

VOLT-E RAJZMŰVÉSZELET A 17-18. SZÁZADI MAGYARORSZÁGON? (Jegyzetek két kiállítás ürügyén¹)

A Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztálya, miután egy évtizedes kemény munkával, céltudatos vételekkel, átgondolt kölcsönzésekkel és nagyszabású restaurálással kialakította a magyarországi késő reneszánsz és barokk korszak festészetét és szobrászatát bemutató állandó kiállítását, külön kiállítás-sorozatot kezdett azzal a céllal, hogy az állandó kiállításon bemutatott összképet színesebbé és változatosabbá tegye, értelmezze és kiegészítse. A néhány hónapig nyitvatartó külön kiállítások más intézmények, egyházak és magángyűjtők anyagának prezentálására vállalkoznak s témaválasztásuk újszerű a hazai kiállítási gyakorlatban. Középkori művészetünk egy-egy emlékcsoportjával vagy a 19–20. századi művészekkel és műfaj-együttesekkel foglalkozó különkiállítások ugyanis régtől polgárjogot nyertek múzeumainkban, a hazai barokk művészet és emlékei azonban csak itt és most jutottak először főszerephez.

Az első külön kiállítást 1979-ben Kracker János Lukács halálának 200. évfordulójára rendezték, ahol Krackernek főként az egri múzeumból és az Eger környéki plébániáról származó kisebb olajképei mellett bemutatott egy, a szegedi múzeumban őrzött rajzgyűjteményt is, amelyet a kiállítás rendezője, Jávor Anna itt kapcsolt először a festő Kracker személyéhez.

A 17–18. század képzetesebb közép-európai festőiről tudjuk, hogy sokan közülük kisebb-nagyobb rajzgyűjteménnyel rendelkeztek. Ez főképp saját rajzaikból, kompozícióikból állt, de ha valahol számukra tanulságos művészi megoldással találkoztak, nem egyszer azt is lerajzolták. Hogy egy-egy terület kiemelkedő festői alkotásának – Magyarországon például Sambach székesfehérvári, Maulbertsch sümegi vagy győri falképeinek – kompozíciói vissza-visszatérnek a tágabb környék kisebb kvalitású falképein vagy táblaképein, arra mindenekelőtt ez a gyakorlat adhat magyarázatot. Ebből az is következik, hogy a rajzokkal rendelkező hazai mesterek nem mehettek nagyon ritkaságszámba, s ez az állítás akkor is igaz, ha korunkig az ilyen típusú rajzokból alig maradt fenn néhány. Hazai festőhöz köthető rajzgyűjteményt eddig mindössze egyet ismertünk, a soproni Storno gyűjteménynek a 18. század második felében működő soproni Schiller Józsefhez kapcsolt rajzanyagát.² Ez azonban mindössze egyetlen hiteles Schiller-rajzot őriz, a többi eredete, funkciója és szerepe bizonytalan megítélésű. A Kracker-kiállításon bemutatott rajzokból Jávor Anna többet Kracker ismert festményeinek előkészítő rajzaként határozott meg, másokról pedig kimutatta, hogy mely emlékek utánrajzolásként keletkeztek. A szegedi múzeum addig figyelmen kívül hagyott gyűjteménye így

vált hazai barokk művészetünk egyik legjelentősebb összefüggő rajzegyüttesévé, egy hajdani általános festői gyakorlat igen ritka, fennmaradt hazai példájává.

A Magyar Nemzeti Galéria Kracker-kiállítása egyúttal azt a tanulságot is közvetítheti, hogy mivel a magyarországi barokk művészet legrepresentatívabb alkotásai műfajuknál, méreteiknél, technikájuknál fogva erősen helyhez kötöttek, külön kiállításokra, tehát egy-egy műalkotás-csoport átfogó bemutatására inkább azokban a műfajokban kerülhet sor, amelyek emlékei könnyebben mozgathatók. Így elsősorban a grafika: a rajz, a rézmetszet-rézkarc technikával készült művek esetében.

Az első ilyen típusú kiállítás 1980 nyarán nyílt a Magyar Nemzeti Galériában „Barokk tervek és vázlatok 1650–1760” címmel, amelyen a múzeum az Országos Levéltár, a Magyar Építészeti Múzeum, a Heves és Pest megyei Levéltár, az Egri Érseki Levéltár, az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár s a Győri Karmelita templom anyagából közel másfél száz barokk tervet és vázlatot mutatott be. A magyarországi barokk művészet rajzi emlékeinek e páratlan alkalmi gyűjteménye egyértelműen magán viselte a válogató Voit Pál kézjegyét, s ezt egyértelműen pozitív vonásként kell értékelnünk. A kiállítás legjelentősebb darabjaival az elmúlt negyedszázadban már találkozhattunk Voit Pál különböző tanulmányainak, topográfiai munkáinak, kutatási beszámolóinak vagy éppen A barokk Magyarországon c. könyvének illusztrációiként. Ezekben a munkáiban a szerző igen tudatosan nyúlt vissza a korszak nem, vagy alig ismert építészeti terveihez. Hiteles attribúcióinak, látványos hipotéziseinek alapjául – csakúgy, mint az építetői, tervezői vágyak és az adott lehetőségek ellentéteit érzékenyen követő elemzéseinek kiindulópontjául – ezek az építészeti tervek szolgáltak. Ilyen jellegű a kiállítás katalógusát bevezető tanulmánya is, ahol az anyag összegyűjtője a rajzok kapcsán a választott korszak rövid építészettörténeti áttekintését adja. Ebben – Voit Pál könyvének tanúsága szerint is – fontos szerepe volt a budai vár Jadot készítette tervrajzának (Párizs, Bibliothèque Doucet) és a vár későbbi terveinek (Bécs, Hofkammerarchiv), valamint a korszakot lezáró mesterként említett Pilgram szentgotthárdi vezértervének (Heiligenkreutz, apátság). Ezeket kiállítani, mint a katalógus írja, „technikai okok” miatt nem sikerült, a katalógusban azonban leírással, képpel ott szerepelnek. A bemutatott rajzok segítségével az első magyarországi barokk épülettől, a nagyszombati jezsuita templomtól Canevale váci székesegyházának megjelenéséig Voit Pál végigkíséri a hazai „építő, díszítő és berendező” művészet rajzokban megfogható történetét. S az az összkép, amelyet e kiállítás épülettervei és felmérései, alaprajzai és keresztmetszetei, oltár-, szószék- és templomi berendezések tervei, kőfaragó vázlatai, stukkódekorációi, kert- és kaputervei, rácsozatok és tornyok vázlatai együttesen képviselnek, mind tematikailag, mind funkcióját tekintve igen változatos s ez is a válogatás gondosságát dicséri.

