

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

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

**NEMZETKÖZI TUDOMÁNYOS KONFERENCIA I–II.
FEHÉRVÁRCSURGÓ, 2017/2018**

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

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

A kötet megjelenését támogatta:
Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Modern Városok Program



PTE MK Műemlékvédelem



Szerkesztette / Edited by Raffay Endre, Tüskés Anna
Szerkesztés lezárva 2019 szeptemberében

© Szerzők, 2019
© Szerkesztők, 2019

Kiadja a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Intézet
Művészettörténet és -Elmélet Tanszék és Kutatócsoport

**Európai műemlékvédelmi tendenciák
különös tekintettel a Kárpát-medencére**

**Current Trends in European Heritage Preservation
with a Focus on the Carpathian Basin**

Nemzetközi tudományos konferencia I–II.
Fehérvárcsurgó, 2017/2018

Pécs – Fehérvárcsurgó
2019

Tartalom / Contents

Előszó / Foreword	6
Konferenciaprogram / Conference Program, 2017. november 24–25.	10
Konferenciaprogram / Conference Program, 2018. november 9–10.	12
MAROSI ERNŐ <i>A magyarországi műemlékvédelem stílustörténetéhez</i> <i>The style history of the Hungarian monument protection</i>	15
ÁRON TÓTH <i>Heritage Protection in a Changing World</i> <i>Örökségvédelem a változó világban</i>	35
ÁRON TÓTH <i>Past, present – future? An ambiguous relationship</i> <i>Múlt, jelen – jövő? Egy ellentmondásos viszony</i>	47
FLORIAN STALDER <i>The Royal Abbey of Fontevraud: Reconstruction and New Technologies in the Absence of Original Furniture</i> <i>Újjáépítés és új technológiák eredeti bútorok hiányában</i>	59
PLESKOVICS VIOLA <i>A tökéletes kompromisszum:</i> <i>Az esztergomi vár 1930-as évekbeli helyreállítása</i> <i>Perfect Compromise: The Reconstruction of Esztergom Castle in the 1930's</i>	73
PROKOPP MÁRIA <i>Az esztergomi palotakápolna és falképeinek helyreállítása (2000–2017)</i> <i>Restoration of the Esztergom Palace Chapel and its Wall Paintings (2000–2017)</i>	91
RAFFAY ENDRE <i>Az aracsi templom pusztulástörténete és műemlékvédelme</i> <i>The History of the Destruction and Monument Protection of the church of Aracs (Arača)</i>	111
ROSTÁS TIBOR <i>A pöstyéni Szent István király-templom és faragványai</i> <i>The St Stephen's King Church in Piestany and its Stone Carvings</i>	135

GÁBOR MESTER DE PARAJD	171
<i>A párizsi Vincennes-kastély, mint a műemlékek helyreállítási elveinek példája Franciaországban</i>	
<i>The Vincennes Castle in Paris as an example of the principles of restoration of monuments in France</i>	
SIMON ZOLTÁN	177
<i>A füzéri vár helyreállítása</i>	
<i>Restorations of the Füzér Castle</i>	
GREGORY LE MOING	199
<i>From a factory to a UNESCO world heritage site: the establishment of a museum and a lively cultural site with the example of the Royal Saltworks of Arc-et-Senans</i>	
<i>A gyártól az UNESCO világörökség helyszínig: múzeum és élénk kulturális helyszín létrehozása az Arc-et-Senans-i Királyi Sómű példájával</i>	
DRAGONITS MÁRTA	213
<i>A budavári Nagyboldogasszony-templom atemplomjának átalakítása és a békéscsabai Páduai Szent Antal templom belsőépítészeti munkái</i>	
<i>The reconstruction of the Crypt of the Church of Our Lady of Buda Castle and the Interior Design of the Saint Anthony of Padua Church, Békéscsaba</i>	
NÁDI KAROLINA – VÁZSONYI CSILLA	225
<i>Kastélysorsok Bánátban és Bácskában</i>	
<i>Castle fates in Banat and Bačka</i>	
ECKHARDT MÁRIA	245
<i>Liszt Ferenc budapesti lakása és a Liszt Ferenc-gyűjtemény a Régi Zeneakadémián</i>	
<i>Franz Liszt's last Budapest apartment and the Liszt Collection at the Old Academy of Music</i>	
RAFFAY ENDRE	261
<i>Stílusok és programok – a budapesti Zeneakadémia építés- és díztéstörténetének néhány kérdése</i>	
<i>Styles and programs: Some questions about the construction and decoration of the Budapest Academy of Music</i>	

Előszó

A könyv, amelyet az Olvasó a kezében tart, két tudományos konferencia előadásait tartalmazó tanulmánykötet. A nemzetközi konferenciák az *Európai műemlékvédelmi tendenciák – különös tekintettel a Kárpát-medencére* címmel Fehérvárcsurgón, a Károlyi-kastélyban kerültek megrendezésre 2017 és 2018 novemberében. A rendezvények házigazdai szerepét a Károlyi József Alapítványt képviselő Károlyi Angelica töltötte be, a szervezés tudományos feladatait pedig dr. Raffay Endre vállalta, a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán működő Művészettörténeti és -Elmélet Tanszék és Kutatócsoport vezetőjeként. Az Alapítvány már korábban is vállalkozott műemlékvédelmi témájú konferenciáknak a kastélyban való megszervezésére, amelyekről a jelen kötet formai előképéül szolgáló kötetek is tanúskodnak. A Tanszék és Kutatócsoport figyelme a téma iránt szintén nem újkeletű és nem is csak tudományos, de művészeti vonatkozású is. Ez utóbbiról a 2011-ben *Művészet és műemlékvédelem* címmel a szerbiai Zentán indított és mindmáig pezsgő művésztelepi tevékenység tanúskodik, amelyről e kötet lapjain is olvashatni, míg a tudományos tevékenység megindulását elindító határkő Horler Miklós, a magyarországi műemlékvédelem meghatározó alakja Hagyatékának és Könyvtárának a Tanszékre kerülése, illetve az ennek tiszteletére rendezett konferencia 2014-ben.

A fehérvárcsurgói konferenciák tervezett sorozatának megindítását ugyanakkor nemcsak az említett tevékenységeinkhez való kapcsolódás igénye szülte, hanem a magyarországi műemlékvédelem helyzetéről és műemlékeink sorsáról való tájékozódási és tájékoztatási igény, együtt az európai műemlékvédelmi tendenciák vizsgálatával. Színteret kívántunk biztosítani az utóbbi évek átszervezéseinek és leépítéseinek következtében csúcstéményét veszítő magyarországi műemlékvédelemben dolgozó kollégák, a környező országokban tevékenykedő műemlékvédők és Európa távolabbi országainak gyakorlatát ismerők közti tudományos ismeretszerzés és –átadás, valamint a hibákból is okuló tudományos párbeszéd számára. Figyelmünket ugyanakkor nem kerülhette el annak a lehetősége sem, hogy teret adjunk a tudományos elveknek és igényeknek a turizmus és a befektetők törekvéseivel való ütköztetésére.

A jelen kötetbeli tanulmány-válogatás nem szerkesztői önkény eredménye, hanem a „természetes kiválasztódás”: csupán az előadók által elküldött és egy, a konferenciára tervezett, de ott el nem hangzott tanulmány-anyaggal gazdálkodhattunk. A kötet így nem (igazán) tükrözheti a konferenciák tematikai gazdagságát és a szekciók egymásra hangolt felépítését, amelyekről csupán a közölt konferenciaprogramok tájékoztatnak. A 2017-es konferencia az elméleti és a műemlékvédelem intézménytörténetét érintő kérdéseket tárgyaló előadások után a várakkal, kastélyokkal és egyházi épületekkel összefüggő, elsősorban építészeti vonatkozású tematikára koncentrált, különböző elvű és módszerű helyreállítások eredményeit és/vagy hibáit bemutató példák ismertetésével. A 2018-as konferencia tematikájában az épületbelső és az enteriőr-rekonstrukciók felé fordult. A nagyrészt 18–19. századi belsőépítészeti emlékekkel és enteriőrökkel foglalkozó előadások nemcsak az eredményekre, de a módszertani lehetőségekre és erőfeszítésekre, az elméleti kételyekre és a gyakorlati kivitelezés buktatóira is felhívták a figyelmet. Az állami finanszírozású munkálatok mellett magánkézben lévő épületeken zajló ismertetésre is kitértünk, enteriőrüstül, gyűjteményestül. Sajnálatos, hogy ebből a „háziasszonyi-házigazdai szekció”-ból kötetünkbe semmi sem jutott – de az ezekkel való tudományos foglalkozás nem hárítható a tulajdonosokra – az szakembert igényel, mint például a Máriássy család ősgalériája vagy a magángyűjteményekbe került velencei kútkávák esetében is, amelyről viszont nem itt, hanem más lapokon olvashatni.

A konferencia előadásai magyar vagy angol nyelven hangzottak el. Tanulmánykötetünket így kétnyelvűség jellemzi azzal a kiegészítéssel, hogy a magyar nyelvű tanulmányokhoz angol rezümé is tartozik.

A Szerkesztők

Foreword

The book, that you are holding, is an essay collection containing lectures from two scientific conferences. These international conferences entitled, European monument protection tendencies – with special regard to the Carpathian Basin, were held in Fehérvár, at the Károlyi Castle, in November 2017 and 2018. Angelica Károlyi representing the Károlyi József Foundation, was the host of both our events. The scientific content and tasks were managed by Endre Raffay, the head of the Department of Art History and Theory and Research Group at the Faculty of Art at University of Pécs. The Foundation has organised similar conferences on the topic before in the castle, as proved by books that serve as the formal model for this collection. The Department and the Research Group have been paying attention to this topic as well. Not only are they looking at the topic with scientific eyes but with artistic sight, too. The latter is evidenced by the artists' colony with the name of Art and monument protection which was started in Zenta (Senta), Serbia in 2011 and has since been sparkling. The artist' colony appears in this time. The starting of the scientific activity is marked by two events which could be easily called as milestones: one of them is the transportation of the Legacy and Library of Miklós Horler (a dominant figure in the protection of the Hungarian monuments) to the Department, the other one is the conference which was organized in the honor of the former occasion, in 2014.

However, the planned launch of the series of conferences in Fehérvár was triggered not only by intention to join these activities, but also by the need to give and gain information about the conservation status of the Hungarian monuments and the fate of our monuments, together with the European trends. We wanted to provide a scene for Hungarian monument conservation colleagues who lost their institutions as a result of the reorganization and downsizing in Hungary in the recent years, for conservationists in the surrounding countries, and for who knows the practices of the countries which are situated far from Hungary so that they could share their knowledge and learn from each other. We also wanted to provide a scene for the scientific dialogues which are learning from mistakes. At the same time, our attention could not miss the possibility of making space for colliding tourism and the aspirations of investors with the scientific principles and needs.

The selection of studies in this volume was not the result of editorial arbitrariness, but of „natural selection”: we could only manage the study material sent by the lecturers and the ones which were planned for the conference but not presented there. Thus, the volume cannot (really) reflect the thematic richness of the conferences and the converged structure of the sections, so they are only reported on the conference programs that are published. After lectures at the 2017 conference on issues related to the history of theoretical and heritage conservation institutions, the conference concentrated on architectural topics which are connected to castles, palaces and ecclesiastical buildings, they showed examples of results and / or failures of different principles and methods of recovery. The theme of the 2018 conference was the interiors and reconstruction of the interiors. The lectures which mostly focused on the interiors of the 18th and 19th century, not only highlighted the results, but also the methodological possibilities and efforts, the theoretical doubts and the pitfalls of practical implementation. Alongside with the state-funded works, we covered the description of what is happening with the renovations of privately owned buildings, interiors and collections. It is regrettable that nothing came out of this „housewife-host section” - but the scientific work on these cannot be passed on to the owners - that requires a specialist, such as the ancient gallery of the Máriássy family or the Venetian wells in private collections not here but on other pages.

The conference presentations were delivered in Hungarian or English. Thus, our volume of studies is also characterized by bilingualism, with the English summary also belonging to Hungarian studies.

The Editors

NEMZETKÖZI MŰEMLÉKVÉDELMI KONFERENCIA
INTERNATIONAL CONFERENCE UPON HISTORIC BUILDING PROTECTION
Fehérvárcsurgó, Károlyi Kastély, 2017. november 24–25.

Rendezők / Organizers:

Dr. Raffay Endre – Pécs, PTE MK KI Művészettörténet és Elmélet Tanszék és Kutatócsoport
Károlyi Angelica – Fehérvárcsurgó, Károlyi József Alapítvány

2017. NOVEMBER 24. (PÉNTEK/ FRIDAY)

10.30–11.00 HÁZIGAZDAI KÖSZÖNTŐK/ Welcome speeches:
Károlyi Angelica, Raffay Endre

A KONFERENCIÁT MEGNYITJA / Opening adress:

Dr. Gálík Gábor, a magyar miniszterelnökség Főosztályvezetője
(Head of Department at the Hungarian Prime Minister's Office)

I. szekció

11.00–11.30 Marosi Ernő (Budapest, ELTE BTK, professor emeritus, MTA-tag / member of MTA): *A magyar műemléki hivatal közép-európai küldetése / The mission of the Hungarian Monument Office in Central Europe*

11.30–12.00 Isabelle Battioni (Paris, general manager of the European Network of the Cultural Meeting Centres in Historic Monuments): *National Plan for the Restoration of the historic city centers / Restaurálás a történelmi városközpontokban*

12.00–12.30 Tóth Áron (Budapest, Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont Közhasznú Nonprofit Kft. / Eszterháza Cultural, Research and Festival Centre Nonprofit Ltd.): *Magyarországi műemléki felújítások a változó világban / Hungarian historic building renovations in the changing world*

12.30–12.50 VITA / DISCUSSION

12.50–14.00 EBÉD / LUNCH

II. szekció

14.00–14.30 Gabor Mester de Parajd (Párizs, Vincennes-kastély műemléki főépítész / chief architect of the Castle of Vincennes, Paris): *A párizsi Vincennes-kastély, mint a műemlékek helyreállítási doktrínáinak példája Franciaországban / the Castle of Vincennes, Paris, as example of changes of the restoration doctrines in historic building in France*

14.30–15.00 Pleskovics Viola (Budapest, művészettörténész / art historian): *Az esztergomi vár és királyi palota / The Castle of Esztergom and the Royal Palace*

15.00–15.30 Simon Zoltán (Budapest, régész / archeologist): *Egy esettanulmány – a füzéri vár / A case study – the Castle of Füzér*

16.00–16.30 VITA / DISCUSSION

16.30–17.00 KÁVÉSZÜNET / COFFEE BREAK

III. szekció

17.00–17.30 Kovács Zsolt (Kolozsvár, Babeş-Bolyai Tudományegyetem / Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca) és Weisz Attila (Kolozsvár, Formatervezői és Design Egyetem / Art and Design University of Cluj-Napoca): *A borosjenői vár 2016. évi falkutatása / The researches in the walls of the Castle of Borosjenő in 2016*

- 17.30–18.00 **Raffay Endre** (Pécs, egyetemi docens, Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Képzőművészeti Intézet, igazgató / associate professor, University of Pécs, Faculty of Arts, Institute of Fine Arts, director): *Az aracsi templom és a műemlékvédelem / The Church of Aracs and the historic building preservation*
- 18.00–18.30 **Dragonits Márta** (Budapest, okleveles belsőépítész tervező művész, vezető tervező, műemlékvédelmi szakértő / graduate interior designer artist, leading designer, monument protection expert): *A budavári Nagyboldogasszony-templom atemplom kialakítása és műemlék templomok belsőépítészeti munkái / The renovation of the crypt in Mathias Church (Church of Our Lady in Budapest) and the interior renovation of the churches listed as historical monuments.*
- 18.30–19.00 VITA / DISCUSSION
- 19.00–20.00 VACSORA / DINNER
- 20.30–21.20 KONCERT / CONCERT
- 21.20–22.30 KASTÉLYTÚRA / GUIDED TOUR

2017. NOVEMBER 25. (SZOMBAT / SATURDAY)

IV. szekció

- 9.00–9.30 **Donatella Cavezzali** (Roma, Director of Higher School for Conservation and Restoration of Rome, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro / ISCR): Conservation procedures and restoration methods: *The conservation of the wall paintings in the Hall of Masks in the Domus Aurea in Rome (I cent. AC.) and in the church of St. Peter in Tuscania (XI cent.) / Konzervációs eljárások és helyreállítási módok: a falfestmények megőrzése a római Domus Aurea Maszkok termében (Kr. e. I. század) és a toszkánai Szent Péter templomban (XI. század)*
- 9.30–10.00 **Krcho János** (Kassa): *Falképek védelme Kelet-Szlovákiában és Kárpátalján / Protection of wallpaintings in Eastern Slovakia and Transcarpathia*
- 10.00–10.30 **Prokopp Mária** (Budapest, professor emerita, ELTE BTK): *Az esztergomi palotakápolna és falképeinek helyreállítása (2000–2017) / The restoration of the Chapel and its wallpaintings in the Palace of Esztergom (2000–2017)*
- 10.30–11.00 **Tüskés Anna** (Budapest, MTA BTK ITI): *A márkusfalvi vár és a Máriaácssalád ősgalériája / The Castle of Márkusfalva and the Ancestors Portraits Gallery of the Máriaácss Family*
- 11.00–11.20 VITA / DEBATE
- 11.20–11.40 KÁVÉSZÜNET/ COFFEE BREAK

V. szekció

- 11.40–12.10 **Kovács Zsolt** (Kolozsvár, Babeş-Bolyai Tudományegyetem / Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca) és **Weisz Attila** (Kolozsvár, Formatervezői és Design Egyetem / Art and Design University of Cluj-Napoca): *A gyalui kastély falkutatásának eredményei / Results of the wall research in the Rákóczy-Bánffy stately home of Gyalu*
- 12.10–12.40 **Nádi Karolina és Vázsonyi Csilla** (Zenta, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet / Hungarian Cultural Institute of Vojvodina): *Kastélysorsok Bánátban és Bácskában / The Fates of Castles in Banat and Backa*
- 12.40–13.10 **Velladics Márta** (Budapest, művészettörténész / art historian): *Műemlékvédelem Magyarországon: haladás vagy haldoklás / Historic buildings protection in Hungary: progress or agony*
- 13.10–13.30 VITA / DEBATE
- 13.30–13.50 ZÁRSZÓ / CONCLUSION
- 13.50–15.00 EBÉD/LUNCH

NEMZETKÖZI MŰEMLÉKVÉDELMI KONFERENCIA
INTERNATIONAL CONFERENCE UPON HISTORIC BUILDING PROTECTION
Fehérvárcsurgó, Károlyi Kastély, 2018. november 9–10.

Rendezők / Organizers:

Dr. Raffay Endre – Pécs, PTE MK KI Művészettörténet és Elmélet Tanszék és Kutatócsoport
Károlyi Angelica – Fehérvárcsurgó, Károlyi József Alapítvány

2018. NOVEMBER 9. (PÉNTEK/ FRIDAY)

10.30–11.00 HÁZIGAZDAI KÖSZÖNTŐK/ Welcome speeches:
Károlyi Angelica, Raffay Endre

I. szekció

11.00–11.30 Virágos Gábor (Budapest): *The Magic Triangle and the Authenticity*

11.30–12.00 Tóth Áron (Budapest): *Múlt, jelen – jövő? Egy ellentmondásos viszony / Past, present – future? an ambiguous relation*

12.00–12.30 Bugár-Mészáros Károly (Budapest): *Tévedések az enteriőr-bemutatóknál/ Errors in the presentation of the interiors*

12.30–12.50 VITA / DISCUSSION

12.50–14.00 EBÉD / LUNCH

II. szekció

14.30–15.00 Florian Stalder (Conservation départementale du patrimoine, Angers): *Reconstruction and new technologies in the absence of original furniture*

15.00–15.30 Kövesdi Mónika (Tata): *A tatai Esterházy-kastély berendezése rekonstrukciójának kérdései/ Questions concerning the reconstruction of the installations of the Esterhazy stately home on Tata*

15.30–16.00 Nemesné Kis Timea (Budapest): *Egy kastély anatómiája, avagy kétütökzi kísérlet a lényegi rekonstrukcióra/ A castle anatomy or the tentative of essential reconstruction*

16.00–16.30 VITA / DISCUSSION

16.30–17.00 KÁVÉSZÜNET / COFFEE BREAK

III. szekció

17.00–17.30 Károlyi Angelica (Fehérvárcsurgó): *A fehérvárcsurgói Károlyi-kastély enteriőr-rekonstrukciói/ The reconstruction of the interiors of the Karolyi stately home in fehérvárcsurgó*

17.30–18.00 Károlyi László és Károlyi Erzsébet (Fót): *A fóti Károlyi-kastély rehabilitációs folyamata/ The progressive rehabilitation of the Karolyi stately home in Fót*

18.00–18.30 Ari Kupsus (Budapest): *Cultural Heritage Preservation Project in Iszkaszentgyörgy*

18.30–19.00 VITA / DISCUSSION

19.00–20.00 VACSORA / DINNER

20.30–21.20 KONCERT / CONCERT

21.20–22.30 KASTÉLYTÚRA Károlyi Angelica házigazdai vezetésével / GUIDED TOUR of the stately home

2018. NOVEMBER 10. (SZOMBAT / SATURDAY)

IV. szekció

- 9.30–10.00 Grégory Le Moing (Saline royale, Arc et Senans): *From a factory to a UNESCO world heritage site: the establishment of a museum and a lively cultural site with the example of the Royal Saltworks of Arc-et-Senans*
- 10.00–10.30 Buzás Gergely (Budapest): *A romoktól az enteriőrökig, középkori várak és paloták helyreállítása a magyar műemlékvédelemben / From ruins to interiors, the restoration of the Middle Age fortresses and palaces in the Hungarian heritage protection*
- 10.30–11.00 Virág Zsolt/Bodnár Dorottya (Budapest): *Műemlékvédelmi és turisztikai szempontok teljesülése a Nemzeti Kastélyprogram és Nemzeti Várprogram fejlesztéseiben / Heritage protection and touristic considerations in the development of the National castle and fortress program*
- 11.00–11.20 VITA / DEBATE
- 11.20–11.40 KÁVÉSZÜNET/ COFFEE BREAK

V. szekció

- 11.40–12.10 Eckhardt Mária (Budapest): *Liszt Ferenc lakása és a Liszt Ferenc-gyűjtemény a budapesti Andrássy úti Zeneakadémián / Ferenc Liszt's apartment and the Ferenc Liszt collection at the Andrassy ut Music Academy in Budapest*
- 12.10–12.40 Tüskés Anna (Budapest / Pécs): *Velencei kútkávák közép-európai kastélykertekben/ Venetian well-heads in Central European castle gardens*
- 12.40–13.10 Nagyháziné Soóky Marietta/Bugár Mészáros Károly (Budapest): *Az alsóbogáti Festetics-kastély restaurálása és a Nagyházi-gyűjteménye/ The restoration of the Festetics stately home in Alcsóbogát and the Nagyházi collection*
- 13.10–14.00 VITA, ZÁRSZÓ / DISCUSSION, CONCLUSION
- 14.00–15.00 EBÉD / LUNCH
- 15.00–17.30 KIRÁNDULÁS ISZKASZENTGYÖRGYRE Ari Kupsus házigazdai vezetésével / Guided tour to Iszkaszentgyörgy with Ari Kupsus

MAROSI ERNŐ

A magyarországi műemlékvédelem stílustörténetéhez

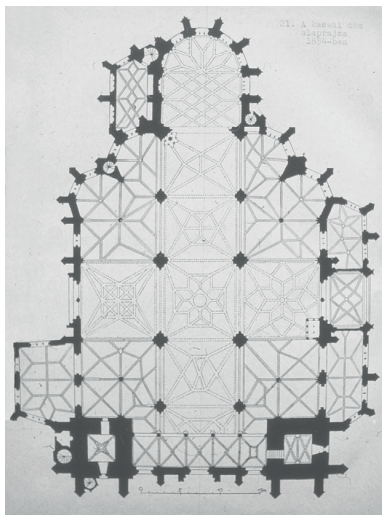
Egy fényképen a kassai Szent Erzsébet-templom – akkor már püspöki székes-egyház – építkezésének három vezetője látható (1. kép). Kezükben rajzeszközökkel a kassai templomépület kiterített alaprajza fölé hajlanak, előttük csendéletszerűen kőfaragó-eszközök. A templom Steindl Imre vezette építőműhelyének hagyatékában tényleg megtalálhatók annak a részben felmérésekből, részben az átdolgozott épület különböző alaprajzaiból álló sorozatnak maradványai, amelyeket – nyilván az állandó használat és e rajzok különleges értéke miatt – vászonpauszra rajzoltak (2. kép).¹ A fényképen az asztalra abrosz módjára borított alaprajz ezeknek a különleges értékű rajzok egyike lehet. Amin az építkezés vezetői dolgoznak, a templom két alaprajzával szemléltethető: az egyik az, ami a középkorból a 19. századra maradt, a másik, amellyel a magukat a középkori művésznél előbbre valónak tartó mesterek elődeik „hibáit” kijavítani vélték.

E dokumentumok többsége a Műemlékek egykori Ideiglenes, majd Országos Bizottsága tervtárában található. Nemcsak a 19. századi magyar

¹ Az építéstörténeti rekonstrukció során tanulmányozott 1:50 léptékű nagy felmérésekről: MAROSI Ernő: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez I, *Művészettörténeti Értesítő* 18. évf. 1969/1. sz., 40, 42–44, 50. sz., a még teljes gyűjtemény jegyzéke: GERECE Péter, A MOB rajztárának jegyzéke, *Magyarország műemlékei* I, Budapest 1905.



1. A kassai dóm 1877–1896 közötti restarálása vezetőinek csoportképe, 1880 körül, a szerző tulajdonában.



2. A kassai Szent Erzsébet templom alaprajzának felmérése, 1877, restaurálás előtti állapot

műemlékvédelemről, hanem – egészen 1918-ig – egyben az időközben közép-európai utód-államok között megosztott területek műemlékeinek állapotáról szóló dokumentumok is. Most néhány éve veszélyben vannak, s hogy erre figyelmeztessünk, aligha akad jobb alkalom, mint az európai műemlékvédelem tendenciáival foglalkozó, a Kárpát-medencére különös tekintettel lévő konferencia. A Kárpát-medence kifejezés nyilvánvalóan az egykori („nagyak” is nevezett történeti) Magyarországra utal. Az ausztriai vélemény szerint a dualista birodalomban a magyar műemlékvédelem külön utat járt, a kortárs Alois Riegl szerint idegen volt tőle a liberalizmus, és benne a nemzeti szempontú önzés nyilvánult meg.² Vajon helyzete csak negatívummal jellemezhető-e? A budapesti tervtár a műemlékvédelem múltja és elvei szempontjából is, nemcsak dokumentum-értéke miatt jelentős. A legfrissebb hírek szerint e gyűjtemény muzealizációja kerül napirendre; megőrzik őket, de elveszítik kapcsolatukat a műemlékügy gyakorlatával. A fegyvereket is gyújtószerkezetük eltávolítása után szokták kiállítani a múzeumban. Lehetetlen a magyar műemlékvédelem központi intézményének történetével

² *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*. Hg. v. Ernst BACHER. Wien-Köln-Weimar 1995. – MAROSI Ernő, Konzerválni, restaurálni, rekonstruálni. A kulturális örökséggel való bánásmód a művészettörténetben, *Közgyűlési előadások 1999.*, 1. Szerk. BECK Mihály & alii, Budapest 2001, 49–54; Uő, Cuius est imago haec? Riegls ‚Gegenwartswert‘ und ‚historischer Wert‘ heute, *National Heritage – National Canon*. Ed. Mihály SZEGEDY-MASZÁK. Budapest 2001, 211–218.

foglalkozni³ anélkül, hogy megszűnésének, funkcióvesztésének és átalakulásának jelenkori folyamatát eközben ne vennék figyelembe.⁴

Mielőtt a magyar műemlékvédelem nemzetközi szerepét vizsgálnánk, célszerű történetiségének megfontolása. Mint szellemi tevékenység és mint művészi alkotómunka a műemlékekkel való foglalkozás többé-kevésbé magától

3 A hagyományos intézménytörténeti szempontú tárgyalásban különlegesen meghatározó jelentőséget nyer az, hogy az intézmény alapításának kora egybeesik a historizmus stíláriskorszakával. Mindehhez l.: FORSTER Gyula: A műemlékek védelme a magyar kormány visszaállítása óta, 1867–1902, *Magyarország Műemlékei* I, 1905; D. MEZEY Alice–SZENTESI Edit: Az állami műemlékvédelem kezdetei Magyarországon. A Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale magyarországi működése (1853–1860), *A magyar műemlékvédelem A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*, szerk. BARDOLY István, HARIS Andrea, Budapest 1996, 58–62; HORLER Miklós: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon (1872–1922), uo. 79–91; BARDOLY István, LŐVEI Pál: The first Steps for Listing Monuments in Hungary, *The Nineteenth-Century Process of „Musealization“ in Hungary and Europe*, ed. Ernő MAROSI, Gábor KLANICZAY, Collegium Budapest Workshop Series No. 17. Budapest 2006, 249–258; SZAKÁCS, Béla Zsolt: Modernization and Musealization: Monument Protection in Hungary in the Time of Béla Czóbor (1889–1904), uo. 259–273.; - A műemlékvédelem intézménytörténetének tárgykörében számos részletkérdés tisztázása: BARDOLY István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez. I. *Magyar Műemlékvédelem* 13 (2006) 23–25.; Uő.: „Az indítványozó és jégtörő”. Arányi Lajos (1812–1887) és a vajdahunyadi vár restaurálásának egy korszaka. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez II. *Magyar Műemlékvédelem* 15 (2011) 7–103.; Uő.: „Kellő személyzettel és némi hatalommal”. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez III. *Műemlékvédelem* LVI, 2012/1–2, 30–66.; Uő.: „Két hűséges munkatárs”. Forster Gyula és Eber László – Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez IV. *Ars Hungarica* 38, 2012/1, 72–103.

4 Pontos állapotfelvétel a műemlékvédelem országos szervezetét megszüntető rendelet hatályba lépésekor: LŐVEI Pál – KLANICZAY Gábor: „Ha mindez így marad, akkor ez ennek a 140 éves történetnek a vége” A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal felosztásáról, *BUKSZ* 24/3–4, 2012, 254–268. – V.ő.: VISKOLCZ Noémi: „A veszteség gondos dokumentálása”. A kulturális örökségvédelem intézményrendszerének változásai a rendszerváltás után (1990–2015), *Sodrásban: képzések, kutatások (1975–2015). Tanulmányok*, szerk. SÜTÖ Erika, SZIRMAI Éva, ÚJVÁRI Edit, Szeged 2016, 129–141.

Metodikai kérdések: FELDT István: Kutatás – dokumentálás – rekonstrukció, *Műemlékvédelmi Szemle* 1999/1–2, 27–53; BUZÁS Gyergely: A múlt rekonstrukciója avagy a tudós felelőssége, *Műemlékvédelmi Szemle* 1999/1–2, 19–23; SZEKÉR György: Az elméleti rekonstrukció, mint tudományos módszer. A diósgyőri vár déli fala fölkebeoltozatának kutatása, *Építés-Építészettudomány* 41/3–4, 2013, 27–32; KÓRÓFY Anna Dóra: Pro és kontra. Az épületrekonstrukciós beavatkozások szakmai és társadalmi kritikája. *Építés-Építészettudomány* 44/3–4 (2016. szeptember) 377–408.

A műemlékvédelem körüli vitákhoz: v.ő.: a Magyar Urbanisztikai Társaság ankétjait, 2014/15: *Mindent a maga helyén. Városliget, város, vár*, szerk. KÖRMENDY Imre, SCHNELLER István, Budapest 2015; BRENNER, János: Ein Schloss für den Regierungschef. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20.6.2016; LŐVEI Pál: „Konzerválni és nem restaurálni” – A műemlékvédelem elvei, régebbi és újabb törekvései, *Műemlékvédelem* 58/1, 2014, 41–50; Budai várjártékok, *Élet és Irodalom* LX/22, 2016, 11–12; Örökségmánia, *BUKSZ-Budapesti Könyvszemle* 29/2, 2017, 136–143; Halotti beszéd, *Élet és Irodalom* LXI/34, 2017, 8; MAROSI Ernő: Forrásfoglalás. Restaurálások Székesfehérvárott, Esztergomban és Visegrádon a 2000. évben, *BUKSZ* 13/4, 2001, 348–362 és; MAROSI Ernő: Drei mittelalterliche Schlüsseldenkmäler der Kunstgeschichte Ungarns – restauriert. Székesfehérvár, Esztergom und Visegrád im Jahr 2000, *Acta Historiae Artium* 42, 2001, 255–281; uő.: Kinek az öröksége? *Az épített örökség védelmében. Változó társadalom – változó műemlékvédelem?* Szerk. FERCH Magda, Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, Budapest 2011, 18–26; uő.: „Orvos, magadat gyógyítsd!”, *Élet és Irodalom* LX/49, 2016. december 9, 3; uő.: Die restaurierte Geschichte. Denkmalpflege, Museumstätigkeit und Rekonstruktion in Ungarn seit 1990, *Geschichte bauen. Architektonische Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute*, hg. Arnold Bartetzky. G.W.Z.O., Visuelle Geschichtskultur Bd. 17, Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien 2017, 291–322; SOMORJAY, Sélysette: Die Denkmalpflege in Ungarn – Beispiele und Tendenzen. Die Denkmalpflege 65 (2007), 139–145; uő.: Tendencias in Historic Building Preservation in Hungary Today. Practice, Consequences, Responsibility, *Acta Historiae Artium* 49 (2008), 255–264.

értetődően illeszkedik a stílustörténetbe. Ez ma mindenekelőtt a 19. századi historizmus művészettörténetében valósul meg, ahol az építészettörténeti fejezetek a műemlékvédelemre is kiternek. A két fejezetben tárgyalt jelenségek történeti státusza eltérő: a historizmus korszakfogalmába mint ennek a korstílusnak példái illeszkednek a műemlékvédelem eredményei (sőt, alfejezetként címmel is ellátva: intézményei is). Az 1840-1870 közötti, a romantika korszakaként ábrázolt fejezetbe a korai műemlék-helyreállítások tárgyalása lényegében a következő szakaszban tárgyalt historizmus előzményeit jelenti.⁵ A legújabb összefoglalásban a historizmus *per definitionem* stílus, így előzményei a romantika-fejezetben idegenek, netán e tekintetben a romantikától sem idegen historizmus jelenlétére utalnak. A kronológia metodikai problémájában kifejezésre jut, hogy a műemlékvédelem nem csupán építészet (még kevésbé építőipar), hanem elméleti, történelmi szempontokat is képvisel, illetve ilyen tárgyú gondolkodás eredményeit megjeleníti. Más szóval: minden műemlékvédelem alapja valamilyen értelemben historizmus. Az első kérdésnek ezért szükségképpen arra kell vonatkoznia, miben áll a műemlékvédelem stílustörténete.

*

A törvényes védelem és az eredeti állapot megőrzésének vagy rekonstrukciójának igénye – amint erről a 16. század eleje óta pápai intézkedések tanúskodnak – antik épületmaradványokra vonatkozik. Ez leginkább a klasszikus formák megtisztítását jelentette az idegen elemektől. A római Titusdiadalív Panini és Piranesi által még a 18. században megörökített festői romjából a 19. század elején Giuseppe Valadier klasszicista építész hámozta ki a klasszikus épületet. 1892-ig a Pantheon is azokkal a tornyoskákkal volt látható, amelyeket a római humor „Bernini szamárfüleiként” ismert. Az oszlopok azért vannak, hogy álljanak és hordozzák a gerendázatot: ezt sugallják a Forum Romanum templomainak és bazilikáinak maradványai, s ennek felel meg a leomlott oszlopok helyreállításának, újra felállításának az a művelete, amelyet *anastylosis* néven tartunk számon. Ennek a műveletnek alapja az építészetelmélet, mindenekelőtt az oszloprendek osztályozása.⁶ Stuart és Revett 1762-ben kiadott útikönyve, amely kielégítette a török birodalomban rejtőző görög építészet megismerésének (végső soron elméleti) igényét, az

5 Korai műemlék-helyreállítások (Sisa József) *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet*, szerk. SISA József, Budapest 2013, 302–306, és *Műemlékvédelem* (Lőveí Pál). uo. 424–438.

6 V.ö.: WITTKOWER, Rudolf: *A humanizmus korának építészeti elvei* [1960], magyar fordítás: Tatai Mária, Budapest 1986. L. különösen a Szakítás a harmonikus arány törvényeivel az építészetben c. fejezetet: i.m. 151–160.

angol utazók számára egzotikus környezet és a fenséges nyugalom ellentétéként ábrázolta a romok nyugati szemlélőjének alapvetően festői-romantikus alap-benyomását.

A szentimentális felfogás a klasszikus rom recepciójában éppúgy érvényesül, mint a középkori emlékekében. A kíváncsiságot és fantáziát ismeretlen dolgok megtapasztalásával tápláló utazások híres, a fiatal Kazinczy Ferenc által magyarra fordított útikönyve Laurent Sterne *Voyage sentimental* című műve, amelynek címe egy sajátos, többnyire a középkori emlékekre irányuló érdeklődés és műemlék-kultusz jellemzőjévé vált.⁷ E cím alatt majdnem egy évszázadon át jelentek meg sokszorosított grafikai látképek, végül már fényképek is, s vezettek be az európai művészeti kánonba olyan, középkori épületekkel koronázott, hangulatos vagy ijesztő tájakat, mint pl. Mont-Saint-Michel vagy Le Puy; mindkettő olyan természetes táj, amelyben már a középkori zarándok úgy érezte, hogy ég és föld összeér, kommunikál egymással. A természet és a történelem párbeszédét olykor a kertművészet eszközeivel is megvalósították. Így építették az Esterházy grófi család tagjai a 19. század elején, a vértesszentkereszti kolostorromból származó kőfaragványok felhasználásával hangulatos múromokat.⁸ Románkori faragványokat sajátos diadalívve egyesítettek Csákváron, s a tatai múromon átfolyó, romladozó csúcsíveket tükröző patak környezetében a környékről származó, rejtett fényforrásból megvilágított római sírkő is szerepet kapott. A méléző szemlélő képzelete előtt évezredek távlatai nyíltak meg. Egészen az „érzelmes utazások” szemlélete jellemzi a 19. századi magyarországi grafika részben ugyancsak útleírásokat illusztráló képeit, a Vág-völgyi várromok ábrázolását, a festői zsámbéki romok látképét, amelyben egy kortárs a nagyvonalú kolostortemplom és a pórnép szegényes kunyhói közötti ellentétet érzekelte. Visegrád méltóságteljes királyi vára, amelynek sokat látott falai nagy dolgokról tanúskodhattak – többek között többször is itt őrizték a Szent koronát – már a 18. század óta nemzeti emlékhelyként és történelmi zarándok-célpontként vonzotta a látogatókat, és vált tájbrázolások tárgyává. Azt, hogy hogyan lehet és kell elképzelni a középkori épületmaradványokat fénykorukban, amikor pl. Budán fogadta mennyasszonyát Mátyás király, vagy vidám vadásztársaság lovagolt Vajdahunyad falai alatt, az írott forrásokra

7 CARQUÉ, Bernd: Epistemische Dinge. Zur bildlichen Aneignung mittelalterlicher Artefakte in der Moderne, *Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne*, hg. von Otto Gerhard OEXLE, Áron PETNEKI, Leszek ZYGNER, Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 23, Göttingen 2004, 55–162; uő: Repräsentationsräume des 'Patrimoine'. Visualisierungen des Mittelalters in den „Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France (1820–78)”, *Acta Historiae Artium* XLVII, 2006, 271–301.

8 SISA József: A csákvári Esterházy-kastély parkja, *Művészettörténeti Értesítő* XLVI, 1997, 147–179 – ahol különös figyelemre méltó a „szentimentális park” pontos stílári minősítése. V.ö.: GALAVICS Géza, *Magyarországi angol kertek* (egy kötetben Adrian von BUTLAR, *Az angolkert c. művével*), Budapest 1999, 36–41.

támaszkodó szépirodalomnál is hatásosabb módon lehetett megtanulni annak a romantikus történelmi zsánerképnek alapján, amelynek legismertebb mesterei Weber Henrik és Vízkelety Béla voltak.⁹ Ha az antik emlék a klasszikumot képviseli, romja és a középkori mű ugyanúgy a fenéséget jeleníti meg, mint a romantikus táj is.



3. Telegy Károly, A diósgyőri vár látképe, 1860, Budapest, Szépművészeti Múzeum – Nemzeti Galéria

*

A tematika és a műfaj által, a *convenientia / decorum* jegyében meghatározott ábrázolási *modus*oknak átmenete történelmi tudásba¹⁰ különösen fontos szerepet játszik a műemlékvédelem elvi megalapozásánál, amelyre a Magyar Tudományos Akadémia égisze alatt, 1847-ben került sor.¹¹ A mindenkori történelmi értékrend érvényesül Vajdahunyadon, és nemcsak a Hunyadi várkastély sokáig elhúzódó restaurálása során, hanem – mintegy szimbolikus érvénnyel – akkor is, amikor ennek az épületnek másolata határozza meg az ezredéves kiállítás történelmi főcsoportjának látványát. Ezt az épületegyüttest mintegy dióhéjban elférő történelmi kompendiumként mutatták be 1896-ban, majd rendelték meg Alpár Ignáctól állandó budapesti épületként. Így testesíti meg mindmáig a historizmus mint művészeti korszak diadalát. Arra, hogy a műemlékvédelemnek a historizmus-fogalom stíluskorszak-fogalomként játszott szerepén kívül is van jelentősége a műemlékvédelem gyakorlatában, a diósgyőri várrom – és különösen legújabb története – a példa.

9 V.ö.: XIX. *Nemzet és művészet, kép és önkép*, kiállítási katalógus, szerk. KIRÁLY Erzsébet, RÓKA Enikő, VESZPRÉMI Nóra, Budapest 2010. – különösen: VESZPRÉMI Nóra: Kísértetek a végtelen rónán. A magyar romantika *rettenetes* hagyománya, i.m. 139–163. V.ö.: KESERŰ Katalin: Várábrázolások. Táj és történelem a historizmus festészetében Magyarországon, *A historizmus művészete Magyarországon*, szerk. ZÁDOR Anna, Budapest 1993, 223–241.

10 A historizmus különös esetét jelenti az a gyakori restaurátori feladat, amikor félbemaradt épületek befejezéséről van szó (ilyen volt az egész kölni dóm is!): MAROSI Ernő: A fogyatékos emlék. XIX. századi toronyépítések és epikai rekonstrukciók. *Kenyeres Zoltán-émlékkönyv. Értés – megértés*, szerk. SZABÓ B. István, Budapest 2004. 65–83; v.ö. uő: Restoration as an Expression of Art History in Nineteenth-Century Hungary, *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*, ed. Patrick J. GEARY and Gábor KLANICZAY, Brill, Leiden-Boston 2013, 159–187, 18 Figs.

11 JANKOVICH Miklós: Esedezés a magyar régiségek iránt, *Tudományos Gyűjtemény* XII, 1818, 121–123, újabb kiadása: *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából*, szerk. MAROSI Ernő, Budapest 1999, 15–17; Felszólítás minden, a nemzeti becsületet szívében viselő magyarhoz a hazai műemlékek ügyében, *Magyar Academiai Értesítő* VII, II. sz., 1847. február, v–xi, új kiadása: i.m. 1999, 30. sk.



4. Sulpiz Boisserée, A kölni dóm nyugati homlokzata, rekonstrukciós rajz, 1843.

Itt Telepy Károly látképe kiválóan tanúsítja (3. kép) a rom esztétikai értékének szoros kapcsolatát a historizmus szentimentális előzményeivel, s miután elkerülte a Sztehlo Ottó terve szerint, a késői historizmus jegyében való kiépítését, végül a legközelebbi múltban szenvedte el ezt az esztétikumát éppúgy, mint történelmi hitelét megszüntető műtétet. A vár egész újkori építéstörténete arra figyelmeztet, hogy a műemlékvédelemben nem minden további nélkül szolgálhat rendező elvként a stílustörténeti korszakfogalmakkal leírt egymásután. Nemcsak a műemlékvédelemnek vannak – ugyanúgy, mint minden művészi tevékenységnek – stílusai, hanem a műemlékvédelem felfogását az is meghatározza, milyen történeti korszakokból való emlékekkel van dolga. Ezért is a továbbiakban a középkori emlékekre fogunk koncentrálni.

A szentimentalizmus érzelmi kultúrájának jegyében újraértékelt gótikus építészet művelői ahhoz hasonló rendszer támaszát igényelték, amelyet a klasszikus építészetben az oszloprendek jelentettek. Míg Caspar David Friedrich menyeyi architektúrája a romantikus miszticizmus jegyében született, kortársa, Friedrich Schinkel a katedrálisban nemcsak vallási és történeti emléket látott, hanem a széttagolt német állam egységes cselekvését igénylő szabadságdómot is a táj fölé magasodó gótikus épületként képzelte el. A befejezetlen épülettorzóként álló kölni dóm felépítésében ez az elképzelés valósult meg. Miután előkerült a dóm nyugati homlokzatának a napoleoni háborúk idején elveszett tervrajza, az egész Németországra kiterjedő dómépítő mozgalomban kezdeményező szerepet vállaló Sulpiz Boisserée kezdte el a tervezett épület rekonstrukcióját (4. kép). Az alapkötételre 1842-ben, az ünnepélyes avatásra 1880-ban, már a porosz vezetésű német birodalomban került sor. Az épület folytatásához szükség volt az gótikus épület tervezésének és formarendszerének alapos megismerésére. A megismerés útja a gótikus tervezéstechnika fennmaradt kézikönyvein és a formák tanulmányozásán át vezetett. Az ezekkel foglalkozó szakirodalomnak egyik legjellemzőbb műve, Friedrich Hoffstadt 1840-ben kiadott „gótikus ABC-könyve”, amely nemcsak a stílus (geometrikus) alapszabályait foglalta össze – mint írta – „a művészek és a munkások

számára”, hanem változatos mintaképekkel is ellátta őket.¹² A középkori építészet beható tanulmányozása valóságos tudóssá avatta a specialistákat, akik nem egyszer úgy vélekedtek, hogy szemben a szűkebb körben tájékozódó középkori mesterekkel, átfogó tudásukkal felülmúlják elődeiket. Magyarországon és környezetében a kölni dómépítő műhelyben szerzett tapasztalatai után Bécsbe települt Friedrich von Schmidt¹³ tanítványai végeztek hasonló munkát. A magukat a középkori kőfaragók utódainak érző fiatal emberek egy „bécsi építőpáholynak” (*Wiener Bauhütte*) elnevezett egyesületet alakítottak, amely kiadta gyűjtő munkájuk rajzi eredményeit is. 1864-ben, a csehországi Kolínban ott volt és a csoportképen is szerepel a három magyar: Schulek Frigyes, Steindl Imre és Schulcz Ferenc.¹⁴ Hozzájuk hasonlóan, Friedrich von Schmidt (akinek legfontosabb restauratori munkája a bécsi Stefanskirche volt) tanítványai vezető szerepet játszottak más országokban is: pl. Josef Mocker Csehországban, Hermann Bollé Horvátországban. Ennek a kőfaragó-építészek tervezéstechnikájára és formakincsére alapozott restaurálási eljárásnak kulcsfontosságú eleme az anastylosisnak az a formája, amelyet a magyar műemlék-védelemben a közelmúltig Szakál Ernő alkalmazott a 19. századi elveket tökéletesen és teljes hittel képviselő munkáiban.¹⁵ A visegrádi kútarchitektúrák, a siklósi vár későgotikus zárterkélye tartoznak a leghíresebbek közé (5. kép).



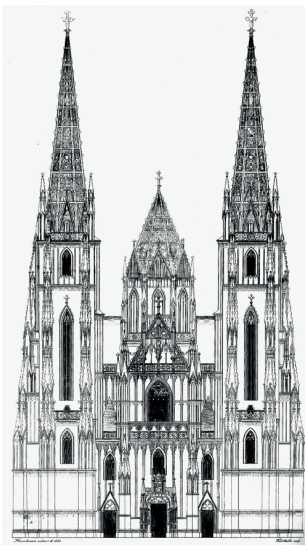
5. Szakál Ernő, A visegrádi Anjou-címeres falikút rekonstrukciós modellje.

12 COENEN, Ulrich: Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland. München 1990; MÜLLER, Werner: Die Zeichnungsvorlagen für Friedrich Hoffstadts „Gothisches A.B.C.-Buch und der Nachlass des Nürnberger Ratsbaumeisters Wolf Jakob Stromer (1561–1614), *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 28/1, 1975, 39–54.

13 Pályafutása ezen aspektusát hangsúlyozta CIULISOVÁ, Ingrid: *Historismus a moderna v pamiatkovej ochrane*, Bratislava 2000, 69–70.

14 A bécsi *Central-Commission* tevékenységéhez I. SZENTESI Edit számos tanulmányát és különösen összefoglaló publikációját: Die Anfänge der institutionellen Denkmalpflege in Ungarn (Die 1850–1860er Jahre), *The Nineteenth-Century Process of „Musealization“ in Hungary and Europe*, ed. Ernő MAROSI, Gábor KLANICZAY, Collegium Budapest Workshop Series No. 17. Budapest 2006, 235–248. SISA, József: Steindl, Schulek und Schulcz – drei ungarische Schüler des Wiener Dombaumeisters Friedrich von Schmidt, *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 1985, Nr. 3, 1–8; IDEM: Neo-Gothic Architecture and Restoration of Historic Buildings in Central Europe. Friedrich Schmidt and His School, *Journal of the Society of Architectural Historians* 2002, 170–187.

15 SZAKÁL, Ernő: Gotisch-geometrische Konstruktionen im Bauwesen und in der Steinbildhauerei. *Acta Technica Academiae Scintiarum Hungariae* 67/1–4, 1970, 65–104; uő, *Kőfaragók műhelytitkai*, Magyar Köszövetség, [h.n.] 2007, 112–128; és német kiadása: *Werkstattgeheimnisse der Steinmetze im Mittelalter*. Budapest 2008, 33–46.



6. Henszlmann Imre, A kassai Szent Erzsébet templom nyugati homlokzatának rekonstrukciója a négyezeti torony rekonstruált nézetével, 1846

Szakálnak a kőfaragómesterség hagyományában gyökerező restaurátori gyakorlata helyébe még működésével párhuzamosan, az 1980-as évektől kezdve a szcenikus látvány eszközeit alkalmazó megjelenítés lépett.¹⁶

A magyar historizmus legjelentősebb műemlékvédelmi vállalkozásai az 1872 óta a Műemlékek Ideiglenes Bizottságában meghatározó szerepet játszó Schmidt-tanítványok nevéhez fűződnek. Steindl Imre korábbi, részben kivitelezésre nem került tervei a kassai dómhoz nemcsak a szimmetrikus kéttornyos homlokzat elgondolásában, hanem egy, Sulpiz Boisserée hamarosan túlhaladottá vált, négyezeti torony rekonstrukciójában is Henszlmann Imre korábbi javaslatait követik (6. kép).

A historizmus korábbi műemlék-restaurációinak jellemzője a purizmus, vagyis egy stíluskorszak uralmának akár erőszakos megvalósítása is. Ez történt a budai Nagyboldogasszony

plébániatemplom restaurálása során, amikor Schulek Frigyes különös gondot fordított a koronázó templom középkori ornamentikát historizáló történeti festéssel vegyítő polichromiájára. A dogmatikus purizmus elretentő példája az európai barokk szobrászat egyik főművének, Georg Raphael Donner lovas Szent Mártonának eltávolítása a pozsonyi dóm barokk főoltáráról, s helyette Lippert József vérszegény, de középkoriasnak szánt oltárának elkészítése 1867-ben. Hasonló esetek tucatjait lehetne felsorolni. A soproni bencés templom, ahol megőrizték a gótikus épület és barokk berendezése különös harmóniáját, a ritka kivételek közé tartozik, alighanem annak a kellemetlen benyomásnak hatására, amelyet a város Szent Mihály plébániatemplom ú.n. „stílszerű” restaurálása tett a szemlélőre. Amikor a szentély árkádos, lent oltárokat, fent karzatot tartalmazó szentélyrekesztőjének, a szerzetesek templomaiban

16 Virtuális rekonstrukciós projektek összefoglaló bemutatása: *Reneszánsz látványtár. Virtuális utazás a múltba*, szerk. Buzás Gergely, Budapest 2009. – A későgótikus boltozat-rekonstrukciókról (amelyekre nézve a könyv címe legalább magyarázatot igényelne) v.ö.: Szőke Balázs: Késő gótikus boltozatok Mátyás uralkodása idején és a 16. század első évtizedeiben, uo. 105–117. – Példái: Buzás, Gergely: *Rekonstruktion des Grabdenkmals Bischof Wilhelms von Bergzabern aus der Marienkapelle / Bergzaberni Vilmos püspök síremlékének rekonstrukciója az Aranyos Mária kápolnából. Die Bischofsburg zu Pécs. Archäologie und Bauforschung / Pécs püspökvár. Régészet és épületkutatás*, szerk. SZIJÁRTÓ Kálmán, G. SÁNDOR Mária. München-Budapest 1999, 92–98; uő: Bergzaberni Vilmos püspök síremléke, *Magyar királyi és főrendi síremlékek. Gótikus baldachinos síremlékek a középkori Magyarországon*, szerk. DEÁK Zoltán, Budapest 2004, 109–117.

gyakori *lettner*nek többé-kevésbé egyértelmű rekonstrukciót lehetővé tevő maradványai előkerültek, Szakál Ernő már nem bolygatta meg a belső több stíluskorszak maradványait is egyesítő látványát, s olyanfajta modellkísérletet javasolt, amilyent emlékkiállításának rendezői bemutattak (7. kép).¹⁷



7. A soproni bencés (egykori ferences) templom szentélybelsője Szakál Ernő lettner-rekonstrukciójának modelljével, emlékkiállítása, Sopron, 2013.

*

A historizmusnak alapvetően a helyszíni tanulmányozáson alapuló építészeti metodikájából és egyben oktatási koncepciójából következik, hogy az expedícióknak, felfedezéseknek nagy szerepük volt a tudományban és az építészeti szakirodalomban egyaránt. A műemlékek felmérése a restaurátor-képzés fontos eszköze (és részben célja is) még a *Wiener Bauhütte* hagyományát követő, két világháború közötti budapesti Műegyetemen is. Lelkes, tapasztalt rajztanárok falkutatóként és restaurátorként egyaránt nagy szerepet játszottak. Közülük talán a legismertebb, mert legsikeresebb Huszka József volt, aki – részben kiállításra szánt (mert a nyomtatott publikációk mellett ezek a korban Európa-szerte elterjedtek) – falfestmény-másolataival nagyban hozzájárult a falfestészet megismertetéséhez, különös tekintettel Szent László legendájának ábrázolásaira. Szent László mint nemzeti szent kapott fontos szerepet Huszka gondolatvilágában, amely sok tekintetben a középkori identitástudaton és ennek a modern ornamentika-történeti, régészeti, népművészeti tudásanyagban keresett támaszain alapult. Huszka a 19. század nagy álmának, a nemzeti stílusnak mindenekelőtt az ornamentikában való megvalósítását tűzte ki céljául. Erről szól 1885-ben publikált albuma, amely kevésbé bizonyító erejével, mint inkább hatalmas anyagával gyakorolt nagy hatást közönségre és művész kortársakra egyaránt. Felfogása az ősművészeteknek Gottfried Semper által kifejtett elméletén alapult; az anyagban és a technológiában gyökerező formáknak pedig szimbolikus jelentőséget tulajdonított. A magyarságban elsősorban keleti – későbbi publikációiban turáninak mondott – hagyományok őrzőjét látta, amiben idővel Joseph Strzygowski

17 Szakál Ernő életútja – Szakál Ernő életműve 1913 – 2013. A Soproni Múzeum és a Szakál Ernő Alapítvány kiállítása A soproni Lábasházban, 2013. szeptember 20. – november 9.

régészetében keresett támaszt a bécsi konkurens, Alois Riegl stílustörténetével szemben.¹⁸ Mindenesetre, a paraszti hagyományőrzést az ősi formák „tisztá forrásaként” méltatták – a Bartók Béla *Cantata profanájából* származó kifejezés utaljon itt a zene hasonló felfogására! Ez a falusi építészet, a paraszti hagyomány kultuszának nagy ihlető forrása is: ekkor következik be a falusi templomok felfedezése és ezzel a nagy mértékben elpusztult magas művészet hézagainak eltüntetésére szükséges kötőanyag megtalálása.¹⁹

Sok vonatkozásban mentalitásokról is van szó. Divald Kornél, aki elsőként állította a fényképezést a művészettörténeti anyaggyűjtés szolgálatába, kompozícióival igyekezett hangsúlyozni, hogy pl. a Sáros megyei Viszokán egy gótikus Szent Erzsébet szoborra emlékeztető parasztleány látható, s a héthársi Madonna-szobrot is úgy fényképezte, mint egy Zólyom megyei anyát kisgyermekével. Ez a felfogás nemcsak a középkori művek valóságosságát hivatott bizonyítani, hogy ez nem változott, a népnek fajtabeli azonosságára vall. Divald az egyik előfutára annak a két világháború között mindenekelőtt Gerevich Tibor által hangoztatott felfogásnak, amelynek értelmében a magyar művészet szellemsége mindenekelőtt mentalitás- és lelkialkat-típus azonosságában keresendő.²⁰

Riegl 1905-ben tette közzé a modern emlékkultusz kategóriáit tárgyaló munkáját, amelyet preambulumnak szánt egy osztrák műemléki tervezet elé. Riegl a szecesszió felfogásával rokon módon a régiség-értéket mindenki számára átélhetőnek tekintette szemben azzal a historikus értékkel, amelynek felfogása felkészültséget, történeti tudást igényel. Mint konzervátor azon fáradozott, hogy Splitben amennyire lehetséges, megőrizték Diocletianus palotájának történeti szövevényét, s ellenezte a székesegyház kiszabadítását ebből az összefüggésből. A lebontott érseki palota hiánya máig érezhető.²¹ Riegl nem tudta megvalósítani elgondolásait. Utódja, Max Dvořák nem elméleti fejtegetéseit, hanem egy jót és helytelent szembeállító katekizmus párhuzamaiban a gyakorlatba átültethető elemeket igyekezett terjeszteni. Az említett dilemmát, a természetes állapotot és vele szemben a „rendbe tett”, szabályozott épületet mutatja Karlstein várának egy jellegzetesen didaktikus, előtte-utána látkép-párja.²²

18 Huszka József, *a rajzoló gyűjtő*, kiállítási katalógus, szerk. FEJŐS Zoltán, Néprajzi Múzeum, Budapest 2006. 8–9. – MAROSI, Ernő: Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten, *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Theorien, Methoden, Praktiken*, hg. Ruth HEFTIG, Olaf PETERS, Barbara SCHELLEWALD, Akademie Verlag, Berlin 2008, 103–113.

19 SINKÓ, Katalin: Die Entstehung des Begriffs der Volkskunst in den Kunstgewerbemuseen des Zeitalters des Positivismus. Ornament als Nationalsprache, *Acta Historiae Artium* XLVI, 2005, 205–259.

20 ENDRŐDI Gábor: A „Szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiaja és fényképei 1900–1919, (recenzió), *Ars Hungarica* 2001/2, 357–414 – I. még: UÓ.: Helyreigazítás [az archív fotók muzeális értékéről], uo. 2002/1, 225–228.

21 *Kunstwerk oder Denkmal?*, i.m. 1995, 175–181.

22 DVOŘÁK, Max: *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1918², Abb. 86–87.



8. Mennybemenetel-falkép apostolai. Esztergom, palotakápolna.



9. Férfifej, ablakbéllet részlete, Napoly, a Castelnuovo kápolnája



10. Szent Ferenc stigmatizációja, részlet, Szász, r.k. templom

*

Ki tagadná, hogy ami megvan, csak elmozdították helyéről, azt egyszerűen vissza kell tenni oda. Ilyen volt a 20. század elején a modenai dóm emelt szentélye elé épített 12. századi, ú.n. *pontile*, amelyről mostanában már nem igen említik, hogy egy kivételesen nagy sikerű anastylosisról van szó. Az esetek többségében ennél bonyolultabbak a tennivalók, amelyekkel a műemlékvédelem 1931-es athéni chartája is foglalkozik.²³ Nem sokkal később, 1934-től kezdve került sor az esztergomi Várhegyen álló királyi palota feltárására, majd – 1938-ig – restaurálására. A Gerevich Tibor és Lux Kálmán vezette feltárás és rekonstrukció munkáit a helyszínen felügyelő Várnai Dezső vázlatai jól mutatják, hogy a palotakápolna korai gótikus szerkezeteit az anastylosis módszerével sikerült eredeti elrendezésében és magasságban helyreállítani, úgy, hogy mindent, amit az álló falak előtt lezuhanva találtak, eredeti helyére tettek. Az egyes szerkezeti elemek összefüggéséről 14. századi dekoratív festésük összeillő formái is tanúskodtak. Így a faltagoló elemekből és a boltzatokból álló és csak kelet felé egyre alacsonyabban megőrzött falak alkotta váz maradt meg, amelynek hiányait lapos téglákból álló falazattal egészítették ki.²⁴ Ezzel eleget tettek az athéni chartába foglalt kívánságnak, hogy a modern kiegészítéseket anyagban és formában különböztessék meg. Riegl értelemben ekként egy mérsékeltlen historizáló emlék keletkezett, amely nem mond le valamely történelmi vonatkozásról.²⁵ Mindenekelőtt ellene

23 Karták könyve. Műemlékvédelmi dokumentumok gyűjteménye, szerk. ROMÁN András, ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság 2002.

24 V.ö.: MAROSI Ernő: Az esztergomi palotakápolna rekonstrukciójának mintakép-szerepe a magyar műemlékvédelemben, *Kő XVI/2*, 2014, 10–19. (előadás az ICOMOS Magyar Bizottságának a velencei charta évfordulóján tartott ülésén: az előadás szövege – képanyaga teljesen önkényesen átrendezve).

25 *Kunstwerk oder Denkmal?*, i.m. 1995, 219–233. Neue Strömungen in der Denkmalpflege c. írásában [1905] Riegl Bodo Ehardt és Georg Dehio álláspontjával jellemzi a historizmus két lehetséges felfogását. Dehio álláspontját az „Ein Stück nationalen Daseins” szókapcsolattal



11. Niccolò di Tommaso, Szent Antal oltártábla részlete, 1371, Nápoly, Capodimonte, Pinacoteca Nazionale

szegül a műemlék spontán pusztulási és végül eltűnéséhez vezető folyamatnak, mert benne a múltnak – különösen az ország és a nemzet történetének – emlékét látja. Az esztergomi palotakápolna 1938-ra elkészült alakjában mintaszerűen képviselte ezt a műemlékvédelmi felfogást, amelynek még sokáig, lényegében az Országos Műemléki Felügyelőség mind a 3 és fél évtize-

dében program-jelleget tulajdonítottak.²⁶ Ennek a felfogásnak része volt az is, hogy a kápolna 14. századi figurális festése részben *in situ* maradt, részben – főleg épülettágozatok ornamentális festései és egyes figurális töredékek esetében – a lehullott kváderekkel együtt őrizték őket. Forrásokkal igazolható, hogy bizonyos kompozíciós összefüggések már az 1930-as években ismereteseek voltak, de – nyilván azt a logikát követve, hogy a falak felső része nagyrészt rekonstrukció, nem festőfelület – a helyreállításról lemondtak. Az utóbbi másfél évtizedben ezek a feltehető eredeti helyekre kerültek, miáltal teljesen lehetetlenné vált a tanulmányozásuk. Eközben a falfestményeket olyan tisztítás érte, amelynek kiindulópontja olyan feltételezés volt, hogy ezeket valamikor átfestették. Valójában minden jel szerint a vegyes technikájú középkori falfestészetben szokásos *al secco* fedőréteget távolították el. Ez annál sajnálatosabb, mivel a 14. századi, minden bizonnyal olasz mesterek tulajdonítható falképek attribúciójának kérdései korántsem lezártak.

Gerevich Tibor az esztergomi falképekkel 1938-ban a romanika emlékeiről publikált művében foglalkozott (8. kép). Kétféle datálást tételezett fel, amelyek egymással nem összeháthatók. Az egyik a Niccolò di Tommasónak attributált falfestmények Kanizsai János érsek korára, 1380 körülre való datálása. A másik az akkoriban a nápolyi Castel Nuovo kápolnájában felfedezett, Giotto nápolyi tartózkodásával és követőinek ottani működésével összefüggő freskók 1340 körüli és a Károly Róbert kíséretében Nápolyban is járt Telegdi Csanád

jellemzi. Igen fontos, hogy az egykorú magyar műemlékvédelem körében kimutatható a vita – és következésképpen Riegl fogalomrendszerének – ismerete is: ÉBER László: Műemlékek gondozása és modern művészet [1906], újra nyomtatva: *Műemlékvédelem* LX, 2016/5–6, 270–278. – A nemzeti történelem emlékének továbbélő problematikájához v.ö.: *Oszlopokat emeltünk, hogy beszéljék a múltakat. A millenniumi műemlékhelyreállítások lexikona*, szerk. TAMÁSI Judit, Budapest 2000.

26 Lux Géza: Az esztergomi ásatások építész feladatai, *Építészet* 1942, 3. sz., kny. Budapest 1942; DERCSÉNYI Dezső: *Mai magyar műemlékvédelem*, Budapest 1980; HORLER Miklós: Műemlékvédelmünk elvei és módszerei. *Építés-Építészettudomány* 13/1–2 (1981) 63–84.



12. id. Storno Ferenc, részlet a bántornyai Szent László-legenda falképből, 1863, Sopron, Liszt Ferenc Múzeum



13. id. Storno Ferenc, Szent László legendája. Litográfia, a Magyar Képzőművészeti Társulat műlapja, 1878

korát megengedő datálás (9. kép).²⁷ Prokopp Mária pályája kezdete óta hajlott az 1340-es datálásra, a közelmúltban, a felvidéki százdi freskók tárgyalása kapcsán mégis visszatért Gerevich másik javaslatához és az esztergomi freskók későbbi datálásához (10. kép). Az esztergomi falképekkel való hasonlóságuk ellenére nem valószínű, hogy a százdi freskók is párhuzamba állíthatók lennének Niccolò di Tommasóval (11. kép).²⁸ Maradt tehát még probléma, amelyet restaurátori eszközökkel nem lehet megoldani!²⁹ Kár volt elhamarkodottan eldugni a tanulmányozásra váró töredékeket a boltozat alatt.

*

27 GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*, Budapest 1938, 95 és 138, 139. jegyzet. Utóbbiban kisebb oeuvre-rekonstrukció: százdi falképek, nagyváradi királyfej, budapest-belvárosi plébániatemplom, a szentségház festett töredékei. – V.ö. MAROSI Ernő: Két etűd. 2015: Csontváry utazása, Esztergom nagy műtete, *Jelenkor* LVIII/7–8, 2015. július-augusztus, 837–844.

28 A program elméleti rekonstrukciójáról I. PROKOPP Mária: Az esztergomi várkapolna XIV. századi freskói, *Művészettörténeti Értesítő* 15, 1966, 73–88; uő: *Pittura murale del XIV secolo nella cappella di Esztergom*. 1. Problemi iconografici, *Acta Historiae Artium* 13, 1967, 273–312, 2. Problemi dello stile, uo 18, 1972, 169–192; uő: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*, Budapest 1983, 80–84. – PROKOPP, Mária: Die Fresken von Százd (Szazdice) im Königreich Ungarn um 1370, *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives*. Ed. Marjeta CIGLENEČKI, Polona VIDMAR. Maribor 2012, 141–149.

29 Az Esztergommal kapcsolatos két, restaurátori és egyben művészettörténeti módszertani vitakérdés (a kápolna 14. századi freskóinak és a reneszánsz tér erényalakjaival kapcsolatos Botticelli-attribúciónak) összekapcsolása: PROKOPP Mária/WIERDL Zsuzsanna/VUKOV Konstantin: *A feltárástól – az újjászületésig. Az esztergomi királyi várkapolna története*, Esztergom 2014. – PROKOPP, Mária: Gli affreschi quattrocenteschi dello Studiolo del Primate del Regno d'Ungheria a Esztergom: una nuova attribuzione. *Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*, Ed. Péter FARBAKY and Louis A. WALDMAN, Florence 2011, 293–315; WIERDL, Zsuzsanna: Nuovi risultati sul restauro degli affreschi quattrocenteschi dello Studiolo del Palazzo Arcivescovile di Esztergom, uo. 317–342; I. mindenekelőtt: WALDMAN, Louis A.: Commissioning Art in Florence for Matthias Corvinus: The Painter and Agent Alexander Formoser and His Sons, Jacopo and Raffaello del Tedesco, uo., 427–501, itt: 430–438.



14. id. Storno Ferenc, Szent László csatája, mennyezetkép, Nagyvárad, püspöki palota, 1879

Valaha az esztergomi kápolna rekonstrukciója megállt a festett építészeti keretnél, s a nagyrészt arcokból álló festménytöredékeket múzeumi elhelyezésre szánták. Most – és nemcsak Esztergomban, hanem pl. Vértesszentkereszten is, amikor leltározott múzeumi tárgyakat alkalmaztak épületek modern rekonstrukcióiban – sajátos bizalmatlanságot tapasztalunk a múzeumi bemutatással szemben. Vagy talán a festmények hatását hiányolják? Mindenképpen

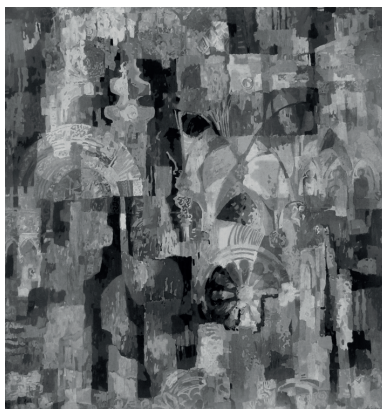
visszalépésről, történeti hátraarcról van szó. Ezt világosan mutatja a párhuzam azzal, ahogyan Storno Ferenc járt el a Szent László legendának akkor még a bántornyai templom barokk boltzata fölötti padlásán látható falképeivel (12. kép).³⁰ Az 1389-es, Johannes Aquila műhelyének tulajdonítható Üldözéscímlőjéről az első, rajzi felvétel Storno vázlatkönyvében található. Jól mutatja, hogy a falképből a fejlett ambícióval rendelkező restaurátort leginkább a kompozíció érdekelt. A továbbiakban ezzel foglalkozott tovább. Elkészítette a párharc nagyobb középmezőt kitöltő változatát, közrefogva négy mellékjelenettel, s e rajz alapján készítették el az Országos Képzőművészet Társulat 1868-as műlapjának litográfiáját (13. kép). A magyar hölgyet elrabló kun Ákos és Szent László párharcát a mellékjelenetekkel együtt aztán Stornónak a nagyváradi püspöki palota dísztermébe festett mennyezetképein tért vissza (14. kép). Ennek kivételével csupa fekete-fehér ábrázolást készített, amelyek szükségképpen csak a kompozícióval való foglalkozást engedték meg. A nagyváradi mennyezetkép hideg, a késői nazarénus-hagyományban gyökerező színvilága elárulja, hogy itt – és valószínűleg már a műlapon – csak egy, a mintaképtől eltávolodó parafrázisról lehet szó. Az esztergomi falképek igazi stílusos kvalitásaival először és utoljára Gerevich Tibor foglalkozott, velük kapcsolatban Pietro Lorenzettire való utalás a kompozícióra nézve fordult elő. Ebben a ki tudja, min alapuló feltevésben rejlik a visszatérés Storno Ferenc szemléletmódjához. Stornónál maradva: A szepeshelyi, 1317-es Károly Róbert koronázását ábrázoló falképről a közelmúltig csak az ő másolata és az ennek megfelelően átfestett eredeti volt ismeretes. A falképnek a közelmúltban elvégzett tisztítása hiányos felületet és megviselt részleteket, de ugyanakkor

30 SZABÓ Júlia: Szent László a XIX. század magyarországi festészetében és grafikájában, *A historizmus művészete Magyarországon*, szerk. ZÁDOR Anna, Budapest 1993, 202–222.

a falfestésnek jobban megfelelő színeket tárt fel. Ezek alapján valószínűsíthető, hogy a képpel kapcsolatos, rendszerint sokkal korábbi szicíliai emlékekre való utalások főleg Storno restaurálásán alapulhatnak, az aligha bizáncias, inkább a közép-európai lineáris gótikus festészetben gyökerező kakaslomnici Szent László-legendával feltételezhető összefüggéseit a kép mai állapota inkább alátámasztja.

A kvalitásbeli, generációs és iskolaösszefüggések eltérései ellenére a kor vezető historizáló mestereinél, Lotznál,

Székelynél is uralkodó a templomi festmények lokális színvilága mellett gyakran a szakrális-kultikus értéküket is lefokozó ornamentális jellege. Ez nyilvánvalóan a középkori polichrómia felfogásával függ össze. Leginkább Pécsen van arra adatunk, hogy a művek színes megjelenésével tudatosan foglalkoztak a 19. századi restaurálás során. Ebben a tekintetben – mint a gipszmásolatok esetében, s a róluk készült fényképfelvételeken is – a haladást 1900 táján a pécsi reliefek fekete-fehér fotókon való számontartása és velük hasonló módon reprodukciók által közvetített összehasonlítások jelentették. Nagy jelentőséget tulajdoníthatunk annak a felelős döntésnek, hogy a rekonstrukciókat nem az eredetiken végezték, amelyek így máig rendelkezésre állnak a kutatásnak. A szobrászatnak iparművészetként, színesen zománcozott ötvösművekként való felfogását nyilvánvalóan Henszlmann megjegyzései és minden bizonnyal Czobor Béla tapasztalatai alapozták meg. Zala György e téren kifejtett tevékenységének jelentősége páratlan a magyar romanika emlékanyagában.³¹ A szobrászat színessége még kevésbé ismert, mint a dekoratív festészet. A késő középkori emlékanyagból gazdagságukkal, de a leletet ért károsodásoktól nem mentesen emelkednek ki az 1974-es budai szoborlelet darabjai. Ezek színrekonstrukcióit ugyancsak az eredetiktől függetlenül végezte el a 60-as évek végétől kezdve működő, kiváló fotorealista művész, Major János, groteszk és kritikus szürrealista művek alkotója. Az ő munkái különös hangsúllyal hívják fel a figyelmet arra, hogy a historizmus



15. Túri Mária, Műemlékvédelem, gobelin, 1974, egykor: Budapest, egykori OMF székház

31 MAROSI, Ernő: Die Domsulpturen von Pécs. Kunsthistorische Einordnung und Inszenierung als ein Paradigma ungarischen Selbstverständnisses, *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hg. Robert BORN, Alena JANATKOVÁ, Adam S. LABUDA, Berlin 2004, 233–252; SZAKÁCS Béla Zsolt: Másolás és újraalkotás: a pécsi altemplomi lejáratok domborművei, *Ars Hungarica* 33/2, 2005, 241–256.

képzőművészeti felfogásával szemben, amelyben a festészet és szobrászat (a *Gesamtkunstwerk* értelmében) alárendelődik az összhatásnak, a modernség útját a műalkotás egyediségét hangsúlyozó konzervátori magatartás jelzi.

*

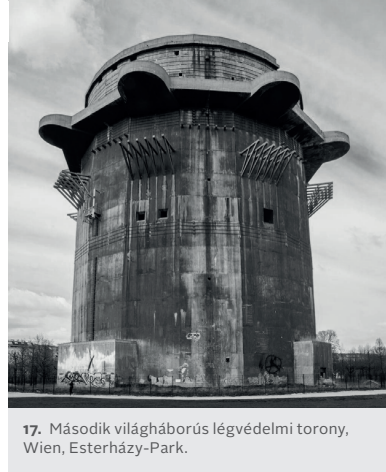
A két világháború közötti időszakban kialakult és nagyrészt Esztergom példájára hivatkozó mérsékelt historizmus uralkodóvá vált a 20. század második felének magyar műemlékvédelmi gyakorlatában, és bátorítást is kapott mindenekelőtt az 1964-es velencei chartától, amelyet Magyarország, mint a kezdeményezők egyike, saját gyakorlatának megerősítéseként is pártolt. Az egykori Országos Műemlékfelügyelőség akkor új, most még kiürítés alatt álló székházának lépcsőházában Túri Mária 1974-es gobelinje idézte fel az intézmény legfontosabbnak tekintett munkáit, a középpontban az anastylosisra épített módszer emblematicussá vált példájával, az esztergomi palotakápolna rózsaaablakával (15. kép).

A restaurátorok mindenekelőtt a restaurátori munka alapvető attitűdjeként és ugyanakkor egy magyar iskola védjegyeként is tekintett historizmust követtek. Emellett másodsorban következtek az utalások koruk mindenkori stílusirányzataira. Mindenekelőtt nyilvánvaló az épületszerkezetek modernségének (inkább statikai mint stílári) követelménye.³² A modern szerkezetek, pl. vasbeton váz- és fődémszerkezetek Esztergomban és a hozzá hasonló restaurátori beavatkozás során is jelentkeztek, de inkább rejtve. Az a velencei chartában kifejezett elv, hogy a modernség mind szerkezeti megoldásokban, mind anyaghasználatban vallja meg identitását, feltűnt és időnként meghatározó szerepet is játszott a műemlékvédelemben tevékenykedő építészek munkájában. A visegrádi Alsóvár „Salamon-toronyának” nevezett lakótornyát Sedlmayr János egy expresszív brutalizmus jegyében restaurálta (16. kép), kívül olyan látszóbeton tömbökkel, amelyek a második világháború légvédelmi tornyaira (17. kép) vagy vasbeton hűtőtornyokra emlékeztetnek, belül pedig a boltmezők látszatát keltő dróthálókkal. Erdei Ferenc a diósgyőri vár déli rondelláját ugyancsak betonhéjakkal egészítette ki, amelyek védő építményekként is feltűntek olyan épületmaradványok fölött, mint a veszprémi székesegyháztól északra csak alapfalaiban megőrzött Szent György kápolna.

32 A stílusirányzatok érvényesülése a műemlékvédelemben: MAROSI, Ernő: Ungarische Denkmalpflege am Scheidewege! *Kunstchronik* 43,1990, 574–582; uő: Brüchige Vergangenheit. Denkmalpflege in Budapest, *Neue Zürcher Zeitung* 4./5.1.1992, 47. sk; uő: Die restaurierte Geschichte. Denkmalpflege, Museumstätigkeit und Rekonstruktion in Ungarn seit 1990, *Geschichte bauen. Architektonische Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute*, hg. Arnold BARTETZKY. G.W.Z.O., Visuelle Geschichtskultur Bd. 17, Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien 2017, 291–322



16. Visegrád, az alsó vár lakótornya („Salamon torony”), Sedlmayr János rekonstrukciója, 1962-1965



17. Második világháborús légvédelmi torony, Wien, Esterházy-Park.

E korszaknak a technikai megoldások bemutatásának őszinteségében szinte emblematikus részletmegoldása a későgótikus periódus befüggesztése a 13. századi fal és a hozzá tartozó refektóriumportál előtt a pannonhalmi bencés apátság kerengőjében. Ennek az 1961-ben feltárt részletnek bemutatása s a történelem struktúrájának technikai konstrukcióval való szemléltetése a fent említett Sedlmayr János keze nyomát viseli magán. 1990 táján e modern építészeti törekvések elszakadtak a műemlékvédelemben alapértelmezést hordozó historizmustól és – mindenekelőtt a posztmodern művészetfelfogás értelmében kreatív és kommunikatív tevékenységként önállósultak.

2007–2012 között a pannonhalmi apátsági templom belső terét a brit John Pawson tervei szerint restaurálták. A restaurálás célja volt a 19. században itt nemcsak az épülettel foglalkozó, hanem berendezését és kifestését is meghatározó Storno Ferenc művének redukálása és átértelmezése az apátság szerzetesei által igényelt lelkiségnek megfelelően. Storno zsúfolt tereiben egyszerűséget és világosságot igyekeztek teremteni. Sokat mond, ahogyan a szentély körablakából elmozdították a Szent Mártont mint püspököt ábrázoló (és a gimnázium növendékei által Mikulásnak becézett) üvegablakot és onixszal helyettesítették. Általában a tiszta forma és anyag szimbolizmusát igyekeztek megvalósítani, s az épület faragványain a fénynek azt a játékát, amely feltárja az áhítatos művész ihletett kézi munkáját: *Ora et labora*. Ám Storno után nem maradt érintetlen középkori kőfelület, ilyen kvalitásokról csak az újabban talált faragványok tanúskodnak. Ha az új Pannonhalma egy újszerű műemléki szemlélet kezdetét jelzi, nem téveszthetjük szem elől, hogy mindez a második világháború utáni évek vallásosságában gyökerezik, s e kultúra terjesztésében nagy szerepet kapott a burgundiai La-Pierre-qui-Vire apátsága és az ott kiadott Zodiaque könyvsorozat.

*

Bonyolult fejtegetés végére értünk, amelyben szándékosan háttérbe szorítottuk a kronológiát, nehogy valakiben is felmerüljön az a gondolat, mintha itt bármilyen értelemben is fejlődésről lenne szó. A pannonhalmi bencések példáját nagyra kell becsülnünk, mert egyre ritkábban tapasztalható, hogy egy közösség szellemi értékeket tulajdonít a műemlékeknek. Ma csupa anyagiak állnak az előtérben: politikai reprezentáció, az úrgazdagok luxusa, a *wellnes* szubkultúrája, idegenforgalmi ipar és végül a mélygarázsoknak alkalmas, üres telek megszerzése is.

Talán sikerült érzékeltetni, hogy 1872, a Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága, illetve 1881, a Műemlékek Országos Bizottsága életre hívása óta hozzávetőleg az utóbbinak 1934-es átszervezéséig a magyar műemlékvédelem lényegében a stílári értelemben vett historizmus alapján fejlődött, miközben a századforduló tájától kezdve egyre erőteljesebben nyilvánult meg a modernizáció igénye. Ez érvényesült a középkor utáni művészeti emlékekre, különösen a barokkra való nyitásban, egyebekben azonban csak a mérsékelt historizmus valósult meg, és teremtett iskolát. A Műemlékek Országos Bizottsága utolsó másfél évtizedében, majd a közvetlenül az 1956-os forradalom által alapított Országos Műemlékfelügyelőségnek egész korszaka alatt ez az örökség érvényesült. A hagyományos műemléki szemlélet fokozatos elidegenedése, hatósági jellege és a piacgazdasággal nehezen összeegyeztethető sajátosságai 1992-től kezdve groteszk átszervezések és névváltozások sorában jutottak kifejezésre. Ezekben a környezetvédelemtől kezdve a kulturális örökségvédelem koncepcióiig különböző instanciákban támaszt és védelmet kereső, tanácstalan orientációs elgondolások érvényesültek. Ma intézményes műemlékvédelemről lehetetlen szólni. A külső szemlélő egyelőre nem fedezheti fel, hol rejtőznek új kezdemények.

ERNŐ MAROSI

The style history of the Hungarian monument protection

Since 1872, the foundation of the Temporary Committee on Hungarian Monuments and 1881, the establishment of the National Committee of Monuments until the reorganization of the latter institution in 1934 the protection of the Hungarian monument has evolved essentially based on the historicism in the stylistic sense, while from the turn of the century, the need for modernization has become more and more pronounced. This prevailed in post-medieval art monuments, especially of the opening to the baroque however, only moderate historicism has been realized and created a school. In the last one and a half- decade of the National Committee for Monuments and then throughout the entire period of the National Monument Inspectorate, which was founded directly after the 1956 Revolution this heritage prevailed. Gradual alienation of the traditional monumental approach, its regulatory nature and its characteristics that are difficult to reconcile with the market economy were characterised by grotesque reorganizations and name changes from 1992. In these, from environmental protection and cultural heritage concepts to helpless orientation ideas seeking support and protection through different instances prevailed. Today it is impossible to speak about institutional monument protection. For the time being, the outside observer cannot discover where new initiatives are hiding.

ÁRON TÓTH

Heritage Protection in a Changing World¹

“What do we mean by civilization of the spectacle? The civilization of a world in which pride of place in term of a scale of values is given to entertainment and where having a good time, escaping boredom is the universal passion. But converting this natural propensity for enjoying oneself into a supreme value has unexpected consequences: it leads to culture becoming banal, frivolity becoming widespread and, in the field of news coverage it leads to the spread of irresponsible journalism based on gossip and scandal.”²

The above quotation comes from the first chapter entitled “*The Civilization of the Spectacle*” of Mario Vargas Llosa’s remarkable book “*Notes on the Death of Culture*”. At first appearance, one could think that the work analysing the changes of contemporary society and civilization of the Peruvian author who won the Nobel Prize in Literature, has nothing in common with the issues of a conference about heritage protection. However, reading the title heritage experts may guess that indeed, there is a connection between the contents of Vargas Llosa’s work and the eventual status of their field.

All over the world, including Hungary, there are tendencies in the field of heritage protection observed in the last decades that suggest the actual existence of this connection. To make the culture banal seems to be an everyday experience. It is not just that these tendencies penetrated the field of heritage protection but they even began to besiege it. In my view, both the current world-wide changes and the radical reform of the system

¹ This lecture was originally given in Hungarian. English translation: Áron Tóth. English proofreading: Beatrix F. Romhányi.

² Mario VARGAS LLOSA, “The Civilization of the Spectacle,” in eid., *Notes on the Death of Culture*, trans. John King (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015), 23–56 at 23–24. For the first Spanish edition, see Mario VARGAS LLOSA, “La civilización del espectáculo,” in eid., *La civilización del espectáculo* (Madrid: Alfaguara, 2012), 33–64.

of heritage protection in Hungary since 2012 fit into this context. It should be noted that this radical reform is not unprecedented. In the middle of the political and social changes of the 1990s, it began with the reorganisation of the National Inspectorate of Historical Monuments in 1992, an institution having the same structure and the same name over thirty years.³ Regarding the radically changed ownership and the transforming social and cultural milieu, everything is very clear nowadays. We shall claim that the system of heritage protection in Hungary is under reform since 1992. There is a great conflict between the interests of investors and the professional organizations, and the former seem to countervail the latter more and more. Nowadays, many experts argue already that the gate has been broken on and the castle has fallen.⁴

Several aspects of the changes in the field of heritage protection could be discussed, but the limited length of an article does not allow taking all of them. However, I believe, it is worth focusing on a phenomenon containing the whole problem just like the entire ocean in a drop. This phenomenon is spreading all over the world, including Hungary, especially since the turn of the millennium. In our country, the process seems to have been significantly accelerated in the past years. It is about *reconstruction*. It is worth looking at the problem from a broader perspective and trying to analyse it in a larger context.

