

**A KÖZPONTI EGYHÁZMŰVÉSZETI HIVATAL SZEREPE A KOR MAGYAR  
EGYHÁZMŰVÉSZETÉBEN  
1930—1940**

„A legelfogulatlanabb szem is megállapíthatja, hogy Magyarországon keresztény és nemzeti felbuzdulás van... E reneszánsz megnyilatkozik politikában, társadalmi életben, irodalomban, művészete még nincs. Az új közszellem -- ha még nyers formában is — megvan, s várja, hogy az új művészetet megtermékenyíthesse.” (2) Ám az „új közszellem” hamar megtalálta az „új művészetet” itthon éppen úgy, mint Európa nagy részén, ahol a proletárforradalmak bukása új helyzetet teremtett e forradalmakat megsemmisítő erők számára. A katolikus egyház is ellentámadásba lendült, és stratégiája főként a szekularizáció ellen irányult. A szakrális művészet létét fenyegető forradalmak, és adekvát művészetük, az avantgarde, kettős taktikára kényszerítette a katolikus művészetet: részben alkalmazkodott az új igényekhez és megszűrve az avantgarde irányzatokat felhasználta azt immateriális és transzcendentális mondanivalók közlésére (3), részben pedig totálisan megtagadva az avantgarde-ot, archaizált és klasszicizált (4). Az egyházművészetre a legnagyobb csapást azonban nem az antiklerikális és materialista szellemi áramlatok mérték, hanem lassú hanyatlásának természetes velejárója: a giccs, amely a szellemi élet perifériájára szorította a tömegbázisában, anyagi erejében és kulturális presztizsében egyaránt megfogyatkozott egyház művészetét. Az elsilányosodás, az olcsó megoldások alkalmazása, a sorozatban gyártott, minden esztétikai értéket nélkülöző tömegtermékek az egyházművészet időszakos lejáratását eredményezték, tehát még azok a művészek is elriadtak a szakrális megbízásoktól, akik világnézetük szerint az Egyház természetes szövetségeseivé válhattak volna. Néhány elszigetelt kísérlet, mint a beuroni iskola, az európai összképen nem sokat változtatott, mert a megújítás történelmi pillanata csak a forradalmak apályának idején, a viszonylagos konszolidáció korában érkezett el (5).

1924. szeptember 1-én XI. Pius pápa államtitkára körlevelet intézett Olaszország főpásztoraihoz az egyházművészet gondozásáról és fejlesztéséről (6). A levelet követő szabályzat előírta a meglévő értékek konzerválását, a leltározás módozatait, központi egyházművészeti bizottságok szervezését. A gyakorlati teendőknél jelentősebb volt azonban az esztétikai-ideológiai irányjelzés. A szabályzat ugyan kizárólag tiltó és megszorító paragrafusok gyűjteménye, de a sorozatos tagadások mégis tükrözik az egyházművészet konkrét válságát, és a megújulás kényszerű szükségességét. A modern egyházművészetről szóló fejezet öt pontja utal a katolikus egyház csökkentebb anyagi erejére, valamint a közelmúlt egyházi beruházásainak színvonaltalanságára, ízlésbeli eltévelyedésére is. „Meg kell azt is fontolni, hogy a gazdagság és a pompa sohasem volt szükséges, és a mérséklet, sőt a tisztességes szegénység sem ellenkezik az Úr házával.” (7), vagy másutt: „Nem szabad sohasem megfeledkezni arról, amit a templom és az oltárok méltósága követel. Mellőzni kell minden hamis díszítést.” (8) — fejtegeti a körlevél, és így, ha nem is teszi magáévá egészen a modern törekvéseket, de nem is zárkózik el a kortárs európai építészet anyagszerűséget hirdető elveitől. Ilyen előzmények után a kánonjogi kódex rendelkezése, miszerint – „egy templomot sem szabad építeni a főpásztornak írásban adott engedélye nélkül” -- jelentősebbé vált. A spontán stílustörekvések így megegyezhettek a felülről irányított stíluskövetelményekkel, tehát a katolikus egyház liturgiájának vizuális vetülete

egszersmind a katolikus hierarchia függvényévé vált.

A szentszéki levél, valamint az ezt követő szabályzatok és útmutatások magyar visszhangja azonban késett. Csupán öt évvel később, 1929-ben került sor a körlevél, és a szabályzatok gyakorlati útmutatásainak megvalósítására. Az időpont nem lehetett véletlen. 1929 februárjában a Vatikán és a fasiszta olasz állam között létrejött Lateráni Paktum rendezte a vitás kérdéseket. Az egyház konszolidáltabb körülményei lehetővé tették egy, a szentszék által támogatott, intézmény felállítását és működését, bár a rohamosan romló gazdasági helyzet aligha teremtett ideális feltételeket az egyházművészet hathatós támogatására. (9).

A magyar püspöki kar október 25-én tartott konferenciáján határozta el, hogy Budapest székhellyel felállítja a Központi Egyházművészeti Hivatalt, és igazgatójának Szőnyi Ottó pápai kamarást nevezi ki. A korabeli sajtóvisszhang „az egyházművészeti emlékek leltározását és gondozását” emlegeti, egyelőre szó sem esik a modern egyházművészetben betöltendő feladatról. (10).

A Nemzeti Ujság tudósítója már 1930. július 5-én beszámolhatott az Országos Egyházművészeti Tanács alakuló üléséről az Országos Katolikus Szövetség tanács-termében, és ismertethette az intézmény működésének szervezeti formáit. „A püspöki kar hármas tagozatot állított fel: az országos tanácson kívül, ennek végrehajtó szerve gyanánt a Központi Egyházművészeti Hivatalt, és az egyházmegyénként működő Egyházművészeti Bizottságot. ” (11) A programot ismertető cikk a feladatok között első, és legfontosabb helyen említi a konkrét egyházművészeti kérdések megoldását – tanácsadás segítségével. Az intézmény legfontosabb szerepe –, a cikk szerint – a gyári tömegtermékek kiszorítása a templomból. Az „igazi művészi alkotások” minőségére azonban mégcsak utalás sem történik. Nem említik sem az ideális stílust, sem a példaképet, mely a kor egyházművészei számára követendő mértékül szolgálhatna. Egy rövid ujságcikk természetesen nem bocsátkozhat részletekbe, annál feltűnőbb viszont, hogy az alakulással kapcsolatos üggyiratok közül egyik sem (12) tölti meg tartalommal a „művészi minőség” csupán általánosságban megfogalmazott követelményét, és egyik sem jelöli meg a kor európai egyházművészetén belül a követendő irányvonalat.

Valójában az európai igazodás kényes kérdés volt. A templomépítészet területén vitathatatlanul a katolikus Hollandia mutatta fel a legimpozánsabb és legmaradandóbb értékeket (13). Ám a holland konstruktívizmus építészeti lecsapódása, a történeti architektúra teljes tagadása, és a következetes purizmus még a magyar egyházművészet „balszárnya” számára sem volt járható út. A német eredmények – a Bauhaus hatás ellenére is – inkább inspirálták a magyar egyházművészeket, mert a korszerű anyagok alkalmazása mellett nem mondtak le végérvényesen valamennyi történeti formáról, és ha idézőjelbe téve is, de alkalmazkodtak a hagyományokhoz (14). Az egyházművészet szempontjából éppen az az ország jöhetett legkevésbé számításba, ahová a fiatal ösztöndíjas művészek – a Központi Egyházművészeti Hivatal megalakulása előtt is – két éve már rendszeresen jártak. Olaszország ugyanis az egyházművészet perifériájára szorult, éppen a klérus és az állam rendezetlen viszonya miatt. Így a Milánóban működő Scuola di Beato Angelico konzervatív és posztzecessziós elemeket is magábaolvasztó műhelyén kívül nemigen akadt példakép az újítani mérsékelten hajlandó magyar egyházművészet számára. Az új törekvéseket, a Hivatal megalakulása előtt, mindössze egyetlen esetben sikerült megvalósítani. Árkay Aladár Győrgyárvárosi temploma lényegében összekötő kapocs a végsőkig le-tisztult magyar későzecessziós templomépítészet, valamint a szerkezetet és anyagot fokozottan

hangsúlyozó modern építészet között. A kor hazai reprezentatív alkotása két szempontból jelentős: egyrészt erre a műre hivatkoznak, vagy éppen ezt tagadják meg a későbbi templomépítések, másrészt a templom, mint berendezésre váró épület, az elkövetkező másfél évtizedben sokszor ad alkalmat arra, hogy a kor színvonalán mozgó legmodernebb egyházművészeti alkotásoknak otthont adjon (15). Jelentőségében csupán a városmajori második templom fogja felülmúlni.

## A KÖZPONTI EGYHÁZMŰVÉSZETI HIVATAL ELSŐ PERIÓDUSA 1930-1936

A Központi Egyházművészeti Hivatalt - és ezzel együtt az Országos Egyházművészeti Tanácsot - az esztétikai felkészületlenségen túl - súlyosabban érintették az anyagi korlátok is. Szőnyi Ottó, a kinevezett igazgató 1930. január 2-án levelet írt Serédi Jusztinián hercegprímásnak (16), amelyben a megalakult intézmény feladatait körvonalazta. A leltározó és műemlékvédő - azaz elsődlegesen fontos - feladat után rátért az „egyházművészeti ügyekben való tanácsadás, irányítás, kezdeményezés, általában az egyházművészet ügyének mindennemű gondozásá”-ra, és ennek materiális feltételeire. Szőnyi eleve borúlátóan ítélte meg a Hivatal lehetőségeit, és javasolta, hogy a feladatok elvégzése érdekében osztozzanak a felelősségben az Egyházművészeti Tanács tagjai is, az a nagyobb bizottság, mely egyházi és világi szakembereket foglal magába. „A tanács tagjai fáradozásukért semmi-féle díjazásban nem részesülnének”, tehát a hivatal presztízse lenne az egyetlen juttatás, melyet a Hivatal nyújtani tudna. A tisztségek bérét az alsó minimumban állapították meg, és a kiszállási költségeket sem a Hivatal, hanem az illetékes plébános vagy egyházmegye fedezné. A Központi Egyházművészeti Hivatal megalakulásakor a tényleges hatásköre tehát kicsiny volt, mert korlátozott anyagi eszközökkel és csak kevés munkaerővel rendelkezett (17). Ezért eleinte csak regisztrálni tudta az alkotásokat, anélkül, hogy tevőlegesen visszahatott volna a művekre. A huszas-harmincas évek fordulóján egy tárlatról írt rövid cikk jól világítja meg az egyházművészet helyzetét: (18) „Sokszor szóvátettük egyházművészetünk szomorú sorsát. A kiállítás újra bizonyítja, hogy vannak tehetségek, de nincsenek megrendelők”. Ha pedig megrendelők nincsenek, akkor az ellenőrző hivatal működése is csupán illuzorikus lehet.