Ha valóban ennyire gazdag és változatos a kiállított rajzanyag, amely mögé nyilván egy ennél sokkal gazdagabb valóságot kell elképzelnünk, akkor ez a körülmény okkal erősítheti fel azt a címben feltett kérdést is, volt-e rajzművészet a 17–18. századi Magyarországon? A kiállítási katalógus bevezető tanulmánya vagy műtárgy-leírásai ezzel a kérdéssel ugyan nem foglalkoznak, mert a szerzőt e tervek és vázlatok elsősorban mint a barokk építési és díszítési gyakorlat megnyilvánulásai érdeklik. A kiállítás iniciátorának, Mojzer Miklósnak rövid katalógus előszava azonban e kérdést járja körül, s a 17–18. századi magyarországi művészeti fejlődésben a rajz műfajának helyét és szerepét pontosan és lényegyet láttatóan fogalmazza meg. Vitánk csupán előszavának kiinduló-

pontjával van, ami azonban az előlegezett végkövetkeztetéssel is azonos. Azzal, amely kimondja: „... nincs régi magyarországi rajzművészet. Legalábbis abban az értelemben, ahogyan azt a késő reneszánsz korában Itáliában, aztán később Európa más országaiban is alapított akadémiákon a rajzról vallott teóriák és a klasszikussá alakult reneszánsz és barokk rajzi gyakorlat értette.” Ez a megállapítás *önmagában* tulajdonképpen igaz. Ilyen értelemben valóban nincs régi magyarországi rajzművészet. Kérdés azonban az, hogy szükséges-e ezzel az értelmezéssel közelíteni a régi magyarországi rajzanyaghoz. Vajon a magyarországi művészetben más műfajoknál is mindig ezzel a mércével mérünk-e? Vajon például a magyarországi 17. századi művészet emlékei, legalábbis emlékeinek *nagyobb része* olyan karakterű-e, amely az európai művészeti akadémiákon kialakított és képviselt *élő* teóriák kereteibe egyértelműen beilleszthető? S hasonlóképpen az a rendkívül erősen továbbélő késő reneszánsz hagyomány, amely a 17. századi művészetünknek egyik legjellemzőbb sajátja, a század új stílusának, a barokknak és az akörül zajló vitáknak kereteibe közvetlenül befoglalható? Úgy tűnik, hogy igazságtalannak lennének, a rajz egyébként is „törekeny” műfaja iránt, ha azt kérnénk számon tőle, amelyet az európai művészeti akadémiák gyakorlata megkövetel, ha olyan mércével mérnénk, amelyet más hazai műfajoknál sem mindig követ a művészettörténet-írásunk gyakorlata.

Természetesen *nem* esik *alapvetően más* megítélés alá a magyarországi művészet története, mint az európai művészeté. De a hazai művészeti fejlődésnek az a *mássága*, amelyet a művészi kontinuitás háborúktól, török megszállástól, a reformáció sikerétől megszabdalt folyamata s még inkább az hozott magával, hogy a királyi udvar közvetlenül ható mintaképétől rég elszakadt területek művészeti struktúrája, ízlésvilága igen jelentősen konzerválódott, együttesen azt eredményezte, hogy a vezető európai országok művészetétől eltérő lett a magyarországi művészet *belső értékrendje*. Megváltozott az éppen korszerű stílustörekvések és a hagyományos, korábbi stílusfejlődési fokok értékrendjét őrző megoldások aránya, s – témánkra vonatkoztatva – ez azt is jelentette, hogy más lett a rajz *szerepe* a magyarországi művészeti életben, mint a modernnek tekintett nyugat-európai társadalmakéban, s így más lett a hazai rajzművészet *karaktere* is.

A katalógus bevezetőjével Mojzer Miklós érzékenyen elemzi a barokk kori hazai társadalomnak azt az állapotát, amelyben a rajzolás a kézművesektől a főnemességig a mindennapi életnek és műveltségnek a mainál sokkal szervezettebb, természetesebb része volt. Ez a típusú rajz természetesen nem az akadémiák rajzértelmezésének szintjén mozgott, hanem erősen a gyakorlathoz kötődött. Ugyancsak ő emeli ki, hogy a hazai mesterek messze nem érték el a nyugat-európai művészeti élet „szabad művészeinek” szintjét, ahol a rajz, a „disegno” különleges jelentőséget kapott.

Azt sem szabad azonban elfeledni, hogy a művészet és a hazai mesterek társadalmi helyzetének eltérő volta nemcsak rajzi tevékenységük karakterét befolyásolta, hanem festői, szobrászi vagy építészti munkásságukat is, ezt azonban kevésbé szoktuk felemlíteni. Ha a 17–18. századi magyarországi rajzok nagyobb részének létrejötténél *gyakorlati* szempontok kaptak is főszerepet, az önmagában még nem jelent értékítéletet. Hiszen a rajzzal előkészített, megtervezett épület, festmény, szobor vagy rézmetszet legtöbbször maga is valamely cél szolgálatában született, s itt az ellenreformációs célkitűzésektől, a nemesi vagy polgári reprezentáció feladataiig a lehetőségek tág tere adódott. Azonban az így keletkezett rajzok is – mint a katalógus előszó is hangsúlyozza – mű-

vészi igénytel készültek, ez az igény, ez az alkotói szándék akkor is történeti és esztétikai tanulságokat hordoz, ha a kortárs megrendelő a rajzot nem mint esztétikumot, hanem mint valamely gyakorlati feladat megoldásának melléktermékét kezelte. Tudjuk, hogy az ilyen jellegű előkészítő rajz a nagyobb szabású mű elkészülte után végül is funkció nélkül maradt, miután közvetlenül nem volt, mondjuk, sem az „ellenreformáció szolgáló leánya”, sem a főúri reprezentáció eszköze, s nem volt igazán helye a nem esztétikai elvek szerint létrehozott és gyarapított főúri „Kunst und Wunderkammerek” ritkasággyűjteményeiben sem. A rajz további sorsát legtöbbször a véletlen határozta meg s a leggyakoribb esetek között azokat tarthatjuk számon, amikor a rajzok a műalkotás elkészítéséhez kapcsolódó levelezés mellékleteként, vagy gazdasági elszámolások „beléjeiként” maradtak fenn. Az a szemlélet azonban, amely a művészi igénytel készült rajzban is csak a nagyobb művészi feladat előkészítésének eszközét látta, nem volt kizárólagos a 17–18. századi Magyarországon. Vannak ugyanis nyomai annak, hogy a korszak hazai mesterei és közönsége ismerték az autochton értékű rajz fogalmát is, tehát az elkészült rajzot műalkotásként kezelték saját korukban is, s ez a megőrzésben is kifejezésre juthatott. Mindezt akár egy-két ilyen karakterű rajz alapján is állíthatjuk, tudván, hogy a rajz a legkönnyebben pusztuló műalkotások közé sorolható.