First, one needs to clarify the proper meaning of the expression, because I have the impression that it is not always used in an exact way in Hungary, and the word “reconstruction” (“rekonstrukció” in Hungarian) is applied for several types of preservation methods and various architectural interventions. The primary meaning of the Latin noun “*constructio*” is “joining together”, but it also means “building” and “construction”. The word has been loaned to modern languages mainly in this latter sense.⁵ By adding the Latin

3 The following list includes only the main phases of the changes since 1992: 1957–1992. National Inspectorate of Monuments (Országos Műemléki Felügyelőség), 1992–2001 Office for the Protection of Historic Monuments (Országos Műemlékvédelmi Hivatal), 2001–2012 National Office of Cultural Heritage (Kulturális Örökségvédelmi Hivatal), 2012–2014 Gyula Forster National Centre for Cultural Heritage Management (Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ), 2014–2016 Gyula Forster National Heritage and Asset Management Centre (Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ). The Forster Centre was abolished, and its functions were incorporated into several new organizations at the end of 2016.

4 About the changes in Hungary before 2012, see Sélysette SOMORJAY, “Műemlékvédelem zsákutcában. Húsz év tanulságai a kutató szemszögéből [Heritage Protection in Impasse. Lessons Drawn after Twenty Years in Research],” in *Az épített örökség védelmében. L'Apologie du patrimoine architectural. The Protection of Architectural Heritage*, ed. Magda FERCH (Budapest: Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, 2011), 181–189.

5 See the English “construction” and the French expression “construction”. In the German, the word “Konstruktion” refers to “design”, “structure” or “construction”, while it is mainly the word “Bau” that is used for “construction”. In Gaffiot’s dictionary, the Latin word’s primary sense

prefix “*re*” to the noun “*constructio*”, the modern word “reconstruction” was formed meaning, therefore “constructing again” or “repairing” something.⁶

This word has eventually become a generic term in Hungary. The art historian Ernő Marosi pointed out that the words “repair”, “restoration”, “reparation”, “renovation” and “rebuilding” refer to activities which are integral parts, but different aspects of the reconstruction work.⁷ Nowadays, it seems to me as if all these expressions were extended to the whole reconstruction activity meaning the repair, the renovation and the rebuilding of a structure alike. Moreover, a replica of a building demolished long time ago or even a “copy” which can evoke the original in a superficial way, but not in all details, may also be considered a reconstructed building today. However, the use of expression and the concept behind, namely the reconstruction properly meant, is far from insignificant. Does it cover a repair or a renovation, which mean the reparation of damages to a greater or lesser degree, does it cover a rebuilding or an *anastylosis*, which mean the restoration of original elements in their original location on the basis of accurate pictorial and written sources, does it cover a rebuilding of a detail of an existing structure on the basis of accurate sources as well, or does it cover a real replica, which means the rebuilding of a whole structure on the basis of exact information? Does it cover perhaps an activity which produces a copy, e.g. rebuilds the facade, but does not reconstruct the spatial or building structure behind it, or, finally, does it cover possibly a “reconstruction” which is meant to be the copy of an original structure, but rather based on hypothesis after all?⁸

Therefore, in my view, the latest example is not included in the term “reconstruction” at all, because it does not mean an accurate rebuilding, but the production of a totally new entity based on new ideas, maybe inspired by an old building. The situation is identical when a partial copy follows the

is “*construction*”, but the original meaning “*assemblage des matériaux*”, “joining together”, is also set out, see Félix GAFFIOT, *Dictionnaire latin français* (Paris: Hachette, 1934), 410. Georges’ dictionary includes the expression “*Zusammenschichtung*”, “joining together”, as the original meaning, but, naturally, lists the word “*Bau*”, “construction”, too, see Karl Ernst GEORGES, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch* (Hannover, 1913), 1565. According to the 1968 edition of the “*Oxford Latin Dictionary*”, the Latin verb “*construo*” means “to make into a heap”, “to place or join” and, naturally, “to build, to construct”, see *Oxford Latin Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1968), 422. For the Hungarian meanings of the Latin verb “*construo*”, see Alajos GYÖRKÖSY, ed., *Latin–magyar szótár: Dictionarium latino–hungaricum*, 8th ed. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996), 133. In Hungarian, its primary sense is “*összerak*”, “to join”, and it means “*épit*”, “to construct”, as well.

6 E.g. “*reconstruction*” in French, “*Rekonstruktion*” in German or “*rekonstrukció*” in Hungarian. Its synonyms in Hungarian are “*felújítás*”, “renovation”, or “*újráépítés*”, “rebuilding”.

7 Ernő MAROSI, “Restauráció és művészetörténet [Restoration and Art History],” *Építés-Építészettudomány* 45, no. 1–2 (2017): 1–18 at 5.

8 Ákos ZSEMBERY, “Építészeti rekonstrukció: elmélet – módszertan – esetek [Architectural Reconstruction: Theory – Methodology – Case Studies],” *Építés-Építészettudomány* 45, no. 1–2 (2017): 41–59 at 42.

original structure only in some details. If we take the authentic meaning of the Latin *re-constructio* stricto sensu, a copy would not be called a reconstruction either, since the original structure is not built again. I would therefore propose that the word “reconstruction” should be used only if demolished parts of a building are exactly rebuilt on the basis of accurate pictorial and written sources, and only if the rebuilt parts fit into the whole structure in their original context.⁹ For the rest I suggest using the words “replica”, “copy”, “imitation” or “reminiscence”.

For reasons of space I will not mention the exciting question of whether we have the right to speak about reconstruction in case of rebuilding only the spatial structure, the architectural elements, or the surfaces and coverings and strictly speaking, should we use the expression “reconstruction” only in case of using old manufacturing techniques? I just attempted to underline that reconstruction is an extremely diversified activity in the field of heritage protection, and I also tried to highlight the complexity of the problem.

As the Hungarian art historian Sélysette Somorjay noted, “The most difficult challenge of heritage protection at all times may be to establish an appropriate balance between ‘scientific finding’ and reconstruction.”¹⁰ In the last hundred years, if I am not mistaken, the most important function of heritage protection was to protect the “age value” (*Alterswert*) and the “historical value” (*historischer Wert*) in the sense of Alois Riegl’s definition.¹¹ Hence, these values for western civilization are lying in the self-identity manifested through a substance.¹² As Georg Gottfried Dehio expressed it in the early twentieth century, “monument preservation aims at preserving the existing, restoration at recreating the non-existent. The distinction is decisive. On the one hand, a perhaps curtailed and faded reality, but always a reality – on the other: a fiction.”¹³ It should be noted, by the way, that Dehio did not mean

9 For a precise definition of the word “reconstruct”, see Catherine SOANES and Angus STEVENSON, eds., *Concise Oxford English Dictionary* (Oxford–New York: Oxford University Press, 2004), 1202. “1. construct again. 2. form an impression, model, or re-enactment of (something) from evidence.”

10 SOMORJAY, “Műemlékvédelem zsákutcában,” 184.

11 Alois RIEGL: “The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development,” in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, trans. Karin Bruckner with Karen Williams, eds. Nicholas PRICE, M. KIRBY TALLEY JR. and Alessandra Melucco Vaccaro (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996), 69–83. For the original German text, see Alois RIEGL, *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*, 1st ed. (Wien–Leipzig: W. Braumüller, 1903), 22–38.

12 Tamás FEJÉRDY, “Pillanat vagy történeti folytonosság: rekonstrukció és/vagy helyreállítás [Priority of the Present or Historical Continuity: Reconstruction or Restoration],” *Építés-Építészettudomány* 45, no. 1–2 (2017): 31–40 at 32–33. Zsembery, “Építészeti rekonstrukció,” 44.

13 Georg DEHIO, “Monument Protection and Monument Preservation in the Nineteenth Century,” trans. Jonathan Blower, *Historic Preservation Theory & Practice* (A6740-1), Courses, Columbia University, New York, last modified 2016, <<https://courseworks2.columbia.edu/courses/10532/>>, accessed 22 Jan. 2018. For the original German text, see Georg Gottfried

by the word “restoration” what we are meaning by it. Nowadays, restoration is an ethically and methodically developed activity of which reconstruction is only a part. The concept of restoration in Dehio’s text recalls rather our concept of reconstruction.

In the twentieth century, the approach to heritage protection, influenced by the theorists around 1900, gave priority to conservation and preservation. Both the “Athens Charter” of 1931 and the “Venice Charter” of 1964 reflect the views expressed by Dehio.¹⁴ We can perhaps all agree that, in line with the opinion of Wilfried Lipp, the “Venice Charter” formulated this restoration ideology, crystallized in the previous century, in a consistent and coherent manner.¹⁵ Lipp describes the years around 1900 as the age of the fight against historicism. He is interpreting historicism as a crisis arisen after the French Revolution. He has discovered both purist and syncretistic elements in that phenomenon. In his opinion, the paradigm shift came at the beginning of the twentieth century, at the time of Dehio’s and Riegl’s generation. This kind of modernism was, however, no less purist than, for instance, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc’s restoration method in the nineteenth century. In Lipp’s view, the idealism of the upcoming new heritage protection articulated itself in the “age-value”, its purism was expressed in the pure science, and its syncretism in the notions of “came into being” (*Geworden*), “taking place” (*Fließend*) and “coming into existence” (*Werden*). All this manifested itself in “pure anatomical preparation” (*reines Präparat*) and “preservative collage” (*denkmalpflegerische Collage*).¹⁶ The “Venice Charter” is a “pure” doctrine which does not take into account any local circumstances, reflects the modernism of the third quarter of the twentieth century, and it was influenced by the functionalist architecture.¹⁷ The twentieth-century charters in the field of the heritage protection can also be interpreted in the context of

DEHIO, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert: Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität am 27. Januar 1905*, 1st ed. (Strassburg, 1905).

14 “The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments – 1931,” ICOMOS, <<https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments>>, accessed 9 Feb. 2018. “International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964),” ICOMOS, <https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf>, accessed 9 Feb. 2018.

15 Wilfried LIPP, “Conservation in a Changing World [Műemlékvédelem a változó világban],” in *Az épített örökség védelmében. L’Apologie du patrimoine architectural. The Protection of Architectural Heritage*, ed. Magda FERCH (Budapest: Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, 2011), 43–51 at 44.

16 Wilfried LIPP, “Denkmalpflege und Historismus: Zur Tradition puristischer und synkretistischer Strömungen in der Denkmalpflege,” *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 54, no. 4 (2000): 466–472 at 468–471.

17 LIPP, “Conservation in a Changing World,” 44.

the reconstruction practice evolved from the destructions of the two world wars, as their formulation has been promoted by reconstructions as well.¹⁸ Let us just refer to a couple of instances such as the reconstruction of the Tuchhallen in Ypern from the 1920s on or the rebuilding of the Residenz in Munich between 1958 and 1990.

The heritage protection principles evolved by the mid-twentieth century have seriously been challenged since the 1970s. This challenge coincided with several changes, of whom one of the most important was the emergence of postmodernism, including postmodern architecture. Charles Moore's Piazza d'Italia in New Orleans, opened in 1978, one year after Renzo Piano's and Richard Rogers' Centre Pompidou in Paris, represents another world than the cultural centre in the French capital which pushed modernism to its limits. Moore's work clearly reflects the influence of American theme parks, too. The first example of the latter one was Anaheim Park in California, built in 1955 and known as Disneyland, specifically established for popular culture and popular entertainment. As indicated by Wilfried Lipp, the one-dimensional world of modernity and of "*Venice Charter*" had been shaken in its very foundations by Paul Karl Feyerabend's now famous phrase "anything goes" and by Jean-François Lyotard's philosophy. The principle of pluralism led to mental changes in western societies. These changes have raised an overwhelming desire for self-fulfilment. There are no taboos anymore, any idea can be realized.¹⁹ The influence of postmodern architecture over heritage protection had an impact in Hungary, as well, even behind the Iron Curtain, since debates on reconstructions began as early as in the 1980s.²⁰ Lipp describes this massive turnaround as a second great shift of paradigm following the crisis of modernism, similarly the changes arisen from the crisis of historicism at the beginning of the twentieth century. The postmodern brought peculiar hybrid architecture in heritage protection, a kind of new "historicism".²¹

From the very beginning, all this went together with globalization that intensified after the fall of the Iron Curtain in 1989 and continues even today.

18 Nicholas BULLOCK and Luc VERPOEST, eds., *Living with History 1914–1964: Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the Role of Heritage Preservation* (Leuven: Leuven University Press, 2011), 9.

19 LIPP, "Conservation in a Changing World," 46–47. Paul Karl Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge* (London: New Left Books, 1975). For Lyotard's philosophy, see Jean-François LYOTARD, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984) and Jean-François LYOTARD: *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979).

20 About the debate over three decades, see Anna Nóra KÓRÓDY, "Pro és kontra: Az épületrekonstrukció beavatkozások szakmai és társadalmi kritikája," *Építés-Építészettudomány* 44, no. 3–4 (2016): 377–408. For the English translation, see "Pros and Cons: Professional and Social Reception of Reconstruction in Hungary," *ibid.* 339–376.

21 LIPP, "Denkmalpflege und Historismus," 471.

Globalization is essentially an economic process allowed by the political and technological changes and characterised by the extension of international trade as well as by the harmonization of financial systems. It has both positive and negative effects on the cultural identity of local communities. On the one hand, its homogenizing impacts decrease cultural diversity. In many places, it could be considered as a threat arriving from western civilization where the entire process began. There are changes not only in the traditional habits, ways of life and lifestyles but also in the values and even in the attitudes of the communities towards their history. On the other hand, globalization has made people understand the diversity of cultures and helped each culture to recognize its uniqueness.²² The recognition of cultural diversity has its roots in the postmodernism too which also influenced the field of heritage protection. *“The Nara Document on Authenticity”* of 1994 can be interpreted in this context.²³ This document acknowledges the validity the different concepts of authenticity in several cultural regions, e.g. in Europe where the historical value of a monument lies in its material, or in the Far East where the same value can be interpreted mentally and spiritually and not as the preservation of materials. However, we must agree with Tamás Fejérdy, the president of the ICOMOS Hungarian National Committee that it is inadequate to use the concept of the authenticity of one region for another, e.g. that of the Far East for the European.²⁴

Thus, the processes outlined above favoured the spreading of reconstruction. The reconstructions after the world wars did not cease at all but continued even in the 1980s, one might refer to the rebuilding of the interior of the Michaelskirche in Munich between 1980 and 1983. In the 1980s, a debate began on reconstructions in the Federal Republic of Germany (West Germany), as well.²⁵ Some argued that if we choose to reconstruct a building, then we should try to revise the history. On this point, the question of fairness and of manipulation must be raised. The historical events, even destructions, are irreversible. Reconstructions are historic nostalgias of people who are discontent with history. Looking it in a positive way, reconstruction should be a method for confirming and safeguarding identity.²⁶ However, the genie has for long been out of the bottle and it cannot be put

22 John H. STUBBS, *Time Honored: A Global View of Architectural Conservation: Parameters, Theory, & Evolution of an Ethos* (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2009), 9–11.

23 LIPP, “Conservation in a Changing World,” 48. “The Nara Document on Authenticity (1994),” ICOMOS, <<https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>>, accessed 9 Feb. 2018.

24 FEJÉRDY, “Pillanat vagy történeti folytonosság,” 33.

25 Viktoria LUKAS-KROHM, *Denkmalschutz und Denkmalpflege von 1975 bis 2005 mit Schwerpunkt Bayern* (Bamberg: University of Bamberg Press, 2014), 92.

26 Hanno Walter KRUFFT, “Rekonstruktion als Restauration? Zum Wiederaufbau zerstörter

back. Reconstructions have been highly influenced by political and social issues in the regions behind the one-time Iron Curtain, see, for instance, the rebuilding of the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow between 1990 and 1997 or the rebuilding of the Frauenkirche in Dresden between 1994 and 2005. It is noticeable and understood that the rebuilding activity began in the territory of the former German Democratic Republic (East Germany) when it had already finished in the territory of the former Federal Republic of Germany.²⁷ Of course, there are many examples of all kinds of rebuilding and development from the Stadtschloss in Berlin since 2013 to the Castle of Víglaš (Végles in Hungarian) in present-day Slovakia between 2009 and 2014.²⁸

It seems as if the heritage protection only followed events since, compared to their predecessors, the authors of “*Kraków 2000 Charter*” have chosen their words with more care: “Reconstruction of very small parts having architectural significance can be acceptable as an exception on condition that it is based on precise and indisputable documentation. If necessary, for a proper use of the building, completion of more extensive spatial and functional parts should reflect contemporary architecture. Reconstruction of an entire building, destroyed by armed conflict or natural disaster, is only acceptable if there are exceptional social or cultural motives that are related to the identity of the entire community.”²⁹

In the meantime, reconstructions have been listed even in the “*World Monuments Fund’s Watch*” of the UNESCO, such as the Royal Castle and the Old Town in Warsaw, Poland, in 1980 which were rebuilt between 1969 and 1988, or the Old Bridge in Mostar, Bosnia and Herzegovina, in 2005 and the Kasubi Tombs of the Baganda royal family in Kampala, Uganda, in 2010.³⁰ Certainly, these destroyed monuments were reconstructed by way of exception and not under normal procedures. It should also be noted that the UNESCO World Heritage Committee’s guide entitled “*Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*” reiterates the

Architektur,” *Kunstchronik* 46, no. 10 (1993): 582–589 at 585–586.

27 Heinrich MAGIRIUS: “Imitationen in der Architektur: Auf der Suche nach Grenzwerten,” in *Wege für das Berliner Schloss / Humboldt-Forum: Wiederaufbau und Rekonstruktion Residenzschlösser in Deutschland und Europa (1945–2007)*, ed. Guido Hinterkeuser (Regensburg: Schnell & Steiner, 2008), 39–66 at 40, 55.

28 KÓRÓDY, “Pro és kontra,” 379.

29 “The Charter of Kraków 2000: Principles for Conservation and Restoration of Built Heritage,” para. 4, Innova Virtual Archaeology International Network, last modified March 2015, <<http://smartheritage.com/wp-content/uploads/2015/03/KRAKOV-CHARTER-2000.pdf>>, accessed 12 February 2018.

30 Tino MAGER, ed., *Architecture RePerformed: The Politics of Reconstruction* (New York: Routledge, 2016), Introduction. Christina Cameron: “Reconstruction: changing attitudes,” para. 9, The UNESCO Courier, July–September 2017, <<https://en.unesco.org/courier/july-september-2017/reconstruction-changing-attitudes>>, accessed 19 November 2017.

Kraków 2000 Charter's recommendations: "Concerning authenticity, the reconstruction of archaeological remains or historic buildings or districts is justifiable only in exceptional circumstances. Reconstruction is acceptable only based on complete and detailed documentation and to no extent on conjecture." Nevertheless, the changes are felt, the texts cited above present a new approach and the idea of new regulation has been revived even in the online newspaper of the UNESCO.³¹

In my view, we must agree with Wilfried Lipp that despite these changes we should never give up on the primary importance of conservation and preservation. There has been an iconic turn in our culture: the power of images has dominated over the material on which the traditional methods of conservation and preservation had been focusing.³² This is closely linked to the changes described earlier, and to increase in leisure opportunities or spread of mass tourism. Furthermore, it is obvious that the rapidly developing IT technology and the Internet are also contributing to the spreading of visualizing. However, I would like to make it clear that we must not only see a challenge, but we can also see a great opportunity, because, despite its risks, the use of IT technology in heritage protection new and unprecedented horizons should be opened in museology and education.

The world process mentioned above is reflected in the heritage protection practice in Hungary, and I do not think here of the radical reform of the heritage protection system at all. The first significant examples of the "reconstruction wave" arrived in Hungary at the turn of the millennium, such as the medieval Palace Chapel in Esztergom and the nineteenth-century Sándor Palace in Budapest. Since then, even copies and replicas could be mentioned. These so-called "reconstructions" cannot be brought all together less than one umbrella. Such interventions as the reconstruction after the fire in Uppark House between 1989 and 1995, the current restoration of the Château de Lunéville or even the reconstruction of the Sándor Palace should not be confused with the rebuilding of the Berlin Palace (*Stadtschloss*), the Castle Riding School and Stable in Budapest, not to mention the Castle of Víglaš in present-day Slovakia or the Castle of Füzér in Hungary. The above-mentioned examples show a certain gradation, too. The first ones were heavily damaged but there have always been standing parts, while the latter ones were practically destroyed. Accordingly, in my opinion, the first ones belong to the category of heritage protection, but the latter ones fall within the category of contemporary architecture. The relation of the latter ones

31 CAMERON, "Reconstruction," para. 9.

32 LIPP, "Conservation in a Changing World," 46, 50.

with the common identity is rather problematic, complicated and requires a serious analysis which can only be carried out by future generations, presuming they will have a historical perspective. I am convinced that, even in Hungary, it is much more than a simple representation of the new political and business elite or a powerful lobby of economic interests. Of course, it clearly fits into a larger picture. In fact, we face now a great change of civilisation which is very rare in history.

The Gutenberg Galaxy has been replaced by the spectacle. If I wanted to approach it theatrically, I could go even further and ask if Victor Hugo wrote in our time, one of the characters of his famous Romantic novel *“Notre-Dame de Paris”*, a.k.a. *“The Hunchback of Notre-Dame”*, archdeacon Dom Claude Frollo would not say that the famous cathedral of Paris would be replaced by the written book, but on the contrary the book would be replaced by some landmark?³³ The question is why? Obviously, there are many reasons which will be given by sociologists, cultural anthropologists and historians. Mario Vargas Llosa’s diagnosis is as follows:

“Another, no less important, factor in the shaping of this reality has been the democratization of culture. This is a phenomenon born of altruism: culture could no longer be the patrimony of an elite; liberal and democratic society had a moral obligation to make culture accessible to all, through education and through promoting and supporting the arts, literature and other cultural expression. This commendable philosophy has had the undesired effect of trivializing and cheapening cultural life, justifying superficial form and content in works on the grounds of fulfilling a civic duty to reach the greatest number. Quantity is at the expense of quality. This criterion, the domain of the worst demagogues in the political arena, has caused unexpected reverberations in the cultural sphere, such as the disappearance of high culture, by its very nature a minority undertaking due to the complexity and on occasion hermetic nature of its codes and the ‘massification’ of the very concept of culture.”³⁴

33 “The archdeacon gazed at the gigantic edifice for some time in silence, then extending his right hand, with a sigh, towards the printed book which lay open on the table, and his left towards Notre-Dame, and turning a sad glance from the book to the church, – ‘Alas,’ he said, ‘this will kill that.’” See VICTOR HUGO, “The Hunchback of Notre Dame,” Vol. 1: Book Fifth: Chapter I: Abbas Beati Martini, trans. Isabel F. Hapgood, produced by Peter Snow Cao and David Widger, Project Gutenberg eBook, last modified 27 October 2016, <<http://www.gutenberg.org/files/2610/2610-h/2610-h.htm>>, accessed 9 February 2018. The following chapter entitled “This Will Kill That” is about the victory of the written word about the cathedral, that is, the architecture. For the original French text, see VICTOR HUGO, “Notre-Dame de Paris” (1832), in *Oeuvres complètes de Victor Hugo: Roman III: Notre-Dame de Paris I* (Paris: J. Hetzel and A. Quantin, 1880), 1: 268. For the chapter “This Will Kill That”, “*Ceci tuera cela*”, see *ibid.* 271–291.

34 VARGAS LLOSA, “The Civilization of the Spectacle,” 25.

TÓTH ÁRON**Örökségvédelem a változó világban**

A tanulmány a műemléki rekonstrukció problémáját nemzetközi összefüggésbe helyezve, a posztmodern megjelenése, az egyre terjedő értékpluralizmus és a felgyorsuló globalizáció viszonylatában tárgyalja. Az elmúlt két évtizedben Magyarországon is egyre terjedő gyakorlatban nem pusztán a rendszerváltoztatás utáni identitáskeresés, nem csupán a nemzeti múlt újraértékelése, s nem csak a nyers gazdasági érdekérvényesítés, hanem a fent említett hatások is szerepet játszanak. A műemlékvédelem 20. század elején lefektetett etikai alapjai több előzményt követően legtisztábban az 1964-es Velencei Kartában manifesztálódtak. A Velencei Karta rekonstrukcióra vonatkozó alapvetéseit azonban a 20. század utolsó évtizedétől egyre nagyobb kihívások érték. Igaz, a világháborús veszteségek következtében mindkét világhégés után találunk példát rekonstrukciókra, mégis úgy tűnik, hogy az utóbbi évtizedekben a múlt század derekához képest a fent említett világfolyamatok következtében ezek megsokszorozódtak, és maga a műemlékvédelmi szakma is megengedőbbé vált velük szemben. Úgy tűnik azonban, hogy Magyarországon a rekonstrukció fogalmát pontatlanul használjuk. Egyrészt olyan fogalmakat terjesztünk ki rá, amelyek a rekonstrukciós tevékenységnek csak a részét alkotják, ilyen például a tatarozás, a felújítás, vagy az újjáépítés. Másrészt olyan építészeti tevékenységekre is rekonstrukcióként tekintünk, amelyek nem feltétlenül nevezhetők annak. Ilyen például egy kópiának szánt, de az eredetire csak felületesen, nem minden részletében hasonlító, az eredeti architektonikus és térbeli összefüggésrendszert nem pontosan követő „másolat”. Véleményem szerint a rekonstrukció szót azokra az esetekre kellene korlátoznunk, amikor pontos képi és írott forrásokat hűen követve építünk újra elpusztult részeket, és ezek az újjáépített részek az eredeti összefüggésrendszert helyreállítva kapcsolódnak a fennmaradt eredetiekhez. A többi esetben pedig a kópia, a másolat, az utánzat vagy az utánérzés szavakat kellene alkalmaznunk. Nézeteim szerint ez utóbbiak már nem is a műemlékvédelem, hanem a kortárs építészet területére esnek. Ennek tükrében az olyan beavatkozások, mint például az angliai Uppark House leégését követő rekonstrukció, a lunéville-i kastély, vagy a budapesti Sándor-palota helyreállítása műemlékvédelmi beavatkozásnak tekinthető, de egy lapon sem említhető a berlini Stadtschloss, a budavári királyi istálló, vagy Végles (Víglaš, Szlovákia) és Füzér vára újjáépítésével.

ÁRON TÓTH

Past, present – future?

An ambiguous relationship¹

In the first part of this series of conferences, I had the honour of presenting the current trends of heritage protection in Hungary. This time, I take the opportunity to go forth in the same direction and to extend the list, basing myself on concrete examples, by briefly presenting a common tendency among the interventions on monuments in our days.

Last year, I analysed the changes in the field of heritage protection in the context of *postmodernism* and *globalization*.² I also stated very clearly that the heritage protection principles putting forward conservation and preservation, which were culminated in the “*Venice Charter*”, had seriously been challenged since the 1970s.³ This coincided with the rising of post-modern architecture, an answer to modernism and functionalism which were reflected in the “*Venice Charter*”. The influence of postmodernism over heritage protection has been having an impact in Hungary since the 1980s as well. The heritage protection was unable to withstand the growing

1 This lecture was originally given in Hungarian. English translation: Áron Tóth. English proofreading: Beatrix F. Romhányi.

2 See my paper “Heritage Protection in a Changing World” in this volume.

3 “International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964).” ICOMOS, <https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf>, accessed 9 February 2018.

pressure of the mass culture moreover; it was challenged by the globalization. Indeed, globalization is of major help in recognizing cultural diversity that is also a crucial concept in postmodernism. That is why globalization acknowledges the validity of the different concepts of authenticity in several cultural regions, e.g. in Europe the historical value of a monument lies in its material, while in the Far East the same value can be interpreted mentally and spiritually instead of preserving materials. “*The Nara Document on Authenticity*” of 1994 can be interpreted in this context.⁴

In my lecture of last year, I talked about the spread of reconstruction which was favoured by the processes outlined above. In some cases, reconstructions have already been taken place because of the destructions of World War II, such as the Royal Castle and Old Town in Warsaw, rebuilt between 1969 and 1988, or the interior of the Michaelskirche in Munich, restored between 1980 and 1983. However, in Central and Eastern Europe, reconstruction practice began to spread mainly after the political changes of the early 1990s. Behind the former Iron Curtain, political and social reasons also influenced these processes. Good examples of this tendency are the rebuilding of the Cathedral of the Holy Saviour in Moscow between 1990 and 1997 the rebuilding of the Frauenkirche in Dresden between 1994 and 2005, the rebuilding and development of the Stadtschloss in Berlin since 2013, or the rebuilding of the Castle of Víglaš (Végles in Hungarian) in present-day Slovakia between 2009 and 2014. Heritage protection seems to have perceived the above events rather early, since at the turn of the Millennium the authors of the “*Kraków 2000 Charter*” opted for a smoother formulation than in the “*Venice Charter*”⁵

The reconstruction wave arrived in Hungary around the year 2000. However, the word “reconstruction” has eventually become a generic term in our country. It is used for various types of building activities at the same time, including the constructions of replicas and imitations as well. Last year, I pointed out that the restoration of Uppark House in England between 1989 and 1995, the current restoration of the Château de Lunéville in France, or even the reconstruction of the Sándor Palace in Budapest, Hungary, between 2000 and 2002 could be called real reconstructions. They should not be confused with the rebuilding of the Stadtschloss in Berlin, the current rebuilding of the Castle Riding School and Stable in Budapest, not to mention the

4 “The Nara Document on Authenticity (1994),” ICOMOS, <<https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>>, accessed 9 February 2018.

5 “The Charter of Kraków 2000: Principles for Conservation and Restoration of Built Heritage,” Innova Virtual Archaeology International Network, last modified March 2015, <<http://smarth heritage.com/wp-content/uploads/2015/03/KRAKOV-CHARTER-2000.pdf>>, accessed 12 February 2018.

Castle of Víglaš or the Castle of Füzér in Hungary between 2014 and 2015. The latter are rather replicas or imitations and their relation to the common identity is rather problematic which requires a more detailed analysis.

In addition to the above, we have to face another tendency spreading in Hungary today. It can be observed in the restoration process of ecclesiastical monuments, especially churches. The most remarkable example of this is the so-called restoration of the 13th-century Saint Martin's Basilica in the Benedictine Archabbey of Pannonhalma founded at the end of the 10th century. The so-called restoration works were finished in 2012. This is very important, since Pannonhalma seems to set an example to the restoration of other Roman Catholic churches. About one-third of the Hungarian historic monuments being in the hands of the Catholic Church, the so-called restoration of the Saint Martin's Basilica may have a deep impact.

In 2013, I have already published a paper on Pannonhalma on a blog entitled "*The Heritage Observer*" (*Örökségfigyelő*) which has been being posted rather the Facebook since 2017.⁶ On "*The Heritage Observer*", the actual problems of heritage protection are discussed its posts are written by art historians and all published contents are edited by experts.⁷ In the present lecture, I come back on Pannonhalma because in my opinion, the content of my post written five years ago is still valid, and also because the rebuilding of the basilica's interior seems to awaking the interest all over the country.

The interior of medieval Saint Martin's Basilica has been restored at a very high level. The liturgical and theological concepts were developed by the Benedictine community himself and the Pannonhalma Archabbey Basilica Workshop has been established since 2003. The design architect was John Pawson from England, while the detailed plans were made by 3H Architecture (*3H Építésziroda*) from Hungary. In determining the restoration program, the Benedictines considered the conditions of the original 13th-century church. They aimed to restore the original, monastic spirit of the building which was transformed into a basilica or cathedral between 1868 and 1875. Moreover, they regarded the sacral interior as a communion-space. This means that they interpreted the space of the *Liturgy of the Eucharist*, i.e. the most sacred worship of Christian religion, as a place of a kind of commensalism in its original biblical sense.⁸ The interior fragmented by rich furniture

6 Áron TÓTH, "Rafkos sterilitás gótikus díszletekkel [Refined Sterility with Gothic Scenery]," last modified 26 April 2013, <https://oroksefigyelo.blog.hu/2013/04/26/rafkos_sterilitas_gotikus_diszletekkel>, accessed 4 June 2019.

7 See the website <<https://oroksefigyelo.blog.hu/>>, accessed 9 June 2019. See on the Facebook <<https://www.facebook.com/%C3%96r%C3%B6ks%C3%A9gfigyel%C5%91-127242547434260/>>, accessed 9 June 2019.

8 Zorán VUKOSZÉVLYEV, "The Complexity of Spatial Minimum. Spatial Installation by John

no longer responded to the monastic requirements demanding simplicity. Nevertheless, the Benedictines' intention caused huge tension and, on several points, faced the resistance of the National Office of Cultural Heritage which has been since put to an end. The monastic community's main point was namely to clear the interior of the medieval church, i.e. to remove the 19th century historicizing furniture and decoration.⁹

The historicizing interior was designed by Ferenc Stornó (1821–1907) under the order of Arch-Abbot Krizosztom Kruesz (1819–1885).¹⁰ The 19th-century furniture included the pulpit, the high altar and its baldachin, the pews in the nave as well as the choir's stained-glass window representing the church's patron saint, Martin of Tours (316/317–397). Furthermore, the Benedictines wanted to remove the related, 19th-century wall paintings and decorations as well. In line with the purist approach of those days, Krizosztom Kruesz and Ferenc Stornó created a kind of "invented Middle Ages" which never existed. They used the medieval church as a set scene for an entirely 19th-century ideology, namely creating national myths that had laic intentions too.¹¹

By contrast, the Benedictine community intended to return to an older, spiritually deeper tradition in the 21st century. It aimed to restore the monastic character of the church since it had been used as a cathedral for one and a half-century. This is because the Arch-Abbot of Pannonhalma is directly subordinated to the Pope, so fifteen parishes belong to him. The restoration in 2012 was therefore justified on behalf of the Benedictine community

Pawson in Pannonhalma," Régi-Új Magyar Építőművészet – Hungarian Architecture, no. 3 (2012): 13–14 at 14. "The Saint Martin Basilica of Pannonhalma was originally built as an oratory for a handful of Benedictine monks. The space was further developed according to the taste of subsequent ages, in accordance to the ways the Church and the monastic community in particular reflected upon themselves, and suiting the manners of prayer and celebration of the time. The renovation initiated by the current users of the church fits in the same tradition. Following the Second Vatican Council, the Benedictines of Pannonhalma needed to rediscover their home here with their renewed liturgy and monastic identity after decades of provisory, characterized by removable liturgical equipment and folding chairs." See Jákó FEHÉRVÁRY, "Szerzetesi templom. Teológiai és gyakorlati szempontok a felújításhoz – Monastic Church. Theological and practical considerations for the renovation," in A pannonhalmi Bazilika felújítása – Remodelling of the Basilica in Pannonhalma, ed. Mátyás Varga (Pannonhalma: Pannonhalmi Főapátság, 2012), 23–29 at 24.

9 Erzsébet RUBÓCZKY, "Műemléki felújítás másképpen. Tanulságok Pannonhalmáról [Heritage Renovation in other Ways. Lessons from Pannonhalma]," *Építész*, no. 226, February (2013): 22–23 at 22.

10 For the 19th-century interior see Ferenc Dávid, "A pannonhalmi főegyház múlt századi helyreállításáról [About the Renovation of the Archabey Basilica in Pannonhalma in the Last Century]," in *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve*, Vol. 2, ed. Imre TAKÁCS (Pannonhalma: Várszegi Asztrik főapát, 1996), 162–181. Éva ASKERECZ, "Storno Ferenc Pannonhalmán [Ferenc Storno at Pannonhalma]," see *ibid.* 182–192.

11 "A pannonhalmi bazilika belső helyreállítása [The Renovation of the Interior of the Basilica in Pannonhalma]," last modified 12 July 2007, <<http://epiteszforum.hu/a-pannonhalmi-bazilika-belso-helyreallitasa>>, accessed 7 November 2018.

and it was necessary in consequence of the changes in the Roman Catholic Church's self-image just as the liturgical reform of the Second Vatican Council between 1962 and 1965.¹²

However, it is also true that this understandable and justified intention was fully permeated with the same purist thinking which wanted to remove all so-called "inappropriate" elements from the medieval church one and a half centuries ago. This is precisely why this approach ran into conflict with the then National Office of Cultural Heritage since the furniture condemned to be removed and the wall paintings doomed to disappear represented an integral part of the church's history. The full cleaning of the interior was defied. Therefore, a compromise has been reached by the opposing parties. The baldachin altar remained in its place, the wall paintings were maintained, the removed stained-glass window was replaced with an onyx window and the original one was lifted to the Museum of Applied Arts in Budapest, the pieces of furniture were transferred to parish churches and, in the nave, the hundred-year-old Kelheim floor was replaced with hard lime stones. Thanks to the reconstruction project, the spaces, which were unused for a long time, finally have gone to function; the fragmentation of the space has been ended, so a contemporary artwork of high standard has been created in the medieval interior.¹³ However, to tell the truth, it has to be added that the baldachin altar was since removed and the choir's floor covering was replaced also with hard lime stones in 2015, after the abolishment of the National Office of Cultural Heritage.¹⁴

It must also be acknowledged that the new furniture and the new liturgical objects were designed of high quality. The hard limestone floor covering, the nut-wood furniture or the onyx liturgical objects which are symbolic by the nature of their material, illustrate that the best solutions were chosen. However, in my opinion, many visitors may ask themselves why entering the

12 "The message communicated very clearly in the preliminary material passed to the Pawson office was the monks' conviction that liturgical, theological and monastic thinking should take precedence over all other considerations. ... Historical reconstruction was not the nature of the invention, however." See ALISON MORRIS, "Párbeszéd. John Pawson építésze a pannonhalmi főapátságban – Architectural Dialogues. John Pawson's Work at the Archabbey of Pannonhalma," in *A pannonhalmi Bazilika felújítása – Remodelling of the Basilica in Pannonhalma*, ed. Mátyás VARGA (Pannonhalma: Pannonhalmi Főapátság, 2012), 31–51 at 35 and 43.

13 About the advantages and disadvantages of the renovation see Klára SZILÁGYI and Zoltán ERŐ, "Középkori – historizáló – kortárs. Beszélgetés Dávid Ferencsel a Bazilika felújításáról [Medieval – Historicising – Contemporary. Interview with Ferenc Dávid about the Renovation of the Basilica]," *Műértő* 16, no. 4 (2013): 12–13.

14 "A bazilika belső felújítása – Pannonhalma [The Renovation of the Interior of the Basilica – Pannonhalma]," <<http://hazai.kozep.bme.hu/hu/a-bazilika-belső-felujitasa-pannonhalma/>>, accessed 7 November 2018. Vilmos Katona, "The Space of 'Emptiness'. The Sanctuary of the Basilica in Pannonhalma," *Régi-Uj Magyar Építőművészet – Hungarian Architecture*, no. 10 (2015): 24–25.

restored basilica evokes ambivalent feelings. There are subjective feelings after all, *de gustibus non est disputandum*. I even think that the fault of the new furniture lies just in its extreme perfection and extreme evenness. A medieval church always contains some irregularities since its long history is full of changes as usual. Moreover, it may be difficult to find two similar corbels, capitals or pedestals which are furthermore all handworks in a centuries-old building. We can reply that irregularities of few centimetres, tool marks or little unevenness on the surface cannot be perceived from long distance. However, this is not true because it is sufficient to refer to the fact that the facade of the Parthenon in Athens was built with optical corrections of few centimetres more than two thousand and four hundred years ago. Thus, the irregularities of handwork are visible in the basilica of Pannonhalma, just like on a piece of 19th-century furniture. But the 21st-century furniture, which is perfectly cut, carved, planed and polished with various machines, lack of the irregularities of human work. Because of this, the new furniture seems to be too regular and too perfect in the medieval interior. It could work perfectly in a contemporary space like the interior of the Trappist monastery in Nový Dvůr, in the Czech Republic, built between 1999 and 2004 based on the plan of John Pawson himself but it results in irresolvable dissonance in an authentic medieval church.

In my view, the floor is the most eye-catching detail which determines fundamentally the interior of a building. All architects and all experts from heritage protection know that. The Benedictines said that they intended to build a homogenous base for the ritual space with the hard limestone blocks. Their aim has been achieved: a homogenous surface came into being on the floor and it looks as if the walls of the church did not stand on it. The floor contrasts sharply with the character of the gothic space. Is this why the 19th-century Kelheim floor covering had to be replaced? Even the Benedictines conceded that this kind of floor covering is aesthetic, the most practical for flooring, compact and easy to clean. However, in their opinion, Kelheim stones look like “tiles”. They have been used although for flooring in representative spaces for centuries in Central Europe. Everybody can be assured if Kelheim stones look like tiles or not. The difference between tiles and Kelheim stones can be checked in every old church where the original floor survived. A great diversity of chequered and patterned floors can be observed in the medieval and early modern churches all over Europe. Furthermore, the edges of the old stone blocks were split off by hand, therefore little irregularities can be seen on their surfaces, just like on the walls and carvings of the medieval churches. The great limestone blocks carved with modern technologies lack the manmade marks after all, like

the above-mentioned furniture. If Kelheim stones remind ones of tiles, then the present floor reminds me of the pavement of a plaza. There is the same dissonance just like in the case of the furniture.

The architect in charge declared that the new interior is “not a reconstruction, but it is a new entity”.¹⁵ I believe that we can agree with him. All renovations and rebuilding are new entities. But this new entity in Pannonhalma works in the second decade of the 21st century exactly as Krizosztom Kruesz’s new entity worked in the last third of the 19th century. Ferenc Stornó’s work was too prolific, while John Pawson’s work is moderate enough, but it is too regular and too sterile because of modern technologies. It lacks the manmade marks. As a result, it overshadows the interior of the basilica.

As already indicated above, the restoration in 2012 followed a kind of purist approach similar to the 19th century practice. However, I believe it is worth analyzing this approach in a wider context. Pannonhalma is part of the living religious heritage used by a monastic community on and off for more than a thousand years and which has been playing an important role in Hungarian history. The basilica of Pannonhalma, beyond its role of maintaining cultural heritage, must therefore fulfil its essential function to satisfy the spiritual and liturgical needs of a religious community. Like all the other types of heritage, religious heritage is reflected in two ways: in *tangible* and *intangible* heritage. It is expressed through objects, artworks and buildings which are made to help perform religious ceremonies and associated intangible devotional activities within the framework of the given religion. The preservation of this intangible cultural heritage, which is transmitted from generation to generation, is as important as the protection of the tangible heritage because these two cannot be separated from each other they are interdependent from one another. This is clearly articulated in the document entitled “*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*” adopted by the UNESCO in 2003.¹⁶ The living religious heritage is the manifestation of tangible and intangible belief systems which “deserve particular support for their role in supporting and testifying to the nature of our search for the fundamental meaning of human existence”.¹⁷

We can clearly state that the experts of the Pannonhalma reconstruction project faced a contradiction due to the nature of the religious heritage.

15 Péter GARAI, “Gunther Zsolt: „A pannonhalmi bazilika nem rekonstrukció, hanem új entitás” [Zsolt Gunther: ‘The Basilica of Pannonhalma is not a Reconstruction, but it is a New Entity’],” last modified 23 November 2012, <<http://epiteszforum.hu/gunther-zsolt-a-pannonhalmi-bazilika-nem-rekonstrukcio-hanem-uj-entitas>>, accessed 7 November 2018.

16 “Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage,” ICOMOS, <<https://ich.unesco.org/en/convention>>, accessed 7 November 2018.

17 Herb STOVEL, “Introduction,” in *Conservation of Living Religious Heritage*, eds. Herb STOVEL,

There are many instructions on sacred art, sacred furnishing, and preservation of tangible heritage in the Chapter VII of the “*Constitution on the Sacred Liturgy Sacrosanctum Concilium*” issued by the Second Vatican Council in 1963.¹⁸ On the one hand, the document states that the Roman Catholic Church “always reserved to herself the right to pass judgement upon the arts, deciding which of the works of artists are in accordance with faith, piety, and cherished traditional laws and thereby fitted to sacred use”.¹⁹ On the other hand, it develops later the idea that “the Church has not adopted any particular style of arts as her very own; she has admitted styles from every period according to the natural talents and circumstances of peoples, and the needs of the various rites. Thus, in the course of the centuries, she has brought into being a treasury of art which must be very carefully preserved.”²⁰

I consider that the quotations above contain the dichotomy characterizing the ecclesiastic cultural heritage. The *immaterial* or intangible heritage is reflected and transmitted by the *material* or tangible heritage. In the history of the Church, there have been many changes in the liturgical and devotional practice which resulted in the re-evaluation of the material heritage, namely the transfer, the dissipation or even the destruction of liturgical objects and furnishings. I refer merely to the iconoclast movements, the Reformation and the Counter-Reformation or even the Second Vatican Council. In our days, this latter is often referred to when the intactness of the material heritage is damaged as it was done in Pannonhalma as well.

As I have already mentioned, it seems that Pannonhalma was a good example of the restoration of other Roman Catholic churches in Hungary. In 2017, the pews, the choir-screen from 1772 and the choir stalls from 1860, which contain 18th-century details too, were removed from the choir of the Cathedral Basilica of the Assumption of Our Lady in Győr.²¹ It should also be

Nicholas STANLEY-PRICE, Robert KILLICK (Rome: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, 2005), 1–11 at 9.

18 “Constitution on the Sacred Liturgy Sacrosanctum Concilium,” Pope Paul VI, 4 December 1963, <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_en.html>, accessed 5 November 2018.

19 “Chapter VII. Sacred Art and Sacred Furnishings,” see *ibid.* Art. 122.

20 “Chapter VII. Sacred Art and Sacred Furnishings,” see *ibid.* Art. 123.

21 For the media coverage see Kristóf KELECSÉNYI, “Lomtalanítás vagy barbárság? – Kirakták a stallumokat a győri székesegyházból [Declutter or Barbarism? Choirstalls Removed from the Győr Cathedral],” last modified 13 December 2017, <https://www.facebook.com/pg/%C3%96r%C3%B6k%C3%A9gfigyel%C5%91-127242547434260/posts/?ref=page_internal>, accessed 9 June 2019. “Kibelezték a győri katedrális [Győr Cathedral Exenterated],” last modified 14 December 2017, <https://mandiner.hu/cikk/20171214_kibelezték_a_gyori_katedrális>, accessed 9 June 2019. András Zsuppán, “Le a cicomával? [Down with Gaudiness?],” last modified 28 February 2018, <<http://valasz.hu/kultura/le-a-cicomaval-127622>>, accessed 9 June 2019.

noted that this church was decorated for the most part in the 18th century.²² The justification given was that the churchgoers can take part more easily in the Mass Liturgy and the “original” 18th-century beauty of the interior will be restored in the spirit of the Second Vatican Council.²³ It is clear that theological arguments were provided in Győr, just like in Pannonhalma, and the removal of choir stalls reflects a purist approach. However, the removal of the choir-screen doesn’t fit in the argument and it should also be borne in mind that, on 24th of May 2018, the designation for protection of the choir-screen and the choir-stalls were included in the agenda of the Committee of the Cultural Goods which is an advisory body containing well-known experts in the field of heritage protection and helping the work of the Prime Minister’s Office.²⁴

Similar “purifying” was carried out in the 18th-century chapel of the Vác Hospital of the Brothers of Saint John of God as well. During the restoration at the beginning of 2018, the old Kelheim floor covering, the altar, the altar-piece and the furniture were removed; furthermore, the neo-baroque wall paintings were painted over. The Hungarian National Committee of ICOMOS gave the Lemon Award to this restoration which is an award given to the worst heritage protection projects in every year.²⁵

All the above shows, that in the case of religious monuments, the tangible heritage has often a contradictory relationship with the intangible heritage. The latter should be reflected by the former after all. The changing self-image of the Church, or rather the shifting emphasis in this self-image, might run into conflict with the material legacy reflecting an earlier way of thinking.

The heritage protection focusing on the material legacy only is often in conflict with religious practices on the other side of the world as well. An important example is the Ise Grand Shrine in Japan which is one of the most important centres of the country’s traditional religion, the Shinto, since the

22 For a brief summary of the history of the Győr Cathedral see László Bóna, “Győri székesegyház [Győr Cathedral],” in *Magyar Katolikus Lexikon*, ed. István Diós, <<http://lexikon.katolikus.hu/G/gy%C5%91ri%20sz%C3%A9kesegyh%C3%A1z.html>>, accessed 3 November 2018.

23 Béla BARANYAI, “Kitágult a liturgikus tér – Bemutatjuk a megújuló győri székesegyházat [Liturgical Space Enlarged. Győr Cathedral Undergoing Renovation],” last modified 13 December 2017, <<https://www.magyarokurir.hu/hirek/kitagult-liturgikus-ter-bemutatjuk-megujulo-gyori-szekesegyhazat>>, accessed 9 June 2019.

24 “A Kulturális Javak Bizottsága 2018. május 24-i rendes ülésének napirendje és állásfoglalásai [The Agenda and the Resolutions of the Ordinary Session of the Committee of the Cultural Goods on 24th of May 2018],” <<https://oroksegyvedelem.kormany.hu/download/9/e6/32000/Napirend-allasfoglalas-2018-05-24.pdf>>, <<https://oroksegyvedelem.kormany.hu/download/8/73/32000/KJB-ules-20180528.pdf>>, accessed 5 November 2018.

25 The 2018 documents of the Lemon Award are available on the ICOMOS’ website, <<http://www.icomos.hu/index.php/hu/elismeresek/citrom-dij/2018>>, see via 2) Vác, Március 15. tér 7-9. irgalmassrendi kápolna [2] Chapel of the Brothers of Saint John of God, Vác, Március 14. tér 7-9.] / laudáció [laudation] / képek [pictures].

7th century. In the Shinto tradition, the shrine must be rebuilt in every twenty years. On each occasion, the same materials, the same techniques, and the same architectural style are used for the new buildings as those used for the old ones. Their material, the perishable wood also plays a certain role in this tradition but the spiritual background of the ritual comes from the belief in the permanent death and rebirth of nature, i.e. from the belief in the permanent changes of all beings. The Japanese legislation tried to overcome the conflict between the occidental way of thinking focusing on tangible heritage and the Japanese laws protecting intangible heritage which are widely accepted in the Far East country. That is why several categories were established by the legislators. There are categories promoting the protection of the tangible heritage which sounds very familiar to us. Aside from this, however, the Ise Grand Shrine falls within another category which adds the architectural elements of the shrine to the intangible heritage, so their rebuilding every twenty years is legally permissible. Naturally, there are Shinto shrines which belong to another juridical category in order to be preserved in their own material. This legislation reflects the fact that, although it is very important to preserve the tangible historic heritage in modern Japan too, just as strong emphasis is placed on other expressions of the immaterial heritage. The repetitive renewal ritual of the Ise Grand Shrine is an old religious heritage, which maintained even archaic elements as well, and it is so deeply rooted in the genesis of the Japanese culture that it is considered to be more valuable than the preservation of the inbuilt materials.²⁶

Of course, I think that the Japanese practice cannot be followed in a western country, because the approach of the Far East country reflects a specific way of thinking which has been developed for centuries. We cannot import it, because this approach cannot be integrated to the traditions of another religion.²⁷

However, the conflict between tangible and intangible religious heritage does exist even in the West, as we can see through the examples of Pannonhalma, Győr and Vác. It is often really hard to find a balance between them and because of this; the tangible heritage suffers many times, as we can see in the case of Győr and Vác most of all. The material legacy might

26 Nobuko INABA, "The Ise Shrine and the Gion Festival. Case Studies on the Values and Authenticity of Japanese Intangible Living Religious Heritage," in *Conservation of Living Religious Heritage*, eds. Herb STOVEL, Nicholas STANLEY-PRICE, Robert KILLICK (Rome: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, 2005), 44–57.

27 I must agree with Tamás FEJÉRDY, the president of the ICOMOS Hungarian National Committee, that it is inadequate to use the concept of authenticity of one region for another, e.g. that of the Far East for the European. See Tamás FEJÉRDY, "Pillanat vagy történeti folytonosság: rekonstrukció és/vagy helyreállítás [Priority of the Present or Historical Continuity: Reconstruction or Restoration]," *Építés-Építészettudomány* 45, no. 1–2 (2017): 31–40 at 33.

be risked when there is a shift within the intangible heritage, when there is a change within attitude, just as happened after the Second Vatican Council. In such cases, the costumers tend to forget that the material values considered to be outdated are representing some elements or some steps of the very tradition which they are referring to, even if their importance has been pushed into the background for a short time or forever.

The present, therefore, relates quite contradictory to the past. If, however, the present relates contradictory to the past, what guarantee is there that the future won't relate contradictory to its own past, i.e. to our present? The tangible and intangible heritages are no matter how inseparable and however much we try to preserve both of them, it seems that one of them, but mostly both, will be damaged. In the field of the heritage protection, the legitimate reference to the intangible heritage, which can also be justified with good arguments, often results in a *contradictio in adiectio*, i.e. in a self-contradiction.

FLORIAN STALDER

The Royal Abbey of Fontevraud: Reconstruction and New Technologies in the Absence of Original Furniture

The Royal Abbey of Fontevraud is located in Western France, a few kilometres away from the Loire Valley, in the Maine-et-Loire Department (part of the Pays de la Loire Region), in the former province of Anjou. After nine centuries of history (PRIGENT 2005; STALDER 2013), it is today a major tourist destination, attracting almost 200,000 people a year and boasting a cultural centre (the *CCO, Centre Culturel de l'Ouest* or Western Cultural Centre), a hotel and a Michelin-starred restaurant. The cultural offer is very rich and varied, with concerts, contemporary art exhibitions, dance shows, artist-in-residence programs for the production of animated films, etc. Widely open to visitors, it is one of the biggest monastic sites in Europe, with three former convents spread on 20 acres of buildings and gardens sheltered behind a mainly 16th century 6-meter-high wall. To complete this touristic and cultural offer, a museum of modern art will open in 2020 in an 18th century rehabilitated building of the abbey.

All year round, the abbey teems with activity, which makes up for the emptiness of the monastic buildings where there is almost nothing left of the historical furniture or ornaments.

To discuss the topic of the absence of original decors in Fontevraud, this paper unfolds in three parts. First of all, a historical survey will be necessary to understand how Fontevraud, one of the most important French abbeys, became an empty shell where – with notable exceptions – no interior ornaments can be seen inside the remarkable buildings. Then, different



1. The abbey of Fontevraud, in Maine-et-Loire (France) © Bruno Rousseau, Inventaire général, Conservation départementale du patrimoine de Maine-et-Loire.

examples will be presented to consider the issue of restoration, but also the choices that can be made by designing new interiors in such a monument confronted with its new activities. Finally, we will see how digital technologies can provide alternative solutions to raise visitors' awareness of the lost decoration or allow reconstructing a forgotten but major decorative scheme of the seventeenth century.

1. Fontevraud, an Empty Shell

1.1. A Long Story...

The Fontevraud Abbey was founded in 1101 by an itinerant preacher Robert of Arbrissel (ca. 1045–1116), a famous supporter of the Gregorian Reform. He settled the community who followed him, both men and women, in a clearing partially cultivated but quite isolated and surrounded by a large forest. This monastic complex was originally organized in four convents.

Three of them were built for the women, the nuns, and still form the current enclosed site of the Royal Abbey.

The main one was originally used by the virgins, then by the choir nuns: named the Grand-Moûtier, it was the motherhouse of the Fontevrist Order, with the abbatial church of Our Lady. It still is the most beautiful convent in Fontevraud. Now largely in ruins, the St Mary Magdalene priory is a second convent, first assigned to the widows and the repentant women – prostitutes among other sinners –, then to the lay sisters. St Lazarus priory, the third convent for the nuns, was used by the community who cared for the sick



2. The Plantagenet recumbent effigies (ca. 1200), in the nave of the abbatial © Abbaye Royale de Fontevraud, DR.

and the lepers, and later became a kind of hospital for the old or ill nuns; nowadays it has been converted into a hotel and restaurant.

Outside of the women's enclosure, surrounded by walls of its own fourth convent, St John-of-the-Habit was assigned to the men, the monks; it was totally destroyed two centuries ago.

The monastery was huge and included outbuildings, gardens, some fields, etc., covering an area of about 110 acres at the beginning of the 18th century, all enclosed by walls. (Fig. 1.)

There, monks and nuns, living in the same monastery but in separated quarters, were under the governance not of an abbot, but of an abbess. This was the only case in the entire Christian world where a woman ruled over monks.

Due to the high reputation of the abbey and the high nobility of the nuns and abbesses this foundation was soon successful and became the centre of a new monastic order, the Order of Fontevraud. It received many supports, money and gifts from all the most famous families and houses, first from Anjou – including the Count, forefather of Henry II Plantagenet, King of England – than from all Western France and beyond. It became the dynastic necropolis of the House of Plantagenet, where King Henry II, Queen Eleanor of Aquitaine, King Richard the Lionheart and many other members of the royal family of England were buried. A hundred years after its foundation, the Order had about a hundred priories, mainly in France, but also in England and in Spain, and remained for centuries one of the most important French abbeys. (Fig. 2.)

From the 12th to the 18th century, a lot of buildings – including interior ornaments, decors and furniture – were created and ordered in the Royal Abbey of Fontevraud, but also successively destroyed or transformed, leading

to a complex palimpsest or a patchwork of various artistic styles.

There were particularly significant period in Fontevraud's artistic history starting with the Romanesque and early Gothic ones when the convents were all built and partially decorated with mural paintings and carved ornaments. After the turmoil of the Late Middle Ages, the 16th and 17th centuries were a period of monastic

reformation and reconstruction, led in Fontevraud by successive abbesses of the influent House of Bourbon – that became at that time the royal family of France. These powerful abbesses, familiar with palaces, introduced Renaissance art, then Baroque and Classicism in the abbey. The 18th century was still marked by royal support when Louis XV sent his four younger daughters to Fontevraud where they lived for a decade before they came back to Versailles.

Such prosperity and influence suddenly stopped, when, during the French Revolution, the properties of the Church were confiscated, monastic vows abolished and religious orders dissolved. The abbey was placed under the control of the Nation, including all buildings, lands, but also pieces of furniture, books, and so on. In 1793, during the short period called the revolutionary "Reign of Terror", people – mainly inhabitants of the small town of Fontevraud – looted the abbey stealing and destroying many objects and ornaments. In barely 5 years, most of all the old abbey's decors disappeared, auctioned off, stolen or destroyed.

However, the heart of the monastic complex – the three convents of the nuns – was so big, and so hard to convert that nobody could afford it. It was left as an unused state property.

In 1804, Napoleon Bonaparte and the penitentiary administration decided to convert those buildings into a prison. After ten years of work the first prisoners arrived and Fontevraud became a major detention centre. Yet, heritage consciousness was on its way and in 1840 the Government officially listed the Fontevraud Abbey as a National Heritage site, ordering restoration work first during the 1860s and then at the beginning of the 20th century (the abbatial nave, the Romanesque kitchen). For a century and a half, the prison was full of all the furniture needed for dormitories, cells, workshops for penal labour with their machines (looms, steam engines, etc.), facilities, and offices and so on. (Fig. 3.)



3. A room of the former abbey converted into a kitchen for the prison, ca. 1930 © Henri Manuel, Fonds Manuel, ENAP-CRHCP.



4. The abbatial church © Bruno Rousseau, Inventaire général, Conservation départementale du patrimoine de Maine-et-Loire.



5. The refectory © Patrice Giraud, Inventaire général, Région Pays de la Loire.

It was only in 1963 that the Government decided to close the prison to convert it into a tourist site and to restore the old abbey to its 18th century condition. In a few years, all the prison buildings were destroyed and some prisoners remained in the former St Mary Magdalene convent to work on this restoration until their final departure in 1985.

Meanwhile, in 1975, the CCO was created to develop cultural projects and events in this site of considerable historic significance.

1.2. ...But a Large Void

The architect in charge of building the prison, from 1804 to 1816, was careful to preserve some of the most beautiful decors: the chapter room frescoes, the recumbent effigies of the Plantagenets, a few architectural altarpieces or reredos in the choir of the abbatial church, carved capitals and ornaments, etc. But the glorious period of the abbey was over and the interior design that remained after the French Revolution had been almost destroyed or removed.

During the 19th and a large part of the 20th centuries restoration work focused mostly architecture or ornamental carvings. Since it was still a prison and even if some parts could conditionally be opened to visitors, the issue of historical furniture restoration was never raised.



6a. The great prioress apartment, before restoration © Patrice Giraud, Inventaire général, Région Pays de la Loire



6b. The great prioress apartment, after restoration © Patrice Giraud, Inventaire général, Région Pays de la Loire

In 1963, when most of the prisoners were sent to other prisons, the Fontevraud detention centre was – with rare exceptions – quickly emptied of all its penitentiary furniture.

More than half a century later, most of the restored buildings of the old abbey are still empty. And it is often far worse for those that have not been restored yet.

Some interiors were however either reconstructed or redesigned to be better suited to the new activities of the cultural centre. (Figg. 4–5.)

2. To Restore Interiors or to Modernise?

2.1. *Restoration and Deontological Choices*

First of all, we need to consider the ethical issues. It is difficult to recommend a furniture restoration without any historical information, archives or drawings, and, here, such documents are extremely rare. Moreover, what might be the period to consider for such a restoration in Fontevraud’s nine centuries- long history?

The 1964 Venice Charter provides professional with useful guidance. Article 9 states that the process of restoration “must stop at the point where conjecture begins”. Article 11 adds: “when a building includes the superimposed work of



6c. The great prioress apartment, used for a contemporary art installation © David Darrault, Abbaye Royale de Fontevraud.

different periods, the revealing of the underlying state can only be justified in exceptional circumstances”. Choices are difficult, then, since the only well-documented period (by photographs and archives) is the penitential one while the National Heritage administration wishes to restore it to the 18th century state.

Such hesitations can explain why so few rooms with significant decor have been restored in Fontevraud. It is, for instance, the case of the apartment of the great prioress (the abbess’s right-hand woman). When these two rooms were restored in 2010–2011, they had been deteriorated by almost two centuries of relative disuse. But there were enough mouldings to propose a faithful restoration.

Interestingly, the Chief Architect of France’s Historic Monuments decided to build some lacking part out of plastic in particular the marble veneer of the chimneys. The result is visually acceptable, but surprising when you touch the veneer. The professional ethics of the architect is yet similar to the well-accepted *tratteggio* technique used to restore paintings. Here, people can feel through another sensory experience – not by sight but by touch – that the marble is not authentic. This choice seems to have been motivated by an interpretation of the 12th article of the Venice Charter: “replacements of missing parts must integrate harmoniously with the whole, but at the same time must be distinguishable from the original so that restoration does not falsify the artistic or historic evidence”.

It is to be noted that the restoration of this 18th century interior design doesn’t include any furniture and inauthentic pieces can occasionally be added in these rooms for theatre shows or modern art exhibitions. (Fig. 6.)

It has recently been pointed out that the penitentiary past of the abbey could also be regarded as part of the site’s cultural heritage (MATHURIN & STALDER 2016). To fulfil the growing public interest for this period, rooms are now opened for themed visits where people can see cells and objects that are original furniture. For instance, the electrical transformer built in 1931–1932, is the only building of the abbey that has remained almost untouched and retained the main part of its original equipment. (Fig. 7.)



7. A modern heritage: the electrical transformer (1931-1932) and its preserved interiors © Patrice Giraud, Inventaire général, Région Pays de la Loire.

2.2. *Creation of a Modern Design*

Indeed, restorations of furniture or interior design are rare in Fontevraud, where the new uses of the cultural centre and its public need other propositions. Because it now is a cultural heritage site, Fontevraud is torn between conflicting expectations:

- the monument – that belongs to the Ministry of Culture – must be protected and respected: the administration in charge of the protection of this listed monument is extremely vigilant about it;
- according to the CCO development project, the monument has to play a cultural role and the empty rooms can host contemporary art installations, shows, concerts, conferences or symposiums, and so on;
- the cultural centre has to promote local development and tourism. The old abbey must be attractive and feature numerous celebrations or events in order to draw large numbers of visitors that could stay a few more days in the Saumur area and the Loire Valley;
- and, in order to limit funding by public authorities, Fontevraud has to be more largely self-funded by extending its range of services: receptions, marriages, work seminars, accommodation, etc. (Fig. 8.)

Most of these activities involve the creation of modern furniture or new interior design. The recent transformation of the hotel is the most relevant example of the questions raised by such modernisation. (Fig. 9.)

A hotel was created in the former St Lazarus convent in 1985, a few years after the opening of the cultural centre. But almost 30 years later, in



8. Dance show in the abbatial church nave © David Darrault, Abbaye Royale de Fontevraud.



9. Conference hall, in the former high dormitory © A. Cantreau, Abbaye Royale de Fontevraud.

2013–2014, it needed rehabilitation. appointed designers, Patrick Jouin and Sanjit Manku created new pieces of furniture with a very modern and minimalist design for the hotel and its new restaurant. They were very careful not to impair the buildings while addressing sustainable development issues. For specific rooms, they were very attentive to the history of Fontevraud, creating a dining room inspired by the medieval abbey refectory, with foldable chairs around a single long table. Middle Ages were again a source of inspiration for their window seats. Praised for their realization they proved that modern design could stylishly fit in with such a historic monument. (Fig. 10.)

3. New Technologies and Interiors

If the original decors and furniture are extremely rare in Fontevraud, new technologies offer an opportunity to propose their evocation and furthermore their restoration to the public.

3.1. *Tablets for Children*

As in many other sites, tablet computers are available to inform people during the visit. The iPad visit application is a game made for children – aged 8 to 14 – who can discover the history of Fontevraud in a playful yet educational way. Some levels require learning about elements of the decors



10. St Lazarus hotel: the dining room that reminds the medieval refectory © David Darrault, Abbaye Royale de Fontevraud / Agence Jouin Manku.



11. The “painted” wall in the abbatial church © David Darrault, Abbaye Royale de Fontevraud / Buzzing Light.

and artifacts that still exist – as the recumbent effigies of the Plantagenets or carved ornaments – or that had been removed like the nuns’ beds in the dormitory for instance.

3.2. *Raising Awareness of the Lost Wall Paintings*

Since 2015, Fontevraud has proposed an unusual activity to the young and older visitors: they can paint the bare walls of the abbatial nave. This recreational practice is, obviously, a video-projected picture drawn on a graphic tablet.¹ The purpose is to raise the visitor’s consciousness of the lost mural paintings that covered a large part of this church, but that has almost entirely disappeared. (Fig. 11.)

The wall to “paint” is the low part of a span in the nave. Traces of medieval polychromes were found on similar walls in the nave, proving that they were painted. As in a colouring book, the drawing must respect the limits of specific areas while other areas – that introduce visitors to the vocabulary of Romanesque architecture: capital, column, base, arcade, semicircular arch, and so on – are automatically painted in the chosen range of colours.

With a graphic tablet, the visitor can project his drawing on these areas and even if it reflects his free and contemporary inspiration his perception evolves to a higher awareness of what could have been the former decor, before it was stripped to reveal the bare stone, almost two centuries ago.

When visitors leave the abbey, they can buy printed versions of their drawings, as a souvenir.

1 A short video presents this project, “Paint”. Online: <https://vimeo.com/135667052>



12 a-b. Reredos and wooden panels that originally were parts of the “Cimetière des Rois” Baroque set
 © Bruno Rousseau, Conservation départementale du patrimoine de Maine-et-Loire.

3.3. *Research and Perspectives of Restoration*

To go further than these playful activities, digital tablets might be excellent tools to offset the absence of furniture and decors and recent discoveries prove that new research could allow restoration projects.

One of the most famous decorative sets in the abbatial church which was destroyed during the years that followed the French Revolution, was the so-called “Cimetière des Rois”. It was the funeral chapel of the English royal House of Plantagenet. This funeral monument was erected in 1638–1639 during the redesigning of the burial area that marked the transition between the choir and the nave. Jeanne-Baptiste de Bourbon (abbacy: 1637–1670) ordered this construction to magnify the ceremony of her abbatial blessing in 1639. Legitimised daughter of King Henry IV and his mistress Charlotte des Essarts, Jeanne-Baptiste was the step-sister of both the regnant king of France Louis XIII and the queen consort of England Henriette Marie wife of Charles I. Upon becoming abbess of Fontevraud, she ordered an ostentatious Baroque set, intended to embellish the church where she would be blessed in front of an audience composed of most eminent guests. Redesigning the old “Cimetière des Rois” was very likely a means to affirm the connection between her royal blood and the royal tombs of her abbey (SPICER 2013).

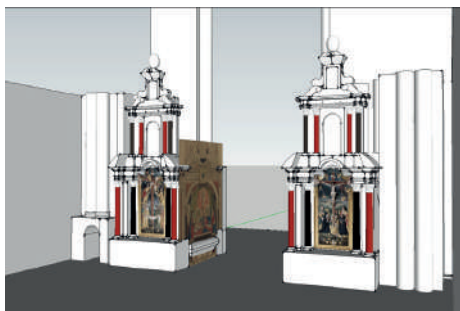


12 c-d. Reredos and wooden panels that originally were parts of the "Cimetière des Rois" Baroque set
 © Bruno Rousseau, Conservation départementale du patrimoine de Maine-et-Loire.

Only two pictures remain of this decor² and they adopt the same point of view, focusing on the same part of the set: the chapel where the recumbent effigies of the Plantagenets were gathered. However, various texts attest that the decor was far more important, including another chapel dedicated to the patron saint of the abbess, St. John the Baptist, and two reredos.

In the course of my research on Fontevraud-l'Abbaye and other villages close to Saumur and the Loire Valley, I noticed that two carved wooden panels of the Turquant St Albinus parish church could be brought together with two reredos of the Fontevraud St Michael parish church made of white limestone and red and black marble. Each panel could indeed perfectly be inserted in the moulding frame of each reredos. If it was more or less obvious that these artefacts were linked to the former abbey, nobody knew their exact origin. An investigation in the historical documentation archives and old liturgical texts made me realize that they originally completed the Baroque set of the funeral chapel commissioned by Jeanne-Baptiste de Bourbon. (Fig. 12.)

² An engraving published in London in 1677 by Francis Sandford in *A Genealogical History of the Kings of England, and Monarchs of Great Britain, &c. From the Conquest, anno 1066 to the year 1677* (pl. 64–65) and a drawing made in 1699 by Louis Boudan of the former collection of François-Roger de Gaignières, held in the Bodleian Library in Oxford (with a copy in the Bibliothèque Nationale de France in Paris: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529564x>)



13. Views of the 3D draft version of a digital restitution of the "Cimetière des Rois" © Virginie Desvigne & Florian Stalder, Région Pays de la Loire / Source: gallica.bnf.fr / BnF.



14. One of the stone storage areas of the Fontevraud abbey © Florian Stalder.

This discovery can now be the basis of an immersive visit project with a 3-dimensional digital restoration. The Service du Patrimoine of the Pays de la Loire Region came up with a draft version of the possible decor of the "Cimetière des Rois" in a virtual reality experience, with applications to be developed for tablets or VR-glasses. (Fig. 13.)

There is a fantastic opportunity to increase such projects in Fontevraud where the stone storage areas are filled with thousands of architectural fragments. These are remains of the old abbey found during archaeological excavations or collected among the rubble after having been used as materials in the 19th century walls of the jail buildings that were destroyed when the prison was closed. There, pieces of reredos, statues, ornaments, columns of cloisters and so on, from the 12th to 18th century, could be studied to rediscover parts of the former decors. Anastylis reconstruction might not be possible for most of these too incomplete artefacts, but a virtual reconstruction after an architectural study and a 3-dimensional survey of the most interesting elements could probably provide elements for a virtual immersive visit of many rooms in the abbey. For the penitential centre and the 19th and 20th centuries, pieces of furniture could also be virtually reconstructed since the prison is relatively well-known from photographs or drawings. (Fig. 14.)

Conclusion

Today, like many former monastic sites in France Fontevraud has to face the absence of original furniture. For most visitors, this emptiness and the brightness of its white limestone walls play a part in the grandeur of the site, in particular when people enter the abbatial church. But many – and sometimes the same people – express another feeling: the lack of decors or furniture gives the perception of deserted and lifeless buildings, where it is difficult to feel and imagine the past and to understand the former organization of the abbey.

At the same time, as a cultural centre, the Royal Abbey of Fontevraud must be suitable for fulfilling accommodation needs and cultural or artistic programs that imply modern types of equipment and pieces of furniture.

To fulfil these expectations and be even more attractive for visitors Fontevraud has opted for both a stylish contemporary design for its new uses and digital technologies to restore the former interiors. For this last point, the development of 3-dimensional restoration based on new scientific studies on decors or furniture should be explored.

Bibliography

- MATHURIN & STALDER 2016 – MATHURIN, Clémentine & STALDER, Florian: « La Maison centrale de Fontevraud, un patrimoine ! », *Criminocorpus. Revue hypermédia, histoire de la justice, des crimes et des peines*, vol. 11, *Patrimoine et architecture carcérale*, 2016. Online : <https://criminocorpus.hypotheses.org/19604>.
- PRIGENT 2005 – PRIGENT, Daniel: *L'Abbaye de Fontevraud*, Éditions Gaud, Moisenay, 2005.
- SPICER 2013 – SPICER, Andrew: « Jeanne-Baptiste de Bourbon, the Plantagenets and the Restoration of Royal Tombs in Early Seventeenth-Century France », in Michael PENMAN (éd.): *Monuments and monumentality across medieval and early modern Europe*, Proceedings of the 2011 Stirling Conference, Donington, éditions Shaun Tyas, 2013, p. 268–281.
- STALDER 2013 – STALDER, Florian: *Fontevraud-l'Abbaye et Montsoreau, un regard sur le Saumurois*, coll. Images du patrimoine, n°283, Éditions 303, Nantes, 2013.

PLESKOVICS VIOLA

A tökéletes kompromisszum: Az esztergomi vár 1930-as évekbeli helyreállítása

„Szerencséje mindenkinek lőhet, de hogy a pompás leletből hogyan épült fel a műemlékvédelmünknek máig is példaadó helyreállítása, hogyan biztosította ennek fedezetét, az külön tanulmány tárgya lehetne...”

Dercsényi Dezső, 1980.

Újra a teljes várkiépítések korát éljük a műemlékvédelemben! A 19. század óta most először, a 2014-ben befejezett diósgyőri rekonstrukciót példaképnek tekintve, hazánk körülbelül további 20 vár kiegészítésében gondolkodik az elkövetkezendő években.

Az 1800-as évek második felétől egészen az első világháborút lezáró évekig tartó historizmusról olyan jól ismert várrestaurálások juthatnak eszünkbe, mint a vajdahunyadi vár kiépítése részben Steindl Imre elképzeléseiből kiindulva, vagy a Schulek Frigyes által megálmodott Salamon-torony pompázatosnak szánt tervei. A stílhű kiegészítések kora azonban a historizmus után lejárt.

Közép-Kelet-Európában az immáron intézményes kereteket öltött műemlékvédelem új utakat tört magának és a II. világháború gondoskodott róla, hogy új elveket szilárdítson meg a nemzetek műemlékekhez való viszonyulásában. Ezek a változások hozták magukkal a modern technológiák és anyagok alkalmazását a régi architektúráktól való megkülönböztetéshez, azaz



1. Az 1938-ban elkészült helyreállítás látképe madártávlatból, Magyar Építészeti Múzeum, Várnai Hagyaték

a didaktika fontossága helyeződött előtérbe a néző tájékoztatására. Most, mikor a látogató az absztrakt kiegészítések helyett újra az eredetihez hasonló szeretne látni, nehéz oly módon konszenzust találni, hogy a didaktika elvét közben teljesen a hátunk mögött hagyjuk.

Bár a társadalmi párbeszéd a mai napig várat magára, az építés és műemlékvédelmi szakma viharos vitákat folytat hol folyóiratok hasábjain, hol egy-egy konferencián erről a kérdéstről. Az egymás ellen felhozott érvek spektruma széles, a felszólalásokból azonban hamar kiderül, hogy a magyarországi helyreállítások tanulmányozására nem fordítottunk elég időt. Pedig e vitákban megfogalmazott kérdésekre sok esetben már születtek különféle válaszok a múltban, amelyekből érdemes tanulni.

Kijelenthető, hogy a 20. századi vár, mint épülettípus létezik, amely a turisztikában, oktatásban talált új funkciót. Rekonstrukcióikat, mint egyedi épülettípusokat pedig éppen ma lenne szükségszerű elemezni, műemlékvédelmi és építésztörténeti szempontok alapján vizsgálni.

Joggal mondható, hogy kérdéseinkre 1934 és 1938 között emlékezetes választ sikerült találni Esztergomban (1. kép). A város sok szempontból kiemelkedő: az ország első központja volt, itt született István király, itt keresztelték meg, s itt is érte a halál. Keresztény fővárosunk kultúrtörténeti központ is. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a műemlékvédelmünk legnagyobb alkotása is itt született.

Az 1930-as évekbeli esztergomi helyreállítás példája máig úgy él emlékezetünkben, mint a műemlékvédelem egy új korszakának kezdete. Mint egy választás előtti pillanat, mely választás ma is viták keresztüzében áll: stílszerűen egészítsük ki az emlékeket, vagy neutrális hozzáépítést kell alkalmazni a néző informálására?

A munkálatok mögötti főalak a Műemlékek Országos Bizottságának frissen kinevezett elnöke, Gerevich Tibor volt, aki kivételes céltudatossággal használta ki a páratlan leletet a magyar műemlékvédelem feltámasztására. Csapatával két helyreállítási filozófia határvonalán állt. Már vége volt a stílszerű kiépítések korszakának, de a két világháború között újra a történelem régi formái éledtek fel az építészetben. Lux Kálmánnak, a bizottság főépítészének hirtelen kellett reagálnia a Gerevich által közvetített olasz műemléki reformokra, aki mellett fia is ott volt, aki itáliai útján maga is lelkesen tette magáévá az új építészeti eszméket. Kérdés, hogy tetten érhető-e a két korszak közötti feszültség Magyarország legemlékezetesebb helyreállítása során?

A helyreállítás kezdete

„A váratlan lelet az Esztergom múltját ismerők körében is meglepetést keltett. Mert bár Bonfini, Gerlach, Wratislaw és mások feljegyzéseiből tudomásuk volt is a Madonnával és Sibillákkal ékes kápolnáról és a magyar királyok képeivel díszített királyi palotáról, de eddig azon hitben éltek, hogy ezen épületek a várhegy északi oldalán állottak, ott, ahol egy vasajtóval lezárt mély kút ma is meg van a régi időkből.” Ekképpen számol be a fantasztikus felfedezésről Sinka Ferenc Pál 1934-ben.¹

A királyi palota déli kiterjedése tehát úgy tűnik, sokáig nem tűnt alternatívának. Soós Elemér – az Esztergom Évlapjaiban megjelenő – a várral foglalkozó sorozatában tér ki egy esetleges nyugaton húzóódó épületegyüttesre az északi palota mellett. Rekonstrukciós rajzán demonstrálja elképzeléseit, ahol valóban kiterjeszti a hegy déli felére az általa hitt konstrukciót.²

Ezekben a területekben gondolkodott Lepold Antal esztergomi kanonok is. Logikusan úgy vélte, hogy a várhegy régi kazamatáinak falain befalazott ablaknyílások minden bizonnyal további termekbe nyílhattak valaha. 1933-ban küldött végül kérelmet a Műemlékek Országos Bizottsága felé, hogy hozzák rendbe a nyugati oldalt, mert egy vízivárosi lakóházon súlyos károkat okozott egy lezuhant kő. Lepold Antalt annyira foglalkoztatta a vár története, hogy – kapva az alkalmon – a déli oldalra vonatkozó említett meglátásait továbbította is a MOB-nak, kinek vezetőjében egy régi jó barátot köszönhetett már.

A Bizottság élére ekkor nevezték ki ugyanis Gerevich Tibort, akinek esztergomi munkássága vitathatatlan fontosságú a magyar művészettörténet számára. A Keresztény Múzeum újrarendezésére 1916-ban kérték fel,

1 SINKA 1934, 52.

2 SOÓS 1926, 22.



2. A kis román palota konzervált csonkja, Nagy Emese: Az esztergomi királyi palota. Az 1934-1969 között végzett régészeti kutatások eredményei, kézirat, Budapest, 1986, 72

később pedig igazgatójának nevezték ki. A múzeumi anyag kezelése mellett itt hozott létre egy új középkori magyar művészeti narratívát, melynek kánonjába beillesztette és ismertette meg a szélesebb közönséggel Kolozsvári Tamást, valamint M S mestert.³ A királyi központok feldolgozásában látta egy olyan középkori magyar művészettörténet ideáját, mely az elcsatolt területek emlékeit a középkori Magyarország királyi városaihoz kapcsolta volna.⁴

Möller István halála után Gerevich Lux Kálmánt nevezte ki az ásatás vezetőjének és építésének. A munkák felügyelésével továbbra is Alexa Kálmánt bízta meg, csak a hegy északi fele helyett átirányította a munkálatokat a hegy déli oldalára. Itt tehermentesítés címszó alatt a Lipót-bástya feltöltését is ásatni kezdte azzal a szándékkal, hogy Lepold elmélete igazolást nyerhessen. Alexa ezt követően akadt 1934 őszén a várkapolna nyugati kapuzatához vezető Szatmári-lépcső első fokaira, később közölve Lux Kálmánnal a hírt: „Megtaláltuk a jáki kaput.”⁵

Több remek szakemberből álló csapatnak köszönhető a kivitelezés, mely mögött a projekt motorja, a támogatások szerzője Gerevich Tibor volt. Lux Kálmán és Lux Géza kapták a kihívást a tervezési feladatokra, melyről az ásatás első éve után született rendelkezés. Az 1935-ös szezonnal párhuzamosan ugyanis a rekonstrukciós építkezéseket is törvénybe iktatták és 1938-ra már át kellett adniuk az egész komplexumot Szent István király halálának 900. évfordulójára.

3 SZAKÁCS 2006, 186.

4 BOZÓKI 1996, 171.

5 VÁRNAI é.n., 4.

Az eljárások három módszere – az állagmegóvások, rekonstrukciók és új kiegészítések kombinációjával Lux Kálmán és Géza az alábbiak szerint teremtették meg a magyar műemlékvédelmi helyreállítások egy új korszakát.

Állagmegóvások

Ezen beavatkozások tisztázása azért nagyon izgalmas, mert belőlük szinte semmi nem maradt fenn a vár mai állapotában. Ismeretük viszont jól körülírja az alkotók akkori helyreállítási filozófiáját, vagyis: mely épületekről rendelkeztek saját belátásuk szerint elegendő ismerettel a kiegészítésre, és melyeknél látták bölcsebbnek csupán statikailag feljavítani azokat, meghagyva a lehetőséget egy későbbi kutatásra.

E tanulmány keretein belül említsük csupán a legfontosabbakat. A keleti kapurendszer helyreállítása során az északi őrtorony teljes kiegészítése nem történt meg. Komolyabb beavatkozásra főleg az íves rondella esetében került sor, melynek síkfedése vasbetonból készült, tetején pedig mellvédes teraszt alakítottak ki a látogatók számára. Csupán annyit építettek hozzá, hogy a nézőforgalom számára biztonságosabbá változtassák a helyszínt, s a Vármúzeum kezdőpontjává tudják azt formálni.

Problémát jelentett, hogy a harmadik kapu a klasszicista bazilika építésével járó szintsüllyesztéssel teljesen elpusztult és ezzel megszűnt a kapcsolat a vár és a feljárat rendszer között. Találtak viszont maradványokat a várig vezető legutolsó, 18. századi útszakaszból is, így a látogatók egy több száz éves út kövein mehettek fel a Vármúzeumhoz.

A kezdeti, rekonstrukciós vágyak után Gerevich megtiltotta többek között a nyugati oldal beépítését is. A Vitéz-palotának csupán a pinceboltozatát biztosították, a zárterkélyek helyét vasbetonnal stabilizálták, ahol később berendezték a kőtár egy részét is.

Az északon húzódó nyugat-keleti tengelyű palota (az ún. kis román palota) rendbehozatalát érdemes még megemlíteni (2. kép). A szerkezet keleti része a bazilika építéskor semmisült meg, így az 1930-as évek során csupán egy ívindítást tudtak megmenteni belőle. Az értelmelhetőség kedvéért a helyiség alapfalait felfalazták. Lehetséges, hogy ebben az esetben csak pénzügyi okok miatt döntöttek a csonk megőrzése mellett, a helyszínen dolgozó Várnai Dezső ugyanis több tervet is kidolgozott a kiegészítésre a kápolnához hasonló vörös téglákkal.⁶

6 Vázlat a kis román palotáról, Magyar Építészeti Múzeum, Várnai Hagyaték, 363/5.

Műemléki rekonstrukciók

Jelen esetben a „rekonstrukció” kifejezés megtévesztő. A szó alatt ugyanis olyan részben, vagy egészen elpusztult műemlékek újjáépítését értjük, melyek kivitelezése az épület alapos vizsgálatán, történetének precíz tanulmányozásán alapul. Ennek azonban sokféle módja lehet. Az Esztergomban alkalmazott mód az *anastylosis* (3. kép).

Talán épp a sors fintora, hogy a palotát oly módon alakították át ágyúbástyává a 17. században, hogy a lerombolt épület köveit ott hagyták a feltöltésben. Nem Gerevich Tiboré a rekonstrukció érdeme, aki a kápolna megőrződött falai felett kizárólag újszerű kiegészítést akart látni. Az említett Várnai Dezső, Lux Kálmán és Géza szakértelmének köszönhető, hogy az egyik legkomplexebb anastylosis jöhetett létre Európában: ez nem más, mint a kápolna belső kialakítása.

