hogy bejáratát az utca felől kapta. Ez a megoldás a leggyakoribb. — A múlt század közepén pincék még nem voltak a faluban, hanem kint a szőlőkben.

A legrégibb pincék a *baranyás pincék* voltak. Ezeket félig a földbe vájták, oldaluk földhányás volt, amit két-három méterre megmagasítottak. A pince hátsó része a föld alá nyúlott be. A baranyás pincék teteje nagyon egyszerű volt. Gerendákat, botokat fektettek keresztbe, arra rőzsét, vesszőt, szalmát tettek, majd az egészet beföldelték és jól ledöngölték. A múlt század első felében — az emlékezet szerint — minden pince ilyen volt Hegyalján.

Később már felemelt falú pincéket építettek vályogból vagy kőből. Teteje szarufás volt és zsúppal fedték be. Ezek a pincék a jobbágyfelszabadítás ideje után terjedtek el. Elterjedésük egyik oka az lehetett, hogy a bortermelés, amelyet már nem kötött gúzsba a kilenced és a tizedtörvény, mennyiségileg hirtelen megnövekedett és a korábbi baranyás pincék már nem tudták befogadni a termést. Másrészt a borkezelés technikájában beállott minőségi változás kényszerítően serkentette elterjedésüket.[18]

[18] Vö. *Vincze István:* Magyar borpincék. N.É. XL. (1958).

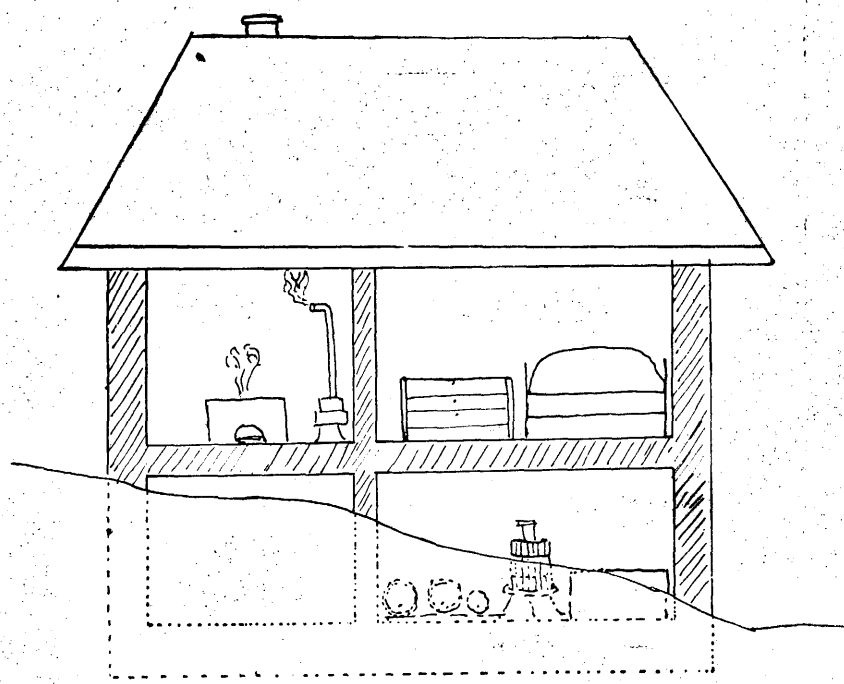
Az új pincék tulajdonképpen két részből álltak: a présházból és a föld alá épített pincéből. Az öregek mindkét részt pincének nevezik ma is, ami valószínűleg azt mutatja, hogy a baranyás pincék nem tagozódtak két részre. — A présházban helyezték el a szőlőmunkához, szürethez, valamint a borkezeléshez szükséges szerszámokat. Itt állt a tölgyfából faragott és összeállított kétorsós, csavaros prés, amelyet sok helyen még ma is használnak. A föld alá épített pincerészben, amelyet vályoggal boltoztak ki, két bükkfarönkön a kisebb-nagyobb hordók sorakoztak.

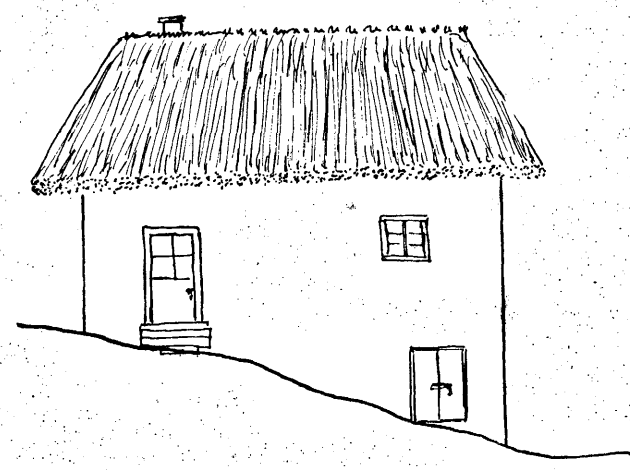
30. kép. Szőlőbeli pince. Cserkút

Ez a pinceforma aránylag sokáig élt, sok helyen ma is megvan, és használják is. Legtöbbször kisebb-nagyobb átalakításon ment keresztül — a zsúpot cseréptető váltotta fel, a falát téglából építették — de régi formáját így is megtartotta (30. kép).

A 80-as években azonban ezeknek a pincéknek a száma is megfogyott. A háztól gyakran kilométerekre levő pince egyre több gondot okozott. A közbiztonság gyengülése, betörések, lopások, gyújtogatások egyre sürgetőbben követelik a pincének faluba való beköltöztetését, különösen ott, ahol a pincék nagyon távol estek a falutól. Ilyen pedig sok volt Hegyalján.

A problémát hamarosan megoldotta a település rendezése és az átépítkezés. Az új há-





31. kép. Pincés ház metszete. Özv. Horváth Györgyné háza. Kővágószőllős

zak építésekor a pincét a ház alá építették. Ezután szüretkor a szőlőt kocsival hazahordták, ott préselték ki és a bort is most már az új pincében tartották. Így alakultak ki a pincés házak, amelyek — bár egyébként nem térnek el a többi házaktól — új házformát jelentenek Hegyalján.

A 31. képen ilyen pincés házat mutatunk be.

A ház lejtőre épült, ezért eleje olyan magas, hogy szinte emeletesnek látszik. A ház magasabbik, „emeleti" részében van a konyha és a szoba, a ház elején pedig a szoba alatt a pince. Alaprajza azonos a szobáével, csak valamivel alacsonyabb. Bejárata az udvar felől nyílik és pár lépcső vezet le. A pince egyben présház is: itt van a prés, a daráló és más eszközök, hátsó részében állanak a hordók.

Meg kell jegyezni, hogy több gazdának nincs pincéje a háznál. Ezeknek ugyanis vagy régi típusú háza van, ami alá nem

lehetett pincét építeni, vagy a szőlőik vannak közel a házhoz és ezért nem volt érdemes új pincét építeniök.

