem volt erre szükség, mert ha a kastély főépületének jobboldali udvarkapuját nyitják meg a nagyközönség számára, az ottani földszintes épületszárny szobáiban is ki lehetett volna alakítani a turista fogadó helyiségeket.

IV. Összefoglalva

Nagyon fontos volna azok számára, akik a kastélymúzeumok létrehozásával foglalkoznak, hogy a kastélytudományok szakképesítésével rendelkezzenek. A fent bemutatott hibák sora régen is előfordult és ma is sorozatosan megvalósul, mindezzel az elkövetők, negatív referenciát alkotnak hazánkról. A nemzetközi helyes gyakorlatot folytató külföldi kollégák és a művelt közönségük ezeket a szakszerűtlenségeket észreveszik és gúnyosan megmosolyognak bennünket. Ezt kellene elkerülnünk. A hozzánemértés ne legyen munkahelyi erény Magyarországon, mert most az.

Károly BUGÁR-MÉSZÁROS

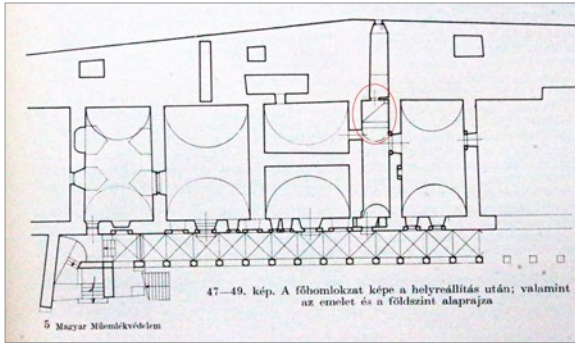
Errors in the presentation of interiors III.

Good and erroneous displays of medieval, Renaissance and Baroque kitchens

The museum displays of the kitchens of our historical buildings must be made in such a way that they can be seen in operation during cultural history events or filmmaking. This means that our historic kitchens must be made suitable for cooking according to the recipes of the given historical period. This is the international practice in the best places. In this paper, I show good examples and furnished plans of Baroque kitchens that can be used as a basis for the functional restoration of Baroque kitchens. I show castle kitchens that have in part been well restored and where the display needs to be corrected. The worst is when some museum curators senselessly restore the original Baroque interiors, but not as kitchens, for example turning a kitchen into a café with a changing room in the fireplace, or into a cinema, or into a tourist reception counter and souvenir shop. This sends the message to the visitors that the inhabitants of the castle did not cook and did not eat. This is a simple falsification of history and we must fight against this phenomenon.



1. Eger, Püspökvár, gótikus püspöki palota, 1480 körül.



2. Eger, Püspökvár, a gótikus püspöki palota földszinti alaprajza, piros ellipszisben jelölve a gótikus konyha.



3. Eger, Püspökvár, a gótikus püspöki palota földszintjén a gótikus konyha füstvezető szegmens kőívével



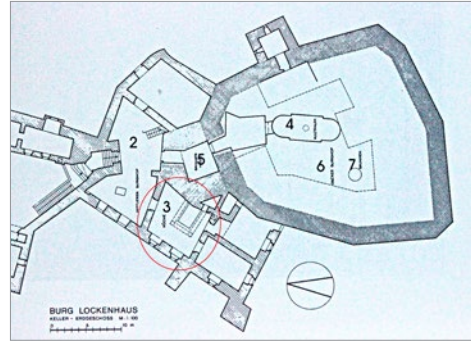
4. Eger, Püspökvár, a gótikus püspöki palota földszintjén a gótikus konyha tűzterében középkori edények helyett katonai egyenruha kiállítás.



5. Eger, Püspökvár, a gótikus püspöki palota emeletén középkori edények a vitrinben.



6. Léka [Lockenhaus], magyar királyi vár



7. Léka [Lockenhaus], magyar királyi vár középvárának alaprajza, a gótikus konyha piros kör jelöléssel



8. Léka [Lockenhaus], magyar királyi várban a gótikus konyha pilléreken álló füstkupolája és alatta a tűzipadka



9. Léka [Lockenhaus], magyar királyi várban a gótikus konyha, tűzipadkáján az „A” metszetű nyársállvány



10. Fraknó [Forchtenstein], Esterházy hercegi reneszánsz várkastély



11. Fraknó [Forchtenstein], Esterházy hercegi várkastély, XVII: századi földszinti alaprajza, reneszánsz konyha türkiz ellipszisszel kiemelt



12. Fraknó [Forchtenstein], Esterházy hercegi várkastély, a reneszánsz konyha a keresztgerendákon nyugvó füstkupolával és alatta a tűzipadka



13. Fraknó [Forchtenstein], Esterházy hercegi várkastély, a reneszánsz konyha tűzipadkáján az „A” metszetű lépcsős nyársbak a nyársakkal



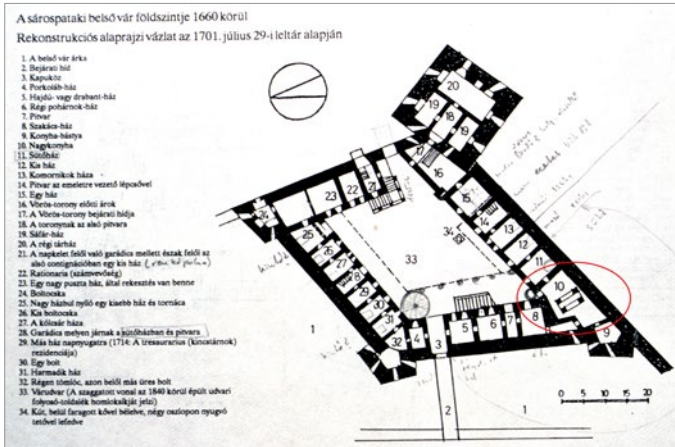
14. Fraknó [Forchtenstein], Esterházy hercegi várkastély, a reneszánsz konyhában a főzőkatlansor a tűztér alatt



15. Magyar konyha tűzterének metszetképe az 1806-ban Pozsonyban és Pesten, Landerer Mihály által kiadott „Szakáts könyv” címlapja melletti lapon



16. Sárospatak, reneszánsz Rákóczi fejedelem várkastély



17. Sárospatak, reneszánsz Rákóczi fejedelmi várkastély földszinti alaprajzán piros ellipszissel jelölt reneszánsz konyha



18. Sárospatak, reneszánsz Rákóczi fejedelmi várkastély földszintjén a reneszánsz konyha négypilléres tűzterével



20. Sárospatak, reneszánsz Rákóczi fejedelmi várkastély földszintjén a reneszánsz konyha tűzpadkáján helyesen az „A” metszetű nyársállvány



19. Sárospatak, reneszánsz Rákóczi fejedelmi várkastély földszintjén a reneszánsz konyha tűzterét lehatároló füstvezető gerendákon nyugvó homlokfalak nélkül



22. Egy nyugati típusú, kandalló tűzterű, későbarokk konyha működésbeni metszetképe



21. Vaux-le-Vicomte, a barokk kastély 1661-re elkészült konyhája, mint jó példa, teljes edénnyel, üzemképesen van bemutatva



23. Középeurópai típusú konyhát ábrázoló barokk festmény, amely Martin Dichtl (1640-1710) után készült. Pannonhalma, bencés főapátság képtárában a Viczay családtól



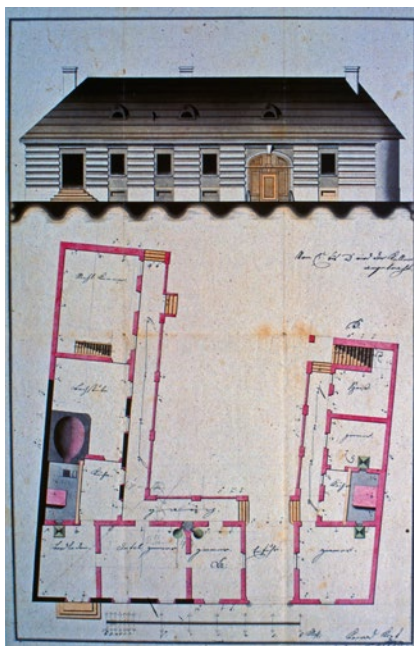
24. Fraknó [Forchtenstein], Esterházy hercegi várkastély reneszánsz konyhája melletti kenyérsütő kemencéje



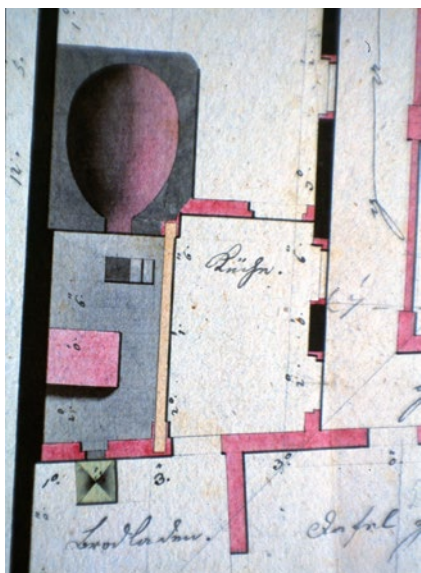
25. Gyula, az 1840-ben alapított „Százéves cukrászda” kemencéje a cukrászműhelyében



26. Gyula, az 1840-ben alapított „Százéves cukrászda” kemencéje oldalról



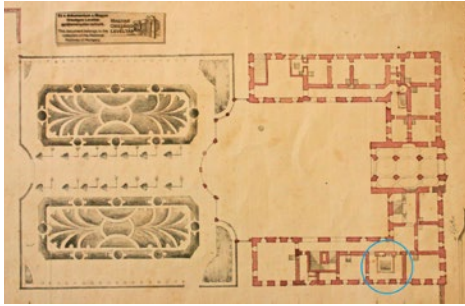
27. Cukrázmester földszintes házának 1800 körüli alaprajza a Magyar Építészeti Múzeumban



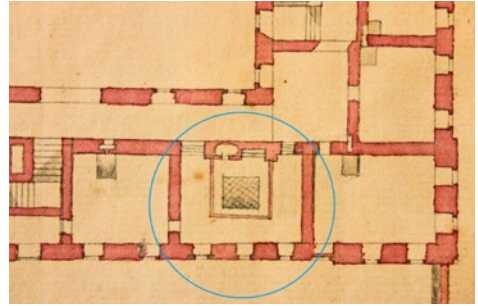
28. Cukrázmester földszintes házának 1800 körüli alaprajzán a cukrászműhely, amelyen a kemence torka előtti lelépcsőzés, a kemencébe való betekintést szolgálja



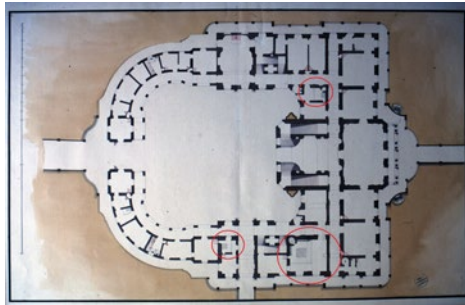
29. Söjtör, Deák Ferenc szülőházának konyhájában egy kemence alapteste tűzpadkaként lett bemutatva, és begyűjtöttak a faszárító boltzatban



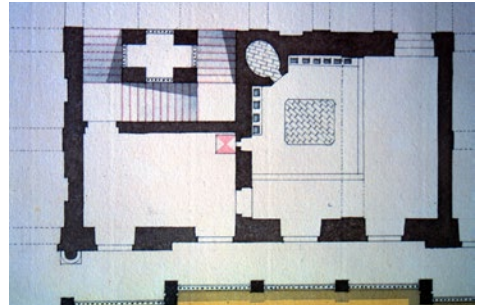
30. Keszthely, Festetics kastély barokk tervrajzán a női oldalon türkisz körrel jelölt konyha, közepén a tűzterével



31. Keszthely, Festetics kastély barokk konyájának alaprajzán látható, hogy öt lépcsővel mélyebben van a padlószintje, a tűzhez több oxigén nyérése érdekében



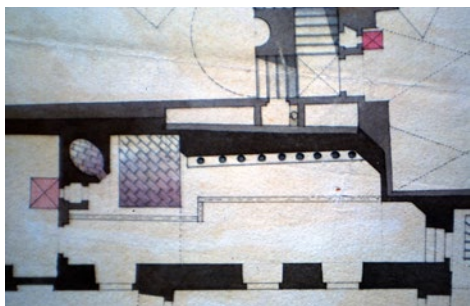
32. Vizesárokkal körülvett barokk kastély földszinti alaprajzán piros ellipszissel jelölt a fő konyha és két kis konyha a Magyar Építészeti Múzeumban



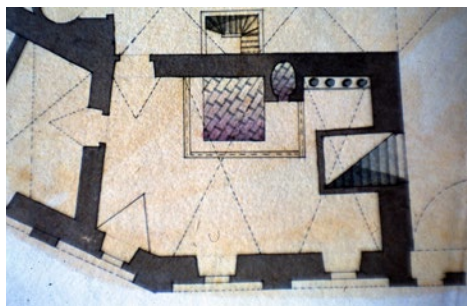
33. A Múzeum barokk tervrajzának főkonyhája alaprajzán a tűztér füstkupolája alatt a tűzpadka, a főzőkatlanok és a kemence

34. Bécs [Wien], belvárosi, több barokk házból összeépített palota földszinti, 1749-ben készült alaprajzán piros ellipszisekkel jelölt öt nagykonyha és két kicsi konyha a Magyar Építészeti Múzeumban





35. Hosszúkás barokk konyha alaprajza 1749-ből



36. Boltozott barokk konyha alaprajza a pincelejáró mellett 1749-ből



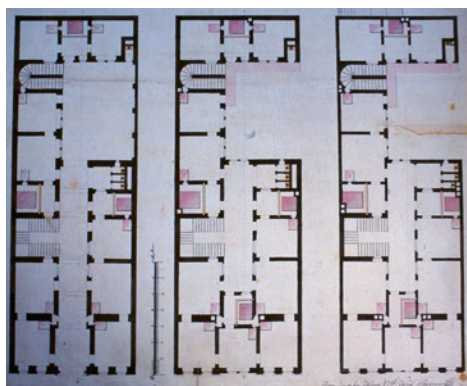
37. Boltozott barokk konyha alaprajza kettős trapéz térben



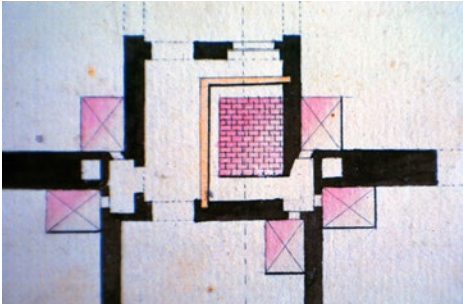
38. Boltozott barokk konyha alaprajza lépcső alá épített kemencével



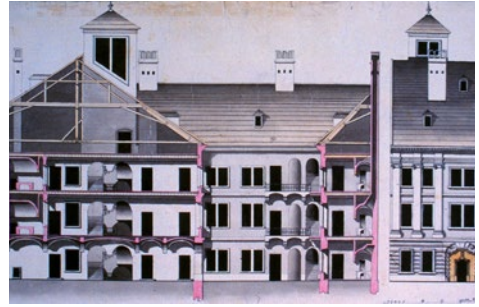
39. Boltozott barokk konyha alaprajza kifelé szolgáló kettős kemencével



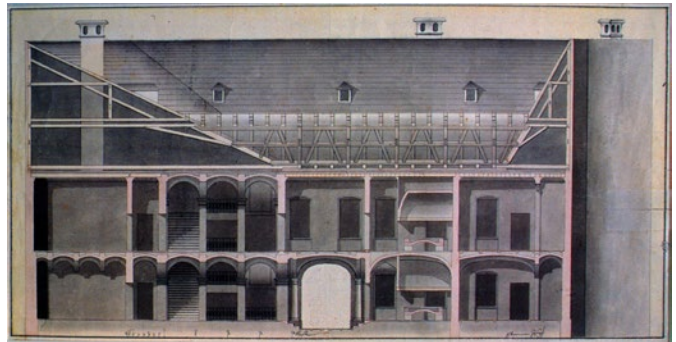
40. Kétemeletes városi ház alaprajzai Eckermann József építészttől, konyhák alaprajzi részekkel 1797-ből a Magyar Építészeti Múzeumban



41. Barokk konyha alaprajza, amelyből öt kemencékályha fűthető



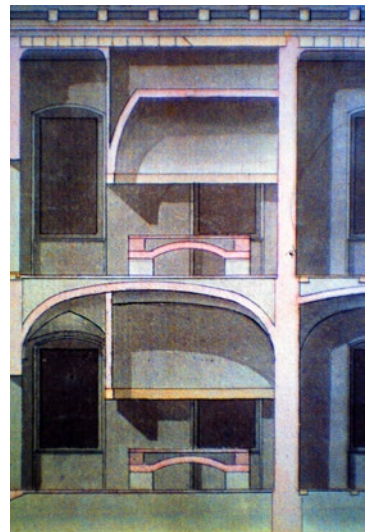
42. Eckermann József tervének hosszszelvényén tanulmányozható, a konyhák szerkezeti felépítése



44. Eckermann József másik tervének keresztmetszeten is tanulmányozható a konyha szerkezete



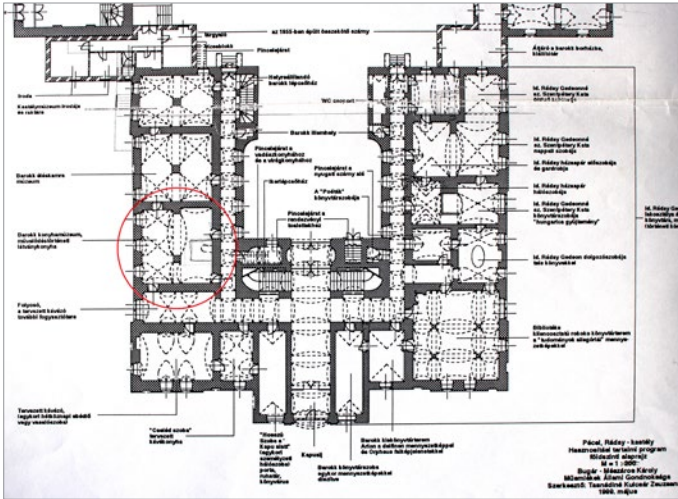
43. Eckermann József tervének konyhametszeten jól látható a tűztér kupola és a tűzpadka szerkezete



45. Földszinti és emeleti barokk konyha tűztérének műszaki rajza



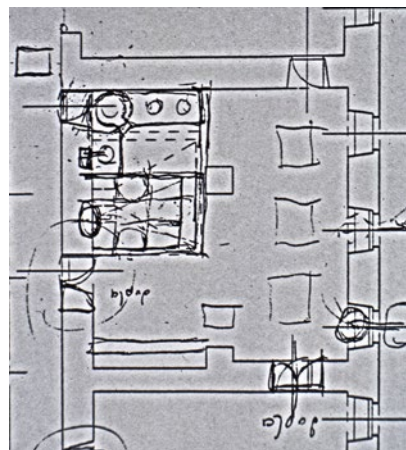
46. Pécel, gróf Ráday Gedeon
barokk- rokokó kastélya



47. Pécel, gróf Ráday Gedeon
barokk- rokokó kastélyának
földszinti alaprajzán piros
körrel jelölt a konyha helye



48. Pécel, gróf Ráday Gedeon barokk- rokokó
kastélyának földszintjén a fallal leválasztott
konyhatér a MÁV elfekvőkórházának távozása
után. A konyha padlószintje a folyosóval azonos



49. Pécel, gróf Ráday Gedeon kastélyának
barokk konyhájában megtalálendő belső
építmények vázlatja a feltárás előtt öt
hónappal Bugár-Mészáros Károlytól



50. Pécel, gróf Ráday Gedeon kastélya a barokk konyhában feltárt sarok kemence alaptest és mellette két oldalt az előre feltételezett főzőkatlanok



51. Pécel, gróf Ráday Gedeon kastélya, a barokk konyhának hat lépcsővel lejjebb feltárt padlószintje



52. Pécel, gróf Ráday Gedeon kastélyának régészeti feltárt barokk konyhájában elhelyezték a Bugár-Mészáros Károly által a konyhához gyűjtött bútorokat és edényeket



53. Pécel, gróf Ráday Gedeon kastélyának barokk konyhájához Bugár-Mészáros Károly által gyűjtött edények, középen a rokokó ón levesestállal



54. Pécel, gróf Ráday Gedeon kastélyának barokk konyhájához Bugár-Mészáros Károly által gyűjtött edények



55. Pécel, gróf Ráday Gedeon kastélyának barokk konyhájához Bugár-Mészáros Károly által gyűjtött konyhai aszpik, puding és kuglóf formák



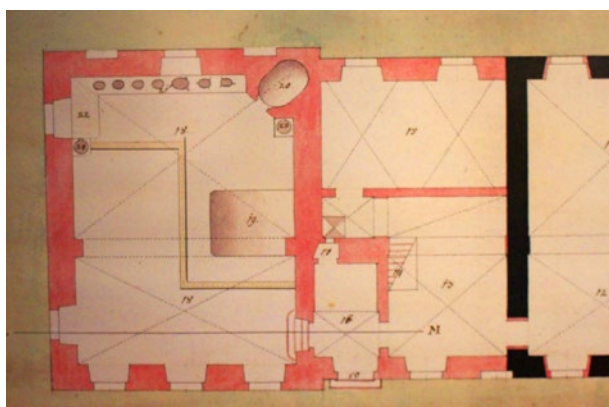
56. Az angol National Trust Magazine címlapja a gyümölcs puding készítésének bemutatásával



57. Az angol National Trust Magazine-jában, a Petworth House angol kastély konyhájának belső felvételén a sütés, főzés prezentációját láthatjuk, hangsúlyos a pudingok, aszpikok jelenléte



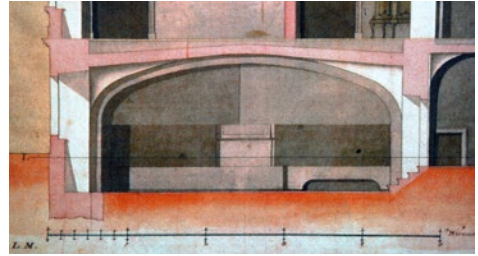
58. Gyula, gróf Pálffy Borbála és gróf Wenckheim Ferenc kastélya, amelyet az 1801. évi tűzvész után újjítottak meg



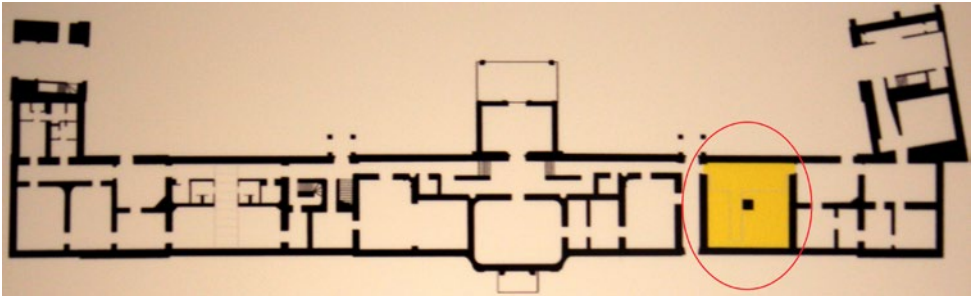
59. Gyula, a kastély meg nem valósult, kastélybővítési tervrajzán a konyha tanulságos alaprajza, amelyet 1762-ben, Franz Anton Hillebrandt építész készített, Harruckern Ferenc, Békés megyei főispán részére



60. Gyula, a kastély 1762-es tervrajzának függőleges metszetén alul a konyha talajszintje négy lépcsőfokkal mélyebben van a többi helyiségnél



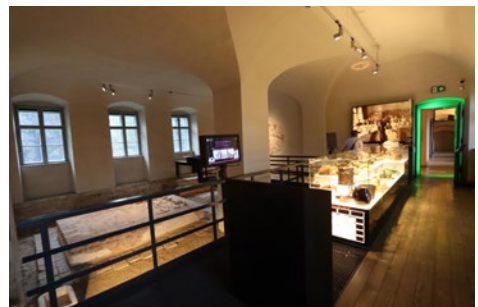
61. Gyula, a kastély konyhájának 1762-es metszetrajza



62. Gyula, a kastély földszintjének jelenlegi múzeumi alaprajzán piros ellipszissel a nagykonyhát jelölve



63. Gyula, a kastély konyhájának állapota a csecsemőotthon elköltözése után egy a boltozatot áttörő kéménypillérel



64. Gyula, a kastély konyhájának a legutóbbi „helyreállítása” utáni felemás bemutatása



65. Gyula, a kastélykonyha tűzpadkjának talapzata



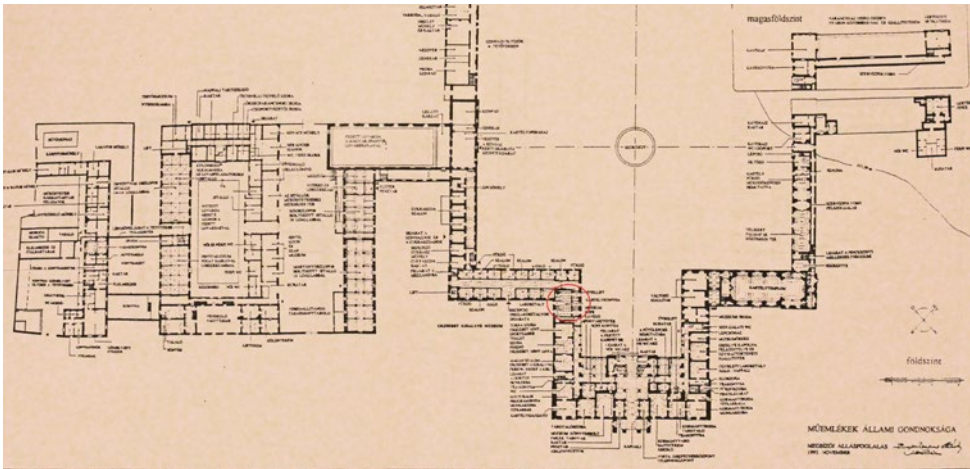
66. Gyula, a kastélykonyha nyitva hagyott, jelöletlen tűztere alatti tűzpadka talapzat



67. Gyula, a kastélykonyha helyesen feltárt eredeti mély padlószintje fölé konzolhid vezet. Ugyanakkor a barokk konyha eredeti működését nem jeleníti meg



68. Gödöllő, a gróf és herceg Grassalkovich kastély belső díszudvara, szemben lévő oldala földszintjén van a rejtőző barokk konyha

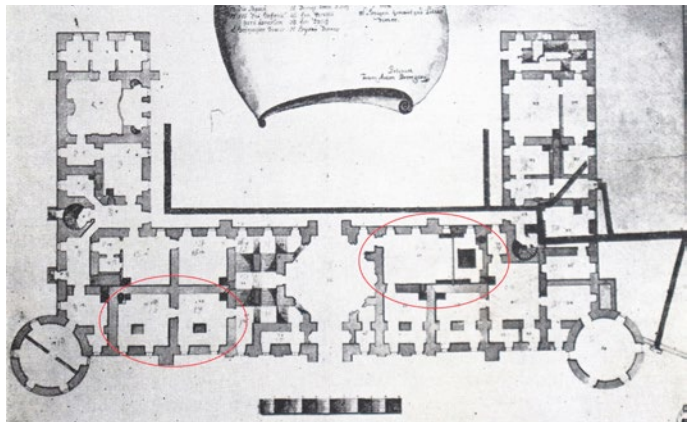


69. Gödöllő, a kastély 1993. évi hasznosítási tartalmi programjának földszinti alaprajza női oldalán piros kör jelöli a barokk konyha termét

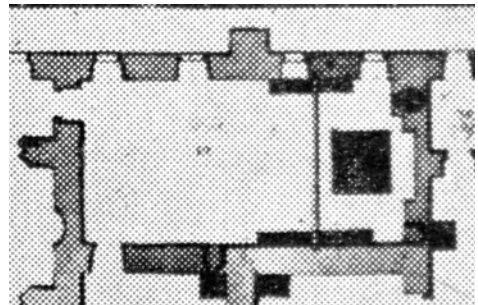
- 71.** Edelény, báró L'Huillier
János Ferenc tábornok
barokk kastélya



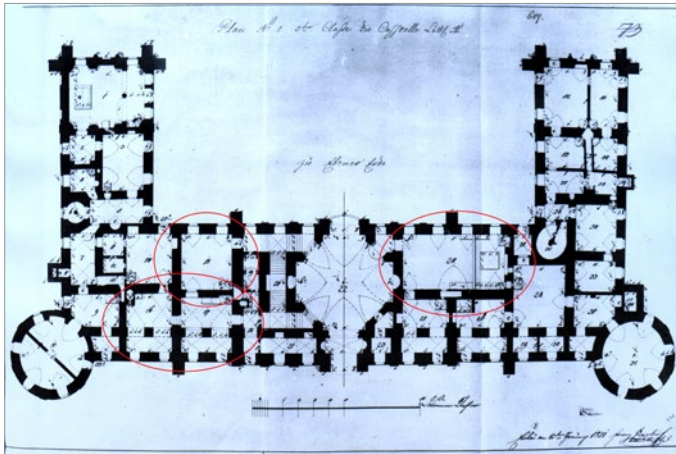
- 72.** Edelény, a kastély 1764
körüli, Anton Dvorzaczky
által készítettet alaprajzi
felmérési rajzán piros
ellipszis jelöli jobbra a
barokk konyhát és balra
a barokk cukrászműhely
termet



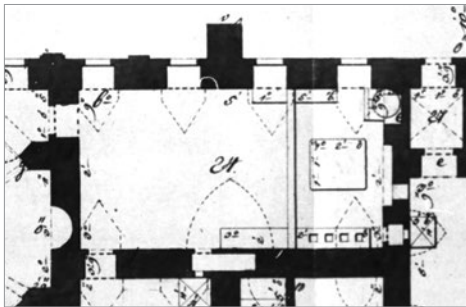
- 70.** Gödöllő, a kastély bérszalonná alakított barokk
konyhája



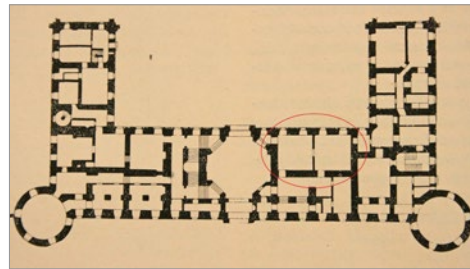
- 73.** Edelény, a kastély 1764 körüli felmérési rajzán
a barokk konyha füstvezető gerendáján belüli
tűztere közepén látható a tűzpadka és a sarokban
a kemence



74. Edelény, a kastély 1821. évi építészeti felmérése földszinti alaprajzán, piros ellipszissel jelölve jobbra még pontosabban láthatjuk a barokk konyha beépített berendezését. A balra alul látjuk a cukrászműhely jelölését és az ahhoz kapcsolódva a cukrászda szalont.



75. Edelény, a kastélykonyha 1821. évi felmérési rajza alapján pontosan, működőképes formában lehet rekonstruálni a barokk konyhát



76. Edelény, a kastély 1928 utáni alaprajzán a konyhát a járásbíró lakása számára két szobára osztották, ez piros ellipszissel jelölve



77. Edelény, a kastély konyhájából leválasztott első szoba a felújítás előtt



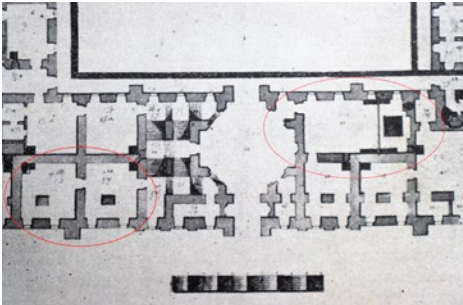
78. Edelény, a kastély konyhájából leválasztott második szoba a felújítás előtt



79. Edelény, a barokk kastélykonyha feketére festett boltozatú mozivá változott



80. Edelény, a barokk kastélykonyha-mozi, lámpagyújtás után



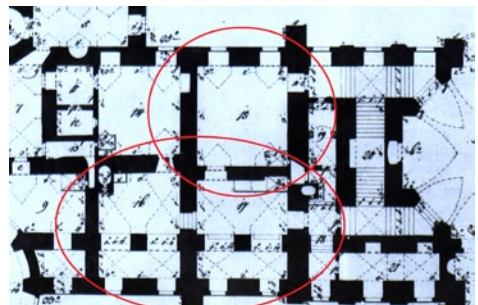
81. Edelény, az 1764 körüli felmérési rajzon balra a cukrászműhely



82. Edelény, az 1730-ban kialakított legrégebbi magyar cukrászműhely sablonos kiállító térévé válik. A kép jobb sarkában volna a kemence a barokk alaprajzok szerint



83. Edelény, a barokk cukrászműhely első terme is sablonos kiállítóterévé lesz



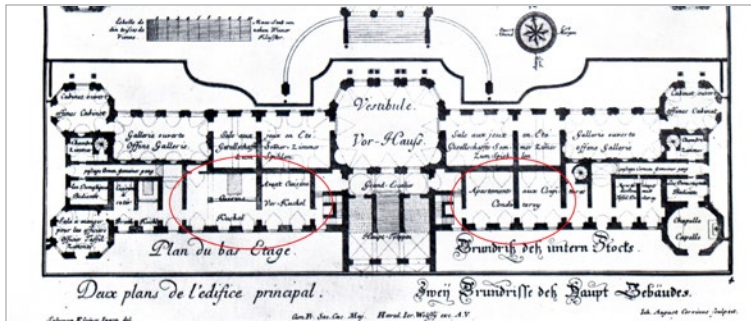
83. Edelény, az 1821. évi felmérési rajzon a cukrászműhelyhez kapcsolt fogyasztószalon a harmadik terem



85. Edelény, a kastély cukrász szalonjából kialakított kastélytörténelmi kiállítás



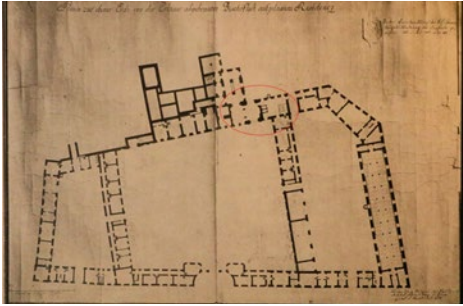
86. Edelény, a kastély „Sala Terrena” terme, a „Nyári Ebédlőpalota”, ahova nyílik a barokk konyha, a cukrászdszalon, és a képen középen látható borpince lejárát



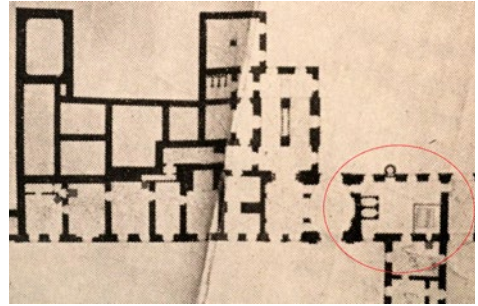
87. Bécs [Wien], Savoyai Jenő herceg tábornok, báró L'Huillier tábornok fegyvertára, bécsi Felső Belvedere nevű, középfőfalas kastélyának földszinti alaprajzán a baloldali piros ellipszisben látható a konyha, és a jobboldaliban a cukrászat. Ezt láthatta L'Huillier tábornok



87. Eger, püspöki, majd érseki palota udvari főnézetének jobb sarkában találjuk a „Sala Terrenat” és mellette a barokk konyhát



89. Eger, püspöki, majd érseki palota alaprajzán piros ellipszis jelöli a „Sala Terrenat” és mellette a barokk konyhát



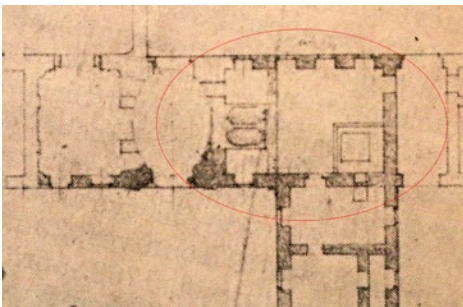
90. Eger, püspöki, majd érseki palota barokk konyhájának alaprajza a két kemencével és a belső sarokban a tűztérrel. A konyha falához kívül egy kút simul



91. Eger, püspöki, majd érseki palota, kettős „Sala Terrena” terme, mint a kávézó fogyasztótére



92. Eger, püspöki, majd érseki palota, az ellipszis „Sala Terrena” terem belső tere



93. Eger, püspöki, majd érseki palota, a barokk konyha egy másik felmérése azonos beépített berendezéssel



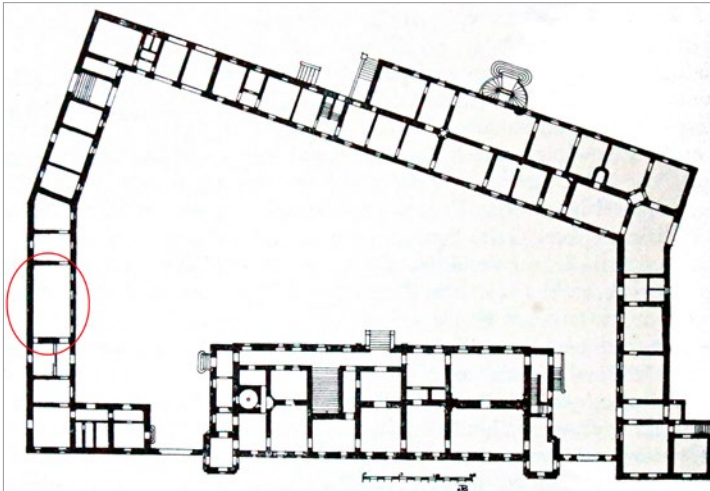
94. Eger, püspöki, majd érseki palota, a barokk konyha belső tere, a két ajtó között volt a két kemence



95. Eger, püspöki, majd érseki palota, a barokk nagykonyha belső végében jobbra volt a tűztér, helyette miért van más?



96. Tata, gróf Esterházy kastély főépülete



97. Tata, gróf Esterházy kastély épület-egyettesének földszinti alaprajza, balra a barokk konyha piros ellipszissel jelölve



98. Tata, gróf Esterházy kastély földszintes konyhaszárnya



99. Tata, gróf Esterházy kastély barokk konyhaterme felújítás előtt, baloldalt közepén a tűztér kéménynyílása, mint szellőző, de még látszik



100. Tata, gróf Esterházy kastély barokk konyhaterme felújítás után, mint turistafogadó pénztárterem. A kéménynyílás már nem látható



101. Tata, gróf Esterházy kastély barokk konyhaterme felújítás után a másik irányba nézve



102. Vaux-le-Vicomte, a kastély 1661-re elkészült barokk konyha terme, teljes működőképes berendezéssel és edényekkel felszerelve a jó példa

BELASICS Edit

A változás tere. Szent András kastély: Kastélyrekonstrukció egy kicsit másképp

Bevezetés

Nem vagyok szakértő, nincs mögöttem kutatócsoport, viszont van mögöttem tízéves tapasztalat. Pontosan tíz éve, 2009 októberében vásároltam meg az akkor meglehetősen rossz állapotban lévő bölcskei Szakách-kastélyt. Felújítottuk, 2015-ben pedig megnyílt a Szent András-kastély. A HELY, ahogy hívjuk. Amit megosztani gondolok Önökkel, az az a tapasztalat, érzés, vélekedés, ami mindez idő alatt felmerült bennem, melyek alapján az elkövetkezendő években működtetni gondolom a kastélyt és a birtokot. Amiről beszélni szeretnék: a birtoklás kérdése, az értékszemlélet, a környezeti hatás, kultúra, művészetek.

Szent András-kastély, A HELY

A klasszicista stílusú kastély és a birtok 7,5 hektáron terül el, országos műemlékvédelem és régészeti védelem alatt áll. Budapesttől délre, egy órányi autótútra, Bölcske, Szentandrás-pusztán található. Európa közepén, mégis a világ végén – a szlogen, amelyet használunk. A szokásos magyar kastélytörténet állt fent itt is, azaz, amikor már nem volt tovább használható az épület, otthagyták üresen az enyészetnek. A földszinten beesett az eső, a gáztól nem lehetett látni az épületet, pusztulás mindenfelé, minden szinten.

A kastély és környéke 4000 éve dokumentáltan lakott terület. A felújítás közben találtunk három kelta házat. A török időkben sem néptelenedett el, a 17. században is lakott volt. A régi térképeken látszik, hogy már akkor épület volt a mai kastély helyén. A 19 században épült fel a ma is álló kastély és alakult ki a birtok.

1. Lehet-e birtokolni egy kastélyt, vagy földterületet?

Nem az a kérdés, hogy mi, vagy ki van bejegyezve a földhivatalban, hanem annak a valóságában? Ha végignézem ennek a kastélynak a történetét, de lehetne bármely másikat is, a válasz: nem. Sokkal inkább tekinthető ez egy folyamatnak, az éppen aktuális tulajdonos, vagy kezelő egy folyamat része. Pár év, vagy évtized, ami a nagy egészből éppen az adott időszak „tulajdonosának” adatik, jelen esetben itt nekem, hogy beletegyem azt, amit éppen én tudok. Ez egyfajta kötelezettség is, elköteleződést igényel, alázatot,

hogy a legjobbat hozzam ki magamból, hisz a meglévő anyagon dolgozom és jönnek utánam a többiek, akik arra építenek, amit én tettem bele. A nagy egézség tekintve nem a tulajdonosnak van szerepe, hanem annak a folyamatnak, ami az „Ő” ideje alatt történik.

2. Értékszemlélet kérdése

A kastélyrekonstrukciók a régi, korabeli értékekre koncentrálnak – bár szerintem már az is nagy kérdés, hogy azon belül melyikre, amikor megépült, vagy amikor magára maradt –, holott ezeken a helyeken éppen a folyamatos értékteremtés a lényeg, a folyamatos változás, fejlődés, aminek az éppen aktuális rekonstrukció csak egy adott időpillanata. Az én értékszemléletem: megőrizni a régi értékeket, ugyanakkor folyamatosan beépíteni az újakat. A régi időkben is ez történt, ahol a tulajdonosok folyamatosan jelen voltak generációról generációra. (A fürdőszoba is egyszer csak bekerült a szobák közé.) Ha a magyar viszonyok sajátossága szerint nem pusztultak volna le a kastélyok, hanem folyamatosan lett volna bennük élet, akkor ugyanez történt volna.

Ugyanígy kell bekerülnie a ma értékeinek is, amelyek folyamatosan vezetnek át a jövő értékeibe. Hacsak nem múzeumot alakítunk ki, fontos, hogy a mai ember által használható intim, bensőséges környezetet alakítsunk ki, amely támogatást nyújt ahhoz a funkcióhoz, amit éppen ott végezni szándékozunk. Fontos a harmónia, a stílus megtartása és a különböző korok értékeinek folyamatosága, együttműködése. Nálunk a klasszicista kastély rekonstrukciója a műemlékvédelmi előírásoknak megfelelően készült el. A gépészeti kialakítások azonban 21. századiak: saját kút és szennyvízkezelés történik, a fűtés geotermikus energiával működik, padló és szükség esetén fal-, illetve mennyezet-fűtéssel. A kastély belső berendezésében sem a múzeumi hűsögre építettünk, hanem arra, hogy a 19. századi és mai bútorok, művészeti tárgyak teljes összhangban létezzenek együtt. Például a nagyterem lámpáit Franta Ági iparművész tervezte újrashabosított papírból. Így a múlt értékei és a jelen művészeti alkotásai, a jelenkor szelleme jól megférnek egymással és egyben példát is mutatnak a jövő értékeinek befogadására.

3. A kastélyok környezeti hatása

Ezt két szempontból is fontosnak tartom megvizsgálni: természeti környezet, társadalmi környezeti hatás. A természeti környezetet két részre bonthatjuk: ide tartoznak a díszkertek, történelmi kertek, amelyek nem önálló parkokként jöttek létre, hanem egységet képeznek a rajta álló épületekkel és az egész univerzummal. Azaz, „amint fent, úgy lent.” Kölcsönös kapcsolódás, egymásra hatás, egység alapján alakították ki őket. Gondoljunk csak a firenzei Boboli-kertre. Másrésztől, felelősek voltak egy-egy földrajzi, gazdasági terület ellátásáért, táplálék megtermeléséért, a termelési kultúráért, a gazdaság

nyereséges működéséért, mert csak így tudta ellátni azt a felelősségteljes feladatát, hogy megéljenek az ott lakók és ott dolgozók, valamint azok családjai. Ezekről a birtokokról terjedtek el a termelési kultúrák, a gépesítés, az új technológiák. Érdeemes elolvasni a témában Széchenyi Antal „A Nagybirtok működése” című művét.

A Szent András Kastélyban ezt az alábbiak szerint alakítottuk ki. A 7,6 hektáros területre Dr. Herczeg Ágnes a történelmi kertek szakértője készítette el a kertészeti és parképítészeti terveket. A meglévő 1,6 hektáros parkerdőt kitisztítottuk, kivettük az évtizedek alatt felnőtt gyomfákat és folyamatosan karbantartjuk. Kialakítottuk az erdőben az utakat és pihenőket. Visszaállítottuk a parkerdő státuszát.

A park tervezésénél figyelembe vettük a természeti adottságokat és a történelmi kerteknél fontos szempontokat, hogy az épületek, a növényzet, a víz, és kövek, valamint a csillagok egységet képezzenek és kölcsönös pozitív hatásban legyenek egymással. Így került a tér közepére egy kút, a kastély mellé levendula és rózsák, mert energetikailag erre volt szükség.

Fontos szempont volt nálunk is, hogy a földterületen megtermeljük azokat a gyümölcsöket, fűszernövényeket, zöldségféléket, melyeket a vendégeink és a magunk asztalára tehetünk. Egy hektáros területen 101 gyümölcsfát ültettünk a korai cseresznyétől egészen a késő őszi birsíg és dióig, így van folyamatosan gyümölcsünk. Ehhez jön még a szamóca és a bogycsok. Már a területen meglévő eperfákra, ringlóra és szilvára is számíthatunk. Amennyire csak lehetséges felhasználjuk a terményeket, leveleket, virágokat. A lekvárkészítés mellékterméke a pálinka. A levelekből, virágokból pedig teákat készítünk.

A konyha mellé fűszerkertet telepítettünk, melyekből részben az ételekre kerül, részben teák készülnek belőlük, például bodza, hárs, menta, citromfű, akác, kakukkfű, zsálya. A még csak részben művelt egy hektár területen zöldségféléket termesztünk. A gazdálkodás biodinamikus módon történik. Rézen és kénen kívül semmi más vegyszert nem használunk. Figyelembe vesszük a természet működését.

Terveink szerint a konyhában csak helyben termesztett növényekből és gyümölcsökből készülnek az ételek. Az asztalra olyan ételek kerülnek, amelyek helyi, jó minőségű, vegyszermentes alapanyagokból készülnek. Hosszú távon ezekből a termékekből eladásra is készítünk lekvárokat, szörpöket, teákat, fűszerolajokat, eceteket. Ugyancsak hosszabb távon állatokat is fogunk tartani, de nem élelmiszerként, hanem azért, hogy bemutassuk a régi magyar fajtákat. Ehhez már elkészült az istálló és a kifutó.

Az egész gazdaságot és a technológiát úgy alakítottuk ki, hogy azzal a legkevesebb kárt okozzuk a környezetnek és maximális hatást tudjunk elérni. Saját kutunkból látjuk el a teljes vízszükségletünket mindenfajta vegyszerezés nélkül. Biológiai szennyvíztisztítás történik, melynek végeredménye tiszta víz. Ennek természetes következménye, hogy az általunk a működéshez használt vegyszerek is kíméletesek, hiszen másképp tönkre tennénk a szennyvíz kezelésünket. Geotermikus fűtési rendszert építettünk ki,

ami az áramfelhasználás hatásfokát megnégyszerezi. A hulladékkezelésben szelektív hulladékgyűjtést alkalmazunk, komposztálunk.

4. Társadalmi környezeti hatás, mentalitás

A kastélyok mindig valamilyen befolyással voltak a környezetükre, innen terjedtek el a viselkedési szokások, a kultúra, divat, etikett. A kastélyok tulajdonosai felelősséget vállaltak a környezetükért. Például az első óvoda Brunszvik Teréz nevéhez kötődik, a nők tanulmányainak fontossága is ide kötődik, ugyanő hozta létre az első magyar nőnevelő intézetet Teleki Blankával. Széchenyi Antal fenti könyvében a kastélyok szerepe külön fejezet. A kastélyok lakói és vendégei az aktuális tudást transzferálták a környezetükre, a helybéliek pedig az ősi tudást vitték be a kastélyba. A népdalok, mesék, természetes gyógymódok, helyi gasztrokultúra így alakította az egyes kastélylakók életét és került be a „másik” világba.

5. Kultúra, művészetek

A kastélyok egyfajta stabilitást, felelősségvállalást, biztonságot, folyamatosságot képviseltek. Önmagukban lefedtek egy-egy földrajzi területet, ugyanakkor hálózatot is alkottak részben a családi kapcsolatok, részben az azonos kultúra mentén. Folyamatos kapcsolatban, kapcsolódásban voltak az egész ország területén, sőt országok között is. Nem korlátozódott a városra, összekötötte a vidéket, a városokat és az országokat. Ebben a kapcsolódásban jelentős szerepe van a művészeknek, művészeteknek. A művészek jöttek-mentek az egyes kastélyok, birtokok között, hozták-vitték az információt, alkottak, kapcsolódtak a helyiekhez, egymáshoz és közben „hatottak”. A kastélyok voltak a stabil pontok (az egyházi birtokok mellett) az egyes művészek életében. Például Rainer Maria Rilke osztrák költő, egész életét kastélyokban töltötte. Ezzel együtt ezek voltak a fejlődés, a kultúra, és egyben a folyamatos változás melegágyai is. Itt születtek az egyes művészeti alkotások, a különböző stílusok a folyamatos változások révén jöttek létre. A művészetek és művészek a folyamatos értékszemléletet és annak fejlődését hozták a kastélyok és ezzel együtt a teljes környezetük életébe. Gyakorlatilag ez volt a hajdani mecenatúra.

A Szent András Kastélyban ez így valósul meg. A rekonstrukció folyamata alatt gondolkodtam el azon, mi legyen A HELY neve? Mivel Szentandrás-pusztán vagyunk, adódott, hogy a név Szent András kastély. Utánanézttem, mit jelent az András név.

Mi kötődik hozzá? András nap – a változás napja. A Szent Mihály napjától kezdődő bálók, intenzív társasági élet ezen a napon fordul meg és másnap kezdődik az advent.

Szent András Kastély, A HELY megnevezés azóta is él. Mit jelent A HELY?

2013. január 24-én, a felújítási munkák kellős közepén írtam erről magamnak, mit kívánok létrehozni: Holisztikus elveken működő, a test-lélek-szellem területén egyaránt

olyan alkotó és tápláló komplex tér kialakítása, amely magába foglalja a képzés, tréning lehetőségeket mindhárom területen, a művészeti tevékenységeket és programokat, zene, színház és képzőművészet területen, gasztronómiai programokat és ezek kombinációját. Egyben biztosítja a szállás és étkezés lehetőségét. Mindezt minőségi, magas fokú tudatosságot tükröző színvonalon, biodinamikus gazdálkodásra építve.

A területen lévő fő épületben, a kastélyban kialakítottuk az oktatási, konferencia, vendéglátás és magasabb színvonalú szállás lehetőségeit. Szintén a kastélyhoz tartozik egy új építésű pince, melyben alap wellness helyiségek kapnak helyet, valamint a 100 főnél nagyobb rendezvények helyszíne. A hajdani kovácsműhely és az intéző ház helyén létrehoztunk egy-egy, 16-16 férőhelyes vendégházat, melyekben lehetőség van arra is, hogy az együtt lakók közösen étkezzenek és főzzenek.

A kis tó északi oldalán feldolgozó épület található, melyben kemence és egyéb kültéri főzési, lepárlási lehetőséget kívánunk kialakítani. Ez az épület alkalmas kültéri programok megtartására is. A kastély közvetlen környezetében, illetve az erdőben közösségi tereket, illetve egyéni elvonulásra alkalmas tereket is létrehoztunk. Egyetlen szobában és a közösségi terekben sincs tv. Művészeti programokat, beszélgetéseket kínálunk tv-nézés helyett: festészet, szobrászat, irodalom, zene, rendezvények, tréningek, beszélgetések. A HELY alkalmas mind a csoportos, mind az egyéni elvonulásra, feltöltődésre. Ennek megfelelően különböző szintekre és érdeklődési körökre alakítunk ki, illetve fogadunk be programokat és csoportokat.

6. Néhány programunk, a teljesség igénye nélkül

Kiválasztottunk négy jeles napot, Szent György, Szent Iván, Szent Mihály és Szent András napokon képzőművészeti, színházi, zenei és gasztronómiai programokkal várjuk az érdeklődőket. Intim atmoszférájú találkozási pontok ezek, ahol a beszélgetés tere kitágul, és a közönség aktív része ennek a térnek. Azt szeretnénk, hogy aki eljön hozzánk, otthonosan érezze magát, kérdezhesen és szembesülhessen más véleményekkel, vagy csak figyeljen és hallgasson, ha éppen erre vágyik. A közösséget azért építjük, hogy valóban tudjunk találkozni, egymással beszélgetni. A kapcsolódás új kapukat nyit, amiken a belépés új gondolatokat indít el, s a művek, gondolatok befogadása új dimenziót nyit a világ és önmagunk megértéséhez, azaz a változás tere.

Hogyan kapcsolódunk a művészetekhez? Az *AIR – Artists in Residence / Danube Art Line* program keretében 2015-től évente hívunk meg művészeket egy hónapra, akik nálunk alkotnak teljes szabadságban. Ehhez biztosítjuk a szállást és teljes ellátást. A residency program kurátora Manfred Makra osztrák származású festőművész és kurátor. 2019-ben négy művészt hívtunk meg Magyarországról, Ausztriából és Németországból.