A megvalósítás körülményeiről a szakirodalom bőségesen értekezik. Ez a legtárgyaltabb része az 1930-as évek eseményeinek, így a dolgozat az ismétlés elkerülése végett ezekre nem tér ki. Legutóbb Vukov Konstantin foglalta össze tanulmányában történetét.⁷

Rejtett vasbetonnal való rekonstrukciója nem volt úttörő Európában. Messina katedrálisra nem sokkal a mi esetünk előtt éledezt újjá poraiból. Fontos különbség, hogy nem régészeti leletekből kiinduló rekonstrukcióról volt szó. A templom még a század elején dőlt össze egy nagy földrengés következtében és az eredeti összkép ismeretében álltak neki a helyreállításnak. Félve egy újabb katasztrófától, az egész épület rejtett vasbetonnal épült fel és újonnan készített műformákat is alkalmaztak az épen maradt eredetiek mellett.

Míg az eljárás nem volt újdonság, addig a középkori faragványokkal való megkomponálása igen. Feltárás útján előkerült maradványokból megtervezett újjáépítés szintjén ilyen igényes alkotás még nem született. John H. Stubbs a műemlékvédelem nemzetközi történetét összefoglaló munkájában az anastylosis tökéletes megvalósulásának nevezi az esztergomi példát. A kápolna véleménye szerint nem csak bemutat, de interpretál és konzervál is egyben.⁸

Két fontosabb, eredeti maradványokból létrehozott rekonstrukciót említhetünk még az építkezésen. Az egyik a várkápolnához levezető Szatmárilépcső darabjainak bemutatása volt eredeti helyén. A régi kőlapokat vasbetonalapra helyezték vissza, míg a fellelt korlátbábokat, és egy Szatmári György (1457-1524) esztergomi érsek címerével ellátott korlátelemet vékony vaszerkezetre illesztettek rá, hogy a néző értelmezni tudja a fragmentumokat.

7 VUKOV 2014.

8 STUBBS–MAKAŠ 2011, 239.



3. Anastylosis a várkápolnában, Nagy Emese: Az esztergomi királyi palota. Az 1934-1969 között végzett régészeti kutatások eredményei, kézirat, Budapest, 1986, 20

A kápolna lábazati zónájának láttatása érdekében az egész rendszert 10-20 centivel lejjebb csúsztatták a lépcsőt hordó ívek lefaragásával. Ily módon egy soha nem létezett állapot jött létre kompromisszumként.

A másik „anastylosis” tulajdonképpen egy statikai bravúr volt: a lakótorony két helyisége között bedőlt fal felemelése eredeti pozíciójába. A szerkezet szinte egyben dőlt le a padló felületére. Zachetti Ferenc kőműves pallózszaluzással dél felől felállította a felületet egy még in situ álló csonk fölé. Ennek vízszintes hézagába tömődött törmelékait eltávolították, s így a két töredék össze tudott illeszkedni⁹

Továbbépítések

A 19. század utolsó éveit, valamint a 20. század 30-as éveit között Olaszországban megszilárdult egy olyan helyreállítási filozófia, mely Ruskin közbeavatkozás elleni és Viollet-le-Duc purista továbbépítései közötti álláspontot fogalmazott meg. Camillo Boito pontjai 1883-ban, az *Építészek és Építésmérnökök III. Kongresszusán* kerültek bemutatásra Rómában, ahol nagy hangsúlyt kapott a szükséges kiegészítések formai alakja is. E szerint nem a kortárs építészeti önmagát reprezentáló formanyelvét érezte megfelelőnek a korok közötti distinkció érzékeltetésére. Az új architektúrákat sokkal inkább alárendelt formában képzelte el.¹⁰ A régi részekkel nem versenyre kelő, szinte csak a sztereometrikus formákra értendő applikációt érzett megfelelőnek. A lényeg, hogy jól datálható legyen, de harmonizáljon is környezetével.

Boito követője, Gustavo Giovannoni finomította tovább mestere pontjait törvényi keretek közé. A manifesztummá érlelt *Restauro Scientifico* alapelvei végül 1931-ben jelentek meg. Nem csupán hazája műemlékvédelmi elveit fektette le ezzel, de az Athénban tartott kongresszus is magába foglalta főbb pontjait. Az 1930-as években már hallani sem lehetett a stílszerű

9 VÁRNAI 1974, 79.

10 JOKILEHTO 2005.

kiegészítésről Olaszországban, 1939 júniusában pedig a Népművelésügyi Minisztérium hivatalosan törvénybe is iktatta az új szemléletet.¹¹

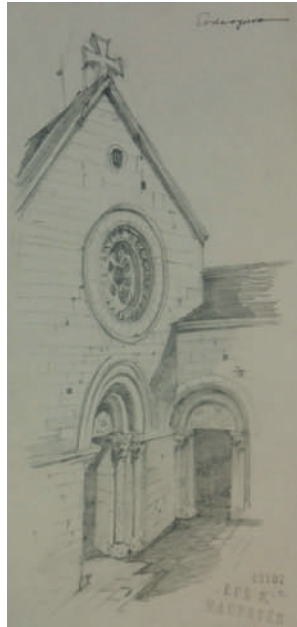
Ebben a műemléki miliőben találta magát Gerevich Tibor mikor 1904-től Itáliában folytatta tanulmányait, s kiépítette meghatározó olasz kapcsolatait. A Római Magyar Intézetnek 1925-től egészen az 1940-es évekig meghatározó alakja és irányítója volt. Mikor 1934-ben kezébe vette a haldokló magyar műemlékvédelem ügyét nem csoda, hogy minden energiáját az olasz modern eszmék meghonosításába fektette. Erre az éppen 1934-ben elindított esztergomi ásatás remek lehetőségnek bizonyulhatott.

Gerevich valóban szigorúan igyekezett ragaszkodni az olasz elvekhez, de ez nem jelentette azt, hogy az építész Lux Kálmán és fia már nem léptek volna egy új útra még a helyreállítás előtt. Való igaz, Lux újonnan épült épületeit történelmi formák jellemezték. Elég csak legismertebb alkotására gondolni, a Lillafüredi Palotaszállóra. Pesti munkássága még feldolgozásra vár, de jó példa az 1926-ban elkészült Váci út 170. C épülete is. Kijelenthetjük, hogy ő a két világháború közötti historizálás építészé? Saját tervezésű házait tekintve mindenképpen. De mit mondhatunk el a műemléki helyreállításai kapcsolatban?

Beszédes az építész selmezbányai óvárról írt építészettörténeti tanulmánya. Benne ugyan sokszínű elméleti rekonstrukciókat közöl, de tanulmánya végén kijelenti, hogy mindezek csupán papírra születtek.

„...óvakodjunk lehetőleg a rekonstrukció terveinek tényleges végrehajtásától, mert féltő, hogy ilyen kifejlesztő művelet egyszerű utánzatot fog eredményezni. Szorítkozzék a helyreállítás műve lehetőleg mindenkor csak az épület szerkezetének biztosítására, hogy azt az örökséget, melyet műemlékeinkben apáinktól örököltünk, reánk maradt alakjában, csak szerkezetében megerősítve tartsuk fenn az utókor számára.”¹²

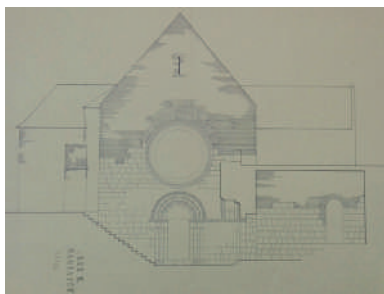
Tanulságos lehet az 1921 és 1922 között helyreállított türjei templom esete is. A premontrei rend képviselője, Steiner Miklós Lux Kálmánt ugyanis magánépítészként kérte fel a feladatra, de igényelte a Műemlékek Országos Bizottságának



4. Rajz a várkapolnáról, Lux-hagyaték, Forster Központ, Tervtár, Itsz. 03902

11 DERCSÉNYI 1941, 3.

12 LUX 1914, 42.



5. Variáció a várkápolna kiépítésére, Lux-hagyaték, Forster Központ, Tervtár, ltsz. 03792

tanácsait is anyagi támogatás reményében. Az eredetileg tervezett historizáló helyreállítást és a neoromán előcsarnok megtervezését sokan felróják Luxnak, pedig a korabeli levelezésből kiderül, hogy Steiner az, aki megrendelőként szigorúan ragaszkodott a stílszerű homlokzathoz és egy neoromán előcsarnokhoz. Mint említi: „kiáltó stílszerűtlenségről” hallani sem akar.¹³

Időben a margitszigeti munkálatok következnek. Az ásátásokat 1921-ben kezdték meg, ekkor sikerült megtalálni a Szent Mihály kápolna maradványait. Lényegében egy alaprajzból és némi falmaradványból építettek fel egy teljes templomot, ám a kiegészítésnek inkább politikai indítékai voltak. 1926-ban ugyanis Horthy Miklósné látogatást tett a margitszigeti ásátásoknál, melyekre megjegyezte, hogy valamely romot helyreállítani kívánja. Döntés született, amelynek értelmében Horthy Miklós kormányzóságának 10. évfordulójára át kellett adni egy impozáns rekonstrukciót.

A kolostorokkal ellentétben erre csak a Szent Mihály templom kisméretű épülete tűnt kevésbé drasztikus lépésnek. Lux Kálmán az ásátások során napvilágra került eredeti köveket igyekezett beépíteni az új szerkezetbe, a hiányzó pontokon a borszónyi templom részletei nyújtottak segítséget.¹⁴ Lux tehát valóban a két világháború közötti historizáló tendenciák híve volt, de a műemlékek kiépítésénél már a MOB modernebb elveit hirdette. A korszakban egyáltalán nem volt szokatlan, hogy a historizáló és modern formanyelv egyszerre jelentkezett.

Az esztergomi felújításon érezhető, hogy bár minden kétséget kizáróan ki tudta elégíteni Gerevich római példákra visszavezethető igényeit, de sok esetben Várnai Dezsővel együtt sokat kísérletezett. A tervtári anyagban rengeteg skicc és a rekonstrukciós elképzelés található nem csupán a várról, de a Szent Adalbert székesegyházról alkotott historizáló elképzeléseiről is. Gerevich római példákra visszavezethető igényeit, ám

Várnai Dezsővel együtt sokat kísérletezett; valamint: Komolyabb elméletek születhettek a Vitéz-palotával kapcsolatban: Várnai és Lux is készített rajzokat a nyugati oldalról, de ezek csak tervek maradhattak (4-5. kép).

A kápolnától északra eső területen tervezték kialakítani az egyik látvány-kőtár színhelyét. Helyben őrzött középkori faragványokból sikerült összeilleszteni

13 STEINER Miklós: *Levél Lux Kálmánnak a türjei premontrai templom átalakítása ügyében*, 1920. december 27., Forster Központ, Tervtár, L.H. K1936.

14 SIKLÓSSY 1931, 524.

egy templom csúcsíves árkádját, ami a bejáratául szolgált volna a helyiségnek. Gerevich jogosan megtévesztőnek, historizálónak találta a bejáratot így erről a megoldásról is le kellett mondani, teljesen visszabontva a köveket (6. kép).

A lakótorony északra tekintő homlokzata szintén jelentős kiegészítésre szorult. A régi műemléki hozzáállás és a Gerevich diktálta új eszmék közötti éles váltásra itt találjuk a legreprezentatívabb példát. Az ún. Beatrix-terem északi ablakának megtalálták az in situ reneszánsz ablakkönyöklőit, s az aláhullott ásatási törmelék között egy reneszánsz stílusú íves töredéket is, mely minden bizonnyal egy félköríves záródású ablak részlete lehetett (7-8. kép).¹⁵

A Lux-féle rajzokon megjelenik ennek az ablaknak a vendramin formájú elképzelése is (8. kép).¹⁶ Az archív felvételek alapján úgy tűnik, volt olyan terv, mely szerint a téglával keretezett ablakba illeszteniék a megtalált darabot.¹⁷ Dercsényi Dezső jelen volt, mikor Gerevich lebontatta még ezt a kompromisszumos alternatívát is.¹⁸ Az eredmény az absztraháló, tégláives keretezés lett a faragvány elhelyezése nélkül.

Több grafika maradt fenn a kápolna elképzelt megjelenésére (9. kép).¹⁹ Ezek születhettek egy stílszerű megépítés ábrándozásában is, de Gerevich Tibor a kiviteli terveken már új szellemiségű formát szeretne látni. Az első ilyen változat még mindig félúton volt a régi és az új elvek között.²⁰ A rózsablak alsó ívéig fennmaradt falak felett már téglafalat terveztek, itt azonban még nem érvényesült a „mai építészeti érzés” elve. Az oromzat archaizáló volt, s a téglafalat közepén egy keresztforma törte át. Tovább



6. A kőtár középkori faragványokból emelt csúcsíves nyílása, melyet Gerevich Tibor végül elbontatott, Magyar Építészeti Múzeum, Várnai Hagyaték

15 RAFFAY 2009.

16 Metszet észak felől az esztergomi várkápolnára és a déli lakótoronyra Forster Központ, Tervtár, ltsz., 03768.

17 Felvétel az esztergomi vár fehérőrnányának északi ablaknyílásáról, Magyar Építészeti Múzeum, Várnai Hagyaték, Gy.sz. 363/7, 2958.

18 DERCSÉNYI 1984, 442.

19 Rajz az esztergomi vár kápolnájának lehetséges eredeti tömegéről., volt Forster Központ, Tervtár, ltsz 15833. Rajz az esztergomi várkápolna elképzelt homlokzatáról., u.o., ltsz 03902. Stílszerű rekonstrukciós terv az esztergomi vár kápolnáról, u.o., ltsz 03813.

20 Tervrajz változat az esztergomi várkápolna főhomlokzatáról, Forster Központ, Tervtár, ltsz 03804.



7. A déli lakótorony északi homlokzata, saját forrás



8. A Beatrix-terem kiépített félköríves nyílása az eredeti faragványal, Építészeti Múzeum, Várnai Archívum

finomodott az elképzelés a következő terveken.²¹ Az összkép szimmetrikus maradt, az oromzat magasra húzódott fel, viszont a felület letisztultabb lett. Az újszerűséget fokozta a keskeny felülvilágító, valamint a rózsablak felett lépcsőzetesen sorakozó teherelhárító ívek sora. A tervek 1937 nyara után is változtak.²² Az aszimmetrikus és ezáltal sokkal inkább kortárs összkép eltakarta az északi oldalkápolna ferde csatlakozását, de főként statikai oka lehettek megépítésének.

A megvalósult kiépítés – székesfehérvári kitekintés

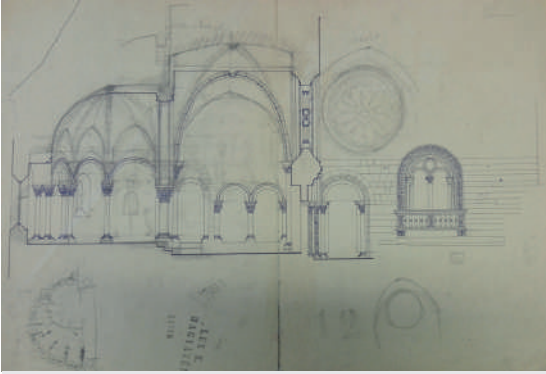
Mussolini és Giovannoni Rómája Forum Romanumának helyreállítási szeleme köszön vissza az épületegyüttesen. Milyen szempontok alapján döntöttek úgy Esztergomban, hogy adaptálják ezt a római módot? Itália középkori téglalapítészete miatt is megfelelőnek tartották az olasz technikát? Lővei Pál már idézett írásából tudhatjuk, hogy 1937. május 31-én Gerevich forrást indítványoz a minisztériumtól Lux Kálmán és Géza itáliai tanulmányútjára. „Az út célja, hogy a székesfehérvári ásatások tervezett bemutatása okán a koraromán téglalapítmények felületi kezelését a helyszínen tanulmányozhassák.

Gerevich a Szépművészet 1943. januári számában is úgy ír a székesfehérvári kialakításról, hogy a célja az volt, hogy mai építészeti érzéssel idézze fel a lombard hangulatot.²³ Adaptálták a Forum Romanum példáját, csak itt a római kori emlékhöz illő római tégl helyett, középkori emlékhöz illő lombard téglát adaptáltak. A műemlékes téglának keresztelt építőanyag használata ezek után elterjedté válik hazánkban, és majd az 1960-as évekre válik csak elavulttá.

21 Tervrajz változat az esztergomi várkápolna főhomlokzatáról u.o., ltsz. 03792.

22 Tervrajz változat az esztergomi várkápolna főhomlokzatáról u.o., ltsz. 03798.

23 GEREVICS 1943, 3.



9. Lux Kálmán terve a lakótorony északi homlokzatára, Lux-hagyaték, Forster Központ, Tervtár, ltsz. 03768

A küalak sokkal inkább kortárs jelleget öltött volna, hiszen a rózsablakot rácsos merevítővel osztott üveglakkal képzeltek el. Bár ez a fajta körablak a középkori olasz katedrálisokon sem idegen, a római iskola stílusában alkotó építésszek előszeretettel alkalmazták modernizált változatként. Körmeny Nándor tervei alapján például ekkor, 1936-ban készült el hasonlóan a csornai templom ablaka.

A betonnak más szerepe is volt. Gerevich Tibor akarata itt végre teljes mértékben érvényesülhetett, melyet frappánsan úgy foglalt össze, mint a „múzeumi vitrin elve”.²⁴ A lakótorony fedését a régi Lipót-bástya szintjével azonos magasságban állították be. Áram ekkor még nem volt bevezetve, így luxfer prizmás megoldással éltek a természetes fény érdekében.

A vasbeton ennyire direkt módon történő szemléltetése már az 1964-es Velencei Charta hatását vetíti előre, mely a modern technológiák láthatóságát kezdeményezi. Az Athéni Charta ezek rejtett alkalmazását népszerűsíti, és az új kiegészítéseket finomabban, szerényebben kommunikáló módon képzei el. Az esztergomi példa elgondolkodtató a Giovannoni elveit állítólag oly nagyon szigorúan tisztelő Gerevich miatt. Az olasz szakember kifejezetten elítélte például a szintén 1930-as években elkészült, jól látható beton támpillért a paviai katedrális oldalán.²⁵

A Velencei Charta szellemisége már a levegőben volt Európában, csupán az Athéni Charta megfogalmazott pontjai háttérbe szorították azokat. Ám Esztergomban a hangsúly talán mégis csak a „vitrin elvén” van. Gerevich úgy vélte, hogy a megmaradt maradványokat oly módon képesek műemlék hamisítás-nélkül megvédeni az időjárás viszontagságaitól, hogy azokat egy neutrális

²⁴ Uo.

²⁵ JOKILEHTO 2005, 355.



10. A várkapolna és a lakótorony homlokzata a rózsablak rekonstrukciója előtt, Magyar Építészeti Múzeum, Várnai Hagyaték



11. A lakótorony vasbeton födéme és az elkészült várkapolna, Építészeti Múzeum, Várnai Archívum

fedél alá zárják. A kor egyik legismertebb ilyen esetére szintén Olaszországban figyelhetett fel. Az Ara Pacis Augustae oltár darabjait az anastylosis módszerével sikerült újra összeállítani az 1930-as években. Méltó helyet keresve Rómában, külön erre a célra épített üvegépületet – egy monumentális vitrint – emeltek köré.

A beton vizuális fontossága a lakótorony alatt feltárt kora Árpád-kori falmaradványok mesterséges terében tűnik fel újra. A feltöltésből kiszabódott üreg feletti helyiséget új födémmel biztosították, így ez a hely bordás betonmennyezetrel tárult a nézők szeme elé (10. kép). Lux Kálmán célja az volt, hogy a látogató egy mesterséges helyen érezze magát és ne kapcsolja logikai úton össze a felette elhelyezkedő, III. Béla idejében emelt terekkel. Tervein a falazatba ablaknyílásokat is nyitott és a torony konzerválásából is arra lehet következtetni, hogy a múzeumi útvonal szerves része lehetett egykor ez a hely, a mai állapotokkal ellentétben.

A felújítás jelentősége

A lakosságot kezdetektől fogva érdekelte mi történik a Várhegyen, amiről főként Lepold Antal igyekezett tájékoztatást adni már 1934-től. Turisztikai, népszerűsítő momentum volt az is, hogy képeslapokat adtak ki az ásatások felvételeiről.²⁶ A munkálatok előre haladtával már a helyszínt is meg lehetett tekinteni vezetéssel. Dercsényi egy kis ismertetőt írt az Árpád-kori magyar művészetről, benne Esztergomról, melyből több példányt küldött el Várnai

26 Képeslap az esztergomi ásatásokról, A keleti kapurendszer, Monostory György, Magyar Építészeti Múzeum, Várnai Dezső hagyaték, Gy.sz. 363/4.

Dezsőnek azzal a céllal, hogy terjeszse az ásatást meglátogató külföldiek között!²⁷

A terepet 1937-re már parkosították, a MÁV finanszírozta a bazilikához felvezető lépcsőket, korlátokat. Ugyanebben az évben III. Viktor Emmánuel is látogatást tett, a díszes átadó ünnepségre Horthy Miklós részvételével viszont csak egy év múlva került sor.

A közönségnek átadott lakótorony helyiségei és a négy sarkalatos erény freskói maguk alkották a kiállítás tárgyát a „múzeumi vitrin alatt”, akárcsak a kápolna felépített tere. Camillo Boito olasz építész 1883-ban kidolgozott munkájának nyolc pontja közül az egyik kikötötte, hogy a helyszínen talált eredeti daraboknak az épületben kell biztosítani kiállítási tereket. A kövek feldolgozását Várnai Dezső végezte, aki a múzeumi kőtár rendezésének feladatát is megkapta. A köveknek csak kis része volt fedél alatt, ráadásul Várnai a hegyre és a várra felvezető utak mentén is állított ki faragványokat kitevé azokat az időjárás viszontagságainak. Ez a probléma ma sem oldódott meg. Alkalmas kőraktári területnek egyedül a Vitéz-palota hatalmas pincéje tűnt alternatívának akkoriban is, mely a mai napig betölti ezt a funkciót.

Az itáliai kezdeményezésnek ízlésesen eleget téve, a kövek formájára téglából épített pódiumokon mutatták be a faragványokat. A tereket 1945-ben átrendezték, a legtöbb archív fotó ebből az időszakból maradt ránk. Egészen lenyűgöző volt például a „gótikus terem” lánca fűzött zárókövének bemutatása, mely kreatív, de nem historizáló módon reflektált a kő eredeti elhelyezkedésére (11. kép). Korának méltó és kifinomult régészeti látványtára lehetett ez a vár. A téglapódiumokon kívül Várnai Dezső megtervezte a keleti és nyugati várfal mentén létesített kőtárak védőtetejét, melyek ugyan egyszerű téglapódmányok voltak, de harmonizáltak a Lux-féle kiegészítéssel is (12. kép).²⁸



12. Gótikus terem, Esztergom, Magyar Építészeti Múzeum, Várnai Archívum

27 DERCSÉNYI 1934.

28 Az Esztergomi vár kőtárának tervei, Magyar Építészeti Múzeum, Várnai hagyaték, Gy. sz. 363/5.



13. Téglapódiumon bemutatott faragvány, Esztergom, Építészeti Múzeum, Várnai Archivum

A 19. század romantikus romlátványához képest most egy drasztikusan más, steril régészeti terület jött létre, ahol a keleti, nyugati és a kazamaták falai között látvány-kőtár tárult a nézők elé. A kiépített déli termekben már a palota autentikusan összeállított emlékei között járhatott a kor embere. Az akkori kortárs építészet finom önreprezentációjával volt dolga a szemnek, mely építészeti attitűd abszolút a Velencei Charta pontjait vetíti előre majd harminc évvel annak megszületése előtt.

Az elkészült opusz persze nem volt kifogástalan. A vasbeton akkoriiban még túl fiatal eljárás volt ahhoz, hogy ismerjék műemlékekre gyakorolt káros hatásait, így az ezekből adódó nehézségek inkább a mai kor számára lehetnek tanulóleckék. Bár egy tetőzet kialakítása a sziluett hamisításának veszélyét rejthette magában, a felbecsülhetetlen értékek beázástól való biztonsága ennél jóval fontosabb kell, hogy legyen. Létezik közös nevező, és ezt pontosan a várkápolna tehetségre utaló kialakítása bizonyította be. Védett betonfödémje a mai napig alig szorul karbantartásra.

Az Athéni Chartának ellentmondó akcióktól sem volt mentes a Gerevich által irányított munka. A lakótorony összes reneszánsz padlózatát felszedték, de ezt megelőzően helyszínrajzok készültek dicséretes módon. A feltöltést azonban nem vizsgálták, megfosztva számtalan eredménytől a modern régészet embereit. Ez alapvető probléma volt a helyreállítás során, hiszen csak építészek rendelkeztek a helyszínen, régész nem dolgozott a feltárásokon.

A leginkább kifogásolható eset a Szent István teremben történt. Ez a teljes egészében középkori szerkezetét őrző tér folyamatosan használatban volt az évszázadok alatt. A 19. századi hagyomány Szent István születési helyének gondolta, s kápolnává alakították. Kifestését, ablak és ajtónyílásait Lippert József tervezte neoromán stílusban (1874), azaz a Luxék által oly nagyon kerülni kívánt díszítési módban. Pozitívum, hogy a falfestményeket sem pusztították el, bemutatásukat lehetővé tették a Bazilikában.

A mai napig műemlékvédelem alatt álló várkápolna 2013-ban befejezett helyreállítása során fehérre festették a beltér téglakiegészítéseit. Az elfedés pontosan a didaktika miatt került kivitelezésre. Csupán a falfestmények könnyebb kiemelését vették kizárólag számításba, elfelejtve a szerkezeti didaktikát és ezzel együtt Lux fő célját, az 1930-as évek kiépítésének lényegét, a római esszenciát.

Ma, a Nemzeti Várprogram keretein belül újra felmerült Esztergom továbbépítésének ideája, a tervezési munkálatok már zajlanak. Az architektúra 1938-tól egészen 2014-ig folyamatosan alakult. A számtalan beavatkozás kiolvashatatlan káoszt alkotott az épület falszövegeiben, felépítésében. Ezek átlátására ideje vállalkozni, megismerve az összes téglá, gerenda, földem, vagy akár gépház időszakát. Az egész esztergomi várról szükséges volna egy monográfia, melyben a helyreállítási munkák is megérnének egy külön fejezetet, levonva a tanulságot az elkövetkezendő tervekre nézve. Ez a vár azt érdemelné, hogy ismét a kor legkiérleltebb példaként járjon elől a helyreállítások között.

Bibliográfia

- BOZÓKI 1996 – BOZÓKI Lajos: Politika és tudomány, A Műemlékek Országos Bizottságának megújulása Gerevich Tibor irányítása alatt (1934–1945), In: BARDOLY István és HARIS Andrea szerk.: *A magyar műemlékvédelem korszakai, Tanulmányok*, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996, 171–190.
- DERCSÉNYI 1934 – DERCSÉNYI, Dezső: *Hungarian medieval art under the Árpád dynasty*, Budapest, Society of Hungarian Quarterly, 1934.
- DERCSÉNYI 1941 – DERCSÉNYI Dezső: *Korszerű műemlékvédelem Olaszországban*, Budapest, Istituto Italiano di Cultura per l’Ungheria, 1941.
- DERCSÉNYI 1984 – DERCSÉNYI Dezső: Gerevich Tibor születésének századik évfordulójára, In: *Magyar Műemlékvédelem IX.* Budapest, Építésügyi Tájékoztató Központ, 1984, 441–444.
- GEREVICS 1943 – GEREVICS Tibor: Műemlékeink védelme, In: *Szépművészet I* (1943): 1–5.
- JOKILEHTO 2005 – JOKILEHTO, Jukka: *History of Architectural Conservation, The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, PhD disszertáció, England, University of York, 2005.
- LEPOLD 1934 – LEPOLD Antal: Az esztergomi Várhegyen folyó régészeti ásatások történelmi vonatkozásai, In: *Esztergom Évtapjai VIII*, (1934): 34–41.
- LÖVEI 2001 – LÖVEI Pál: Székesfehérvár, Romkert – 1936–38., In: *Építés- és Építészettudomány, XXIX*, (2001): 379–388.
- LUX 1914 – LUX Kálmán: *A selmeczbányai Óvár*, Építészettörténeti tanulmány, Budapest, Franklin-társulat, 1914.
- LUX 1942 – LUX Géza: Az esztergomi ásatások építészeti feladatai, Különlenyomat az „Építészeti” 1942. évi 3. füzetéből, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1942.
- NAGY 1986 – NAGY Emese: *Az esztergomi királyi palota., Az 1934–1969 között végzett régészeti kutatások eredményei*, Budapest, kézirat, 1986.
- PROKOPP–VUKOV–WIERDL 2014 – PROKOPP Mária, VUKOV Konstantin, WIERDL Zsuzsanna: *A feltárástól az újjászületésig – Az esztergomi királyi várkápolna története*, Esztergom, MNM, 2014.
- RAFFAY 2009 – RAFFAY Endre: Az esztergomi királyi palota bejárati homlokzata és az esztergomi stílusrétegek, In: TŰSKÉS Anna – KERNY Terézia (szerk.): *Omnis creatura significans: Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*, Budapest, CentrArt Egyesület, 2009, 49–54.
- SIKLÓSSY 1931 – SIKLÓSSY László: *Hogyan épült Budapest?, (1870–1930)*, Budapest, Fővárosi Közmunkák Tanácsa, 1931.

- SINKA 1934 – SINKA Ferenc Pál: Árpádkori királyi várpalota és kápolna Esztergomban, In: *Esztergom Évlapjai VII*, (1934): 52–56.
- SOÓS 1926 – SOÓS Elemér: Esztergom vára és ostromai, In: *Esztergom Évlapjai II*, (1926): 17–25.
- SOÓS 1934 – SOÓS Elemér: Esztergom vára és ostromai, In: *Esztergom Évlapjai VII* (1934):18–29.
- STUBBS 2009 – STUBBS, John H.: *Time honored: A global view of architectural conservation*, USA, John Wiley & Sons, 2009.
- STUBBS 2011 – STUBBS, John H. – MAKÁŠ, Emily G.: *Architectural Conservation in Europe and the Americas*, USA, John Wiley & Sons, USA, 2011.
- SZAKÁCS 2002 – SZAKÁCS Béla Zsolt: Gerevich Tibor (1882–1954), In: „*Emberek, és nem frakkok? A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai, Tudománytörténeti esszégyűjtemény, Enigma 47*. Budapest, MTA, 2002, 178–204.
- VÁRNAI 1974– VÁRNAI Dezső: Az esztergomi királyi palota építési szakaszai, In: *Magyar Műemlékvédelem VII*, 1971–1972, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, 75–102.
- VÁRNAI é.n. – VÁRNAI Dezső: *Esztergomi vár, kéziratosszámoló az 1934–38 közötti helyreállításról*, Magyar Építészeti Múzeum, Várnai Dezső hagyaték, 363 /5.
- VUKOV 1991 – VUKOV Konstantin: Egy lépcső körtörténete, In: *Pavilon VI*, (1991): 349–363.
- VUKOV 2014 – VUKOV Konstantin: Az esztergomi várkápolna feltárása és építészeti jelentősége, In: PROKOPP–VUKOV–WIERDL 2014, 31–64.

VIOLA PLESKOVICS

Perfect Compromise: The Reconstruction of Esztergom Castle in the 1930's

Today, brand new castles are being built in Hungary! It seems that the Hungarian viewers intend to see real reconstructions instead of modern architectural additions on monuments.

It can be stated: century castle is a new architecture type in Europe. These kinds of buildings have found a new function in tourism and education. This is why the reconstructions must be analyzed in modern architecture history as autotelic structures. If we learn about the rebuilding of the past we could answer easily our new questions of heritage management.

Excellent answers appeared in Esztergom between 1934 and 1938. The reconstruction of a castle is memorable as the beginning of a very new stage of Hungarian monument handling. It was a moment before a choice which is also real nowadays: shall we have to reconstruct or conserve the medieval ruins?

Tibor Gerevich capitalized the project with a great sense of purpose to evoke local heritage from the ashes. He and also his architects stood before a quite different architecture rehabilitation philosophy. The purism has already loosed its wind but the historical architecture style was in an accentuated mode between the two World Wars again. The architect, Kálmán Lux had to reflect right to the Italian reforms which were mediated by the influential Gerevich. However, there is a great question: could any pressures be noticed between the two reconstruction eras at the most famous rebuilding project of Hungary?

Kálmán Lux and his son, Géza Lux designed three ways of interfering in the old ruins: They lived with the opportunity of conservation, anastylosis and contemporary additions.

To see all the conserved details on this work is capital because we can read out how the designers thought about authenticity. What were the structures where they had enough knowledge to build them further and where they intended to keep the left condition for the future?

They were brave enough to continue the eastern gate system and the Vitéz Palace for the reason of making them safe enough for the attendant circulation. The ruins of the northern wing were also only conserved however the plans of rebuilding in contemporary style maintained from the architect Dezső Várnai.

Due to him, Kálmán Lux and Géza Lux, the most complex anastylosis of Europe could be built up here, in Esztergom: this is the building of castle chapel. The monument reconstruction with reinforced concrete was not a new idea in the continent, but the qualitative composing with original medieval details was unique.

The leaders of Italian architecture reforms, Camillo Boito and Gustavo Giovannoni put a great impression on Gerevich Tibor who built his Italian contacts since 1904. In Hungary as the conductor of Hungarian heritage management was strict to their masters' practical principles. However, also Kálmán and Géza Lux had already stepped on the way of new reforms before 1934.

Can we declare Kálmán Lux as an architect of historical style between World Wars? Considering only the newly designed houses we could say yes. What about the monument renovations? Lux indeed used the historic style when he worked as a private architect. But in the case of official projects, Lux followed the new reforms of Italy. It was not extraordinary. Historical style and modernism were taken into aspect at the same time in this era. We can note that Gerevich tried to force the new wave in Esztergom, but the architects also played with the idea of classical reconstructions. There are a lot of plans and graphics which are evidences of this hypothesis.

In addition, Gerevich had to be austere not just at the architect table, but also at the construction itself. His command was that the workers had to deconstruct some already completed details, which were false in a historical point of view. When we have a look at the finished castle on the archive photographs, we notice the accurate reconstruction style of Giovannoni's Forum Romanum.

The concrete had a new leading role in heritage management also. The direct display of this material previewed the Venice Charter of 1964. This fact is so questionable when we think about the reformist Gerevich as the Italian reform rejected the spectacular modern additions.

This new museum was very different from the castle images of 19th century. A modern cultural park was designed, where the carvings, original details and even medieval rooms could be displayed. The viewers saw a discreet manifestation of contemporary architecture together with the old monuments.

It was not the perfect heritage rehabilitation of history, but a perfect compromise in Hungary. We have to learn from its mistakes and had to adopt its good characteristics. Nowadays, it seems that the castle will be renovated again. Before the new construction, we have to see across the works of 1930's and have to examine all additions of 20th century in favour of future.

PROKOPP MÁRIA

Az esztergomi palotakápolna és falképeinek helyreállítása (2000–2017)

Esztergom az 1000 éves, 1000-tól 1918-ig fennálló Magyar Királyság első központja Európa szívében, Európa egyik legnagyobb folyama, a Duna mentén. A Duna és a Római Birodalom egykori és máig használatban lévő útvonalai biztosították a közvetlen kapcsolatot Európa nyugati és keleti részével egyaránt. 1000–1256 között, majd' 300 éven át a Kárpát-medence egészét magába foglaló Magyar Királyság államigazgatási, egyházi, gazdasági és kulturális központja volt, amely szerepét a következő évszázadokban is nagy részben megőrizte, egészen 1948-ig, mivel Esztergomban maradt a magyar katolikus egyház első számú főpapjának, Magyarország prímás-érsekének a székhelye. S a királyi székhely is csak 50 km-rel délebbre, az ugyancsak a Duna-menti Budára költözött 1256-ban. Esztergomban a X–XI. században felépült uralkodói palotát a XII. század végén, 1172–73-ban jelentősen megújította III. Béla király. A ma is látható építészeti és képzőművészeti alkotások, főképpen a királyi palotakápolna, amelynek az utóbbi években történt tudományos kutatása és megtisztítása a jelen tanulmány tárgyát képezik, minden eddiginél beszédesebben igazolják a Magyar Királyság jelentőségét Európa XII–XIV. századi művészeti életében.

2000-ben, a magyar állam 1000 éves fennállása alkalmából a Magyar Köztársaság kormánya jelentős összeget biztosított az Országos Műemlékvédelmi Hivatal számára, hogy hazánk három legkorábbi közigazgatási központját

felújítsa: *Esztergomot*, a X–XIII. századi fejedelmi majd királyi székhelyet, amely a 1000-tól, az esztergomi érsekség felállításától kezdve mindmáig a magyar egyház központja. *Székesfehérvárt*, amely Géza fejedelem 997. évi temetésétől kezdve 1526-ig számos magyar uralkodó temetkezési helye volt, és István király 1083. évi szentté avatásától a XVI. század közepéig, amikor az ország központi része török uralom alá került, a magyar királyok koronázási helyszíne volt. A harmadik királyi központ *Visegrád* királyi palotája, amely a XIV–XV. századokban a királyaink gyakori tartózkodási helye volt.

Esztergom e három központ közül nemcsak hazai viszonylatban emelkedik ki, mint a katolikus egyház országos központja, amint a székesegyház homlokzatán ma is olvasható: CAPUT MATER ET MAGISTRA ECCLESIAE HUNGARIAE, hanem nemzetközileg is. Az 1000 körül megalakult közép-európai államok közül csak a magyar uralkodó, István kapott 1000-ben örökletes királyi rangot. S csak István tudott a Német-római császárságtól független, önálló egyház-szervezetet már 1000-ben kialakítani, az esztergomi érsekség felállításával. Ebben nagy szerepe volt István király bajor hercegnő felesége császári rokonságának. Henrik sógor 1002-től német király, és 1014–24 között német-római császár volt. II. Henrik császár halálával, a szász dinasztia kihalt, és véget ért a béke a német császársággal. A következő császár II. Konrád 1030-ban már megsemmisítő hadjáratot tervezett a Magyar Királyság ellen, amely felett a trónörökös Imre herceg vezette magyar sereg fölényes győzelmet aratott. Bebizonyosodott a fiatal magyar állam ereje.

Az 1000-ben Esztergomban történt király-koronázás után a Magyar Királyság Közép-Európa vezető állama lett. S ez kihatott a keleti és nyugati kapcsolatainkra. Szent István király jelentős tekintélyt szerzett Európában. Erre utal, hogy a dán király által elűzött angol király Szent István udvarában keresett, és talált biztos menedéket. Itt vette feleségül a száműzött Eduárd Szt. István király lányát, Ágotát, és Magyarországon, Mecseknádasd várában látta meg a napvilágot 1047-ben a gyermekük, Margit, aki III. Malcolm skót király feleségeként Skócia máig nagy tisztelettel övezett királynéja lett 1070–93 között. 1261 óta szentként tiszteli őt a keresztény világ. Fia, Dávid, Skócia királya, és lánya, Matild, Anglia királynéja lett. Tehát nemcsak Európa szárazföldi országai, hanem a szigetország is a legközvetlenebb kapcsolatban állt a Magyar Királysággal. A további századok európai történelme, mindenekelelt a dinasztikus kapcsolatok egészen a félhold magyarországi uralmáig, 1526-ig, jól jelzik a Magyar Királyság európai tekintélyét.

Mindebből következik, hogy a X–XVI. századi magyar művészet is nagy jelentőségű, önálló jellemvonásokkal rendelkezik. Kiemelkedő része a kortárs európai művészetnek, amely nem különböző hatásokból építkezik, hanem a saját gyökereiből és a kortársakkal közvetlen kapcsolatban alakítja ki a

sajátos magyar művészetet minden korszakban. Mindez, sajnos nem ismert a XX–XXI. századi egyetemes művészettörténet-írásban. Ennek oka, hogy a XVI. század közepén az ország központi területe, vagyis a mai Magyarország területe török hódoltság alá került, és maradt 150 éven át. Az első világháborút követő 1920. június 4-i trianoni békediktátum egyharmadára csökkentette hazánk területét úgy, hogy a jelenlegi Magyarország nagy része a török uralom alatt kifosztott, elpusztított terület. A magyar nemzet 1526–1686 között öt generáción keresztül vérével védte Nyugat-Európát, annak keresztény kultúráját. A Magyar Királyság északi részét az 1526. évi mohácsi csatavesztés után Habsburg V. Károly német-római császár testvére, Ferdinánd szerezte meg, akit I. Ferdinánd néven magyar királlyá koronáztak (1526–1563).

A politikai önállóságát elveszített ország teljesítményei, évszázadokon át a Habsburg birodalom hírnevét öregbítették. S ebből következik, hogy az 1867. évi osztrák-magyar kiegyezést követően tudományos kutatás nem mutatott rá a középkori kultúránk, művészetünk *önállóságára*, hanem az európai országok *befolyását igyekeznek kimutatni*, s ennek megfelelően *későbbre datálni* az emlékeinket. A XIX. század óta lendületesen folyó hazai régészeti-művészettörténeti kutatás azonban egyre nagyobb számban hozza napfényre a középkori és reneszánsz művészetünk jeles emlékeit! Ezek közül a feltárások közül üstökösként emelkedik ki az esztergomi királyi vár maradványainak megtalálása 1934–38-ban. A jelen tanulmányunk e vár szívet kívánja bemutatni, a királyi kápolnát, a legújabb kutatási eredményekkel. Ez azonban nem nélkülözheti a közvetlen előzményekre való utalást.

Az államalapító Szent István királyunk halálának 900 éves évfordulójára, az 1938-as évre készülve, a magyar állam egyik legfőbb célkitűzése volt, hogy az esztergomi várnak a maradványait, a föld alól is, felkutassa. Szent István életének ugyanis minden jelentős eseménye – a születés, keresztelés, esküvő, királlyá koronázás, a 41 éves erőskezű uralkodás, és a halála napján, augusztus 15-én, az ország felajánlása a Magyarok Nagyszonyának – Esztergomban történt.

1934-től négy éven át, nagy állami költségvetési segítséggel folyt a Várhegy déli sziklája felett emelkedő dombon az ásatás. S már az első hónapokban napfényre kerültek a középkori királyi várpalota pompás XI–XIV. századi kvaderköves falai a XII–XV. századi magas művészi színvonalú freskóképeivel. A politikailag vészterhes 1933 utáni években is képes volt a magyar állam, hogy Esztergom középkori királyi várának feltárására felhívja Európa figyelmét. A jeles középkori és reneszánsz falképek konzerválására a milánói Bréra képtár neves restaurátorát, *Mauro Pellicoliti* (1887–1974) hívták meg. Köszönhető ez a feltárást vezető *Gerevich Tibor* professzor, a Budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Keresztény Régészeti Intézet vezetője tekintélyének, aki egyben a Műemlékek Országos Bizottságának elnöke és a Római Magyar Akadémia igazgatója is volt.

Az 1938. augusztusi nemzetközi ünnepekre – amelyen Európa több államfője részt vett – a magyar kormány bemutatta Szent István 41 évi uralmának színhelyét, a későbbi korok, mindenekelőtt a XII. század utolsó harmadában uralkodó *III. Béla király* (1172–96) átépítésében.

A négy év alatt nagy eredményeket ért el a kutatás. Nemcsak kiszabadították a középkori palota lakótornyának I. emeleti helyiségeit, a török háborúk során, főképpen 1594–95. évi ostrom során leomlott szintek törmelékétől, hanem elkészült az első emeleti helyiségek, mindenekelőtt a Várkápolna építészeti rekonstrukciója is Lux Géza és Várnai Dezső építész-mérnökök terve szerint. Ez a helyreállítás példaként szolgált a következő évtizedekben az európai műemlékvédelem számára is! 1938-ra megjelent az esztergomi vár románkori emlékeinek tudományos feldolgozása Gerevich Tibor: *Magyarország románkori emlékei* című kötetében. A művek összehasonlító elemzésével rámutatott Esztergom vezető szerepére a Magyar Királyság, vagyis a Kárpát-medence egész területének művészeti életében. Az esztergomi emlékek kiemelkedő művészi színvonalát vizsgálva megállapította, hogy azok vetekednek, sőt több esetben felülmúlják a kortárs nyugat-európai emlékeket.

A feltáráskor előkerült freskó-díszes kváderkövekből, amelyek helye egyértelműen meghatározható volt, 1935–37-ben többet beépítettek az építészeti rekonstrukcióba. Ez a munka azonban félbe maradt az idő rövidsége miatt. Az 1960–80-as években Nagy Emese és Horváth István régészek végeztek a várban jelentős ásatást. 2000-től, az országos Millenniumi pályázat támogatásából a vár építészeti rekonstrukciójának folytatása mellett a fő feladat a Vár falképeinek megtisztítása volt, amely az 1935–36-ban abbamaradt feltárás befejezését és az 1967–68. évi restaurálás műanyagos bevonatának és rajzi kiegészítésének eltávolítását jelentette. S folytatták a kápolna oldalfalairól a török háborúk alatt beomlott freskós kváderkövek visszahelyezését. Ez a munka olyannyira összetett, hogy még napjainkban, 2017-ben is folyik *Wierdl Zsuzsa* PhD festő-restaurátor-művész, az ICOMOS falkép-bizottságának európai elnöke vezetésével.

A XII. századi Várkápolna és freskódíszje

III. Béla király (1172–1196) Szent Istvánhoz és Szent László királyhoz hasonlóan európai tekintélyű magyar király volt.¹ II. Géza királyunk és Eufrozina kijevei hercegnő *másodszülött* fia volt. Édesanyján kívül, az Árpád-házi rokonok között több orosz, bizánci és szerb hercegnő is volt, vagyis az ortodox

1 KRISTÓ–MAKK 1981.

vallás nem volt idegen tőle. Az apa, II. Géza király halála után, az elsőszülött fiú, III. István (1162–1172) lett a magyar király. A felesége Babenberg Ágnes, osztrák hercegnő volt, II. Jasimirgott Henriknek, az első osztrák hercegnek a lánya. 1145-ben Henrik herceg tette Bécset a hercegség fővárosává. III. István keresztapja *VII. Lajos francia király* lett, aki éppen 1147-ben, István születésekor vonult át kereszties hadai élén az országon, és részesült II. Géza király ünnepi fogadtatásában Esztergomban. Istvánt öt évesen trónörökösnek nevezték ki, amit ellenségesen figyelt apja két fivére, László és István. Ők Konstantinápolyban I. Mánuel bizánci császár (1143–1180) udvarában éltek. A világuralomra törekvő császár, az ő trónigényük támogatása révén igyekezett kiterjeszteni befolyását a Magyar Királyságra. 1162-ben meghalt II. Géza, s a fia, III. István követte őt a trónon. Anyja, Eufrozina királyné és Lukács esztergomi érsek voltak a legfőbb támogatói. I. Mánuel császár, azonban nem mondott le édesanyja szülőházájának, Magyarországnak a megszerzéséről. III. István uralma jelentős részét a Bizánccal vívott, váltakozó sikerű háborúk töltötték ki. Mánuel, miután 1162–63-ban fegyveres úton nem tudta tartósan megdönteni III. István uralmát, annak öccsét, a 15 éves Béla királyfit, hívta az udvarába. Mánuel, mivel nem volt fia, Béla herceget trónjának örökösévé tette. Despotés címmel ruházta fel, amely a császár után az első méltóságot jelentette a birodalomban. Béla nevét Alexios-ra változtatta, és eljegyezte a lányával, Máriával. Béla herceg a következő hat évben kiváló államszervezői gyakorlatot sajátított el Bizánccban. 1169-ben azonban Mánuelnek fia született, s ezután ő lett a trónörökös. Bélát letették a despotés méltóságáról, alacsonyabb rangot kapott, s a jegyességét is felbontották. Béla új jegyese és felesége a császárné féltestvérének, Antiochia fejedelemszonyának, Konstanciának és a francia kereszties lovag *Raynald Châtillon*-nak a lánya, Ágnes lett, akit Bizánccban Annának neveztek. Ezzel a házassággal Béla megőrizte rokoni kapcsolatát a Komnénoszokkal, s ugyanakkor Nyugat-Európa nagy múltú családjaival is rokoni kapcsolatba került. Apósa, aki előkelő francia család sarja volt, 1147-ben részt vett a kereszties hadjáratban, mint VII. Lajos király lovagja, ahol kitüntette magát. S elnyerte a megözvegyült Konstancia fejedelemszony kezét.

1172-ben, amikor Béla bátyja, a fiatal III. István király meghalt, a magyar urak jelentős része Bélát kívánta királynak. Mánuel is támogatta Béla magyar királyságát, de *ígéretre* kötelezte, hogy mint magyar király *nem támadja meg Bizánccot!* Ez a kikötés nagy bizonyosság a Magyar Királyság hatalmáról! 1172-ben Béla herceg, kilencévi bizánci tartózkodás után feleségével, Châtillon Annával és fényes kísérettel Magyarországra érkezett. A koronázás csak tíz hónap elteltével, 1173. január 13-án volt, mivel Lukács esztergomi érsek nem volt hajlandó megkoronázni az ortodox vallású, bizánci neveltetésű Béla



1. Esztergom III. Béla király korában rekonstrukció



2. Esztergom, a Várkápola feltárása, 1934

királyfit. Végül a kalocsai érsek koronázta meg III. Béla királyt, III. Sándor pápa külön engedélyével. Lukács esztergomi érsek keményen védelmezte a nyugati kereszténységhez való – immár 200 éves – csatlakozásunkat és ezzel együtt az ország függetlenségét Bizánctól.

III. Béla királynak tehát bizonyítania kellett a nyugati kereszténységhez való tartozását! S ezt példásan tette. Jelentősen támogatta a nyugati, főképpen az új francia szerzetesrendeknek, a *cisztercieknek* és a *premontreieknek* az elterjedését hazánkban, akik már édesapja idejében megtelepedtek a Magyar Királyságban. Kancelláriájának új értelmiségét Párizs egyetemén képezte, és sokoldalú kapcsolatot létesített a közeli és a távolabbi európai országokkal. Székhelyén, Esztergomban teljesen megújította a királyi várat Nyugat-Európa legújabb, késő-román–koragótikus művészeti stílusában. A Várhegy déli sziklacsúcsára magas, több emeletes lakótornyot építtetett, amelyhez a Dunára néző oldalon, nagyméretű, L-alakú palotaszárny csatlakozott (1. kép). Ezen épületek pompás részleteit tárta fel az 1938. évi Szent István jubileumra készülő kutatás 1934–37-ben (2. kép). Ekkor állították helyre a legépebben felszínre került Várkápólnát. Jóllehet a kápolna boltozata és szentélye beomlott az 1543–95 évi török ostromok során, de a korszerű rekonstrukció révén, ma is eredeti térhatásában, az eredeti helyén láthatjuk III. Béla király esztergomi palotájának gyöngyszemét, a király magán-kápolnáját.² A szentély belső falát kettős oszlopsor kíséri, amely, mint belső támpillér-rendszer tartja a kápolna gótikus, bordás keresztboltozatát (3. kép). Ez a boltozati megoldás, amely a gótikus építészet nagy vívmánya, a legkorábbi európai példákkal egykorú. A kápolna remekművű nyugati bejárata az első emeleti kis teraszon tárul fel előttünk. A kaput két-két geometrikus-díszítéssel faragott kőoszlop kíséri lépcsős elhelyezésben, amelyeket különböző kompozíciójú koszlopfők koronáznak. Felettük emelkedik a gazdagon profilozott archivolt. S e felett tündököl a rózsaaablak

2 GEREVICH 1938, 75–98; VUKOV 2004; PROKOPP–VUKOV–WIERDL 2014.



3. A Várkápolna szentélyének műemléki helyreállítása, 1938.



4. Esztergom, a Várkápolna homlokzata, műemléki helyreállítás 1938.

(4. kép). A kör Isten végtelenségének a jelképe. Az óriás-kerék küllőit képező 12 kis vörös márvány-oszlop – a művészien faragott levéldíszes fejezetekkel – Jézus 12 apostolatát idézi, akiknek a tanítása vezet az embert Isten végtelen boldogságába. A kerék a római Fortuna isten-asszony szekeréből változott a keresztény szimbolikában Isten jelévé, aki a legfőbb boldogságot készíti az ember számára. A rózsablak színes üveg-részecskéin keresztül áramlott a kápolna belsejébe Isten éltető napsugara, amely a kaleidoszkóp gazdag színskálájával ragyogta be a kápolna belsejét.

A kápolna kapuzatában, két lépcsőfokon felemelkedve, lépünk be a kápolna hajójába, és a tekintetünk a végtelen távlatot nyitó, újabb két lépcsőfokkal felmagasodó szentélyre koncentrál, amelyet a csúcsíves diadalív vezet be. A szentélyben, ünnepi ritmusban elhelyezett három-három kettős karcsú oszlop áll az apszis íves fala előtt. Ezeket is bimbós fejezetek koronázzák. Felettük emelkedik a nyolc-osztású, lendületesen felfelé ívelő *bordás keresztboltozat*, amelyet zárókő fog össze. A zárókőn az *Isten áldó jobbát* ábrázoló dombormű hangsúlyozza Isten jelenlétét a kápolnában. A zárókő kerületén pompás leveles díszítés az ég felhőit idézi. A szentély falát kísérő kettős oszlopok között magasan záródó csúcsíves fülkék nyílnak. A szentély terét így hét keskeny nyílású fülke bővíti, amelyek az oszlopok között egymásba nyílnak. A középső fülkét – a kápolna tengelyében, – félköríves ülőfülke tagolja. A 13 x 6 méter alapterületű kápolna belső terének ünnepélyes, tágas, levegős, monumentális hatását a jeles építész a világos szerkezeti felépítéssel és a tagozatoknak az aranymetszést követő művészi arányaival, valamint a formáknak a harmonikus ritmusával érte el.

A kápolna *hajóját* is bordás keresztboltozat fedi, amely a szentélynél magasabbra ível, és rozettát ábrázoló zárókő tartja össze. A bordák profilja eltér a szentély bordáitól. Ott az élben végződő hengertagot mély vájatokkal kísért sarkantyú-tag övezi, míg itt, a hajóban a fő hengertagot kétoldalt, egy-egy kisebb átmérőjű hengertag kíséri. A fekvő téglalap alakú hajó keresztboltozatát tartó bordák a diadalívet tartó oszlop fedőlemezére – abakuszra – illetve a nyugati fal sarkaiban álló karcsú, bimbós fejezettel koronázott oszlopra nehezednek. A hajó két oldalfalát is fülkék tagolják a-a-b ritmusban: egy-egy oszloppal tagolt kettős ülőfülke és egy magasabb, keskenyebb nyílású átjáró. Az oldalkápolnába vezető átjáró magassága a diadalív oszlopfőjének abakuszával azonos magasságú. A három-három nyílást félkörív zárja, a szentély csúcsíves fülkéivel szemben. A hajó fülkéi lényegesen keskenyebb nyílásúak, vagyis gyorsabb ritmusúak, mint a szentély monumentális, méltóságteljes hatást sugárzó, kétszeresen magasabb fülkéi. A hajó fülkéinek íveit növényi levelekkel kialakított ill. egy- egy emberfejet ábrázoló oszlopfők tartják, míg a szentély fülkéit, a diadalívvel rokon, bimbós fejezetek ékesítik. Az ülőfülkéket kettős hengertagozatú ív koronázza, míg a mellékkápolnába vezető átjárók ívét pálca-tagokból alakított, hét-hét cikk-cakk motívum alkotja. A hajó falait tagoló ülőfülkék magassága a szentély tengelyében lévő ülőfülkével azonos magasságú. S jellemző, hogy a hajó fülkéit kísérő oszlopok lábazata egyvonalban van a magasabban álló szentély fülkéit övező kettős oszlopok lábazatával. A kiváló építész ezzel is hangsúlyozza *a hajó és a szentély szerkesztési kapcsolatát*. A szentély kora-gótikus szerkezeti felépítése és formái, amelyek a III. Béla király által különösen is támogatott francia ciszterci szerzetesek hazai monostorain is megjelentek, nem feltétlenül utalnak a hajót tervező mestertől különböző, attól újabb művészi törekvéseket követő mesterre. A kápolna építését megrendelő III. Béla király kifejezett óhaja lehetett, hogy a szentélyben, amely Isten jelenlétének színhelye és a szent liturgiát bemutató felszentelt pap helye, a tér is legyen gazdagabb. A kápolna építési időtartamára sem lehet éveket feltételezni, mivel ismerjük III. Béla király trónra lépésének embert próbáló légkörét. Ez a 13 x 6 méter alapterületű kápolna *egyetlen év alatt felépülhetett!* S ez az év a királyi pár 1172 évi Esztergomba érkezésétől az *1173. évi koronázásig terjedő év* lehetett.

Ismerve az európai késő-romanika és koragótika építészeti emlékeit, meg kell állapítanunk, hogy egyikre sem vezethető vissza az esztergomi Várkápolna építészeti megoldása! A kutatók által idézett rokon megoldások, mint a párizsi Saint-Germain-des-Prés apátsági templom szentélyének ülőfülkéi (1163), vagy a vézelay-i Saint Marie-Madeleine, a noyon-i Notre Dame és más épületek ülő-fülkéi arányaikban, ritmusukban, elhelyezésükben és részletformáikban is különböznek Esztergomtól. A rokon bordaprofilok,

a kettős oszlopsor, az esztergomihoz hasonló építészeti felfogásban, elrendezésben példa nélküli. Az esztergomi palotakápolna tervezése és kivitelezése az 1170 körüli európai építészet kimagasló alkotása.³ Egy azok közül a középkori magyarországi épületek közül, amelyek megtekintésére Reimsből, a francia királyok koronázó székesegyházát építő műhelyből *Villard de Honnecourt* mestert a Magyar Királyság területére küldték!⁴

A kápolna belső díszítésének fontos része volt a *falfestés*, amely valamennyi falfelületet és szobrászi faragást megelevenített. A 2000 óta folyó magas szintű festőrestaurátori kutatás, amelyet az ICOMOS Falfestészeti Bizottságának elnöke, *Wierdl Zsuzsanna* állami-díjas festőrestaurátor-művész vezet, megállapította, hogy a kápolna első kifestése, amely közvetlenül az építkezést követte, figurális díszítés nélküli, fehér és piros festés volt, amelyre díszes selyem-kárpitokat függesztettek, amint ez Bizáncban és Nyugat-Európában egyaránt szokásban volt.

1184-ban meghalt Antiochiai Anna magyar királyné. A székesfehérvári királyi bazilikába méltó pompával temették el, Szent István és Szent Imre nagy tiszteletben álló sírja közelében. III. Béla király európai hatalmi súlyának teljes tudatában új házasságra készült. Egyenesen a francia királyi családhoz fordult, és megkérte Fülöp Ágost király nővérének, Capet Margitnak a kezét. A francia király tudta, hogy édesapja, VII. Lajos király már szövetségese volt Béla király apjának, II. Gézának, aki őt 1147-ben, a II. kereszties hadjárat alkalmából kitüntetett fogadtatásban részesítette Esztergomban, s az akkor született elsőszülött fiának a keresztapjává választotta. Jól ismert volt az is Európában, hogy már II. Géza közvetlen kapcsolatban állt a francia kulturális élettel a párizsi egyetem és a ciszterci valamint a premontrei rend kolostorai révén. Mindezek ellenére, Fülöp Ágost király pontos kimutatást kért III. Béla királytól a jövedelmeiről. Ez a jegyzék – amelyet a párizsi Bibliothèque Nationale őriz – meggyőzően igazolja a III. Béla-kori Magyarország gazdagságát.⁵ A király jövedelme nem volt kevesebb, mint a kortárs francia és angol uralkodóé. A jövedelem-összeírás jól mutatja, hogy III. Béla király bevételeiben nagy szerepe volt a pénznek és a veretlen ezüstben befolyó jövedelemnek a természetbeni juttatások mellett. A kimutatás felsorolja Béla birodalmának részeit: Magyarország, Horvátország, Szlavónia, Dalmácia és Ráma.

3 Több kutató III. Béla király fia és utóda által 1198-ban kiadott oklevélre hivatkozva (KNAUZ 1874, 156), amely az esztergomi várpalotát „*be nem fejezettnek*” mondja, a kápolna építését 1200 körülre, ill. a XIII. század elejére teszi. – Az 1198. évi oklevél azonban nem III. Béla király palotájára vonatkozik, hanem az utóda, Imre király átalakítására, aki az előző évben tartotta esküvőjét Esztergomban Konstancia aragón királylánnyal.

4 BARNES 2009; ROSTÁS 2014.

5 HÓMAN–SZEKFÜ 1935, 403–404; Ifj. BARTA–BARTA 1993.



5. Az oroszlános freskó a Várkáporna szentélyében, 1185–86.



6. Chartres, székesegyház, oroszlános korongsor, a freskó rajza

Capet Margit (1158–1197) VII. Lajos francia király és kasztíliai Konstancia elsőszülött lánya volt. Két évesen eljegyezték II. Henrik angol király legidősebb fiával, az öt éves Henrik herceggel. 1172-ben tartották az esküvőt a winchesteri katedrálisban, ahol Margitot ifjabb angol királynévá koronázták. 1183-ban a férje, az ifjabb angol király meghalt. A 25 éves, gyermekeketlen özvegy királynénak el kellett hagynia az angol királyi udvart. Hazatért Párizsba, bátyja, Fülöp Ágost (1179–1223) udvarába. Itt kereste fel őt III. Béla magyar király követe, Jób esztergomi érsek, Magyarország primása 1185-ben. Jób ebben az évben lett esztergomi érsek, de már korábban, mint váci püspök, majd az esztergomi érsekség kormányzója fontos megbízásokat teljesített III. Béla számára Bizáncban és Nyugat-Európában egyaránt. Tudós főpap volt, aki tanulmányait Párizsban végezte a Sainte Geneviève monostor iskolájában 1177–1181 között. Mindenképp támogatta III. Béla célkitűzését. 1186-ban fényes esküvőt tartottak Párizsban és Esztergomban egyaránt. Margit királyné 1186. augusztus 25-én érkezett a kíséretével Esztergomba. Erre az alkalomra bizonyosan felfrissítette III. Béla király az akkor már 14 éve épült esztergomi palotát a kápolnával együtt. Ennek jeles művészeti emléke az *esztergomi várkáporna első figurális és ornamentális festészeti díszítése*, amely tehát minden valószínűség szerint, Capet Margit királyné fogadtatására készült 1185–86-ban. Ezekben az években váltotta fel Fülöp Ágost király párizsi palotájában is a falakra függesztett selyem kárpitokat a tartósabb, a gyertyák és a fáklyák lángjától nem veszélyeztetett freskófestés.

Esztergomban már a Várkáporna 1934–35. évi feltárásánál előtűnt a szentély lábuzatánál az in situ 96 cm átmérőjű, bíborvörös korongba foglalt



7. Kapu-oroszlán a Porta Speciosáról, 1185–1196 között, vörösmárvány szobor

diadalmas *oroszlán-ábrázolás*. (5. kép). Ezzel a freskóképpel a kutatás sokat foglalkozott, s többségükben III. Béla korához kapcsolták.⁶

A korongot a két, gyöngysort utánzó, fehér pontokkal díszes körív között, fehér háttér előtt, fekete körvonallal kiemelt, bíbor vörös palmettalevél-sor keretezi. A freskó 2000–2006 között történt korszerű megtisztítása megszabadította az ábrázolást az 1934-től kezdve az 1960-as évekig történt beavatkozások nyomaitól, és így az eredeti, nagy művészi tehetséggel és technikai tudással megjelenített festmény áll előttünk.⁷

A restaurátori vizsgálat megállapította, hogy az okkersárga életfa előtt, méltóságteljesen jobb felé lépő, zöldes színű oroszlán alakját a jeles művész vörös alapra venyige-feketével és arra okkersárgával festette fel. Az oroszlán színe tehát eredetileg, aransárga volt! Alakja betölti, uralja a korong teljes felületét. Testét dekoratív fehér vonal-díszítés ékesíti. A gerincen enyhén ívelő szalagban fehér pontsor fut végig. A jobb hátsó láb forgóját nyolcszirmú rozetta jelzi. A bordákat négy függőlegesen félbevágott palmetta-levél érzékelteti. A lábszárakat fordított cseppforma díszíti. A hátat és a fejet a sörény előtt további fehér pöttyök élénkítik, amely a fej magasságáig ívesen felkunkorodó, pamacsos végű farkokon is folytatódik.

A bizánci és a román művészetben kedvelt ábrázolási téma az uralkodói hatalmat reprezentáló oroszlánábrázolás az életfa előtt, a végtelenségre utaló körkeretben. Az esztergomi ábrázolás az ismert kortárs XII. századi képzőművészeti ábrázolásoknál – így a leginkább rokon chartres-i székesegyház altemplomának egykorú freskóképénél⁸ (6. kép) is – magasabb művészi színvonalon jelenik meg.

Az esztergomi Várhegy tengelyében állt székesegyház nyugati díszkapuján, a *Porta Speciosa*-n állott vörös márványból faragott méltóságteljes kapu-oroszlánok (7. kép) művészi színvonala is rokon a kápolna oroszlán freskóival.

A 2000-től folyó falfestészeti kutatás új eredménye a feltárt in situ freskótöredékek alapján, hogy a korongos keretbe foglalt oroszlán-ábrázolások legalább *két sorban* futottak körbe a szentély falán. S előttünk a kápolna menza oltárának első oldalán és a diadalívet tartó oszlopok lábazatán is, valamint a palota több részén a bíborvörös korongok festett keretei ill. szénnel előrajzolt formái.

6 GEREVICH 1938, 219–221; PROKOPP 2010.

7 WIERDL 2014.

8 ENTZ 1960.



8. A várkálpa hajtól északi falzáródásában a 12. és a 14. századi díszítőfestés két rétege.



8a.

Az oroszlános képsoron kívül, az utóbbi évek restaurátori munkája során tűntek elő a kápolna oldalfalain, oszlopain és boltozati bordáin az ugyan-ehhez a festési-rétegéhez tartozó változatos *díszítő motívumok is*. A hajtól oldalfalainak záródásában, főképpen az északi fal csúcsánál látunk pompás, élénk színezésű növényi díszítő festést, kék alapon fekete-fehér csigavonalból kinövő ágakat, vörös-sárga-fekete színezésű, lefelé fordított virágkehellyel és azt kísérő levéldíszsel (8. kép). A kápolna oszlopait piros-fehér és fekete-zöld márványt utánzó festés borította az 1180-as évektől kezdve. A két szín váltakozása nem azonos ritmusú, amely a kápolnabelső dinamikus összhatását fokozta. Ugyanez a márványt utánzó dekoráció díszítette a szentély ülőfülkéjének homlokzatát és két belső oldalfalát, valamint a nyugati kapuzat belső timpanonját is. A kápolna további jellegzetes díszítő motívuma – amely főképpen a déli oldalkápolna bejárata mellett látható – a sárga alapon fekete körvonalú, négykaréjos ornamentika 26–30 cm szélességben. A kápolna hajójában – s bizonyosan a szentélyben is – a boltozat cikkelyeit a kék eget jelző festés ékesítette arany csillagokkal. Kék festék az arannyal azonos értékű azurit volt. Az ablakbélletek záródásait 40 cm széles, vörös szegélycsíkkal kísért, fekete alapú négyzetekben piros és kék, ill. sárga és kék színű, egymás felé fordított félholdakból szerkesztett díszítés ékesítette, amint a szentély ablakbélleteinek csúcsívcsíves záródásaiba befalazott részleteken látjuk.

A várkálpa szentélyében a keleti ülőfülke félköríves záródásában fekete *szőlőinda-fonatos* díszítő festés jelenik meg, a közepén fehér keskeny csíkkal, sárga alapon 42 cm szélességben. A hatszögű kék alapon megjelenő fehér virágok képsora is a XII. századi díszítő-motívum szép példája (8a. kép).



9. A kápolna szentélyboltozata a kiegészített téglafal színének tompításával



10. A szentély északi fala a téglafal színének tompításával (2016)

Összegezve az új restaurálási eredményeket, a kápolna 1185–1186. évi kifestését a következőképpen jellemezhetjük: az oldalfalak alsó felén a korongokba foglalt, életfa előtt diadalmasan lépő, egymás felé forduló oroszlános képsorok *bíbor színe* dominált, amelynek ábrázolásait a fekete körvonalak emelték ki, és vékony fehér ecsetvonásokkal alakított dekoratív rajz élénkített. A szentélyben, a falak felsőbb részén, a hét csúcsíves fülke béléteiben a sárga szín különböző árnyalataival kísért fekete, geometrikus díszítő festés dominált, míg a fülkék homlokzatán a *világoskék színezés a boltozat cikkeklyék fénylő, azurit-kéjéhez kapcsolódott*. Az ablakok világosabb béléteiben a vörössel kísért fekete alapú piros-kék színű motívum fehér kontúrokkal kiemelt, élénkebb díszítő festés kapott helyet. A szentély főhelyén, az ülőfülke felett bizonyosan megjelent a *Majestas Domini* festett képe. A hajóban az ülőfülkék felett figurális ábrázolások is helyet kaphattak: bibliai jelenetek, amelyeket az oldalfalak záródásában élénk színezésű, kék alapon piros-fekete növényi, virágos-leveles ornamentika keretezett. A kápolna vörös-sárga-kék színek gazdag árnyalataira épült kifestését fekete és fehér kontúrok élénkítették, amelyet a rózsablak színes üvegekbe beáramló nyugati napfény és a szentély ablakain beszűrődő keleti fény a vörös márvány padlóról visszaverődve tett még ragyogóbbá.

S hogy a 2000–2017 között megtisztított figurális és ornamentális freskófestés jobban láthatóvá váljon a kápolnában, ezért Wierdl Zsuzsanna festő-restaurátorművész kikísérletezett egy természetes anyagokból álló tört-fehér színű keveréket, amelynek bevonata tompítja a kápolna 1935–37-ben téglából kiegészített falfelületeinek élénk piros színét (9–10. kép).

III. Béla király várkápolnája a sárga-vörös-kék színekben pompázó belső kifestésével fénylően ragyogott, amelyet a nyugati rózsablak színes üvegekbe beáramló napfény tett még színesebbé. S a kápolna vörös márvány padlójáról visszaverődő fény egészen káprázatosá tette a kápolna belsejét. Wierdl Zsuzsanna festő-restaurátor művész szakértelme és immár 17 éve



11. A kápolna északi falán az ülőfülkékben 14. századi apostol-mellképek



12. Várkápolna: apostolfej a Mennybemenetel képből, 1330-as évek, tisztítás közben.

fáradtságot nem ismerő munkássága révén megsejthetjük azt az élményt, amely 1186-ban III. Béla király második feleségét, Capet Margit, a francia királyné és özvegy angol királynét a kápolnában fogadta.

A kápolna XIV. századi kifestése

A kápolna 1185–86. évi kifestése a restaurátori megfigyelés szerint, egészen a XIV. századig látható volt. Közben, 1256-ban, a király elköltözött Esztergomból, és várpalotát átadta az érseknek. Ettől kezdve az egész esztergomi Várhegy az érsek, Magyarország primásának a tulajdona lett. Az 1330-as években *Telegdi Csanád érsek* (1330–49), aki I. Anjou Károly magyar király kancellárja is volt, megújította a vár erődítéseit, a székesegyházat és a várpalotát a kápolnával együtt. Ekkor kapta a kápolna a ma leginkább látható trecento festészeti díszítését.⁹ A tudós Csanád érsek többször járt Itáliában, tanulmányait is Padovában végezte. 1333-ban fontos szerepet töltött be a király oldalán, amikor az ifjú András herceget, mint a nápolyi trón örökösét Nápolyba kísérték. Végig járva Itália egész területét, északról Nápolyig, megismerte az antik és a gótika különböző kapcsolataiból születő trecento művészet számos új alkotását, és a trecento művészet lelkes hívévé vált. Ezt az új művészeti irányzatot már ismerte a tanulmányai színhelyéről, Padovából, és volt alkalmá itthon is megismerni és megszeretni a király, I. Anjou Károly valamint a kíséretéhez tartozó, Magyarországon megtelepült itáliai családok környezetében. Az új stílust jelentősen áthatotta a ferences

9 PROKOPP 1973.



13. Várkápolna, apostolok a mennybemenetel képből, 1330-as évek, tisztítás után



14. Várkápolna, Júdás csókja részlet Jézus elfogatása képből, 1330-as évek, tisztítás után

szellemiség, amelynek jellemzője a derű, az Isten teremtett világa feletti öröm, az érzelmek kifejezése és megjelenítése. Ezt a sugárzó világ-felfogást a trecento művészet mélyen emberi érzelemmel, világos színekkel tolmácsolja. Az új képzőművészeti stílus a XIV. század legelejétől, I. Anjou Károly király temesvári, visegrádi majd budai udvarából, s fokozatosan az ország legfőbb egyházi és világi méltóságainak művészetpártolásán keresztül, egyre mélyebb gyökeret vert a Magyar Királyság egész területén. Jelentős szerepet töltöttek be e téren az országban immár egy évszázada nagy népszerűségnek örvendő ferences szerzetesek. Szent Ferenc radikálisan új vallási szemléletét megjelenítő művészeti stílus első remekművei éppen a rend assisii főtemplomában jelentek meg 1300 körül. Amikor tehát Telegdi Csanád esztergomi érsek, a király után Magyarország első embere, 1330-tól az esztergomi várban nagy újjáépítést végeztet, a trecento művészet már egy emberöltő óta tért hódított az országban. Telegdi Csanád érsek számára egyértelmű volt, hogy a palotakápolnáját is ebben a szellemben festeti ki. A festő nevét nem ismerjük, mivel a hazai levéltáraink jelentős része a XVI–XVII. századi török háborúkban elpusztult. De megmaradt *in situ* a kápolna hajójában nyolc mellkép. Ezek mély lírai kifejezést sugározva, kezükben könyvet tartva, Jézus *apostolait* jelenítik meg (11. kép). Felettük a hajóban két sorban kaptak helyet Jézus és Mária életének legfontosabb eseményei.¹⁰ Ezek a következők: az északi fal csúcsíves záródásában *Jézus mennybemenetele*, az őt tekintetükkel követő, felfelé tekintő apostolokkal (12–13. kép), és az alatta lévő sávban Jézus elfogatása, a középpontban *Júdás áruló csókjával* (14. kép). Péter apostol éppen Malchus fülét vágja le, Jézus melletti kiállását kifejezve. A kápolna szemben

10 PROKOPP 1966.



15. A várkápolna északi falába behelyezett freskós kövek: 12-14. sz. képek



16. A kápolna bordáinak rombusz-soros díszítő-festése

lévő falán, a csúcsíves záródásban Mária megdicsőülését, mennyei koronázását jelenítette meg a művész. Közös díszes trónuson ül Jézus és Mária, és Jézus mindkét kezével éppen ráhelyezi a nyitott koronát Mária fejére, aki azt kissé meghajolva, mellére tett kézzel fogadja. Körülöttük angyalok jelzik a mennyei színteret a kék háttér előtt. Az alsó sávban az Angyali üdvözlés és Jézus szülése képek kaphattak helyet. A 2015. évi restaurátori munka nagy eredménye volt, hogy Wierdl Zsuzsanna vezetésével a fent említett freskó-ábrázolásokkal ékes kváderkövek elhelyezést nyertek a kápolna északi falán (15. kép). A beépítés helyét közösen határoztuk meg (Prokopp Mária, Vukov Konstantin, Wierdl Zsuzsanna). A krisztológiai képsor két további fontos jelenete az északi oldalkápolnában volt látható: a keleti falon, az oltár felett a Keresztfrefeszítés és a kereszt lábánál *Jézus siratása*. A szemben lévő falon a *Feltámadás* ábrázolása ma is in situ látható. Ennek megtisztítása még a jövő feladata. A rózsaszínű márvány szarkofág fedőlapja a sír mögött áll, és Jézus a nyitott szarkofágból lép ki. Kétoldalt egy-egy alvó ill. éppen felriadt katona ül.

A falképeket 2000-tól Wierdl Zsuzsanna festő restaurátor-művész folyamatosan megtisztítja a az 1935/36. évi feltárás után használt cement tömítéskétől és szélezésektől, s a 340 évi betemetettség során a felületre rákövesedett föld-szemcséktől, valamint az 1960-as években használt műanyag-bevonattól és a rajzi kiegészítésektől. Ez utóbbi legjobban az északi fal első apostolának a kéz-ábrázolásán volt látható. Jelenleg a XIV. századi falképek – bár megkopva – de az eredeti művészi megfogalmazásban állnak előttünk. Így a művészi jelentőségük, helyük az európai XIV. századi festészetben egyértelműen meghatározható: közvetlen kapcsolatban állnak az itáliai trecento művészettel, azon belül is a sienai festészettel: a Duccio-t követő nemzedék festőivel, közelebbről Ambrogio Lorenzetti művészeti törekvéseivel mutatnak rokonságot! De nem köthetők egyetlen itáliai mesterhez sem. Ez a tény arra utal, hogy nem feltétlenül itáliai festőnek kell tulajdonítanunk a várkápolna



17-18. A kápolna bordáinak rombusz-soros díszítő-festése

XIV. századi trecento-stílusú falképeit, mivel a képek készülésekor, az 1330-as években I. Anjou Károly király udvarában és az esztergomi érseki udvar műhelyeiben ekkor – immár 30 éve – közösen dolgoztak az itáliai és hazai művészek. Ezek egyik jeles mestere készítette a kápolna gótikus kifestését a királyi kancellár Telegdi Csanád érsek megbízásából, 1330–40 között. Csanád érsek már a padovai tanulmányai során, majd a királyát Nápolyba kísérő hivatalos útja során az itáliai trecento stílus lelkes hívévé vált!

A mély érzésvilágú, jeles festőművész nevét nem ismerjük, de kétségtelenül a XIV. század második negyedében Európa egyik legjelentősebb művésze volt, akit *John Gardner*, a korszak festészetének nagy tekintélyű művészettörténésze, *Giottóval* azonos színvonalú festőnek határozott meg az esztergomi látogatásakor.

A boltozati bordák megtisztítása során a XIV. századi többnyire geometrikus motívumok gazdagsága tűnt elő (16–18. kép). A geometrikus mintasorok közül a leggyakoribb a sarkával egymáshoz kapcsolódó négyzetsor. A sárga alapon fekete kontúrokkal kísért, különböző árnyalatú sárga-fehér sávokkal alakított motívum hangsúlyos szerepet töltött be a kápolna belső díszében. A szentély csúcsíves – 70 cm mélységű – hét fülke béléstét is ez a motívum ékesítette. E motívum egyik variánsa, a nagyobb méretű cikk-cakk motívum. Ez a díszítés kitűnő összhangban áll a két oldalkápolna kapuzatának hasonló motívumú faragott záródásával

Az esztergomi várkápolnában Wierdl Zsuzsanna festő restaurátor-művész által feltárt XII. század végi, és XIV. századi díszítő festésnek, mindenekelelt a bordákat ékesítő motívumok feltárásának és a két korszak mintáinak szétválasztásának kiemelt jelentősége van! Nyugat-Európában ugyanis, ahol a középkori templomok folyamatosan használatban voltak, időről időre meg kellett újítani a festést. A figurális ábrázolásokat többnyire átfestették a kor ízlésének megfelelően. Az ornamentika festésében XIX. századi romantika, főképpen a neogótika művészete „rendet” teremtett: vagyis egységesítette,

uniformizálta a bordák, ablakbélletek, kapuzatok stb. díszítő festését. Az esztergomi falképek mindezt elkerülték! Itt, bár töredékesen, de eredeti változatosságában láthatjuk a XII. és a XIV. századi díszítő motívumokat, magas művészi színvonalon. Az esztergomi királyi várkapolna XII. és XIV. századi falfestészeti emlékei ékes szólóan hirdetik a Magyar Királyság kiemelkedő szerepét a kor kulturális életében.

Bibliográfia

- BARNES 2009 – BARNES, Carl F. Jr.: *The Portfolio of Villard de Honnecourt* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Fr 19093). A New Critical Edition and Color Facsimile. Farnham - Burlington, 2009.
- Ifj. BARTA–BARTA 1993 – Ifj. BARTA János–BARTA Gábor: III. Béla király jövedelmei. (Megjegyzések középkori uralkodóink bevételeiről). *Századok* 127. (1993) 413–449.
- ENTZ 1960 – ENTZ Géza: Az esztergomi királyi kápolna oroszlános festménye. In: *Esztergom Évlapjai*, Az Esztergomi Múzeumok Évkönyve I. 1960, 5–9.
- GEREVICH 1938 – GEREVICH Tibor: Magyarország románkori emlékei, Budapest, 1938.
- HÓMAN–SZEKFŰ 1935 – HÓMAN Bálint–SZEKFŰ Gyula: Magyar történet I. Budapest, 1935.
- KNAUZ 1874 – KNAUZ Ferdinandus (ed.): *Monumenta ecclesiae Strigoniensis* I. Strigonii, 1874.
- KRISTÓ–MAKK 1981 – KRISTÓ Gyula - MAKK Ferenc: *III. Béla emlékezete*, Budapest, 1981.
- PROKOPP 1966 – PROKOPP Mária: Az esztergomi várkapolna XIV. századi freskói, *Művészettörténeti Értesítő*, 1966/2, 73–88.
- PROKOPP 1973 – PROKOPP Mária: Az esztergomi várkapolna gótikus falképeinek stílusvizsgálata. *Művészettörténeti Értesítő*, 1973/3, 187–198.
- PROKOPP 2010 – PROKOPP Mária: III. Béla király esztergomi palotakápolnájának festészeti dísze. In: *Laudator temporis Acti, Tanulmányok Horváth István 70. születésnapjára*, Esztergom-Budapest, 2010 (2012), 187–205.
- PROKOPP–VUKOV–WIERDL 2014 – PROKOPP Mária - VUKOV Konstantin – WIERDL Zsuzsa: A Feltárástól az Újjászületésig, Az esztergomi Királyi Várkapolna története, Esztergom, 2014.
- ROSTÁS 2014 – ROSTÁS Tibor: „Magyarország földjére küldtek”, Villard de Honnecourt és az érett gótika megjelenése közép-Európában, Budapest, 2014.
- VUKOV 2004 – VUKOV Konstantin: A középkori esztergomi palota épületei, Budapest, 2004.
- WIERDL 2014 – WIERDL Zsuzsanna: III. Béla király esztergomi kápolnájának restaurálása. In: PROKOPP–VUKOV–WIERDL 2014, 65–128.

MÁRIA PROKOPP**Restoration of the Esztergom Palace Chapel
and its Wall Paintings (2000–2017)***12th century painting of the chapel*

The Chapel in the Royal Castle of Esztergom was built by the King Béla III. in 1172–73, in early gothic style. The first wall-painting decoration was made for the second marriage of the King Béla III with Margit of Capet in 1186. The painting of the chapel in 1185–1186 can be described as follows: At the main place of the sanctuary above the seat-cabin, the painted image of Maiestas Domini surely appeared. In the nave, above the seats, biblical scenes might have been placed framed by red-black, floral-leaf ornamentation with a brightly coloured blue background at the closure of the side walls. The chapel was painted in rich shades of red-yellow-blue colours enhanced by black and white contours, were made even brighter by the incoming western sunlight and the eastern light infiltrated through the sanctuary windows and coloured glass cubes of the rose window in the reflection of the red marble floor.

To make the cleaned figural and ornamental frescos more visible in the chapel, restored between 2000 and 2017, painter-restorer Zsuzsanna Wierdl, experimented a blended-white mixture out of natural materials with its coating dampened the chapel's bright red restored wall surface completed with bricks in 1935–37.

In the chapel of King Béla III, the interior painting glowed brightly in its yellow-red-blue colours which were made even more colourful by the sunlight shining through the colourful glass cubes of the western rose window. The light reflected from the chapel's red marble floor enchanting the interior of the chapel quite dazzling. Due to the expertise of Wierdl and her 17-year-old effortless work, we can imagine the sight welcomed III. King Béla's second wife Margaret Capet the French princess and widow Queen of England, in the chapel in 1186.

14th century painting of the chapel

Restorer-artist Zsuzsanna Wierdl has been cleaning the wall paintings since 2000, from the remnants of cement seals and edges used after the excavation of 1935/36, and from soil particles grained on the surface, during the 340-year burial, as well as from the plastic coating and drawing supplements used in the 1960s, the latter was best seen on the hand depiction of the first apostle on the northern wall. Currently, 14th-century wall paintings – though worn – are in the original artistic form. Their artistic significance and their place in the European 14th century painting can be clearly defined: they are in direct contact with the Italian Trecento art and in particular with Siena painting: the generation of painters following Duccio is more closely related

to Ambrogio Lorenzetti's artistic aspirations! But they cannot be tied to any Italian master. This fact suggests that we do not necessarily have to attribute the chapel's 14th century Trecento-style wall paintings to an Italian painter since in the 1330s, at King Charles I. and the Archbishop's Courtyard in Esztergom – over 30 years – Italian and Hungarian artists worked together. One of these prominent masters made the Gothic painting of the chapel commissioned by Archbishop Chanad Telegdi between 1330–40. Archbishop Chanad has become a devoted follower of the Italian trecento style during his studies in Padua and his official journey to Naples with his king.

RAFFAY ENDRE

Az aracsi templom pusztulástörténete és műemlékvédelme

Prokopp Mária 80. születésnapjára

Bevezetés

A bánáti puszta közepében, a Törökbecse, Beodra és Basahíd alkotta háromszögben, a Tisza és a Galád egykori árteréből kiemelkedő parton templom romjai magasodnak.¹ A romokat a közelben létezett, a mára már csupán régészetileg azonosítható település vélt nevééről² mint az aracsi templom ismerjük. A nép Pusztatemplomnak hívja, amely név az épület sok évszázados elhagyatottságát és romos állapotát is híven tükrözi. A korábbi forrásokban a templom jelölésére a Góthegyháza névvel is találkozni,³ amely közvetlenül a maradványok stílusára utalhat. Magyarország második katonai felmérésén (1819–1869) a templomot az Alte Kirche Ruine-jelzi, Harács-pusztától északnyugatra és Akacs-pusztától délkeletre.⁴

A templom, amely kolostortemplomként csatlakozott a tőle északra elhelyezkedő, ásatásokból ismert alaprajzú kolostori épületszárnyakhoz,⁵ egy háromhajós bazilika volt, háromapszisos szentélyel és egy keleti toronnyal,

1 A templomromról és művészetének összefüggéseiről legrészletesebben: RAFFAY 2000 és RAFFAY 2005. Építéstörténetének rekonstrukciója: RAFFAY 2018. Újabb kutatási eredmények: MAROSI 2018 és RAFFAY 2019.

