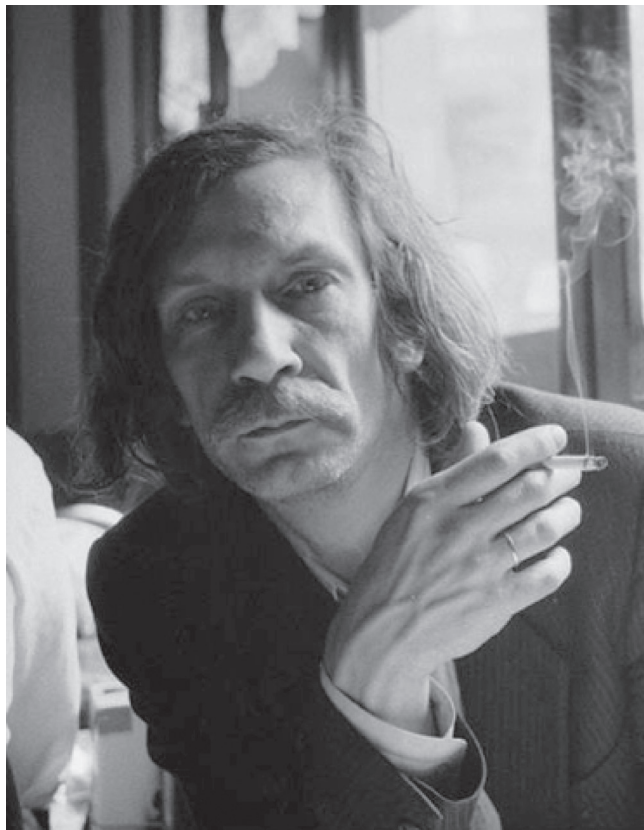


*Az ELTE Művészettörténeti Intézete,
a Budapesti Könyvszemle szerkesztősége,
az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézete
és a gyászoló család tudatja, hogy*



DR. SZÉPHELYI FRANKL GYÖRGY

művészettörténész életének 66. évében elhunyt.

*Temetése 2014. május 24-én,
szombaton 10.30 órakor az Új Köztemetőben
(1108 Budapest, Kozma u. 8-10.) lesz.*

Klaniczay Gábor sírbeszéde

Széphelyi Frankl György, 1949–2014

„Széphelyi Frankl György művészettörténész életének 66. évében elhunyt.” Ez a tömör, dísztelen hirdetés olvasható a gyászjelentésben. A tömörség, gondolom, megfelelt volna az ő ízlésének is. Benne van a legfontosabb: választott hivatása – művészettörténész. Egy nagy múltú szakma, amelynek ő igen sokoldalú, nagyszerű művelője volt. A hatvanas évek végén, majdnem egyidőben kezdtük az egyetemet, a művészeti avantgárd bűvöletében. Ha erről beszélgettünk, Gyuri tekintélynek számított, már csak családi okok miatt is: bátyja, Hajas Tibor (Biki) a magyar underground művészet felemelkedő csillaga volt. Gyuri művészettörténészként mégsem az avantgárd művészet terepét választotta – bár tragikusan hamar elhunyt bátyja művészi hagyatékát ápolva erről is voltak magvas gondolatai. Szakdolgozatát a reneszánsz emblematikából írta, majd a Művészettörténeti Kutatócsoportba kerülve az akkoriban sokak számára avíttnak tűnő XIX. század lett a szakterülete, a magyarországi egyházi és vallásos festészetről írt bölcsészdoktori disszertációt 1983-ban. A művészettörténet-írás, az akadémiai és a műgyűjtés történetével foglalkozva, e témáról kézikönyveket, kiállításokat szervezve, megörökölte a szakma nagy XIX. század végi magyar képviselőitől, Henszmann Imrétől, Pulszky Ferencről imponáló, a klasszikus antikvitástól saját korukig nyúló, a művészet minden ágára kiterjedő érdeklődésüket.

Abban az időben a leggyakrabban a Múzeum körüli antikváriumban futottam össze vele. A hetvenes években, az akkor Felszabadulás térnek nevezett Ferenciek terén, a hatalmas, zezugos családi lakásban – míg a nagyszobában, bátyja, Biki „birodalmában” szivarcsikkek, fotók, lemezek gyűltek, nála obskúrusnak tűnő német szerzők gót betűs értekezései, régi katalógusok, antikvár csemegék alkottak egyre nagyobb kupacokat.



És gyűjtőszemvédője egyúttal mások érdeklődését is igyekezett kielégíteni, sok ajándékkönyv-furcsaságot őrzök tőle, bennük szálkás, kalligrafikus betűivel az ajánlás: szeretettel, Gyuri.

Akkor kerültünk igazán közel egymáshoz, amikor kiderült, hogy a könyvek gyűjtése iránti vonzalma, akárcsak az enyém, kiterjed a könyvespolcok készítésére is (igaz, nála ezt a hobbit az is elősegítette, hogy bátyja rendőrségi ügye miatt nem vették fel rögtön az egyetemre, és egy éven át asztalosként dolgozott). Amikor első lakásaimba könyvespolcot kellett ácsolni, őrá számíthattam a leginkább, hogy napokat eltöltsön velem, fűrészszel, fúróval, kalapáccsal a kézben. Az értelmiségi szubkultúra, amelyben a hetvenes–nyolcvanas években éltük az életünket, kiállításokból, sok-sok beszélgetésből, koncertekből, táncos házibulikból, sokcsaládos, kisgyerekes balatoni üdülésekből, moziba, színházba, könyvtárba járásból és különböző „ellenzéki” tevékenységekből állt. De közben persze igyekeztünk előrelépni a választott szakmánkban is.

Gyurival körülbelül egy időben, a nyolcvanas évek közepén kerültünk az ELTE-re, mindkettőnk útját egy volt tanárunk hathatós segítségével egyengette – az övét Németh Lajos, az enyémet H. Balázs Éva. Attól

kezdvé élete legfontosabb tevékenysége a művészettörténet oktatása lett (nagyon is megérdemelte 2012-ben a Pro Universitate emlékérmét). Emellett csatlakozott azután a szakma legnagyobbjaiból készült sok remekbe szabott fordítása, mindenekelőtt az általa szerkesztett és nagy részben fordított Aby Warburg-kötet. A tanító, népszerűsítő tevékenységhez kapcsolódik, hogy 1979-ben, az akkor új középiskolás magyar irodalomkönyvbe ő válogatta a képeket.

Amikor 1989-ben megalakult a *Budapesti Könyvszemle – BUKSZ*, mely a kritikai gondolkodás képviselőjét tűzte ki célul a társadalomtudományok körében, ő lett a művészettörténet felelőse –, húsz év alatt sok-sok recenzió születésénél segédkezett, a *BUKSZ*-ba is számos remekbe szabott fordítást készített. A legtöbb személyes élményünk Gyurival a közös szerkesztőségi megbeszélésekről származik. Általában egy-másfél órás késséssel érkezett, amikor a többiek már menni készültek. De megérkezéssel meglevenedett a társaság. Huncut szemmel, a szája sarkában bujkáló mosollyal eleresztett néhány szarkasztikus, enigmatikus megjegyzést, felvillanyozta a többiek gondolkodását, s aki tudott, maradt ezután még jó sokáig. Csalhatatlan ízlése, imponáló műveltsége, olthatatlan kívá-

csisága, a szokatlan és az excentrikus gondolatok iránti nyitottsága ideális partnerré tette. Ő maga keveset írt, műveit most ritka gyöngyszemekként kell összegyűjtenet. A magával szembeni igényesség szörnyű gát volt a számára, ezért is ilyen kevés az elkészült írása. Szellemét, szellemességét inkább konferencia-hozzászólásokban, műhelybeszélgetésekben, kiállításmegnyitókban csillogtatta. Megragadt az emlékezetemben, amikor egyszer viccelődve kért elnézést gondolatainak „morzsalékossága” miatt, miközben ő vetette fel a legérdekesebb problémákat. Több kiváló, nemzetközi hírű külföldi tudóst ejtett zavarba veretes angolsággal elővezetett, meghökkenítő kérdéseivel a Collegium Budapest szemináriumain. Kiállításmegnyitói egyszerre voltak szeretettelien személyesek, erudíciótól gazdagok és az érintett problémákból fakadó tanulságok kimondásában könnyörtelenek (a könnyörtelen kedvenc szavai közé tartozott). Adjunktusként nyugalmazták, noha generációja legragyogóbb koponyái közé tartozott, ahogy egy kollégája a minap jellemezte. A neve előtt található dr. cím tulajdonképp már „summa cum laude” minősítésű kisdoktora után is járt neki, de mint-hogy annak idején snassznak érezte a sokak által választott „átminősítést”, hatvanéves korában készített egy új PhD-t, *A megvetettségűl a befogadtatásig* címmel a barokk megítélésének XIX–XX. századi változásairól. Néhány héttel ezelőtt, legutolsó nyilvános szereplésén, a Nyitott Műhelyben megrendezett BUKSZ-beszélgetésen is erről elmélkedett.

Egy szót még talán arról is kell szólni, milyen sztoikus méltósággal viselte a hirtelen rászakadt halálos betegséget. Látszott rajta, hogy tudja, nincs menekülés (bár a négy-öt hónapnál azért többre számított). De felülemelkedett az egészen. Kedves Juliska, kedves Kati! Összeszorult szívvel állunk most itt veletek együtt Gyuri ravatalánál, barátok, kollégák, tanítványok, tisztelők. Gyuri rendkívüli és rendkívül szeretetre méltó ember volt, sokáig fogjuk őrizni az emlékét.

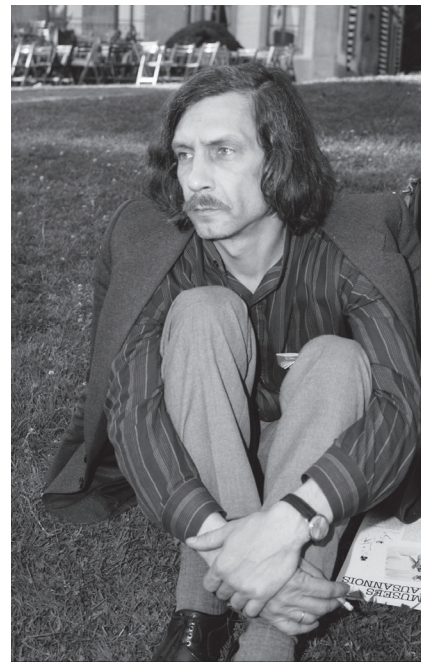
(Halas István felvételei)

Endrődi Gábor sírbeszéde

Gyuri tanítványai, akiknek egyikeként beszélek, jól tudják, hogy amit tőle kaptunk, azt hosszú ideig tart tudatosítani, feldolgozni, megélni. Egy lassan előrehaladó, ugyanakkor az egyetem elhagyása után és soha később sem abbamaradó folyamat eredménye az a tanítványi kötődés, amely vele fűz össze bennünket. Számomra ebben az egyik fő állomást az a néhány ihletett óra jelentette, amelyet immár kollégaként, közös tanítványok körében töltöttünk az augsburgi Fugger-kápolnában – még úgy is, hogy Gyuri ezalatt alig szólalt meg.

Itt, a Fuggerek Dürer által tervezett epitáfiumain a lepelbe varrt holttesteket szatírok és puttók nyüzsgik körül, utóbbiak részben delfineken lovagolnak – az antik hagyomány szerint delfinek viszik át a lelket a túlvilágra. A merev kőbe faragott domborműveket hangok töltik meg: a puttók zenélnek, a szatírok kétségbeesetten jajognak. Amit itt látunk, az egy *all’antica* köntösbe öltöztetett lélekharc, *jugement particulier*, melynek során, a temetés liturgiája közben eldől a lélek sorsa a végítéletig. Erről szól a halotti officium, amelyet a gyászolók recitálnak, miközben a lélekharcot ők nem láthatják, nem hallhatják. A sír csöndje az óeurópai felfogásban dialektikus és ebből eredően különösen intenzív.

Intenzív csönd – számunkra, akik először egyetemi előadásain ismerték meg Gyurit, ez a fogalom eddig is jól ismert volt. Az óráin sokszor volt csönd, de ezeknek a csöndeknek rendkívüli súlyt adtak a hallható kereteik: azok a példátlan körülményekkel megválasztott szavak, példátlan gonddal megformált mondatok, az a csapongónak tűnő kitérőiben is módszeres gondolatvezetés, amelyekért Gyuri a hallgatók szeme előtt, óriási erőfeszítéssel küzdött meg. Idő kellett hozzá, amíg elkezdtek felmérhetni ennek a koncentrációnak, ennek a csöndnek a jelentőségét. Elkezdtük, de fel teljesen soha nem mérhettük.



Azt azonban tudtuk – és tudjuk –, hogy Gyuri csöndjeinek különös intenzitása van akkor is, amikor ő hallgat másokat. Tőle igazán meg lehetett tanulni, milyen az, amikor emberek egymásra figyelnek. Legtöbbször, nyilván a részletek örömeért is, de még inkább szelidségből, kerülő úton adott választ, kritikát; a csak rá jellemző empátia kellett ahhoz, hogy az üzenet így is pontosan célba találjon. Aki ezt néhány-szor már átélte, az megismerte azt a mélységet is, amely Gyuri figyelmes pillantásában, felhúzott szemöldökében vagy merengőn elfordított tekintetében rejtett. Sem szakmai, sem emberi megbecsülésből nem tudok komolyabbat képzelni annál, mint amit Gyuri ezekkel a csöndjeivel adott.

Ennek a csöndnek az intenzitása megmarad ezután is, hogy most teljessé, síri csönddé vált. Gyuri hangjai már nem keretezik, de ezt akaratalanul és észrevétlenül is megtesszük mi, a hátramaradottak. Hiszen oly sokan vagyunk, akiket kisebb vagy nagyobb mértékben, de Gyuri mély-séges humánuma alakított azzá, aki-vé felnőttünk. Oly sokan vagyunk, akik róla hallgatva is jóval többet ör-zünk meg az emlékenél.



Bujkáló, rejtett önarckép, f.f., 1987, 120x120 cm, lambdaprint alumíniumon

Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum / Oratórium

Halas István Széputcaegyben

Koncepció: B. Nagy Anikó kurátor, Boros Lőrinc (MKE), Kovács Claudia (SZFE) és Opra Szabó Zsófia (MKE)
egyetemi hallgatók / külön köszönet Kalácska Gábor (MKE) és Baló Dániel (MOME) egyetemi hallgatóknak

2010. január 21. – 2010. április 4.

A kiállítás megtekinthető hétfő kivételével 10-16 óráig



1037 Budapest, Kiscelli utca 108.
tel./fax: +36 1 388 78 17
www.btmfk.iif.hu

A Szép utcai kapubejárát befalazott, boltíves felső szintjében volt Halas István nagyjából hatvan négyzetméternyi műterme. Itt dolgozott 1970-től 1989-ig. A fotókból ítélve talányos tér lehetett: hol verőfényes padlás, hol nyomott hangulatú szuterén, zezgugos útvesztő, komor hodály.

A Halas-műterem a hetvenes, nyolcvanas évek Budapestjének alternatív művészeti topográfiájában kiütetett helyszín volt. Az itt megfordult emberek névsora valószínűleg kiadja a korszakról szóló kötet névmutatóját. Jelentős részben ők Halas fotográfiájának modelljei is.

A Bujkáló, rejtett önarckép című felvételen a műterembelső nem egyszerűen egy ma már „történelminek” számító helyszín dokumentuma, hanem bizonyos értelemben egy korszak reflexiója is. A felületek, tárgyak gyűrött intenzitása és a tükörből szemező 33 éves művész a szubkulturális miliő és a benne élő személyiség – az egyedül és az együtt – portréja. Megfér rajta a rend és a rendetlenség, a tárgyak, munkaeszközök, szerszámok, papírtornycok együttese a fényképezőgép-gyűjteménnyel és a fölgyülemelő műteremszeméttel.

A közelmúlt életérzésének mai szellemi összefüggéseit keresve, a fényképet – szabad felhasználásra – pályakezdő művészek kezére adtuk. A látvány elemekre bontása és vizsgálata nyomán készült installáció az ő nézőpontjait szövi bele az elmúlt időszak emlékezetébe.

A Kiscelli Múzeum reprezentatív barokk tere és a látszólag kusza arranzsált, ma már nem létező műteremtér összehangolása, valamint a különböző idősíkok révén az 1989 előtti alternatív művészeti szcénát a mai fiatal nemzedék reflexióján keresztül értelmeztük.

Széputcaegyben

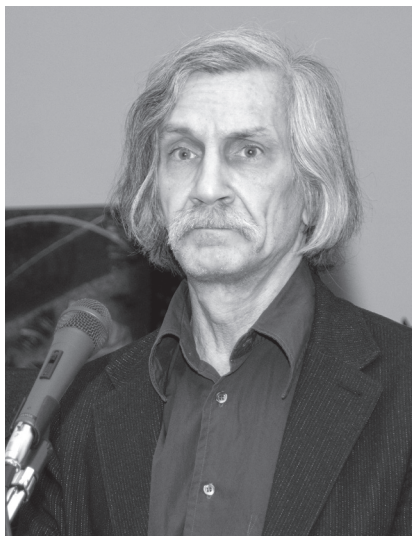
HALAS ISTVÁN KIÁLLÍTÁSÁHOZ

A fiatal művészhallgatók közreműködésével készült installációt Halas István Bujkáló, rejtett önarckép című, 1987-ben készült fotográfiája inspirálta. A felvételen Halas Szép utcai műtermének kazalnyi tárggyal és életnyomok szövevényével borított szeglete és a fotós

tenyérmű falitükröbe rejtett önarcképe látható.

A Kossuth Lajos utca és Szép utca sarkán álló Horváth-ház nevezetes épület, Pollack Mihály tervezte pályája első felében. Itt működött a Landrer és Heckenast-nyomda, itt kosztolt és udvarolt Vörösmarty Mihály, itt rendeztette be Batthyány Lajos a Miniszterelnöki Hivatal és a Nemzetőrségi Haditanács irodáját 1848 áprilisában.