Néhány jobbmódú gazdának két pincéje is van: egy a szőlőben, egy a háznál. A szőlőben tulajdonképpen csak présház van, de nem itt préselnek. A kis házikó csak arra szolgál, hogy a szőlőmunkához szükséges szerszámokat elhelyezzék benne. Itt vannak a szüretelő szerszámok és edények is. — A tulajdonképpeni pince és présház a háznál van, ahol a szőlőt is préselik és a bort is tartják.

Ilyen ház alá épített pincéket találunk Dél--Biharban[19] és Veszprém megye déli részében[20] is. Úgy látszik ez a házforma minden olyan vidéken elterjedt, ahol nagy bortermelés folyt és ahol a talajviszonyok a ház alá épített pince szempontjából előnyösek voltak.

VÖLKISCHES BAUEN IN MECSEK-HEGYALJA

E. FÜZES

(Zusammenfassung)

Das untersuchte Gebiet liegt im Komitat Baranya, einige Kilometer westlich von Pécs, am südlichen Hang des Mecsek-Gebirges, auf unebener Oberfläche. Die Ansiedlung wurde auch von den geographischen Gegebenheiten beeinflusst; die Strassen sind eng und gekrümmt. Dies verleiht den hiesigen Gemeinden einen gewissen angehäuften Bergdorf-Charakter, der trotz der ständigen Regelung der Ansiedlung und der Bautätigkeit nicht verschwindet.

Wenn wir uns heute in Gemeinden von Hegyalja bewegen, haben wir oft das Gefühl, uns in einer Vorstadt von Pécs oder auf den Strassen einer Kleinstadt zu befinden. (Abb. 2.). Dies zeugt davon, dass sich der einheitliche Baustil und damit auch das einheitliche Dorfbild schon lange aufgelöst haben. Dies Wandlung vollzog sich nicht bloss infolge des Zwanges der wirtschaftlichen Kräfte, auch der Mensch, in dem neben dem Festhalten an der Tradition auch die Keime eines neuen Stils reiften, tat das seinige hinzu.

Der frühere Baustil ausgesprochen bäuerlichen Charakters begann in Hegyalja bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu verschwinden, und am Ende des ersten Weltkrieges war die ganze Gegend umgebaut. In diesem Aufsatz wollen wir das bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lebende einheitliche völkische Bauen behandeln, das nurmehr 1—2 Denkmäler besitzt. Zuerst zeigen wir das Wohnhaus als das wichtigste Objekt des bäuerlichen Bauens, danach behandeln wir den Verlauf des Umbaus und schliesslich den so entstandenen, teils bäuerlichen teils städtischen neuen Baustil.

Das älteste Baumaterial war das *Holz*, doch lebt heute nurmehr die Erinnerung an die einstige Holzbauweise; in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde sie von der Lehmbauweise verdrängt. Ebenfalls altherkömmlich ist die *Bleichwand („rekesztéses fal")*, an die sich die Älteren noch gut erinnern. Am Anfang des 19. Jahrhunderts baute man sogar noch Wohnhäuser mit ihr, später aber nur noch Wirtschaftsgebäude. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitete sich die *Erdstampfwand („vertfal")*. Einige Beispiele davon stehen auch heute noch. Ihr Material war Lehm mit geschnittenem Häcksel durchsetzt, das zwischen zwei Bretter gepresst wurde. Von der grossen Verbreitung der Stampfwand zeugen auch Angaben der Archive. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts baute man Wohnhäuser nur noch mit Lehm. Auch das Material dieser bestand aus Lehm und Häcksel.

Die alten Häuser von Hegyalja besassen zwei Arten von Dachkonstruktion: 1. Das *Firstbalkendach („oromgerendás tető")* (Taf. 1.), das eine örtliche Abwandlung des Pfettendaches war; 2. *das Sparrendach („szarufás tető")* (Taf. 2.), das in ganz Baranya verbreitet war. — Von den zwei Konstruktionstypen ist ohne Zweifel das Pfettendach die ältere die statische Lösung zeugt auch davon; es kann auf Grund derselben angenommen werden, dass es sich um eine verkümmerte Variation einer alten Zweig-Pfettenkonstruktion handle.

Die Form des Daches wird durch die Dachkonstruktion bestimmt, demgemäss waren in Hegyalja zwei Dachformen üblich: 1. *das Zeltdach* (Abb. 5), *(„farazatos tető")*; 2. *das Satteldach* (Abb. 6), *(„nyeregtető")*. Einen Übergang zwischen den beiden bildet *das Krüppelwalmdach* (Abb. 7—8), *(„kisüstökös tető")*, das sich aus dem Satteldach entwickelte. Das Dachdeckungsmaterial der alten Häuser war *Stroh*. und zwar handgedroschenes Roggenstroh. Zuerst stellte man kleine Strohbündel *(„babica")* her (Abb. 9) und band diese dann an die Dachlatten (Abb. 10—13).

[19] *Győrfi István:* Dél-Bihar falvai és építkezése. N.É. XVII (1916). 99.

[20] *Vajkai Aurél:* A parasztszőlőmívelés és bortermelés Veszprém megye déli részében. N. É. XXX (1938). 33.

Die alten strohgedeckten Häuser waren sehr kleine Gebäude, sie bestanden aus Zimmer und Küche, seltener aus zwei Zimmer und Küche. Das zwei- und dreizellige Wohnhaus bildet ästhetisch, architektonisch, sowie praktisch eine geschlossene, komplexe Einheit. Es ist sowohl in seiner äusseren Form (Abb. 14—16.) als auch der inneren Einteilung (Taf. 3) harmonisch, bietet alles was der Bauer benötigt. Vor dem Haus zieht sich ein schmaler offener Flur *(tornác)* dahin, der hier *„házalja"* genannt wird (Abb. 17—18.). Von hier aus öffnet sich die *doppelte Tür*, der Eingang des Hauses (Abb. 19.).

Die heute noch bestehende Heizungsanlagen der alten Häuser sind: ein grosser viereckiger *Backofen* in der Küche („kemence"), in dem Brot gebacken wird (Abb. 20.); neben diesen wurde der *Pfannenplatz* gebaut. Im Zimmer, an der Küchenwand steht der *Herd („sparhelt")*, auf dem gekocht wird. In der Küche, über den Backofen wurde der offene Kamin *(„szabadkémény")* gebaut, in den auch die Rauchgase des Zimmerherdes eingeführt werden. Die Alten erinnern sich, dass die Heizungsanlagen einstmals nicht so aussahen. In der Küche — an der Zimmerecke — stand auf niedrigem Erdsokkel gemauert der offene Herd, über dem an Ketten der Kessel hing. Im Zimmer stand ein viereckiger, mit Ofenaugen ausgelegter Ofen von Menschengrösse *(„kájha")* dessen Heizloch sich von der Küche aus öffnete. Im Winter wurde er geheitz und in seiner Öffnung wurde gekocht; so blieb das Zimmer rauchlos.