Szőnyi Ottó egy másik beszámolójában (19) is lépten-nyomon előbukkan az anyagi eszközök szerénysége vagy éppen elégtelensége. (20) Nemcsak az iroda berendezése és a megállapított fizetések tükrözték a „gazdasági viszonyok kedvezőtlenességét”. A Hivatal lényegében az egyházi tulajdonban levő ingó műértékek lajstromozását végezte, ellátva azt némi magyarázó és kiegészítő szöveggel, de a bürokratikus leltározáson túl - éppen a kiszállások költségessége miatt - lappangó értékek felfedezésére már nem vállalkozhatott. Az élő egyházművészettel kapcsolatos tevékenységének korlátait pedig Szőnyinek azok a sorai érzékeltetik, ahol az intézmény csökkent lehetőségeinek okait kutatja: „ennek magyarázata egyrészt a mai idők gazdasági depressziójában, másrészt az új intézmény kezdeti ismeretlenségében keresendő. Az alkotási lehetőségek megcsappantak, mert nyomorral küzdenek széles néprétegek és a tehetősebbek adományai szociális munkára kellenek.” (21)

Az előzmények nélkül megteremtett „ismeretlen” intézmény az általánosságban megfogalmazott felsőbb utasításokat már csak azért is nehezen tudta érvényesíteni, mert a mecénásként működő magyar egyházi körök a kvalitással szemben még mindig előnyben

részesítették a reprezentációt, és ez a pszeudobarokk ízlésnek megfelelően, akkor is költséges megoldás volt, ha csupán olcsó anyagokból és harmadrendű mesterekkel dolgoztattak. A Hivatal egyszerűséget hirdető programja így az indulás éveiben nem sok eredménnyel járhatott, egyrészt, mert a sikerületlen művek elvetésén túl pozitív programot nem tudott adni, másrészt még nem állt rendelkezésére olyan művészgárda, amely az új igényeket végre tudta hajtani.

Némiképp módosul a helyzet az intézmény háromévi működése után. (23) Az ügyszámok feltűnően emelkednek. Ez annál figyelemreméltóbb, mert a gazdasági világválság hulláma ekkor tetőződik Magyarországon, és a Hivatal dotációjának egyharmadát elveszti. Mégis - Szőnyi Ottó jelentéséből kitűnően - 1930-ban 51, 1931-ben 156, 1932-ben 207 és 1933-ban 301 ügdarabbal foglalkoztak az intézmény munkatársai. Ám az ellentmondás csak látszólagos. A politikai katolicizmus u. n. „reformnemzedéke” (24) - amely párhuzamosan haladt, ha más anyagi és tömegbázissal is, mint a reformátusoknál az „Ébredési” mozgalom - olyan szociális problémákkal is foglalkozott, amelyek a valóságos polgári demokráciában egyháztól független politikai pártok feladata lett volna. Az ügyszámok emelkedése tehát, nemcsak a hivatal elismerését jelentette, hanem a katolikus élet intenzívebbé válását is. Amint ezt tanulmányában Jan Kisely írja: „A vallásos hit, bármennyire reakciós illúziókat kerget is a tudomány szempontjából, mégis képes a szociális elnyomással sújtott tömegek egyes rétegeiben olyan képzetet kelteni, mintha a vallás meg tudná őket szabadítani, és azt a hamis nézetet táplálja bennük, hogy a kereszténység az ember számára továbbra is erkölcsi és világnézeti tekintély maradhat.” (25) Ez a megállapítás talán soha nem volt annyira érvényes, mint a harmincas évek elején, amikor a „megújulási” mozgalmak a magyar szellemi élet olyan széles spektrumát birtokolták, amelybe egyaránt belefért a szélsőségesen reakciós Tóth Tihamér és a liberális Sik Sándor, (26) a Bauhaussal rokon törekvéseket mutató Árkayak és az akadémikusan neobarokk Unghváry Sándor, (27) akinek korábban Zadavec pater írta elő a magyar szentek pontos ikonográfiáját.

Az 1931–33-as évek ügyeinek mennyiségi emelkedése azonban nem jelentett egyúttal minőségi emelkedést is. Szőnyi egykorú beszámolója szerint a hivatal kénytelen volt a beérkezett tervek ötven százalékát rossznak minősíteni (28), noha a kisebb falusi templomokkal szemben már eleve alacsonyabb követelményeket támasztottak. A Hivatal tekintélye sem szilárdulhatott meg, mert kritikáit gyakran követték sértődések, és ebből következő intrikák (29), melyek a főegyházmegyei főhatóság hivatalában próbáltak célt érni. Az intézmény létének legnagyobb problémája azonban továbbra is az anyagi fedezet hiánya volt. Helyszíni szemlét gyakorlatilag ebben az időszakban sem tartottak, és a már beindult adatgyűjtési és fényképezési munkák is elakadtak. Ilyen összefüggésben aligha lehet esztétikai értékítéletnek minősíteni például Takács István magyarkeszüi keresztútjával kapcsolatos pozitív állásfoglalást, mert a mű legfőbb érdeméért az ügyirat az „eredeti olajfestmények 800 pengős árát említi, a mesteremberek két-háromszoros munkabérével szemben”. (30)

A következő két - az 1934-35-ös - év összefoglaló jelentéséből olyan helyzet képe alakult ki, amely lényegét tekintve a legjellemzőbbnek tűnik az 1930 és 1936 közötti periódusban. A jelentés kénytelen beismerni a tevékenység parciális jellegét. „Több országos jelentőségű templom és egyéb pályázat folyt le anélkül, hogy az Egyházművészeti Tanácsnak, vagy akár a Hivatalnak egy szerény bejelentés adta volna ezt tudomására, amelynek alapján alkalma nyílt volna a Tanácsnak a kivitelre kerülő objektum egyházi és

művészeti szempontok szerint való felülbírálására. Épp ezért, ha ennek a jelentésnek eredmény számláját méltóztatik olvasni (Serédi Jusztinián! – P. Sz. J.) sohasem tessék nagyjelentőségű ügyekre gondolni, hanem jobbra kisérdékű, szűkkörűekre.” (31). A gazdasági világválság hullámainak elvonulása után pénzügyi hiányosságokra már nem lehetett hivatkozni. A szűkkörű tevékenység okaiért ezúttal a vallástalanokat tette felelőssé a beszámoló. (32) „Bizonyos érthetetlen laicizmus kezd lábra kapni, amely még egyházi körök előtt sem resteli a pápai rendeletek által eltiltott művészetet propagálni.” (33) - írja Szőnyi Ottó, és ezzel a jelenséggel hozza kapcsolatba, hogy a bemutatott tervek egyre gyakrabban vétnek a liturgia szabályai ellen. Épületek és berendezési tárgyak funkció szerinti bírálata egyébként mindinkább kiszorítja a tényleges esztétikai bírálatot, (34) és ez - a praktikus jelentőségen túl - a Hivatal működését formális és bürokratikus tevékenység felé sodorta. A kör bezárult: a kezdetben ismeretlen intézmény a korlátozott objektív (35) eszközök miatt nem tudta kellő mértékben kifejteni hatását, és mert nem tudta kifejteni, egyre kevésbé válhatott a kor egyházművészetének olyan szellemi fókuszává, mely meghatározta az esztétikai követelményeket is. E jelenség okát pedig a kor magyar egyházművészetének belső ellentmondásaiban kell keresnünk.

A harmincas évek első felében az egyházi megbízásokon leginkább olyan másod- és harmadrangú művészek dolgoztak, akik nemcsak a modern törekvésekkel szemben álltak értetlenül, de az ennél jóval jövedelmezőbb műcsarnoki festészetből és a jómódú polgári közönséget kiszolgáló portréfestésből is kimaradtak. A művészi képesítést nem szerzett mestereken kívül e művészek zöme a Magyarországon tovább élő posztzecesszió, vagy pedig az igényekhez még inkább alkalmazkodó, akadémiában felolvasó neobarokk modorában tevékenykedett. (36) Gebauer Ernő, Stefán Henrik, Takács István és főként Leszkovszky György működése jellemzi ezt a kort. Az utóbbi festő gyakori foglalkoztatása egyben azt is mutatja, hogy a katolikus körök valójában olyan kipróbált művésszel dolgoztattak legszívesebben, aki Körösfői-Kriesch a harmincas években már korszerűtlenné vált modorát tartósította, vagy éppenséggel még mindig Székely Bertalant tekintette példaképének. A Cennini Társaság (37) tagjai - Leszkovszky György, Diósy Antal, Hende Vince - és a többi posztzecessziós művész, akik festészetben változatlanul a praeraffaelitákhoz, építészetben Lechnerhez igazodtak, mesterségbeli tudásuk és műhelytiszteletük révén legalább jó színvonalat képviseltek. Igaz, hogy ők is szembefordultak a modern törekvésekkel, de ezt egyfajta meggyőződés, és nem az elvtelenség jegyében tették. (38)

A fő ideológiai irány azonban még a szecessziós utóvédharcokat is háttérbe szorította, mert az „érzékfölötti” mondanivaló legbeváltabb stíluseszköze, az egyházi hatalom abszolút jellegét, irracionális eredetét konzervatív módon demonstráló neobarokk volt. (Például Fábrián Gáspár templomai: Székesfehérvár, Zagyvapálfalva, Takács István freskói: Mohács, Polgárdi, Füredi Richárd szobrai: Kaposvár). (39)

Ám a felszín alatt egy szervezett csoport - melyet a művészettörténet Gerevich Tibor terminológiája szerint római iskolának nevez - már ekkor készült a magyar katolikus egyházművészet átalakítására. A csoport stílusorientációja egyértelmű volt, és a sokféle kereséssel szemben határozott utat jelölt ki a maga számára. Példaképe az olasz Novecento mozgalom volt, melynek aktualitását éppen a kor magyar politikai fordulatai szavatolták. „A közép- és délkelet-európai befolyásra törekedő fasiszta Olaszország támogatását a magyar revíziós követelésekhez már a Bethlen-kormány megszerezte. Gömbös igyekezett az Olaszországgal való kapcsolatokat tovább építeni és elmélyíteni.” (40) Ez a politikai

vonzalom nyíltan tükröződött az iskola működését kísérő elméleti jellegű írásokban (41), valamint a két állam között egyre gyakoribbá váló kiállításcserékben. Gerevich Tibor, az iskola főideológusa, szervezője és népszerűsítője, szinte valamennyi kortárs művészetre vonatkozó írásában hangsúlyozta a „negyedik Olaszország” modern magyar művészetre gyakorolt ihlető erejét (42). Dehát mit is jelentett voltaképpen az „acélos szellemű frissesség, és a modern olasz művészet lendületes ujjászületésének ösztönző példája”? (43) Elsősorban az olasz világi művészet ihletét. Alessandro Menteleone, Dante Montanari, Vanni Rossi, Aldo Carpi, a kor legtöbbször foglalkoztatott olasz egyházművészei ugyanis az olasz művészet egészében jelentéktelen szerepet játszottak. Csupán Carlo Carrà és Adolfo Wildt működése teremtett színvonalas kapcsolatot az „arte politica” és az „arte clericale” között. A fiatal ösztöndíjas római iskolások többen tanultak a Novecento mozgalom „világi” művészeitől, Casoratiól, Oppitól, Sironitól és Arturo Martinitől, tőlük sajátították el azt a „harmadik utas stílustörekvést”, mely az újdonság varázsáról nem akar lemondani, de „amely megakadályozza az összes izmusok behozatalát és befolyását.” (44)