B. NAGY ANIKÓ



Megnyitó

HALAS „SZÉPUTCAEGYBEN” CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁHOZ

Engem instruálandó kurátor, művész, illetve művészek részéről több könyörtelen dolog hangzott el, ezekből a legkönyörtelenebb ez az utolsó, percekkel ezelőtt, hogy nem a kiállítóterben fogok beszélni. Ezt legfőlőbb az kompenzálhatja, hogy ha beérnek, annál inkább stupor-élmény fogja Önöket érni. Hogy több minden

dolog érthető legyen, ehhez viszont előnyösebb lett volna a kiállítóterben előadni. Elnézést, ki is egészíteném az Igazgató úr által említett címet: Széputcaegyben – aminek természetesen több értelme van, nem utolsósorban az, hogy itt a maga integritásában mutatkozik be valami, ami több tekintetben is magyarázatra szorul. A másik könyörtelenség talán nem így hangzott el: kerüljem a nosztalgiát, ami mondjuk olyan tekintetben sajnálatos, hogy nem lehet nagyobb kihívás, mint a közönség megrikatása. Erről most lemondok. Nem lesz nosztalgizás, nincs is szükség rá. A harmadik könyörtelenség illetően megfogalmazásban: a művészt, a művész életművét, egykori közegét egy fiatalabb generáció kezére adják. Netán olyan megfogalmazásban is, hogy mintegy kiszolgáltatják az ifjúnak. Meg kell mondani, itt természetesen a dekonstrukció képzete merül fel, meg kell mondani, ez, tapasztalataim szerint, egy lágy dekonstrukció, amely az ifjú vagy ifjabb művészek részéről mindenekelőtt egyrészt maximális empátiát tételez fel érzelmi hozzáállásban, ugyanakkor gondolkodásban is, a szó eredeti, szabatos értelmében, egzakt módon: kongenialitást.

A kiállítóter és a kiállított – egyelőre nevezzük úgy: valami – között is erős affinitás áll fenn. Ez annál is

fontosabb, mert lényegében, mondhatnám, egy térátültetésről van szó. Tértranszplantációról. Amiről maga a kiállítás vagy annak a magja szól, az önmaga is egy közeg. Ez került egy újabb közegbe, amely – most már ismétlem – felettebb erős és szerves affinitást mutat. Terek affinitását illetően: alaptermészetükben van valami bensőséges, mondhatni egy kompakt, zárt tér, megannyi belső kilátással. Hát-só, zárt udvarokra, ezt természetesen megint csak megőrizte az installáció, részint az ablaknyílások takarásával, ugyanakkor a világításával is. A világítás is mondhatni kongenialis, s ez is teljes affinitást mutat részint az egykori közeggel, illetve azon vendég-, de megint csak rokon közegekkel, melyek a falakon kerültek bemutatásra. Belső udvarok, megint csak az intimitás egyfajta oltalmazott jelleggel, még akkor is, hogyha, mondhatni, az enyészetről szólnak. Például, lebontott házak helyén visszamaradó telkek, ugyancsak határfalakkal. Így a fiktív terek, illetve virtuális terek ezen térnek a bővítményei, mondhatni kibugyrosodásai, centrumban amúgy egy vetített térrel.

Sajátos ennek a belső térnek a karaktere is, ahol a meghatározó elem éppenséggel egy íves nyílásforma, ami egyrészt, mondhatni a helyiség strónikus jellegére mutat, tehát a gravitáció irányába a föld felé, ugyanakkor sajátos módon, felülről, megfigyelőállás, bizonyos fokig a védettség jellegével. Sőt, sajátos módon, a konkrét történelmi, társadalmi kondíciókat tekintve paradox módon. Éppenséggel, mondhatni nem túldramatizálva, a megfigyelt megfigyelő státuszát biztosította. Hangsúlyoznám megint, az ifjú nemzedék, a társművészek, így is mondanám, kongenialitását, megértését, empátiáját. Kísértésként merül fel, hogy húsz év múlva ezen installációt egy további térátültetéssel esetleg mutassuk be a Rudas fürdőben. Felettebb kíváncsi vagyok rá, azt hiszem, hogy az aktuális cél most magának az említett installációnak a szemrevételezése. Köszönöm a figyelmet.

(Fővárosi Képtár/Kiscelli Múzeum 2010. január 21.)*

SZÉPHELYI F. GYÖRGY

* ■ A kiállítás koncepciója B. Nagy Anikó kurátor, Boros Lőrinc, Kovács Claudia és Opra Szabó Zsófia munkája

**Széphegyi F. György: A megvetettségűl a befogadtatásig
A barokk megítélésének változása a XIX. század második felétől az 1920-as évekig**
Doktori értekezés, 2009.

A értekezés tartalomjegyzéke:

- | | |
|--|---|
| I. A barokk aktualitása | 2. A „köztes korszak” |
| II. A barokk recepciótörténete:
az anoním és a soknevű ellenség | 3. Kudarc és renováció |
| III. Az érett és „túlélő” barokktól a neobarokkig | 4. A barokk aktualitása – más szemszögből
Konklúzió, avagy utóirat |
| 1. A barokk virágkora és lecsengése Közép-Európában | IV. Kitekintés: a magyarországi barokk művészet |

*Az alábbiakban a BUKSZ – Budapesti Könyvszemle e máig kiadatlan PhD disszertáció
I. és IV. fejezetét adja közre.*

I. A BAROKK AKTUALITÁSA

SZÉPHEGYI FRANKL GYÖRGY

Jóllehet kíváncsi, egyszersmind látszólag kézenfekvő is volna itt a petitio benevolentiae egyik hagyományosan hatásosnak vélt eszközeként először a barokk, ezen túl pedig a feldolgozásra szánt téma aktualitását bizonyítani, egy ilyen vállalkozás azonban – jelenleg, sőt tartósan – nézetem szerint kevés sikerrel járna. Történeti retrospektívában ugyan többször találkozunk olyan jelenségekkel, melyekben a barokk általánosan konstataált „kimúlását” követően is manifeszt aktualitást nyert: így például a („romantikus”) klasszicizmus, illetve a romantika közegében (lásd Walter Friedländer revelatív, mindmáig mérvadó művének fejezetcímeit: „protobarokk tendenciák a klasszicizmusban”, Géricault „romantikus kora barokkja”, Delacroix „érett barokkja”;² de hasonló utalásokat találunk Karl Schefflernek a barokk XIX. századi értelmezéseit tárgyaló 1947-es művében a *Das zweite Barock* alfejezeteiként: *Das antibarocke Programm, Barocke Romantik, Das zweite Rokoko*,

Für die Dialektik unsrer Epoche wäre die Dialektik des Barock eine Homöopathie, die leicht allzu Paradox würde. Den Teufel unsrer Welt auszutreiben, würde dann der Beelzebub des Barock berufen werden.

(Wilhelm Hausenstein)¹

Impressionistisches Barock).³ A XIX. század második felében kezdetben elszórtan és erős regionális, valamint szociológiai differenciáltsággal, az 1880-as évektől a következő századnak legalább a második évtizedéig viszont oly tömegesen és oly szoros összefüggésben mutatkoznak a szóban forgó jelenségek,

hogy legitim módon alkalmazhatjuk a neobarokk utóbbi időkben némi bátortalansággal alkalmazott fogalmát. (A bátortalanság egyik, talán legnyomósabb oka Renate Wagner-Rieger tekintélye, akinek széles körben elfogadott periodizációs rendszerében a neobarokkot több oldalról is mintegy elnyeli az akadémikus – „szigorú”, illetve – nagyjából – késő historizmus, benne az eklektika kategóriája.⁴)

Az egyes művészeti ágakban persze eltérő tisztaságban, határozottsággal és intenzitással jelentkezik a (neo-)„barokk”: az építészetben mindenekelőtt az uralkodói rezidenciákon és az udvarhoz kapcsolódó más épületeken (lásd a bécsi Hofburg új szárnyait,

1 ■ Wilhelm Hausenstein: *Vom Geist des Barock*. München, 1920. 125. old.

2 ■ Walter Friedländer: *Von David bis Delacroix*. Cambridge, Mass., 1930.

3 ■ Karl Scheffler: *Wandlungen des Barocks im 19. Jahrhundert*. Wien, 1947.; Vö. még Ludwig Grote (Hg.): *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 1). München, 1968. 79. és 96. old., illetve Chantal Grell – Milovan Stanić (eds.): *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*. Paris, 2002.

4 ■ Renate Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien, 1970.; uő (Hg.): *Die Wiener Ringstrasse – Bild einer Epoche. Die Erweiterung der inneren Stadt unter Kaiser Franz Joseph*. Wiesbaden [kötettként datálva]. Vö. Winkler Gábor: *Sopron építésze a 19. században*. Bp., 1988., illetve az ő bevezető tanulmánya in: Csáki Tamás – Hidvégi Violetta – Ritoók Pál (szerk.): *Neoreneszánsz építészet Budapesten – Neo-Renaissance Architecture in Budapest*. Kiállítási katalógus

(2008. szeptember 15. – december 19.). BFL, Bp., 2008. 11–27. old. A fogalom ugyancsak elsikkad a kézikönyvekben, jóllehet ezt részint szükségszerűen magyarázza a mélyebb tagolás hiánya, lásd Gábor Eszter: A historizmus késői szakaszának építészeti. In: Németh Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890–1919*. (A magyarországi művészet története, 6). Bp., 1981. 190–200. old.; Németh Lajos: Historizáló és eklektikus építész. In: Aradi Nóra – Feuerné Tóth Rózsa – Galavics Géza – Marosi Ernő – Németh Lajos (szerk.): *A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig*. Bp., 1983. 376–383. old.; Sisa József: Historizmus. In: Sisa József – Dora Wiebenson (szerk.): *Magyarország építészetének története*. Bp., 1998. 199–233. old.; Gerle János: Századfordulós stílusirányzatok. In: uo. 249–273. old.

5 ■ Monika Steinhäuser: *Die Architektur der Pariser Oper*. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 11). München 1969.

6 ■ Lásd általános érvennyel mindenekelőtt Marianne Zweig: *Zweites Rokoko. Innenräume und Hausrat in Wien um 1830–60*. Wien, 1924.; Bécs és vonzásköré viszonylatában Eva B. Ottlinger tanulmányait: Konzept eines „zeitgemässen” Möbels im Wiener Historismus. *Österreichische Zeitschrift für Kunst*

de a budai vár bővítését, sőt az ún. Királyi Bérházat és a vele szomszédos Klotild-palotákat is, vagy akár a pályaudvarok ún. királyi várótermeit), de a dinasztikát követni, avagy velük vetélkedni kész nemesi és egyre inkább nagypolgári építetők – főleg városi – palotáin is. A stílus iránti feltűnő affinitásról tanúskodnak egyes épülettípusok, mindenekelőtt az opera- és színházépületek; rokokó variánsához pedig reprezentatív udvari építkezések (pl. a drezdai Zwinger) motívumait felhasználó, azok travesztíjaként ható kaszinók is. (Itt mindenekelőtt a párizsi Operaház paradigmátikus szerepére kell utalnunk. Bár Garnier stílusát eltérően ítélik meg a kutatók, az épület utolsó, korszerű monográfiájának szerzője a műnek alapvetően barokk jellegét hangsúlyozza.⁵ Abban a körülményben, hogy a neobarokk a színházépítés domináns, szinte obligát stílusává vált, döntő szerepe volt a Ferdinand Fellner – Hermann Helmer tervezőpárosnak is, akik az 1870-es évektől az 1910-es évekig szinte elárasztották színházépületeikkel a Monarchia területét, sőt Közép- és Kelet-Európát is. A specialisták sikerének lehetőségét természetesen az építetők különös igényei, így többek között stíluspreferenciái alapozták meg.)

Az építészetnél is folyamatosabban és szélesebb körben mutatkozik a barokk a belsőépítészetben és a tárgyi környezetben, különösen, ha ennek variánsait, kitüntetetten a rokokót is számba vesszük.⁶

A szobrászatban, melynek logikusan a köztéri szobrászat a leghatásosabb megjelenési formája, a barokk hagyomány a klasszicizmussal szemben eleve hátrányos helyzetben kellett hogy találja magát. Sajátos, mindmáig magyarázatra szoruló tény, hogy – igen komoly ellenállással szemben – éppenséggel a stílus legoldottabbnak tűnő, mondhatni: az aktuális feladatokhoz képest szinte játékos, sőt frivol variánsa jutott érvényre Bécsben, a császár pártfogolta Viktor Tilgner, majd követői művein.⁷ Drude még Max Klinger életművében is barokk vonásokat vél felfedezni.⁸ Németországban, illetve az éppen cementező császárságban hasonló tekintélyt szerzett az amúgy állatszobrászként ismert Reinhold Begas.⁹

Aminék határozott megfogalmazásától mintha mindmáig – netán újra – ódzkodnának a történe-

szek, az a barokk jelentkezése a festészetben. Utaltunk már a korábbi úttörőkre, közöttük a korszakos kihatású Delacroix-ra és az újrafelfedezésre szoruló Gros-ra. Örökségüket kevesen követték, de a következő évtizedek legsikeresebb festőit, akik a maguk közegében a legnagyobb hatást gyakorolták, ugyancsak a barokk felhasználóiként, sőt hasznélvezőiként kell számon tartanunk. Körükbe tartozik a századvég megannyi celebritása, élükön Delaroche-sal és a müncheni „festőfejedelem” Pilotyval. A század második felének bécsi festészetét monografikusan feldolgozó Werner Kitlitschka a késő romantikát és a klasszicizmust felváltó stílust, melyet az 1869-ben személyesen a császár által Münchenből Bécsbe hívatott, páratlan tekintélyű és hatású Hans Makart és követői tettek uralkodóvá, neobarokként nevezi meg.¹⁰ Számukra – elfogulatlanúságom fenntartásával – nem annyira az objektivitásra törő, mint inkább a konjunkturális szakmai és műkereskedelmi figyelem teremtett újra kiemelkedő pozíciót. Jóval problematikusabb Anselm Feuerbach kapcsolata a barokk hagyománnyal – a bécsi Akadémia aulája mennyezetfestményének (1874) stílárís orientációja mindmáig kellő magyarázatra vár. Alighanem a kétségbevonhatatlannul korrelatív fogalmakból koholt kategóriák szívóhatásának tulajdonítható az is, hogy olyan jelentős, markánsan a barokkra alapozott életműveket, mint Benczúr Gyuláé, a kézikönyvekben mindmáig többnyire a nivelláló akadémizmus címszó alatt tárgyalnak.



A fogalomként természetesen ugyancsak a posteriori megszilárduló modernizmus hegemoniájával a barokk aktualizálódásának lehetősége, úgy tűnik, egyszer s mindenkorra megszűnt. A művészeti gyakorlatot ösztönző tényezőként csak a művészeti irodalomban kísértett, mindenekelőtt az expresszionizmus környezetében. Ekként tematizálta Wilhelm Hausenstein is, 1919 nyarán befejezett, kétségtelenül az aktuális politikai helyzet által is motivált, hektikus hangvételű kötetében, bár nem folytatható, de – vélelme szerint – minden hagyományt negligáló eredetisége

und Denkmalpflege, 41 (1987), 32–40. old.; Jakob von Falke (1825–1897) und die Theorie des Kunstgewerbes. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42 (1989), 205–223. old. és Vom Blondel'schen Styl zum Maria-Theresien-Stil. Albert Ilg und die Rokoko-Rezeption in der Wiener Wohnkultur des 19. Jahrhunderts. In: Friedrich Polleroß (Hg.): *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*. (Frühneuzeit-Studien, 4) Wien–Köln–Weimar, 1995. 345–368. old.; hazai viszonylatban Rostás Péter: Schmidt Miksa hagyatéka. In: Horányi Éva – Kiss Éva (szerk.): *Egy közép-európai vállalkozó Budapesten. Schmidt Miksa bútorgyáros magyarországi tevékenysége és hagyatéka*. (Kiállítási katalógus, BTM Kiscelli Múzeuma, 2001. július–október). Bp., 2001. 11–83. old., különösen 34. old.

7 ■ Walter Krause: *Die Plastik der Wiener Ringstrasse von der Spätromantik bis zur Wende um 1900*. (Renate Wagner-Rieger: *Ringstrasse*, Bd. 9). Wiesbaden, 1980.; uő: Einleitung [zum Teil 2: Albert Ilg und der Wiener Neubarock] és Selma Krasa-Florian: Albert Ilg und Viktor Tilgner. Zur Plastik des Neubarock in Wien. In: Polleroß (Hg.): *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*.

8 ■ Christian Drude: Fin de siècle in Wien. Max Klinger und der Barock. In: Andreas Kreul (Hg.): *Barock als Aufgabe*. Wiesbaden, 2005. 145–164. old. (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 40).

9 ■ Alexander Heilmeyer: *Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts*. Leipzig, 1907. 27–45. old.

10 ■ Werner Kitlitschka: Der Neobarock. In: uő: *Die Malerei der Wiener Ringstrasse*. (Renate Wagner-Rieger: *Ringstrasse*, Bd. 10). Wiesbaden, 1981. 116–208. old. Ugyanó műve bevezetőjében (i. m., 2. old.) pontosít: a neobarokkot Wagner-Rieger (*Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*) és Hajós Géza (Hajós Géza: *Klassizismus und Historismus – Epochen oder Gesinnungen? Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 32 [1978], 3–4. szám) állásfoglalásával egyetértésben nem autonóm stílusként, hanem a historizmus egyik – Białostocki meghatározása szerint értelmezett – modusaként határozza meg. Hasonló értelemben használja a fogalmat Walter Krause is: „Spielart des Späthistorismus”, lásd Krause: Einleitung, 316. old.

és korlátlan kreativitása okán követendő példaként a Deutscher Werkbund eszméletörténeti összefüggéseivel kapcsolatban.¹¹ Az avantgárd figyelmét érthető módon a barokk hatásterületének olyan, vagy regionális, vagy szociológiai – vagy mindkét – értelemben véve periférikus (amúgy a gótikával ölelkező, reneszánszról mit sem tudó, ennél fogva „relatív-időtlen”¹² jelenségei ragadták meg, mint a galíciai, bukovinai, podóliai stb. fatemplom-építészet vagy a román *Hinterglasmalerei* (itt súlya, színvonala okán persze mindenekelőtt a *Der Blaue Reiter* köre érdemel említést).