A program végén minden alkalommal kiállítjuk az itt készült alkotásokat, művészettörténész bevonásával mutatjuk be a műveket.

Ezt a programot az egész Duna-mentére kiterjesztjük és valamennyi Duna menti országból várunk művészeket. Terveink szerint ezekben az országokban hasonló kastélyokat vonunk be a programba és mint egy nagy hálózat mutatkozhatnak be a különböző országok képzőművészei egymásnak és a legjobbak együtt nagy országos kiállításokon is. Ennek a programnak a *Danube Art Line* (DAL) címet adtuk.

2019 májusában kétnapos nemzetközi szimpóziumot tartottunk a különféle terek hatásáról az emberi viselkedésre *Space for Change* címmel, melynek záró rendezvényén képzőművészeti kiállítás és zenei koncertek voltak. A résztvevők egyöntetű szándéka volt a Change Academy kialakítása, melyben az egyes területek – természet, építészet, művészet, pszichológia, ökológia és ökonómia – egymásra épülő workshopok keretében épül föl.

Nem csak szervezünk, de be is fogadunk olyan programokat, melyek ugyanezt a szellemiséget tükrözik: 2019 tavaszán az MIT SOL intézetének európai tagozata tartotta nálunk az éves konferenciáját, melynek témája a vezetés szerepe a változásban. 2020-ban a COCO nemzetközi konferenciája kap helyet a kastélyban, ahol a téma az egymás közötti kommunikáció.

Az általunk szervezett és befogadott programok témakörei:

1. Képzési programok vállalkozások, vállalkozók, vezetők számára, egyének számára;
2. Önismereti, pszichológiai programok egyének és csoportok számára;
3. Képzési programok biodinamikus gazdálkodással foglalkozók számára;
4. Programok gyerekeknek a fenti témakörökben, gyakorlati foglalkozással;
5. Kulturális rendezvények, zene, irodalom és képzőművészet területen;
6. Gasztronómiai programok, részvétellel együtt (közös főzés stb);
7. Kombinált programok, például színházi produkció gasztronómiai programmal.

7. Nemzetközi és hazai példák a hasonló gondolkodásra

Anglia, Schumacher College

Oktatási intézményként funkcionáló régi kastély, hallgatók 80-90 országból, 14-180 napos kurzusok, teljes foglaltság hónapokkal előre, nemzetközi oktató gárdával: *Transformative Learning for Ecological and Social Change*.

Franciaország, Fontevraud Abbey

A hajdani négy rendet összefogó, egy apáthölgy által vezetett királyi apátság ma négy funkciót lát el: apátság, mint műemlék, hotel, étterem, konferencia, kiállítási és koncert központ.

Fehérvárcsurgó, Károlyi-kastély

Az egyetlen olyan kastély Magyarországon, ahol a korábbi tulajdonosok leszármazottjai élnek a kastélyban és fontosnak tekintik az érték alapú szemléletet, a példaadást. Sokrétű tevékenységet látnak el: botanikus kert, szálloda, étterem, koncert és nemzetközi konferencia központ, rendszeres művészeti rendezvények, zenei *Artists in Residence* program nyaranta, kertészeti kiállítások.

Iszkaszentgyörgy, Amadé–Bajzáth–Pappenheim-kastély

Ari Kupsus vezetésével nemzetközi *Artists in Residence* program már 10 éve minden nyáron. Ennek a programnak a kis település is kedvezményezettje, mert az itt készült alkotásokból a falu is kap ajándékba. Iszkaszentgyörgy az a település, aminek saját nemzetközi kortárs művészeti galériája is van a tulajdonában lévő alkotásokkal.

Összegzés

A kastélyok kastélyszállodaként történő működtetése egyfajta leegyszerűsítése annak a szerepnek, amit valaha betöltöttek, és amit mind a mai napig hivatottak lehetnek betölteni. Ugyanúgy a kiindulási pontjai lehetnek annak a fejlődésnek, azoknak a változásoknak, amelyeket – megítélésem szerint – a jelenkor vár tőlünk és mindannyian érzékelünk is. Ahogy eddig éltünk, nem folytatható tovább. Nincs tovább, ha ezt nem vesszük figyelembe. Vonatkozik ez az ökológiára, a társadalmi és gazdasági problémákra egyaránt. A kastélyok mai hatásában ugyanazt látom, mint hajdan, persze a mai korra transzformálva. Egyfajta központok a tudás, tudatosság, a fejlődés, a tudatos világ, „más” világ, a változás megjelenési színterei.

Ahogy Robert Junk, jövőkutató mondta, a jelen társadalmunkban és gazdaságunkban rengeteg krízissel találjuk szembe magunkat, de valamennyi probléma megoldódik láncreakció szerűen, ha a tudatosság szintjét emeljük. Más „világban” élünk, mint amikor a kastélyok létrejöttek, de a szerepük nem más, csak változott, mint bármi más. Ezt a régi-új szerepet gondolom visszahozni ezekbe a mindig is magas értékrendet képviselt épületekbe és ezzel együtt tér vissza a valódi élet is. Fantasztikus terület, jellem-, társadalom-, gazdaságformáló erő tere.

Edit BELASICS

The space of change: St Andrew (Szent András) Castle: Castle reconstruction with a difference

In October 2009, I bought the Szakács Castle in Bölcske, which was at the time in a rather poor condition. We renovated and opened Castle St Andrew in 2015. The Neoclassical castle and the estate cover an area of 7.5 hectares and are under national monument and archaeology protection. It is located approximately one hour's drive to the south of Budapest, in Bölcske, in the Szent-András *puszta*. We use the slogan "in the centre of Europe, yet at the end of the world". The usual story happened here too with the castle: when it became no longer usable, the empty building was abandoned to decay. The rain fell on the ground floor, it was no longer possible to see the building because of the weeds, there was decay everywhere and at every level.

During the renovation, we found three Celtic houses. It was not depopulated during the Turkish period and was still inhabited in the 17th century. Old maps show that there was already a building on the site of the present castle. The current castle was built in the 19th century and the estate developed. For me, maintaining the harmony and the style is important, and so is the continuity and cohesion of values from different eras. We have carried out the reconstruction of the Neoclassical castle in accordance with the regulations for the protection of historical monuments. However, the HVAC systems are from the 21st century. The building has its own well and wastewater treatment, and heating works with geothermal energy, with underfloor and, if necessary, wall and ceiling heating.

We did not aim for museum fidelity, but rather that the 19th century and modern furniture and art objects should exist in complete harmony, for instance the lamps in the main hall were designed from recycled paper by the artist Ági Franta. In this way, the values of the past and the creations of the present, the spirit of the present, combine well together and provide an example for welcoming the values of the future.

Operating castles as castle hotels is to simplify the role they once played and which they might still be meant to play today. Similarly, they can be the starting point for those developments and transformations which, in my judgment, the present expects from us and which we all sense. I see the effect of castles as being the same today as in the past, though of course transformed for our current age. They are sorts of centres: scenes of knowledge, of awareness, of development, of the conscious world, of the "other" world, and of change.

**BELASICS EDIT: A VÁLTOZÁS TERE. SZENT ANDRÁS KASTÉLY:
KASTÉLYREKONSTRUKCIÓ EGY KICSIT MÁSKÉPPKICSIT MÁSKÉPP**



1. Szent András kastély hajdani gazdasági, ma főbejárata



2. A kastély és közvetlen környezete felülnézetből



4. A kastély az 1930-as években

3. A régészeti kutatás eredményeként előkerült 2000 éves házak maradványai



5. Az új lépcsőfeljáró



6. Az emeleti nagyterem, ami hajdan gyógynövény-száritó volt



7. A hajdani főbejárat felől



8. Tópart

**BELASICS EDIT: A VÁLTOZÁS TERE. SZENT ANDRÁS KASTÉLY:
KASTÉLYREKONSTRUKCIÓ EGY KICSIT MÁSKÉPPKICSIT MÁSKÉPP**



9. Az öreg platán alatt



10. Dísztökök



11. A fehérvárcsurgói Károlyi kastély



12. Híd az arborétumba



13. Terményeink



14. A főhomlokzat



15. Az egyik vendégház



16. Artists in Residence program



17. Schumacher College



18. Fontevraud



19. Az iszkaszentgyörgyi Amadé-Bajzáth-Pappenheim-kastély



20. A Szent András Kastély előtt

Rudolf KLEIN

The Restoration of Synagogues on the Territory of the Former Hungarian Kingdom, 1960–2022

Introduction

When restored and renewed for new secular purposes, synagogues represent a special genre in which two historical periods meet each other: a first one corresponding to the creation of a certain synagogue as an expression of a specific Jewish community and its gentile milieu, and a second one when Jews are no longer physically present and just appear in some memories and the associations of the non-Jewish population. Thus, it is a special dialogue in time: social, cultural, urban and pre-eminently architectural. This paper attempts to discuss this dialogue on a conceptual level and in terms of architecture.

The Holocaust annihilated the European Jewish population; the emigration of the few survivors further reduced their number. Even Jews who remained in their countries of birth moved to major urban centres, leaving behind hundreds of little synagogues and prayer houses which gradually fell into decay.

Unlike in Germany and Austria, where the Nazis destroyed the vast majority of synagogues, many synagogues survived in the countries of East-Central Europe. Some, slightly damaged, were destroyed in Stalinist times, such as the great Neolog synagogue in Debrecen. Others fell victim to the urban development of the consolidated Communist regimes in the 1960s and 1970s, such as the two great synagogues of Bratislava. Some, like the beautiful late Baroque nine-bay synagogue in Szécsény, crumbled because of the negligence or hostility of the Communist party leadership. Many were altered beyond recognition, like for instance the rare Art Nouveau synagogue in Vinogradov (originally Nagyszöllős, Hungary) and the great synagogue in Mukachevo (originally Munkács, Hungary) both in the then Soviet Union, today in independent Ukraine.¹

In the 1970s, Hungarian policies towards Jewish heritage changed. Numerous municipalities started to care for abandoned synagogues, and over the course of the subsequent three decades, similarly to the Czech Republic, Poland and Slovakia, many

¹ Rudolf Klein, *Kárpátalja zsinagógák építésze*, In: *Zsidók Kárpátalján - Történelem és örökség a dualizmus korától napjainkig*, Szerk.: Bányai Viktória, Ferdinéc Csilla, Komoróczy Szonja Ráhel, Aposztróf Kiadó, Budapest, 2013, pp. 303-318.

of them have been rescued and adapted to secular use. The situation was worse in the former Yugoslavia, Romania and Bulgaria, not to speak about the Soviet Union, where many synagogues were demolished. Restoration activities peaked after the fall of the Berlin Wall, when domestic efforts were complemented by support from abroad, mainly from private foundations in the United States and later with the support of the European Union. With the rise of new democracies, not only did the quantity of restoration increase, but its quality too: restoration became more appropriate in terms of new function, and more accurate in terms of spatial arrangements, structures and details. Synagogues were converted into museums, Holocaust memorials, concert halls, municipal cultural centres, libraries and galleries.

A short history of monument preservation policy for synagogues in Hungary

A special dynamic characterised the preservation and restoration of synagogues in Europe, including in territories behind the Iron Curtain, from the 1950s to 2020, with different philosophies and strategies that followed general trends in monument preservation principles and recommendations of international professional bodies such as UNESCO and ICOMOS, on the one hand, and the political considerations of a particular country, valid for its entire built heritage, including its Jewish heritage, on the other.

The successor states of the Hungarian Kingdom under direct Soviet-Russian military and cultural occupation showed a more complex picture. Communism as a state religion paired with the “dictatorship of the proletariat” broke with traditions and the existing social order, including its culture, heritage and traditional religions. Hostility towards the so-called bourgeois society and its values, architecture and urban fabric also posed a threat to the entire built heritage, from the onset of Communism in 1948 up to the fall of the Iron Curtain. Communist regimes aimed at rewriting history, and historic monuments – including synagogues and Jewish cemeteries – stood in their way. This is the period during which, under Soviet-Russian pressure, the medieval Jewish cemetery in Vilnius (today: Lithuania) was destroyed, as was the Jewish cemetery in L’viv (today: Ukraine), the evidence of L’viv’s non-Russian past, belonging to Austria-Hungary and later to Poland.

The successor states of the Hungarian Kingdom under Soviet-Russian occupation were very centralised. Still, local strongmen, their relatives, friends and clients could make a difference, taking decisions in the fields of the economy and urban development, including monument preservation. Some of these strongmen did show taste and empathy towards the Jews and their cultural heritage. In these rare cases, synagogues were lucky: one of these is the Neolog Synagogue in Košice (originally Kassa/Hungary,

today Slovakia), from which an excellent concert hall was created within the framework of Social Realism, also called “Stalinist Baroque”.

In the historically important locations of major towns and cities, even during Communism, abandoned synagogues were treated delicately and often restored to the modest standards of the place and time and filled with some content, as for instance the synagogues of the Prague Jewish Quarter of Josefov, or in Kazimierz Quarter, the former Jewish town in Cracow. In this respect, Budapest represents a special case, because its Jews survived the Shoah in much higher numbers than was the case in metropolises of East-Central Europe such as Berlin, Warsaw, Cracow, Prague, Bratislava. Synagogues largely retained their initial function in the Hungarian capital city.

Summing up, the following periods can be distinguished with regards to the destruction, maintenance and restoration of synagogues in East-Central Europe:

1. The early ‘Dictatorship of the Proletariat’, from 1948 to the early 1960s: Demolition or coarse alteration of synagogues, keeping them as ruins or using them for secular functions that contradicted their original purpose, as storage rooms or places for keeping animal feed. (Before, the Nazis had used synagogues as stables, pig sties or brothels.)
2. ‘Consolidated dictatorship’, from the mid-1960s to the early 1980s, were hallmarked by softening dictatorships under the leaders, such as the Hungarian János Kádár, the Polish Władysław Gomułka, the Bulgarian Тодор Христов Живков, the East German Erich Honecker, the Czechoslovak Gustáv Husák. The Balkan Communist rulers, Nicolae Ceaușescu of Romania and Josip Broz Tito of Yugoslavia, followed different trajectories. The former extended the hard dictatorship until his death in 1989 and turned to totalitarian architecture as its visual expression, while the latter never really embraced a clear Soviet-Russian cultural policy, and as a consequence fostered modern architecture.

Synagogues in this period were often viewed as pieces of “urban furniture”, as documents of a bygone era to be preserved from the outside, but favourably without Jews and Judaism. This is when many synagogues, such as those in Kecskemét and Szentes, were gutted out and arranged for secular functions. In Kecskemét, this represented a significant loss of heritage, as this synagogue had one of the most beautiful Romanticist interiors of Hungary.

3. Waning Communist dictatorships, already in a covert transition and years after the fall of the Berlin Wall, from the early 1980s to EU accession in 2004. This period has brought fresh air to the region. The hitherto indoctrinated people started to travel to the rich western countries and began to catch up with the better part of Europe. At the same time, this was the period when the “rich West” discovered its “poor cousins”, with its potential markets and depositories of manpower, and

showed its benevolence in terms of sponsorship. Numerous projects stretching over both sides of the former Iron Curtain facilitate the restoration of synagogues. American Jewish foundations also felt obliged to give their moral and financial support, while expecting to retain some elements of the character of the synagogue as well as references to its original function. Architects have read or at least browsed Western architectural journals, and the Western market for building materials and products became available, thus contributing to a steep rise in the quality of synagogue restorations.

4. The EU period starting in 2004, during which synagogue restorations reached their highest level since the modest start in the 1960s. This was due to financial support, a general rise in wealth, the opening of borders, which allowed professionals to travel and meet their western counterparts, and, last but not least, the rise of tourism in the countries of East-Central Europe, which also generated significant amounts of wealth for the monuments and towns in which they stand. For instance, the Dohány Street Synagogue and its complex counted 300,000-400,000 tourists per year before the COVID crisis.

Selected example of restored synagogues on the territory of the former Hungarian Kingdom

1. The medieval communal and private synagogues in Sopron

The restoration of the communal synagogue remains a highlight in its creative approach to bringing new life to a medieval ruin in post-World War Two Hungary. The two synagogues in Sopron are the most important medieval synagogues on the territory of the Hungarian Kingdom, along with the two late Gothic synagogues in Buda Castle.²

Jews in the 14th century lived in the Új Street (then called the Jewish Street) in the heart of Sopron, and attended two synagogues located in courtyards: the public one, at number 11 on Új Street, built around 1300, and the private one, a couple of houses away on Új Street 22-24, built around 1350.³ This latter was first discovered and surveyed in 1957-59, while the older, public synagogue was discovered in 1967, surveyed between 1971 and 1973, and fully restored by 1976.

Both buildings are located in courtyards, typical for medieval Europe. Unlike the public synagogue, the private synagogue has no women's section and it is presumed that women stood in the covered corridor near the entrance. Its prayer room, restored to its original condition, is covered with two bays of Gothic cross vaults. Both synagogues

2 See: Dalma Darko, ed.: *Mátyás kori Budavári Nagyszinagóga*, MAZSIKE, 2016.

3 See: Ferenc Dávid, *A soproni Ó-zsinagóga*, A Magyarországi Zsidó Hitközségek Monográfiái, Budapest, 1978.

served their original purpose until 1440, when Jews had to leave the centre of Sopron and reside in the Ghetto. Finally, in 1526 they were accused of collaboration with the Ottoman Turks and expelled from Sopron.

Architecturally, the restoration of the public synagogue, converted into a Jewish Museum, is more unique. The missing bimah was represented visually with a massive hexagonal timber construction hardly resembling the subtle wrought iron structure of a medieval synagogue, while the Ark partly survived in its original condition. The most exciting solution is the restoration of the ribbed Gothic vaulting, just partly restored in reinforced concrete, which looks like broken eggshells and contains some original ribs. The roof structure is visible in parts, creating an interesting interplay between the space of the prayer hall and the attic. The women's space connects to the prayer hall by narrow slots and houses an exhibition with plans and images of the synagogue. The lobby also serves as a lapidary and as an exhibition on Jewish history in Sopron.

The private synagogue, also with a partly retained Ark and a symbolic bimah, harbours a permanent exhibition on the Jewish citizens of Sopron who perished in the Holocaust.

2. The legendary synagogue in Mád

The synagogue in Mád (1795) is one of the first nine-bay synagogues in historic Hungary. Seen from the outside, it looks like one of the enlarged burgher houses of the central parts of north-eastern Hungarian towns. To the expert eye, however, the central blind window on the eastern façade clearly refers to the existence of the Ark. The bull's eye on the gable is a further element of synagogue traditions, as are the vases on top of the two gables, and the tradition of an added staircase leading to the women's gallery.

The synagogue constitutes an organic ensemble, with the rabbi's house a bit lower on the slope and the other additional buildings, which are all situated in a remarkably high location on an eastern slant above the town. The synagogue itself unwittingly became part of the townscape, as used to be the case in ancient Israel, but here it was built on the edge of the small town and not at its centre as in the Holy Land during Antiquity.

The building long stood abandoned and in decay, and the renovation undertaken after the fall of Communism was "liberal". It included elements that were never there and left out important ones that previously existed. There were, of course, objective difficulties: craftsmen specialized in building and decorating synagogues could no longer be found, as can be seen in the decoration of the bimah. Nevertheless, a thorough research of the walls, comparison with other period synagogues in the region, and studying the archival material, would have improved the results.

The new furniture is the most problematic point. The old shtenders were replaced by benches, i.e., rows of little throne-like seats that resemble the seats of presbyters

in churches and falsify the atmosphere of the synagogue, suggesting Christian discipline instead of the individualism of Jewish prayer. Another falsification is the drapery behind the Ark. There was no drapery behind the Ark in Mád. Moreover, if they exist, draperies on synagogues in the region are not green, but usually purple or sometimes blue. The traditional seating around the bimah has disappeared and the space is not Jewish anymore. Nevertheless, the restoration enjoyed a significant political tailwind, paired with generous donations and public relations, topped with the prestigious Europa Nostra Award.

3. The Neolog synagogue in Baja

Built before the 1848 Revolution and War of Independence, the synagogue in Baja (1845), created by Lajos Frey, is the last neo-classical and the largest Jewish place of worship in today's Hungary.⁴ The building appears on the street-line with its lateral façade. Thus, the entrance portico does not face the street but is only partly visible from it. The bimah is shifted to the east, thereby creating a church-like longitudinal interior space. The women's gallery running all around the north, west and south perimeter walls of the prayer hall is monumental and could be accessed from the spacious staircases on the western side of the building. The second gallery for the organ and the choir on the western side is a further interesting aspect, created during a later renovation. The most significant structural element of the interior, divided into a nave and two aisles, is the emphasized vaulting above the prayer hall, all accentuated longitudinally by six pairs of bands.⁵

By the 1970s, the Jewish Community of Baja became so small that it could no longer maintain the synagogue, which was bought by the municipality in 1974 under special conditions. The buyer pledged that the building would be used as a library and the interior would be unchanged. Still, small changes became unavoidable, but they are not disturbing. In order to house more books, the women's gallery is divided by bookshelves into smaller, chapel-like spaces, visible mainly from the upper floor, while the ground floor retained its original look. In its centre is the circulation desk, surrounded by bookshelves.

Architect Endre Tornai designed the interior, retaining the Ark with some Torah scrolls, which are shown to the interested visitors with an explanation about the history of the local Jewish community and of the building, which since 1982 functions as the

4 The very last synagogue in the Hungarian kingdom was built in Liptószentmiklós, today Liptovský Mikuláš, Slovakia, in 1846. The first synagogue of this type was built in Óbuda. See: Rudolf Klein, Gergely Domonkos Nagy, The synagogue in Óbuda – an architectural witness to the Jewish religious reform, In: Brämer, Przystawik und Thies (Ed.): *Reform Judaism and Architecture*, Imhof-Verlag: Petersberg, 2016. pp. 91–110.

5 See: Anikó Gazda, et al.: *Magyarországi Zsinagógák*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1989.

Endre Ady Municipal Library. This is one of the most successful synagogue conversions into a library, for which the architect was awarded with the prestigious Miklós Ybl Prize.

4. The Neolog synagogue in Győr

The synagogue in Győr (1866–70), designed by architect Károly Benkó, was one of the first domical synagogues in the Habsburg Empire. It dominates the skyline of the city, both seen from afar and from its immediate environment, a suburb where Jews lived in the 19th century. The synagogue in Győr is one of the first large and entirely detached synagogues in the Austro-Hungarian Empire; it does not appear semi-freestanding along the street, like the Tempelgasse in Vienna, or entirely closely integrated in the line of buildings, like the Dohány Street Synagogue in Budapest. It is also the first synagogue in Austria-Hungary with an octagonal plan, preceding its Rumbach Street counterpart in Budapest by just two years.⁶

There is little trace of Oriental style on the exterior facing the town: the building announces the assimilation programme in the language of late Romantic architecture, presuming that Jews are Israelite Hungarians and not Orientals. Yet, what is less visible to the outside world is the main entrance with Oriental elements looking onto the cour d'honneur: Moorish decoration adorns the semicircular, arched men's entrance.

After the Holocaust, the synagogue stood empty and decaying for decades. A civil initiative changed that in the 1990s, and in 2003 the building was fully restored. Now the adjoining Jewish school buildings house a music academy, and the synagogue itself functions as a concert hall and a gallery for modern painting – the Vasilescu Collection, which exhibits, among others, images of famous artists of Jews descent such as Lili Ország and László Moholy-Nagy.

5. The Heydukova Street Orthodox Synagogue in Bratislava, 1923–26

This Orthodox synagogue was the first to usher moderate modernism into Slovak (actually Czechoslovak) synagogue architecture, though in a rather restrained way. Artur Szalatnai-Slatinský created an elegant proto-modernist classicist exterior, while the interior, based on a central plan, shows some oriental elements, including small, engaged windows and Moorish mullions. In terms of its floor plan and bearing structure, its modernity is clearly visible. Moreover, while hitherto the vast majority of synagogue interiors were richly painted – including the proto-modern one in Trenčín – here white walls contrast stone and timber in a modernist manner.

⁶ Its prominence still persists, but the 1927–28 extension on the eastern side, which increased its capacity with a winter prayer house and wider staircases, etc., spoiled the earlier strict Byzantine composition. It is ironic that the spires of the new towers are reminiscent of those on explicitly Byzantine, Greek or Serbian medieval churches (Gračnica) rather than of the former onion shaped spires.

Following the once obligatory rule of locating the synagogue behind a fence, the architect created an elegant, narrow forecourt behind the neo-classical piers. The tasteful lobby blends various motifs, including elements of Czech Cubism (the national style of the early Czechoslovak Republic), Expressionism, those used by Béla Lajta and the Wiener Werkstätte, seasoned with some Slavic folklore. As Szalatnai wanted to have a western entrance, the creation of an interior with a shorter length than width became unavoidable, though he compensated this with the smart placement of four loadbearing piers, side galleries and a central bimah. Thus, the impression of the interior is of a square plan, customary for synagogues before emancipation.

The small windows and historic details contrast with the large reinforced concrete beam covered with cast stone – a contrast between historicism and modern reality. The bimah is emphasised by a simplified wrought iron pseudo-Gothic frame, referring to the Altneuschul in Prague, a sort of principal synagogue of the Czechoslovak Republic. Following tradition, the wall behind the Ark opens with oculi to the east, to a narrow courtyard. Today the ground floor serves as a synagogue, the upper floor is converted to an elegantly designed Jewish Museum, which also belongs to the local Jewish community. The staircase is also part of this museum space.

6. The synagogue in Páva Street, Budapest, 1923

The complex in Páva Street differs from 19th-20th century palace type synagogues: it is a hidden synagogue, the type of which could be seen before the Emancipation, but with a modern finish. The large building built in a courtyard represents the protective gesture of a community deprived of its rights after the Numerus Clausus and bracing itself for the coming of a major storm. The number of Jews dwindled after World War Two and the synagogue was closed in 1982. It was converted into the Holocaust Centre in 2004, after the fall of Communism. This building represents the swansong not only of architect Lipót Baumhorn, but partly also of the whole of Hungarian synagogue architecture, not counting smaller places of Jewish worship and great new synagogues of Hungarian-speaking Jews in interwar Czechoslovakia.

Tightly integrated into a courtyard, the synagogue has a kite ground plan. Men and women enter the building from the courtyard. The synagogue only shows itself to the street with its lateral side, from which its function is hardly readable. Architect István Mányi reorganized the courtyard and erected a set of pillars that lead to the entrance façade of the synagogue in order to lend it monumentality, thereby creating four triangular spaces in the courtyard that somehow communicate with the plan of the building.

Some walls of the new building are slanted, as if an earthquake had hit them. With this, the architect tried to hint at the destruction of Hungarian Jewry during the Holocaust, a well-known visual tool since the construction of the Jewish Museum in

Berlin by the Deconstructivist architect Daniel Libeskind. The long stone walls refer to the walls of Jerusalem and to the stone building tradition of the Holy City.

The central bimah attests to a conservative community. The space in front of the Ark is relatively large and of a trapezoid ground plan, like the whole interior. The tension of the interior space results from the duality of the perimeter walls with their kite-ground plan and the rectangular spatial core enclosed by the galleries. Looking at it from the ground floor, regularity dominates, while from the gallery the space freely widens. This kite shaped plan is unique in today's Hungary. Three more synagogues are known to have such an arrangement: Arad (today Romania), the demolished synagogue in Leipzig, and Pennsylvania, created by Frank Lloyd Wright. The fenestration is asymmetrical: due to the plot, it is only the southern side that has windows, the western side with the entrance looks onto the courtyard. However, there is a large window next to the Ark, but its counterpart on the left is blind.

After reconstruction, glass chairs replaced the benches in order to render visually the absence of people killed during the Holocaust, and photographs of victims have been placed on the bimah. The synagogue is connected to the offices of the centre.

7. The Neolog synagogue in Lučenec, 1926

The synagogue in Lučenec, designed by the renowned synagogue architect Leopold Baumhorn and erected in 1926, stands as a dominant landmark on the fringes of the historic core of the town. Its architecture is largely the continuation of Baumhorn's pre-World War One oeuvre, resembling most closely the synagogue in Nitra with its large heap-roof, but without a lantern. In Lučenec, the synagogue has a proper dome as in Baumhorn's pre-1910 buildings.

It belongs to the Byzantine church-type synagogues⁷ with two western towers and a central dome, a nave and two aisles in the interior. Its interior differs from that of Baumhorn's turn-of-the-century synagogues mainly in the use of reinforced concrete beams that made it possible to avoid the row of columns customary for Catholic churches and contributed to a more unified space on the ground floor.⁸ As with Baumhorn's most iconic creation in Szeged, the hemispherical dome rests on pendentives. These pendentives even have the same Hebrew inscriptions that partially survived: Torah, Avodah, etc.

Used as a warehouse for fertilizer under Communism, and dilapidated, it was converted into a museum of modern art in 2016. The synagogue's most prominent

7 See: Rudolf Klein, Nineteenth Century Synagogue Typology in Historic Hungary, *Jewish Architecture in Europe, Proceedings of the International Congress in Braunschweig 8th–11th October 2007*, Schriftenreihe der Bet Tfila-Forschungsstelle für jüdische Architektur in Europa, Band 1, pp. 117-130

8 See: Oszkó Ágnes Ivett, Baumhorn Lipót, *Holnap Kiadó*, 2019.

feature is its restoration. The restoration follows the principles and practices of architect David Chipperfield as seen on the Neues Museum in Berlin, with partially restored and non-restored old surfaces contrasting with each other. For instance, the façade is a patchwork of restored or stabilized rendering and naked stone/brick masonry. The same applies to the interior surfaces, including the tastily reconstructed Ark, where the trefoil arches that survived the dilapidation were restored and painted white, with the missing parts of the Ark represented over them in thick glass with rough surfaces. The capitals of the four massive pillars are unrestored and contrast with the whitewashed restored surfaces. The apex of this technique is the painted/stained glass of the lantern, where colourful, “Chagallesque” surfaces contrast with the minimalistic interior colouring.

8. The Neolog Synagogue in Žilina, 1929-30

The creation of the Neolog synagogue in Žilina attracted great attention in the inter-war period in Czechoslovakia and Europe in general. Competition entries came from very prominent architects, such as the already mentioned Budapest synagogue specialist, Leopold Baumhorn; the Viennese Josef Hoffmann, one of the founders of the Viennese Secession and of the Wiener Werkstätte, who both produced rather conventional solutions; and Peter Behrens. The latter was the house architect and designer of the famous electrical appliances company, Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft AG, or simply AEG, in 1883. Peter Behrens won the competition in Žilina and embarked on the uncharted land of building a modernist synagogue which had to reflect some of the traditions of the ancient religion.

In urban terms, there were few limitations in Žilina; as in Trenčín, the corner plot of the synagogue stands apart from the historic urban fabric. Behrens answered this setting with an asymmetric composition including a more significant volume for the large prayer hall and a smaller, longish winter synagogue, tucked away from the street.

The synagogue's main modernist statement is its large, dominant volume on a square plan, without any virtual or real subdivision into smaller parts, as if carved out from a single giant boulder. Behrens clad the lower part with stone, a hint to the rising 'Jerusalem awareness' of interwar period Jews, who started to keep an eye on the development of the future Jewish State. Behrens himself may have loved the yellowish sandstone, as witnessed by his Berolinahaus, built on the Alexanderplatz in the heart of Berlin in 1929-32. As a matter of fact, the synagogue's stone is rough and somewhat ancient looking. The central dome associates the building with period synagogues in the Holy Land. Thus, the modernist, rendered middle part is sandwiched between a quasi-traditional lower part and the shallow dome, rising from a concrete ceiling instead from pendentives, a detail often found on period Protestant churches.

The large, harling rendered central volume on the upper floor is pierced through by small, narrow, vertical, rhythmically repeating windows: three times three in the central part of the main volume, and two near the corners on all four sides of the building, as if recalling central and side projections. Moreover, corners are further emphasised by raising the roof level, pagoda-like, and by inserting diagonal cantilevers. The volume of the winter synagogue in the courtyard repeats the narrow, vertical windows and the cantilevers.

The interior is explicitly modern, emphasising the reinforced concrete structure of ceilings and pillars. The roomy women's gallery runs around three sides of the perimeter walls. The ceiling ribs are very prominent, emphasising modernity. The only traditional synagogue element of the interior after the restoration is the shallow dome with its large painted six-pointed star and stripes on the walls.

After the Holocaust, the synagogue served as a cinema, but by the end of the 20th century it fell into decay. Restoration was started following a civil initiative and, since 2017, the synagogue serves as a gallery of modern art. As the Ark and bimah have not been restored, the building looks as if it had initially been created for a secular purpose – Behrens would not object, as for him this building was more a great opportunity to create an extraordinary piece of modern architecture than to create an intimate space of Jewish worship.

9. Rumbach Street Synagogue, Budapest

The synagogue was constructed for the conservative members of the Pest Jewish Community, who disliked the conspicuous, cathedral-like Dohány Temple situated some 200 metres away. Designed by the young Otto Wagner – later the most famous architect of the Habsburg Empire and one of the founding fathers of modern architecture –, this synagogue became an often-quoted Jewish place of worship in the architectural press, already after its construction in 1872. While creating a synagogue, Wagner's first public building refers in its concept to the Byzantine San Vitale in Ravenna and the Coronation Chapel of Charlemagne in Aachen, two pivotal central sacred spaces of Christianity. The tenor of this hybrid was, however, the use of modern building materials and details, mainly cast iron and steel, in tune with Wagner's striving for modernity, reinforced by a similar desire of reform Jews in Europe. However, because of a lack of money, this advanced technology was paired with cheap solutions, which has become the biggest downside of this exquisite building over the past 150 years and a great challenge for restorations.⁹

⁹ See: Rudolf Klein, *Synagogues in Hungary 1782-1918 – Genealogy, Typology and Architectural Significance*, Budapest, Terc Publishers, 2017.

The building served its original purpose until 1948. The number of worshippers dwindled. Communist authorities clamped down on religious activities and, around 1950, they confiscated the Jewish community building on the street side, transforming it into thirteen low standard apartments for gentiles. Jews lost almost all their community spaces. In 1959, the Jewish community also lost the synagogue, as the authorities proclaimed it dangerous for life. It began to serve mainly as a storage space, while officially remaining property of the Jewish community. After liberation from the Soviet-Russian occupation, the Alba Regia company acquired the building and undertook some basic restoration, but went bankrupt before it could finish it. The Hungarian State bought back the building and, in 2006, the Federation of Hungarian Jewish Communities and the Budapest Jewish Community formulated the programme of the synagogue building, requesting a restoration that would revive the original ritual function in the synagogue proper and the establishment of a Jewish museum in the community house on the street-side. The competition for the design of the restoration was won by König & Wagner Architects Ltd., and building activities lasted until 2019.

Regarding the philosophy of restoration and details, various scenarios were discussed, from a creative renewal, i.e., using and showing modern materials for the destroyed and reconstructed elements but leaving the old ones as they were, to a complete restoration of the original look with fake materials. The latter was chosen with the acceptance of some later alterations in the interior space out of functional considerations.

The dual secular and sacred function necessitated a sinking bimah which converts the synagogue interior into a concert hall. If needed, the bimah can resurface and the space may be used for ritual purposes. Besides concerts, the interior may serve for conferences and, in the women's gallery, a permanent exhibition informs the visitor about the history of the building, its architect, its historical and art historical relevance, the community that erected it, and the architectural-urban context. The access to the gallery significantly differs from the original one, as this space now also serves for communication of visitors and museum staff on this level.

10. The great Art Nouveau synagogue in Subotica

While the plan of the synagogue with its Byzantine church arrangement resembles period German Jewish places of worship, its folklorist architectural language – a sort of pseudo-national style reflected in the structural elements, façade and details – is unique, both in the context of the architectural history of Hungarian synagogues and in European Art Nouveau. A whole range of public buildings followed the formal language of the synagogue in Subotica (originally Szabadka, today Serbia), also designed by architects Dezső Jakab and Marcell Komor. This not only changed the image of the city,

but the style, initially intended to be just Hungarian, became “supra-national”, creating a regional architectural identity in the multi-ethnic city. The synagogue reflects this complex cultural identity with its “architectural Esperanto”, which is synthetic, artificial and rootless, often regarded in Budapest as Jewish-like (*zsidós*).¹⁰

Constructed in a city of four nationalities and four confessions, the synagogue’s location indicates the firm social position of the Jews in the town around 1900, with its dome towering over the town, similarly to the dome of Santa Maria del Fiore Cathedral over Florence, while its lantern quotes San Marco in Venice, key monuments of Western Christianity.

The greatest architectural achievement is, however, the interior, with the plastic, free-formed internal dome that breaks away from historical traditions by turning Hungarian folklore motives into three dimensions. It uses a modern material, the so-called Rabitz-structure, a 3-5 cm thin shell made of gypsum, reinforced by ribs invisible from the interior. This thin and free form facilitates the flow of interior space in a way that was unprecedented in synagogue architecture.

Not being able to maintain the synagogue, the tiny Jewish Community of Subotica¹¹ donated it to the municipality in 1979, under the condition that the latter would restore it and use it for cultural purposes.¹² From then on, the building was morally and physically abused, including an attempt to annihilate it with the erection of a high-rise building for the functionaries of the Communist Party.

While the local monument preservation authority undertook lifesaving restorations, they were not able to raise the major sums of money needed for a comprehensive restoration. The turning point was when the World Monument Fund in New York put the building on the list of the 100 most endangered historical monuments, after which American funding started to trickle in for restoration. Another turning point was when the Serbian and the Hungarian state supplemented this funding with their own and, in a couple of years, the synagogue was fully restored.

The building has a dual function: religious services can be held, and concerts and exhibitions were organised from 2017. While the exterior was restored to its original shape, some changes were undertaken in the interior. The most prominent was the elimination of roughly half of the benches on the ground floor, leaving behind a painful

10 See: Rudolf Klein, *A szabadkai zsinagóga – A zsidó közösség, az építés, a város és kultúrtörténeti jelentőség*, (The Synagogue in Subotica – the Jewish Community, Construction and cultural-historical significance), Szabadkai Zsidó Hitközség, Szabadka, 2012, Second enlarged edition, Scribarum, Subotica 2015

11 Out of the approximately 5,000 Jews of Subotica, 1,065 survived the Holocaust, but their number quickly shrank during the first years of Communist oppression.

12 There were also attempts to ask for American funds for the restoration of the building, but the Yugoslav Communist Party lodged unrealistic demands vis-à-vis the World Jewish Congress. See: Rudolf Klein, *op. cit.* pp. 141-150.

emptiness. By eliminating the benches closed to the bimah, the interior no longer made it possible to sit around the bimah while the Law is read, a serious violation of the religious traditions of synagogue services. All in all, the whole undertaking still means a happy end to a half century misery for one of the most unique synagogues in Europe.

Conclusion

The restoration of synagogues on the territory of the former Hungarian Kingdom and other lands of East-Central Europe has come a long way from the times of the Communist takeover and the beginning of Soviet-Russian supremacy in 1948 to the present day. In the period of slackening of the dictatorships after the uprisings in 1953 and 1956 and the Prague Spring in 1968, during the 1970s abandoned synagogues started to recover their right to exist in the context of the urban fabric. By the time of the fall of the Berlin Wall, they were also able to serve as Jewish places of worship along with carrying out some secular functions. The philosophy and strategies of restoration have changed following political liberalisation and the advancement of the practices of monument protection. It is probable that, in a couple of decades, future generations will appreciate the pioneering work carried out in this domain by all the involved institutions and individuals, the achievements of foundations and states that supported these activities morally and financially, and the local municipalities and architects who succeeded in rescuing the monuments of a religious minority that was once significant and substantially contributed to Europe's cultural heritage.

Rudolf KLEIN

Zsinagóga-felújítások az egykori Magyar Királyság területén, 1960–2022

A restaurált és világi funkciókra átalakított zsinagógák egy különleges műfajt képviselnek, amelyben két történelmi korszak találkozik: az az idő, amikor egy adott zsinagógát egy meghatározott zsidó közösség és keresztény környezete létrehozott, illetve amikor a zsidók fizikailag már nincsenek jelen, csak a befogadó társadalom emlékezetében élnek. Így a második világháború után felújított zsidó imahelyek egy különleges történelmi párbeszédet folytatnak az időben - társadalmi, kulturális, városi és építészeti szinten. E cikk a fenti párbeszédet elemzi fogalmi és az építészeti szinten.

Az elhagyott zsinagógák helyreállítása az egykori Magyar Királyság és Kelet-Közép-Európa más területein hosszú utat tett meg a kommunista hatalomátvétel idejétől napjainkig. A lazuló diktatúrákban az elhagyott zsinagógák az 1970-es években kezdték visszakapni a létjogosultságukat a városszövetben. A berlini fal leomlásával zsidó vallási jelentőségüket is visszanyerték a világi funkciókkal párhuzamosan.

A helyreállítás filozófiája és stratégiái megváltoztak a politikai liberalizáció jóvoltából, illetve a nemzetközi műemlékvédelmi gyakorlat fejlődése nyomán. A cikk e folyamatot mutatja be tíz jelentős felújítás példáján a történelmi Magyarország területéről származó példákon. Feltételezhető, hogy néhány évtized múlva a jövő generációi nagyra fogják értékelni ezeket a felújításokat, elismerve az érintett intézmények és személyek úttörő munkáját, azaz az alapítványok és államok erőfeszítéseit, erkölcsi és pénzügyi támogatásukat, a helyi önkormányzatok és építészek kreativitását, akiknek sikerült megmenteniük az egykor jelentős vallási kisebbség építészeti emlékeit.



1. The medieval community synagogue in Sopron – view from the New Street (the building in the courtyard with a steep roof)



2. The medieval community synagogue in Sopron – interior of the prayer hall



3. The legendary synagogue in Mád – exterior view

RUDOLF KLEIN: THE RESTORATION OF SYNAGOGUES ON THE TERRITORY OF THE FORMER HUNGARIAN KINGDOM, 1960-2022



4. The legendary synagogue in Mád - interior view



5. The neolog synagogue in Baja - view from the courtyard

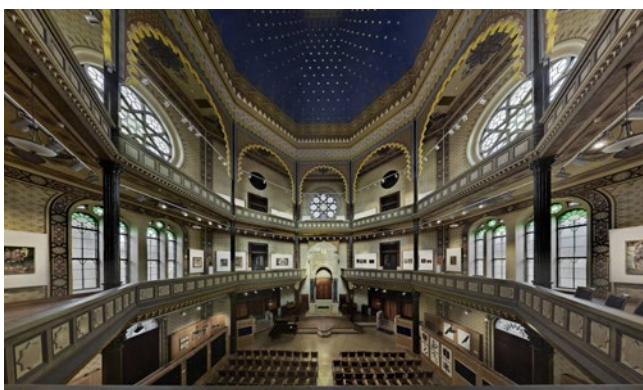


6. The neolog synagogue in Baja - interior view

7. The neolog synagogue in Győr
- view from the street



8. The neolog synagogue in Győr
- interior view to the Ark



9. The Heydukova Street Orthodox Synagogue in Bratislava
- street view



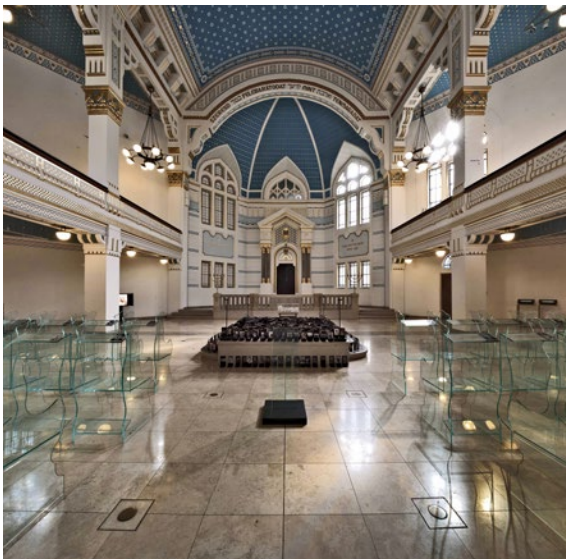
RUDOLF KLEIN: THE RESTORATION OF SYNAGOGUES ON THE TERRITORY OF THE FORMER HUNGARIAN KINGDOM, 1960-2022



10. The Heydukova Street Orthodox Synagogue in Bratislava – interior view to the Ark



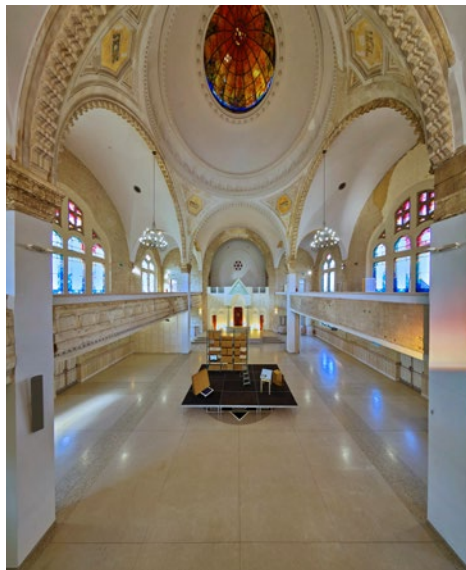
11. The synagogue in Páva Street, Budapest – view from the courtyard



12. The synagogue in Páva Street, Budapest – interior view to the Ark



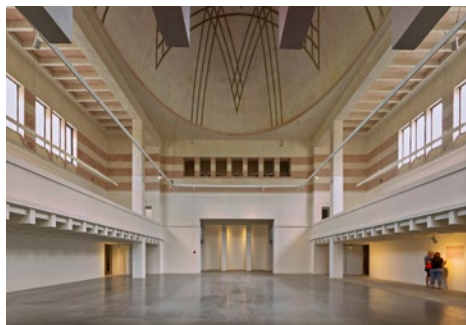
13. The Neolog Synagogue in Lučenec – street view



14. The Neolog Synagogue in Lučenec – interior view to the Ark

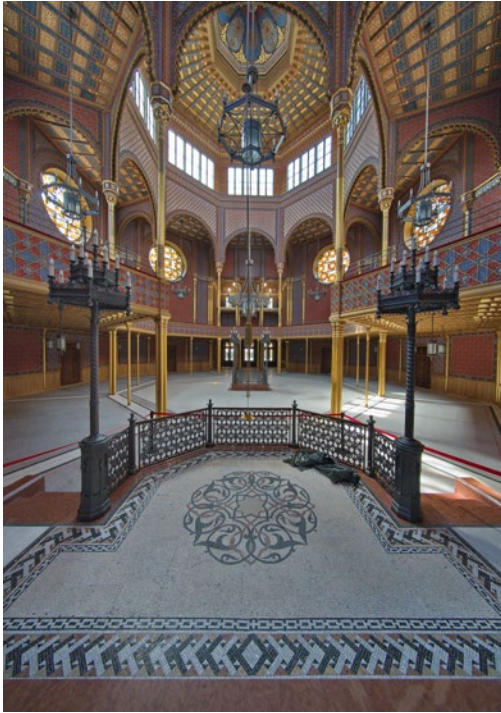


15. The Neolog Synagogue in Žilina – street view



16. The Neolog Synagogue in Žilina – interior view to the Ark

RUDOLF KLEIN: THE RESTORATION OF SYNAGOGUES ON THE TERRITORY OF THE FORMER HUNGARIAN KINGDOM, 1960-2022



17. Rumbach Street Synagogue, Budapest – view towards to Ark



18. Rumbach Street Synagogue, Budapest – view of the permanent exhibition on the gallery

19. The great art nouveau synagogue in Subotica – view from the courtyard



19. The great art nouveau synagogue in Subotica – interior view



Dubravka ĐUKANOVIĆ¹

The City Hall of Subotica as a Proving Ground for Considering Recent Tendencies in the Revitalization of Valuable Built Heritage

Introduction – Different Perspectives On Heritage Preservation

Current views on heritage preservation are grounded in classical conservation theories, but they are also in line with a decades-old motto of European cultural policy, “cherishing heritage”, that symbolizes and promotes the particularity of the diversity and complexity of its cultural tradition. Considering the growing awareness of the need for permanent and effective protection of cultural heritage, the promotion of still active historic buildings, which often implies their renovation and revitalization, has a special place. Decisions on the approach and the level of renovation (implying conservation, restoration, and often modification) of these buildings, are determined by the existence of different legitimate views on heritage preservation. This complex set of parallel requirements usually defines the framework, approach, and goal of revitalization.

The policy of preservation and the expectations of the administration at the municipal, regional, or national levels are, in a figurative sense, the demands of an investor. According to this perspective, the revitalization of a built heritage is motivated by a need to preserve communal identity through promotion of the building, most often as part of the available tourist offer. The requirements of the users, whose daily presence in historic buildings is a prerequisite for their “survival” in the contemporary world, imply its modernization to the extent possible and acceptable. This is closely related to the implementation of the applicable technical and technological regulations and

1 Associate Professor at the Academy of Arts, University of Novi Sad, at the *Conservation and Restoration of Works of Fine and Applied Arts* master study program and at the *Interior Design* undergraduate and doctoral study programme. Since January 2021, Ms Đukanović has been the head of the Republic Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia as director general. She has earned her titles of Engineer, Master of Science (*Protection, Revitalization and Study of Built Heritage*) and Doctor of Technical Sciences at the Faculty of Architecture, University of Belgrade. As a “principled practitioner”, she has been applying her practice for 30 years as an architect, manager and educator to activities concerning the rehabilitation of historic buildings. Author of many architectural and conservation projects, professional and scientific papers and conference proceedings, co-author of several publications and author of two monographs — *Serbian Orthodox Churches of the XVIII and XIX Centuries in Backa* (2009) and *Architecture of Roman Catholic Churches in Vojvodina from 1699 to 1939* (2015). Awarded several times as a researcher for projects and publications, as a designer at competitions, as a manager and for the overall contribution to cultural protection. Member of ŽAD, IKS, DKS and ICOMOS.

norms for its use. Finally, conservation principles are paramount for the preservation of the authenticity and integrity of the historic building. In reconciling these (often conflicting) requirements and choosing the appropriate approach, method, and level of intervention to be applied on a particular facility, conservation practice relies on understanding and interpreting all the data collected and engaging the acquired knowledge and proficiency of the team. A story of the process of design decision-making and value judgments respecting all legitimate perspectives is a story of “conservation intelligence” – the designer’s ability to find an adequate solution that will harmonize numerous heterogeneous requirements and ensure the preservation of all the monumental values of a still living historic building.² The story of “conservation intelligence” can be told in connection with numerous recent examples of interventions conducted on historic buildings in public use across Europe. The preparation of the documentation for the revitalization of the City Hall of Subotica, i.e., design-production based on extensive research and interrelationship mediation, might be one of those examples.³

About Subotica And Its Townhalls: Historical Context

Following the economic prosperity and urban development that Subotica experienced in the last decades of the 19th and the beginning of the 20th century, three town halls were erected one after the other on the same location in 1751, 1826-27 and 1912. By virtue of its monumentality and striking architectural expression, the last City Hall in Subotica became a recognizable and visually dominant element of the city. Its construction was carried out as part of the state-funded campaign to raise a series of monumental administrative buildings in central and southern Hungary at the turn of the century. On the basis of the winning architectural-competition solutions, three town halls were built during this campaign, in Kiskunfélegyháza in 1905 and in Marosvásárhely (present-day Târgu Mureş) and Subotica in 1906. Through the newly founded Hungarian architectural

-
- 2 The term “conservation intelligence” is inspired by the title “Design intelligence” of the lecture given by Ljiljana Blagojević at the ETH Zurich, Department of Architecture on 13 March 2019. In line with UNESCO and ICOMOS usage, conservation is used as the umbrella term to cover the range of preservation, restoration, and conservation activities. (*Cherishing Heritage – European Quality Principles*).
 - 3 The findings that are presented in this research draw on the experience and analysis of the specific rehabilitation approach that was implemented in the project for the restoration and revitalization of the City Hall in Subotica from April to December 2019. “Studio D’ART” LLD, the lead firm in the consortium, signed the contract HR-RS93-P4-03 on 4 April 2019. The purpose of the project was to ensure adequate technical documentation and permits required for the execution of works on the revitalization of the City Hall of Subotica. Key Expert 1 of the Design Team was prof. Dubravka Đukanović, Dr. Eng. Arch. The project was completed on time by 31 December 2019. Obtaining permits was not realized according to the project plan, due to unresolved ownership relations between the City of Subotica and the Republic of Serbia.

vocabulary⁴ expressed by these state-funded projects, the Austro-Hungarian authorities of the time demonstrated their newly acquired sovereignty and the revival of national identity to their multinational population. Despite the rigid functional scheme of town halls in Marosvásárhely and Subotica⁵ that remained from the originally offered, neo-baroque solutions awarded in the competitions, the architectural duo of Komor and Jakab changed the plan in both cases during the two-year construction period and expressed their full affection for modern aspirations by exchanging the originally planned neo-baroque decoration programme for the modern vernacular style of the Hungarian Secession. These buildings were later identified as a group of typical Secession town halls and over time became a symbol and a landmark of the city in which they were built.

Architectural Artistic Expression And Present Condition Of The Building

The authentic architectural expression of the building and the decoration of the interior and the exterior of the Subotica City Hall has been largely preserved to this day. Moreover, during its more than 100 years of existence, the four-story building of around 26,000m² with a basement and mezzanine, has retained its basic administrative function. Apart from the entrances, the entire ground floor is divided into commercial units, while the upper floors are designed for administration. Representative halls and offices, including the Mayor's office, the tax administration department, the two-story high Grand Hall and two smaller Halls (the Yellow Hall, formerly Council Hall, and the Green Hall, formerly Hall for Administrative Commissions) are situated on the first floor. The offices for the lower ranking administrative services are on the upper floors. On the highest floor of the attic, only the area where the city prison was located is used. The organization of space consistently follows the principle of hierarchical disposition of rooms according to their importance – the most important functions are situated in the centre of the horizontal and vertical plan. The interior decoration follows the same “functionalist logic”, reducing the rich stylistic decoration of the lower floors to a much more modest, but always present, decoration programme on each subsequent floor.