2 PETROVIĆ 1978/1979 szerint a középkori Aracs település nem a templomrom közelében, hanem kb. 20 km-rel távolabb helyezkedett el, és a templomrom-közelbeli település nevét nem ismerjük.

3 BÁRÁNY 1845, 55; KALAPIS 1995, 43.

4 Vö. a 2. jegyzettel.

5 Az 1970-es években folyt, Nagy Sándor vezette ásatásokról: STANOJEV 2009. Kritikája: RAFFAY 2013.



1. Az aracsi templomrom délnyugatról (2017)

téglából építve. Az épületből a nyugati fal, a szentélyrész, és az ehhez csatlakozó főhajói falszakaszok, valamint a torony maradtak fenn eredeti állapotban. Az 1970-es évek ásatásait követő helyreállítási munkálatok során a keleti és a nyugati részt statikai megfontolásokból összekötötték: ekkor épültek a mellékhajófalak és az árkádok egy része is. Az eredeti falszakaszokhoz kőből készült díszítőfaragványok tartoznak (1. kép).

A templomot az építészeti stílusjegyek és a kőfaragványok stílusjegyei alapján a XIII. század első harmadára datálhatjuk. A régészeti megfigyelések és a budapesti Magyar Nemzeti Galériában őrzött ún. aracsi (sír)kő arra utalnak, hogy helyén egy kisebb, vélhetően XI. századi templom állt.⁶ Az épületet a XIV. században ferencesek vehették át (a torony valószínűleg hozzájuk köthető). A pusztulás – a tetőzetnek a párizsi Notre Dame közelmúltbeli katasztrófájakor látott tetőtűzzel indulhatott, a XVI. századi török támadás(ok) következtében. A tüzet boltozatbeomlások követték, majd az épület sorsát a XVIII–XIX. századi bontogatások pecsételték meg. A romok fennmaradása a műemlékvédelmi, elsősorban állagmegóvást célzó beavatkozásoknak köszönhető, amelyek sora a XIX. századdal indult.

A templomromot a magyarországi késői romanika és korai gótika kiemelkedő, művészettörténeti fontosságú emlékeként tartjuk számon, immár több, mint másfél évszázada, a romnak a magyarországi régészet és művészettörténet hőskorában való felfedezésétől kezdve. Művészetének első méltatója Henszlmann Imre volt,⁷ legutóbb pedig – szerkezetének franciás gótikus jellegzetességeit, faragványainak pedig itáliai és délfancia gyökereit kimutatva – jómagam foglalkoztam tudományos publikációimban.⁸

6 STANOJEV 2009, 8–12.

7 HENSZLMANN 1871, 39–49; HENSZLMANN 1876, 104–105.

8 A legfontosabbakat lásd. az 1. jegyzetben.

A templomrom pusztulástörténete

A XIII. század első harmadában felépített aracsi templom a XVI. századi török pusztításig, amely 1551-ben következhetett be,⁹ úgy tűnik megőrizte eredeti, bár a XIV. század utolsó harmadában egy keleti toronnyal kiegészített¹⁰ állapotát. A fennálló romok sem az 1241/42-es tatár sem az 1280-as kun pusztítás nyomait vagy az azokat kijavító építészeti beavatkozásokat nem mutatják. Ennek ellenére az irodalomban többször találkozni az épületet ért kun pusztítás feltételezésével.¹¹ A feltételezés nem lehet független Erzsébet anyakirályné adományához és a ferencesek által való, IX. Gergely pápa jóváhagyta átvételhez kapcsolódó dokumentumtól, amelyből a templom romosságáról értesülünk, és amelyből az épület régől való elhagyatottságára lehet következtetni.¹² Az elhagyatottságnak a kolostorépületek romossága oka lehetett, de a templomé nemigen. A keleti torony nem hibák kijavításáról vagy újjáépítésről tanúskodik, hanem minden bizonnyal a kolostornak a ferencesek általi említett átvételéről. Sem a nyugati kaput, sem a felette kialakított rózsablakot nem kell a XIII. század első harmadánál későbbre datálni – azok az eredeti kialakításnak voltak a részei, akkor is, ha a kapu körül tervváltozás nyomai fedezhetők is fel,¹³ és akkor is, ha a kapu az építésmenet legkésőbbi szakaszában került a helyére.¹⁴ A mellékhajókat fedő tetőzet utólagos magasítására – új tetőrészek készítésre – utaló nyomok, amelyek a nyugati fal belső oldalán jól láthatók,¹⁵ nem értékelhetők minden kétséget kizáróan az említett kun pusztítás következményeinek kijavításaként, de nem kell okvetlenül a ferences birtokbavételhez köthető toronyépítési munkákkal sem összefüggésbe hozni, azon túl, hogy a kivitelezés színvonalát mindkét esetben vidékinek, a XIII. századi részek kivitelezési színvonala mögött messze elmaradónak tarthatjuk.

A XIII. századi templom építészeti megoldásai a XVI. századi török támadás(ok)ig fennmaradtak. Az épületet valószínűleg 1551. szeptember 18-án érte drámai következményű pusztítás.¹⁶ Az épületet felgyújtották, amelyet a régészeti ásatások megfigyelései is bizonyíthatnak.¹⁷ Ha a gyújtogatás jól

9 BEREZ 1970, 154; KALAPIS 1995, 42.

10 RAFFAY, 2013, 79–83.

11 BEREZ 1970, 123; KALAPIS 1995, 42, 47.

12 A kapcsolódó forrásról: BEREZ 1970, 133; KALAPIS 1995, 47–48; MAROSI 2018, 19. A rommal kapcsolatba hozható források kritikája: PANTIĆ 1964.

13 RAFFAY 2005, 36–38.

14 RAFFAY 2018, 81–88.

15 Vö. RAFFAY 2000, 16. kép.

16 BEREZ 1970, 154.

17 Tűzvészről tájékoztat pl. STANOJEV 2009, 30.



2. Adolf van der Venne metszete a templomromról (Vasárnapi Újság, 1860)



3. Doby Jenő metszete a romról, Henszlmann Imre rajza nyomán (Henszlmann 1871)

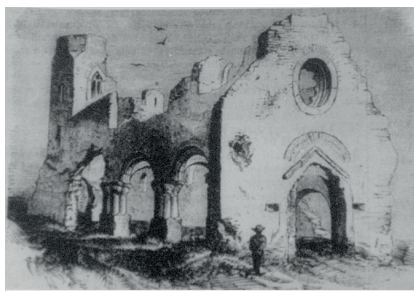
sikerült, a tűz következtében a faszervezetű tetőzetek elpusztultak – a főhajó évszázados gerendái, amelyeket az építők egykor vízi úton szállíthattak ide, minden bizonnyal teljes egészében. A mellékhajók tetőzetéből akár maradhatott is valami, a padlásterület szakaszoló, tűzfalakként is funkcionáló támfalaknak köszönhetően. Az apszisok fedele, hacsak külön-külön fel nem lettek gyűjtve, meg is menekülhetett. A főhajói tetőzet égő-parázsló maradványai a boltozatokra hullottak, amelynek következtében azok is károsodtak, egyes szakaszokban be is omlhattak. Tűz a templombelsőben a tetőszerkezet egyes elemeinek beomlásától függetlenül is pusztíthatott: kizárt, hogy a gyújtogatók a belső mozdíthatatlan berendezés-elemeit érintetlenül hagyták volna, így a lángok a belsőben is magasra csaphattak és az épület kiégett. A torony is kiégett. Ha a toronyban voltak még harangok, azok leestek miközben átszakították a mellékhajó XIII. századi toronyalji boltozatát – úgy, ahogy az mindmáig látható.¹⁸ Mindez előtt, talán közben is, a templomot ágyúból is lőhették – a főhajó keleti oromfalának belső oldalán a tetőt átszakító ágyugolyótól származó nyom mindmáig látható. Ez ott jelentősebb sérülést nem okozott, kérdés, hogy máshol a támaszás járt-e falleomlással.

A tűzvészt tehát az épület főfalai túléltek, és boltozatainak legalább egy része is. A főapszis félkupolája megmaradt. A tűz a kolostori épületeket sem kímélhette, amelyekben sokkal nagyobb károkat okozhatott, mint a templomban.

Nincs nyoma, hogy a tűzvészt követően az épületet bármi célra felhasználták vagy átépítették volna. A támadók bontásnak sem fogtak neki. A tűz után (további) fosztogatnivalót sem igen találhattak már.

Az épület nagyjából a tűzvészt követő állapotban érte meg a következő két évszázadot. Ha igaz, valamikor a XVIII. század második felében a

¹⁸ Nagy Sándor ásatásából előkerült harangtöredékek: STANOJEV 2007, 31 (1–4. sz.).



4. A rom északnyugatról (Budapesti Viszhang, 1856)

romokra, vagy egyes szakaszai fölé, még tetőt építhettek, nádból.¹⁹ Az épületet a Temesi Bánságot ábrázoló első katonai felmérésén (1769–1772) Alte Kirche-ként jelölik. A templomot egy 1817-es vármegyei jegyzőkönyv viszont már romként nevezi meg,²⁰ akárcsak a második katonai felmérésén (1819–1869), amelyen Alte Kirche Ruine-ként szerepel.²¹ A templom-közeli tele-

pülés végleg elenyészett, újratelepítésre sem került, így a templom(rom)nak továbbra sem akadt gazdája és használója. Felhasználói viszont annál inkább: építőanyagának másodlagos felhasználására a környék új településeiről sokan vállalkozhattak, az épületnek nemcsak a vidéken fel nem lelhető kőanyagai, de a téglái is népszerűek lehettek. Megindult tehát a templom bontogatása. Drámai lehetett az 1551-es tűzvész is, de következményeiben a bontogatások még drámaibbnak tarthatók. A falakat alábontották és több-kevesebb türelemmel várták a leomlást. A leomlást követően, amennyiben azt a bontogatók túlélték, szekerekre rakodva szállíthatták a térítésmentesen szerzett építőanyagot – az anyagszállítás vízi útja ekkor már nem állt rendelkezésre. Ha nem élték túl, akadt helyettük más vállalkozó, aki elszállíthatta az anyagot. Az alábontott falak és pillérek leomlását kincskeresők tevékenysége is elősegíthette, de természeti tényezők is gyorsíthatták – ismert az 1863-as Luca-napi szélvész tombolásának következménye, amelynek során az északi főhajófal, majdnem teljesen leomlott.²²

Így tehát elpusztultak a mellékhajói oldalfalak, csupán a torony alatti szakaszon mutatva magukból valamit, és velük együtt a mellékhajói boltozatoknak a maradványai és a tűzvészt túlélő részei. Ezekkel együtt semmisült meg a főhajó boltozatát egykor támasztó támpillérek és támfalak alkotta rendszer is, a toronyfalba beépített egyetlen elemét kivéve, teljes egészében. A támrendszer pusztulása meggyorsította a főhajó boltozata tűzvészt esetleg túlélő elemeinek és maradványainak a leomlását, valamint a gádorfalak részbeni ledőlését is.

19 KALAPIS 1995, 54.

20 Uo.

21 A katonai felmérésnek a templomrom környékét ábrázoló része a felmérési munkálatok későbbi szakaszában készülhetett: Beodrán, a Karátonyi-család birtokközpontjában ugyanis nemcsak az 1842 és 1846 között épült régebbi kastély, de a család grófi ága számára 1857-ben felépült kastély is megjelenik már. (A kastélyokról: KULIĆ 2012, 227. Megjegyzem, hogy szerzőnk a két kastélyt összekeveri: a régebbi áll mindmáig és a grófit bontották le az első világháború után).

22 HENSZLMANN 1876, 105.

A pilléralábontásoknak a következőben végül ledőlt a déli főhajófal és pillérsor – legtovább az első nyugati pillér tartotta magát, amint arról a van der Venne-féle metszet tanúskodik (2. kép). 1863-ban az északi főhajófal is leomlott, egyedül a két keleti pillér maradt meg, árkádívestől, illetve a főhajófalnak a toronyfalba beépített részei, amint arról Henszlmann rajza²³ és a Doby metszete tanúskodik (3. kép). Az építészeti szerkezetek leomlásával a kőfaragványok is sérültek vagy elpusztultak. Az egykor magasan beépített faragványokat a leomlást követően „bányászhatták ki” a romok közül. A nyugati kapu elemeinek esetében leomlást előidézni nem kellett, azokat egyszerűen lefejtették. A rózsablak kerete viszont savanyú szőlő maradt, nemúgy a kipotyogott oszlopküllők. A templom padlóját sem a régészeti ásatások alkalmával szedték fel. A romoktól elszállított faragványok előkerülésére mindmáig van még remény. Egy pillérfő elemét a közelmúltban azonosítottam Törökbecsén, a Glavaš-ház udvarán.²⁴



5. Gerecse Péter fényképe délnyugatról (1896)

Műemlékvédelmi tevékenység

Előttörténet

A rom megmentése szándékának első jelét az említett nádtetőben lehet látni.²⁵ Ez a templomrom bontogatóit ha távol nem is tartotta, de tevékenységük fondorlatosabb megvalósítására kényszeríthette, legalábbis egy rövid ideig. A bontogatás évtizedekig tarthatott. Védelmet a bánáti sáron kívül más nemigen biztosított. Egészen addig, míg a nagyikindai kerületi tanács 1827-ben úgy nem határozott, hogy a templom területét körül nem árkoztatja,²⁶ hogy a falak alá ne lehessen odaállni, alkalmasint ökrös szekerekkel. Innentől kezdve a templomrom építőanyagának elszállítása – mindenekelőtt az említett árkon való átszállítása – már gondot okozott.

23 RAFFAY 2000, 2. kép.

24 RAFFAY 2018, 28. kép; Vö. RAFFAY 2019.

25 Vö. a 20. jegyzettel.

26 KALAPIS 1995, 54.



6. Gerecze Péter fényképe: a nyugati fal keletről (1896)

Ennek következtében a bontogatási tevékenység jelentősen alábbhagyhatott. Az árok ugyanakkor a falnak kincskeresők által való alábányászását nemigen befolyásolta, tehát a leomlások folytatódhattak. Ettől függetlenül az árok és a nádtető a rom védelme kezdeteinek tekinthetők. Egyértelmű, hogy az 1827-es beavatkozásnak köszönhetjük a romok fennmaradását, és, hogy a helyet ma nem csupán mint régészeti lelőhelyet, hanem mint romterületet is ismerhetjük.

A templomrom korabeli – megmentett – állapotáról tanúskodik egy, a Budapesti Viszhang 1856-ban megjelent

illusztrációja, amely egyben a templomrom eddig ismert legkorábbi, bár nem minden részletében hiteles ábrázolása (4. kép). Az épületből akkorra a nyugati fal, az északi főhajófal és a szentélyrész maradt fenn, a toronnyal. Lényegében ugyanezt az állapotot mutatja az időben következő, ugyancsak újságillusztrációként megjelent ábrázolás, a Vasárnapi Ujságban, 1860-ban. Adolf van der Venne metszete, amely délről mutatja a romokat, a mindmáig a helyszínen tanulmányozható részletek tanúsága szerint a részletek vonatkozásában is hitelesnek tartható (2. kép). Az 1867-ben a helyszínre látogató Henszlmann Imre az északi főhajófalnak csak a két keletbeli árkádját láthatta – a fal többi része, minden bizonnyal a már említett alábányászásoknak és az 1863. december 13-án dülő szélviharnak a következtében leomlott. A romot Henszlmann délnyugati nézetből lerajzolta,²⁷ amely alapján Doby Jenő a tudományos publikációk céljaira metszetet készített (3. kép).

A romról, jelenlegi ismeretünk szerint Gerecze Péter készített először fényképeket²⁸ – a legkorábbi állagmegóvó munkálatok előestéjén. Az 1896-ban készített képek jól dokumentálják az akkori állapotokat. Az 1896-ot megért eredeti részek és felületek lényegében mind a mai napig fennmaradtak (5–6. kép).

27 RAFFAY 2000, 2. kép.

28 A képeket közölte: BAKÓ 1993, 17–34. A képek közül az első hat az épületet mutatja, az öt következő az in situ faragványokat, a maradék az aracsi követ és egy azóta elvesztett fejezetfaragványt.

Helyreállítási javaslatok (Henszlmann, Streitmann, Szehlo)

A XIX. század műemlékvédelmének rekonstrukcióra (a korabeli szóhasználat szerint: restaurálásra) törekvő tendenciái az aracsi templomromot is elérték, még mielőtt állagmegőrző műemlékvédelmi munkálatokról egyáltalán szó esett volna.²⁹ De az aracsi templomromra vonatkozó rekonstrukciós ötletek kivitelezésére nem került sor, aminek köszönhetően az épület mindmáig eredetinek és történelmileg hitelesnek mondható, szemben a kisebb-nagyobb rekonstrukciós ötleteknek többé-kevésbé áldozatul esett műemléktársaival, köztük a középkori magyarországi művészet legjelentősebb emlékeivel. Az aracsi romon érintetlenül maradhattak fenn XIII. századi felületek és részletek is, az épület romossága pedig pusztulástörténetét és a történeti körülményeket hitelesen szemléltetheti. A rom ugyanakkor a XIX. századi nemzeti-romantikus romkultusznak is emléke, és természeti környezetével, az ugyancsak akkortól kultivált pusztával együtt kultúrtörténeti vonatkozású érték.

A helyreállítási ötletek közt Henszlmanné lehet az első (1871), aki elméletileg elképzelhetőnek tartotta volna a rom kiépítését és plébániatemplomként való használatbavételét.³⁰ Ennek akadályát csupán a rom körüli/közeli település hiányában látta. Egy ilyen típusú kiépítés során, amint azt más XIX. századi rekonstrukciós példák mutatják, eredeti maradványok elbontása következett volna be, lépésről-lépésre, újabb és újabb felmerülő statikai problémára hivatkozva, a tudományos és műértő közönséget fokozatosan hozzászoktatva az elkerülhetetlen bontás tényéhez. És valóban: statikailag vállalhatatlan lett volna az új falaknak, boltozatoknak és tetőzeteknek a súlyával az eredeti romokat megterhelni. Egy ilyen újjáépítés során a kőfaragványok megmaradhatnak, általában nem *in situ*, hanem visszahelyezett állapotban, vagy másolatokkal pótolva, az eredeti darabokat jó esetben kőtárba szállítva.

Streitmann Antal részleges rekonstrukcióra gondolt (1893): a főapszis és az előtte lévő főhajói szakasznak kápolnaként való helyreállítására.³¹ Ez a helyreállítás a fennmaradt északi főhajói falszakasznak a déli oldalra való „áttükrözését” jelentette volna, az épület(rész) lefedését valamint három oldalról való lezárását. Ezek a munkálatok ugyancsak az eredeti maradványok legalább részben való visszabontásával és azt követő újjáépítéssel jártak volna. Nem valószínű, hogy egy ilyen részleges kiépítést idővel ne követett volna egy teljes rekonstrukció.

29 Vö. RAFFAY 2005, 28–31.

30 HENSZLMANN 1871, 49.

31 KALAPIS 1995, 55.

Henszlmann és Streitmann elképzeléseihez úgy tűnik látvány- és tervrajzok nem készültek. Szehlo Ottó hagyatékából viszont fennmaradt egy rajz, amely az aracsi templom nyugati homlokzatának rekonstruált képét mutatja.³² A rajz, ha igaz, 1922-ben készült és így nem valószínű, hogy bármiféle kiépítési szándék szülte, az nem más, mint „műtörténeti tanulmány”, speciel, az aracsi nyugati homlokzat felhasználásával. Ám a rekonstrukciós kiépítések épp ilyen, „műtörténetileg” felfejlesztett, a korabeli tudásszintet reprezentáló, az eredeti hiányosságait kijavító és eltüntető rajzokat szoktak alapul venni, és – a költségvetési körülményekhez idomítva – megvalósítani. A homlokzat a rajzon lábazati párkányt kapott, valamint nyitott, előcsarnokszerű előépítménybe helyezett oromzatos, lépcsős-oszlopos bélletű, timpanonos díszű kaput, mondjuk a zentai neogótikus Szent Antal templom főbejáratához hasonlót. Az előépítmény rekonstruálása a helyszínen mindmáig megfigyelhető részletmegoldások félreértésének eredménye: a kapumaradvány két oldalán fennmaradt boltozati fészkek és vállpárkány-konzolok egy más típusú és az egész homlokzati szélességre kiterjedően tervezett előcsarnoknak, valamint annak félbemaradásának a tanúi.³³ A kapunyílás feletti ívzet sem lehetett (volna) a Szehlo megrajzolta előcsarnoknak része, az nem más teherhárító ívnél, amely alá az eredeti terv feladását követően valóban oromzatos zárású és valamiféle bélletes szerkezettel kialakított kaput illesztettek. Ha Szehlo kapuját megépítik – 1922 körül erre persze semmi esély sem lehetett – az eredeti részletek eltűntek volna, az utókor számára a maguk eredetiségében megismerhetetlenül, csupán Gerecze nyugati homlokzati fotóján dokumentálva, ott hirdetve a Szehlo-féle hitelesség-problémáit. A rajz a rózsablak küllős szerkezetének rekonstrukciójában nagyobb hitelességet mutat – nyilván annak köszönhetően, hogy belőle több és egyértelműbben értékelhető részletforma maradt fenn. Az apróbb részletek rekonstrukciója, például az oszlopküllőkhöz tartozó fejezetecskék a hitelesség igényével nemigen léphettek fel. A rajzon a főhajó háromszögletű oromzata is kőpárkányt kapott, csúcsán kereszttel, amelynek a nyoma lehet ott van a templomon. Az oromzatot az indításánál egy-egy áttört ív veszi közre, amelyekhez egy-egy vakívvel díszített vagy törpebaldachin módjára kialakított, fiatornyot helyettesítő záróelem csatlakozik. Mindez más műtörténeti rajzokon alapuló ötlet eredménye, amelyeknek helye nem a műemlékvédelemben, hanem az alkotóművészetben

32 RAFFAY 2005, 29, 21. kép. A rajzot jelen tanulmányomban nem tudom újra közölni, holott ennek szükségességére az idézett publikációbeli kép minősége is figyelmeztet: a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal (utóbb Fortser Központ), ahol a rajzra K 709. szám alatt találtam, dokumentumai évek óta, a megfelelő jogutód-intézmény hiányának köszönhetően, hozzáférhetetlenek a kutatás számára.

33 Vö. RAFFAY 2005, 39, 53; RAFFAY 2018, 86–88.

van, pontosabban volt, még a XIX. században. Ha valóban tervről lett volna szó, a tervező szabadságát ez esetben az is bátoríthatta, hogy homlokzat felső részén nem eredeti részletek kiegészítése lett volna a feladata, hanem új, a visszabontást követően épített oromzat díszítése.



7. A nyolcszögű pillér fejezetsávjának 1898-as helytelen kiegészítése (2017)

Gerecze Péter tevékenysége

Az aracsi templomromot nem érte rekonstrukciós beavatkozás – sem teljes, sem részleges újjáépítés. A rom Henszlmann rajzán és Doby metszetén ábrázolt állapotában maradt fenn 1898-ig, az első, Gerecze Péter névvel összefüggésbe hozható valódi műemlékvédelmi beavatkozásig. Az 1863-tól nagyjából változatlan állapotról Gereczének 1896-ban készített fotósorozata tanúskodik (5–6. kép).³⁴ Az 1898-ban kivitelezett beavatkozás a romot lényegében ebben az 1863-as állapotban őrizte meg.

Az 1898-as műemlékvédelmi tevékenységről a Torontál című folyóirat tájékoztat.³⁵ A munkálatokat Pavlicsek nevezetű építész vezette. A tervet mégis Gereczével hozzuk összefüggésbe, a Műemlékek Országos Bizottságához benyújtott jelentése és azon levelében foglaltak alapján, amelyet a beodrai birtokos Karátsonyi Andornak írt, helyszíni régészeti munkálatainak zárultával. Kalapis Zoltánnak köszönhetően az 1896. november 16-án írt levél jelentős részei publikálásra kerültek.³⁶ E részek alapján rekonstruálható a műemlékes-terv:

„Szükség volna a romok nyugati falának biztosítása céljából a templom egykori északi és déli főfalaikon pár méternyi hosszúságban, a megerősítendő fal felé rézsútosan újból építése és a homlokfal aláépítése. Továbbá a fennálló egyetlen árkádvnek némi megterhelése és megerősítése. Végül az összes hiányzó falburkolatok pótlása, legalább a falak tövében és a falormoknak cement réteggel borítása, hogy az idő azokat ne rombolja tovább.”

„Minderre nézve a Műemlékek Országos Bizottságához benyújtott jelentésben kértem az erre vonatkozó költségvetés elkészítését, amely nemsokára Méltóságod rendelkezésére fog állni.”

34 Vö. a 27. jegyzettel.

35 KALAPIS 1995, 57.

36 KALAPIS 1995, 56. A levél az újvidéki Vajdasági Levéltárban van.

„E terv kivételét, mely semmi esetre sem jár túlságosan sok kiadással, megkönnyíti az, hogy még igen sok kitűnő burkolat-tégla hever a romok közt, s még többet lehetne a romokban a törmelék közt találni. Torontál vármegye hazafias közönségét mindig áldaná a magyar művészettörténelem szelleme, ha meghozná a ritka szép emlékek az itt jelzett csekély áldozatot.”

„...az egykori zárdaudvar befásítása és a régi területnek élősvénnnyel való körülkerítése e helyet Torontál megye, sőt az egész környék legszebb és legérdekesebb kirándulóhelyévé tenné...”

Az 1898-as munkálatok eredményei részben ma is láthatók, részben viszont az 1970-es évek műemlékes beavatkozások során elbontásra kerültek. Az elbontottak emlékét az említett beavatkozást megelőzően készült fénykép-felvételek őrzik, valamint Milka Čanak-Medić építészeti felmérési rajzai.³⁷ A fényképek és az építészeti rajzok segítségével megállapítható, hogy Pavlicsek bizonyos részletekben eltért a Gerecze-levelben megfogalmazottaktól.

1. Gerecze a nyugati falnak a főfalak (véltetően: az oldalfalak) egykori vonalában való megtámasztását javasolta, néhány méteres, támpillérszerűen kiképzett falsáv által. Pavlicsek a pillérsorok vonalában emelt egy-egy támpillért, amellyel a nyugati falhoz kapcsolódó főhajói falcsonkokat is aláfogta, így az oldalfalak részleges rekonstrukciójára nem vállalkozott.³⁸

2. A homlokfalnak Gerecze-javasolta aláfogását Pavlicsek a nyugati kapu nyílásának beszűkítésével, részleges befalazásával oldotta meg, valamint a nyugati homlokzatnak a sarokhoz közeli alsó részein tátongó felületi hiányok kifoltozásával.³⁹

3. A Gerecze-levelben emlegetett, ott tévesen mint egyetlen fennmaradtként szereplő árkádív alatt az északi árkádsor keletről számított második elemét kell érteni. Az ívre valóban „megterhelő” felfalazás készült, egészen az egykori főhajói ablak könyöklőjéig, ugyanakkor a nyolcszögű pillér fejezetznőjája is kiegészítésre került.⁴⁰ Čanak-Medić rajza a pillért záró fejezetsáv faragványos elemeit in situként jelöli – a nyolcszögű pillér főhajó felé néző oldalai közül a középsőn és a délkeletin nem jelöl díszítőfaragványt, csupán újrafalazást.⁴¹ Valójában: a pillérnek e díszítetlen oldalai nem Pavlicsek-koriak, hanem eredeti állapotúak, a délnyugati oldal feletti faragvány pedig ugyan eredeti XIII. századi, de nem in situ: azt Pavlicsek helyezte a pillérre,

37 Čanak-Medić 1974, 1–2., 7. kép; I.–II., V. ábra.

38 Čanak-Medić 1974, 2., 7. kép.

39 Čanak-Medić 1974, 7. kép.

40 Čanak-Medić 1974, 1. kép.

41 Čanak-Medić 1974, II. ábra.

tévesen. A pilléreknek ugyanis a főhajó felé néző három oldalát faragvány eredetileg nem díszítette (7. kép).⁴²

4. A falburkolatok pótlása is megtörtént: a felületi hiányok kifoltozása nemcsak a nyugati homlokzaton valósult meg, hanem az egész romon. Így a főapszis külső és belső felüleit is, az ablakkönyöklők magasságáig pótolta. A pótlás a külső oldalon a faltagoló oszlopok és a lábazat részletformáinak rekonstrukciójára, de jelölésére sem vállalkozott. A toronyalji szakasz északi falán a hiány nem csupán felületi volt, hanem sokkal súlyosabb. Itt a bontók a falat szinte teljes egészében átlukasztották, majdnem az ablak teljes magasságáig. Az ugyancsak átlukasztott mellékszis-falak pótlására Pavlicsek nem vállalkozott, egyedül a déli mellékszisnak a főapszishoz csatlakozó szakaszán alkalmazott aláfalazást.⁴³

5. A Gerecze-levél nem említi ennek szükségét, de Pavlicsek a lebányászott pillér- és falpillértörzsek pótlására is vállalkozott. Az apszisok közti falpillérek és az északi pillérsor első keleti eleme főhajó felőli oldalának hiányait aláfalazással helyettesítette.⁴⁴ A részletformák rekonstrukciójára itt sem tett kísérletet (8. kép).

6. A falormoknak cementes réteggel való, Gerecze-ajánlotta védelmének kivitelezéséről nem áll rendelkezésemre forrás vagy megfigyelés.

7. Nem kizárt, hogy a falfoltozáshoz használt téglák egy része a helyszínen maradt eredetik közül kerültek ki, ahogy azt Gerecze ajánlotta. Ám a faltok döntő többségében az eredetiktől eltérő színű, téglákat látunk alkalmazva, amelyek nyilván a beavatkozás korában készültek és kerültek a helyszínre.

8. A templomrom körüli erdőcske az eredetét nem kizárt, hogy Gerecze fásítási szándékának köszönheti, bár tervszerű beültetésnek semmi nyomát nem látni. Ettől függetlenül a fák nemcsak a kirándulóknak nyújthatnak árnyékot, de a szelektől is védenek. Az egykori „zárdaudvar” helyén az utóbbi időkben egyébként füves területet alakítottak ki.

Pavlicsek beavatkozásról tehát elmondható, hogy az költségvetésében igencsak takarékos lehetett, a kivitelezésben pedig lényegre (csupán a statikai szempontokra) koncentrálni szüségmegoldás-jellegű. Mindez azt is jelenti, hogy a beavatkozás esztétikai igényekkel nem foglalkozott és azt is, hogy rekonstruktív elemektől mentes maradt. A beavatkozás ugyanakkor megakadályozta az alábányászott részek, különösen a torony és a csatlakozó főhajófal leomlását.

42 RAFFAY 2005, 44, 35–36. kép.

43 Čanak-Medić 1974, II–V. ábra.

44 Čanak-Medić 1974, II. ábra.

A Milka Čanak-Medić tervezte helyreállítás

Az aracsi templomromnak és kolostornak Nagy Sándor vezette ásatási munkálatait követően, az 1970-es években a jelentős, a romok képét mindmáig meghatározó műemlékvédelmi tevékenységre került sor. Ennek tervező építész Milka Čanak-Medić volt.⁴⁵ A műemlékvédelmi beavatkozás eredménye sajátos, mondhatni felemás együttesét mutatja a rekonstrukciós törekvéseknek és az azoktól való óvatos távolságtartásnak, és a csupán statikailag indokolt beavatkozásoknak. Rekonstrukciós törekvések szellemében kiegészítették a főapszis főpárkányát⁴⁶ és az épületrészre tetőt is emeltek (9. kép), a mellékhajói oldalfalakat pedig embermagasságnál magasabbra emelve újraépítették, kívülről támpillérrészekkel, a belsőben pilaszteralátétes féloszlopformák csonkjaival ellátva.⁴⁷ A statikai problémák orvoslására vagy kiküszöbölésére is bizonyos részek és szerkezetek újjáépítésére vállalkoztak: a gádorfali ablakok könyöklőmagasságáig újjáépítették a nyugati falat és a keleti részeket összekötő északi főhajófal 1863-óta hiányzó szakaszait, és a déli pillérsor első keleti és első nyugati elemét, és köztük a mellékhajófal magasságáig a középső pillért is. Ezekkel az épületrészekkel (az utóbb említett pillércsonkot kivéve) az eredeti nyugati falat és a keleti részeket támasztották meg, a Gerecze-Pavlicsek-féle támpillérszerű megoldást elbontva és azt helyettesítve. Rajtuk a romok eredeti formavilágával rokon megoldások kerültek alkalmazásra, és nem attól idegen, kortárs-műemlékes megoldások. Ez utóbbi lehetőségre csupán utalás történik: az építész az újjáépített pillérek feletti szakaszokon vasbeton pillérek megmutatására vállalkozott. A vízszintesen futó vasbetongerendák ugyanakkor elrejtésre kerültek (10. kép).⁴⁸ Viszont: a statikailag indokolt újjáépítéseken a rekonstrukciós megoldásoktól való óvatos távolságtartás is mintha megfigyelhető lenne. Ezt az óvakodást mutatja az északi fal esetében a hiányzó épületelemek csatlakozását mutató csorbázatok részleges elmaradása (kivéve a mellékhajói boltozatoknak az árkádívekhez való kapcsolódásának és a mellékhajói boltsüvegeknek az árkádívek feletti jelölését), amelyek így nem utalhatnak a továbbépítés lehetőségére sem (11. kép). Az újjáépített déli falrészek esetében semmiféle csorbázat nem jelenik meg, viszont az új pillérekre boltozati indítóelemek kerültek. Az újjáépített pillérekre ugyanakkor nagyrészt eredeti fejezetfaragványok visszahelyezését alkalmazták, ám a teljes

45 Čanak-Medić 1974.

46 Megjegyzendő, hogy a főapszis párkányának konzolai egyfélék. A toronyfalba beépített gádorfali szakasz párkánykonzolainak formavariációi arra engednek következtetni, hogy eredetileg a főapszis konzolainak formái sem voltak egységesítve. A gádorfali konzolok képe: BAKIĆ 2014, 8. kép.

47 BAKIĆ 2014, 10. kép.

48 A betongerendákról az északi hajófalat mutató építészeti rajz tájékoztat: BAKIĆ 2014, II. rajz.

fejezetzóna rekonstrukciójára egy esetben sem vállalkoztak: a fejezetzónát az anastylósisnak kitett faragványokon túl/kívül téglalások képzik. Nemúgy a pillérlábazatok esetében, ahol, ha nem akadt elég eredeti töredék, a hiányzó profilozott elemeket újonnan megfaragták. Ennek a rekonstrukciós felemáságnak oka nem okvetlenül a tervezőnek a rekonstrukciós megoldásoktól való óvatos távolságtartása. Elképzelhető, hogy a kivitelezés során az építész terveit, költségvetési körülményekre hivatkozva fosztották meg a rekonstrukciós elemek nagy részétől és leegyszerűsítették azt. A lábazatokon még vállalkoztak az eredeti formavilág teljes pótlására, de fejezetmagasságban már a rekonstrukciós terv

részleges leépítésének lennének tanúi, míg a csorbázatok elmaradása pedig a teljes leépítést mutatná, kissé eltérően az északi és a déli oldali részeken. A főapszison ennek fordítottját látjuk: elkészült a rekonstruált tető, a főpárkány is, téglal- és kőelemeivel (9. kép), viszont a faltagoló féloszlopok elpusztult alsó részei és a lábazati párkány nem. A helyreállítási tervek jellegét és a kivitelezésbeli módosításokat a helyreállítási tervek és a kivitelezési tervek birtokában lenne eldönthető. Ezek nem kerültek publikálásra, viszont az építész nőnek 1974-ben megjelent tanulmányban szerepel egy helyreállítási javaslatként megnevezett terv, az épületet északkeletről mutatva.⁴⁹ Ezen nem sok nyoma van az emlegetett óvatoskodásnak: a rajzon az apszisok a faloszlopaikkal és párkányelemeikkel, valamint a tetőzetükkel együtt újjáépítve láthatók, és a nyugati rózsablak is megkapta oszlopküllős kitöltését. Az oldalfalak valamint az északi árkádsor a megépítetthez hasonló állapotot mutat – csorbázat nyomai nélkül, de a nyolcszögű pillérekről indított hevederív-kezdeményekkel. A torony nyolcszögű szintje magasítás mutat, rajta magas tető. Amennyiben ezt a rajzot a helyreállítási tervek egyikének tarthatjuk, marad a rekonstrukciós megoldásoktól való óvatos távolságtartás feltételezése helyett a költségvetési okokkal magyarázható kivitelezői egyszerűsítés. A tanulmányban egyébként a templom tömegének rekonstrukciós rajzát is látjuk, délnyugatról és északkeletről⁵⁰, valamint a keleti homlokzatét



8. Pillértörzset pótló 1898-as aláfalazás (2017)

49 Čanak-Medić 1974, X. ábra.

50 Čanak-Medić 1974, VII, IX. ábra.



9. A főapszis 1970-es években rekonstruált tetőzete és főpárkánya (2017)

is.⁵¹ A belsőről nem jelent meg rekonstrukciós rajz, egyedül egy keresztmetszet.⁵²

Az 1970-es évek munkálatai során a Gerecze-Pavlicsek – féle kiegészítések egy részét visszabontották. A nyugati fal mögött újjáépített árkádívek feleslegessé tették a támpillérszerű falfalazásokat, a nyugati falon végzett munkálatok (vasbeton gerendával való merevítés) a kapunyílás-

nak a ráfalazás alól való kiszabadítását is lehetővé tette. Maradtak viszont a pillér és-falpillértörzseket helyettesítő aláfalazások és a falfelületeken alkalmazott foltozások is. A foltozás alól minden bizonnyal ekkor hozták újra napvilágra a főapszis északi részén azt az ívmaradványt, amelyet minden bizonnyal szentségtartó fülke részeként azonosíthatunk.⁵³ A maradvány mindmáig ebben a feltárási fázisban látható.

Az 1970-es évek helyreállítási munkálatai eredményeként tehát statikailag biztosított rom maradt ránk, amelyen különböző jellegű rekonstrukciós elemek is megjelentek, együtt a korábbi (Gerecze-Pavlicsek-féle) munkálataiból megőrzött megoldásokkal. Az összkép tarka, esztétikailag vitatható, de műemlékvédelem-történetileg tanulságos.

A közelmúlt műemlékvédelmi beavatkozásai

A templomromon az elmúlt évtizedekben kivitelezett munkálatok az összképet tovább bonyolították és műemlékvédelem-történeti szempontból méginkább tanulságossá tették. Ez a műemlékvédelem hivatalos képviselői további tevékenységének, valamint a tőlük függetlenül megjelent amatőr műemlékvédők működésének az eredménye.⁵⁴

Az amatőr műemlékvédők újrafalazták az apszisok lábázatát és részben a mellékapszisok falát is. A munkálatok során az eredeti részletmegoldásokra nemigen voltak tekintettel: a lábazatot ugyan rézsűsen zárták le,

51 Čanak-Medić 1974, VI. ábra.

52 Čanak-Medić 1974, VIII. ábra: keresztmetszet kelet felé, metszési sík: a keleti első szakasz közepe.

53 RAFFAY 2005, 50, 45. kép.

54 Vö. BAKIĆ 2014, BIACSI 2018, LAĐIĆ 2018, MAJOROŠ 2014.



10. Az újjáépülő főhajófal vasbetonbetonváza (1970-es évek)



11. A főhajó 1970-es években újjáépített északi fala (2017)

ahogyan az eredetileg is volt, de a faltagoló féloszlopok lábazatát és magukat a féloszlopokat is elhagyták. Ez esetben is tehát részrekonstrukciót látunk, amelynek oka a rekonstrukciós elemek vonatkozásában tanúsított óvatosság vagy a nemtudás. Az eredmény mindenesetre sosemvolt állapotot mutat, amelyet hamisnak is nevezhetünk.

A nyugati homlokzaton is sor került beavatkozásra: egy foltban a felület újrafugázására vállalkoztak. A kivitelezés színvonala problémás.

A pétervárad Műemlékvédelmi Intézetnek az utóbbi időben való működését a zentai, 2013-ban megszervezett Aracs-konferencia Záródokumentumában⁵⁵ foglaltaknak megfelelően különös figyelemmel kísértem. Erről helyszíni szemléim és a látottakat rögzítő jegyzőkönyveim, illetve jelentéseim tanúskodnak. Ezek rögzítik a faragványokon folyt restaurátori beavatkozások tényét, valamint a rózsablak kiegészítését.⁵⁶ Ezeket a munkálatokat Veselin Ladić vezette. A tornyon folyt munkálatokról 2016-ban megállapítottakat a jelentésemből idézem (12. kép):⁵⁷

„A legutóbbi műemlékes beavatkozás során a toronyhoz tartozó falfelületeket, a főhajó felé néző déli oldalt leszámítva, a torony alatti északi mellékhajófalat viszont ideértve, zuzmótlanították és a téglák közti fugákat javították. A négyszögletes toronyrészt záró falkoronát négy-öt téglasorral megemelve kiegészítették-kijavították, valamint bádofedéssel zárták le. A nyolcszögű részen jelentős, az eredeti állapotban fennmaradt magasságot mintegy megduplázva magasítást eszközöltek, az eredeti falakra falazva. A magasítást követően a nyolcszögű rész külső felületeit bevakolták, majd

55 A Záródokumentum szövegét a belgrádi Collegium Hungaricumban tartott konferencia kötetében közzöltük: Záródokumentum 2013.

56 Vö. LADIĆ 2018.

57 Az alábbiakat vö: BIACSI 2018, 193–196 megállapításaival.



12. A torony a legutóbbi műemlékvédelmi beavatkozásokat követően (2017)

az új falkoronát bádогоzással látták el. A munkálatok során villámhárító került a toronyra.

A torony látható műemlékvédelmi beavatkozásokat az alábbiakban öt szempontból értékelem, az előzetes jelentés jellegének megfelelően, összefoglaló jelleggel.

Statikai szempontból a felfalazások veszélyt jelentenek. Durva becslés szerint a négyszögletes rész koronakiegyenlítéséhez és a nyolcszögű rész megemeléséhez felhasznált téglák súlya 1000–1300 kilogrammnyi lehet. Ekkora súlyt felpakolni az eleve sérült alátámasztású, repedt falú toronyra, amelynek meglévő statikai problémái nem ismeretlenek a szakirodalomban, veszélyes és indokolatlan vállalkozás. Ha ehhez a helysínen kihelyezett tájékoztató tábla rajzain szereplő, valószínűleg kivitelezni tervezett toronysisak súlyát is hozzászámítjuk, kérdésessé válik a templomrom keleti részének fennmaradása.

Műemlékvédelmi-funkcionális szempontból is problematikus a felfalazás magassága. Ezzel nemcsak a statikai problémákat, de a beázás jelentette problémákat sem oldották meg, sőt a nyolcszögbe való átmenetknél, úgy tűnik, hózugok keletkezhetnek. A falkoronákat egyébként a bádогоzás jól védheti a nedvességtől. Problematikus a vakolás alkalmazása is: ez az eredeti részeket is takarja, amelyek felületeit és tégláit más módon kellett volna konzerválni. A villámhárító hasznos lehet.

Történeti és művészettörténeti hitelesség szempontjából a nyolcszögű rész megemelése problematikus: nem tudjuk, hogy az eredetileg milyen magasra emelkedett, egykori lefedésére sem utalnak nyomok és adatok. A szóban forgó munkálatok alkalmával talán lehetőség nyílt volna ilyen nyomokat megfigyelni, de ilyen kutatás elvégzéséről nem tudok, ilyenre nekem nem volt lehetőségem.

A *kivitelezés színvonalát* ugyancsak bíráló tárgyává kell tennem. A négyszögletes rész déli oldalán az újonnan beépített téglák közül négy-öt olyan nyira kilóg, hogy az a leesés veszélyével fenyeget. A nyolcszögű rész vakolatai máris repedeznek, egyenetlenek. A zuzmótlanított és fugázott részeken foltok maradtak kezeletlenül, a déli oldalról pedig teljesen megfedekeztek.

Esztétikai szempontból a laikus számára is nyilvánvaló a műemlékes beavatkozás kára: a nyolcszögű, szürkére vakolt rész már messziről gyárkmény-asszociációkat táplál.”

Műemlékvédelmi koncepció

A templomrom műemlék, amelyet a szerbiai műemlékvédelem az ország legfontosabb műemlékei közt tart számon. A műemlékvédelmi felügyeletet a péterváradai székhelyű Tartományi Műemlékvédelmi Intézet látja el. A rom műemlékvédelme történetének új fejezetét jelenti az Intézet és a magyarországi szakemberek közti párbeszéd – szakmai konzultációk és konferenciák alkalmával. A közös munka a zentai konferenciával indult 2013-ban, a Magyar Nemzeti Tanács házigazdai szerepével. Az itt elfogadott Záródokumentum a belgrádi Collegium Hungaricum szervezte Aracs-konferencia kötetében, a közelmúltban jelent meg.⁵⁸

A konferenciái Záródokumentumban többek között a szerbiai és a magyarországi szakemberek közti párbeszéd fontosságának elve és feltételei kerültek lefektetésre, és mindenekelőtt az a cél, hogy a rom romként kerüljön megőrzésre – megfelelően a lassan fél évezredes állapotnak. A megőrzés tehát a romokon végzett, elsősorban restaurátori módszerű állagmegóvó munkálatokat jelenti.

A művészet emlékeivel való tudományos módszerű és eredményű foglalkozás, az emlékek értékeinek megállapítása, az attribúció, a datálás, a művészettörténeti hely kijelölése, a művészettörténeti vonatkozások és összefüggések kutatása a művészettörténet-tudomány képviselőinek a feladata. A művészeti és/vagy művészettörténeti értéküknél fogva műemlékké nyilvánított emlékekkel ugyanez a helyzet: az emlék a művészettörténet-tudomány tárgya marad, amelynek fennmaradását törvényes garanciák biztosítják. A művészeti emlékek értékeinek feltárásában régészek és/vagy restaurátorok vehetnek részt, akik így a tudományos értékelésben is szerepet játszanak. A műalkotások vizsgálatához ugyanakkor segédtudományi minőségben történészek, levéltárosok és nyelvészek is csatlakozhatnak. A művészeti emlékek

58 Záródokumentum 2013.

megőrzésének miértjére a művészettörténész ad választ, a megőrzés tárgyának meghatározása a művészettörténész kompetenciája, a régészeti és restaurátori eredmények felhasználásával. A megőrzés mikéntjének és lehetőségeinek meghatározása, a műalkotás műfajától függően, a restaurátorok, műemlékes építészek és statikusok feladata, akik a restaurálási és műemlékvédelmi munkák kivitelezői és kivitelezésének garántálói.

Az aracsi templomrom művészettörténeti érték, amelynek jelentős részei/elemei művészettörténeti módszerekkel kutatható, értékelhető. A rommivoltnak megfelelően a templom megismerése nem lehet teljes a régészet közreműködése nélkül, amelynek szerepe a kolostori épületek megismerésében szinte kizárólagos.

A műemlékvédelmi beavatkozások koncepciójának részletes kidolgozása szakértői feladat, éppúgy, mint ezek terveinek és azok kivitelezésének ellenőrzése és elfogadása. A koncepció részleteinek kidolgozásakor a műemlékvédelmi vonatkozású problémák megoldását rangsorolni kell. A munkálatokat a műemlékvédelmileg halaszthatatlan feladatokkal kell indítani, haladva az esztétikai vonatkozású beavatkozásokig, de a rekonstrukciós kiépítésekig el nem jutva. A tervezéskor szem előtt kell tartani más helyreállítások tanulságait, de a helyi műemlékvédelem-történeti előzményekre is tekintettel kell lenni, különösen a műemlékvédelem-történeti szempontból releváns részletek megtartásának kérdéseinek tisztázásakor. A következőkben összefoglalom a lehetséges beavatkozásokat, azokat, valamint sorrendjüket szakmai vitára bocsájtva.

Az egyik legsürgetőbb, régóta halogatott lépés a falkoronáknak a már Gerecze-hangsúlyozta védelme, mégha nem is az általa ajánlott cementes-módszer alkalmazásával. A falkoronák védelme kiemelt fontosságú, amelynek célja a falkoronák pusztulásának megállítása, a felső téglasorok megmentése, a falazatok ázásának és ezzel a fagyáskároknak a minimálisra való csökkentése. A falkoronák védelmének egységes megtervezésére és kivitelezésére van szükség, szem előtt tartva a rom-sziluett ikonikus értékét, amely kizárja a ráfalazások statikailag is problémás lehetőségeit. A védelem csupán restaurátori módszerekkel és szigetelési lehetőségekkel számolhat.

A falkoronák védelmével párhuzamosan kell a torony évszázados állapotának a helyreállítását is eszközölni és róla a közelmúltban készült, terveiben és kivitelezésében is elhamarkodott ráépítést eltávolítani. Ez a visszabontás csakis restaurátori módszerekkel kivitelezhető, a pusztítást elkerülendő. Ezt követően a falkoronákat a templom más részei tervezetthez hasonlóan kell védeni.

A torony rejtett lefedésének korábban már felmerült elképzelésének lehetőségei – előnyei és hátrányai megvizsgálandók, együtt a toronyszintek közti fafödémek helyreállítása előnyeinek és hátrányainak vizsgálatával. A

födémek fennmaradt faszerkezeteinek konzerválása mindenképp szükséges, esetleges kiegészítésükkel biztosítani kell a fokozott tűzvédelmet.

A főapszisanak az 1970-es években készült tetőzete javítására szorul: az elvégezendő vizsgálatokat követően valószínűleg az elkorhadt faszerkezet cseréjére és cserepezésének pótlására lesz szükség.

A falfelületek védelmét elsősorban a kifagyott téglák pótlása jelenti. Szükség mutatkozik a felületek tisztítására, a rájuk telepedett mikroflóra eltüntetésére. A munkafázist konzerválás zárja.

A falfelületek vonatkozásában is felmerül a korábbi beavatkozások nyomainak esetleges eltüntetése. Amennyiben ezek anyagaikban károsak, helyettesítésükre van szükség.

A különböző periódusokból származó falfelület-foltozások esztétikai problémákat is felvetnek. Ezeket a problémákat a korábbi helyreállítások egyéb, ugyancsak esztétikai vonatkozású kérdéseivel együtt kell tárgyalni, azonos szempontú kezelésekre kell törekedni és lehetőség szerint az egységes, esztétikailag kevésbé problémás megjelenésre. A problémakör a korábbi beavatkozások rekonstrukciós kérdésekre adott válaszainak a felülbíráásától sem független, amelynek eredményeként egységes koncepciót kell kidolgozni a korábbi műemlékvédelmi beavatkozások vitatható elemeinek a kezelésére, szem előtt tartva a műemlékvédelem-történetileg érdekelt megoldások védelmével. A helyreállítási kérdések e csoportjában rekonstrukciós jellegűek is megjelennek. Kérdés ugyanakkor, hogy a Gerecze-Pavlicsek és a Čanak-Medić-féle műemlékvédelem-történetileg beavatkozások módosításának lehetőségével milyen mértékben lehet számolni. Mindenféle beavatkozást alapos dokumentálásnak kell megelőznie.

Szükséges tisztázni az apszisok közti falpillérek Gerecze-Pavlicsek felalaztatta törzsének kérdéseit: annak jelen állapotban való megőrzését vagy rekonstruktív formákkal való helyettesítését. Ez utóbbi eset a lábázatmagasság kérdését is felveti, amely jelenlegi tudásunk szerint nem megoldott.

Az északi pillérsor kötegpilléreinek hiányzó törzs-elemei elméletileg ugyancsak kiegészíthetők – ez esetben a lábazati magasság megállapítása sem okoz gondot. Rekonstrukciós problémával a főhajó felőli oldalon szembesülünk, amelyet megoldani nem tudunk. Kérdés ugyanis, hogy ezen az oldalon milyen lehetett az a másodlagos, stallumsor elhelyezésével összefüggésbe hozható átalakítás, amelynek nyomai a nyolcszögű pilléren is megjelennek.

A Milka Čanak-Medić-féle téglasor-fejezetek is helyettesíthetőek esztétikai törekvésű rekonstrukció szellemében fejezetfaragványokra vagy öntvényekre. De a formák nem rekonstruálhatók, csak sejthetők.

Az eredeti állapotú nyolcszögű pillérré helytelenül felhelyezett fejezetelemek leemelése, és ezzel együtt a „megüresedő” részek rekonstrukciós

kiegészítése mindenképp megfontolandó. A leemelt faragványoknak a romba való visszaépítése semmiképp nem ajánlott, hanem múzeumi elhelyezéséről kell gondoskodni.

A koncepció a kőfaragványok megtisztítása és konzerválása megkezdett programjának folytatásával számol, de a korábbiaktól eltérően ezek esetében is átfogó és egységes beavatkozást szorgalmaz. Bizonyos, restaurátori szakvéleményekkel alátámasztott esetekben a faragványcserék alkalmazásával is számolni kell. Különösen a nyolcszögű pillér in situ fejezetelemei tekinthetők veszélyeztetettnek. A faragványcsere azt is jelenti, hogy helyükre másolatuk kerül, az eredetik pedig múzeumi környezetbe kerülnek.

Az in situ maradó faragványok esetében, kiállítási célokat szolgálva, másolatok készítését tervezzük.

Az apszislábazatok esetében is dönteni kell a csere lehetőségéről és ezzel együtt a lábazati formák és a hiányzó faloszlop-részek kiegészítéséről. A rekonstrukciót egyetlen in situ faloszlop-lábazat segítené.

A Gerecze-Pavlicsek-féle, a nyugati falat az 1970-es, 80-as évek munkálataiig támasztó támpillérpár csorbázatai mindmáig láthatók. Dönteni kell ezek műemlékvédelem-történeti jelentőségéről és ezzel együtt a nyomoknak, dokumentálást követő eltüntetéséről.

A mellékhajói odalfalak falpillér-csonkjai rekonstrukciós rész-elemei a Čanak-Medić-féle helyreállításnak. Rekonstrukciójuk megalapozatlannak tűnik, fenntartásuk nem javasolt, nyomuk kérdésének eltüntetési módja kérdéses.

Kérdés, hogy a Čanak-Medić-féle északi főhajófal északi oldalával, pontosabban az egykor kapcsolódó épületrészekre utaló csorbázatok problematikájával érdemes-e foglalkozni. Érdemes-e a megoldás módosításával rekonstrukciós irányba elvinni a megjelenést – kiépíthetőségi illúziót keltve, és a megvalósult műemlékes koncepciót átalakítva.

Kérdésként merülhet fel a Čanak-Medić-féle északi főhajófal déli oldalának kérdése is. Az egykor felfutó falpillérek helyén a vasbetont megmutató megoldások esetleges módosításai ugyancsak a rekonstrukció lehetőségeit vetné fel. Nem támogatandó a Čanak-Medić-féle helyreállításnak további rekonstrukciós elemekkel való bővítése, a megvalósult műemlékes koncepció meghamisítása.

Bibliográfia

- BAKIĆ 2014 – BAKIĆ, Svetlana: Nova istraživanja Arače. In: *Grada za proučavanje spomenika kulture Vojvodine XXVII*, 2014, 17–40.
- BAKÓ 1993 – BAKÓ Zsuzsanna Ildikó: *Gerecze Péter fényképhagyatéka*. Budapest, 1993.
- BÁRÁNY 1835 – BÁRÁNY Ágoston: Aracs. In: *Társalkodó* 24, 1835. március 25., 96.
- BERECZ 1970 – ID. BERECZ Sándor: *Pusztatemplom. Egy darab Szentföld. Az aracsi bencés apátság története*. Temerin, 1970.
- BIACSI 2018 – BIACSI Karolina: Az anyagok megválasztásának és alkalmazásának problematikája az aracsi templom folyó konzervátori és restaurátori munkákban. In: *Aracs. A Pusztatemplom múltja és jövője/ Arača. Prošlost i budućnost crkve u pustari*. Szerk. BIACSI Karolina, RAFFAY Endre, TÜSKÉS Anna. Újvidék, 2018, 185–210.
- HENSZLMANN 1871 – HENSZLMANN Imre: Archaeológiai kirándulás Csanádra. In *Archaeológiai Közlemények VIII*, 1871, 1–50.
- HENSZLMANN 1876 – HENSZLMANN Imre: *Magyarország ó-keresztény, román és átmenet stílusú mű-emlékeinek rövid ismertetése*. Budapest, 1876.
- KALAPIS 1995 – KALAPIS Zoltán: Az aracsi Pusztatemplom. In: *Történelem a föld alatt*. Újvidék, 1995, 29–61.
- KULIĆ 2012 – KULIĆ, Branka: *Dvorci i letnjikovci Vojvodine/ Castles and Summer Houses of Vojvodina*. Novi Sad, 2012.
- LADIĆ 2018 – LADIĆ, Veselin: Állagmegőrző munkálatok az aracsi templom pilléreire, az oltár rész kőfaragványain és a rozettáján. In: *Aracs. A Pusztatemplom múltja és jövője/ Arača. Prošlost i budućnost crkve u pustari*. Szerk. BIACSI Karolina, RAFFAY Endre, TÜSKÉS Anna. Újvidék, 2018, 147–170.
- MAJOROŠ 2014 – MAJOROŠ, Čaba: 3D kompjuterska analiza uzroka statičkih problema bazilike Arače. In: *Grada za proučavanje spomenika kulture Vojvodine XXVII*, 2014, 41–47.
- MAROSI 2018 – MAROSI Ernő: Az aracsi templom, kortársai között. In: *Aracs. A Pusztatemplom múltja és jövője/ Arača. Prošlost i budućnost crkve u pustari*. Szerk. BIACSI Karolina, RAFFAY Endre, TÜSKÉS Anna. Újvidék, 2018, 19–45.
- PANTIĆ 1964 – PANTIĆ, Milan K.: Problem Arače u naučnoj literaturi. In: *Rad vojvodanskih muzeja* 12–13, 1964, 141–150.
- PETROVIĆ 1978/1979 – PETROVIĆ, Miomir: Pitanje ubikacije Arače. In: *Grada za proučavanje spomenika kulture Vojvodine VIII–IX*, 1978/1979, 332–342.
- RAFFAY 2000 – RAFFAY Endre: Az aracsi templom. In: *A középkori Dél-Alföld és Szer*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Szeged, 2000, 449–474.
- RAFFAY 2005 – RAFFAY Endre: *Az aracsi templomrom (Tanulmányok az 1200 körüli évtizedek magyarországi művészetéről I.)* Újvidék, 2005.
- RAFFAY 2013 – RAFFAY Endre: Az aracsi templomrom kutatásának régi és új eredményei. In: *Híd LXXVII*, 2013/4, 62–86.
- RAFFAY 2018 – RAFFAY Endre: Az aracsi templom építéstörténete. In: *Aracs. A Pusztatemplom múltja és jövője/ Arača. Prošlost i budućnost crkve u pustari*. Szerk. BIACSI Karolina, RAFFAY Endre, TÜSKÉS Anna. Újvidék, 2018, 62–107.
- RAFFAY 2019 – RAFFAY Endre: Volt egyszer egy aracsi fejezet. In: A Tóth Sándor halálának 10. évfordulója alkalmából rendezett konferencián elhangzott előadás kézírata a konferencia kötetében megjelenés alatt.
- STANOJEV 2009 – STANOJEV, Nebojša: *Aracs. Templomok. Temető. Monostor*, Újvidék, 2009.
- Záródokumentum 2013 – Az aracsi Pusztatemplom. A műemlékek helyreállításának hasznáról és kövázatáról című, Zentán 2013. április 21–23-án megrendezett nemzetközi művészettörténeti, régészeti és műemlékvédelmi konferencia záródokumentumaként megfogalmazott ajánlások/ Arača crkva. Preporuke formulisane u vidu završnog dokumenta međunarodne konferencije o istiriji umetnosti, arheologiji i zaštiti spomenika kulture održane 21–23 aprila 2013. u Senti pod nazivom O koristi i riziku restauracije spomenika kulture. 275–278. In: *Aracs. A Pusztatemplom múltja és jövője/ Arača. Prošlost i budućnost crkve u pustari*. Szerk. Biacsi Karolina, Raffay Endre, Tuskés Anna. Újvidék, 2018, 271–274.

ENDRE RAFFAY**The History of the Destruction and Monument Protection of the church of Aracs (Arača)**

The architectural solutions of the 13th-century Aracs church, completed in the 14th century, survived until the 16th-century Turkish attacks. The building was probably destroyed on September 18, 1551, with dramatic consequences. The building was set on fire. As a result of the fire the wooden roofs were destroyed – the centuries-old beams of the main nave must have completely been destroyed. There was something left behind from the roof of the side naves, thanks to the retaining walls that divided their loft spaces into firewalls. The apse's top, unless they were lit separately, might have remained intact. The burning-smouldering remnants of the roof of the main nave fell on the vaults causing damage to them and in some sections they may have collapsed. The fire inside the church could have been devastating regardless of the collapse of some elements of the roof structure. The tower also burned down if there were still bells in the tower they fell down breaking through the 13th-century tower vault of the side nave – as it can be seen to this day.

So the main walls of the building survived the fire and at least part of its vaults. The concha of the main apse remained. There is no sign that the building was used or rebuilt for any purpose after the fire. The attackers didn't break it down either.

The building was roughly in the post-fire state for the next two centuries. If it is true, sometime in the second half of the 18th century a thatched roof was built on the ruins or its sections.

The village near the church completely perished and it was not relocated, so the church (ruin) still had no master and user. The users, however, were numerous: many people used its building materials in the settlements of the area. The destruction of walls and pillars could also be facilitated by the activities of treasure hunters, but natural factors could also have accelerated. Due to the tempest on Saint Lucy's Day in 1863 the northern wall of the main nave almost completely collapsed.

The complete demolition of the ruin was prevented by the encircling of the area (1827). For the first time, conservation works were carried out by Péter Gerecze (1898). The image of the building today is determined by the restoration works that followed the excavations in the 1970s, and were designed by Milka Čanak-Medić.

ROSTÁS TIBOR

A pöstyéni Szent István király-templom és faragványai¹

Prokopp Mária 80. születésnapjára

„Nikdy sa nevedelo, komu slúžil tento kostol. Usudzovalo sa na johanitov alebo benediktínov, ale starších zpráv o ňom niet. Doteraz stojí v Piešťanoch zvyšok jediného presbytéria, ktoré už svojim tvarom prezrádza, že nebolo hlavné. A skutočne, napravo, šikmo k nemu sme vykopali druhé, podobné tomuto.”²
VÁCLAV MENCL, 1967.

Pöstyén (németül Pistyan vagy Pistian, lengyelül Piszczany, ma Piešťany, Szlovákia) városa, amely a középkorban Nyitra vármegyéhez tartozott, Nagyszombattól északra, a Vág jobb partján helyezkedik el. A települést *villa Pescan* néven említik először a zobori bencés apátság 1113-as birtokösszeírásában.³ A gótikus templom romja a település északi részén, a Dubova patak közelében, a Gyetvai utca (ulica Detvianska) lakóházai közötti 9. számú telek mélyén található. Magyarország első katonai felmérése szerint a templom az 1780-as években a várostól északkeletre, külterületen állt (1. kép).⁴ Az épületmaradványokat bizonyára azzal az egyházzal lehet azonosítani, amelynek VI. Ince pápa (1352–1362) 1360-ban adott búcsúengedélyt. Az engedély szerint a templomot Raholcai Kont Miklós nádor (1356–1367) alapította

1 Köszönöm a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítséget Baán Lászlónak, Vladimír Krupának, Štefan Oriškónak, Kollár Tibornak, Szabó Mártának és Boreczky Katalinnak. Nélkülük nem jutottam volna dolgom végére. A dolgozat a Magyar Nemzeti Galéria gótikus kőtárkatalógusának pöstyéni részlete, jegyzetekkel kibővítve.

2 *„Sohasem volt ismert, kiket szolgált ez a templom. Úgy vélték, hogy a johannitáké vagy a bencéseké lehetett, de régebbi oklevelek nem szólnak róla. Pöstyénben mind a mai napig áll egy szentély romja, amely az alakjánál fogva nem lehetett a templom főszentélye. És valóban, jobbra tőle, ferde tengelyállással kiástak egy másik, hozzá hasonlót.”*

3 CD VII/5, 1841, 86, 48. sz.

4 Ugyanez a helyzet még 1910-ben is, vö: függelék B. levél.



1. Pöstyén az első katonai felmérésén, 1780-as évek

birtokán, Pöstyénben, hitvalló Szent István (király) tiszteletére. A kérvény a templomot újonnan épültnek (*noviter exstructam*) mondja.⁵ Kont Miklós a települést 1357-ben szerezte meg.⁶ Nádorságával egyidejűleg többek között nyitrai ispán is volt,⁷ 1449-ben adományul kapott galgóci birtokán⁸ (németül Freistadt, ma Hlohovec, Szlovákia), Pöstyéntől 20 km-re délre, a Vág bal partján várat és ispotályt (2. kép) építtetett,⁹ a Veszprém megyei Csatkán 1357-ben pálos kolostort alapított.¹⁰ A királyi székhelyen, Visegrádon építtetett házikápolnája számára a pöstyéni templommal egyidőben, 1360-ban kért és kapott búcsúengedélyt.¹¹

A pöstyéni templomot újkori források a templomosokkal, később a johannitákkal hozták kapcsolatba, azonban a lovagrendek pöstyéni jelenlétét igazoló középkori oklevelet nem ismerünk. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy egy 1560-as egyházlátogatási jegyzőkönyv a Szent István-templomot, amely a községen kívüli mezőn helyezkedett el, kolostortemplomként említette.¹² Erre vall a rom szlovák neve (*starý kláštor*) is.

5 A kérvény: BOSSÁNYI 1918, 382, 256. sz; vö: FEDELES 2011A, 393, 401. Az engedély: Áldássy 1895, 279, 393. sz; vö: MEZŐ 2003, 195.

6 AO VI, 1891, 555, 355. sz.

7 ENGEL 1996, I. 160.

8 FÜGEDI 1977, 135.

9 FEDELES 2011A, 393, 394-395; FEDELES 2011B, 196, 198, 200, 215.

10 FEDELES 2011A, 386-387. A templomot 1390-ben szentelte fel Demeter veszprémi püspök.

11 MÉSZÁROS 2009, 51, 53, 92; 158, 58. sz. oklevél; 180, 70. sz. telek; és a 233. jegyzet; FEDELES 2011A, 392, 401, és 116, 173, 174. jegyzet.

12 NÉMETHY 1894, 225, 1. jegyzet; FOLLAJTÁR 1905, 268. Alexander Ruttkay tévesen jutott arra a következtetésre, hogy a templom titulusa Szent Péter lett volna: RUTTKAY 1982, 242, 243.



2. A galgóczi ispotály Szentlélek kápolnája.
Rostás Tibor fotója, 2017

Az 1772-ben villámcsapástól sújtott épületet a gróf Erdődy János és Motesiczky Pál által finanszírozott újjáépítés során barokkizálták, hajóját újraboltozták.¹³ Az 1802-ben leégett városi plébániatemplom újjáépítéséig a pöstyéniiek ezt az épületet használták plébániatemplomul.¹⁴ 1813-ban a kiáradó Vág károsította, ezt követően pusztulásnak indult, falait építőanyag-

nak hordták el.¹⁵ 1818 előtt báró Mednyánszky Alajos leírta és lerajzolta a templom díszített faragványait (16–19. és 21–26. kép), köztük számos olyat is, amelyet csak ő általa ismerünk.¹⁶ Éber László és a Műemlékek Országos Bizottsága 1910-ben az épületdíszítő plasztika legszebb darabjait leszedette az épületmaradványról és a faragványokat a Magyar Nemzeti Múzeumba szállította (2–7. kat. sz. és függelék).

A templomrom keleti részének alaprajzát a kétszentélyes elrendezéssel Václav Mencl és a helyi fürdőmúzeum (Balneologické Múzeum Piešťany) baráti körének ásatása tisztázta 1932-ben.¹⁷ A szentélyekben további ásatásokat végeztek a pozsonyi Szlovák Műszaki Főiskola (Slovenská vysoká škola technická v Bratislave) építészei 1953-ban,¹⁸ majd a nyitrai Régészeti Intézetből (Archeologický ústav SAV v Nitre) Alexander Ruttkay 1981–1982-ben.¹⁹ A templom nyugati kiterjedését a fürdőmúzeum feltárásai tisztázták Vladimír Krupa vezetésével 1991–1994 között és 2004-ben.²⁰ Krupa megtalálta az épület nyugati bővítésének alapfalait is (3. kép). A templom feltárt déli oldalán kolostorra utaló, csatlakozó falmaradványokat nem találtak. Az épület alapozásaival Árpád-kori temető sírjait (S végű hajkarikák, 12. századi dénárok, II. András dénár) vágták át.²¹ Az ehhez tartozó korábbi, kisebb

13 FOLLAJTÁR 1905, 268-269.

14 FOLLAJTÁR 1905, 267; SÁNDORFI 1884, 244.

A ma is álló, klasszicista plébániatemplom 1832-ben készült el. *Súpis pamiatok* II. 1968, 467.

15 FOLLAJTÁR 1905, 267. Romként említi: MEDNYÁNSZKY A. 1844, 196. és IPOLYI 1863, 29.

16 Rajzok Mednyánszky Alajos hagyatékából (ceruzás alárajzú tusrajzok papíron), 1818 előtt. OSZK kéziratár Fol. Lat. 3707, III. kötet, 221-230; illetve MEDNYÁNSZKY A. 1818, 495-496 és a mellékelt képtábla.

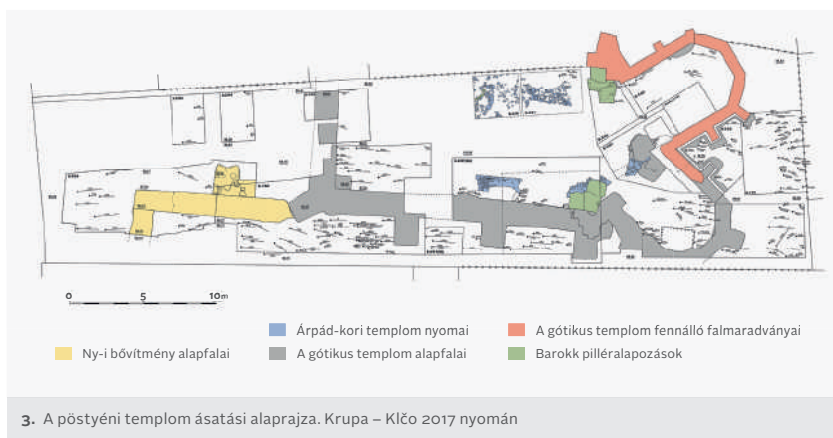
17 MENCL 1967, 1. jegyzet.

18 K[oč] 1956, 46.

19 RUTTKAY 1982, 240-247; RUTTKAY 1983, 220-224.

20 BAČA – KRUPA – KLČO 1992, 19-20; KRUPA – BAČA 1993, 14-19; KRUPA – KLČO 1993, 83; KRUPA – KLČO 1994, 110-111; KRUPA – KLČO 2004, 47-53; KRUPA – KLČO 2005, 47-50; és összefoglalóan: KRUPA – KLČO 2017.

21 RUTTKAY 1982, 245; 134/1-2. kép; RUTTKAY 1983, 222; BAČA – KRUPA – KLČO 1992, 19; KRUPA – BAČA 1993, 17-18; KRUPA – KLČO 1993, 83; KRUPA – KLČO 1994, 110-111; KRUPA – KLČO



3. A póstyéni templom ásatási alaprajza. Krupa – Klčo 2017 nyomán

templom csekély falmaradványait Krupa a gótikus épület hajójának keleti felén azonosította.²² Bizonyára ez a korábbi egyház szerepel Szent Király titulussal és Péter nevű plébánosával 1332-ben a pápai tizedjegyzékben.²³ Az Árpád-kori épület eszerint plébániatemplom volt.²⁴

A 30 m körüli hosszúságú, egyhajós, gótikus templom kő alapozásra téglából épült, faragott kő részletformákkal. A 10 m széles hajó négyszakaszos volt. Az épület elrendezésének különlegességét kétszentélyes megoldása adta. Az átlós tengelyű, egymással közel derékszöget bezáró szentélyek kétszakaszosak voltak, az 5/8-os záródás előtt téglalapos szentélynégyzöggel. Alacsony, kápolnaszerű kialakításukat a romjaiban ma is álló északi szentély nyomán képzelhetjük el (4–6. és 11–13. kép). Ennek maradványához kétfelől a déli szentélyből és a hajóból megmaradt falcsonkok csatlakoznak. A déli szentély északkeleti falának a töve, a hajó északi falának a keleti falcsonkja maradt meg.

Az északi szentély a záródás keleti és átlós oldalait leszámítva megközelítőleg a falkorona szintjéig áll. Alacsony tömegét támpillérek tagolják. A fennálló hosszanti szentélyfalak ablaktalanok, ablakok csak a szentélyfej átlós oldalain és keleti végfalán lehettek. Mednyánszky Alajos 1818-ban keskeny,

2004, 49–50, 51, 53, és a 49. oldal ábrája; KRUPA – KLČO 2005, 48; HUNKA 2012A, 1991/2, 1994/3, 1994/6. kat. sz., Tab. I/3–4, Tab. V/5–6, Tab. VI/1–2; HUNKA 2012B, 11; KRUPA – KLČO 2017, 11, 36, 37.

22 BAČA – KRUPA – KLČO 1992, 19; KRUPA – BAČA 1993, 17; KRUPA – KLČO 2004, 49–50, 51, és a 48. oldal alsó képe; KRUPA – KLČO 2017, 11, 49, alaprajzi rekonstrukció-kísérlete az 54. oldalon. Alapjainak falazatszerkezete: ILLÁŠOVÁ 2012, 16–17. Figyelemre méltó, hogy Ruttkay 1981-ben a gótikus templom alapozásában másodlagosan felhasznált, vakolt és meszelt tört követ figyelt meg: RUTTKAY 1982, 245. Eszerint a templom építésekor egy korábbi épület, feltehetően az ekkor elbontott korábbi templom felmenő falainak törtkő anyagát is újrahaznosították.

23 Mon. Vat. I/1, 1887, 187. Vö: KRUPA – KLČO 2017, 17.

24 Ugyanerre jutott RUTTKAY 1982, 245; RUTTKAY 1983, 223. is.



4. A pöstyéni templomrom. Archív fénykép

magas, eltérően díszített szentélyablakokról írt. A külső falakon körben kő lábazat húzódik, melyet rézsűk között félhomorlat tagol. A falmagasság alsó harmadánál, bizonyára az ablakok egykori könyöklőmagasságában homorlattal alámetszett rézsűvel képzett párkány helyezkedik el. A lábazat és az övpárkány átfordul a támpillérekre is. Az ablakok bizonyára kőrácsosak voltak, amint arról az ásatások során előkerült azon ablakosztó- és mérműtöredék tanúskodik, amelyet a helyi múzeumban állítottak ki. A kőrácsos nyílások miatt romolhatott ki a szentélyfej három oldalfala, melyekből a lábazat fölött csak néhány téglasornyi felmenő rész maradt. A falkoronáig nyúló támpilléreket valamivel a boltváll-magasság fölött vízvető tagolja.

A szentély egykori, kápolnaszerű belső terében is párkány húzódik a falak alsó harmadában, az ablakok feltételezett könyöklőmagasságában. Az övpárkány rézsűjéről szentélytámok indulnak. A támok ilyen alakítása stallumok felállítását tehetővé a szentély hosszanti falai mentén. A két szentélyszakasz közötti támköteget három pálcstag alkotja. A rendkívül vékony háromnegyedpálcákat kis, íves átkötések kapcsolják egybe. A támköteget a falsíktól hasonló, de öblösebb átkötések választják el. A jobb oldali faltám jórészt ma is megvan, csak a fejezete hiányzik, a bal oldalit a fejezetével együtt kivették a falból. A szentélyzáródás falszögleteiben homorlatpárral kísért támok helyezkedtek el. A hosszanti szentélyfalak és az átlós oldalak szögleteiben lévő támpár töredékesen ma is áll. A bal oldali fejezetét kiszedték, a



5. A pöstyéni templomrom északi szentélyének és hajójának északi fala. Kollár Tibor fotója, 2017

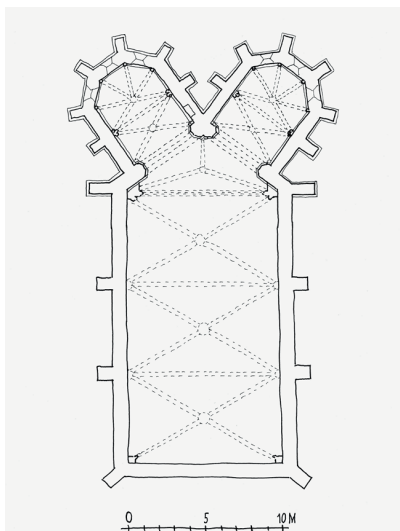


6. A pöstyéni templomrom északi szentélyének déli fala. Kollár Tibor fotója, 2017

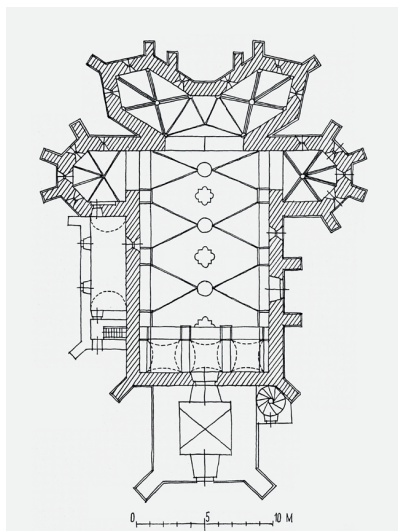
jobb oldali lehasadt fejezetének a falba tört csonkja fennmaradt. A nyugati falszögletekben figurális konzolok töredékei láthatók. A szentélynégyzet jobb oldalán nagy, álló téglalapos fülke helyezkedett el egykor. A vékony falazat átszakadt a fülke hátfalán, fészkének sarkai azonban épen maradtak. Ezért állapítható meg egykori mérete és formája, és az is, hogy az övpárkány valamivel a középmagassága alatt metszette. Minden bizonnyal ennek a fülkének a keretét zárta le a Magyar Nemzeti Galéria kőtárának legjelentősebb pöstyéni faragványja (1. kat. sz.).²⁵ A fennmaradt bordaindításokról leolvashatóan az átlósbordákat és a hevederíveket egyezően alakították: orrlemezes körtetajukat kétfelől homorlatok kísérik; homlokívek nincsenek. Két bordaindítás hiányzik: a jobb oldalon a nyugati falszögletben és ugyanott a két szentélyszakasz közötti faltám fölött. Előbbinek a téglából kialakított fészke ép. A templom ásátásai során jónéhány körtetag-töredék került felszínre. A diadalívpillérek formája nem ismert. Csak az északinak a hajó felőli oldalán maradt fenn a kő lábazata, amely rézsű- és homorlatpár között pálcattaggal profilált. A téglából rakott diadalív meglévő indításai megőrizték visszalépcsőzött, élszedett formáját.

A déli szentély északkeleti fala a diadalívnél teljes magasságában áll, tovább keletre meredeken leromlik (4. kép). Meglévő részletei – a külső fallábazat, a két szentélyszakasz közötti támpillér csonkja, továbbá a kívül és belül is megfigyelhető övpárkány – arra vallanak, hogy kialakítása megegyezett az északi szentélyével. Az északnyugati falszögletben a bordaindítás töredéke fennmaradt, az alatta lévő konzol helyén azonban nagy üreg tátong. A diadalívpillérnek a déli szentélyben sem maradt ép részlete, de a diadalív indítása megfigyelhető, a másik szentélyével egyező tagozással.

25 A fülkekeret ide méretben is illeszkedik, vö: ŽUFFOVÁ 2005, 31.



7. A pöstyéni gótikus templom rekonstruált alaprajza az ásátások alapján. Rostás Tibor rajza



8. A zborói templom alaprajza. Mencil 1967 nyomán

Az északi szentélyhez a hajó fala derékszögesen csatlakozik, majd egy rövid falszakaszt követően megtörik és az épület hossz tengelyével párhuzamosan nyugat felé folytatódik (4–5. és 11. kép). A törésponthoz a hossz tengelyre merőleges támpillér illeszkedik. Így szimmetrikus elrendezéssel számolva a hajó szélesebb lehetett, mint a két szentély együttesen (7. kép). A támpillér jelentős magasságú csonkja ma is áll, az alsó vízvetőjének bele-tört kövével együtt. A vízvető alsó homorlatának töredéke és a környékén a támpillér homlokoldalának részlete, csekély vakolt és meszelt felülettel még felismerhető. A hajó boltozott volt, amelyre a támpilléren kívül az északkeleti falszögletben a hosszanti falra merőleges pozíciójú faltám csonkjából következtethetünk. A faltám rézsús lábazon emelkedik. A lábazon kialakítása eltér a diadalív lábazonatától és a hozzá csatlakozó falazat utólagosan van a diadalívpillérnek nekifalazva (9. kép). Figyelemre méltó azonban, hogy a templom első vakolata mindkettőt fedi, a diadalívpillérnek nincs a faltám mögé húzódnó külön vakolata a simítóhabarcs fölött. Eszerint a hajó falpillérét a körítőfalakkal együtt megépített diadalívpillér kialakítása után, az építkezés egy későbbi fázisában falazták fel.²⁶ A falpillér alsó, trapéz alaprajzú része

²⁶ Václav Mencil megfigyelése. Štefan Oriško közölte Mencilnek a pozsonyi műemlékvédelmi tervtárban (Archív Pamiatkového úradu v Bratislave) található alaprajzi vázlatát, amelyen a faltám másodlagosnak van feltüntetve. ORIŠKO 2006, 341, és 2. kép; ORIŠKO 2012, 35, és a 34. oldal alaprajza.

nagyjából embermagasságban rézsűvel szűkül. Felső része, amely kétszer hornyolt metszetű, a rézsűre metsződik. A felső rész felső köve igen sérült. A tám e fölött is folytatódott, és a templomromról 1910 előtt készült fényképeken még látszik a szélesebb hevederív és a keleti átlós borda indítása (4. és 11. kép).²⁷ A heveder feltehetően a faltám felső részének kétszer hornyolt profilját folytatta, az egyik archív felvételen még a homorlatos tagolása is kivehető (4. kép). A fotók alapján a hajóboltozat vállmagassága magasabban helyezkedett el, mint az északi szentélyé, így a hajó belső tere a kápolnaszerűen alakított szentélyeknél magasabbra emelkedett.

A két szentély között, a diadalívek találkozásánál, közvetlenül a szentély boltvállmagassága alatt visszavésett baldachin két kőrétegből álló maradványa figyelhető meg. A baldachin alá *en miniature* boltozatot faragtak, amelyből az oldalsó, csúcsíves homlokívek részlete és a köztük lévő borda-indítás fennmaradt. A baldachin egykor egy a templom tengelyében elhelyezett szobrot koronázhatott.²⁸ A hajó keleti részén, a szentélyek előtt egy egyenlő szárú háromszög alaprajzú térszakasz helyezkedett el. Ha az északi falpillérről kelet felé induló átlósborda déli megfelelőjével is számolunk, úgy ezt a szakaszt egy háromsüveges boltozat fedhette, három, „Y” alakban kereszteződő bordával (7. kép).²⁹ A harmadik, keleti borda-indításnak a baldachin fölött nem maradt nyoma.

Az ásatások során feltárták a hajó déli és nyugati falának alapozását. A déli falhoz három merőleges támpillér alapozása csatlakozik (3. kép), amelyből következően a hajónak a keleti, háromszöges szakasztól nyugatra további három boltszakasza volt. A délnyugati falszögletben faltám, a külső sarkon átlós irányú támpillér alapozását tárták fel. Az ásatók megfigyelése szerint a támalapozás elválik a hajófaltól, de jelentős időbeli eltérés nincs köztük, mivel az alapok falszerkezete nem különbözik.³⁰ Mindez a hajó északkeleti falszögletében lévő tám másodlagos kialakításának megfelelő. A hajót bizonyára a kezdetektől boltozattal tervezték, hiszen a feltárt déli oldalon a támpillérek



9. Pöstyén, templomrom. Az északi diadalívpillér és a hajó északkeleti támpillér csatlakozása. Rostás Tibor fotója, 2015

27 ŽUFFOVÁ 2005, 35.

28 ORIŠKO 2006, 341-342; ORIŠKO 2012, 35.

29 MENCL 1967, 1. jegyzet és alaprajz a 14. oldalon.

30 KRUPA – KLČO 1994, 110; KRUPA – KLČO 2004, 52; KRUPA – KLČO 2017, 161.



10. A galgóczi várkápolna bejárata.
Kollár Tibor fotója, 2017

alapozásai nem válnak el a hajófaltól. A déli oldalfal két közbülső támpilléralapozásának megfelelő támalapozások a belső oldalon hiányoznak (3. kép). Itt konzolokról indíthatták a boltozatot, vagy olyan támokról, melyek törzse nem a padlószinttől indult. Kezdetben feltehetően ilyen megoldásra gondoltak a falszögletekben is, de később áttértek az alapozott, padlószintről induló támokra. Mivel az északkeleti támra a templom első vakolatrétege fed rá, míg mögötte a hajófal vakolatlan, a módosítás bizonyára még építés közben, a hajóboltozat megépítése előtt megtörtént.³¹

A hajót bizonyára az 1772-es tűzvész utáni megújítás alkalmával barokkizálták. Északi falának csonkján a barokk

boltozatot előkészítő, visszalépcsőzött pilaszterű falpillér maradványa látható. Fölötte, a boltozat hevederéről csak a középkori falba bevéssett fészek tanúsodik (5. kép). A templomromról 1910 előtt készült fényképeken (4. és 11. kép) a barokk falpillér még hiánytalanul megvan, a heveder indításával együtt. A falpillér takarta a hajó gótikus faltámját, bizonyára ezért bontottak bele az azt kereső falkutatás során. A képeken a falpillértől nyugatra egy alacsony árkád jobb oldala látható az ív indításával együtt. Ez a részlet, amely ma is fennáll, egy harántirányú kápolna diadalívének maradványa lehet.³² A középkori hajófal elveszett téglái, az árkád téglapárkánya, az utólagosan beillesztett ívelemek, továbbá a hajó keleti támpillérehez nyugatról hozzáfalazott kápolnafal alapján a függelék a barokk átépítés során készülhetett. A déli oldalon hasonló bővítésmény meglétét a régészeti feltárás nem igazolta (3. kép). Feltehetően a barokk megújításhoz köthető a templom nyugati kibővítése is. Ennek alapfalai vágják a középkori, az ásató megállapítása szerint 13–14. századi temető sírjait.