A római iskola programját kijelölő és működését kísérő elméleti írások általában azt követelték, hogy az irányzat példaképe az igazi áhítatot keltő kora keresztény művészet legyen. Az elmélet és a gyakorlat azonban külön úton járt. Aba-Novák - aki a római iskolások közül talán egyedül - komolyan vette az „ókeresztény” stílusigazodást, műveivel nem aratott egyértelmű sikert. A kritikák legtöbbször éppen azokat a torzításait kifogásolták, amelyekkel gyakran élt a középkori művészet. A többi Rómát járt ösztöndíjasra leginkább a quattrocento formavilága hatott, néhány gótikus elemmel vegyítve. A Központi Egyházművészeti Hivatal működésének második periódusában foglalkozott részletesebben ezzel a stílusorientációval, de csak 1938 után próbált élesebben különbséget tenni a konzervatív (posztszecesszió, neobarokk) és a „modern” irányok között. A római iskolások ugyanis a Hivatal 1930-36-ig terjedő periódusában még csak ritkán jelentkeztek. Árkay Bertalan, Kontuly Béla, Heintz Henrik, Körmendy Nándor, Rimanóczy Gyula és Weichinger Károly nevei megtalálhatók ugyan az első korszak aktáiban, de az idősebb generációhoz tartozó művészek működéséhez képest jelenlétük még feltűnően csekély. Kontuly és Heintz kivételével valamennyien építészek. Ezek a fiatalok tehát abba a művészeti ágba törtek be könnyebben, ahol korlátozott lehetőség nyílt az új mondanivaló kifejtésére, és ahol az egyházi mecénaturának figyelembe kellett vennie a legköltségesebb beruházásoknál - tehát magánál a templom építésénél - azokat az egyszerűsítő törekvéseket, amelyeket ezek a művészek alkalmaztak. (45) Molnár C. Pál, Sztehló Lili, Pátzay Pál, Pekáry István, Lőte Éva munkáiról az 1937 előtti akták még csak említést sem tesznek, pedig ekkorra már jelentős műveik készültek el a városmajori Szentlélek (1. kép) és a pasaréti Szent Antal templom számára. Jellemző viszont, hogy a konzervatív, és még a kor szakirodalma szerint is neobarokknak nevezett Unghváry Sándor (46) a pasaréti templomba készült művéről (2. kép) bírálatot mondott a Központi Egyházművészeti Hivatal.

A harmincas évek első felében a római iskola tehát már kulturális tényező volt, annak ellenére, hogy a hivatalos egyházművészeti szűrőforum nem figyelt fel a kurzus számára is hasznosítható újításokra. Ezek lényegileg négy pontban foglalhatók össze.

a./ A római iskola a hit „megújulásának” megfelelően intenzívebb vallásos tartalmat kínált. Erre nemcsak a Rómában szerzett katolikus élmény volt a fedezet, hanem az az új stílus is, amely az egyházművészet egyik csúcsát, az olasz kora reneszánszt tekintette példaképnek.

b./ A római iskola olyan ikonográfiai újításokkal élt, amelyek megfeleltek a modern

vallásosság követelményeinek. (Mária-kultusz helyett Krisztus-kultusz, osztrák-német szentek kultusza helyett latin szentek kultusza.) (47)

c./ Az új stílus lehetővé tette, hogy egyházművészet és világi művészet közeledjék egymáshoz. A római iskola világi szárnya - a posztimpresszionizmust és naturalizmust konzervatívnak minősítve, és az izmusokat károsnak bélyegezve - „spiritualizálta” a szekularizált irányokat és műfajokat: a római iskola egyházművészeti szárnya viszont a világi művészettől kölcsönzött stílus eszközökkel kielégített egyfajta modernségigényt, és ennek érdekében az egykorú közönség tanúsága szerint - még bizonyos sokkoló módszerekkel is élt.

d./ A római iskola egyházművészeinek tervei összhangba kerültek az egyháznak az anyagi eszközök óvatosabb felhasználását és egyszerűséget célzó szándékával. Az egyház álláspontja szerint: „A liturgiai használhatóságnak egy elérhető magasabb foka nem a pénz, hanem a tudás kérdése” (49), de ezt csak a római iskolások valósíthatták meg, akik sima formákkal, felesleges díszítések nélkül, korszerűbb építészeti szerkezetekkel, és nem utolsósorban kevesebb összegért dolgoztak.

A Hivatal azonban ekkor még mellőzni kényszerült ezeket az újításokat, mert a klerikális művészetben belül még - nagyobb súllyal rendelkező - ellentétes erők is működtek.

Az 1932. október 28-án kiadott „Il monito dell' sommo Pontefice in materia d' arte sacra” c. pápai intelem ugyanis inkább azoknak az egyházi köröknek kedvezett, akik saját koruk templomi művészetét hanyatlásnak tekintették a múlt felülmúlhatatlan alkotásaihoz képest. Ez a hivatalos forrás támogatta azokat a már meglevő ellenérzéseket, amelyeket a római iskola - és közülük is elsősorban Aba Novák - váltott ki a szegedi Szent Demeter kápolna freskóival, és rá két évvel a jászszentandrás freskókkal. Az 1930-36 közötti beszámoló jelentések többször hangot adnak kételyeknek, sőt kritikus álláspontoknak is. Az ellenvetéseket a naturalista igények, a sivárságtól és a laicizmustól való félelem, valamint a tradíció védelme hívta életre.

Szőnyi Ottó egyik bírálata például jól mutatja a hivatalos fórum szélsőségesen konzervatív esztétikai alapállását: „a szoborról nem tudunk kedvező bírálatot mondani az alkotásban megnyilvánuló aránytalanságok miatt. A templomba való beállítását az ilyen műszobroknak csak a jó anatómiai és felületi naturalizmus (!) indokolhatja. Ettől a materiális szépségideáltól a spirituális elmélyülésig nagy út van, amit nevelés nélkül nem tudnak a hívők megjárni.” (50) A közönség igénye teszi tehát lehetetlenné, hogy az egyházművész a torzítás bármilyen szerény eszközével éljen, hiszen a vallási áhítatot egyelőre csak a leghagyományosabb illúziókeltés képes feltámasztani. Ez a szemlélet még olyan elemző tanulmányban is tovább él, amely a modernebb eszközöket megértéssel fogadja, sőt még bizonyos népszerűsítésüket is vállalja, „Isten örök szépségétől eltelt léleknek a szép megjelenés és a szép látszat” szükséges - írja Décsei Géza (51) a városmajori és pasaréti templomokkal kapcsolatban. E misztikusan megfogalmazott konzervatív igény indokolja Árkay átgondolt modernségével szemben az ideológiai kifogásokat, és Rimanóczy kompromisszumra hajló terve iránt a megbocsátó rokonszenvet. (52)

Az akták tanúsága szerint is ez a sivárság volt a „modern”, azaz római iskolás művek legnehezebben elfogadható tulajdonsága. Ezért kapott kritikát Weichinger Károly pécsi Pálós (53), és Kotsis Iván balatonboglári templomterve is (3. kép). (53) Többször is előfordul az a kifogás, hogy az „alaprajzból kinövő felépítés” előnytelen hatású. Így éppen az épületek világos áttekinthetősége, a funkció fokozottabb figyelembevétele miatt marasztalják el több ízben a fiatal tervezőgárdát. Ez az esztétikai szemlélet a Központi

Egyházművészeti Hivatal első periódusa egyik legsúlyosabb belső ellentmondásának a forrása is, hiszen éppen az alapító iratok hirdetik meg a templom őszintébbé és egyszerűbbé tételét.

Az egyházművészet vélt tradícióinak védelme így egyben a formai újítások kritikáját is jelentette. „A jó belső felépítésnek főerénye az, hogy nem bontja meg sem a tér belső egységét, sem külön-külön a falak síkját nem darabolja fel.” (54) - állítja Szőnyi Ottó. A kompozíciós megkötés mögött azonban könnyű felfedezni azt a neobarokk koncepciót, amely a templom falán csakis egyetlen, dekoratív esemény képét tudja elképzelni. Ez a megjelenítés megfelel a misztikus látomás érzékfelettire ható követelményének, de már ellenkezik a hittételek racionalizáltabb ábrázolásmódjával, az epikus előadásmóddal, amely a freskóciklusok sajátja volt, és amelyet a római iskola újra felfedezett a maga számára.

A „fontolva haladás”, és a konzervatív visszahúzó erők középpontjában azonban nemcsak egy-egy díszítő elv, vagy egy-egy művész állt, hanem néha egy egész egyházi objektum is. Ilyen volt a harmincas évek elején a már említett pasaréti templom festésére meghirdetett pályázatok, (56) a pécsi Pálos-templom (57), a mohácsi Fogadalmi templom (ez utóbbi módosítására külön bizottság alakult), és mindenekelőtt a városmajori templom, (58) (4. kép) amely új törekvései miatt annyira ellentétes volt a Központi Egyházművészeti Hivatal gyakorlati esztétikájával, hogy az intézmény alig vett róla tudomást. Az ügyszerzők háromszor annyit foglalkoztak például a budapesti Belvárosi plébániatemplom kifestésével, a székesfehérvári Prohászka Ottokár Emléktemplom terveivel, vagy Döbrentey Gábor pozitívan megítélt keszűi freskóival, mint az e korban legnagyobb vihart kavart egyházművészeti alkotással.

## A KÖZPONTI EGYHÁZMŰVÉSZET MÁSODIK PERIODUSA 1937-1940

A magyar egyházművészet „rohamcsapatának”, a római iskolának már a huszas évek elején elkészült az ideológiája a csoport „lelki összehangolása” azonban csak egy évtizeddel később következett be, s az a „lelki atmoszféra”; amely a csoport működését valóban lehetővé tette, csupán a harmincas évek végén valósult meg. (59) Ezt a változást fejezi ki a Központi Egyházművészeti Hivatal módosult szerepe, és főként módosuló esztétikai állásfoglalása is.