4 The vision shared by architect Ödön Lechner, painter József Rippl-Rónai and industrialist Vilmos Zsolnay with its picturesque tiles, paved the way for the development of a new Hungarian national art. Lechner's students, Marcell Komor and Dezső Jakab followed this (for the time) “futuristic artistic” vision from their first project for the Hungarian pavilion at the Paris Universal Exhibition in 1898, and brought it to life in a number of their architectural achievements among which the City Halls in Marosvásárhely and Subotica have a significant place.

5 The typical functional scheme of a public building the Baroque period is recognizable by its symmetrical shape, with a rectangular base, inner courtyards, and a hierarchical division of space by floors according to the importance of the services in the local administration.

At the time of construction, Subotica City Hall was equipped with modern utility facilities, most of which are out of order today. The building was originally supplied with electric and gas lighting as well as its own central gas heating and ventilation system for the Grand Hall. An elevator was installed at the main official entrance. It had its own artesian well, a central water supply system and original septic tanks situated in the atrium. A water tank was planned in the tower for use as protection against fires. Inner courtyards sinks were connected to the city's atmospheric sewer.

The project included the restoration of the richly decorated façades. The overall condition of the façades is good, but falling decorative elements made of ceramics and pyrogranite from the façades and roof planes are a cause of alarm. Observing the building through this prism, the need for an urgent realization of the project is evident.

The rich decorative programme applied to the interior decoration of the building has only been documented systematically by the project since the time of its application. The rich decorative programme applied to the interior decoration of the building was only documented by the project. Elements of decoration that will be affected by the rehabilitation works are only planned to be restored to their original appearance. Decisions on future treatment, from simple repair, partial or complete restoration to reproduction, will be based on a thorough examination of each piece.

About The Project

Many researchers have written about the architectural and artistic achievements and the value of the City Hall of Subotica since it was built⁶. The original documentation of the construction, comprising drawings of floor plans, sections, façades, details, shop drawings, specifications, change orders and the detailed daily construction reports recorded in the "Construction Diary", has been largely preserved in the Historical Archives of Subotica.⁷ The original technical documentation has not been upgraded since the inauguration of the building on 12 September 1912. Only 15 original drawings were redrawn using the AutoCAD software, but with no changes or improvements. Since there was almost no graphic or any other documentation of the works that have been carried out over the last seven decades (including reinforcements with concrete

6 On the occasion of the centenary of the construction, a monograph authored by the group of authors "Subotica City Hall 1912-2012" was published in Serbian and Hungarian. This monograph is a comprehensive study of the construction and characteristics of the building.

7 The Historical Archives of Subotica preserves rich archival material about the City Hall in archival funds: F.275.52. Collection of projects, Town Hall; F.275.53. Collection of projects, Town Hall; F 275.54. Collection of projects, Town Hall; F 275.55. Collection of projects Subotica, Old Town Hall 1907-1922; F 275.56. Collection of projects, Town Hall 1907-1944.

pillars and underlays that were made in the basement or the introduction of a HVAC, LAN, CCTV, FP and other modern systems and equipment), a comprehensive conservation-restoration-revitalization project was planned for development within the scope of the IPA INTERREG CBC Croatia - Serbia HR-RS93-P4-03 “S.O.S. Subotica Osijek Secession Tourist Route” project in 2019.

The initial subject of the Project is to investigate the current condition of the building of the City Hall in Subotica in order to gain insights into (present and possible) damages to this complex structure and the degradation of used materials, which can affect its structural integrity, i.e., its static and dynamic stability and its overall appearance. The final goal is to propose possible (urgent) interventions that need to be performed: rehabilitation, conservation, and stabilization work, with the aim of preventing further degradation and of providing static functional safety, as well as responding to contemporary needs and conditions in its usage in the longer term. Due to the increased need for space, the project envisages the use of parts of the attic that are converted into a useful workspace for the Inter-municipal Institute for the Protection of Cultural Monuments and Historical Archives of Subotica.

The applied principles and methodology of the analysis rely on the most up-to-date recommendations regarding reconstruction and restoration, previous experience in preventive protection, rehabilitation and conservation, archival technical documentation on the premises, in situ measurements, photography, video recording, materials sampling and computer 3D modelling, as well as newly created architectural and engineering backgrounds of the current condition. However, after the Existing Condition Design was completed, a comparative analysis of the findings resulted in valuable data on the building.

Analyses And Conclusions

A detailed analysis of the masonry, concrete, steel and “rabitz” vault and dome structures was conducted based on an inspection of the building, monitoring of soil displacement and deformation and an analysis of the preserved technical documentation. It was concluded that there was no damage that would endanger the stability and static compactness of the building. The foundation of the building is well documented thanks to the detailed original plans, but it is also known, according to the preserved construction documentation, that some technical solutions were changed during construction works – piles were rebuted on the north-east side of the building because of an unstable river sediment that builders encountered during earthworks, and the solution for the tower foundation was changed during construction works.

For the credibility of data in terms of materialization, that is for experimental research on the composition and the quality of the built-in materials, 33 samples of used materials were taken from the building. Since the building is more than 100 years old, the laboratory test results were extremely useful for understanding the changes in the properties of the materials as well as providing clearer insights into the current condition of the construction. The research programme was developed in the Institute for testing of materials – IMS Institute in Belgrade and envisaged the tests and analyses to be performed on the collected samples: mineralogical-petrographic analyses, chemical composition testing by X-ray fluorescence method (XRF), identification of mineral composition by X-ray Powder Diffraction technique (XRD), thermal expansion of the material by the Dilatometry thermo-analytical method (DLA), determination of bulk mass and porosity, and water absorption testing.

Four Perspectives On The Rehabilitation

Since, apart from unrelated interventions in certain parts of the building, it has never been thoroughly renovated during its existence and period of active use, a project of comprehensive, integral renovation needed to be developed. Soon after the 100th anniversary of the construction of the City Hall, an opportunity for the development of such a project arose through IPA cross-border cooperation within the European Union Funded Programmes. The three-year IPA INTERREG CBC Croatia - Serbia HR-RS93-P4-03 “S.O.S. Subotica Osijek Secession Tourist Route” project was launched on 1 September 2017. In line with the main objective of the project — the valorisation of the joint cultural heritage of Osijek and Subotica with the aim of developing a new tourism product by creating new thematic routes based on Secession architecture, the revitalization of Secession heritage in both cities was the key task that had to be accomplished. The selected buildings of Sakuntala’s 19th century park in Osijek and the City Hall in Subotica were planned to be revitalized and promoted as a new joint tourism product.

In the case of the Subotica project, the Contractor’s task was to implement expert services for developing technical documentation for issuing permits required for the execution of works on the recovery, restoration, adaptation, and partial reconstruction of the City Hall, from April to December 2019. The project also foresaw the conversion of parts of the attic (that haven’t been converted since now-days) into workspace and the revitalization of the inner courtyard. Adjusting the premises with proper equipment accommodating the modern and functional needs of the city administration and institutions upon restoration and reconstruction was essential.

Suggested solutions for rehabilitation (conservation, restoration, adaptation, and partial reconstruction of the building) were based on the analysis of the results of the

conducted surveys and research, and on conclusions regarding the causes of decay, material degradation, accessibility and other functional and hygienic requirements for the modern use of the building. No less significant, and to a large extent limiting, are the requirements of the stakeholders in the decision-making process.

There were several different legitimate views on heritage preservation. The administration's expectations were based on the idea of promoting heritage as part of a tourist offer. Both the requirements of the daily users and the obligation to comply with the latest technical and technological regulations and norms implied the modernization of the building. Finally, conservation principles were an uppermost condition for preserving its authenticity and integrity. The final project solution that successfully reconciled these (mostly conflicting) requirements relies on understanding and interpreting all the data collected and on the choice of the appropriate approach and level of intervention to be applied.

The Perspective Of The Mayor And His Team

The mayor of the City of Subotica and his team had been actively involved for more than a decade in international projects thematically related to the promotion of cultural heritage. The City of Subotica was a partner in two successful CBC bilateral exchange relationship projects based on Secession heritage with the City of Szeged (Hungary). After the renovation of the Synagogue in 2012, the third Interreg IPA Cross-border Cooperation Programme was launched with the same thematic priorities. In the "S.O.S." project for the revitalization of one of the most prominent buildings of the Secession period in the region, the city government recognized an opportunity not just for promotion but also for growth and for generating new employment opportunities. The direct target groups involved in the project were visitors, tourist organizations, artists and other tourism and culture sectors stakeholders. The main groups benefiting from the project were tourists, the local community, disabled people, tourism service providers and local and regional authorities. Furthermore, the project was perceived as an instrument for improving living conditions and bringing competitiveness and development in the region by closely following the EU cohesion policy and the vision of the Europe 2020 strategy.

Employees And Their Needs

The City Hall of Subotica is one of a few cultural monuments whose function has remained unchanged for more than a century, from its inauguration in 1912 to the present day. Unlike the structure, functional organization and capacities that still meet the needs of the administration, the technical capabilities have long been surpassed. The

redesigned facility should meet the specified minimum level of utility infrastructure, safety and accessibility standards, and energy efficiency requirements for obtaining a certificate of energy properties of the building by increasing energy efficiency, reducing electric and heat energy consumption, and designing efficient thermo-technical systems with an advanced regulation system. For the safety of the building and people, a stable fire alarm system and fire protection systems must be installed.

Legal And Regulatory Framework

The procedure of issuing documents/certificates within the construction permit system depends on the type of works specified by the project and are determined by the set of laws concerning the protection of cultural heritage, construction regulations, accessibility of persons with special needs, fire protection and high buildings safety demands as well as rulebooks on technical norms. Specific conditions for the preservation of the subject-building and local and regional urban planning documentation additionally intensify the requirements that the designing team had to deal with.

Policies On The Protection Of Cultural Heritage

From the point of view of protection of cultural heritage, this project had a dual character.

On the one hand, this project was the first opportunity to comprehensively examine the existing condition and performance of the building; to prepare designs of the existing and improved conditions including installations, equipment, and the building itself; to examine possibilities for revitalization; and to plan the material examination and identification of causes of deterioration since the City Hall was built.

On the other hand, even though the character and volume of rehabilitation interventions were planned in such a way as to cause minimal damage to the building's architectural and artistic value, spatial expression, character, and architectural importance, the rehabilitation of the building presupposes its complete and complex renovation.

The first principal question of the initial stage of any heritage rehabilitation process concerns how to objectively judge, define or classify a building's value with the aim of determining the level of each stage of intervention. Even though the value of the City Hall of Subotica is indisputable, the planned works comprise recovery, restoration, adaptation, and partial reconstruction with the conversion of parts of the attic into workspace, including the installation of new elevators in the staircase tracts. Moreover, the revitalization of the tower and inner courtyard implies their partial reconstruction to meet the requirements of all stakeholders.

Conclusion

Finding a balance between the requests of the contemporary trends and modern architectural and engineering achievements on the one hand, and the strict conservation principles for preserving heritage value on the other, is one of the principal questions and the key indicator for a successful rehabilitation process.

In addition to responding to the requirements of applying new forms of spatial use, and addressing the needs of contemporary, functional interventions in non-contemporary buildings, rehabilitation projects for historic buildings must respond to a set of complex engineering challenges. These are related to a modern building's technical and technological requirements, such as new standards set by current legislation, economic and ecological criteria, new materials and building techniques, as well as new systems of equipping and managing a building.

In this process, the harmonization of Laws on Cultural Heritage, Construction, Fire protection and High buildings, as well as Rulebooks of technical norms on accessibility for persons with special needs, and additional requirements according to the urban planning documentation, is essential. Finally, the process of transforming a historic building into a local or even regional tourist attraction, draws the attention of experts to the issue of the commercialization of heritage, a process which frequently bypasses principles of conservation for the sake of fulfilling economic, social and development potentials.

Instead of a conclusion, one of the many outstanding issues that had to be resolved by the project for the rehabilitation of the City Hall of Subotica – the accessibility of the tenth floor of the tower – will be highlighted in this paper in order to better understand this complex problem.

The project includes plans for the installation of elevators, with the aim of allowing infirm and mobility impaired persons to access the upper floors. One of four newly designed elevators is planned to be installed in the tower to take visitors to the tenth floor, where the open terrace offers stunning views of the city. In the tourist offer, a visit to the top floor of the tower is one of the main attractions that the tour of the City Hall might provide. If a panoramic elevator could be installed on the outside of the tower and if a café or a small restaurant could be opened on the tenth floor, the complete attractiveness of the premises would be ensured. The installation of a panoramic elevator is out of question from the cultural heritage protection point of view. The introduction of a café or restaurant on the tenth floor is also questionable, as it implies the installation of water and sewage systems and the introduction of very strict fire protection systems.

Further, as the tenth floor of the tower is more than 40 m above ground, the safety conditions for tall buildings imply the construction of another large staircase. Not only would those staircases occupy all of the free space, but this intervention would imply the (temporary) static disintegration of the tower with the destruction of the ceilings from the third to the tenth floor.

The incompatibility of desires, requirements, legislation, and technical regulations considered in this “small” case study is obvious. Participatory planning requires the involvement of concerned stakeholders so a clever solution, which did not completely satisfy any interest, but is closest to all the desired results, was proposed. The problem of the use of the City Hall’s tower is resolved by proposing the installation of an inner elevator leading to the ninth floor only, with a limit on the number of visitors able to access it at any one time. This will enable a tour of the tower and access to the terrace on the tenth floor by stairs in compliance with all safety and security regulations. Positioning a tourist office with a cafeteria on the ground floor next to the tower entrance will meet the needs of all the visitors.

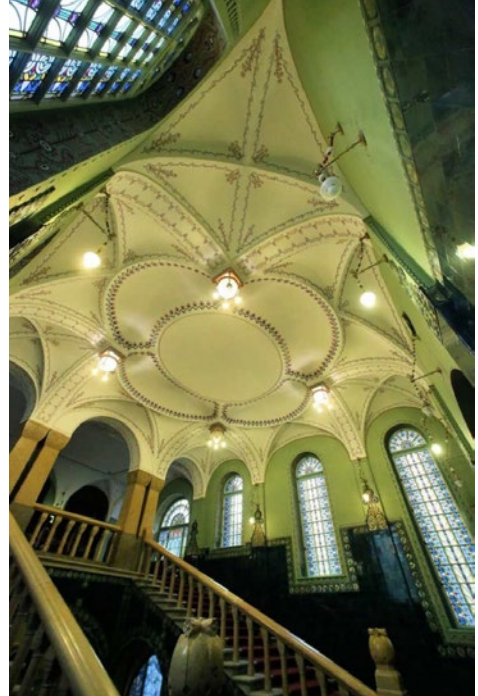
This story can only be concluded with the recommendation of applying “conservation intelligence” — the ability to find an adequate solution that will harmonize numerous heterogeneous requirements and ensure the preservation of all the monumental values of a still living historic building.

References

- Aladžić, Viktorija. (2017) From Local to Cosmopolitan: Art Nouveau in Subotica – Szabadka. In. CDF International Congress: Proceedings. Barcelona, June 2013.
- Cherishing Heritage – European Quality Principles for EU-funded interventions with potential impact upon cultural heritage. (2018) Charenton-le-Pont: ICOMOS.
- Conservation Principles. Policies and Guidance. (2008) [Eds. Paul Drury and Anna McPherson]. London: English Heritage.
- Cultural Heritage and Sustainability. Practical Guide. (2020) [Eds. Daniela Angelina Jelinčić and Dragana Glivetić]. Interreg Europe Programme.
- Đukanović, Dubravka. Dialogue between contemporary perspectives and conservation principles. Proceedings of the 3rd International Conference on Preservation, Maintenance and Rehabilitation of Historical Buildings and Structures. June 14-16 2017. Portugal, Braga.
- Đukanović Dubravka. Rehabilitation of built heritage - the potential for the sustainable development, Proceedings of the International Conference: Cultural heritage – possibilities for spatial and economic development / Prostorne i razvojne mogućnosti kulturnog naslijeđa. Zagreb, Croatia: 22-23. October 2015. Zagreb: Faculty of Architecture and the Croatian Academy of Sciences and Arts, Department of Fine Arts. pp.424-430.
- Duránci, Béla. (1983) Vajdasági építészeti szecesszió. Újvidék: Forum Könyvkiadó
- Heritage and Beyond. (2009) Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- Iványi István. (1892) Szabadka Szabad Királyi Város története I-II., Szabadka. pp. 159 - 160.
- Klein, Rudolf. (2008) SECESSION: UN GOÛT JUIF? Art Nouveau Buildings and the Jews in some Habsburg Lands. In. Jewish Studies Program. V. Yearbook 2005-2007. Central European University. Pg. 91-124.
- Monitoring World Heritage. (2004) WH: Associated Workshops, November 11-12, 2002. Vicenza – Italy. Paris: WHC and ICOMOS.
- Papp, Gábor György. (2018) Present Constructed from the Past. Attempts to Shape National Architecture in 19th Century Hungary. In. Discovering and Imaging the Nation: Sciences and Arts in the Service of Nation-Building 1830 – 1914. [Eds. Gyáni, Gábor – Halmesvirta, Anssi] Budapest: MTA BTK. pp. 146-163.
- Várallyay, Réka. (2010) Komor Marcell és Jakab Dezső. Budapest.
- Vujinović Prčić, Gordana et.al. (2012) Gradska kuća Subotica. Városháza Szabadka. 1912 – 2012. Subotica = Szabadka: Međuopštinski zavod za zaštitu spomenika kulture.



1. The City Hall in Subotica was built between 1908 and 1910. Decoration, furnishing and equipping of the building lasted for two more years and the building was inaugurated on September 12, 1912.



2. The inspiration for the Subotica City Hall's interior and exterior rich ornamental decoration Komor and Jakab found in the Hungarian folk organic motifs from Kalotaszeg (Tjara Călatei) and Székely (Ținutul Secuiesc) regions of Erdély (Transylvania), they transposed later into the new secession language.



3. The applied complex roof construction, that consists of horns, corneas, multiple stool systems, pillars, and stitches, was common at the time. Unlike the supporting structure that is in a surprisingly good condition, roof cover material made on special order in the Pecs's Zsolnay ceramics factory to be laid in multi-colored decorative pattern on the roof planes is visibly deteriorated.

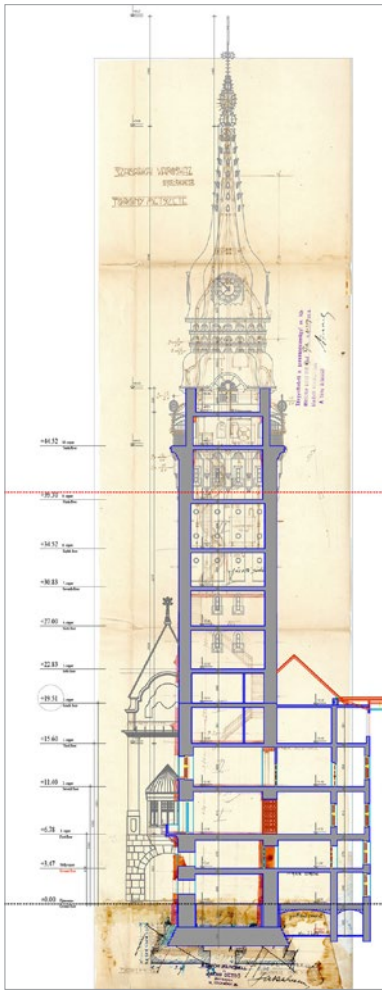
DUBRAVKA ĐUKANOVIĆ: THE CITY HALL OF SUBOTICA AS A PROVING GROUND FOR CONSIDERING RECENT TENDENCIES IN THE REVITALIZATION OF VALUABLE BUILT HERITAGE



- 4. The permanent presence of water in the west wing of the basement is identified as one of the biggest problems. According to the results of geo-mechanical examination and detailed analysis of the archival documentation it was concluded with great certainty that a natural inflow of groundwater in the former riverbed is the cause of the water presence in the basement. This assumption will be confirmed or refuted and a proposal for remediation measures will be made after research on the chemical composition of the water and after monitoring the water level for the period not shorter than a year.



- 5. Due to the progressive deterioration and degradation of the material, only balconies on the northwest façade (supported by the uncovered stone cantilevers) are endangered in static-construction terms.



7. Elevator availability analysis

VÁRKONYI György

A magyarok Dobrovicsa*

A cím természetesen provokatív. Mert abban az összefüggésrendszerben, amire a *Törésvonalak* című, a „modern közép-európai polgár születése” gondolat égiszte alatt megfogalmazott kiállítási koncepció épül,¹ ugyanígy említhető volna teszem azt a szlovákok Mednyánszky-ja, a románok Mattis-Teutsch-a (akit ott újabban Hans Mattis-Teutsch-nak írnak), s ha túllépünk e kereteken, akkor például a horvátok Berger Ottija, az az Ottilija Berger, akinek épp időlegesen visszaállított magyar illetősége okán kellett útra kelnie szülőfalujából, Zmajevac/Vörösmartról a chicagói New Bauhaus helyett az auschwitzi lágerebe, ahonnét nem volt visszaút.

Szögezzük le az elején: a „magyarok”, „szlovákok”, „románok” itt nem nemzeti közösségeket, még kevésbé állampolgársági viszonyokat jelöl, hanem – olykor egymással vetélkedő – nemzeti művészettörténeti narratívák illetékességét egy olyan helyzetben, ami az első világháború után alakult ki.

Tudatában vagyok annak, hogy az identitás (legyen az etnikai, nyelvi, kulturális, stb.) vizsgálata mennyire ingoványos terep. Még úgy is, ha az identitást egy választott közösséghez tartozásként határozzuk meg. Tisztában vagyok annak veszélyeivel is, amikor a művészi teljesítményt, az *életművet* az életút által meghatározottnak tekintjük, s annak fényében kíséreljük meg interpretálni. Ám a korszak magyar művészetének kutatásával eltöltött éveim arról győztek meg, hogy ez a kényes és visszaélésekre is alkalmas pont megkerülhetetlen. Engedjenek meg erre egy példát! A 2010. évi, pécsi és berlini „Magyarok a Bauhausban” / „Die Ungarn am Bauhaus” kiállítás előkészítése során megemlítettük egy beszélgetésben Annemarie Jaegginek, a Bauhaus-Archiv igazgatójának azt, hogy néha mennyire problematikus

* Az alábbi esszé egy – a szerző egyes korábbi Dobrovics-publikációinak átdolgozásával készült – alkalmi előadás szövege. Az előadás 2018 őszén Olmützben, az Univerzitá Palackého v Olomouci-n hangzott el, német nyelven. A külföldi hallgatóság számára fogalmazott változat magán viseli a helyzet diktálta műfaji/stiláris sajátosságokat.

1 Az Olmützben, Krakkóban, Pozsonyban is bemutatott kiállítás-sorozat eredeti címe: Rozložená doba/ Years of Disarray 1908–1928. Avantgardy v strednej Európe/Avant-gardes in Central Europe. A Pécsi Janus Pannonius Múzeumban 2019.12.13.–2020.03.31 között megrendezett magyar változat viszont a *Törésvonalak 1908–1928. Avantgárd művészet Közép-Európában* címet kapta. Ugyanezzel a címmel jelent meg a Karel Šrp és Lenka Bydžovská szerkesztette kiállítási kalauz magyar változata is. Arbor vitae societas, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2019.

György VÁRKONYI

Der Dobrovics der Ungarn

Die Titelgebung ist natürlich provokativ. In dem Zusammenhang der Konzeption der Ausstellung *Bruchlinien* nämlich¹ – „die Geburt des modernen mitteleuropäischen Bürgers“ –, könnten genauso beispielsweise der Mednyánszky der Slowaken oder der Mattis-Teutsch der Rumänen (dort neulich Hans Mattis-Teutsch genannt) erwähnt werden. Oder, wenn wir noch weiter gehen: die Otti Berger der Kroaten, Ottilija Berger, die sich gerade aufgrund ihrer temporär wiederhergestellten ungarischen Zugehörigkeit aus ihrem Heimatdorf Zmajevac / Vörösmart auf den Weg machen musste – statt des New Bauhaus in Chicago nach Auschwitz, woher es später keinen Rückweg für sie gab.

Eines vorneweg: Die Bezeichnungen „Ungarn“, „Slowaken“, „Rumänen“ beziehen sich hier weder auf nationale Gemeinschaften, noch auf Staatsbürgerschaft, sondern auf die Zuständigkeitsbereiche der – mitunter miteinander konkurrierenden – nationalen Narrativen der Kunstgeschichte, und zwar in einer Situation, die sich nach dem Ersten Weltkrieg entwickelt hatte.

Ich bin dessen durchaus bewusst, dass wir uns bei jeder Untersuchung der Identität – sei es eine ethnische, sprachliche, kulturelle oder andere Identität – auf ein unsicheres Terrain begeben. Das gilt auch, wenn wir die Identität als die Zugehörigkeit zu einer selbst gewählten Gemeinschaft definieren. Ich bin des weiteren auch dessen bewusst, wie gefährlich es ist, davon auszugehen, dass die künstlerische Leistung und das Lebenswerk durch den Lebensweg geprägt wird. Ebenso gefährlich ist es zu versuchen, die Kunstwerke im Licht des Lebensweges zu interpretieren. Doch die Jahre, die ich mit der Untersuchung der ungarischen Kunst des Zeitalters verbracht habe, haben mich davon überzeugt, dass dieser Gesichtspunkt, wenn auch Gelegenheit zu Missbräuchen bietet, doch unumgänglich ist. Lassen Sie mich ein Beispiel nennen! Im Laufe der Vorbereitungen der Ausstellung „Die Ungarn im Bauhaus“, präsentiert im Jahre 2010 in Pécs und Berlin, haben wir bei einem Gespräch mit Annemarie Jaeggi, Direktorin des Bauhaus-Archives, bemerkt, wie problematisch es manchmal sei zu entscheiden, wer in dieser Hinsicht als Ungar gilt. Woraufhin sie geantwortet hat, es sei für sie ein genauso grosses Dilemma zu entscheiden, wer als Bauhausler gilt. Das alles habe

1 Srp, Karel-Bydžovská, Lenka (eds.): *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Arbor vitae societas and Olomouc Museum of Art, 2019.

eldönteni, ebben a tekintetben ki számít magyarnak. Ő erre azt válaszolta, neki ugyanekkora dilemmát jelent az, hogy ki számít bauhäuslernek. Mindezzel csak azért hozakodtam elő, mert a későbbiekben a Dobrovics köréhez tartozó pécsi művészek változó hovatartozásának kérdéséről is esik majd szó.

Választásom azért esett Dobrovics Péterre,² mert ennek a Pécssett született és a magyar aktivizmusban is jelentős szerepet játszó művésznak pályájánál (amelynek én itt csak magyarországi periódusára szorítokozom) jobban, találébban aligha lehet illusztrálni a Karel Šrp által koncipiált kiállítás és kötet voltaképpeni témáját. Vonatkozik ez az életrajzra és az oeuvre-re is. Nagyon különös, hogy ennek a személyiségrajznak a fővázolásakor épp az itt bemutatandó időszakban válik egyértelművé és mondhatni a művészi produkcióval jelentőségében összemérhetővé a direkt politikai szerepvállalás és az ettől elválaszthatatlan publicisztikai működés. Mindkét utóbbi lehetne önálló tanulmány tárgya, azonban ez itt és most nem feladatunk. Épp elég dilemmával szembesít a festői pálya korai szakasza is. Már az előadás címe sem korrekt, hiszen Dobrovics azokkal az írásmódokkal, ahogy őt a korabeli magyarországi sajtó és a későbbi magyar művészettörténet-írás említi – tehát Dobrovics vagy Dobrovits Péterként – soha nem szignálta műveit, a legkorábbiakat sem. Szerb vagy horvát (?) írásmóddal, a végén é-vel írta nevét, keresztnevének (Péter vagy Petar) kezdőbetűjét pedig mindig a vezetéknev elé helyezte el. Előfordult az is, hogy a tízes évek elején, Párizsban készült rajzát cirill betűkkel szignálta. Valójában azt sem könnyű eldönteni, mi lehetett a szerb apától és siklósi német (ungardeutsch) anyától született, magyar iskolázottságú gyermek „anyanyelve”, illetve mit is használt akként.

De térjünk vissza egy bekezdés erejéig a címhez, a „magyarok Dobrovicsá”-hoz. Mert az egy *másik* festő, nem azonos a jugoszlávok vagy szerbek Dobrović-ával. Nagyon tanulságos ebből a szempontból belepillantani az életműnek 1921, a festő Magyarországról való végleges távozása utáni, jugoszláviai recepciójába, amely eleinte nem is vesz tudomást a pálya magyarországi szakaszáról. Az 1954-ben, Zágrábban megjelent első monográfiában 1921 előtti művek egyáltalán nem szerepelnek. Az avantgárdal kapcsolatba hozható művek negligálása feltehetően nem független

2 Várkonyi, György, „Petar Dobrovic u Madarskoj Likovnoj Umjetnosti”, in Petar Dobrovic, kiállítási katalógus, Zagreb, Muzejski Galerijski Centar, 1990, 15–18; Várkonyi György, „Hatások és töresek: Dobrovics Péter emlékkiállítása Pécssett”, Új Művészet, 1991/2. szám, 22–26; Várkonyi György, „Dobrovics Péter a magyar képzőművészetben”, in A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 36 (1991), Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1992, 269–278; Várkonyi György, „Festő a szigeten. A festő, publicista és művészetszervező Dobrovics”, Jelenkor, 1997/9. szám, 848–856; Várkonyi György, „Arkádiából Utópiába”, in Közép-Európai avantgard rajz- és grafika 1907–1938, kiállítási katalógus, Győr–Pozsony, Városi Művészeti Múzeum–Szlovák Nemzeti Galéria, 2001, 33–40; Várkonyi György, „Arkadien und Utopie. Zentrum und Peripherie”. In: Der neue Adam und die neue Eva. Kunst der ungarischen Moderne. Stadtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Kunst-Museum Ahlen, Edition Braus, Heidelberg, 2005., 19–33.

ich nur deshalb vorgelegt, weil ich auch die wechselnden Zugehörigkeiten der Künstler in Pécs um Dobrovics herum erwähnen werde.

Ich habe die Person Péter Dobrovics ausgewählt,² weil es sich kaum eine künstlerische Laufbahn findet, die das eigentliche Thema der Ausstellung und des Buches, konzipiert von Karel Šrp, besser und treffender illustriert, als die Laufbahn des in Pécs geborenen Künstlers, der auch im ungarischen Aktivismus eine bedeutende Rolle spielte. Das gilt sowohl für seinen Lebenslauf als auch für sein Œuvre. Es ist bemerkenswert und für die Darlegung der Persönlichkeit wichtig, dass es gerade der darzuliegende Zeitabschnitt ist, in dem das politische Engagement und die damit eng verbundene publizistische Tätigkeit des Dobrovics eindeutig und in ihrer Bedeutung mit der künstlerischen Produktion vergleichbar wurden. Beide – die politische sowie die publizistische Tätigkeit – könnten extra und getrennt behandelt werden. Hier und jetzt ist es aber nicht unsere Aufgabe. Genügend Dilemmata hält uns der frühe Abschnitt der künstlerischen Laufbahn bereit. Allein der Titel des Vortrages ist inkorrekt, signierte doch Dobrovics seine Werke nie so, wie er in der zeitgleichen Presse in Ungarn oder später in den ungarischsprachigen kunsthistorischen Schriften erwähnt wurde – Dobrovics oder Dobrovits Péter –, nicht einmal seine Frühwerke. Er schrieb seinen Namen in der serbischen oder kroatischen (?) Schreibweise, den Familiennamen mit einem „ć“ am Ende; die Initiale seines Vornamen (Péter oder Petar) setzte er immer vor den Familiennamen. Es kam sogar vor, dass er eine Zeichnung, die Anfang der 10er Jahre in Paris entstand, mit kyrillischen Buchstaben signierte. Es ist auch nicht einfach zu entscheiden, welche seine eigentliche Muttersprache war beziehungsweise welche er als Muttersprache benutzte, stammte er doch von einem serbischen Vater und einer ungarndeutschen Mutter und genoss eine ungarischsprachige Ausbildung.

Gehen wir doch für einen Abschnitt zu dem Titel, „Der Dobrovics der Ungarn“, zurück! Derjenige ist nämlich ein *anderer* Maler, nicht identisch mit dem Dobrović der Jugoslawen oder mit dem der Serben. Aus diesem Aspekt ist es aufschlussreich, einen Blick auf die jugoslawische Rezeption nach 1921, Dobrovics' entgültigem Fortgang aus Ungarn, zu werfen, da diese anfangs den Abschnitt der künstlerischen Laufbahn, der

2 Várkonyi, György, „Petar Dobrovic u Madarskoj Likovnoj Umjetnosti“, in Petar Dobrovic, kiállítási katalógus, Zagreb, Muzejski Galerijski Centar, 1990, 15–18; Várkonyi György, „Hatások és törések: Dobrovics Péter emlékkiállítása Pécssett“, Új Művészet, 1991/2. szám, 22–26; Várkonyi György, „Dobrovics Péter a magyar képzőművészetben“, in A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 36 (1991), Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1992, 269–278; Várkonyi György, „Festő a szigeten. A festő, publicista és művészetszervező Dobrovics“, Jelenkor, 1997/9. szám, 848–856; Várkonyi György, „Árkádiából Utópiába“, in Közép-Európai avantgard rajz- és grafika 1907–1938, kiállítási katalógus, Győr–Pozsony, Városi Művészeti Múzeum–Szlovák Nemzeti Galéria, 2001, 33–40; Várkonyi György, „Arkadien und Utopie. Zentrum und Peripherie“. In: Der neue Adam und die neue Eva. Kunst der ungarischen Moderne. Stadtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Kunst-Museum Ahlen, Edition Braus, Heidelberg, 2005., 19–33.

a kiadás dátumától. Ez Jugoszláviában is a „szocreál” ideje volt. Valójában azonban nem is 1921, a politikai értelemben vett korszakhatár és az ország elhagyása a művészi pálya igazi vízvázalótja, hanem 1917 vége, ami után Dobrovics nem állít ki többé Magyarországon. Ekkor ír viszont róla először horvát szakíró, Iljko Gorenčević, a Drau, német nyelvű eszéki (Osijek, ekkor még Magyarország) lapban, mint a „modernste ungarische Kunst” reprezentánsáról. A jugoszláviai recepciót (beleértve a publikációkat, kiállításokat, múzeumi jelenléteket) felületesen áttekintve az a benyomásunk támad, hogy a Dobrovics életműről kialakított képet az 1922-től 1942-ig, a festő haláláig terjedő két évtized határozta meg döntően: egy, a húszas évek vége óta mindinkább a mediterrán élményvilágtól inspirált expresszív kolorizmus, amiben már alig lelhetők fel a korábbi inspirációk nyomai. Ez a sommázat azonban pontosításra szorul. Tény, hogy Dobrovics 1918-ban egyszerűen „átiratkozott” a magyarból a „jugoszláv” (Jugoszlávia ekkor még persze nem létezett) művészettörténetbe, évekkor azelőtt, hogy szülővárosát végleg elhagyta volna. A festő ekkor lett a magyarországi avantgárd egyik fontos, de mint látni fogjuk, kissé „késésben levő” mellékszereplőjéből egy időre a modern horvát és szerb művészet élharcosává úgy, hogy életének, tevékenységének rendkívül fontos szegmensei továbbra is Pécshez, az ekkor még ketté nem szakított Baranyához kötődtek. Nincs okunk ennek a fordulatnak, helyesen talán csak művészetszociológiai szempontból értékelhető identitásváltásnak „hazatalálásként” való felfogását malíciával szemlélni. (A magyar bíróság az 1921. évi politikai szerepvállalást, a szakadár szigetállam kikiáltását viszont egyértelműen hazaárulásnak minősítette. Erről azonban később.)

Dobrovicsnak a későbbiekben bemutatandó, a magyar avantgárdban is konform Cézanne-izmusa, kuboexpresszionizmusa, manierisztikus színezetű neoklasszicizálása egyaránt beilleszkedik és társakra talál a horvát és a szerb festészetben, időnként zökkenőmentesebben, mint a magyarban. A „jugoszláv” festők (Miše, Mijić, Varlaj, Bijelić, Tartalija, Trepse, Popović, Bečić) tájképei, portréi, csendéletei közeli stíluskapcsolatokat mutatnak Dobrovics hasonló műfajú képeivel. Mindez hozzávetőleg 1926-ig érvényes, hiszen Dobrovics még ekkor is fest csendéleteket a magyarországi Nyolcakra jellemző kompozíciós sémákat és modellálási gyakorlatot követve. A jugoszláviai befogadó közegben viszont a már konszolidálódott, ám kívülről érkező Dobrovicsnak az előfutár megkülönböztetett pozícióját biztosítják a párizsi kubizmus közegében és Kassák Lajos aktivista mozgalmában szerzett tapasztalatai. Ezt a megítélést viszont csak az utókor fogalmazza meg. Miodrag B. Protić 1967-ben Dobrovics 1913-as párizsi aktrajzeit egyenesen a jugoszláviai konstruktivizmus kezdeteiként értékeli. (Zárójelben jegyzem meg, hogy ehhez azért a Zenit folyóiratot szerkesztő Ljubomir Mičić-nek is lehetett volna egy-két szava, aki Kassákhoz hasonlóan nem tudott mit kezdeni a „középutas avantgárd”-dal.)

in Ungarn stattgefunden hatte, nicht einmal zu Kenntnis nahm. In der erste, 1954 in Zagreb publizierte Monographie werden keine Werke aus den Jahren vor 1921 behandelt. Die Nichtbeachtung der avantgardistischen Werken hängt wahrscheinlich mit dem Erscheinungsjahr zusammen. Das war die Zeit des „Sozreals“ in Jugoslawien. Doch es war nicht 1921, die politische Epochenwende und das Verlassen des Landes die eigentliche Zäsur der künstlerischen Laufbahn, sondern Ende 1917, nach dem Dobrovics nie mehr in Ungarn ausgestellt hat. Ebenfalls 1917 lobte der kroatische Kunstkritiker Ilijo Gorenčević in der deutschsprachigen Zeitschrift *Drau* in Osijek (damals noch, unter dem Namen Eszék, Teil Ungarns) Dobrovics als Repräsentanten der „modernsten ungarischen Kunst“. Eine flüchtige Übersicht der jugoslawischen Rezeption (inklusive der Publikationen, Ausstellungen, Exponate in Museen) erzeugt den Eindruck, dass das Gesamtbild des Lebenswerkes durch die zwei letzten Jahrzehnte Dobrovics' Lebens – von 1922 bis 1942 – geprägt wurde: durch einen expressiven Kolorismus, der sich die Inspiration ab Ende der 20er Jahre immer mehr aus der mediterranen Erlebniswelt geholt hatte und in dem die Spuren früherer Inspirationen kaum mehr auffindbar sind. Die Behauptung bedarf jedoch der Präzisierung. Tatsache ist, dass sich Dobrovics 1918 einfach aus der ungarischen in die „jugoslawische“ Kunstgeschichte „umgeschrieben hatte“ (wobei Jugoslawien damals natürlich noch nicht existierten), also Jahre bevor er seine Heimatstadt endgültig verließ. Damals wurde er aus einer der wichtigsten, wobei, wie wir sehen werden, verspäteten Nebenfigur der Avantgarde in Ungarn zeitweilig zu dem Vorkämpfer der modernen kroatischen und serbischen Kunst, und zwar so, dass sehr wichtige Segmente seines Lebens und Schaffens weiterhin eng mit Pécs und mit dem damals noch nicht entzweigerissenen Komitat Baranya verbunden waren. Wir haben keinen Grund, diese Wende, die Auffassung eines Identitätswechsels als „Heimfindung“ maliziös zu betrachten. (Das ungarische Gericht hat allerdings Dobrovics' politisches Engagement im Jahre 1921, die Ausrufung der abtrünnigen Enklave, eindeutig als Landesverrat bewertet. Darüber später.)

Dobrovics' Cézanne-ismus, Kuboexpressionismus und manieristisch gefärbter Neoklassizismus, die später dargestellt werden und die in der ungarischen Avantgarde heimisch waren, finden Anschlüsse sowohl in der kroatischen als auch in der serbischen Malerei – mitunter sogar leichter als in der ungarischen. Die Landschaftsbilder, Porträts oder Stilleben der „jugoslawischen“ Maler (Miše, Mijić, Varlaj, Bijelić, Tartalija, Trepse, Popović, Bečić) weisen enge stilistische Verbindungen mit den ähnlichen Bildern von Dobrovics auf. Das gilt ungefähr bis 1926, Dobrovics malte ja damals noch Stilleben, bei denen er den Kompositionsschemata und der Modellierungspraxis der Achten-Gruppe folgte. Die Erfahrungen, die Dobrovics im Umfeld des Pariser Kubismus und in Kassáks Aktivistenbewegung gemacht hatte, sicherten ihm, den inzwischen konsolidierten aber von aussen kommenden Künstler im jugoslawischen Umfeld eine Sonderposition des

Maradjunk azonban a magyar művészettörténetnél és annál az életrajznál, amelynek megismerése hozzásegíthet bennünket az életmű kiválasztott szakaszának pozicionálásához. Dobrovics Péter 1890. január 14-én született Pécsen. Görögkeleti vallású, kereskedő apjának szerb felmenői a horvát-szlavóniai Daruvárról származtak Magyarországra. A Pécsen élő család megőrzött szerb kötődését bizonyítja a nyolc-éves Petart szüleivel és testvéreivel ábrázoló fénykép, ami 1898-ban *Belgrádban* készült. (1. kép) Ugyanennek a szálnak a szerepe mutatkozik meg abban is, hogy a budapesti Képzőművészeti Főiskolán 1909-ben megkezdett tanulmányaiban a Pozsonyból (Bratislava) Budapestre települt, amúgy németes kultúrájú rokon, Dobrovits Sándor támogatja anyagilag a fiatal művésznövendéket, aki az 1910–11-es tanévben elnyeri a Szerb Nemzeti Egyházi Alap horvát és szerb nemzetiségű egyetemi hallgatók számára alapított ösztöndíját is. Mindez azt mutatja, hogy nem a háborút követő politikai fordulatok alakították Dobrovics sajátos identitáskonstrukcióját, mert az már jóval korábban megszilárdult. Az 1918 és 1921 augusztusa közötti történelmi események viszont kétségkívül katalizálták ebben a multietnikus képletben a szerb orientációt.

De lássuk magát a festői pályát! Dobrovics 1909–1912 között tanul a Képzőművészeti Főiskolán, amelynek ekkor megbecsült professzora a modern magyar művészet bölcsőjének tartott nagybányai művésztelep (ma Baia Mare, Románia) korábbi vezetője, Ferenczy Károly, az ún. „nagybányai stílusparadigma” kialakítója és elméleti megfogalmazója. Ferenczy saját festészetének lényegét ekképp fogalmazza meg: „kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon.” Amint a vetített képpárból (2-3. kép) is kitűnik, a nagybányaias *plein air*/impresszionizmusnak három szemeszteren át a legautentikusabb mester által közvetített hatása döntőnek bizonyult a fiatal festő pályakezdésére. A *Fehérruhás önarcképet* több budapesti kiállítási szerepeltetés után Pécsen is bemutatta 1912-ben, a Nőegylet helyiségében rendezett első önálló tárlatán. Innét vásárolta meg a Janus Pannonius Múzeum elődje, a Pécsi Városi Múzeum.

Tetszetős, ám kissé félrevezető volna a Ferenczy-impulzust abszolutizálni. Egyrészt azért, mert pontosan tudjuk, hogy rajta kívül kik tanították még Dobrovicsot, s ezeknek a konzervatív, olykor kimondottan akadémikus felfogású mestereknek a befolyását is joggal feltételezhetjük a pálya későbbi, tízes évek közepi, historizálónak tűnő kitérőjében, ami kiváltotta Kassák heves ellenérzését, s végső soron szakításhoz is vezetett. Másrészt azért, mert a *Fehérruhás önarcképpel* egy időben keletkezett művek más irányú tájékozódásról is tanúskodnak. Az 1910–11-re datált *Pécsi utca* (4. kép), de még a hasonló témát feldolgozó, pár évvel későbbi társai is mintha az ún. „alföldi” realizmus egyik, az avantgárral is érintkező központjának, Kecskemétnek a befolyását mutatnák. Dobrovics kecskeméti működése jól dokumentált fejezet, később még vissza kell térnünk rá.

Vorläufers. Es ist allerdings die Beurteilung der Nachwelt. Miodrag B. Protić hat 1967 Dobrovics' Pariser Aktzeichnungen aus dem Jahre 1913 als den Anfang der jugoslawischen Konstruktivismus bewertet. (In Klammern sei es bemerkt: Dazu hätte Ljubomir Mičić, Redakteur der Zeitschrift Zenit, ein Wörtchen zu sagen: er konnte, ähnlich wie Kassák, nichts mit der „Mittlerer-Weg-Avantgarde“ anfangen.)

Lassen wir uns aber einmal bei der ungarischen Kunstgeschichte bleiben und setzen wir unsere Betrachtungen der künstlerischen Laufbahn fort, deren Erkenntnisse uns bei dem ausgewählten Zeitabschnitt des Lebenswerkes fördern können.

Dobrovics Péter ist am 14. Januar 1890 in Pécs geboren. Die Familie war ostgriechischer Konfession, seine Vorfahren kamen aus dem kroatisch-slawnischen Daruwar nach Ungarn. Dass sich die Familie des Serbischen verbunden fühlte, beweist ein Foto, auf dem der achtjährige Petar, seine Eltern und Geschwister 1898 in *Belgrad* abgebildet sind. (Bild 1) Die Verbundenheit zeigt sich auch darin, dass der junge Dobrovics ab 1909, als er sein Studium an der Kunstakademie in Budapest anfang, von einem Verwandten, Sándor Dobrovits, der aus Bratislawa nach Budapest übersiedelte und ansonsten von der deutschsprachigen Kultur geprägt war, unterstützt wurde. Dobrovics erhielt im Studienjahr 1910-11 auch das Stipendium des Serbischen Religionsfonds für Studenten kroatischer und serbischer Nationalität. Das beweist, dass Dobrovics' Identitätskonstruktion nicht durch die politischen Wendungen der Nachkriegszeit geformt wurde, sondern sich bereits viel früher gefestigt hatte. Die historischen Ereignisse zwischen 1918 und August 1921 spielten allerdings zweifellos eine Katalysatorenrolle, was die Entwicklung der serbischen Orientation in diesem multiethnischen Gebilde anging.

Lassen wir uns nun die künstlerische Laufbahn unter die Lupe nehmen! Dobrovics studierte an der Kunstakademie von 1909 bis 1912. Damals war Károly Ferenczy, früherer Leiter der als Wiege der modernen ungarischen Kunst geltenden Künstlerkolonie in Nagybánya (heute Baia Mare, Rumänien), Entwickler und Theoretiker des sogenannten „Nagybányaer Paradigma“, ein geschätzter Professor der Akademie. Den Kern seiner Malerei formulierte Ferenczy selbst folgendermassen: „koloristischer Naturalismus auf synthetischer Grundlage“. Das projizierte Bilderpaar zeigt (Bild 2-3), dass die Wirkung der Nagybányaer Version des *plein air* / Impressionismus, drei Semester lang vermittelt durch den authentischsten Meister, für die Anfänge der Laufbahn ausschlaggebend war. Das *Selbstporträt in Weiss* wurde nach etlichen Budapester Ausstellungen 1912 auch in Pécs, im Rahmen seiner ersten Einzelausstellung, im Raum des Frauenvereins ausgestellt, bevor der Vorgänger des Janus-Pannonius-Museums, das Stadtmuseum Pécs das Bild gekauft hat.

Es ist genauso irreführend wie verlockend, den Impuls von Ferenczy zu überschätzen. Erstens, weil wir genau wissen, bei welchen Professoren Dobrovics noch Unterricht nahm: wir können mit Recht annehmen, dass diese konservativen Professoren

Ám a kecskeméti intermezzót (a Képzőművészeti Főiskola nyári trimesztereinek is otthont adott az 1912-ben megnyílt művésztelep) megelőző időszak aktuális magyar művészeti fejleményei is nyomot hagytak a fiatal művész, ekkor még művésznövendék munkásságán. Lehetetlen volna nem észrevennünk a párhuzamot az 1909-ben megalakult Nyolcak csoport vezetőjének, Kernstok Károlynak 1910–11 körüli aktos kompozíciói és Dobrovics ugyanekkor készült, hasonló témájú rajzai között. (5-7. kép) Ez az árkádikus témavilág és klasszikus kompozíciós séma (8. kép) azután éppoly kitartóan van jelen a Dobrovics oeuvre-ben, mint a magyar avantgárdnak a Nyolcak csoport korán lezáruló együttműködése utáni fejezeteiben. Ha az egyalakos, tanulmány jellegű aktrajzokat vizsgáljuk, újabb analógiák tűnnek szembe. Ezek közül talán legfontosabb a Nemes Lampérth párhuzam, amit a kettőjük aktrajzainak együttese meggyőzően szemléltet, s ez a kapocs a későbbiekben is kimutatható. (9-15. kép) Az 1912. december 1-re datált, szerbül, cirill betűkkel szignált Dobrovics-rajz már Párizsban készült, ahová festőnk először 1912 februárjában, harmadéves főiskolás korában jutott el. Vannak bizonyos adataink arról, hogy Nemes Lampérth és Dobrovics nemcsak egyidőben voltak Párizsban, hanem ott bizonyos ideig műterem-szomszédok is voltak. Az adatokból és a művekből jól látszik, hogy a főiskolai tanulmányait épp befejező, 1911-ben mestere, Ferenczy bővületében egyik korai főművét megfestő Dobrovics azokban a körökben és irányokban keres és talál kapcsolatokat, támpontokat, amelyek Ferenczy és a nagybányai alapító generáció világának, esztétikai horizontjának meghaladását tűzték zászlajukra. Mert ezt tették az 1907-ben alapított, Szinyei Merse, Rippl Rónai és Ferenczy által elnökölt Magyar impresszionisták és Naturalisták Köréből, a MIÉNK-ből radikális frakcióként kiváló Nyolcak, s ez történt az ugyanebben az évben, 1909-ben elindított kecskeméti művésztelep szerveződésekor is. A nagybányai második generáció, az ott 1906-ban valóságos palotaforradalmat kiváltó, párizsi tanultságú, részben Matisse és a fauve-ok köréből érkező fiatalok (gúnynevükön „neósok”) egy csoportjának élére álló Iványi Grünwald Béla kezdeményezte a kiválást és az áttelepülést Kecskemétre. Dobrovics szinte mindenütt jelen volt ebben a forrongó időszakban, amikor „az utak elváltak”. (A filozófus Lukács György ezzel a címmel írt kritikát a Nyolcak első kiállításáról a Nyugat folyóirat 1910. évi 3. számába.) Pályájának ez a különböző impulzusokat lázasan magáévá tevő szakasza valósággal modellezi, leképezi a hatásoknak, áramlatoknak, „izmusoknak” azt az egymásra torlódását, ami a modern magyar művészetet ekkor jellemezte. A forrásokból és a lokalizálható művekből úgy tűnik, hogy Dobrovics 1912 és 1914 között folyamatos vándorúton volt Párizs, Budapest, Kecskemét és Pécs között. Természetesen Párizs hatása a meghatározó, ott is leginkább a Cézanne-i örökség és a zeniten álló kubizmus mágikus érintése, melyről elsősorban az 1913 - 14-ben készült aktrajzok és az ugyancsak 1913-as keltű (*Munkás*) *Önarckép* tanúskodik. Ez az önmagát valaminő

akademischer Auffassung grossen Einfluss auf den historisierenden Umweg Mitte der 10er Jahre ausgeübt hatten – ein Umweg, der bei Kassák eine heftige Abneigung hervorgerufen und letzten Endes zu dem Bruch geführt hat. Und zweitens, weil andere Werke, die mit dem *Selbstporträt in Weiss* zeitgleich entstanden, von einer anderen Richtung der Orientation zeugen. Die *Strasse in Pécs* (Bild 4), datiert auf die Jahre 1910-11, aber auch die paar Jahre späteren Bilder mit ähnlichen Themen, weisen die Wirkung von Kecskemét, eines der Zentren des sogenannten „Alföldler“ Realismus, der auch vieles mit der Avantgarde gemeinsam hatte, auf. Der Kecskeméti Abschnitt in Dobrovics' Laufbahn ist gut dokumentiert, darauf müssen wir noch später zurückkommen.