Az épület különleges, átlós tengelyű, kétszentélyes kialakítását Václav Mencl rokonította a sárosi Zboró (lengyelül: Zborów, ma Zborov, Szlovákia)

31 Ugyanígy gondolja ORIŠKO 2006, 341; ORIŠKO 2012, 35. Ellenben Žuffová szerint a másodlagos támok a templom egy későbbi, 15. századi átépítéséhez tartoznak: ŽUFFOVÁ 2005, 31–32, 34–35; és 14. kép. Elgondolása szerint a templombelsőt az átépítésig vakolat és meszelés nélküli, nyers téglafalakkal használták (?).

32 MENCL 1967, 1. jegyzet.

plébániatemplomával.³³ Zborón a megoldás mindenekelőtt összetettebb keleti elrendezés része, mivel a hajó oldalfalainak keleti részéhez egy-egy haránt irányú oldalkápolna is csatlakozik (8. kép). A részletekben ezen kívül is számos különbség adódik. A zborói szentélyek egyszakaszosak, alaprajzuk a hatszög négy oldalát mutatja. Tengelyük nagyobb, tompaszöget zár be, és a templom hossz tengelyében sem metsződnek össze, hanem közöttük egy kis falszakasz szabadon marad. Így a hajó és a szentélyek között nem háromszöges, hanem trapéz alakú szakasz adódik. Ezek fontos eltérések, mi több, a zborói templom korábban is épült a pöstyéninél, ám a ritka szentélyelrendezés tekintetében a rokonság mégis megállapítható.

A pöstyéni templom az ismert részletformák nyomán nem hozható közelebbi összefüggésbe a Rahlcai Kont Miklós nádor nevéhez kapcsolható további épületekkel. A nádor másik alapítása, a csatka pálos templom alapvetően más alaprajzi típusú és felépítményű épület, mint a pöstyéni, díszített faragványai pedig nincsenek. Tagozatformái közül a hajó támlábazatainak lemezek közötti homorlattal tagolt alsó profilja, illetve a szentélyablakok és a diadalív vállánál megfigyelhető profilátmenet, vagyis a széles homorlatú ívnek a rézsűre metsződése megfeleltethető ugyan a pöstyéni szentély külső lábazatával és a hajó fennmaradt támlájának profilátmenetével, ez azonban önmagában szorosabb rokonságot nem jelent. A galgóci várból ismert egyetlen, jól megítélhető stílusformákat is hordozó részletnek, a várkápolna szemöldökgyámos kapuja kannelúrázott lábazatú pálcátagos keretének és vakmérműves timpanonjának (10. kép) nincs a pöstyéni formavilággal összefüggésbe hozható eleme.

Az archív fényképek segítségével meghatározhatjuk egyes kőtári faragványaink egykori elhelyezkedését az épületromon. Az egyik felvételen a déli szentély fennmaradt északnyugati falszögletében a töredékeiben ma is meglévő bordaindítás még az alatta lévő konzollal együtt látható (4. kép). A fotón nemcsak a ma tapasztalható nagy üregnek nincs nyoma, de kezdődő kiromlásnak sem, a konzol környékén ép, vakolt, meszelt falfelület mutatkozik. A fényképen jól látható konzol egyértelműen azonosítható a kőtári faragványunkkal (7. kat. sz.).³⁴ A felvételen megfigyelhető az északi szentély boltszakaszai közötti bal oldali támköteg törzse is, amely ma ugyancsak hiányzik. A támköteg fejezete ugyan nem látszik világosan, de egy másik fotón jobban kivehető, a szomszédos, egyes támfejezettel együtt (11. kép).

33 MENCL 1967, 1. jegyzet.

34 Oriško Mednyánszky Alajos tanulmányának szövegéből kiindulva jutott ugyanerre a következtetésre: ORIŠKO 2005, 5. kat. sz. 44; ORIŠKO 2012, 5. kat. sz., 42.



11. A pöstyéni templomrom északi szentélyének és hajójának északi fala. Archiv fénykép, Bp, műemléki fotótár

Ez utóbbinak érzékelhető a rozettás fedőlemeze is, így egyértelműen azonosítható kőtárunk egyes támfejezetével (5. kat. sz.). Két másik fényképen az északi szentély jobb oldali támkötege és a fölötte lévő boltindítás első két réteggöve figyelhető meg (12. és 13. kép), körben ép, meszelt falfelületekkel. A képeken az is látható, hogy a fülke kerete már hiányzik.

A hármastámfejezeteket a fényképek alapján nem lokalizálhatjuk egyértelműen az épületen. Az azonban az átlósbordáinak eltérő irányszögéből meghatározhatóan bizonyos, hogy a boltozatindítás (3. kat. sz.) a déli falon helyezkedett el egykor. A bordairányok ugyanígy jelennek meg a leveles fejezet

fedőlemezőnek szerkesztőkarcain is (2. kat. sz.), így ez lehetett a boltozatindítás alatt; míg eszerint a fejekkel díszített párja (6. kat. sz.) eredetileg az északi falat díszíthette.³⁵ A fotókon kivehető részletformák ennek nem mondanak ellent.

Mednyánszky Alajos 1818 előtt 23 díszített faragványt számolt össze a templomon, melyek közül tizenkettőt, túlnyomó részben figurális darabokat, le is rajzolt. A templomról 1818-ban Bécsben közzétett írásában ezeket leírta és megpróbálta értelmezni.³⁶ A szövegből kiderül, hogy a le nem rajzolt és be nem mutatott faragványok növényi ornamentikával voltak díszítve. A báró a faragványokat a templom gótikus állapotában fennmaradt és ekkor még sértetlen³⁷ keleti részén, a kettős szentélyben és a hajó keleti, háromszöges alaprajzú szakaszában látta. Mednyánszky szövegéből kitűnik, hogy a közölt faragványok közül az első öt az északi, a következő öt a déli szentélyből való. A báró az öt érdeklő faragványokat a szentélyekbeli elhelyezkedésük sorrendjében, balról jobbra írta le. A tizenkét rajz közül kilencet reprodukáltak a bécsi közleményhez mellékelt acélmetszetes képtáblán (14. kép). A metszetes képtábla és a rajzok számozása a nyolcadik ábrázolásig megegyezik, míg a metszeten közölt utolsó, kilencedik faragvány a rajzok között a tizes sorszámot viseli. Az első rajzon az északi szentély északnyugati falszögletében deréktől lefelé máig fennmaradt konzolfigura látható, a letört karjától eltekintve még ép állapotban (15–16. kép).³⁸ A másodikon a kőtárunkban lévő, fejekkel díszített hármastámfejezet ismerhető fel (17. kép és 6. kat. sz.).³⁹ A harmadik rajz egy egyes támfejezetét ábrázolja, és mivel az északi szentélyfej északi falszögletében lévő ismertetjük, az csak a szentélyfej másik három támjához tartozhatott (18. kép). A negyedik rajz ismételt konzolfigurát mutat (19. kép), ez csak az északi szentély délnyugati falszögletébe lokalizálható. A figura drapériájának csekély alsó töredékei ma is megfigyelhetők (20. kép).⁴⁰ A hatodik rajz kőtárunk konzolfiguráját közel ép állapotban mutatja (21. kép és 7. kat. sz.).⁴¹ A hetedik a déli szentély két szakasza közötti egyik hármastámkötegnak a fejezete jelenik meg (22. kép). A nyolcadik a délnyugati falszöglet konzola lehet (23. kép). A tizenegyedik rajzon látható, derékszöges falszögletben ábrázolt konzol egyszerűbb tagozású, mint a szentélybeliek, talán a hajóból való (24. kép).

35 Oriško itt is Mednyánszky szövegéből kiindulva jutott ugyanerre: ORIŠKO 2005, 3. kat. sz. 43; ORIŠKO 2012, 3. kat. sz., 40.

36 MEDNYÁNSZKY A. 1818, 495-496.

37 „...pervetustae est structurae, et sua in integritate adusque perseverat, atque duplex Presbyterium complectitur.” MEDNYÁNSZKY A. 1818, 494.

38 ORIŠKO 2006, 337-338; ORIŠKO 2012, 31.

39 *Történelem – Kép* 2000, 504, (SZENTESI EDIT).

40 Erre jutott ORIŠKO 2006, 338; ORIŠKO 2012, 31. is.

41 *Történelem – Kép* 2000, 504, és az 503. oldal képei (SZENTESI EDIT).



12. A pöstyéni templom szentélyeinek találkozása a hajó tengelyében. Archiv fénykép, Bp, műemléki fotótár



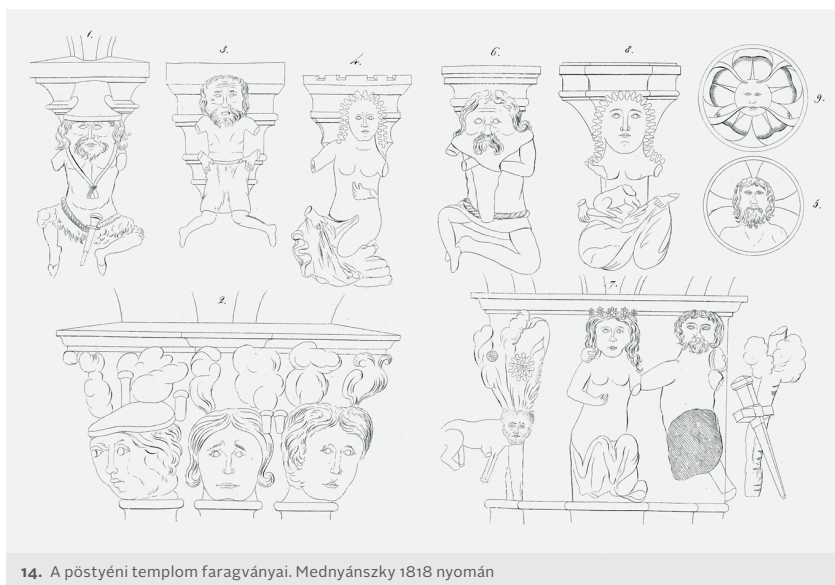
13. A pöstyéni templom szentélyeinek találkozása a hajó tengelyében. Archiv fénykép

Feltehetően összegömbölyödő, szárnyas sárkányt mutat, melynek feje és lába letört. Ez az ábrázolás nem került fel a képtáblára.

A zárókövek rajzai párosával szerepelnek Mednyánszky lapjain. Az egyikken ötös számmal keresztet dicsfényű Krisztus büszt és tizenkettes számmal címerábra (25. kép), a másikon kilences számmal keresztet dicsfényű Krisztus-fő és tizes számmal levélmaszk jelenik meg (26. kép). A képtáblán csak a Krisztus büszt és a levélmaszk szerepel, utóbbi emiatt kapott a metszeten a rajzsorozatától eltérő kilences számot. A másik két zárókő rajza nem került rá az illusztrációra, ezek, bizonyára jelzésül a metszőnek, ceruzával át vannak húzva. A templom zárókövei közül kettő a pöstyéni plébánia kapujának pilléreibe falazottan ma is megvan.⁴² A jobb oldalin az ötös számú rajzon megjelenő Krisztus büszt (27. kép) ismerhető fel,⁴³ a bal oldali leveles díszűt (28. kép) Mednyánszky nem rajzolta le. Eszerint a templomból öt zárókövet ismerünk. A Krisztus büszt a cikk szövege szerint az északi szentélyből való, ikonográfiailag szentélyfejbe illő. Az egy rajzlapon szereplő Krisztus-fő és levélmaszk a déli szentélyből származik, előbbi ábrázolás a szentélyfejbe, utóbbi a szentélynégszögbe illik. A Krisztus büszt rajzi párja, a tizenkettes

42 Említésük: SÁNDORFI 1884, 244; FOLLAJTÁR 1905, 269.

43 ORIŠKO 2006, 340; ORIŠKO 2012, 32.



14. A pöstyényi templom faragványai. Mednyánszky 1818 nyomán

számon szereplő címerdíszes zárókő Mednyánszky szerint a régi hajó első (háromszöges alaprajzú) szakaszából való.⁴⁴ A kapupillérbé falazott zárókővek oldala nem látható, így egyelőre a bordák irányszöge sem tanulmányozható. Ám a levéldíszes kizárásos alapon csak az északi szentélynégszögben állhatott. A templom kiemelt helyén, megfelelő hangsúllyal szerepeltetett címerábra csücskös talpú, osztott pajzs felső mezőjében két pólyát mutat, amelyek domborműves alakítása a rajzon vonalkázással jelzett.⁴⁵ Ez Rahlolcai Kont Miklós nádor, az építtető címere.

Ha eltekintünk a fülkezáradéktól, a templom Mednyánszky által össze-számolt 23 faragványából tíz lehetett az egyik, tíz a másik szentélyben (szentélyenként két konzol, hat támfejezet és két zárókő). Egy további tételt jelent a keleti hajószakasz zárókőve. E szakasz oldalsó támpárját takarta a barokk boltozat széles falpillére és hevedere, de keleten a szentélyek közötti baldachint nem. A bizonytalan lokalizálású 11. számú konzol mellett ezzel, vagy a fülkezáradékkal tehető teljessé a báró lajstroma. A templom tíz meglévő díszített faragványát⁴⁶ hét legalább rajzról ismert darab egészíti ki (29. kép).

44 „Denique primae testudinis, antiquissimae navis apicem, ..” MEDNYÁNSZKY A. 1818, 496. Eszerint a hajó barokkizálásakor ennek a szakasznak a gótikus boltozatát megtartották. Ugyanerre jutott: ŽUFFOVÁ 2005, 35.

45 CSOMA 1903, 30-33.

46 Szobrászi díszítésű a két töredékes konzol és a baldachintöredék a templomromon, a két zárókő a plébánia kapupilléreben és öt az MNG hét faragványa közül.

Az újabb ásatások során előkerült, jórészt apró kőtöredéket a helyi múzeum őrzi. Egy kis alak bal kezének töredéke feltehetően ruha szegélyét emeli⁴⁷ és bizonyára a szentélybeli figurák valamelyikéről tört le. Figyelemre méltó, hogy Mednyánszky nyolcadik rajzának nőalakja nagyon hasonló módon tartja a ruháját (19. és 30. kép). A templom ablakaiból fennmaradt egy-egy ablakosztó- és mérműtöredéket már említettük. Egy tekintélyesebb méretű faragványon egy alul rézsűre metsződő, függőleges homorlat jelenik meg. Hasonló indítás a hajó fennmaradt északi faltámján is megfigyelhető. A számos kisebb töredék közül kiemelendők a már említett körtetagos bordatöredékek (31. kép), két sokszöges konzol darabja és a diadalív lábzatának töredéke.⁴⁸

MEDNYÁNSZKY A. 1818, 493-496. – MEDNYÁNSZKY A. 1844, 196. – IPOLYI 1863, 29-30. – SÁNDORFI 1884, 243-245. – NÉMETHY 1894, 225-226. – *Nyitra vármegye* 1898, 112. – FOLLAJTÁR 1905, 266-270. – MEDNYÁNSZKY D. 1905, 416-418. – GERECE 1906, 571. – ÉBER 1909, 289-293. – REISZIG 1911, 375, 390. – *MNM jelentés* 1912, 41. – ELEK 1925, 256; 255. oldal felső képe – REISZIG 1925-28, I., 93, 247; II., 83-84. – VARIJÚ 1929, 24. – ALEXY 1932, 2. – [NN] 1934, 3. – MENCL 1935, 9. – CSEMEGI 1955, 93, 100; II/177. jegyzet; 60. kép – K[OČI] 1956, 46. – MENCL 1967, 1. jegyzet; 14. oldal bal alsó képe – *Súpis pamiatok* II. 1968, 466, 467. – MAROSI 1976, 365-366; Anm. 66. – KOZÁK K. 1976-77, 73, 75. – ŠIMKO 1980, 82-89. – MAROSI 1980, 133, 134; Anm. 14. – RUTTKAY 1982, 240-247. – KOZÁK K. 1982, 102, 104, 127; 62, 77. jegyzet – MAROSI 1982B, 246. – MAROSI 1982C, 251-253; 131/a-b. kat. sz.; 39. tábla – MAROSI 1983, 82-83. – RUTTKAY 1983, 220-224. – *MNG régi gyűjteményei* 1984, 10. kat. sz. (TÖRÖK GYÖNGYI) – *MM 1300-1470*, I., 147, 455, 545, (MAROSI ERNŐ); II., 443-445, 605. kép – ČELKO 1987, 14-15. – SLIVKA 1987, 386, 388, 391; 3. kép – RUTTKAY 1987, 110-145. – ZOLNAY – MAROSI 1989, 114; 73. jegyzet (MAROSI ERNŐ) – MAROSI 1992, 814. – BAČA – KRUPA – KLČO 1992, 19-20. – RUTTKAY 1993, 155-156, 157; Abb. 6-8. – BENCZE – SZEKÉR 1993, 21; 35/1 kép – KRUPA – BAČA 1993, 14-19. – KRUPA – KLČO 1993, 83. – SZEKÉR – DANKÓ 1994, 367, 368, 370; 7/c. kép – KRUPA – KLČO 1994, 110-111. – ENDRŐDI 1998, 21; 128. jegyzet – BURNICHIOIU 1999, 107; 16. ábra – *Történelem – Kép* 2000, 500-504, VIII-14.b-e kat. sz. (SZENTESI EDIT) – *Könyöki* 2000, 262-263. – MAROSI 2001, 121-122. – BUZÁS 2001, 47. – KRUPA – KLČO 2004, 47-53. – ŽUFFOVÁ 2005, 27-38. – ORIŠKO 2005, 39-46. – KRUPA – KLČO 2005, 47-50. – ORIŠKO 2006, 333-344. – SZAKÁCS 2006, 243, 244, 245; 37-44, 57. jegyzet – SZENTESI 2006, 254; 24. jegyzet – *Lovagrendek* 2006, CXXXVI. képtábla II.2.48-50. kép – JURČOVÁ 2009, 18-19. – ILLÁŠOVÁ 2012, 14-26. – ORIŠKO 2012, 27-48. – TÓTH E. – BUZÁS 2016, 163; 163. oldal 3. képe – KRUPA – KLČO 2017. – LŐVEI – TAKÁCS 2018, 185; fig. 197.

47 1992-es lelet. BAČA – KRUPA – KLČO 1992, 19; KRUPA – BAČA 1993, 15, 18; KRUPA – KLČO 2017, 50, 111. (g. tétel), Tab. VIII/1. Balneologické Múzeum Piešťany, evid. č.: H-3815.

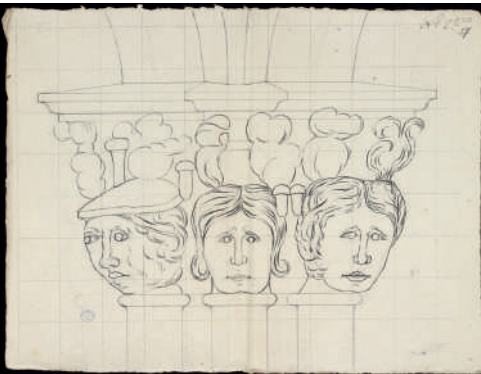
48 A legnagyobb bordadarab 1992-ben, a két konzoltöredék 1993-ban, a hajó belső lábzata 1994-ben került elő. Balneologické Múzeum Piešťany, evid. č.: H-3825. (bordatöredék); H-3973 és H-3974 (konzoltöredékek); H-4098 (lábzat). Vó: KRUPA – KLČO 2017, 222-227, és 224. oldal profiltáblázata.



15. Konzoltöredék a pöstyéni templom északi szentélyének északnyugati falszögletében. Rostás Tibor fotója, 2015.



16. M1 konzol a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



17. M2 támfejezet a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



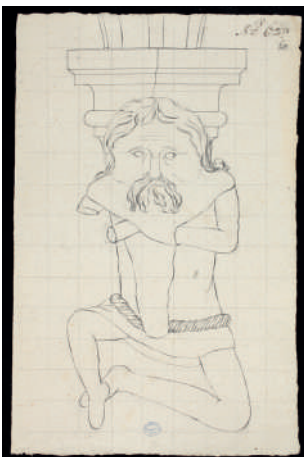
18. M3 támfejezet a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



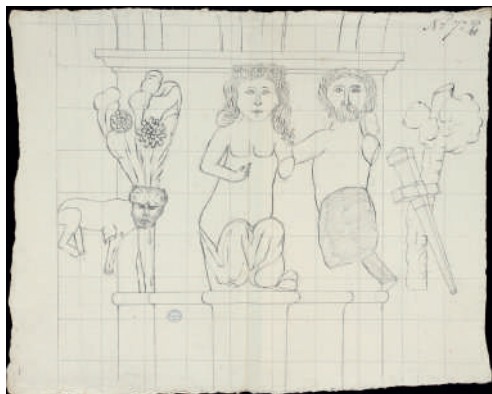
19. M4 konzol a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



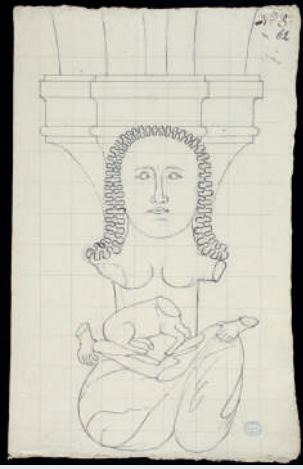
20. Konzoltörédé a pöstyéni templom északi szentélyének délnyugati falszögletében. Rostás Tibor fotója, 2015.



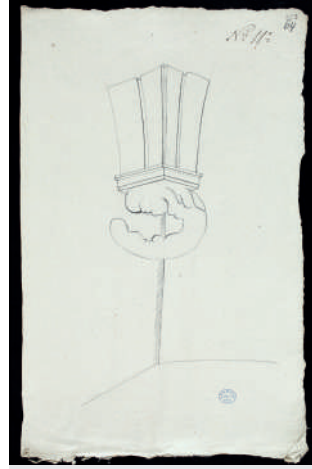
21. M6 konzol a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



22. M7 támfejezet a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



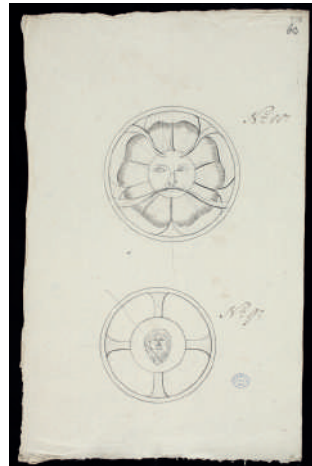
23. M8 konzol a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



24. M11 konzol a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



25. M5 és M12 zárókó a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



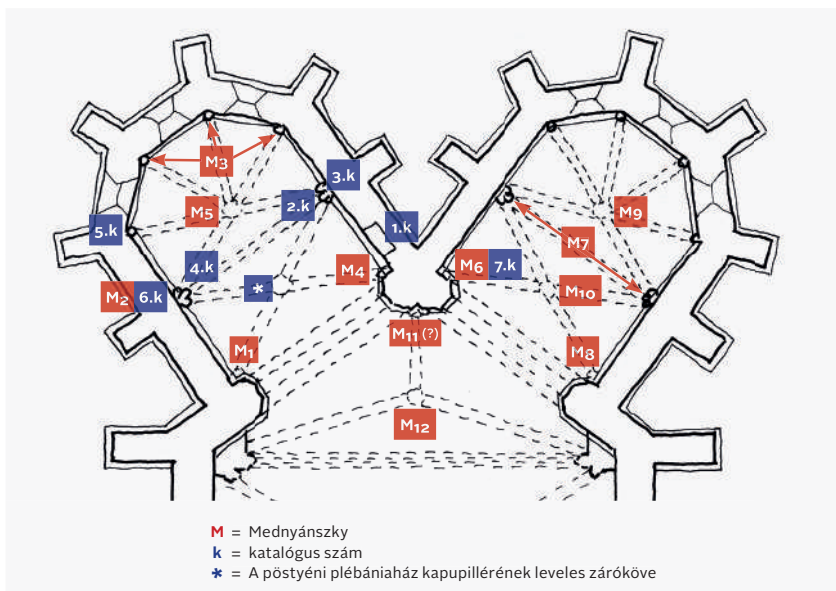
26. M9 és M10 zárókó a pöstyéni templomból. Mednyánszky Alajos rajza, 1818 előtt, OSzK kéziratár



27. Zárókő Krisztus büszttel a pöstyéni plébánia jobb oldali kapupillérebe foglalva. Kollár Tibor fotója, 2017



28. Zárókő levéldisszel a pöstyéni plébánia bal oldali kapupillérebe foglalva. Kollár Tibor fotója, 2017



29. A pöstyéni templom szentélye az ismert faragványok egykori helyzetével. Rostás Tibor rajza



30. Ruhát emelő kéztöredék a pöstyéni templom egyik faragványáról. Rostás Tibor fotója, 2015



31. Bordatöredék a pöstyéni templomból. Rostás Tibor fotója, 2015

A faragványok katalógusa

1. Fülkezáradék

A póstyéni templomromból. Báró Mednyánszky Alajos szerzeménye (MEDNYÁNSZKY D. 1905, 416). 1863 előtt fia, báró Mednyánszky Dénes tulajdonában Veszelén (ma Oravské Veselé, Szlovákia) (IPOLYI 1863, 63.), aki 1905 előtt a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajándékozta (MEDNYÁNSZKY D. 1905, 416). Onnan átvétellel került 1937-ben a Szépművészeti Múzeumba (MNM, Irattár, T.O. 57/1937. sz. átvételi elismervény), majd 1973-ban a Magyar Nemzeti Galériába.

Itsz: 55.1604
1360-1380

Nagyméretű fülke keretének felső része három magasdomborműben kifaragott alakkal. Az álló téglalapos kőfaragvány alsó harmadában helyezkedik el a tulajdonképpeni fülkekeret, míg a keretkő homlokoldalának felső kétharmadát a figurális relief foglalja el. A faragvány jobb oldala durván lenagyolt, bal oldala precízebben kialakított sík. Mindkettőt laposvésővel faragták meg, melynek sűrű nyomai itt is, ott is megfigyelhetők. Az oldalak felső részének tengelyében egy-egy nagy, négyszöges csaplyuk helyezkedik el. A keretkő felső síkjának csak a bal fele ép, a jobb fele elfaragott. Alul kétfelől a fülke keretoldalainak vízszintes illesztési síkja látható.

Az egyes lezárású fülkekeret gazdagon tagozott. A falsík elé ugró keretprofil közepén vaskos pálcátág húzódik, amely a függőleges keretoldalakon erősen töredezett állapotban maradt fenn. A függőleges keret külső felén leveles indával kitöltött homorlat helyezkedik el, amelyet kétfelől nagyobb külső és kisebb belső pálcapár fog közre. A keret felső, vízszintes lezárásán ezen tagozatos helyét széles részsű foglalja el. A keret belső oldalán a homorlatot, amely ott dísztelen, kis pálcapár fogja közre és a belső pálcához újabb, kisebb homorlat is csatlakozik. Ez a tagolás átfordul a keret felső, vízszintes részére is. A külső homorlatot kitöltő vékony hullámmindát a levelek között aláfaragták, az aláfaragott indarészek több helyütt kitértek. A levelek az indáról felváltva jobbra és balra fordulnak le, széles, ívelt nyelkekkel, amelyek az inda mögül jönnek elő és a homorlat felszínére tapadnak. A háromszöges alapformába írható, háromkaréjos, hullámos felszínű, fodrozódó szélű, púpos hátú levelek szélső karéjai rátakarnak az indára.

A fülkekeretbe csúcsív íródik, amelynek vékony kölemeze a fülke egyébként négyszöges mélyedésének csak a homlokoldalát foglalja el. A négyszöges keret és a csúcsíves záradék között adódó háromszöges felületek tükrösen visszamélyítették. A csúcsív homorlatpár közötti derékszöges visszametszéssel és a homlokoldalra kiforduló, erősen töredezett kis lemezzel tagozott. A csúcsív jobb oldala nagyrészt lehasadt és az egykori kőrácsos kitöltése is jórészt kitért. A záradékban félkörívbe írt háromkaréj részlete látható, míg az ív bal oldali vállánál egy kis karéjos mérműelem indítása mutatkozik. A kereten nincs tokhorony, vagyis a fülke nem volt zárható. Négyszöges belsejének oldallapjai kétoldalt és felül simára csiszoltak. A fülkekeret jobb oldalán alul nagyobb sérülés, itt nemcsak a keretprofil, de a fülke belső oldala is hiányzik.

A domborműves ábrázolás a felső keretrészsű fölött jelenik meg. Középpütt pad alakú, igen széles trónuson királyalak ül, kétoldalán angyalpár helyezkedik el. A trón homlokoldala hátrafelé dől kissé, ülőpadja rézsűsen kialakított. A király enyhén jobbra fordulva trónol, a féltérdre ereszkedő, diagonálisan beállított angyalok a trón mellett, a fülkekeret szélén kaptak helyet. Az angyalpár a fegyverhordó heroldok szerepében tűnik fel, a jobb oldali tornasisakot tart, korona fölött struccfejes sisakdíszrel, a bal kettős kereszties címerábrával díszített pajzsot. A reliefalap kissé hátrafelé dől, az angyalok kétoldalán az ennél valamivel mélyebben elhelyezkedő sík a falsík részét képezte.

Noha a trónon ülő karcsú férfialak fején nincs korona, az angyalok által hordozott fegyverek heraldikai jelvényei – az országcímer és a koronás, struccfejes sisakdísz – Anjou királyként határozzák meg. A király széles, szögletes arcát rövid szakáll kereteli, kétfelé fésült, csigákba rendezett haja váll fölöttig ér. Kezei csukló fölött letértek. Övvel összefogott alsóruhát és földig érő palástot visel, amelyet karjával emel fel.

A filigrán angyalalakok arca ovális és akárcsak a királyfiguráé sérült, nehezen kivehető. A jobb oldali átlósan előre néz, a bal oldali felemeli a fejét, felfelé tekint. Középpütt elválasztott hajuk vállig érő, hullámos. Bokáig érő köpenyt viselnek, amely alól csak meztelen lábfejük bukkan elő. Térdelő jobb lábuk lábfeje a fülke függőleges kerettagozatainak kétoldalán, előrelépő bal lábuk lábfejének vége a lábujjakkal a fülkekeret felső keretrészsíjén helyezkedik el. Az angyalok keskeny szárnya kiterjesztett. A jobb oldalié magasan a feje fölé nyúlik, majd kétoldal a törzs mellett lefelé

irányul. A szárnypár felső része hiányzik, a kőfaragvány jobb felső részével együtt elvésték. A bal oldali angyal bal szárnya a fej fölött, közel vízszintesen ábrázolt, míg a jobb a törzse mellé simul. A szárnytollak középperince kiemelkedik; közülük a rövid tollak félkörívesen végződnek, míg a hosszúak kissé elkeskenyedőek, lépcsősen, metetelesen tagoltak. A jobb oldali angyal a király felé fordul és a törzse mellett két kézzel tartja az ústsíkokat. Keze sérült. A sisak szennyílása egy-egy vízszintes vágat, fölötte az a broncskorona liliomos díszei egy kivételével hiányoznak és a sisakdísz struccának feje is letört a hosszú nyakáról. A bal oldali angyal a nagy pajzsot kétfelől fogja, míg a csúcsos alját a trón ülőpadjára támasztja. A pajzsra a kettős kereszt domborművesen ábrázolt.

A relief ütött-kopott felszínű. A fülkezáradékot a szobrászi díszítésével együtt több rétegű meszelés kiterjedt maradványai borítják. A meszelés utólagos, a sérüléseket is fedi. A faragvány bizonyára a póstyéni templomrom északi szentélyének első szakaszában a déli falon elhelyezkedő nagy fülkéhez tartozott, amelynek hátfala középpontú átszakadt, de körben, ahol még ép, ott megfigyelhető az egykori kőkeretének lenyomata. Ide méretben is illeszkedik.

szürke homokkő

Magasság: 98 cm; *szélesség:* 88 cm; *vastagság:* 26 cm

IPOLYI 1863, 63. – MEDNYÁNSZKY D. 1905, 416-418. – ÉBER 1909, 289-293. – ELEK 1925, 256; 255. oldal felső képe – VARJÚ 1929, 24. – [NN] 1934, 3. oldal jobb felső képe – MENCL 1935, 9. – VÁCZY [1939], 145. oldal képe – CSEMEGI 1955, 93, 100; II/177. jegyzet; 60. kép – RADOCSAY 1956, 138, 153. kép – K[OČI] 1956, 46. – MENCL 1967, 1. jegyzet – MAROSI 1976, 365-366; Anm. 66. – ŠIMKO 1980, 85, 87. – MAROSI 1980, 133, 134; Anm. 14. – MAROSI 1982A, 59, 61. – MAROSI 1982C, 252. [téves ltsz.]; 39. tábla – VARGA 1982, 264, 265. – RUTTKAY 1983, 222. [téves ltsz.] – MAROSI 1983, 82-83. – MNG *régi gyűjteményei* 1984, 10. kat. sz. (TÖRÖK GYÖNGYI) – MM 1300-1470, I., 97. (MAROSI ERNŐ); 213. (WEHLI TÜNDE); 455, 457. (MAROSI ERNŐ); II., 605. kép – RUTTKAY 1987, 112. [téves ltsz.], 116, 132-134; 131. oldal képe – SLIVKA 1987, 391; 3. kép – ČELKO 1987, 14. oldal bal alsó képe – LAHU I. 1988, 157. (GERELYES IBOLYA) – ZOLNAY – MAROSI 1989, 114; 73. jegyzet (MAROSI ERNŐ) – MAROSI 1992, 814. – KRUPA – BAČA 1993, 15, 16. – *Történelem – Kép* 2000, 502, 503. (SZENTESI EDIT) – MAROSI 1998, 100. – MAROSI 2001, 121-122. – BUZÁS 2001, 47. – BICZÓ 2002, 169; 48. jegyzet – KRUPA – KLČO 2004, 48 – ŽUFFOVÁ 2005, 28, 29-30, 31. – ORIŠKO 2005, 39, 40-41; Kat. Nr. 7, 44-46; 8. kép – SZAKÁCS 2006, 243; 38. jegyzet – *Lovagrendek* 2006, CXXXVI képtábla II.2.49. kép – ORIŠKO 2006, 334, 336-337, 343. – MAROSI 2010, 62, 6. kép – ORIŠKO 2012, 27-28, 29, 30 36; Kat. Nr. 7, 43-46. – TÓTH E. – BUZÁS 2016, 163. – KRUPA – KLČO 2017, 19, 23, 25-26, 29, 38. – LŐVEI – TAKÁCS 2018, 185; fig. 197.

2. Hármás faltám fejezete

A póstyéni templomromból 1910-ben szedette ki a Műemlékek Országos Bizottsága. 1911-ben jutott a Magyar Nemzeti Múzeumba (rég. ltsz.: 2.1911.2). 1939-ben átvétellel a Szépművészeti Múzeumba, majd 1973-ban a Magyar Nemzeti Galériába került.

ltsz.: 55.978
1360-1380

A támköteg fejezete egy megközelítőleg négyszöghasábos falazótömb homlokoldalán ugrik előre. A falazótömb homlokoldalán a fejezettől jobbra és balra a falsík egy-egy részlete jelenik meg, vagyis a támköteg egyenes fal előtt állt egykor. A faragvány oldalsó illesztési síkjai is szabatosan kialakítottak. Az alsó illesztési síkon habarcsmaradványok. A felső sík szemcsézett felületű, rajta szerkesztővonalak jelölik ki a falsíkot, az átlósbordák és a hevederív irányát, utóbbival egyúttal a faragvány középtengelyét is meghatározva. A háromtagú, körtetagos bordaíndítás habarcslenyomatának foltja helyenként világos körvonalakkal rajzolódik ki. Az átlósbordák irányszöge különböző, a jobb oldalié 62 fokos, a bal oldalié 68 fokos. Eszerint a támköteg eltérő hosszúságú boltszakaszok között állt egykor, tőle jobbra hosszabb, balra rövidebb szakasz helyezkedett el. Az alsó illesztési sík átlós vésőnyomokkal barázdált, rajta a falazóhabarcs lenyomatának foltjai. A kötömb hátoldala durván lenagyolt.

A fejezet alján kirajzolódik, hogy a faltámot alkotó három vékony háromnegyedpálca között íves átkötések szerepelnek. A támköteget a falsíktól hasonló, de szélesebb íves átkötések választják el. A három karcú, nyúlt arányú támfelület összefogottan, de külön-külön megfaragott. A hengeres nyaktag valamivel a faragvány alsó síkja felett helyezkedik el. A köríves kehelyperem ugyancsak hengeresen formált. A fedőlemez is köríves alaprajzú, metszete alulról felfelé: homorlat, félpálca, kissé kiugratott, keskeny lemez és rézsű. A felfelé kissé szélesedő kelyheken púpos háti levelek helyezkednek el; kettő-kettő, egymás fölött két sorban. Az erőteljes plaszticitású, aláfaragott levelek egy középső, sokszögesen alakított göbből fejlődnek ki és három, hullámosan fodrozódó karéjra szakadnak. A felső zóna leveleinek igen széles, szalagszerű nyele van, amelyek egymáson kereszteződve jobbra és balra hajlanak. A támfelületen meszelés maradványai és szürkés festés. A középső fejezet fedőlemezé kissé sérült, a bal oldaliéból nagyobb darab letört. A bal oldali illesztési síkon a régi, a jobb oldalin a jelenlegi leltári szám.

A faragvány az északi szentélyben a két szentélyszakasz közötti déli támköteg fejezete volt.

szürke homokkő

Magasság: 28 cm; *szélesség:* 37,5 cm; *vastagság:* 41,5 cm.

A támköteg háromnegyedpálcáinak átmérője: 6,2 cm

MNM jelentés 1912, 41. – MAROSI 1982C, 131/a. kat. sz.; 251-253. – RUTTKAY 1983, 222. – *MM 1300-1470*, I., 455, (MAROSI ERNŐ); II., 444. kép – RUTTKAY 1987, 112, 125. – ČELKO 1987, 15. oldal alsó képe – LAHU I. 1988, 116. (TÖRÖK GYÖNGYI) – BUZÁS 2001, 47. – ORIŠKO 2005, 39; Kat. Nr. 2, 42; 2-3. kép – ORIŠKO 2006, 336, 338. – ORIŠKO 2012, 27-28, 31; Kat. Nr. 2, 39.

3. Boltozatindítás

A póstyéni templomromból 1910-ben szedette ki a Műemlékek Országos Bizottsága. 1911-ben jutott a Magyar Nemzeti Múzeumba (rég. ltsz.: 2.1911.1). 1939-ben átvétellel a Szépművészeti Múzeumba, majd 1973-ban a Magyar Nemzeti Galériába került.

ltsz.: 55.1582
1360-1380

Háromtagú boltozatindítás magas, karcú alsó rétegekőve. Mögötte megközelítőleg négyszöghasábos falazótömb helyezkedik el. A falazótömb homlokoldalán, a boltindítástól jobbra és balra fogasvéssóval szabatosan kialakított falsík. A falazótömböt alul, fölül és bal oldalt illesztési sík határolja. Jobb oldala teljes magasságában elfaragott, durván lenagyolt hátoldala vésznyomokkal tarkított. Az alsó sík tengelyében négyszöges csaplyuk helyezkedik el. A felső síkon szerkesztővonalak jelölik ki a bordák irányszögeit.

A heveder és az átlósbordák egyező módon alakítottak. A bordák orrlemezés körtettagjához kétfelől egy-egy homorlat csatlakozik. A boltozatindítás nem szimmetrikus, a jobb oldali átlósborda külön formált, míg a bal oldali inkább a hevederívhez tapad. Az átlósbordák irányszöge is eltér, a jobb oldalié 62 fokos, a bal oldalié 68 fokos. Eszerint a két boltszakasz, amelyek között egykor a boltindítás elhelyezkedett, eltérő hosszúságú volt. Jobbra hosszabb, balra rövidebb szakasz helyezkedett el. A heveder és a jobb oldali átlósborda körtettagjából felül lehasadt egy-egy darab. A bordákon, akárcsak kétoldalt a falsíkon meszelésnyomok láthatók. A bal oldali illesztési síkon a régi, a bal oldali átlósborda tövén a jelenlegi leltári szám.

Az északi szentély déli falán, a két szentélyszakasz között helyezkedett el.

szürke homokkő

Magasság: 60,5 cm; *szélesség:* 37,5 cm; *vastagság:* 46,5 cm

MNM jelentés 1912, 41. – ORIŠKO 2005, Kat. Nr. 1, 42; 2. kép – ORIŠKO 2006, 336. – ORIŠKO 2012, Kat. Nr. 1, 38-39.

4. Osztópárkány eleme faltám indításával

A póstyéni templomromból 1910-ben szedette ki a Műemlékek Országos Bizottsága. 1911-ben jutott a Magyar Nemzeti Múzeumba (rég. ltsz: 2.1911.6). 1939-ben átvétellel a Szépművészeti Múzeumba, majd 1973-ban a Magyar Nemzeti Galériába került.

ltsz: 55.1043
1360-1380

A széles párkányrészről a faragvány tengelyében hármastám indul, alul nagyobb homorlattal és kisebb részsíval tagolt. A párkány bal oldala fogasvívvel megfaragott illesztési sík, jobb oldala, háta törésfelület. Alja, leszámítva az illesztési sík balról megmaradt kisebb részletét, ugyancsak törött. A támköteg felső síkján habarcsmaradványok.

A faltám három vékony háromnegyedpálcából áll, amelyek között íves átkötések helyezkednek el. Ezekben szürkés festés maradványai figyelhetők meg. A párkányrészűn fehér alapozás és sárga festésmaradványok. A párkány alsó homorlatában vastag meszelésrétegeken graffitik láthatók. A hátsó törésfelületen a régi, a bal oldali illesztési síkon a jelenlegi leltári szám. A párkány a szentély belső terében, az ablakkönyöklők magasságában húzódott egykor.

Az északi szentély két szakasza közötti északi faltám indító eleme lehet.

szürke homokkő

Magasság: 17,5 cm; *szélesség:* 34,5 cm; *vastagság:* 15 cm.
A támköteg háromnegyedpálcáinak átmérője: 6,2 cm

MNM jelentés 1912, 41. – LAHU I. 1988, 116. (TÖRÖK GYÖNGYI) – ORIŠKO 2005, Kat. Nr. 6, 44; 7. kép – ORIŠKO 2006, 336. – ORIŠKO 2012, Kat. Nr. 6, 42-43.

5. Faltám fejezete

A póstyéni templomromból 1910-ben szedette ki a Műemlékek Országos Bizottsága. 1911-ben jutott a Magyar Nemzeti Múzeumba (rég. ltsz: 2.1911.4). 1939-ben átvétellel a Szépművészeti Múzeumba, majd 1973-ban a Magyar Nemzeti Galériába került.

ltsz: 55.1039
1360-1380

Tomaszögű falszögletbe illeszkedő faltám fejezete, amely megközelítőleg négyszöghasábos falazótömb homlokoldalán ugrik előre. Balra hegyesvívvel elfaragott felület, jobbra nagyrészt habarccsal borított illesztési sík, a hátoldal lenagyolt. A fogasvívvel megfaragott felső sík jórészt habarccsal borított, a habarcs körvonala megőrizte a fejezetről induló, kétfelől homorlatpárral kísért orrlemez körtetagú borda lenyomatát. Az alsó illesztési síkon a faltám törzsének bevéselt körvonala látható, míg tőle balra kisebb habarcsfolt őrződött meg. A faltám háromnegyedpálcáját kétfelől egy-egy enyhén homorodó és egy-egy sík oldal kíséri. A hengeres nyaktag a faltám alaprajzát követi és fölötte a fejezet alsó része is annak megfelelően alakított. Fentebb a kissé kiszélesedő kehely az oldalsó homorlatokra is kiterjed. A részsíval tagolt kehelyperem és a fedőlemez körívés alaprajzú. Utóbbi kifordul az oldalsó síkokra is, profilját alulról felfelé pálcstag, széles, rozettákkal díszített homorlat és keskeny lemeztag alkotja. A fejezet alsó részéből nagyobb darab lehasadt.

A kehely középpontja vízszintesen egy kiemelkedő, széles lemeztagon ülő keskenyebb pálcstag tagolja. A kidomborodó, vízszintes osztáson három virág ül. A virágok göbökkel díszített, kör alakú középrészre körül kis szíromlevelek helyezkednek el. Ezek mögül három hosszú, lándzsacsúcsra emlékeztető formájú csészelevelé hajt ki. A cakkozott szélű, hullámos felszínű, hegyes levelek közül kettő felfelé, egy lefelé fordul. A felfelé irányulóak vége a szélső virágok szélső levelének kivételével aláfáragott volt, és a bal oldali virág jobb levele kivételével ki is töredezett. A lefelé irányuló, alá nem fáragott levelek közül csak a középső hiányos. A fedőlemez

széles homorlatában öt kis rozetta helyezkedik el, melyek göbös középrésze körül ívelt formájú szíromlevelek láthatók. A rozetták kétfelől aláfaragottak. A fejezeten meszelés maradványai figyelhetők meg. A régi leltári szám a jobb oldali habarcsmaradványon, a jelenlegi megkopva az alsó sík bal oldali habarcsoltján és a felső sík körtetagos bordájának habarcslenyomatán.

Egykor az északi szentély északi és átlós oldala közötti falszögletben helyezkedett el.

szürke homokkő

Magasság: 28 cm; *szélesség:* 33 cm; *vastagság:* 42,5 cm

MNM jelentés 1912, 41. – MAROSI 1982C, 252. – LAHUI 1988, 116. (TÖRÖK GYÖNGYI) – ORIŠKO 2005, Kat. Nr. 4, 43; 5. kép – ORIŠKO 2006, 336, 338; 6. kép – ORIŠKO 2012, 32; Kat. Nr. 4, 41.

6. Hármas faltám fejezete

A póstyéni templomrombból 1910-ben szedette ki a Műemlékek Országos Bizottsága. 1911-ben jutott a Magyar Nemzeti Múzeumba (régii ltsz: 2.1911.3). 1939-ben átvétellel a Szépművészeti Múzeumba, majd 1973-ban a Magyar Nemzeti Galériába került.

ltsz: 55.979
1360-1380

Megközelítőleg négyszöghasábos falazótömb homlokoldalán előreugró fejezet. A fejezettől jobbra és balra falsík részlete látható, vagyis a támköteg egyenes fal előtt állt. A felső sík fogasvésővel megmunkált, rajta háromtagú bordaindítás habarcslenyomata. A habarcslenyomatoltján az átlósbordák és a heveder szorosan egymás mellett helyezkednek el, a bordaprofil orrlemez körtetaga is kivehető. Alul csiszolt illesztési sík, kétoldalt törésfelületek, a darab hátoldala durván lenagyolt. A hengeres nyaktag valamivel az alsó sík fölött helyezkedik el, így a faragvány a támok felső részének egy rövid szakaszát is magában foglalja. A három vékony háromnegyepálcá között íves átkötések húzódnak, a támköteget a faltól szélesebb homorlatok választják el. A köríves alaprajzú, hengeres kehelyperem fölött a szintén körívesen alakított fedőlemez metszete alulról felfelé: homorlat, félpálca, kissé kiugratott, keskeny lemez és rézsű. A faragvány felületeit fehér alapon szürke festés maradványai borítják.

A három támfejezet összefogottan, de külön-külön megfaragott. Az oszlopfők alsó részén egy-egy alulnézetre komponált, lefelé tekintő fej jelenik meg, fölöttük leveles díszítés. A jellegzetesen széles, lapos arcok különbözőképpen alakítottak. A középső figura haja közepén elválasztott, oldalt fésült, kissé hullámos, közel vállig érő. Szeme környékén sérülések, mindössze a balról megállapítható, hogy mandula alakú. Széles orra sérült, törött, szája keskeny, lefelé görbülő, az álla kétágú. A jobb oldali figura párhuzamos, enyhén hullámos tincsekbe rendezett haja a homlokába fésült. Jobb arcféle és homloka sérült, mandula formájú szeme kidomborodóan alakított. Háromszöges formájú, széles orra jórészt hiányzik, a meglévő bal füle vájatolt. Keskeny szája enyhén felfelé görbülő, álla kétágúan formált. A bal oldali, grimaszoló figura széles orra, bal arcféle felső része és homloka sérült. Kétfelől hátrafelé fésült, hosszú haja párhuzamosan redőzött. Meglévő jobb szeme göbösen alakított, keskeny szája egyenes vonalú. Az arcú ívelt vonalú, erőteljesen formált. A fejek fölött mélyen aláfaragott, púpos hátú levelek sora húzódik. A levelek erősen sérültek, különösen az aláfaragott részeik törtek ki. A régi leltári szám a bal oldali törésfelületen, a jelenlegi a felső síkon.

A faragvány az északi szentélyben a két szentélyszakasz közötti északi támköteg fejezete volt. Lásd még Mednyánszky Alajos 2. számú rajzát.

szürke homokkő

Magasság: 28,5 cm; *szélesség:* 40,5 cm; *vastagság:* 37,5 cm.
A támköteg háromnegyepálcáinak átmérője: 6,2 cm

MEDNYÁNSZKY A. 1818, 495; 2. kép – IPOLYI 1863, 30. – *MNM jelentés* 1912, 41. – MAROSI 1982C, 131/b. kat. sz.; 251-253. – RUTTKAY 1983, 222. – RUTTKAY 1987, 112, 124-125. – ČELKO 1987, 14. oldal jobb alsó képe – *MM 1300-1470*, I., 455, (MAROSI ERNŐ); II., 443. kép – LAHU I. 1988, 116. (TÖRÖK GYÖNGYI) – ENDRÓDI 1998, 128. jegyzet – *Történelem – Kép* 2000, 504; 502. oldal képén a 2. számú rajz (SZENTESI EDIT) – BUZÁS 2001, 47. – ORIŠKO 2005, 39, 40; Kat. Nr. 3, 42-43; 1, 4. kép – ORIŠKO 2006, 336, 338; 1. kép – ORIŠKO 2012, 27-28, 29, 31; Kat. Nr. 3, 39-40.

7. Figurális konzol töredéke

A pöstyéni templomrombból 1910-ben szedette ki a Műemlékek Országos Bizottsága. 1911-ben jutott a Magyar Nemzeti Múzeumba (rég. ltsz: 2.1911.5). 1939-ben átvétellel a Szépművészeti Múzeumba, majd 1973-ban a Magyar Nemzeti Galériába került.

ltsz: 55.1048
1360-1380

Derékszögű falszögletbe illeszkedő konzol töredéke. Felső illesztési síkja csiszolt, az alsó vésővel faragott. Jobb oldala törésfelület, bal oldala hegyesvésővel elfaragott. Bal oldali hátsó része és hátoldala szabálytalanul lenagyolt. A konzolfigura két oldalán a falsíkok fogasvésővel kialakítottak. Az alak felsőteste lehasadt, azonban a törzs csomkjából, amely elválik a falsíktól, annyi megállapítható, hogy egykor előrehajolt. Valaha mindkét lábát térdből felhúzta, úgy, hogy a lábak egymással derékszöveget zártak be. A jobb láb, amely aláfaraogott volt, letört, csak a cipőbe bújtatott lábfej maradt meg belőle. Jobb sarkával támasztja meg a felhúzott bal lábfejét. Félcipője elegáns, hegyes orrú, felül ívesen kivágott, bokaszíjas. A figura combközépig érő felsőruhát visel, a derekán zsinóröv húzódik. Az övet elöl középpütt felülről lelógó, széles, ívelt végű ruharészlet takarja el. A ruha bal oldala lehasadt. A lábat feltehetően szoros nadrág vagy harisnya fedi. A régi leltári szám a jobb oldali törésfelületen, a jelenlegi a felső illesztési sík bal szélén.

Egykor a déli szentély északnyugati falszögletében helyezkedett el. A konzolfigura ép állap-tához lásd Mednyánszky Alajos 6. számú rajzát.

szürke homokkő

Magasság: 36 cm; *szélesség:* 44 cm; *vastagság:* 33 cm

MEDNYÁNSZKY A. 1818, 495; 6. kép – *MNM jelentés* 1912, 41. – MAROSI 1982C, 252. – RUTTKAY 1983, 222. – RUTTKAY 1987, 112, 125, 134. – *MM 1300-1470*, II., 445. kép – RUTTKAY 1993, 155. – LAHU I. 1988, 116. (TÖRÖK GYÖNGYI) – *Történelem – Kép* 2000, 504; 503. oldal képei (SZENTESI EDIT) – ORIŠKO 2005, 39, 40; Kat. Nr. 5, 43-44; 1, 6. kép – ORIŠKO 2006, 336, 338; 1. kép – ORIŠKO 2012, 28, 29, 31; Kat. Nr. 5, 41-42.

Függelék

A kőfaragványok múzeumba kerülésének dokumentumai

Éber Lászlónak, aki 1897-1904 között a Magyar Nemzeti Múzeum Régiségtárának tisztviselője volt,¹ figyelme a múzeumban őrzött pöstyéni fülkezáradék (1. kat. sz.) feldolgozása² során fordult a pöstyéni romtemplom és további faragványai felé. Éber az addigi szakirodalomból tájékozódván a templomrom 19. századi pusztulását konstataálhatta. Ez vezette őt 1909 végén, már mint a Műemlékek Országos Bizottsága előadóját,³ annak a levélfogalmazványnak a megírására, amelyben Forster Gyula MOB elnök nevében a pöstyéni előjáróságot a rom és faragványainak védelmére szólította fel. Miután a pöstyéni vezetőség a maradványok fenntartását nem tudta garantálni, Éber az elnök nevében a rom állandó felügyeletének megszervezésére kérte fel a település előjáróit. Az ezt követő, 1910. január végi levélváltást, amelyre D levélfogalmazvány utal, kiselejtezték a műemléki irattárból. G levélfogalmazványból az is kiderül, hogy az ügybe Szóts Imre nyitrai építész is bevonták, aki jelentést küldött Budapestre a faragványokról. (Szóts jelentésének hollétéről nincs tudomásom.) Éber, Forster és a Bizottság, amely úgy tűnik, e jelentésből és a pöstyéni levelezésből volt tájékozva a templomrom és a faragványok aktuális állapotáról, 1910 augusztusára oda jutott, hogy a faragványokat a védelmük érdekében le kell szedetni a romról és a Nemzeti Múzeumba kell juttatni.⁴ A feladattal Szóts-öt bízták meg. Szalay Imre múzeumigazgató köszönőlevele alapján a kövek – hat faragvány (2-7. kat. sz.) – 1911 januárjában érkeztek Budapestre.⁵

A.

*Pöstyén előjáróságának szóló levél fogalmazványa
(1909. december 4.)*

Budapest, Műemléki Irattár, MOB iratok 1909/1070.

Elnöki intézkedés a pöstyéni temetőben levő templomrom fentartása iránt

Pöstyén nagyközség tisztelt Előjáróságának!

Tudomásunkra jutott, hogy a pöstyéni temetőben lévő régi templomrom nemcsak a régiségénél, történeti és művészeti jelentőségénél fogva megillető gondozásban nem részesül, hanem még ma is erőszakos rongálásnak, csönkítésnek van kitéve, és onnan sajnos már csak kis számban lévő faragott kövek elhordatnak.

Van szerencsénk tehát a tisztelt Előjáróságot kérni, hogy hathatós gondoskodását az érdekes és igen becses műemlék fentartására kiterjeszteni és annak további rongálását megakadályozni szíveskedjék. Egyidejűleg kérjük annak megállapítását és bizottságunkal leendő közlését is, hogy a templomromból elhurczolt egyes faragott műrészletek jelenleg a község mely pontjain találhatók.

Bp. [1]909 XII/8.

Forster

Éber [1909] XII/4.

1 HAMPEL 1902, 90; ELEK 1935, 429.

2 Tanulmánya a fülkezáradékról 1909-ben jelent meg az Archaeológiai Értesítőben: ÉBER 1909, 289-293.

3 1904-től helyettes előadóként, 1906-tól véglegesítve. Lásd: HORLER M. 1996, 109-110.

4 A levélfogalmazványok szerint a MOB-ban két oszlopfőről és egy sérült konzolról tudtak.

5 A levelezést Szentesi Edit dolgozta fel: *Történelem – Kép* 2000, VIII-14. b-e kat. sz., 503-504.

B.

*Pöstyén előjárósága a MOB-nak
(1910. január 11.)
Budapest, Műemléki Irattár, MOB iratok 1910/37.*

Pöstyén nagyközség előjáróságától.

szám: 4698/909

Határidő

A válaszirat alapjául szolgáló jelentés, megkeresés, rendelet stb. száma: 1070/909

Tárgy: Műemlékek gondozása.

Tekintetes Műemlékek országos Bizottsága.

Budapesten.

Fenti számú megkeresésre vonatkozólag értesítjük a tek. Bizottságot, hogy a művészeti jelentőséggel bíró régi templomrom fentartására gondot fordítunk, de tekintettel arra, hogy az a községen kívül fekszik azt megóvni, úgyszólván lehetetlen. Arról, hogy a templomromból egyes faragot műrészletek elhordattak volna, – nincs tudomásunk.

Pöstyén 1910 évi jan. hó 11.

[Nyitra megye Pöstyéni járás Pöstyén Nagyközség pecsétje]

[olvashatatlan név]

[olvashatatlan név]

C.

*Pöstyén előjáróságának szóló levél fogalmazványa
(1910. január 15.)
Budapest, Műemléki Irattár, MOB iratok 1910/37.*

Pöstyén nagyközség tisztelt Elöljáróságának!

Köszönettel véve a tisztelt Elöljáróságnak a pöstyéni templomrom ügyében folyó hó 11.-én 4698/1909. szám alatt kelt fölvilágosítását, ez alkalomból arra kérjük a Tekintetes Elöljáróságot, hogy (az iránt) miként lehetne az értékes rom megóvása céljából annak állandó felügyeletéről esetleg némi díjazás mellett is – gondoskodni. Becses véleményét nyilvánítani sziveskedjék.

Bp. [1]910 I/15.

Éber [1910] I/15.

D.

*Pöstyén előljáróságának szóló levél fogalmazványa
(1910. augusztus 24.)
Budapest, Műemléki Irattár, MOB iratok 1910/726.*

A pöstyéni temetőben lévő templomromról két oszlopfő és egy megcsonkított console leszedendő.

Pöstyéni előljáróság és a Közigazg. Bizottságnak

I.

Pöstyén nagyközség tisztelt Elöljáróságának!

A pöstyéni templomrom fentartása ügyében folyó évi január 22.-én 248. szám alatt kelt értesítés után f. évi január 28.-án 72. szám alatt felkértük a tisztelt Elöljáróságot a templomrom felügyeletének elrendelésére. Miután újabban sajnálattal arról értesültünk, hogy a rom mégis állandó rongálásnak van kitéve, az elpusztítástól még eddig megmenekült két oszlopfő és egy bár már megrongált gyámkő megmentése érdekében azok leszedése és a Magyar Nemzeti Múzeumban leendő elhelyezése iránt intézkedtünk.

Kérjük a tisztelt Elöljáróságot, hogy ezt tudomásul venni a munka foganatosításával megbízott Szóts Imre műépítésznek kezére jární szíveskedjék.

Bp. [1]910 VIII/25.

Forster

E.

*Nyitra vármegye Közigazgatási Bizottságának szóló levél fogalmazványa
(1910. augusztus 24.)
Budapest, Műemléki Irattár, MOB iratok 1910/726.*

II.

Nyitra vármegye közigazgatási tekintetes Bizottságának⁶

Miután tudomásunkra jutott, hogy a pöstyéni temetőben levő régi templomrom nemcsak a régiségénél, történeti és művészeti jelentőségénél fogva megillető gondozásban nem részesül, hanem még erőszakos rongálásnak, csonkításnak is ki van téve, és onnan a – sajnos – már csak kis számban lévő faragott kövek elhordatnak, Pöstyén nagyközség előljáróságát megkerestük, hogy a rom kellő felügyeletéről gondoskodjék.

Újabban sajnálattal értesültünk arról, hogy a rom most is állandó rongálásnak van kitéve, miért is a pusztulástól eddig még megmenekült két oszlopfő és egy bár megrongált gyámkő megmentése érdekében ezek leszedésével és a Magyar Nemzeti Múzeumba szállításával Szóts Imre műépítést a nyitrai székesegyházi helyreállítási munkálatok vezetőjét megbíztuk és ez intézkedésünket egyidejűleg a községi előljáróság tudomására hoztuk, miről van szerencsénk a közigazgatási tekintetes bizottságot ezennel értesíteni.

K[olvashatatlan]

6 A levél eredetije is fennmaradt: Štátny archív v Nitre, č. 793. Szlovák fordításban közli: KRUPA – KLČO 2017, 25.

F.

A Magyar Nemzeti Múzeum igazgatóságának szóló levél fogalmazványa

(1910. augusztus 24.)

Budapest, Múemléki Irattár, MOB iratok 1910/726.

III.

N. Múzeum igazgatóságának

II.-ből

Kérjük a nagytekintetű Igazgatóságot, hogy a kövek megérkezéséről bizottságunkat annak idején értesíteni méltóztassék.

G.

Szöts Imrének szóló levél fogalmazványa

(1910. augusztus 24.)

Budapest, Múemléki Irattár, MOB iratok 1910/726.

IV.

Tek. Szöts Imre műépítész úrnak

Nyitra

püsp. palota

A pöstyéni templomrom ügyében vett szíves jelentése folytán van szerencsénk tekintetes Uraságotat kérni, hogy a szóban levő műrészleteknek, nevezetesen két oszlopfőnek és egy gyámkőnek leszedése és a Nemzeti Múzeumba szállítása iránt intézkedni szíveskedjék.

K[olvashatatlan]

Éber VIII/24.

H.

Szalay Imre levele a MOB-nak

(1911. január 25.)

Budapest, Múemléki Irattár, MOB iratok 1911/67.

A Magyar Nemzeti Múzeum Igazgatójától.

ad 1382 szám.

A Múemlékek Országos Bizottsága Tekintetes Elnökségének

Budapest.

A Magyar Nemzeti Múzeum igazgatósága hálás köszönetét fejezi ki azon alább felsorolt ajándék szíves közvetítéseért, melylyel a Tekintetes Elnökség a Nemzeti Múzeum régiségétárát gazdagítani szíves volt.

Budapesten, 1911 évi január hó 25-ikén

Szalay Imre
a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója.

Az ajándék tárgya:

Pöstyéni kőemlékek:
3 pillérfő
1 gyámkő
1 bordarészlet
1 pillérlábazat végződés

összesen: 6 drb.

I.

*Szalay Imre levelének nyugtázása a MOB-nál
(1911. január 30.)
Budapest, Műemléki Irattár, MOB iratok 1911/67.*

Magyar Nemzeti Múzeum igazgatósága hálás köszönetét fejezi ki a pöstyéni kőemlékeknek a Nemzeti Múzeum régiség-tára számára megszerezhető ügyében a bizottság közvetítéseért.

A köveket meg fogom nézni a múzeumban és azok leíró lajstromát, esetleg fényképekkel együtt, a bizottság elé fogom terjeszteni.

Éber

Tudomásul vétetik.
Bpest, 1911. 1/30.

Forster

Éber

Bibliográfia

- ÁLDÁSSY 1895 – ÁLDÁSSY ANTAL: Regesták a vatikáni levéltárból III., *Történelmi Tár*, 1895, 260-288.
- ALEXY 1932 – ALEXY, J[ANKO]: Templársky kláštor, *Piešťanský obzor*, 1932. július 30., 9. sz., 2.
- AO VI, 1891 – *Anjoukori okmánytár VI. 1353-1357*, szerk: NAGY IMRE, Budapest, 1891.
- BAČA – KRUPA – KLČO 1992 – BAČA, RÓBERT – KRUPA, VLADIMÍR – KLČO, MARIÁN: Výskum stredovekej sakrálnej stavby v Piešťanoch, *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku*, 1992, 19-20.
- BENCZE – SEKÉR 1993 – BENCZE ZOLTÁN – SEKÉR GYÖRGY: *A budaszentlőrinci pálos kolostor*, Budapest, 1993.
- BICZÓ 2002 – BICZÓ PIROSKA: A középkori és kora újkori kőfaragványok gyűjteménye, in: *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei*, szerk. Pintér János, Budapest, 2002, 162-176.
- BOSSÁNYI 1918 – BOSSÁNYI ÁRPÁD: Regesta Supplicationum. A pápai kérvénykönyvek magyar vonatkozású okmányai. Avignoni korszak, II., Budapest, 1918.
- BURNICHIOIU 1999 – BURNICHIOIU, ILEANA: Despre tipologizare în arhitectură: bisericile gotice din Transilvania cu închideri de altar în ax, in: *Architectura religioasă medievală din Transilvania / Középkori egyházi építészet Erdélyben / Medieval Ecclesiastical Architecture in Transylvania*, I. coordinatori: Kiss Imola – Szócs Péter Levente, Satu Mare, 1999, 107-120.
- BUZÁS 2001 – BUZÁS GERGELY: *Magyar építészet. Gótika és kora reneszánsz*, főszerk: Ritoók Pál, szerk: Hollósi Nikolett, Budapest, 2001.
- CD VII/5, 1841 – *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, studio et opera: Fejér, Georgii, Tomi VII, Vol. 5, Budae, 1841.
- ČELKO 1987 – ČELKO E: Torzo vzácnej architektúry, *Piešťany*, 23, 1987/8, 14-15.
- CSEMEGI 1955 – CSEMEGI JÓZSEF: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete*, Budapest, 1955.
- CSOMA 1903 – CSOMA JÓZSEF: Kont Miklós nádor czimere, *Turul*, 21, 1903, 30-33.
- ÉBER 1909 – ÉBER LÁSZLÓ: Pöstyéni dombormű a Nemzeti Múzeumban, *Archaeologiai Értesítő*, U.F. 29, 1909, 289-293.
- ELEK 1925 – ELEK ARTÚR: A Nemzeti Múzeum újra elrendezett régiségtára, *Magyar Művészet*, 1, 1925, 253-263.
- ELEK 1935 – ELEK ARTÚR: Éber László (1871-1935), *Nyugat*, 28/I., 1935, 429-431.
- ENDRŐDI 1998 – ENDRŐDI GÁBOR: Fejezetek a „Galgóci Betlehem” történetéből, *Művészettörténeti Értesítő*, 47, 1998, 1-37.
- ENGEL 1996 – ENGEL PÁL: *Magyarország világi archontológiája 1301-1457*, I-II. Budapest, 1996.
- FEDELES 2011A – FEDELES TAMÁS: Egy középkori főúri család vallásossága. Az Újlakiak példája, *Századok*, 145, 2011, 377-418.
- FEDELES 2011B – FEDELES TAMÁS: Galgóc az Újlaki érában (1349-1524), in: *Debrecen város 650 éves. Várostörténeti tanulmányok*, szerk: Bárány Attila – Papp Klára – Szálkai Tamás, Debrecen, 2011, 195-222.
- FOLLAJTÁR 1905 – FOLLAJTÁR JÓZSEF: Pöstyén egyházi emlékeiről, *Archaeologiai Értesítő*, U.F. 25, 1905, 266-270.
- FÜGEDI 1977 – FÜGEDI ERIK: *Vár és társadalom a 13-14. századi Magyarországon*, Budapest, 1977.
- GERECZE 1906 – GERCZE PÉTER: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma, in: *Magyarország műemlékei* II, szerk: Forster Gyula, Budapest, 1906.
- HAMPEL 1902 – HAMPEL JÓZSEF: Az érem- és régiségtár története, in: *A Magyar Nemzeti Múzeum multja és jelene alapításának századik évfordulója alakalmából*, Budapest, 1902, 77-90.

- HORLER M. 1996 – HORLER MIKLÓS: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon (1872-1922), in: *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*, Budapest, 1996. 79-144.
- HUNKA 2012A – HUNKA, JÁN: Prehľad nálezov mincí zo „Starého kláštora” v Piešťanoch a ich význam pre poznanie histórie tohoto miesta, in: *Starý kláštor* 2012, 5-10.
- HUNKA 2012B – HUNKA JÁN: Numizmatický a historický rozbor mincí, in: *Starý kláštor* 2012, 11-13.
- ILLÁŠOVÁ 2012 – ILLÁŠOVÁ, L'UDMILA: Litologická a petrografická analýza kameňov zo základov, stavebných článkov a malty starého kláštora, in: *Starý kláštor* 2012, 14-26.
- IPOLYI 1863 – IPOLYI ARNOLD: *A középkori szobrászat Magyarországon*, Pest, 1863.
- JURČOVÁ 2009 – JURČOVÁ, SIMONA: O povode stáreho náhrobníka, *Múzeum*, 55, 2009/3, 18-19.
- K[OČI] 1956 – K[OČI], J[ÁN]: Zrúcanini starého kostola templárskeho kláštora v Piešťanoch, *Pamiatky a múzeá*, 5, 1956, 46.
- KOZÁK K. 1976-77 – KOZÁK KÁROLY: Téglából épített körtemplomaink és centrális kápolnánk a XII-XIII. században, *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve*, 21, 1976-1977/1, 49-89.
- KOZÁK K. 1982 – KOZÁK, KÁROLY: Constructions dans la Hongrie des XII-XV^e siècles des ordres de chevalerie et d'hospitaliers et leur influence, *Acta Archaeologica*, 34, 1982, 71-130.
- Könyöki* 2000 – *Az örökség hagyományozása. Könyöki József műemlékfeltérési 1869-1890.*, összeállította: Váliné Pogány Jolán, Budapest, 2000.
- KRUPA – BAČA 1993 – KRUPA, VLADIMÍR – BAČA, ROBERT: Najstaršia murovaná stavba v Piešťanoch, in: *Pescan / Piešťany 1113-1993*, Bulletin k 880. výročiu prvej písomnej zmienky o Piešťanoch v Zoborskej listine kráľa Kolomana I. z roku 1113. Piešťany 1993, 14-19.
- KRUPA – KLČO 1993 – KRUPA, VLADIMÍR – KLČO, MARIÁN: Tretia etapa výskumu v Piešťanoch v polohe Starý kláštor, *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku*, 1993, 83.
- KRUPA – KLČO 1994 – KRUPA, VLADIMÍR – KLČO, MARIÁN: Štvrtá etapa výskumu na lokalite Starý kláštor v Piešťanoch, *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku*, 1994, 110-111.
- KRUPA – KLČO 2004 – KRUPA, VLADIMÍR – KLČO, MARIÁN: Starý kláštor v Piešťanoch – výsledky archeologický výskumov v rokoch 1991-1994, *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja*, 7, 2004, 47-53.
- KRUPA – KLČO 2005 – KRUPA, VLADIMÍR – KLČO, MARIÁN: Starý kláštor v Piešťanoch – archeologický výskum lokality v roku 2004, *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja*, 8, 2005, 47-50.
- KRUPA – KLČO 2017 – KRUPA, VLADIMÍR – KLČO, MARIÁN: *Starý kláštor. Archeologický výskum gotického kostola v Piešťanoch*, 1. časť, Piešťany, 2017.
- LAHU I. 1988 – *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye, 1. Általános helyzetkép*, szerk: Feld István – Horler Miklós – Koppány Tibor – Lővei Pál – Szekér György, Budapest, 1988.
- I. Lajos király* 1982 – *Művészet I. Lajos király korában 1342-1382*. Katalógus, szerk: Marosi Ernő – Tóth Melinda – Varga Livia, Budapest, 1982.
- Lovagrendek* 2006 – *Magyarország és a keresztes háborúk. Lovagrendek és emlékeik*, szerk: Laszlovszky József – Majorossy Judit – Zsengellér József, Máriabesnyő – Gödöllő, 2006.
- LŐVEI – TAKÁCS 2018 – LŐVEI, PÁL – TAKÁCS, IMRE: „Hungarian Trecento”: Art in the Angevin Era, in: *The Art of Medieval Hungary*, ed. by: Barral i Altet, Xavier – Lővei, Pál – Lucherini, Vinni – Takács, Imre, Roma, 2018, 179-191.
- MAROSI 1976 – MAROSI, ERNŐ: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda, *Acta Historiae Artium*, 22, 1976, 333-373.
- MAROSI 1980 – MAROSI, ERNŐ: Bemerkungen zur Architektur und Bauskulptur der Parlerzeit in Ungarn, in: *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Ausstellungskatalog, Bd. IV, Hg. Legner, Anton, Köln, 1980, 132-140.

- MAROSI 1982A – MAROSI ERNŐ: A 14. századi Magyarország udvari művészete és Közép-Európa, in: *I. Lajos király* 1982, 51-77.
- MAROSI 1982B – MAROSI ERNŐ: Építészet, in: *I. Lajos király* 1982, 243-249.
- MAROSI 1982C – MAROSI ERNŐ: Pöstyén (Piešťany), johannita (?) templom, in: *I. Lajos király* 1982, 251-253.
- MAROSI 1983 – MAROSI ERNŐ: Preromanika, Román kor, Gótika, in: *A művészet története Magyarországon*, szerk: Aradi Nóra, Budapest, 1983, 13-20; 21-51; 52-147.
- MAROSI 1992 – MAROSI, ERNŐ: Budapest in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 3, Roma, 1992, 807-815.
- MAROSI 1998 – MAROSI ERNŐ: Pentimenti. Korrekciók a 14-15. századi magyar művészet képeén, in: *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok*, szerk: Bardoly István – László Csaba, Budapest, 1998, 97-120.
- MAROSI 2001 – MAROSI ERNŐ: Gótika, in: Galavics Géza – Marosi Ernő – Mikó Árpád – Wehli Tünde: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*, Budapest, 2001, 91-211.
- MAROSI 2010 – MAROSI ERNŐ: Zágráb, az internacionális gótika szobrászatának központja, in: *Építészet a középkori Dél-Magyarországon. Tanulmányok*, szerk: Kollár Tibor – Rostás Tibor, Budapest, 2010, 58-101.
- MEDNYÁNSZKY A. 1818 – BARONE A MEDNIÁNSZKY [MEDNYÁNSZKY ALAJOS]: Rudus Ecclesiae Templariorum in Pöstyén, *Fundgruben des Orients*, 6, Wien, 1818, 493-496.
- MEDNYÁNSZKY A. 1844 – MEDNYANSKY, ALOIS FREIHERRN VON [MEDNYÁNSZKY, ALAJOS]: *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern*, Pesth, 1844, 2. vermehrte und verbesserte Aufgabe
- MEDNYÁNSZKY D. 1905 – MEDNYÁNSZKY DÉNES: A pöstyéni egyházi emlékekről, *Archaeologiai Értesítő*, U.F. 25, 1905, 416-418.
- MENCL 1935 – MENCL, VÁCLAV: Byli templári v Píšťanech? *Lidové noviny*, 43, 1935, február 23, 9.
- MENCL 1967 – MENCL, VÁCLAV: Šariš v dejinách gotickej architektúry, *Vlastivedný časopis*, 16, 1967, 7-22.
- MÉSZÁROS 2009 – MÉSZÁROS ORSOLYA: *A késő középkori Visegrád város története és helyrajza*, Visegrád, 2009.
- MEZŐ 2003 – MEZŐ ANDRÁS: *Patrocíniumok a középkori Magyarországon*, Budapest, 2003.
- MM 1300-1470 – *Magyarországi művészet 1300-1470 körül*, I-II., szerk: Marosi Ernő, Budapest, 1987.
- MNG régi gyűjteményei 1984 – *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei*, szerk: MOJZER MIKLÓS, Budapest, 1984.
- MNM jelentés 1912 – *Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum 1911. évi állapotáról*, Budapest, 1912, 41.
- Mon. Vat. 1/1, 1887 – *Monumenta Vaticana historiam Regni Hungariae illustrantia*, Series I, Tomus 1, Budapestini, 1887.
- NÉMETHY 1894 – NÉMETHY, LUDOVICUS: *Series parochiarum et parochorum archi-dioecesis Strigoniensis*, Strigonii, 1894.
- [NN] 1934 – [NÉV NÉLKÜL]: Byli templári v Píšťanech? *Lidové noviny*, 42, 1934, november 23, 3.
- Nyitra vármegye 1898 – *Magyarország vármegyéi és városai. Nyitra vármegye*, szerk: SZIKLAY JÁNOS – BOROVSKY SAMU, Budapest, 1898.
- ORIŠKO 2005 – ORIŠKO, ŠTEFAN: K problematike stavebnej plastiky stredovekého kostola v Piešťanoch, *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja*, 8, 2005, 39-46.
- ORIŠKO 2006 – ORIŠKO, ŠTEFAN: Stavebná plastika ruiny stredovekého kostola v Piešťanoch, *Archaeologia historica*, 31, 2006, 333-344.
- ORIŠKO 2012 – ORIŠKO, ŠTEFAN: K problematike stavebnej plastiky stredovekého kostola v Piešťanoch. (Inventarizácia kameňosochárskych prvkov), in: *Starý kláštor* 2012, 27-48.
- RADOCSAY 1956 – RADOCSAY DÉNES: A Régi Magyar Oształy, in: *A Szépművészeti Múzeum 1906-1956*, Budapest, 1956, 131-143.
- REISZIG 1911 – REISZIG EDE: A János-lovagok birtokviszonyai Magyarországon, *Történelmi Tár*, 12, 1911, 368-400.

- REISZIG 1925-28 – REISZIG EDE: *A jeruzsálemi Szent János-lovagrend Magyarországon*, I., Budapest, 1925. II., Budapest, 1928.
- RUTTKAY 1982 – RUTTKAY, ALEXANDER: Správa o výskume na Detvianskej ulici v Piešťanoch v roku 1981, *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku*, 1982, 240-247.
- RUTTKAY 1983 – RUTTKAY, ALEXANDER: Výskum na Detvianskej ulici v Piešťanoch, *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku*, 1983, 220-224.
- RUTTKAY 1987 – RUTTKAY, ALEXANDER: Archeologický výskum funkčná kategorizácia zaniknutej stredovekej stavby v Piešťanoch, *Balneologický spravodajca*, 26, 1987, 110-145.
- RUTTKAY 1993 – RUTTKAY, ALEXANDER: Die Ritter- und Spitalsorden in der Slowakei (Archäologie und Geschichte), in: *Actes du XII^e Congrès International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques 4*, Bratislava, 1-7 septembre 1991, Red: Pavúk, Juraj, Bratislava, 1993, 146-161.
- SÁNDORFI 1884 – SÁNDORFI NÁNDOR: Adalékok Pöstyén műemlékeihez, *Egyházművészeti Lap*, 5, 1884, 243-245.
- ŠIMKO 1980 – ŠIMKO, ZDENO: Analýza ruín kláštorného kostola v Piešťanoch, *Vlastivedný a metodický spravodaj okresu Trnava*, 2, 1980, 82-89.
- SLIVKA 1987 – SLIVKA, MICHAL: Rádové domy v štruktúre osídlenia Slovenska a v jeho politických a sociálno-ekonomických vzťahoch (so zameraním na krížovnicke rády), *Archaeologia historica*, 12, 1987, 383-402.
- Starý kláštor 2012 – Starý kláštor – archeologický výskum gotického kostola v Piešťanoch*, 2. časť, zost.: KRUPA, VLADIMÍR, Piešťany, 2012.
- Súpis pamiatok II. 1968 – Súpis pamiatok na Slovensku II.*, K-P, vedecká red: GÜNTHEROVÁ, ALŽBETA, Bratislava, 1968.
- SZAKÁCS 2006 – SZAKÁCS BÉLA ZSOLT: A lovagrendek művészete a középkori Magyarországon, in: *Lovagrendek 2006*, 239-249.
- SZEKÉR – DANKÓ 1994 – SZEKÉR GYÖRGY – J. DANKÓ KATALIN: A sárospataki ferences kolostor kutatása, in: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon. Tanulmányok*, szerk: Haris Andrea, Budapest, 1994, 359-376.
- SZENTESI 2006 – SZENTESI EDIT: A vörös barátok: hiedelmek és legendák a Templomos Lovagrendről Magyarországon a 18. század közepéig, in: *Lovagrendek 2006*, 251-261.
- TÓTH E. – BUZÁS 2016 – Tóth Endre – Buzás Gergely: *Magyar építészet a rómaiaktól Buda elfoglalásáig. (A kezdetektől 1541-ig)*, Budapest, 2016.
- Történelem – Kép 2000 – Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, Kiállítási Katalógus, szerk: Mikó Árpád – Sinkó Katalin, Budapest, 2000.
- VÁCZY [1939] – VÁCZY PÉTER: A magyarság a román és a gót stílus korában, in: *Magyar Művelődéstörténet I., Ősműveltség és középkori kultúra*, szerk: Domanovszky Sándor, Budapest, [1939], 91-160.
- VARGA 1982 – VARGA LÍVIA: Szobrászat, in: *I. Lajos király 1982*, 264-270.
- VARJÚ 1929 – VARJÚ ELEMÉR: *Vezető a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztálya kiállított gyűjteményeiben*, Budapest, 1929.
- ZOLNAY – MAROSI 1989 – ZOLNAY LÁSZLÓ – MAROSI ERNŐ: *A budavári szoborlelet*, Budapest, 1989.
- ŽUFFOVÁ 2005 – ŽUFFOVÁ, JAROSLAVA: K novým poznatkom o počiatkoch a premenách kostola zo „Starého kláštora” v Piešťanoch, *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja*, 8, 2005, 27-38.

TIBOR ROSTÁS

The St Stephen's King Church in Piešť'any and its Stone Carvings¹

The city of Piešť'any (Pöstyén in Hungarian, Pistyan or Pistian in German, Piszczany in Polish today Slovakia), which belonged to Nitra County in the Middle Ages, situated north from Trnava, on the right bank of the river Vág. The ruins of the Gothic church are located in the northern part of the settlement, near the Dubova stream. The remains of the building can certainly be identified with the church whose Pope Innocent VI (1352-1362) gave permission of indulgences in 1360. According to the permission the church was founded by the palatine Miklós Rahlolcai Kont (1356-1367) on his estate in Piestany, in honour of St. Stephen (King). The petition says the church is newly built (*noviter exstructam*). Miklós Kont acquired the settlement in 1357.

Modern sources brought the church into contact with the Templars, and later with the Johannites, but we do not know any medieval diploma confirming the presence of the Knights' order. It is noteworthy that a 1560 church visit protocol mentioned St. Stephen's Church located outside the village as a monastery church. The Slovakian name (starý kláštor) also refers to this.

Count János Erdődy and Pál Motesiczky had rebuilt the lightning stricken building after 1772 in baroque style. At the same time the nave got a new vault. In 1813, the outbreak of the Vág damaged the church after which it began to demolish and its walls were taken as building material. Before 1818, Baron Alajos Mednyánszky described and drawn the decorated stone carvings of the church including many of which we only know from his notes. In 1910, László Éber and the National Committee of Monuments removed the most beautiful pieces of building decoration from the remnants of the building and transported the carvings to the Hungarian National Museum.

The layout of the eastern part of the church ruin was clarified by the excavation of Václav Mencl in 1932 as a double-apse arrangement. In the two apses, further excavations were carried out in 1953 and then in 1981-1982. The western extension of the church was clarified by excavations of the local spa museum (Balneologické Museum Piešť'any) led by Vladimír Krupa between 1991 and 1994, and in 2004. On the southern side of the church there was no cloister and there were no remnants of connecting walls. The graves of the Árpád-era cemetery were cut with the grounds of the building. The small wall remains of

¹ The paper is part of the Hungarian National Gallery's *Gothic Stone Catalog* enriched with notes.

the former, smaller church were identified by Krupa on the eastern side of the Gothic nave. Certainly, this former church is listed in 1332 in the papal tithes with the dedication of Holy King and mentioned Peter, the parish priest. Accordingly, the Árpád-era building was a parish church.

The church cannot be brought into closer connection with the other buildings associated with the name of Miklós Ráholcai Kont. Neither with the other foundations of the palatine, the Pauline church of Csátka nor with the Galgóc castle chapel.

In the study is presented the former location of surviving or known stone carvings on the remains of the building. Is published the drawings depicting the twelve, mostly figural carvings by Alajos Mednyánszky kept in the National Széchényi Library. The study concludes with a catalog of seven stone carvings held in the Hungarian National Gallery and the publication of documents confirming the entry of the pieces into the museum.

GÁBOR MESTER DE PARAJD

A párizsi Vincennes-kastély, mint a műemlékek helyreállítási elveinek példája Franciaországban

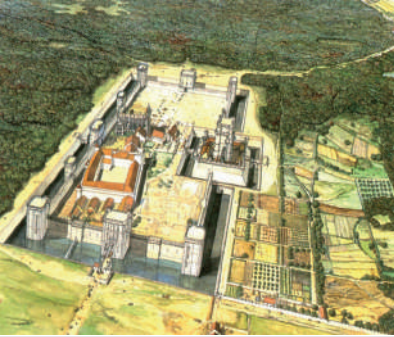
Franciaországban az építési alaptörvény, mely szervezi a mai 44 megye műemlékének restaurálását, az 1913. december 31-i törvény. Ez a törvény megalapította a negyventagú Történelmi Műemlékek Főépítészeinek Karát (Architectes en Chef des Monuments Historiques), állami kiképzés és állami pályázat nyomán. Ez a rendszer több mint száz éve sikeresen működik.

A második világháborúban történt egész városok lebombázása és lerombolása után, a műemlékek megmentése és később restaurálása, az akkori idők kevés lehetőségeivel lett megszervezve: az eredeti alapanyagok hiányoztak, az idő is hiányozott a hosszú előtanulmányokra, a lerombolt épületekre szükség is volt sürgősen az állami, a városi, és egyéb adminisztrációnak és irodáknak. Sok hibát, túl sok hibát követtek el. De azért nem kritizálhatjuk, mert olyan nehezek voltak az akkori körülmények.