Auf Grund der Untersuchung der Heizungsanlage und ihrer Entwicklung, sowie auf Grund der Grundrisseinteilung, Dachkonstruktion und Dachform der alten Häuser kann festgestellt werden, dass das alte Bauernhaus von Hegyalja dem Wohnhaus aus Ormánság verwadt, ja seine ganze Entwicklung an dieses angeknüpft werden kann (vergl. 9. Anm.). Wir können also behaupten, dass die Hauskultur von Ormánság, die *südlicher- oder untertransdanubischer Haustyp* (vergl. 15. Anm.), oder *pannonisch—balkanisches Hausgebiet* genannt wird (vergl. 9. Anm.), sich weiter nach Norden auch auf das Gebiet des Mecsek—Hegyalja ausgebreitet hat.

Am Ende des 19. Jahrhunderts begann *der Umbau.* Der Grund dafür war einerseits der mächtige wirtschaftliche Aufschwung (die Weizen- und Weinkonjunktur), andererseits aber das städtisch-bürgerliche Bedürfnis, das mit der Nähe von Pécs erklärt werden kann. Die Vorbedingung dafür war die Neuordnung der Ansiedlung. Die alten kleinen Häser wurden abgerissen, und an ihrer statt grosse Wohnhäuser (Abb. 21—22.) und Wirtschaftsgebäude (AAb. 25—26.) städtischen Charakters errichtet. Die Wohnhäuser verschiedenen Typs bestehen teilweise noch heute nebeneinander (Abb. 27.).

Auffallend ist es, dass in Mecsek-Hegyalja die Weinkeller als Wohnhauskeller gebaut werden (Abb. 28—29.). Am Beginn des 19. Jahrhunderts waren sie noch einfache Lochkeller *(„baranyás pince")*. Aber das Ansteigen der Weinproduktion, sowie die in der Technik der Weinhandlung eingetretene qualitative Änderung brachte es mit sich. dass man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Keller mit aufsteigenden Mauern baute und sie mit Dachziegeln deckte (Abb. 30.). Im Verlaufe der Neuordnung und des Umbaues der Ansiedlung baute man statt den weit abgelegenen Kellern andere, unter dem neuen Haus, was durch das abfallende Gelände auch erleichtert wurde (Abb. 31.).

НАРОДНЫЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ СТИЛЬ В МЕЧЕК—ХЕДЬАЛЬЯ

(Сюда относятся таблицы XXXIX—XIII)

Э. Фюзеш

Исследованная территория располагается в области Баранья, в нескольких километрах к востоку от города Печ, на расчлененной, неровной местности южного склона гор Мечек. Географические условия воздействовали на здешние поселения. Дороги крутые, узкие и извилистые, и этим придают поселкам известный характер скопленных горных деревень, который они не потеряли даже в ходе постоянного регулирования поселения и строительной деятельности.

Посещая сегодня деревни в Хедьалья у нас часто возникает впечатление, как будтобы мы находимся в одном из пригордоков Печа, или же гуляем на улицах провинциального городка (рис. 1). Это доказывает, что однородный архитектурный стиль и этим ткже однородная картина деревень исчезает. Данное преобразование последовало не только в результате экономических воздействий, но при этом значительную роль имела и деятельность человека, ибо в нем, наряду с привязанностью к традиции, начались развиваться также зачатки нового стиля.

Старый, ясно выраженный крестьянский архитектурный стиль в Хедьалья уже начал редеть к концу XIX. столетия, и до конца первой мировой войны вся эта территория уже полностью была перестроена. В настоящей работе обсуждается существовавшаяся еще до конца XIX. столетия однородная крестьянская архитектура, от которой сегодня остались лишь несколько памятников. Сперва дается описание жилого дома, как самого важного объекта крестьянского строительства. Затем излагается процесс перестройки и развивавшийся после этого преобразования, отчасти деревенский, а отчасти городской новый архитектурный стиль.

Самым старинным строительным материалом было *дерево*, однако от традиционного характера деревянный постройки осталось лишь воспоминание. Во второй половине XVIII столетия деревянные постройки были оттеснены землебитными. Традиционным видом постройки было также сооружение *стен из ивовой плетени* („*reszketéses fal*"). Старые люди еще живо вспоминают этот вид постройки. В XVIII столетии даже жилые дома строились такими стенами, однако, позже они применялись лишь при сооружении хозяйственных зданий. В начале XIX столетия начались распространяться *землебитные постройки* или *землебитные стены* („*vert fal*"). Еще до сегодняшнего дня сохранилось несколько примеров такого строительства. Строительным материалом была смешанная мякиной глина, которая утрамбовалась между двумя досками. Архивные данные также свидетельствуют о всеобщем распространении землебитных построек. — Во второй половине XIX века жилые дома строились уже только из глины. Стройматериалом и в данном случае была смешанная мякиной глина.

Старые дома в Хедьалья имели двоякую конструкцию крыши: 1. *крыша с коньковыми брусьями* („*oromgerendás tető*") (таблица . .), которая представляла из себя местную разновидность конструкции стропильной крыши; 2. *крыша со стропилами* („*szarufás tető*") (таблица. . . . .), которая нашла распространение во всей области Баранья. — Из двух типов конструкции несомненно конструкция стропильной крыши была старше, что доказывается ее статическим решением. Статический анализ допускает то предположение, что она является пережитком старой конструкции стропильной крыши.

Форма крыши определяется ее конструкцией и в соответствии с этим в Хедьалья существовали две формы крыш: 1. *шатровая крыша* („*farazatos tető*") (рис. 5) и 2. двухскатная крыша („*nyeregtető*") (рис. 6). Переход между этими двумя типами представляла *маленькая купольная крыша с изогнутым контуром* („*kisüstökös tető*") (рис. 7—8), которая развилась из шатровой крыши. Перекрытием, старых домов служила *кучковая солома*, полученная при ручной обмолотке ржи. Сперва изготовлялись маленькие снопы соломы („*babica*„) (рис. 9), которые затем привязали к обрешетинам (рис. 10—13).

Старые дома со соломенной крышей были весьма маленькие здания и состояли из одной комнаты с кухней, иногда из двух комнат с кухней. Двух- до трех-комнатный жилой дом представлял собой с эстетической, архитектонической, как и практической точки зрения замкнутую комплексную единицу. По своей внешней форме (рис. 14—16) и архитектуре интерьера (табл.. . . . .) этот дом был гармоническим и удовлетворял всем потребностям крестьянина. Перед домом тянулся узкий *проход*, который называют „házalja" (нижняя часть дома), (рис. 17—18), отсюда раскрывалась *двойная дверь*, вход в дом (рис. 19).