Die künstlerischen Entwicklungen in Ungarn haben jedoch auch vor Kecskemét (die Sommertrimester der Akademie fanden seit 1912, nach ihrer Eröffnung, in der Künstlerkolonie statt) Spuren im Schaffen des jungen Künstlers hinterlassen. Es ist unmöglich nicht zu bemerken, welche Parallele sich zwischen den zeitgleichen Aktkompositionen des Leiters der 1909 gegründeten Achten-Gruppe, Károly Kernstok und den Zeichnungen Dobrovics' zeigen. (Bild 5-7) Die arkadische Themenwelt und das klassische Kompositionsschema (Bild 8) bleiben später in Dobrovics' Œuvre genauso beharrlich, wie in den Kapiteln der ungarischen Avantgarde nach der früh abgebrochenen Zusammenarbeit der Achten-Gruppe. Wenn wir die mit Einzelfiguren-Komposition operierenden, studienartigen Aktzeichnungen untersuchen, werden wir auf weitere Analogien aufmerksam. Das wichtigste ist vielleicht die Parallele mit Nemes Lampérth, wie es das Ensemble ihrer Aktzeichnungen überzeugend veranschaulicht. (Bild 9-15) Diese Verbindung ist auch später nachweisbar. Dobrovics' Zeichnung, datiert auf den ersten Dezember 1912, signiert auf Serbisch mit kyrillischen Buchstaben, entstand bereits in Paris, wohin unser Maler zum ersten Mal im Februar 1912, in seinem dritten Studienjahr kam. Wir verfügen über bestimmte Daten darüber, dass sich Nemes Lampérth und Dobrovics nicht nur gleichzeitig in Paris aufhielten, sondern für eine Zeit in benachbarten Ateliers lebten und arbeiteten. Die Daten und die Werke zeigen deutlich, dass der frisch diplomierte Dobrovics, der 1911, fasziniert von seinem Meister Ferenczy eines seiner frühen Hauptwerke schuf, gerade in denjenigen Kreisen und Richtungen Verbindungen und Stützpunkte suchte und fand, die die Überholung des ästhetischen Horizonts der Nagybányaer Gründergeneration und des Ferenczy auf ihre Fahne schrieben. Genau das taten nämlich die Achten, als sie aus dem Kreis der Ungarischen Impressionisten und Naturalisten, gegründet 1907, geleitet von Szinyei Merse, Rippl Rónai und Ferenczy, ausschieden; und das gleiche geschah bei der Gründung der Künstlerkolonie in Kecskemét, 1909. Die Ausscheidung und die Übersiedlung nach Kecskemét wurde durch eine Gruppierung der zweiten Generation der Künstlerkolonie in Nagybánya angeregt. Sie waren junge Künstler mit Pariser Hintergrund, teilweise aus dem Kreis von Matisse und der Fauves, spöttisch auch „Neos“

népvezéreként, szónokként láttató, tegyük hozzá, önbeteljesítő jóslatként is felfogható önportré jól illeszkedik a profetikus-messianisztikus művészönarcképeknek már a tízes évekre is oly jellemző vonulatába. (16-17. kép) Ugyanakkor ékesszóló dokumentuma annak is, hogy két-három év alatt mekkora utat tett meg a festő, ezúttal nem földrajzi, hanem „szellemi” értelemben. Ám ennek az útnak a korlátairól, véges voltáról is fogalmat alkothatunk magunknak, ha összevetjük Dobrovics Önarcképét Bohumil Kubista egy évvel korábbi *Szent Sebestyénjének* kiforrottan kubista festői nyelvezetével. (18. kép)

Meg kell jegyeznünk, hogy a francia hatások, a Párizshoz kapcsolódó impulzusok nemcsak direkt módon érthették Dobrovicsot, hanem közvetetten is, hiszen Budapesten és Kecskeméten is Párizst megjárta a francia művészettől befolyásolt művészek körében forgott. Az újabb francia művészetnek e térségben érvényesülő hatását egyébiránt olyan budapesti bemutatók is elősegítették, mint a Nemzeti Szalon tavaszi kiállítása 1907-ben, Gauguin és Cézanne reprezentatív kollekciójával. Dobrovics ismétlődő párizsi tartózkodásaival hozzávetőleg egybeesik kecskeméti jelenlétének nyitánya. Valószínűsíthető, hogy e két – földrajzilag, társadalmilag és kulturálisan merőben eltérő – közegeből nyert impulzusok sorsszerűen egy irányban hatnak, erősítik egymást. Azonban 1914, a háború kitörése után a magyar festő hosszú évekig nem utazhat Párizsba. Szűkülő sugarú kalandozásainak ekkor válik igazán megkülönböztetett fontosságú helyszínévé Kecskemét. Az a város, amelyikben a magyar aktivizmusnak részben a nagybányai „családfáról” leágazó, részben attól független előzményei is bontakoznak. Az aktivista mozgalom egy közbülső szakasza ugyanis erős személyi kötődéseket mutat a kecskeméti kolóniával. Dobrovics itt kerülhetett kapcsolatba a magyar kubizmus jellegzetesen „helyi érdekű” idiómájának kiművelőivel, Perlrott Csaba Vilmossal és Kmetty Jánossal, valamint Gráber Margittal és az aktivizmus két vezető alakjával, Kassák Lajossal és Uitz Bélával is. (19-20. kép) Itt jelentek meg első művészetkritikai írásai a Löwy Ödön szerkesztette, szociáldemokrata színezetű, mindössze négy számot megért helyi folyóiratban, az Alföldben. Amit ott olvashatunk, összecseng azzal, amit a festő özvegye, Olga Dobrovics (Hadzsi Olga) által összeállított oeuvre-katalógus is mutat: a párizsi utak lehetőségének megszűnésével egyidejűleg ér véget a festő rövid kubista korszaka. A képeken és a szövegeken is bizonyos szemléleti fordulat, megváltozott orientáció mutatkozik. Ahogyan Miroslav Krleza fogalmaz 1921-ben, barátja műveire írott *Margináliáiban*: „Abban a korban, amelyben nálunk [ez itt a valahai monarchia Horvátországát ill. a Szerb-Horvát-Szlovén államot jelentheti, V. Gy.] épphogy felfedezték az impresszionizmust, Dobrovics eljutott a kubista látásig, de visszafordult onnan, és szétártta a reneszánsz bíborfüggönyét.” De lássuk most, hogy Dobrovics maga hogyan ír párizsi tapasztalatairól az Alföld első számában megjelent, *Elmélkedés* című, kissé

genannt, mit Béla Iványi Grünwald an der Spitze, die 1906 eine wahre Palatsrevolution in Nagybánya entfachten. Dobrovics war in dieser Zeit der Aufruhr, als „sich die Wege trennten“, fast überall anwesend. (György Lukács schrieb über die erste Ausstellung der Achten in die Zeitschrift *Nyugat*, 1910, Nummer 3 unter dem Titel „Die Wege trennen sich“.) Dieser Lebensabschnitt, als Dobrovics verschiedene Impulse fieberhaft zu eigen machte, modelliert eine für die moderne ungarische Kunst charakteristische Anhäufung von Wirkungen, Strömungen und „Ismen“. Die Quellen und die lokalisierbaren Werken lassen darauf schliessen, dass Dobrovics zwischen 1912 und 1914 ständig zwischen Paris, Budapest, Kecskemét und Pécs unterwegs war. Ausschlaggebend ist natürlich die Wirkung von Paris, insbesondere Cézannes Erbe und die magische Berührung des am Zenit stehenden Kubismus. Davon zeugen die Aktzeichnungen aus den Jahren 1913-14 sowie das ebenfalls 1913 entstandene *Selbstporträt (Arbeiter)*. Dieses Bild, das auch als das Selbstverständnis eines Volksführers und Redners – und in diesem Sinne auch als eine sich erfüllende Prophezeiung - aufgefasst werden kann, fügt sich gut in den Trend der profetischen-messianistischen Selbstporträts, der bereits für die 10er Jahre charakteristisch war. (Bild 16-17) Es ist zugleich ein eindrückliches Dokument der langen Wegstrecke, die der Maler in zwei-drei Jahren zurückgelegt hatte – diesmal nicht im geographischen, sondern im „geistigen“ Sinne. Wenn wir aber Dobrovics' Selbstporträt mit der ausgereiften kubistischen Sprache des ein Jahr früher entstandenen *Heiliger Sebastian* von Bohumil Kubišta vergleichen, ergibt es sich auch ein klares Bild über die Grenzen und die Endlichkeit dieser Bestrebungen. (Bild 18)

Es ist wichtig zu bemerken, dass die französischen bzw. mit Paris verbundenen Impulse Dobrovics nicht nur direkt, sondern auch indirekt erreicht haben mochten, da er in Budapest und Kecskemét unter Künstlern verkehrte, die sich in Paris aufgehalten hatten und sich durch die französische Kunst inspirieren liessen. Die Wirkung der neueren französischen Kunst in der Region wurde übrigens durch solche Budapester Präsentationen gefördert, wie die Frühlingsausstellung des Nationalen Salons mit einer repräsentativen Kollektion von Gauguin und Cézanne im Jahre 1907. Die wiederholten Pariser Aufenthalte und Dobrovics' anfängliche Präsenz in Kecskemét fanden gleichzeitig statt. Über die Impulse aus diesen beiden, sowohl geographisch, als auch gesellschaftlich-kulturell verschiedenen Orten kann mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden, dass sie schicksalhaft in eine Richtung gewirkt, einander gestärkt haben. Nach 1914, dem Kriegsausbruch durfte jedoch der *ungarische* Maler jahrelang nicht nach Paris fahren. In diesem beengten Bewegungsraum wurde Kecskemét erst recht wichtig für ihn. Kecskemét war die Stadt, wo die Vorgeschichte des Aktivismus – teils unabhängig von der Künstlerkolonie in Nagybánya, teils als deren Abzweigung – stattfand. Eine der mittleren Strecken der Aktivistebewegung ist nämlich persönlich stark verbunden mit der Kecskeméter Kolonie. Hier lernte Dobrovics die Pfleger des

extatikus hangvételő szövegében. „Ma már csendesedik a harc, ... nem csak azért, mert a konzervatívok elvesztették minden csatájukat ... hanem, mivel a forradalmárok értékeit is kikezdi az idő, s csak azok maradnak meg, amelyek az Örök, a Nagy, az Abszolútum fogalmát megközelítették. ... a kor reveláló levegője kellett ahhoz, hogy olyan nevek kerüljenek forgalomba, akiknek tegnap még a kiejtése is bűn volt. (Ingres) Megvetett egyének, lenézett korok megállapításai ma újra értékeltetnek. Cézanne-ban, Tintoretto és Graeco emanációjában, a romantico miszticizmus ... egyesült eme gall szellemben, aki mindnyájunkra rányomta bélyegét, kik valamit csinálni szándékoztunk.”³ Úgy tűnik, Dobrovics nagyon korán „fölrzi” az évtized végére kibontakozó és a következő évtizedben szélesan jellemzővé váló klasszicizáló tendenciát, s nagyon világosan látja annak eredetét, amikor a neoklasszicizmusnak a Fiedler-körnél (Marées-nál, Hildebrandnál) eggyel korábbi generációjára mutat rá a huszadik századi modernizmus fontos elődjének számító Ingres személyében. Fölismeri az összefüggést Ingres *Aranykora* és Cézanne késői aktos kompozíciói, fürdőzői, illetve a századvég „új akadémiajának” Árkádia-ideálja között. Ezt a családfát – amire egyébként szervesen fűzhetők fel a századelő magyar avantgárdjának ágai is a neósoktól és kecskemétiektől a Nyolcakon és aktivistákon át Derkovits Gyuláig – (21-24. kép) meglehetősen önkényesen alakítja, amikor például Klingert, „a klasszikusok gyenge utánczója” lemetszi róla, s ami fontosabb, a temperamentumának, ízlésének jobban megfelelő észak-itáliai és spanyol manierizmust természetes előzményeként tünteti föl.

A tradíciónak ez az értelmezése már előrevetíti azt a túlfűtöttséget, ami a dobrovicsi Árkádia-képet kibillenti a szemlélődő tétlenség és csendes idill egyensúlyi állapotából, s a szenvedély, az erotikus hevület, a „romantiko-miszticizmus” szilaj elemeivel *Bacchanáliá*vá színezi át. (25. kép) A Cézanne-ba torkolló manierista örökségből persze nem lesz homogén képlet, már csak azért sem, mert a nagy „gall szellem” hatása a különböző műfajokban eltérő módon érvényesül. Egy „másik” Cézanne befolyását tükrözik Dobrovics 1914 körül festett csendéletei, tájai s néhány évvel későbbi portréi. Ezek egyértelműen a lehiggadás jegyeit mutatják, stiláris jellemzőik alapján megfelelőiket valahol a Nyolcak 1910 körüli munkásságának környezetében kellene keresnünk. (26-32. kép) Dobrovics tehát egyszerre siet és késik, a Cézanne-impulzusok két vetületét ötvözni nem tudja. Az ebből az ambivalens pozícióból fakadó „eltévelyedések” heves és elutasító reakciót váltottak ki a csalódott Kassákból, akinek aktivista köréből sokan dolgoztak a kecskeméti „Műkert”-ben, s aki maga is sógora, Uitz Béla révén jutott be oda 1916-ban, természetesen még nem mint képzőművész. A Dobrovics – Kassák kapcsolat azonban bizonyosan régebbi

3 Dobrovics Péter, „Elmélkedés”, *Alföld*, 1914. febr. 43-44.

örtlichen Idioms des ungarischen Kubismus, Csaba Vilmos Perlrott und János Kmetty, kennen. Ebenfalls in Kecskemét nahm er Kontakt mit Margit Gráber, sowie mit den beiden Führungsfiguren des Aktivismus, Lajos Kassák und Béla Uitz, auf. (Bild 19-20) Dobrovics publizierte seine ersten kunstkritischen Schrifte in der *Alföld*, der örtlichen, sozialdemokratisch gesinnten, kurzlebigen Zeitschrift, redigiert von Ödön Löwy. Diese Texte sind im Einklang mit der Tatsache, von der der *Œuvre*-Katalog, zusammengestellt von der Witwe, Olga Dobrovics (Hadzsi Olga), zeugt: nachdem er keine Möglichkeit hatte nach Paris zu fahren, endete auch seine kurze kubistische Periode. Sowohl in den Bildern, als auch in den Texten zeigt sich eine bestimmte Wende der Gesinnung und der Orientation. Wie Krleža 1921 über die Werke seines Freundes in seinen *Marginalien* schrieb: „In dem Zeitalter, als bei uns [das mag Kroatien der ehemaligen Monarchie bzw. den serbisch-kroatisch-slovenischen Staat bedeuten, Gy. V.] der Impressionismus gerade erst entdeckt wurde, kam Dobrovics ganz bis zu der kubistischen Sicht, um ihr sogleich den Rücken zu kehren und den purpurroten Vorhang der Renaissance aufzuziehen.“ Nun wollen wir uns anschauen, wie Dobrovics selbst über seine Erfahrungen in Paris in seinem Text für die erste Nummer der Zeitschrift *Alföld* unter dem Titel *Kontemplation* etwas pathetisch schrieb. „Der Schlachtlärm legt sich... Nicht nur deshalb, weil die Konservativen all ihre Schlächte verloren haben... sondern weil die Zeit auch die Werte der Revolutionären angreift, und nur diejenigen das Feld behaupten, die der Idee des Ewigen, des Grossen, des Absoluten nahe kamen. ... Es bedurfte der revelativen Luft der Zeit, Namen in Umlauf zu bringen, die auszusprechen gestern noch als Sünde galt. (Ingres) Feststellungen verachteter Personen und geringgeschätzten Zeiten werden heutzutage wieder hoch gewertet. Bei Cézanne einigten sich die Emanationen von Tintoretto und Greco... der Romantico-Mystizismus... Dieser gallischer Geist hat uns alle, die irgend etwas zu machen gedachten, geprägt.“³ Anscheinend hatte Dobrovics sehr früh ein Gespür für die klassisierende Tendenz, die sich bis Ende des Jahrhunderts entfaltet hatte und in der nächsten Dekade breitspurig charakteristisch wurde. Er sah auch deren Herkunft sehr klar, indem er in der Person Ingres, einem wichtigen Vorläufer des Modernismus des 20. Jahrhunderts, den Neoklassizismus um eine Generation früher als der Fiedler-Kreis (Marées, Hildebrand) fand. Er erkannte den Zusammenhang zwischen Ingres' *Das goldene Zeitalter*, den späten Aktkompositionen, den Badenden von Cézanne, sowie dem Arkadien-Ideal der „neuen Akademie“ des Jahrhundertendes. Allerdings behandelte er diesen Stammbaum – dessen organischer Teil die ungarische Avantgarde ist, von den Neos und den Kecskemétern durch die Achten und die Aktivisten bishin zu Gyula Derkovits – (Bild 21-24) ziemlich willkürlich, indem er beispielsweise Klinger als „einen schwachen Nachahmer der Klassiker“ abschnitt, und, was noch wichtiger ist:

3 Dobrovics Péter, „Elmékedés“, *Alföld*, 1914. febr. 43–44.

keletű. Közismert tény, hogy Kassák első lapjának, az *A Tett*nek második számát a benne közölt képmelléklet, Dobrovics csak reprodukcióban ránk maradt, *Krisztus siratása* című, a hagyományos ikonográfiát expresszionista módon átíró festményének közlése miatt kobozzák el, 1915-ben. (33. kép) A háborúellenes manifesztumként is felfogható mű betiltásának hivatalos indoka: vallásghalázás.

A *Tett*, majd a *Ma* hasábjain ezek után is több ízben jelentek meg írások Dobrovicsról. A *Ma* 1917. júliusi számában fogalmazta meg Kassák azt a kritikát, amely az eltúlzott önértékeléséről anekdoták révén is elhíresült festőt végig sértette. Dobrovics ekkor már másodszor állított ki a Nemzeti Szalonban a „Fiatalok” vagy „Hetek” néven ismert, időközben változó összetételű csoporttal, ezúttal Csorba Géza, Diener Dénes Rudolf, Erős Andor, Kmetty János, Nemes Lampérth József és Schönberger Armand társaságában. Dobrovics 34 (!) művel szerepelt, melyek között a Nyolcak felfogását idéző csendéletek, portrék és tájak mellett megtalálhatók voltak azok a – Kassákot idézve – „régli olasz tájképek elé fektetett nobilis mezítelenségek”, „Delacroix-t agyonverő romantikus gesztusokkal” megfogalmazott Tiziano- és Tintoretto-témák is, amelyek a szerkesztő berzenkedését kiváltották. (34. kép)

A súlyosan elmarasztaló kritika döntő szerepet játszott a magyar kiállítási nyilvánosságtól való gesztusértékű és végleges visszavonulásban, amit a rendkívül termékeny év után a festői munkálkodás átmeneti apálya, majd a következő évben a világ- és belpolitikai fordulatok hatására újfajta – politikai – aktivitás kibontakozása követett. Dobrovics a hatos gyalogezred 1918. pünkösdi hétfői lázadásában vitt szerepe miatt bíróság elé, majd börtönbe került, s csak Károlyi Mihály közbenjárásának köszönhetően szabadult ki, az őszirózsás forradalom idején.

Zaklatott időszak kezdődött ekkor, festőtől szokatlan közéleti és politikai ambíciókkal. Az 1921-es ideiglenes „köztársasági elnöki” ügyvivőséget megelőzően már a szerb megszállás alatt álló Baranya főispáni székére is pályázott Dobrovics. Utazásainak iránya is megváltozott: Budapest vagy Kecskemét helyett főként Újvidéken (ma Novi Sad, Szerbia) és Belgrádban töltött huzamosabb időszakokat, s már ekkor eljutott Dalmáciába is. Ez az orientáció is jelzi, hogy a Kassák körétől és a magyar kiállítási szintértől való leválás mellett érlelődik egy másik elszakadás is, amit a politikai fejlemények (1918. november 14-én a kisantant megszállást foganatosító szerb csapatok bevonulásával közel hároméves megszállás veszi kezdetét Pécsen és Baranyában) katalizálnak a szerb identitását addig is őrző festőben.

Akár szimbolikus értéket is tulajdoníthatunk annak a ténynek, hogy a délszláv kulturális közegbe való újkeletű beágyazódás reprezentatív helyszíne éppen Párizs, ahová a háborús évek kényszerű kizártsága után végre már kiállító művészként juthat el a franciául is jól beszélő festő. 1919. április-májusában a Petit Palais-ban rendezett „Exposition des Artistes Yougoslaves”-en, a jugoszláv nemzeti kiállításon láthatók

indem er den norditalianischen und spanischen Manierismus, die seinem Temperament und Geschmack besser passten, als natürliche Vorgeschichte erwähnte.

Diese Art von Traditionsdeutung antizipierte bereits die Überhitzung, die Dobrovics' Arkadienbild, die Ausgeglichenheit der kontemplierenden Untätigkeit und der stillen Idylle umkippend, mit den Elementen der Leidenschaft, der Erotik, des „romantico-mystischen“ Ungestüms zu einer *Bacchanalie* umfärbte. (Bild 25) Das manieristische Erbe, gekrönt mit Cézanne, konnte natürlich nicht zu einem homogenen Gebilde werden, zumal die Wirkung des grossen „gallischen Geistes“ in den unterschiedlichen Genres auch unterschiedlich zur Geltung kam. Dobrovics' Stillleben und Landschaften aus dem Jahre 1914, sowie einige Porträts aus den späteren Jahren widerspiegeln die Wirkung eines „anderen“ Cézanne. Diese zeugen eindeutig von einer Beruhigung; aufgrund ihrer stilistischen Merkmale sollten wir ihre Pendants um die Achten-Gruppe und 1910 herum suchen. (Bild 26-32) Dobrovics war also zu früh und zu spät dran zugleich, er konnte die beiden Züge des Cézanne-Erbes nicht miteinander verbinden. Die „Irrungen und Wirrungen“, die Folgen dieser widersprüchlichen Position lösten bei Kassák, dessen Kreis mit der Kecskeméter Kolonie Überschneidungen aufweist und der selbst den Kontakt zu der Kolonie 1916 seinem Schwager, Béla Uitz dankte, heftige Ablehnung aus. Doch die beiden Künstler hatten sich schon früher gekannt. Es ist allgemein bekannt, dass die zweite Nummer Kassáks Zeitschrift, *A Tett / Die Tat* 1915 wegen eines dort publizierten Gemäldes konfisziert wurde. Es geht um *Die Beweinung Christi*, eine expressionistische Umschreibung der herkömmlichen Ikonographie, nur in Reproduktion überliefert. (Bild 33) Die offizielle Begründung des Verbots des Werkes, das auch als ein Manifest gegen den Krieg aufgefasst werden kann, war Religionsschändung.

Später erschienen mehrere Artikel über Dobrovics in *A Tett*, später in *MA / Heute*. Im Juliheft 1917 der *MA* publizierte Kassák eine Kritik, die den Maler, deren überentwickelte Selbstschätzung auch in Anekdoten überliefert ist, tief beleidigte. Zu jener Zeit stellte Dobrovics bereits zum zweiten Mal im Nationalen Salon mit einer Gruppierung aus, die unter den Namen „Die Jungen“ und „Die Sieben“ bekannt ist. Die Zusammensetzung der Gruppe änderte sich immer wieder; Dobrovics stellte mit Géza Csorba, Dénes Rudolf Diener, Andor Erős, János Kmetty, József Nemes Lampérth und Armand Schönberger zusammen. Er alleine stellte 34 (!) Werke aus. Neben Stillleben, Porträts und Landschaften, die die Auffassung der Achten aufleben liessen, befanden sich – um Kassák zu zitieren – „noble Nuden, vor alten italienischen Landschaftsbildern liegend“, „romantische Gesten, die einen Delacroix totschiagen“, jene Bilder mit Themen von Tiziano und Tintoretto, die die Abneigung des Redakteurs ausgelöst hatten. (Bild 34)

művei. Még ugyanez év novemberében Zágrábban, majd néhány hónap múlva az újvidéki városházán rendez önálló kiállítást. 1920 decemberében, amikor szülővárosában a megalakuló Pécsi Művészkör elnökévé választják, Belgrádban állít ki a pécsi Čačinović (később Tarai) Lajos építésszel, aki 1921-ben már a weimari Bauhausba jelentkezik. Ezen a megnyitón megjelenik a szkupstina elnöke, és Dobrovicsot fogadja a régens is, amint azt a *Pécsi Újságnak* a „szláv géniusz” sikeréről tudósító (feltehetően Dobrovics Péter belső munkatárs által írott) névtelen cikkéből megtudhatjuk. Az önálló fellépésekkel együtt a festő bekapcsolódik a Proljetni Szalon működésébe, s részt vesz annak Zágrábban, Eszéken, Zomborban rendezett tárlatain. Ezzel az intenzív jelenléttel együtt jár egy új recepció is. Sorra jelennek meg kritikák és elemző írások Dobrovics művészetéről a zágrábi, eszéki, újvidéki, belgrádi sajtóban. Mindemellett a festő maga is ír néhány cikket 1919–21 között a szerb lapokba, többek közt ismertetést jelentet meg a párizsi jugoszláv művészeti kiállításról.

Tekintélyt szerzett (ám nem kiállító) művészként jelen van ugyanebben az időszakban szülővárosában is, ahová időről időre visszatér, s ahol politikai aktivitása is kibontakozik. Utóbbi működése az antant megszállás keretében zajló szerb bevonulás alkalmával kezdődik, amikor a festő tolmácsolja a megszálló városparancsnok beszédét, s a mindössze néhány napig, a Horthy csapatoknak a véglegesített békeszerződés értelmében történő bevonulásáig fennálló Baranya-Bajai Szerb-Magyar Köztárság kikiáltásával, Dobrovics ideiglenes államelnökké választásával tetőzik, 1921. augusztus 14-én. (35. kép) Minket azonban most az érdekel, hogy a festőként jugoszlávvá vált művész mi módon van jelen az átmenetileg nem a magyar korona fennhatósága alá tartozó, s így – főként 1919, a budapesti Tanácsköztársaság bukása után – a baloldali avantgárd körök menedékévé is váló város kulturális életében.

A korszak helyi sajtóját tanulmányozva egy elkötelezett kritikus, szuggesztíven író művészet-propagátor és kulturális ismeretterjesztésre is vállalkozó közéleti szereplő képe rajzolódik ki Dobrovics saját írásaiból és a róla megjelent cikkekből. 1919 októberében a két későbbi bauhäusler, Johan Hugó és Stefán Henrik kiállítását üdvözli lelkesülten a jobboldali konzervatív irányultságú *Dunántúl* hasábjain „D.P.”. A cikkekből látszik, hogy Dobrovics nem hivatásszerűen űzi a kritikát, hiszen jószerevével csak azokról a „modernekről” ír, akik később az ő irányítása alatt álló „Pécsi Művészkör” ún. expresszionista kiállításának résztvevői lesznek. Ő maga a főntebb elmondottak szellemében távolmaradt a kiállítástól, de követőivel, tanítványaival, esztétikai szövetségeseivel közösséget vállalva szenvedélyes, extatikus hangvételű cikkben üdvözölte a frakcióba tömörült modernnek 1921. márciusi bemutatkozását. Ebből a körből kerültek ki többek között azok a fiatalok is, akik egy – mentoruk, Dobrovics biztatása nyomán szervezett - nyári itáliai tanulmányutat követően, 1921 őszén megkezdik tanulmányaikat a weimari Bauhausban. Az itáliai utazók, Molnár

Der Zerriss mag eine entscheidende Rolle darin gespielt haben, dass sich Dobrovics von der *ungarischen* Kunstszene demonstrativ und endgültig zurückzog. Dem ausserordentlich fruchtbaren Jahr folgte eine vorläufige Ebbe der künstlerischen Tätigkeit und dann, bewirkt durch die welt- und innenpolitischen Wendungen des nächsten Jahres, die Entfaltung einer neuen, politischen Aktivität. Dobrovics kam, wegen seiner Rolle im Aufstand der Sechsten Infanterieregiment am Pfingstenmontag 1918, vor Gericht und später ins Gefängnis, und wurde erst während der Asernrevolution dank Károlyis Einschreiten freigelassen.

Es fing eine hektische Periode an, mit politischen Ambitionen, was bei einem Maler höchst ungewöhnlich ist. Dobrovics wollte Hauptgespan des unter serbischen Besatzung stehenden Komitats Baranya werden, bevor er 1921 „vorläufiger Staatspräsident“ wurde.

Auch die Richtung seiner Reisen änderte sich: statt Budapest oder Kecskemét hielt er hauptsächlich in Novi Sad und Belgrad für längere Zeiten auf und reiste auch nach Dalmatien. Diese Orientation signalisiert, dass er sich nicht nur von Kassáks Kreis und der ungarischen Kulturszene losgelöst hat. Es fand auch eine andere Art von Abspaltung bei dem seine serbische Identität beständig hütenden Maler statt, wobei die Katalysatorenrolle die politischen Entwicklungen gespielt hatten. (Die serbischen Truppen als die Kräfte der Kleinen Entente okkupierten am 14. November 1918 Pécs und das Komitat Baranya.)

Es könnte symbolisch betrachtet werden, dass der repräsentative Ort der neuen Integration in der südslawischen kulturellen Szene gerade Paris war: nach der zwangsweisen Ausgeschlossenheit der Kriegsjahre kam der Maler, der auch Französisch gut sprach, endlich auch als ausstellender Künstler nach Paris. Seine Werke wurden in April-Mai 1919 im Petit Palais, in der „Exposition des Artistes Yougoslaves“, also in der *jugoslawischen nationalen* Ausstellung vorgestellt. Noch im November desselben Jahres hatte er in Zagreb, einige Monate später im Rathaus Novi Sad Einzelausstellungen gehabt. Im Dezember 1920 wurde er in seiner Heimatstadt zum Präsidenten der Pécsrer Künstlerkreis gewählt; noch in demselben Monat stellte er in Belgrad, zusammen mit dem Pécsrer Architekten Lajos Čačinović (später Tarai), der 1921 die Mitgliedschaft des Weimarer Bauhaus beantragt hatte, aus. Bei der Eröffnung dieser Ausstellung war auch der Präsident der Skupština anwesend und Dobrovics wurde auch von dem Regenten empfangen, wie wir einem Artikel unbekanntem Autors (wahrscheinlich dem internem Mitarbeiter Péter Dobrovics) in der *Pécsi Újság* (Pécsrer Zeitung) über den Erfolg des „slawischen Genius“ entnehmen können. Neben den Einzelausstellungen schloss sich Dobrovics an den Proletni Salon an und nahm an dessen Ausstellungen in Zagreb, Osijek und Zombor teil. Mit dieser Anwesenheit ging eine neue Rezeption einher. In der Presse in Zagreb, Osijek, Novi Sad, Belgrad erschienen Kritiken und Analysen über Dobrovics' Kunst. Daneben schrieb auch der Maler selbst einige Artikel in serbische

Farkas, Johan Hugó, Stefán Henrik mellett ekkor csatlakozik a pécsi bauhäuslerekhez Weininger Andor is. A két pécsi építész, Breuer Marcell és Forbát Alfréd ekkor már az intézmény növendékei. Az 1921 tavaszi „expresszionista” kiállítás és a pécsiek Bauhaus-beli tanulmányai közötti összefüggés mögött Dobrovics kezdeményező, orientáló szerepe sejlik föl, s ha a Művészkör tagjainak 1921 körüli munkáit tanulmányozzuk, kitapinthatóvá válik piktúrájának a pécsi „expresszívek” ekkori csoportstílusára gyakorolt hatása is.

Nagyon valószínű, hogy szintén Dobrovics közvetítői, menedzseri működése áll egy korábbi, mai szemmel felettebb különösnek tetsző eset mögött is. A Pécsi Művészkör megalakulásával egy időben, 1920 decemberében nyílt genfi Exposition Internationale d'Art Moderne rendezvényen a pécsi kör két, *német* nevet viselő tagja, Hugo Johan és *Heinrich Stefan* a *jugoszláv* nemzeti szekcióban szerepelt. Ezen, a kortárs egyetemes művészet színe-javát (Archipenko, Boccioni, Braque, Derain, Klee, Kokoschka, Modigliani, Picasso és mások) felvonultató nemzetközi kiállításon az éppen mással (pl. az ekkor bevezetett fajvédő Numerus Clausus törvény alkalmazásával) elfoglalt hivatalos Magyarország nem képviseltette magát. A kiállítás szervezői – ki tudja, milyen alapon – mégis létrehoztak egy emigránsokból álló, nem hivatalos magyar szekciót, Huszár Vilmos, Miklós Gusztáv és Simon György János részvételével. Különös, hogy a jugoszláv szekcióban, mely a főntebb Dobrovics stílus rokonaiként említettek szinte mindegyikét felsorakoztatta, Petar Dobrovic neve nem szerepelt. Ennek okait egyelőre csak találgatni tudjuk.

Ki is volt hát ez a Pécs? A modern művészet apostolaként tisztelt művész, akiről a közép-európai avantgárd radikális, a konstruktivizmus és absztrakció iránt elkötelezett „szellemi internacionáléja” (sem Kassák, sem Mičić) egy idő után nem vett tudomást? Mi az, amit példaként állított és örökül hagyott a pécsi fiatal „expresszionistáknak”? Leginkább saját esztétikai elveinek dichotómiája, az a kettősség, amit ő maga Cézanne „gall szelleméből” meríteni képes volt: a látvány felbontására törekvő kubisztikus formálás és a zárt, klasszikus kompozíció iránti vonzalom. Érdekes megfigyelni, ahogyan ez az egyetlen életmű-szakaszban megtestesülő plurális stílusképlet, a csendéletek Cézanne-i szikársága és a figurális kompozíciók hömpölygő manierizmusa ágaira szakadva jelentkezik a pécsi fiatalok kiállításán, s vesz különböző irányokat utóéletükben. Ám az már egy másik előadás témája volna.

Zeitungen zwischen 1919-21, unter anderem einen Bericht über die oben erwähnte Pariser Ausstellung der jugoslawischen Künstler.

Als angesehenener (aber nicht ausstellender) Künstler war er zur gleichen Zeit auch in seiner Heimatstadt präsent. Er kam von Zeit zu Zeit dorthin zurück und seine politische Aktivität entfaltete sich auch dort. Letztere nahm ihren Anfang bei der Besetzung von Pécs, als Dobrovics die Rede des Kommandanten der Besatzungstruppen dolmetschte und erreichte ihren Höhepunkt bei der Ausrufung der Serbo-ungarischen Baranya Baja Republik: Am August 14. 1921 wurde Dobrovics zum vorläufigen Präsidenten gewählt. Die Republik selbst bestand auch bloss ein paar Tage, bis Horthys Truppen, nachdem die endgültige Fassung des Friedensabkommens verabschiedet wurde, in die Stadt einzogen. (Bild 35) Unser Interesse gilt aber der Frage, wie Dobrovics, der als Maler ein jugoslawischer Künstler wurde, im kulturellen Leben einer Stadt präsent war, die vorläufig nicht der ungarischen Krone unterlag und so – insbesondere nach 1919, dem Fall der Räterepublik in Budapest – ein Zufluchtsort der linken Avantgardekreisen wurde.

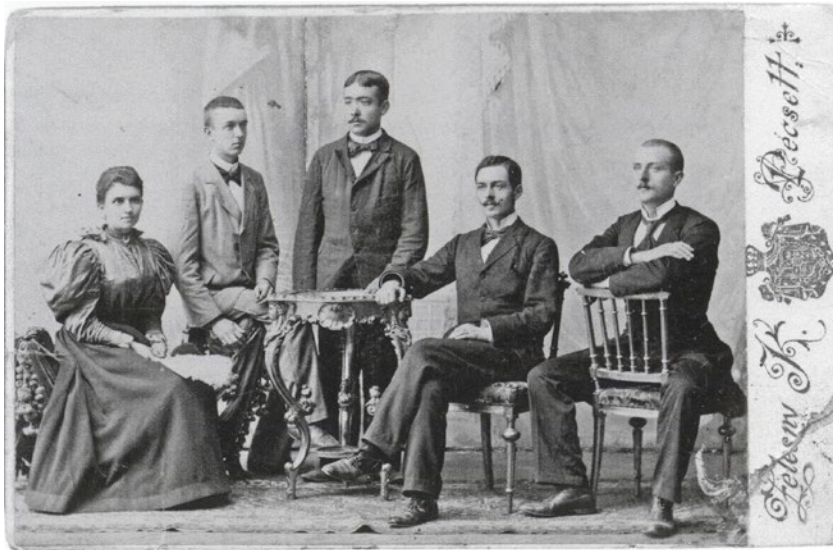
Bei der Untersuchung von Dobrovics' Schriften und der Artikel über ihn in der damaligen örtlichen Presse zeichnet sich das Porträt eines engagierten Kritikers, eines Kunstpropagandisten mit suggestivem Stil, sowie einer Persönlichkeit des öffentlichen Lebens ab, der auch Aufgaben der Kulturvermittlung übernahm. In der rechtskonservativen Zeitung *Dunántúl* etwa erschien im Oktober, geschrieben von „D. P.“ ein begeisterter Artikel über die Ausstellung der beiden späteren Bauhausler, Hugó Johan und Henrik Stefán. Diese und ähnliche Artikel zeigen, dass Dobrovics die Kritik nicht als professionelle Tätigkeit betrieb, da er fast ausschliesslich über diejenigen „Modernen“ schrieb, die später an der sogenannten expressionistischen Ausstellung des Pécs-er Künstlerkreises, geleitet von Dobrovics, teilnahmen. Dobrovics selbst blieb von der Ausstellung aus dem früher erörterten Grund fern, aber als sich die Gruppierung der Modernen im März 1921 der Öffentlichkeit vorstellte, begrüßte er sie in einem leidenschaftlichen, fast extatischen Artikel und erklärte seine ästhetische Zugehörigkeit zu seinen Anhängern und Schülern. Zu diesem Kreis gehörten unter anderen diejenigen jungen Künstler, die nach einer sommerlichen Studienreise in Italien – ermuntert durch ihren Mentor, Dobrovics – im Herbst 1921 ihr Studium in Weimar, im Bauhaus angingen. Neben den Reisenden, Farkas Molnár, Hugó Johan und Henrik Stefán, schloss sich auch Andor Weininger den Pécs-er Bauhauslern an. Zu dieser Zeit waren Marcell Breuer und Alfréd Forbát bereits Studenten der Institution. Im Zusammenhang der „expressionistischen“ Ausstellung im Frühling 1921 und den Bauhausstudien der Pécs-er lässt sich Dobrovics' Initiator- und orientierende Rolle erahnen. Wenn wir ferner die um 1920 entstandenen Werke der Künstlerkreis-Mitglieder studieren, wird auch die Wirkung des Dobrovics als Maler auf den Stil der Pécs-er „Expressiven“ deutlich erkennbar.

Szakirodalom / Fachliteratur

- Angyal Endre: *Petar Dobrovic, az ember, művész és politikus*. MTA Dunántúli Tudományos Intézet Közleményei 3. Pécs, 1968.
- Bajkay Éva: *Expresszívek a Pécsi Művészkörből*. Jelenkor, 1997/9. 835-847.
- Čupić, Simona: *Petar Dobrović (1890–1942)*, Beograd, Prosveta, 2003.
- Fekete Tivadar: *Novisadi arcképek prózában III. Petar Dobrovics*. Az Ucca (Novi Sad), 1922/1., 15.
- Gebauer Gusztáv: *Dobrovics Péter képiállítása*. Pécsi Napló, 1912. szeptember 29.
- Gvozdenović, Žana: *Forming Creative Subjectivity*. In: *Masterpieces of Petar Dobrovic Museum of Contemporary Art*, Belgrade, 2010, 15–24.
- Kassák Lajos: *Az izmusok története*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1972.
- Lőrinc Péter: *Válságok és erjedések (1918–1921)*, Novi Sad, Fórum Könyvkiadó, 1962.
- Passuth Krisztina: *Tranzit. Tanulmányok a kelet-európai avantgarde művészet témaköréből*, Budapest, Új Művészet Kiadó, 1996.
- Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*, Budapest, Balassi Kiadó, 1998.
- Protić, Miodrag B.: *Petar Dobrović 1890–1942. Retrospektivna izložba*, Beograd, Muzej Sovremene Umetnosti, 1974.
- Srp, Karel–Bydžovská, Lenka (szerk. / eds.): *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in Central Europe*, Arbor vitae societatis and Olomouc Museum of Art, 2019.
- Sümegei György: *A kecskeméti művésztelep és alkotóház 1909/12–1944/57*, Budapest, Új Művészet Kiadó, 1996.
- Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*, Budapest, Corvina Kiadó, 1981.
- Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus eseménytörténete 1915–1919 között*. In: Németh Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890-1919, I. kötet*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.
- Szeredi Merse Pál: *A magyar avantgárd születése*. In: *Párizs – Budapest 1890–1960: Képzőművészeti kapcsolatok Párizs és Budapest között*, Budapest, Virág Judit Galéria, 2017.
- Szűts Emil: *Az elmerült sziget. A Baranyai Szerb-Magyar Köztársaság*, Pécs, Pro Pannonia Kiadó, 1991.
- Tüskés Tibor: *A Krónika (1920–21) repertórium*, Pécs, Baranya Megyei Könyvtár, 1978.
- Vándor Andrea: *Multietnikus dimenziók. Dél-Magyarország 1916–1920*, Kiállítási katalógus. Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, Pécs, 2008.
- Vándor Andrea: *Magyarország nemzetiségi viszonyai és az első világháború hatásai*. In: Bajkay Éva (szerk.): *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhausban*, Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2010, 56–65.
- Vándor, Andrea: *Die Nationalitäten-Verhältnisse in Ungarn und die Auswirkungen des ersten Weltkrieges*. Eva Bajkay (Hrsg.): „Von Kunst zu Leben” Die Ungarn am Bauhaus, Pécs, Landesmuseen des Komitates Baranya, 2010, 56–65.
- Várkonyi György: „Előtanfolyamok”: Budapest – Pécs – Weimar. A magyarok Bauhaus-beli fellépésének előzményei: a magyarországi aktivista szerveződések. In: Bajkay Éva (szerk. / Hrsg.): *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhausban*. Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2010, 66–91.
- Várkonyi, György: „Vorkurse”: Budapest-Pécs-Weimar. *Vorgeschichte zum Auftreten der Ungarn am Bauhaus. Aktivistische Organisationsformen in Ungarn*, in „Von Kunst zu Leben” Die Ungarn am Bauhaus, Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2010, 66–91.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass hinter einem früheren, aus heutiger Sicht höchst merkwürdigen Ereignis auch Dobrovics als Vermittler und Manager stand. Gleichzeitig mit der Gründung des Pécs-er Künstlerkreises, im Dezember 1920 wurde die Exposition Internationale d'Art Moderne eröffnet. Zwei Mitglieder des Pécs-er Künstlerkreises nahmen an dieser Veranstaltung teil – unter *deutschen* Namen (*Hugo* Johan und *Heinrich* Stefan) und in der *jugoslawischen* nationalen Sektion. Das öffentliche Ungarn war mit anderen Dingen beschäftigt – beispielsweise mit der Anwendung des damals verabschiedeten Rassenschutzgesetz, dem Numerus Clausus – und somit liess es sich an dieser internationalen Ausstellung, bei der die Elite der Kunst der damaligen Zeit (Archipenko, Boccioni, Braque, Derain, Klee, Kokoschka, Modigliani, Picasso und andere) sich repräsentierte, nicht vertreten. Die Veranstalter schufen – aus welchem Grund auch immer – doch eine nicht-offizielle ungarische Sektion, bestehend aus Emigrantenkünstlern wie Vilmos Huszár, Gusztáv Miklós und György János Simon. Das merkwürdigste ist dabei, dass in der jugoslawischen Sektion, in der fast alle Künstler, die in ihrer künstlerischen Sprache mit Dobrovics verwandt waren, präsentiert wurden, der Name Petar Dobrović nicht auftauchte. Über die Ursache können wir erst einmal nur herumraten.

Wer war also dieser Künstler, der in Pécs als Apostel der modernen Kunst geehrt wurde, während die radikale, dem Konstruktivismus und der Abstraktion engagierte „geistige Internationale“ der mitteleuropäischen Avantgarde (Kassák oder Mičić) ihn nach einer Zeit nicht einmal zu Kenntnis nahm? Was bedeuteten sein Beispiel und Erbe für die jungen Pécs-er „Expressionisten“? Die Antwort liegt vor allem in der Dichotomie seiner ästhetischen Prinzipien, die er selbst aus dem „gallischen Geist“ des Cézanne schöpfen konnte: das Anstreben der kubistischen Zerlegung in der Form und die Zuneigung zu der geschlossenen, klassischen Komposition. Es ist interessant zu beobachten, wie sich diese plurale Stilformel – die Cézannesche Hagerheit der Stillleben und der strömende Manierismus der figurativen Kompositionen – verzweigte und so in der Ausstellung der jungen Künstler in Pécs wieder auftauchte, um später in ihrem Nachleben verschiedene Richtungen zu nehmen. Das wäre aber das Thema eines anderen Vortrags.



1. Dobrovics Péter családja körében / Dobrovics Péter im Kreis seiner Familie, Belgrád, 1898 körül / um 1898



2. Ferenczy Károly (1862-1917): Október / Oktober, 1903



3. Dobrovics Péter: Férfi erős napsütésben (Fehér ruhás önarckép) / Mann in starkem Sonnenschein (Selbstporträt in Weiss), 1911

4. Dobrovics Péter: Pécsi utca / Strasse in Pécs, 1910-11



5. Dobrovics Péter: Ádám és Éva II. / Adam und Eva II., 1910



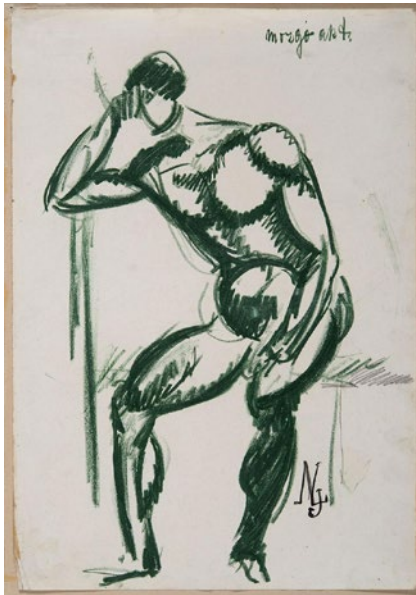
6. Kernstok Károly (1873-1940): Fiúakt vízparton / Jungenakt am Wasser, 1909 körül / um 1909



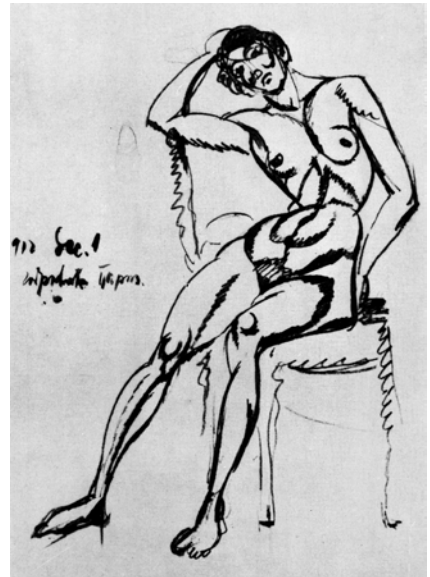
7. Kernstok Károly: Üvegablakterv Schiffer Miksa villájához / Entwurf für ein Glasfenster für die Villa des Miksa Schiffer, 1911



8. Pór Bertalan: Vágyódás tiszta szerelemre (vázlat) / Sehnsucht nach reiner Liebe (Entwurf), 1910



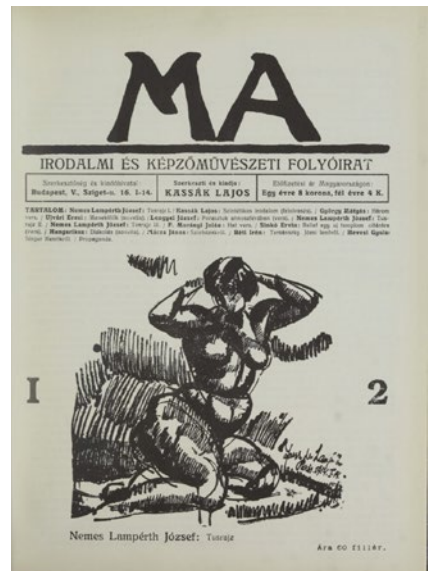
9. Nemes Lampérth József (1891-1924): Mozgó akt (Ülő férfi) / Sich bewegender Akt (Sitzender Mann), 1911



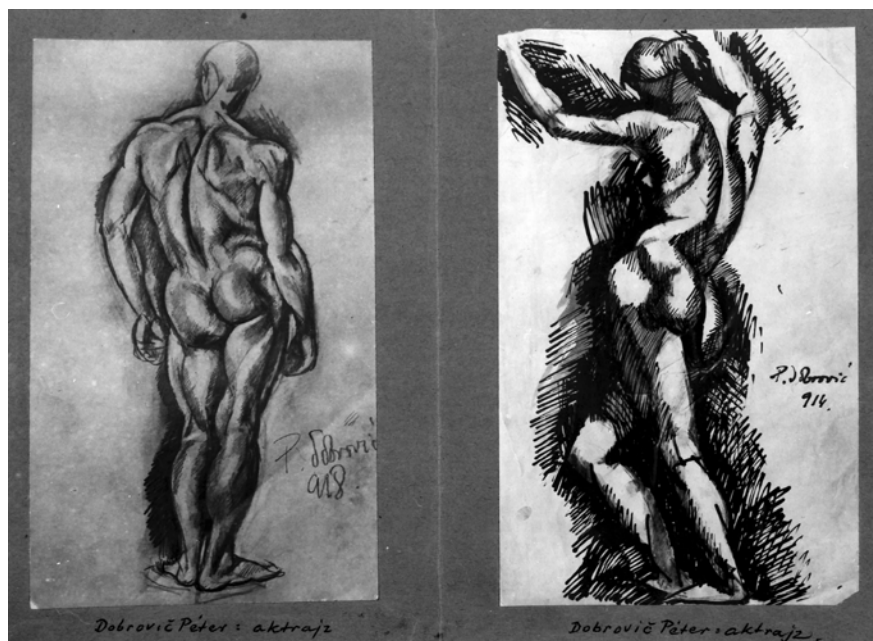
10. Dobrovics Péter: Ülő női akt / Sitzender Frauenakt, 1912



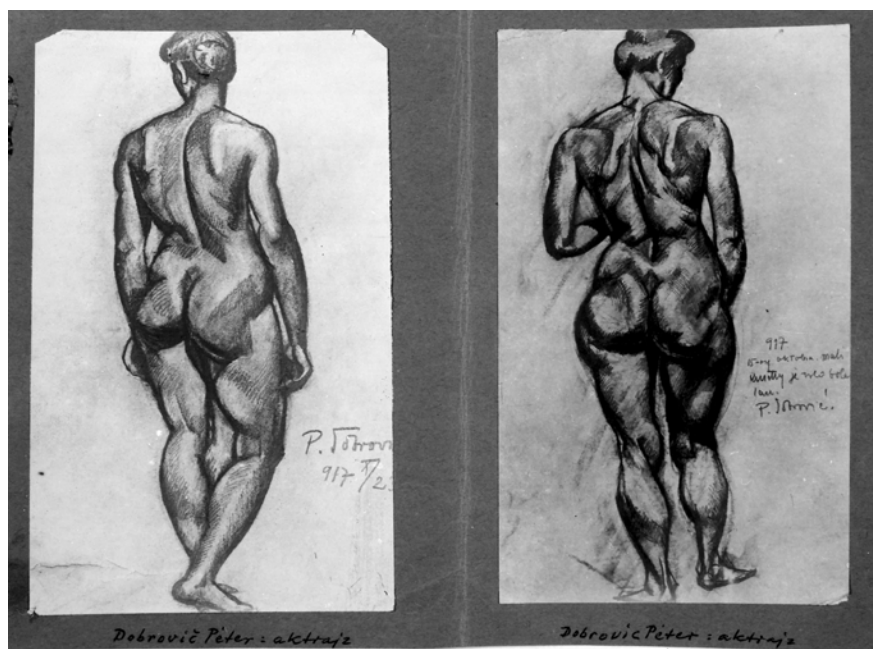
11. Nemes Lampérth József: Álló női akt / Stehender Frauenakt, 1914



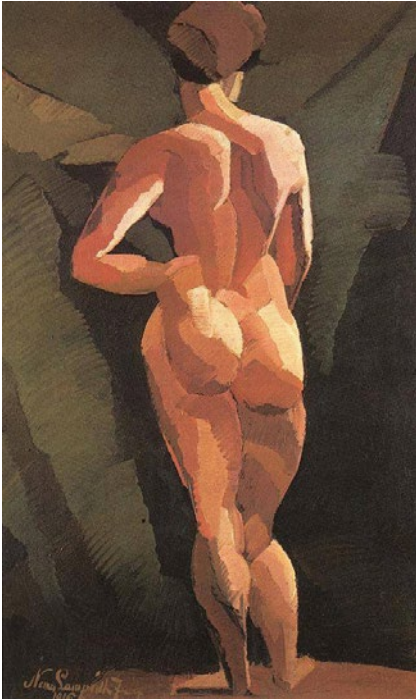
13. A MA folyóirat címlapja Nemes Lampérth József párizsi tusrajzával (1914), 1916, I. évf., 2. szám / Titelseite der Zeitschrift MA, mit der Tuszeichnung des József Nemes Lampérth aus Paris (1914), 1916, Jahrgang I., Heft 2.