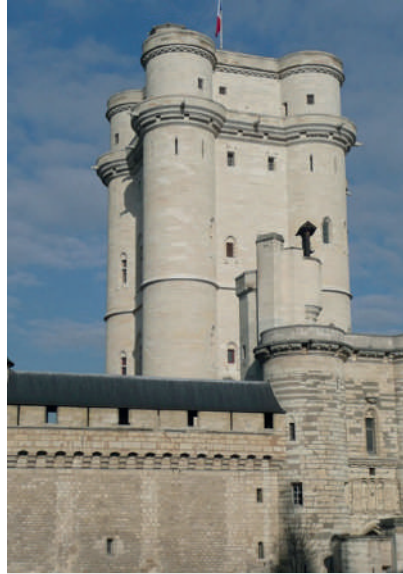
De ma, tulajdonképen, mi is igazán „autentikus” a Budai Várpalotában? Se a bronz kupolája, se a homlokzatai, se a többszáz ablaka, de még az alapok sem, miután a díszbejárata, az északi oldalon, Szent György téren, a Sándor Palotával szemben, teljesen eltűnt.

Hasonlóan történt Törökországban vagy Görögországban is, a fantáziadús újjáépítések véglegesen eltörölték a hiteles nyomokat.

Ezért alapították, nem sokkal a háború után, a Velencei-kartát, hogy a műemlékeknek megőrizzük az autentikusságát és az integritását. A Velencei



1. A középkori Vincennes-i kastély rekonstrukciója (ERCVBE Archeológiai Intézet)



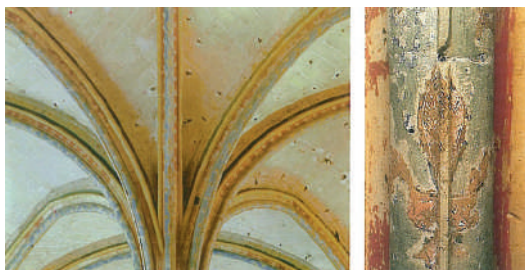
2. A Donjon

Karta 1964 óta előírja, mint alapszabály: 1. az autentikusság megvédését, akármilyen kevés eredeti anyag maradt; 2. a restaurálás „olvashatóságát”, azért hogy a publikum ne legyen megtévesztve; 3. a restaurálás „visszafor-díthatóságát”, hogy majd, egy nap, újabb tudományos és történelmi ismeretekkel, egy jobb restaurálást lehessen újra elvégezni.

A Velencei Karta előírásai ezer és ezer műemléket megmentettek Európában és az egész Földön. De néha el is túlozta a doktrinát, mint például a lerombolt középkori fehér mészkő toronynál, melyet az „olvashatóság” nevében, piros téglával egészítettek ki.

Egy fél évszázaddal később a dolgok nagyon megváltoztak. Ma minden restaurálási program előtt van egy teljes történelmi és dokumentációs tanulmány, archeológiai kutatások, teljes felmérés, leltározás, anyagoknak elemzése, és, mikor a restaurálás véget ért, az egész dokumentáció össze van fogva egy „Dossier des Ouvrages Exécutés” formában, egy igazi katalógus az elvégzett munkáról. Ez sokkal értékesebb, sokkal tudományosabb mind akármilyen „olvashatóság”, úgyhogy lehet manapság a műemléket kifejleszteni is.

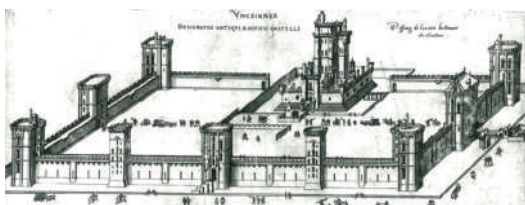
A Vincennes-i királyi kastély egyik legérdekesebb, hamarosan ezer éves királyi palotája Franciaországnak (1. kép). A XI. században alapították, egy nagy vadászterülettel, közel Párizshoz. A XIII. században IX. (Szent) Lajos királynak a két (a hetedik és a nyolcadik) keresztes hadjárata között kedvenc palotája volt. V. (Bölcs) Károly király 1364-ben építtette Európa legmagasabb



3. A főterem festet boltozata



5. Az északi Tour du Village



4. Androuet Du Cerceau: Les plus excellents bastiments de France [1576-1579], Bk. I, pl. XXVI

vártoronyát, az 52 méter magas Donjont (2. kép). A most végzett restaurálás kimutatta, hogy a belső faburkolatok és festet falak eredetiek, a XIV. századból származnak (3. kép). A vártorony után, a két és fél kilométer hosszú körítőfalat építtette fel, a kilenc körtoronnyal (40 m magasak) és egy 25 méter széles vizes árokkal (4-5. kép).

Most dolgozunk a királyi kápolnán: homlokzatokon, tetőkön, tornyokon, mind faragott kőből készültek. Ez az első komoly restaurálás az 1860-as években Viollet-le-Duc által vezetett munkálatok óta (6-7. kép). XIV. Lajos király, háromszáz évvel később építtette a két „pavillon”-t a díszudvarral és a nagy Le Nötre-kertekkel. Most restauráljuk az első pavillon-t (8-9. kép). A Francia Forradalom után katonai tábor lett a kastély: Napoleon leépíttette a körtornyokat és átalakíttatta ágyú-teraszokká. Kazamatákat építettek a középkori körítőfalak mögé. 1944-ben, Párizs felszabadításakor, a náci csapatok felrobbantották a kastély több részét.

Ma, a Vincennes-i kastély 60.000 m²-ét a Hadügyminisztérium használja Hadtörténeti Intézet és Levéltárnak. A Kulturminisztérium csak a Donjont és a kápolnát kezeli a turisták és kulturális események számára. A belső Nagyudvart restauráljuk, és a kastély külső környezetének a történeti helyreállítását megszavazta a Nemzeti Műemlék Védelmi Bizottság (10. kép).

Mindezeknek a programoknak az igazi és egyedüli „motorja” a műemlék új hasznosítása. Vincennes-ben a Hadtörténeti Levéltárnak a fejlődése miatt



6. A kápolna



7. A kápolna nyugati főhomlokzata

évente újabb öt kilométer levéltári anyag keletkezik. A modernizáció és a publikum felé való megnyitás szükségessé tette a volt kazamaták újra-építését (11–12. kép).

A Versailles-i kastélyban az évi hét millió turista érkezése lehetővé tette, hogy újjáépíthessék: a Gabriel-féle főlépcsőt, amely csak tervben létezett a XVIII. században, (13. kép) és a Grille Royale-t, amely eltűnt a Forradalomkor (14. kép).

Franciaországban is vannak csodák: a legújabb tervünk, az Alpokban egy kazamatás Vauban-erődítmény helyreállítása. Ez egy védett műemlék, az UNESCO Világörökség Listáján van, melyet a Hadügyminisztérium, vagyis a francia állam már évtizedek óta elhagyott (15. kép). Teljesen privát kezelés alatt, egy 60 millió Eurós restaurálási programot indítunk, és új hasznosítást találtunk az erődítménynek: a 22.000 m²-en két hotel, egy kongresszusterem a régi kápolnában, továbbá boltok, irodák és lakások lesznek a XVIII. századi kaszárnákban (16–17. kép). Egy igazi új városnegyed lesz, drótkötélpályával összekötve Briançon város szívével. Ezen kívül két további erődítményen dolgozunk hasonló programmal.

A Budai Várpalota restaurálása is egy közeli és aktuális példa. A „Nemzeti Hauszmann Terv” keretében tartott nemzetközi építészeti konferencia (2015. május 11–12.) óta különböző lerombolt épületek és a palotának a helyreállítása aktívan halad: a Kármelita épületegyüttes a Miniszterelnökségi irodáknak, a Főőrségi épület és a Lovarda a Csikós udvarban. De mi lesz a királyi palotával? Hogy lesz restaurálva, hogy lesz restrukturálva, hogy és mire lesz újra használva?



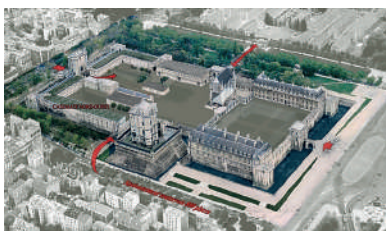
8. A kastély délnyugatról
(Jean-Baptiste Martin, 1689)



9. A Pavillon du Roi restaurálása



10. A Vincennes-i kastély



11. Az északnyugati kazmata újraépítése



12. Az északnyugati kazmata újraépítése



13. Versailles, Escalier Gabriel



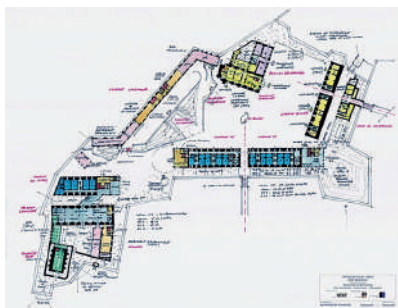
14. Versailles, Grille Royale



15. Briançon, Fort des Trois Têtes



16. Briancon, Fort des Trois Ttes: A memlk új hasznosítása



17. Briancon, Fort des Trois Ttes: A memlk új hasznosítása

GÁBOR MESTER DE PARAJD

The Vincennes Castle in Paris as an example of the principles of restoration of monuments in France

The paper gives a short history of the restoration of monuments in France in general and shows as a chief example the actual restoration of the Vincennes Castle started in 2004. The nearly one thousand-year-old Royal Castle in Vincennes is one of the most interesting royal palaces of France. It was founded in the 11th century with a large hunting area near Paris. In the 13th century this was the favourite palace of (Saint) King Louis IX (between the Seventh and Eighth Crusades). King Charles V (Wise) had the tallest castle tower built in Europe in 1364 the 52 meters high Donjon (Fig.2) The restoration that has just been carried out has shown that the interior walls and paintings originate from the 14th century (Fig.3) After the castle tower, he built a two and a half kilometre long wall with nine circular towers (40 m high) and a 25 m wide water ditch (Fig. 4-5).

In 2017, our group worked on the royal chapel: facades, roofs, towers, they were all made of carved stone. This is the first serious restoration since the works led by Viollet-le-Duc in the 1860s (Fig.6-7) Three hundred years later King Louis XIV had the two "pavillons" built with the grand courtyard and the large Le Ntre-gardens. In 2017 our group worked on the first "pavillion"(8-9Fig) After the French Revolution, the castle became a military camp: Napoleon had the turret demolished and transformed it into cannon terraces. Casemates were built behind medieval walls. In 1944 at the liberation of Paris, Nazi troops blasted several parts of the castle.

Today, the Military Institute and Archives use the 60,000 m² of Vincennes Castle. The Ministry of Culture handles only the Donjon and the chapel for tourists and cultural events. The inner Great Gate was restored and the historic monumental restoration was voted by the National Monument Protection Commission. (Fig.10)

The real and only "engine" of all these programs is the new utilization of the monument. In Vincennes, as a result of the development of the Military History Archives, five more kilometres of archival material are produced each year. Modernization and opening to the public necessitated the rebuilding of former casemates (Figures 11-12).

SIMON ZOLTÁN

A füzéri vár helyreállításai

Az utóbbi esztendők műemléki helyreállításai között több olyan is akadt, melynek eredménye erősen megosztotta a szakmai és laikus közvéleményt. Ezek sorába illeszkedik a füzéri vár romjainak – még be sem fejeződött – teljes kiépítése (1. kép).

A várromot a varázslatos szépségű környezete, az onnan nyíló káprázatos kilátás régóta kedvelt turistacélponttá, így viszonylag ismertté tette a nagyközönség előtt – annak ellenére, hogy az ország egyik nehezen megközelíthető, eldugott szegletében, az egykori Abauj megye Hegyköz nevű tájegységben található. Bár a vár különösebb szerepet nem játszott a történelemben, azon tény miatt, hogy a mohácsi csata után egy esztendeig itt őrizték a Szent Koronát, a történettudomány is számon tartotta. A régészet számára azért volt különösen fontos, mert Füzér azon kevés magyarországi magánvárak közé tartozott, melyek már a tatárjárás előtt bizonyosan felépültek. A lelőhely feltárása tehát azzal kecsegtetett, hogy általa fontos információkat szerezhettünk a hazai várépítéssel kevésbé ismert és erősen vitatott kezdeteiről. Végül a vár csodálatos módon szinte teljesen épségben maradt kápolnája a hazai késő gótikus művészet egyik gyöngyszeme, így a művészettörténet számára is fontos emlék volt. A munkát tehát meglehetősen széles körű figyelem kísérte, az eddig született eredmények megítélése pedig szélsőségesen különböző. A laikusok többsége érzelmi alapon fogalmazza meg véleményét: az



1. A vár dél felől 2017-ben (fotó: Simon Zoltán)



2. A vár dél felől 1910 körül (Zempléni Múzeum, Képeslapgyűjtemény, 0211081)

egyik oldal pozitívnak értékeli azt, hogy teljes épségben láthat egy középkori várat, a másik oldal a vadregényes romok romantikájának elvesztését bánja. A szakmai oldalon az egyik párt a hitelesség hiányát, a további kutatások által még beszerezhető információk lehetőségének elvesztését kéri számon, míg a másik oldal a rekonstrukció tökéletes megalapozottságát, valamint az építész-tervező alkotói szabadságát hangsúlyozza, megtámogatva azzal az érveléssel is, hogy a beruházás mind a környék gazdasága, mind az általános ismeretterjesztés szempontjából pozitív hatású.

E sorok írója végezte a vár területén lezajlott régészeti feltárások legnagyobb részét 1992 és 2007 között. Ez idő alatt került elő a zöme annak a régészeti, történeti és levéltári adatnak, melyek a jelenlegi kiépítést *bizonyos mértékig* megalapozták. A történet azonban nem 1992-ben kezdődött és nem 2007-ben fejeződött be.

A 13. század első felében épült, végső formáját a 17. században elnyerő, majd 1676-ban a császári katonaság által felgyújtott Füzér vára a 19. század végén ugyanaz volt, mint hasonló korú és sorsú társainak zöme: romhalmasz. Az Alsóvár addigra nyomtalanul eltűnt, a Felsővárban a kerítőfalak egy részén kívül csak a kaputorony, az előtte álló ólasz bástya, a kápolna és – furcsa módon – két árnyékszék-építmény állt. Az egykori gazdasági és lakóépületekből semmi sem látszódott. A külső várfalak is csupán három helyen, az északkeleti, a nyugati és a déli oldalon álltak viszonylag magasan, az utóbbi két helyen ablaknyílások is láthatóak voltak. A romok akkori állapotáról néhány 19. század végi, illetve a 20. század elején készült romantikus festmény és rajz, valamint archív fényképfelvétel tanúskodik (2. kép). Az állapotokért nem csupán a császári katonaság előidézte tűzvész, hanem a helybeli lakosság is felelős volt, mivel a romokat évszázadokig kőbányának használták, innen nyerve saját házaik alapanyagának egy részét.

A 20. század elejére a helybeliek hozzáállása gyökeresen megváltozott. 1910-ben a helyi erdészeti segédtsízt tolmácsolta a Műemlékek Országos



3. A kápolna észak felől a 20. század elején (Országos Széchényi Könyvtár, F.1.185)



4. A vár délnyugati része a feltárást megelőzően, 1977-ben (fotó: Hász András)

Bizottságának a falu „forró óhajtását”: mentsék meg a pusztulástól a füzéri várat! A kérésnek Lux Kálmán építész helyszíni szemléljén és támogató jelentésén kívül nem volt más eredménye. Két újabb, az 1920-as években történt, de szintén hamvába holt kezdeményezés után a harmincas években pozitív fordulat történt, a füzéri uradalmat a 17. század vége óta birtokló Károlyi család finanszírozásával 1934–36-ban megtörtént az összeomlás határán álló két legfontosabb építmény, a kaputorony és a kápolna (3. kép) állagvédelme. A terveket Lux Géza készítette, a kivitelezés során az eredetitől eltérő anyaggal kipótolták a hiányzó falazatokat, de megalapozatlan kiegészítéseket sehol sem végeztek, tartva magukat a füzéri romokat jól ismerő Láczy Fritz Oszkár építész korábban lefektetett irányelvehez: „Feltétlen kerülendő az új falrészek oly kiképzése, mely a figyelmes szemlélt is abba a tévhitbe ejtheti, hogy azok eredeti alkotások.”¹

Az állagvédelmi munkát természetesen ekkor még nem előzte meg régészeti kutatás. Ennek meg is lettek a negatív következményei. A kaputorony belsejében és külső környezetében a természetes sziklafelszínig eltávolították a talajt. Ezzel nem csupán az építmény pontosabb kormeghatározása szempontjából elengedhetetlenül fontos régészeti rétegeket pusztították el visszavonhatatlanul, hanem – mivel észre sem vették – teljesen elbontották az északkeleti épületszárnynak a torony sarkához csatlakozó szakaszát is. Így már sohasem fogjuk megtudni, hogy az épületszárny egyidős-e a kaputoronnyal, vagy fiatalabb annál?

Nem tettek alapos megfigyeléseket a fennálló falakon sem, így nem vették észre annak nyomait, hogy az északi sarokban a földszinten is volt egy kandalló. Ennek emeleti párja okozta azt, hogy a torony udvarra néző ablaka nincs a fal tengelyében. A földszinti kandalló miatt a torony udvarra nyíló

1 A romok első állagmegóvásának előzményeit és lefolyását részletesen ismerteti FELD és CABELLO 1980, 92-100.

ajtaja (amelyet egyébként is teljesen téves módon, befelé nyíló kávékkal építettek újjá, de ezt később ki lehetett javítani), ugyancsak nem lehetett a fal tengelyében. Korrigálható hiba volt viszont az, hogy a torony emeletén, az északkeleti oldalon ablakot alakítottak ki ott, ahol eredetileg a fegyveres házba vezető ajtó nyílt.

A kápolnánál is történtek mulasztások. A munka során a kápolna belsejében teljesen letisztították és betonkéreggel látták el az alatta levő pince még épen álló boltozatát. A kápolna belsejét borító omladékok egyszerűen kihajították, de szerencsére legalább részben a vár belseje felé. Ez a törmelék rengeteg, a kápolnához tartozó kisebb-nagyobb kőfaragványt tartalmazott, de ezeket – néhány nagyobb, azóta sajnos elkallódott boltozati borda kivételével – nem gyűjtötték össze. Néhány nagyobb faragványtöredéket felhasználtak az általuk rakott új, kiegészítő falazatokban.

Tervezték a munka folytatását: a kaputoronyban kilátót kívántak létrehozni, s teljesen rekonstruálni akarták a kápolnát is, azonban a munka félbeszakadt. Talán nem is baj, a kápolna fennmaradt kiépítési terve hemzseg a hibáktól, melyek közül a legfeltűnőbb a kétszakaszos csillagboltozat terve. Az elvégzett munka azonban teljesítette a minimális célt: a kápolna és a kaputorony megmenekült az összeomlástól.

Hosszú idő elteltével ismét helyi kezdeményezésre volt szükség ahhoz, hogy valami történjen (4. kép). A tervek szerint teherfelvonó épült volna, mely eredetileg a vár északkeleti sarkába érkezett volna. Ennek előkészítéseként 1977 augusztusában régészeti kutatás kezdődött Juan Cabello és Feld István irányításával.² Ennek elsődleges célja a tervezett felvonó érkezési pontjának előzetes feltárása volt. A munka mindössze öt hétig folyt, de a kitűzött célt még túl is teljesítette. A szóban forgó területen szinte teljes egészében feltárultak a vár egykori, több periódusban kiépült, végső formájában négy egységből álló gazdasági épületének maradványai. Az időközben lezajlott kisebb levéltári kutatás eredményeinek segítségével az előkerült helyiségek funkcióit is meg lehetett határozni: a kaputorony északi szomszédságában a sáfárház, mellette a sütőház helyezkedett el, melynek északnyugati sarkában csaknem épségben fennmaradt a sütökemence, melyet ekkor még nem tártak fel teljesen. A sütőház mellett előkerült a konyha az egykori kémény kürtőjének négy szabadon álló pillérével, végül az épületszárny egyetlen, egykor egyemeletes önmagában is több periódust rejtő nyugati eleme földszinti helyiségének, az úgynevezett Deákháznak maradványai. Az épületszárny rendkívül lepusztult állapotban volt, fennmaradt falainak többsége

² E sorok írójának meghatározó élményt jelentett, hogy végzős gimnazistaként már ebben a kutatásban is közreműködhetett.

nem haladta meg az 1 m-es magasságot sem. Szerencsére a szárny egykori nyílásainak helyei meghatározhatóak voltak. Az egyes helyiségeket az utolsó, 17. századi járósztig tisztították meg. A szintet csak kisebb, később visszatemetett kutatóárkokkal vágták át. A kutatók a gazdasági épületszárny feltárása mellett a vár egyéb területein is húztak néhány kutatóárkot, így már ekkor kiderült, hogy lakóépületekkel csak a vár déli és északnyugati oldalán kell számolni. Kiderült az is hogy a lakóépületek alatt többnyire mély pincék húzódnak, melyek járósztigjeit ekkor még nem érték el.

Bár a munka ezt követően ismét félbeszakadt, a kutatók az eredményeket többször is publikálták,³ sőt, egy kisebb monográfiát jelentettek meg a várról, melyben több, igen fontos levéltári forrást is közöltek.⁴

Teleki Katalin építészmérnök még ugyanabban az évben terveket készített a feltárt épületmaradványok konzerválására. A terv a romok minimális ráfalazással történő védelmét célozta meg, bármiféle rekonstrukció nélkül. Mivel azonban a teherfelvonó végül nem épült meg, a feltárt falak mindenféle védelem nélkül maradtak.

Újabb hosszú évek teltek el bármilyen változás nélkül, mire – ismét helyi kezdeményezésre – történt valami. 1992-ben újra napirendre került egy teherfelvonó megépítése, azonban az érkezési pontot ezúttal a vár délkeleti részén elhelyezkedő ágyúdomb tetején jelölték ki. Az ehhez kapcsolódó régészeti kutatást e sorok írója kezdte meg, első lépésként a felvonó érkezési pontjának vizsgálatával. Mivel a felvonó ezúttal valóban elkészült, lehetőség nyílt a várrom helyreállítására. A tervezés feladatát a tapasztalt és elismert Oltai Péter építészmérnök kapta meg. A helyzet komolyra fordulásával a régészeti kutatás is folyamatossá vált. A legsürgetőbb feladat az 1977-ben feltárt, de azóta újra a föld színével egyenlővé vált gazdasági épületszárny ismételt feltárása és állagvédelme, a vár zárhatóvá tétele, valamint a kaputorony és a kápolna lefedése volt. A vár zárhatóvá tételéhez fel kellett tární a teljesen lepusztult északi várfalat, a kápolna lefedéséhez pedig első lépésként biztosítani kellett a kápolna biztonságos megközelítését, mivel annak bejárata előtt mély gödör – egy beomlott pince maradványa – tátongott, így a kápolnába csak bemászni lehetett. A feltárás ezeken a pontokon indult meg, de természetesen a kérdéses részek feltárásának elvégzésével nem állhatott le. Néhányan felvetették, hogy meg kell elégedni a legsürgetőbb és egyúttal elkerülhetetlen feladatok teljesítésével, majd a vár egyéb területein az egykori pincék gödreit feltárás nélkül feltöltve kell kialakítani egy biztonságos felületet. Szerencsére nem így történt. A kápolna előtti hatalmas pincét

3 CABELLO és FELD 1980; FELD 1981.

4 FELD és CABELLO 1980.

semmiképpen sem lehetett visszatölteni, hiszen annak alján nyílik a kápolna alatt levő, teljes épségében fennmaradt pince bejárata. Hasonlóképpen nem volt elképzelhető a vár délnyugati sarkában levő pince gödrének betemetése sem, mert abból a pincéből nyílik a nyugati, alsó védőműhöz vezető ajtó. Ha pedig e pincék feltárás után is nyitva maradnak, az azokat határoló falakat is meg kell erősíteni, ehhez viszont a pincefalak túlsó oldalait is fel kell tární, amivel máris egy-egy szomszédos pincetérbe csöppenünk. Így aztán a feltárás folytatódott, amíg a terület teljes egészében meg nem tisztult.

Az ásatási munkások bérére fordítható anyagi keret az első néhány év után a nullára csökkent, ezt követően a munka legnagyobb részét önkéntes középiskolás diákok végezték el, ellenszolgáltatás nélkül.

A Felsővár területe 2007-re lényegében teljesen feltárult az utolsó, a 17. században még használt járósíntig. Az egyes helyiségekben a korábbi viszonyokat utóbb visszatemetett kutatóárkokkal vizsgáltuk meg. Hátra volt még a vár kútjának és ciszternájának kitisztítása – ezekhez sem a megfelelő műszaki előfeltételek, sem pedig a megfelelő munkaerő nem állt rendelkezésre – valamint a vár délkeleti oldalát elfoglaló ágyúdomb teljes megtisztítása. Ez utóbbit nagyrészt az évek alatt ott felhalmozott, s máig el nem távolított meddő foglalta el. Erre az időre azonosítottuk az Alsóvár mindaddig teljesen ismeretlen helyét és kiterjedését, feltárult az Alsóvár kapuja előtti szárazárok, s megkezdődött a belső terület feltárása is.

A régészeti feltárás számos építészeti jelentőséggel is bíró leletet eredményezett. Ezek közül kiemelkedik a több mint ezer kőfaragvány-töredék, melyek közül igen sok darab a késő gótikus kápolnához köthető, de nem kevés a nyíláskeretekhez tartozó, többnyire reneszánsz faragványok száma sem. Igen sok a kályhacsempe-töredék, köztük több típus tömegesen került elő. Ezek zömmel azonos típusú kályhákból származtak, melyek eredeti helyükről lezuhanva az alattuk levő pincékben bukkantak napvilágra. A leletek építészeti is használható csoportjába tartoznak a színes mázas és mázatlan padlótéglák is. A leleteket természetesen oly módon tartjuk nyilván, melynek segítségével pontos lelőhelyük utólag is megállapítható, így következtethetünk eredeti helyzetükre is.

2006-ra igen előrehaladottá vált a várra vonatkozó írott források összegyűjtése is. Ezek nem csupán a vár történetére vetnek fényt, de sok közöttük az olyan is (korabeli leltárak, számadások, osztálylevelek stb.) melyek alapján megállapítható volt az egyes helyiségek eredeti funkciója, berendezése és sok más olyan részlete, melyek mára nyomtalanul elenyésztek. A feltárások eredményeiről több beszámoló is napvilágot látott, köztük a vár életének

utolsó, 16–17. századi szakaszát monografikus igénnyel bemutató kötet is.⁵ Meg kell említeni egy külön tanulmányt, mely a vár kápolnájával foglalkozik.⁶

Erre az időre ugyan előttünk állt a Felsővár alaprajza, a régészeti megfigyeléseknek köszönhetően periodizálható módon, de szembesülnünk kellett azzal, hogy a lakóépületekből csak a pincehelyiségek maradtak meg, a felmenő falak aránya elenyésző. Ráadásul a korabeli írott források alapján nyilvánvaló volt, hogy a palotaszárnyak lakószintjén valamivel több helyiség volt, mint a pinceszinten, tehát számolnunk kellett olyan falakkal is, melyek nyomtalanul elpusztultak. Szerencsére azonban ezek pontos helyét, vastagságát és irányát mégis tökéletesen azonosítani lehetett a pinceszinti jelenségek alapján. A déli palotaszárny alatti pince nyugati elemének mindkét hosszanti falán egy-egy csorbázat mutatkozott, keresztirányú falat azonban itt nem találtunk. A csorbázatokat azonban egy egykor itt állt hevederív nyomaként lehetett értelmezni, mely egy egykor itt volt, de teljesen elpusztult, csupán a lakószinten húzódó osztófalat tartotta. Az északnyugati palotaszárny középső pincehelyiségének közepén egy északnyugat-délkeleti tengelyű, téglalap alaprajzú pillér került elő. Erről is joggal volt feltehető, hogy egy vele megegyező tájolású, azonban csak a lakószinten álló osztófalat támasztott alá. A két egykori lakószinti osztófal azonosításával összhangba kerültek az írott források és régészeti tények.

Oltai Péter roppant óvatosan kezelte a reá bízott feladatot. Kezdetben csupán a minimális, de legsürgetőbb feladatokat oldotta meg. A gazdasági épület ismét feltárt maradványai egyszerű ráfalazással állagvédelemben részesültek, bármiféle rekonstrukció nélkül, csupán a sütőház kemencéje fölé került egy vasbeton héj. Az északi várfal hiányzó szakaszai a minimálisan szükséges magasságig visszafalazásra kerültek, így a vár területe lényegében zárhatóvá vált. Oltai a kaputornyon korrigálta a Lux-féle tévedések javát, s az építményt oly módon fedte le, hogy felső szintjén – Lux Géza elképzeléséhez hasonlóan – kilátó kapott helyet. Itt rekonstrukciónak csupán a földszinti és emeleti kandallók visszaállítása tekinthető. Rendeződött a kapubástya állapota is, itt bemutatásra került két ágyúkamra (igazság szerint kérdéses, hogy ezek közül az északi létezett-e egyáltalán, mert annak biztos nyoma nem került elő és az írott források sem szóltak róla), de a kapubástya tetején egykor volt porházat – melyből csupán egyetlen fal állt – az építész csupán egy faszerkezetű konstrukcióval érzékeltette.⁷ Végre tető került a kápolna fölé is, a falakat felülről összefogó vasbeton koronára műemléki palával fedett

5 Csak a legátfogóbbak: SIMON 1994, SIMON 2000, SIMON 2005, SIMON 2006, SIMON 2007.

6 SIMON és SZEKÉR 2001.

7 OLTAI és SIMON 2000.



5. A helyreállított gazdasági épületszárny 2009-ben (fotó: Simon Zoltán)



6. Oltai Péter megvalósult tervei a várban, 2009-ben (fotó: Civertan Bt., László János)

kontyolt nyeregtető épült. A kápolna belsejének további rekonstrukciója ekkor még – elsősorban a pénzügyi források szűkössége miatt – elmaradt.

Oltai Péter a palotaszárnyak pincéinek esetében is visszafogott maradt. Az egyes pincék földemjeit csak részlegesen kívánta visszaépíteni, s azokat is csak ott, ahol az feltétlenül szükséges volt. A pincéhelyiségek bejárati ajtói kivétel nélkül ismertek voltak, az ajtók kőkereteinek darabjai jórészt elő is kerültek a környezetükben. Ahol nem, ott semleges, tagozat nélküli keret került a nyílásba. A pincék ajtajait a 17. századi leltárak is rendszeresen megemlégtették. Ugyanezek a leltárak azonban sosem tértek ki arra, hogy a pincéknek az udvar felé ablakai is voltak, márpedig ilyenek rendre előkerültek, szerencsére mindenütt épségben, vagy biztosan rekonstruálható állapotban. Egyetlen esetben, az északnyugati szárny keleti pincéhelyiségénél, az úgynevezett Malompincénél nem volt egyértelműen eldönthető, hogy volt-e ablaka, itt a kérdést Oltai is nyitva hagyta.

Időközben az építészre egyre erősödő helyi nyomás nehezedett, bátrabb kiépítést követelve. A végső határ, amíg Oltai Péter elment, az a gazdasági épületszárny csaknem teljes rekonstrukciója volt (5. kép). Mivel az épületből alig álltak felmenő falak, már ez a kiépítés is merésznek tűnhet, valójában azonban elégséges adat állt rendelkezésre a rekonstrukcióhoz. Az alaprajz és az abban levő valamennyi nyílás helye, továbbá a járószint természetesen ismert volt. Szerencsére éppen a sütőház mögött maradt meg szinte teljes magasságáig a várfal, melyhez a gazdasági szárny támaszkodott. E várfalon egyértelműen látható volt a sütőház keleti felében volt gerendás mennyezet szintje. Ez a szint megegyezett a kaputorony első emeletének szintjével, ami azért fontos, mert onnan nyílt a gazdasági épületszárny padlásán kialakított fegyveres ház is. Ugyancsak megfelelt ennek a szintnek a Deákház árnyékszéke emeleti fülkéjének szintje is. A sütőház nyugati fele boltozva volt – a kemence feletti részen szabadkéménnyel – itt viszont megmaradt a boltozat hevederívének indítása, lehetővé téve az ív kiserkesztését. Bár a konyha közepén

álló szabadkéményének pillérei erősen lepusztulva kerültek elő, annak eredeti formája aligha képzelhető el másként, mint ahogyan végül visszaépült. Az épületszárny udvarra nyíló ajtajainak tagozat nélküli kőkeretei 1977-ben – ha csonkán is, de „in situ” állapotban – előkerültek. A magasságok a több más nyíláskeretnél igazolhatóan alkalmazott szerkesztési elv szerint pontosan megállapíthatóak voltak. Az ablakok kereteinek tagozata ismeretlen maradt, ezekbe a nyílásokba – korrekt módon – tagozat nélküli keretek kerültek. Az épületszárny nyugati egysége, a valamivel több, de nem megoldhatatlan problémát jelentő egyemeletes Deákház rekonstrukciójára nem került sor.

Időközben megkezdődött a korabeli forrásokban Párkány néven emlegetett Alsóvár feltárása is. A régészeti kutatás megkezdésekor még semmi sem utalt arra, hogy ezen a területen egyáltalán álltak épületek, 1977-ben például még ettől a helytől jóval lejjebb, a Párkányrét nevű területen képzelték el a Párkány helyét. A várnak erről a részéről csak nagyon szűkszavúan szólnak a korabeli írott források, sokáig úgy véltük, hogy valamiféle palánkerődítés lehetett. Csak a konkrét régészeti kutatás során derült ki, hogy a Párkány a Felsővárba vezető sziklalépcső indulása előtt elterülő, komoly kőfalakkal övezett terület, melyen többnyire faszervezetű istállók és egyéb épületek helyezkedtek el. Már a terület kutatásának megkezdésekor meghatároztuk az Alsóvár kapuja előtt húzódó szárazárkot, melyből a kapu kőkeretének elemei csaknem hiánytalanul előkerültek. A kapu mögött egy feltehetően döntően faszervezetű épület nyomai mutatkoztak, ez azonban annyira elpusztult, hogy jószerevel csupán kiterjedését lehetett meghatározni. Mindenesetre ez kapóra jött arra, hogy a látogatók számára itt épüljön fel egy fogadóépület. Ennek első terveit is Oltai Péter készítette, aki a feltárt csekély épületmaradványok nyomvonalán egy minden ízében modern épületet képzelt itt el. Ez azonban már nem Oltai tervei szerint valósult meg.

2008 óta a vár régészeti kutatását a miskolci Herman Ottó Múzeum munkatársa, Gál Viktor vezeti. Az ő nevéhez fűződik az Alsóvár teljes feltárása, a Felsővárban már kevesebb, de annál fontosabb feladata maradt: a vár kútjának és ciszternájának kitisztítása, melyeknek eredményei döntő fontosságúak voltak a helyreállítás szempontjából. Ő végzi ma is a kivitelezéshez kapcsolódó kisebb-nagyobb kutatásokat is.

Helyi felkérésre 2011-ben két fiatal építész, Mehrl Nándor és Kelemen Bálint az addig ismertté vált adatok alapján elkészítette a füzéri vár 1676. évi állapotának virtuális rekonstrukcióját.⁸ Az animáció csupán a vár elképzelt külső homlokzatait mutatta, s mivel ekkor még nem állt rendelkezésre minden, feltétlenül szükséges információ, át kellett hidalnia a biztos ismeretek

8 https://www.youtube.com/watch?v=ILi_wiMp5QI, V.ö: KELEMEN 2012.



7. Az Alsóvár helyreállított kapuja 2017-ben
(fotó: Simon Zoltán)



8. A fogadóépület az Alsóvárban, 2017-ben
(fotó: Simon Zoltán)

hiányát, mely elsősorban az északnyugati palotaszárny képét érintette. Mivel a kisfilm ismeretterjesztő céllal készült, az ilyen bizonytalan kérdéseknek a többihez képest kevésbé megalapozott megoldása bocsánatos bűn, hiszen semmiféle visszavonhatatlan kárral nem jár. Hamar nyilvánvalóvá vált azonban, hogy a helyi önkormányzat – éppen erre az animációra hivatkozva – egyre inkább az ezen látható állapot konkrét kiépítését szorgalmazza. Erre, az elveivel szöges ellentétben álló útra Oltai Péter már nem volt hajlandó rálépni, lemondott a vár további tervezéséről (6. kép).

Mivel ekkor még a Felsővár teljes kiépítéséhez szükséges költségek előteremtésére nem mutatkozott remény, ott csak a régészeti kutatás folyt tovább, a ciszterna, majd a kút kitisztításával. A figyelem az Alsóvár helyreállításának tervezésére helyeződött át. A feladatot Skardelli György és Kelemen Bálint vállalta magára, akik 2012-ben engedélyezési, majd kiviteli tervekét készítettek. Ezek alapján az Alsóvár rekonstrukciója 2016-ban befejeződött. Bár az Alsóvár kapuépítményének képe romantikusnak tűnik és sokakban megütközést keltett, az Alsóvár megvalósult helyreállítása korrektnek mondható (7. kép). De vajon hiteles-e? Bár az Alsóvár vastag kerítőfala teljes hosszában az egykori járószintnél mélyebben lepusztult, nyomvonala vitathatatlan. A falakon belül konkrétan csak két épületet lehetett megfogni: a már említett, kapu mögötti építményt, valamint a terület északi sarkában egy kisebb, kőalapozású helyiséget. Az előbbi alapjaira húzták fel az új fogadóépületet, mely végső soron Oltai Péter tervének átdolgozása alapján emelt, minden porcikájában modern, egyetlen részletében sem historizáló építmény (8. kép). A másik építmény alapjain egy szerény, legfeljebb kerti szerszámok tárolására alkalmas kunyhócskát építettek fel, mely szinte észrevétlenül bújkál meg az Alsóvár északi sarkában.

Amint arról már esett szó, az Alsóvár kapujának kőkeretéhez tartozó elemek, a kerékvetőkkel együtt, szinte hiánytalanul előkerültek a bejárat előtt húzódó szárazárokából. Ugyan a terep lepusztultsága miatt a kapu pontos helye nem volt megállapítható 100 %-os bizonyossággal, de azt most a

fogadóépület előzményének hitelesen azonosított sarka és a Felsővár sziklatömbjének kiemelkedése között keskeny terület tengelyében állították fel, természetesen a várfal külső síkjára illesztve. A tévedés lehetősége legfeljebb centiméterekkel mérhető. A keret előkerült elemei szerint a félköríves záradékú nyílás kortársaihoz hasonlóan tükrös megoldású volt, egy szerencsésen fennmaradt eredeti elem alapján még a felvonóhidat működtető lánc egyik lyukának helye is megállapítható volt. Fontos, hogy a kapukeret elemeivel együtt egy olyan konzol is napvilágra került, mely alapján nem gondolhatunk másra, mint arra, hogy a kapu fölé egy legalább kétnyílású szuroköntő nyúlt ki. Minden, ami e konzol felett megépült, az eredetitől idegen anyagú, modern formakincsű kiegészítés. Csupán a kapu két oldalán kialakított lőrésnek nincsen semmi alapjuk, de ez semmiség, ahhoz képest, hogy a terv megrendelői kezdetben körömszakadtáig ragaszkodtak ahhoz, hogy a kerítőfalakat magasan, lőrésekkel, pártázattal, gyilokjáróval együtt építsék vissza. Ezt sikerült elkerülni, ám ezt követően a Felsővár rekonstrukciójának továbbtervezésére már nem Skardelli György és Kelemen Bálint kapott megbízást.

Időközben ugyanis a helyi Önkormányzat sikeresen pályázott a Felsővár további kiépítésére az „Élő vár Zemplénben” (!) című projekttel.⁹ A projekt megvalósítására való tervezést a Hadas Építész Kft. vette át, a vezető tervező Rudolf Mihály lett.

A Felsővár ciszternájának, de különösen az északnyugati szárny előtt található kútnak teljes kitisztítása várakozáson felüli eredményeket hozott, melyek több ponton is rávilágítottak az addig homályos részletekre, különösen az északnyugati szárny, valamint a paloták lakószintjei előtt egykor körbefutó fafolyosó részleteit illetően. A kútból előkerültek az északnyugati szárny ablakainak darabjai – végleg eldöntve azt a mindaddig nyitott kérdést, hogy a szobák ablakai milyen típusúak voltak, s észak, vagy dél felé néztek-e? Tömegesen kerültek elő a kútból az egykori fafolyosó jól konzerválódott, több esetben ép szerkezeti elemei kapcsolódási pontokkal, csapolásokkal együtt is, melyek alapján a folyosó szerkezete rekonstruálhatóvá vált. Hab volt a tortán, hogy a kút fából való felvonószerkezete is teljes épségében került napvilágra.¹⁰ A déli szárny udvari homlokzata előtt található ciszternából előkerült leletek legfontosabbika a déli szárny nyíláskereteinek néhány darabja mellett a kút mellvédjének egyik eleme volt, külső oldalán készítésének évszámát és készítettőjének nevét tartalmazó felirattal.

Mindezeket követően reálisan már csak egyetlen lehetőség maradt arra, hogy további információkhoz jussunk: meg kellett volna vizsgálni a kápolna

9 A füzéri vár nem a történeti Zemplén, hanem Abaúj megyéhez tartozott.

10 GÁL, KELEMEN ÉS SIMON 2014.



PINCESZINTI HELYSÉGEK	LAKÓSZINTI HELYSÉGEK
P32 MALOMPINCE	L22 DEÁKHÁZ FÖLDSZINTJE
P37 KIS PINCE	L23 DEÁKHÁZ EMELETE
P38 NYUGATI HOSSZÚ PINCE	L29 VIRÁGOSKERT
P42/a NAGY PINCE	L30 VIRÁGOSKERT TORNÁCA
P42/b NAGY PINCE	L31 ÉNY.P.SZÁRNY KELETI HELYSÉGE
P42/c NAGY PINCE	L35 ÉNY.P.SZÁRNY KÖZÉPSŐ HELYSÉGE
P42/d NAGY PINCE	L36 ÉSZAKI SZENESHÁZ
P48 SZALONNÁS PINCE	L38 NYUGATI HOSSZÚ HELYSÉG
	L40 DÉLI SZENESHÁZ
	L41 DÉLI SZÁRNY BOLDS HÁZA
	L43 TÁRHÁZ
	L45 NAGYTEREM
	L46 KERÜLMA
	L49 EBÉDLŐFALÓJA
	L50 RIMAY HÁZ

9-10. A palotaszárnyak pincésziintjének rekonstrukciós alaprajza 2012 (Kelemen Bálint)

Lux-féle falazatait, ahonnan további, különösen a kápolnához köthető kőfaragvány-töredékek előkerülésére lehetett (volna) számítani. A kápolna külső-belső beállványozásával erre meg is volt adva a lehetőség, azonban – érthetetlen módon – nem éltek vele. A falakon ugyan folyt némi kutatás, ez azonban csak a késő gótikus falazatokat érintette, ahol ismételten megállapították, hogy a falazat tartalmazza az egykor ugyanitt állt korábbi várkápolna kőfaragványainak egy részét. Ez a tény azonban már 1977 óta ismert volt.

A Felsővár teljes kiépítésének megkezdése előtt tehát minden, reálisan elérhető információ adott volt, csak az maradt a kérdés, hogy mindez elégséges-e a teljes és hiteles rekonstrukcióhoz? A kérdés eldöntésének elősegítésére a Hadas Építész Kft. megrendelésére 2012 decemberében Kelemen Bálint és e sorok írója részletekbe menő elemzést készített a Felsővár külső-belső elméleti rekonstrukciójáról.¹¹ Az elemzés szerkesztett tanulmány formájában is megjelent,¹² végül Kelemen Bálint önálló publikációt is közreadott a problémáról.¹³

Fentebb már esett róla szó, hogy a palotaszárnyak alaprajzi elrendezése mind a pincésziint, mind pedig a lakószinten, mind pedig a maradéktalanul ismert volt

11 KELEMEN és SIMON é.n.

12 KELEMEN és SIMON 2014.

13 KELEMEN 2012.

(9–10. kép). Hasonlóképpen vitathatatlan volt a pinceszinti nyílások helye és formája. A padlót e szinten mindenütt döngölt föld, vagy a nyers sziklafelszín alkotta. A pinceszinti terek födémmagasságának – egyúttal a felettük levő helyiségek járószintjének korrekt azonosítására két lehetőség volt. Valamennyi, egykor boltozott pincetérben kisebb-nagyobb szakaszokon megmaradt a boltozat indítása. Ezek alapján – félköríves dongaboltozattal számolva – kiserkeszthető volt maga a boltozat is. A boltozatokon nyilván volt valamennyi feltöltés, továbbá a lakószinti terekben számolni kellett téglaburkolattal is. Az így kiadódott lakószinti padlószint ellenőrzésére szolgált a kápolna jól azonosítható egykori padlószintje (erre nem a Luxék által kialakított 20. századi szint volt a mérvadó, hanem a kápolna belső falait borító kváderezés alsó síkja!), továbbá a déli palotaszárny keleti, egyetlen, alá nem pincézett, ún. Rimay bolt nevű helyiségének a feltárás során szinte teljes épségben előkerült terrazzoburkolata. Mivel a kiserkesztett boltozatok magassága mindenütt e szint alatt maradt, semmi sem utalt arra, hogy bárhol is el kellene térni ettől. Így a gerendás mennyezetű pincszakaszok felett is ezzel a magassággal számolhattunk.

Ugyancsak két lehetőség volt a lakószinti terek belmagasságának megállapítására. Az inventáriumokból egyértelműen azonosíthatóak voltak boltozott, illetve a gerendás mennyezetű terek. A belmagasságra nézve egyrészt az említett Rimay bolt keleti fala olyan magasságig állt, hogy azon meg lehetett fogni egykori boltozatának indítását. A boltozat ívének kiserkesztésével itt is adódott egy belmagasság. A másik lehetőséget a kápolna északi falának udvar felőli síkja kínálta. Ez eredetileg a kápolna előtt egykor állt Öreg gerendás palota nevű nagyterem déli falát alkotta. A kápolna északi falának az a része, mely a palota tetőzete fölé emelkedett, valamivel vékonyabb volt ennél a falnál. A Lux-féle helyreállítás során a két különböző északi falsíkot egy ferde síkú falazattal kapcsolták össze. E ferde síkú falazat megbontásával pontosan azonosítható az alsó, vastagabb fal felső síkja, ezen nyugodottak az Öreg palota mennyezetének gerendái. Mivel azonban a kivitelezéshez kapcsolódó falkutatás a Lux-féle falazatokat nem érintette, kérdéses, hogy e pontot megvizsgálták-e? Mindazonáltal alighanem anélkül is elégséges információt nyújthatott a Rimay bolt kiserkesztett boltozatmagassága, hiszen semmi okunk nem volt feltételezni azt, hogy a belmagasságok eltérőek lettek volna, vagy a padlás szintjében lettek volna ugrások.

Az egyes lakószinti ablakok helyének kérdésében fontos volt, hogy azok számát a korabeli inventáriumok helyiségenként megadták. Ezek alapján tudható volt, hogy a 17. század végén az Ebédlőpalota kivételével valamennyi helyiségnek csupán egyetlen ablaka volt, tehát összesen 11 ablakkal kellett számolnunk. Ebből négy ablak helye kézzel foghatóan azonosítható volt: az

északnyugati szárny nyugati helyiségének (a Hosszú boltnak) ablakából lényegében csak a kőkeret hiányzott, a kápolna északnyugati külső sarkán az Öreg palota ablakának keleti kávája és keretfészke, az északkeleti külső sarkon az Ebédlopálotna egyik ablakának nyugati kávája és keretfészke mindvégig látható volt, a Rimay bolt ablakfülkéjének nyugati kávája pedig a feltárás során került elő. Két további ablak (a Tárházé és nyugati szomszédjái) helye az archív rajzi és fotóanyag segítségével volt meghatározható. Ezek az ablakok mind dél felé néztek. Helyük – ha ezt nem akadályozta valami, mint ahogy az Öreg palota esetében a kápolna, a Rimay bolt esetében pedig egy árnyékszék – az adott helyiség déli falának tengelyében volt. Az Ebédlopálotának két ablaka volt, azt, amiből semmi sem maradt, a nyugatihoz viszonyítva arányosan helyezhettük el. A déli szárny nyugati helyiségének ablaka a déli fal tengelyébe került. Az ezekhez kapcsolható gótikus, keresztosztós ablakokból szerencsére előkerült annyi töredék, hogy méretük – a megmaradt keretfészkek alapján ellenőrizhető módon – kiszerezhető volt.

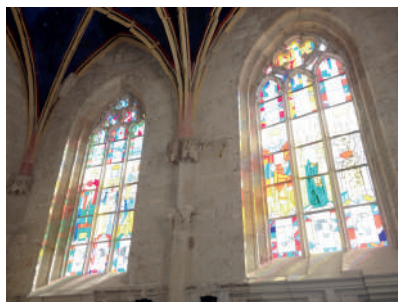
Az északnyugati palotaszárny négy ablaka közül a Hosszú bolté adott volt, ez szintén a fal tengelyében állt. Északi szomszédjának ablaka csakis északnyugat felé nézhetett, ezt már Oltai Péter helyreállította. A két további helyiség egy-egy ablaka – mint ahogyan ez a kút feltárása nyomán egyértelművé vált – a déli falban nyílt.¹⁴ Mivel itt semmiféle zavaró tényező nem állt fenn, nagyon valószínű volt, hogy ezek is a fal tengelyében álltak. A nyílásokba – a kútból előkerült leletek által megerősítve – azonos típusú reneszánsz keresztosztós ablakok kerültek (11. kép).

A lakószint ajtónyílásainak helyével több problémánk akadt. Bár az inventáriumokból a térkapcsolatok egyértelműen megállapíthatóak voltak, az árnyékszékekbe nyíló ajtók egyértelműen meghatározható helyét nem számítva, mindössze három ajtónyílás helye volt vitathatatlan módon meghatározható. A Hosszú bolt folyosóról nyíló ajtaja – az alaprajzi helyzet miatt egyszerűen nem állhatott másutt, csak ott, ahol ma is áll. Az ugyan-ezen helyiségből észak felé nyíló ajtó kőkeretének darabjai hiánytalanul előkerültek a feltárás során. Az előkerülés helye arra utalt, hogy ez az ajtó a fal tengelyében állt. Mivel ahogy arra már utaltunk a palotaszárnyak területén alig-alig maradt fenn felmenő fal a lakószinten, így csupán egyetlen esetben, az Ebédlopálotából a Rimay boltba vezető ajtó maradványait lehetett kézzel foghatóan azonosítani. Ez ugyancsak a fal tengelyében helyezkedett el. Mivel a pincék és a gazdasági épületszárny korábban feltárt ajtónyílásai is ezt a rendet követték, a többi, konkrét módon nem azonosítható nyílás esetében

¹⁴ Az itt közölt 9. számú, lakószinti alaprajzon az L35 helyiségnél még az északi oldalon ábrázoltuk az ablakot, de ekkor még nem kerültek elő a kútból a északnyugati palotaszárny ablakai, így az ablak helyének kérdése akkor még nyitott volt.



11. Az északnyugati palotaszárny udvari homlokzata 2017-ben (fotó: Simon Zoltán)



12. A kápolna déli ablakai 2017-ben (fotó: Simon Zoltán)

mi is ezt követtük, annál is inkább, mert semmi ok nem mutatkozott arra nézve, hogy ettől eltértek volna ettől a gyakorlattól.

Az egyetlen problémát a kápolna ajtaja jelentette. A kápolna északi falán a 20. század elején két hatalmas kiromlás mutatkozott. Bár nyilvánvaló volt, hogy ezek közül az egyik a kápolna ajtajának helye, Lux Géza nem foglalt állást annak eldöntésében, hogy vajon melyik lehet az, egyik kiromlást sem falazta be. Magunk abból indultunk ki, hogy az ajtó aligha a keleti kiromlás helyén volt, hiszen nekimentek volna az oltárnak. Így végül a kápolna ajtajának helyét a déli fal nyugati ablakával azonos tengelyben jelöltük ki. Aligha járhatunk távol az igazságtól, hiszen e tengely meghosszabbítása az Öreg palota folyosó felőli falának tengelyével esett egybe, ott ahol az Öreg palota bejárati ajtajának helyét feltételeztük.

A nyílásokba való kőkeretek meghatározásához az egyes töredékek lelőköriülményei, az ajtókeretek rekonstrukciójához az elégséges számú töredék, vagy annak híján az arra alkalmas nyíláskereteken azonosított szerkesztési elv szolgált.

A kápolnának ugyan rengeteg, „in situ” állapotban fennmaradt részlete van, néhány további részlet (burkolat, boltozat, kapu, ülőfülkék) ezek és a leletek alapján biztosan rekonstruálható volt, de számos részlet ma is ismeretlen.

Természetesen voltak információink a fűtőberendezésekről is. Négy helyiség utolsó cserépkályháját szinte hiánytalanul megtaláltuk az alattuk levő pincékben. Három közülük azonos típusú, zöld mázas kályha volt, egy cserépkályha mázatlan csempékből épült fel. A zöldmázás kályhák négy-négy profilozott, kő kályhalábon nyugvó kőgerendákon álltak. Az inventáriumok és a csempék lelőhelyei alapján pontosan meg lehetett állapítani azt is, hogy hol álltak egykor. Ezek a cserépkályhák úgy működtek, hogy a falak túloldalán, melyekhez támaszkodtak, egy-egy kandalló volt, ezeken keresztül fűtötték őket. E kandallókhoz tartozó kőfaragványok egy része a megfelelő helyeken elő is került. E két információ alapján egyértelmű volt az is, hogy hol emelkedtek

a tüzelőberendezések közös kéményei. Egy helyiségben – bár az inventáriumok megemléstették az ott álló cserépkályhát, annak típusa nem volt egyértelműen megállapítható. Ez annak is betudható, hogy a korszakban szokás volt szedett-vedett, más kályhákból származó, még használható csempékből is új kályhát rakni. Ugyancsak ismeretlen maradt két helyiség, az Öreg palota és a Rimay bolt fűtőberendezése. Az írott források mindkét helyen kandallót említenek, a kérdéses helyeken azonban ezek maradványai nem kerültek elő.

A tetőszerkezetekről – a kápolna tetőszerkezetének kivételével (de erről majd később!) és a padlásterекről – érthető módon – csak az írott források alapján nyilatkozhattunk. Annyi bizonyos, hogy a padlásra kelet felől a vár délkeleti részén levő ágyúdomb tetejéről lehetett bejutni, majd onnan az északnyugati szárny keleti végén ki lehetett lépni a virágoskert feletti gyilokjáróra, mely egyenesen a Deákház emelete előtt körbefutó fafolyósóra vitt. A leltárak a padlásterben egyetlen komolyabb lőrésről tesznek említést, ez a déli szárny nyugati végfalában nyílt. Természetesen nem zárható ki további, kisebb kitekintő nyílások léte sem, de erre semmiféle bizonyíték nincs.

A számunkra biztosított keretek között ennyi volt az az információ mennyiség, melyre alapozni lehetett egy alapján véve *hiteles* rekonstrukciót.¹⁵ Azt készséggel elismerjük, hogy bizonyos esetekben elkerülhetetlen volt valamilyen módon kipótolni olyan részleteket, melyekről nem maradt semmiféle információ. Tipikusan ilyen probléma volt a kápolna ablakműveinek kérdése. Az osztósudarakból több töredék is előkerült, a művekből azonban semmi. Valamit mégis ki kellett találni, így kerültek az ablakokba analógiák alapján készült művek (12. kép).

Az eredeti pastoforiumból szintén nem maradt semmi. A most ott beépített szentségtartó fülke a falubeli katolikus templom pastoforiumának másolata. Mivel ott is másodlagos helyzetben van, még az sem zárható ki, hogy a várból származik, de azért – mivel a templom maga is középkori eredetű épület – valószínűbb, hogy a középkori szentély bontásából mentették át mai helyére.

Az írott forrásokból tudjuk, hogy a kápolnában falazott szószék és szintén falazott oltár volt. Ezekből sem maradt meg semmi, de valamit itt is kezdeni kellett, hitelességről – kényszerűségből – szó sem lehetett. Annyi szintén ismert, hogy az oltárkép Szűz Máriát ábrázolta. Legalábbis a 17. század végén, amikor a protestáns Nádasdy Ferenc rekatolizált. Ekkor azonban aligha egy gótikus oltár került vissza ide. Mindezeket a minden valós alapot nélkülöző kiegészítéseket – mivel kényszer szülte azokat – még akár el is lehetne fogadni, a megvalósult formák megítélése ízlés dolga.

15 RUDOLF 2016.

A kiépítés során azonban számos ponton túlléptek a kényszer által kitolt határokon is. Az még csak hagyján, hogy a három azonos típusú cserép-kályha közül csak kettőt állítottak vissza hiteles helyére, a harmadik helyett egy azoktól eltérő típusú kályhát állítottak fel, holott erre semmi kényszer nem volt. (Mentségül annyi felhozható, hogy az a típus is Füzéren állt egykor, azonban nem egyidőben a többivel). Egy negyedik – ezektől eltérő típusú – cserépkályha töredékei szinte hiánytalanul előkerültek az alatta levő pincéből. Nyilvánvaló volt, hogy e típushoz nem tartoztak kő kályhagerendák és kályhalábak, a rekonstruált kályha ma mégis kőlábakon áll. Semmi sem indokolta azt, hogy egy olyan ajtónyílásba, melynek kőkeretét nem sikerült egyértelműen azonosítani, ne egy semleges, tagozat nélküli kőkeretet állítsanak be, hanem bizonyosan nem oda tartozó töredékek alapján rekonstruáljanak egy álgótikus nyíláskeretet. Semmi sem indokolta azt, hogy az Öreg palota nyomtalanul eltűnt kandallója helyén innen-onnan összeszedett, sem egymáshoz, sem az Öreg palotához nem tartozó, gótikus és reneszánsz kötődésekből állítsanak össze egy hitelesként bemutatott kandallót. Ennél még az is jobb megoldás lett volna, ha a többi, valóban hitelesen rekonstruált kandalló mintájára ide is egy ugyanolyat állítottak volna fel.

Ezeknél sokkal súlyosabb vétség az, hogy a kápolna keserves kompromisszumok árán, bravúros teljesítménnyel *hitelesen* rekonstruált boltozatára sosemvolt címeres záróköveket biggyesztettek (13. kép). Ez már a hamisítás fogalma alá tartozik. Ezzel pedig átjutottunk arra a területre, ahol már nem a *tények, az adottságok és az elkerülhetetlen kényszerítő körülmények* határozták meg a „helyreállítás” módját, hanem a megrendelő igényei és – bizonyosan korántsem támadhatatlan – személyes ízlése.

A megrendelő igényein és ízlésén kívül semmi más nem indokolhatta a kápolna boltozatának kifestését és a – bármily színvonalas iparművészeti alkotást is hordozó – színes üvegezés elhelyezését a kápolna ablakaiban. Semmilyen körülmény nem kényszerítette ki a Tárház falainak és boltozatának kipingálását, hiszen azzal egy fikarcnyit sem nőtt a helyiség (sosem volt) szakralitása. Az igényelt mértékű szakralitást a Szent Korona másolata önmagában is biztosíthatja. Teljességgel önkényesnek mondható a déli palotaszárny nyugati helyiségének „reneszánsz” kifestése, csak azért, mert egyszer Nyulak házának, vagy Felső zöld háznak nevezték (megjegyzendő, hogy egy másik helyiséget egyszer éppenséggel Ábrahám zsidó házának nevezték). Különösen aggályos ez, tudván, hogy már a kifestés forrása sem tiszta: Árva várának egyik szobáját csak a 19. században festették ki ilyen módon. (14. kép) Tulajdonképpen ebbe a kategóriába sorolhatóak a teljesen felesleges, mesébe illő vízköpők és egyéb, a tetőzetten látható, a maguk nemében kiváló, ám ide nem illő bádogosmunkák is.



13. A kápolna rekonstruált boltozata 2017-ben
(fotó: Simon Zoltán)



14. A „Nyulak háza, avagy Felső zöld ház” 2017-ben
(fotó: Simon Zoltán)

Másutt még inkább tetten érhető, hogy az igények felülírták a hitelességnek még a látszatát is. Valamilyen oknál fogva kiállítótérként kívánták kihasználni a palotaszárnyak, sőt, a kápolna padlásterét is (ahhoz képest Kónig Frigyes kiváló grafikáin kívül csak a koronát ábrázoló poszterek, illetve a látogatók tréfás pózokban való fényképezését biztosító paravánok vannak ott). A megvilágítás érdekében a külső oldalon olyan nyílássort alakítottak ki, mintha a palotaszárnyakon még egy emelet volna. De nem is ez a legnagyobb baj. A padlástérbe eredetileg (legalábbis a 17. században) a vár délkeleti oldalán található ágyúdombról lehetett bejutni, majd az északnyugati palotaszárny keleti végén nyílt egy ajtó az északi várfal gyilokjárójára. Ez most két okból sem volt megoldható. Egyrészt az északi várfal virágoskert feletti szakasza a gyilokjáróval ebben ez ütemben nem épülhetett meg, másrészt pedig az ágyúdombbal és a déli palotaszárnyat kelet felől lezáró Rimay bolttal is mást terveztek kezdeni. A tervek szerint az ágyúdomb és a Rimay bolt alatt újabb pincéket fognak kialakítani (bár ott pincék sosem voltak). A Rimay boltnál az előkészületek már meg is történtek. Azt a helyiséget, ahol a palotaszárnyakban egyedül maradtak meg a boltozat indításág emelkedő felmenő falak a lakószintből, teljesen lebontották. Ebben a helyiségben volt egyedül „in situ” állapotban megfogható a terrazzo padlózat, alatta pedig – szintén egyedüli helyként a várban – vastag, jól értelmezhető kultúrréteg-sor húzódott. Ezeket az itt kialakítandó pince érdekében teljesen szétszedték. A munka természetesen régészeti felügyelet alatt folyt, ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy ez a lelőhely a jövő számára



15. A kápolna oromfalas tetőzetének „bizonyítékai” (fotó: Hegyi Dóra)

teljes terjedelmében és végleg elveszett. Aligha állítható, hogy az új pincék kialakítása kikerülhetetlen kényszer lett volna. Mindezek következményeként a padlás-térbe vezető lépcsők miatt a palotaszárnyak mindkét vége olyan képet mutat, amilyen soha nem volt.

A kápolna feletti, még Oltai Péter által megtervezett kontyolt nyeregteret alatti padlás-tér azonban továbbra sem tűnt alkalmasnak arra, hogy ott kiállítótér (és kilátópont) létesüljön. Megvizsgálták tehát annak lehetőségét, hogy elképzelhető-e, hogy a kápolna teteje eredetileg oromfalas megoldású volt? A felvetés ellen kezdettől fogva tiltakoztunk, mert ugyan az eredeti tetőformára nézve semmiféle adatunk nem volt, egy negatív informá-

ción azonban azt a véleményt erősítette, hogy a tető nem oromfalas megoldású volt. A negatív információ az volt, hogy oromfalak esetében a leletanyagban elő kellett volna fordulnia faragott kő fedlapoknak is, azonban ilyen egyetlen egy sem volt. Ellenérvként két kőfaragványra (15. kép) hivatkoztak, az egyik egy keresztvirág töredéke, a másik pedig egy sokszög alaprajzú csonka gúla formájú faragvány, melyet a tetőgerinc sarkait díszítő keresztvirágként, illetve a keresztvirág száráként értelmeztek. Mindkét kőfaragvány ma is megvan azok a várban kialakított kőtárban megtalálhatóak, azonban semmiképpen sem lehetnek egy oromfalas megoldás bizonyítékai. A keresztvirág kisméretű töredék, homlokoldalának közepén kerek bimbó látható, ennek jobb és bal oldalán, valamint felette egy-egy szírom van. A töredék hátsó oldala nincs kidolgozva, ez az oldal szemmel láthatóan inkább egy falsíkhhoz támaszkodhatott. Talán a kápolna szentségtartó fülkéjének csúcsát díszíthette. A csonka gúla alakú faragvány nagyon durva megmunkálású, talán soha nem is fejezték be. Ami bizonyosan kizárja azt, hogy valaha is egy tetőzet sarkán állt volna az, hogy simára faragott talpán sem csapolás, sem csaplyuk nem található, így viszont aligha állhatott meg, különösen egy erős szeleknek kitett oromfal csúcsán. Mindezek ellenére a kápolna új, oromfalas tetőzetet kapott. Talán a sors furcsa fintora, hogy már a kivitelezés során egy falubeli ház falazatából előkerült egy kőfaragvány. Tagozata megegyezik a kápolna párkányaként azonosított néhány másik faragvánnyal, azonban ez egy sarokdarab, derékszögben beforduló tagozattal, ami végképp kizárja, hogy a kápolna tetőzete oromfalas megoldású lett volna.

A füzéri vár az elszalasztott lehetőség mintapéldánya. Itt – a reménytelennek tűnő kiinduló helyzet ellenére – adott volt a nem sok, de éppenséggel elegendő eredeti részlet, melyhez szerencsésen hozzárendelhetőek voltak a teljes körű régészeti feltárás, valamint az alaposan kikutatott, kivételesen jó írott forrásanyag által beszerezhető információk ahhoz, hogy egy mindenki által értékelhető, de a hitelesség korlátain belül maradó rekonstrukció szülessen. A tervek akkor bicsaklottak meg, amikor azokat nem a tényekhez és az adottságokhoz, hanem individuális laikus igényekhez, ízlésekhez igazították. Márpedig egy ilyen műemlék, mint a füzéri vár, valamennyiünk, az egész nemzet történetének tanúja, emléke. Senkinek sem lehet joga azt saját ízlése, igényei szerint átformálni.

Bibliográfia

- CABELLO és FELD 1980 – Juan CABELLO és FELD István: Jelentés a füzéri vár 1977. évi régészeti kutatásáról, *Archaeologiai Értesítő* 107 (1980) 214–225.
- FELD 1981 – FELD István: Régészeti kutatás a füzéri várban, *Műemlékvédelem* 1981/1. 71–83.
- FELD és CABELLO 1980 – FELD István és Juan CABELLO: *A füzéri vár*, Borsodi Kismonográfiák 11. Herman Ottó Múzeum Miskolc, 1980.
- GÁL, KELEMEN és SIMON 2014 – GÁL Viktor, KELEMEN Bálint és SIMON Zoltán: A füzéri Felsővár kút felvonószervezetének elméleti rekonstrukciója, *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve* LII. (2013) (Miskolc, 2014) 171–179.
- KELEMEN 2012 – KELEMEN Bálint Zoltán: „Rom-olvasás” – A füzéri vár elméleti rekonstrukciója, *Várak, kastélyok, templomok* 2012/2, 4–7.
- KELEMEN 2016 – KELEMEN Bálint Zoltán: Füzér évszázadai – A füzéri vár periodizált tömegrekonstrukciós kísérlete. *Várak, kastélyok, templomok*, Évkönyv 2016, 12–16.
- KELEMEN és SIMON 2014 – KELEMEN Bálint és SIMON Zoltán: Füzér vára: a Felsővár északnyugati és déli palotaszárnyának elméleti rekonstrukciós kutatása. *Castrum, A Castrum Bene Egyesület folyóirata* 2014/1–2, 41–58.
- KELEMEN és SIMON é.n. – KELEMEN Bálint és SIMON Zoltán: Füzéri vár, Felső vár elméleti rekonstrukciója 1676 (utolsó építési periódus). Enteriőr 1668. Északnyugati és déli palotaszárnyak. Kézirat.
- OLTAI és SIMON 2000 – OLTAI Péter és SIMON Zoltán: Füzér, vár, kaputorony és bástya, in: Oszlopokat emeltünk, hogy beszéljenek a múlttól. A milleneumi műemlék-helyreállítások lexikona. Szerk.: TAMÁSI Judit, Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma – Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 2000, 90–91.
- RUDOLF 2016 – RUDOLF Mihály: Fellegvár-rekonstrukció: Füzér, *Országépítő* 2016/2, 10–15.
- SIMON 1994 – SIMON Zoltán: The Fortress of Füzér, *Archaeologica Historica* 19 (1994) 289–303.
- SIMON 2000 – SIMON Zoltán: *A füzéri vár a 16–17. században*, Borsod-Abaúj-Zemplén megye régészeti emlékei I. Miskolc, 2000.
- SIMON 2005 – SIMON Zoltán: A füzéri vár az újabb kutatások tükrében, *Castrum, A Castrum Bene Egyesület Hírlevele* 1. (2005) 47–66.
- SIMON 2006 – SIMON Zoltán: *Füzér vára*, Vártörténeti kismonográfiák I. Budapest, Históriaantik Könyvesház Kiadó, 2006.
- SIMON 2007 – SIMON Zoltán: A füzéri vár régészeti kutatása, *Műemlékvédelem* 2007/1, 14–16.
- SIMON és SZEKÉR 2001 – SIMON Zoltán és SZEKÉR György: Újabb szempontok a füzéri várkápolna építési idejének meghatározásához, in: *Analecta Medievalia* I. Tanulmányok a középkorról, Szerk: NEUMANN Tibor, Argumentum Kiadó – Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2001, 203–228.

ZOLTÁN SIMON

Restorations of the Füzér Castle

The Castle of Füzér is an example of a missed opportunity. Here – despite the seemingly hopeless initial situation – there were not many but quite enough original details which were lucky enough to be associated with the complete archaeological exploration and the well-researched, exceptionally good written source material to create a reconstruction can be evaluated by everyone within the limits of credibility. However, the plans cracked when they were tailored to tastes and individual lay demands, not to the facts and endowments.

After all, such a monument like the castle of Füzér is a witness and the memory of all of us and the history of the whole nation. No one has the right to transform it according to his taste and needs.

GREGORY LE MOING

From a factory to a UNESCO world heritage site: the establishment of a museum and a lively cultural site with the example of the Royal Saltworks of Arc-et-Senans

The Royal Saltworks of Arc-et-Senans was the first industrial architecture to be designated as a UNESCO world heritage site and a founder member of the European meeting centre (Fig. 1.). This unique factory designed by Claude-Nicolas Ledoux produced salt from 1779 to 1895 and was almost destroyed in between the two world wars. The long term restoration started in the sixties and has resulted in the transformation of this abandoned factory into a cultural site and a museum, which includes one the most important architecture exhibition in France, a salt exhibition and an exhibition about the history of the site. Open for visits all year long, the site welcomes more than 120 000 visitors yearly, organises a garden festival each cultural season, activities for children, conferences and innovating events and hosts researchers, artists in residence, colloquium, and concerts. It is a perfect example of enhancement of a historical site without any furniture and technical implants. This is quite disturbing for a part of the public expecting a simple museum of techniques and industry, and who discovers a place without any industrial remnants and which does not look like a working city planned for modest families at all but to a neoclassical palace of a rich lord.

Even more counterintuitive for the public, the Royal Saltworks of Arc-et-Senans was built in a place deprived of raw material, no traces of salt of any sort or in any form. The accessible sources of brine are in Salins-les-Bains,



1. Royal Saltworks of Arc-et-Senans

and for hundreds of years, this operation was carried out in Salins-les-Bains itself, but the impending shortage of wood in the 17th century meant that another solution had to be found: the forests near Salins-les-Bains were nearly destroyed within a 17- kilometre radius. Several factors contributed to the decision of establishing a new royal factory between the strung out villages of Arc-et-Senans: the proximity of an inexhaustible supply of fuel¹, the existence of some major communication routes and the strong, swirling wind sweeping across the plain. But these factors are not tangible things for the public and the creation of a salt museum was essential. The brine which was used to produce salt by the process of evaporation came from Salins-les-Bains through a 21- kilometre long pipeline. As Ledoux would write- “it was easier to move water to the forest than moving an entire forest by truck, to the water.”² The factory was designed to extract salt from the poorly salted waters and was built very quickly, between 1775 and 1779 as an addition to the plant of Salins-les-Bains. All the external structures needed for carrying the brine from Salins-les-Bains and storing it (conduit, impoundment, diversion channel) were built simultaneously. Nowadays the public can only discover the eleventh buildings of the factory town; all external structures were destroyed. For example, the “graduation building” which was designed to give a first, lengthy natural evaporation phase no longer exists.

The Royal Saltworks of Arc-et-Senans stopped its salt production in 1895, unable to resist to the competition of salt works located in the east of France and salt marshes. From 1900 to the 1920s, the biggest buildings of

1 The nearest forest, “the royal forest of Chaux” was the second biggest forest in France with 22 000 hectares of wood.

2 LEDOUX 1804, 22.

the complex were abandoned and started to collapse for different reasons. The most remarkable building called the “Director’s building” was struck by lightning in 1917 and the roof structure was destroyed by the fire which followed. For more than ten years the building remained without any roof. The columns of this same building were dynamited by the owner himself in 1926 (Fig. 2-5.).

To find responses to this destruction of one of the rarest factory in Europe, the Doubs department became the owner in 1927; the restoration project was intended to transform this complex into a stud farm. The three biggest and most emblematic buildings were restored with roof structure in concrete. The west production building was restored to become a horse training carrousel. The concrete roof structure is remarkable for its elegance and solidity. This is a curiosity for the audience, impressed by the structure which suggests a reversed boat hull. Thanks to this restoration, the salt works can provide 2000 covered seat place. With this huge volume of 2400 m², the building is used as a space for huge exhibitions and concerts during the cultural season and welcomes even an ice rink during winter. What could have been considered as a lack of authenticity it has in the end, somehow become a rare architectural curiosity, and a great opportunity to welcome new kind of public.

As the stud farm project was abandoned, the salt works was requisitioned by the French army to create a Spanish refugee camp in 1938. Later, during the German occupation, the complex was used as a transit camp for gypsies, and then as internal camp for German soldiers from 1944 to 1948. It was finally restored and rehabilitated from the 60’s to the 90’s, to become an International centre for future studies in 1970, and a member of the European network of cultural sites in 1973. In 1980 the salt works started to ask a small entrance fee. In 1982, when the Royal Saltworks of Arc-et-Senans was listed as a World Heritage site by UNESCO³, it was an incredible recognition for the site which was in fact, one of the less renowned listed sites in France during the 80’s, even in the region⁴of its own.

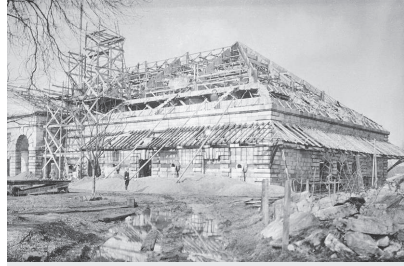
In May 1984, the Royal Saltworks site opened a bookshop/shop managed by Richard Edwards. The shop specialises in architecture, urbanism, and future studies, and was immediately recognised as being the first bookshop outside of Paris specialising in architecture, as well as the second on a national level. The bookshop/shop is the direct result of the cultural and scientific projects conducted in the Saltworks site.

3 Salins-les-Bains became a part of this classification in 2009.

4 To illustrate that point, the Mont St Michel was classified in 1981, but almost no one in France discovered this amazing place thank to UNESCO, although the Saline wasn’t renowned even in its own region.



2. House of the director in 1927



4. The west production building in 1930

The shop has a very modern interior design and is located in the old Guard Court. It was designed by J. Aubert and F. Montès and sells a selection of books relating to the old Arc-et-Senans Royal Saltworks production site. This boutique bookstore is now specialized in six main topics:

- The history of the Saltworks site, its architect Claude-Nicolas Ledoux, the history of architecture and architects from Antiquity to nowadays, cultural heritage, and interior design.
- Salt and its history throughout history and the continents.
- Social utopias, future studies.
- The garden festival.
- The Franche-Comté region; the Royal Saltworks site is located in a region with a rich historical past and very attractive landscapes, the Franche-Comté region. For those who wish to expand their knowledge of this area, the Royal Saltworks bookshop sells guidebooks, history books, and books about its famous inhabitants, its traditions, its gastronomy, and its writers.
- Books for children and youngsters on similar subjects.

Since it is located more than half an hour from any major cities, the bookstore is appreciated by the surrounding villagers who regularly come to buy their books and original gifts.

During the 90's, the site started to welcome almost 30 000 visitors per year, especially thanks to the creation of the Claude-Nicolas Ledoux museum in 1991 which won a prize for its scenography in 1995.

Most visitors used to come from big cities however, that changed in the 2000's, thanks to new kind of exhibitions like the garden festival that started in 2001. To present each year new gardens on the space of the XVIII.th century workers' garden, the site hosts a competition between the national schools of landscape has many partnerships with landscape professionals and an educational partnership with 25 schools and more than 500 students



3. Director's house in 1990



5. West production building in 2001

a year. This festival is now always connected to the most important temporary exhibition, like Hergé in 2017 or the utopian architect Luc Schuiten in 2018. This reinforces the consistency of the cultural programme and the communication about it. Since 2017 our garden team has had a prestigious collaborator: Alain Baraton, who is since 1982, gardener-in-chief of the park at the Palace of Versailles.(Fig. 6.)

Cultural programming has been expanding only since the 1990s, with more and more temporary exhibitions which for some had a national reach like the Hergé exhibition in 2017 or the “cold” exhibition of the City of Science and Industry of Paris during the winter of 2019. Moreover, the site has been welcoming artists in residence like the international Spanish conductor and viol player, Jordi Savall⁵. He has been here with his orchestra in a long term residence since 2016 and offers original creations within the site and throughout the region master classes and training courses. A programme of several concerts provides an exceptional opportunity to (re)discover his vast musical repertoire. Due to his presence, confirmed for years to come, the saline is going to be equipped in the next 5 years with a concert hall and a recording room.

5 He has been one of the major figures in the field of Western early music since the 1970s.



6. Willow tree structure, Garden Festival 2018



7. Ledoux's Museum

The saline has already hosted very large concerts such as the David Gilmour⁶ concert in July 2016 that brought in nearly 20,000 people. Conferences and many types of shows complete the cultural season every year. Like “Lux Salina” which is a magnificent light, sound and image show that artistically retraces various periods of history and the life at the Royal Saltworks from the 18th century to the present day.

Since the 2000’s the Centre of congress of the site has been taking more importance and nowadays hosts more than 100 events each year with more than 6.000 seminary students.

To welcome more schools, a cultural mediation service has been developed since the 2010’s to set up workshops on salt, architecture, or in reference to the cultural programming. More than 7000 young people are coming to the saline within this framework.

Since 2014 the Royal Saltworks has hosted a European programme “Terra Salina” which is a tourist project highlighting salt as a common link in the French-Swiss history. This facilitated the establishment of high- quality professional exchanges in-between the concerned museums. Today, the Terra Salina territory includes 6 rambling and cycling circuits including the Via Salina. Along the Salt Historical Routes, the touristic itineraries enable people to discover the history, some outstanding scenery, rich cultural sites, UNESCO World Heritage sites, salt works sites, and spa towns in the French and Swiss Jura Region and on the shores of the Geneva Lake.

To join the development of the colloquium activities, which is one the greatest source of income for the site, 31 hotel rooms were built in 2013. They were designed by the prestigious French architect Jean-Michel Wilmotte, who accepted to work with a technical team, permitting a significant reduction of the cost of this creation. Meanwhile, the restaurant was also improved, especially with the addition of the chef Pascal Colin to the team.

6 Former member of the internationally renowned English band, Pink Floyd.

The site is now recognized as one of the most important museums of its region, being the second most visited historical site of Franche-Comté. The site is renowned for the quality of its museums and services as the label “qualité tourisme”⁷ which was granted in 2014 indicates.

Due to its history, the Saltworks of Arc-et-Senans is a good example of a restoration and a partial reconstruction. The site was considered more like a testimony of an outstanding piece of architecture than a representative factory⁸. The priority for the Claude-Nicolas Ledoux Institute was to create an architecture Museum dedicated to Ledoux, and a small salt museum to synthesize the specificities of the salt production of this factory. The Claude Nicolas museum was inaugurated in 1991. This is still the most appreciated permanent exhibition. The institute decided that it was not relevant to reconstitute a furnace or a pan, as the salt works in Salins-les-Bains has an original pan retained since the XIXth century. Most industrial historical buildings in Salins were lost, but some of the technical implementations are still shown to the public. To avoid any competition between the two sites, and to valorise complementarities of the two museums, it was decided that Salins-les-Bains would be capitalized on its technical history with its mines, furnaces, pan and workshops ; and Arc-et-Senans will focus on architecture, social organization in a factory town, and its enlightenment influence. In 2008 a more ambitious salt museum was built to deal mainly with topics that Salins-les-Bains could not address because of the small size of its museum. Five spaces were created to explain to the public the geological origin of salt, the first human salt production (linked to first settlement of human beings), the different types of salt production around the world, the techniques used in the Royal Saltworks of Arc-et-Senans, the salt taxes in France, the symbolic importance of salt, the uses of salt from the past until today. But even if a large part of the audience comes to discover a salt factory, most visitors understand that the place is dedicated to architecture and as a consequence, the genius of Claude-Nicolas Ledoux always makes a deep impression on them.

To understand why artists in residence and companies looking for colloquium places want to associate their names with this ancient working city, we must understand the values that the place carries and understand who Claude-Nicolas Ledoux is and why it is still topical. (Fig.7.)

7 Tourism quality.

8 The town factory of Arc-et-Senans as never been considered as an economical or industrial success. The site produced from 3000 to 4000 tons of salt every year, which complemented the 10 000 tons already produced in Salins-les-Bains every year.

The royal state of France entrusted the design of the Royal Saltworks of Arc-et-Senans to Ledoux, a 37 year-old architect well known in court circles. Ledoux had already established a record for innovative but somewhat controversial and unsettling work. It was a daring choice because this architect protected by Madame Du Barry – the last mistress of Louis the 15th - was already commissioned and famous for his prestigious buildings. Ledoux was inspired by 16th century Italian architecture, in particular the work of Andrea Palladio whose influence is visible clearly.

The Royal Saltworks was considered by Ledoux himself as one of his most important pieces. It was thought as an architectural response to the philosophical concept that modern civilization separates human beings from nature⁹. More than a simple response to Jean Jacques Rousseau, the Royal Saltworks was designed to partially accept the diagnosis of the Genevan philosopher, while correcting civilization by proposing a new harmonious contract between human beings and nature. By using the classical rules of beauty, the architect can create a new world, where symmetry, the golden number and pi are the tools to design a better society.

He was particularly proud of what he made in Franche-Comté both the theatre of Besançon and his factory town¹⁰. The project of his factory was part of a visionary scheme tending towards a kind of Utopia which the architect had ample time to pursue following his disgrace after the French Revolution. He called this utopian project: “the ideal city of Chaux¹¹” as his factory was first named the Saltworks of Chaux, in reference to the royal forest of Chaux.

Because of his visionary project, Ledoux is now considered in architecture schools as one of the greatest pioneers of the post-modern architecture, a reference for Le Corbusier, Léonidov, Louis Khan, Aldo Rossi or

9 Rousseau criticized the modern separation of human beings from nature, and, in common with other philosophers of the day, he looked to a hypothetical state of Nature as a normative guide. The architecture of Ledoux responded to this concept.

10 The Royal Saltwork of Arc-et-Senans and the Besançon Theatre which was - if the number of seats is reported to the number of inhabitants of the city - one of the biggest theatre in Europe. Besançon had 23 000 inhabitants at the end of XVIIIth century, and was one of the smallest capital among the French region kingdom. The Besançon theatre had 2 000 seats, same as the Théâtre de l'Odéon which was created two years before. It was also a reference to Jean-Jacques Rousseau famous, “Lettre sur les spectacles”, which was a response to d'Alembert and his article “Genève” of the Encyclopedia, or a Systematic Dictionary of the Sciences, Arts, and Crafts (published in France between 1751 and 1772). Ledoux claimed he had designed a theatre where almost all citizens could go, like an ancient Greek theatre. On several points, he seemed to agree with both Rousseau and d'Alembert and wanted to prove, that we can find inspiration from a philosophical dispute, to overcome it.

11 The first name given to the Saltwork was « the Royal Saltworks of Chaux », as the main reason they decided to build the factory was the wood they could get from the Forest of Chaux. The name “Arc-et-Senans” came later as the two small villages, Arc and Senans were linked, thanks to the Factory.

Michael Graves. More generally he fascinates the artistic world and historians, for having inspired artists like René Magritte or philosophers like Charles Fourier. Architecture and design schools from all over the world come to see this rare piece of architecture and contribute to elevating the prestige of the site.

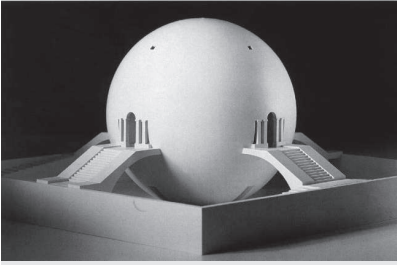
In his only book published during his life, Ledoux called for recognition after his death, as he wrote: “posterity, will you avenge me¹²?” The Ledoux Museum created in 1991 inside the Royal Saltworks was in a way a response to this call. It’s was a real daring project to build one of the biggest architecture museums in France, in such a small village (about 1200 inhabitants in 1991). The scenography shows the two lives Ledoux had: the constructor and the theorist. Strangely, the French public knows a little about him neither what he had made nor he projected. Ledoux isn’t studied in French schools – excepted for those who study Art or architecture – and the majority of what he constructed was destroyed during the two last centuries¹³. The exhibition designed by Anthony Vidler shows the aspect of what Ledoux crafted: buildings which were almost all destroyed and buildings which had never been made. Almost 30 years after it was created, this permanent exhibition still impresses the public, because of the great quality of the 65 models and the creativity of the architect. Thanks to this exhibition the French public can rediscover one of the greatest builders of France and one of the most famous architects of Europe from the end of the XVIIIth century. The fantastic career of Claude-Nicolas Ledoux is summarized through several models.

Ledoux started his career as a decorator and built his first mansion in Paris at the age of 25. He received his first order for an aristocratic castle at the age of 27, and then became protected by Madame Du Barry at the age of 35 and an academician at the age of 37. In the central part of the Ledoux’s museum, Vidler chose to present several “octroi de Paris”, which were used as toll gates all around Paris. They had been built at the worst possible time to last, just 3 years before the French Revolution started. Because of these unpopular constructions, the symbol of a despotic power, Ledoux became the most hated architect of Paris. He was considered as a scandalous architect serving the richest people of Paris, the most extravagant mistresses¹⁴, the speculating bankers, the disdainful lords and the tax system. As reminded by the revolutionary song named “the jailor

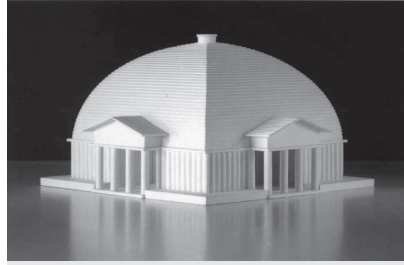
12 LEDOUX 1804, 71, « postérité me vengera-tu ? »

13 This is one of the reasons he was named « the cursed architect » during the XXth century.

14 In particular Madame Du Barry and Mademoiselle Guimard.



8. House of the "Garde agricole"



9. House of the coal-maker

Ledoux”, which contains this ironic verse: “Mister Ledoux you are right, we must beautify our prison.”¹⁵ After 1789, Ledoux lost almost everything and remained without work. He started to focus on posterity by creating a perfect and universal city for the future.