Ныне еще существующее отопительное устройство старых домов состояло в следующем:

В кухне стоит большая четырехугольная *печь* („*kemence*"), в которой пекут хлеб (рис. 20). Рядом с ней находится *очаг для котла*. В комнате около кухонной стены находится *плита* („*sparhelt*") на которой варят. В кухне над печкой находится дымовая труба („*szabadkéméný*"), сюда и проводят дым плиты из комнаты. Старые люди вспоминают, что раньше отопительное устройство было иначе. В углу кухни около стены к комнате находился на низкой глиняной лежанке открытый очаг, над которым висел на цепи котел. В комнате находилась четырехугольная изразцовая печь („kájha") высотой в человеческий рост. Устье печи выходило в кухню. Зимой печь служила для отопления, а в ее устье варили. Таким образом комната была бездымной.

Исследование отопительного устройства и его развития, далее расположение плана старых домов как и анализ конструкции крыш и их внешней формы допускают то установление, что старый крестьянский дом в Хедьалья имеет родственные черты с жилым домом на территории Орманьшаг*, его развитие можно даже полностью привести в связь последним. (ср. примечание 9). Следовательно, мы можем считать, что культура домов в Орманьшаге, или другим названием *южно-или нижне-задунайский тип домов*, или *панонско-балканская область домов*, проникла далее на север и нашла распространение также на территории Мечек-Хедьалья.

В конце XIX столетия начались *перестройки*. Они были вызваны отчасти огромным экономическим подъемом (конъюнктура зерновых и вина), отчасти городскими буржуазными требованиями, которые можно объяснить близостью города Печа. Предварительным условием перестроек было регулирование поселений. Старые маленькие жилые дома были снесены и уступали место новым городским домам (рис. 21—22) и хозяйственным сооружениям (рис. 25—26). Местами мы даже сегодня еще встречаем друг возле друга жилые дома различного типа (рис. 27).

Достойно внимания, что на территории Мечек-Хедьалья погреба находятся под домами (рис. 28—29). В начале XIX столетия мы встречаем простые выдобленные в земле погреба („*baranyás pince*"), однако, в ходе дальнейшего развития виноградарства, как и вследствие улучшения техники ухода за вином, погреба были во второй половине XIX столетия построены над землей с каменной кладкой и черепичным перекрытием (рис. 30). В ходе регулирования поселений в предпринятых перестроек сооружались, взамен расположенных далеко от деревни погребов, под новыми домами погреба, постройка которых значительно облегчалась покатостью местности (рис. 31).

---

* Орманьшаг — расположенный в южной части области Баранья этнографический район, жители которого говорят на особом венгерском наречии. Прим. переводчика.

BACHMINSZKY KERÁMIÁJA

SOPRONI OLIVÉR

Kossov, a határszéli kis ukrán városka a Kárpátok tövében, a múlt század második felében igen figyelemreméltó művészet központjává vált. Egy népi kerámiaművész, Alexander Bachminszky, vagy eredeti nevén Bachmietuk nevéhez fűződik ez, aki csodálatosan szép alkotásaival egész iskolát teremtett maga körül. Követői, jól-rosszul utánozva őt, folytatták e művészetet, és e területen a mai napig is készül hasonló kerámia. Természetesen e művészetnek már régi előzményei vannak a céhes és a népi iparban is, és Bachminszky csak végső kifejlése ennek, amelyben a népi és a hagyománybeli olvad össze harmonikus egészbe az európai városi stilusáramlatokkal. Az ő alkotásaiból igen szép anyagot — tizenöt darabot — őriz a pécsi Janus Pannonius Múzeum. Ez teszi aktuálissá a róla való megemlékezést (1. kép).

A fazekas ipar a gazdag agyaglelőhelyek folytán igen fejlett volt Galiciában és Bukovinában. Nagy fazekas telepek működtek szerte e tartományokban. Készültek itt mázas és máz nélküli edények, és Keletgaliciában fekete edények is. Kolomea, Grodek, Jaroslav, Oeska, Nojnilow stb. volt a legfontosabb fazekas gócpont.[1] Kerámia gyárak kőcserép és porcelánárukkal — Tomaszow, Horodnica, Baranowka stb. helyeken működtek.[2] A sík vidékek produktumai jóval egyszerűbbek, mint a hegyvidéké, amely utóbbinak fejlettebb alkotásait tévesen bukovinai paraszt majolikának is nevezik.[3] A nyugati vidékek művészete lengyel és német hatásokat mutat, és a tiszta, egyszerű keleti elemek párosulnak benne a nyugatiakkal.[4] Ez részben a XVIII. században oda települt német népcsoportoknak tudható be.[5] E kerámia fejlődésére ösztönzően hatottak a már említett nagyüzemek is. A keleti Kárpát vidéki ukrán-

1. kép. Bachminszky arcképe

hucul népművészet erősen bizantinikus jellegű és keleti hatásokkal telített;[6] egyszerűbb és későbben is lép fel.[7]

[1] *Haberlandt M.*, Österreichische Volkskunst. I. 82.

[2] Ornamente der Hausindustrie. Tongefässe ruthenischer Bauern. Kossov. Herausgegeben von Städtischen Gewerbe Mus. Lemberg. 1882. Seria 5.

[3] *Haberlandt*, i. m. 22.

[4] *Haberlandt*, i. m. 23.

[5] *Haberlandt*, i. m. 117; Globus CXVII. Nr. 7, 8. 104, 117.

[6] *Haberlandt*, i. m. 22, 23.

[7] *Haberlandt*, i. m. 71.

A hucul kerámia sajátos színfoltja e művészetnek és mind díszítményeiben, mind pedig technikájában erősen különbözik a környező területek készítményeitől. Legfőbb sajátossága a bekarcolt, ún. „sgraffitó" minta és ebben az összefolyó zöld-barna máz.

A sgraffitó úgy készül, hogy a levegőn már kissé megszikkadt és fehér pipaföldből készült, engobbal fedett edényre karcolják reá a mintát, egészen a sötétebb alapanyagig, ami által a bekarcolt minta sötét kontúrokkal válik láthatóvá. Erre aztán ecsettel felrakják a barna színt és száradás után kiégetik. Ezt követően a zöld és sárga színeket festik, majd mázba mártva másodszor is kiégetik. Ez az eljárás hasonló ahhoz, amelyet a török félfajanszok készítésénél is használtak.[8] A sgraffitó kifejezés az olasz „sgraffiare" = karcolni szóból ered.[9] A sgraffitó edényeknél a színek nem játszanak fontos szerepet csak a bekarcolt minta jelentős a díszítésben.

E díszítménynek tulajdonképpen két összetevője van: a folyatott máz és a sgraffitó technika. Majdnem egyazon időben tüntek fel Kínában meg az iszlám birodalomban és a VIII—IX. században már közkedveltekké váltak az egész Keleten. Amíg ebben az időben a kerámiai művészet a Mediterráneum nyugati felén a mélypontra süllyedt, addig Keleten soha nem látott virágzásnak indult. A parthusok a mezopotámiai máz ismeretében kék-zöld mázas edényeket készítettek és valószínűleg az ő közvetítésükkel került ez a technika Kínába.