A változásnak gazdasági, politikai, szervezeti és személyi okai voltak.

Az 1937-38-as év összefoglaló jelentése további lényegesen felszökő „ügyforgalomról” beszél. (60) Míg 1931-ben 156, addig 1937-ben 378 és 1938-ban 505 alkalommal nyilvánított véleményt a Hivatal. A Serédi Jusztiniánnak címzett jelentés szerint az 1935-ben kialakult kedvezőbb gazdasági helyzet „1937-ben érte el csúcspontját”, mely „még soha nem látott virágzásokhoz vezette az egyházművészetet. Új templomok épültek, a régieket újrafestették, az áldozatkészség fokozódása számos új oltár, szobor stb. beszerzésében, a régiek restaurálásában jelentkezett.” Az egyház anyagi ereje azonban nem a spontán áldozatkészség nyomán növekedett. 1937-ben a Minisztertanács különlegesen nagy összeget, 630 000 pengőt utalt ki vallási célokra, melyet még további 400 000 pengővel toldott meg. Ennek jelentős részét az Eucharisztikus Kongresszus megszervezésére és lebonyolítására használta fel a klérus, de a reprezentációt, azaz az új létesítmények felavatását, nem lehetett elválasztani az ünnepi eseménysorozattól. Maga a beszámoló jelentés is hangsúlyozza az Eucharisztikus Kongresszus „nagy lelki megindulását



az egyházművészet terén” (62), noha a tényleges fellendülés igazi hatása csak néhány évvel később jelentkezett. A kongresszus mesterségesen felfokozott légköre immár a tömegek előtt is demonstrálni kívánta a katolikus fellendülést, és egyben indokolni igyekezett az új egyházi létesítményeket. (63) A kongresszus, bolsevizmus ellenes jelszavaival, „Moszkváról Róma felé” akarta a tömegek figyelmét terelni (64), és propaganda céljai érdekében mozgósította a magyar művészetnek azt a szárnyát, mely egyértelműen Rómát, még pedig a keresztény Rómát tekintette példaképnek. Tehették ezt annál is inkább, mert a Szent István év során lezajlott ünnepeken több hivatalos egyházi személy, így Czapik Gyula püspök is, hangsúlyozta, hogy „a figyelmet az olasz rendszer felé tereljük”, (65) akár a német orientáció rovására is.

A Központi Egyházművészeti Hivatal aktívan részt vett a kongresszus szervezésében és lebonyolításában. (66) Szőnyi Ottó, az intézmény igazgatója, a szűkebb előkészítő bizottság elnökhelyettesi körét vállalta, egyúttal pedig szervezte és bírálta az Eucharisztia tiszteletére rendezett pályázatokat. A Központi Egyházművészeti Hivatal így egyik évről a másikra központi jelentőségű szerv lett, mely már nemcsak tükrözte a magyar ideológiai élet bizonyos áramlatait, hanem vissza is tudott hatni azokra. Tekintélyét és hatókörét növelte néhány szervezeti módosítás is. 1938-ban a hivatal belépett az Országos Iparművészeti Társulatba (67), rövidebb idővel pedig az Országos Képzőművészeti Társulatba (68), a Műemlékek Országos Bizottságával pedig szorosan együttműködött. (69) Ennek az együttműködésnek jelentős következményei voltak, a Műemlékek Országos Bizottsága elnökének, Gerevich Tibornak, így fokozottabb lehetősége volt a pártfogolt római iskolások támogatására, s kedvezőek voltak a Központi Egyházművészeti Hivatalon belüli személyi változások is. Szőnyi Ottó halála (70) és Goszleth Lajos titkár ideiglenes igazgatósága után Serédi Jusztinián Molnár Ernőt bizta meg 1938 februárjában a hivatal vezetésével. (71) Az új igazgató (72) úgy is, mint a középkor, és mint a középkor felé forduló modern magyar egyházművészet ismerője, könnyebben szót értett a római iskola lelkes szellemi vezetőjével, mint elődei.

Ezek a változások befolyásolták a Központi Egyházművészeti Hivatal esztétikai állásfoglalásának módosulását is. A legfontosabb változás azonban még mindig csak a barokkot, pontosabban a neobarokkot érintette. A bírálatok között egyre kevesebb a művészettechnikai és művészet-technológiai kifogás, és egyre gyakoribb a „stíluskritika”. „A templom festési terve sablonos barokk megoldást mutatott, de motívumainak felhasználási módja nem mutatta azt a szellemes megoldást, amellyel a barokk művészek tündököltek.” (73) Molnár Ernő itt még csak a neobarokk differenciálására tesz kísérletet, inkább csak a kvalitást előnyben részesítő ízlés alapján. A sárkeresztesi templom tervével kapcsolatban sem meri még kimondani a stílus alapvető korszerűtlenségét. „Sem nem barokk, sem nem modern” - írja, noha a terv ismertetéséből kiderül, hogy olyan barokkos templomépületről van szó, melyet csupán a rokonszenv-ellenszenv bizonytalan ítélete alapján marasztal el. (74) A barokk és a modern azaz a római iskola, itt még egyenlő erejű vetélytársak - a kortárs egyházművészet egyaránt lehetséges alternatívái. 1940-ben található először a neobarokk egyértelműen pejoratív használata. „Az oltár egyházhatósági engedély nélkül készült. Meg is látszik. Neobarokk-féle stílusban.” (75) 1941 tavaszáig, azaz a nagy Egyházművészeti Kiállítás neoklasszicista sikeréig, a Központi Egyházművészeti Hivatal nem ítéli el expressis verbis a neobarokk stílust. A tervbírálatok közül némelyik mégis valóságos kórképét nyújtja a neobarokk válságának. „Tanácsoltam a művésznak azt, hogy a boltos épület megoldható békaperspektívával, de a mai festői látás szerint. Egész más

lenne a mennyezetfreskó, mint a barokkori. Ez teljesen kivilágosodott lesz a barokkhoz képest.” (76) Az épület, amelybe a mennyezetfreskó készülne barokkos jellegű, a javasolt kompozíció (békaperspektíva) barokk igényről árulkodik. Ám az ízlés már alig meri vállalni a többévtizedes templomfestési gyakorlatot. Így eklektika születhet csupán az olyan festői megkötekből, amely „mai festői látással” akar illuzionista tartalmat közvetíteni.

Milyen volt tehát az a stílus, melyet 1937 és 1940 között a Központi Egyházművészeti Hivatal megkövetelt, és milyen stílusműveinek nevében hadakozott, amikor a konkrét művek fölött mondott pozitív vagy negatív ítéletet?

Még mindig csak olyan „modern” művészetet kívánt, mely a lejáratott osztrák-német barokkal szemben a némiképp frissebbnek ható római barokkot tekintette példaképnek. Ez a változó orientáció a fontolva haladás tipikus példája. A Központi Egyházművészeti Hivatal alapvető tájékozódása ugyanis - de maga az egész magyar egyházművészet nagy átlaga is - német volt. Ezt az „eltéphetetlen” kapcsolatot bizonyítja például Lepold Antal pápai prelátus (az Országos Egyházművészeti Tanács tagja) javaslata az Oberbauer cégnek (77), melyben a müncheni Theodor Georgii szobrász XII Pius pápa (Pacelli bíboros) portréját ajánlja megvételre és sokszorosításra, A pápa büsztjét több olasz szobrász is megmintázta, ám az olasz művészeket általában csak a római iskolások ismerték, és éppen ezért ők támogatták az olasz-magyar képzőművészeti kapcsolatokat is. Az átlagszínvonalon - vagy az átlagszínvonal alatt - még elevenen élt az osztrák-német kommersz-művészet hatása, és ez néha még importtárgyakban is tükröződött. (78)

Ez a konzervatív ízlés magyarázza a római iskola műveinek vegyes fogadtatását, különösen azokat, amelyeket a Központi Egyházművészeti Hivatal nem bíralt felül. És ez magyarázza Gerevich Tibor keserű Aba Novák nekrológiáját is. „Idehaza nagy kritikai csaták dúltak e falképek (Szeged, Jászszentandrás, Székesfehérvár) körül, nem egészen abban a hangnemben, amelyeket művészeti kérdések megkívánhatnak.” (79) Úgy látszik, Gerevich már korábban is számított erre az ellenállásra, mert a stílusváltást csak fokozatosan készítette elő. Ennek a stílusváltásnak volt első lépése a „római barokk”. (80) A Központi Egyházművészeti Hivatal és a Műemlékek Országos Bizottságának szoros együttműködése rendszeres gyakorlattá tette ezt a stíluskompromisszumot. Az esztergomi plébániatemplom mennyezetképének bírálata például jellemző az egész periódusra. „A terv az osztrák provinciális barokk tömött, csigás, indás kagylók tömegének megszokott rajzú ornamentálisait mutatja, melyek enyhítését tartottuk szükségesnek, annak hangsúlyozásával, hogy a boltozathoz kell kiindulni, mutatni kell a szerkezetet, tehát szervesen illeszkedjen a festés a templom adottságaihoz, mint ahogy ezt a római barokk keresztül is viszi.” (81)

A stíluskövetelmények természetesen nem érvényesültek mindig, és főként nem értelmezték a szabályokat mereven. Annál is kevésbé, mert maguk a Központi Egyházművészeti Hivatal bírálói sem voltak mindig tisztában az új művek stílusorientációjával. Goszleth Lajos például Molnár C. Pálnak a Béke téri Szt. László templomba készült oltárát örömmel üdvözölte, de erényei közül első helyen a trecenteszk hangvételt dicsérte, noha Molnár C. Pál valamennyi festményében - így a Béke téri oltárokból is - quattrocentót idéző archaizmusra törekedett. (82)

A római iskolásokat tehát gyakran kritizálták a hivatalos fórumok, de előretörésüket a fékező motívumok sem akadályozhatták. Egyre több jelentős megbízást kaptak, sikereket is értek el. A Központi Egyházművészeti Hivatal aktáinak tanúsága szerint nem közös stílusuk, hanem a művészek egyéni stílusa aratott külön-külön elismerést. Medveczky Jenő templomfreskói (83) - ha viták árán is - pozitív bírálatot kaptak, sőt, az egyik pályázaton

olyan vetélytársat kényszerített maga mögé, mint Unghváry Sándor, (a budapesti Flórián-kápolna mennyezetfreskója), Molnár C. Pált is rendszeresen megbízták egyházi feladatokkal (84), többször kapott elismerő bírálatot is. Igaz, ezek az elismerések többnyire Gerevich Tibor fáradhatatlan propagandamunkásságának köszönhetőek, mert az olasz egyházművészeti kiállításokon, és még inkább az 1938-as Velencei Biennálén, Aba Novák mellett ők képviselték a fiatal magyar művészetet. Nemzetközi, és főként olasz sikert arattak, tehát bizonyos tekintélyre tettek szert. Ebben a légkörben a Központi Egyházművészeti Hivatal akkor is támogatta a római iskolások közül a legbefutottabbakat, (85) ha stílusukkal nem értett egyet, vagy pedig ha stílusukat félre is értette. Medveczky freskóterveinek például nem tényleges esztétikai értékeit hangsúlyozták, hanem a műveiben kifejezett „magyarságot” és a „hagyománytiszteletet”. (86) Molnár C. Pál műveinek pedig éppen legfőbb erényét, a mesészerű naivitást, és a kissé frivol formaalakítást ítélte el az archaizmusra egyébként fogékony Molnár Ernő. (87)