Az a kép, amelyet a „Barokk tervek és vázlatok 1650–1760” kiállítás tárt a látogató elé, amellel hogy eddig sohasem látott gazdagságban vonultatta fel a korszak rajzanyagát, egy vonatkozásban kissé egyoldalúnak bizonyult. Erősen az építészeti s kisebb részben a berendező, fafaragó gyakorlatból vette példáit s mellőzte a festészet és a sokszorosított grafika műfajával összefüggő vagy éppen autochton jellegű rajzanyagának legalább jelzésszerű bemutatását. Az alábbiakban még mindig a katalógushoz kapcsolódva néhány példát szeretnék felhozni annak illusztrálására, hogy az összkép milyen irányban lenne bővíthető s ez alatt tematikai, műfaji, az időhatárokat és a gyűjtés helyét egyaránt érintő bővítést értek.

A kiállítás korszakhatárait 1650 és 1760 táján vonta meg. Egy forráskiadványnál nincs túl nagy jelentősége a finomabb periodizációnak, ezért inkább csak megemlíjtük, hogy az 1760-as évszám számunkra kevésbé tűnik a magyarországi művészet fordulópontjának. Lehetséges ugyan, hogy a következő, 1760-tól vezetett rajzkiállítás ehhez számos új bizonyítékot szolgáltat majd, ma azonban inkább úgy tűnik, hogy Canevale váci székesegyháza még nemigen jelentette Magyarországon a klasszicizmus nyitányát. Ugyanis az épület „Revolutionsarchitektur” karaktere, mert a hazai művészeti hagyománytól gyökeresen eltérő felfogást képviselt, tökéletes idegenséggel állt a maga korában környezetében. Korlátozott hatása csak az inkább fordulónak tekinthető 1780-as évektől s még inkább a század végétől figyelhető meg. A kiállítás választott másik, nyitó évszámával, az 1650-es évekkal, a rendezők kívánták jelezni, hogy ez az az időszak, „amelynél korábbi hazai rajzokat aligha lehetne még csak egészen rövid sorba sem összeszedni”.

Szerencsére a valóság ennél kissé kedvezőbb, mert akadnak rajzaink a 17. század első feléből is. S változatos karakterükkel azt is példázhatják, hogy a korszak hazai társadalmában a rajznak többféle lehetősége, feladata és értékelése létezett. S erre is szeretnénk alább példákat hozni. A 17. század egyik legkorábbi ismert rajzát, a tudós soproni polgármester, a mesterségére nézve ötvös, de valójában inkább íróként ismert Lackner Kristóf készítette, akinek rajzát éppúgy, mint nagyszámú rézmetszetének rézducait, ma

is az a soproni evangélikus egyházközség őrzi, amelynek tagjaként Lackner élt és alkotott. A lavírozott tollrajz (1. kép) egy szimbolikus nyakékterv, amely a hét sarkalatos erény emblémáját – kiegészítve egy nyolcadik erénnyel – foglalja ornamentális keretbe. A késő reneszánsz idején felvirágozott emblematika egyik legrangosabb hazai művelője e rajzával „Emblematischer Tugendspiegel und Christlicher Discurs” című irodalmi művének (Frankfurt, 1618) rézmetszet-illusztrációjához készített saját maga számára vázlatot.³ Lackner bizonyosan tudta, hogy mint rézmetsző nem tud megbirkózni rajzvázlatának finom részletmegoldásaival, még kevésbé lavírozott árnyékaival. Ezt az elkészült rézmetszet egyértelműen bizonyítja, ugyanis rajta az emblematikus *képek* helyett csak az erények *neve* szerepel. Rajzát mégis részletesen kidolgozta, s élt a szerkezetet adó vonalritmus, a formákat lágyító lavírozás s a tónusokból építkező perspektíva eszközeivel, s így műve, annak ellenére, hogy gyakorlatilag egy rézmetszet kompozíciós előképeként keletkezett, mégis autochton művészi alkotásnak minősíthető.

Még inkább annak tekinthetjük azt az öntudatos művész-szignatúrával – „Hans Blesch Maler in Presburg Año 1618” – ellátott rajzot, amelyet a lwówi Lubomirsky gyűjteményből tettek közzé az 1930-as években⁴ (2. kép). A tollal, lavírozással és fehér fedőfestékkel készült rajz hazai témájú zsánerjelenetet ábrázol; dekoratívan hajladozó fa tövében, alkujukat megpecsételve, németes viseletű ifjú csap egy magyar hajdú katonára tenyerébe. A gesztus természetes, a beállításban semmi mesterkéltség, s az alaprajz és a fatörzs rövidülései és árnyékolása, a levelek rajzának szabálytalan ritmusa jól képzett, rutinos művészre vallanak. Az egész rajz karaktere nem hagy kétséget afelől, hogy a rajz önmagáért készült, sem nem előkészítője, sem nem terve vagy vázlata valamely nagyobb alkotásnak. Bár közzététele idején úgy tűnik, már különálló lapként ismerték, mégis szinte bizonyos, hogy egy, a 17. század elején már Magyarországon is jól ismert és kedvelt *emlékkönyv* lapja lehetett.

Tehát egy olyan kéziratos album lapja, amelynek inkább csak kései, többnyire csacska versikéket és dilettáns rajzokat őrző 20. századi típusát ismerjük, de amely a 17–18. században főként értelmiségiek, egyetemet látogató fiatalok kedvelt, felnőtt barátságokat és szimpátiákat, emlékezetes találkozásokat őrző könyvecskéje volt. Erre a felemás kéziratos típusra érdemes felfigyelnie hazai rajzművészetünk kutatásának is. Az emlékkönyvek ugyanis néha nemcsak szöveges bejegyzéseket tartalmaznak, de helye volt bennük a rajznak is, az albumtulajdonos vagy műkedvelő barát rajzának éppúgy, mint a képzett festőismerős albumba rajzolt darabjának is. Az ide készült rajzok szándékuk szerint is egyértelműen autochton, önmagáért készült művészi alkotások, megszerzésük és megőrzésük *tudatos* rajzgyűjtő tevékenységnek minősül.