Sajátos kontextusban, a radikális modernizmus egyik elkötelezett protagonistája, Sigfried Giedion hódolt a barokknak, bár ennek (akár Camillo Sittére is hivatkozható) urbanisztikai erőnyeit is relativizálva, mindenekelőtt Borromini személyes avantgardizmusát hangsúlyozta (*this revolutionary... great creator...*),¹³ elsőként utalván a római S. Ivo della Sapienza kupolamegoldására Tatlin III. Internacionálé-emlékműterve előképeként (vö. *interpenetration of inner and outer space*).¹⁴

A minősített posztmodernnek a közgondolkodásban élő modellje lett volna hivatott – legalábbis a „minden mindegy” jegyében – a barokk emancipációjára, ennek ellenére (az általános, hazánkban pedig egyszerűen elvtelen és minősíthetetlenül provinciális gyakorlatot negligálva) az utóbbira említésre érdemes példa nem található, az elméletileg legitimált történeti vagy kvázi történetinek, illetve történetfelettinek nyilvánított stílusok közül csupán a klasszikus/klaszszicista kapott elméleti igényű megfogalmazást, még ha a posztmodern belső ellenzékének megnyilvánulásaként is.¹⁵ A már fogalmilag is önkényesnek, erőszakoltknak ható, egyszersmind erőszakosságot sugalló hagyományteremtésre (*creation of a tradition*) távlatilag sem maradt esélye.

Aktualizálásra alkalmat nyújtó közeg a művészet-történet is, különösen pedig a vele szorosan korreláló – gyakran a műkereskedelmet is motiváló és sajnálatos módon néha az utóbbitól is motivált – helyi vagy akár a regionálisan összehangolt kiállításpolitikai, azonban ezek egyre fokozódó aktivitása, bizonyos fókig üzemese, korokat és művészeti jelenségeket egyre inkább válogatás nélkül konzumálni kész mohósága *à longue durée* a stíluspreferenciák nivellálódásával is járt. Kivételesnek tekinthető a „szecesszió” (*Jugendstil*, *art nouveau* stb.) esete, mikor is a tartósnak bizonyuló konjunktúra valóságos, széles körű rehabilitációval járt, a figyelemnek – nem első ízben – a művészeti produkció felől indított radikális kiterjesztésével, a „stílusgeneráló, illetve -hordozó” közeg primer jelentőségének felismerésével a kultúratörténet, az eszméletörténet, a kultúraszociológia és megannyi rokon diszciplína kutatásterületén.¹⁶ Emellett azért megélhettünk relatív konjunktúrákat is, a történeti figyelemnél igencsak többet érdemlő *style décotól* a Susan Sontag elemezte – és általa tematizált, így óhatatlanul egyszersmind legitimált – kemp (*camp*) jegyében a neorokokokig, a szalonfestészetig, Bougureau-ig,

netán az alkonyati szarvasbögésig, vagy bármiig, ami ha másra nem is, a kánonformálóként koncedált Jeff Koons megerősítésére alkalmasint számíthat.



Egy szűkebb kontextusban azonban jóval több esély mutatkozik az aktualitás bizonyítására, ez pedig történetesen maga a művészettörténet tudománytörténete. Ez utóbbi éppenséggel nem problémátlan területe a hagyomány szerint „szélesen”, de mindmáig nem maradéktalan konszenzus alapján meghatározott diszciplínának (nem korlátozható a humaniorákra: nincs tudomány, melyet története be ne kebelezhessen), ugyanakkor az utóbbi évtizedekben feltűnő konjunktúráját éli. Ha ebben az összefüggésben valós aktualitásról beszélhetünk, az az itt tárgyalt problematika kutatásának a közelmúltban tapasztalható konjunktúrája, illetve – és ez az, ami valóban figyelemre méltó – eredményessége. Ennek legszemléletesebb bizonyítékaiként csak két kollektív munkára épülő tanulmánykötetet emelnék ki, melyek közel fél évszázaddal az 1956-ban megjelent *Die Kunstformen des Barockzeitalters*¹⁷ után ismét alapvető kérdések tiszt-

11 ■ Hausenstein: *Vom Geist des Barock*, 125–129. old., vö. Werner Oechslin: „Schaffensfrohe Meister” und „rührige Hände”. Zu den modernen Wurzeln einiger unserer barocken Vorstellungen. In: Martin Engel – Martin Pozsgai – Christiane Salge – Huberta Weigl (Hg.): *Barock in Mitteleuropa. Werke-Phänomene-Analysen*. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag. A Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte tematikus különszáma, 55/56 (2006/2007), 483–500. old.

12 ■ Lásd a vonatkozó irodalmat Josef Strzygowskitól Wladimir Sas-Zalozieckytól.

13 ■ Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture – the growth of a new tradition*. Cambridge, Mass. 1941., különösen 111. old. Cornelius Gurlitt (Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887. 365–366. oldalra) hivatkozva: 121. old.

14 ■ Uo. 117. old.

15 ■ Leon Krier, Demetri Porphyrios stb. In: Andreas Papadakis – Harriet Watson (eds.): *New Classicism*. London, 1990.

16 ■ Nota bene: az érdemi ösztönzés ehhez még akkor is Amerikából érkezett, ha a kultusz szúrólángja, Ludwig Wittgenstein, az angol kultúra közegében már régóta működött és hatott is, vö. Carl E. Schorske: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. Cambridge, 1979.; Allan Janik – Stephen Toulmin: *Wittgenstein's Vienna*. New York, 1973.

17 ■ Rudolf Georg Stamm (Hg.): *Die Kunstformen des Barockzeitalters*. Bern, 1956.

18 ■ Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption, I–II*. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 20). Wiesbaden, 1991.

19 ■ Polleroß (Hg.): *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*.

20 ■ Vö. Walter Horn: *Survival, Revival, Transformation: The Dialectic of Development in Architecture and Other Arts*. In: Robert L. Benson – Giles Constable – Carol D. Lanham: *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Oxford, 1982. 711–727. old.

21 ■ Pl. Nikolaus Pevsner: *The Englishness of English Art*. London, 1955.

22 ■ Wilhelm Schlink: Jacob Burckhardts *Kunstlerat. Stadel-Jahrbuch*, 11 (1987), 269–290. old.

23 ■ Lásd Giovanni Previtali: *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai Neoclassicisti*. Torino, 1964.; Ernst H. Gombrich: *The Ideas of Progress and their Impact on Art*. New York, 1971. stb.

24 ■ Werner Oechslin: „Barock”: Zu den negativen Kriterien der Begriffsbestimmung in klassizistischer und späterer Zeit. In: Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*.

tázását tűzték ki feladatul, és a barokk művészet történetének, illetve folytonos recepciójának (továbbá fogalmi revíziójának) a történeti hagyományként való újszerű képét tárják olvasóik elé: nevezetesen a két-kötetes *Europäische Barockrezeption*¹⁸ és a Friedrich Polleroß szerkesztette *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*.¹⁹

A barokk tudománytörténete is megélt már annyit, hogy hagyomány cementezze, és ennél fogva értelem-szerűen revízióra is szoruljon. Ez utóbbi alapja a vizsgálat közegének kiterjesztése olyan, önmagukban is komplex jelenségekre, mint – par excellence – a historizmus, melynek időközben parttalanná váló fogalma maga is csak fokozott körültekintéssel használható. Ez utóbbi lehető (azaz még legitimálható) legszélesebb terjedelmében csupán a történeti jelenségek és – ezek megérzett vagy akként felismert koherenciája alapján egyszersmind – korszakok között észlelt távolságra adott reflexiót követeli meg, természetesen a jelen és a múlt (szemléletességében „rég” és „új”) triviális kettősségét meghaladó, a régmúltat is megkülönböztető háromtagú viszonylatban. Miként ez az általában henye és következtelen terminológiahasználat ellenére is érvényesülni látszik az antiquus (amúgy hol vaglyagosan, hol egyidejűleg a kronológiai tagolásra, illetve egyfajta – pozitív – minőségre utaló) megjelölésnek a vetus–novus (modernus) fogalom pár elé történt beiktatása révén.

Adott esetben – a magyar művészettörténet(írás), illetve tudománytörténet, konkrétan pedig a szerző számára – az aktualitást a közelmúlt olyan, a maguk partikularitásában is figyelemre méltó teljesítményei jelentik, melyeket a közép-európai kutatók virtuális közössége nemrégiben produkált. A barokk recepciója történetének megírása (akár csak vázolása is) körültekintést igényel, különös tekintettel a befogadó közeg differenciáltságára, amely nem csupán a nyilvánvaló regionális és szociológiai, kultúrák és szubkultúrák szerinti megosztottságban mutatkozik meg. Számolnunk kell az empiria (ez esetben „gyakorlat”) és a reflexió világának kettősségével is, annál is inkább, mert éppen a tárgyalt korszakban, a XIX. században alakul ki, szerez tekintélyt a „művészetről szóló beszéd”, olyan – még mindig viszonylagos – folytonossággal és kiterjedéssel, ezek biztosítására és erősítésére alkalmas intézmények támogatásával, ami megengedi, hogy diskurzusként kezeljük.

A stílusok – stílusjelenségek – „élete” és a róluk folyó diskurzus kapcsolatát nemcsak hogy nem folytonos és viszonyos, de még csak nem is szükségszerű. Viszonyuk lehet – az elméleti fizika terminusával – diszkrét is. A szakirodalomban már közhelynek számít, hogy egyes stílusok nemcsak szívós továbbélésre képesek, hanem *a longue durée* meg sem szűnnek, ami a továbbélésekhez képest még az oly hálás témát nyújtó feléledések jelentőségét is relativizálja (*survival*, *Fortleben*, *Nachleben* versus *revival*).²⁰ Így érhetne össze egyfajta folytonosságban – mint Nikolaus Pevsner megannyi írása is sugallja²¹ – a perifé-

rián tovább élő gótika az olykor naiv-frivol, olykor naiv-patetikus, de tudatos gotizálással, majd a romantikus historizmus a szigorú historizmus programszerű, egyszersmind szakszerű neogótikájával (vö. pl. H. Walpole, J. Wyatt, A. W. N. Pugin, G. G. Scott). A folytonosság azonban rendszerint a periférián mutatkozik, amelyet a korszakos lassúsággal összefonódó diskurzus magától értetődő módon negligál, hogy utóbb a *Zeitgeist*nek ellenálló *Volksgeist* (a hegelianus Schnaasétól Worringerig s tovább) megnyilvánulásként értékelje. Érdemi, ha nem is kitüntetett figyelmet inkább a néprajz szentelt neki, illetve azok a művészeti irányzatok, amelyek eleve nem történeti, hanem – akár az egységes, nemcsak nemzet-, hanem népfogalom rovására is – regionális, illetve helyi stílusokra koncentráltak (*domestic*, *vernacular* – alpesi, zakopanei, erdélyi – Stanisław Witkiewicz-től Koós Károlyig).

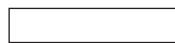
Az említett diszkrét viszony persze későn alakult ki, és sohasem (talán mindmáig nem) érvényesült maradéktalanul. Ha a korai diskurzus lazán érintkező szereplői a számukra irrelevánsnak tartott jelenségeket negligálhatták is, nolens-volens koruk gyermekei voltak (sőt Schiller óvása ellenére többnyire neveltjei és kegyeltjei is); és ha befolyásoltságukról nem vallottak is, annál inkább kellett hinniük a *Kunstlerat*²² hatékonyságában. A műkritika mellett az eleve preskriptív jellegű traktátusok, de a történeti áttekintések is közvetve vagy manifeszt módon a kortárs művészeti gyakorlat befolyásolását célozták. Adott esetben viszont nemcsak az kérdéses, hogy a szóban forgó „véleményformáló” szerzők maradéktalanul reprezentálják-e korukat (vagy legalábbis a köröttük rekonstruálható virtuális értelmező közösséget), hanem az is, hogy az általuk pozitív vagy negatív paradigmaként használt mesterek és életművek megítélése mennyire általánosítható szűkebb-tágabb stílári közösségekre. Míg a reneszánszot amúgy *en bloc* (valójában csak az ún. érett reneszánsz alakjában) méltányoló klasszicista szemlélet, ha ugyan nem akadályozta is, de meglehetősen későn engedett utat a quattrocento primitív mesterei értékelésének,²³ ugyanakkor – mindenekelőtt Anton Raphael Mengs írásai nyomán – a bolognai iskola példaszűrőségének elismerése mellett a barokk ma egyértelműen korszakos mestereit marasztalta el. Vagy: ez is feltételezhető – míg Borromini a tépett karakterű különc imázsával is sújtva konszenzus alapján volt bírálható, Bernini Winckelmann már személyesen kipécézve kritizálta, netán indokolatlanul sugallva azt, hogy a mester utóbb az egész barokk stílus helyett hivatott a *Prügelknabe* szerepét eljátszani.²⁴

Hogy a változó tekintélyű, de nagyságrend szerint szinte változatlan hírnévű művészszemélyiségek megítélése nem kezelhető egyszersmind teljes stílusok fogadtatásának paradigmájaként, amellet persze ellenkező irányban is érvelhetünk: így alakul – legalábbis tartósan – mintegy *hors concours* Rubens kritikái utóélete is. Ő az, aki nem csak – mint a *poussinistes*–*rubenistes* vita is bizonyítja – a barokkban belül sajátos normatív klasszicizáló enklávét alkotó francia akadémiai közeg

kánonjában kaphatott helyet, ugyanakkor azonban még sokáig nem csupán kora, de még személyes teljesítménye is csak részleges elismerésben részesült – így Winckelmanntól kizárólag a bőséges és invenziós allegória-használatáért (*Gedanken über die Nachahmung...*, 1755). A *Sturm und Drang* mindekelőtt kivételes elevenségét, csaknem a közönséssel határos természetességét méltányolta (Goethe: *Nach Falconet und über Falconet*, 1775, vagy Wilhelm Heinse: *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie*, 1776/77), igaz, az időközben cementeződő zsenielmélet figyelme eleve nem annyira a kollektív-reprezentatívra, mint inkább az individuálisra, mondhatni: a devianciára irányult.

Azon túl, hogy történelmi folyamatot leírni vagy akár csak vázolni is aligha lehetséges anélkül, hogy folyamatszerűségét – a konstans tényezők viszonylagos állandóságát, mutációját, társulását, interakcióját stb. – tudomásul, sőt komolyan ne vennénk, a kulcsprobléma abban ismerhető fel, hogy a szóban forgó stílus – esetünkben a barokk – aktuálisan nem jelenik meg körülhatárolható, koherens entitásként, amit a XIX. században paradox módon még közelsége is akadályoz. Túl közeli ahhoz, hogy a tekintet fókuszot találjon, mi fontosabb: ahhoz is, hogy keressen rajta. Nem elég távoli ahhoz, hogy a régiség méltósággal ruházza fel, ennél fogva viszont korszerűtlenségét, vulgo: avultságát kell észlelni elsőként. A szakzsargon bensőségességével és szemléletességével: *maniera vecchia*. Érthető, hogy familiaritásának egyszerre okán és ellenére mind a bölcsesben, mind a tudatlanokban, ha ugyan nem ellenérzést, jó esetben is csak mérsékelt affinitást képes kiváltani. A stílusról aktuálisan kialakult – még csak nem is fogalmak, hanem – képzetek inkohereenciája tekintetében viszonyítási alapként kell számolnunk a barokknál – igen változatos motiváció okán – sokkal attraktívabb stílusok, nevezetesen a gótika és a reneszánsz képének formátlanságával. Ha a barokk tudománytörténete az előbbivel – konjunkturális intenzitással – több ízben is érintkezik (H. Tietze, J. Braun, Z. Wirth), az utóbbtól már egyenesen elválaszthatatlan (lásd Burckhardt). A barokkot nem egy önmagában kész, koherens, szilárd határfelületekkel bíró reneszánszról kellett – mert már lehetett – mintegy „lefejtetni”, hanem egy még mindig képlékeny képzetkomplexumról, mely az elemző-szétszálazó munkának maga is óhatatlanul hasznélvezője kellett hogy legyen. A barokk-kutatás motivációja elvileg nem feltétlenül a barokk emancipációját célozza, éppannyira irányulhat a reneszánsz „megtisztítására”.²⁵ A fortiori a még definícióra szoruló barokkot Wölfflin is a reneszánszból bontja ki, méghozzá nem is a semlegesség, az értékmentesség jegyében, hanem negatív, hanyatlásjelenséggént. (A *Renaissance und Barock* alcíme ugyan az itáliai barokk stílus lényegének és kialakulásának vizsgálatát tűzi ki célul, a bevezetés első mondatának témamegjelölése viszont: „die Auflösung der Renaissance”. Az ugyanitt megvallott szerzői szándék: „die Symptome des Verfalls

zu beobachten und in der Verwilderung und Willkür womöglich die Gesetze zu erkennen, das einen Einblick in das innere Leben der Kunst gewährte.”²⁶ Itt csak utalhatunk arra, hogy a tisztázás viszonylag egyszerűnek vélhető ügyét utóbb nemcsak hátráltatta, hanem – látzólag – egyenest visszavetette a manierizmus észlelése. A keresett-kívánt eszményi és még a kényszerűen konstatált átlapolásokkal is hipervékony határ fokozatosan terjedt ki, hogy önálló szubsztanciához jusson.



Az értekezés – meggyőződésből fenntartva a történelem monista felfogását, de metodikai kényszerből, melyet mindekelőtt a szemléletesség kíván – két pályán követné a barokk sorsát a XIX. század folyamán: egyrészt a művészeti gyakorlatban, másrészt az elméletben, pontosabban egy fokozatosan megszilárduló és intézményesülő szakmai reflexiói alapján. A kettő természetesen változatos összefüggésben áll egymással, úgymint: eltérő intenzitással és változó prioritással hatva egymásra, hol szoros, hol laza, hol csak hipotetikus kapcsolatban, melyet a merő egyidejűség is sugallhat.

A két szféra maradéktalan és következetes szétválasztása persze megvalósíthatatlan, erre nem is vállalkozhatunk, hiszen maga a szétválás történeti eredmény, amelyet a tárgyalt korszak két, számunkra leginkább releváns folyamata idézett elő: egyrészt a művészeti gyakorlat önnön történetiségére irányuló figyelmének fokozódása, melyet a szuverenitás jegyében végrehajtott radikális fordulattal érdektelenségének deklarálása (immár a posztmodern történetileg konkretizáló retrospektívájában: modernizmus) követett, másrészt a művészettörténet(írás) útja egy legalábbis pretenziója szerint minden külső befolyástól független, történelemfeletti, „objektív”, értékmentes, autonóm diszciplinává alakulásához, mely lehetséges tárgyait megkülönböztetés nélkül, mintegy üzemszerűen dolgozza fel.²⁷ □

25 ■ Vö. Henrik Karge: Renaissance. Aufkommen und Entfaltung des Stilbegriffs in Deutschland im Zuge der Neorenaissance-Bewegung um 1840. In: Walter Krause – Heidrun Laudel – Winfried Nerdinger (Hg.): *Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium* (Muskauer Schriften, 4.). Dresden, 2001. 39–66. old. stb.