A Központi Egyházművészeti Hivatal igazi tekintélye ikonográfiai kérdések megoldása során jelentkezett. A hivatal véleményét elfogadták az egyházi mecénások éppen úgy, mint maguk a művészek. A bírált tervek legnagyobb részét ikonográfiai szempontok miatt készítették újra. Például Leszkovszky György - túlhaladottnak minősített *Patrona Hungariae* kompozíciójával szemben krisztocentrikus ábrázolást javasolt a hivatal. Aba Novák sikondai freskóit is átjavíttatják a művésszel, éppen az ikonográfiai bizonytalanságok miatt. (88) De az is előfordult, hogy a hivatal pontos programot állított össze, különösen olyankor, ha bonyolultabb tematikáról volt szó, mint a budapesti Flórián-kápolna mennyezetének esetében, ahol egyszerre kellett érzékeltetni a görögkatolikus és a magyar hagyományokat. (89) Ikonográfiai szempontok döntöttek az 1940-es év jelentős egyházművészeti eseményénél, az *Emericana* -mozgalom keretében rendezett Bethlehemes pályázat elbírálásánál. A művészileg alacsony szintű papírbetlehemek népszerűsítésében a Hivatal komoly szerepet vállalt, (90) és főként a tematika szerint döntött a beérkezett pályamunkák felett. Igaz, nem is tehetett volna mást, hiszen a betlehemes mozgalom hivatalos programja a folklór félreértett esztétikumán alapult: felülről irányított kultusszal akart egy népszokást feléleszteni (91), és főként állandóan ébren tartani a vallásos érzést az Eucharisztikus Kongresszus és a Szent István év után is.

A Központi Egyházművészeti Hivatal (és felettes szerve, az Országos Egyházművészeti Tanács) stílus- és ízléskövetelményei, valamint tanácsadói szerepe ikonográfiai kérdésekben olyankor öltött határozott formát, ha pályázatokra összehívott zsűriben fejtette ki véleményét vagy pedig ha akadályba ütközött döntése, és ezért érveivel kellett meggyőznie az ellentétes véleményeket képviselő mecénásokat és szakembereket. Az 1937-40-es periódusban a Hivatal számára ezért a két legjelentősebb terv a vízivárosi Szent Anna templom kifestése, illetve a csornai plébániatemplom kifestésének terve volt. (92)

Kontuly Béla és Molnár C. Pál közös munkája, a Szt. Anna templom kupola-freskója (7, kép) a kor nagy vitákat kiváltó egyházi műve volt. Itt csaptak össze a leghevesebben az ellentétes vélemények, hiszen barokk épületbelsőbe kellett tervezni „modern szellemű” művet, és az alkalmazkodás fokát a bíráló szakemberek különbözőképpen képzelték. A Központi Egyházművészeti Hivatal és az Országos Egyházművészeti Tanács az e periódusra jellemző eklektikus álláspontot érvényesítette. Az 1937 folyamán lezajlott, sikertelennek ítélt nyílt pályázat után a zártkörű pályázaton Diósy Antal, Hende Vince, Halápy Ede, Jeges Ernő, Kontuly Béla és Molnár C. Pál vettek részt, tehát a kor egyházművészetének két különböző generációja, és két különböző stílust követő képviselői: a Cennini Társaság tagjai

és a római iskolások. Ez a pályázat sem hozott döntést, de Gerevich Tibor javaslatára a hivatal Molnár C. Pál és Kontuly Béla terveit támogatta és közös új terv készítésére szólította fel a művészeket (93). A Központi Egyházművészeti Hivatal korszerűnek tűnő elveket fogadott el, amikor az új terv készítői számára rögzítette véleményét: „Álláspontunk az, hogy barokk templomban a mai kor emberinek leegyszerűsödött, kikristályosodott érzéseit kell megörökítenie - szem előtt tartva az egyházi ikonográfiát és a liturgiai előírásokat.” (94) Ám a megvalósult művek elbírálását, tehát az általánosságban megfogalmazott elmélet gyakorlati alkalmazását már nem tudta a zsűri következetesen megvalósítani. Az élesen, világos vonalvezetéssel, lokális színekkel kirajzolódó „michelangelói figurák, karok-lábak, erőből duzzadó, energikusan támaszkodó könyökök” (95) idegenkedést váltottak ki a zsűribizottság többségéből, elsősorban az osztrákos barokkot következetesen védő Wälder Gyulából, mert a figurák újszerűen ható léptékei eltértek az eddigi gyakorlattól és egyértelműen a római barokkra utaltak. Friedrich Alajos tanácsnok pedig a római iskolásokra jellemző legtöbb tulajdonságot a mű hibájául róttá fel, így az alakok légiességének és az architektúra keménységének ellentétét, a világos tiszta színeket és az ikonográfiai újításokat. Dicsérő véleményt mondott viszont a Műemlékek Országos Bizottságának elnöke, Gerevich Tibor. A műtörténeti feladatot megoldó fiatal festők műve - véleménye szerint - „fényesen sikerült”. Ám Gerevich elismerő elemzése és a mű valóságos értékeit messze meghaladó lelkesedése nem ragadt át zsűritársaira. 1939-ben a római iskolások még csupán a MOB elnökére számíthattak.

„A l'art pour l'art felfogás egyik hazai vezéregyéniségét” (a meghatározás Molnár Ernőtől származik) (96), Szőnyi Istvánt viszont egyértelműen támogatta a hivatal. Művészetpolitikai okokból célszerűnek látszott, hogy a rövid római iskolás múlttal rendelkező, de később annál erősebben a Greshamhez pártoló művész, polgári megbízások mellett egyházi művön is dolgozzék. Szőnyi örömmel vállalkozott is a csornai freskók elkészítésére (97), (8. kép) Molnár Ernő pedig az elkészült terveket a legmelegebb hangon méltatta: „A rajzok és a freskóvázlatok sok szeretetről, elmélyedésről, művészi átérzésről tanúskodnak, ikonográfiai és liturgikus szempontból semmiféle kifogást nem találtam.” (Utóbbihoz hasonló vélemény igen ritkán fordult elő a Központi Egyházművészeti Hivatal aktáiban) Ezúttal azonban Élő Pál, a plébános, támaszott nehézségeket a készülő művel szemben. Állásfoglalása a kor papságának átlagos esztétikai készültségét tükrözte. Szőnyi freskóterveit elutasította egy középszerűnél lényegesen gyengébb neobarokk szobrász (Krasznai Lajos) kedvéért. A korábban szóba került Aba Novák freskóit pedig akkor sem engedte volna be templomába - levele tanúsága szerint - ha a művész ingyen festette volna azokat (98).

Az Országos Egyházművészeti Tanács és a Központi Egyházművészeti Hivatal bizonytalan és következtelen állásfoglalásai és az általános konzervatív művészetszemlélet reformokat tett szükségessé. 1940. június 26-án az Actio Catholica tanácstermében ülést hívott össze az Országos Egyházművészeti Tanács. A különböző szakosztályok felállítása mellett a főtéma a modern egyházművészet fokozott propagandájának szükségessége volt. „Az Országos Egyházművészeti Tanács ujjáalakulását az tette szükségessé, hogy régi mandátuma 1935-ben lejárt, de az is szükségessé tette az ujjáalakulást, hogy hely biztosíttassék az azóta sikereiben gazdag eredményeket felmutató fiatal művészgárdának is” (98). Az új szerepkör betöltésénél tehát fokozottan gondoltak az újakra, ki nem mondva, a római iskolásokra. Rájuk még az elkövetkező négy évben jelentős szerep várt. 1940 -től fontos ideológiai tényezőkké váltak, elvesztették látszat-ellenzékiségüket, és a hivatalos

művészetpolitikán belül, önmagukat is deformálva, egyesítették a keresztény és sovinszta gondolatot.

## JEGYZETEK

(1) Tanulmányom az intézmény 1930 és 1940 közötti működését dolgozta fel. Forrásaim a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának adattárában találhatóak. Az aktagyűjteményt 1966-ban vette meg az Intézet jogelődje, a Művészettörténeti Dokumentációs Központ, (rövidítve: MDK) Molnár Ernő nyugalmazott egyetemi tanártól, a Központi Egyházművészeti Hivatal, (rövidítve: KEH) egykori igazgatójától. A levéltári anyag részben eredeti kéziratokat, részben másolatokat tartalmaz, az ügyiratokat a kivitelezett egyházi megbízások és tervek fotói egészítik ki. A kézzel írott számsoros mutatók valamennyi jelentősebb egyházi megbízást feltüntetnek és legtöbbször jelzik a Központi Egyházművészeti Hivatal szerepét a készülő művek különböző stádiumában. (Beküldött terv tudomásul vétele, beküldött terv pozitív bírálata, beküldött terv részleges bírálata és felszólítás új terv készítésére, beküldött terv elutasítása, műtermi szemle, helyszíni szemle, kész mű átvétele, ikonográfiai tanácsadás, felkérésre művészajánlás, részvétel pályázatok kiírásában és elbírálásában.) Az eredeti ügyiratok és másolatok részletesen megvilágítják egy-egy megbízás keletkezésének, kivitelezésének és fogadtatásának körülményeit, noha az anyag nem teljes, és az ügyiratok jelentősége is heterogén. Az aktákból rekonstruálható a tízéves periódus jelentősebb egyházművészeinek névsora is, amelyet tanulmányomhoz mellékeltem statisztikában összesítettem. A feldolgozás során nem vehettem figyelembe az Intézet birtokán kívül esetleg másutt is fellelhető levéltári anyagot, a témához tartozó cikkeket és folyóiratokat pedig csak másodlagosan, illusztrálásra vagy utalásra használtam fel.

(2) GEREVICH T.: Egyházművészetünk jövője. Magyar Iparművészet, 1920. 4-7, sz. 27-31.

(3) KÜNZLE, M.: Expressionismus und Kristliche Kunst. Olten, 1924.