Német nyelvterületen az emlékkönyvek kutatása régtől folyik, s ennek során többször került sor hungarica anyag bemutatására is.⁵ Magyarországi kutatásuk azonban esetlegesnek is alig nevezhető. Az emlékkönyv műfaját általában polgári literátus körökben kedvelték, s ezért lehetett ez a kéziratos albumtípus új szemléletbeli, gondolkodásbeli tendenciák hordozója is. Ez a rajzművészetre vonatkoztatva nemcsak abban nyilvánult meg, hogy gyűjteni, megőrizni kezdik az addig nemigen becsült rajzokat, hanem sokkal inkább abban a gesztusban, amellyel az album legtöbbször értelmiségi rendű tulajdonosa a festőt felkéri, hogy rajzoljon albumába. Ez ugyanis egyúttal azt is jelzi, hogy a festőt és a szobrászt többnyire a kézművesek rangján tartó hazai feudális társadalomban vannak nyomai annak, hogy a literátus műveltségű értelmiségi a művészi tevé-

kenységet, ez esetben a rajzolás, modern értelemben vett szellemi alkotó tevékenységként fogja fel. Ezekben van tehát e rajzokkal persze jóval ritkábban díszített emlékkönyvek jelentősége, amelyből sikerült néhány szép és változatos rajzanyagot is felvonultatni, kisebb műgyűjteménynek is tekinthető hazai példányt felkutatni. A gazdagabb példányok természetesen a 18. század közepéről, második feléből valók, de a 17. század eleji pozsonyi festő itt bemutatott rajza – német, elsősorban szász és bajor emlékkönyvi rajzok közvetlen rokona – más magyarországi emlékekkel együtt bizonyítja, hogy ez a gyakorlat a 17. század elejétől nálunk is élt.

Hasonlóképpen az 1650 előtti időszakból való, de ismét más karakterű, önálló rajzi alkotás a bécsi udvari festő és mérnök Johann Ledentunak, a császári udvar mellett a Batthyány és Forgách család számára készített lavírozott tollajraz-sorozata. Az 1641–42-ben készült, magyarországi végváratok ábrázoló lapokból Budapesten (Magyar Nemzeti Múzeum) és Bécsben (Österreichische Nationalbibliothek) több példány is fennmaradt, első hazai megbízásból készült példajaként a következő két évszázadban oly népszerű látéképtípusnak, a mérnöki felvétel pontosságát és a szabad rajz lehetőségeit elegyítő vedutának⁶ (3. kép). A 17–18. századi rajzanyagunk megismeréséhez hazai várképek mellett több figyelmet kell fordítanunk a különböző társadalmi rétegekhez tartozó *műkedvelő rajzoló*k munkáira is, amelyek művelődéstörténeti értékeiken túl arról is tudósítanak, hogy egy-egy társadalmi réteg képviselője, ha tollat vagy ecsetet vett a kezébe, milyen színvonalon értette és beszélte korának késő reneszánsz vagy barokk művészeti köznyelvét, tehát egy önálló képi nyelvet.

Az ilyen típusú rajzok legkorábbi 17. századi példáit a székesfehérvári vár vicekapitányaként török fogságba esett Wathay Ferenctől ismerjük, aki 1605–1606-ban török földön készítette rajzait, amikor fogsága kínzó magányát, sorsának és hanyattatásának versbeszedésével és az egyes epizódok megrajzolásával – ahogy maga írta: „egyeb képeknek pepecselisivel” – igyekezett enyhíteni⁷ (4. kép). Hogy a fogság, kényszerű bezártság állapotának ebben a korban máskor is oldója a rajz, arra a legismertebb, közel egy évszázaddal későbbi példa a bécsújhelyi fogságában rajzszereteket kérő és rajzolgató II. Rákóczi Ferenc esete. Az így készült rajzok elsődlegesen ugyan nem művészi értékűek, művészettörténeti értékelésük elől, ami alatt nemcsak formai szempontú, hanem a rajz társadalmi-művészeti szerepét érintő értékelést is értünk, mégsem térhetünk ki. Az 1650 előtti rajzok bemutatását hadd zárjuk egy olyan típusú rajzzal, amelyből a kiállítás nagyobb része is összeállt, tehát az építészeti vagy épületdíszítő feladatot előkészítő rajzzal. Ezek közé sorolható például az a két, Pázmány Péterhez írt levél mellékleteként fennmaradt rajz az Esztergomi Érseki Levéltárban, amely egy nagyszombati templom és a hozzá tartozó cinterem kapujához készült 1638-ban.⁸ Szerzőjük valószínűleg a nagyszombati jezsuita templomon dolgozó olasz kőfaragók egyike, aki a díszesebb, a templom kapuzatához szolgáló rajzon építészeti, ornamentális és figurális elemek reprezentatívnak szánt, erősen összesűrített alkalmazásával operált (5. kép).

Ismerünk tehát az 1650 előtti korszakból is annyi rajzot, amely műfaji, technikai és funkcióbeli sokféleségével megengedi, hogy a hazai termésű, vagy hazai megbízásra készült rajzanyag bemutatását és feldolgozását 1650 előtti fél évszázadra is kiterjesszük. A 17–18. századi hazai rajzanyag teljesebb megismeréséhez, s ennek következményeképp egy összetettebb kép kialakításához a kutatásnak nemcsak ilyen időbeli kiterjesztése vezethet el, hanem a kiállítás által tárgyalt korszakon, az 1650–1760 közötti idő-

szakon belüli szélesebb áttekintéssel is. Ehhez szeretnénk az alábbiakban néhány szempontot javasolni.