Ott először a Han-dinasztia korában (i. e. 206 — i. u. 220) használták a kínai fazekasok; még elég gyenge minőségű, zöld és barna volt. De a kísérletező szellemű kínai fazekasok kezében a minőség csakhamar igen magas fokra emelkedett; a Tang-dinasztia idején (618—900) sárga, zöld és vörös színnel is találkozunk.

A foltos, összefolyó ún. háromszínű máz már a Tang-fazekasok találmánya, amelynek többféle technikáját ismerjük. Mi most csak a a foltosan összefolyó sárga, barna, zöld típussal foglalkozunk. Ezt Kínában a temetkezésnél használták. A színezés látszólagos tökéletlenségének megfontolt dekoratív hatás elérése volt a célja, egyben szimbólikus jelentősége is volt: az elvonást, az absztrakciót szolgálta, amit kúltikus használata is megkövetelt[10] (XLII. t. 1).

A fiatal, feltörekvő iszlám világban az Abbaszida kalifák korában (750—1258) Szamarra nyújtja csodálatosan gazdag hagyatékát most megszülető kerámiai művészetüknek.[11] A nemesfémek használatának tilalma juttatta a fazekasokat a fejlődés ilyen magas fokára, de Mezopotámia évezredes mesterségbeli rutínja is közrejátszott. Mutaszim kalifa 836-ban Szamarrába helyezte át székhelyét, de mivel negyvenhét év múlva az udvar visszaköltözött Bagdadba, a város csakhamar elnéptelenedett. Ez a tény lehetővé teszi a leletanyag pontos datálását. Szamarra kerámiai művészetében a Tang foltos-mázas technika is nagy szerepet játszott, de itt már a valószínűleg Kelet Perzsiában kialakult sgraffitóval társulva találkozunk vele. Elmaradtak ugyan a kínai edények tökéletességétől, mégis igen értékesek voltak az arabok szemében.

Szamarra bukása után a fazekasok — szerteszéledvén a birodalomban — mindenfelé elvitték ezt a technikát. Susa, Al-Mina, Fostat stb. nyújtják értékes emlékeit. A XI. és a XII. században már kezdett visszafejlődni ez a művészet; a díszítmény sokszor értelem nélküli firkálásokká korcsosult, miként ezt a kishi és a kuráchi ásatások anyaga is bizonyítja.[12] Hosszú útján, sok átalakulás után, Palesztinán és Korinthoszon keresztül itáliai hajósok közvetítésével Itáliába is eljutott és ott a korai orvietói kerámiának is gyökerévé vált. Ez a foltos sgraffitó kerámia keleti letűnése után a bizánci művészetben virágzott ki újra és ott futotta ki teljes formáját.

A Tang foltos máz és a sgraffitó társulásának útját az ásatási leletek tanulságosan szemléltetik. A VII. században Kína és a kalifák birodalmának határa Szamarkand és Bochara. Szamarkand elővárosában Afrasijábban találkozunk hasonló töredékekkel, amelyeket a pénzek a kései VIII. századra

[8] Ornamente... i. h.

[9] Corinth XI. The Byzantine Pottery by *Charles H. Morgan* II. Harward University Press. Cambridge. Massachusets. 1942. 115.

[10] Trancactions of the Oriental Ceramic Society 1937—38. Published in London in the Oriental Ceramic Society, by the Skenval Press. London. 1938. The early sgarffito ware of the Near East by *Arthur Lane*. 35—36.; The George Eumorfopoulos Collection Catalogue of the Chinese Porcelain by *R. L. Hobson*. London. 1925. I. köt. LI. t. 340. kép. (XLII. t. 1.)

[11] *Sarre F.*, Die Keramik von Samarra. Berlin. 1925. 32. l. j.

[12] *Reitlinger Gerard*, Islamic Pottery from Kish. Ars Islamica. II. 1935. 201. 2. t.

datálnak.[13]Ez azt bizonyítja, hogy a sgraffitót itt ekkor már a foltos mázzal együtt használták és innen származott át Szamarrába is. Meglepően gyorsan, alig egy évszázad alatt jutott el az ázsiai kontinens egyik végétől a másikig. Ez rávilágít Ázsia kulturális és gazdasági mozgalmaira, valamint a kultúrjavak gyors cseréjére is ebben a korban. Masudi szerint az árúcsere nagy része a tengeren bonyolódott le; a Tang-kori annaleszek is kínai hajósokról emlékeznek meg Sirafban, a Perzsa-öbölben.[14] Arab hajósok is sok edényt vittek Kínába; Kanton, Han-fu volt a lerakodó helyük. A IX. században Abdu-Kassim-Ibn-Khordadbeh bagdadi postamester írt vezetőt a Kínába induló hajósok számára.[15]

E sgraffitó művészetnek több válfaját különböztetjük meg. Az egyik a perzsa kereskedőktől „ghabri"-nak nevezett stílus. Ez a név „tűzimádót" jelent, ami óperzsa vonatkozásaira és régiségére mutat.[16] Zendjan, Hamadan vidékén virágzott, és a szasszanida (226—640) fémművesség hatását érezzük rajta. Bonyolult szalagfonatok, medaillonok, állatalakok, indák, virágok utalnak a szasszanida fémekre[17] (XLII. t. 2). E sgraffitónak egy másik csoportja az Amul-vidéken készült, a Kaspi-tengertől délre; ez zöld-barna mázas. Ezeken csodálatos absztrak dekorációt láthatunk, ami a korai iszlám kerámián a IX—XI. században főleg Szamarrában volt igen kedvelt a nem sgraffitó és a lüszteres kerámián is[18] (XLII. t. 3). Ez az elvonás, absztrakció, főleg az iszlám puritán hőskorában kötelező volt az alkotó művész számára, mivel az iszlámban az illuziónista világszemlélet miatt tilos a valóságábrázolás. Ezért elvont, szimbólikus minden ábrázolásuk és a naturalisztikusnak látszó díszítményeik valóságértékét sietve lerombolják természetellenes díszítőmódjukkal. A ragaszkodás az ősi hagyományokhoz, azoknak szimbólikus ábrázolása és az absztrahálás Ázsia művészi megnyilatkozásaiban mindig központi helyet foglalt el, és az iszlámban is a Tang-máz, bizonytalan lebegő foltjaival, bekarcolt, legtöbbször szimbólikus mintáival szintén beleolvadt ennek egészébe, és még Perzsia életvidám művészete sem tudta teljesen kivonni magát alóla.