26 ■ Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München, 1888.iii. old.; Vö. Joseph Imorde: Barock und Moderne. Zum Problem zeitgebundener Geschichtsschreibung. In: Kreul (Hg.): *Barock als Aufgabe*, 179–212. old.

27 ■ Lásd Willibald Sauerländer Riegl-tanulmányát: Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de Siècle. In: Roger Bauer – Eckhard Heftricht – Helmut Koopman – Wolf Dietrich Rasch – Willibald Sauerländer – J. Adolf Schmollgen. Eisenwerth (Hg.): *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende* (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 35). Frankfurt am Main, 1977.

IV. KITEKINTÉS:

A MAGYARORSZÁGI BAROKK MŰVÉSZET KUTATÁSA AZ 1920-AS ÉVEKTŐL

A barokk univerzális stílus:
jelenléte minden művészeti

ágban kimutatható. Bizonyos földrajzi határok között viszonylag könnyen talált utat az ún. népi kultúrába is, melyben hatása a tárgyi néprajz kutatásai szerint rendkívül tartósnak bizonyult. Elterjedtsége minden előző stílust felülmúl: Európán kívül mindenekelőtt Latin-Amerikában, illetve a dél-ázsiai és távol-keleti kolóniákban mutatható ki (Amerikában sajátos, az emlékeknek mind mennyiségét, mind színvonalát tekintve is jelentős helyi stílusváltozatot hozott létre), érvényesülését ugyanakkor Európában is korlátozzák a politikai, kulturális és – döntően – a vallási határok: így Kelet-Európában a görögkeleti közegbe ágyazott lengyel és litván izolátumokon túl már csak kivételesen, udvari környezetben jelentkezik (Szentpétervár és környéke), a Fekete-tenger környékén és a Balkánon pedig a szintén görögkeleti közegen kívül a török uralom is akadályozza terjedését.

A barokk mint stíluskorszak merőben elvont: mind abszolút kronológiáját, mind tartalmát és belső tagoltságát tekintve – már eleve az elterjedési folyamat természeténél fogva – az adott földrajzi határok között is csak regionális differenciáltságában lehet értelmezni. Belső tagolásának modelljét az irodalom a kezdeményező szerepében vitathatatlan itáliai (római) művészet konkrét történeti alakulásának leírására alapozta, ennek alapján különböztetett meg a barokkon belül viszonylagosan elkülöníthető szakaszokat – a „fázisait” –, olyan jelzők alkalmazásával, melyek hol pusztán a szukcesszivitásra, hol minőségi fejlődésre vagy egy meghatározó tényezőként kiemelhető stílári igazodásra utalnak: kora barokk; érett barokk (*Hochbarock*, *High Baroque*); késő barokk; illetve klasszicizáló késő barokk. Szükségszerű jelenséggé kell kezelnünk a fáziskéséseket: például érett barokk Itáliában¹³⁴ 1625–1675; Ausztriában 1680–1740,¹³⁵ semmiképpen sem szabad azonban egy állandó centrum–periféria viszonylatban működő mechanizmus eredményeként felfognunk őket. A francia udvar volt a centruma az Európa-szerte terjedő rokokónak, mely a művészettörténeti irodalomban változatos értelme-

SZÉPHELYI FRANKL GYÖRGY

zésben, hol önálló stílusként, hol a barokk kései fázisaként,

különös stílusváltozatoként, illetve korlátozott stílusjelenséggé tűnik fel. A regionális vagy „nemzeti” stílusváltozatok a többször meghatározó jellegűnek bizonyuló itáliai mellett más irányból érkező impulzusokat is felvesznek és szintetizálnak, s közvetítő szerepükön túllépve, változó hatókörben gyakran maguk is stílusalakító tényezőként működnek. Ekként gyakorolhatott jelentős hatást például Közép-Európában az osztrák, illetve cseh barokk („dunai barokk építőiskola”, Dientzenhofer család stb.).

A nemzeti hagyományokhoz való kötődés és az aktuális itáliai impulzusokkal szembeni fokozott ellenállás okán különösen a franciaországi stílusváltozat esetében mutatkozik mindmáig erős késztetés, hogy egy különutas fejlődést feltételezve a barokról mintegy leválasszák – így lehetett építészetét is Franciaország klasszikus építésze történetének keretében tárgyalni¹³⁶ –, jöllehet ehhez érveket inkább a kiemelkedő jelentőségük alapján, mintsem statisztikai értelemben reprezentatív emlékek szolgáltatnak (pl. a Louvre keleti homlokzata).

A magyarországi barokk bizonyos kiemelkedő műalkotásokon, emlékcsoportokon, életműveken túlterjedő, extenzív és átfogó kutatását számos körülmény akadályozta, köztük olyan is, mely ezt nemcsak késleltette, hanem elemi feltételeiben is korlátozta. Így kell több mint kedvezőtlen, szinte tragikus körülményként értékelünk, hogy a kiegészítést követő általános fellendülés időszakában a közízlés határozottan idegenkedett a barokktól, ami sajnálatos módon nem merült ki az érdektelenségben, hanem a szóban forgó emlékek pusztítását is megengedte, sőt bátorította. Különös felelősség illeti e tekintetben a „hőskorszakát” élő, időközben véleményformáló erőre is szert tevő hazai művészettörténet-tudomány képviselőit, akik az egyoldalú, amúgy Európa-szerte domináns, kor-arányos régiségkultusz ígézetében készek voltak legitimálni, támogatni, olykor szorgalmazni a XIX. században egyenesen népszerűséget élvező purista törekvéseket. A differenciált (a tudatos historizálástól a trivializmusig), megalapozott korszerűsítés áldozatává elsősorban a kastélyok, illetve templomok berendezése vált, de adott esetben még nyilvánvaló főművek sem számíthattak kíméletre (a pozsonyi Szent Márton-templom főoltárának lebontása, 1867). A fokozódó, majd egyenest megállíthatatlan pusztulás – mindenekelőtt a belsőépítészet és az iparművészet

134 ■ Rudolf Wittkower: *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*. Harmondsworth 1958.

135 ■ Renate Wagner-Rieger: *Die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts in Österreich: ein Forschungsbericht*. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20–24 (1965), 175–224. old.

136 ■ Louis Hautecœur: *Histoire de l'architecture classique en France*, I–III. Paris, 1948.

területén – egyre nehezebb, utóbb csaknem lehetetlen rekonstrukciós feladatokat rótt a történészekre.¹³⁷

Tartósan problematikusnak mutatkozott a XVII. századi kora barokk bevonása, részint az emlékek viszonylagos csekélysége, feltűnően szerénynek látott színvonala, de – kimondatlanul – a művészettörténetileg releváns összefüggéseknek már az ország politikai és kulturális szétagoltságában is adótnak vélt bonyolultsága, különösen pedig a késő reneszánsz és a barokk elhatárolásának, együttélési formái, illetve érintkezései felismerésének és meghatározásának nehézségei miatt is. A barokk tartósan negatív megítélését azonban sem a közízlés, sem a történészeknek részint az előbbivel cinkos, részint meggyőződéses hozzáállása, illetve inercia nem indokolja kellőképpen: szolid, részint politikai rendszerekkel szemben is immunitás ideológiák táplálják. Ha cáfolhatatlan kapcsolata a rekatolizációval és refeudalizációval már eleve alkalmas volt arra, hogy virtuális közönséget megossza, Magyarországon elementáris ellenérzésekkel kellett megküzdenie, melyet a felekezeti, illetve osztályellentéteket is áthidaló Habsburg-uralom idegensége keltett. A dualizmus korának függetlenségi mozgalmához tapadó, egyoldalú „kuruc” szemléletet csak fokozatosan tudta visszaszorítani a Habsburgok, a Habsburg-párti magyar főnemesség, illetve az egyház tevékenységének árnyaltabb megítélése. (Úttörő szerepe volt ebben Szekfű Gyula fellépésének, ugyanakkor semmiféle ösztönző szerepet nem tulajdoníthatunk az ún. „neobarokk” jelenségének, amelyben imént megnevezett első észlelője, leírója és névadója sem a történelmi barokk megújulását, hanem egyenesen travesztizációját látta.)

A barokk-kutatás kiterjesztését és elmélyítését paradox módon nemcsak akadályozta, hanem elő is segítette a trianoni békét követő területvesztés: a szóban forgó emlékek tömegének határon kívülre szorulását követően a tudományos érdeklődés – és ezen keresztül a közfigyelem – kiterjesztését addig elhanyagolt területekre szinte szükségszerűen motiválta a kulturális patrimonium utólagos, immár maradéktalan, bár merőben virtuális birtokbavételének szándéka. Számolni kellett az utódállamok között óhatatlanul fellépő rivalizálással is, melynek közegében az előbbiek ugyancsak saját nemzeti kulturális örökségük maximalizálására törekedtek.

A korszak barokk-kutatásában kulcsszerepet töltött be a budapesti tudományegyetem ún. második művészettörténeti tanszékét vezető Hekler Antal. Tudományos koncepciójának stratégiai megalapozottságát bizonyítja annak a forráskiadvány-sorozatnak a megindítása, amely szándék szerint a források rendszeres feldolgozásával minden további kutatásnak vetett volna szolid alapot, az első kötet¹³⁸ megjelenése után azonban sajnálatos módon folytatás nélkül maradt. Az építészettörténeti kutatásban mindenekelőtt Kapossy János, Révhelyi (Réh) Elemér, Fleischer Gyula és Schoen Arnold tevékenysége érdemel figyelmet. A hazai kutatók alapos felkészültségük, szé-

les látókörük révén érdemben tudtak hozzájárulni az egyetemes művészettörténeti kutatás eredményességéhez. Közülük is kiemelkedik Pigler Andor, az első és mindmáig mérvadó Donner-monográfia,¹³⁹ utóbb pedig a maga nemében ugyancsak első, valóban teljességre törő és rendszerezett barokk ikonográfiai lexikon (*Barockthemen*, 1956,² 1974.)¹⁴⁰ szerzője. Ez az európai – egyetemes – látókör határozta meg tartósan Aggházy Mária és Garas Klára tevékenységét is, akik a hiteles történeti összefüggésekhez ragaszkodva elemezték a régió emlékeit: tanulmányaik azóta is kikerülhetetlen tételei a nemzetközi szakirodalomnak.

A történelmi materializmusra alapozott sematikus történetírás a „kuruc” szemlélet hagyományát élesztette fel és élte huzamosan tovább, melynek aránytalanul hangsúlyozott antifeudális és antiklerikális mozzanatai mellett – az internacionalizmus eszményét végső soron nem tagadó taktikai megfontolásokból – nacionalista jelleggel sem tagadta meg, mindazonáltal kedvező körülményként hatott, hogy a kornak a „haladó hagyomány” részeként kezelt társadalmi mozgalmak már önmagukban is alkalmasnak bizonyultak a korszak átfogó kutatásának legitimálására. Paradox módon a barokk művészettel foglalkozó, évtizedes szolid kutatásokra alapozott, első terjedelmesebb összefoglalások – ha rendkívül alacsony példányszámban is – az ötvenes években láttak napvilágot: Garas kézikönyvei a kor festészetéről 1953-ban, illetve 1955-ben,¹⁴¹ Aggházy háromkötetes szobrászattörténeti munkája pedig 1959-ben.¹⁴² A művészeti ágak teljességére kiterjedő összefoglalás csak 1970-ben jelent meg Voit Pál tollából,¹⁴³ amely azonban címe ellenére, éppen az említett művekre tekintettel, szándékosan az építészetre összpontosított. A kutatások érdemi, tervezett terjedelmét tekintve is reprezentatív összegzésére a magyarországi művészet történetének az a kézikönyve lett volna

137 ■ Radvánszky Béla: *Magyar családélet és háztartás a 16. és 17. században*, I-II. Bp., 1874–95.; reprint: 1986.; Voit Pál: *Régi magyar otthonok*. Bp., 1943.; reprint: Bp., 1993.

138 ■ Julius Fleischer: *Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlambücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790*. (A. Hekler [Hg.]: *Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn*, 1). Wien, 1932.

139 ■ Andreas Pigler: *Georg Raphael Donner*. Leipzig–Wien, 1929.

140 ■ Andor Pigler: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I-II. Bp., 1956.; I-III. Bp., 1974.

141 ■ Garas Klára: *Magyarországi festészet a 17. században*. Bp., 1953.; Garas Klára: *Magyarországi festészet a 18. században*. Bp., 1956.

142 ■ Aggházy Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon*, I-III. Bp., 1959.

143 ■ Voit Pál: *A barokk Magyarországon*. Bp., 1970.

144 ■ *Barokk művészet Közép-Európában*, 1993.; *Zsánermetamorfózisok*, 1993; áttekintés a „Barokk-Ev” eseményeiről: Lóvei Pál: *Közép-európai barokk kezdeményezés. Műemlékevédelmi Szemle*, 4 (1994), 2. szám, 89–108. old.

145 ■ Kapossy János: A magyarországi barokk európai helyzete. *Magyar Művészet*, 7 (1931), 7–27. old.

146 ■ Gerevich Tibor: A magyar művészet szelleme. In: Szekfű Gyula (szerk.): *Mi a magyar?* Bp., 1939. 419–488. old.

147 ■ Lásd a III. fejezetben.

hivatott, melynek munkálatai az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának irányításával a hetvenes években indultak meg, kiadása viszont az első három kötet után sajnálatos módon abbamaradt, ennél fogva a barokk-kötet kéziratos anyagának kutatási eredményei is csak résztanulmányokban hasznosulhattak. Kivételes alkalmat nyújtott erre a Közép-európai Kezdeményezés keretében megrendezett ún. Barokk Év (1992–1993), melynek kiállításaihoz terjedelmes szakkatalógusok készültek.¹⁴⁴



A barokk „nemzetietlenségének” kezdetben gyakori hangoztatása kézenfekvő módon magyarázható a nemzeti fogalmának még a viszonylag kései kor vonatkozásában is erőszakolt historizálásával, idegen jellegnek felvetése azonban több, művészettörténetileg is releváns problémát érint. A kérdés etnikai értelmezése persze nemcsak hogy nemkívánatos, de a soknemzetiségű ország esetében bizonyos fokig eleve értelmetlen volt. Ebben az összefüggésben nem is az idegen hangzású neveknek az azonosítható vagy a forrásokban pusztán megemlített művésznevek körében kimutatható, közismert és gyakran idézett statisztikai fölénye érdemel figyelmet, hanem az a körülmény is, hogy a nevezett művészek jelentős arányban hungarusnak sem tekinthetők, s tevékenységük is többnyire csak időlegesen kötötte őket az országhoz. Kézenfekvő módon kínálkozik itt a honi tényezőknek a honosság fokozatai szerint tagolt, „hierarchizáló” számbavétele, mely elsőként az országban csak egyszer vagy többször alkalmi, illetve rendszeresen megbízást vállaló; az ideiglenesen, majd tartósan letelepült; végül az egy vagy több nemzedék óta honos, illetve az eleve honinak tekintett művészeket csoportosítaná egyfajta logikusnak látszó rendbe. Az említett szempont, bár sem kidolgozására, sem legalább többé-kevésbé következetes alkalmazására nem került még sor, mindmáig kimondatlanul is érvényesül: tipikusan oly formában, hogy bizonyos attribúciós problémák megoldásának útját a külföldiekkel szembeállított, akár első generációs, de „fokozottan magyar illetőségű” művésznek kedvező irányba tereli (id. Mayerhoffer András, Feller Jakab).

A barokk honosságának ösztönös apológiájához a legbiztosabb háttérrel a kritikai szemlélet minimalizmusa adja, mely a „helyi tónusként” felfogott magyar specifikumot elsősorban a kevésbé igényes feladatok megoldására hivatott helyi (regionális, illetve a szó szoros értelmében vett lokális) erők tevékenységi körében, az „átlagprodukción” keresi.

A magyarországi barokk magyar, illetve helyi jellegének kérdésében, melynek tisztázását Kapossy János már 1931-ben szorgalmazta,¹⁴⁵ mindmáig nemcsak hogy alig mutatkozott előrehaladás, de úgy tetszik, időközben maga a kérdés is veszített jelentőségéből. A helyinél átfogóbb nemzeti stílusváltozatok legitimációjához szükséges általános konstans ténye-

ző kimutatását célzó karakterológiai kísérletek (pl. Gerevich Tibor¹⁴⁶) nem találtak egyértelműen kedvező fogadtatásra, így ritkulásuk is érthető. A székszeptiszt erősíti a szélesebb régióban paradigmátikus jelentőségű Ausztria esete is: az ismétlődő, erőteljes itáliai és francia impulzusok kimutatása az „internacionális barokk” korszakától megkülönböztetett XVIII. század folyamán az önálló „osztrák barokk”, egyszerűsített egy Bécs központú „birodalmi barokk” (mindenekelőtt Hans Sedlmayr és követői által kialakított és alkalmazott) fogalmának konstruált voltát bizonyítja.¹⁴⁷



Viszonylag korán jelentkezett a kutatásban az a felfogás, amely szerint a magyarországi barokk stílusjelenségeknek az építetők, megbízók és mecénások – az adott összefüggésben a művészek személye, származása és iskolázottsága folytán adothoz képest kétségek kívül külsődleges – közössége biztosítja a koherenciát. Élesen bírálta ezt a felfogást Gerevich Tibor, mindenekelőtt a művészek befolyásolására irányuló ambíció és az ehhez szükséges kompetencia korabeli – főként a reneszánszhoz viszonyított – állítólagos csekélyisége okán, a feladatok kijelölésének és a megoldásokra alkalmasnak tartott művészek megválasztásának jelentősége azonban cáfolhatatlan. Jelenleg úgy tűnik, hogy az említett felfogás nem hogy veszített volna időszerűségéből, de az utóbbi években különösen termékenyen bizonyult a kutatás számára.