12. Dobrovics Péter aktrajzainak (1918, 1914) fényképe Gábor Jenő hagyatékából / Fotos der Aktzeichnungen des Péter Dobrovics (1918, 1914), aus dem Nachlass des Jenő Gábor



14. Dobrovics Péter aktrajzainak (1917) fényképreprodukciói Gábor Jenő hagyatékából / Fotoreproduktionen der Aktzeichnungen des Péter Dobrovics (1917) aus dem Nachlass des Jenő Gábor



15. Nemes Lampérth József: Női háttakt / Frauen-Rückenakt, 1916



17. Kmetty János (1884-1975): Önarckép / Selbstporträt, 1912



16. Dobrovics Péter: Önarckép (Munkás) / Selbstporträt (Arbeiter), 1913



18. Bohumil Kubista (1884-1918): Szent Sebestyén / Der Heilige Sebastian, 1912



19. Dobrovics Péter: Pécsi külváros II. / Vorstadt in Pécs II., 1914



20. Perrott Csaba Vilmos (1880-1955): Külváros / Vorstadt (Kecskemét), 1913-14



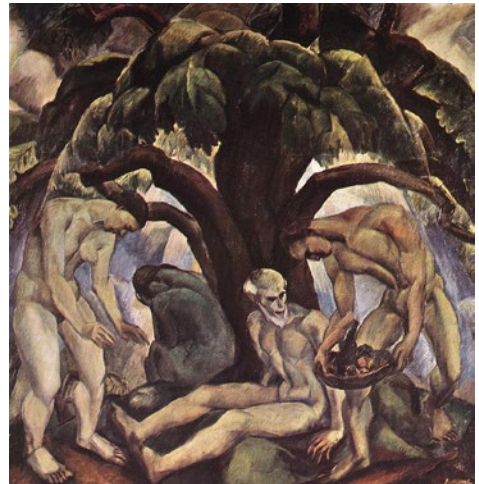
21. Dobrovics Péter: Kompozíció / Komposition, 1918



22. Uitz Béla (1887-1972): Vázlat a Fürdőzőkhöz / Skizze zu den Badenden, 1916



23. Kmetty János: Koncert / Konzert, 1918



24. Derkovits Gyula (1894-1934): Nagy fa alatt / Unter einem großen Baum, 1922



25. Dobrovics Péter: Bohémek (Lakoma) / Die Bohemians (Das Mahl), 1917



26. Dobrovics Péter: Csendélet / Stilleben, 1916



27. Berény Róbert (1887-1953): Csendélet / Stilleben, 1909

28. Orbán Dezső (1884-1986):
Csendélet gyümölcsökkel / Stilleben
mit Früchten, 1910 k./um 1910



29. Dobrovics Péter: Virágzó barackfák /
Blütende Pfirsichbäume, 1917



30. Dobrovics Péter: Tájkép / Landschaft,
1919





31. Dobrovics Péter: Színész arcképe / Porträt eines Schauspielers, 1917



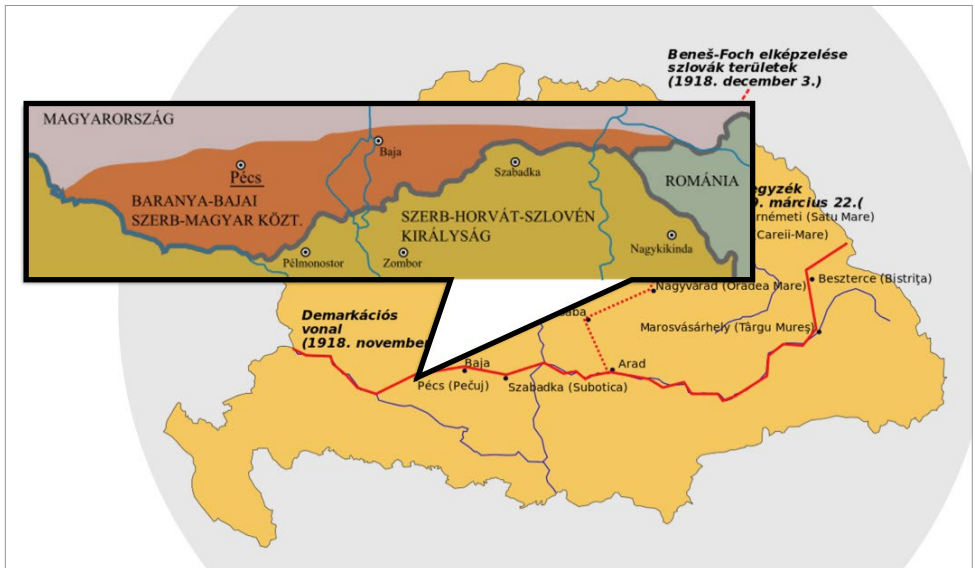
32. Tihanyi Lajos (1885-1938): Bölöni György portréja / Das Porträt des György Bölöni, 1912



33. Dobrovics Péter: Krisztus siratása / Die Beweinung Christi, 1915 reprodukálva az A Tett folyóirat I. évf. 2. számában / Reproduktion in der Zeitschrift A Tett, Jahrgang I., Heft 2.



34. Dobrovics Péter: Bacchanália / Bacchanale, 1917



35. Magyarország területe 1921-ben / Ungarn in 1921

TÜSKÉS Anna

Bocz Gyula szobrászati munkásságának kutatása

Az elmúlt három évtizedben megújult lendülettel és szemlélettel folytatódott a 20. század második felében alkotó magyarországi és Magyarországról elszármazott szobrászművészek munkásságának kritikai számbavétele.¹ A forrásközlések, tanulmányok, monográfiák száma egyelőre kevés, a hagyatékok feldolgozása épp csak elkezdődött, a néhány alkotónak berendezett emlékházak, állandó vagy időszaki kiállítások nem adnak teljes képet. A Műcsarnok számos időszaki kiállítást szentelt a korszak egy-egy szobrászcsoportjának vagy alkotójának, a Magyar Nemzeti Galéria kiállításain is megkezdődött a művek bemutatása. További nehézséget jelent az 1950-es, 60-as, 70-es és 80-as évek regionális és országos szintű művészetpolitikájának, a művészetirányítás képzőművészetre gyakorolt hatásának a tárgyilagos értékelése.

Az 1937-ben Péccsett született és 2003-ban ugyanott elhunyt Bocz Gyula azon nem túl nagy számú, Képzőművészeti Főiskolát nem végzett szobrászművész közé tartozik, akik figyelemreméltó életművet hoztak létre, sajátos életpályájuk vagy más okok miatt azonban viszonylag ismeretlennek számítanak. A nagyharsányi szobrásztelepről 1975 végén történt kiutasításáig jelentős elismerésben volt része, ezt követően azonban tíz évre B listára került, s bizonyos értelemben máig elszigetelt jelenség maradt. Műveire az országos kritika a 2017-es *Egy/kor* című Műcsarnok-beli kiállítás (kurátor: Kondor-Szilágyi Mária) kapcsán figyelt fel, művészetének hazai és nemzetközi gyökerei azonban feltáratlanok, átfogó értékelése nem történt meg. Ennek egyik oka Bocz Hosszúheténybe visszavonult életmódja, valamint az, hogy életműve kevésbé kötődik művészcsoportokhoz, mindvégig saját, öntörvényű útját járta. További ok, hogy munkáinak jelentős részét hazai és külföldi magángyűjtemények őrzik, a munkásságára vonatkozó irodalom nagyobb része Baranya megyei napilapokban és folyóiratokban szétszórva található. Az ötvenedik évét betöltő szobrász egész addigi életművét bemutató 1987-es kiállítás és katalógus után nem volt több ehhez hasonlítható, nagyszabású bemutatása munkásságának. Művészetének

1 Pl. L. Kovásznai Viktória, *Borsos Miklós*, Budapest, Képzőművészeti, 1989; Tüskés Gábor, Ósze András, Budapest, Universitas, 1998; *Kortárs művészet: Szoborpályázatok 1950–2000*, szerk. Nagy Ildikó, Budapest, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2006; Kertész László, *Varga Géza Ferenc*, Budapest, Magyar Napló, 2015; Kertész László, *Éghez ragadt művészet: Oláh Katalin Kinga*, Budapest, Magyar Napló, 2015; Tokai Gábor–Wehner Tibor, Ócsai Károly 1938–2011, Budapest, Napkút, 2016; Kertész László, *Köztéri szobrok kincsestára: Válogatás a magyarországi köztéri plasztika 1945 utáni remeikeiből*, Budapest, Magyar Napló, 2017.

alakulását számos különböző szétszórtan található, gyakran nehezen hozzáférhető forrásból lehet rekonstruálni.

Bocz a *land art* egyik első magyarországi szobrásza: 1968-ban a pécsi Pintér kertben (Pintér arborétum) a helyszínen talált kövekből faragott kisméretű szobrokat, majd a Rákóczi út 67. alatti pince kőfalába domborművet. Az 1969-től 1972-ig a Nagyharsányi szobrásztelepen a Szársomlyó sziklafalából faragott, *Élet* című, négy részesre tervezett (*A szerelem, A születés, A dél, A halál*) kompozícióját a monumentális *Spirál*, a jelenleg is fő művének tekintett szobor munkálatai (1971–1973) miatt hagyta abba. Több mint négy évtizedes munkássága során több mint húsz köztéri szobrot és domborművet alkotott, melyek legnagyobb része Baranya megyében található. A grafikát és a kisplasztikát jórészt csupán előtanulmánynak szánta nagyméretű szobraihoz, a monumentális szobrászat jelentette számára a kiteljesedést. Ugyanakkor azt vallotta:

Számomra nincs nagy és kis munka, és talán ebből adódik, hogy nem tudok megrendelésre, határidőre dolgozni. Iparosmunkát teljesíteni. Örömmel vállalom a feladatokat, de a maximumot akarom mindig kihozni egy-egy szoborból. Legalább én legyek elégedett a munkámmal. Nem biztos, hogy remekmű születik, de engem megnyugtat, hogy megtettem minden tőlem telhetőt.²

Bocz legkedvesebb anyagai a különböző nemes kövek voltak. Művei kétharmadát ezekből, egyharmadát fából faragta, és van néhány fémből, csontból, valamint üvegből készített alkotása is. A köveket nagyrészt magyarországi kőfejtőkből szerezte be, használt azonban erdélyi és carrarai fehér márványt; külföldön járt barátai gyakran hoztak számára különleges köveket. Elsődleges céljának az anyagban rejlő szépség megmutatását tartotta. Nem akart különösebb értelmet, jelentést, üzenetet tulajdonítani szobrainak – bízott a művek mindenkori befogadóra gyakorolt hatásában. Az 1960-as években készült figurális szobrai (pl. *Liszt Ferenc*, 1969) után főként természeti formákat (pl. *Hullám, Spirál*) idéző, absztrakt műveket alkotott, ugyanakkor gyakran rejtett figurális motívumokat szobrai és domborművei részleteibe (pl. *Triptichon*, 176).

Munkásságát a helyszínek és azoknak a szobrászi alkotótevékenységet jelentősen befolyásoló adottságai alapján három fő szakaszra oszthatjuk: 1. 1960–1967 Pécs; 2. 1968–1981 Siklós/Nagyharsány/Villány; 3. 1982–2003 Hosszúhetény. A második korszakban fontos cezúrát jelentett, hogy 1975 végén el kellett hagynia a szoborteletet, ezután a telepen kívül élt és alkotott, miközben barátai megrendelésekkel (pl. síremlékek) és vásárlásokkal támogatták. 1982-ben – kifizetve örökösárs testvéreit – nagyszülei hosszúhetényi házában telepedett le, és talált alkotói nyugalomra. Az 1990-es évektől nagyobb

2 Gállos Orsolya, Hosszúhetényi műteremlátogatás Bocz Gyulánál, Új Dunántúli Napló 5, 312. sz. (1994. november 12.): 10.

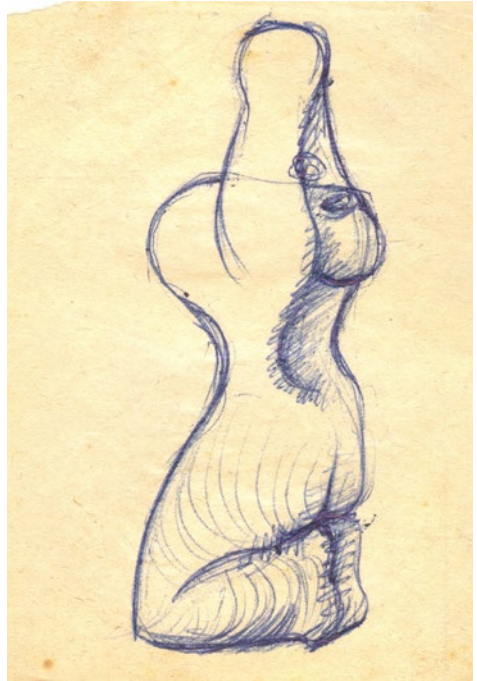
megrendeléseket is kapott, jelentősen támogatta felkérésekkel a hosszúhetényi polgármester: így készült el a temetőben a *Világháborús emlékmű* (1990, kat. 384), a főtéren a *Plasztika 2.* (1996) és a *Hetény vezér* (2001) a Püspökszentlászló felé vezető út elején, egy felhagyott kisebb kőfejtő udvarában. A *land art* szellemisége egész munkásságában jelen van. Köztéri műveihez mindig olyan anyagokat választott, és azokat úgy munkálta meg, hogy illeszkedjenek a környezetükbe. Kisebb szobrait többnyire a nagyméretű megvalósítás reményében készítette. Ennek jó példája az 1965-ben cseresznyefából faragott, térdelő nőalak, a 33 cm magas *Fohászkodó*, amit majd húsz évvel később megformált carrarai márványból egy 172 cm magas síremléknek, amely ma a mohácsi köztemetőben áll.

A pécsi Janus Pannonius Múzeum őrzi Bocz legtöbb – tíz – közgyűjteménybe került szobrát, melyek közül jelenleg egy látható a Modern Magyar Képtár állandó kiállításán (*Szomorúság*, 1969), egy másik a Káptalan utca 5. udvarán áll (*Ölkezés*, 1965). A Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Jelenkori Gyűjteménye Bocz *Madár* című, 1970 körül megformált márványszobrát őrzi. Az életmű nagyobbik része magángyűjtemények féltett kincse.

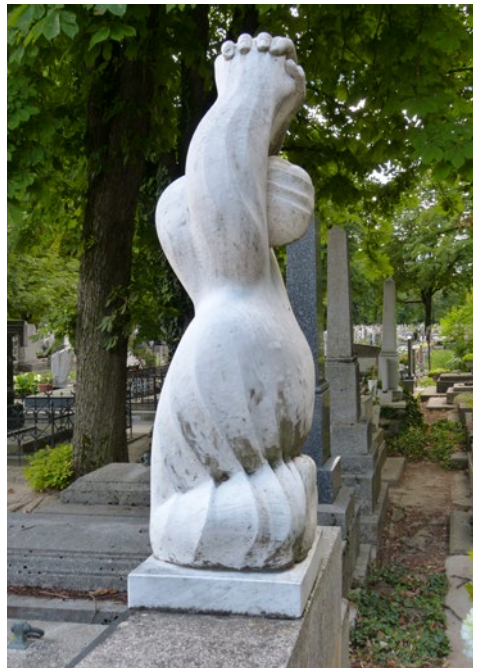
A könyv az első kísérlet az életmű átfogó bemutatására. A művész hagyatékában fennmaradt mintegy háromszázhatvan szobor, dombormű, valamint nyolcszáz grafika, illetve a pécsi Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárába került tíz szobor számbavételéből, valamint az ezekhez kapcsolódó szöveges és fényképes dokumentációból indultam ki. Nagy segítséget jelentett a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Magyar Művészek Lexikonának anyaggyűjtése. Módszeresen feldolgoztam a korabeli kritikák, tanulmányok, interjúk, kiállítás-katalógusok anyagát. Ezenkívül felkerestem olyan személyeket, akik hosszabb-rövidebb ideig kapcsolatban álltak Boczcal életének valamelyik szakaszában: Csenkey Éva, Deák Zsuzsa, Dóczy Tamás, Erdős János, Colin Foster, Herbai Ilona, id. Kellermayer Miklós, Knapp Éva, Merényi György, Laufer Katalin, Orbán György, Romváry Ferenc, Czakóné Simon Éva, Ugróczy Mária, Varga Gyula. Ezek a beszélgetések nagyban hozzásegítettek ahhoz, hogy megismerjem Bocz személyiségét, temperamentumát, alkotói módszerét, egyes műveinek sehol le nem írt történetét. Néhány interjú szerkesztett szövegét a könyv végén közlöm. A rendelkezésemre álló forrásanyag messze nem teljes, számos korai szoborról csupán archív fénykép vagy még az sem ismert. Nehezítette a munkát, hogy Bocznak csak kevés megnyilatkozása ismert a saját művészetéről, ezek többsége is csupán közvetett formában maradt fenn.

Fő célom volt Bocz művészetének számbavétele, értelmezése és beillesztése a kortárs magyar szobrászat történetébe. A történeti megközelítés révén igyekeztem a részletekre is figyelő tárgyyszerűség nézőpontját érvényesíteni. A bemutatásban az esztétikai elemzés mellett művészetpolitikai szempontokat is figyelembe vettem. A Boczra vonatkozó korabeli kritikák szembeállítását egymással és a művekkel adalékokkal szolgálhat a Kádár-korszak műkritikájának és kultúrpolitikájának történetéhez is.

1. Fohászzkodó, tollrajz, 1965 körül,
Bocz Gyula-hagyaték



2. Fohászzkodó, 1965, cseresznyefa,
33,5 x 8 cm, Bocz Gyula-hagyaték



3. Fohász / Síremlék, 1984, carrarai márvány,
172 x 60 x 49 cm, Mohács, köztemető
(Czita János és Jánosné síremléke, 8. parcella)

TÜSKÉS Anna

Teljesség és keresztmetszet: Beszélgetés Bocz Gyula szobrászművésztől Knapp Éva irodalomtörténésszel ¹

mottó: „A művészet: magatartás”
(Bocz Gyula)

– Hogyan és mikor ismerkedtél meg Bocz Gyulával?

– Mindössze tizenhét éves voltam, amikor néhány hetet 1973 kora őszen/késő nyarán Villányban töltöttem.² A *Spirál* ott magasodott a nagyharsányi hegyoldalon. Távolból is diadalmasan hatalmas volt, ellenállhatatlan, nem lehetett távol lenni tőle. A szobor az első hét vége felé már szinte kísértést jelentett, így engedtem az ösztönnek, és „meglátogattam”.

A továbbiakban szeretnék számot adni az interjú kérdéseinek megfelelően átszerkesztett, de egyetlen részletében sem tovább gondolt emlékről. Egy olyan személy alakját és kivételes alkotóművészetét szeretném felidézni, akiről aligha mondhatom el azt, hogy ismertem vagy megismerhettem. Ugyanakkor az emberi életnek vannak kivételesen intenzív időszakaszai, és egyetlen villanás, egy óra vagy nap a személyre szabott földi idő végéig elkísér. Valószínűleg pontosabb lenne, ha a „megismerkedés” kifejezés helyett azt mondanám: találkozás volt, találkoztunk.

A *Spirált* azon a késő délutánon körüljárva két dologra lettem figyelmes. Az egyik a szobor lépésről-lépésre történő átalakulása. A másik a felszabadultság és a belső tágaság érzete. Másnap ismét ott voltam, és bár esteledett, hallottam, hogy valaki dolgozik. Tudni szerettem volna, ki készítette a *Spirált*, meg akartam kérdezni, ezért lesétáltam a hegy pereméről az elhagyott kőbányába. Nem kellett sokat mennem, mert máris ott találtam magam egy akkor számomra teljesen idegen, névtelen szobrász közelében, aki saját kezű munkával alakít egy óriási követ, a felületén gömböket formálva. Nézttem ezt

¹ A beszélgetés 2022 februárjában készült.

² A marcali gimnázium nyári/őszi munkatáborában.

a számomra korábban ismeretlen erőfeszítést, mindaddig, míg csend nem lett. Akkor meglepve vettem észre a kőporral borított személy mozdulatát, mellyel megsimította a készülő szobor felületét. Ez az anyaggal folytatott intenzív fizikai munkából hirtelen szellemi párbeszéddé váló átmenet annyira elgondolkoztatott, hogy nem köszöntem és nem tettem fel a kigondolt kérdést. Az ezt követő párbeszéd rövid lett, a szobrász megszólított:

- Kérdés: Keresel valakit?
- Válasz: Nem és igen. Nem, mert nem ismerek itt senkit.
És igen, de azt hiszem, már tudom a választ.
- Kérdés: Mi az igen?
- Válasz: Ugye, Te, faragta a *Spirált*?
- Kérdés: Honnan gondolod, tudod(?), különben igen.

Azaz itt megfordult a kérdező és válaszadó szerepe. Azt feleltem, hogy az a szobor olyan, mint egy látomás. Ezután bemutatkoztunk, és mentünk a dolgunkra.

Másnap ismét ott voltam, és megkérdeztem, mi lesz a neve/címe az újabb szobornak (1-4. kép). Kérdés volt a válasz: „mi legyen?” Emlékezetem szerint azt mondtam, gondolkodnom kell, mert olyan, mint a bugyborékoló, forrásban lévő víz, de nem az. Talán maga az energia, de az sem, mert tárgy, egy készülő „gömb-halmaz”, ami itt van, mégis végtelen messzire viszi a képzeletet, egészen a csillagokig. (Évtizedek múltán tudtam meg, hogy *Csillagok* avagy *Buborékok* lett a címe, és végleges formája 1974-ben készült el. Ezek a tények megrendítettek, hiszen Bocz Gyula akkor már közel egy évtizede halott volt. Nem sokkal később egy csillagos éjjel lefeküdtem a földre és felnéztem az égre: és valóban a szoborhoz hasonló, távoli gömbök együttesévé rendeződtek el a csillagok. Láttam egy Hubble űrtávcsővel készített felvételt is, melyen csillag-milliók csoportosultak sajátos módon gömbök együttesévé.) Bocz Gyula némi hümmögés után azt mondta, majd meggondolja még; és elmondta, hogy készül egy ehhez képest „negatív” forma megvalósítására is, ahol a gömbök belemélyednek a kőbe. Erre a tervre kérdéssel reagáltam: „olyan lesz, mint a fekete lyukak az univerzumban?” És az mi, kérdezte. Akkoriban még intenzíven érdekelt a fizika és a matematika, ezért tudtam az akkor még viszonylag fiatal fekete lyuk kifejezésről ('black hole', John Archibald Wheeler, 1967), és elmondtam. Nevetett rajta.

Ezt követően abban a megtiszteltetésben részesültem, hogy megmutatta az Élet-sorozat elkészült részeit, ekkor még tervezve a befejezést. (Nem valósult meg, torzóban teljes.) A késznek mondott *Szerelem* után a kinagyolt *Születés* hatalmas, emberfeletti alakjáról beszélt és képzeletben láttatta/vizionálta a *Dél* és a *Halál* kiválasztott szikláit. A szimbolikus kompozíció kapcsán elmorfondíroztam a *Szerelem* és a *Születés*, valamint a *Dél* és a *Halál* párosáról, gondolati egymásra vetíthetőségükről.

A következő személyes találkozás az utolsó volt. Elutazásom előtt az utolsó délután, közvetlenül ebéd után sétáltam ki a Szársomlyó hegy elhagyott kőbányájába, remélve, elköszönhetek tőle. Ekkor nem alakította a szobrot, inkább csak kerülgette, tervezve a további alkotást. Nem akartam zavarni, biztos távolságban üldögéltem. Nem figyeltem fel arra, hogy észrevett, pedig így lehetett, mert megszólított: „újra eljöttél?”. Mivel jelentős dilemmám volt, mit válasszak, merre irányítsam figyelmemet a következő években, megkérdeztem, hogyan lett szobrász? Nevetett, és azt mondta „nem volt más választási lehetőségem, kizárólag ezt akartam”. Háncsszatyrába rakta munkaeszközeit és meginvitált szűkebb életterébe, mondván, abban mindössze egyetlen jó van, az, hogy kintől nyílik, önálló a bejárata. Egymás mellett sétáltunk a Gyimóthy villa felé, s ha jól emlékszem, még ablak sem volt a szobájaként megnevezett sufnin. Kitárt ajtónál beszélgettünk, azt javasolta – mindössze néhány szóval –, hogy az életben mindig válasszam azt az utat, amiről lehetetlen lemondani. Megmutatta az általa különösen kedvelt, éppen olvasott Várkonyi Nándor-köteteket. Óhatatlanul szóba került köztünk a totalitás, a monumentalitás, a valóság ősi és folyamatosan ismétlődő létforma-változatai. Panaszkodott a szobrásztársakra, a megértés hiányára, az ellene irányuló szinte naponkénti feljelentésekre, koholmányokra. Ugyanakkor derűsnek, elégedettnek és önfeledtnek láttam. Élesen emlékszem utolsó szavaira (mert máig visszhangzanak bennem): „itt mindig megtalálsz” és a kézfogásra, mely úgy bizonyult végsőnek, hogy együttal az első volt.

A későbbi években egyszer sem kerestem, nem tudtam, hogy a Villány-Nagyharsányi alkotótelepről akarata ellenére kellett távoznia (1975), és az 1981 utáni hosszúhetényi korszakról sem szereztem tudomást. Halálhírét is „lekéstem”, mert 2010 körül, amikor kerestem volna, már csak nekrológokat olvashattam, illetve ráleltem a Pintér Aukciós-ház 2009. május 19-i árverésén szerepelt *Fekete levelek* című kisméretű szobrának (nr. 40) hirdetésére. Utóbbi nagyon szerettem volna megvásárolni, de 2010-ben már hiába érdeklődtem, elkelt. Maradtak az emlékek.

2016 májusában egy családi kirándulás részeként először Hosszúhetényben, majd az átépítés alatti villány-nagyharsányi kőfejtőben voltunk. Az *ezeréves Hetény vezér* mellé leültem felidézni alkotója alakját, és a Bocz-ok Heténybe érkezéséről szóló telepés-legendát.

Villányban a *Spirálnak* már csak a helyére leltem. Férjem megkérdezte, honnan gondold, hogy itt állt? A hely eltéveszthetetlen, válaszoltam, és az apró növények, virágok, elsősorban borsos varjúháj között (fényképet készítettem a helyről) megtaláltam a betonra erősített apró réztáblát: „Bocz Gyula: *Spirál*, 1973”. Évekig tűnődtem, hogy hol lehet a szobor, és vajon miért nincs még mindig monográfia egy ilyen kivételes alkotó életművéről.

– Milyen emberként emlékszel rá?

– Tudom, hogy elsőként sokan máig az „őstehetség” kifejezést társítják Bocz Gyula nevéhez, ellenségei pedig amatőrnek bélyegezték. Igen, káprázatos tehetséget kapott, és – szerény ismereteim szerint – ezzel soha, egyetlen másodpercre sem élt vissza. Alázattal tanult (bár titkolta), kiválasztott könyvekből. Úgy tudom, hogy eljutott a nagy mesterek műveinek színről-színre látásáig is (például Firenze). Folyamatosan figyelte a természetet, eggyé tudott válni a széllal és a madárdallal éppúgy, mint a sziklával. Azóta sem találkoztam senkivel, aki hozzá hasonló intenzitással vonzódott volna a kövekhez. Alkata amolyan „szikla”-alkat volt: mozdíthatatlan monolitra emlékeztetett, melyet, azaz: akit nem emberkéz formált.

Visszagondolva, róla talán elmondható, hogy képes volt maradéktalanul megvalósulni, a neki szánt talentumot megsokszorozni (Mt. 25, 14–30). Hűséges volt a kevésben, és így sokat bíztak rá. Beteljesíthette önmagát. Néhány szóban összegezve: divatok, irányok, lehetőségek nem csábították (viccesen tagadta, hogy ismerné vagy felismerné ezeket). Mint amúgy is befelé élő lény, elvonult a világtól. Zárkózott természetével (és amúgy sem) nem kívánt alkalmazkodni, nem kötött alkukat, eltúrta a feljelentéseket, vádakot – feltételezésem szerint (valamint néhány szavára emlékezve) azért, mert egyetlen tevékenységével, a szobrászattal teljes mértékben elégedett volt, azonosult vele.

Nem szerette a felesleges szavakat. Elég volt néhány szó a megértéshez, megértetéshez. Öszintesége – a köztünk lévő nagyon jelentős korkülönbség ellenére, amit valahogy egyetlen másodpercre sem éreztem – minta volt, precedenst jelentett.

Befelé irányuló és haladó lényre ismeretek halmozása helyett élményeket gyűjtött, figyelt, visszafojtott lélegzettel – így gondolom, így vélem (szintén az emlékeim alapján). Legnagyobb, és legjelentősebb művei fizikailag hatalmasak, túlnőttek az ember-mértéken: Élet, *Spirál*, az ugyancsak befejezetlen *Nagy Hal*, *Csillagok*, *Tektonikus mozgás*, *Végtelen*, és a többi. Elsősorban „kő-centrikus” művész volt; idővel, az elmúlt években, fából készült munkáinak egy részét is megismertem, de ezek háttéréről nincs személyes benyomásom – talán követ faragott volna helyettük, ha tehette volna? Nem tudom.

S talán még néhány szó a *Spirál*ról, mert sokat töprengtem és tűnődtem erről a szoborról. Mozog, mégis állandó; nem ismétli magát és mégis végtelen – ugyanakkor lezárt, kihatott forma. Úgy része a természetnek, hogy elválik tőle. Egy ilyen alkotás megvalósításáért, úgy gondolom, az alkotónak végtelenül sokat kell önmagából átadni: látványa gyógyít és helyreállít, mint maga a természet, amelyből vétetett. Ha vízszintesen kiteríthetnénk, valóságos „cunami”-ként hatna (elképzelésem szerint ténylegesen és szimbolikusan egyaránt). Olyan eleven hely lenne, mint a Stockholmban Lea Porsager (*1981 –) által megálmodott és megvalósított *Gravitational Ripples* (2017), ahol a középről kifelé futó spirális ívek a múltó idő évszakaihoz illeszkedően „megelevenednek”, lágyan ívelt zöld dombokká alakulnak (a 2004. december 26-i indiai óceáni cunami svéd

áldozatainak emlékműve, ugyanakkor mégsem hat mauzóleumként). [Ismeretes, hogy a gravitációs hullámokat, a téridő görbületének hullámszerűen terjedő megváltozását Albert Einstein általános relativitáselmélete jósolta meg; közvetett formában történt kimutatásukért 1993-ban Nobel díjat ítéltek meg, majd első ízben közvetlenül 2015-ben észlelték őket.] A „kiterített” *Spirál* – képzeletem játéka szerint – egy rész a két egymás körül keringő neutroncsillag által keltett gravitációs hullám keringési síkjából.

A makrokozmoszból áttérve a mikrokozmoszra, magának a spirál-motívumnak sokféle alakja ismert, így mindenekelőtt a csigaház és az élő spirálok. Az egész földi világban, annak múltjával együtt, a spirál szimbólumként hat az emberi művészetben: jelen van az ő s- és ókori művészi, vallási megnyilvánulásokban éppúgy, mint a jelenben. Ismeretes, hogy az ember mindennapi tudatállapotán kívül eső, bizonyos megváltozott tudatállapotaiban különféle geometriai alakzatok jelennek meg. Hét olyan alapvető alakzatot tartanak nyilván, melyeket az ilyen helyzetekben a világ minden részén észlelnek/észleltek az emberek; ezek mintegy „telepítve” vannak agyunkban, egyikük a spirál. Megfigyelések bizonyítják, hogy – többek között – az éhség, a sokk, a kimerültség vagy az ingermegvonás által kiváltott módosult tudatállapotban az ember parázsló és lángoló spirálokat vetíthet ki a körülötte lévő felületekre, s ezeket a külvilág izzó alakzataiként észlelheti.

Különleges forma a spirál azért is, mert rendszerint közvetlenül az úgynevezett harmadik, legmélyebb tudatszintre (David R. Hawkins pszichiáter, 1927–2012) történő átmenet előtt jelenik meg. Egyfajta örvénnyé vagy alagúttá alakulhat át, ami egy lényünkötől idegen, intellektuális és nyelvi eszköztárunkkal megfoghatatlan mentális világba vezet, ahol semmilyen emberi logikai vagy lineáris kapcsolat nem érvényes, és az elme, a személyiség megszokott struktúrája szétesik. Az e síkok közötti átmenetet már az ókorban is leírták, olyan állapot érzeteként, mintha az ember egy alagúton át lyukba vagy kútba zuhanna.

Gravitational Ripples (2017) címen megvalósult land art (earth art) alkotás dombjai spirálokat alkotnak. A természetben mindenütt találkozhatunk hasonló alakzatokkal, a galaxisoktól kezdve a napraforgó virágjáig és a csigaházakig. Utóbbiak Fibonacci-spiráloknak is nevezhetők, [Fibonacci = Leonardo di Pisa, matematikus, *1170?–†1250?] s a természet szabadon tomboló erői által létrehozott energiát jelképezik. Egy méh n-generációs őseinek a száma az n-edik Fibonacci-szám [A Fibonacci-számok végtelen, növekvő sorozatot alkotnak, első néhány eleme a nulladiktól kezdve: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34]. A romboló erőn kívül a spirálok szimbolizálják a természet gyógyító, és helyreállító erejét is. Mindez ott rejtőzik, megbújik Bocz Gyula *Spirál* jában is – akkor is, ha erre ő „csak” ráérezett. Az alkotás túllép az alkotóján, és ez így van jól.

– Milyen volt az egyéni világlátása, értékrendje? Mi volt számára fontos, és mi nem?

– Néhány réges-régi találkozás kevés ennek a kérdésnek a megválaszolásához. Az egyéni világlátás különben is többszörösen összetett fogalom, a természet, az élet, a testi-fizikai világ, az öntudat, a nemzeti közösséghez tartozás (kultúra és társadalom) és a személyes én egyaránt idetartozik. Minderről Bocz Gyula kapcsán keveset tudok, és úgy vélem, egyik réteget sem lenne érdemes majdnem avatatlanként állításokkal vagy feltételezett faktumokkal megközelíteni.

Az viszont megkérdőjelezhetetlen bizonyosság számomra, hogy az ő nem hagyományos életútjához nem hagyományos értékrend járult, melyben a természetnek előkelő szerepe volt. Ide tartoznak a különféle mozgások, a fény és az árnyék, a hullámok (*Hullám*, 1970), a magasabb rendű, felfelé nyitott mozgásformák (*Obelisztk/Végtelen*, 1973), a tiszta alakzatok, a felületek kialakításának egyéni ritmusa (*Az ezeréves Hetény vezér*, 2001), a sajátosan belső univerzumhoz társuló változások ábrázolása (a befejezetlen *Nagy hal*, 1972), és sorolhatnám még. Művészként kereste a földi univerzum, a föld anyagának belső törvényszerűségeit, tisztelte azt, amit és ahogyan meglett. Világlátása úgy irányult befelé (immanencia, érzéki megtapasztalás), hogy kinyílt a transzcendens (természetfeletti) felé. Gondolom, hívő katolikus ember volt, így élt, hitt, és a hite sok szakadékon segítette át.

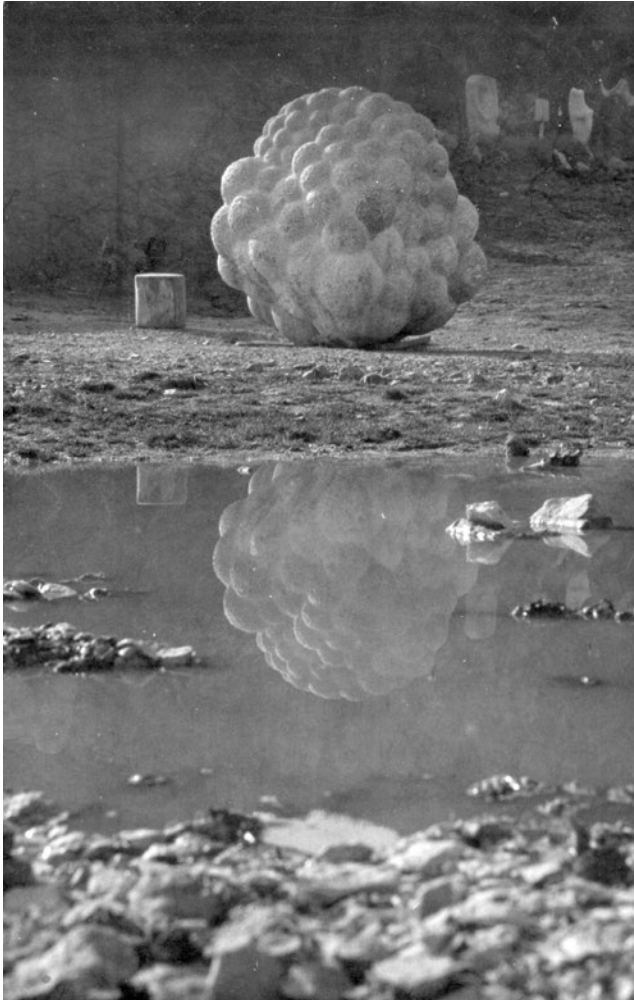
Elvárásolták a kövek. Úgy vélem ez a „varázslat” fontos volt, a legfontosabb számára.

– Hatással volt-e az életedre ez a találkozás, s ha igen, hogyan?

– A találkozás Bocz Gyulával megerősített abban, hogy felelősen kizárólag egyedül én dönthetek az életutamról, s ezt a döntést soha nem szabad átengedni senki másnak.

Egy idő után a lélek már egy következő élet emlékeit gyűjti, és ezekhez nálam több-kevesebb Bocz-szobor is tartozik. Szobrainak mindenkor az élet, a mozgás, a változás megörökítése volt a célja, egyedül ez a tárgyuk is. Várkonyi Nándort idézném szabadon, emlékezetből, aki olyan boldog paradicsomi állapotról elmélkedett, melyben Ég és Föld, lélek és anyag tevékeny harmóniában kapcsolódik össze, azaz, az élet a világ valósága. És ennek tudatát Bocz Gyula kivételes lényé és mindenekelőtt művei tették számomra kézzel foghatóvá.

TÜSKÉS ANNA: TELJESSÉG ÉS KERESZTMETSZET. BESZÉLGETÉS BO CZ GYULA
SZOBRA SZMŰVÉ SZRŐ L KNAPP ÉVA IRODALOMTÖ RTÉ NÉ SZEL





1-4. Csillagok / Buborék / Szőlőfürt, 1973–74, beremendi szürke mészkő, Villányi szoborpark. Jelenleg: Pécs, Móra Ferenc u. 72. előtt

TÜSKÉS Anna

„Leginkább a természet titkai foglalkoztatták”

Interjú Merényi Györggyel¹

– Hogyan és mikor ismerkedett meg Bocz Gyulával?

– Még pécsi tanárképző főiskolás koromban (rajz-biológia szakon végeztem 1973-ban) nyári munkát vállaltam a múzeumnál: a pécsváradai vár kápolnájának középkori köveit rajzoltam. Pécsváradon Kígyós Sándortól hallottam először a villányi szimpozionról és Bocz Gyuláról. Elementáris élmény volt számomra a villányi látogatás és ott találkoztunk először. Az akkori pécsi képzőművészeti életet élénk figyelemmel kísértem, a biennálékon (kisplasztikai, kerámia) láthattam aztán az alkotásaikat. Meghatározó időszak volt számomra az akkori Pécs kulturális élete, miliője!

– Milyen gyakran találkoztak? Mely találkozások voltak kiemelkedően emlékezetesek Önnek?

– Később már Hosszúhetényben több alkalommal találkozhattam vele, ekkor beszélgethettünk elmélyültebben, hosszabban. Valójában egy készülő könyvemhez (Tárgykultúra, környezetkultúra, Tankönyvkiadó, 1998) gyűjtöttem anyagot. Ekkor már Budapesten éltem és Pécssett Bocz Gyuléknál vendégként lakhattam, így gyakrabban látogathattam meg Hosszúhetényben.

A hosszúhetényi látogatások idején órákig folytathattuk a diskurzust szobrászatról, a kövek titkairól, a művészet autonómiájáról és a művészek szabadságáról. Vaszilij Kandinszkij „Über das Geistige in der Kunst” című munkája volt az egyik kiindulópontja felejthetetlen beszélgetéseinknek. Ma már sajnálom, hogy nem használtam diktafont, ám ezek a beszélgetések inkább baráti eszmecserek voltak, mint rideg interjúk.

Felejthetetlen élményem maradt, amikor egyik legszebb obszidián szobrát² egy tükörlapra helyezve mutatta be számomra a mozgását, az „ingabinát” – ezt a kifejezést használata. Pár perces kis filmet is készíthettem ekkor. Kiskamasz fia pakolta fel posztamensre a köveket, amelyeket aztán fotózhattam.

¹ A beszélgetés 2020 áprilisában emailen keresztül történt.

² Feltehetően: Beszélgetés a Teremtővel II., 1993 vagy Beszélgetés a Teremtővel III., 1994.

Aztán az egyik budapesti gimnázium névadója szobrának elkészítéséhez keresett szobrászművészt, ekkor gondoltam Bocz Gyulára és egyik ajánlója voltam. Mindannyiunk nagy öröme született meg a Karinthy Frigyes büszt (1997). Az előkészületek során többször beszélgettünk Karinthy írásairól is még Hosszúhetényben. Budapesten a szobor elhelyezése, majd avatása kapcsán többször találkoztunk. Felkavaró élmény volt számomra, hogy a szobor készülése idején Karinthyéhoz hasonló műtétet végeztek el Bocz Gyulán. Remekműve még Liszt Ferencről készült bazalt büsztje is (1. kép), bízom benne, méltó helyére, a Zeneakadémiánk előcsarnokába kerül!

– Milyen emberként emlékszik rá?

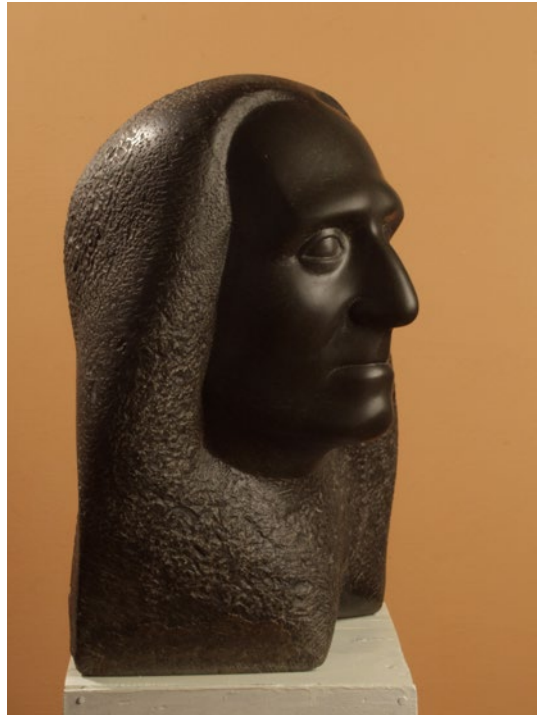
– Lenyűgözött a belőle áradó szuggesztivitás és teljesen egyéni világlátás, értékrend.

– Milyen volt ez az egyéni világlátás, értékrend? Mi volt számára fontos, és mi nem?

– Leginkább a természet titkai foglalkoztatták. Végso soron az a fajta szobrászi szemlélet amelyet szobraiban viszont is láthatunk a kő, az anyag titkait firtatja és láthatóvá tesz olyan összefüggéseket amelyek a természet és az ember kapcsolatáról is vallanak. Ebben az értelemben egyetemes. Különös lelkesedéssel beszélt alkotásai anyagairól, „titkairól”, illetve vetette bele magát ezek megfejtésébe, felfejtésébe. Az rendkívül imponáló volt számomra milyen plasztikusan és biztosan tud mindezekről beszélni, véleményét, meglátásait mondatokba fűzni. Értékrendjében a természet, az univerzum, a matéria és a szellem (a Teremtés) kapcsolatrendszer, ennek meghatározó ereje volt a kiindulópont, illetve a visszatérési pont.



1-3. Liszt Ferenc, 1968-1969,
komlói fekete bazalt, magántulajdon



TÜSKÉS Anna

„*Mintha álmodnám erdővé válva, – hiába tornyok, sírások, falak – lombozok legbelül*”

Bazsonyi Arany 1981–2001 közötti grafikai munkássága¹

Bazsonyi Arany¹ grafikáinak kutatása csaknem teljesen háttérbe szorult a festészetének tanulmányozásához képest.² Az alábbi tanulmány a grafikai munkásság bemutatására vállalkozik, ezért valamennyi megállapítás erre a területre vonatkozik. A grafikai munkásság tanulmányozásának fő nehézségét a grafikai művek katalógusának eddigi hiánya alkotta. Míg Bazsonyi festészetének és költészetének³ módszeres számbavételére az utóbbi két és fél évtizedben több kísérlet történt, a még életében és végrendeletileg több múzeum és barátok között megosztott, elajándékozott grafikai életműve az oeuvre egyik kevésbé feltárt területe. A halála óta eltelt tíz évben a hagyatékában maradt több ezer mű különböző dunántúli múzeumokba került, és kutathatóvá vált. Az ozorai, majd a simontornyai várban lévő állandó életműkiállítása⁴ és az utóbbi két évtizedben megnövekedett érdeklődés ellenére a témával kapcsolatban nem született feldolgozás, az újabb művészettörténeti összefoglalások nem érintik művészetét, noha Artner Tivadar, Eigel István, Fecske András, Körner Éva, Losonci Miklós, Perneczky Géza, Supka Magdolna, Szij Rezső, Tasnádi Attila és Hubert Ildikó számos elemzést végzett,

-
- 1 A tanulmány korábbi változatán Várkonyi György iránymutató javaslatai alapján dolgoztam tovább. Az elemzés teljesebb változata és a grafikák katalógusa megjelenik itt: Tüskés Anna, *Bazsonyi Arany grafikai*, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Művészettörténet Tanszék, 2022. Köszönöm munkám támogatását Kontsek Ildikónak, az esztergomi Keresztény Múzeum igazgatójának, Ódor Jánosnak és Lovas Csillának, a szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum igazgatójának és osztályvezető főmúzeológusának, Várhegyi Juditnak, a lengyeli Apponyi Sándor Mezőgazdasági Technikum Szakképző Iskola és Kollégium gazdasági csoportvezetőjének, Lukács Ágotának, a budapesti Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársának, Rühl Gizellának, a Tolna megyei kortárs művészek gyűjtőjének, Cseh Péter Mihály pusztahencsei plébánosnak, Vass Ilonának, a dömsödi Petőfi ház munkatársának.
 - 2 Hubert Ildikó, *Bazsonyi Arany*, Budapest, Hollósy Galéria, 1998; Hubert Ildikó, „*Tükör által homályosan*” *Bazsonyi Aranyról*, Budapest, Szenal, 2016; Cs. Varga László, „>Szállok, mint kit csillag hív<< Bazsonyi Arany művészetéről”, *Új Ember* 55, 32. sz. (1999. augusztus 8.) 8; Huber Ildikó, „Lépjünk be együtt Bazsonyi Arany festőművész kapuján!”, *Jel*, 2001. szept. 21-22.
 - 3 Bazsonyi Arany, *Még egyszer hazatérek: Versek*, Budapest, Hollósy Galéria, 2005; Bazsonyi Arany, *Szigorú időrendben: Versek 1963–2010*, szerk. Balatoni Teréz, Budapest, Széphalom – Orpheusz, 2018.
 - 4 *Bazsonyi Arany festőművész kiállítása*, a katalógust összeállította: Lovas Csilla, Szekszárd, Wosinsky Mór Megyei Múzeum, Ozorai Vár, 2002; T. F., „Bazsonyi Arany kiállítása: Közel háromszáz festmény, grafika lett a megyéé”, *Tolnai Népszerűség* 13, 121. sz. (2002. május 27.) 6.

elsősorban festményeiről,⁵ a kritikák rendszerint csak az utolsó bekezdésben vagy mondatban térnek ki a grafikáira. Bazsonyi munkássága máig nem találta meg a helyét a korszak modern magyar művészetéről szóló elbeszélésében, noha a kiállításait kísérő katalógusok – különösen a szekszárdi kiadványok – igyekeztek erős hatású képességéről hírt adni. A hagyatékának legnagyobb részét őrző szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum több időszaki kiállítást rendezett munkáiból, de ezek csupán a számbavétel első kísérletei voltak. Noha minden alkalommal művészettörténész nyitotta meg Bazsonyi kiállításait, az ott elhangzott elemzések nem mindig jelentek meg, vagy csak helyi orgánumban láttak napvilágot. Művészeti öröksége egy-egy múzeumba ajándékozott részének leltárba vétele éppen kutatási kérelmem nyomán történt meg. Munkámban elsődlegesen a különböző közintézményekben fellelhető grafikai munkákról készítettem összegző áttekintést és katalógust, melyben magángyűjteményekben lévő művek csak elvétve szerepelnek.

További nehézséget jelent, hogy Bazsonyi nem kapcsolódott szorosán egyetlen művészcsoporthoz sem, jóllehet több művészeti kör is kiállította munkáit, s meghirdetett pályázataikon több díjat kapott, mint például a Vásárhelyi Őszi Tárlatokon, a Szegedi Nyári Tárlatokon, a keszthelyi Balatoni Nyári Tárlatokon, az egri Országos Akvarell Biennálén és a Hatvani Galéria Országos Tájkép Biennáléján.⁶

1964-től folyamatosan voltak kiállításai, s bár korának kiváló művészettörténészei és művészeti kritikusai méltatták műveit, monográfia nem született grafikai munkásságáról. A kiállításkritikák többnyire elismerően szóltak műveiről, melyekből a közgyűjtemények 1975-től vásároltak egy-egy festményt vagy grafikát, de csak 2002-ben került nagyobb mennyiségű alkotása a szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeumba. Művészete jórészt a keresztény kultúrában gyökerezik, melynek ikonográfiai hagyományát jelentősen megújította. Átfogó értékelése nem történt meg, melynek egyik oka Bazsonyi visszavonult, zárkózott egyénisége, továbbá műveinek hiánya a műkereskedelemben egészen a közelmúltig. Ehhez járul, hogy az egy-egy sorozathoz tartozó grafikák gyakran több különböző közgyűjteménybe kerültek.

Jelen munkámban tizenkét intézménynek – köztük hét múzeumnak, két oktatási és három egyházi intézménynek – ajándékozott grafikai gyűjteményből, valamint az ezekhez kapcsolódó szöveges és fényképes dokumentációból indultam ki. Nagy segítséget jelentett a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete Magyar Művészek Lexikonának digitalizált anyaggyűjtése. Életművének legtöbb korszakából

5 Pl. Artner Tivadar, Katalógus bevezető Bazsonyi Arany kiállításához, Kölesd, 1981; Tasnádi Attila, „Korkérdések igézetében”, *Népszava*, 1982. július 9.; Csányi László, „Bazsonyi Arany falképe Szekszárdon”, *Tolna megyei Népszava*, 1987. október 10.; Fecske András: Katalógus bevezető Bazsonyi Arany kiállításához részletes irodalomjegyzékkel, Budapest, 1989.

6 Bazsonyi Arany díjait, kiténtéseit a szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum őrzi.

a székszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum őriz jelentős mennyiségű grafikát, több műve különböző hazai köz- és magángyűjteményekben található. Feldolgoztam a korabeli kritikák, tanulmányok, interjúk, kiállításkatalógusok anyagát, s bevontam a vizsgálatba Bazsonyi verseit. A rendelkezésre álló grafikai anyag nem teljes, mert a magántulajdonba került, barátoknak ajándékozott grafikákból csak néhányat ismerek.⁷ Bazsonyi mintegy kétezer, közgyűjteménybe került tusrajz és akvarell vázlatából és grafikájából azt a több mint ötszázötvenet tekintettem kutatásom fő tárgyának, melyeket Bazsonyi szignójával látott el, címet adott neki vagy datált, tehát valamilyen módon befejeztként kezelte. Az elemzésből kimaradt szignólatlan, datálatlan anyagrésznek nincs olyan tematikai vagy más sajátossága, ami ne jelenne meg az általam vizsgált lapokon.

A több mint fél évszázados grafikai munkásság négy alkotói korszakra bontható főként a grafikai és festészeti művek változó viszonya szerint. Az 1964-ig tartó első korszakot kismennyiségű grafikai termés, az 1980-ig tartó második korszakot az irodalmi illusztrációk és allegorikus ábrázolások megjelenése, valamint a festményeket előkészítő vázlatrajzok jellemzik. A 2001-ig tartó harmadik korszak a nagy tematikus sorozatok periódusa, amikor a grafikai alkotások határozottan elválnak a festményektől. Az utolsó szakaszban ismét csökken a grafikai kifejezőmód fontossága.

A harmadik alkotói korszak 1981–2001

A festmények és grafikák viszonyában 1981 körül jelentős változás következett be: ekkor vált a grafika önálló, a festéssel egyenrangú kifejezésformává Bazsonyi munkásságában. Ettől kezdve grafikai termésének mennyisége látványosan megnőtt, rajzainak egy része sorozatokba szerveződött. E korszak öt fő tematikája: a cirkusz, a Biblia, a szentek sorozat, a naptár sorozat és a család. Míg az első téma csak az 1980-as évek első felében van jelen, a Biblia, a katolikus szenteket ábrázoló naptár sorozat és a családi élet állomásai két évtizeden keresztül folyamatosan foglalkoztatták Bazsonyit. E műveivel rendszeresen szerepelt az Országos Rajzbiennálékon az 1980-as és 90-es években.⁸

Cirkusz sorozat

A cirkusz sorozat főként 1982–1984 között készült, de a téma később is foglalkoztatta. Mintegy tizenhét grafika tartozik ide: egyesek kizárólag a közönséget, mások az artistákat

7 Ismeretlen helyen pl. *Rügyfakadás* c. tusrajza, közölve: Losonci Miklós, „A festmény szelíd hatalma”, *Népszava* 108, 21. sz. (1980. január 26.) 8.

8 Pl.: III. Országos Rajzbiennálé, Salgótarján, 1986; VI. Országos Rajzbiennálé, Nógrádi Történeti Múzeum, Salgótarján, 1992.

és a közönséget együttesen ábrázolják. Két rajz a tragikus oldalát mutatja a cirkusznak: a mutatvány közben magasból leesve meghalt légtornászt.

A kritika az 1983-as évben rendezett kiállításokon figyelt fel igazán Bazsonyi grafikáira. Tavasszal a simontornyai vár kiállításán a család és a szegényemberek világát ábrázoló grafikákat mutatott be. Csorba Mária kritikájában kiemelte: „A rajzok, a grafikák *A mi dolgainkról*, a családról, a szegényemberekről szólnak. Sokszor felhasználja a művésznő a keresztény és az antik mitológia elemeit is.”⁹ Csorba kritikája jelentősen szimplifikál és közhelyes, viszont a benne említett „mi dolgaink”, a család köré épített tematikus vonulat mégis figyelemre méltó. Ugyan semmiféle stílári kapcsolatot nem mutatható ki a gödöllői művészteleppel, de a család, barátok, női életút témái köré szerveződő, ájtatossággal átszótt grafikai sorozatok *tartalmi* eredete akár oda is visszavezethető; nem hatás, nem stílusjegyek, hanem a tematikus preferenciákban megnyilvánuló „lelki alkat” rokon volta ragadható meg.