Ez a sgraffitó kerámia azután folytatta útját nyugat felé. Elősegítette ezt az élénk kereskedelmi forgalom, mely a XII. sz.-ban egészen a szeldzsukok betöréséig fennállott az iszlám világ és Bizánc között.[19] Az egész bizánci művészetnek is sajátja volt, e stílus náluk is televény talajra talált és végül is itt futotta ki teljes formáját. De amíg a bizánci anyaországi darabok a fémművesség hatását mutatják és magasabb művészi nívót képviselnek, addig Ciprusban,[20] Palesztínában stb. inkább a népi hagyományok keletről odaszármazott szimbólikus mintáit alkalmazták a foltos Tang-mázon, főképpen a négylevelű rozettával vagy lótuszlevéllel és ennek jelentésbeli átváltozásaképpen a kereszt motivumával[21] (LXII. t. 4). Ezek az edények Ciprusban, a sírokban, a halottak feje mellett voltak, tehát hasonló célt szolgáltak, mint korábban a Tang-korban Kínában. Talpastál volt valamennyi, és ennek rituális használatát igen sok ábrázolás igazolja a keleti keresztény egyházak körében is,[22] ahol az úrvacsora asztalán stb. talpastálakban szolgálták fel a halat és az egyéb ételeket (XLII. t. 5). Ez a négylevelű minta a hazai hódoltságkori török leletanyag sgraffitó talpastálainak is egyik leggyakoribb motívuma (XLII. t. 6). — Ugyanezt észlelhetjük az egykorú romániai anyag-

[13] *Erdmann K.*, Ceramiche di Afrasijab. Faenza. XXV. 1937. 129—130.

[14] *Heyd W.*, Historic du commerce du Levant an moyen-age. 1886. I. 24—38.

[15] *Hobson R. L.*, Guide to the Islamic Pottery of Near East. 1932. 8.; Transactions... 21.

[16] Transactions... i. h.

[17] *Smirnoff*, Argenterie Orientale. 1909.; *Sarre F.*, Amtliche Berichte aus den Preussischen Kuntssammlung LII. 1931. 100.; Transactions... 18/b kép. (XLII. t. 2.)

[18] Transactions... 43. 15/d kép. (XLII. t. 3.); *Pézard*, Le céramique archaique de l'Islam, 1920. II. CXIV. és XLII. t.; *Pope U.*, Art Bulletin l. 377.; *Pope U.*, An Introduction to Persian Art. 1930.

[19] *Heyd*, i. m. I. 44.

[20] Transactions... 18/a kép; *Johns C. V.* Medieval slip-ware from Pilgrim's Castle Atlit. (1930—31). Quarterly of the Department of Antiquities Palestine. Vol. 1933—34. LIV/1. t. (XLII. t. 4.)

[21] *Megaw A. H. S.* és *I. du Plat Taylor*, Cypriot Medieval Glazed Pottery. Report of the Department of Antiquities Cyprus. 1937—39. Nicosia 1951.

[22] *Szvirin A.*, Az ősorosz festészet az Állami Tretyakov Képtár gyűjteményében. Moszkva. 1958. (orosz nyelven) 37. kép; *André Roublev*, A szentháromság. 1412—1427. A három angyal előtt asztal, rajta talpastál.; *Mnacakanjan A. S.*, Örmény ornamentika művészet. Jerevan. 1953. (örmény nyelven) 275—277. kép; *Megaw*, i. m.; *Dzevnyarnjanszkaja*, Miniatjura. Jerevan. 1952. 6. kép 1038-ból, 22. kép 1232-ből. (XLII. t. 5.), szolnoki Damjanich János Múzeum, Ltsz: 55. 1. 1. (XLII. t. 6.)

ban is. Rituális használatukat még egy tény bizonyítja, az ugyanis, hogy az oszmánli törökség majdnem mindent átvett a bizánci hagyatékból, de ezt az egyet csak igen rövid ideig használta. Hazánkban csak a török uralom kezdetén találkozunk velük. Buda meg Szolnok a felső határuk. A később meghódított területeken, pl. Egerben, már teljesen hiányoznak. Ugyanezen okokból a magyar népművészet sem fogadta be sem a talpastálat mint edényformát, sem a sgraffitót és ennek szimbólikus mintáit, bár egyebekben a török forma- és díszítménykincset nagy egészében átvette, kifejlesztve annak sajátosan magyar formáit. Ezt az elzárkózást a keleti egyházban szokásos rituális használat okozhatta, aminthogy a Felső-Tisza vidékének görögkatolikus lakossága körében ünnepi alkalmaknak szentelve mai napig él ez a technika és díszítmény.

Ez a művészet jutott el azután a Kárpátok északi lejtőire és virágzott ki a XIX. század népi művészetében. De ide és a Felső-Tisza vidékére nem hazánkon keresztül, hanem a Kárpátokat megkerülve, Moldván, pravoszláv területeken terjedt és jutott el a hucul lakosság körébe. A Kárpátokon át beszivárogva, a Felső-Tisza és az Avas vidékén magyar és román elemekkel gazdagodott. Elmaradt a sgraffitó technika és a foltos máz; helyét barna, irókás keretezésben zöld és vörös dísz foglalta el, ami a XVI—XVII. századi magyar kerámiának volt a jellegzetessége. A peremvidéken, az Avas-hegységben megrekedt. Egyedül csak a szimbólikus motívumkincs maradt változatlan a rituális használatú kerámián.

Végig kísérve e kerámia évezredes útját, nézzük meg: milyen tükrözésekben élt tovább a Kárpátok vidékén a múlt században, milyen volt ez a miliő és hogyan viszonyúlt mind a népi, mind pedig a városi manufakturális anyaghoz?

Mint már említettük e bizánci kerámia a Kárpátmedencét megkerülve, Moldván keresztül hatolt fel egészen Galica keleti tájáig. Moldvában Suceava volt kiemelkedő központja a sgraffitónak. Az erős bizánci hatásokat tükröző havasalföldi és moldvai egyházi művészet tartozékaképpen nem meglepő itt e rituális használatú edények jelenléte. Az athoszhegyi kolostorokból ide költözött és Moldvában új rendházakat alapító szerzetesek is használtak sgraffito edényeket, és az itt használatos hasonló művészi termékek mellett ez is elősegítette a sgraffitó terjedését és továbbélését e vidéken. Feltűnő azonban, hogy a nem egyházias jellegű román népművészet nem használja a sgraffitót és a bizánci motívumkinccsel is alig él. Legtöbbször a nyugati ábrázolásmód vonalát követi és nemzeti vonásaival bele is illeszkedik abba. Ezt egyrészről latin voltuk magyarázza, másrészről pedig politikai és kulturális tekintetben egyaránt oly sok szál kapcsolta őket Magyarországhoz, hogy ez is elősegítette az ilyen irányú fejlődést. A XVI. században Suceava volt Moldva fővárosa, ahol különösen IV. István (1517—1527) és Rares Péter (1527—38, 1541—46, aki 1529-ben Buda mellett hódolt be II. Szolimánnak) fejedelmek uralkodása alatt virágzott ez az ipar. De amikor IV. Sándor (1552—61, 1561—68) Jassiba tette át székhelyét, ez a művészet[23] Suceavában teljesen elkorcsosúlt. Mestereik, máshol keresve boldogulásukat, Bukovinába vándoroltak, ahol az ott lakó hucul lakosság körében, bizonyára közös tradícióik és gondolatviláguk következtében, termékeny talajra talált művészetük.