Nem szerepeltek a „Barokk tervek és vázlatok” kiállításon azok a falkép- vagy oltárképvázlatok, amelyeket különböző festők magyarországi műveiket előkészítő vázlatként készítettek. Való igaz, hogy nem sok van belőlük, s ezek egy részét is határokon kívüli gyűjteményekben őrzik. Mégis ezek a rajzok lehetnek leginkább példái az olyannyira hiányzó önálló értékű rajznak, az alakrajznak, s a figurális ábrázolásnak egyaránt. Még akkor is, ha nem Magyarországon élő művészek alkották őket, mint Troger, Palko, Sambach vagy Maulbertsch, bár akad olyan vázlat is, mint pl. a soproni Schaller István 1760 körül készült vöröskréta rajza, amely a győri Orsolya apácák templomának egyik mennyezetképéhez készült, tehát hazai művész alkotása (Sopron, Zettl–Langer gyűjtemény). De a Bécsben élő művészek rajzai is magyarországi művekhez, hazai megrendelők ízlésének, követelményeinek figyelembevételével készültek s ezért hasonlóképpen ítéltetők meg, mint pl. a nagy osztrák építész, Anton Pilgram Magyarország számára készített épülettervei. A székesfehérvári egykori jezsuita templom kiállított tervrajza mellett ezért is láttuk volna szívesen ugyane templom szentélyfalának Sambach által készített virtuóz falképtervét (Székesfehérvár, István király Múzeum), vagy a sümegi plébániatemplom szentélyfalának freskójához készült Maulbertsch-rajzot (Szépművészeti Múzeum), vagy ugyancsak tőle a minden bizonnyal az óbudai trinitáriusok oltárképéhez készített rajzvázlatot (Sopron, Liszt Ferenc Múzeum). S ha – miként az építészeti rajzoknál – a válogatás bécsi, a rajzok esetében az Albertina gyűjteményére is kiterjed, a szám többszörösére növelhető.

További ismeretlen anyagot egyébként a kiállításon nem szereplő hazai gyűjtemények is adhatnak. Így a 17–18. századi magyarországi festészet és grafika leggazdagabb s még mindig nem eléggé kiaknázott gyűjteménye, a Magyar Nemzeti Múzeum közel 100 esztendőes Történelmi Képcsarnoka, amely pl. egy kisebb hazai tájrajz-sorozatot őriz a 17. század második feléből magyarországi várak ábrázolásával. Köztük vannak azok a Garam és Vág menti várakat ábrázoló rajzok is, amelyek egy tervezett, de csak részben megvalósult rézmetszet-sorozat vázlataiként keletkeztek. Mesterük hazai művész lehetett, aki skicc-szerű, gyors és szaggatott vonaljelzésekből és mély tónusú lavírozás súlyos tömbjeiből építette fel kompozícióját és formált keretet a várak topografikus pontosságra törekvő ábrázolásához. Rajzai a perspektivikus bizonytalanságok ellenére gyakorlott tollú mesterre vallanak, s alkotásai a hazai rajzi hagyománynak legjobb darabjai közé sorolhatók (6–7. kép). Más karakterű, de ugyancsak önálló szerepű magyarországi rajztípusra szolgáltatnak példát az MTA Könyvtár, Széchényi Könyvtár és az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött 17. század végi, 18. század eleji erdélyi viseletkódexek, amelyek Erdély különböző népeinek legjellegzetesebb típusait örökítik meg vízfestmény-sorozatokon. Bennük annak a rajzi gyakorlatnak fennmaradt példáit kell látnunk, amely pl. előírta, hogy a kolozsvári festőcéhben a 17. század közepén a „mesterremek” elkészítéséhez a jelölt tartozott magát egész alakban „leírni” vízfestéssel (és olajfestéssel)⁹. Ilyen erdélyi „festő-önarckép” sajnos, egyetlen egy sem maradt ránk, de az ottani festők fennmaradt művei, viseletképei, címerrajzai és nemzetségek könyvek portréábrázolásai egyértelműen jelzik, hogy nem annyira a személyiség egyéni megragadására és visszaadására, sokkal inkább egy-egy típus erősen dekoratív, határozott kontúrrajzú, belső rajzzal alig megbontott megörökítésére törekedtek. Műveik egy egész országrész művészeti ízléséről,

rajzkultúrájáról tudósítanak, ezért lapjaikat számon kell tartanunk a hazai rajzkultúra emlékei között (8. kép).

Csak helyeselni lehet a kiállításnak azt a törekvését, hogy a magyarországi rajzlemkéket külföldi gyűjteményekben is nyomon kívánta követni. A hazai építészeti, képzőművészeti anyag viszonylag nagy számához képest, ugyanis igen kicsi a fennmaradt rajzok száma s így, akárcsak a még kisebb számban fennmaradt barokk olajvázlatok esetében, *minden* emlék számbavételére szükség van. A katalógus párizsi, bécsi és heiligenkreutzi darabokat közöl, amelyeket „technikai nehézségek miatt” nem tudtak kölcsönkérni. Úgy tűnik, hogy ezek a „technikai nehézségek” könnyebben legyőzhetőek, ha közelebbi gyűjteményeket is bevonunk a kutatás körébe. S itt mindenekelőtt Szlovákiára gondolunk. Egészen bizonyos, hogy szlovákiai múzeumokban és levéltárakban a régi magyarországi rajz műfajának megismeréséhez viszonylag nagyobb anyag remélhető s az elmúlt évek tapasztalatai is azt mutatták, hogy kiállítási kölcsönzésekre is mód és lehetőség van.

A szlovákiai gyűjteményekben található különlegesen ritka rajztípusok közül például a pozsonyi járási levéltár (Okresný archiv) őrzi a magyarországi ferences rendtartomány, a mariánusok levéltárának töredékét, benne két lavírozott tollrajzzal, a mariánus provincia jelképes ábrázolásával. Az egyik (9. kép) magyarországi Mária-kegyszobrok, Szent Ferenc és a pápa mögött térdelő hívők közt emelkedik a ferences rend jelvényével díszített jelképes vár, amely telve van ugyan fegyverekkel, de erejét mégsem ezektől, hanem a vár fokán álló s a Szentháromságtól megkoronázott Szűz Máriától kapja. Szűz Mária kezében a ferencesek magyarországi mariánus rendtartományának térképét tartja s bizonyos, hogy az ő megbízásukra készült ez a 17. század végi rajz, amely jellegzetes barokk szerkesztésmódjával, égieket és földieket, szerzetesrendi és hazai hagyományt fog össze egyetlen, a rend dicsőítését célzó kompozícióban. E rajz teljesen kidolgozott karaktere s jellegzetesen propagandisztikus hangvétele jelzi, hogy minden bizonnyal rézmetszet sokszorosítás céljaira készült, bár sem ennek, sem párdarabjának metszétváltozatát nem ismerjük.