Szeptemberben a cirkusz világáról készült grafikáiból állított ki a budapesti 21. kerületi Iskola Galériában.¹⁰ Bazsonyi és Vecsési 1984-es szekszárdi közös kiállításán viszont nem szerepelt egy grafika sem,¹¹ ellentétben e korszak legfontosabb, összegző kiállításával, az 1989 tavaszán az Ernst Múzeumban Havas Valéria által rendezett gyűjteményes kiállítással, ahol 130 festményt, és mintegy 100 rajzot állított ki több mint két évtized alkotásaiból.¹² A soroksári Galéria ’13 2000-es Tavaszai Tárlatán kizárólag három festményt (*Menet, Szent Vendel, Virágzás*) állított ki, grafikát nem.¹³

Bibliai jelenetek

A keresztény tematika a Biblia néhány ó- és újszövetségi történetének és a szentek – köztük több magyar szent – ábrázolásában jelenik meg. Az Ószövetségből viszonylag kevesebb rész ihlette meg Bazsonyit (pl. Ézsaiás próféta könyve 11, 6: 1. kép). A legtöbb – négy – tusrajz Bél-sar-uszur (Baltazár) babiloni királynak a zsidó templom tárgyait megszenteltelenítő, Dániel könyvének ötödik részében elbeszélte lakomájához kapcsolódik. Az Újszövetség sorozat kizárólag Jézus felnőtt életének történéseire koncentrált (2. kép). Jézus tékozló fiúról szóló példabeszédének történetét modern női szereplőkkel

9 csorba [Csorba Mária], „Őrizni a fényt...”, *Pesti Műsor* 32, 17. sz. (1983. április 27.) 69.

10 Aba Judit, „A régi ablak emlékére”, *Pesti Műsor* 32, 39. sz. (1983. szeptember 28.) 68.

11 Kritika: Losonczy Miklós, „Festészet a humánium igézetében”, *Népszava* 112, 234. sz. (1984. október 5.) 6.

12 Kritikák: Csorba Mária, „Ernst Múzeum: »...megfesteni ezt a költészetté átlényegült valóságot«, *Pesti Műsor* 38, 20. sz. (1989. május 17.) 50; Tasnádi Attila, „Kilépni a falból: Bazsonyi Arany életmű-kiállításáról”, *Népszava* 117, 122. sz. (1989. május 26.) 6; Losonci Miklós, „A csillag festőköltője”, *Pest Megyei Hírlap* 33, 108. sz. (1989. május 10.) 4.

13 Tavaszai Tárlat, Soroksár, Galéria ’13, 2000.

rajzolta meg a művész: *A tékozló lány* című tusrajzon az atya előtt lánya térdel.¹⁴ A *Mater Dolorosa* című kompozíció párhuzamba állítja a gyermek Jézust karjában tartó Máriát és az élő fára feszített Krisztus mellett álló fájdalmas anyát. A szenvedéstörténet egyes jeleneteinek ábrázolásán (3. kép) kívül Bazsonyi tizenégy stációs keresztutat készített a pusztahencsei templomba 1990-ben. A szentélyhez vezető két hosszanti falon felfüggesztett grafikai sorozat drámaiságával mintegy bevezetőként szolgál a diadalív és a szentély ugyancsak Bazsonyi által készített, 27 m²-es falképeihez. Az együtttest Kratochwill Mimi találóan Bazsonyi-Bibliának nevezte.¹⁵

Az ó- és újszövetségi eseményeket ábrázoló grafikák önálló művek, de néha egy-egy festmény is készült az adott témáról. *Jézus színeváltozását* például tusrajzon (4. kép) és olajfestményen¹⁶ is megjelenítette 1992-ben. Összehasonlítva a két kompozíciót szembetűnő, hogy noha vannak közös motívumok, mint Mózes törvénytáblái, Illés szekere és a földre leborult apostolok, de jelentősek az eltérések a két mű között: míg a grafikán megjelenik az Atyaisten arca, a festményen csak a keze látható; a grafikán látszik Krisztus arca, viszont az apostolokat csak körvonal jelzi; a festményen Jézus a nézőnek háttal áll, s a tanítványok arca, gesztusai kidolgozottabbak. A téma később is foglalkoztatta Bazsonyit, s 1999-ben újabb tusrajzot készített.

Dávid és Góliát történetéről ugyancsak készült tusrajz és festmény is, mindkettő címe *Dávid siratja Góliátot*. A tusrajz 1985-ös, a festményt Bazsonyi először 1988-ban állította ki.¹⁷ A két kompozíció lényegében megegyezik: Dávid maga előtt tartja Góliát fejét, vagy inkább annak lepelszerű lenyomatát. A festmény kompozíciója közel áll a Krisztus képmását tartó Veronika típusához.

Az újszövetségi témájú tusrajzok közül érdemes kiemelni az 1985-ben készült *Pünkösödöt* (kat. 227), ami kompozíciójában némileg előrevetíti az 1990-ben épült pusztahencsei templom szentélyébe készült, azonos témájú falképet.¹⁸ A rajzon Mária körül összezsúfolódó apostolok a seccón lazábban állnak, kitöltik a falfelületet. Az alakok fölé szárnyát kitaró, a Szentleket szimbolizáló madár (galamb) mindkét alkotáson jóval nagyobb léptékű a téma hagyományos ikonográfiájú ábrázolásain megszokottnál. A falképen a vörös madár szinte felismerhetetlen, csak a csőre és a szárnyai azonosíthatók.

14 Említi: Vathy Zsuzsa, „Máglya köz”, *Magyar Nemzet* 61, 291. sz. (1998. december 12.) 9.

15 Kratochwill Mimi, „Bazsonyi-Biblia”, *Vasárnapi Hírek* 6, 42. sz. (1990. október 22.) 9. A falkép bíráló bizottsága, szakértői a Képző- és Iparművészeti Lektorátus részéről: Mőzsi Szabó István, Patay László, Dárday Nikolett.

16 Közölve pl. Hubert 1998, 39. kép.

17 Első Festészeti Biennálé, Csepel, Iskola Galéria, 1988, 5.

18 A grafikát és a secco képét együtt közli: Kiss Dénes, „Emlékek napfényben”, *Új Magyarország*, Húsvéti magazin 3, 84. sz. (1993. április 10) 20.

A *Látogatás* című 1985-ös tusrajz az Angyali üdvözlés jelenetét ábrázolja a hagyományos ikonográfiától jelentősen eltérő módon. Míg Gábrriel arkangyal alakja általában a kompozíció bal oldalán áll, itt a jobb oldalon, kezében liliumot tart, alakja kettős figurából áll: egy lebegőből és egy lépcsőn állóból, ami angyali természetére utal. A hagyománytól eltérően Mária alakja mögött egy férfialak áll, aki talán Józseffel azonosítható. A ruha által hangsúlyozottan várandós Mária balját kinyújtja a lilium felé, arca alig kidolgozott.

Szentek sorozat, naptár sorozat és további sorozatok

A szenteket ábrázoló sorozat némileg összemosódik a naptár sorozattal. Mindkét sorozat lapjain ugyanis egy-egy szent legendájának fő vagy több jelenete, vagy a tiszteletéből vett téma jelenik meg. A naptár tusrajz sorozat tagjai úgy különülnek el, hogy címükben megjelenik a „napja” szó, pl. Tamás napja, Katalin napja, míg a sorozathoz nem tartozó, de ugyancsak szenteket ábrázoló grafikák címében a szó nem szerepel. A szentek sorozatban Flórián három rajz témája, másokról csak egy-egy született. A grafikák többnyire a szent életének legismertebb motívumát ábrázolják, pl. Szent Ferenc beszél az állatoknak, Szent Katalin keréketörése, Szent László megmenti a lányt vagy vizet fakaszt. Egyes esetekben narratív kompozíciók figyelhetők meg, mint például Szent Miklós esetében, akinek életéből több csodát is megjelenít Bazsonyi: a bal oldalon a gabonaszaporítás csodája (vagy a három halálraítélt megszabadítása), a jobb oldalon a három szegény lány kiházásításához szükséges hozomány legendája ismerhető fel. A Szent Flórián-rajzok nem a szent legendájának egyik csodáját, hanem tiszteletét ábrázolják: a magas talapzaton álló, épülettüzet oltó Flórián-szoborhoz hívók virágot, koszorút helyeznek, a háttérben falusi templom vagy házak látszanak. A szobor és a táj háttérben a templommal a gyulai gyermekkor emlékeit tükrözik. A Gyulaj központjában álló Flórián-szobrot az 1859. augusztus 9-i tűzvész emlékére emelték a Magyar utca elején, amelynek összes háza leégett.

A naptár sorozatból több mint harminc lap közgyűjteménybe került. E grafikáknak a naptári évben való viszonylag egyenletes eloszlása alapján arra lehet következtetni, hogy Bazsonyi célja feltehetően egy teljes naptár összeállítása volt a fontosabb egyházi ünnepek és szentek ábrázolásával.¹⁹ Némelyik naphoz – pl. Veronika napja, Halottak napja, István napja – két-három változatot is készített. A változatok ikonográfiája között gyakran nincs lényegi különbség, ugyanazt a szentet ábrázolják. A két István naphoz mind a két Szent Istvánról készített rajzot: az első vértanúról és az első magyar királyról.

19 Vö. Hubert 1998, 36-37.

E fő tematikákon kívül ebben a korszakban jellemző Bazsonyira a három-tíz tagú sorozatok készítése. 1981-ben készítette a *Rabságok és ítéletek* című tíz tagú sorozatot, 1982-ben *A hölgy és az egyszarvút*,²⁰ 1993-ban a *Mit tudhatok* című háromtagú és a *Nincs még egészen itt az óra* című négytagú sorozatot, valamint 1993–1994-ben a háromtagú *Rókák tanyája* címűt. Ezeknek a sorozatoknak az értelmezését segítik Bazsonyi hasonló című versei. A *Nincs még egészen itt az óra* című sorozat fő motívumai – ökörcsorda, hal, szálló madarak – megjelennek az 1989. október 23-án írt, *Nincs még itt az óra* című versében: „Októberi delelés csendessége / szaladzik fényesen, a láthatatlan / ingó karámú csorda ökörnyalás szerelemtelen fellegborjacskáin. [...] Pikkelyes halaktól még itt-ott felhasad, / hogy szálló vadkacsák ékeskedjenek.”²¹ A *Rókák tanyája* című sorozat (5. kép) értelmezését az 1993. április 29-i *Othontalasság variációk* segítik, melyek első tagjának címe *Kívül rókák tanyája*. Mindhárom kompozíció központi eleme a nőalak, akinek mellkasát levelek borítják. A motívum magyarázatát a vers harmadik versszaka adja meg: „Mintha álmodnám / erdővé válva, / – hiába tornyok, sírásók, falak – / lombozok legbelül.”²²

A vallásos tematikájú grafikákból Bazsonyi 1989-től kezdett kiállítani, a naptár-, a cirkusz- és *A hölgy és az egyszarvú*-sorozatból először az 1989-es hógyéjszi Művelődési Házban,²³ majd az 1992-es VI. Országos Rajzbiennálén. A *Somogy* 1999 őszi számában közölt Bazsonyitól rajzokat.²⁴ A *Versmondó* a 2002. decemberi és a *Hitel* című folyóirat a 2001. júliusi számában közölt Bazsonyi bibliai témájú tusrajzaiból Tamás Menyhért kísérelő gondolataival.²⁵

A sorozatoktól független, önálló rajzok és festményeket előkészítő vázlatok is születtek ebben a korszakban. A *Kapuk* című 1982-es tusrajzot összehasonlítva az azonos című festménnyel²⁶ szembevetendő, hogy míg a grafikán több kapu is felismerhető, a festményen egy alagútszerű építmény kapuját látjuk, jóval kevesebb részlettel. Mindkét változat egyaránt felidézheti a bibliai kiüzetést a Paradicsomból, vagy a gyermek- és ifjúkor végét.²⁷

20 Nem ismert közgyűjteményben őrzött példánya, a sorozat 2. darabját kiállította: *I. Országos Rajzbiennálé*, Salgótarján, 1982, 28. Öt tagja közölve: Hubert 1998, 74–78. kép.

21 Bazsonyi 2018, 89.

22 Bazsonyi 2018, 95.

23 Decsi Kiss János, „Ég és föld között: Bazsonyi Arany festményei előtt”, *Tolna Megyei Népiújság* 39, 250. sz. (1989. október 21.): 7.

24 Erről ld. Tüskés Tibor, Losonci Miklós és Bazsonyi Arany levelezését a szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum Bazsonyi-hagyatékában: dokumentumok, 20-21. tétel.

25 Tamás Menyhért, „Festő az időben: Bazsonyi Arany műveihez”, *Hitel* 14. évf. 7. sz. (2001) 53-54.

26 Szekszárd, Wosinsky Mór Megyei Múzeum, Képzőművészeti gyűjtemény, ltsz. 2002.055. Közölve: Fecske András, „Arcképvázlat egy művészről”, *Helyiipar és Városgazdaság* 33, 1. sz. (1984) 7.

27 S[imon] Gy. F[erenc], „Bazsonyi Arany: Kapu”, *Képes Újság* 22, 11. sz. (1981. március 14.) 13.

Irodalmi illusztrációk

E korszakában Bazsonyi számos irodalmi műhöz készített illusztrációt. A 1983-as Országos Képzőművészeti Pályázat témája Babits Mihály és költészete volt a költő születésének 100. évfordulója alkalmából. Bazsonyinak komoly mezőnyben kellett helyállnia, hiszen olyan grafikusok vettek részt a pályázaton, mint Wieszt József, Voinich Erzsébet, Reich Károly, Hornyák László és Feledy Gyula.²⁸ Bazsonyinak két festményét (*A költő hazatérése, Babits*) és három grafikáját állították ki. A tusrajzok négy vershez készültek: *Holt próféta a hegyen, Két nővér, Balázsolás* (kat. 168, 169), *A Danaidák*.²⁹ A kiállítás kritikusi a legsikerültebbek között emelték ki Bazsonyi „szikár, fekete tusrajzait” Reich Károly művei mellett.³⁰ A rajzok sikerét igazolta, hogy közülük kettő a kiállítás után bekerült a Petőfi Irodalmi Múzeum Képzőművészeti gyűjteményébe. A következő évben is foglalkoztatta még Bazsonyit Babitsnak egy másik verse, a *Jónás imája*, melyhez ugyancsak tusrajzot készített (6. kép). A narratív kompozíció középpontját alkotó cethal körül Jónás alakja különböző lelkiállapotaiban jelenik meg: baloldalt térdelve, az előtérben hason fekvő, jobboldalt állva Istenhez fohászkodva, illetve tőle elfordulva.³¹

Pilinszky János halála után három évvel, 1984-ben készült a *Pilinszkyre gondolva* című tusrajz. Ezen a költő portrészzerű alakja mellett életének két fontos motívumát ábrázolta Bazsonyi: a koncentrációs táborok tapasztalatát a mellén csillagot viselő ember és a mögötte álló katona, mély vallásos hitét a templom jelképezi. Három évvel később, 1987-ben készítette *Pilinszky verséhez* című tusrajzát, ami feltehetően az *Apokrif*hez készült. Erre enged következtetni a mű középpontjában álló, sötét ruhás alak, mögötte fülkesírból kilátszó koponyák.

Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című misztériumjátéka több grafikára is ihlette Bazsonyit. Közülük az 1987-es *Remetekápolna (Kékszakállú herceg vára)* című tusrajz jelenleg csak egy 1988-as és egy 1991-es reprodukció alapján tanulmányozható,³² múzeumba került viszont a *Kékszakállú* című vízfestmény. Míg a festmény a Kékszakállú és a szobák kulcsait kérő Judit kettősét ábrázolja, a tusrajz a vár szobáit egymás után kinyitó, elborzadt Juditot. A Kékszakállú alakja megjelenik Bazsonyi *Ha az ajtó kinyílik* című, 2001-es versében is: „A kulcs itt legyen hamar / Kékszakállú, kérlek!”³³

A Dömsödön többször járt Petőfi alakjával és verseivel többször is foglalkozott a művész: 1986-ban, 1992-ben és 1998-ban. Több tusrajza azon három Petőfi-vershez

28 Műtárgyjegyzék: *Száz éve született Babits Mihály: Országos Képzőművészeti Pályázat* 1983, 38.

29 Megjelent belőlük: *Főhajtás Babits Mihály centenáriumán*, összeáll. és bev.: Bodri Ferenc, Esztergom, 1983.

30 Pl. E. Nagy Lajos, „Babits-pályázat, Esztergom, Vármúzeum”, *Új Tükör* 21, 20. sz. (1984. május 13.) 4.

31 S[imon] Gy. F[erenc], „Bazsonyi Arany: Babits-variációk”, *Képes Újság* 25, 8. sz. (1984. február 25.) 13.

32 *IV. Országos Rajzbiennálé*, Salgótarján, 1988, 22; *Magyar Fórum* 3, 24. sz. (1991. június 13.) 9.

33 Bazsonyi 2018, 126-127.

kapcsolódik, melyeket a költő Dömsödön írt: *Levél Várady Antalhoz* (7. kép), *Piroslik már a fákon a levél*, *Száműztem magamat*. Madách Imre *Az ember tragédiájához* is készített illusztrációkat: ezekből a XV. szín egyik rajza ismert jelenleg, melynek címe Ádám: Uram! Rettentő látások gyötörnek. És nem tudom mi *bennők a való*.

Bazsonyi közeli barátságot ápolt a kortárs írók és költők egy részével – köztük például Utassy Józseffel, Tamás Menyhérttel, Kiss Dénessel, Büky Attilával, Lázár Ervinnel, Vathy Zsuzsával –, akiknek a verseihez grafikákat készített. Képzőművész barátai főként Eigel István, Patay László, id. Szurcsik János és Kokas Ignác voltak. E művészbarátságokat számos dedikált könyv tanúsítja a Bazsonyi–Vecsési házaspárnak a dömsödi nyaralóban lévő könyvtárában.³⁴ A versillusztrációk közé tartozik például az Utassy József *Veronikon* című verséhez készített tusrajz (8. kép).³⁵ Tamás Menyhért három kötetéhez rajzolt borítóképet az 1980-as évek második felében,³⁶ az 1990-es években Kiss Dénes kötete jelent meg Bazsonyi illusztrációival.³⁷ Ugyanakkor az ő művészete is megihlette költő barátait, többen írtak róla vagy hozzá verset, így például Utassy József *Egy festőhöz* és Kiss Dénes *B. Arany*nak (2000) címmel.³⁸

Család, barátok, női életút

Bazsonyi munkásságának központi témája minden alkotói korszakában, de ebben a két évtizedben kiemelten a család és a női életút. A téma monumentális megfogalmazása a Szekszárdi Tanítóképző Főiskola Gyakorló Iskolájában 1987-ben készült 18 m²-es *Életút* című szekké,³⁹ és a vele rokonítható *Emlékező* című 1988-as gobelin⁴⁰ (ma: Lengyel, Apponyi Sándor Mezőgazdasági Szakképző Iskola), amelyhez Bazsonyi tusvázlatot készített. A női életút főbb állomásait (gyermekkor, esküvő, időskor) síkszerűen ábrázoló falképhez képest a szőnyeg sűrítve – a gyermekségre és az esküvőre koncentrálna – ábrázolja a jelentős ikonográfiai hagyománnyal rendelkező témát; közös motívumaik a mátkapár, a virágok és az örök életet jelképező páva. A gobelinen és vázlatán ezeken

34 A dedikációk a találkozások és barátságok megismerésén kívül egyes, kevésbé dokumentált kiállítás időpontjának pontosításában is segítettek.

35 A vers megjelent pl.: *Hitel* 11, 7. sz. (1998) 31–32.

36 Tamás Menyhért, *Előcsend: regény léptekre, ajtónyílásra és madaras ébredésre*, kötés, borító: Bazsonyi Arany, Budapest, Szépirodalmi, 1986; Tamás Menyhért, *Balbina: regény*, borító- és kötésterv: Bazsonyi Arany, Budapest, Szépirodalmi, 1987; Tamás Menyhért, *Forradások*, borító- és kötésterv: Bazsonyi Arany, Budapest, Szépirodalmi, 1989.

37 Kiss Dénes, *Föltámadnék én is*, ill. Bazsonyi Arany, Budapest, Magyar Írókamará, 1995.

38 Utassy verse megjelent pl.: *Hitel* 11, 7. sz. (1998) 33.

39 Csányi László, „Bazsonyi Arany falképe Szekszárdon”, *Tolna Megyei Népiújság* 37, 239. sz. (1987. október 10.) 11.

40 Kiállítva pl. Ferenczy Béni tiszteletére rendezett kiállítás, Vigadó Galéria, Budapest, 1991.

kívül egy keréken egyensúlyozó fiú és egy fakoronában álló, fehérruhás lány jelenik meg. Az alakokkal zsúfolt falképpel ellentétben a gobelinen madarakkal és virágokkal behintett vörös háttér előtt lebegnek az alakok. A fán ülő, álló vagy járkáló lányalak Bazsonyi festészete ezen korszakának jellegzetes motívuma, mely a gyermekkori fáramaszások emlékét örökíti meg.⁴¹

Az 1980-as, 90-es évek grafikáin és festményein egyaránt fontos téma az emberi élet fő fordulópontjainak megjelenítése, azon belül kiemelten a női életé: a család, a gyermek születése és halála, a szülők elvesztése és a férj halála. A nőiség, a női lét, a test változásának témája különösen 1982-ben foglalkoztatta. A *Tükör* című tusrajzon a mezítelen, szépsége teljében lévő nő tükörben nézi testének négy állapotát (9. kép): a gyönyörű, pózoló nő mellett megjelenik három, egyre töpörödőbb, végül csontvázszerű alak. A grafika témája több száz éves ikonográfiai hagyományt folytat, illetve formál át, melynek talán legismertebb alkotása Hans Baldung Grien (1484/5–1545) *Az ember három életkora halállal* (1540 körül, Prado Múzeum, Madrid) című festménye. A nő családbeli három életszakaszát – gyermek, anya, nagymama – ábrázolja az *Öregszerűvel* című rajz. A férfi és a nő lelki egyesülésének kifejező ábrázolása a *Két fej* című tusrajz, melyen az emberi fej egyik fele női, a másik férfi jegyeket visel. A *Régi képek* című rajz az idősödő ember emlékeit jeleníti meg a fej körül elhelyezett, bekeretezett képekben: gyermek szülei között, szülők profilképe, magányos felnőtt, esküvői kép, anya gyermekével.

Az asszonyi lét egyik tabutémáját, a magzat vagy kisgyermek halálát több grafikáján tematizálta: az ószövetségi Ráchel történetében vagy a közeli barátok tragédiáját általános emberi történésként ábrázolva. Az utóbbi rajzon a mezítelen, szemérmét falevelekkel eltakaró férfi és nő feje felett égbe emelkedő, ugyancsak mezítelen gyermek jelenik meg. A gyermek arca alig kivehető a rá és az asszonyra hulló vértől.

A búcsúzás, a halál és a temetés számos festmény és grafika témája az 1980-as évek elejétől.⁴² A műcímek néhány esetben teljes névvel, keresztnévvel (pl. *Egon halála*; *Terus néni meghalt*; *Terus néni halála*) vagy kezdőbetűvel (*B. Mester temetése*) megjelölik, kinek a halála kapcsán készültek. A legtöbb grafika Bazsonyi édesanyjának halálához kapcsolódik 1985–1986-ból. Kővári László (1929–1985) orvos halála két grafikára ihlette 1985 júniusában: mindkettőn portrészzerűen ábrázolta az orvost, az egyikben a halál anyaga áll mellette, a másikon közelebről nem meghatározható túlvilági alakok. Az ötvennégy éves korában elhunyt Ircsik József festőművész – akivel az 1960-as évek-től Bazsonyi sokszor együtt állított ki a Szegedi Nyári Tárlaton – halála utáni évben készítette az *Ircsik József emlékére* című rajzát. Az 1988-as *B. Mester temetése* (10. kép)

41 Pl. *Járni a fákon* c. olajtempera 90 x 120 cm kép. Ld. erről a motívumról: Bazsonyi Arany, „Járni a fákon”, in Bazsonyi Arany, *Vallomás versben és prózában*, Budapest, Szenal, 2000, 10.

42 Festményeken pl. Oszta Hajnal halálára, Miskolci Téli Tárlat, Miskolci Galéria, 1978.

feltehetően Barcsay Jenőhöz kapcsolódik, aki tanára volt a Képzőművészeti Főiskolán, és a Kerepesi temetőben (akkori nevén Mező Imre úti temető) helyezték örök nyugalomra.⁴³ A rajz hangsúlyos eleme a koporsó mellett állók között egy érdemrendeket tartó alak.

Marc Chagall munkássága ugyancsak jelentős szerepet töltött be Bazsonyi művészetében. Erről tanúskodik az orosz-francia festő halálakora, 1985-ben készített két, *Chagall emlékére* című tusrajza. Mindkettőn megjelennek Chagall festményeinek jellegzetes motívumai – a hegedű vagy hegedűs, a virágot tartó angyal, birkafej –; központi elemük a ház felett szívirványon ülő, égbe emelkedő művész alakja.

A halál egyetlen békés, dráma nélküli ábrázolása Bazsonyinál a *Szarkofág* című tusrajz 1987-ből: ifjú pár békésen nyugszik egymás mellett, dekoratív mintákkal borított takaró alatt. A szarkofág oldalán lovak jelennek meg.

A családtagok közül gyakran ábrázolta portrén szüleit és férjét, Vecsési Sándort. Egyetlen grafika ismert, melyen kettejüket együtt jeleníti meg: az 1982-es *Születésnapra* című tusrajz, melyen a férj virágcsokrot nyújt át feleségének. Szembetűnő a komponálás azon sajátossága, hogy az ajándékozó és a csokor áll a középpontban, a megajándékozott arca csak részben látszik. A csokor szalagjának feliratáról tudjuk, hogy Bazsonyi 54. születésnapját örököltette meg a rajzon. Január 17-i születésnapja körül Bazsonyi gyakran készített megemlékező tusrajzot az ünnepről.

Történelmi események

Az 1980-as évek első felében megjelenő tematika a zsidó vallás és történelem néhány motívuma: például *Csillagos napú* (1982), *Chanuka* (1983), *Deportáltak* (1984). Ugyancsak ebben az időszakban foglalkoztatta Bazsonyit a második világháború: e lapokon hangsúlyos motívumok az atomrobbantás, a halottak és az őket siratók. A háború közvetlenül érintette Bazsonyit, műveiben nagyrészt személyes tapasztalatait örököltette meg. *Az utolsó háború* című tusrajzot (11. kép) összehasonlítva az azonos című festménnyel⁴⁴ nyomon követhető a kompozíció alakulása: a képteret két részre szétválasztó atomrobbanás és a bal oldali jelenet (nőt hátulról karddal megtámadó katona) megegyezik, míg a rajz jobb oldalán az alakok száma megduplázódott, és a halottat siratók csoportja könnyebben értelmezhetővé vált. *Az utolsó háború félelme* című tusrajz (12. kép) bal oldalán Bazsonyi gyermekkori falusi emlékei jelennek meg. Az előtérben, a nézőnek háttal álló felnőtt és lány messzi dombtetőről szemléli a falubeli eseményeket,

43 s.n., „Eltemették Barcsay Jenőt”, *Népszabadság* 46, 89. sz. (1988. április 15.) 7. Barcsay gyászjelentése megtalálható a dömsödi Bazsonyi–Vecsési nyaraló könyvtárában.

44 Kiállítva és közölve: *40 alkotó év – képzőművészeti kiállítás, Múcsarnok*, szerk. Bereczky Lóránd és Dévényi István, Budapest, Múcsarnok, 1985, 15.

amint halottas menet közeledik a templomhoz. A *Nem messze Hirosimától* című tusrajz halottak fölé boruló két sirató alakot ábrázol. A második világháború kontextusára, az atomrobbantásra csak a cím utal.

A középkori magyar történelem néhány eseménye is témát adott Bazsonyinak, így például a vérszerződés *Hét vezér* címmel 1985-ben, I. István és I. László király életének eseményei a naptár, illetve a szentek sorozaton belül, a koronázási palástot hímző Gizella királyné a *Palást* című kompozíción.

A komponálásmód gyakran szürrealisztikus: asszociatív módon egymás mellé tárított motívumok jelennek meg, melyek megértése sok esetben nehéz. Jó példa erre a *Nyomok* című 1984-es ceruzarajz (13. kép), melyen emberi és állati lábnyomok mellett óra, állatfej, virág és egy nőalak jelenik meg. Az 1983-as simontornyai önálló kiállításának ismertetőjében Fecske András így jellemezte Bazsonyi munkásságát: „Képei nem sorolhatók be azon művek közé, amelyek már az első pillanatban közlik alkotójuk állását a nézővel – akár szükséges, akár nem. Bazsonyi munkái nem hivatkoznak dekoratív síkjellegükkel az atmoszférikus megjelenítéssel szemben, nem tüntetnek plasztikus vagy vonalas jellegükkel az egymásba olvadó festőiség ellenében, s nem is ugratják elő a szerkezetet a látvány rovására. Művészetében hiába is keresnénk az efféle ellentétes fogalom párokat. Nála a világ a belülről megélt események szintjén jelenik meg, s ez az álom és ébrenlét közti ihletett állapot határozza meg képeinek jellegzetes formarendjét, nem pedig valamely alkotó módszer ábrázolási sémája.”⁴⁵ Az 1986-os Vásárhelyi Őszi Tárlat egyik kritikusa, Ember Mária szerint: „V. Bazsonyi Arany régebbi munkáin is érzékelhettük már az álomszerűség vonzását, most pedig (a művek címe is jellemző: *Járni a fákon*, illetve *Kilépni a falból*) még inkább látomásáé az, amit elénk tár, sok szép részlettel”⁴⁶

Az 1981–2001 közötti korszakot a szeriális alkotásmód megnövekedett szerepe jellemzi. Ez a két évtized a grafikai életmű legtermékenyebb szakasza: Bazsonyi ekkor fejlesztette ki önálló grafikai formavilágát. Vallásos tárgyú művei közül a legtöbb grafikát a bibliai szenvedéstörténet ihlette. A grafikák egy másik csoportja a családi és baráti kör történéseit, főleg halált, temetést ábrázolja. A család mellett azzal egyenrangú fontosságú téma a természeti táj és a falusi, tanyai környezet, legyen az dunántúli vagy alföldi.

Legjelentősebb külföldi önálló kiállítása e korszak elején volt. Miután 1982 májusában megnyerte a IV. Nemzetközi Festészeti Triennálé I. díját Szófiában,⁴⁷ a következő

45 Fecske András, „Bazsonyi Arany Festményei: Simontornyai Vár”, *Új Tükör* 20, 34. sz. (1983. augusztus 21.): 3-4.

46 Ember Mária, „Választott változatlanóságok és változások: Jegyzetek a Vásárhelyi Őszi Tárlatról”, *Magyar Nemzet* 49, 290 (1986. december 10.): 4.

47 s.n., „Napi krónika: Boncso Pencsev Mitev, Bulgária budapesti nagykövete...” [A Bolgár Képzőművészeti Szövetség díját kapta Bazsonyi Arany], *Magyar Nemzet* 38, 127. sz. (1982. június 2.) 6; Tasnádi Attila,

év nyarára önálló kiállítást rendezett műveiből a Bolgár Képzőművészek Szövetsége és a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége a szófiai Sipka 6. kiállítási galériába.⁴⁸ A magyar és a bolgár sajtóban is gyér visszhangja volt.⁴⁹

Az utolsó alkotói korszak 2002–2011

Az ezredforduló fontos változásokat hozott Bazsonyi grafikai munkásságában, melyek alapján új alkotói korszakot lehet elkülöníteni. Eltűntek alkotótevékenységéből a tematikus sorozatok, és csökkent a grafikák mennyisége. A korszak rajzaiban számvetésre törekszik: a gyermekkori emlékek felidézése mellett az utolsó évtizedben az elmúlásra készül. A gyermekkor faluja jelenik meg először a *Gyulaj* című 1998-as, majd a *Gyulaj térképem* című 2006-os tusrajzán, melyeknek kompozícióját meghatározza a falu H betűre emlékeztető utcahálózata.⁵⁰ A 2006-os rajzon az utcák mentén háztetőket jelző háromszögek sora húzódik mintegy díszítő mintát alkotva, míg a középpontban egy anyagszerű alak és a templom áll.

E korszak fontos témája Vörösmarty Mihály költészete, akinek négy verse ihlette meg: *Késő vágy*, *Midőn ezt írtam* és *Salamon* 2003-ban, *Szép Ilonka* 2009-ben. E rajzok egy része megjelent illusztrációként Vörösmarty verseinek válogatott kötetében 2006-ban.⁵¹

Összegzés

Bazsonyi fő ihletői tolnai gyermekkorra, családjára, az átélt történelmi események és mély keresztény hite. Több mint fél évszázados grafikai munkássága tartalmi és esztétikai szempontból egyaránt szerteágazó, és változó intenzitást mutat. Az életmű fontos történelmi, társadalmi, életrajzi tényezője a nehéz pályakezdet. Miután kényszerűen abbahagyta főiskolai tanulmányait, öt évig keveset foglalkozott képzőművészettel. 1957-ben felhagyva a tanítással teljesen képzőművészet felé fordult. Egész életében mély és szoros kapcsolatot tartott fenn nemcsak képzőművészekkel, hanem költőkkel és írókkal,

„Korkérdések igazában: Jegyzetek a szófiai realista triennáléről”, *Népszava* 110, 159. sz. (1982. július 9.) 6.

48 A szófiai kiállítási plakát szövegének átírását és fordítását köszönöm Kertész Lászlónak. Eredeti szövege: Arani Bazsoni izlozsbna zsvopisz Szajuz na balgarszkite hudozsnici Szajuz na ungarszkite hudozsnici i prilozsnici juli -avguszt 1983 izlozsbena galerija Sipka 6. Szofija. Magyar fordítása: Bazsonyi Arany festőművész kiállítása Bolgár Képzőművészek Szövetsége Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége július-augusztus 1983 kiállítási galéria Sipka 6. Szófia.

49 *Narodna Kultura* (Népi kultúra) bolgár újság, 1983. júli 22., 10; *Nouvelles de Sofia* (Szófiai hírek), francia nyelvű bolgár újság; *Sofia News* (Szófiai hírek) angol nyelvű bolgár újság, 1983. júl. 20., 10; *Sofioter Nachrichten* (Szófiai hírek) német nyelvű bolgár újság, 1983. július 20., 10.

50 Ld. erről: Bazsonyi Arany, „Gyulaj”, in Bazsonyi 2000, 2-6.

51 Vörösmarty Mihály, *Remény s emlékezet: Válogatott művek* [kétnyelvű, magyar–bolgár könyv], összeáll. és ford. Gencso Hrisztovoz, ill. Bazsonyi Arany, Budapest, Hollósy Galéria, 2006.

hiszen maga is költő volt. Indulása a realista hódmezővásárhelyi műhelyhez kötődött. Alkotásmódjában az 1970-es évek második felétől közelített a szürrealista asszociatív komponáláshoz. Számos grafikája első látásra nehezem megfejthető, gyakran csak a cím segít valamelyest az értelmezésben. A klasszikus ikonográfiai és motívumtörténeti elemzés ugyan sokat segít számos, főleg a keresztény tematikájú rajzok értelmezésében, azonban ha a képi hagyomány ellenére a cím nem utal vallásos tartalomra, gyakran elbizonytalanodik a néző, elemző, vajon szabad-e keresztény értelemezést tulajdonítani az alkotásnak. Szimbólumai körül a legfontosabb a fán álló gyermek, ami Bazsonyi számára a gyermeki ártatlanság, szabadság kifejezője. Grafikáin gyakran bukkannak fel madarak és virágok, amelyek a nőiesség, a női lét kifejezői.

A grafika terepén ekkor markánsan megnyilvánuló szürrealista asszociatív módszer tekintetében pl. Almásy Aladár vagy Balla Margit életművének korabeli alkotása nem tanulság nélkül valók egy olyan hálózat megrajzolásában, melyben Bazsonyi munkáinak helye kijelölhető. Messzire vezetne és nem is volna tán célszerű, mégis csábítóan tűnik utólag szembesíteni az életművet azzal, amiről alkotója láthatólag egyáltalán nem vett tudomást, talán nem is ismerhette azt. Erre egy példa a *Garasos Justicia* című, 1984-es keltű lap, háttér-története nem ismert, de valami ilyesmiről, az igazságtétel aprópénzre váltásáról szól Erdély Miklós 1973–74-es *Isten–Isten* című koncept-műve is. A személyes narráció nagyon eltérő módjai válnak itt láthatóvá.

Bazsonyi bibliai témái lelkiállapot rajzok, amelyben a bűnnel szembesülő hősei feloldozásért kiáltanak. Mi a bűn Bazsonyinnál? Az elhagyott szülőföld, a pusztuló falu, morális értékrend elfeledése. A királyi palást hímzése a festményén sem meseként szerepel, hanem figyelmeztetés a Szent István-i értékrendre.

A tágabb értelemben vett korszak Bazsonyival körülbelül egyidős meseillusztrátorainak, például Reich Károlynak vagy Würtz Ádámnak rajzi modorával mutat némi rokonságot. Ez talán azért is lehetséges, hiszen a Máglya közben ugyanabban az épületben egymás feletti emeleten laktak, és művészetről beszélgettek. A népművészettől (is) ihletett, olykor az iparművészeti jellegű dekoráció felé tartó ornamentális gondolkodás hátterében persze ott van Hincz Gyula (Reich és Würtz főiskolai mestere) sokszorosított grafikai oeuvre-jének mintázata is. Bazsonyi az emberi drámáit nemcsak magára vonatkoztatta, hanem a nemzetre, az emberiségre a mózesi tíz parancsolat alapállásából. Nem akart külső elvárásoknak megfelelni. Morálitása egyre erősebb hangot kapott a bibliai témákat nem illusztráló, hanem saját korára, életére vonatkoztatott átértelmezésével, örök erkölcsiséget felállító mércéjével, a bibliai alapjelentést személyességgel való megtöltésével. Nem kívülről élte át az ó- és újszövetségi történeteket, hanem velük azonosulva (olykor kétségbeesetten) figyelmeztetett mindezek elvesztésére.

Bazsonyi grafikai megoldásai az elbeszélői sűrítésre a keresztény szimbolikában gyökereznek, de azokat gyakran saját korának kereteibe emelte, az alakok kidolgozottsága

vagy részletek elnagyoltsága nagy szerepet játszik stílusában. Egy-egy téma éveken keresztül foglalkoztatta, a különböző változatokat sorszámokkal látta el. Grafikai sorozatai teljesen önálló, a festményeitől független alkotások, néhány motívum (pl. házaspár, fán álló gyermek) és fő téma (család, női lét) azonban összekapcsolja őket. Grafikai kapcsolódnak költői életművéhez is egy-egy történetes képi ábrázolása révén. Fontos kiemelni a lavírozott tusrajzok jelentős mennyiségét az akvarellek, ceruzarajzok és sokszorosított grafikák viszonylag kis számával szemben.

Az 1960-as és 70-es években főként a falusi életet ábrázolta, de elhatárolódott a vásárhelyi realizmustól, még ha ott állított is ki. Műveit nem a realizmus igényével, nem is realiztikusan, hanem a múltba visszatekintő fájdalomával készítette. Az 1980-as évek elejére bontakozott ki önálló, a festészetével egyenrangú, de attól részben elkülönülő grafikai munkássága. Festészeti és grafikai munkásságának ugyan továbbra is voltak kapcsolódási pontjai – azonos témák, közös motívumok –, az 1980-as évektől a grafika független kifejezésformává vált a művész számára. Az autonóm és alkalmazott grafikák a család, a nőiség, a keresztény vallás és a magyar irodalom témáinak jegyében születtek. A falusi zsánerképek és tájképek mellett a szakrális képek és a családi élet női szempontú ábrázolásai dominálnak munkásságában. Műveiben jelentős nyomot hagyott a technikai fejlődés, a hidegháborús félelem, ahogy ezt sok művének címe jelzi: *Az utolsó háború*, *Az utolsó virág*, *Az utolsó ölelés*, *Az utolsó harcos* stb.

Grafikai művei jelenleg a múzeumi és önkormányzati gyűjteményeken kívül két épületben láthatók: a puzstahencsei templom falain egy keresztút sorozat és a lengyeli középiskola dísztermében mintegy húsz darabos válogatás. Mindkét esetben más technikájú műve is látható a térben: a templomban a szentély és a diadalív falképe, a díszteremben gobelin. A monumentális falképein kívül ezen a két helyszínen és dömsödi házunkban lehet legjobban megismerni Bazsonyi összetett képzőművészeti munkásságát.

Anna TŰSKÉS

Arany Bazsonyi's Graphic Work between 1981–2001

A significant change in the relationship between paintings and graphic works took place around 1981: it was then that graphic art became an independent form of expression in Bazsonyi's work, and equal in position to her paintings. Her graphic output increased dramatically after that, and some of her drawings were organized into series. The six main themes of this period are the circus, the Bible, the series of saints, the calendar series, family and literary illustrations. While the first theme is only present in the first half of the 1980s, the Bible, the series of calendars depicting Catholic saints, and the stages of family life occupied Bazsonyi continuously for two decades. With these works, she appeared regularly at the National Biennial of Drawing in the 1980s and 1990s.

The period between 1981 and 2001 is characterized by the increased role of the serial mode of creation. These two decades represent the most prolific stages of her graphic work: it was then that Bazsonyi developed her own graphic universe. Most of her graphic works were inspired by the passion of Christ. Another group of graphic works represents events involving family and friends, mainly death and funerals. Besides the family, the natural landscape and the rural and agricultural environment (of Transdanubia as well as of the Great Plain) are of equal importance.

Her most important personal exhibition abroad took place at the beginning of this period, after she won First Prize at the 4th International Painting Triennial in Sofia in May 1982. The Association of Bulgarian Artists and the Association of Hungarian Artists then organized an independent exhibition of her works for the following summer at the Sipka 6 exhibition gallery in Sofia.



1. 1984. X. 1., 1984



3. Az emberfia halála, 1985



6. Jónás imája (Babits), 1984



2. Megkeresztelés, 1999



5. Róák tanyája II., 1993



4. Úr színeváltozása, 1992



10. B. Mester temetése, 1988



7. Petőfi: Levél Várady Antalhoz, 1998



8. Veronikon (Utassy József verséhez), 1998



9. Tükör, 1982

11. Az utolsó háború, 1984



12. Az utolsó háború féelme, 1987



13. Nyomok, 1984



MECSI Beatrix

Falfestmények életnagyságú másolatai nemzetközi kontextusban: Egy európai gyakorlat hatása Kelet-Ázsiában és felhasználása az örökségvédelemben

Az európai és kelet-ázsiai ókori falfestmények életnagyságú másolatainak készítéstörténete számos érdekes összefüggésre hívja fel a figyelmet. Az életnagyságú falképmásolatok készítésének és bemutatásának céljai, ezek narratívái eltérőek lehetnek attól függően, hogy kik és mikor, milyen céllal alkalmazták azokat. A Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum gyűjteményében magyar megrendelésre készült, negyedik századi Anak-3-as sír falképeit bemutató életnagyságú falképmásolatok kontextusba helyezésén keresztül Észak-Korea 1950-es években jellemző, hiperrealizmusra törekvő gyakorlata kapcsán a közösségi munkával, állami támogatással készült festménymásolatok új, örökségvédelemben és restaurálásban betöltött szerepe is egyre hangsúlyosabb szerepet kap napjainkban.

I. Bevezetés

A budapesti Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum gyűjteményében a negyedik századi Anak 3 sírfestmények pontos életnagyságú másolatait és a sír építészeti szerkezetét bemutató két makettjét észak-koreai művészek készítették az 1950-es években egy magyar diplomata felkérésére.

Az életnagyságú másolatok és léptekarányos modellek nem csak kiváló és újszerű példák a Koguryö kulturális örökségéhez fűződő változó attitűdök megvilágítására, hanem az életnagyságú falképmásolatok műfajának elterjedéséhez és sajátos, a falak fizikai sérüléseit is pontosan, szinte hiperrealisztikusan bemutató, kifejezetten erre a célra készült alapanyagok és közösségi munka alkalmazásában is különlegesek. A folyamatos másolási tevékenység során, az 1950-es évektől napjainkig, ilyen szemlélettel készült falképmásolatok dokumentatív jellege fontos forrásként szolgál a falképek állapotváltozásainak nyomonkövetésében, amelyet ma az örökségvédelemben is forrásértékűnek tartanak.

II. Anak 3 falfestmény-másolatok Magyarországon

A falfestmények több jelentős, adományokból származó magyar ázsiai tárgygyűjtemény mellett az 1950-es években kerültek a Hopp Múzeumba. 1955-ben a Kulturális Kapcsolatok Intézete ajándékozta a múzeumnak a falfestmények kilenc életnagyságú másolatát és

az Anak 3 sír két fa makettjét. A múzeum archívumában található dokumentumok szerint a kilenc festmény és két fa makett 1954-ben a phenjani magyar nagykövetség, pontosabban Papp János megrendelésére, a Kulturális Kapcsolatok Intézménye költségén, a Magyar Köztársaság támogatásával készült április 1. és október 1. között. Az alkotásokat a Koreai Képzőművészeti Egyesület tagjai: két festő és egy szobrász készítette Chöng Hyönung vezetésével. A festmények és a sír makettjei először 1956-ban kerültek kiállításra Koreán kívül Budapesten. Ezt követően 2004-ben a teljes méretű falfestményeket úgy rakták össze a múzeum falai között mintha mi, a látogatók személyesen lépnénk be a sírba, fejlámpákkal, mint egy Indiana Jones kalandtörténetben.

III. Az Anak 3 sír és falfestményei

Koguryö 高句麗 ókori királyságának (hagyományosan i.e. 37 – i. sz. 668) sírfalfestményei nagy jelentőséggel bírnak, nemcsak azért, mert a múlt értékes dokumentumai, hanem mint olyan fontos kulturális javak, amelyeket a régióban élők megpróbálnak birtokolni és használni és ideológiákat megfogalmazni általuk. Falfestmények a 4. század környékén jelentek meg először Koguryö sírjaiban; a dinasztia i.sz. 668-as összeomlásáig készítettek ilyeneket. Ilyen falfestményes sírokat Kungnae-ban (국내/國內) (Ch. Tonggou通溝), Koguryö (3 – 427) második fővárosában és a mai Ji'an集安 Jilin tartományban, Kínában és Phenjanban (평양시/平壤市), a királyság utolsó fővárosa (427-668) környékén találhatunk (Ahn Hwi-Joon 2015:9-10). Több mint 100 sírban található falfestmények a ma ismert sírokból (Jeon Hotae 2004: 96-102).

A Koreai-félsziget nyugati partján, Anak megyében, Dél-Hwanghae tartományban (황해남도) (a mai Észak-Korea területén) feltárt temetkezési halmok közül a 3. számú sír különösen fontos mintapéldájává vált a folyosós kő sírkamrás festett síroknak, az itt fennmaradt feliratnak köszönhetően. A hatvannyolc kínai karakterből álló, hét függőleges sorba rendezett felirat szerint egy bizonyos Dongsu冬壽 (kínai kiejtés: Dong Shou) tábornok a Younghwa永和 tizenharmadik évében (amely i.sz. 357-nek felel meg) elhunyt hatvankilenc évesen (Ahn Hwi-Jun 2015: 13), és a szöveg megadja születési helyét, Koguryö-ba való érkezését (336), rangjait, valamint a helyszíneket, ahová kinevezték. (Nagy 2012:60-61). (1. kép)

A többkamrás építmény feletti halom hat méter magas, kelet-nyugati, illetve észak-déli irányban harminc, illetve harminchárom méter hosszú. A kőkamrák félig a föld alá süllyesztve épültek. A bejárat a déli oldalon van, és az előkamrába nyílik, ezt követi egy elülső kamra és egy temetkezési (vagy hátsó) kamra, és egy oldaljárat fut a hátsó kamra mellett és mögött. Az elülső kamrát és a sírkamrát nem fal választja el, hanem három nyolcszögletű, alap nélküli, festett maszkmotívumokkal ellátott fejezetes kőoszlop. Az oldalsó átjáró kivételével minden kamra laterna mennyezetű (Nagy 2012: 60). (Képek 2.a. és 2.b.).

A Hopp Ferenc Múzeum gyűjteményében található kilenc festményhez készült két fa makett jól mutatja a festmények helyét a sírban.

A kilenc életnagyságú falfestménymásolat témái a következők:

A nyugati falon a főalak, az elhunyt férfi portréja és kísérei (3. kép) láthatók, akinek kiléte még mindig vitatott. A kínai tudósok úgy vélik, hogy a sír Dongsu 冬壽 (kínai kiejtése: Dong Shou) az egykori Yan 前燕 (337–370) tábornokáé, aki megadta magát Koguryö-nak, és akinek a neve szerepel a feliraton; az észak-koreai tudósok azonban azt állítják, hogy a sír egy Koguryö királyé, vagy Mich'ön (美川王/미천왕) (ur. 330–331), vagy pedig Kogugwön királyé (故國原王/고국원왕) (r. 331–371) (Ahn Hwi-jun 2015:12-13 hivatkozik Kim Jöngbae 1977: 12-25 és Gong Sökku 1998:102-138 írásaira).¹

A sír fő alakja frontális helyzetben látható, jobb kezében maszkkal díszített legyezőt tartva, baldachin alatt ülve, körülvéve kisebb léptékben ábrázolt kíséreiivel, vizuálisan jelezve a hierarchiában elfoglalt alacsonyabb helyüket.

Az elhunyt személy felesége a déli falon került ábrázolásra, háromnegyedes pozícióban, női kísérekkel körülvéve. Öltözete és frizurája kidolgozottabb, és a festés stílusából kitűnik, hogy ezt a festményt más kéz készítette, mint a férje portréját. (4.kép).

A sír legimpozánsabb része a sírkamra folyosóján, annak keleti és északi falán található 10 méter hosszú és 2 méter magas falfestmény, amely egy mintegy 250 fős menetet ábrázol (Ahn Hwi-Jun 2015:15). Ezen a képen a sírban eltemetett személy szekéren ülve van ábrázolva, körülvéve polgári és katonai tisztviselőkkel, örökkel, lovasokkal és zenészekkel (5. kép).

A kamrák falait díszítő falfestmények öltözködési, étkezési és egyéb szokásokat ábrázolnak, és az akkori mindennapi életről is beszámolnak.² Konyha és hústároló, mellette kocsiszín (6. kép), kút (7. kép), kézi örlés jelenete (8. kép), ökör istálló (9. kép), valamint egy itató és lókarám (10. kép) jeleneteit láthatjuk a képeken.

A korabeli mindennapi élet jeleneteinek ábrázolása döntő szerepet játszik abban, hogy ezeket a falfestményeket választották a koreaiak reprezentatívnak történelmük és kultúrájuk bemutatására. Ennek megfelelően kerültek kiválasztásra az Anak 3. sír falfestményeinek Magyarországra küldött másolatai, a mindennapi életre és munkát ábrázoló jelenetekre fókuszálva, de a sír legjellegzetesebb festményeit is hozzá tették ezekhez: az

1 Az ok, amiért ezek a tudósok az eltemetett személyt királyi származásúnak tartják, az elhunyt fején lévő fehér selyem fejfedő ábrázolásán alapul, amelyet a Tang régi könyve szerint Koguryö királyának tartottak fenn, és a három részből álló ceremonialis zászló, a király szimbóluma, amely az elhunyt portréjától balra látható (Ahn Hwi-Joon 2015: 13), és amely ismét megjelenik a körmenetben. Ebből a tudósok azt feltételezik, hogy Dongsu, akinek a neve a feliraton szerepel, nem a sírban ábrázolt főalak, hanem a bejáratnál álló katona, akinek a feje fölé írják a szöveget. (Ahn Hwi-jun 2015: 13 hivatkozása Jeon Junong 1959: 20).

2 Ezek az emberi alakok és a mindennapi élet jelenetei erre az időszakra jellemzőek. A Négy égtáj őrző istenségei (四神) és a mitikus állatok ábrázolása csak a késő Koguryö-korban került elő fő témaként.

elhunyt és felesége portréit, és az űr alakját, akinek feje fölött a sírt datáló felirat látható, végül pedig a nagy körmenet részletét. Ha megnézzük ezeket a falfestményeket, nagyon naturalisztikusnak tűnnek, a fal tényleges állapotát, és a sérülésnyomokat is jelzik, így a megtekintésükkor szinte összetéveszthetők az eredetivel. Az észak-koreai másolók „hiperrealisztikus” megközelítése különösen figyelemre méltó, és különbözik a japán művészek és más régiókban készült falképmásolók által készített korábbi falfestmények törekvéseitől. Érdemes feltárni minden esetben a szándékot, hogy megvilágítsuk azoknak a másolóknak a hozzáállását, akik életnagyságú másolatokat készítettek ókori és középkori emlékek falfestményeiről.

IV. Háttér: a falfestménymásolatok hagyománya Magyarországon

Mi volt az eredeti célja az ősi falfestmények életnagyságú másolatai készítésének? Mikor és hol kezdődött ez a gyakorlat, és mely területekre terjedt el? Miért gyűjtötték össze és állították ki ezeket a falfestmény-másolatokat? Milyen jelentéseket tulajdonítottak ezeknek az elemeknek? Mit képviseltek, miért választották őket, hogy külföldre küldjék? Összehasonlító elemzéssel tovább vizsgáljuk ezeket a kérdéseket.

Érdekes jelenség az ókori falfestmények eredeti méretben történő másolásának gyakorlata, amely Európa tizenkilencedik századi kultúrtörténetére vezethető vissza. Kapcsolható ez a historizmus, a nacionalizmus, a műgyűjtés és -megőrzés, valamint a hagyományos formák és motívumok elsajátításán és felhasználásán alapuló oktatási gyakorlatokhoz, amely motívumokat rég elfeledett korábbi hagyományokból vettek át, amelyek a periférián, a határokon, (fizikai vagy társadalmi értelemben) fennmaradhattak³, ahol a modernizáció nem érintette a központi régiókban egykor jellemzőnek hitt őslakos kultúrát (Fraser 2010:155-198, Marosi 2006: 8-9), valamint azokról a messzi vidékekről származó remekműveknek tartott tárgyakról, amelyeket oktatási céllal külföldön is bemutattak (Akiko 2020). A későbbi időkben átfestett középkori festmények vártak felfedezésre, a róluk való tudást és vizuális formáikat újra visszahozva a kortárs művészetbe és a tudományos életbe. Ekkor került bele az érdeklődési körbe a népművészet is, amelyről azt hitték, hogy a régen dicsőséges eredeti reprezentatív kultúra ősbibb formáit és díszzeit, illetve az ezzel való kapcsolatot tartotta meg, amelyek eltűntek és átvették a helyét a modern és újabb irányzatok. Az ideálokhoz kapcsolódó vizuális nyelv eredetének keresése ekkoriban terjedt el, a hivatalos kultúrpolitika támogatásával.