His sketches and architectural projects clearly show his intention of creating a utopian city with a strong goal of the common good and by doing so he changed the city image. To that end, he presented public buildings – a Palace of Justice, some temples, a church, a theatre, public baths, a market, a library – as well as individual buildings such as workshops and country houses. His work also referred to the burning social and economic issues of the day, and the problems of public hygiene and certain social principles.

The book he published in 1804 was not only a catalogue of amazing architectural projects or of the private, the civil and industrial buildings he made during his career, but also a way for Ledoux to be recognized as an important theorist whose philosophical, poetic, social and romantic ideas were based on discovering the sense of phenomena, and characterized by an inclination to cosmism, and which gave amazing samples of architecture filled with monumental power, nobility and beauty. He was convinced that he was bringing new principles and approaches to the architectural and town planning art.

This Ideal city of Chaux project was created to inspire artists throughout several thematic, where he explained his work as an architectural response to philosophical and social problematics. In the Museum almost an entire room (among 3) is dedicated to his utopian projects. People are often impressed by the modernity of some of them like the building for the “garde agricole¹⁶” or the building for the river guard using geometrical shapes, which is quite disturbing if you consider they have been designed more than two hundred years ago. (Fig.8.)

15 *Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de la République des Lettres en France*, 1787.

16 A “garde agricole” is a kind of agronomist.

From the beginning of his book Ledoux introduces himself as the “architect of the people”, he develops thoughts about how architectural means could bring well-being and an adequate life to all people in a complete chapter called “the house of the poor”: “If an architect eases grief, if he decorates the hut of the poor, if he improves the life of the common people, increases the pleasure of members of the high society, if all the surfaces he decorates are true mirrors and reflect his soul – then you will see what mankind can gain¹⁷.” Ledoux concludes that architecture for all could contribute to the existence created by all. He understood architecture for all as a transition to solve problems which arise while building a new society, where morals and justice govern the people who had got rid of “evil propensities”, and who use the space which the architect arranges for a happy life. To generate the conditions of this happy life and the way people look at themselves, Ledoux offered to democratize beauty for the poorest people as we can see in his projects of the house and the workshop for the coal maker¹⁸, the axman, the forest ranger. (Fig. 9.)

Ledoux was also fully aware of the changes that industrial evolution could bring to the size and shape of cities in an industrial country: “we shall see big plans – daughters and mothers of the industry which give birth to big communities of people¹⁹.” He affirmed that water and air will be so polluted that people will have to pay for fresh and clean air just to survive. “I see people buying air at the cost of property²⁰”. According to him, architecture should follow the course of social evolution, like the will of increasing civil right for women. As he was presenting the “temple de la mémoire²¹”, he wrote “Warriors destroy the earth, women restore it, how can we deny to the friendliest gender the right to vote?²²”

As an architect and a philosopher Ledoux considered architecture to be a multidisciplinary science “where nothing should be alienated”, and which can survive only by combining economics, industry and above all the well-being of its inhabitants. The study of projects, realised constructions, as well as theoretical works by Claude-Nicolas Ledoux leads us to think that architecture must bear witness to both the social and political realities of an epoch and to the expression of new ideas, which enables us to become

17 LEDOUX 1804, 121.

18 The coal maker was one of the less paid job you could get in a French forest at the end of the XVIIIth century.

19 LEDOUX 1804, 1.

20 LEDOUX 1804, 55.

21 Memory temple.

22 LEDOUX 1804, 59 et 60

fully aware of the visible traces of his insights and his amazing premonitions and discoveries.

If the legacy of the Royal Saltworks is undeniably exceptional, it became logically the only place dedicated to the memory of Claude-Nicolas Ledoux. It was a bold and difficult project to develop such an isolated museum on such abstract subjects.

The Royal Saltworks of Arc-et-Senans is located in a rural area and is quite far away from the biggest French cities²³. 85% of the visitors come from France. However, the proximity of Switzerland and Germany brings an important audience from abroad. A large majority of the public comes first for the heritage and garden²⁴ even if it tends to change, due to the increasing number and quality of the temporary exhibitions. The site welcomes two types of visitors: “individuals” (around 80%) who come spontaneously, generally during holidays, and groups (around 20%) such as schools, tour operators or colloquium. Visits tend to be more and more spread out over the seasons. That explains partly why the numbers of visitors tend to increase²⁵. Furthermore, the income collected by the museum for each visitor, thanks to the book shop, and the raising of the entry fee, is increasing each year.

The Claude-Nicolas Ledoux institute²⁶ who runs several activities of the site since the 70's, was replaced by the EPCC²⁷ (public institution for cultural cooperation) in 2009, to look for budget stability, more cooperation between museums, schools, foundations, and a reinforcement of public partnerships with the state, the region and cities.

- The EPCC was founded by six partners:
- The Regional council of the Doubs (1,3M€ / 6 seats in the board of directors)
- The State (230k€ / 2 seats)
- The region Franche-Comté (230k€ / 2 seats)
- The city of Besançon (11k€ / 1 seat)
- The city of Salins-les-Bains (5,6k€ / 1 seat)
- The city of d'Arc-et-Senans (2,8k€ / 1 seat)

23 285 kilometres from Strasbourg (780 000 inhabitants), 200 kilometres from Lyon (2 300 000 inhabitants) and 400 kilometers from Paris. But fortunately not too distant from tree medium-sized town: 35 kilometres from Besançon (250 000 inhabitants) and Dole (65 000 inhabitants), and 85 kilometres from Dijon (380 000 inhabitants)

24 Around 80% of visitors

25 +2% from 2013 to 2014, +2,70% from 2015 to 2016, + 15,45% from 2016 to 2017

26 An « Association de loi 1901 », a not-for-profit organisation.

27 Établissement Public de coopération Culturel.

Four missions were assigned in status to the Royal Saltworks of Arc-et-Senans:

- Preservation and valuation of the heritage of the Royal Saltworks of Arc-et-Senans (museums, guided tours, mediation for young audiences, ...)
- Support for the artistic creation and scientific research (place of residence, production of exhibitions, book publishing...)
- Artistic and scientific distribution (colloquium, specialized bookshop, cultural programs...)
- Hotel's development, restaurant, centre of congress to support the public service task...

Since 2014 The EPCC Board of Directors established new strategic directions, based on the history of the site, the statutory missions of the establishment, his commitments towards the UNESCO and his attachment to the label of cultural meeting centres:

- To ensure the coherence of an open and high- quality cultural programming with the themes roots of the Royal Saline (architecture, enlightenment, salt factory, gardens).
- To renew methods of valuing heritage like the sound and light show "lux salina" propose to the public during summer.
- To diversify the activities of transmission and cultural mediation for young audiences like the "workshop of the ideal city" who let young student design their ideal city together with 3D modelling and 3D print, or the ice rink during winter, concerts.
- Accentuate the territorial anchorage of the Saline.
- Strengthen the vocation of residence dedicated to supporting artistic creation and scientific research. Like the long term residence of Jordi Saval.

Considering the size of the site (7.8 hectares), the difficulty of managing such large listed buildings, the employees' significant number (the equivalent of approximately 55 full-time jobs), the diversity of activities and its ambitions, the Royal Saltworks site is quite cost effective as it is self-financed at 55%.

This is a simplified balance-sheet, where lines are made to show how the Royal Saltworks site wants to finance site operating costs, as an example the cost of the salary should be covered by the site income.

Liabilities (in euros millions)		Assets (in euros millions)	
Salaries	2,30	Own revenues	2
Structural cost	0,70	Statutory contribution	1
Hotel, restaurant, centre of congress, bookshop	0,45	Other funds from state	0,9
Cultural and scientific activities	0,40	European subvention	0,1
Communication	0,15		
Total	4	Total	4

Bibliography

LEDoux 1804 – LEDoux, Claude-Nicolas: *L'Architecture, sous le rapport des arts des mœurs et de la législation*, Tome 1, Paris, 1804.

DRAGONITS MÁRTA

A budavári Nagyboldogasszony-templom altemplomának átalakítása és a békéscsabai Páduai Szent Antal templom belsőépítészeti munkái

Az altemplom újjászületése: rövid történeti áttekintés¹

A Nagyboldogasszonyról nevezett budavári Koronázó Főtemplom mai altemploma jelentőségének megismeréséhez és megértéséhez a székesfehérvári királyi koronázó és temetkezési helyül szolgáló Szűz Mária prépostság egykori templomához kell visszafordulnunk. A Szent Istvántól Mátyás királyig számos királyunk sírját magába foglaló bazilika a XIX. századra teljesen elpusztult, és csak csekély romjai maradtak meg, annyira, hogy a XIX. század elején már egykori rendeltetését és történelmi jelentőségét is elfelejtették, és a város vízellátásához szükséges alagutat kezdtek átvezetni rajta. A Magyar Nemzeti Múzeum Érdy János régészt küldte ki, a feldúlt területeken előkerült leletek megmentésére.

Az első hitelesen azonosítható királysírt III. Béla és Chatillon Anna sírját Érdy 1848 decemberében mentette meg.² A két vörös márvány sírládát az összes lelettel együtt a Magyar Nemzeti Múzeumba szállították, ahol tudományos vizsgálatok után kiállították.

1 HORLER 2003.

2 VÖ. HANKÓ 1987.



1. Máttyás-templom, altemplom, szentély

1862-ben gróf Pálffy Mór, akkori királyi helytartó megtekintve a királyi sír leleteit, felháborodva a királyi pár földi maradványainak múzeumi tárgyként való kezelésén, elrendelte azok méltó módon és helyen való eltemetését. Scitovszky János hercegprímással konzultálva úgy döntöttek, hogy III. Béla király és felesége csontjait a sírban talált leletekkel együtt a Budavári Nagyboldogasszony templom kriptájában kell eltemetni.

A templom keleti vége ekkor még a Schulek által később lebontott XV. századi állapotban volt, amelynek régi szentélye alatt még a XVIII. században Zichy Miklósné költségén épített kriptával. Ide temették el III. Béla és Chatillon Anna földi maradványait a Nemzeti Múzeumból áthelyezve, 1862. július 10-én.

A királyi pár sírja azonban csak 1878-ig maradhatott ezen a helyen, mert a templom teljes újjáépítésének munkái eljutottak a szentély lebontásáig, ezért a régi kriptát ki kellett üríteni. A márvány sírládákat a templom északi kápolnája alatt elhelyezkedő – szintén Zichy Miklósné által épített – kriptába szállították.

Schulek Frigyes tervei szerint készült a mai főszentély, ami alá Schulek egy ezzel azonos méretű új teret alakított ki, a mai altemplomot, azzal a szándékkal, hogy a reprezentatív és művészi szépségű térben végső nyughelyet találjon a királyi pár. Nekik szánták az altemplom északi oldalán elhelyezett vörös márvány szarkofágot, míg az egyszerű koporsókat az oltárral szemben lévő nyugati falhoz tenni tervezték, az alábbi felirattal: „III. Béla király és hitvese Chatillon Anna hercegnő koporsói, melyeket Székesfehérvárott Szent



2. Mátyás-templom, altemplom, szentségtartó



3. Mátyás-templom, altemplom, felolvasóállvány

István király elpusztult bazilikája alól 1848. december havában napfényre jöven a Nemzeti Múzeumba és onnan 1898. augusztus hó 24.-én végre ide helyeztettek át. E márványlapokat a nemzet kegyelete fogja mindenkor övezni.”

Ez az áthelyezés azonban nem valósult meg, mert Ferenc József a templom befejezésekor tett látogatása alkalmával 25 000 forintot adományozott azzal a céllal, hogy királyi elődeinek külön térben díszes sírhelyet alakítsanak ki, melyet a sekrestye melletti kápolnába Schulek Frigyes tervei szerint Mikula Ferenc és Hauser István készített el, 1898-ban.

Visszatérve az altemplomra: a királyi sírkápolna itteni megvalósulásának terve meghiúsult. Az eredeti vörös márvány koporsók visszakerültek Székesfehérvárra, a püspöki székesegyház kriptájába, eredeti helyük közelébe.

A királyi párnak szánt vörös márvány szarkofágba pedig a székesfehérvári királyi koronázó és temetkezési helyül szolgált Szűz Mária prépostság elpusztult templomának romjai közül 1848-ban, majd 1862–74-ben feltárt sírokból megtalált csontokat gyűjtötték össze és helyezték el. A maradványok azonosítása eddig nem volt lehetséges.

Az oltár

Az új szembemiséző oltárt a Schulek-féle oltár gondolatosságát folytatva süttöi mészkőből, félköríves kicsinyített formában terveztem (1. kép). A szintkülönbséget egy körbefutó szőnyegezett dobogóval oldottam meg. Az oltárba ősi beszédes jelként Szent Szimpliciusz és Szent Fausztinusz ereklyéit helyeztük el, utalva arra, hogy a katakombák időszakában a mártírok

sírja fölött mutatták be a legszentebb áldozatot. E szokás a jelképes sír, a szentek ereklyéit tartalmazó oltár formájában maradt fenn. Az oltárt Paskai László bíboros úr szentelte fel.

A szentségtartó

A szentségtartó egy, a Mátyás-templom padlásán talált neogótikus bútor-
elem újragondolása (2. kép). Alépitménnyel, faragott aranyozott ajtóval,
csillagmintás oldalfallal egészítettük ki. A templom kincstárából választot-
tuk ki azt a keresztet, melyet a felső részében helyeztünk el.

Az ambó és a papi szék

Az altemplomban talált neogótikus tölgyfa trónus felújításra került.
Motívumkincsével terveztem meg az ambót (3. kép). Felső lapja a hívek felé
is billenthető, hogy a Bibliát ki lehessen helyezni.

Az ülések

A magyar gyártmányú templomi székeket soroló lappal, lehajtható térde-
plővel, padszerűen lehet használni. Lila kárpitozásuk harmonizál az egyedi
iparművészeti párnákkal, melyeket a falí fülkébe helyeztünk.

A fűtés

Az ülőfülkék alá és a hátsó három traktusba kőlapfűtést tettünk, mely
semlegesesen belesimul a fal színébe, helyigénye minimális. Az oltár mögötti
körüljáró padozatát a háborús sérülések miatt cserélni kellett, ide padló-
fűtés került.

A világítás

A tervezésnél egységes megoldásra törekedtünk (4. kép). Többféle pró-
bálkozás után a megoldás az oszlopok tetején takarólemez mögé rejtett
világítás lett. Ez biztosítani tudja a csendes imádkozáshoz a visszafogott
meleg fényt. A sarkoknál, szintén a takarólemez mögé rejtett irányfényekkel
díszvilágítás alkalmazható.

A Mátyás-templom turisztikai igényeket is kielégítő hasznosítása az
altemplom kialakításán kívül a felső templomtérben is változásokat hozott
magával. A Schulek-féle gyóntatószékre ajtót kellett tenni, a kilincseket befelé
kígyós, kifelé angyalos kialakítással Pölöskei József ötvösművész készítette
(5–6. kép). A turisták körbevezetéséhez kapcsolódóan meghatározott lát-
ványpontok definiálásához kijelzőket készítettünk, melyek egy alsó beépített
akkumulátorról működő fényfóliával a sötét templomtérben is jól látható



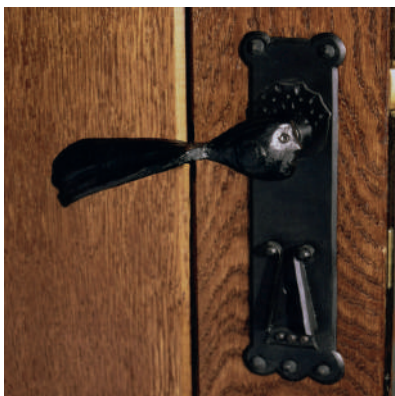
4. Mátyás-templom, altemplom, világítás, részlet



5. Mátyás-templom, altemplom, gyóntatószék bejárati ajtó, kígyós kilincs



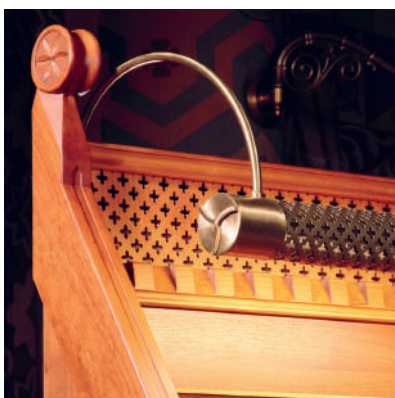
7. Mátyás-templom, altemplom, látványpont kijelző



6. Mátyás-templom, altemplom, gyóntatószék kijárati ajtó, angyalos kilincs



8. Mátyás-templom, altemplom, újságtartó



9. Mátyás-templom, altemplom, újságtartó, részlet



10. Mátyás-templom, altemplom, könyvesbolt-pult

információkat közölnek (7. kép). Újságtartó és szóróanyagtartó is készült (8–9. kép), a templom neogótikus stílusához harmonikusan illeszkedő mai, mives kialakítással, egyedi beépített világítótesttel. Az északi kapubejáróba könyves- és ajándékbolt került. A tér adottságai miatt a vevők és eladók terét a lépcsőn kellett kettéosztani, egy különleges lépcsőzetes kialakítású vitrinrel (10. kép).

Békéscsaba, Páduai Szent Antal – templom

*A templom leírása*³

A Hofhauser Antal tervei alapján készült a monumentális épületet, amely 3000 ember befogadására alkalmas, Fetser Antal nagyváradi püspök szentelte fel 1910. június 12-én. A vöröstégla burkolatú neogót templom kialakításában a vertikális elemekre helyeződik a hangsúly, ily módon meghatározóak a támpillérek, csúcsíves ablakok, az égbetörő kettős harangtorony, illetve a hajók kereszteződésénél lévő huszártorony. Az órapárkányos, óra nélküli tornyok 61 méter magasak. A templom bazilikális rendszerű: főhajóból, két mellékhajóból, kereszthajóból és szentélyből tevődik össze. Belső hosszúsága 51, szélessége 34 méter. A szentély 10 méter széles. A bejárati kapu előtt hármastagolású kapuárkád húzódik, melyeket oszlopok választanak el egymástól. A tornyok vonalától kissé beljebb húzódó homlokzat bejárata fölött Magyarok Nagyasszonyát láthatjuk kezében a kisdeddal, két oldalán egy-egy angyal, akik kezükben országcímereket tartanak. A főhomlokzat beljebb ugró tükörfelületén rózsablak látható. Az oromzatcsúcsokat a tervező keresztírszával látta el. A torony négy sarkán egyszerűbb vízköpek helyezkednek el. A hajók keresztboltozattal fedettek, melyeket pillérekötegekbe összefutó, keskeny hevederek választanak el egymástól. A falak díszes neogótikus festését az 1950-es években lekapták, és egy semleges motívumú, hideg kék-zöld színvilágú festés került a falakra.

3 BUGÁR-MÉSZÁROS 1987; CSERES 1969; HAÁN 1968; JANKOVICH B.–ERDMANN 1991.



11. Békéscsaba, Páduai Szent Antal templom, templomhajó

A jobb oldali (déli) mellékhajó végén, a nyolcszög három oldalával záródó szentélyben szoborcsoportot látunk. Középen Mária Szeplőtelen Szíve ábrázolás, a mellékalakok két hódoló angyal. Alattuk tabernákulumos kőoltár. A padokkal szemben az 1999-ben Megyeri-Horváth Gábor által festett mű, Szent Rita képe látható. Ez alatt egyszerű oltáron áll Jézus szobra. A kálvária terrakottából készült stációi Orbán Antal alkotásai, 1926-ban készültek. A másik mellékhajó oltára Jézus Szíve tiszteletére készült. A kereszthajóját Gróh István és Béla szekói díszítik. A jobb oldalon falfestmények: Szent Gellért és Szent László, Szűz Mária a kisdjed Jézussal, Jézus Szíve, Szent István és Boldog Gizella. Baloldalon: Szent József Jézussal, Assisi Szent Ferenc, Szent Erzsébet és Szent Margit.

A szentély főoltárát Szent Antal szobra és az őt közreévő, István királyt és Imre herceget megjelenítő szobrok ékesítik. Az oltár tabernákulumának sárgaréz ajtaján a szent jegyekben megtestesülő Jézus teste és vére: ostya és kehely látható. A szentélyben a mennyezetre felfüggesztett, díszes tartóban az örök mécses ég. A falfestmények a 12 apostolt és Keresztelő Szent Jánost, továbbá Páduai Szent Antal életének mozzanatait és szolgálatát ábrázolják. A szembemiséző oltár jobb oldalán ambó és homokkőből készült keresztelőkút, bal oldalán szószék áll, melynek kosara kőből, hangvetője fából készült.



12. Békéscsaba Páduai Szent Antal templom, hajó

A templom felújítása

Az épület teljes külső és belső felújítása során (11–15. kép) a szentély alá egy újonnan kialakított tér került, amely temetkezési helyül szolgál. A felújítás során a templom fent ismertetett értékeit megőriztük. A padozat súlyosan sérült, hiányos és egyenetlen mivolta miatt cserére szorult, az 1950-es években készült festés helyett új színeket adtunk a falaknak. A templom teljes padlóburkolata, falfestése, liturgikus tere megújult. Világos burkolatokat és színeket használtunk, a falakon a nagy belmagasság miatt vízszintes osztásokkal.

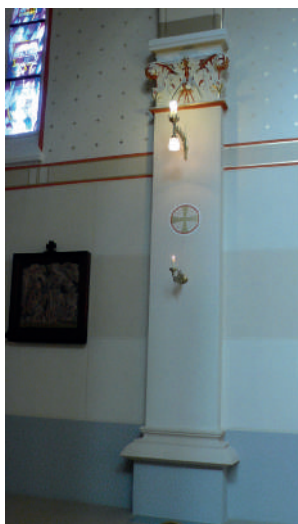
A megmaradt régi freskókat letisztítottuk, a korábban tégláig levert felületeket visszafogott szimbolikus díszítéssel öltöztettük fel. A falfelületeken a meglévő stációképek méreteit figyelembe véve két zónát különítettünk el: a „földi zónát” és az „égi zónát”. A két zónát fonatos-csomózott motívumú sávval választottuk el, így a középkori szimbolika alapján, mely szerint a csomókban megakad a Gonosz, az égi zónába nem juthat semmi rossz. A földi zónában világosabb és sötétebb drapp színek sávosan váltakoznak, míg az égi zóna sima felületére aranyként fénylő festett keresztetek kerültek, a földön viselt keresztjeinket jelképezve. A főhajóban a mennyezet kék, arany csillagokkal díszített, az alacsonyabb oldalhajókban melegebb lila színt kapott. Az új oltár és ambó süttői mészkőből készült. A padlóburkolat Marazzi greslap. Az oltár körül domborzatos mintájú lapokat használtunk.



14. Békéscsaba, Páduai Szent Antal templom, szentély felújítva



13. Békéscsaba Páduai Szent Antal templom, szentély, 2010. szeptember 27.



15. Békéscsaba, Páduai Szent Antal templom, szentelési pont

Bibliográfia

Bugár-Mészáros 1987 – Bugár-Mészáros Károly: *Békéscsaba, Plébániatemplom*, Budapest, Tájak, Korok, Múzeumok Egyesület, 1987.

Cseres 1969 – Cseres Tibor: *A kétszázötven éves Békéscsaba*, Békéscsaba, Városi Tanács, 1969.

Haán 1968 – Haán Lajos: *Békéscsaba története*, Békéscsaba, Rózsa Ferenc Gimnázium és Szakközépiskola Városi Tanács, 1968.

Hankó 1987 – Hankó Ildikó: *A magyar királysírok sorsa: Géza fejedelemtől Szapolyai Jánosig*, Budapest–Eger, Révay Ny, 1987.

HORLER 2003 – HORLER Miklós: Az altemplom megújulása, *Várunk*, 2003/8, 15–17.

Jankovich B.–Erdmann 1991 – Jankovich B. Dénes–Erdmann Gyula: *Békéscsaba története*, Békéscsaba, Békéscsaba Önkormányzat, 1991

MÁRTA DRAGONITS

The reconstruction of the Crypt of the Church of Our Lady of Buda Castle and the Interior Design of the Saint Anthony of Padua Church, Békéscsaba

Rebirth of the crypt: A brief historical overview

To get an overview of the crypt of the Coronation Main Church of Buda Castle named after the Blessed Virgin Mary first we need to present the former church of the Virgin Mary Provost in Székesfehérvár which used to be the royal coronation and burial town. In this basilica, we can find the graves of several Hungarian kings, from St. Stephan to King Matthias. From the Ottoman period until the 20th century there were only a few ruins. The Hungarian National Museum decided to save the archaeological ruins and start the archaeological excavation. In 1848 the graves of the Hungarian King Béla III and Anna Chatillon were found and taken to the Hungarian National Museum. In 1862 Count Mór Pálffy, the royal governor decided to bury the bones of King Béla III and his wife in the crypt of the Church of our Lady of Buda Castle. At that time the eastern end of the church was demolished but under its old sanctuary in the crypt, the mortal remains of the Hungarian King Béla III and Anna Chatillon had been buried in 1862. The grave could only stay here until 1878 and the marble sarcophagi were placed in a crypt under the northern chapels of the church. Frigyes Schulek, the architect created a new space, that is, the present crypt under the sanctuary so as to place the mortal remains of the royal couple in a privileged and artistic place. The relocation, however, did not take place because Franz Joseph, the Emperor of Austria and the King of Hungary donated 25000 Hungarian Forints for creating a decorative gravestone. The plan of the royal chapel has failed and the red marble sarcophagi made in 1196 were returned to Székesfehérvár to the crypt of the bishop's cathedral and in them, the bones found in 1848 and between 1862–74 were collected.

Altar

I designed a new altar to be made from limestone in a semi-circular form and reduced size by considering the original forms of Frigyes Schulek. Into the altar we placed the relics of St. Simplicius and St. Faustinus remembering that in the catacomb period the most sacred victims were offered above the graves of martyrs.

Monstrance

The model of the monstrance was the neo-Gothic furniture found in the attic of the Matthias Church. It was put on a base and equipped with a carved, gold-plated door and side-shaped sidewall. The cross originates from the treasury of the church.

Ambo and the sedes

The neo-Gothic oak throne found in the crypt was renovated. I designed the ambo by using original motives; the Bible can be placed on it.

Seats

The church chairs were made in Hungary. Their purple upholstery harmonizes with the unique pillows.

Heating

Under the compartments and the three rear parts, we have placed the stone with heating wires due to its minimal space requirement. The floor behind the altar had to be replaced and floor-heating was installed.

Lighting

A unified and dazzling solution seemed to be the best, that is, to conceal it above the columns of 170 cm height.

The use of the Matthias church for touristic purposes required changes also in the upper part of the church. For the confessional chair, a door had to be made. The handles are ornamented by a snake (outside) and by an angel (inside). For orientating the tourists, signs light foils operated by batteries had to be placed in the dark church. The new information material holders harmonize with the neo-Gothic style of the church with built-in lights. The souvenir shop in the gateway was split by a show-window placed on the stairs.

Church of St. Antony of Padua in Békéscsaba

Description of the church

The monumental building built by Antal Hofhauser and accommodating up to 3,000 people and was consecrated on June 12, 1910. The church is a neo-Gothic building covered by red bricks and dominated by vertical elements, that is, by the supporting buttresses, the high-pitched windows, the sky-breaking double bell-tower and, the hussar tower. The towers are 61 m height. It has a main nave, two aisles, one transept and a sanctuary. It is 51 m long and 34 m wide, the width of the sanctuary is 10 m. In front of the entrance, there is a triple-sectioned gate with Corinthian columns. At the end of the right aisle, we can see the Lady of Hungarians with the Little Child and with angels holding the crest of Hungary. On the main façade, there is a rosette. On the four corners of the tower there are gargoyles.

The walls are bluish-green. On the right-hand side of the aisle we can see the sculpture of the Immaculate Heart of Mary with two angels. Under it there is a tabernacle stone altar and the picture of St. Rita. On the left aisle, we can see the Heart of Jesus. The walls are decorated by murals. The main altar of the sanctuary there are the sculptures of St. Antony and St. Stephan with St. Emeric. On the brass door of the tabernacle of the altar the body and blood of Jesus, embodied in the sacred signs, can be seen. In a decorated holder there is the eternal flame. The murals show the 12 apostles, St. John the Baptist, and St. Antony of Padua. On the right side of the altar, there is an ambo and a baptismal well made of sandstone and on the left side, there is the pulpit.

Renovation of the church

During the entire interior and exterior renovation of the church, the values mentioned above, were maintained and under the sanctuary a new space was created for burials. The entire floor, the wall paintings and the liturgical space were renewed. We used bright colours on the walls with fine horizontal divisions because of the high ceiling. We divided the space into two zones: 'earthly zone' and heavenly zone' separated by a band with knots because according to the medieval symbolism the knots catch the evil and nothing wrong gets into the heavenly zone. In the earthly zone light and dark beige colours alternate while the crosses painted on the smooth surface of the heavenly zone symbolise we can see our crosses on the earth glittering like gold. The new altar and ambo are made of limestone. The floor is covered by Marazzi tiles. On an altar, as if there was an earthquake, we used tiles with three dimensional patterns.

NÁDI KAROLINA, VÁZSONYI CSILLA

Kastélysorsok Bánátban és Bácskában

A Vajdasági Magyar Művelődési Intézet műemlékvédelmi tevékenysége

A Vajdasági Magyar Művelődési Intézet sokrétű tevékenységének csupán egy szegmense a műemlékvédelmi tevékenység. Az Intézet többek között könyvkiadással,¹ digitalizálással, művészetmenedzsmenttel, értékfeltárással és -mentéssel is foglalkozik, könyvtára van, amely az intézmény küldetésével összhangban teljességre törekvően gyűjti a vajdasági magyar közösséghez kötődő könyveket, folyóiratokat és egyéb dokumentumokat. A könyvtár az intézetben létrehozott dokumentációs központ részeként igyekszik teret nyújtani a tudományos és egyéb kutatómunka számára, különleges kialakítású, faboltozatos kupolája alatt valóban lehetőség nyílik az elmélyült munkára.

Intézetünknek tehát nem fő tevékenysége a műemlékvédelem, de sok-sok szállal kötődik a műemlékekhez és védelmükhöz. Talán a legfontosabb ilyen száll az aracsi pusztatemplom sorsának követése, ha szükséges, akkor beavatkozás annak alakulásába.

A Szerbia területén található ingatlan kulturális hagyaték védelme a regionális műemlékvédelmi intézetek feladata, míg a központi nyilvántartásba vétel a belgrádi Köztársasági Műemlékvédelmi Intézeté. Tehát a regionális intézetek javaslatára a köztársasági hivatal előterjesztéseit a szerb Szkupstina (Képviselőház)

¹ Az eddig megjelent kiadványok közül több is régiónk épített örökségével foglalkozik: SZABÓ 2017; MOLNÁR 2014; BESZÉDES 2011; PODHORÁNYI 2011.

törvénnyel erősíti meg. Vajdaságban hat regionális műemlékvédelmi intézet működik. A tanulmány folytatásában szereplő műemlékek szempontjából a szabadkai, a nagybecskereki és a pancsovai intézmény játszik szerepet.

A Magyar Nemzeti Tanácsnak a szerbiai kulturális hagyatékkal foglalkozó törvényből fakadó jogköre – többek között – meghatározni a vajdasági magyarság szempontjából kiemelt jelentőségű ingó és ingatlan kulturális javakat, eljárást indítani a védetté nyilvánítás érdekében, felújítást, restaurálást javasolni.

A Vajdasági Magyar Kulturális Stratégia kimondja, hogy a helyi magyarság szempontjából fontos műemlékeket a Vajdasági Magyar Művelődési Intézet tartja nyilván, azok állapotáról szakemberekkel és szakbizottságokkal konzultál.² Ez az állandó konzultáció legjelentősebb műemlékünk, az aracsi templomrom kapcsán a legélénkebb, ugyanis dr. Raffay Endre művészettörténész – intézetünk felkérésére – rendszeresen terepszemlét tart a romnál, elemzi az állapotát, valamint jelentést ír róla.

Az aracsi pusztatemplomnak – vitathatatlan történeti és művészettörténeti jelentőségén túl³ – szimbolikus jelentőséget is tulajdoníthatunk, hiszen a vajdasági magyarság számára egyre inkább a nemzeti identitás jelképévé válik. Az utóbbi években folyamatos a magyarországi és a szerbiai műemlékvédelem képviselői közti szakmai párbeszéd a templomrommal kapcsolatban – nemzetközi tanácskozásokkal, közös projektumokkal.⁴

Intézetünket a műemlékekhez kötő másik erős szál a *Művészet és műemlékvédelem* elnevezésű komplex, tíznapos rendezvény, amely 2011-ben indult kísérleti programként. A képzőművészetet az örökség- és a műemlékvédelemmel ötvöző, izgalmas, az értékvédelmet nem szokványos elemekkel népszerűsítő programról van szó. Ötletgazdája és koordinátora Raffay Endre.⁵



1. A Vajdasági Magyar Művelődési Intézet székháza Zentán (fénykép: Nagy Abonyi Szabolcs)

2 LOVAS 2011, 59–71.

3 Lásd összefoglalóan: RAFFAY 2005.

4 Vö. BIACSI–RAFFAY–TÜSKÉS 2018.

5 RAFFAY 2011.



2. Raffay Endre a műemléktáblákkal, Művészet és műemlékvédelem, 2016. (fénykép: Nádi Karolina)

A program középpontjában az építészeti örökség áll, elsősorban azok az értékes épületek, amelyek nem minősülnek műemléknek vagy műemléki védeltséget élveznek, ám nem kerültek még be semmilyen állagmegóvási programba. Célja a művészet eszközeivel ráirányítani a figyelmet építészeti örökségünkre.

A résztvevők nagyrészt két egyetemről, az újvidéki Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tanszékéről, valamint a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karáról érkeznek. A művésztelep ideje alatt megismerkedhetnek Zenta épített örökségével és mai építészeti arculatával, amelyhez egyedi kapcsolódási pontokat alakíthatnak ki – kiválaszthatják a város

örökségének, a hely szellemének számukra legmeghatározóbb, leginspirálóbb momentumait. Az alkotómunka segítése, kiegészítése érdekében kulturális antropológus is bekapcsolódik a munkába, az épületek történetének, használatának, funkcióváltásainak, a hozzájuk kapcsolódó attitűdök feltárásával. A programot művészettörténeti, építészettörténeti, urbanisztikai, műemlékvédelmi szakelőadások teszik teljessé. A műtermi munka mellett utcai performanszokra is sor kerül, melyek még közelebb hozzák a művésztelep üzenetét a város lakosaihoz. Ezek közé sorolhatjuk a művésztelep által minden évben 2–3 kiválasztott épületen elhelyezett műemléktáblák felavatását is, amelyek ugyan nem hivatalos megjelölések, de az évek során egyre inkább megmutatkozik fontos hatásuk a témára való figyelemfelhívás terén. Az interaktív, sok embert, illetékes szervezetet és intézményt, valamint a médiát is mozgósító alkotói folyamat rendhagyó kiállításmegnyitóval zárul, melyet minden évben kiemelkedően nagy érdeklődés kísér.

Az utóbbi években a hatékonyabb munka érdekében előzetes tanulmányok folynak, ez azt jelenti, hogy megkeressük az épületek tulajdonosait, lejegyezzük történeteiket és megpróbálunk a megóvára így is hangsúlyt fektetni. Mélyinterjúk készülnek az épületek tulajdonosaival illetve az épületek sorsát ismerő emberekkel, így talán megőrizzük az értékes és érdekes ember- és épületsorsokat az utókor számára. A jövőben a program építészhallgatók bevonásával bővül, az Újvidéki Egyetem Műszaki Tudományok Karának Építészeti és Várostervezési Tanszéke, az Újvidéki Egyetem szabadkai Építőmérnöki Kara, valamint a Pécsi Tudományegyetem Műszaki és Informatikai Kara hallgatóinak meghívásával. Az építész szakma bekapcsolódásával az elsősorban a

figyelemfelhívást célzó művészeti munkán túl lehetőség nyílna a gyakorlati beavatkozások előkészítésére. Olyan szakmai anyagok, pl. homlokzatrajzok, épületfelmérések készülhetnek el, melyek hasznosíthatóak lennének egy esetleges felújításkor.

Ember- és épületsorsok – Banatur program

Igazfalva Önkormányzatával és a temesvári Szórvány Alapítvánnyal Magyarokanizsa Önkormányzata sikeresen pályázott a Románia-Szerbia Határon Átívelő Együttműködési Program felhívásra. Ennek köszönhetően 2016 januárjában kezdetét vette a BANATUR–Vidéki turizmusfejlesztés a Bánságban program.

Azzal a feladattal kerültünk a projektcsapatba, hogy járjuk be a Bánságot, keressük meg a fellelhető kastélyokat és írjunk róluk. Ennek eredménye lett az *Alvó kastélyok mesevilága* című kiadvány.⁶ A könyvbe belelapozva vagy az internetes adatbázist⁷ felkeresve kiviláglik, hogy a látogatók nem számíthatnak a klasszikus értelemben vett turisztikai desztinációkra. Hiszen a Bánság területén fennmaradt kastélyok ma a legkülönbébb funkciókat töltik be: van köztük iskola, mezőgazdasági kutatóintézet, közigazgatási iroda, s csak a legszerencsésebbek válhattak pl. múzeumná, kultúrotthonná, esetleg kastélyszállóvá.

A térségben található kúriáknak egy jelentős része azonban elhagyatottan áll, s ez a kihasználatlanság az épületek legnagyobb ellensége. A településtől messzebb eső egykori úri lakoknak néha már a megközelítése sem egyszerű – de meglátogatásuk talán épp ettől válik igazi kalanddá.

Kastélysorsok

A mai Vajdaság, azon belül Bánát és Bácska területén található kastélyok története a törökök kiűzésével kezdődött. A két régió kis időbeli eltéréssel szabadult fel az oszmán fennhatóság alól és került a Habsburg birodalomhoz: Bácska 1699-ben, Bánát 1718-ban. A felszabadult területek többnyire kamarai birtokokká váltak, amelyek árverés útján találtak új gazdára. A vásárlók főleg gazdag terménykereskedők, hadiszállítók voltak, köztük örmény, szerb és német családokkal. Az új földesurak, akik e birtokszerzemények által nemesiséget nyertek, később beilleszkedtek a magyar nemesség soraiba, s sokan közülük fontos közéleti szerephez jutottak. Az új birtokosok a 18. század

6 BODÓ–NÁDI–VÁZSONYI 2016.

7 <http://banatur.com>



3. Marczibányi–Lederer-kastély, Csóka (fénykép: Nádi Karolina)

utolsó harmadától a 20. század elejéig építették fel kastélyaikat, amelyek az 1920-as években az új államalakulat, a Szerb-Horvát-Szlovén Királyság által végrehajtott földreformig virágoztak. A nagybirtokok megszüntetését célzó reform által a nagybirtokosok hajdani földterületeik 60%-át veszítették el. A több ezer holdas birtokok néhány száz holdra csökkentek, ami nem volt elegendő az addigi életforma és a kastélyok fenntartásához. Az egyik kikaput a mintagazdaságok létrehozása jelentette, amit pl. a csókai birtoknak sikerült kihasználnia. A többség azonban az 1930-as évekre nem tudta elkerülni az eladósodást, így az eredeti tulajdonosok túladtak a kastélyokon. Sajnos több esetben lebontották őket, és csak a téglákat tudták értékesíteni.⁸

Azok, akik túléltek az 1920–30-as éveket, a II. világháború után veszítették el kastélyukat, ugyanis a szocialista Jugoszlávia államosította ezeket az ingatlanokat. Maga a háborús helyzet, illetve a bevonuló partizán csapatok is sok kárt tettek az épületekben, de még inkább az értékes ingóságokban. A szocialista érában változatos funkciókat töltöttek be a kastélyok, pl. szövetkezeti irodaként, iskolaként, árvaházként vagy szükséglakásként használták őket. Azonban bármilyen funkciót is kaptak, használóiuk kevés figyelmet fordítottak az épületek karbantartására, így azok egyre rosszabb állapotba kerültek. Napjainkban fennáll a privatizáció és a visszazármaztatás lehetősége, de erre elég kevés példa adódik. Az egykori tulajdonosok leszármazottai szétszóródtak a világban, vagy kihaltak, vagy nem érdekeltek a hosszadalmas és költséges visszazármaztatási eljárás elindításában. A befektetőket sokszor a rendezetlen tulajdonviszonyok és az épületek leromlott állapota riasztja vissza. Az állam anyagi támogatására sem igazán lehet számítani. Ilyen körülmények között a műemlékvédelmi szervezeteknek nincs túl sok eszköze és tere a működésre.

8 PODHORÁNYI 2011, 11–15.

Marczibányi–Lederer-kastély, Csóka

A Csóka központjában elhelyezkedő, ma leginkább Lederer-kastélyként ismert épület története valamikor a 19. század derekán a Marczibányi családdal kezdődött. Puchói Marczibányi II. Lőrinc, Torontál vármegye alispánja 1782-ben vásárolta meg a csókai uradalmat, majd szegedi dohánykertészekkel népesítette be. A kastélyt egy későbbi örökös, Marczibányi III. Lőrinc kezdte építeni valószínűleg az 1850-es években, miközben a birtok nehéz időszakon ment keresztül: járványok, valamint az 1848–49-es forradalom eseményei gátolták az uradalom fejlődését. Marczibányi Lőrinc 1869-ben kénytelen volt túladni a birtokon, így a félbehagyott kastélyt későbbi tulajdonosai fejezték be. A kastély ekkor került – részben öröklés, részben vásárlás révén – a Ledererekhez.

A XX. század első felében Lederer Arthur, majd fia, György igazgatta az uradalmat, korszerű mintagazdasággá alakítva azt. A kastély fenntartását megalapozó gazdaság ekkor borászatot, virágmagkertetészetet, szeszgyárat és szalámigyárat is magába foglalt, nem beszélve a jelentős szarvasmarha-, juh- és lóállományról, a majorokat és különböző üzemeket pedig lórévasút kötötte össze. A csókai birtok mintagazdasággá nyilvánításával megmenekült az 1920-as években bevezetett agrárreformok, vagyis a felparcellázás elől.

A zsidó származású család ugyan még 1919-ben katolizált, ettől függetlenül a német megszállás halálos veszedelmet hozott számukra. A II. világháborút, majd az utána következő zavaros időket Magyarország és Jugoszlávia közt hányódva vészték át, de Csókára többé nem térhettek vissza. A birtokot a jugoszláv állam koholt vádak alapján elkobozta és államosította. A reményvesztett család sok megpróbáltatás után Nyugatra menekült, végül pedig Dél-Afrikában telepedtek le.⁹ Távozásuk után a kastély előbb kórházként és árvaházként működött, jelenlegi használója a Rét Mezőgazdasági Birtok. Az azóta a „vegetáció” stádiumába került mezőgazdasági kombinát napjainkban az épületnek csupán egyetlen helyiségét használja.

Ennek ellenére a kastély fontos szerepet tölt be a településen. Központi elhelyezkedéséből adódóan szorosan integrálódik a településszerkezetbe a körülötte elterülő parkkal együtt. A lakosság pozitív emlékeket őrzött meg a Lederer családról, hiszen annak idején sokaknak biztosítottak munkalehetőséget, megélhetést, és sokat jótékonykodtak is. A kastélyépület a település egyik legfontosabb jelképe, amely több reprezentációs felületen is megjelenik. Az önkormányzat azon törekvését, hogy városházává alakítsák az épületet, eddig nem koronázta siker.

9 Uo. 163–165.



4. Rohonczy-kastély a Gyöngyszigeten (fénykép: Nádi Karolina)

Rohonczy-kastély a Gyöngyszigeten

A Gyöngysziget a Tisza szabályozásakor keletkezett a 19. század közepén Csúrog és Bácsföldvár határában, a folyó új mederbe terelt fő ága és a szabályozással létrehozott holtág között. Az ily módon átalakított táj a 19. század végére vált híressé, elsősorban Rohonczy Gedeonnak köszönhetően, aki kertészetet, illetve kiváló szőlő- és gyümölcsültetvényt létesített a vizek által körülvevett, homokos talajú, speciális mikroklimájú Gyöngyszigeten. Ő honosította meg itt az Észak-Afrikából hozott krokán muskotály szőlőfajtát, melynek a Gyöngysziget ma is az egyetlen termőterülete Európában. A belőle készült bor korlátozott mennyiségben hozzáférhető, igazán exkluzív ital. Rohonczy ezen kívül sikeresen foglalkozott növényneveléssel is. Kifejlesztette a Tisza gyöngye sárgadinnyefajtát, amelyről – a legenda szerint – a Gyöngysziget a nevét kapta.

A szőlős és gyümölcsös mellett Rohonczy Gedeon egy kastélyt is felépített gyöngyszigeti birtokán. A historizáló épületen felismerhetőek a reneszánsz, a barokk és klasszicizmus stíluselemei, homlokzatdíszei lovakat, gyümölcsöket, gabonát ábrázolnak. Bacchus, a szőlő és a bor istene is felfedezhető az emeleti ablakok felett. Valamikor egy nyolcszögletű torony magasodott a tetőzet fölé, a helyén kovácsoltvas kerítéssel védett teraszt, kilátót alakítottak ki.¹⁰

A birtok vesszőfutása az 1946-ban végrehajtott államosítással kezdődött, 2003-ban privatizálták, később visszaállamosították, majd húsz évre bérbe adták a Gyöngysziget 224 hektáros területét, amely jelenleg per tárgya az állam és a bérlő között. Saját felelősségre be is térhetünk az épületbe, ahol még felfedezhető néhány régi, patinás elem, a cserépkályha, az ezüstszerű faliminta, a kovácsoltvas csigalépcső.

¹⁰ *Dvorac Gedeona Rohoncija na Bisernom ostrvu*. A Nagybecskerekéri Műemlékvédelmi Intézet honlapja. Hozzáférés: 2018. 02. 26. <http://www.zrenjaninheritage.com/kulturna-dobra/spomenici-kulture/dvorac-rohonci>



5-6. Karátsonyi-kastély, Beodra (fénykép: Nádi Karolina)

Karátsonyi-kastély, Beodra

A beodrai Karátsonyiak azok közé az örmény-magyar családok közé tartoznak, akik a 18. század folyamán Erdélyből érkeztek Bánátba, ahol nem csak hatalmas vagyonra tettek szert, de társadalmi és politikai elismertséget is szereztek. A Karátsonyi család felemelkedése még Erdélyben kezdődött, valószínűleg az egyik erdélyi fejedelemtől kaptak nemesi címerlevelet. Az első bánáti birtokszerzőként Karátsonyi Bogdánról (Deodat) szoktak megemlékezni, aki 1781-ben vásárolta meg a kincstártól Beodrát.

A Karátsonyiak vagyonáról igazi legendák születtek. Csak Torontál megyében 10 település tartozott az uradalmukhoz, ezen kívül Temes, Szerém és Pest vármegyében is jelentős területekkel rendelkeztek. A család kivételes anyagi erejét tükrözi, hogy egykor két hatalmas kastélyuk is volt Beodrán, melyet két testvér alig egy évtized különbséggel emeltetett. Sajnos a két kastélyból ma már az egyik nem létezik, mégpedig a Karátsonyi Lajos által 1857-ben építtetett rezidencia. Lajos fia volt az a Karátsonyi Guidó, aki a grófi cím megszerzésével és nagyvonalú mecénási tevékenységével vált a família ismert tagjává. A beodrai kastélyt az ő fiai örökölték, de míg Aladár sokat tartózkodott ott, addig Jenő Pest megyei birtokait részesítette előnyben. Így Borovszky Samu 1912-ben már lakatlanként említi ezt a kastélyt, melyet 1932-ben le is bontott akkori tulajdonosa, egy szerb üzletember, hogy a téglákat értékesíthesse.

Karátsonyi László 1840–1846-ban épült kastélyát viszont ma is megtekinthetjük. László Torontál vármegye szolgabírája, majd alispánja volt, később országgyűlési követe, 1848-ban, 1861-ben és 1867-ben pedig annak főispánja volt. Az általa építtetett kastély a klasszicista kastélyépítészet egyik igazán szép példája, amely már pusztán méretével is kiemelkedik a régió hasonló jellegű építményei közül. Az épületen egyébként nem kizárólag a klasszicizmus

jegyei fedezhetők fel, hanem szépen tükröződik a romantika felé haladó ízlésváltás. A klasszicista alapforma így mintegy keretet biztosít az ornamentikában megjelenő növényi motívumoknak, melyek már a romantikát képviselik. Mindez valószínűsíthetően Pán József pesti építésznek köszönhető, akihez Karátsanyi Guidó budai palotája is köthető.¹¹

Az uradalom központját alkotó kastélyhoz megfelelő gazdasági épületek is kapcsolódtak, melyek stílusban is egységet alkottak vele. A timpanonos, emeletes magtárt és a dór oszlopokkal ellátott kukoricahombárt (helyi elnevezéssel *kotárkát*) az 1830-as években építették. A két gazdasági épület felújítását 2007 óta végzik: a kotárkában azóta egy néprajzi-helytörténeti gyűjteményt helyeztek el, a magtárt pedig kiállítási teremmé alakították.¹² Nyilvánvalóan maga a kastélyépület is megérdemelne egy hozzá méltó funkciót, azonban egyelőre csak a közelmúltig ott működött vegyi üzem szomorú maradványainak ad otthont.

Botka-kastély – Kapetanovo, Óléc

Óléc határában újkori lovagvárként emelkedik ki a szántóföldek közül a ma Kapetanovóként ismert egykori Botka-kastély. Építtetője, Kislapási Botka Béla a századfordulón több jelentős tisztséget töltött be a vármegyénél. Volt megyei főjegyző, országgyűlési képviselő, 1906 és 1910 között pedig Torontál megye főispánja. Szép vagyonnal rendelkezett, 1400 holdas birtoka volt Ólécen, jelentős volt ménese, gulyája és sertésfarmja. Az emeletes kastélyt 1904-ben építette. Ebben az időben a kastélyépíttető földbirtokosok már nem feltétlenül ragaszkodtak a vidéki úri lakok klasszicista sablonjához – egyesek előszeretettel válogattak a különböző korok stílusai között. Botka Bélát úgy tűnik, a gótika fogta meg, így óléci kastélyán feltűnnek a csúcsíves ablakok, és a fogazott peremű bástyák. Az északi szárnyat szintén egy négyzet alapú, bástyát utánozó, kétemeletes torony uralja.

A jólétnek és gyarapodásnak az 1920-as földreform vetett véget, mikor a birtokból csak 680 hektár maradt meg. Az összezsugorodott birtok nem volt képes fedezni a család addigi életmódját, és Botka Béla mind nagyobb és nagyobb adósságokba keveredett, majd 1938-ra teljesen tönkre ment. Ekkortájt kezdett mindenféle szóbeszéd kialakulni a Botka család körül. Egyesek úgy vélték, Botka Béla egyszerűen elkártyázta a birtokot, ennél

¹¹ SISA 2013, 289, 294.

¹² *Žitni magazin i kotarka u Novom Miloševu*. A Nagybecskereki Műemlékvédelmi Intézet honlapja. Hozzáférés: 2018. o2. 26. <http://www.zrenjaninheritage.com/kulturna-dobra/spomenici-kulture/zitni-magacin-i-kotarka>



7. Botka-kastély – Kapetanovo, Óléc (fénykép: Nádi Karolina)

azonban valószínűbb, hogy vagyonának jelentős részét labilis idegzetű felesége, Emma gyógyíttatása emésztette fel. Az 1938-as végzetes esztendő szörnyű veszteségeket hozott Botka Bélának. Kastélyát és maradék birtokait kénytelen volt eladni, mire felesége teljesen összeomlott, és saját kezűleg vetett véget életének. Botka Emma öngyilkossága minden bizonnyal megrázta a helybelieket, akik a szomorú történetet több változatban adták szájról szájra. Akárhogy is történt, a kastély következő tulajdonosa Franz Maj lett, illetve lánya Emília és annak férje, Milan Kapetanov, akitől a kastély jelenlegi elnevezése származik. Kevés ideig élvezhették új otthonukat, ugyanis a második világháború után államosították, és a helybeli mezőgazdasági birtok vette használatba az épületet. Egy ideig a birtok dolgozóinak szolgált lakhelyül, később lakatlan lett, s lassan kikezdte az enyészet.¹³ Napjainkban magánkézben van, új tulajdonosa turisztikai célokra szánva kívül-belül felújította.

Lázár–Harnoncourt-kastély, Écska

Az écskai pusztát a hozzá tartozó 30 000 hold földdel 1781-ben egy örmény származású jószágkereskedő, a császári hadsereg ellátmányozója, Lázár Lukács vásárolta meg. A mocsaras, vízjárta területet a Lázár család mindössze néhány évtized alatt rendezett kultúrtájává alakította, ahol a kastélyt 25 holdnyi, párját ritkító park vette körül. Az kastélyt Lázár János kezdte építeni, és öccse, Ágoston fejezte be. A kúria egyik első leírása Vedres István szegedi városi mérnöktől származik, aki 1817 júliusában elsősorban azért érkezett Écskára, hogy megtekintse Lázár Ágoston mintagazdaságát,

13 PODHORÁNYI 2011, 225.



8. Lázár–Harnoncourt-kastély, Écska (fénykép: Kovács Katalin)

emellett azonban a következő elismerő szavakkal írt az úri lakról: „elegendő alkalmatosság készült [...] a vendégek, utazók s tudományt kedvelők tisztességes fogadására”, és „nagy tisztaság, szép rendtartás és józan tsendeség mellett a legvidámabb elevenség” uralkodott. A parkba szintén Vedres kalauzol minket: „Ezen erdős kert, két lassan emelkedő partoldalon fekszik nagyobb részint; a Billiárd szoba tornáczábul vagyon abba, bal felől az Ihar, jobb felől a Nyírfa erdő szélébe a hosszúkás bemenetel, s úgy állanak ebben egyenes sorokba a szép egészséges fiatal fák, mint a két-három öles hosszú fehér viaszgyertyák...”¹⁴

A kastély ünnepélyes felavatására mégis csak Vedres látogatása után 3 évvel, 1820-ban került sor. A két napos ünnepségen részt vett Eszterházy Miklós herceg is, aki magával hozta egyik gazdatisztjének kilencéves fiát, Liszt Ferencet, akinek itt volt első nyilvános fellépése.

Lázár Ágostontól Zsigmond örökölte a birtokot, aki a család utolsó férfi leszármazottja volt. Halálát követően özvegye, Viktorina 1871-ben férjhez ment Thurn-Taxis Egon Miksa belga herceghez, aki átvette az uradalom igazgatását. Ő hozta létre a híres écskai ménest és rakta le a vidék vadászturizmusának alapjait (a későbbiekben többször is vendégül látták Écskán Ferenc Ferdinánd főherceget, akit elsősorban vadászszenvedélye vonzott e vidékre). A birtok 1888-ban Lázár Zsigmond lánya, Marianna és férje, a luxemburgi nemesi családból származó Harnoncourt Félix gróf kezébe került. Az új tulajdonos több átalakítást végzett az angol stílusú kastélyon. Az L-alaprajzú épület a család hatalmának növekedésével végül a századfordulóra érte el végleges nagyságát és formáját.¹⁵

14 NÉMETH 2003, 30–31.

15 PODHORÁNYI 2011, 182–183.



9. Dániel László-féle kastély, Kanak (fénykép: Nádi Karolina)

A 20. század folyamán a birtokot Marianna és Harnoncourt gróf lánya, Harnoncourt Alice leszármazottai örökölték. 1937-ben a zárgondnokság alatt lévő birtokok közt említik, később a katonaság és különböző vállalatok is birtokolták. Napjainkban szerencsére a sikeresen revitalizált műemlékek ritka példái közé tartozik, ugyanis étteremként és kastélyszállóként működik. Sajnos ez nem vonatkozik az egykori uradalom másik két jelentős objektumára. A park észak-keleti oldalán található hatalmas, klasszicista stílusú lovarda, amely a komplexum legrégebbi, eredeti formában fennmaradt épülete, és a német romantika jegyében épült bástyaszerű víztorony felújításra vár. Bár a nagy kiterjedésű kert nem maradt fenn eredeti pompájában, 2001-ben a kastélyépülettel együtt műemlékvédelmi területté nyilvánították.

Dániel László-féle kastély, Kanak

A közép-bánsági Kanak és Óléc települések egykor egy módos köznemesi família, a Dánielek birtokában voltak. Az örmény származású Dániel család ősei 1725-ben nyertek címeres nemeslevelet Szamosújvárnémeti előnévvel. A család Torontál megyei ágának megalapítója a 19. század elején Dániel VII. Pál (1822–1895) 1848-as országgyűlési képviselő volt. A terménykereskedők-ből földesurakká vált Dánieleket egyébként négy aradi vértanú családjához fűzték rokoni szálak: a szintén örmény gyökerű Kissekhez és Lázárokhöz, valamint a Desseffyekhez és a Vécseyekhez. Dániel VII. Pálnak négy fia volt, közülük János és László futott be komolyabb karriert. A kanaki kúriát Dániel László építtette 1898-ban. Itt élt családjával, noha hivatala egy ideig Torontál megye székhelyéhez, Nagybecskerekhez kötötte.



10. Dániel László-féle kastély, Kanak (fénykép: Nádi Karolina)

A kastély a falut átszelő főút mentén, egy árnyas parkban található. Építészeti arculata a 19. sz. végére jellemző vidéki kastélyépítészetet tükrözi: egy szimmetrikus elrendezésű, egyszintes épület neoklasszicista homlokzattal, melyet oldalrizalitok tagolnak. Mind az északi, mind a déli homlokzatát egy-egy portikusz uralja, melyek teljesen különböző jelleget kölcsönöznek a két oldalnak. Az északi oldalon egy ión oszlopokkal megtámasztott, timpanonos portikusz erősíti a klasszicista arculatot. A déli oldalon egy árkádos verandát találunk, melyet manzárdtető tesz igazán reprezentatívvá. A kastély visszafogott eleganciáját a tarka Zsolnay-cseréppel fedett tető teszi színebbé, amely mégis csak érzékelteti, hogy Dániel László kúriája a szecesszió térnyerése idején épült. A tetőt megfigyelve érdemes néhány pillantást vetni a művesen kidolgozott bádog-padlásszellőzőkre is.

Dániel László kanaki birtoka több mint 2700 holdat tett ki, melynek azonban nagy része elúszott a húszas évekbeli földreform során. A birtok ura ekkor nehéz döntés elé került: menni vagy maradni? A kilátástalan helyzet végül rábírta Dániel Lászlót, hogy eladja kanaki kastélyát, itthagya a Bánságot a népes Dániel-rokonsággal, és Magyarországra költözzön. A kastélyt, s a hozzá tartozó 20 hektárnyi mintagazdaságot egy belgrádi gyáros, Kosta Ilić vette meg. Ilić örökösétől a második világháború után mint hazaárulótól elkobozták a birtokot. A kastélyban ezután árvaházat rendeztek be, 1959 óta pedig a helyi általános iskola működik itt.¹⁶ A Dániel-örökség másik része a szomszédos Ólécen található, ahol Dániel VII. Pál és fia, VIII. Pál az 1890-es években két kastély is építtetett. Ma mindkettőben pszichiátriai intézet működik.

16 PODHORÁNYI 2011, 227–226.



11-12. Bissingen-Nippenburg-kastély, Temesvájkóc (fénykép: Nádi Karolina)

Bissingen-Nippenburg-kastély, Temesvájkóc

A Versectől mintegy 10 kilométerre fekvő Temesvájkóc fő nevezetessége az egykori Mocsonyi-, illetve Bissingen-Nippenburg-kastély, melyet 1859-ben építtetett egy román származású, Torontál megyei nemes család tagja, Foeni Mocsonyi György. Tőle Georgina nevű leánya örökölte, aki egy Württembergből származó família leszármazottjának, gróf Bissingen-Nippenburg Rudolfnak a felesége lett.

A kastély főút felőli homlokzata a klasszicizmus letisztultságát tükrözi. Az oldalrizalitokat egykor szobrok díszítették, mára azonban csak az üres szoborfülkék maradtak. A park felőli homlokzat ezzel szemben már a historizmus és a romantika törekvéseit mutatja. A látványt a tornyos kocsi-láhajtó uralja boltíveivel, díszes párkányzatával – melyet valaha a családi címer ékesített –, összetett bádogtetejével és az ezt koronázó mívcsúcsdísszel. Az emeleten minkét oldalról egy-egy terasz fut végig, melyeket szépen megmunkált vasoszlopok támasztanak meg. Ez az izgalmas, részletekben gazdag homlokzat talán már a Kallina Mór tervei szerint kivitelezett átalakítás eredménye.¹⁷ Kallina a kor felkapott építészete volt – bérpalotáival és egyéb épületeivel otthagya kéznyomát az akkoriban rohamosan fejlődő Budapest városképén, s ezen kívül számos nemesi családnak, többek között a Mocsonyiaknak és a Bissingeneknek is dolgozott.

17 SISA 2004, 330.

A temesvajkóci kastély egyik jellegzetességét a kovácsolt és öntöttvas díszek jelentik, melyek megtalálhatóak mind az épület külsején, mind a belső térben. A kapurács, a terasz korlátja és a csatornák vízköpői még ma is tükrözik a kastély egykori eleganciáját. A 19. század végén és a 20. század elején a kastélynak több ezer kötetes könyvtára, érdekes régi bútor- és porcelángyűjteménye volt, továbbá ritka ötvösmunkákból álló kollekcója. A kastély berendezéséhez Bissingen Rudolf Lengyel Lőrinc szegedi, illetve aradi bútorgyárából is rendelt darabokat¹⁸, ahonnan pedig a budai vár királyi lakosztályaiba is kerültek berendezési tárgyak.

Az új korszak beköszöntése után, a harmincas évekre nehéz helyzetbe került a Bissingen-birtok: 1937-ben zár alá került. Ennek ellenére a család tagjai a második világháború végéig lakták a kastélyt, amikor is államosították az épületet. Az egyre rosszabb állapotba kerülő kastély ezután többféle funkciót töltött be: volt itt hadiárvaotthon, mezőgazdasági szövetkezeti iroda és szövetkezeti lakás is, de senki nem viselte kellően gondját. Az épület mára használhatatlanná vált, de a magába roskadt tető és a töredékhalmok mellett itt-ott felfedezhető rajta a régi idők pompája.

Kárász-kastély, Horgos

A Kárász család horgosi ágának, és egyben Horgos falu újratelepülésének története Kárász Miklós Antallal kezdődött a 18. század közepén. A felvidékről származó ifjú Kárász Szegeden szép karriert futott be. Az 1740-es években megbízást kapott a városi tanácstól, hogy bonyolítsa le az eladásra kikiáltott kincstári birtokok, Horgos- és Szent Péter-puszták megvételét Szeged számára, de a dolgok úgy alakultak, hogy a kérdéses területeket Kárász Miklós nem a városnak, hanem saját magának vásárolta meg. Az 1770-es évektől, ha nem is minden nehézség nélkül, de sikerült megindítania a pusztá betelepítését is, ahogy azt a szerződés is megszabta. Horgos nemsokára fejlődésnek indult, a kilencvenes évekre postaállomást is kapott, ahol váltólovak várták a Szegedről érkező postakocsikat.

Kárász Miklós az 1780-as évek végén hozzáfogott kastélyának felépítéséhez, de alig került tető az épületre, 1790 táján tűz ütött ki, és leégett az új zsindeletető. Az újracsolás évszámát (1795) az egyik tetőgerendába vésték. A kastély szállításán Miklós 1797-ben bekövetkező halála után fia, István fáradozott. A szobák mennyezeteire freskókat festtetett, az épület köré pedig franciakertet telepített. Maga a kastély az osztrák barokk stílusában fogant,

18 ÓHIDY 2007, 87.



13. Kárász-kastély, Horgos (fénykép: Nádi Karolina)

klasszicista elemekkel gazdagítva. Az épület legjellegzetesebb stíluseleme a központi rizalitot koronázó, barokkos oromzat és a manzárdtető. Az alaprajz L alakja egy későbbi toldás eredménye, ez megbontotta a homlokzat tökéletes szimmetriáját.

Az első világháború után a horgosi kúriát elhagyták, a család a szeghalmi birtokára költözött. Később mégis visszatértek, azonban a horgosi birtokból egyre csak lefaragtak a különböző földreformok alkalmával. Kárász Imre és felesége, gróf Lónyai Gabriella megannyi nehézségen ment keresztül. 1944 őszén, mikor az ötödik gyermek érkezését várták, a családot a kastélyból átköltöztették az intézőházba. A kastélyból – ahonnan semmilyen holmit nem vihettek magukkal – a partizánok teherautókon szállították el a berendezést, a könyvtárat pedig a kertben égették el. A nehéz körülmények közé került családot a falubeliek segítették hol egy kis élelemmel, hol az elhurcolástól megmentett tárgyakból juttattak vissza egy-egy porcelánt, edényt, festményt.¹⁹ A Kárász család végül átvészelte a 20. századot, a leszármazottak a mai napig a kastély melletti egykori intézőlakban élnek. Visszaemlékezéseik által pontos képet kaphatunk egy magyar arisztokrata család helyzetéről a királyi, majd a szocialista Jugoszlávia idejéből: a földreformról, a társadalmi kitaszíttottságról és a beilleszkedésre való törekvésről, az uralkodó történelmi narratívák és a megélt valóság ellentétéről. Eközben a falut újraalapító Kárászok emlékezete mindinkább megjelenik a településen: az utóbbi időben utca és a Kárász Karolina Általános Iskola viseli nevüket.

A kastélyt 1952-ig kaszárnyaként használták, de bármilyen funkciót is kapott a továbbiakban, a társadalmi tulajdonban lévő ingatlanok kezelésére jellemző általános nemtörődomség lett az osztályrésze. Mindezek és a szakszerűtlen beavatkozások eredményeként az épületet az 1980-as években

19 PODHORÁNYI 2011, 117–123.



14-15. Szécsen-kastély, Temerin (fénykép: Varga Zoltán)

használhatatlanná nyilvánították, ami csak tovább gyorsította az állagromlás ütemét. 2007-ben az épületen sürgősségi mentési és állagmegóvási munkálatokat végeztek, megakadályozva a további romlást.

Szécsen-kastély, Temerin

Temerin kamarai falut a bécsi udvari körökben járatos gróf Szécsen Sándor vásárolta meg 1796-ban, majd szinte azonnal kastély- és templomépítésbe kezdett.

A Temerin központjához közel eső kastély a barokk és a klasszicizmus stílusjegyeit is magán viseli. 1949 óta védelem alatt áll, állapota igen jó. Ma is „élő épület”, középiskola működik benne. Az épületet egy körülbelül 20 holdon elterülő park veszi körül, melyet még a Szécsen grófok kezdtek el kialakítani, de fénykora akkor következett, mikor az utolsó Szécsen lány kezével együtt Fernbach Antalé lett a birtok. Kertészei szakértő gondoskodással szépítették, gazdagították ritka fa- és cserjefélékkel, lugasokkal, szobrokkal. A kor divatja szerint a tó és a szökőkutak sem hiányozhattak belőle. Bár a kertet téglafal vette körül, vasárnaponként a város összes polgára sétálhatott benne. 2001 óta természetvédelmi terület.

Gróf Széchenyi István több ízben is járt a temerini kastélyban, naplójában feljegyzés található Gróf Szécsen Malvina kisasszony szépségéről és kihívó öltözködéséről. Korabeli iratokból kiolvasható, hogy a grófné, Malvina édesanyja szívesen adta volna lányát Széchenyi Istvánhoz. A sors végül úgy hozta, hogy Malvina báró Redl Imréhez ment feleségül, így nem került messzire temerini otthonától, és a környék életének egyik meghatározó személyisége vált belőle. Úri hízméseit ma is őrzik az őrszállási (Nyugat-Bácska) templom falai között.²⁰

Bibliográfia

- BESZÉDES 2011 – BESZÉDES Valéria: *Hol volt... Néprajzi és műemlékvédelmi tanulmányok*, 2011.
- BIACSI–RAFFAY–TÜSKÉS 2018 – BIACSI Karolina – RAFFAY Endre – TÜSKÉS Anna szerk.: *Aracs: A Pusztatemplom múltja és jövője*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2018.
- BODÓ–NÁDI–VÁZSONYI 2016 – BODÓ Barna – NÁDI Karolina – VÁZSONYI Csilla szerk.: *Alvó kastélyok mesevilága. Lumea basmelor unor castele adormite. Bajkoviti svet usnulih dvoraca. The Fairytale World of Sleeping Castles*, Magyarkanizsa, Magyarkanizsa Község Önkormányzata, 2016.
- LOVAS 2011 – LOVAS Ildikó szerk.: *Vajdasági Magyar Kulturális Stratégia 2012–2018*. Az MNT Közigazgatási Hivatala, 2011, 59–71.
- MOLNÁR 2014 – MOLNÁR Tibor: *A zentai kórházkápolna története*, Zenta, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet – Dudás Gyula Múzeum- és Levéltárbarátok Köre, 2014.
- NÉMETH 2003 – NÉMETH Ferenc: *Úri világ Torontálban. Művelődéstörténeti írások*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2003, 30–31.
- ÓHIDY 2007 – ÓHIDY Viktor: *Főúri lakáskultúra Magyarországon a dualizmus időszakában*, PhD disszertáció, ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola Magyar Művelődéstörténeti Program, 2007.
- PODHORÁNYI 2011 – PODHORÁNYI Zsolt: *Mesélő délvideki kastélyok: Mágnások a Bácskában és a Bánságban 1700–1920*, Budapest–Zenta, Szobek Bt. –Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2011.
- RAFFAY 2005 – RAFFAY Endre: *Az aracsi templomrom: Tanulmányok az 1200 körüli évtizedek magyarországi művészetéről I.* Újvidék, Fórum, 2005.
- RAFFAY 2011 – RAFFAY Endre: *Ismerős idegenek: A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának zentai művésztelepeiről*, *Híd* 75. évf. (2011) 11. sz. 112–122.
- SISA 2004 – SISA József: *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon a historizmus korában*, akadémiai doktori értekezés, Budapest, 2004.
- SISA 2013 – SISA József: *A beodrai Karátsonyi-kastélyok és Pán József*, in SZENTESI Edit, MENTÉNYI Klára, SIMON Anna szerk.: *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára*, Budapest, Vince Kiadó, 2013, 289, 294 (287–303).
- SZABÓ 2017 – SZABÓ József: *A törökkanizsai kastélyparkok árnyékában*, Zenta, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2017.

KAROLINA NÁDI, CSILLA VÁZSONYI**Castle fates in Banat and Bačka**

The protection of monuments is only one of the many segments which the Institute for Hungarian Culture in Vojvodina deals with. It also has many links to monuments and their protection. The protection of immovable heritage in Serbia is the duty of the regional institutes for preservation of monuments. The registration of this heritage is carried out by the Central Institute for Monument Protection in Belgrade. The propositions regarding the monuments by the regional institutes are discussed and eventually ratified by the Parliament. There are six such institutes in Vojvodina. The institutes in Subotica, Zrenjanin, and Pančevo play an important role concerning the monuments to be mentioned later in this study.

The Hungarian Cultural Strategy in Vojvodina claims that all monuments important to local Hungarians are registered by the Institute for Hungarian Culture in Vojvodina, consulting with experts and committees about their condition. This constant consultation is most vividly present with our most significant monument, the Aracs church ruin as the art historian Endre Raffay frequently visits, analyses it and writes reports about it.

The other link of the Institute for Hungarian Culture in Vojvodina to monuments is the complex, 10 day long festival called Arts and Monument Protection, which started in 2011 as an experimental program. The event focuses on the architectural heritage, primarily on those precious buildings which are not labelled as monuments and are not included in any kind of restoration programme. Its goal is to draw attention to our architectural heritage by the means of arts.

The “BANATUR – Promotion of rural tourism in Banat” program started in 2016. It resulted in publishing the book *The Fairytale World of Sleeping Castles* in four languages.

The remaining castles in Banat serve different purposes: there is a school, an agricultural research institute, an office and only the luckiest few could be turned into museums or castle hotels.

Most of the mansions in the region are abandoned and that is the biggest enemy of these buildings. Some of them are even hard to approach but in the meantime providing an adventure to those who wish to visit them.

The story of castles in Bačka and Banat started with the chasing out of the Turks. Both regions became Habsbourg territories – Bačka in 1699 and Banat in 1718. The liberated territories were redistributed by auctioning. The new owners built their castles from the end of the 18th century until the beginning of the 20th century. In the 1920s the new Serbo-Croat-Slovenian Kingdom implemented new land reforms which meant that 60% of the land was taken from their owners.

The lands of several thousand acres shrank to a couple of hundred which was not enough for the landowners to maintain their current lifestyles which included having huge castles. One of the solutions was to set up model farms which for instance, the Čoka farm could successfully utilize. Most of these however, could not evade running into debt, and the owners tried to sell their castles. Unfortunately, many of them were pulled down and only the bricks could be used.

Those who survived the 1920s-1930s lost their castles after WWII since socialist Yugoslavia nationalized these properties. War itself and the Partisans also damaged these a great deal. In the socialist era, these castles were used as co-operative houses, schools, orphanages or temporary accommodation. However, these buildings were not properly looked after and they slowly deteriorated.

Nowadays, although there is the possibility of privatization and property returning, it rarely happens. The descendants of the owners are scattered all over the world, died or they are not interested in starting the complicated and expensive procedure of returning. Possible investors are often hindered by unclear ownership and the deteriorated condition of buildings. The government does not co-operate in this matter either. Under these circumstances the protection of monuments is difficult.

ECKHARDT MÁRIA

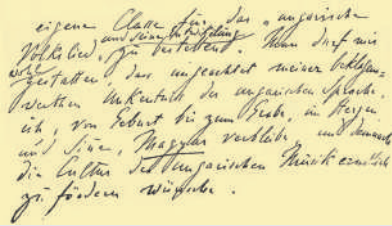
Liszt Ferenc budapesti lakása és a Liszt Ferenc-gyűjtemény a Régi Zeneakadémián

„Engedtessek meg nekem, hogy a magyar nyelvben való sajnálatos tudatlanságom ellenére születésemtől a sírig szívemben és érzéseimben magyar maradjak, és ennek megfelelően odaadóan elő kívánjam mozdítani a magyar zenekultúra ügyét”¹ – írta Liszt Ferenc 1873. május 7-én magyar barátjának, Augusz Antal bárónak (1. kép).

Az élete nagy részében külföldön élt Liszt Ferenc a magyar vonatkozású kompozíciói, jótékony akciói, magyar zeneszerző- és előadóművész-kortársainak támogatása, a magyar zene külföldi népszerűsítése és számos más cselekedete mellett elsősorban a hazai zeneoktatás ügyében tett igen sokat a magyar zenekultúráért. Már utazó zongoravirtuóz korában, 1840-ben és 1846-ban is kiemelkedően magas összeggel támogatta a Nemzeti Zenede létrejöttét és fejlődését; az intézmény negyedszázados jubileumára a *Szent Erzsébet legendája* című új oratóriumát hozta ajándékkul, az ősbemutatót pedig maga vezényelte a pesti Vigadóban 1865. augusztus 15-én.² S amikor 1870-ben felmerült, hogy a legmagasabb szintű zenei képzés érdekében létre kellene hozni a Magyar Királyi Zeneakadémiát, az idősödő Liszt Ferenc nem zárkózott el, hogy annak

1 „Man darf mir wohl gestatten, dass ungeachtet meiner beklagenswerthen Unkenntniss der ungarischen Sprache, ich von Geburt bis zum Grabe im Herzen und Sinne, Magyar verbleibe, und demnach die Cultur der ungarischen Musik ernstlich zu fördern wünsche.” Eredeti levél: Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár. Nyomtatásban: PRAHÁCS Margit: *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*, Budapest – Basel: Akadémiai Kiadó – Bärenreiter 1966, Nr. 249, 160. p.

2 *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, Otto Roquette német szövegére. A Wartburg Moritz von Schwind-freskói nyomán komponált mű ősbemutatója azonban Ábrányi Kornél magyar fordításában hangzott el.



1. Liszt levele Augusz Antalhoz,
1873. május 7 – részlet



2. Klösz-fotó a Hal-térről, a kép baloldalán
Zeneakadémia első épületével

alapító elnöke és tanára legyen.³ Ekkoriban már minden évnek legalább az egyharmadát a szülőhazájában töltötte (további egy-egy harmadát Rómában illetve Weimarban). 1871-ben Andrassy Gyula belügyminiszter felterjesztését elfogadva, a király évi 4000.- Ft tiszteletdíjjal udvari tanácsosnak nevezte ki; ezt az összeget Liszt kizárólag Magyarországon kívánta elkölteni, és 1872-től állandó lakást is bérelt Pesten. Lelkesen részt vett a Zeneakadémia oktatási koncepciójának kidolgozásában, bár sajnos sok minden (például az egyházzene tanszék felállítása) nem valósult meg az ő életében. A Zeneakadémia működése hosszas parlamenti csatározások után 1875-ben pénzügyi okokból jóval szerényebb keretek között indult a tervezettnél. Mindössze öt tanárral (köztük Erkel Ferencsel mint igazgatóval és Liszt Ferencsel mint elnökkel) és két tanszakkal (zongora és zeneszerzés), mintegy harminc növendékkel kezdték meg az oktatást egy bérelt épület két emeletén, a Budapest-belvárosi templom közelében, a Hal-tér 4. számú házban. Ma már sajnos nincs meg sem a ház, sem maga a Hal-tér, mert az Erzsébet-híd építésekor a környéket teljesen átrendezték, de egy korabeli Klösz-fotó (2. kép) megőrizte az emléket.⁴

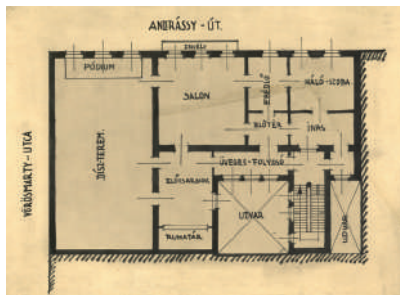
Liszt huszonnégy éves kora óta soha senkitől nem fogadott el pénzt az oktatásért, így a Zeneakadémián is ingyen tanított – viszont szolgálati lakást biztosítottak neki az épületben, ahol az óráit is megtarthatta. A kezdeti nehézségek után a Zeneakadémia gyors növekedésnek indult (a harmadik tanévre már megduplázódott a növendékek száma), új tanszakok nyíltak, és Liszt jelenléte

3 Ld. ECKHARDT Mária: „A Zeneakadémia Liszt Ferenc leveleiben”, in: UJFALUSSY József szerk.: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*, Budapest: Zeneműkiadó 1977, 18–68; ECKHARDT Mária: *Liszt 125 éves Zeneakadémiája / Liszt's 125-Year-Old Academy of Music*, kiállítási katalógus, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2000.

4 Liszt budapesti lakásairól, a Zeneakadémia kezdeti éveiről a legfontosabb alap kutatásokat Prahács Margitnak és Legány Dezsőnek köszönhetjük. A budapesti Liszt-helyszínek legszélesebb körű áttekintéséhez ld. WATZATKA Ágnes: *Budapesti séták Liszt Ferencsel*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem – Helikon 2011. Angol nyelvű verzióban is: *Following Franz Liszt's footsteps in Budapest*, ford. Andrew Rouse, ibidem.



3. Az Andrassy-úti hármás épület
(Mintarajz-iskola, Múcsarnok, Zeneakadémia)



4. Az egykori Liszt-lakás alaprajza

nemzetközi rangot adott az intézménynek. Új, nagyobb épület után kellett nézni. Ekkor került a képbe a Képzőművészeti Társulatnak az akkor Sugárútnak nevezett, mai Andrassy-úti építkezése, amely az Izabella és Vörösmarty utcák között fekvő hatalmas telken három egymás melletti reprezentatív épület létrehozását célozta meg (3. kép).

1876-ban már állt az Izabella-utca/Sugár út sarkán lévő palota, benne a Mintarajz-tanoda és a középső, Múcsarnoknak nevezett kiállító épület. A telek fennmaradó részére, a Sugár út/Vörösmarty utca sarkára eleve úgy tervezték meg a harmadik épületrészt, hogy azt a Zeneakadémia fogja kibérelni. Így az első emeletre hangversenytermet építettek, melléje Lisztnek lakást. A második emeleten Erkel Ferenc is kapott szolgálati lakást, amelyből azonban hamarosan kiköltözött, mert a földszinti helyiségek kevésnek bizonyultak az oktatásra, legfelül pedig műtermek voltak, ahol egy ideig Strobl Alajos is dolgozott.⁵

A Zeneakadémia 1879 őszén foglalta el új székhelyét. Liszt azonban az 1879/80-as tanévben a Hungária szállóban tartotta óráit, mivel állítólag lakásában a falak még nem száradtak ki eléggé. A valódi ok az volt, hogy barátai meglepetésként különös gonddal kívánták berendezni az új pesti otthont. A lakás előtérből, három, Liszt által használt szobából (háló, ebédlő, szalon) és egy tágas inas-szobából állt. Mint az I. emelet tervrajzának rekonstrukcióján (4. kép) látható, Liszt szalonjának közvetlen összeköttetése volt a hangversenyteremmel is.⁶ Óráit, amelyek mindig csoportosak voltak, vagy a szalonban,

5 Strobl Alajos és Liszt Ferenc kapcsolatáról, Strobl Liszt-szobairól részletesen: Dr. STRÓBL Alajos szerk.: *Az Andrassy út mentén /Strobl Alajos köztéri szobrai 3./*, Budapest: Strobl Alajos Emlékhely Alapítvány 2015. Strobl zeneakadémiai Liszt-szobráról: RAFFAY Endre: *Apollón szentélye: A budapesti Zeneakadémia százéves épülete*, Pozsony, Kalligram 2007, 70.

6 A tervrajz rekonstrukcióját ld. PRAHÁCS Margit: „A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka”, in: SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes szerk.: *Zenatudományi Tanulmányok VII. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)*, Liszt Ferenc hagyatéka, Budapest: Akadémiai Kiadó 1959, képanyag a 432–433. p. között.



5. Kászoni rajza a koncertteremről, Liszttel a zongoránál



6. Karosszék PRM monogrammal: Pázmándyné Reitter Mária ajándéka Lisztnek

vagy – ha túl sok növendék volt – magában a hangversenyteremben tartotta. Ahhoz is hozzájárult, hogy legnagyobb zongoráját, az 1880-ban számára készített Chickering-hangversenyzongorát alkalmilag a koncertterem pódiumán helyezték el. Kászoni rajza (5. kép) egy koncert-ábrázolás, Liszttel a zongoránál. A pódium díszje az 1883. február 16-án felavatott orgona, amely az aradi Dangel-műhelyben készült a Zeneakadémia számára. Az egyszerű terem további díszjei voltak a falak mentén elhelyezett, faragott támlájú ülőpadok is. A koncertterem hivatalos bejárati ajtó közelében, a ruhatárral szemben a szalonnak is volt bejárata a folyosóról – így a növendékek és az előkelő látogatók a szalont is elérhették Liszt privátszférája (előszobája és ebédlője) érintése nélkül.

Amikor Liszt 1881. január 20-án ténylegesen beköltözött a lakásába, amelynek Fellner Sándor által tervezett bútorait pesti hölgyek – Liszt barátainak feleségei – magyaros hímzésekkel látták el. Egy nagy fotel díszítését például a pesti Francia Kör elnökének felesége, Pázmándy Dénesné született Reitter Mária készítette, amint erre a hímzett PMR monogram is emlékeztetett (6. kép). Más barátok és tisztelők szőnyeget, függönyöket, díszpárnákat, csillárokat, vázakat, egyéb dísz tárgyakat hoztak ajándékol a lakás otthonossá tételére, és természetesen oda szállították az előző lakásból Liszt saját hangszereit is, amelyek nagy része szintén ajándék volt, korábbi időkől. A sajtó részletes leírásokkal szolgált arról, hogy ki mit készített, mit ajándékozott. Még egy



7. „Zurück nach Weimar!...” – karikatúra a Bolond Istók éleclapból



8. Széchy Gyula fényképe alapján Weinwurm metszete Liszt háló-dolgozószobájáról

karikatúra is megjelent,⁷ amelyen Liszt visszahőköl a telezsúfolt lakás láttán, és így kiált: „Vissza Weimarba!...” (7. kép).

Maga Liszt persze nagyon is meg volt hatva, Wittgenstein Carolyne hercegnének azt írta, hogy „tökéletes ízléssel” rendezték be a lakását; dicsérte a hölgyek hímzéseit, az asztaldíszeket, a szőnyeget, amelyek szerinte „harmonizálnak a függönyökkel s a lakásomban felaggatott és rögzített kedvességek szimfonikus egészével!”⁸

Ebben a lakásban élt Liszt Ferenc 1881 januárja és 1886 márciusa között, amikor szokása szerint évente több hónapig Budapesten tartózkodott. 1886-ban a *Magyar Salon* című lap márciusi számában id. Ábrányi Kornél hosszabb írást közölt Liszt Ferencről, amelynek egyik illusztrációja egy Széchy Gyula eredeti fényképe nyomán készült metszet volt Liszt háló-dolgozószobájáról (8. kép). Ez az egyetlen hiteles képi ábrázolás, amely magáról a lakásról fennmaradt, és ezért nagyobbra kell értékelnünk mint a sok hírlap-cikket és Liszt saját leírását, hiszen sajnos Budapesten nem történhetett meg az, ami Weimarban – ahol Liszt halála (1886. július 31) után alig egy esztendővel múzeum nyílt ottani otthonában, a nagyhercegi tulajdonban lévő Hofgärtneri, az udvari kertészlak emeleti szobáiban.

7 Bolond Istók, 1881. jan. 6.

8 LA MARA: *Franz Liszt's Briefe*, VII. Bd. *Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, 4. Theil, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902, Nr. 307, 1881. jan. 20, 308. p.