A múlt században azután Kuti vált e stílus egyik központjává; innen a román szerzők „kuti kerámia" elnevezése, ami helytelen, mivel az igazi központ Kossov, Kuti pedig csak gyengébb művészeti jelentőségű kiindulópont volt. Mindkettő erősen hucul lakossággal vegyes területen fekszik, de amíg Kossov a városi polgárság ízlése szerint dolgozott, addig Kuti kisebb technikai és művészi felkészültséggel, a népi hagyományok szellemében, inkább csak a falu igényeit elégítette ki. Ezeken kívül Sokal a Búg mellett, és Pistinia Kossov közelében a legfontosabb központja a sgraffitó művészetnek.[24]

Az ukrán hucul vidék kerámiai művészetének vizsgálatánál figyelemmel kell lennünk az anyag kettősségére, mivel népi és városi művészet fonódik benne egybe. A népművészeti kutatás sok olyan szempontot vet fel, amelyek figyelembevétele nélkül nem tudnánk helyes képet nyújtani szóbanforgó kerámiai anyagunkról. Sok olyan elemet fedezünk majd fel benne, melyek a városi, polgári művészet tartozékai, de talán még több olyat, mi közös egy etnikum egész területén, és éppen ennek sajátos kifejezési formái nyomják reá bélyegüket egész művészetükre, és különböztetik meg másoktól.

A városi mesterek nagy részben, a manufaktúrák pedig — magától értetődően — tel-

[23] *Slatineanu Barbu,* Ceramica Romaneasca. Bucuresti. 1938. 111.

[24] Ornamente . . . I. h.

jesen elvesztették kapcsolatukat a falvak népével és azok szívósan továbbélő hagyomány világával. Díszítménykincsük a városi lakosság igényeit elégítette ki és a kor divatjának, az általános európai stílusváltozásoknak volt alávetve. Ezzel szemben a falusi fazekas tagja volt a falu közösségének, hiszen sok esetben a gölöncsérség csak mellékfoglalkozása volt, és a község népével egyetemben földművelő vagy pásztorkodó életet élt. Így hagyományaik, díszítő készségük és ízlésük közös volt. Ezt akarták és csakis ezt tudták műveiken kivetíteni.

A népi művészet igen mély gyökerű hagyományait és kifejezési formáit állandóan ostromolják az idegen hatások. Ez elsősorban — főleg a vegyes nemzetiségű vidékeken — az egyes népelemek sajátos művészeti stílusának, kifejezési formáinak és gondolatvilágának a hatásaiban mutatkozik meg és tárgyaikon is erősen kifejezésre jut. Igen erős hatást gyakorolt reájuk a városok művészete is, mivel minden népi művészet külső megjelenési formáiban követi a város művészetét, azaz a nagy összefogó európai kultúrák és művészi áramlatok vonalát. A hagyományt természetesen megtartják és tovább viszik, de ez is sokszor átértékelődik, mint pl. az ősi mitoszoknak a keresztény szimbólikába való beleolvadása esetében. Nem történik egyéb, mint hogy az ősi tartalom a kor eszmei és művészi magatartásának megfelelőbb, új alakot nyer.

Ez a Kárpátvidék művészetében ütközik ki talán a legpregnánsabban: egyrészről a bizánci eredet és az ősi hagyomány, másrészről az egyes népcsoportok sajátos népi stílusa és külön hagyományai, végül az európai városi művészetek hatásai olvadnak össze benne.

Így megtaláljuk a bukovinai kerámia díszítmény kincsében az ősi tradicionális anyagot és Bizánc hagyatékát, de már az ukránhucul nép szellemében harmónikusan összeötvöződve a városi polgári elemekkel, amelyek az idők múlásával onnan kikopva a nép művészetébe süllyedtek. E feltételek határozzák meg a következőkben kerámiánk tárgyalási módját is.

Azonnal feltűnik, hogy kerámiájuk nem egységes. Vannak bizánci stílusú, színskálában, technikában azzal egyező darabok; találunk sgraffitó technikájú tálakat, de már nem a bizánci foltos mázzal, végül vannak irókás festésűek a népi művészet stílusában, erős magyar és román hatásokkal.

A bukovinai művészetnek három típusát és egyben lépcsőfokát különböztetjük meg.

Egyszerű használati edények alkotják az első csoportot. Itt találkozunk a népi formakincs legősíbb rétegeivel a peremek szokott módon való díszítésében. A megelőző geometrikus minták ezek,[25] amelyeket főleg csak a kerámiában szorított ki a növényi és a figurális ábrázolás. Népi művészetükben egyébként még mindig a mértani kompozíciók dominálnak, amelyek között a kereszt motívuma igen fontos szerepet tölt be. Tálaik peremén főleg a hullámvonal szerepel, ami a szláv kerámiai díszítmények között a legfontosabb. Azonkívül koncentrikus körök, vonalkázás van még rajtuk. Öblükben a virágbokorral, kereszttel, és ügyetlenül megrajzolt állatalakokkal találkozunk[26] (XLIII. t. 1).

E csoportnak egyik legjellegzetesebb sajátja, a minták pontozása. A kereteket pontsorok alkotják; a kis virágok apró pontokból tevődnek össze, és a pontsor mint kiemelő, ragyogtató elem övezi az egyes motívumokat.[27] Slatineanu szerint Radauti vidékén zöld-sárga-barna foltos a kerámia, és a pontozás jellegzetes sajátossága. De Radautit székely-csángó falvak övezik. Közép-Moldvában Calugara (Kalugyer) és Csík megye túloldalán Gozesti csángó falvakban is honos volt ez a stílus. Ez arra mutat, hogy a csángó művészet sajátja, és mint látni fogjuk, csak ezen első csoportunkra jellemző, amely még minden egyéb hatás nélkül a nép eredeti ősi ízlésére és díszítményanyagára építi mondanivalóit.

Slatineanu által közölt egyik Radautiból származó tállal érdemes bővebben foglalkoznunk,[28] mivel mintája központi helyet foglal el majd mondanivalónkban és pontozásos rajzstílusa jellemző példája ennek a csoportnak (XLIII. t. 2).[29]

Ez az életfa motívuma. Tálunkon ugyan az ábrázolás igen vázlatos, de a három virág és az ágak eléggé sejtetik az eredeti kompozíciót, a fát három ágával és három virágával. Az életfa szimbólumának ábrázolása visszanyúlik a neolithikumba és egész Európában

[25] *Bátky—Győrffy—Viski,* A magyarság tárgyi néprajza. Budapest. II. 383.

[26] *Haberlandt,* i. m. 63. t. 1. kép; 64. t. 1—4. kép. (XLIII. t. 1.)