BRILLANT M.: L' art chrétien en France au XXe siecle. Paris, 1927.

WIESCHEBRINK, TH.: Die kirchliche Kunstbewegung in der Zeit des Expressionismus 1917- 1927, Münster, 1932.

(4) SOMOGYI A.: Vallás és modern művészet. Budapest, 1927.

GEREVICH T.: Újabb egyházművészeti törekvések a páduai és nürnbergi kiállítás tükrében. Nemzeti Ujság, 1931. szept. 8.

GELLER, P.: Religiöse Kunst des Gegenwart. Essen, 1932.

JAJCZAY J.: Mai magyar egyházművészet. Budapest, 1938.

REGAMEY, P. : Kirche und Kunst im XX. Jahrhunderts. Graz-Wien-Köln, 1954.

(5) A beuroni kísérletről:

LENZ, P. : Zur Aesthetik der Beuroner Schule. Beuron, 1927.

GEREVICH T. : A beuroni bencés művészet. Magyar Katolikus Almanach III. Budapest, 1929. 866-878.

A katolikus művészet általános hanyatlásáról:

GEMELLI, A.: La decadenza dell' arte cristiana. Milano, 1922.

DEMENGE, F.: Le Kitsch dans l' art et la vie chrétienne. Paris, 1950.

(6) MDK CI 19/1.

(7) U. o.

(8) U. o.

(9) GEREVICH T.: A modern egyházművészet és a Szentatya legújabb egyházművészeti rendelkezései. Magyar Katolikus Almanach I. Budapest, 1927. 724-730.

MISSIROLI, M.: Date a Cesare. La politica religiosa di Mussolini, Roma, 1929.

SALVATORELLI, L.: La politica della Santa Sede dopo la guerra. Roma, 1937.  
GEMELLI, A.: Il cattolico nel tempo nostro. Corvina, 1938. 350-358.  
BREILICH M. A fasiszta művészetpolitika. Forum, 1941. 5. sz. 198-201.

(10) MDK CI 19/2.

(11) A tanács ügyvezető alelnöke Gerevich Tibor egyetemi tanár. Az alakuló ülésen megjelentek egyházi részről: Madarász István apát, Mihályfi Ákos villersi apát, világi részről: Petrovich Elek, Végh Gyula, Hóman Bálint múzeumi főigazgatók, Martin Aurél, Möller István, Wálder Gyula egyetemi tanárok, Varju Elemér, Csányi Károly múzeum igazgatók, a művészek képviselőiben: Nagy Sándor, Megyer-Meyer Antal, Helbing Ferenc, Árkay Aladár, Damkó József, Fábrián Gáspár, Leszkovszky György, Radisich Elemér.

(12) MDK CI 19/4 1-2, MDK CI 19/6 1-6, MDK CI 19/8

(13) A legjellemzőbb egyházi létesítmények Hollandiában: Kaiser: Szt. Hubertus templom, Maastricht; Van Moorsel: Lourdesi templom, Schewening; Valk: Szt. János templom, Waalwijk.

(14) A legjellemzőbb egyházi létesítmények Németországban: Böhm: Plébániatemplom, Bischofsheim; Kurz: Szt. József templom, Memmingen; Buchner: Plébániatemplom, Obermeining.

(15) ZELEMÉRI R.: A győr-gyárvárosi új r. k. templom. Magyar Iparművészet, 1930. 3-4. sz. 49-56.  
Genthon I.: Háboru utáni középítészettünk stílusa. Magyar Szemle, 1933. 363. Somogyi A.: Modern egyházművészet Győrött. Szépművészet, 1943. 8. sz. 152-155.

(16) MKD CI 19/4 1-2

(17) „A Hivatal a tiszteletbeli elnök mellett két személyből állna. Egy titkár és egy gyors- és gépíró kezelőből.” Az OET szervezetét részletesen leírja a MKD CI 19/6 1-6 akta.

(18) - Árpádházi szentek modern egyházművészeti kiállítása. Magyar Művészet, 1930. 6. sz. 356.

(19) MKD CI 19/7 1-9

(20) Az intézmény - melynek rendszeresen kellett volna szakvéleményt nyújtania - csupán néhány alapvető monográfiát és tudományos művet birtokolt: Braun, J.: Der christliche Altar, Künstle: Ikonographie der christliche Kunst, Kreitmayer, I.: Beuroner Kunst, Drexler, C. : Der Verduner Altar, a folyóiratok közül pedig csak a Die Christliche Kunst és a Kirchenkunst járt.

(21) MKD CI 19/7 1-9

(22) MKD CI 19/4 1-2

(23). MKD CI 19/9 1-10 Beszámoló jelentés a KEH 1931 jul. 1. - 1933 dec. 31. -ig

(24) PETŐCZ P. : A politikai katolicizmus „reformnemzedéke”. Történelmi Szemle, 1964. 2. sz. 112-151,

(25) KISELY, J.: A modern ember és a vallás. Budapest, 1965. 70.

(26) A kortárs katolikus irodalom helyzetét, Európához való viszonyát elemzi ILLYÉS GY.: Katolikus költészet, Nyugat, 1933. I. 422-431.

(27) Zadavec pater naplója. Budapest, 1967. 69.

(28) Az összesítésben a művésznév nélkül említett létesítményeket, azaz zömmel falusi mester-emberek munkáit, nem tüntettem fel, és a KEH főként ezeket utasította el, MDK CI 19/9 1-10.

(29) „Sajnos nem válhattuk be némelyeknek azon titkos reményét, hogy csak dicsérni, elfogadni és evvel felelősséget átvállalni tartjuk feladatunknak. Miután a művészi elbizakodottság több tipikus esetében lelkiismeretünk szerint jártunk el, mely mindig tárgyilagos és termékeny tanácsadó kritika gyakorlására buzdított, ellenünk fordultak azok, akik nem a kritikát kihívó okok megszüntetésében, hanem a kritika jogainak elvitatásában látták a probléma megoldását. Eminenciádnak köszönjük, az egyik ilyen akció meghiúsulását.” MKD CI 19/9 1-10

(30) U. o.

(31) MKD CI 19/11 1-13

(32) Az eredeti dokumentumban valószínűleg nemcsak a vallástalanokról volt szó, hanem - a másolat egy áthúzott mondata szerint - a másvallásúakról is. „Ildomtalanok az is, hogy a kiállítások zsűrijében másvallású művészek előszeretettel hívatnak be, ízig-vérig katolikus megbízásokat másvallásúak kapnak, pedig legtöbbször frázis az, hogy ezek jobban értenek a dolgokhoz.”

(33) MKD CI 19/11 1-13

(34) „Ha a vallásos szellem, a liturgiai tudás és a művészi készültség egyesül, olcsószerrel is lehet nagy eredményeket elérni. A modernség és a maradiság kérdése is ezen, és nem a lármás propagandán fordul meg.”

(35) Ez mennyiségi visszaesést is jelentett: 1934-ben már csak 292 ügyirat fordult meg a hivatalban, és 1935-ben is csupán 306.

(36) A posztzecesszió legjelentősebb képviselői ebben a korban: Nagy Sándor, Dénes Jenő, Diósy Antal, Haranghy Jenő, Hende Vince, Kismarty -Lechner Jenő, Leszkovszky György. Az akadémikus irány legjelentősebb képviselői: Csizsér János, Wälder Gyula, Döbrentey Gábor, Éber Sándor, Fábíán Gáspár, Foerk Ernő, Füredi Richárd, Gebauer Ernő, Unghváry Sándor, Takács István, Stefán Henrik

(37) A Cennini Társaság első kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon, 1921. jan. Bevezető: Leszkovszky György.

(38) A Cennini Társaságról és előzményeiről:

LESZKOVSZKY GY.: A sgrafitto. Magyar Iparművészet, 1932. 2. 133-134.

ELEK A.: Leszkovszky György üvegfestményei. Ujság, 1927. nov. 18.

(39) A neobarokk hatalmi helyzetét támogatták a Képzőművészet c. folyóirat hasábjain Gyöngyösy Nándor és Mitrovits Gyula elvi cikkei, valamint a neobarokkról folytatott vita, elsősorban:

MIHÁLYI E.: Egy kis polémia Crocéval a barokkról. I. II. Képzőművészet, 1931. nov., dec, 202-204, 215-222.

DRESCHER P.: Gondolatok az új építésetről. Képzőművészet, 1933. máj-jun. 105-107.

BECZ J.: Építőművészet, barokk. Képzőművészet, 1928. 11. sz. 152-154.

(40) KÓNYA S.: Gömbös kísérlete totális fasiszta diktatúra megteremtésére. Budapest, 1968. 125.

(41) Az 1936-os évszám - a szakirodalomban éppen úgy, mint a művekben - periódushatárt jelöl. 1936 előtt megjelent informatív cikkek és írások közül legjelentősebbek:

GEREVICH T.: A modern olasz művészet. Magyar Szemle, 1929. 3. sz. 236-243.

GEREVICH T.: A fasiszmus szellemi élete. Nemzeti Ujság, 1932. ápr. 14.

BIERBAUER V.: Új építészet Olaszországban, Magyar Művészet, 1935. 11. sz. 330-338.

GEREVICH T.: A mai olasz festészet. Magyar Művészet, 1936. i-2. sz. 4-25.

PUSKÁS L.: Az új olasz ember. Budapest, 1936.

GENTHON I.: Az új olasz szobrászat. Magyar Művészet, 1936. 1.2, sz. 32-41.

Jelentős hatást gyakorolt egy lefordított könyv:

ORSI, P.: A mai Olaszország. Budapest, 1933.

1936 után természetesen az olasz fasizmussal foglalkozó hazai ideológiai és művészeti publikációk megsaporodtak:

BIKKAL D.: A fasiszta Olaszország. Mit alkotott a fasizmus öt év alatt? Budapest, 1937.

RÖKK I.: A fasizmus szervezete és történeti kialakulása, Budapest, 1937.

BIERBAUER V.: Az új Olaszország építésze. Tükör, 1937, jun. 414-418.

GEREVICH T.: A mai olasz festészet. Tükör, 1937, jun. 405-408.

KOLTAY-KASTNER J.: A fasiszta irodalom kérdése. Tükör, 1937, jun 556-559.

PETHŐ S.: Mussolini. Tükör, 1937. jun. 387-388.

NAGY I.: Olasz-magyar kulturális kapcsolatok. Tükör, 1937. jun. 395-399.

VÁRADY I.: A mai olasz irodalom. Tükör, 1937. jun. 420-422.

FARKAS F.: A mai olasz zene. Tükör, 1937. jun. 431-433.

GEREVICH, T.: La parte del duce. Corvina, 1938. 6, 576-578.