Budapesten ugyanis a továbbra is egyre növekvő Zeneakadémiának szüksége volt a Liszt-lakásra az oktatás céljaira. Szerencsére Liszt még életében rendelkezett arról, hogy budapesti ingóságait a Zeneakadémia örökölje,⁹ így a zongorák és más hangszer-különlegességek az intézmény tulajdonába kerültek, akárcsak itteni könyv- és kottatára, amelynek minden darabját a „LISZT FERENCZ HAGYATÉKA” kék körbélyegzővel látták el. A díszes bútorokat, szőnyeget, függönyöket, dísztárgyakat, képeket azonban – az általános örökös, Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegné intézkedésére – hivatalosan kiadták a hagyatékából, emlékként azoknak, akiktől származtak.¹⁰ A Liszt-lakásban tantermeket alakítottak ki, amelyekben 1907-ig zeneakadémiai órák folytak.

1907 őszére elkészült a Zeneakadémia új, saját tulajdonú palotája a Liszt Ferenc téren (ahol Liszt idejében még a Vakok Intézete állt).¹¹ Nem látszott szükségesnek, és nyilván nem is volt arra pénz, hogy fenntartsák a Régi Zeneakadémia bérletét is. A hangversenyerem orgonáját is eladták. Eleinte egy zeneiskola vette át az Andrassy-úti épület bérletét, később a földszinten kávéház működött, a koncertteremben állítólag egy ideig műjépgálya is volt, és különféle egyesületek, politikai szervezetek is használták az emeleti termeket. Ez természetesen bizonyos átalakításokkal járt. Sajnos a 20. század első felére nézve nincs részletesen feldolgozva a bérlések története – annyit azonban tudunk, hogy az 1930-as évek végén a Zeneakadémia részéről kísérlet indult az épület visszabérlésére. Erre nemcsak a növendéklétszám folyamatos gyarapodása és a teremhiány miatt volt szükség, hanem legalább annyira a Liszt-hagyaték méltó helyen való elhelyezése miatt is. A Zeneakadémia már 1925-ben, félszázados jubileuma alkalmából – Hubay Jenő igazgató javaslatára – felvette alapító elnöke, Liszt Ferenc nevét, és Liszt-emlékszobát is nyitottak az új épület I. emeletén, a Liszt Ferenc térre és a Király utcára nyíló sarokteremben, amelyet azonban idővel ide-oda költöztettek az épületben, és a látogatása is csak alkalmilag volt megoldva. Isoz Kálmán titkár és különösen Prahács Margit főkönyvtáros, Liszt-kutató munkájának eredményeként egyre több eredeti dokumentum és emléktárgy került tartós kölcsön, ajándékozás vagy vétel révén a Liszt-gyűjteménybe; a többször átrendezett kiállításokról néhány

9 Többek között a Zeneakadémia titkárának, Ábrányi Kornélnak írt 1881. május 22-i levelében rendelkezett erről, ld. LA MARA: *Franz Liszt's Briefe, II. Bd. Von Rom bis an's Ende*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893, Nr. 278, 308. p.

10 A sajtó nem csupán hírt adott erről, de kritizálta is ezt az eljárást, ld. a *Zenelap* 1887. január 1-i és április 22-i számaát. Idézi PRAHÁCS Margit: „Liszt könyv- és zeneműhagyatéka a Zeneművészeti Főiskola Liszt-múzeumában”, in: ECKHARDT Mária szerk.: *Liszt Ferenc hagyatéka a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán I. Könyvek / Franz Liszt's Estate at the Budapest Academy of Music I. Books*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 1986, 10. p.

11 Vö. RAFFAY Endre: *Apollón szentélye: A budapesti Zeneakadémia százéves épülete*, Pozsony, Kalligram 2007; LŐRINCZI Zsuzsa – RAFFAY Endre szerk.: *A Zeneakadémia épületének története = The Liszt Academy of Music Budapest*, Budapest, 6Bt Kiadó 2007.



9. Liszt-emléktábla a Régi Zeneakadémia falán, koszorúkkal

jegyzék, egyszerű kiállítású katalógus is fennmaradt.¹² Az 1893 óta működő Liszt Ferenc Társaság is erősen szorgalmazta a Régi Zeneakadémia visszaszerzését, 1934-ben emléktáblát helyezett el az épület falán (9. kép), amelyet Liszt születésnapján, október 22-én azóta is rendszeresen megkoszorúzunk.

A Zeneakadémia irattári anyagában talált adatok szerint 1942-ben a Kultuszminisztérium újra kibérelte az Andrássy-úti épület nagy részét a Zeneakadémia számára, és Dohnányi Ernő főigazgató javaslatokat tett a hasznosításra. A bebútorozásra csak 1944-re ígértek fedezetet, erre azonban már nem

került sor. Bár a bért rövid ideig még a

háború befejezése után is fizették, a Zeneakadémia – a politikai körülmények változása miatt – végül mégsem tudta tényleges használatba venni a régi épületet átellenben az ÁVO székházával, s azt több évtizeden át egyéb intézmények használták és alakították a saját igényeik szerint. 1957-től a TANNIMPEX állami külkereskedelmi vállalat székelt benne, mígnem az 1980-as évek elején a Kulturális Minisztérium a Zeneakadémia számára adta át. Az épületen belül ekkor már legfeljebb csak a folyosók egy-egy kis részlete és a lépcsőház emlékeztetett az eredeti állapotra. A hangversenyterem például földemmel két emeletre kettéosztva, kis irodákra és folyosókra volt szabdalva, a földszinti termek legnagyobbikának – a mai Kutatókönyvtárnak – gyönyörű színes festése teljesen le volt meszelve, több nyílás-zárót befalaztak, áthelyeztek, új folyosókat, ajtókat nyitottak (ld. a 10. képet). Nyilvánvaló volt, hogy a műemlék jellegű épület rekonstrukciója igen jelentős, időigényes és költséges munkát igényel.

Dr. Ujfalussy József rektor és Dencső István gazdasági főigazgató 1984-ben döntött úgy, hogy – kihasználva a jubileumok alkalmával mindig könnyebben megadott támogatásokat – belevágnak a Régi Zeneakadémia eredeti állapotot minél jobban megközelítő, ugyanakkor a Zeneakadémia oktatási céljait is szem előtt tartó teljes felújításába. A rekonstrukciónak 1986-ra, Liszt születésének 175. és halálának 100. évére kellett feszített tempóban elkészülnie.

12 Isoz Kálmán: *Az Orsz. Magy. Kir. Liszt Ferencz Zeneművészeti Főiskola Liszt Szobájának kalauza*, Budapest 1925; PRAHÁCS Margit: *Chambre commémorative de François Liszt*, Budapest 1956; PRAHÁCS Margit: *Liszt Ferenc Emlékmúzeum. Leiró katalógus*, Budapest: Zeneművészeti Főiskola 1968.

Engem mint zenetörténészt, Liszt-kutatót azért hívtak meg a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályáról a Zeneakadémiára, hogy dr. Kárpáti János könyvtárigazgató vezetésével készítsük elő a Liszt-hagyaték, a Liszt-emlékszoba addigra erősen meggyarapodott anyagának átköltöztetését a sokkal alkalmasabb, igazán hiteles színhelyre: az eredeti Liszt-lakásba, és lehetőség szerint egészítsük is ki a berendezést, hogy minél hitelesebben adja vissza az egykori lakás hangulatát. Nagy segítségünkre volt, hogy korábban Legány Dezső, a magyar zenetörténet kiváló szakembere az irattár anyaga, a korabeli sajtó és levelezések alapján értékes tanulmányt készített „Liszt budapesti lakásai” címmel – ezt teljes egészében reprodukáltuk az 1986-os megnyitóra kiadott külön magyar illetve angol nyelvű részletes, képes múzeumi katalógusban,¹³ majd az állandó kiállítás később teljesen megújított, különböző időkben és különböző nyelveken kiadott további katalógusaiban is.¹⁴

A rekonstrukció során az 1986. szeptemberi megnyitásra a következőképpen alakult az épület hasznosítása: a földszinten Zenetörténeti Kutatókönyvtár nyílt az egykori Nemzeti Zenede és a Zeneakadémia történeti kotta- és könyvanyagából és a Liszt-irodalomból; itt alakítottak ki két kis irodahelyiséget, egy könyvtári raktárt és egy hangszerjavító műhelyt fúvós hangszerek számára. Ez később megszűnt, helyén ma orgonaterem van, egy kis barokk orgonával. Ide helyezték át az első emeletről a ruhatárt is, a porta mellé. A bejárat mellett gondnoki szobát alakítottak ki; ebben később rövid ideig büfé működött, amelynek helyére rövidesen múzeumi műhely került, ahol ma az időszakos kiállítások előkészítése és a kisebb helyszíni restaurálások, fotózások folynak.

Az I. emeleten helyreállították a két emelet magasságú hangversenytermet, bár pódiumát az Andrassy-úti frontról a szemközti oldalra helyezték át. Az orgonát nem lehetett rekonstruálni¹⁵ – helyette Liezenmayer Sándor nagyméretű allegorikus grafikája díszíti a pódium hátfalát (egy színházi függönyterv a Nemzeti Galéria tulajdonából). Visszahozták azonban a díszes fali padokat, amelyek úgy menekültek meg az enyészettől, hogy 1907-ben átvitték őket a Liszt Ferenc téri Zeneakadémia-épület kupolatermébe. A koncertterem melletti egykori ruhatár helyét ma művész-szoba foglalja el, ahonnan egyenesen

13 ECKHARDT Mária szerk.: *Liszt Ferenc Emlékmúzeum*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 1986; Uő: *Liszt Ferenc Memorial Museum*, ibidem; 2nd. rev. ed. 1996.

14 ECKHARDT Mária szerk.: *Liszt Ferenc Memorial Museum Budapest. Catalogue of the Permanent exhibition*, Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music 2008; Uő: *Liszt Ferenc Gedenkmuseum Budapest. Katalog der ständigen Ausstellung*, Budapest – München: Liszt Ferenc Musikakademie – G. Henle Verlag 2011; Uő: *Liszt Ferenc Emlékmúzeum Budapest. Az állandó kiállítás katalógusa*, Budapest: Liszt Múzeum Alapítvány 2012; a 2008-as angol katalógus Domokos Zsuzsanna által revideált, a legutóbbi állapotot tükröző kiadása: Budapest: Liszt Museum Foundation 2016.

15 1907-ben lebontották és eladták a Dangel-orgonát, melynek egyes sípjait Berettyóújfalui református templomának orgonájába építették be, fa részei megsemmisültek.



10. Az egykori koncertterem Andrassy-úti frontjának jobb felső sarka, fénykép a Régi Zeneakadémia műemlék rehabilitációja előtti állapotról

az áthelyezett pódiumra lehet lépni. A Liszt-lakás inas-szobája ma múzeumi raktár, és lecsíptek egy kis részt a toaettek számára is.

A II. emeleten Hangtár létesült, és itt kaptak helyet 1986-ban a Liszt Ferenc Társaság irodái. 2013 óta ezek egy csere folytán a földszinten vannak, míg a II. emeleten a múzeum igazgatójának és munkatársainak a szobái helyezkednek el. Egy kisebb irodát a Kodály Társaság használ, és itt van egy kis tanácsterem is, az épület valamennyi használója számára.

A III. emeletre tantermek kerültek, elsősorban kamarazene, nyelvi órák és az újra megindult Egyházzenei Tanszék használatára. Az egyházzenei tantermek áthúzódnak a szomszédos Vörösmarty utcai ház azonos emeletére is, amelyet korábban már a Tannimpex is használt.

A tetőtérben vonóhangszer-műhelyt alakítottak ki, amely később megszűnt; itt ma hangszerész-képzés folyik.

Fontos elv volt a rekonstrukció idején a nem kizárólag oktatási célokat szolgáló terek (a teljes földszint és az első emelet, illetve a 2. emeleten a Hangtár) egységes, a 19. század utolsó negyedének megfelelő szellemű belső kialakítása. Mezei Gábor belsőépítész (*1935, Munkácsy-díjas, jelenleg az MMA rendes tagja) készítette el az ide kerülő berendezések tervét, mégpedig egységesen. Ez vonatkozott a bútorokra, a tárlókra, a csillárookra és falikarokra. Mezeinek még arra is volt gondja a tervezéskor, hogy már a folyosókon is a sötét fából készült ruhatár, a tükrök, a hirdetőablak ugyanazt a formatervezett igényességet mutassák, mint a Könyvtár és a Hangtár szekrényei, asztalai és székei, a múzeum tárlói, a koncertterem paravánjai és karosszékei (11. kép).

Magában a Liszt-lakásban két szobát tudtunk nagyjából úgy helyreállítani, amint az Liszt idejében lehetett: a háló-dolgozó szobát és a szalont. Az ebédlőből semmi sem maradt fenn, itt közepén az asztal helyett ma Lisztnek az a kisebbik Chickering-zongorája áll, amely 1867-ben aranyérmet nyert a párizsi világiállításon, és Liszt először Rómában használta, majd Szekszárdra küldte barátjához, Augusz Antalhoz, akinél többször vendégeskedett.¹⁶ Körben fal- és tértárlók

16 Az Augusz-család Liszt halála után küldte a Zeneakadémiára, hogy csatolják a hagyatékként átvett hangszerekhez. A budapesti Liszt-zongorák történetéről ld. Kárpáti János: „Liszt Ferenc zongorái a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeumban” című tanulmányát, amely szintén valamennyi, az állandó kiállításról megjelent katalógusban szerepel.

vannak elhelyezve, amelyekben időszakos, változó témájú Liszt-kiállításokat lehet bemutatni (12. kép).

A háló-dolgozószoba rekonstrukciójánál nagy segítséget jelentett az említett, a *Magyar Salonban* megjelent, eredeti fényképfelvétel alapján készült 1886-os rajz (8. kép). Ennek alapján tudtuk meghatározni a bútorok elhelyezését, és az eredeti darabok helyettesítése korabeli bútorokkal is ennek alapján történt. Nagy örömünkre Kárpáti Jánossal (aki mint a Zeneakadémia könyvtárának főigazgatója, az állandó Liszt-múzeum megnyitásáig felelős volt a Liszt-emlékgyűjteményért is) elég hamar sikerült pontosan olyan korabeli ágyat és karosszéket találnunk az antikvár piacon, mint amilyen a képen szerepelt; a garnitúrához illő éjjeli-szekrényt először kölcsönként kaptunk, majd megvásároltuk. A fonott ülőkékű és támlájú Thonet-székek azonban csak modern utánzatok. Eredeti bútorok ebben a szobában: Liszt komponáló-íróasztala, amelyet Ludwig Bösendorfer egy kihúzható fiókba beépített kis, kalapácsok által fémlapokat megütő, kopogó hangú hangszerrel látott el. Szintén eredeti az ágy mellett az imazsámoly a rá erősített utazó-feszülettel, rózsafüzérrel – ékes tanúbizonysága annak, hogy Liszt, aki 1865-ben felvette az alsóbb papi rendeket, milyen komolyan vette vallási kötelezettségeit.

Még Prahács Margitnak sikerült visszaszerezni két eredeti könyvszekrényt is, amelyek egyikében Liszt budapesti könyvgyűjteményét mutatjuk be (mintegy 300 kötetet), a másikban a lényegesen nagyobb, két és félezer tételből álló kottatárának kötetes darabjait (a kották legnagyobb része azonban az egykori inas-szobában, a raktárban van). A teljes könyv- illetve kottagyűjteményről, amelyet korábban korlát nélkül használtak a Zeneakadémia tanárai és hallgatói, míg végül a hagyatéki bélyegző segítségével újra elkülönítették és védelem alá helyezték, kétnyelvű, annotált katalógusokat adtunk ki.¹⁷ A számos Liszt-bejegyzést, gyakran neki szóló ajánlásokat tartalmazó, erősen elhasznált



11. A koncertterem, Liezenmayer Sándor allegorikus grafikájával és Mezei Gábor által tervezett berendezéssel

17 A könyvek katalógusáról ld. a 10. jegyzetet. A kottagyűjtemény katalógusának összeállításában a múzeum valamennyi akkori tudományos munkatársa (Domokos Zsuzsanna, Éger Györgyi, Koffán Zsófia, Neumayer Katalin) részt vett, ld. ECKHARDT Mária szerk.: *Liszt Ferenc hagyatéka a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán, II. Zeneművek / Franz Liszt's Estate at the Budapest Academy of Music, II. Music*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 1993.



12. A múzeum középső terme az 1867-es Chickering zongorával és időszakos kiállítással az egykori ebédlőben

gyűjtemény könyveit és kottáit fokozatosan restauráltattuk, és jelenleg teljes körű digitalizálásuk folyik.

A kottás könyvszekrény mellett egy különleges hangszer áll, amelyet Liszt ajándékba kapott készítőjétől, Georges Bachmanntól: egy piano-harmonica, vagy ahogy mi nevezzük, egy üveg-zongora – a kalapácsok ugyanis hangolt üveglapokat ütnek meg. Utódom, Domokos Zsuzsanna egy másik kis hangszert is elhelyezett az üveg-zongora mellé: a fiatal Liszt növendékének és első, beteljesületlen szerelmének, Carolyne Saint-Criq grófkisasszonynak a 3 oktávós kis úti Erard-zongoráját, amelyet 2013-ban a Liszt Múzeum Alapítvány segítségével sikerült megvásárolni Franciaországból.

Számos kép, szobor, kézirat, egy harmadik szekrényben eredeti emléktárgyak (edények, ruhadarabok, hajfürtök, dísz tárgyak) egészítik ki a szoba berendezését. Ezekre itt most nem tudok kitérni, bár némelyiknek a megtalálása és beszerzése izgalmas történet volt. Példaként csak egyet említek: egy pici római tájképet, Karl Lindemann-Frommel alkotását (13. kép), amelyet egy idős hölgy hozott be azt követően, hogy 1986 elején egy TV-műsorban Forrai Miklós, a Liszt Ferenc Társaság akkori főtársa felkérte a nagyközönséget, hogy az állandó Liszt-múzeum megnyitására hozzák el esetleg náluk lévő hiteles Liszt-emlékeiket. A hölgyet, aki a 2. világháború után egy antikváriumban vette a festményt, a Liszt-hagyatéki bélyegző vezette nyomra, hiszen ezt nemcsak könyvekre és kottákra, de a képek hátára és kisebb tárgyra is rányomták. Ez nagy segítség volt számunkra, hiszen amikor felajánlottak múzeumunknak megvételre egyes tárgyakat azzal, hogy azok valaha Liszt tulajdonát képezték, a bélyegző ezt egyértelműen bizonyította.

Kétségtelen, hogy a Liszt-lakás legreprezentatívabb része a szalon volt – a vendégfogadás és a legtöbb tanóra színhelye (14. kép). Annak idején ide kerültek a Fellner Sándor tervezte, pesti hölgyek által hímzésekkel díszített bútorok, amelyekből még annak idején Prahács Margitnak sikerült visszaszereznie két kisebb és egy nagy karosszéket, valamint egy úgynevezett kályhapadot. (Valódi kályha egyébként annak idején nem volt a lakásban, amelynek légfűtése és gázvilágítása volt. Jelenleg ezeket persze központi fűtés és – korabeli csillárokkal – villanyvilágítás pótolja.)

A szobában két zongora és két harmónium is van, amelyeket mind használni is lehetett a tanórákon. Ki kell emelnünk az amerikai Chickering-cég nagy hangverseny-zongoráját, amelyet már a koncertteremről készült rajzon is



13. Karl Lindemann-Frommel festménye
(hátdalán a Liszt-hagyaték bélyegzője)



14. A szalon – összkép az eredeti ülögarnitúrával

láthattunk. A ráhelyezett színezüst kottatartó azoknak az igen értékes tárgyaknak az egyike, amelyeket Liszt még életében a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajándékozott (bár ténylegesen csak a halála után kerültek oda) – ezt a Liszt-múzeumban tartós kölcsönként tudjuk bemutatni (15. kép). A másik, szerényebb hangszer a bécsi Bösendorfer-cég zongorája, az utolsó, amelyet a Liszttel baráti viszonyban állt hangszerkészítő, Ludwig Bösendorfer – számos korábbi hangszere után – Liszt és növendékei használatára rendelkezésre bocsájtott. Mögötte a sarokban az Operaház előtt álló, Strobl Alajos által készített Liszt-ülősobor egyik kis, eredeti gipszmodelljét helyeztük el. A múzeum állandó kiállításán több eredeti Strobl-szobor és más neves korabeli alkotók Liszt-szobrai és festményei is láthatók, így Wilhelm von Kaulbach két festménye, Franz Lenbach és Than Mór egy-egy Liszt-portréja is – persze kevésbé valószínű, hogy annak idején ezek mind itt voltak elhelyezve. Biztosan tudjuk azonban, hogy Gustave Doré két kis képe, amelyeket Liszt művei: a Dante-szimfónia illetve az egyik Szent Ferenc-legenda ihletett, ebben a lakásban függtek. Ma egy igen különleges, Liszt rendelésére Párizsban készült dupla hangszer: a piano-harmónium (az Erard és Alexandre-cégek munkája) fölött láthatók (16. kép). A hangszerek sorában meg kell említenünk egy koncertharmóniumot is, az amerikai Mason & Hamlin cég „Liszt Cabinet Organ”-jét, melyet Liszt ajándékba kapott. Vitrinekben további hiteles Liszt-emléktárgyak vannak kiállítva: egy néma útizongora, egy útításka és lámpa, díszkiadású kották, műsorok, koszorúszalagok, fotók (csupán ízelítő mindabból a rengeteg Liszt-emlékből, ami a Liszt-gyűjteményben van), illetve a Nemzeti Múzeumnak ajándékozott értéktárgyakból mindig az, amit maga a Nemzeti Múzeum nem állít éppen ki. Nagy értéket képvisel egy Caspar Zumbusch-szobor, a bécsi Beethoven-emlékmű fő alakjának kicsinyített bronz verziója, amelyet Liszt azért kapott, mert idős korában kivételesen hajlandó volt nyilvános koncertet



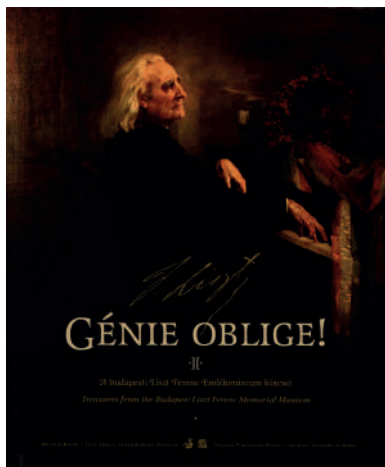
15. A nagy Chickering-zongora (1881/82) az ezüst kottatartóval, háttérben Kaulbach Liszt-festménye, Caspar Zumbusch és Strobl Alajos Liszt-mellszobrai



16. A „piano-orgue”, fölötté Gustave Doré Liszt-művek ihletésére született képei

adni a szoboralap javára. (Beethoven volt legfőbb művészi ideálja, a bonni Beethoven-szobor befejezése is neki köszönhető.)

Befejezésül szólnunk kell még az előtérrel is – ezzel kellett volna kezdeni, hiszen a látogatók ezt látják először. A múzeumba lépve, hatalmas olajfestmény ötlük először a szemükbe, amely az idős Lisztet a zongoránál ábrázolja. Ez a kép szerepel az Emlékmúzeum állandó kiállításáról készült magyar, angol és német nyelvű aktuális katalógusok borítóin is. És ugyancsak ezt a festményt, gróf Nemes Nándorné Ransonnet-Villel Eliza bárónő alkotását választottuk annak a díszes albumnak a borító-címlapjává, amelyet 2011-ben, Liszt születésének bicentenáriuma alkalmából jelentettünk meg a Liszt Ferenc Emlékmúzeum gazdag gyűjteményének kincseiből válogatva (17. kép). Korabeli sajtótudósításból tudjuk, hogy a kitűnő amatőr festőnőnek Liszt modellt is ült, így ez a festmény abszolút hiteles. A múzeum megnyitása előtt magántulajdonban, rettenetes állapotban egy padláson kallódott, és kanadai magyar tulajdonosai először csak letétként engedték át a múzeumnak, amely restauráltatta és beke-reteztette; az 1989-es politikai fordulat után azonban véglegesen a múzeum tulajdonába adták. Mellette helyeztük el azt az eredeti táblát, amely a Liszt-lakás bejárati ajtaján függött, és Liszt fogadó óráiról tájékoztatott magyar és német nyelven (18. kép). Liszt azonban ma már nemcsak „kedden, csütörtökön, szombaton 3 és 4 óra között” várja látogatóit, hanem hétfőtől péntekig 10 és 18 óra, szombaton 9 és 17 óra között is (ráadásul szombatonként, 11 órakor matinékonzertekkel is a koncertteremben).



17. A „Génie oblige” album borítója Nemes Nándorné Liszt-festményével



18. Liszt fogadótáblája

Itt most csak vázlatosan tudtam szólni a múzeum gyűjteményéről és jelen állapotáról – fontosabbnak tartottam a történeti előzmények ismertetését, hiszen a múzeum katalógusai és honlapja az aktuális állapotról részletesen beszámol, és a gyűjtemény legnagyobb része is digitalizálva van, a honlapon (www.lisztmuseum.hu) hozzáférhető. Ráadásul a már említett *Génie oblige! A budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum kincsei / Treasures from the Budapest Liszt Ferenc Memorial Museum* című könyvben¹⁸ reprezentatív válogatás látható (képek és kétnyelvű magyarázatok) a sokrétű gyűjteményi anyagból: eredeti kotta- és levélkéziratok, festmények, grafikák, plasztikák, fényképek, bútorok, használati és emléktárgyak, könyvek, nyomtatott kották, oklevelek, egyéb dokumentumok. Úgy érzem, hogy az állandó Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont létrehozásával és fenntartásával, sőt fejlesztésével olykor igen nehéz körülmények között is, a Zeneakadémia méltó módon adózott és adózik ma is alapító elnöke, a 19. század legnagyobb magyar előadóművésze és zeneszerzője, Liszt Ferenc emlékének.

18 Szerk. ECKHARDT Mária, szöveg: BATA András, DOMOKOS Zsuzsanna, ECKHARDT Mária, KACZMARCZYK Adrienne, WATZATKA Ágnes, angol ford. Bodoczky Miklós, Richard Robinson, Budapest: Helikon – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2011.

MÁRIA ECKHARDT

Franz Liszt's last Budapest apartment and the Liszt Collection at the Old Academy of Music

Franz Liszt demonstrated his fidelity to his homeland Hungary in many ways, first of all by helping the development of Hungarian musical culture including musical education. As a young virtuoso, he donated huge sums towards opening (1840) and further supporting a National Conservatory of Music, and as a mature composer, he honoured its 25th jubilee with the premiere of his oratorio „The Legend of Saint Elizabeth?”. In the last period of his life (when he regularly divided the year between staying in Weimar, Rome and Budapest) he took an active part in creating an institution of the highest musical education in Hungary: the Royal Academy of Music (opened in November 1875); he undertook its presidency and became professor of piano for the best students. He did not demand a salary for this work, but accepted a service apartment in the building where the teaching took place. The first home of the Academy of Music was rented in a private house at the Fish Market, Nr. 4 Hal-tér (Fisch-Platz, Fish square), to the left of the Pest abutment of where the Elizabeth Bridge now stands (the house was demolished around 1910). In the autumn of 1879, the Academy of Music with its gradually growing number of pupils and teachers moved to a new rented building on the corner of Sugár/Radial (later Andrásy) Street and Vörösmarty Street, part of a triple building-complex in the possession of the Society of Fine Arts. Liszt provisionally had to stay and teach at the Hotel Hungaria, because the Ministry and Liszt's friends wanted to arrange his new flat with special care. The interior design was entrusted to Sándor Fellner, the furniture was decorated by embroideries made by ladies from Liszt's circle of friends, and many precious appointments were donated also by friends. Liszt moved in on 20 January 1881, and was highly pleased with it. The apartment consisted of an entrance hall, a servant's room and three rooms for Liszt: a study cum bedroom, a dining room and a salon where he gave his lessons – this last was directly connected to the concert hall. This became his last Budapest apartment until his death in 1886, and today forms the Liszt Ferenc Memorial Museum.

It was a long story until the museum could be opened in September 1986. After Liszt's death, his valuable musical instruments and his Budapest library (books and a rich collection of scores) were inherited by the Academy of Music which made use of them, while the furniture and appointments were given back to their donors. The apartment was used for academic teaching until the autumn of 1907, when the Academy of Music moved into a new building of its own on Liszt Ferenc square (this is still today the central building of the Liszt Ferenc University of Music). The formerly used building on Andrásy/Vörösmarty Street was leased out to different other institutions and functioned as a music school, a café, offices etc.

When in 1925 on the initiative of the Director Jenő Hubay the Academy of Music adopted Liszt's name, a Liszt Memorial Room was opened in the Liszt Ferenc square building, containing Liszt memorabilia from the Academy, donations from Liszt students and material borrowed from the Hungarian National Museum. The Liszt collection gradually grew, and due to the persistent work of the chief librarian Margit Prahács, several pieces of furniture from the former Liszt-apartment came back to the Academy – thus the basis for a Liszt Memorial Museum was established but it still lacked its authentic location. In 1942, on the initiative of the Director Ernő Dohnányi, the Cultural Ministry again rented a great part of the Andrassy/Vörösmarty Street building for the Academy of Music, but the war and the post-war years intervened to prevent it to have been taken over. After 1949, this became impossible for political reasons (it was in the vicinity of the State Security Centre – today's House of Terror). From 1957 on, the building was the centre of a state-owned foreign exchange firm. It was only in the early 1980's that the Cultural Ministry handed the right back of its use to the Liszt Ferenc Academy of Music.

The historic building, since 1907 more than once reorganized and spoilt by different users, needed totally renewing inside – in fact, an actual reconstruction. This began under the directorship of József Ujfalussy and the financial director István Dencső in 1984, and was finished by September of the Liszt jubilee year 1986. A permanent Liszt Memorial Museum could then be opened in Liszt's apartment, augmented by a Research Library on the ground floor and a Sound Archive on the 2nd floor. The Concert Hall was reconstructed, too, with some necessary practical changes. The interior designer of these parts of the building, opened to the general public was Gábor Mezei. Other premises, especially on the 3rd floor and in the loft, served for teaching and other practical purposes of the Academy of Music.

In the museum, there are two premises: the study cum bedroom and the salon, both with Liszt's own musical instruments, some original furniture and many authentic objects, give back the atmosphere of the composer's at that time apartment, while the dining room is used for temporary thematic exhibitions. In our Hungarian text, we provide a survey of the most important items of the Liszt collection. In this summary, we give advice on consulting the catalogues of the permanent exhibition, also available in English and German versions, the bilingual annotated catalogues of Liszt's library, the bilingual album „Génie oblige! Treasures from the Budapest Liszt Ferenc Memorial Museum” and the website of the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre (www.lisztmuseum.hu) where, in addition to a virtual visit to the museum and information about its activities (including the regular Saturday matinée concerts), most of the Liszt Collection consisting of various types of documents can be studied in digital copies.

RAFFAY ENDRE

Stílusok és programok – a budapesti Zeneakadémia építés- és díszítéstörténetének néhány kérdése

Tanulmányom a budapesti Zeneakadémia Korb Flóris és Giergl Kálmán tervei alapján kialakított épületének, valamint terv-elődeinek stíluskérdéseivel és a stíluskérdések ikonográfiai összefüggéseivel foglalkozik. Amíg a megvalósult épület bécsies-szecessziós megoldásokat is alkalmazó eklektikus stílusú, addig a terv-elődök a magyarosnak mondott szecessziót képviselték. Ám a megvalósult épület a magyaros szecessziós terveken látható tömegalakítást és a főhomlokzat fő vonásait mintegy megörökölte, együtt a multifunkcionális vonatkozásoknak a tömeg- és homlokzat-alakításban való megmutatási-láttatási szándékával. Kérdés viszont az, hogy az 1904 és 1907 között emelt épület ikonográfiai programja köszönhet-e valamit a korábbi elképzelésekhez tartozó program(ok)nak. Az épület ikonográfiai programjának magyaros vonatkozásait vajon örökségként kell-e értékelnünk, vagy inkább olyan törekvés megjelenéseként, amely majd a marosvásárhelyi Kultúrpalotán jelenik meg teljes pompájában.¹

1 A kérdés megválaszolása nem lehet független az emlékek közötti összeköttetést biztosító személyek szerepének (mindenekelőtt Körösfői-Kriesch Aladárnak és Koronghi Lippich Eleknek) tisztázásától sem. A témával már régóta foglalkozom, a zeneakadémiai kutatásaimat összefoglaló munkáimat (RAFFAY 2007a, RAFFAY 2007b) követően is. Erről konferenciai előadások tanúskodnak: 2013. november 22-23. Marosvásárhely (Tîrgu Mureş, Románia): Kultúrpaloták, mint a szecesszió ösztönözési alkotásai. Konferencia a marosvásárhelyi Kultúrpalota felavatásának 100. évfordulója alkalmából. Az előadásom címe: Stílusok és programok – a budapesti Zeneakadémia építés- és díszítéstörténetének kérdései (jelen tanulmányom címét innen kölcsönöztem). 2013. szeptember 14. Gödöllő: Tudományos konferencia Körösfői-Kriesch Aladár születésének 150. alkalmából. A Körösfői-Kriesch Aladár kutatás szekciójában felkért hozzászólás címe: Körösfői Kriesch Aladár zeneakadémiai freskóinak és az épület ikonográfiai programjának összefüggései. 2012. szeptember 24-25. Szabadka (Subotica, Szerbia): Kulturális utaink – a szecesszió. Kulturális utaink – szecesszió. Az előadásom címe: Historizáló szecesszió – szecessziós historizmus.

A budapesti Zeneakadémia Korb Flóris és Giergl Kálmán által tervezett, 1904 és 1907 között emelt épületének ikonográfiai programja az épület átadása centenáriumát megelőző kutatásaimnak köszönhetően tisztázásra került.² Ez a tisztázás rekonstrukciós jellegű és értékű, amelynek hitelessége, különösen a részletek tekintetében, a mindenkori rekonstrukcióké. A programra, illetve az egyes alkotásokra vonatkozó írásos források ugyanis nemigen maradtak fenn, sem az építészek és a képzőművészek részéről, sem a megrendelő vagy a korabeli közönség oldaláról. A források hiányából következően a program rekonstrukciója szinte kizárólag „csak” magából az épületből és díszítőelemeiből indulhatott ki és az utóbbiaknak az interpretációs lehetőségeire épült.³

Az ikonográfiai program rekonstrukciójának legfontosabb motívumai források nélkül is kétségtelenül hitelesnek tűnnek. Így az is, hogy a program alapját az Apollón-Dionüszosz ellentétpár, illetve a művészet fejlődése nietzsche-i szemléltetésének a zenére való vonatkoztatása jelenti. Kétségtelen az is, hogy a program megalkotói az ellentétpár szereplőit egymás fölé rendelték: a Zeneakadémián az apollóni zene mint felsőbbrendű jelenik meg, amelynek (fő)papi képviselője a főhomlokzaton ábrázolt Liszt Ferenc, az intézményalapító – jöllehet Lisztet maga Friedrich Nietzsche dionüszosziként magasztalt a *Tragédia születése* kötetbe írt dedikációjában.⁴ Kétségtelen az is, hogy maga a program is alkalmaz rekonstrukcióként jellemezhető megoldásokat: amellett, hogy épület ábrázolásai Apollónt és Dionüszoszt megjelenítik, az építészeti megoldások az istenekhez tartozó világnak érzékeltetésére, mintegy rekonstrukciójára vállalkoztak. Ebből a felismerésből levonható következtetések egy része – mint például az, hogy az épület Nagyterme Apollón szent ligete



1. Angyalfej (Zeneakadémia, főhomlokzat)

2 RAFFAY 2007a, 64-88, RAFFAY 2007b. Az eredmények meglehetősen széles körben el is híresültek, részben azoknak a népszerű idegvezetői túráknak köszönhetően, amely során az érdeklődőket az épületben körbevezetik. AZ idegvezetők által előadott szöveg összeállításában és „betanításában” jómagam is részt vettem. A szöveg évek során módosuló, általam is megtapasztalt változataiért persze „felelősséget” nem vállalok.

3 Vö. RAFFAY 2007a, 89-107. Alapkutatásaim óta az, az épület nagyszabású felújításon esett át, amelyet alapos restaurátori kutatás előzött meg - a rekonstrukciós munkálatokat előkészítendő. A kutatás eredményei az épület ikonográfiai programjának a további árnyalásához is hozzájárulnak, mindenképp a színhasználatot illetően.

4 Ezúttal is köszönöm Eckhardt Máriának, hogy a dedikációra felhívta a figyelmemet.



2. A Parthenón részletének rekonstrukciós rajza (Beóthy 1906, IX. tábla)

– korabeli, bár nem a Zeneakadémiáról szóló forrásokkal is hitelesíthetők, más részük – mint például az, hogy az építészek az építészeti formák (feltételezett) eredeti vagy az eredetihez hasonló jelentésének visszaadására törekedtek – „csupán” a Zeneakadémián látható megoldások értelmezéséből következhetnek. Másik példa: a főhomlokzati dór oszloprendnek a templomépítészeti eredetére, Apollónhoz és óegyiptomi napisten-elődjéhez való kapcsolására az oszloprendhez rendelt bronz rététekből következtethetünk. A művelt kortársak számára a „megfejtés” nem jelenthetett gondot:

Körösfői is így írt, 1911-es görög útján: „*A tulajdonképpeni nagy, vallásos görög stílus mégiscsak mindig a dór volt, s ez egyiptomi forrásból táplálkozik*”.⁵ A bronz-applikációk közül a fejezetek angyalfejecskéi is „(láb)jegyzeteként” hitelesítenek és az épület szinkretista szakralitására hívják fel a figyelmet és egyúttal az apollóni dór építészet szakralitása restaurálásának szándékára is (1. kép). A templom-rekonstrukció szándékától az épület színessége sem lehet független: a homlokzaton ez csak visszafogottan jelenik meg, anyagbeli színességet jelent, de a belsőben igencsak hangsúlyos. E tekintetben érdemes felhívni a figyelmet a kor művészettörténeti szakirodalmára és az antikvitás görög templomait színesben mutató rekonstrukciók hatására is (2. kép).⁶

Kivételes eset Telcs Ede valamint Gróh István alkotásaié, amennyiben ezekről a Magyar Iparművészetben megjelent, az ikonográfiai vonatkozásokról is tájékoztató korabeli források szólnak.⁷ Nemcsak a források miatt fontosak ezek az alkotások, hanem a rekonstruált ikonográfiai programba való illeszkedésük különbözőségeinek vonatkozásában is. A Gróh-fríznek a közvetlen környezetétől való motivikus és stilisztikai függetlensége a rekonstrukció problémáira, ugyanakkor magának a programnak az átgondolatlanságára is utalhat. A fríz függetlensége a program különböző rétegeinek a létezésére és ezzel együtt a program eklektikus-szinkretisa jellegére is figyelmeztethet, valamint ezeknek a rétegeknek különböző eredetére is rávilágíthat, és a különböző rétegek megtervezésének, vagyis a programban való megjelenésének a datálására is alkalmas lehet.

5 Idézi: NAGY 2005, 146.

6 BEÓTHY 1906, IX. tábla: A Parthenon egyik polychromikusan rekonstruált sarka.

7 Telcs frízéről: Magyar Iparművészet 1906, 139–140 (a szöveget alább, a 8. jegyzetben idézem); Gróh frízéről: Magyar Iparművészet 1907, 223.



3. A középkori zene (Zeneakadémia, főhomlokzat)



4. Muzsikáló amorettek (Dubrovnik, Rektorpalota, főbejárat)

Az előbbi, a program átgondolatlanságát felvető feltételezés elutasításában, és ezzel együtt az utóbbi feltételezés-hármas vizsgálata relevanciájának a valószínűsítésében is segít Telcs fríze. Telcs fríze ugyanis, a rá vonatkozó forrással⁸ együtt, magának a programnak a rekonstrukciójához nyújt segítséget, amennyiben az alkotás közvetlen környezetének kialakítása révén a homlokzat programjának, illetve az egész épületének a szerves részeként értékelhető. Erre a szervességre utal az is, hogy a fríz ötlete a homlokzat kialakítási elképzeléseivel egyidős: a fríz, még mielőtt részleteinek, kompozíciós megfogalmazásának problémáival a szobrász foglalkozhatott volna, már szerepel a homlokzat építészeti tervein. A fríz az épület engedélyezési (1904 áprilisára elkészült) tervsorozatának főhomlokzati rajzán a kivitelezett állapottal megegyező építészeti helyen jelenik meg.⁹ A részletekben nincs meg a megfelelés, de ez nem elégséges ok a feltételezés megfogalmazásához, amely szerint a fríz témájának meghatározását (és minden bizonnyal a márványhatású kőanyag előírását) a tervezők későbbre halasztották volna. Későbbre „csak” a szobrász kiválasztása maradhatott, a kompozíciók részletei kidolgozásának és a kivitelezésnek a feladatával együtt.

A kompozíciónak a forrás említette „rendkívüli bájossága” nem független a feltételezhető quattrocento előképek(é)től, elsősorban Firenze dómjának cantoriáitól. A kompozíciós kapcsolatot ezekkel nemcsak nemcsak a puttók (kizárólagos) szerepeltetése, de a frízszerű komponálásmód is biztosítja:

8 A forrás szövege a következő: „ez ékítmény megtervezésére és kidolgozására Telcs Ede jeles szobrászunk szólítottatott föl, ki fényesen megfelelt földadatának. Hogy a rendelkezésre álló fríz magasságában díszítménye az épület mértékével összhangzatos legyen, annak motívumaiul gyermekalakokat választott (...). Esméje az volt, hogy a rendelkezésre álló hosszúságában a zenének négy nagyobb korszakát: az antik, a középkori, a rokokó korabeli és a modern zenét ábrázolja. Az építészeti tagozás következtében a középkori és a rokokó zene egy-egy hosszabb frízdarabot, az antik és a modern zene pedig két-két rövidebb frízdarabot tölt ki. A művész az antik zene két motívumában a heroikus és pásztor-zenét ábrázolja. A középkori zenében az egyházi ének és az orgona viszi a főszerepet. A könnyűvérű rokokót a tánc és a szerelmes idyll mutatja be, míg a modern zenét a komoly kamara- és a nagy instrumentális zene képviselik. A kompozíció rendkívül bájos, a kivitel fényes. (...) anyaga félkemény fenesi kő.” In: Magyar Iparművészet 1906, 139-140.

9 A homlokzati terv képe: RAFFAY 2007a, 30. kép.



5. Dionüszosz (Zeneakadémia, Nagyterem, jobb oldali bejárat)



6. Dionüszosz (Nápoly, Museo Archeologico)

Telcs számára az építészeti hely és kötöttségek meghatározta fríz megfogalmazásakor kézenfekvőnek tűnhetett a dombeli mellvédeken már alkalmazott megoldást kiindulópontként alkalmazni. Stilisztikai kötődés is megállapítható, no nem Donatello önfeledten táncoló dionüszoszi puttóival, hanem Luca della Robbia átszellemülten éneklő és a dionüszoszi hangszerek kísérté táncban is mértéktartó figuráival. A kompozíció megtervezésénél Telcs más előképeket is használhatott, a részjelenetek megfogalmazásánál mindenképp. A kompozíciónak és a stílusnak ugyancsak quattrocentesk jellegére hívja fel a figyelmet a középkori zenét bemutató jelenet orgonás közép része, amennyiben az a dubrovnikai Rektor-palota főbejáratának párkányfrízén szereplő XV. századi reneszánsz megoldásnak csak kevésbé átalakított változata (3-4. kép).¹⁰ Telcs a Zeneakadémia épületén máshol is élt antikizáló megoldásokkal: a Nagyterem földszinti főbejáratait és a Nagyterem pülónmotívumait díszítő domborműveken. De ezek esetében (feltételezhetően az ikonográfiai program igényeit „stílszerűbben” szolgálva) az antikizálás nem quattrocento forrásokon, hanem eredeti antik művek követésén alapul. A Nagyterem Andante domborműve három Kharisza kompozíciós megfogalmazásához persze nem kellett a nápolyi Museo Archeologico gyűjteményét tanulmányozni, de a Nagyterem jobb oldali bejáratának Dionüszoszáéhoz már igen – ennek i. e. I. századi neoattikai előképét ugyanis itt őrzik (5-6. kép). Ettől az előképtől a bal oldali bejárat kettős fuvolán játszó figurája sem független.¹¹

Telcs főhomlokzati fríze még egy szempontból érdemel figyelmet: az ikonográfiai program, méginkább annak forrásai kutatásakor. Pontosabban fogalmazva: nem csupán maga a fríz, hanem annak bronzdíszes szürkegránit kerete együttes értékelése látszik célszerűnek.¹² A keret a kivitelezettnek megfelelő részletformákkal már a homlokzat engedélyezési tervein is megjelenik,

10 Dubrovnikban amorettek szerepelnek, itt puttók.

11 RAFFAY 2007a, 44. kép.

12 Vö. RAFFAY 2007a, 66.

így azt az építészpáros alkotásaként kell értékelnünk. Nem kétséges tehát, hogy a keret díszje és programja szerves része a homlokzatnak. Ez a keret biztosítja a fríz illeszkedését a főhomlokzatába. Telcstől ebbe a keretbe rendelték domborművet. Telcs nemcsak a keretbe, de a fríz méreteibe és tagolásába, de vélhetően anyagába sem szólhatott bele. Mindezek az idézett forrás szavaival: „rendelkezésre álltak” és a szobrász „az épület mértékeivel összhangban” alkotott. Vélhetően nemcsak az említettek nem, de a fríz témája sem volt a szobrászra bízva – az „eszme” nem tőle származott. Ez az „eszme” „a zene négy nagyobb korszakának” ábrázolása, a keret díszítésétől sem független. A keret

Nietzsche történeti alakulás-fejlődés gondolatát hívja segítségül, pontosabban idézi. Ezt a gondolatot a zenére maga a dombormű vonatkoztatja. Nietzsche szerint: „A művészet fejlődése az *apollóni és a dionüszoszi* kettősséghez kötődik: hasonlóan, amiként a nemzedékek is a nemek kettősségéhez kötődik”.¹³ A keret bronzdíszén férfi és női fejek váltakoznak, amelyek nemcsak a nemek kettősségét jelenítik meg, de apollóni és dionüszoszi vonatkozásokkal-rokonsággal is bírnak. A női fejek átszellemült szépségűek, kígyópáros hajdíszűek, a férfiak torz vigyorúak, hajukból szarvpár áll ki.¹⁴ Hasonló nők a belsőben apollóni környezet szereplői vagy bevezetői, akik közt Apollón-papnők is megjelennek¹⁵, a kígyópárok pedig apollóni oltárokhoz¹⁶ tartoznak. A férfiak Pánként, szatüroszokként és/vagy szilénoszokként határozhatók meg – dionüszoszi-páni környezet szereplői. Apollóni-dionüszoszi kettősség a frízen is megjelenik, az antik zene (hangszereinek) ábrázolásában¹⁷, amelyet a forrás egyébként szó szerint nem így, de mint heroikus illetve pásztor-zeneként nevez meg. A keret ugyanakkor a rajta húzódó piramidion-sávnak köszönhetően a homlokzatnak a napistenhez kötődő, egyiptizáló vonatkozásai felé is kapcsolatot biztosít. Úgy látszik, Telcsnek a frízen ezzel a körülménnyel nemigen kellett foglalkoznia.



7. Részlet a Zeneakadémia második tervsorozata homlokzatáról

13 NIETZSCHE 1986, 27.

14 RAFFAY 2007a, 37. kép.

15 RAFFAY 2007a, 52. kép.

16 RAFFAY 2007a, 51. kép.

17 RAFFAY 2007a, 37. kép.



8. Géniusz (Zeneakadémia, főhomlokzat)

Az ikonográfiai program létrejöttének körülményeit és a datálásának lehetőségeit vizsgálva felmerül a kérdés: az 1904 és 1907 között megvalósult épület díszítési és ikonográfiai programja vajon köszönhet-e valamit a két korábbi, ugyancsak Korb és Giergl által megrajzolt, magyaros-szeccessiós tervsorozat programjának – közülük is a második sorozatának, amely már kizárólag a Zeneakadémia számára készült, szemben az elsővel, amelynek építészeti és ikonográfiai problematikáját a Színművészeti Akadémiával való „társbérlet” mindenképp bonyolítja?¹⁸ A kérdés indokoltságát jelzi az, hogy a megvalósult épület a tömegalakítását és a főhomlokzat tagolásának típusát is a korábbi tervektől örökölte, együtt a multifunkcionális vonatkozásoknak az egy-

mástól különbözően alakított homlokzatokon való megmutatási-láttatási szándékával: a magyaros-szeccessiós és az eklektikus-szeccessiós tervek építészeti típus-megoldásai közt megvolt a stiliztikai átjárás lehetősége.

A kérdés megválaszolásakor ugyanakkor szem előtt kell tartani azt, hogy az ikonográfiai vonatkozások erős stílusköttődést mutathatnak. Görög isten templomát oszlopok nélkül (fel)idézni az azonosíthatatlanság veszélyével járna, mint ahogy feltételezhetően nincs az a babékoszorú, amely alapján egy magyaros-gatyás vagy épp cifraszűrös férfiú Apollónként lenne értelmezhető. Mindez nem jelenti azt, hogy (egy eklektikus-szinkretista programban) a görög istenvilág figurái magyar parasztok vagy pásztorok szomszéd-ságában ne jelenhetnének meg. A Zeneakadémia Nagytermében Gróhnak népművészeti gyűjtés eredményeként megalkotott sgraffito-fríze parasztjai, vadászai, pásztorai, asszonyaikkal Apollón-oltárok szférájában kaptak helyet, közel az Apollón-fejekhez.¹⁹ Akik pedig Apollónt talán hallomásból sem ismerték, de (belőle csak) a Napot tisztelték, ha igaz a páva-motívumnak a korban nagyobb hitelességgel bíró Huszka József általi megfejtése.²⁰ Így a páva-motívum segítségével a fríz, mint a Zeneakadémia ikonográfiai programjának szerves része értékelhető²¹ – hasonlóan azokhoz az egyiptizáló

18 A korábbi tervekről: RAFFAY 2007a, 46–54.

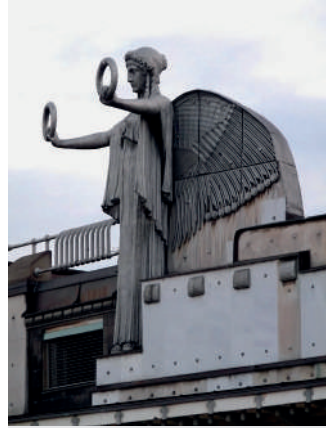
19 Magyar Iparművészet 1907, 190. Vö. RAFFAY 2007a, 14. kép.

20 HUSZKA 1899, 153.

21 Kőrössy-villa (Budapest, Városligeti fasor) esete hasonló: szerves egységben jelennek meg az antikizáló részletek a páva motívumaival. Vö. RAFFAY 2007a, 102–104, 65.–66. kép.



9. Apollón (Párizs, Opera)



10. Szárnyas figura (Bécs, Postsparkasse)

motívumokhoz, amelyek Apollónnak az egyiptomiak napistenével való összefüggéseire utalnak. Kérdés persze, hogy a magyaros fríz ötlete és az egyiptizáló motívumoké egyazon tervezési ötlet vagy fázis eredményei-e?

A második tervsorozathoz köthető díszítési és ikonográfiai program részletei hatásának/továbbélésének a feltételezési lehetőségét erősítheti a terveken szereplő és a megvalósult homlokzaton is megjelenő, feltartott karú Génuszfigurák párja jelentette motivikus összefüggés is (7-8. kép). A Génusz-párok homlokzati pozíciója mindkét esetben a különös fontosságukat biztosítja-bizonyítja. De a pozíciójuk nem teljesen azonos. A második sorozat tervén a főpárkány alatt kaptak helyet és oszlopcsonkhoz kötve foglaltak, míg a megvalósított változatban magasabbra jutottak, fel a főpárkányra, és (így) a hangsúly az építészeti struktúrától való függetlenségükre került, amelyre a struktúrától való anyagbeli különbség is figyelmeztet. Maróti Géza Génuszai úgy függetlenednek az épülettől, mint felszárnyaló lélek a testtől, pontosabban, mint az *apollóni zenére* felszárnyaló lélek, amennyiben a Génuszok a feltartott karjukkal egy-egy apollóni lantot tartanak vagy abba kapaszkodnak. A Génuszok a megvalósult változat (rekonstruált) programjában kulcsszerepet játszanak – az épület legfontosabb funkció-lehetőségének kifejezői, az apollóni égberagadtatás-üdvözlés hirdetői. Az összefüggés akkor sem elhanyagolható, ha mindehhez hozzávesszük azt, hogy nem tudni: a Génuszok a második tervsorozat programjában is hasonló szerepet játszottak-e, és azt is: a terv Génuszai inkább koszorúkat látszanak tartani, semmint lantokat. Annyi így is bizonyos: a második tervsorozat Génuszai jelentik Maróti figuráinak közvetlen előképeit – másként fogalmazva: Maróti Génuszai a magyaros-szeccsziós tervsorozatból megörökölt motívumok, amelyek megjelenésében és



11. Női figura lanttal (illusztráció Koronghi Lippich Elek költeményéhez)

elhelyezésében az új ikonográfiai programnak megfelelően módosítható. Ezt a módosítást, ha igaz, hogy a magyaros-szeccessziós terv Génuszai koszorúkat tartottak, a lant megjelenése mutatja leginkább. Maróti figurái e szempontból operaházak és színházak Apollón-figuráival árulnak el ikonográfiai kapcsolatot, amelyek közül elsősorban a párizsi operaházon megjelenő ábrázolást érdemes idézni (9. kép). A diadalmasan, magasra tartott lant motívuma jelentette összefüggés a lantba való kapaszkodásával, illetve a lant általi felemelkedésével nem bővíthető. Otto Wagner bécsi Postsparkasse-i szárnyas figuráival nincs ikonográfiai kapcsolat, csupán

kompozíciós vonatkozású, amennyiben a figurák ott koszorúkat tartanak, de mindkét kezükben (10. kép). A karok itt nem emelkednek a fej fölé, csak vállmagasságig. Maróti Génuszai, de a magyaros-szeccessziós terven szereplők is, kompozíciós tekintetben tehát mindkét említett példával rokoníthatók: a fej fölé felnyúló kar motívuma a párizsi, a tartott motívum megkettőzéséé pedig bécsi példával szemléltetett típushoz kapcsolódik.

A zeneakadémiai Génusz-figurák mozdulatának lantba-kapaszkodásként való értelmezési lehetősége a figurákat ikonográfiailag egy másik alkotás örököséként értelmezi. A Nagy Sándor által készített rajzon egy hátrahajló és felfelé tekintő női alak jelenik meg, aki egy lantba kapaszkodik (11. kép). A lant nemcsak mint húros hangszer kapcsolódik Apollónhoz, hanem a rajta szereplő hattyú-szárny pár révén is, amely ugyanakkor a lant és a figura felfelé való emelkedését is biztosítani látszik. A Zeneakadémiával való kapcsolat feltételezése nemcsak az apollóni lant szerepeltetésére alapozható, hanem arra, hogy a rajz annak a Koronghi Lippich Eleknek az 1903-ban megjelent verseskötetébe²² készült (Körösfői-Kriesch illusztrációkkal együtt), aki a zeneakadémiai építkezést a megrendelő-építető minisztérium részéről felügyelte és befolyásolta.²³ A motívum zeneakadémiai értelmezéséhez nem hívhatók szöveges források segítségül, a Nagy által készített – lévén az illusztráció – viszont igen: azt Lippich (neo)platonista ihletésű verse biztosítja, illetve hitelesíti. Már a cím is – *Az ég felé* – megadja az értelmezés kulcsát, akárcsak a következő sorok is: „A rög közül a szárnyas lélek/Velem az égé jár”.

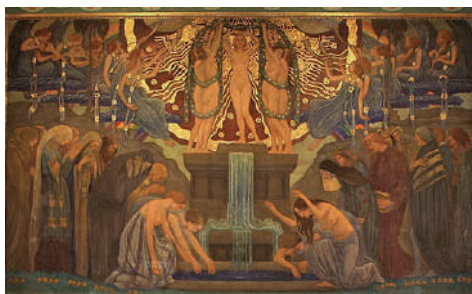
22 KORONGHI 1903. Vö. LÁZÁR 1904.

23 Zeneakadémiai szerepéről: RAFFAY 2007a, 94-95.

Mindezek alapján Maróti Génuszairól megállapítottak úgy foglalhatóak össze, hogy a szobrok formailag a magyaros-szecessziós terv örökösiként határozhatók meg, ikonográfiailag viszont a Nagyféle illusztrációiként.

A régebbi és a megvalósult díszítési és ikonográfiai programok közti, a Génuszfigurák kapcsán felmerült kapcsolatok feltételezési lehetősége az antikizáló-eklektikus-szecessziós környezet magyaros (vonatkozású) motívumai esetében is megvizsgálható. Kézenfekvő a feltételezés, hogy a Wlassits-féle stílusbeavatkozást²⁴ követően emelt épület díszítőelemeihez és/vagy az épület ikonográfiai programjához szervesen illeszkedő, magyaros (vonatkozású) motívumok a lechneri ihletésű terveknek a stílus-beavatkozást túlélő, illetve átmentett maradványai. Ez a feltételezés ugyanakkor egy másik lehetőségét is felveti, azt, hogy a megvalósult program eklektikus-szinkretista jellegét tekintve összefügg az örökséggel, fejlemény és nem egyszeri-eredeti invenció, nem sisakban-fegyverzetben előpattant szülemény.

A magyaros motívumok örökségének a feltételezéssel korábban már élttem.²⁵ Így elsősorban a nagytermi, már emlegetett Gróh-fríz világát és a földszinti Róth Miksa-féle díszkút²⁶ mozaikdíszének növényi ornamentikáját gondoltam a megvalósított épület terveinél korábbiak. Ugyanakkor érdemes felhívni a figyelmet az épületet díszítő freskók, mindenekelőtt Körösfői-Kriesch Aladáréinak az épületegész „nagy” ikonográfiai programjától való bizonyos fokú elkülönülésére is. Az elkülönülés lehetősége az emeleti előcsarnok *Művészet forrása*-nál is fennállhat (12. kép), amennyiben a kútépítményen szerepeltetett nőalakok közül a középső valóban a Festészet, amint azt a Körösfői-tanítvány Dénes Jenő az 1930-as években írt Körösfői életrajzban állította.²⁷ És fennáll a földszinti előcsarnok két frízszerű ábrázolása esetében is,²⁸ nem elsősorban a témájuk, de a témák stilisztikai-kompozíciós megfogalmazása vonatkozásában. A freskók közül a Kisterem előtere Zichy István-féle ábrázolásának függetlensége a legnyilvánvalóbb. Mindezek



12. „S akik az életet keresik, elzarándokolnak a művészet forrásához” (freskó a Zeneakadémia emeleti előcsarnokában)

24 Vö. RAFFAY 2007a, 55-59.

25 Konferenciái előadásokon. Vö. az 1. jegyzettel.

26 RAFFAY 2007, 6. kép.

27 DÉNES 1939, 90.

28 RAFFAY 2007a, 5., 45. képek.

mellett érdemes a figyelmet felhívni a programnak kortársi kapcsolatú elemeire (Erkel Ferenc és Volkmann Róbert ábrázolására²⁹) és a keresztényi vonatkozásúakra is (Lisztnek papként való szerepeltetésére, a dór fejezetekhez kapcsolódó angyalfejekre), amelyek első látásra szintén, mint a „nagy” programból kilógók határozhatók meg.

Első látásra igen, de a másodikra már felismerések és feltételezések fogalmazódnak meg. Az angyalfejek kapcsán már említettem, hogy azok valószínűleg a(z egyetemes) szakralitást jelző szerepben jelennek meg, amelyek a dór oszloprendet is, mint szakrális jelentésút/értékút hitelesítik. Stróbl Alajos Liszt-ábrázolása kapcsán is megfogalmaztam már, hogy a papi megjelenítés, a trónoló pozíciónak köszönhetően mint főpapi értelmezhető.³⁰ A főpap a szobornak a homlozati struktúrában elfoglalt helyéből következően, mint a dionüszoszi (alsóbb) világ és az apollóni (felsőbb) világ közti közvetítő, és így, mint Apollón (egykori) földi helytartója értelmezhető. Liszttel ugyanakkor a programnak egy másik rétege is megjelenik: a Zeneakadémia intézményének alapítás- és hőstörténetének szereplőie – a szobor az intézményt megalapító Lisztre emlékezik (nemcsak az épületet megrendelő és azt elsőként birtokba vevő kortársak szemében), akinek Erkel és Volkmann voltak a társai.

Az épület freskói közül a Zichy-féle második látásra is egyértelműen kilóg az ikonográfiai programból, és rá a program egy másik rétegének feltételezése/rekonstruálása sem alapozható. Kilóg a programból, de nem azért, mert mondjuk egy korábbi (magyaros) program maradványa lenne (a kép szereplői XVII. századi magyaros viseletben jelennek meg³¹), hanem épp ellenkezőleg: utólagos, az épület elkészülte utáni ötlet eredménye. A freskó készültéről forrás tájékoztat, amelyből megtudjuk, hogy a freskó a technikában jártas mester közvetlen közelében a technikát elsajátítani/gyakorolni kívánó, a lehetőséghez a mester jóvoltából jutó művészárs alkotása. Zichy önéletrajzában írja: *„Kriesch ekkor festette nagy falfestményeit az új Zeneakadémián. Ő ezeket a régi olasz mesterek al fresco készítette. Ezzel alkalmam nyílt arra, hogy ezt a legnemesebb technikát, amelyről eddig csak elméleti ismereteim voltak, gyakorlatban is megismerjem. Sőt Kriesch közbenjárására én is kaptam egy falfelületet, amelyre szabad volt egy freskót festenem.”*³² A freskót tanulmánynak és ideiglenesnek szánták, leveretésére mégsem került sor. Zichy visszaemlékezései szerint művét ettől Körösfői mentette meg.³³ Úgy tűnik tehát, hogy az ikonográfiai program egységének

29 RAFFAY 2007a, 38. kép.

30 RAFFAY 2007a, 70. 1. kép.

31 KESERŰ 1993, 140–141.

32 Idézi Keserű: KESERŰ 1993, 140.

33 Uo.

érvényesülésével a későbbiekben már senki sem foglalkozott. Inkább ezzel függ össze, hogy a freskót nem bántották és nem (csak) Zichynek a szakmai-társadalmi emelkedésével.³⁴

Nagy Sándor szerint ugyanakkor Körösfői-Kriesch freskói is utólagosak (a „nagy” programhoz képest): az *„agyonaranyozott épület bensőjében kikutattak – persze utólagosan három helyet freskónak, s ezt Aladárra bízta. Mennél távolabb áll az építész a művésztől – de akkor hogyan építész? – annál gőgösebben bánik el a művész számára hagyott hellyel. Kirívó példák erre a Zeneakadémia alsó, földszinti előcsarnokának a frízei. A mennyezet közvetlen szélére szorította föl a művészt, ahol a kép még elfért, de a festő már nem. Hogy hogyan fest, az ő dolga. Nem organikusan növesztik bele az épületbe, hanem mikor már minden kész, akkor nézik, hova is tehetnének azokat a képeket, ha már annyira követelik a hivatalos körök.”*³⁵

Az vitathatatlan, hogy a freskók építészeti helyét nem Körösfői választotta meg, az viszont kevésbé, hogy e helyekre eredetileg (a „nagy” program kialakításakor) semmiféle díszítést ne terveztek volna, programjuk pedig egyértelműen a „nagy” programmal függ össze. Ez utóbbi megállapítás azt is jelenti, hogy a freskópár nem lehet a korábbi tervek öröksége.

A freskópárnak a „nagy” programmal való a megfeleltetési lehetősége vitathatatlan: az apollóni zenére/jellegre az Egyházi zene (Egyházi körmenet) rímelt (ne feledjük Apollón papját a főhomlokzaton – Lisztet, a papot), a dionüszoszira pedig a Profán/Világi zene (Magyar lakodalmi menet).³⁶ Az elsőben említett esetben nemcsak tematikai, de kompozíciós szempontok is erősítik az összefüggést (apollóni elegancia, fennkölttség, kimérttség, ünnepélyesség), az utóbbi esetben viszont nincsenek kompozícionális megfeleltetések (se dionüszoszi vad tánc, se borittasultság, de még csak felszabadultság sem). A dionüszoszi vonatkozás Körösfőinél más hangszerelésben jelenik meg, mint az épület más részein – a kompozíció megfogalmazásakor Körösfői nagyobb szabadságot kaphatott. Ugyancsak a feltételezett nagyobb szabadsággal függhetnek össze a freskópárnak a magyaros-történeti vonatkozásai. A képek elemzését és a képeknek a programmal való összehangoltsága kérdését bonyolítja, hogy számolni lehet a szereplők és a jelenetek történeti megfeleltethetőségének a szándékával. A források nem, de a freskók egyes motívumai (pl. ilyen a lakodalmi menetben a korona) szinte kínálják ezt a lehetőséget, anélkül, hogy a fel/megoldásukhoz segítséget adnának.

34 Zichy tudományos tevékenységet folytatott, 1925-ben a Magyar Tudományos Akadémia tagja lett, egyetemi magántanárként működött, 1934-től pedig a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatója volt. Vö. KESERŰ 1993, 144-145.

35 NAGY 2005, 129. A „hivatalos körök” alatt minden bizonnyal Koronghi Lippich-et érti.

36 Uo.

Segítségül kínálkozik viszont a freskók jeleneteit a XIV. századra helyező címadás.³⁷ A XIV. századnál maradvá: érdemes felhívni a figyelmet Körösfői zeneakadémiai kompozícióinak (beleértve az emeleti nagy freskóét is) az ezektől későbbi Zách Klára-képeivel³⁸ való összefüggéseire.

Körösfői első emeleti freskója Nagy visszaemlékezése szerint ugyancsak utólagos az építészeti tervhez képest, annak ellenére, hogy itt a freskó számára támadhatatlanul jó helyet, mondhatni: a leghangsúlyosabb felületet jelölték ki. *„Az emeleten már méltó helyet kapott a művész, de mernék fogadni, hogy arra az építészek valami csorgó kutat szándékoztak plasztikáztatni. Így is forrás lett, csorog a művészet életet adó vize”*.³⁹ Nagy szavai ugyanakkor nemcsak egy esetleges tervmódosítás feltételezéséhez, de egy korábbi elképzeléséhez is támpontul szolgálhatna. E szerint az emeleti előcsarnok fő falára eredetileg egy valódi kutat terveztek, mondjuk a földszintéhez hasonló: medencével, működő vízköpővel. S utóbb – bizonyára a „hivatalos körök” közbeavatkozására – erről lemondva kérték fel Körösfőit.

Akár volt korábbi kútterv, akár nem, Körösfői egy kutat tett kompozíciója középpontjába. Nagy szavai mögött valószínűleg nem rejlik ott Körösfői kezét megkötő tematikai-ikonográfiai (mondjuk az „építészek” általi) meghatározottság feltételezése, és ezzel együtt az sem, hogy Körösfői csupán a kút megjelenítésének legfeljebb a műfaját választhatta meg (mondjuk a „hivatalos körök” elképzelésével összhangban). Véleményem mégis valami hasonló. A freskó kompozícionálisan és ikonográfiaiban is a „nagy” program szerves részének tartható, olyannyira, hogy kutatásaim kezdetén a freskót, pontosabban annak tervét, mint az egész program kiindulását határoztam meg, és így Körösfőit a „nagy” program egyik megálmodójának sejtettem.⁴⁰ Eredeti ötletemnek a program megálmodójára vonatkozó sejtését a források, de Körösfőinek a freskóhoz készült első vázlata sem igazolta (13. kép).⁴¹ A források tanúsága szerint Körösfői nem az ikonográfiai program megfogalmazásakor került kapcsolatba a Zeneakadémiával, csak később, lényegében akkor, amikor a „hivatalos körök” kieszközltek számára a freskó-megbízásokat.⁴² Az eredeti ötletemnek a program(ok) szervezésére vonatkozó sejtései továbbra is érvényesek lehetnek, de fordítottan: a „nagy” programot nem Körösfői diktálta, hanem neki kellett alkalmazkodnia a meglévő, és a freskó megtervezésekor már kivitelezett

37 A címben XIV. század szerepel pl.: GELLÉR 1993, 110; KESERŐ 1993, 139. Ezzel szemben XVI. század G. Merva Mária 166. jegyzetében in: NAGY 2005, 129.

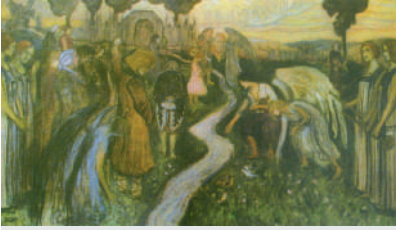
38 KÖRÖSFŐI 2016, 272, 611-612. sz.

39 NAGY 2005, 129.

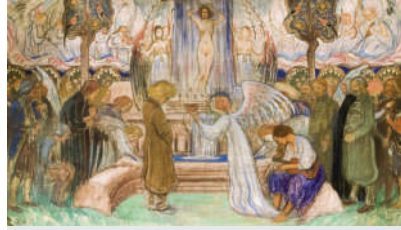
40 De ezt az első idevonatkozó publikációmban ki nem mondtam: RAFFAY 2000, 178.

41 KÖRÖSFŐI 2016, 254, 443. sz. (Gödöllő, Városi Múzeum ltsz. 86.279).

42 A „hivatalos körök” ez esetben egyértelműen Koronghit jelenti. Vö. Körösfői levele Koronghihoz 1905. november 27.-én (RAFFAY 2007a, 100-101).



13. A művészet forrása (első terv a zeneakadémiai freskóhoz)



14. A művészet forrása (második terv a zeneakadémiai freskóhoz)

formában is látható programhoz. Erről tanúskodnak Körösfőinek a nagy freskóval kapcsolatba hozható első vázlata is (13. kép). Az említett képet a témája köti a Zeneakadémiához, míg a kompozíciója nem is emlékeztet a megvalósult freskóéra. Ha ez a vázlat valóban a zeneakadémiai munkához készült, akkor az alkalmazkodási kötelezettséggel Körösfői eredetileg nem is számolt (talán a saját művészi szabadsága mindenkéféltetésében, vagy a „hivatalos körök” mindenhatóságában bízva). Ha valóban zeneakadémiai előtanulmányról van szó, akkor Körösfői eredetileg más, az épület programjával semmi kapcsolatot nem mutató megoldást tervezett. Feltételezésemet, miszerint igazodnia kellett a meglévő programhoz, a vázlat elvetése és a megvalósult freskó bizonyítja.⁴³ Az igazodás genezisének egy állomása is ismert: 2007-ben a műkereskedelemben (a Nagyházi Galéria aukcióján) (újra) feltűnt egy Körösfői alkotás, amely kétségtelenül a zeneakadémiai Művészet forrásához készült vázlat, alkalmasint a második, még akkor is, ha az aukciós katalógusban *Az élet forrása* címmel látták el (14. kép).⁴⁴ A festménynek a zeneakadémiai freskóhoz készült vázlat/előkép szerepéről leginkább a kompozíció tanúskodik. Köztük szembetűnők a hasonlóságok: itt is kútépítmény van középen, amelyről a forrásvíz aláúdul. Ez a víz is égi eredetű – itt magát az esőt is látjuk: a kútépítményen megjelenő öt nőalak közül a középső esőfüggönyben áll, meztelen szépségét feltárva, ugyanúgy, mint a zeneakadémiai párja. Itt is van egy kút előtti és egy hátsó, magasabban elhelyezkedő sáv. De ezeken belül jelentős további tagolódások nincsenek, csak két kiemelés: az említett középső nőalaké és az előtérben álló férfié, aki Körösfői lehet. Aki nem megmártózni jön – nekivetközött alakok, szemben a zeneakadémiai freskóval, itt nincsenek – hanem mintha áldozni jönne, életének igazságát hirdetve. A víz színe alatti áldozás ez – a művészetvál-lás liturgiájában.⁴⁵ Körösfői már 1905. november 25.-én írt levelében (amelyben

43 A megvalósult freskó kartonjai a Magyar Nemzeti Galériában vannak.
Kép: KÖRÖSFŐI 2016, 254, 441.sz.

44 KÖRÖSFŐI 2016, 254, 442. sz., NAGYHÁZI 2007, 498. sz.

45 Vö. RAFFAY 2007a,109.

Koronghinak köszöni meg a zeneakadémiai freskó-megbízást) így fogalmazott: „*Hogy milyenek lesznek majd a képek, nem tudom; - de hogy életemet és annak teljes igazságát akarom beléjük vinni, az bizonyos.*”⁴⁶ Körösfőinek ezen a terven is változtatnia kellett: a megvalósult freskón kénytelen volt besorakoznia a zarándokok tömegébe, és alkotó-személyének valamint művészi hitvallása hirdetésének megnyilvánulását a kútpilléren szereplő feliratra korlátoznia: *Cennino Cennininnek hálámat. Hódolatomat a sienai mestereknek.*⁴⁷

Amennyiben a freskó terve már jóval Körösfőinek a tényleges zeneakadémiai megjelenése előtt, ha nem is kompozíciós szempontból, de a tematikai követelmények tekintetében készen állt, azt feltételezhetjük, hogy a program 1904 áprilisát követően körvonalazódhatott. Az is feltételezhető, hogy a téma nem öröksége valamely régebbi programnak: ez a megépült változattal mutat szerves kapcsolatokat, amelynek eredményeként a freskó valóban a programnak mintegy záróköve lett. A freskó megalkotásához (az első változat elutasítását⁴⁸ követően mindenképp) a festőnek tanulmányoznia kellett az ikonográfiai programot, illetve konzultálnia kellett annak ismerőivel, vagy a szerzőivel, még hozzá nemcsak a pusztá érdeklődés igényével, hanem – amint azt már feltételeztem – az alkalmazkodás követelményével. Néhány részletmegoldásban vállakozhatott csak a meglévő program árnyalására.

Az alkalmazkodásra az épülettel és díszítőelemeivel fennálló motivikus-ikonográfiai összefüggések is utalnak, amint az korábbi interpretációimból is kiderül.⁴⁹ Másként fogalmazva: a freskónak az épületegész ikonográfiai programja szempontból kiemelten fontos, mondhatni kulcs-motívumai az épületről származnak - azok a freskó festésekor nemcsak terven léteztek, de kivitelezésük is befejeződött.⁵⁰ Nem kérdéses, hogy az emeleti előcsarnok majolika-lábazata vizét a festett kút vizének kellett táplálnia, és az sem, hogy a kút forrásának vize az előcsarnokban körbefutó koronázópárkány égi vizéből származik, onnan esőként aláhullva (15-16. kép). A freskó előképén az esőt magát is látjuk, a megvalósított változaton az eső utáni szivárvány-párt. A párkány ég-kárpit motívuma a freskón is visszaköszön, palástként, bíborszínen, Artemisz-attribútumokkal bővítve a kúton táncolók közül a középsőt.

46 A levelet idézi: RAFFAY 2007a, 100-101.

47 RAFFAY 2007a, 91.

48 Uo.

49 RAFFAY 200, 178-179; RAFFAY 2007a, 30-31, 77-78; RAFFAY 2007b, 149, 153. A Körösfői-kutatók és irodalom interpretációimat nem sok figyelemre méltatta. Kivéve Keserű Katalint, akinek a kutatásra biztató szavait ezúton is köszönöm. Az 1. jegyzetpontban említett konferenciák szervezőinek is köszönöm, hogy kutatásaim eredményeiről beszámolhattam.

50 A freskó 1907 nyarán készült, az épület hivatalos átadását követően. Az épület átadási ünnepségeiről a Zenevilág számolt be 1907. május 26.-án: Zenevilág 1907. A freskó készítéséről Dénes 1939 ír. Vö. RAFFAY 1907a, 15-16. A freskó felavatásáról és forrásairól: RAFFAY 2007a, 93-94.



15. Részlet a lábazati sávról (Zeneakadémia, emeleti előcsarnok)



16. Részlet a főpárkányról (Zeneakadémia, emeleti előcsarnok)

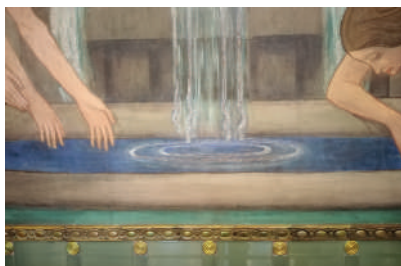
A kúton a holdsarlós glóriájú Artemisz áll.⁵¹ Körösfői ezúttal az épület ikonográfiai programjának egy eddig nem említett kettősségéhez alkalmazkodott, amelyben a Nap-Apollón párja a Hold-Artemisz. A Hold ezüstje a Nagyteremben is megjelenik (elsősorban az orgonasípokon), a Kisterem pedig az arany Nap-díszes Nagyterem (hold)sápadt párja.

A freskón a főpárkánynak még egy motívuma visszaköszön, mintegy eredet-magyarázatot nyújtva a lábazati majolika eozinos betétjeihez. A koncentrikus körök motívuma ez, amelyet a párkányon az égi vízben tükröződő Napként azonosítottam, lent pedig a forrásból származó vizek felületén tükröződve megsokszorozódó Napként.⁵² Körösfői a motívumot az alsó kúttól vízfelületén hullámként értelmezte (át) – hullám epicentrumaként, amely az előcsarnoki vizek felületére is kiterjed. Amennyiben itt valóban át-értelmezésről lehet szó, Körösfői ez esetben bővítette az interpretációs lehetőségeket (17. kép).

Figyelemreméltó mindamelllett az, hogy a freskón is helyet kaptak a magyaros vonatkozások, nem idegenül a vonatkozás fentebb kifejtett örökségétől. Ezek nem nép(művészet)iek, de magyarosak: a zarándokok közt ugyanis sámánt is látunk, valamint Rákóczira és Kossuthra emlékeztető szereplőt is. Az azonosíthatóság Körösfői (aki tehát mégiscsak felkerült a képre) és Nagy Sándor vonatkozásában biztosabbnak látszik. Ha mindehhez Dante feltűnését is hozzávesszük megintcsak az egész (a nagy) ikonográfiai programmal való szervességre figyelhetünk fel: ahogyan az épület különböző építészeti „stílusrétegei” az Apollón-Napisten előtti hódolat érvényének korok felettiségét jelentheti, úgy a történeti és kortárs, magyar és külföldi zarándok-szereplők megjelenése a népek mindenkori hódolatát a Művészet előtt – minden korok és minden népek hódolatát.

51 Vö. RAFFAY 2007a, 78.

52 RAFFAY 2007a, 76-77.



17. Részlet A művészet forrásáról (Zeneakadémia, emeleti előcsarnok)

Mindennek eredményeként a freskó a program záróköve lett. Versenyre kelve a Nagyteremben alkalmazottakkal.

A Nagyterem mennyezetének díszítésében hat, ólomüvegből és préselt üvegszemekből kialakított felülvilágító látványos szerepet játszik: záróelemei a hosszanti oldalfalak hármas tagolásának, amelyet a földszinti ajtó és az emeleti ablakok határoznak meg. A Róth Miksa-műhelyben készült felülvilágítók színezésében a kékek, a zöldek, a sárgák és a fehérek dominálnak. Fő motívumaik a hullámívek és rozetták, amelyek párokat alkotnak, egy-egy feliratot (Dallam, Ritmus, Összhang, Poézis, Szépség és Fantázia) keretezve (18. kép).

A kékek az előcsarnokok színvilágát idézik, a sárgák és fehérek fénye a nagytermi aranylás kiegészítői, a zöldek itt is-ott is megjelennek – a Nagyteremben a legutóbbi helyreállítást követően, az eredeti színvilág rekonstrukciója törekvésének a jegyében, a mellvédekre és a mennyezeti nagy kazetták keretsávjaira visszaszorulva. A hullámmotívum az előcsarnokok motívumai közt dominál, rozettákkal a Nagyteremben találkozni – a mennyezetten és az oldalerkélyek nyílásának konzoljain.

Mindez arra figyelmeztet, hogy a felülvilágítók nemcsak az építészeti tagolásnak, hanem az épület ikonográfiai programjának a kontextusában is értelmezhetők, amelyben alkalmasint ugyancsak záróelem-szerepűek. Rajtuk a vizek kékje felett a fényesség diadalmaskodik, ugyanúgy, mint az előcsarnokok vizes-vízparti világán a Nagyterem Apollónnak szentelt babérligete. A feliratokra a babérliget lombján túl látni, amelyek égi fényben jelennek meg. Égi/isten eredetük így, akárcsak a teremben látható angyaloké, nem kétséges. Apollón szentélyében a felülvilágítókon olvasható szavak a zenére vonatkoznak, bár relevanciájuk más (az emeleti előcsarnok Művészet kútján táncoló nőalakok megszemélyesítette) művészetektől sem tagadható el. Így a Fantáziáé sem, amely mint zenei műszó a sűrűn váltakozó zenei motívumokkal gazdag, rögtönzésszerű műformát jelenti. Magyarosan



18. A Nagyterem mennyezete a felülvilágítókkal

ábrándnak mondjuk. Az ikonográfiai programot összeállítók mégsem ezt a szót használták. Fenn a Nagyterem „festett egén” még Vörösmarty Mihály elleni fricskának vélhették volna. Ez nyilván nem állhatott a tervezők szándékában. A Fantázia szerepeltetése a zárómotívumok egyikén mégis jelenthet művészeti állásfoglalást: az alkotói fantázia dicséretét.

Bibliográfia

- BEÖTHY 1906 – *A művészetek története a legrégebb időkől a XIX. század végéig*. I. Ó-kor. Szerk. BEÖTHY Zsolt. Budapest, 1906.
- DÉNES 1939 – DÉNES Jenő: *Körösfői Kriesch Aladár*. Budapest, 1939.
- GELLÉR 1993 – GELLÉR Katalin In: *A gödöllői Városi Múzeum Évkönyve 1993*
- HUSZKA 1899 – HUSZKA József: *A régi hazai ornamentika*. In: *Magyar Iparművészet* II, 1899.
- KESERŰ 1993 – KESERŰ Katalin: *Zichy István önéletírása elé*. In: *A gödöllői Városi Múzeum Évkönyve 1992 (1993)*, 138-169.
- KORONGHI 1903 – KORONGHI LIPPICH Elek *költeményei 1880-1902*. Budapest, 1903.
- KÖRÖSFŐI 2016 – KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár (1863-1920) *festő- és iparművész monográfiája és oeuvre katalógusa*. Szerk. Öríné Nagy Cecília. Gödöllő, 2016.
- LÁZÁR 1904 – DR. LÁZÁR Béla: *Egy könyvről, amely művészet*. In: *Magyar Iparművészet* VII, 1904, 34-41.
- Magyar Iparművészet 1906 – K: *Az új zeneakadémia homlokzatának domború műve*. In: *Magyar Iparművészet* IX, 1906, 139-140.
- Magyar Iparművészet 1907 – Gróh István *díszítő fríze a zenepalota nagytermében*. In: *Magyar Iparművészet* X, 1907, 223. Képek: a 190. oldalon.
- NAGY 2005 – NAGY Sándor: *Életünk Körösfői-Kriesch Aladárral*. Bevezető és jegyzetek: G. Merva Mária. Gödöllő, 2005.
- Nagyházi 2007 – *Nagyházi Galéria 142. aukció 2007. december*. 498. sz. tétel Bellák Gábor szakvéleményével.

- NIETZSCHE 1986 – NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Fordítás és a jegyzetek: KERTÉSZ Imre. Budapest, 1986.
- RAFFAY 2000 – RAFFAY Endre: Simmel-idézés. Kísérlet. In: *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*. Szerk. ROSTÁS Tibor, SIMON Anna.
- RAFFAY 2007a – RAFFAY Endre: *Apollón szentélye. A budapesti Zeneakadémia százéves épülete*. Pozsony, 2007.
- RAFFAY 2007b – RAFFAY Endre: The Music Academy's Greek Gods: Apollo and Dionysos. The Iconography of the Building/ A Zeneakadémia görög istenei: Apollón és Dionüszosz. Az épület ikonográfiai programja. In: *A Zeneakadémia épületének története/ The Liszt Academy of Music Budapest*. Szerk. LŐRINCZI Zsuzsa, RAFFAY Endre. Budapest, 2007. 134-158/ 135-159.
- Zenevilág 1907 – *Zenevilág* VIII, 1907. május 26., 145-147.

ENDRE RAFFAY

Styles and programs: Some questions about the construction and decoration of the Budapest Academy of Music

My study deals with the building of the Budapest Academy of Music after the designs by Flóris Korb and Kálmán Giergl, as well as the style questions of the design-predecessors and the iconographic connections of style issues. While the building completed in eclectic style also using Viennese-Secessionist solutions, the forerunners of the plan represented the Art Nouveau as Secessionist said to be Hungarian. However, the completed building “inherited” the mass formation and the main features of the façade can be seen in the Hungarian Art Nouveau designs. The question, however, is whether the iconographic program of the building erected between 1904 and 1907, owes something to the program (s) of the earlier conceptions. Should we consider the Hungarian aspects of the iconographic program of the building as a heritage, or rather as a manifestation of an ambition that appears in its full splendour at the Cultural Palace of Târgu Mureş.

My paper concentrates on the iconography of Aladár Körösfői-Kriesch's fresco: The Source of Art. If the mural, together with the program, was ready well before Körösfői's actual appearance at the music academy-even if not in compositional point of views but in terms of thematic requirements- it can be assumed that after April 1904, his program might have been outlined. It can also be assumed that the topic is not a heritage from an older program: it shows organic relationships with the building as a result of which the fresco has really become the corner-stone of the program. To create a mural (by all means, after the rejection of Gödöllő version), the painter had to study the iconographic program and consult with the authors and those familiar with it not only for the sake of mere interest but also-as I have assumed-the requirements of adaptation. He could only undertake to refine the existing program in some details.

Felelős kiadó: Raffay Endre

Grafikai tervezés, tördelés: Kútvölgyi-Szabó Áron

Nyomdai munka: Sz. K. Stúdió Kft.

Felelős vezető: Pilláry Gábor

Példányszám: 200

ISBN 978-963-429-440-5