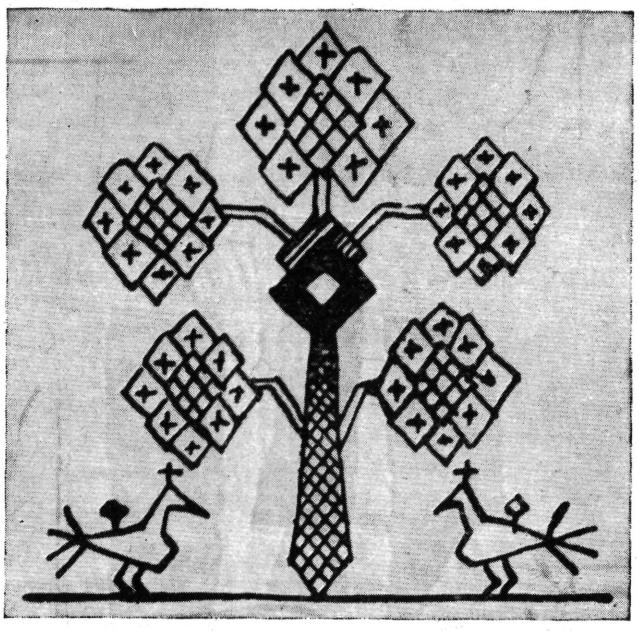
[27] *Haberlandt,* i. m. 63. t. 1. kép; *Slatineanu,* i. m. XXIX/a kép, Radauti.; *Slatineanu B. — Petrescu P. — Stahl P.,* Manual de ceramica populara. Bucuresti. 1958. 6. t. 2—3. kép.

[28] *Slatineanu—Petrescu—Stahl,* i. m. 96.

[29] *Slatineanu,* Ceramica ... XXIX/a. kép. (XLIII. t. 2.)

és Ázsiában honos volt. Ismert volt az ókori nagy kultúrákban, megtaláljuk Belső-Ázsia népeinél; Kínába meg Japánba is eljutott.[30]

A mitosz a szent fáról szól, amelynek csodálatos gyümölcse és a tövében fakadó forrásnak a vize örök életet biztosít fogyasztójának. A görög jóshelyektől a germán szent helyeken keresztül a keresztény búcsújáró helyekig találkozunk a fával és a forrással. Őrei a sorsalakok, a *Hesperidák,* a *Párkák,* akik eredetileg hárman voltak — innen ered az ágak és virágok hármas tagozódása —, és csak később csatlakozott hozájuk negyedik, az ellenlábas, a gonosz, a boszorkány. Az ábrázolásokon rendszerint vadállatok, sárkányok és madarak szerepelnek mint őrök a fa két oldalán (2. kép). A madárnak kettős szerepe van: őre a fának, de egyben a csodás gyümölcs elrablója is (3. kép). Ezt a kompozíciót a szasszanida művészet igen magas tökélyre fejlesztette és abból terjedt el, mind kelet felé egészen Kínáig (4. kép),[31] mind Belső-Ázsiába, ahol a bronzművesség körében kedvelt ábrázolás lett, — majd meg nyugaton Bizáncba. A bizánci brokátokkal azután eljutott Itáliába és itt, főleg Velence művészete révén, Európa egész nyugati felében ismertté és kedveltté vált, már csak közös hagyománybeli gyökerei révén is.



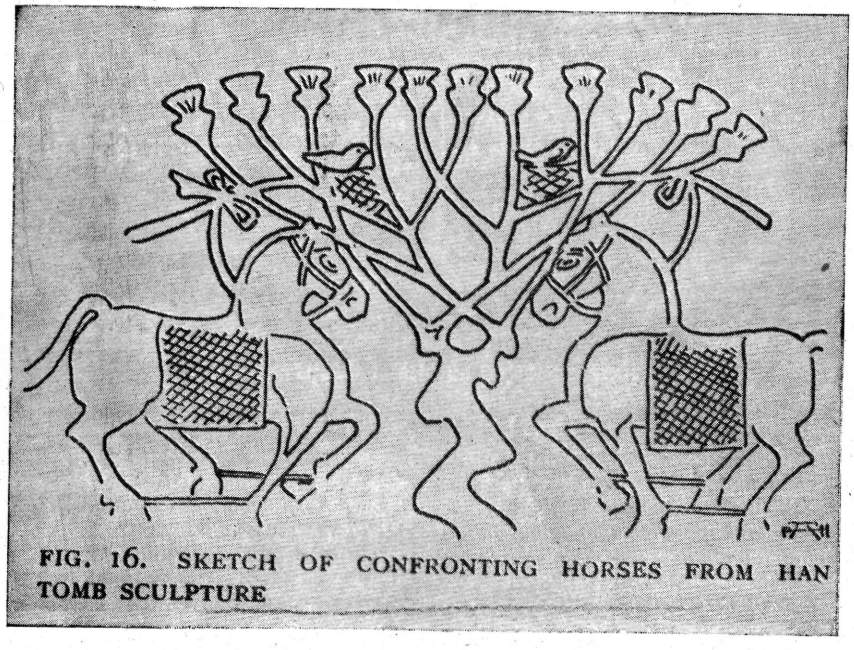
2. kép. Életfa örmény kéziratból

A gyümölcsöt elrabló madarat a vadász íjjával célba veszi, de csak egy tolla hull le a két világ határán. A madár zsákmányával mindig elmenekül, aminek az a szimbólikus értelme, hogy az örök élet csak vágy marad, mert azt halandó ember soha nem érheti el. Az életfa ugyanis a mi világunkon túl, egy másik világban van. Ez a Hesperidák kertje is, az Okeanoson túl (Paradicsom). Mesék százai tárgyalják ezt Európa és Ázsia népei kö-

[30] *Spiess v. Karl,* Marksteine derVolkskunst. I. Berlin. 1937. 5.; *Wünsche A.* Die Sagen von Lebensbaum und Lebenswasser. Ex Oriente Lux. I. 1905. 9.; *Lechler G.,* The tree of life in Indoeuropean and Islamic Cultures. Ars Islamica. IV. 1937. 369—398.; *Holmberg Uno,* Der Baum des Lebens. Helsingfors. 1922.; *Langdom S.,* Mithologie of all Races. Semitic. Boston. 1928. XII. 194.; *Diószegi V.,* A sámánhit emlékei a magyar népi műveltségben. Budapest. 1958.; *Haberl Johanna,* Lebensbaum und Vase auf antiken Denkälern Österreichs. Jahreshefte d. Österr. Arch. Inst. in. Wien. XLIII. 1956. Wien. 227. Beiblatt.; *Mnacakanjan,* i. m. 410. és 1051. kép. (2 és 3 kép.)

[31] *Andrevs F. H.,* Ancient Chinese Figured Silke. Excavated by Sir Aurel Stein at Ruined Sites of Central Asia. London. 1920. 15. 16. kép. Sketch of confronting Horses from Han Tomb sculpture. (Középen a sok ágú fa, rajta két madár és oldalain két szembeforduló ló, 4. kép.)

3. kép. Életfa örmény kéziratból



4. kép. Kínai Han-kori életfás relief