GOGOLÁK, L.: I rapporti itala-ungheresi e la generazione attuale. Corvina, 1938. 1, sz. 25-34.

GEREVICH T.: Mussolini. Magyar Szemle, 1938. dec. 303-307.

MIHÁLY L.: Roma Novecento. Élet, 1938. szept. 18.

BADITS L.: Mit tett Mussolini Magyarorszáért? Budapest, 1938.

HÓMAN, V.: I rapporti culturali italo-ungheresi nel loro significato politico. Corvina. 1938, 2. sz. 109-113.

FÜSI, G.: Riflessi della vita dell' Italia d' oggi nella letteratura ungherese contemporanea. Corvina, 1938. 8-9 553-557.

KOLTAY-KASTNER J.: Novecento. Magyar Szemle. 1939. jan. 98-104.

NAGY Z.: Az olasz nemzetnevelés. Forum, 1939. 4-5. sz. 123-129. (1941-től megjelent publikációk a második rész jegyzetében)

(42) 1930 és 1936 között a velencei biennálékon kívül, a magyarok szerepeltek 1932-ben a padovai egyházművészeti kiállításon és - nagy sikerrel - 1934-ben a Római Egyházművészeti Kiállításon, ahol a római iskolások lényegesen nagyobb súlyt kaptak, mint amely a kor magyar egyházművészetéből következett volna. (Lásd: GEREVICH T.: A római egyházművészeti kiállítás tanulságai, Magyar Szemle, 1934. máj. 41-46.) Az említett tanulmányokon kívül: A modern olasz művészet, Uj Nemzedék, 1922. márc. 19. A Római Magyar Intézet ösztöndíjas művészeinek első kiállításának katalógus előszava. Nemzeti Szalon, 1931. máj-jun. A modern művészet útjai, Nemzeti Ujság, 1931. máj. 30. Római magyar művészek. Magyar Szemle, 1932. nov. 235-240. Ungheria. II, Mostra Internazionale d' Arte Sacra. Roma, 1934. La guerra dell' Italia. Corvina, 1940 4. sz. 387 -388. (1941 -től megjelent publikációk a második rész jegyzetében)

(43) GEREVICH T.: Római magyar művészek. Magyar Művészet. 1931. 3, sz. 189-212.

(44) KOPP J.: A mai olasz egyházművészet. Magyar Művészet 1936, 1-2. sz. 51-55.

(45) MDK CI 19/

(45) MDK CI 19/9 1-10 aktában előfordul például: „Úgy érzem, ahol az olcsóság uralkodó szempont, ott a tűzbiztonság elengedhetetlen követelménye, és más figyelmen kívül nem hagyható szempontok elvezetnek a gerendás, kazettás mennyezetekhez, melyek mögött épp annyi tradíció, sőt nagyobb múlt áll, mint a boltozatok mögött. Hiszen a boltozást csak a gótika tette általánossá. A reneszánsz is visszatért a kazettás síkmennyezetekhez.” A megideologizált olcsósági szempont tehát egyúttal a római iskola stílusával is egybevág. A római iskolások által épített templomok legnagyobb része sík-mennyezetes.

(46) DÉCSEI G.: Modern egyházművészeti törekvések. Magyar művészet, 1934. 9. sz. 257-271.

(47) Például: Aba Novák: Jézus szentséges szíve (freskóvázlat) Szegedi Hősök kapuja, Krisztus mozaik. Szehtló Lili városmajori templom apszis-üvegablaka. Medveczky táti plébánia templom főoltára. A latin szentek felújított kultuszának jellegzetes példái: Kontuly: Szent Sebestyén, Deéd-Dex Ferenc: Assisi Szent Ferenc, Molnár C. Pál: Szent Ferenc.



- (48) A világi szárny misztikussá átlényegített formákkal, az egyházművészeti szárny groteszkséggel, aktualizálással, szándékos anakronizmussal próbálta megvalósítani sajátosan értelmezett modernségét.
- (49) MDK CI 19/7 1-9
- (50) MDK CI 19/11 1-13
- (51) DÉCSEI: i. m.
- (52) Rimanóczy tervét a KEH többször visszaküldte és módosítást javasolt. A megvalósult mű ezért az ellentétes törekvések kevésbé szerencsés szintézise lett.
- (53) MDK CI 19/11 1-13
- (54) U. o. a baracsi templom festésével kapcsolatban.
- (55) MDK CI 19/13 1-3 Szőnyi bírálata az egyik résztvevőről, Stefán Henrikről különösen jellemző: „a figurálisokban teljesen önmagát adja, a mai kor felfogásának megfelelően, moderm érzéseinek utat enged” - nem is javasolja a pályázat elnyerésére.
- (56) MDK CI 19/13 1-3 Leszkovszky György tervét különösen dícséri Szőnyi, mert a modern irányzatokkal szemben konzervatív vonalat képvisel.
- (57) MDK CI 19/11 A KEH ugyancsak technikai kérdésekbe szólt bele, de a tervet sivárnak találta.
- (58) SOMOGYI A.: A modern katolikus művészet. Budapest, 1933.  
SOMOGYI A.: A városmajori templom vitájához. Magyar Kultúra, 1934. 5. sz. 474-475.
- (59) GEREVICH T.: Egyházművészetünk jövője. Magyar Iparművészet. 1920. 4-7, sz. 27 -31.
- (60) MDK CI 19/19 1-17
- (61) Az adatokat Szigeti Istvánné közli a XXXIV Eucharisztikus Kongresszus és a Szent István év c. tanulmányában. Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei. 1965. XI. 1. sz. 147-161.
- (62) MDK CI 19/19 1-17
- (63) Gyakorivá váltak az Eucharisziát ábrázoló művek is, Például Pécsi Pilch Dezső tervei a csákvári templom festésére, Breznay József a mezőkovácsházi templom festésére. A vízivárosi Szent Anna templom kupolafreskójának is az Eucharisztia lett a centrális mondanivalója. Az Eucharisztikus Kongresszusra kiírt pályázatokon olyan jelentős művészek vettek részt, mint Madarassy Walter, aki a jelvényt pályázat győztese lett, Konecsni György, aki a plakát- és Jasik Álmos, aki a szentkép-pályázatot nyerte meg. Az ünnepegsorozatra jelent meg JAJCZAY J.: A művészet hódolata az Eucharisztia előtt. Budapest, 1938.
- (64) „Válságba került a keresztény lélek és ebből a küzdelemből két pólust látunk kiemelkedni: az egyik Moszkva, a másik Róma. Mobilizálni kell az új pogányság ellen. Ez a lényege az Eucharisztikus Kongresszusnak.” Nemzeti Ujság, 1938. márc. 1.
- (65) Esztergomi Püspöki Levéltár 46-5757/1938.1937-ben Magyarországon különösen kiéleződött a német és az olasz művészet ellentéte. Az Entartete Kunst müncheni kiállítás után Csorba Géza, Aba Novák Vilmos, Medveczky Jenő, Medgyessy Ferenc, Pátzay Pál nyilatkoztak a Magyarország c. napilapnak, melyben különböző hőfokon, de valameneyien elítélik a német lépéseket. Különösen jellemző Csorba Géza nyilatkozata, amely rávilágít a római iskola „baloldaliságtól mentes modernségére” is: „Nézzük Olaszországot, amely modern, korszerű művészetet csinál, s ahol a legmodernebbek, a „legvadabbak”

érvényesülnek, a futurizmus hivatalos ideológia lett. Mussolini nemcsak maga, hanem korszerűen gondolkodó szakértői és munkatársai véleményét is szem előtt tartja, mert a nemzeti művészet nem zárja ki azt, hogy korszerű is legyen. A hivatalos német politika azt kiáltja ki vadnak, ami Olaszországban elismert.” Magyarország, 1937. júl. 24.

(66) MDK CI 19/12 1-5

(67) U. o.

(68) MKD CI 19/16 1-5

(69) 1936-tól kezdve minden beszámoló jelentés sürgeti a szorosabb együttműködést a MOB-bal.

(70) 1937 márc. 13.

(71) MKD CI 19/16 1-5

(72) MOLNÁR ERNŐ fontosabb művei. A nagyjenő-tüskevári pálos kolostor. Veszprém, 1936. Nagy Sándor és Sónyi István legújabb művei. Szépművészet, 1941. 11. sz. 271-276. Vita a város-majori templom körül. Szépművészet, 1942. 11. sz. 252-255. A pápai pálos templom. (Gerevich Emlékkönyv) Budapest, 1942. 152-160. A Pozsonyi úti ref. templom. Szépművészet, 1942. 4. sz. 83-84.

(73) MDK CI 19/19 1-17 a magyarhertelendi plébániatemplom bírálata.

(74) Éppen ilyen rokonszenv alapján támogatja Molnár Ernő az al fresco technikát az al secco rovására, amely szintén félték neobarokk ellenes állásfoglalásra utal.

(75) MKD CI 19/33 -36

(76) MKD CI 19/78 a mezőkovácsházi freskó tervei.

(77) Az Oberbauer cég a két háború közötti Magyarországon a templomok felszerelésével és műtárgyak sokszorosításával foglalkozott. Igyekezett a KEH kedvébe járni, és így általában zsúrizett műtárgyakkal foglalkozott. A KEH ezért az elfogadható művészi minőség alsó szintjét az Oberbauer cég munkásságában jelölte meg.

(78) Például: Gebhardt Fügél müncheni szobrász keresztút tervei a kurdi templom számára. (MKD CI 19/34 1-14).

(79) GEREVICH T. : Aba-Novák Vilmos. Szépművészet, 1941. 11. sz. 261-266.

(80) A budapesti Szervita téri templom számára készült Takács István freskókról ezt írja az 1937-38-as beszámoló jelentés: „Itt a MOB római barokk festésének alkalmazását kérte a művésztől, de sajnos a munka folyamán sem igyekezett ahhoz közeledni. A megszokott osztrák-cseh provinciális barokk művészetének ez a kirándulása nem sikerült – túl egyszerű, túl üres lett a templom.” MDK CI 19/19 1-17

(81) U. o.

(82) MDK CI 19/24 1-4, Molnár C. Pál fametszeteinél ugyan emlegetik Giottót és Simone Martinit, de ez a táblaképeire nem vonatkozik. (Nagy Z.: Molnár C. Pál egyházi művészete. Uj Kor, 1935. 14. sz. 20-21.

(83) Budapest, Flórián-templom freskói, Budapest, Veronika-kápolna freskói, (5. kép) nógrádsápi plébániatemplom freskói, homokkomoródi plébániatemplom freskói.

(84) Budapest, Szent Anna templom kupolafreskója. Budapest, Béke téri Szent László templom fő- és

mellékoltár képei.