Az építetők közül mindenekelőtt a mindenkori uralkodó lett volna hivatott a vezető szerepet betölteni, a Habsburgok azonban a királyi várak rendszérének a XVII. században valóban rendkívüli terhekkel járó bővítésén és korszerűsítésén túl a fenti szerepből eredő feladatokat csak aránytalanul szerény mértékben vállaltak, és a források tanúsága szerint azokat is vonakodva. (Az uralkodói reprezentáció nagymérvű, monumentális kifejtésének – ha kritériumát nem is képező, de végső soron értelmét adó és legitimáló – a gyakori, rendszeres, netán tartós személyes jelenlét iránti igényét ugyanis sem nem tudták, sem nem akarták kielégíteni.) Pozsony, a csonka ország valóságos politikai, világi és egyházi közigazgatási központjaként működő koronázóváros a politikailag motivált köztudatban mindig is megőrizte helyzetének ideiglenes jellegét, az ország integritásának visszanyerését követően viszont egyre természetesebb módon kínálkozott a központi fekvésű, hagyományok által megszentelt Buda kiépítése régi-új székvárossá. A Rákóczi-szabadságharc leverésével, majd a Pragmatica Sanctio megkötésével erősödő politikai konszolidáció nyújtotta lehetőségeken túl a kihívás élesedéséhez az a körülmény is hozzájárult, hogy Pozsonytól eltérően az egykori királyi palota nagyrészt elpusztult, és így nem pusztán bővítésre, illetve átalakításra, hanem merőben új épület emelésére nyíltot alkalom. A tervezés illetőn kötetlensége azt sem zárta ki, hogy az új rezidencia

immár korszerűnek is tekinthető monumentalitásával hathasson, amiben a hazai nemesség egyszersmind a nyomásgyakorlás egyik hatékony eszközét ismerte fel, amellyel az uralkodót és udvarát gyakoribb és huzamosabb magyarországi tartózkodásra készítheti.

A Buda visszafoglalását követő központi irányítású építőtevékenység meghatározó mértékben katonai jellegű volt: a palota viszonylag épen fennmaradt szárnyát is eredetileg kőbányaként hasznosították volna, és utóbbi helyreállításának közvetlen célja sem egy uralkodói rezidencia magvának kialakítása, hanem a várparancsnokság, majd egy katonai kórház elhelyezése volt. A feladattal járó terhekből a város és az arra kötelezett megyék csak kényszerből vették ki részüket.

Az érdemben Mária Terézia uralkodása alatt, 1748-ban meginduló budai építkezés viszont már az építetők funkciók észlelhető megoszlása okán is rendhagyó: a vállalkozás költségeit nem egyedül a kincstár viseli, hanem jelentős, a korban szokatlan módon közadakozásból gyűjtött pénzüsszeggel a megyék és városok, „az ország” is, melynek érdekeit az a Grassalkovich Antal kamaraelnök képviseli, aki az építkezés kezdeményezője és huzamos időn keresztül irányítója volt.

Bár a budai királyi várpalota építéstörténetének szóban forgó korszakát a folytonos kompromisszumkeresés jellemzi, a többnyire latens érdeellentétek meglétét látványosan bizonyítja, hogy az elhúzódo folyamatot korszakunk végén többszöri funkciómegosztás, utóbb pedig az épület összképét is radikálisan módosító funkcióváltás zárja le (az angolkisasszonyok, majd a tudományegyetem beköltöztetése, csillagvizsgáló torony, 1777; nagyszombati jezsuita egyetem).

Az udvar döntő szerepe mindazonáltal éppen művészettörténeti szempontból kétségbevonhatatlan: az épület kialakításához, bővítéséhez és érdemi módosításához a tervek mindenkor a hivatalát aktuálisan ellátó császári udvari főépítéssel (1749–1753 között Jean Nicolas Jadot, 1760-tól Nicolaus Pacassi, 1772-től Franz Anton Hillebrandt) készítették. Megbízásuk a magyarországi kiemelt középítkezési feladatok birodalmi jelentőségének elismerését is jelentette, amit Buda mellett természetesen a pozsonyi várpalota építéstörténete erősít meg a legnagyobb nyomatékkal (az első radikális átépítés tervei a tárgyalt időszakban: Giovanni Battista Carlone császári udvari építész, 1653; majd Jadot, 1751; Pacassi, 1761; Hillebrandt, 1767). Magyarországon szinte kivételes módon maga a császár, VI. Károly kezdeményezte a csanádi püspökség temesvári székesegyházának felépítését, amit a közvetlenül Bécsből irányított bánati katonai kerület különleges közigazgatási állása indokol; ez a körülmény viszont egyszersmind azt a máskülönben csak közvetett forrás által alátámasztott feltételezést erősítené meg, miszerint a templom tervezője ez esetben is a hivatalban lévő udvari főépítész, Joseph Emmanuel Fischer von Erlach lett volna (1733–1736).¹⁴⁸ Ugyancsak az uralkodóház karolta fel a sassini pálos zárandoktemplom építésének ügyét (a kezdeményező a néhai pálos Esterházy Imre esztergomi érsek

volt), jóllehet az ifjabb Fischer von Erlach szerzőségét mindmáig nem fogadta el a kutatás.¹⁴⁹ Az utóbbi részvétele ugyanakkor egy másik birodalmi jelentőségű vállalkozás, a pesti Invalidus-ház tervezésében nagymértékben valószínűsíthető: az okleveles bizonyítékok szerint egyértelműen Anton Erhard Martinelli tervezte épületkomplexumon belül a kápolna és baldachinos főoltára a bécsi Téli Lovasiskolával, illetve az ugyancsak bécsi ún. József-kúttal és a pozsonyi Szt. Márton-templom főoltárával áll szoros kapcsolatban. Megfontolandó az a felvetés,¹⁵⁰ miszerint a főépítész a homlokzat kialakítását is befolyásolta: emellett szól ennek szoros párhuzama a birodalmi kancellária homlokzatával, továbbá az a körülmény, hogy az általános ellenőrző funkció eleve tág teret nyitott a beavatkozásra. A belső udvari körökhöz fűződő kapcsolatok tényét nyomatékosítja, hogy az épület szobrászati dekorációjának programját Conrad Adolph Albrecht készítette, kivitelezésével pedig – Johann Thenny mellett – azt a Johann Christian Madert bízták meg (1731), aki közvetlenül előtte készült el főművével, a bécsi Károly-templom diadaloszlopainak reliefszeivel.

Az udvari főépítészek igénybevétele éppannyira természetesnek tekinthető az uralkodói család tulajdonába került viszonylag kevés, többnyire elhanyagolt kastély bővítése vagy átalakítása (Holics, 1748–1753 között, Jadot; Féltorony, 1765, Hillebrandt stb.), mint az uralkodói kegy alkalom- és gesztusszerű megnyilvánulásai (pl. a pozsonyi városháza tornya, 1733, J. E. Fischer von Erlach; a győri Oltáriszentség-emlék, 1729–1731, ugyanő, szobrászként Antonio Corradini) esetében.

148 ■ Vö. Hans Diplich: *Die Domkirche in Temeswar: ein Beitrag zu ihrer Baugeschichte*. München, 1972.; Voit Pál (szerk.): *A francia barokk*. Bp., 1975. 451–471. old.

149 ■ Anton Hekler: *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin, 1937.; Voit Pál: *Die Kunst Joseph Emanuel Fischer von Erlachs und seine unbekannten Werke in Ungarn*. In: *Actes du XXIIe Congrès International Histoire de l'Art*. Bp., 1969. II. 131–140. old.; Voit Pál: *A francia barokk művészet jelenségei Magyarországon*. In: Galavics Géza (szerk.): *Magyarországi reneszánsz és barokk*. Bp., 1975., 451–471. old.; vö. Mojzer Miklós: Voit Pál: *A barokk Magyarországon*. Budapest 1970. Könyvismertetés. *Művészettörténeti Értesítő*, 21 (1972), 90–92. old.

150 ■ Thomas Zacharias: *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*. Wien–München, 1960.

151 ■ Garas Klára: A budai vár XVIII. századi képgyűjteménye. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 32/33 (1969), 191–206. old.; Rózsa György: *Magyar történetábrázolás a 17. században*. Bp., 1973.

152 ■ Géza Galavics: Barockkunst, höfische Repräsentation und Ungarn. In: Gerda Mraz (Hg.): *Maria Theresia als Königin von Ungarn* (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, 10). Eisenstadt, 1984, 57–70. old.

153 ■ Miklós Mojzer: *Werke deutscher Künstler in Ungarn, I: Architektur* (Studien für deutsche Kunstgeschichte, 328). Baden-Baden–Strassburg, 1962.

154 ■ Gerevich László (szerk.): *Budapest története I*. Budapest, 1975., vö. Tóth Zsuzsa: Az 1986-os 'Prinz Eugen'-kiállításokhoz: Savojai Jenő elfeledett kastélyai a történelmi Magyarországon. *Művészettörténeti Értesítő*, 37 (1988), 3–4. szám, 257–266. old.

155 ■ Joó Tibor: Az edelényi kastély. *Művészettörténeti Értesítő*, 17 (1968), 3–4. szám, 189–207. old.; Szentkirályi Miklós: Az edelényi kastély. *Művészettörténeti Értesítő*, 17 (1968), 3–4. szám, 208–211. old.

Feltűnően ritkán észlelhetünk hasonló uralkodói kezdeményezést a festészet területén: az egyetlen, mind léptékét, mind összetettségét tekintve monumentális mű a pozsonyi vár III. Ferdinánd által megrendelt és gyóntatója, Lamormaini programja alapján készített festményciklusa (1638–1643, Paul Juvenel). A II. Ferdinánd világi apoteózisát ábrázoló, birodalomszerte páratlan sorozat elkészíttetését, egyszersmind helyének megválasztását nem a Magyar Királyság konszenzuson alapuló fokozott reprezentációjának – még kevésbé a művészetpártolásnak –, hanem a magyar rendek megfegyelmezésére irányuló agresszív aktuálpolitikai üzenet leghatékonyabb célba juttatásának szándéka motiválta. A mű jelentősége miatt sajnálatos, hogy a nagyméretű *panneau*-k további sorsa mindmáig nem tisztázódott: nem tudjuk, és a források hiányossága, illetve zavarossága folytán nehezen dönthető is el, hogy a palota Mária Terézia alatti átalakításakor szándékos vagy gondatlanságból eredő pusztítás áldozataivá váltak-e, vagy csupán elkallódtak, és ha megkímélték őket, vajon valaha is komolyan szándékában állott-e az udvarnak, hogy egyszer – akár politikai és művészeti korszerűtlenségük ellenére is – a budavári palotát díszítsék velük.¹⁵¹ Az említett-hez fogható igényű mű a továbbiakban sem készült, azt a kevés számú, mind politikailag, mind művészi színvonalát tekintve jelentősebb magyar vonatkozású festményt pedig, amelyet Mária Terézia rendelt meg, figyelemre méltó módon nem Pozsonyban vagy Budán, hanem a bécsi Magyar Udvari Kancelláriában helyezték el.¹⁵²

Itt csupán utalunk a központi (birodalmi, illetve országos hatáskörű) építési hivatalok működésére, melyeknek feladata az állami építkezések irányítása volt. Teljesítményükből természetesen – a feladatok igénytelenségéből (kaszárnnyak, vámpéletek, újtelepések lakóházai, falusi templomok, paplakok, iskolák, raktárpéletek) következően – nem a tervezőmunka művészi színvonala, hanem tömegessége, különösen pedig a típustervezésnek az utóbbi által mintegy diktált, újszerű gyakorlata érdemel figyelmet. Ilyen szerveként a Magyar Udvari Kamara keretein belül működő Építészeti Hivatal rendelkezett viszonylagosan önálló magyarországi hatáskörrel, míg nem II. József a Legfelső Udvari Építészeti Igazgatóság (Allgemeine Ober-Hofbau-Direction) felállításával a hasonló funkciójú szerveket egységes irányítás alá vonta (1783).

Különálló, nehezen besorolható csoportot alkotnak az építetők, illetve műpártolók körén belül azok az udvarhoz szorosan kötődő, magukat a törökellenes felszabadító hadjáratban, illetve a kurucmozgalmak és a Rákóczi-szabadságharc leverésében kitűnő táborkok és az Újszerzeményezési Bizottság felállítását követő birtokrendezések más, indigenátust nyert, idegen származású kedvezményezettjei, akik országos léptékben is jelentős birtokokhoz jutottak. Közülük is elsősorban Savoyai Jenőt kell említeni: a ráckeei Savoyai-kastély nemcsak a hazai emlékek közül emelkedik ki, hanem egyszersmind tervezője, Johann

Lucas von Hildebrandt alkotói pályafutásának is első jelentős állomása (1701–1717 k.). Közvetlen és közvetett építetói tevékenységének teljes körét mindmáig nem sikerült megnyugtatóan tisztázni, amit a legékebben a promontori kastély datálására, léptékére és jelentőségére vonatkozó források egyenesen szélsőséges értékelései bizonyítanak (1717?¹⁵³; 1727?¹⁵⁴). Savoyai Jenő formális – és szinte mérhetetlen informális – befolyásának pontos kimutatását az is nehezíti, hogy a vele kapcsolatba hozható alkotások esetében a birodalmi és a személyes reprezentáció gyakorta szinte összeolvad (lásd a pesti Invalidus-palota építéstörténetét, illetve a főhomlokzat szupraportáinak domborműveit, továbbá a gyulafehérvári Károly-kapu szobrászati dekorációját, 1717–1720, Johann König).

Már földrajzi értelemben is határesetet jelent a féltoronyi Harrach-kastély, mely ugyancsak Hildebrandt tervei alapján épült 1711-től. Ebbe a kategóriába tartozik l’Huillier tábornok edelényi kastélya (1727–1730) is, jóllehet ennek esetében mind a tervező kiléte, mind a stílári előkép vitatott,¹⁵⁵ továbbá számos olyan nagyszabású, esetenként rangos építész által tervezett épület, mint például a rárói Kaunitz- (1702 k., Domenico Martinelli) vagy a csáktornyai Althan-kastély (1711–1726, Anton Erhard Martinelli) stb., mely időközben vagy elpusztult, vagy gyökeres átépítésen ment keresztül.



A kutatás jelenlegi állása azt a felfogást erősíti meg, mely a magyarországi barokk művészet viszonylagos koherenciájának és megkülönböztethető „honi” jellegének is netán egyedül biztos alapját az építetők, megrendelők és mecénások szociológiailag jól körülhatárolható, azonosítható köreiből, döntő mértékben a főnemességben és a – származása révén zömében az utóbbihoz kötődő – főpapságban ismerte fel. E csoportot nemcsak a meg-megújuló szoros genetikai kapcsolatok és a felekezeti megoszlás által gyakorta súlyosbított, de a konfliktusok ellenére is hosszú távon érvényesülő érdekközösség tartotta össze, hanem a rendi tudat, a közös hagyományok és eszmények is, melyek neveltetésük révén már korán tudatosultak. A társadalmi presztizs növelésének, de akár fenntartásának igénye is nyílt vagy leplezett versengésre, vagy legalábbis lépéstartásra ösztönözte őket. A példamutatás (többször -követítés) és -követés mechanizmusa azonban nem feltétlenül egyirányú, a közjogi és rokonsági hierarchia szerint tagolt pályákon működött. Így, bár a magyarországi főúri építkezések esetében kétségbevonhatatlanul meghatározó jelentőségű a bécsi udvarhoz fűződő viszony, mégsem írható le pusztán a centrum és a periféria viszonyaként: például levéltári források alapján valószínűsíthető, hogy Filiberto Lucchese úgy kapta megbízását a bécsi Burg Lipót-szárnnya terveinek elkészítésére, hogy az architectura civilisben szerzett jártasságának bizonyításához a Batthyány (I.) Ádám kastélyépítkezése

végzett munkái is referenciaként szolgáltak (Rohonc, Nemetújvár).¹⁵⁶

A főnemességet és a főpapságot a feladatok célszerű kitűzésében és a művészek megválasztásában, esetleg az utóbbiak munkájának értő irányításában vagy akár csak szakszerű befolyásolásában több kedvező körülmény is segítette: részint a kor kiemelkedő színvonalú oktatási intézményeiben (mindenekelőtt a római Collegium Pontificium Germanico-Hungaricumban) végzett tanulmányaik, részint viszonylag gyakori külföldi utazásaik, melyeknek során az antikvitás mellett a közelmúlt példászerűnek elismert főműveit is autopszia révén ismerhették meg. Különös művészeti képzettséget aligha, elemi rajzolósi és tervolvasási képzettséget viszont indokoltan feltételezhetünk részükről. Kivételesnek számít az olyan folytonos tervezői gyakorlat, amelyet Haller Gábor folytatott,¹⁵⁷ vagy Szelepcsényi György (1666-tól esztergomi érsek) színvonalát tekintve is kiemelkedő rézmetszői teljesítménye. A rajzoktatás külföldi művészeti akadémiák példáját követő intézményesülése csak viszonylag későn, a XVIII. század második felében vette kezdetét.¹⁵⁸

Tevékenységük áttekintését nehezíti, hogy befolyásukat egyidejűleg több szerepben is érvényesíthették, így a közberuházások esetében közjogi méltóságként (nádor, kamaralnök stb.), illetve az egyházi építészeti területén egyházi közigazgatási funkció híján is kegyúrként.