Barokk rajzaink közt – mint ezt a kiállítás is tükrözte – az építészeti rajzoknál jóval kisebb számban maradtak fenn szobrászrajzok. Közöttük is ritka azonban az olyan együttes, amelyben ugyanattól a szobrásztól több, különböző típusú rajzot találunk, s így az alkotó formanyelve, motívumrendszere, variáló készsége közvetlenül is tanulmányozható. Ilyen esetre hozható példaként a pozsonyi központi levéltárban (Štátny ústredný archiv) a leleszi prépostság anyagában őrzött s az 1720-as években feltehetően a régi jászói apátság berendezéséhez készült rajzsorozat. Két rendkívül gazdagon díszített s csak szobrászati és építészeti eszközökkel operáló oltárterve s két szószékterve maradt fenn az eddig csak levéltári adatokból ismert, Dél-Csehországból Eperjesre került szobrásznak, Johann Güntzelnek (10. kép)¹⁰. Ez a szobrász nemcsak térformálásban, tömegtagolásban, az architektonikus elemek nagyvonalú kezelésében emelkedik a hazai átlagszínvonal fölé, hanem rajzkészségével, rajzi igényességével is. Rajzai nyomán az egykori Északkelet-Magyarország szoboranyagából bizonyára tényleges művek is lesznek majd nevéhez köthetők.

Utolsó szlovákiai példánk egy szintén egyetlen művésztől származó rajzsorozat, amely egy tünékeny műfajnak, a valamely magas méltóság látogatására emelt diadalkapuknak emlékét őrzi. A diadalkapu, mint dísz-architektúra és hódoló képes programok

hordozója, különleges feladatot rótt készítőjére, aki legtöbbször a városban tevékenykedő nevesebb festő, esetleg külföldről meghívott rangosabb mester volt. A bányavárosokban a 18. század közepén tevékenykedő Anton Schmidtnek Selmecebánya és Körmöcbánya múzeumaiban több diadalkapu terve maradt fenn, amelyeket a bányákat meglátogató királyi család fogadására készített az egyes városok megbízásából. Rajzai erős dekoratív érzékről, bonyolultabb mozgásformákat is biztonsággal megoldó alakrajzról, bőven áradó ivencióról s korai tervein (11. kép) bizonytalan architektúra értelmezésről tanúskodnak. Valamennyi darabjuk egyértelműen autochton művészi alkotásnak számítható.¹¹

Mindezeket a hazai és szlovákiai gyűjteményekből válogatott darabokat annak érdekében szeretnénk bemutatni, hogy a 17–18. század magyarországi művészetében a rajz szerepe némiképp átfogóbb volt annál, mint amelyet a kissé az építészeti rajzra koncentrálni kívánó kiállítás érzékeltetett. Lehet, hogy az ott látható összkép sugallta a vitatott végkövetkeztetést is, hogy ténylegesen nincs is barokk kori magyarországi rajzművészet, legalábbis a nyugat-európai akadémiák gyakorlata értelmében. Magunk a következtetést inkább úgy vonhatnánk le, hogy *van régi magyarországi rajzművészet*, ha nem is abban az értelemben, ahogy azt a késő reneszánsz Itália, s később Európa akadémiáin kialakították. A 17–18. századi magyarországi társadalomban kissé másképp élt és hatott a képzőművészet, mint Nyugat-Európában, és eltérő volt a képzőművészeti élet szerkezete is. Ezért lett más a rajz társadalmi szerepe, mások lehetőségei és értelmezése, s alapvetően mások a műfaj belső arányai, műfaji, típusbeli és funkciót érintő változatai. Virtuóz változatok ebben az együttesben nem túl sűrűn akadnak, kevesebb bennük az egykori mindennapi élet lüktetése is. De a rajz élő és organikus műfaja volt a magyarországi művészetnek, s bár anyagának nagyobb része gyakorlati feladatok kísérőjeként keletkezett, vannak jelei annak, hogy meghonosodott a Kárpáton belül „az önálló értékű rajz”, ha nem is lett széleskörűen általánossá, s hasonlóképpen vannak nyomai a rajzot mint autochton művészi alkotást értékelő rajzgyűjtésnek is.

Bizonyos, hogy nagyon töredékes az a rajzanyag, ami korunkig fennmaradt. Mégis, ebben a formájában is, képes a 17–18. századi Magyarország művészeti kultúráját saját műfaján belül összetett módon, s viszonylag árnyaltan tükrözni, különösen akkor, ha anyagát saját közegében, saját adottságai és lehetőségei tükrében vizsgáljuk.

Hogy ezek a szempontok a történeti vizsgálat során minél teljesebben érvényesíthetők legyenek néhány, talán megfontolásra érdemes megjegyzést szeretnék fűzni a katalógushoz. A kiállított tervek nagyobb része egy-egy épület vagy épületdíszítő elem terveként keletkezett, tehát valamely gyakorlati feladat megoldásához készült. Ezzel kapcsolatban a terven gyakran egykorú felirat is jelzi, hogy a rajz tervnek, felmérésnek, ideáltervnek, átalakítási tervnek, terv-változatnak vagy esetleg más célból készült. Ez a felirat gyakran *kulcsfontosságú* a terv megítélésénél és nemegyszer az értelmezést is döntően ez határozza meg, tehát *ugyanolyan* forrásértékű, mint a képi ábrázolás. Ezért, ha csak rövidített formában is, de *mindig* közölni kellene, ha van a tervnek összefoglaló felirata, míg a katalógus leíró részében lehetne kitérni az egyes ábrázolások jelmagyarázataira, amelyek néha szintén forrásértékű információkat tartalmazhatnak. Mivel ezek a feliratok az igényesebb nyomdai technikával készült illusztrációkon sem nagyon olvashatók, közlésük ezért is kívánatos.