(85) Akik például nem szerepeltek rendszeresen külföldön, mint Deéd Dex Ferenc, Heintz Henrik, azokkal szemben a KEH gyakrabban élt a negatív bírálat lehetőségével, és gyakrabban ösztönözte őket új terv készítésére is.

(86) MDK CI 19/51 1-5

(87) U. o.

A római iskolások foglalkoztatásánál még ebben az időszakban is nagy szerepet játszott az anyagi szempont. Például a pécsi székesegyház apostolszobrainak kicserélésével kapcsolatban tanácsot kér a hivataltól a pécsi káptalanjegyző. „Milyen költségvetés keretében lehetne az apostolszobrok kicserélését fogantatosítani, nem a nagymesterek, hanem a fiatalabb, tehetséges szobrászművészek igénybevételével, mert a székesegyház anyagi helyzete túl nagy kiadásokat meg nem bír.” A KEH erre több művészt szólít fel pályázatra és közülük a római iskolás Antal Károlyra esik a választás. MDK CI 19/23 1-2 (6. kép)

(88) MDK CI 19/17 1-17

(89) U. o.

(90) Molnár Ernő igazgató is előadást tartott az Emericana székházban: „Betlehemet a karácsonyfa alá” címmel. A Betlehemes mozgalom legfőbb fóruma természetesen az Emericana folyóirat volt. Hasábjain rendszeresen foglalkoztak a betlehemek népszerűsítésével.

(91) Ezek a betlehemek „emelni akarják a nép ízlését, tápot szeretnének nyújtani a nép művészi hajlamainak azzal, hogy a feldolgozást szabad tetszésére bízva.” (SZÖVÉRFY J.: Betlehemes mozgalom. Egy darab művészi és vallási népelet. Szépművészet, 1941. 12. sz. 325-326.)

(92) Természetes, hogy a megbízások és kivitelezések egész soránál bábáskodott a hivatal. Az akták tanúsága szerint az említett műveken kívül részletesebben foglalkoztak ebben a periódusban Aba Novák városmajori freskóival, Kozma Erzsébet keresztút-terveivel, amely a pécsi székesegyház számára készült, Pátzay Pál Szent István szobrával (Budapest, Szent István bazilika), és Nagy Sándor üvegablakaival. (nagyrecsei plébániatemplom)

(93) MKD CI 19/17 1-3

(94) MKD CI 19/19 1-17

(95) SZÖRÉDI I.: A Szent Anna templom új freskói. UJ Magyarország, 1939, jan. 8.

(96) MOLNÁR E.: Nagy Sándor és Szőnyi István legújabb művei. Szépművészet, 1941, 11. sz. 271-276.

(97) MKD CI 19/34 1-14, 57 1-2, 58 1-2, 59 1-2, 60-61, 62-65, 66, 67, 68-70, 71, 72 1-2

(98) MKD CI 19/72 1-2

(99) MKD CI 19/74 a résztvevők részletes felsorolásával.

**Az 1930-36-os periódus aktáiban előfordult művészek mutatója:**

Név	Előfordulás		
Árkay Aladár	1	Koppány György	1
Árkay Bertalan	3	Kotsis Iván	1
Balázs Attila	1	Kovács Károly	1
Beszédes Ottó	1	Körmendy Nándor	1
Branceisz János	2	Kőszegi Lajos	1
Csiszér János	1	Krassói Virgil	1
Dallos Hanna	1	Krasznai Lajos	5
Dehre-Drechsler Károly	1	Kuczka Mihály	1
Dénes Jenő	1	Leszkovszky György	10
Diósy Antal	2	Lohr Ferenc	3
Dóbiás Lajos	1	Magari -Németh Gábor	1
Döbrentey Gábor	1	Megyer-Meyer Antal	2
Éber Anna	1	Miskolci Ferenc	1
Éber Sándor	1	Möller Károly	2
Fábián Gáspár	2	Muzsinszky-Nagy Endre	3
Feszty Masa	2	Nagy Sándor	1
Fetter Károly	1	Orbán Antal	2
Foerk Ernő	1	Paolovits Pál	1
Fundschler Móric	1	Petrasovszky Emmánuel	1
Füredi Richárd	1	Pintér László	1
Gebauer Ernő	8	Rakssányi Dezső	1
Goszleth Lajos	2	Ranold Károly	1
Haranghy Jenő	1	Rimanóczy Gyula	1
Heintz Henrik	1	Sándor Béla	1
Hende Vince	1	Sidló Ferenc	1
Hódos Gyula	1	Singhoffer Géza	1
Hoffmann László	1	Stefán Henrik	7
Jász -Faragó Sándor	1	Szabó Lóránt.	11
Kampís János	1	Takács István	4
Kaul Ferenc József	1	Tóth Gyula	1
Kisfaludi Stróbl Zsigmond	1	Unghváry Sándor	2
Kísmarty -Lechner Jenő	1	Vörös János	1
Kísmarty -Lechner Lóránt	1	Wass Bertalan	1
Konrád Sándor	1	Wälder Gyula	1
Kontuly Béla	2	Weichinger Károly	2
Kontuly Béláné	1	Zsellér Imre	1

## Az 1937 -40 -es periódus aktáiban előfordult művésznevek mutatója:

Név	Előfordulás	Név	Előfordulás
Aba Novák Vilmos	2	Folly Róbert	1
Aigner Károly	1	Frank Ágoston	6
Andorka Antal	1	Fundschler Móric	3
Antal Károly	3	Füredi Richárd	1
Arkay Bertalan	5	Gallós István	1
Bakó György	1	Gebauer Ernő	6
Balázs Attila	4	Goszleth Lajos	14
Bálint Henrik	1	Gosztonyi György	2
Balogh György	2	Gosztonyi Gyula	2
Bánáti -Sverák József	1	Grantner Jenő	1
Bankó Gyula	1	Gregorits János	2
Barna Ferenc	1	Hadzsy Olga	1
Benke László	1	Hajgató Ferenc	1
Bernát István	1	Halápy Ede	3
Bernát Jánosné	1	Hárs György	1
Beszédes László	2	Heckenast János	1
Beszédes Ottó	1	Heintz Henrik	3
Bicskei -Karle János	1	Hende Vince	3
Biró Jenő	2	Herlinka József	1
Biró József	2	Hermann Ágoston	1
Bognár László	3	Hildebrand Sándor	1
Bokros Ferenc	1	Horváth István	1
Boldogfai-Farkas László	1	Horváth Jenő	1
Borbereki-Kováts Zoltán	1	Horváth Rudolf	1
Borsa Antal	1	Illés Mihály	1
Borszéky Frigyes	1	Ispánky József	1
Borza Ferenc	1	Jablonszky Ferenc	1
Botka Miklós	1	Jakab Kálmán	1
Böszörményi János	1	Jálics Ernő	3
Brestyánszky Tibor	2	Jasik Álmos	1
Breznay József	1	Jeges Ernő	2
Buzi Barna	1	Johann Hugó	1
Csák Antal	1	Jong László	1
Cseh Lajos	1	Jóry László	1
Czecze Barnabás	1	Kampís János	1
Czégény Sándor	1	Kappéter István	2
Deéd-Dex Ferenc	1	Kaszaházy Antal	1
Dienes István	1	Kaszay András	1
Diósy Antal	2	Kaufmann Antal	1
Döbrentey Gábor	8	Kaul Ferenc József	4
Dvorzsák Jenő	1	Kenpei István	1
Éber Sándor	2	Kenyeri Rezső	1
Eichner Tibor	1	Kismarty-Lechner Jenő	1
Emmánuel Béla	1	Kismarty-Lechner Lóránt	2
Erdey Dezső	1	Kiss Dezső	1
Eösze András	2	Kiss Imre	1
Fábián Gáspár	5	Kiss Tibor	1
Faludi Imre	1	Klopper Tibor	1
Farkas Árpád	1	Koh Lajos	1
Felleg István	1	Kolbe Mihály	1
Fetter Károly	1	Konecsni György	1

Konrád Dezső	2	Percz Jenő	1
Konrád Sándor	1	Pintér Imre	1
Kontuly Béla	3	Pintér László	1
Kopits János	1	Polgár Rudolf	1
Korény József	2	Rakssányi Dezső	4
Kotta Elemér	1	Richter Győző	1
Kozma Erzsébet	1	Rosenstingl Antal	1
Körmendy Nándor	3	Rovátkay Lajos	2
Környey Lajos	1	Schádli János	1
Král Gyula	1	Schneider Sándor	1
Krassói Virgil	3	Schutzbach Antal	4
Krasznai Lajos	10	Schwartz Józsefné	1
Krompacher László	1	Sebestyén Sándor	1
Laczkó Gyula	1	Sebők Irén	1
Lehoczky György	2	Simon Károly	1
Leszkovszky György	10	Somló László	1
Lohr Ferenc	6	Spert János	1
Lóránt János	2	Stahulják József	1
Lorenczi Antal	2	Stefán Henrik	2
Löte Éva	1	Sterbenz Károly	2
Madarassy Walter	4	Szabó Éva	1
Makk József	1	Szakai Ernő	1
Máriahegyi Lajos	1	Szalontay József	2
Markup Béla	1	Szatmáry István	1
Martinelli Jenő	11	Szeghő Lajos	2
Márton Lajos	8	Szendy Antal	1
Mattioni Eszter	2	Szomor László	1
Matzon Frigyes	1	Szőnyi István	1
Márcz Sebestyén	2	Szörédi Ilona	1
Medveczky Jenő	4	Szehló Lili	2
Megyer-Meyer Antal	9	Szubota István	1
Megyer-Meyer Attila	2	Szubota Nándor	1
Méry Dezsőné	1	Szüics Pál	1
Mihály György	1	Takács István	7
Miskolczy Ferenc	1	Tarai János	1
Molnár C. Pál	3	Tarai Lajos	2
Molnár Mária	1	Tóth József	1
Moósz János	2	Tösér János	1
Möller Károly	1	Trepák Vilmos	1
Nagy Lajos	1	Unghváry Sándor	3
Nagy Sándor	1	Urányi József	1
Nagyistók István	6	Urbányi Vilmos	1
Nemes-Czike Gábor	1	Varga Ferenc	2
Olaszy Sándor	1	Vastagh Éva	1
Onódi Béla	1	Veress Zoltán	1
Opaterny Flóris	1	Völgyes István	1
Orbán Antal	1	Vörker Lajos	1
Óry Lajos	3	Vörös János	6
Palka József	3	Vörösmarty Kálmán	1
Pandur József	4	Weichinger Károly	1
Pándy Lajos	1	Weisinger György	1
Paolovits Pál	1	Zádor Emil	1
Papp István	1	Zámbor Béla	1
Pátzay Pál	1	Zsadányi János	1
Pázmándy István	1	Zsellér Imre	2