A barokk művészet meghonosításában kezdeményező szerepet játszó főurak – mindenekelőtt a Batthyány, Nádasdy, Pálffy és Esterházy család tagjai – többé-kevésbé szoros rokoni kapcsolatban álltak egymással, birtokaik zöme is egyetlen tágabb régióban – Nyugat-, illetve Észak-Dunántúl, Nyugat-Felvidék – belül terült el, így a már szinte adott érdekkapcsolatok, továbbá a társadalmi tekintélyről és növelésének lehetőségeiről alkotott felfogásuk közössége is amellet szolgált, hogy a megbízni kívánt művészeket is ugyanazon körből, lehetőség szerint az udvar számára is dolgozó, egymással gyakorta nemcsak munká-, hanem rokoni kapcsolatban is álló mesterek szűkebb köréből igyekezzenek kiválasztani (pl. Giovanni Battista Carlone, Simone Retacco, Giacomo Torre, Domenico Carlone, Carlo Martino Carlone stb.). Az új stílus térfoglalása abban az értelemben is fokozatos volt, hogy az egységes koncepción alapuló épületek tervezését a már álló épületek részleges (többnyire belső) átalakítása, illetve bővítése előzte meg. A barokk elsőként többnyire az épületbelső felületképzésén jelentkezett, a korban Közép-Európa-szerte kedvelt stukkoreliefiek bőséges alkalmazásának formájában. A korszerű belső kialakításával az említett főúri kör rendszerint a régióban legtekintélyesebb mestert, Filiberto Lucchesét bízta meg (Batthyány I. Ádám: Rohonc, várkapolna, 1640, lakóhelyiségek, 1642; Borostyánkő, díszterem, 1648; Pálffy Pál: Bajmóc, várkapolna és lakóhelyiségek; vöröskői vár). A környezetüktől viszonylag függetlenül kialakított barokk

belső terek közül a sárvári vár díszterme emelkedik ki a tükörboltozatot borító történeti témájú festményciklusával, melyet Nádasdy Ferenc 1653-ban festett Hans Rudolf Millerrel. Hasonló török–magyar csataképek díszítették többek között Zrínyi Miklós csáktornyai várát, Batthyány Ádám rohonci kastélyát és Lippay György esztergomi érsek pozsonyi rezidenciáját, ezekről azonban csak idevonatkozó források alapján tudunk. Az első magyarországi monumentális barokk épületnek a kismartoni Esterházy-kastélyt tekinthetjük. Ez ugyan szintén egy középkori épületmag bővítése és átalakítása révén nyerte el aktuális formáját, mely azonban a homlokzatokon és a belsőben egyaránt korszerű és egységes koncepció érvényesüléséről tanúskodik. Az építető Esterházy Pál (Nádasdy Ferenc sógora) mind a tervezőt, mind a kivitelezőt az ismert körből választotta: az előbbi vagy Lucchese lehetett, vagy még inkább a mellette gyakran a kivitelező munkát irányító mester, a Nádasdyak által is szívesen foglalkoztatott Carlo Martino Carlone (a sopronkeresztúri kastély mellett önálló épületként állott díszterem építője). Valóban reprezentatív jellegét azonban a kastély a díszterem nagyszabású mitologikus-allegorikus falfestményciklusa révén kapta meg (1670-es évek), melynek elkészítését Esterházy arra a Carpofo Tencalára bízta, akinek tehetségét hazai referenciaként már a vöröskői Pálffy-kastély *sala terrenájának* hasonló ciklusa bizonyította (1655).

A barokk erdélyi térhódítása Bethlen Gábor fejedeleméhez kötődik, gyulafehérvári új rezidenciájának egykor közismert pompájáról azonban csak a források (mindenekelőtt Szalárdy János krónikája, illetve a palota 1629-es leltára) alapján alakíthatunk ki megközelítő képet. A berendezés, a túlnyomórészt itáliai importból származó ingóságok a belsőnek minden bizonnyal barokk jelleget kölcsönöztek, a több ízben átépített (és funkciót váltott) épület homlokzatainak hangsúlyozott elemei inkább manierista vonásokat mutatnak. Alapvetően késő reneszánsz jellegű a század második felének legigényesebb erdélyi emléke, Bethlen Miklós saját tervei alapján kivitelezett bethlenszentmiklósi kastélya is. Az első nagyszabású, minden ízében barokk felfogásban emelt épület Bánffy Miklós bonchidai kastélyának ismeretlen, de vitathatatlanul bécsi, udvari környezetben keletkezett tervek alapján készült bővítménye: az udvart U alakban közrefogó szoborgalériás szárnyépületek (1748–1753).

156 ■ Garas Klára: Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása. Művészvándorlás, művészeti kapcsolatok. In: Galavics (szerk.): *Magyarországi reneszánsz és barokk*; Koppány Tibor: Batthyány I. Ádám építkezései, 1629–1659. *Történelmi Szemle*, 27 (1984), 261–271. old.

157 ■ Détsy Mihály: H. Takács Marianna: *Magyarországi udvarházak és kastélyok*. Budapest 1970 (recenzió). *Építés-Epítészettudomány*, 5 (1971), 475–479. old.

158 ■ Mojzer Miklós: *Architectura Civilis*. Iskolás művészet XVIII. századi építészettudomány. *Művészettörténeti Értesítő*, 6 (1957), 103–118. old.

159 ■ Mojzer Miklós: *Torony, kupola, kolonnád*. (Művészettörténeti Füzetek, 1). Bp., 1971.

Jóllehet a korszakon belül a korszerűség igényének fokozódása észlelhető, a hazai barokk egyik legszembetűnőbb jelensége az a tartósan érvényesülő konzervatív vonás, amely a kastélyépítészetben figyelhető meg: nevezetesen a saroktornyok vagy származékaik megőrzése, illetve tervezése még máskülönböző korszakú, nyitott, *cour d'honneur*-ös elrendezésű kastélyok esetében is, amelyek már nyilvánvalóan nem rendelkeznek erődítményszemponttal. Ez leginkább azzal magyarázható, hogy az építetők nyilvánosságnak szánt arcukat alakításában mindenekelőtt hadi erőneveket kívántak hangsúlyozni (Körmend, Batthyány-kastély; Cseklész, Esterházy-kastély; Gács, Forgách-kastély; Magyarbél, Csáky-kastély; Hajós, érseki nyári rezidencia; Felsőtárkány, egykori Barkóczy-kastély stb.). Ugyancsak a kastélyépítészet közegében különíthető el egy olyan, többnyire 1740–1770 között keletkezett emlékcsoport, melynek – az építetők, illetve tervezők közötti szoros kapcsolatok által is magyarázott – formális koherenciája alapján egy viszonylagosan önálló hazai típus kialakulása feltételezhető: az ún. gödöllői (budai), avagy Grassalkovich-kastélytípusa (Pozsony, Hatvan, Aszód, Pécel, Nagytétény, Felsőtárkány, Geszt, Gernyeszeg stb.). Jóllehet a típus legjellegzetesebb stíluseleme, a hagyományos kupolát kiváltó, csak a külsőn érvényesülő, mégis reprezentatív konvex-konkáv tetőkupola („Babilon-forma”, „pavilon”) ausztriai közvetítésű francia előképekre vezethető vissza, alkalmazásának gyors és széles körű magyarországi elterjedése során (melyet nem utolsósorban az alternatív kupolamegoldás költségessége és technikai kockázata is indokolt) valóban jellegzetes hazai típusalkotó megoldásokat eredményezett.¹⁵⁹

Az 1760-as években jelennek meg nagyobb számban a – többnyire ausztriai közvetítésű – francia előképeket követő nyári rezidenciák, illetve „mulatókastélyok”. Elrendezésük nyitottabb, lazább, tömegalakításuk pedig tagoltabb, könnyedebb a korábbiaknál, ám hogy a szakirodalom rendszerint a hazai rokokó emlékeiként különíti el őket a barokk tágabb közegén belül, az döntően belső kialakításukkal, berendezésükkel, a növekvő jelentőségű kertépítészetben érvényesülő egyre gazdagabb változatossággal indokolható. Sorukból kiemelkedik a „magyar Versailles”: a fertői Esterházy-kastély, melyet Esterházy Miklós herceg a süttői vadász-kastély részleges felhasználásával (maradékalkotásul máig sem tisztázott szerzőségű tervek alapján) 1762-től csaknem két évtizeden át tartó, szinte folytonos munkával építtetett ki tájformáló léptékű, egységes hatást keltő épület- és kertegyüttessé. Több hasonló, bár jóval szerényebb emlékről is tudunk (pl. Királyfa, Pálffy-kastély; Illésfalva, Csáky-kastély; Püspöki, Batthyány-kastély; Felsőtárkány, Barkóczy-kastély stb.), jóllehet többnyire csak források alapján, mivel az említett emlékcsoport egy-két kivételtől (Cseklész, Esterházy-kastély; Ivánka, Grassalkovich-kastély) eltekintve elpusztult.

A nagyobb, összefüggő birtokokon folyó építési tevékenység fokozódása szükségszerűen keltette fel a

munkaszervezési folyamatok racionalizálásának igényét: ennek kielégítésére állították fel a XVIII. század folyamán egymás után az uradalmi építési hivatalokat (irodákat). Működésük, ha kisebb léptékben is, de az országos hatáskörű Építési Hivatalhoz hasonlóan az egységesítés irányában hatott, mindenekelőtt a típusfeladatok megoldását szolgáló títus-tervek nagymérvű felhasználása révén.



Főpapi tisztséget betöltő tagjai révén meghatározó szerepet játszott az arisztokrácia a kor egyházi művészetében is. Körükből is kiemelkedik Esterházy Imre esztergomi érsek (1725–1745), aki számos rendi építkezésnek is kezdeményezője és támogatója volt. Ő hívta meg és alkalmazta „udvari építész-ként” (tkp. szobrászként) 1729 és 1739 között Georg Raffael Donnert, aki nemcsak a pozsonyi Szt. Márton-dóm számára készült, egyetemes viszonylatban is jelentős szobrászati együttes (Alamizsnás Szt. János-kápolna és főoltár), hanem a maga körül kialakított műhely, tanítványai és követői (műhely: Pozsony, Szt. Márton-dóm stallumszobrai; ugyanott a Szt. Erzsébet-templom főoltárának szobrai; a máriavölgyi pálos zárándoktemplom egykori főoltárának szobrai, továbbá Gode Lajos, Andreas Hütter, Sartory József, Krail János Péter, Franz Xaver Seegen, Jakob Christian Schletterer, Jacob Gabriel Müller [„Mollinarolo”), Johann Joseph Ressler és mások művei) révén is tartós hatást gyakorolt a hazai szobrászatra.

Esterházy Imre környezetéből kerültek ki azok a főpapok is, akik székestemplomaik barokk berendezésének kialakítása során elsőként követték a pozsonyi baldachinos főoltár és díszes stallum mintáját (pécsi püspökként Berényi Zsigmond, 1741; gyulafehérvári püspökként, majd kalocsai érsekként Klobusiczky Ferenc, 1755, illetve 1757; a pécsi stallumokat Berényi utódja, Klimó György 1762-ben, a gyulafehérváriakat Klobusiczky 1744-ben készítteti). Ő hívta, még veszprémi püspökként, Bécsből Magyarországra Antonio Galli Bibienát, hogy székesegyháza belsejét illuzionisztikus falfestményekkel díszítse (1726), és ő adott, már esztergomi érsekként, megbízást a művésznek előbb a nagyszombati plébániatemplom Szűz Mária-kápolnája (1739), a pozsonyi érseki nyári palota kápolnája (1740), majd a trinitáriusok ugyancsak pozsonyi temploma belsejének kifestésére (1744–1745). Bibiena tanítványát, Franz Anton Palikót udvari festőként foglalkoztatta a primás, s oltárképeken kívül portrékat is készíttetett vele, többek közt saját képmását (1743). Ugyancsak tőle kapott megbízást első önálló pozsonyi munkáira (Erzsébet-rendi templom, 1738; Vörös Csillagkeresztes apácák temploma, 1743, lebontva) Franz Anton Pilgram is, aki ezt megelőzően a primás unokatestvére, Esterházy József majkpusztai birtokán letelepíteni kívánt kamalduliak részére tervezett remeteszéket (1733), utóbb pedig, 1752-től Esterházy Ferenc pápai kastélyának terve-

in dolgozott. Pápan ismerte meg az építető fia, Eszterházy Károly, aki váci püspöki kinevezését követően 1761-ben vele készíttetett tervek a váci székesegyház és püspöki rezidencia monumentális, városépítészeti léptékű komplexumához. A székesegyházat azonban már nem eszerint, hanem az Eszterházy utódja, Christoph Anton Migazzi által felkért francia építész, Isidor Ganneval határozottan klasszicizáló, a francia ún. forradalmi építészeti szellemét előrevetítő tervei alapján kivitelezik (1762–1777). Eszterházy Károly utóbb egri püspökként (1762–1799) páratlan intenzitással folytatta elődje, Barkóczy Ferenc építetői tevékenységét. Míg Barkóczy a korszerűség által is kívánt minőség feltételeit általában idegen munkakerő alkalmazásával vélte biztosíthatni, rendszeresen konfliktusba kerülve a helyi kézművesekkel, a patrióta (ellenzéki) beállítottságú, de egyszersmind a városal is inkább megegyezésre hajló Eszterházy inkább vett igénybe helyi vagy legalábbis hazai mestereket, az általa meghívott tekintélyesebb idegen művészeket pedig igyekezett letelepíteni, így többek között Johann Lucas Krackert, aki cseh- és morvaországi munkásságát és első magyarországi megbízatásait (Sassin, Varannó, pálos templomok; jászói premontrei kolostor és apátsági templom) követően Egerben és környékén is számos jelentős alkotással bővítette életművét (többek között az egykori jezsuita templom, a régi székesegyház és a püspöki nyári rezidencia azóta elpusztult, illetve a kispréposti palota és a liceum könyvtárának ma is látható falfestményei, 1778, továbbá számos oltárkép). Az egyházi és világi építetői, illetve megbízói tevékenység személyes összefonódását szemléletesen példázza, hogy Eszterházy előszeretettel foglalkoztatta egyházmegyéjében a saját dunántúli uradalmában bevált mestereket (és viszont); ebben az összefüggésben mintegy gesztusértékű, hogy a liceum terveit, melyeket az elődje által foglalkoztatott és tehetségét a püspöki rezidencia terveivel is bizonyító bécsi Joseph Ignaz Gerl készített, a „tatai” Fellner Jakabbal dolgoztatta át.

A hazai főpapság korszerűség-igényét azonban mindennekelőtt azok a törekvések bizonyítják, amelyek nemcsak állagukban leromlott, hanem egyszersmind avultnak is látott székestemplomaik lehetőség szerint teljes külső és belső átalakítására irányultak. A kevés sikeres kezdeményezés közé tartozik a veszprémi székesegyház korszerűsítése, melynek sürgető helyreállítása alkalmával Esterházy Imre a homlokzatot 1723-ban Martin Wittwer tervei nyomán alakíttatta át, a belsőt pedig az általa Bécsből meghívott Antonio Galli Bibiena illuzionisztikus falfestményeivel díszítette (1726; az 1910-es neoromán restaurálás alkalmával mindkettő elpusztult). Pécsi székesegyházának helyreállítását Klimó püspök az 1760-as években ugyancsak a külső nagymérvű átalakításával kívánta összekötni, melynek tervezésére Pacassi udvari főépítést akarta megnyerni, szándéka azonban meghiúsult. Teljességében újonnan tervezett templomként (bár alaprajzában bizonyos mértékig a középkorhoz

igazodva) a kalocsai székesegyház épül fel, melyhez a tervek 1728-ban Csáky Imre érsek rendelte meg mindmáig ismeretlen építészről. Az épület külső összképe azonban csak 1757-ben alakul ki, az új templomhoz méltó új érseki rezidencia építése pedig csak Batthyány József érseksége alatt indul meg Oswald Gáspár piarista építészfráter tervei alapján. Magyarországon ritka esetnek számít, amikor többé-kevésbé egységes tervkonceptiót megvalósítva székesegyház és rezidencia valóban együtttest alkot: ilyen a Patachich Ádám püspök által építtetett nagyváradi komplexum: jóllehet a székesegyház építése az elődje által megbízott Giovanni Battista Ricca tervei alapján már előrehaladott stádiumban volt, az e szempontból döntő homlokzat megtervezése – a püspöki palota terveivel már elkészült (1761) – Franz Anton Hillebrandtra maradt. Maradéktalanul egységes koncepció megvalósítására azonban egyedül az újonnan felállított szombathelyi püspökség székvárosában nyílt mód, ahol Szily János püspök mind a szombathelyi püspöki palota, mind a székesegyház tervezésével ugyanazon mestert, Melchior Hefelét bízta meg (1778, ill. 1791). Hogy a korszak lehetőségei a főpapok intenzív tevékenysége ellenére is mennyire korlátozottak voltak, legszemléletesebben az mutatja, hogy – Eszterházy Károly, illetve Barkóczy Ferenc megújuló kísérletei ellenére is – mind Egerben, mind Esztergomban csak a következő században épült méltó székesegyház.

A Magyarországon működő szerzetesrendek építetői, illetve művészeti tevékenysége sok szálon kapcsolódik a világi egyházéhoz, illetve a főúri családokéhoz, ugyanakkor bizonyos körülmények el is választják az előbbiektől. Ilyen a rendtartományok határainak eltérése a világi, illetve világi egyházi közigazgatási határoktól, aminek következményeként egyes rendházakat, apátságokat vagy prépostságokat nemcsak országos viszonylatban távol eső, hanem az országhatárokon túl elhelyezkedő központokból irányítottak. A függelmi viszonyok alakulásának nyomon követését tovább nehezíti, hogy egyes rendek esetében az előbbieknél a birtokviszonyok különösen gyakori változásához kellett szükségükre igazodniuk (így például a XVIII. század folyamán a ciszterciek magyarországi monostorai közül a zirci a lilienfeldi, majd a heinrichauai; a pásztói a velehradi; a szentgotthárdi pedig a heiligenkreuzi főapátság irányítása alá tartozott, míg a hazai premontrei prépostságok a perneggi prépostság birtokában voltak, mely utóbb részint a loukai, részint a gradici prépostságnak engedte át őket). A rendtartományok országhatárokhöz igazítását csak II. József rendelte el, aki azonban hamarosan – 1786–1787 folyamán – a rendek többségét fel is oszlatta.

A barokk művészet, sőt a teljes barokk kultúra magyarországi meghonosításában közismerten a jezsuiták játszottak kulcsszerepet. A Jézus Társaság erősen központosított felépítése, működésének szervezetsége többé-kevésbé a művészet terén is érvényesült ugyan, mindazonáltal a köztudatban élő önálló

és megkülönböztethető „jezsuita stílus” a római tervjóváhagyatás kötelezettsége ellenére is csupán fikció: a rend tevékenységét legtekintélyesebb kutatója, Joseph Braun SJ szerint e tekintetben is a hatékonyságot maximáló konformizmus jellemezte, ami ebben az összefüggésben a helyi hatalmi tényezők és a hívők közösség sokrétű – többek között esztétikai – igényeihez való messzemenő alkalmazkodást jelent. A jezsuiták gyakorta foglalás útján jutottak templom-épülethez, melyet olykor csak új berendezéssel láttak el (pl. a selmecbányai és a pozsonyi volt evangélikus templomok, 1669, illetve 1672), olykor radikálisan átalakítottak (Sopron, Szt. György-templom, 1674, 1677-től kétoldali kápolnasor beépítése, majd 1714-ben homlokzatátalakítás). 1687-ben Kollonich Lipót primás rendelkezése nyomán az ő birtokukba jutott a ferencesektől a budai Nagyboldogasszony-templom is, melynek struktúrája azonban továbbra is érintetlen maradt, csupán homlokzata módosult a Pálffy Miklós adományából emelt portikusszal (1696).