3 Vagy távoli kultúrákban, amelyek felfedezésre várnak. Ez az attitűd a nagy világiállításokhoz is köthető, hiszen ezek a grandiózus rendezvények a modern ipar ösztönzésére jöttek létre, inspirációt keresve az akkor periférikus területeknek számító helyekről, például Ázsiából.

A tizenkilencedik század második felében olyan iskolák, mint például a *Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde* művészet- és rajzoktatási céllal nyíltak meg, ezzel is erősítve a nemzet vizuális kultúráját (Marosi 2006: 8). Huszka József (1854-1934) művészet- és rajztanár volt, tevékenysége jó példája az ősi határvidéken és a néphagyományokban való motívumok felkutatásának, gyűjtésének. Erdélybe utazott, és feltárta és lemásolta a középkori falfestményeket olyan templomokban, ahol a középkori rétegeket a templomokat későbbi időszakokban használó protestáns keresztények átfestették; és motívumokat, mintákat gyűjtött, hogy újra életre keltve azokat, használhassák a határvidéken érintetlenül megőrzött ősi őslakos kultúra szimbólumaiként. Ezzel a gyűjtő-elemző munkával ekkor váltak elterjedté az egységes nemzeti kultúra gondolatai, s a nem annyira fejlett fotótechnikát egészítette ki, vagy éppen helyettesítette a rajz, mint akkori reprodukciós technika. A középkori falfestmények dokumentálása ezeken a másolatokon keresztül történt, és sokrétű funkcióra, így megőrzésre és oktatási célokra is felhasználták őket. Ezek a falfestmények is kiállítási tárgyakká váltak, főleg az életnagyságúak (Marosi 2006:9). A helyszínen pauszpapír segítségével készült másolatok alapján készültek, majd kiszínezték és kiállították, múzeumi környezetben. (Marosi 2006:8). Hasonló másolatok készültek Párizsban, a Musée des Monuments français számára (Marosi 2006:8). Az 1960-as években divatos volt ez a gyakorlat Ausztriában, és ezt a másolási módszert ma is alkalmazzák, például Szlovéniában, Szerbiában, Oroszországban és a közép-ázsiai országokban (Lövei 2006). Ezek a példányok egy 1881-es törvény értelmében a gyűjtemények részévé váltak (Lövei 2006). Dokumentumértékűek és önálló kiállítási tárgyak is egyben.

V. Falfestménymásolatok Kelet-Ázsiában

A kelet-ázsiai hagyományban a másolás mindig is fontos szerepet játszott a művészi alkotásban.⁴ Xie He 謝赫 (fl. 6. század) a „másolással történő átvitel” 傳移模寫 a festészet fontos elemeként szerepelt híres művében, a *Festészet Hat Törvénye* 繪畫六法 című művében, ahol nemcsak a természetből, hanem a meglévő műalkotásokból származó formák átvitelére is utalt. (Tőkei 1973:104). Mindig is szokás volt az elődök műveit lemásolni, hogy felülmúlják őket, majd saját stílust alakítsanak ki a művészek. Abban az időben azonban, amikor a művészet árucikké vált, a reprodukciók és a hamisítások negatívabb megítélésben részesültek. (Park Yoon-hee 2018:352). Ám a tizenkilencedik század folyamán, amikor a nemzeti identitásformáló folyamatokkal összhangban újra

4 A nyugati kultúrában is elterjedt gyakorlat volt a másolás, bár ez egy kicsit másféle eredetű. Különösen figyelemre méltóak azok az esetek, amikor a Római Birodalom megbízottjai lemásolták a görög szobrokat, mivel anyagilag nem engedhették meg maguknak, hogy eredeti példányokat vásároljanak (Marosi 1985: 184).

elkezdtek érdeklődni a korábbi művészeti hagyományok és formák iránt, a másolatokat más szemszögből kezdték értelmezni. Különösen a veszteséget vagy elnyomást elszenvedő nemzetek számára volt létfontosságú, hogy megtalálják ősi gyökereiket és formáikat, hogy újra felhasználhassák azokat új tárgyaikban, az ősi népek vélt hagyományait által megihletve. Sarah E. Fraser (2010) ezt a múlthoz való új viszonyt mutatta meg a republikánus Kínában, amikor félgymagosi státuszukkal és külföldi fosztogatókkal szemben, Kína távoli nyugati vidékein az ősi falfestmények tanulmányozása és másolása új értelmet nyert a nemzeti művészet és identitás keresésében, hasonlóan azokhoz a tendenciákhoz Európában, amelyek valamivel korábban kezdődtek. A művészeti gyűjtemények ennek megfelelően kezdtek átalakulni, és a pusztán esztétikai szépségük miatt értékelt, de ismeretlen eredetű tárgyakból álló magángyűjtemények helyébe – gyakran nagyobb nyilvánosságot megcélzó – gyűjtemények kerültek, ahová régészeti lelőhelyekről, terepkutatások során kerültek elő tárgyak, amelyeknek már dokumentálják származását és lehetséges készülési idejüket. A „művészet régészetét” 美术考古, ahogy ezt az új irányzatot a műalkotások eredeti összefüggésében történő tanulmányozására hívták, a német tudós, Adolf Michaelis (1835-1910) munkája ihlette *Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten* című könyvében. Az 1904-ben Lipcsében megjelent művét Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978) fordította le kínai nyelvre 1947-ben (Fraser 2010:162).

Ami az ősi kínai falfestményeket illeti, a legfontosabb lelőhely Dunhuang 敦煌 volt, Gansu tartományban, a nyugati régiókban, ahol a Mogao barlangokban 莫高窟 az 5-13. század között készült 25.000 négyzetméternyi falfestmény fontos másolási tevékenység forrásaként szolgált (Fraser 2010: 170).

Az eltérő attitűdök jól láthatóak, ha összehasonlítjuk a másolók műveit és hátterét. Wang Ziyun 王子雲 (1897-1990), a dunhuangi barlangtemplomok egyik első másolója szobrászatot tanult Párizsban (1931-37), érdeklődött a dizájtörténet, a motívumok és minták iránt, és a Dunhuang-festményeket egy nagyobb művészettörténeti keretben szemlélte. Ő és felesége, He Zhenghuang 何正璜 (1914-1994) akvarell festményeiken inkább a benyomást érzékeltették, mintsem pontos másolatokat készítettek (Fraser 2010:190), és már 1943-ban kiállították festményeiket. Láthatunk egy másik megközelítést, ahol a másoló eredeti kontúrvonalakat kapcsol össze 舊色完整, és azt a megközelítést, ahol a festő megpróbálja úgy ábrázolni az eredeti falfestményeket, mintha teljesen újak lennének, figyelmen kívül hagyva azok tényleges állapotát, és saját fantáziájával rekonstruálnak egy ideális megjelenést 复原. Ez utóbbi megközelítés látható a híres művész, Zhang Daqian 張大千 (1899-1983) munkáiban, aki 1942 és 1944 között több másolatot készített a Dunhuang falfestményeiről, és 1947-ben a múlt különleges közvetítőjeként publikálta festményeit (Fraser 2010:182). Helyi buddhista szerzeteseket fogadott fel, hogy segítsék munkáját, így a helyi hagyományokat is bevonta másolási tevékenységébe. Hírhedtté vált, mert szisztematikusan leszedte (de le is másolta

(Fraser 2010:180) a falfestmények legkülső rétegeit, amelyek későbbi időszakokra (a XI. század utánról) származtak, és olyan korábbi rétegeket keresett, amelyekről úgy gondolta, hogy „inkább kínaiak”, amelyek a han etnikai csoport uralkodásának időszakához tartoznak (Fraser 2010:170). Műtermében teljes méretben selyemre festette másolatait, és nagy sikert aratott a háborús nacionalista közönség körében a dicső múlt felidézésében és a kínai nemzeti identitás megerősítésében (Fraser 2010:193).

A másolás egy másik típusát „ihletett másolatnak” nevezik, ahol a művészek új kreatív alkotásokat készítenek az eredetiek alapján (mint például Wu Zuoren 吴作人 (1908-1997) és Guan Shanyue 关山月 (1912-2000)).

Az 1950-es években megjelent a másolás objektív stílusa 客觀, amely olyan „mint egy fénykép”, amikor a falfestmény sérült részeit ugyanolyan gondosan ábrázolják, mint a festmény ép részeit, hasonló ahhoz, ahogy az észak-koreaiak készítették falmásolatot az Anak 3 sírről ugyanebben az időszakban.⁵

Japánban a másolásnak sajátos hagyománya van, ami jelzi a koncepció előtérbe helyezését az anyaggal szemben. Gyakori földrengéseknek és természeti katasztrófáknak kitett ország lévén az építészeti formák hagyományának átörökítése az épületek, például a sintó szentélyek húszévente történő lerombolásával és újjáépítésével történt. A Meidzsi korszakban (1868-1912) a másolást a remekművek régi módszereinek és stílusának megőrzésére használták, és a nyugati elképzeléseknek megfelelően a diákokat arra ösztönözték, hogy a régi remekművek tanulmányozása során szerzett ismereteik alapján új műveket alkossanak. Okakura Kakuzō 岡倉覚三 (vagy más néven Okakura Tenshin 天心) (1863-1913) 1899-ben kezdeményezte, hogy életnagyságú másolatokat készítsenek múzeumi gyűjtemények számára, hogy elsőrangú remekművek és a kanonikus művek képei elérhetőek legyenek az oktatás számára (Akiko 2010). Okakura szoros kapcsolatot ápolt Ernest Fenollosa (1853-1908) amerikai filozófussal, akivel újra felfedezte és felhívta a figyelmet az elfeledett buddhista művészetre, amelyet a Meidzsi állam új ideológiája miatt hivatalosan mellőztek, elválasztva a buddhizmust és a sintót az utóbbi javára.

A Japánba utazó nyugatiak kívánságára régi emlékek falfestményeit rendelték meg helyi mesterektől, gyűjthető darabokként külföldi gyűjteményeik számára. E tevékenység híres példája a hetedik századi Horyūji 法隆寺 buddhista templom Aranycsarnoka falfestményeinek másolása. Ernest Mason Satow brit diplomata (1843-1929) 1880-ban utasította Sakurai Kōun 桜井香雲 (1840-?1895) japán festőt, hogy készítsen életnagyságú reprodukciókat, amelyek végül a londoni British Museumba kerültek. Ezt követően a művész újabb példányt készített a japán Tokiói Nemzeti Múzeum számára is

5 Chang Suhong 常書鴻 (1904-94) a Dunhuang Művészeti Akadémia első igazgatója és utódja Duan Wenjie 段文杰 (1917-2011) példák erre a megközelítésre. Guan Youhui 關友惠 (1932-) a Dunhuang Akadémia művészeti tanszékének nyugalmazott vezetője a falképmásolás ezen négy típusát sorolja fel és különbözteti meg egymástól (Fraser 2010: 194).

(Akiko 2014). Körülbelül ugyanebben az időben jelent meg Párizsban egy hasonló, életnagyságú, három külön lapra festett másolat, amely jelenleg a Musée Guimetben található. Morimoto Shinzan 森本 新山 japán művész készítette 1883-ban, és Marcel Bing gyűjtői tevékenységéhez köthető (1875-1920) (Akiko 2014).⁶

Valamivel később, 1936-ban ezekről a falfestményekről monokróm kollotípa reprodukciókat is készített a Benrido 便利堂, az 1887-ben alapított kiotói nyomda, amely műalkotások kollotípiával történő sokszorosítására szakosodott (Akiko 2014). Miután Japánban hat sorozat Benrido-reprodukciót küldtek nemzeti egyetemeknek, múzeumoknak és könyvtáraknak, ezeket a képeket külföldre is eljuttatták a British Museumhoz, George Eumorfopoulos (1863-1939) gyűjtőhöz (amit jelenleg a University of London School of Oriental and African Studies (SOAS) könyvtára őriz, és sorozatokat küldtek Németországba, Olaszországba, valamint a bostoni Szépművészeti Múzeumba és Mandzsuriába (Forrás: *The Times*, 23 February 1938: 20, referred to by Akiko 2020).

Ezek a másolatok elengedhetetlenek bizonyultak a festmények fennmaradásához, miután 1949-ben tűzben elpusztultak.

A másolási hagyomány folytatásaként érdemes megemlíteni, hogy 2012-ben Miyasako Masaaki 宮廻 正明 (1951-) (Tokiói Művészeti Egyetem) új módszert dolgozott ki műemlékek másolására a digitális technológia kombinációjával, például a 3D nyomtatás és kézi munka összehangolásával, és ugyanazt az anyagot alkalmazva, mint az eredeti, így életszerű benyomást kelteve másolataival.

Kínában az életszerűbb élmény érdekében Dunhuang és más híres helyszínek ősi falfestményeit digitalizálták a legújabb technológiával és a videojátékok készítési módszereivel, illetve kiállításokon (például a Stony Brook Egyetem Charles B. Wang Centerében a „Virtuális utazások: Kínai buddhista művészet és építészet a digitális korszakban” című kiállításán, 2018. szeptember 12. és december 15. között, ahol a látogatók a helyszín háromdimenziós élményét szimulálva testükre öltött digitális berendezéseket használhattak, több ezer kilométerre a valódi helyszíntől (Jin 2021).

VI. A japánok által készített Koguryö falfestmény másolatok

Amikor a gyarmatosító japánok másolatokat készítettek Koreában, főként az újonnan megszállt területeiken található emlékek dokumentálását tűzték ki célul, és azokat oktatási és kutatási célokra használták fel. A tizenkilencedik század végétől a huszadik század elejéig népszerűek voltak az ásatások és régészeti kutatások. A Koreai-félsziget történeti kutatását és feltárását Sekino Tadashi 関野 貞 (1867-1935) építész végezte a japán megszállás idején. Rengeteg épületet vizsgált meg, amelyeket azóta háborúk pusztítottak el,

⁶ Korábban a párizsi Louvre gyűjteményében.

így fényképei ma felbecsülhetetlen értékű források. Noha Sekino Tadashi 1902-ben két hónapot töltött Koreában, 1910-ben, Korea hivatalos Japánhoz csatolása után történtek az első szisztematikus régészeti kutatások és ásatások Koreában (Hyung Il Pai 2000:25). Azóta a gyarmati régészeti szolgálat, Chōsen Koseki Chōsaka 朝鮮古昔調査課, a koreai főkormányzat erős intézménnyé vált, amely pénzeszközöket és intézményi támogatást kapott a Terauchi-adminisztrációtól (1910-1916) (Park 2001:17).

Sekino Tadashi akkoriban úgy gondolta, hogy „a replikák sokkal több információt adnak át a falfestmények tartalmáról, mint amire az írás képes”, és a fényképezés által szolgáltatott információkat ezekkel egészítette ki. Ezért megbízta Oba Tsunekichi-t 小場恒吉 (1878-1958), a Tokiói Művészeti Egyetem tagját, hogy vegyen részt a koreai Koguryō sírhalmok feltárásában 1912 és 1941 között (Choi Jang Yeol 2007:257-268). Az általa másolt festmények formái és mintái érdekelték, nem pedig a falfestmények tényleges állapota (Pak Yun-hee 2018:353-373).

VII. Az észak-koreaiak által készíte Koguryō sírmásolatok a japán gyarmati uralom után

Közvetlenül a japán gyarmati uralom alóli felszabadulás után Észak-Korea folytatta a japán megszállók által elkezdett feltárási munkálatokat, felkutatta az ősi lelőhelyeket és megőrizte az emlékeket a szocialista rendszer létrehozásának részeként. 1946. április 29-én Kim Ir Szen (김일성) (1912-1994), az Ideiglenes Népi Bizottság elnöke nevében kihirdették a műkincsek, történelmi helyek, festői helyek és természeti emlékek védelméről szóló rendeletet (Park Yoon-hee 2018: 353-354). 1947 februárjában létrehozták az Észak-Koreai Műemlékvédelmi Bizottságot, és a vezető a feltárt sírok közvetlen meglátogatása után utasítást adott, hogyan kell megőrizni a falfestményeket és kezelni őket. Ezt követően (1948. november 1.) a kormánykabinet irányítása alatt megalakult a Kulturális Emlékek Megőrző Bizottsága. Az Anaki sírok feltárása fontos volt az észak-koreai Koguryō falfestményeinek kutatása szempontjából. Azonban kitört a koreai háború 1950. június 25-én, és az ásatásról készült fényképek és feljegyzések nagy része elveszett. 1952-ben, a háború alatt a Kulturális Örökség Megőrző Bizottsága úgy döntött, hogy másolatokat készít Anak 3. számú sír falfestményeiről. A háború után, 1958 áprilisában tanulmányt készítettek Koguryō romjainak és műtárgyainak feltárásáról és megőzéséről, és megjelent az Anak 3. számú sír feltárásáról készült jelentés is, amely helyettesíteni volt hivatott a korábban az évek során szétszóródott jelentéseket és fényképezési anyagokat. A romokat kiértékeltek, és „tanító romoknak” kyoshiyujōk-nak (교시유적) nevezték, amelyek Észak-Koreában az akadémiai kutatások és állagmegóvási projekteknél prioritást élveztek. 1962. január 24-én a következő vezető Kim Dzsong Il (김정일 1941-2011) is meglátogatta az Anak

No. 3-as számú sírt, utána feljegyezték, ahogy a helyszínen azt mondta: „Erősítsük meg a nemzeti kulturális örökség feltárási projektjét.” (Park Yoon-hee 2018:354)

Hangsúlyozta, hogy az anaki sírok falfestményei „népünk szokásait tükrözik, és koreaiak sírjai, nem pedig a kínaiaké.” 1964 szeptemberében ösztönözte Koguryö romjainak intenzív feltárását Phenjan környékén, megerősítve a párt vezető szerepét a történelmi helyszínek és az emlékmegőrzési projektek terén (Park Yoon-hee 2018:354). Az ásatások háttér gondolata az észak-koreai rezsim legitimitását voltak hivatottak erősíteni.

A falfestmények hosszú távú megőrzése érdekében festőket küldtek a környékre, hogy az eredeti festményeket lemásolják és múzeumban kiállítsák a másolatokat. Az ősi sírfestmények megőrzése érdekében arra ösztönözték az embereket, hogy népszerűsítsék a kulturális örökséget úgy, hogy készítsenek másolatokat róluk, hogy bármikor kényelmesen megtekinthessék őket.⁷

Kim Ir Szen és Kim Dzsong Il tanításai a műemlékek tanulmányozásának és propagandájának fontos programjává váltak Észak-Koreában.

A ma a budapesti Hopp Ferenc Múzeumban található Anak 3 sír másolatait Chöng Hyönung (정현웅) (1911-1976) és Son Yöngki (손영기) (1921-) készítették 1952-ben. Chöng Hyönung az Műemlékmegőrzési Bizottság produkciós vezetője, és a Koreai Művészszövetség Kiadójának elnöke volt (1957); illusztrációkat készített Észak-Koreában, és kezdettől fogva lenyűgözték a Koguryö falfestmények festményei. Son Yöngki, aki a koreai háború alatt a Kulturális Csoportok Szövetségének tagja volt, a Dél-Koreai Művészek Szövetségének titkáráként szolgált, majd Chöng Hyönunggal együtt részt vett a Kulturális Örökségvédelmi Bizottság falfestménymásoló projektjében.⁸ Az 1949-ben

7 The fervor for making copies of the excavated tomb paintings around this time might be connected to the realization of the North Korean state's inability to safeguard the murals in their original state, therefore documenting them faithfully, in life-size was crucial from this point of view as well (Thanking Vladimir Glomb for this insight shared with me in October 29th, 2021).

8 Az alábbiakban összefoglaljuk a két művész, Chöng Hyönung és Son Yöngki falfestménymásolatait, hivatkozva az észak-koreai tudományos folyóiratokban, például a Chosun Art-ban megjelent rövid hírekre, valamint Chöng Hyönung és Son Yöngki Park Yoon által betartott cikkeire. -hee a Koreai Nemzeti Múzeum által kiadott kötetben (2018: 355).

1949	Anak 3 sír feltárása	
1952 szeptember - 1953 április	Anak 3 falfestmény másolatok	Chöng Hyönung, Son Yöngki
1954 nyár	Anak 3 falfestmény másolatok	Chöng Hyönung, Son Yöngki
1954 ősz- 1955 eleje	Kangso sír falfestmény másolatok	Chöng Hyönung
1955 tél	Adomány a magyar nagykövetségnek	Chöng Hyönung, Son Yöngki. 1956/2004 kiállítva
1956 július	Gongmin falfestmény másolatok	Chöng Hyönung
1962 október- 1963 július	Anak 1, 2,3 falfestmény másolatok	Chöng Hyönung, Son Yöngki
1962 november – 1963 február	Anak 3 falfestmény másolatok	Chöng Hyönung, Son Yöngki
1963	Jin Pari 1,4 falfestmény másolatok	Chöng Hyönung
1977	Dökhüng-ri falfestmény másolatok	Son Yöngki

feltárt Anak-sírt veszélyeztette a háború. 1952-ben, a háború idején, amikor a másolás megkezdődött, nagyon nehéz volt gyertyát gyújtani és festeni a sírban. Az észak-koreai hatóságok Chöng Hyöningot nevezték ki az Anyagi kultúra Megőrző Kutató Tanács gyártási igazgatójának, aki biztosította a falfestmények másolásához szükséges anyagokat. Többször próbálkozás után 1952 szeptemberétől végre elkezdhette másolni a falfestményeket. Nem volt rendszeres az anyagellátás, és alig volt fény éjszaka a munkához. Ráadásul a csapadékos nyár folyamán nem lehetett dolgozni, így csak tavasszal, ősszel és télen lehetett folytatni a munkát, a készítési időszak pedig így hét-nyolc hónapig tartott.⁹ 1952-től 1963-ig összesen négy másolatot készítettek az Anak 3-as sír falképeiről.

Az észak-koreai Anak 3-as sír másolásának nem csak az volt az oka, hogy a falfestmények viszonylag épek voltak, hanem az is, hogy Koguryö népének különböző életmódjából származó tartalommal bírtak.

Ahelyett, hogy több papírlapot összekapcsoltak volna, ahogy a japánok korábban, egy rendkívül nagy méretű, több mint három méter széles papírt készítettek és használtak, Koryö ch'amji (고려참지) néven (Park Yoon-hee 2018: 364).

VIII. "Chosönhwa": Koguryö falfestménymásolatai és hatásuk az észak-koreai művészetre

Kim Dzsong Il gyakran emlegette Anak 3. számú sír festményeit, és úgy méltatta őket, hogy Észak-Korea, amely a rendszer megalakulása óta aktív a történelmi emlékek és relikviák feltárásiában, nagyra értékeli az Anak 3-as sír történelmi értékét, a falfestményeket, és hangsúlyozta az akadémiai kutatás szükségességét. Azt is megjegyezte, hogy ezek tanulmányozásával lehetőség nyílt a vonalak, színek, a művészetek, valamint a hagyományos festészet tanulmányozására (Park Yoon-hee 2018: 363-364). Chöng Hyöning elmondta, hogy úgy érzi, azzal a ragyogó művészeti örökséggel van dolga, amelyet őseik hagytak hátra. (...) és elismerte, hogy ez nagy hatással volt művészeti világára (idézi Park Yoon-hee 2018: 362).

Míg korábban a japánok és a kínaiak azzal a szándékkal készítettek falfestménymásolatot az 1940-es években a Kizil és Mogao barlangokban, hogy rekonstruálják a tervek eredeti formáit, addig az észak-koreai másolók másként álltak hozzá, és azt igyekeztek

9 Chöng Hyöning így emlékezett vissza arra az időre, amikor a Chosun Art magazinban lemásolta a 3. számú Anak falfestményt: „El tudja képzelni, milyen érzés volt, amikor először láttuk meg a több száz éves hatalmas festményeket, amelyek tudományosan és művészileg egyaránt értékesek?” Amikor a sírt először feltárták, a falfestmény élénk volt, ahogy a művész éppen látta őket, mert nem érte a fény és a levegő. „Ahogy sorra megláttam a falfestményeket, felerősödtek az érzéseim, és elhatároztam, hogy megmutatom az embereknek.” (Idézi Park Yoon-hee 2018:356)

rögzíteni, amit valójában láttak, beleértve a természet jegyeit a műalkotásokon: a falak sérüléseit és elszíneződését, valamint textúráját.

A realizmus már a kortárs észak-koreai művészet fontos jellemzője volt, az 1920-as évek Szovjetuniójában kifejlődött szocreálból fakadt. Kim Ir Szen művészekhez intézett beszédének mottója is, ahol a műalkotás kritériumának azt szabták meg, hogy „tartalmilag szocialista, formáját tekintve természetes” legyen (Horlyck 2017: 93), szintén hatással lehet erre az attitűdre. A munkával és a mindennapi élettel kapcsolatos tartalmi miatt az Anak 3 kiválasztása is kapcsolatba hozható ezzel a hozzáállással. (Megjegyzendő, hogy a Magyarországra küldött példányokhoz nem a táncos és birkózós jeleneteket, hanem a munkát és a reprezentációt ábrázoló jeleneteket választották ki). Az olaj helyett a tus használata szintén fontos jellemző, és összefüggésben áll a koreai hagyományokban az identitáskeresés új irányzatával, elfordulva a szovjet szocreáltól, nem csak a tárgyban (megfigyelhető a Lenin és Sztálin ábrázolások fokozatos eltűnése az akkori kompozíciókból), de anyagban és technikában is.¹⁰ Mivel azonban a tusfestési hagyomány a *jangban* (nemesi) hagyományokhoz kapcsolódik, nem volt túlságosan megfelelő az észak-koreai propagandának (Horlyck 2017, 94), ezért a Koguryö régebbi falfestményei jobb követendő történelmi példaként szolgáltak számukra. A Mansudae Művészeti Stúdió 만수대창작사 1959-ben alakult több mint 3700 taggal, művészeket mozgósított hatalmas együttműködési munkákra, és ösztönözte a másolást, mint a művészek közösségi munkáját a kulturális örökség megőrzése érdekében. (Pak Yoon-hee 2018: 363).¹¹

E falfestmények nagy papírlapokra történő másolásának formátuma is az észak-koreai művészek akkoriban készített nagyméretű képeihez köthető. Az új észak-koreai kiállításokon és múzeumokban a Koguryö falfestménymásolatok is jól láthatóak voltak ebből az időből. A Chosun Central Historical Museum (alapítva 1945-ben) új kiállításában, valamint a Chosun Art Museum (alapítva 1954-ben, ahol a tizenkilenc teremből négyben összeállított és rendszerezett Koguryö falfestmény volt Kim Ir Szen személyes utasításai szerint) is mutatják ezt a tendenciát (Pak Yoon-hee 2018:365).

IX. Összefoglalás

A budapesti Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeumban található Koguryö negyedik századi falfestményeinek másolatai egy igen érdekes jelenséget tárnak fel az 1950-es években a műemlékekkel kapcsolatos hozzáállásról. Az ókori falfestmények másolatkészítésének történetét áttekintve azt láthatjuk, hogy a különböző időkben a különböző

10 A külföldi modellektől való elfordulás tendenciája az 1955-ben bevezetett önellátás *juche* 주체 ideológiájának kialakításában is megfigyelhető.

11 Ezek a másolatok ma már értékes feljegyzések a falfestmények változó körülményeiről.

személyek és rendszerek új jelentéseket formáltak, és azokat különböző narratívákba, értelmezésekbe illesztve segíthették fennmaradásukat és hatásuk fokozását. Ez a folyamat a gyarmati japánokkal kezdődött, akik újonnan tanult tudományos módszereket alkalmaztak a régészeti kutatásokhoz, feltárták gyarmatosított területeik rejtett kincseit, és a falfestményekről másolatot készítve bővítették ismereteiket újonnan megszerzett területeikről. A japán uralom alóli felszabadulás után az észak-koreaiak az új eredményeket új nemzeti identitás kialakítására és múltjukhoz való kapcsolódásra használták fel, és nem csak a történelemre koncentráltak, hanem új művészeti módszereket is felépítettek azok tanulmányozása és másolása során. A nagyon realiztikus, naturalista látvány bemutatása, amelyek nemcsak a képek tudatosan elkészített formáit, hanem azok károsodását is ábrázolják, a hagyományos tusfestészet nagyszabású újjáéledését, közösségi műalkotásokat, sorozatgyártású (gyakran nemzetközi felhasználásra készült) másolatokat készítettek, mind olyan fontos elemek, amelyek az 1950-es években egyedülálló és reprezentatív tevékenységgé tették az észak-koreai Koguryö falfestmények másolását. A 21. században a falfestmények iránti érdeklődés új színezetet kapott, hiszen a tudósok akár tudományos adatokat is meríthetnek a különböző időpontokban, ugyanazon helyszíneken készült darabok összehasonlításából, azok realizmusára támaszkodva; az ideológiák, identitás- és örökségpolitikák azonban továbbra is nagy szerepet játszanak ezek megőrzésében, bemutatásában és különböző kontextusokban való megvitatásában.

Irodalomjegyzék

Ahn Hwi-Joon 안휘준. 2015. "Development of Goguryeo Tomb Murals". *Journal of Korean Art and Archaeology*. Vol.9.:8-31.

Akiko, Princess (daughter of Tomohito, Prince of Mikasa) 彬子女王. 2010. *Collecting and displaying Japan' in Victorian Britain: the case of the British Museum*. Thesis (D.Phil.). University of Oxford (based on her presentation entitled "The Art of Copying: Creating Reproductions for the West", 16th December 2020. University of Zürich)

Akiko, Princess (daughter of Tomohito, Prince of Mikasa) 彬子女王. 2014. Umi o watatta Horyüjihékiga: Seiyöniokeru `utsushi' no yakuwari 海を渡った法隆寺壁画: 西洋における「うつし」の役割 (Horyüji temple murals across the sea: the role of copying in the West), in: Shimao Shinpen "utsushi no chikara: Sözü to keishö no Matorikusu" 島尾新編 『写しの力: 創造と継承のマトリクス (Shimao New Edition „The Power of Copying: Matrix of Creation and Succession”): 205-221.

Choi Jang Yeol 최장열. 2007. "The Survey and Reproduction of Goguryeo Tomb Murals During the Japanese Occupation". *Mural Paintings from Tombs of Goguryeo. Reproduced Copies in the National Museum of Korea*. Seoul: Jujaso. National Museum of Korea (ed.): 257-268

- Choe Gwang-sik 최광식. 2013. Understanding the Tomb Murals of the Goguryeo Kingdom. World Heritage- Goguryeo Mural Tombs. http://www.nkcp.or.kr/nkcp/eng/mn_01/mn01_04.html (Accessed on 13th January 2021)
- Fajcsák Györgyi. 2019. (ed.) *Ázsia művészete. A százéves Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum gyűjteményei* (Art of Asia. The Collections of the Centennial Ferenc Hopp Asian Art Museum) Exhibition catalogue. Museum of Fine Arts and Ferenc Hopp Museum of Asian Arts.
- Fraser, Sarah E. 2010. "Buddhist Archaeology in Republican China. A New Relationship to the Past." *Proceedings of the British Academy* 167. 155-198.
- Gong Seokgu 공석구. 1998. Goguryeo yeongyeok hwangjangsa 高句麗領域擴張史研究 *A Study on Goguryeo's History of Territorial Expansion*. Seoul: Seogyong Munhwasa 서경문화사:102-138.
- Hársvölgyi Virág. 2012. 'A Young Woman in a Sea Blue Dress'. A Portrait of a Korean Beauty from Lajos Kozma's Collection. *The Land of Morning Calm: Korean Art in the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts*. Fajcsák Györgyi- Meccsi Beatrix (eds.). Budapest: Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts:86-89.
- Horlyck, Charlotte. 2017. *Korean Art. From the 19th Century to the Present*. London: Reaktion Books.
- Horváth Tibor (n.d.). Typewritten and hand written texts by Tibor Horváth (Archives of the Ferenc Hopp Museum Budapest)
- Horváth Tibor. 1970. (ed.) *A Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Emlékkönyve 1919-1969. (Handbook of the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts)*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda (Folk Propaganda Office).
- Jeon Hotae 전호태. 2004. *The World of Goguryeo Tomb Murals*. Seoul: Soul National University Press.
- Jeon Hotae 전호태. (ed.) 2006. *Goguryeo Gobunbyeokhwa. 고구려고분벽화 (The Goguryeo Tomb Murals)*. Yeonhap News.
- Jeon Hotae 전호태. 2007. "Replicas of the Goguryeo Tomb Murals in Japanese Colonial Period: Its Significance and Value as Historical Reference", *Mural Paintings from Tombs of Goguryeo. Reproduced Copies in the National Museum of Korea*. Seoul: Jujaso. National Museum of Korea (ed.):240-256
- Jeon Hotae 전호태. 2018. "Segyemunhwayusan goguryeo gobun byeoghwa ui gachi wa uimi" "세계문화유산 고구려고분벽화의 가치와 의미" (The Value and Meaning of the Mural Paintings of Goguryeo Tombs, a World Heritage site). *Bukhan Goguryeo gobun byeokhwa mosado 북한고구려고분벽화모사도 (The Replicas of Goguryeo Tomb Murals in North Korea)*. Gugnip munhwajae yeonguso 국립문화재연구소 (National Research Institute of Cultural Heritage), Hanseong baekje bangmulgwan 한성백제박물관 (Seoul Baekje Museum): 338-351.
- Jeon Junong 전주능. 1959. "Anak'hamudeom(3hobun)'edaehayeoeugeubalgyeon10junyeon-eulginyeomhayeo" 안악'하무덤(3호분)'에 대하여—그 발견 10주년을 기념하여 ("About Anak Tomb No.3: "In Commemoration of the 10th Anniversary of the Tomb's Discovery"). *Munhwa Yusan 문화유산 Cultural Heritage* 5.

- Jin A. Jinyoung. 2021. "The Evolution of Visual Spectacle: A Virtual-Reality Exhibition at the Charles B. Wang Center". *Ars Orientalis* vol. 50. 2021. <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0050.009?view=text;rgn=main> (Accessed 25th January 2021)
- Kim Jeongbae 김정배. 1977. "Anak 3 hobun pihajangja nonjaeng-e daehayeo- dongsuseolgwa micheon-wangneungseol-eul jungsim-euro" 安岳 3 號墳被下葬者-冬壽說 美川王陵說 ("Controversy Surrounding the Entombed in Anak No.3: Dongsu or King Micheon?") *Go munhwa* 古文化 *Journal of Ancient Culture* 16:12-25 (quoted by Ahn Hwi-jun 2015:12-13)
- Kim Yong Cheol 김용철. 2007. "Replication by Oba Tsunekichi (1878-1958)", *Mural Paintings from Tombs of Goguryeo. Reproduced Copies in the National Museum of Korea*. Seoul: Jujaso. National Museum of Korea (ed.). 273-288.
- "Korea rejtett sírjai" 2004. 11.25. Exhibition: *Sír- Élet- Kép - Koreai sírfestmények a IV. századból. (Tomb- Life- Picture - Korean tomb paintings from the IV. century)*. Origo. (Accessed 8th January 2020) <https://www.origo.hu/kultura/20041125korea.html>
- Lővei Pál. 2006. "Huszka József, a rajzoló gyűjtő". *Holmi*. 08. <http://www.holmi.org/2006/08/huszka-jozsef-a-rajzolo-gyujto> (Accessed 8th January 2021)
- Marosi Ernő. 1985. *Bevezetés a művészettörténetbe. Művészettörténet szakos hallgatók számára.* (Introduction into Art History. For Students of Art History, Eötvös Loránd University). Budapest: Tankönyvkiadó
- Marosi Ernő. 2006. "Huszka József, a rajzoló gyűjtő 1854–1934". (József Huszka, the Drawing Collector 1854–1934) In: *Huszka József, a rajzoló gyűjtő. (József Huszka, the Drawing Collector 1854–1934)*. ed. Fejős Zoltán. Budapest, Néprajzi Múzeum (Ethnography Museum). 8–9.
- Mecsi Beatrix. 2011. "Hanguk-eui misul yeoksareul sseugi: ilbon sikminji sidaeui yeonghyang" 한국의미술역사를 쓰기. 일본식민지시대의영향 ("Writing Art Histories of Korea: The Impact of the Japanese Colonial Era"), *VISUAL* (Annual publication by the Center for Visual Studies, School of Visual Arts), Korea National University of Arts, Seoul, Vol.8.:49–74.
- Mecsi Beatrix. 2012/13. "Diverse Attitudes for Writing Art Histories of Korea: The Impact of the Colonial Period on the Research of Korean Art". *International Journal of East Asian Studies*. DEAS (Department of East Asian Studies, University of Malaya), Vol.2. No.1.: 98-106.
- Mecsi Beatrix. 2013. "A Sad Beauty: Identification of a Woman Portrait from Joseon Korea." *Museum Network Fellowship Research Papers*. National Museum of Korea. Seoul: National Museum of Korea: 83-100.
- Mecsi Beatrix. 2015. "Research and Teaching of Korean Art in Hungary". *Korean Collections in Europe: 2015 Overseas Korean Cultural Heritage Foundation Forum*. Seoul, 26th October 2015.
- Mecsi Beatrix. 2019. "Korean Culture in Hungary: Reception and Context of Collecting Korean Art Shown in Two Case Studies from the Ferenc Hopp Asian Art Museum Budapest". *Sogang IIAS Research Series on International Affairs*. Volume, December 2019.
- Miyasako Masaaki 2018. "Goguryeo gobun byeokhwa eui bojon gwa gongae" 고구려고분벽화의보존과공개. (Preservation and Disclosure of Goguryeo Tomb Murals).

- Gugnip munhwajae yeonguso 국립문화재연구소(National Research Institute of Cultural Heritage), Hanseong baekje bangmulgwan 한성백제박물관 (Seoul Baekje Museum): 402-413
- Nagy Ildikó. 2000. "Copies of Murals from Anak Tomb no. 3 in the Korean Collection of the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts". *Ars Decorativa*. 19.
- Nagy Ildikó. 2012. "Reproductions of the Mural Paintings of Anak Tomb No.3." *The Land of Morning Calm: Korean Art in the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts*. Fajcsák Györgyi-Mecsi Beatrix (eds.). Budapest: Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts: 57-65.
- Hyung Il Pai 裴炯逸. 2000. *Constructing «Korean» Origins. A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories*. Harvard East Asian Monograph 187. Harvard University Press.
- Kim Seung-ik 김승익. 2018. "1950nyeondae bukhanga dong-yureop-euimisolgyoryuwa Jeong Hyeonung". 1950년대 북한과 동유럽의 미술 교류와 정현웅 ("Artistic Exchange between North Korea and Eastern Europe in the 1950s and Jung Hyunwoong") *Hanguk misulsa hakhoe 한국 미술사 학회 The Korean Society of Art History*, No.51.:7-37.
- Park Arim 박아림. 2018. "Goguryeo gobun byeokhwa mosado euihyeonhwang-gwail jegangjeomgijalyouigeomto" 고구려고분벽화모사도의 현황과 일제강점기 자료의 검토 ("Review of the Current Status of the Mural Paintings of Goguryeo Tomb Murals and Data from the Japanese Occupation Period"). *Bukhan Goguryeo gobun byeokhwa mosado 북한고구려고분벽화모사도 (The Replicas of Goguryeo Tomb Murals in North Korea)*. Gugnip munhwajae yeonguso 국립문화재연구소(National Research Institute of Cultural Heritage), Hanseong baekje bangmulgwan 한성백제박물관 (Seoul Baekje Museum): 353-354.
- Park Yoon-hee 박윤희. 2018. "Bukhan Goguryeo gobunbyeokhwa mosadoeui gachiwahwalyong-e daehayeo". 북한고구려고분벽화模寫圖의 가치와 활용에 대하여 ("The Production and Utilization of Copies of Mural Paintings at Goguryeo Tombs in North Korea"). *Bukhan Goguryeo gobun byeokhwa mosado 한국고구려고분벽화모사도 (The Replicas of Goguryeo Tomb Murals in North Korea)*. Gugnip munhwajae yeonguso 국립문화재연구소(National Research Institute of Cultural Heritage), Hanseong baekje bangmulgwan 한성백제박물관 (Seoul Baekje Museum): 353-373.
- Park Soon-Won 박순원. 2001. "Colonial Inventions: Korean Art Histories Written by Japanese Scholars". *Establishing a Discipline: The Past, Present and Future of Korean Studies*. Los Angeles: County Museum of Art:14-26.
- Tőkei Ferenc. ed. 1973. *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai íráások*. (The heart of beauty. Ancient Chinese Aesthetical Writings). Budapest: Gondolat Publishers.
- Yi Eunchang 이은창. 1985. 한국고대벽화의사상사적연구 "A Study of the History of People's Thoughts and Beliefs Reflected in Ancient Korean Murals" (『성곡논총』 *Journal of the Sungkok Academy Cultural Foundation*) 16: 417-491.

MECSI Beatrix

Life-size replicas of mural paintings in an international context: The impact of a European practice in East Asia and its use in heritage protection

Looking into the history of the production of copies of ancient murals in Europe and East Asia can show very interesting connections. We can see that, at different times, different agents formed new meanings and fitted them into different narratives and interpretations which may have helped their survival and their increased impact. The type of the very realistic, naturalistic renderings, depicting not only the consciously made forms of the designs but also the damage, specific to North Korean mural copying practices from the 1950s, has recently been studied from the point of view of heritage protection practices. The topic will be addressed through a set of paintings currently in a collection in Budapest.

Keywords: Korean Art in Hungary, Anak 3 tomb mural replicas, North Korean art, artistic exchanges, 1950s

1. Őr a nyugati kamra bejáratánál, feje fölött felirattal (Másolat, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum)



- 2a. A sírszerkezet méretarányos modellje (a sírkamra a két oldaljárattal és a két oldalsó kamra)



- 2b. A sírszerkezet méretarányos modellje (Az épület elülső része hátulról, az elülső sírkamra falain falfestményekkel, a nyugati oldalkamra pedig az elhunyt feleségének arcképével)





3. A sírba eltemetett személy ábrázolása kísérei körében



4. Az elhunyt személy felesége kísérei körében



5. A nagy menet (daehaengyeoldo대행렬도)



6. Konyha és hústároló, kocsiszín

7. Gémeskút



8. Kézi őrlés jelenete

9. Ökör istálló



10. Itató és lókarám



MECSI Beatrix¹

A művészettörténet narratívái a felső-középisikolás művészetoktatásban Dél-Koreában az 1950-es évektől napjainkig

Absztrakt

Mennyire egyedi a koreai művészet? Vagy inkább híd Kína és Japán között? Mit tanítottak a középisikolás diákoknak a koreai művészetről az 1950-es évek után, és mit napjainkban Dél-Koreában? Hogyan jelenik meg e tankönyvek nyelvhasználatában, hogy milyen módon viszonyulnak saját országuk művészeti alkotásaihoz, és próbálnak egy narratívát felállítani a koreai művészetről, mint kötelezően ismerni szánt tananyag a középisikolás korosztály számára? Hol és hogyan érhető tetten saját országuk művészetének kiemelése és különlegesnek való bemutatása, avagy a nemzetközi kulturális kapcsolatokban való elhelyezésének hangsúlyozása? Kutatásunkban ezen kérdéseket vizsgáljuk a 20. század 50-es éveitől 2017-ig kiadott középisikolai művészeti tankönyvek elemzésével nyelvészeti és kultúrtörténeti szempontból, bemutatva a hangsúlyokat, és az interpretációban, szóhasználatban, retorikában végbement változásokat, megvilágítva ezzel a koreai művészettörténet történetének az oktatásban megfigyelhető változásait.

Tanulmányunk célja így egy hiánypótló kutatás megvalósításának első fázisát jelenti, ahol az eddigi kutatásoktól eltérő módon nem csak tartalmi, hanem formai szempontból is vizsgáljuk az összegyűjtött tankönyvek szövegeit és képanyagát, a könyvek és a megfelelő fejezetek felépítését, amely által újabb szempontok és magyarázatok is megjelenhetnek a tankönyvekben szereplő narratívák kialakulására és változásaira. Projektünkben filológiai alapú diskurzus- és narratíva elemzés módszerével közelítünk tárgyunkhoz. A kutatás során vizsgált tankönyvekben a koreai művészet történetének narratíváit vizsgáltuk, ahol több modellel is találkozhattunk a történetmesélésben. A kezdeti időszakban a Három királyság (hagyományosan (i. e. 57–i. sz. 668), és különösen az Egyesült Silla királyság időszakának (668–935) felmagasztalása, majd az ehhez képest bekövetkező művészeti hanyatlás modelljét láthattuk (1959, 1963, 1964). Később

1 ELTE BTK Távolskeleti Intézet, Koreai Tanszék, tanszékvezető, koreanista, japanológus, művészettörténész. Az illusztrációk és a statisztikák Kim Shinhyung, az ELTE BTK Távolskeleti Intézet, Koreai Tanszék, PhD hallgató, nyelvész munkái.

fokozatosan értékelődött fel a Koryö (918–1392), aztán a Chosön kor (1392–1910) művészete, ez utóbbi korszak esetében eleinte csak a konfucianus korszakkal ellentétbe állított kimagasló tehetségű alkotók művészetének ismertetésével (akik a korszak szépséget elnyomó világában megtalálták a szépséget, vagy a külföldi hatással szemben a hazait (valóság-hű tájképfestészet) (1963). Érdekes megfigyelni a szövegekben gyakran előforduló ellentétpárokat vagy negációk gyakori használatát, ami mintegy polémiaként hat egy le nem írt, de köztudottnak vélt narratívával szemben. Az oktatásban végbement változásokat általában az aktuális politikai rendszer változásaival szokta magyarázni a szakirodalom, azonban, ha látunk is összefüggést az aktuális politikai rendszer szemléletmódjával, nem csupán itt találhatjuk meg e gondolatok forrásait. Inkább a művészettörténet történetének elmesélésében lehet érdemes szemügyre vennünk azokat a modelleket, amelyeket forrásként és referenciaként használhattak e tankönyvek írói. Még ha nem is hivatkoznak konkrét forrásokra, itt tetten érhetők azok a gondolatok, amelyek a vizsgált tankönyvekben megjelenő tárgyak és korszakok köré fonódnak. És ha a tankönyvíró szerzők tanultságát és háttérét vizsgáljuk, azokból is következtethetünk arra, hogy mely könyvekhez, forrásokhoz és tanításhoz, ideológiákhoz férhettek hozzá könyvük írásakor. Ezekre reagálhattak átvétellel vagy tagadással, mintegy elfogadva vagy vitatkozva a referenciát képező narratívával.

Összegezve elmondható, hogy a kezdeti időszak japán gyarmati hatás alatt írt koreai művészettörténeti narratívái, majd ennek nyomán a koreai szerzők által írt, az előző korszakokban megjelent modellek átvételével vagy ezekkel kapcsolatos negációval jellemezhető diskurzusok után, a szubjektív értékítéleteket felváltva megjelent a művészettörténészek egy újabb, elsősorban amerikai és nyugat-európai egyetemeken képzett generációja Koreában, akik esztétikai jellegű minősítő megfogalmazások helyett a koreai művészet jellegzetességeit objektívebben, a kulturális kapcsolatok szenvtelenebb és adatokkal alátámasztott bemutatásával egy kevésbé elfogult képet nyújtanak a koreai művészetről, amely szemléletmód hatását az ezután az időszak után írt tankönyvek tartalmi, megfogalmazásbeli és nyelvi kifejezéseiben is jól láthatunk.

Bevezetés

Mennyire egyedi a koreai művészet? Vagy inkább híd Kína és Japán között? A koreai művészetről írott szövegekben gyakran találkozunk e két véglet hangsúlyozásával: hol a kultúrák közötti közvetítőszerpét hangsúlyozzák, hol pedig az egyedisége, különbsége kerül kiemelésre. De mi is a koreai művészet valójában? Meg lehet-e ragadni a lényegét, a jellemzőit? Mit takar ez a kifejezés? Ha az ezen címszó alatt vizsgált tárgyi anyagot nézzük, nagyon sokféle, egymástól hosszú idő eltéréssel készült emberi alkotásokról beszélünk, amelyek közt a kapcsolatot talán csak az képezi, hogy a Koreai félsziget

területén készültek, vagy alkotójuk innen származott. E tárgyak és e tárgyakkal kapcsolatos beszéd és írás jelen volt ugyan korábban is, de ezen sokféle műfajú tárgy, a sziklarajzoktól kezdve az építészetten át a szobrászat, festészet és kalligráfia, kerámia, bútor és textíliákig, és még sok más tárgyi emlék és alkotás egy csoportba sorolása igencsak újkeletű jelenség,² és gyakran e tárgyak kapcsán az adott országról tett megállapításokat olvashatunk ki ezen szövegekből. Az e csoportba tartozó változatos emlékek összefüggő történetként való bemutatása, vagyis a „koreai művészet története” narratívájának történeti vizsgálatára vállalkoztunk kutatásunkban a szakmai szintről a közoktatásba eljutó legmagasabb, azaz a felső középiskolás³ szintű tankönyvekben. Elsősorban az érdekelt bennünket, hogy hogyan jelenik meg a nemzeti identitás és hogy jelennek meg a kulturális kapcsolatok ezen tankönyvek lapjain. Az 1950-es évektől napjainkig használt dél-koreai felső középiskolás művészeti tankönyvek koreai művészettörténetet bemutató fejezeteinek elemzésével és e kötetekben megjelenő narratívák egymással való összehasonlításával arra a kérdésre kerestük a választ, hogy hogyan változott, ha változott a hazai művészet történetének kötelezően ismerni szándékozó bemutatása a tizenévesek számára, és milyen tényezők alakították és alakítják ezt a beszédmódot a nemzeti identitás, vagyis az egyediség hangsúlyozása és a más kultúrák általi kölcsönhatások bemutatásának tengelyében? Minek köszönhetőek a változások?

Előzmények⁴

A koreai tankönyvek nemzeti identitás szempontjából való vizsgálata különösen a 2010-es évekkel kezdődően lett aktuális kérdés, amikor láthatóvá vált annak hatása, hogy a tankönyvek feletti állami ellenőrzésen lazítottak, és megjelentek az alternatív magyarázatokat és szempontokat bemutató új tankönyvek, amelyek különösen a történelem eltérő felfogásai kapcsán váltottak ki nagy indulatokat.⁵ Az etnikai homogenitás

2 Lásd: Clunas, Craig, *Art in China*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997, 9; Hatt, Michael – Klonek, Charlotte, *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2006, 3.

3 고등학교 高等學校

4 Itt bemutatott kutatásunk előzményeiről a *Távol-keleti Tanulmányok* című folyóirat következő számában az addig beszerzett, összesen hét tankönyv alapján írt dolgozatunk szövegét is felhasználjuk e tanulmányban.

5 Többek között lásd erről a kérdéstől: Pak Byeong seop 박병섭, Nonjaenggwa Minchokchöngch'esöngüi T'uchaeng 국사교과서 논쟁과 민족정체성의 투쟁 [A nemzeti történelemkönyvek vitája és a nemzeti identitásért folytatott küzdelem], *사회와 철학 연구회 논문집. 사회와 철학*, (Társadalom és Filozófia kutatás folyóirata) 제31 집 4, 2016, 65–100.; Kang Jin'ung 강진웅, “Chunghakkyo yöksaüi minjong chöngch'esöng kyoyung pip'an. - kyosuyomokkiwa 2009nyön kaejöng kyoyukkwajöng yöksa kyogwasöül chungshimüro” - 중학교 역사의 민족 정체성 교육 비판. - 교수요목기와 2009년 개정 교육과정 역사 교과서를 중심으로 - [Az etnikai identitás oktatásának kritikája a középiskolás történelemben - középpontban a tanítási összefoglaló és a 2009-ben felülvizsgált tantervi történelem

hangsúlyozása vagy a növekvő multikulturalizmus megjelenésének integrálása a nemzeti identitás fogalmába és az Észak-Koreával való kapcsolat változó hangsúlyú jellege tünnek kulcsfontosságúnak a történelemkönyvekben megjelenő narratívák változása-inál.⁶ Az egymást váltó eltérő szemléletű kormányok gyakran módosítottak a nemzeti curriculumon. Az oktatás Dél-Koreában 1946–1954 között az USA ellenőrzése alatt kezdődött, majd 1955–1962 között vezették be az első nemzeti curriculumot, amelyben az antikommunista ideológiát és a szakképzett munkaerő kiképzését tekintették elsődleges szempontnak. 1963–1972 között a második nemzeti curriculum az ország modernizálására és a két Korea egyesítésére helyezte a hangsúlyt, és Park Chung-hee hatalomváltását volt hivatott legitimálni, miközben erős nemzeti érzelmek ébresztésével kívánt egységes országot teremteni. 1973–1981 között a harmadik nemzeti curriculum a kitalált hagyományok⁷ segítségével még erősebben ösztönözte a pozitív nemzetkép és nemzeti büszkeség kialakítását.⁸ Az 1982–1988 között bevezetett negyedik nemzeti curriculum idején már nem csak központi tankönyvek jelenhettek meg. Az ötödik nemzeti curriculum 1989–1994 között nem változtatott jelentősen az előző évek tanmenetén, azonban a hatodik nemzeti curriculumban 1995–1999 között már teljes reformot hajtottak végre a globalizáció szellemében, ahol az iskolát a vállalat modelljéhez igazítva a szülőket, mint fogyasztókat tekintve alakították ki a képzési stratégiát. A 2000–2006 között bevezetett hetedik nemzeti curriculum az egyéniség fejlesztését és az új, szabadon választható tárgyak tekintetében hozott újdonságot, míg az azt követő nyolcadik (2007–2008), kilencedik (2009–2014), illetve tizedik (2015-től mind a mai napig hatályos) curriculumok az éppen aktuális politikai rendszer szemléletét tükrözik. (Kukkakyoyukkwajong jöngbo Senthö 국가 교육 과정 정보 센터 Nemzeti Curriculum Információs központ honlapja, Hanguk kyoyuk kwajöngüi yöksajökyöngch'ön 한국 교육과정의 역사적변천 (A koreai curriculum történeti változásai/Historical changes in Korean curriculum) <https://kltsim.tistory.com/364>, illetve Kim Hyo-Jeong elemzése⁹ a hetedik nemzeti curriculumig).