Hasonló gond a levéltári jelzetek közlésénél is adódik. A kiállított anyag egy része a kormányhatósági szervek levéltárában őrzött Acta jesuitica anyagából származik, ahol

részben még a rend fennállása idején, részben pedig a modern levéltári rendezéskor kiemelték a tervrajzokat és egy levéltári egységbe tették, amely az Országos Levéltár Tervtárában a T 86 jelzést kapta. Ez a jelzet valamennyi jezsuita rendházból begyűjtött tervanyagot tartalmazza, mégis hajdani és mai levéltárosok jóvoltából nemegyszer arra is van mód, hogy külön tudjuk választani az egy-egy rendház anyagához tartozó darabokat. A barokk kori szerzetesrendek néha egész kis rajzgyűjteménnyel rendelkeztek, ami nemcsak a saját templomuk vagy rendházuk építésekor vagy díszítésekor keletkezett rajzokból állt, hanem különböző színvonalú, nemegyszer dilettáns rajzolóktól is származó darabokból, s tulajdonképpen egyfajta mintakollekció volt majdani megrendelésekhez. A hazai jezsuita anyagban a leggazdagabb ilyen együttes a győri jezsuiták anyagában maradt fenn, amelyből a kiállítás is jó néhány lapot bemutatott. Anélkül azonban, hogy ezt az összefüggést az egyes katalógustételeknél jelezte volna. Ez az összefüggés ugyan néha csak történeti, tehát egy hajdani egységre utal csupán, ez azonban a magyarországi régi rajzművészeti anyag *egyik megjelenési formája* is volt, tehát mint ilyen is, figyelmet érdemel. Másrészt viszont a rendház és díszítése, valamint a fennmaradt rajzanyag közt, ha még nem is mutatható ki kapcsolat, egy későbbi azonosítás lehetősége még adott, s ebben az esetben ez az összefüggés is történeti adatnak számít. Az ilyen jellegű kapcsolat jelzésének hiánya legszembetűnőbb akkor, ha ténylegesen összetartozó darabok válnak szét, s ezáltal egy-egy lényeges összefüggés tűnik el szemünk elől.

Ez történt például a kiállítás plakátját és a katalógusborítót díszítő elegáns szószerk-terv esetében. A győri jezsuiták 1747–48-ban új szószerket kívántak csináltatni, s a pozsonyi Donner-tanítvány Gode Lajostól több változatban szószerktervet kértek. Ezek a tervek a rend levéltárában fennmaradtak. A rajzokat Maria Malikova — akinek figyelmét Voit Pál hívta fel a tervekre — még 1973-ban közzétette és elemezte.¹² A négy itt is kiállított terv közül három (kat. 58, 59, 60.) az osztrák Hochbarokk formanyelvének különböző bonyolultságú változata tetszetősen lekerekített formákkal, a negyedik azonban (ez a katalógus címképe, kat. 57.) élesen tört, szaggatott hullámzású párkányaival, figuráinak kemény, szögletes, felcsapódó mozdulataival a szobrászi expresszivitás barokk kori értelmezésének egyik leghatásosabb hazai példája. De a négy rajz mesterének azonoságára, a Donner-hagyomány hűséges őrzőjének egy másfajta, attól gyökeresen eltérő ízlésvilággal való találkozására s egy jelentős hazai művészegyéniség kettős formakultúrájának meglétére mégsem figyelhetünk fel, mert elmaradt a négy lap összetartozásának, egyazon gyűjteményből való származásának hangsúlyozása. Igaz, hogy ez részben a már néhol másutt is elmaradt szakirodalmi utalás problémája, amelyhez azonban ezen kívül csupán még egy példát említenénk: a kat. 143. alatt közölt tervrajznak „Lőcse jezsuita ház” megnevezése téves, mert, amint ez Baranyai Béláné egyik tanulmányából is kiderül, a lőcsei jezsuita rendház anyagai között őrzött rajz a ma is álló *savniki kastélyt* ábrázolja.¹³ Kritikai megjegyzéseink rövid sorát talán azzal zárhatnánk, hogy alkalmanként szívesen olvastunk volna utalást arra, hogy a tervrajzon ábrázolt épület, oltár vagy berendezés áll-e még, s ha igen, a tervrajzon ábrázolt vagy még az elkészítéskor megváltoztatott formában készült-e el. Így talán közvetlenebbé tehető a kapcsolat a hajdani műalkotás és mai világunk között, s a történész számára is lehetőség adódik, hogy párhuzamot vonjon elképzelés és megvalósítás, idea és valóság néha nem is olyan kicsi távolsága között.

A kiállítás nagyjából építészeti rajzai tehát vizsgálhatók, mint a rajzi kifejezésformák változatai, az építészettörténeti tanulságok hordozói, a tervező mester felkészült-

ségének és iskolázottságának vagy éppen a megrendelő igényének dokumentumai, de megjelenési formájuk, a rajz, mint műalkotás, egyetlen egység marad.

S ha a magyarországi 17–18. századi rajzművészet egy elképzelt (s talán meg is valósítható) válogatásába e kiállítás másfél száz rajzból csak három-négy darab kerülne is bele, ez mindössze csak annyit jelent, hogy van azért miből válogatni, illetve hogy a rajzművészetben — így a hazai rajzművészetben is — a nagyobb művészi szabadságot, a formák átélésének kötetlenebb lehetőségét, a toll, a ceruza s az ecset játékosabb futását nem annyira az építészet technikai követelményrendszerétől megkötött feladatok, az épülettervek rajzolása, mint inkább a festmény-, a falkép-, a grafikai vázlat s az önálló rajz műfaji szabadsága adja.

De az összképben az *építészeti rajz domináns jellegét* így is megőrzi s ezért feltétlenül szükséges, hogy a Magyar Nemzeti Galéria úttörő kezdeményezésének folytatása legyen. S lehetőleg abban a formában, ahogy az első kiállítás is tette, amikor egy nagyobb összefüggő korszak rajzmlékeit adattárszerűen mutatták be, s a katalógusban dolgozták fel. Itt külön is ki kell hangsúlyozni a katalógus szerepét, mint amely a kiállítás lebontása után is őrzi a nagy munkával összegyűjtött anyagot. Volt már ugyanis néhány évvel ezelőtt gazdag tervanyagot felvonultató, gondosan rendezett barokk építészeti rajzkiállítás (Székesfehérvár, 1979), de katalógus híján eredményei alig kerültek bele művészettörténetírásunkba¹⁴. A „Barokk tervek és vázlatok” kiállításához azonban tudományos katalógus készült valamennyi kiállított tárgy leírásával és reprodukciójával. Külön öröndetes, hogy a tudományos katalógusoknál a Művészettörténeti Kutató Csoport kezdeményezései után a Magyar Nemzeti Galéria mind ennél a kiállításnál, mind a Magángyűjtemények kincsei kiállításnál is — szebb kivitelben — hasonlóan tudományos feldolgozású katalógust készített. S ez külön öröndetes akkor, amikor az ismert gazdasági nehézségekre való hivatkozással nagy anyagi és erkölcsi ráfordítással készült, igen sok helyről összegyűjtött kiállításoknál félő volt, hogy a rosszul értelmezett takarékoságból elhagyott katalógussal éppen azok a tudományos eredmények mennek veszendőbe, amelyeket e kiállítások egyik fő eredményének tarthatunk. S ezt azért is szükséges hangsúlyozni, mert a különböző múzeumok álláspontja és lehetőségei néhol erősen eltérők egymástól. Egyik országos múzeumunk például kitűnő kiállításain elhagyva a katalógusok készítését, a közönség orientálását, az anyag értelmezését és népszerűsítését katalógus helyett műlapokra bízta. Fontos tehát, hogy régi művészetünk történetének hazai bemutatásánál a nagyobb szabású külön kiállításokhoz továbbra is tudományos katalógusok készüljenek. A Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztálya ezzel is példát mutatott s a téma választás és a feldolgozás igényessége, a begyűjtött anyag tematikai gazdagsága, vagy a gyűjtési terület eddig kiaknázatlan forrásainak, például a levéltáraknak széles körű bevonása együttesen is jelezheti, hogy a Magyar Nemzeti Galéria jó és hasznos kiállítással indította a régi grafika körébe tartozó művészeti hagyományaink feltárásának programját. Várjuk a sorozat folytatását.