Az újonnan tervezett templomépületek sorát a nagyszombati Keresztelő Szt. János-templom nyitja meg (1629-től). Monumentális kialakítását több tényező is indokolta: Nagyszombat országos egyházközpont volta, az aktuális egyházfő, Pázmány Péter jezsuita múltja mellett az a körülmény is, hogy az alapító Esterházy Miklós nádor egyszersmind családi temetkezőhelynek szánta. A tekintélyteremtés fokozott igénye kívánta meg az udvari művészek alkalmazását is: a tervező (az irodalomban gyakran ekként kezelt kivitelező mester, Pietro Spazzo helyett) valószínűleg Giovanni Battista Carlone császári főépítész volt, a főoltár készítője pedig a pozsonyi királyi vár kápolnájának festője, a bécsi Christian Kner. A kéttornyos homlokzatú, kápolnasoros, kupola és keresztház nélküli nagyszombati templom tipológiailag a jezsuita templomok ún. bécsi (tkp. müncheni) típusának variánsa. Az előkép megválasztásában döntő körülményként esett latba a bécsi „egyetemi” templom császári alapítása, ahhoz hasonlóan avathatta a nagyszombati templomot is építetőinek és alkotóinak rangja hazai mintaképpé: mind elrendezésében, mind homlokzat-kiképzésében alapvetően ezt követi a magyarországi jezsuita templomok hosszú sora, többek között a győri (1635–1641), a trencsényi (1653–1657), a kassai (1681), a kolozsvári (1718–1724) és az egri (1717–1734) is. A típus terjedését azonban nem akadályozták rendi korlátok, amit egyebek mellett az eperjesi ferences (1709–1718) és a miskolci minorita templom (1729) is tanúsít. Úttörő szerepet játszik a rend a korszerű monumentális festészet meghonosításában is. Már elismert mesterként hívták meg a római S. Ignazio, utóbb a bécsi jezsuita templom teljes belső dekorációját készítő Andrea Pozzo tanítványát, Christoph Tauscht, aki a rend trencsényi templomának illuzionisztikus falfestményein, ha mestere epigonjaként is, de mégis sikeresen, korszerű eszközökkel oldotta meg korszerűnek vélt feladatát (belső és főoltárkép 1712–1715).

A rendi kapcsolatok érvényesülését, egyszersmind a rendi keretek viszonylagosságát két jelentős építész-személyiség: a már említett Martin Wittwer és Franz Anton Pilgram magyarországi tevékenységén lehet szemléltetni. A karmelita rendtagként aktív Wittwer legkorábbi magyarországi művének, a győri karmelita templomnak megtervezésével (1714) a rend számára más helyeken (Prága, Linz) végzett munkáinak sorát folytatta, a továbbiakban viszont készséggel tervezett más rendek (pl. a pannonthalmi bencés apátság épületkomplexumának bővítése, 1722 k.; a tihanyi bencés apátsági templom homlokzata, 1720-as évek eleje; pápai pálos templom, 1737 előtt), illetve a világi egyház számára is (a veszprémi székesegyház homlokzata, 1723). Míg minden bizonnyal az ő tervei alapján kiviteleztek a zirci ciszterci kolostort (1726) és talán a templomot is (1732-től), a ciszterciak legnagyobb (bár csak részlegesen kivitelezett) kolostor-templomkomplexumát, az ausztriai és dél-németországi ún. óriáskolostorokra leginkább emlékeztető szentgotthárdi apátság épületét az egyházi és világi építészeti szinte minden területén egyaránt foglalkoztatott Pilgram tervezte (1739–1740). Szintén az ő tervei (1745) alapján építették meg a jászói premontrei apátság hazai viszonylatban ugyancsak monumentális léptékű épületét (1745–1762).

A protestáns egyházak közül az evangélikus egyház ugyan a korszakban is számottevő művészeti tevékenységet folytatott, jelentős emlékekkel azonban csak a belsőépítészeti területén találkozunk (oltárok, szószékek, szószékoltárok, epitáfiumok stb.), a monumentális építészeti tevékenységre – hasonlóan a református egyházhoz – csak II. József *Tűrelmi rendeletét* követően nyílt módja (számos most látható, nagy léptékű tornyos homlokzat is csak ekkor épült ki).



A városok nemcsak építettőként, illetve megbízóként, hanem céheik tagságának személyes teljesítménye révén közvetlenül is alakító tényezői voltak a művészetnek. Tevékenységüket szinte folytonos, változó sikerű érdekvédelmi harc közepette kellett kifejteniük, mely hol a helyi nagybirtokosokkal, hol – egyházi feladatok esetén – a területileg illetékes püspökkel, esetleg a helyi vagy közeli szerzetesrenddel állította szembe őket. Az aktuális erőviszonyok többnyire meghátrálásra készítették őket, amit esetenként az ő rovásukra pártfogolt mestereken toroltak meg a polgárjog megadásának, illetve a céhbe való felvételnek a halogatásával vagy végleges megakadályozásával. A céhtagság mesterségbeli színvonala a hagyomány megmerevedése vagy olykor egyenesen megszakadása okán különösen a hódoltság területén süllyedt mélyre, így a céhek megújítása meg is kívánta a tájékozottabb és felkészültebb idegen mesterek felvételét. A XVII. század végén az udvar elsőként a budai egyesült kőműves- és kőfaragócéh alapokmányát hagyta jóvá (1691), majd közvetlenül utána a belőle kivált

pesti céhét (1695). E két céh tekintélyét bizonyítja, hogy mestereiket egyedülálló privilégiummal ruházták fel: az ország egész területén korlátozás nélkül válalhattak mind egyházi, mind világi megbízásokat. E körülmény készítette és készíti a kutatást ma is arra, hogy számos jelentős vidéki emlékek ne csak kivitelezőit, hanem tervezőit is az előbbieket sorában keressük (pl. Pest, pálos templom; kalocsai székesegyház; kecskeméti piarista templom stb.), jóllehet a tervezést – mint a megelőző korszakokban is – a kivitelezés irányításához viszonyítva aránytalanul alacsony munkadíja miatt kevésbé aggályosan tartották számon, és így gyakorta kell feltételeznünk, hogy „levelező” gyakorlat útján szerzett vagy némi módosítással másodlagosan felhasznált idegen terveket kiviteleztek.

A pesti mesterek közül mindenekelőtt Mayerhoffer András (mester: 1729-től) emelkedik ki sokrétű és magas színvonalú munkásságával: bár tervezőisége csak a pesti Péterffy-palota (1756) esetében dokumentálható egyértelműen, azok a művek, melyekhez akár csak feltételezett tervezőként, akár kivitelezőként, vagy részfeladatok megoldójaként fűzte a nevét a szakirodalom, a legjelentősebbek közé tartoznak (pesti Grassalkovich-palota, 1730–1735; a gödöllői Grassalkovich-kastély II. építési periódusa, 1746–1749; az esztergomi ún. Török-palota, majd megyeháza, 1747; a pesti ún. epreskerti kálvária, 1747–1749; a pesti domonkosok, utóbb angolkisasszonyok temploma, 1747–1755 stb.). Tisztázatlan egy másik jelentős mester: Oracsek (Oraschek) Ignác életműve is, akit Grassalkovich ajánlására vett fel (vonakodva) tagjai közé a budai céh (1753). Kevés terve ismert (pl. váci székesegyház, 1755; esztergomi plébániatemplom, 1757), kivitelezői részvétele azonban a korszak legfontosabb építkezéseinek mutatható ki (budai várpalota, gödöllői kastély stb.). Budai céhes mesterek építették fel vitatott eredetű tervek alapján a jezsuiták által működtetett buda-vízivárosi Szt. Anna-plébániatemplomot is: Hamon Kristóf (1740-től), majd halála után az adott terveket módosító Nepauer Mátyás (1749–62).

A városi szobrászat többnyire a faszobrászat területén hozott létre kiemelkedő alkotásokat, a XVII. században és a XVIII. század elején mindenekelőtt az ország északi és keleti régióiban. A fafaragó műhelyek közül különösen a lőcsei érdemel figyelmet, melynek mesterei nem is városi, hanem rendi, illetve főúri megrendelésre készítették fő műveiket, többek között a helyi jezsuita templom oltáregyüttesét (1699 k.); a sátorlajaujhelyi pálos; majd a nyírbátori minorita templom főoltárát (1716, illetve 1731; az utóbbiban álló ún. Krucsay-oltár eperjesi mester műve); a kismárki várkapolna oltárát (1657) és a sárospataki vártemplom egykori főoltárát (1701) is. Az emlékcsoport sajátos vonása, hogy a faszobrászatra általában jellemző német kapcsolatokon túl baltikumi összefüggések is kimutathatók. A városi mesterek nemritkán versenyhelyzetben működtek az egyes rendek keretein belüli műhelyekkel, például a XVIII. században

különösen aktív pálos fafaragókkal (pl. Pest, Győr, Pápa, Székesfehérvár), bár a viszonyok bonyolultságára utal, hogy például a lőcsei műhelyt vezető Olof Engholm asztalosmester az oltáregyüttes készítésekor a jezsuiták alkalmazásában állott. A jelentősebb szobrászati megbízások zömét azonban továbbra is a hazánkban csak alkalmanként tartózkodó, többnyire a főúri, illetve főpapi udvarok által foglalkoztatott idegen művészek kapják, csak a XVIII. század második harmadában alakulnak ki számottevő műhelyek, melyek közül a vezető szerep ebben az összefüggésben is Budának, majd Pestnek jut.

A törvény szerint céhes keretben dolgozó városi festők helyzete többszörösen hátrányos volt. A jelentősebb megbízásokat eleve a főurak és főpapok számára alkalmanként dolgozó, esetenként azok „udvari” festőiként tartós alkalmazásban álló művészek kapták meg, akikkel szemben ritkán tudták hatékonyan védeni érdekeiket. A névleg szigorú szabályozás ellenére a hatáskörök átlépésében megnyilvánuló kontárság gyakorlata a céhek között is szokásos volt (az igénytelenebb építményeket gyakran mesterjoggal nem rendelkező kőművesek, illetve kőfaragók, az oltárokat pedig az illetékes építész vagy asztalos helyett fafaragók vagy festők tervezték), amihez az egyes feladatköröknek és az általuk megkövetelt szakmai képzettségnek a modern szemlélet számára meglepő differenciálatlansága is hozzájárult. A festők a legközönségesebb feladatok mellett készségesen vállalták a díszítőfestő és márványozó, de – hasonlóan a szobrászokhoz, asztalosokhoz és fafaragókhoz – legszívesebben az aranyozó munkáját, amely a legjövedelmezőbbnek bizonyult.¹⁶⁰ Viszonylag későn, csak a XVIII. század második felében válik gyakoribbá a feladatok közötti válogatásban megnyilvánuló fokozott öntudatot kifejező „művész-festő” (*Kunstmalers*), majd a magasabb rangot a speciális képzettséggel legitimáló „akadémiai festő” megnevezés. A korszakban és még hosszú évtizedeken át a honi festők szinte kivétel nélkül a bécsi akadémiát látogatták,¹⁶¹ bár tudunk egy magyarországi akadémia felállítása érdekében tett kísérletről is (Daniel Gran tervezete 1755-ből). □

160 ■ A munkamegosztás irányított, illetve spontán alakulásáról lásd mindenekelőtt: Voit Pál: *Tervek, mesterek és a mű. Művészettörténeti Értesítő*, 9 (1960), 265–279. old.

161 ■ Fleischer Gyula: *Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián*. Bp., 1935.

Serfőző Szabolcs: A sasvári pálos kegyhely története

**A ZARÁNDOKTEMLOM KIALAKÍTÁSA
ÉS KEGYSZOBORÁNAK KULTUSZA A 18.
SZÁZADBAN**

*Balassi Kiadó, Bp., 2012. 188 + 32 old.
színes képmelléklet, 3900 Ft*

Serfőző Szabolcs Sasvár-monográfiájának megjelenése előtt nyolc évvel magyar, osztrák, cseh, szlovák és horvát kutatók közös tanulmánykötetben, a Farbaky Péter és Serfőző Szabolcs által a Kiscelli Múzeum templomterében rendezett *Mariazell és Magyarország* című, nagyszabású kiállítás katalógusában mutatták be a mariazelli zárandoktemplom barokk kori (át)építéstörténetét, belső díszének a korszakban született új rétegeit és elemeit, és vizsgálták a kegyszoborhoz kapcsolódó kultusz kora újkori történetét. Serfőző Szabolcs doktori disszertációjában egyedül írta meg a – Mariazell jelentőségéhez mérhető – sasvári zárandokhely XVIII. századi történetét. (Sasvár Mariazellhez hasonlítása korántsem túlzás: a Nyitra megyei Mária-kegyhelyet az 1730-as évek közepétől a pálos rend 1786-os feloszlatásáig évente csaknem százezer – főleg szlovák, osztrák, magyar és morva – zárandok kereste fel. A kultuszhely vonzása – akárcsak Mariazellé – máig nem szűnt meg: 2013. szeptember 15-én, a *Hétfájdalmú Szűzanya* ünnepén tízezrek érkeztek a kegyszobrot őrző templomba.)

E zárandokhely kora újkori történetének monografikus feldolgozására egyrészt azért kellett ilyen sokáig várni, mert a néprajzi, mentalitás-történeti és szociológiai módszereket egyaránt alkalmazó kultusztörténeti kutatási gyakorlat hazánkban csak az utóbbi két évtizedben terjedt el, másrészt azért, mert a művészettörténész szakma csak az ezredfordulót követő években lett figyelmes a néprajzkutatók és irodalomtörténészek idevágó vizsgálati eredményeire. A (kissé megkésett) felismerés azonban ropant megtermékenyítően hatott a

barokk korszakkal foglalkozó művészettörténet-írássra, és gyors eredményekhez vezetett. Ahogy azt Galavics Géza a hazai barokk-kutatás utóbbi két évtizedéről adott „helyzetjelentésében” (Barokk művészettörténeti kutatások Magyarországon 1995 és 2012 között. *Ars Hungarica*, 29 [2013], 4. szám, 493–500. old.) nemrég kiemelte, az egyházi központokhoz (köztük a zárandokhelyekhez) kapcsolódó művészeti tevékenység vizsgálata napjaink magyar barokk-kutatásainak egyik legfontosabb irányává vált.



Serfőző Szabolcs munkája segítségével röviden bemutatathatjuk a magyarországi barokk művészettörténeti kutatásának jelenleg nagy érdeklődést kiváltó területeit. A már említett, az egyházi központokhoz kapcsolódó egykori művészeti tevékenység mellett a főúri (képzőművészeti és építészeti) mecenatúra kutatása ma a barokk témájú művészettörténet „legelevenebb” és legproduktívabb ága. (A tanulmányok, tanulmánykötetek, kiállítási katalógusok, monográfiák sokaságában megkülönböztetett figyelmet élvez az Esterházy, Nádasdy, Batthyány és Erdődy családok műpártolásának bemutatása.) A „kegyúri kegyhely” Sasvár zárandoktemplomának kialakítása sem volna érthető az egyházi és világi főrendi támogatás és prog-

ramadás ismerete nélkül, ami jelentőségéhez mérten kiemelt szerepet kap Serfőző Szabolcs könyvében. A barokk építészettörténeti kutatás figyelme – nemcsak az elmúlt évtizedekben – több okból is elsősorban a XVIII. századra összpontosul. A könyv második nagyobb egysége (*A templom és a kolostor épülete*, 27–56. old.) nem hagy kétséget a szerző kiemelkedő építészettörténeti jártassága felől sem: Serfőző a sasvári templom több mint másfél évszázadra visszanyúló – elsősorban itáliai – mintáit, közép-európai és hazai párhuzamait felsorakoztatva, stílár és eszmei kapcsolatait vizsgálva helyezi el az emlékegyüttest a „barokk építészet térképén”. A sasvári templom freskódíszé Jean-Joseph Chamant és Josef Ignaz Mildorfer mellett a térség egyik legjelentősebb festőegyénisége, Johann Lucas Kracker (és műhelye) műve. Kracker életművének monografikus feldolgozását Jávor Anna végezte el – *Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában* című könyvét (Enciklopédia, Bp., 2004.) Garas Klára recenziálta a *BUKSZ* 2005. nyári számában (171–174. old.). Egy-egy művész életműkorpuszának összeállítása általában egy-egy kutató életművét (de legalábbis a kutatói életmű leghangsúlyosabb szeletét) is jelenti. Itt jegyezzük meg, hogy a korszak nagy hazai mecénásportréinak megrajzolásában („mecénás-monográfiák”) mára bevett gyakorlattá vált a különböző történeti diszciplínák művelőinek együttműködése, kutatási eredményeik „összehangolása”. Más megközelítést kíván a művészettörténet-írás napjainkban kedvelt műfaja, a műmonográfia. Jernyei Kiss János a váci székesegyház Maulbertsch-freskóinak a liturgikus térben betöltött szerepét elemezte kismonográfiájában (*Barokk mennyország. Vallásos képzelet és festett valóság: Maulbertsch freskói a váci székesegyházban*. Gondolat, Bp., 2009.). Serfőző Szabolcs könyvének a templombelső díszítésével foglalkozó részét olvasva, úgy tűnik, nem maradt hatás nélkül, hogy Serfőző és Jernyei Kiss vezető kutatói annak a projektnek, amely egy nagyobb közép-európai program keretében a térség barokk freskóműveinek katalogizálá-

sára, digitális adatbázisban való feldolgozására szerveződött.