A nemzeti identitás és az oktatás kérdéseivel foglalkozó kutatók így gyakran elsősorban a politika változásaival hozzák összefüggésbe a nemzeti identitás és a kulturális

tankönyv], *Social Studies Education* 58(4), 2009, 147–166. Kang Jin'ung 2009; Shin, Gi-Wook 신기욱 – Sneider, Daniel C. (eds.), *History Textbooks and the Wars in Asia: Divided Memories*, Routledge Contemporary Asia Series 31, Routledge, 2011.

6 Wou, Chealin – Huntington Anne, “What it Means to be Korean: National Identity in North and South Korean Elementary Textbooks 1960–2019”, *Comparative Education* 57.7, 2020, 267–289.

7 Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

8 Kim, Hyungsook 김형석, “National Identity Discourses in Visual Culture and Art Education”, *Korea Journal* 55, no. 1, 2015, 112–137.

9 Kim Hyojeong 김효정, “National Identity in Korean Curriculum”, *Canadian Social Studies* 38 N. 3, Spring, 2004. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1073922.pdf> (utolsó letöltés: 2021.03.24)

kapcsolatok változó megjelenését a tankönyvekben, különösen a történelem és a társadalomtudományok területeit elemezve.¹⁰ A vizuális kultúra oktatásában bekövetkező szemléletváltásokkal már jóval kevesebb tanulmány foglalkozik, átfogó elemzésekkel pedig egyáltalán nem találkozunk a szakirodalomban, ami ezt a területet tárgyalná. Kim Hyungsook 2015-ös tanulmányában pedig csak egyetlen időszakra, az 1970-es évekre koncentrál, ahol elsősorban a képek nemzeti ideológiában betöltött szerepét elemzi az államilag irányított nemzetépítés során a koreai hagyományos kultúra újrafelfedezésével és felhasználásával az oktatásban és a design területén.

Célok, módszerek

Tanulmányunk célja így egy hiánypótló kutatás megvalósításának első fázisát jelenti, ahol az eddigi kutatásoktól eltérő módon nem csak tartalmi, hanem formai szempontból is vizsgáljuk az összegyűjtött tankönyvek szövegeit és képanyagát, a könyvek és a megfelelő fejezetek felépítését, amely által újabb szempontok és magyarázatok is megjelenhetnek a tankönyvekben szereplő narratívák kialakulására és változásaira. Projektünkben filológiai alapú diskurzus- és narratíva elemzés módszerével¹¹ közelítünk tárgyunkhoz, és az eddig összegyűjtött hivatalos tankönyveket a következő szempontrendszer szerint elemezzük:

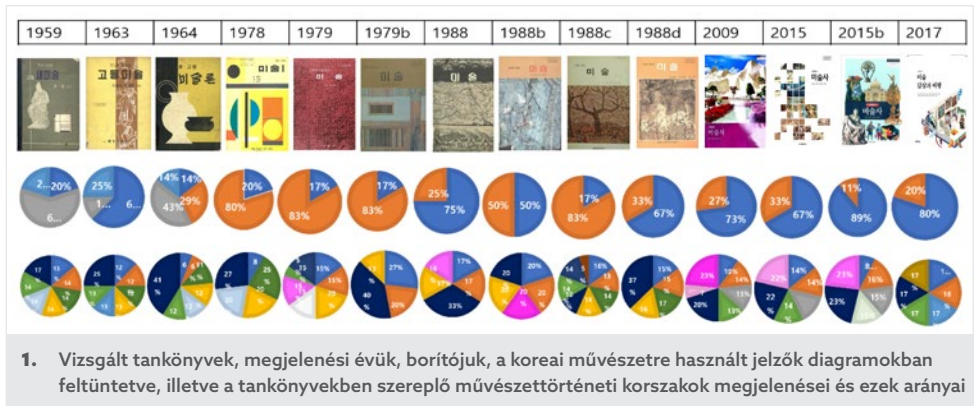
Megjelenés, címlap: miről árulkodik? Szerepel-e itt, és milyen arányban koreai alkotás, melyek ezek, miért?

Tartalom: milyen arányban beszélnek a tankönyv szerzői a koreai művészetről a művészettörténet témáján belül? A nyugati, a keleti és a koreai művészet tartalmi mikor hogyan aránylanak egymáshoz? A koreai művészettörténet területén belül pedig az egyes korszakok milyen arányban kerülnek bemutatásra, és e korszakok megítélése hogyan változott az idők során?

A formai szempontokon túl alapos filológiai elemzéssel a szövegekben szereplő mondatok szóhasználatából kiszűrhető nemzeti identitásra és kulturális kapcsolatokra utaló szavak és szófordulatok kigyűjtésével azt vizsgáljuk, hogy miként ítélik meg a szerzők

10 Többek között Yim Haksoon 임학순, "Cultural identity and cultural policy in South Korea", *International Journal of Cultural Policy* 8 (1), 2002, 37–48; Kim Hyojeong 김효정, "National Identity in Korean Curriculum", *i.m.*; So Kyunghee 서경희 – Kim Jungyun 김정윤 – Lee Sunyoung 이선영, "The Formation of the South Korean Identity through National Curriculum in the South Korean Historical Context: Conflicts and Challenges", *International Journal of Educational Development* 32, 2012, 797–804; Pak Byeong-seop, *i.m.*; Won, Chealin – Huntington Anne, "What it Means to be Korean: National Identity in North and South Korean Elementary Textbooks 1960–2019", *i.m.*, 267–289.

11 Bhaba, Homi, *Nations and Narration*, London, Routledge, Taylor & Francis, 1990.



a vizsgált és leírt korszakokban a koreai művészetet. Mennyire és milyen szavakkal hangsúlyozzák a kulturális kapcsolatokat, és milyen szavakkal jellemzik kultúrájuk, művészetük egyediségét? A szövegben előforduló *szubjektív jelzők* kigyűjtése is igen sok tanulsággal szolgál a nemzeti identitás és kulturális kölcsönhatások jellemzésének eseteiben. A művészettörténet tudománya mint minden tudományos diszciplína az objektív, pontos leírások és viszonyrendszerek elemzésével foglalkozik, azonban tankönyvi szintre kerülve a szövegek gyakran telítődnek további üzeneteket közvetítő szubjektív tartalmakkal, amelyeket az elemzés során kívántunk feltárni és bemutatni, majd magyarázatokat keresni használatuk gyakoriságára az adott időszakokban.

A tankönyvek

A projektben összesen tizennégy tankönyvet elemeztünk¹² a fenti szempontok szerint, amelyekről az alábbiakban adunk rövid ismertetést, kiemelve a leglényegesebb jellemzőket, és időrendben haladva az előző kiadványokhoz képest megjelenő változásokra is felhívjuk a figyelmet, különös tekintettel a tankönyvek nyelvezetében fellelhető objektív és szubjektív kifejezésekre és a nemzeti identitás vagy a nemzetközi kapcsolatok hangsúlyozására (1–15. kép).

Lehetséges magyarázatok a változó narratívákra

A kutatás során vizsgált tankönyvben a koreai művészet történetének narratíváit vizsgáltuk, ahol több modellel is találkozhattunk a történetmesélésben. A kezdeti időszakban a

12 Korábban már hét tankönyv kezdeti elemzésével kapcsolatban írtunk egy rövidebb tanulmányt (*Távol-keleti Tanulmányok*, megjelenés alatt).

Három királyság, és különösen Silla időszakának felmagasztalása, majd az ehhez képest bekövetkező művészeti hanyatlás modelljét láthattuk (1959, 1963, 1964). Majd fokozatosan értékelődött fel a Koryö, aztán a Chosön kor művészete, ez utóbbi korszak esetében eleinte csak a konfucianus korszakkal ellentétbe állított kimagasló tehetségű alkotók művészetének ismertetésével (akik a korszak szépséget elnyomó világában megtalálták a szépséget, vagy a külföldi hatással szemben a hazait (valóságghú tájképfestészet) (1963). Érdekes megfigyelni a szövegekben gyakran előforduló ellentétpárokat vagy negációk gyakori használatát, ami mintegy polémiaként hat egy le nem írt, de köztudottnak vélt narratívával szemben. Honnan eredhet ez a befolyással bíró modell a korszakok egyre hanyatló leírásában? Miért jelennek meg egy láthatatlan narratívával szembeni negációt kifejező mondatok Korea művészetének egyediségére vonatkozóan? Ezeket a narratívákat az éppen aktuális politikai rendszerrel vagy hatalmon lévő kormány ideológiájával lehet csak magyarázni, mint a szakirodalomban fellelhető történelmi és társadalomtudományi tárgyak esetében tették a kutatók? Csak ezekben kereshető, illetve található magyarázat a koreai nemzeti identitás és kulturális kölcsönhatások eltérő szerepű megjelenítésére? Ha látunk is összefüggést az aktuális rendszer szemléletmódjával, nem csupán itt találhatjuk meg e gondolatok forrásait. Inkább a művészettörténet történetének elmesélésében lehet érdemes szemügyre vennünk azokat a modelleket, amelyeket forrásként és referenciaként használhattak e tankönyvek írói. Még ha nem is hivatkoznak konkrét forrásokra, itt tetten érhetők azok a gondolatok, amelyek a vizsgált tankönyvekben megjelenő tárgyak és korszakok köré fonódnak. És ha a tankönyvíró szerzők tanultságát és háttérét vizsgáljuk, azokból is következtethetünk arra, hogy mely könyvekhez, forrásokhoz és tanításhoz, ideológiákhoz férhettek hozzá könyvük írása-
kor. Ezekre reagálhattak átvétellel vagy tagadással, mintegy elfogadva vagy vitatkozva a referenciát képező narratívával.

A koreai művészet történetének története: referenciák

Egy régió művészetének történetéről szóló narratívát nagyban befolyásolja, hogy mikor, kik, és milyen pozícióból szemlélik az adott területet. Erre a kérdéskörre a szépirodalom területén különösen Edward Said 1978-ban publikált *Orientalizmus* című könyvében hívja fel a figyelmet¹³ és később a Said kiindulópontját képező irodalomtudomány határait kiterjesztve más területekre, így a vizuális művészetekkel kapcsolatban is megalkották ennek mintájára azt a gondolkodási modellt, ahol a gyarmati kapcsolatrendszer

13 Said, Edward W., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, New York, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1995 (1978). (Edward W. Said, *Orientalizmus*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.)

szemléletének figyelembevételével elemzik tárgyukat a kutatók.¹⁴ Ma már e modellt túlságosan leegyszerűsítőnek és túlhaladottnak tarthatjuk, de nagy jelentősége volt abban, hogy a megjelenésük korszakára jellemző egyre erősödő dekolonizációs mozgalmak narratíváját beemelte az irodalom és művészetek vizsgálódási területeire is. Amikor Korea művészettörténetének a történetét próbáljuk rekonstruálni, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a gyarmatosító fél irányából érkező hatásokat és személyeket, akik megalapozták a nyugati értelemben vett művészettörténet diszciplínáját, és bevezettek több olyan narratívát, amelyek segítségével a nyugati, analitikus szemléletű tudományos gondolkodást felhasználva, gyakran saját céljaikat is szolgálták a gyarmatosítási folyamatban. Azonban a gyarmatosítás ideje alatt (1910–1945) megjelenő, a koreai művészetre vonatkozó megközelítésmódok nem minden esetben csak politikai érdekeket szolgálták, ahogy a curriculumokban megtalálható változó ideológiák sem csupán a politika változásainak függvényei voltak. Párhuzamosan többféle, kevésbé politikai irányultságú gondolat is megjelent ekkoriban a művészettörténetírásban,¹⁵ amelyeket szintén érdemes figyelembe venni elemzéseinknél. Ezen korai, a gyarmatosítás időszakában írt első nyugati értelemben vett művészettörténeti írások tükrében kimutathatók a későbbi tankönyvekben megjelenő narratívák és az ott megjelenő befolyással bíró gondolatok gyökerei. A nyugati, történeti jellegű és analitikus szemléletmód Koreai-félszigeten való megjelenése előtt a művészetről való beszédmód jelentősen különbözött a nyugaton megszokottól: ezen korábbi írások kompiláció-szerűen összegyűjtött névsorok és életrajzok voltak, és a jellemző attitűd a nagyra becsült művészek által alkotott – elsősorban a kalligráfia területéhez tartozó – művek magasztalása volt.¹⁶ Jellemző hozzáállás volt a hagyományos kínai történetírás örökségének és a Chosön kor konfucianus szemléletmódjának, illetve a Sirhak (praktikus tanulás) irányzata érdeklődésének megfelelően a vizuális ábrázolások háttérbe szorítása, egyfajta lenézése is az írásos emlékekkel szemben¹⁷ és a régebbi korok emlékeinek megőrzése sem szerepelt a prioritások között.¹⁸

14 Nochlin, Linda, *The Imaginary Orient*, London, Routledge, Taylor & Francis, 1989; Hatt, Michael – Klonk, Charlotte, *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, i.m., 227.

15 Park, Soon-won, "Colonial Inventions: Korean Art Histories Written by Japanese Scholars", in *Establishing a Discipline: The Past, Present and Future of Korean Studies*, Los Angeles, County Museum of Art, 2001, 14–26; Mecsi, Beatrix, "Writing Art Histories of Korea: The Impact of the Japanese Colonial Era", *Visual 8*, Seoul, University of Arts, 2011, 49–74; Mecsi Beatrix, "Diverse Attitudes for Writing Art Histories of Korea. The Impact of the Colonial Period on the Research of Korean Art", *International Journal of East Asian Studies*. Kuala Lumpur, University of Malaya Press, 2013, 98–106.

16 Hong 2013:155.

17 Mecsi, Beatrix, "Writing Art Histories of Korea: The Impact of the Japanese Colonial Era", i.m. és Mecsi Beatrix, "A Sad Beauty: Identification of a Woman Portrait from Joseon Korea", *National Museum. Museum Network Fellowship Research Papers*, National Museum of Korea, 2013, 88.

18 Pai, Hyung-Il, "The Politics of Korea's Past", in *East Asian History 7*, Institute of Advanced Studies. Australian National University, 1994, 28.

A modern értelemben vett történetiséget az egymást követő korokban készült művészeti alkotások magyarázatára és a művészet történetének külön diszciplináját csak a 19. századi Európa gondolkodásmódjának hatására vezették be, Kelet-Ázsiában először Japánban, majd aztán Japánon keresztül jutottak el e gondolatok és módszerek Koreába, ami jelentősen meghatározta e tudományterület kezdeti helyzetét e területen. Japán növekvő ereje a régióban kívánatossá tette a helyi, koreai értelmiségiek körében is a haladónak tartott, modern nyugati gondolkodásmódot.¹⁹ A régi Koreával kapcsolatos első akadémiai jellegű tanulmányok a Tokiói Egyetem Történelem Tanszékén 1885-ben bevezetett *Kelet-Ázsiai tanulmányok* (*Tōyō gaku* 東洋学) néven folytak, ahol már nem a kelet-ázsiai hagyományos, kínai klasszikusokon alapuló oktatás volt a jellemző, hanem a nyugatról érkező szemléletmód bevezetésének első lépései közé tartozott ez a képzés.²⁰ E tanszék által publikált japán nyelvű *Shigaku zasshi* 史学雑誌 és *Tōyō gakuho* 東洋学報 című folyóiratokban jelentek meg az 1890-es években az első, tudományos jellegű írások Korea tárgyi kultúrájáról.²¹ A japán-kínai (1894–95) és orosz-japán (1904–1905) háborúk és a dél-mandzsúriai vasútépítés során végezték az első nyugati értelemben vett tudományos jellegű régészeti ásatásokat, többek között Korea északi részén is,²² és ekkortájt jelentek meg itt azok a szakemberek, akik a nyugati tudományos módszereket alkalmazták a Koreai félsziget emlékeinek feltárásában. Yagi Sōzaburō 八木 実三郎 (1866–1945) volt az első Koreába küldött régész, de talán ekkoriban a koreai művészettörténet-írásra a legnagyobb hatással Sekino Tadashi 関野 貞 (1868–1935), a Tokiói Egyetem művészettörténésze, régésze volt.²³ Sekino Tadashi 1902-ben járt először Koreában, és az ekkor készült jelentése számítható a legkorábbi nyugati értelemben vett építészet-és művészettörténeti munkának Koreában.²⁴ Korea Japánhoz való 1910-es csatlóása után már hivatalosan is megkezdődtek a régészeti ásatások, amelyeket jelentős

19 Kang, Hugh M., "Images of Korean History", in Nahm, Andrew (ed), *Traditional Korea: Theory and Practice*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1974, 7-8; Pai, Hyung Il, *Constructing "Korean" Origins. A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories*, Harvard University Asia Center, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 2000, 24.

20 Yoshikawa Kōjirō 吉川幸次郎, *Tōyōgaku no sōshihatachi 東洋学の創始者たち* [A kelet-ázsiai tanulmányok alapítói. The Founders of East Asian Studies], Tokyo, Kodansha, 1976.

21 Pai, Hyung Il, *Constructing "Korean" Origins. A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories*, i.m., 24.

22 U.o.

23 Park, Soon-won, "Colonial Inventions: Korean Art Histories Written by Japanese Scholars", i.m., 14–26; Mecsi, Beatrix, "Writing Art Histories of Korea: The Impact of the Japanese Colonial Era", i.m.

24 Sekino Tadashi 関野 貞, *Kankoku kenchiku chōsa hōkoku 韓国建築調査報告* [Report of the Korean Architectural Surveys], Tokyo, Tokyo Imperial University, Engineering Faculty 東京: 東京帝国大学工科大学, 1904; Pai, Hyung Il, *Constructing "Korean" Origins. A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories*, i.m., 25.

összegekkkel támogatott az akkori Japán Kormány,²⁵ és megakadályozva a sírablók és műkereskedők ellenőrizetlen tevékenységét, múzeumokat hoztak létre a feltárt műkincesek számára.²⁶ Megközelítőleg 12.000 műkincset, főleg a nemrégiben feltárt kékeszöld, Koryö korból származó celadon kerámiákat vásárolták vissza, restaurálták, őrizték meg és állították ki szigorú hivatalos ellenőrzés alatt.²⁷ Megalapították a Yi Királyi Múzeumot Szöulban, majd újabb múzeumokat nyitottak Kyöngjuban (1926), Phenjanban (1930) és Kaesöngban (1931) is. 1916-ban pedig egy nagyszabású publikációs projekt keretében 1935-ig 15 kötetben adták közre *Chösen Koseki Züfü* 朝鮮古蹟図譜 (*Korea régi emlékeinek képes kézikönyve*) címmel japán nyelven a Korea történeti emlékeiről szóló illusztrált enciklopédiát.²⁸ 1932-ben pedig megjelent Sekino Tadashi átfogó jellegű munkája, a *Chösen Bijutsushi* 朝鮮美術史 (*Korea művészettörténete*).²⁹ Ez a könyv kulcsfontosságú ahhoz, hogy megértsük a dél-koreai tankönyvekben megjelenő, koreai művészetről szóló narratívákat. Ugyanis hiába volt e korszakra jellemző a mérések és pontos adatok gyűjtése,³⁰ Sekino könyvéhez írt előszavában e tárgyak történetének értelmezésére az alábbi narratívát adja, amellyel, mint látjuk, meg is határozta a Korea művészetéről szóló későbbi diskurzusokat:

„A régi koreai művészetet a Nangnang-időszakban a Han kínai művészet befolyásolta, a Silla időszakában a Tang (kínai) orientációjú buddhista művészet virágzott, de a Koryö-dinasztia idején visszaesett a művészet színvonala. A Yi (Chosön) időszak jelezte az utolsó visszaesést. Jelenleg már nincs semmiféle művészi energia (Koreában).”³¹

Az európai példát követve a tudomány eszközeinek felhasználásával a japánok által végzett kutatások **interpretációja** volt az, ami aztán a koreai nemzeti identitással és a környező területekkel történt kulturális kölcsönhatások természetével kapcsolatban létrehozta ezt a legelső referenciát jelentő művet, amelyre vagy úgy reagáltak a későbbi szerzők, hogy elfogadták állításait, ahogy ezt tették az 1959-ben, 1963-ban és 1964-ben írt tankönyvek szerzői, vagy pedig e referenciából kiindulva tagadták azt. Ahogy ezt a későbbi, elsősorban az 1970-80-as évek után írt tankönyvek szerzői tették, nem csak ideológiai alapon, hanem a megváltozott és kibővült, azonosítható koreai alkotások ismeretében történt változás miatt is jelentősen átirták ezt a történetet. Sekino Tadashi

25 Park Soon-won, "Colonial Inventions: Korean Art Histories Written by Japanese Scholars", *i.m.*, 17.

26 *U.o.*, 16.

27 *U.o.*, 17.

28 *U.o.*, 18.

29 Sekino Tadashi 関野貞, *Chösen Bijutsushi* 朝鮮美術史 [Korea művészettörténete], Seoul, Chosen Shigakkai, 1932.

30 Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 1991.

31 Sekino Tadashi 関野貞, *Chösen Bijutsushi* 朝鮮美術史 [Korea művészettörténete], *i.m.*; Park, Soon-won, "Colonial Inventions: Korean Art Histories Written by Japanese Scholars", *i.m.*, 19.

a korában népszerű, szociáldarwinizmus modellje szerint a kultúra és a rassz összekapcsolódott, és a hódítókat úgy mutatja be, mint a civilizáció hordozóit, akik világhosszú utat visznek a meghódított területek lakóinak, akik anélkül képtelenek a változásra.³² A korai tankönyvek narratívájában tetten érhetjük a nyugati művészettörténet-írás atyjának, Giorgio Vasari (1511–1574) manierista építész-és festőművészek, művészeti írónak 1550-ben publikált *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*³³ című művének hatását is, ahol a művészet történetének elmesélésében egy fejlődési és hanyatlási modellt ír le, amelyet a nyugati művészettörténet-írás Japánba érkezésével minden bizonnyal már megismerhettek a nyugati művészettel foglalkozó szakemberek. Ezt mutatja az 1963-as tankönyvben megjelenő érvelés is a Vasari írásában kulcsfontosságúnak bemutatott perspektíva ábrázolására való hivatkozással. Míg Vasari értékelésében a művészetben a perspektíva megléte és a minél élethűbb ábrázolások mentén alkotja meg fejlődési-és hanyatlási modelljét, a nyugati festészetet tanult, 1963-as tankönyv szerzői e modellel szemben érvelnek, amikor a perspektíva hiányáról úgy beszélnek, mint erény és nem hiba, referenciaként jelölve meg, még ha negatív szempontból is, Vasari nagyhatású nyugati gondolkodásmodelljét a reneszánsz utáni művészetről. Sekino Tadashi Korea művészetéről szóló könyvének előszavában folyamatos hanyatlásnak írja le a koreai művészetet, ahol a Három Királyság és az Egyesült Silla időszakához képest egyre csökken a művészi erő. Itt nem ad meg Vasarihoz hasonló objektív támpontot, mint a perspektíva vagy a három dimenzió érzékeltetése, hanem megállapításával valószínűleg azt a fajta gyarmati ideológiát és legitimációs törekvést szemléltette, ahol egy Japánnal közös gyökerű, régmúlt időszakhoz képest nem történt előremutató változás,³⁴ és ahogy a koreai művészet az akkori politikailag erősebb külföldi országok hatása miatt vált értékesebbé a szociáldarwinizmus modellje szerint, így Japán közbelépésével fel-emelhetőnek, megmenthetőnek írja le a hanyatlásnak indult Korea művészetét. Megfigyelhető az a nézet is ekkoriban, hogy Korea „szolgai módon követte a kínai civilizációt”, és nem volt képes létrehozni saját különleges kultúrát.³⁵ A múlt és a nem konfucianus vonatkozású elmúlt időszakok tárgyi kultúrája iránti érdeklődés is a Japánból érkező szakemberek kezdeményezésére kezdődött el Koreában. Az elhanyagolt buddhista

32 Pai, Hyung Il, *Constructing “Korean” Origins. A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories*, i.m., 53.

33 *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*

34 A „változás és fejlődés”, mint kulcsszavak szerepelnek ebben a modernizációs időszakban a gyarmati érdekek érvényesítésekor.

35 Pai, Hyung Il, *Constructing “Korean” Origins. A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories*, i.m., 96. Sadae 사대 事大 = követni a nagyobbat. Eredetileg a szülőtisztelet kontextusában használt konfucianus kifejezés. A japán gyarmatosítók narratívái közt szerepelt a japán-koreai közös múlt képe is (*Nissen dōsoron* 日鮮同祖論), így akarván előmozdítani a Japán, és nem Kína felé való orientációt.

vonatkozású emlékek újrafelfedezése, felmérése, helyreállítása és bemutatása is ezekhez a nyugati szellemiségben képzett japán kutatókhoz köthetők. A koreaiak akkori nemzeti identitásának nem képezte részét az elmúlt korok buddhista művészete, ami elsősorban ideológiai természetű, konfucianus értékeken alapuló identitás volt. A Japánból érkező modernitás szellemében a Koreai félsziget emlékeinek összessége koreaiként való definiálása is újkeletű jelenség, ami szintén összefügg ezzel a nemzethatárokon belüli új csoportosítási kategóriával. A konfucianus Chosön korban kiszorított buddhizmus és a buddhizmushoz köthető anyagi kultúra értelmezésében megjelent az a fajta leírás, ahol a koreai művészetet, mint egyszerű közvetítőt, hidat írták le Kína és Japán között, aki nem rendelkezik sajátos, a kínaitól és japántól eltérő ismertetőjegyekkel. A japán gyarmati uralom alóli felszabadulás (1945) és a koreai háború (1950–1953) után a Koreával foglalkozó tanulmányokat, a kultúrpolitikát és múzeumépítési tevékenységet a nacionalista iskolák (*minjok sahak* 민족 사학) narratívái határozták meg, erős antikolonialista hangnemmükkel,³⁶ megpróbálva eltörölni a japán uralom maradványait. Azonban gyakran azt látjuk, így a vizsgált tankönyvek szövegeiben is, hogy új narratívák helyett a Japánban tanult tankönyvírók még mindig felhasználták a Sekino Tadashi előszavában vázolt hanyatlási modellt, vagy tagadó állításokkal reflektálnak a nem hivatkozott, láthatatlan, kolonialista forrásaikra. A fejlődés-hanyatlás narratíváján, és a külföldi hatások szociáldarwinista megközelítésmódján kívül a tankönyvekben tetten érhetünk másféle gondolatokat is, például a technikai tökéletességgel nem törődő, harmonikus kifejezőmódról, amit a kínai és japán művészettel szembeállítva mutatnak be a tankönyv szerzői (1963). E gondolatok forrása egy, a koreai nemzeti művészeti identításra is hatást gyakorló és ma is igen nagy befolyással bíró esztétikai gondolatsorra vezethető vizsza,³⁷ amelyek a japán zen buddhista esztétikai preferenciák koreai kerámiaművészetre alkalmazott állításainak beemelése az egész koreai művészet területére.³⁸ Ezen kívül a

36 Kim Yong-söp 김용섭, Ilbon Hankuk e issöüi Hankuksa sösul 일본 한국에 있어서의 한국사서술 [Történelmi írárok Koreáról Koreában és Japánban. Historical Writings about Korea in Korea and Japan]. Yeoksa hakbo (Korean historical Journal), Seoul, 1996; Yi U-söng – Kang Man-gil 이우성 & 강만길 (eds.), Hanguk üi yöksa insik 한국의 역사 인식 [Történelmi tudatosság Koreában: Historical Consciousness in Korea], Seoul, Ch'angjakkwa pip'yöng, 1976; Kang Man-gil 강만길 (ed.), „Minchok sahaklon üi pansöng- Kwangpok samshipnyön kuksahak üi pansöng kwa panghyang” 민족 사학론의 반성 광복 삼십년 국사학의 반성과 방향 [Reflexió a nemzeti történetírás harminc évére. A reflection on thirty years of national historiography], Puntan sitaüi yöksa insik [Historical Consciousness in a divided era], Seoul, Changjak gwa bipyöng, 1978, 25–37; Pai, Hyung Il, *Constructing “Korean” Origins. A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories*, i.m., 1.

37 E leírás szerint a koreai művészet jellemzői az egyszerűség és elfogulatlanság; spontaneitás, frissesség, vitalitás; a természet tudatosítása és ennek való alárendeltség; nem ügyelnek a technikai tökéletességre, és az anyagok tisztelete jellemzi a művészetet. Turner, Jane (szerk.) *The Grove Dictionary of Art*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1996.

38 Lásd például az első koreai nemzetiségű, a japánok által vezetett egyetemen végzett művészettörténész, Ko Yusöp 고유섭 (1905–1944), majd Kim Won-yong 김원용 (1922–1993) és más művészettörténészek

nyugati *Arts and Crafts* mozgalom nyomán az ismeretlen alkotók által készített tárgyak esztétikai megbecsülése, a népi művészet e korszakban megjelenő értékelése is fontos tényezővé vált a koreai művészetről tett állításokkal kapcsolatban, elsősorban a japán Yanagi Muneyoshi (vagy Sōetsu) 柳宗悦 (1889–1961) nyomán.³⁹ Később, az 1980-as évektől kezdődően egy új, objektivitásra törekvő megközelítésmódnak lehetünk tanúi a koreai művészet narratívájának leírása során. Egyre kevesebb szubjektív jelző és egyre több pontos, tudományos leírás jelenik meg, és egyre kevésbé elfogult elemzésekkel találkozhatunk koreai művészettörténészek munkáiban, ami lassan beszívárog a tankönyvekbe is. Korea művészetének különlegességeire, identitására viszont e későbbi írásokban is fokozott hangsúlyt helyeznek a szerzők, amely gondolatok szóhasználatban is sokszor megjelennek a hivatalos művészeti tankönyvekben.

Összegezve elmondható, hogy a kezdeti időszak japán gyarmati hatás alatt írt koreai művészettörténeti narratívái, majd ennek nyomán a koreai szerzők által írt, az előző korszakokban megjelent modellek átvételével vagy ezekkel kapcsolatos negációval jellemezhető diskurzusok után, a szubjektív értékítéleteket felváltva megjelent a művészettörténészek egy újabb, elsősorban amerikai és nyugat-európai egyetemeken képzett generációja Koreában, akik a kevésbé esztétikai jellegű minősítő megfogalmazások helyett a koreai művészet jellegzetességeit objektívebben, a kulturális kapcsolatok szenvtelenebb és adatokkal alátámasztott bemutatásával egy kevésbé elfogult képet nyújtanak a koreai művészetről, amely szemléletmód hatását az ezután az időszak után írt tankönyvek tartalmi, megfogalmazásbeli és nyelvi kifejezéseiben is jól láthatunk.

munkáiban is, illetve később a koreai művészet címszó alatt a *Grove Dictionary of Art* koreai művészetdefiníciójában, majd erre hivatkozva több későbbi, kortárs, nem feltétlenül a kerámiaművészet területén alkotó koreai művész nyilatkozataiban (pl. Yun Hyong-gün (1928–2007). Briggs, Lewis (ed.), *Working with Nature*, exh. cat., Liverpool, Tate, 1992, 10).

39 Lee Byoungjin, “Yanagi Muneyoshi as a Thinker: The Overcoming of Modernity and the ‘Mingei’ Movement”, in *Yanagi Muneyoshi*, Seoul, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 2013, 231–239; Park, Soon-won, “Colonial Inventions: Korean Art Histories Written by Japanese Scholars”, *i.m.*, 15–25.

Elsődleges források:**Felső középiskolai művészeti tankönyvek**

- Baek Miseo 백미서 1998. *Hak'saeng Misul Cheonchip - Misulsa* 학생미술전집 – 미술사 [Diák művészeti gyűjtemény-művészettörténet]. Kyemongsa 계몽사.
- Chu Kwangshin 추광신 1964. *Chungkotūng Misullon* 중고등 미술론 [Középiskolai művészetelmélet] kukchemunhwayōnguwon ch'ulpanbu 국제문화연구원출판부 [Nemzetközi Kulturális Kutatóintézet kiadó]
- Chang Bal 장발. 1959. *Kotūng sae misul* 고등 새미술 [Középiskolai új művészet]. Ŭlyu munwhasa 을유문화사.
- Kim Kyōngsō 김경서 et al. 2017. *Kotūnghakkyo Misulūi Kamsangkwa Bip'hyōng* 고등학교 미술의 감상과 비평 [A középiskolásoknak szóló műértés és kritika]. 씨마스 Semas kiadó.
- Yi Bongsang 이봉상, Pak Kyōngwon 박경원. *Kotūng misul* 고등 미술 [Középiskolai művészet]. Cheon'u Munhwasa 천우문화사.
- Yi Sangbong 이상봉, Cho Uho 조우호 (et al.) 2015. *Kotūnghakkyo misulsa* 고등학교 미술사 [Középiskolai művészettörténet]. Kyohaksa Kft. (주) 교학사.
- Oh Sūng'ik 오 승익, Kim Myōnghee 김명희, Park Chaehee 박재희, Oh Gōn'il 오 건일 2009. *Kotūnghakkyo misulsa* 고등학교 미술사 [Középiskolai művészettörténet]. Cheju Special Self-governing Province Office of Education.
- Parkcha Jihyōn 박차지연 2005 (2010). *Ch'ōngsōnyōnūl wihan Hanguk Misulsa* 청소년을 위한 한국미술사 [Koreai művészettörténet az ifjúság számára] Durimedia (2010:14. edition)
- Park Chisuk 박지숙, Kang Yōngsuk 강영숙, Kim Hyesōn 김혜선, Yi Sūngchōl 이승철 2015. *Kotūnghakkyo misulsa* 고등학교 미술사 [Felső középiskolai művészettörténet]. Kyōnggi-do Office of Education 경기도 교육청.

Felhasznált másodlagos szakirodalom:

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 1991.
- Briggs, Lewis (ed.), *Working with Nature*. exh. cat., Liverpool, Tate, 1992.
- Bhaba, Homi, *Nations and Narration*, London, Routledge, Taylor & Francis, 1990.
- Chōng Yōng-mok 정영목, 「Changbalp'yōngchōn 장발 평전 1946-1953」 [Chang Bal életrajza] 『Art Archive』 No. 2, Seoul National University College of Art, 2010.
- Chung Woothak 정우탁, “Identity of Goryeo Buddhist Painting”, *The International Journal of Korean Art and Archaeology*, Vol. 4, Seoul, National Museum of Korea, 2010.
- Chung Yong-Hwa 정용화, “The Modern Transformation of Korean Identity: Enlightenment and Orientalism”, *Korea Journal*, Spring 2006, 109–138.
- Clunas, Craig, *Art in China*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997.

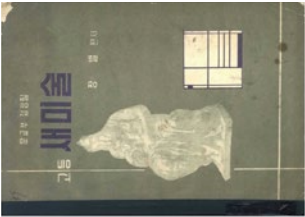
- Encyclopedia of Korean Culture*. <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/Eoo44590>
(hozzáférés 2021.03.25.)
- Encyclopedia of Korean Culture*. <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/Eoo71767>
(hozzáférés 2021.03.25.)
- Goryeo Yeongwonhan mi 고려, 영원한 미 – 고려불화특별전[Goryeo, az Örök szépség-
Goryeo buddhista festészet speciális kiállítás], Ho-Am Múzeum, 1993.
- Gwon Hyeok Eun 권혁은, Taehanminkukaenün Achik Kukkgayöngch'esöngi öpsta 대한민국에는
아직 국가정체성이 없다 [Koreának még nincs nemzeti identitása.]. *대학신문*. 2015.10.04.
- Hankuk kyoyukkwachöngüi yöksachökpöyönchön 한국 교육과정의 역사적변천
[A koreai curriculum történeti változásai/Historical changes in Korean curriculum]
<https://kltsim.tistory.com/364> (hozzáférés 2021.03.25.)
- Hart, Dennis, „Proclaiming Identity, Claiming the Past: National Identity and Modernity in
North and South Korean Education”, *Asian Perspective*, Vol. 24, No. 3, Rethinking Capitalist
Development in East Asia, 2000, 135–158.
- Hatt, Michael – Klonk, Charlotte, *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester
and New York, Manchester University Press, 2006.
- Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (ed.), *The Invention of Tradition*,
Cambridge University Press, 1983.
- Hong, Sun-pyo, O Sech'ang's Compilation of Kün'yök söhwa sa 權域書畫史
(History of Korean painting and calligraphy) and the Publication of Kün'yök söhwa ching
權域書畫徵 (Biographical records of Korean painters and calligraphers),
Archives of Asian Art, Vol. 63, No. 2, 2013, 155-163.
- Hong, Yi-Soop 홍의섭, *Korea's self-identity*, Seoul, Yonsei Univ. Press, 1973.
- Kang Jin'ung 강진웅, “Chunghakkyo yöksaüi minjong chöngch'esöng kyoyung pip'an. -
kyosuyomokkiwa 2009nyön kaejöng kyoyukkwajöng yöksa kyogwasörül chungshimüro”
–중학교 역사의 민족 정체성 교육 비판. - 교수요목기와 2009년 개정 교육과정
역사 교과서를 중심으로 – [Az etnikai identitás oktatásának kritikája a középiskolás
történelemben - középpontban a tanítási összefoglaló és a 2009-ben felülvizsgált tantervi
történelem tankönyv], *Social Studies Education* 58(4), 2009, 147–166.
- Kang Man-gil 강만길 (ed.), „Minchok sahanclon üi pansöng- Kwangpok samshipnyön kuksahak
üi pansöng kwa panghyang” 민족 사학론의 반성 광복 삼십년 국사학의 반성과 방향
[Reflexió a nemzeti történetírás harminc évére. A reflection on thirty years of national
historiography], *Puntan sitaeüi yöksa insik* [Historical Consciousness in a divided era], Seoul,
Changjak gwa bipyöng, 1978, 25–37.
- Kang, Hugh M., “Images of Korean History”, in Nahm, Andrew (ed), *Traditional Korea: Theory
and Practice*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1974.
- Kim Hyojeong 김효정, “National Identity in Korean Curriculum”, *Canadian Social Studies* 38 N. 3,
Spring, 2004. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1073922.pdf>
(utolsó letöltés: 2021.03.24)

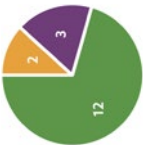
- Kim Yong-söp 김용섭, *Ilbon Hankuk e isssoüi Hankuksa sösul 일본 한국에 있어서의 한국사서술* [Történelmi íráások Koreáról Koreában és Japánban. Historical Writings about Korea in Korea and Japan]. Yeoksa hakbo (Korean historical Journal), Seoul, 1996.
- Kim, Hyungsook 김형석, “National Identity Discourses in Visual Culture and Art Education”, *Korea Journal* 55, no. 1, 2015, 112–137.
- Kukka kyoyuk kwachöng chöngbo Senthö 국가 교육 과정 정보 센터 Nemzeti Curriculum Információs központ honlapja <http://ncic.go.kr/> (hozzáférés 2021.03.25.)
- Lee Byoungjin, “Yanagi Muneyoshi as a Thinker: The Overcoming of Modernity and the ‘Mingei’ Movement”, in *Yanagi Muneyoshi*, Seoul, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 2013.
- Lee, Yoon-Mi 이윤미, *Kotünhakkyo Kyokwasöe Nat’anan Minjokchöngch’esöng sösure Taehan Punsök고등학교 교과서에 나타난 민족정체성 서술에 대한 분석* “National Identity, Multiculturalism, and the State: Analysis on the South Korean Textbook Narratives” [Nemzeti identitás, multikulturalizmus és állam: elemzés a dél-koreai tankönyv-elbeszélésekről], *Korean Journal of Comparative Education 비교교육연구* 24, No. 2, 2014, 1–26.
- Mecsi, Beatrix, “Writing Art Histories of Korea: The Impact of the Japanese Colonial Era”, *Visual* 8, Seoul, University of Arts, 2011, 49–74.
- Mecsi, Beatrix, “An Introduction to Korean Art”, in Fajcsák, Györgyi – Mecsi, Beatrix (eds.), *The Land of Morning Calm*, Budapest, Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, 2012, 38–55.
- Mecsi Beatrix, “Bevezetés a koreai művészetbe”, in Fajcsák Györgyi – Mecsi Beatrix (szerk.), *A hajnalpír országa: Koreai művészet a 18–19. században*, Budapest, Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, 2012, 38–55.
- Mecsi Beatrix, “Diverse Attitudes for Writing Art Histories of Korea. The Impact of the Colonial Period on the Research of Korean Art”, *International Journal of East Asian Studies*. Kuala Lumpur, University of Malaya Press, 2013, 98–106.
- Mecsi Beatrix, “A Sad Beauty: Identification of a Woman Portrait from Joseon Korea”, *National Museum. Museum Network Fellowship Research Papers*, National Museum of Korea, 2013, 83–100.
- Nochlin, Linda, *The Imaginary Orient*, London, Routledge, Taylor & Francis, 1989.
- Pai, Hyung-II, “The Politics of Korea’s Past”, in *East Asian History* 7, Institute of Advanced Studies. Australian National University, 1994.
- Pai, Hyung II, *Constructing “Korean” Origins. A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-Formation Theories*, Harvard University Asia Center, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 2000.
- Pak Byeong seop 박병섭, *Nonjaenggwa Minchokchöngch’esöngüi T’uchaeng 국사교과서 논쟁과 민족정체성의 투쟁* [A nemzeti történelemkönyvek vitája és a nemzeti identitásért folytatott küzdelem], *사회와 철학 연구회 논문집. 사회와 철학*, (Társadalom és Filozófia kutatási folyóirat) 제31 집 4, 2016, 65–100.

- Park, Soon-won, “Colonial Inventions: Korean Art Histories Written by Japanese Scholars”, in *Establishing a Discipline: The Past, Present and Future of Korean Studies*, Los Angeles, County Museum of Art, 2001, 14–26.
- Rozman, Gilbert, “South Korea’s National Identity Sensitivity: Evolution, Manifestations, Prospects”, *Academic Paper Series on Korea* 3, Seoul, Korea Economic Institute, 2010, 67–80.
- Said, Edward W., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, New York, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1995 (1978). Edward W. Said, *Orientalizmus*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.)
- Sekino Tadashi 関野貞, *Chōsen Bijutsushi 朝鮮美術史* [Korea művészettörténete], Seoul, Chosen Shigakkai, 1932.
- Sekino Tadashi 関野貞, *Ancient Remains and Relics in Korea: Efforts toward Research and Preservation*, Tokyo, Japan Council of the Institute of Pacific Relations, 1931.
- Sekino Tadashi 関野貞, *Kankoku kenchiku chōsa hōkoku 韓国建築調査報告* [Report of the Korean Architectural Surveys], Tokyo, Tokyo Imperial University, Engineering Faculty 東京：東京帝国大学工科大学, 1904.
- Shin, Gi-Wook 신기욱, *Ethnic Nationalism in Korea*, Stanford University Press, 2006.
- Shin, Gi-Wook 신기욱 – Sneider, Daniel C. (eds.), *History Textbooks and the Wars in Asia: Divided Memories*, Routledge Contemporary Asia Series 31, Routledge, 2011.
- So Kyunghee 서경희 – Kim Jungyun 김정윤 – Lee Sunyoung 이선영, “The Formation of the South Korean Identity through National Curriculum in the South Korean Historical Context: Conflicts and Challenges”, *International Journal of Educational Development* 32, 2012, 797–804.
- Turner, Jane (ed.), *The Grove Dictionary of Art*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1996.
- Vasari, Giorgio, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, Ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Magyar Helikon–Európa, 1973.
- Won, Chealin – Huntington Anne, “What it Means to be Korean: National Identity in North and South Korean Elementary Textbooks 1960–2019”, *Comparative Education* 57.7, 2020, 267–289.
- Yanagi Sōetsu, *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*, Tokyo, New York, Kodansha International, 1989.
- Yi U-sōng – Kang Man-gil 이우성 & 강만길 (eds.), *Hanguk ūi yōksa insik 한국의 역사 인식* [Történelmi tudatosság Koreában: Historical Coincidence in Korea], Seoul, Ch’angjak kwa pip’yōng, 1976.
- Yim Haksoon 임학순, “Cultural identity and cultural policy in South Korea”, *International Journal of Cultural Policy* 8 (1), 2002, 37–48.
- Yoshikawa Kōjirō 吉川幸次郎, *Tōyōgaku no sōshihatachi 東洋学の創始者たち* [A kelet-ázsiai tanulmányok alapítói. The Founders of East Asian Studies], Tokyo, Kodansha, 1976.

Beatrix MECSEI*Narratives of Art History in Upper Secondary School Art Education in South Korea, from the 1950s to the Present*


How unique is Korean art? Or rather a bridge between China and Japan? What was taught to high school students about Korean art after the 1950s and what is taught in South Korea today? How do the language used in these textbooks reflect the way in which they relate to their own country's art and try to create a narrative of Korean art as a compulsory subject for high school students? Where and how can they highlight and present their own country's art as special, or emphasise its place in international cultural relations? In our research, we explore these questions by analysing secondary school art textbooks published from the 1950s to 2017 from a linguistic and cultural-historical perspective, showing the emphases and changes in interpretation, vocabulary and rhetoric, shedding light on the changes in the history of Korean art history in education.






Művészettörténet (미술사)

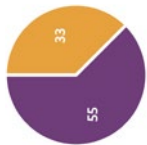
- Koreai művészettörténet (우리나라 미술사 'our art history')
- Keleti művészettörténet (동양미술사)
- Nyugati művészettörténet (서양 미술사)



- különleges, eredeti tokt'ük'ada, 독창적이다 tokch'angjögida
- nagyszerű 우수하다 usuhada, 위대하다 widaehada
- csodálatos 화려하다 hwaryöhada

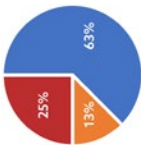
2. 1959. Chang Bal 장발Kodüng soe misul [Középisikolai új művészet]. A könyv borítója, a koreai, keleti és nyugati művészetek aránya, a koreai művészet jelzőinek aránya.






Középisikolai művészet - művészettörténet és értékelés - 1. kötet (고등미술-미술사 및 감상편-제 1권)


- A koreai művészet fejlesztése (우리나라 미술의 발달 'developing our art')
- Keleti művészet (동양미술)



- különleges, eredeti tokt'ük'ada, 독창적이다 tokch'angjögida
- nagyszerű 우수하다 usuhada, 위대하다 widaehada
- csodálatos 화려하다 hwaryöhada


3. 1963. Yi Bongsang 이봉상, Pak Kyöngwon 박경원: Kodüng misul고등 미술 [Középisikolai művészet]. Cheon'ü Munhwasa 천우문화사





Művészeti elismerés (művelés)의 감상


- Koreai művészet (우리나라 미술 'our art')
- Nyugati művészet (서양 미술)

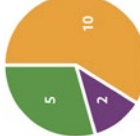


Művészet

- különleges, eredeti, tokkukhada, tokkukhada, tokkukhada, tokkukhada, tokkukhada
- nagyszerű, usuhada, 위대하다, widaehada
- csodálatos, 화려하다, hwaryohada
- tündöklő, 빛나다, pinnada

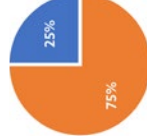
4. 1964. Chu Kwangshin 추광신. Chungkodŭng Misulron 중고등 미술론 [Középisikolai művészeteimélet] kukjemunhwayonguwon ch'ulpambu 국제문화연구원출판부 [Nemzetközi Kulturális Kutatóintézet kiadó]





Művészettörténet (미술사)


- Koreai művészettörténet (우리나라 미술사)
- Keleti művészettörténet (동양미술사)
- Nyugati művészettörténet (서양 미술사)



Művészet

- tokkukhada, tokkukhada, tokkukhada, tokkukhada, tokkukhada
- usuhada, 위대하다, 화려하다 (nagyszerű és csodálatos)

5. 1978. Lee Jongu 이종우 (1899-1981), Park Seokho 박석호 (1919-1994), Lee Heungju 이흥주. (Inmulkye kotŭnghakkyo) misul (인문계 고등 학교) 미술 [Bölcsész középisikolai művészet]. Kukch'ong kyokwaso 국정 교과서 [Nemzeti tankönyv]




Művészettörténet (műveltség)

- Koreai művészettörténet (우리나라 미술사)
- Keleti és nyugati művészettörténet (동서양 미술)
- Művészet és élet (미술과 생활)

- 5
- 2
- 10

- 20%
- 80%

6. 1979.1. Ryu Kyongche 류경재. (Inmulgye kotunghakgyo) misul (인문계 고등학교)미술 [Bölcsész középiskolai művészet]. 교학사 Kyohaksa Kiadó.




Művészettörténet (műveltség)

- Koreai művészettörténet (우리나라 미술사)
- Keleti művészettörténet (동양미술사)
- Nyugati művészettörténet (서양 미술사)

- 3
- 2
- 2

- 17%
- 83%



7. 1979.2. Byun Jongha 변종하, Jeong Munkyu정문규. (Inmulgye kotunghakgyo) misul (인문계 고등학교)미술 [Bölcsész középiskolai művészet]. 한림 출판사 Hallym Kiadó.




Мűvészettörténet (미술사)

- 미술의 기능 (a művészet funkciója)
- 우리나라 미술과 다른 나라 미술 (Koreai művészet és más országok művészete)
- 조형의 요소와 원리 (A formázás elemei és elvei)

- 독특하다, 독창적이다 (egyedülálló)
- 우수하다, 위대하다, 화려하다 (nagyszerű, csodálatos, kifinomult)


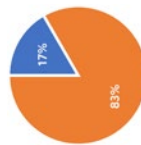
8. 1988.1. Yun Myongro 윤명로, Eum Taejong 임태정, Jong Shiwha 정시화. Kotünghakkyo misul (고등 학교) 미술
 [(Középiskolai) művészet]. 삼화 서적 Samwha Könyv (kiadó).




Мűvészettörténet (미술사)


- 자연과 조형예술 (természet és művészet)
- 우리나라의 미술 (Koreai művészet)
- 다른 나라의 미술 (más országok művészete)

- 독특하다, 독창적이다 (egyedülálló)
- 우수하다, 위대하다, 화려하다 (nagyszerű, csodálatos, kifinomult)

9. 1988.2. Kim Bonggu 김봉구, Ryu Huiyoung 류희영. (Kotünghakkyo) misul (고등 학교) 미술
 [(Középiskolai) művészet]. 금화 출판사 (Kumhwa Kiadó)



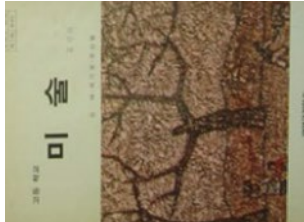


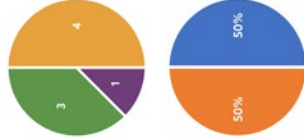
Művészettörténet (미술사)

- 동양 미술의 변천 (A keleti művészet fejlődése)
- 서양 미술의 변천 (A nyugati művészet fejlődése)

- 독특하다, 독창적이다 (egyedülálló)
- 우수하다, 위대하다 (nagyszerű, csodálatos, kifinomult)

10. 1988.3. Youn Jaewoo 윤재우, Lim Hyunjin 임현진. (Kotünghakkyo) 미술 (고등 학교)미술
[[Középiskolai] művészet] 동아 출판사 (Donga Kiadó)






Művészettörténet (미술사)

- 우리나라 미술의 변천 (Változások a koreai művészetben)
- 동양의 미술 (Keleti művészet)
- 서양 미술의 변천 (Változások a nyugati művészetben)

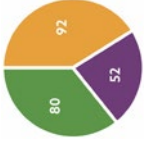
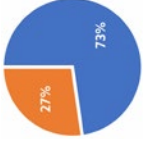
- 독특하다, 독창적이다 (egyedülálló és különleges)
- 우수하다, 위대하다, 화려하다 (nagyszerű és csodálatos)

11. 1988.4. Kim Tae-gil 김태길, Choi Kiwon 최기원 (1935~), Moon Sangryol 문상렬. (Kotünghakkyo) 미술 (고등 학교)미술
[[Középiskolai] művészet] 금성 교과서 (Kumsung Tankönyv)




Középiszkolai művészettörténet (고등학교 미술사)

- Koreai művészettörténet (우리나라 미술사)
- Keleti művészettörténet (동양미술사)
- Nyugati művészettörténet (서양 미술사)

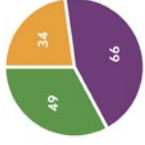
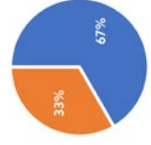
● különleges, eredeti, 독특하다 tokt'ük'ada, 독창적이다 tokch'angjögida
● nagyszerű 우수하다 usuhada, 위대하다 widaehada

12. 2009. Oh Süng'ik 오 승익, Kim Myönghee 김명희, Park Chaehee 박재희, Oh Gönlöo 건일. *Kotüng'hakkyo misulsa* 고등학교 미술사 [Középiszkolai művészettörténet]. Cheju Special Self-governing Province Office of Education.



Középiszkolai művészettörténet (고등학교 미술사)

- Koreai művészettörténet (우리나라 미술사)
- Keleti művészettörténet (동양미술사)
- Nyugati művészettörténet (서양 미술사)

● különleges, eredeti, 독특하다 tokt'ük'ada, 독창적이다 tokch'angjögida
● nagyszerű 우수하다 usuhada, 위대하다 widaehada

13. 2015.1. Yi Sangbong 이상봉, Cho Uho 조우호 (et al.) 2015. *Kotüng'hakkyo misulsa* 고등학교 미술사 [Középiszkolai művészettörténet]. Kyohaksa Kft. (주) 교학사