JEGYZETEK

1. Kracker János Lukács 1717–1779. Kiállítás az MNG-ben, 1979–80. A katalógust írta és a kiállítást rendezte JÁVOR A. – Barokk tervek és vázlatok 1650–1760. Kiállítás az MNG-ben, 1980–81. Válogatta, a katalógust és a bevezető tanulmányt írta VOIT P., a katalógust szerkesztette és a kiállítást rendezte BUZÁSI E., előszó: MOJZER M.
2. STORNO M.: Adatok a soproni festészet történetéhez. Soproni Szemle, 1937. 212.
3. RÓZSA GY.: Lackner Kristóf, a rézmetsző. Soproni Szemle. 1971. 205; uő.: Christoph Lackner als Kupferstecher. In: Gutenberg Jahrbuch, 1973. 377.
4. GÜNTHER-MAYER, E.: Ein unbekannter Pressburger Maler aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Forum (Bratislava), 1937. 69–70.
5. KEIL, ROBERT und RICHARD: Die deutschen Stammbücher des sechszehnten bis neunzehnten Jahrhundert. Nach Stammbuchblättern. Berlin I–II. (1902–4) – Ein Stammbuch aus vier Jahrhunderten. Zusammengestellt aus 100 Leipziger Stammbüchern von JOHANNES HOFFMANN. Leipzig 1926. – ANGERMANN, G.: Stammbücher und Poesienalben als Spiegel ihrer Zeit. Münster 1971. – Magyar, ill. magyar vonatkozású közlemények: MEDNYÁNSZKY D.: Szulói Félix Balázs emlékalbuma, 1620. Turul IV. (1886) 126–130. – CSATKAI E.: Das Stammbuch des Oedenburger J.W. Deccard. Deutsch-Ungarische Heimatblätter V. (1933) 103. – Uő.: Das Stammbuch des deutsch-ungarischen Dichters Georg Ferdinand Pamer. Neue Heimatblätter I. (1935) 64. KÁRPÁTI, P.–SZENT-IVÁNYI B.–TARNAI, A.: Das Stammbuch von Michael Rotarides: In: Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung. Berlin 1965.
6. Ledentu sorozatáról BORBÉLY A.: Adatok a magyar várak és városok ábrázolásához a XVI–XVII. századból. Hadtörténeti Közlemények, 1932. 178–183. – Kapcsolatáról Batthyány Ádámmal és a Forgách grófokkal GARAS K.: Magyarországi festészet a XVII. században. Bp. 1953. 155, 157. Két rajza néhány évvel ezelőtt még látható volt a hontszentantali (Antol) kastélymúzeum folyosóján, feltehetően egykor a Forgách család tulajdonában.
7. Wathay Ferenc Énekeskönyve. Eredetije az MTA Könyvtár kéziratárában; faksimile kiadása Bp. 1976. Magyar Helikon. Az utószót NAGY L. írta, a szöveget BELIA GY. gondozta.
8. Böythe Miklós levele Pázmány Péterhez, Nagyszombat 1636. márc. 2. Esztergom, Prímási Levéltár, Acta radicalia, classis X. no. 196, tit. IX. 2. A levelet és a hozzátartozó rajtot Prokopp Gyula szíveségéből ismerem, s a fényképet is ő bocsátotta rendelkezésemre.
9. A kolozsvári képrők kiváltságlevele 1618-ból származik, amelyet az 1653-as megerősítéséből ismerünk. Közölve: Erdélyi Múzeum, 1908. 34. Idézi Garas: XVII. század, 49., 92.
10. Johann Güntzel, aki 1723-ban lett polgár Eperjesen, 1733-ban szerződött a sátoraljaújhelyi pálosok priorjával, hogy a Mária-oltárhoz – amelyet a nyírbátori Krucsay-oltár mestere faragott – kiegészítésül szobrokat készítsen. A szerződést közli BARANYAI BÉLÁNÉ: A nyírbátori minorita templom berendezése. Művészettörténeti Értesítő, 1960. 223–224. – Rajzai közül egy szószéktervet közöl HORVÁTH, P.: Výtvarní umelci a stovební remeselníci na Slovensku. in: Vlastivedný Časopis XXVIII (1978) 59.
11. Anton Schmidt három diadalkapu tervét a halbtorni Mária Terézia-kiállításon is kiállították: Maria Theresia als Königin von Ungarn. Halbturn, 1980. Ausstellungskatalog, Nr. 362, 363, 364. A körmöcbányai múzeum egyik diadalkapu tervét lásd GALAVICS G.: Múlt a jelenben. „Mária Terézia és II. József” kiállítások Ausztriában. Művészet, 1981/6. 20; 4. kép.
12. MALIKOVA, M.: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1973. 97–101.
13. BARANYAI H.: Beiträge zur späteren Baugeschichte der alten Minoritenkirche in Leutschau. Neugefundene Zeichnungen und Schriftquellen. in: Acta Technica 88 (1979) 126; 21. kép.
14. Az Építészeti Múzeum barokk tervei. Kiállítás Székesfehérváron az Építészeti Múzeum kiállítótermében. Válogatta és rendezte PUSZTAI L. 1979.