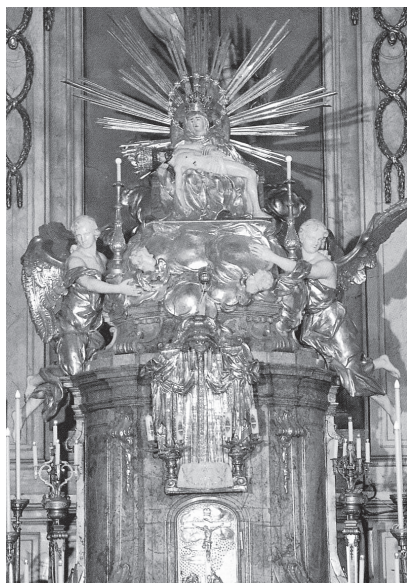
Serfőző könyve négy nagyobb egységre tagolódik. Címeik is – (*A kegy-szobor és kultuszának kialakulása; A templom és a kolostor épülete; A templom belső dekorációja; A kegy-szobor kultusza a 18. században és a kultusz rétegei*) – jelzik, hogy e nagy fejezetek megírása más-más művészettörténeti jártasságot, módszertani felkészültséget igényelt a szerzőtől.

A kultusz és az építészeti tér központjában (azaz a templom szentélyében) természetesen maga a kegy-szobor áll. Nemcsak a „művészettörténeti szemlélet”, hanem a szöveg logikájának is eleget téve kerül a kegy-szobor ikonográfiai típusának pontos meghatározása a munka elejére. A szerző jó érzékkel fordul a filológia mellett (és helyett) az ikonográfiához, amikor a szobor keletkezésének hozzávetőleges időpontját és kultusza kialakulásának körülményeit mutatja be. A kegy-szobor kultuszának *kialakításában* nem kis szerepe volt annak, hogy a kegyhelyekre mind az uralkodói udvar, mind a hazai felsőpapság mint a nehéz XVI. és XVII. századot követő rekatolizáció fontos eszközeire tekintett. Serfőző Szabolcs a sasvári szobor kultuszának ébresztését és a zarándokhely kiépítését a XVIII. századi katolikus restauráció – és a pálos rend újjáéledése – történeti folyamatába ágyazva mutatja be.

A templom és kolostor építéstörténetével és építészeti képével foglalkozó fejezet kétségtelenül legnagyobb érdeme, hogy Voit Pál korábbi, stíluskritikai alapú attribúciós kísérletét megcáfolva, levéltári források segítségével tisztázza az építész kilétét, és a XVIII. századi építészeink sorába emeli a Voitnál még (csupán) építésvezetőként szereplő Vépi Máté pálos szerzetest. Az 1732 és 1736 között Rómában teológiai és építészeti tanulmányokat folytató Vépi későbbi hazai építészeti megoldásai, így a sasvári templom homlokzati képe, alaprajza, belső terének tagolása is a XVI. században gyökerező itáliai (elsősorban római) jezsuita építészeti mintából eredeztethetők.

A templom freskóinak attribúciója régóta foglalkoztatja a hazai és külföldi művészettörténészeket, és

minthogy a korszak és a térség legfelkészültebb művészei kezének azonosítása (volt) a tét, Serfőző a legújabb magyar, osztrák és szlovák szakirodalom eredményeit is szem előtt tartva, csaknem húsz oldalt szentel a három művészegyenység (Chamant, Mildorfer és Kracker) munkájának szétválasztására. A könyv egyik csúcspontja a kegy-szobrot krisztológiai kontextusba helyező mennyezetfreskók – egyenkénti és egységükben való – ikonográfiai elemzése, valamint a falképek programját megalkotó szellemi környezet bemutatása.



Öröm olvasni *A freskók recepciója* című, mindössze négyoldalas alfejezetet egyrészt azért, mert az egykori hazai szöveges forrásanyagban ritka a befogadói reflexiók kinyilvánítása. Másrészt, még ha a kutatónak kezébe akad is egy-egy kortárs képkommentár, a művészettörténészek csak a legkritikább esetben vállalkoznak arra, hogy e forrásokat az egykori művészetelmélet összefüggésében elemezzék. Kár, hogy Serfőző Szabolcs nem von be a freskó vizsgálatába további, elméletileg megalapozott szempontot (művészettörténeti hermeneutika, recepcióesztétika), amelyek nem igénylik a képekről szóló – a képértelmezést gyakran korlátok közé szorító – szövegeket. A kompozíciók belső és egymás közti képi viszonyainak vizsgálatát csak az ábrázolások tanulmányozása tárhatja fel. Bár-

minnyire hiányzik is ez a hagyomány a magyar művészettörténet-írásból, ideje tudatosítanunk, hogy a képek képességükből fakadó értelemszerkezetének megragadása is a művészettudomány feladata. Különösen fontos ez a sasvári zarándoktemplom freskóinak esetében, amelyek – a templomtérbe érkező zarándokok változó nézőpontjára szerkesztve, a késő barokk mennyezetfestészetre oly jellemző módon – a szövegekről is „leválva” (azaz nemcsak „szövegképként” olvashatóan), „immanens kifejezőerejükkel” szólítják meg a befogadót. Az esztétikai alapú, a *szemlélet* aktusára támaszkodó értelmezés hidat vért az egykori és a mai befogadás között, ami kiváltképp fontos egy olyan élő kultuszhely esetében, mint amilyen a sasvári templom.

A munka negyedik, leghosszabb egységében Serfőző Szabolcs a szobrot övező kultusz materiális és immateriális megnyilvánulásait vizsgálja, amelyek a korszakban társadalmi csoportokként nagy eltéréseket mutattak; indokolt volt tehát a kultuszt az azt generáló és fenntartó társadalmi csoportok szerinti felosztásban vizsgálni (egyházi és világi nemesi-főúri támogatás, a szerzetesrendek aktivitása, a kultusz populáris [népi] rétege). Figyelemre méltó az az elemzés, amelyben Serfőző a sasvári kegyhelyet a Habsburg–Lotaringiai-ház (jelesül az uralkodópár, Mária Terézia és Ferenc István) személyes devóciójának egyik legfontosabb – a holicai *Lustschloss*-ban való tartózkodásokhoz kapcsolódó – színtereként mutatja be, és elkülöníti Sasvár szerepét a – Pozsonyhoz közeli – máriavölgyi kegyhelyétől, amely az uralkodóház „szakrális (máriánus) legitimitációjának színhelye” (111. old., kiemelés az eredetiben) volt a fiatalon elhunyt IV. Ferdinánd magyar király-lá koronázása óta. A sasvári mellékloltárok donátorai – a XVII. századi lorettomi és mariazelli (főúri) kápolnaalapításokkal ellentétben – már kivétel nélkül köznemesek. Sasvár azon fontos váltás felismerésének és leírásának „laboratóriumává” válik, amelynek eredményeként az arisztokrácia (kápolnaalapító) patrónusi szerepét a XVIII. századra a köznemesiség vette át. A kegy-szobor kul-

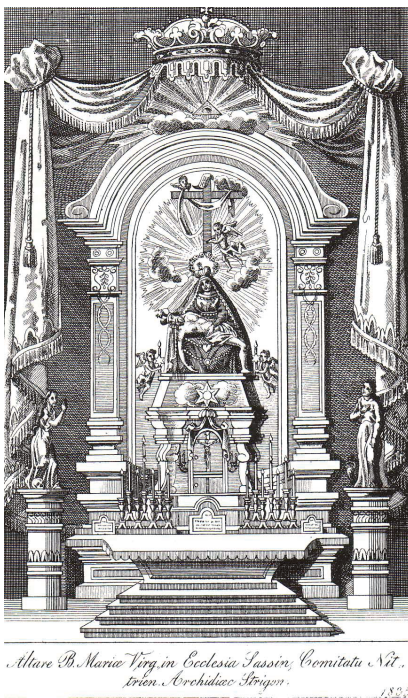
tusának elterjesztésében a pálosok játszották a legnagyobb szerepet: a szobor csodatevő erejét igazoló mirákulumoskönyveket négy nyelven nyomtatták ki; a kegykép ünnepélyes elhelyezése a templom főoltárán, az ún. transláció (1762. augusztus 15.) eseményének leírása korabeli sajtóhírekben, kiadványokban szerepelt. A transláció ünnepségének és efemer díszének elemzésével Serfőző Szabolcs jelentős adalékokkal szolgál a barokk ceremóniák hazai és nemzetközi kutatásai számára.

A kultusz terjedését és a népi kultúrában való elterjedtségét bemutató fejezet a barokk kori kultusztörténettel foglalkozó kutatási eredményekhez kapcsolódik, mindenekelőtt Barna Gábor, Tüskés Gábor és Knapp Éva munkáihoz (vö. Tüskés Gábor: *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon a mirákulumirodalom tükrében*. Akadémiai, Bp., 1993.; Bálint Sándor – Barna Gábor: *Búcsújáró magyarok. A magyarországi búcsújárás története és néprajza*. Szent István Társulat, Bp., 1994.; Tüskés Gábor – Knapp Éva: *Népi vallásosság Magyarországon a 17–18. században. Források, formák, közvetítők*. Osiris, Bp., 2001.). A kultusz társadalmi, etnikai és földrajzi elterjedtségére vonatkozó források kvantitatív elemzése fontos megállapításokhoz vezet: Sasvár a XVIII. század leglátogatottabb magyarországi zarándokhelye volt, amelyet egyaránt felkerestek jobbágysok, a közeli városok polgárai és köznemesek. A zarándokok etnikai összetétele a kegyhely földrajzi elhelyezkedéséből fakadóan meglehetősen sokszínű volt, mintegy 50 százaléka morva és osztrák területekről érkezett. A kultusz elterjedtségének kutatásakor számba veendő források a kultusz tárgyi emlékei is (filiációk, oltárok a kegy-szobor másolatával, út menti szobrok, szentképek). Eme nagy műfaji változatosságot mutató emléktanyaghoz fűződő vizsgálatokkal zárul Serfőző Szabolcs könyve.

A 2007-ben megvédett doktori értekezésből (immár két éve) született könyv több okból is fontos a hazai barokk művészettörténeti kutatások számára. Nagy érdeme, hogy kiegyensúlyozottan ötvözi a művészettörténet-írás hagyományos műfajait az új

(értsd: etnográfus-művészettörténész) szemlélet metodikai elveivel. Elsősorban a néprajz és az irodalomtörténet vizsgálati szempontjainak bevonásával nemcsak tágitja a „kutatási területet”, hanem a korábbi, kimondottan művészettörténeti módszerű vizsgálatok eredményeit is felülbíráhatja.

Végül említsük meg a Néprajzi Múzeum Serfőző Szabolcs Sasvár-kutatásai által ösztönzött kiállítását, amelyet Sedlmayr Krisztina rendezett *Emlék Sasvárról: Pieták síkban és térben* címmel (2013. szeptember



21. – 2014. február 24.). A „sasvári Pietákból”, a kegy-szobor XIX–XX. századi, színesre festett, kicsiny másolataiból huszonegy darabot már régóta őriz a Néprajzi Múzeum. Egy részük – a sasvári kegy-szobrot ábrázoló üveg- és tükörképekkel, festett bokályokkal együtt – most került először a nagyközönség elé. E kamaratárlat létrejöttében ugyanúgy, mint a bevezetőben megidézett Mariazell-kiállítás koncepciójában, vezető szerepet játszott a *művészettörténet*. A kultusz helyek épített örökségét és képzőművészeti emlékeit vizsgáló művészettörténészek ösztönző erejű munkájukkal hálásan viszonzózzák a rokon tudományoktól nyert inspirációt.

Néhány igazoltan hiányzó kivételével mindenki, aki a barokk művészet kutatásának „életmódját” választotta, ott volt 2014. május 6-án este a Nyitott Műhelyben a BUKSZ által rendezett pódiumbeszélgetésen – ki a beszélgetőasztal körül (emelvény nem volt), ki a nézők soraiban. Eljöttek azok is, akik szívügyüknek tekintik, hogy ne szakadhasson meg egy olyan tudományos hagyomány, amelyet Magyarországon Schoen Arnold, Kapossy János és Pigler Andor életműve indított el, majd Aggházy Máriaé, Garas Kláraé és Voit Pálé folytatott.

A beszélgetésnek a szervezők által választott címe – *A barokk élesztése* – az este megfelelő hívószavának (hívószókapcsolatának) bizonyult. Értelme ugyanis nemcsak az, amit elsőre sugall. Mint azt a beszélgetésben résztvevők (Jávor Anna, Kiss Erika, Serfőző Szabolcs és Szilágyi András) is világossá tették, a barokk kutatása ma is intenzíven folyik hazánkban. A cím – nyilvánvalóan – nem a stílus gyakorlati életre keltésére utal. Más értelemben azonban igenis szükség van a *barokk élesztésére*: mindenekelőtt – a tudományos igényeknek is megfelelően – a többi művészettörténeti korszakhoz mérten egyenrangú figyelemre, s noha ez elvben réges-rég így van, valljuk be, néha még (nemcsak a hazai) – korlátozott látókörű – tudományos körök is idegenkednek a *barokktól*.

A beszélgetést vezető Széphelyi F. György néhány évvel ezelőtti doktori védésén opponenseinek adott – a jelenlévők számára bizonyosan emlékezetes – válaszleáadásában „kimerítően” bemutatta – többek között – azt a tudománytörténeti fordulópontot (a stílustörténeti paradigma születési fázisát), amely a barokkot továbbra is a reneszánszsal szembeállítva, de azt már nem az utóbbi „nyelv elvadult dialektusának”, hanem önálló, értékekkel felruházott stílusnak tekintette. A barokk „élővé tétele” volt Széphelyi – egyik – küldetése egyetemi tanári pályáján is: ki ne emlékezne évfolyamtársaim közül Donnerről vagy (Johann Bernard és Joseph Emanuel) Fischer von Erlachról tartott előadásaira? Széphelyi egyike volt azon tanárainknak, akik elkötelezett

hívei voltak a „műközpontú” művészettörténet-oktatásnak. Szípkázó – néha több tízperces vagy akár egy előadás idejét felölelő – eszmefuttatások ötlenek emlékezetembe Széphelyi propedeutika-óráiból Antonius Pius és Faustina apoteózisáról (relief a császár oszlopának talapzatán), Giotto egy assisi freskójáról, a *Grecciói karácsonyról*, vagy Joseph Beuys *I like America and America likes me* című performanszáról.



Széphelyi halála után néhány nappal Berlinbe utaztam. A megérkezésem délutánján egykori művészettörténet szakos barátaimmal a belvárosban sétáltunk. A Lustgartenhez érve, amikor megláttuk az Altes Museum előtt üresen ásitózó kőmedencét, a Granitschalét, csendben egymásra néztünk. A következő pillanatban aztán kiderült, hogy mindannyiunknak Széphelyi fantasztikus előadása jutott eszébe Johann Erdmann Hummelnek a felállításra váró, tetejére fordított Granitschalét ábrázoló festményéről (1831) – ugyan-



csak a már említett órák egyikéről. (Néhány nappal később aztán az Alte Nationalgalerie-ben szembe jött velünk az – egyébként meglepően kis méretű – zseniális kép.) Az Altes Museum lépcsőjéről fotókat készítettem a Granitschaléről, majd a háttérben emelkedő építkezési daruk „ligetéről”. Berlin belvárosában újjáépítik a város

J. E. Hummel:
A gránittal a csiszológépben
(1831)

barokk kastélyát – a kultúra, a művészet és a tudomány új központja lesz a Schloss Berlin „köpenyébe” bújtatott Humboldt-Forum.

UGRY BÁLINT

KORALL

TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

55.

15. évfolyam – 2014.

.....
A TARTALOMBÓL

Nem a ruha teszi?

Pásztókai-Szeőke Judit:

A római toga viselése Pannoniában – egy mítosz és a valóság

Nagy Ágoston:

Republikánizmus és csinosodás között.

A nemzeti viselet és a politikai nyelvek 1790 körül

Kiss Csilla:

„A modern színművészetnek egyik, hatalmas hódító fegyvere a toilett.”

A magyar színésznők öltözködésének hatása a divatra

Czingel Szilvia:

A látható és láthatatlan divat.

A modern fehérnemű magyarországi elterjedése

Fülöp Hajnalka:

Autentikus paraszti öltözetek néptáncosok ruhatárában

Tangl Balázs:

A katonaság szerepe Kőszeg város fejlődésében 1867 és 1889 között

A KORALL Szerkesztősége 2014-ben a következő tematikus számokat jelenteti meg:

.....

55.	<i>Nem a ruha teszi? (megjelent)</i>
57.	<i>Oktatás</i>
58.	<i>Konfesszionizáció</i>
59.	<i>Lakhatás</i>

A Korall Szerkesztőség elérhetőségei:

terjesztes@korall.org, korall@korall.org, www.korall.org

1113 Budapest, Valkói u. 9.

A 2014-es évfolyamra várjuk az előfizetéseket. Kérjük, jelezze szándékát a Szerkesztőségnek, és valamennyi idei számunkat postázzuk Önnek. Az éves előfizetés ára: 4500 Ft, egy szám ára 1250 Ft.

Nonprofit szervezetként lehetőségünk van az adóbevallások 1%-os felajánlásainak fogadására.

Kérjük, ha úgy ítéli, tiszteljen meg minket támogatásával!

Adószámunk: 18255030-1-43

Nevünk: **KORALL TÁRSADALOMTÖRTÉNETI EGYESÜLET**

SZÁZAD V · É · G

— • ÚJ FOLYAM 72. SZÁM 2014. 2. • —
— • HÁLÓZAT ÉS KÖZÖSSÉG • —

Szvetelszky Zsuzsanna: Tudjuk, hogy tudjátok, hogy tudjuk. A hálózattudat mint az elmeteória csoportszintű kiterjesztése

Balázs Géza: Hálózatkutatás, közösség, nyelv

Szűts Zoltán: Irodalmi hálózatok, hálózati irodalom. Az új publikációs paradigma és a közösség által létrehozott tartalom

Szalai Zoltán: „Koncentrált komolysága emberi testet kölcsönzött a filozófia démoni alakjának”. A Szilasi Vilmos és Martin Heidegger közötti hálózatok történetéről

Jordán Ferenc: Biológiai hálózatok: rész és egész viszonya molekuláktól ökoszisztémákig

Németh Luca Anna: Hálózattudomány és tankönyvírás a komplexitás századában

Zöldi Blanka: Bonyolult, de megmagyarázható. Megnyugtató felfedezőút a tinik online világában

W W W . S Z A Z A D V E G . H U
