



# ENIGMA

Enigma 25 | Tandori Dezső | Marno János  
Bán Zoltán András | Földényi F. László  
Sipos Balázs | Bartók Imre | Radics Viktória  
Genthon István | Hauser Arnold | Fülep Lajos

97

# ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelenését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor

Készült az MTA BTK Művészettörténeti Intézete Tudománytörténeti Kutatócsoportjával együttműködésben.

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: [enigmafolyoirat@t-online.hu](mailto:enigmafolyoirat@t-online.hu)

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: [emholczer@gmail.com](mailto:emholczer@gmail.com)

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az [enigmafolyoirat@t-online.hu](mailto:enigmafolyoirat@t-online.hu) címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

ENIGMA 25

Szerkesztette: Markója Csilla

**HÍVÓSZÓ – 25 ÉVES AZ ENIGMA**

Markója Csilla	5
Huszonöt éves	
Marno János	15
Szeptember végén	
Markója Csilla	17
Üdvözlét az olvasónak, 1994	
Tandori Dezső	19
Kvartély „gyufaláng”	

**MERIDIÁN – EGY KÉP / EGY SZÖVEG**

Bán Zoltán András	25
Magyar örvényes – Hollósy Simon: Rákóczi-induló (vázlat), 1899	
Pataki Gábor	28
A félkegyelmű – Hollósy Simon: Rákóczi-induló (vázlat), 1899	
Bartók Imre	31
Magányunk őrzője – Berény Róbert: Idill, 1911	
Markója Csilla	33
Az egyedüllét megszállottja – Berény Róbert: Idill, 1911	
Sipos Balázs	35
A negatívitás munkája – Szilágyi Lenke: Halász Péter, 2004	
Marno János	39
Térdig Aranyban	
Radics Viktória	42
Halálra ráadásul – Képkocka Forgács Péter <i>Saját halál</i> című filmjéből, 2007	
Horányi Attila	47
Visszatérés – Birkás Ákos: Fej, 1992	



Dékei Kriszta	50
Egy fénykép története – Detvay Jenő: Kanalas Papp János, 2012	
Földényi F. László	54
„Térré válik itt az idő” – Nádler István <i>Hét utolsó szó</i> című sorozatáról	
Forgács Éva	57
Egy időtlen festmény – Farkas István: A szirakuzai bolond, 1930	
Kovalovszky Márta	60
Roskó úr becsenget – Roskó Gábor: Elefánt ajtó előtt, 1988	
Gerevich András	65
Színes döggalauz – Dallos Ádám: A hentes ékkövei (III.), 2016	
Marno János	68
A Nap lombhullása	
<b>TRÓPUSOK – VIDÁM TUDOMÁNY</b>	
Genthon István	70
Vidám tudomány – Anekdoták művészekről, művészettörténészekről, 1. rész	
<b>MŰ/HELY – VASÁRNAPI KÖR</b>	
Gosztonyi Ferenc	88
„Nem az elsőség gondja készítet...” – Avagy mikor írta Fülep Lajos a <i>Magyar művészetet?</i>	
Gosztonyi Ferenc	101
A negyedik – Bálint Aladár elfeledett recenziója Fülep Lajos <i>Magyar művészet</i> című könyvéről	
	105
Hauser Arnold	
Irodalom és művészet – Lándori Vilmos kiállítása a Művészházban, 1911	
Markója Csilla	106
The Early Hauser – Arnold Hauser’s start, youthful writings, his master Bernát (Bernhard) Alexander and the Sunday Circle	

Markója Csilla

## HUSZONÖT ÉVES

*Nem vigasztal kenyér és bor,  
sültkrumpli, nyelés, cigaretta,  
vesztés, kevés-vagy-sok-a-jóából,  
mert nincs szükség vigaszra.*

*Ellene tennél? Nincs szükség  
semmire se, ha oly szükség van,  
hogy el nem emészti részegség,  
s nem emészti meg az se, mi józan.*

*(Tandori Dezső: „Haza”, a földön)*

„Minden csupa lejtő” – ezzel a kétségbeesett Michaux-mottóval indítottam, már huszonzét évesen, az első szerkesztői előszavam, két évvel a lap megjelenése után. Indítottam, előszavam – milyen nagyképűen hangzik. Dehogyan indítottam, *kapaszkodtam* Michaux kis „enigmáiba”, ezekbe a látomást, filozófiát, irodalmat össze-sűrítő rejtélyes műfajú kis szövegekbe (Énigmes). „A lény érzékelt engem, felügyelt rám, visszajuttatta hozzám a képeket, amelyeket én fedeztem fel egy könyvben, de csak miután újra átgondolta és újraalkotta őket, vagyis különmemű részekből álló szörnyetegeket komponált belőlük, amelyek viszont nem is voltak riasztóak, hanem inkább olyanok voltak, mint egy *újonnan kitalált szó*, és nem is kellett túlzottan beavatottnak lenni ahhoz, hogy az ember felismerje az utalásokat és a gúnyt” – idézte Michaux egy másik darabját Pór Péter, Rilke- és Proust-számaink apropóján, majd így folytatta: „Az analógiát, persze, a legkevésbé sem szabad erőltetni; de annyit talán jogos megtartani belőle, hogy ezek szerint az igazi enigma és az igazi ENIGMA a mindennapi vagy révületes lények és az olvasmányok örökös egymást alkotásában vagy egymást jelzésében áll... amennyiben szerkesztésében félreismerhetetlen a szándék, hogy az *eltérítés* reflexiójának legyen a folyóirata.”<sup>1</sup> Azért is bújok most Pór Péter mély empátiával megírt szavai mögé, mert ennél pontosabban elgondolni sem lehetne, nemhogy megfogalmazni, mi volt, terveink szerint is, az *Enigmában* a szokatlan, az *eltérő*. A (most újraközlendő) szerkesztői beköszöntő előtt az *Enigma* többféle formátumban létezett – egyetemistaként kezdtem, kezdtük –, a

<sup>1</sup> Pór Péter: Rilke – Henri Michaux mellett. *Enigma* – művészetelméleti folyóirat, 20–21. (1999), 31. (2002): Rilke-számok. *Holmi*, 2003, no. 4. A továbbiakban innen idézünk. <http://www.holmi.org/2003/04/por-peter-rilke-henri-michaux-mellett-enigma-%E2%80%93-muveszetelméleti-folyoirat>



1. Markója Csilla az *Enigma* alapításának idején, a keszthelyi kertben. Családi fotó. A felvételt készítette Markója Noémi. © Markója Csilla

terjesztése elég esetleges volt, inkább kézzől kézre adtuk, de már folyóiratnak lehetett nevezni. A fiatalság kötelező pesszimizmusán, *kitettségen*, árvaságán túl – nem találtam a generációm – egy realiztikusabb aggodalom is munkált bennem, miszerint miért hagyná a világ, hogy én ezt a – megint csak Michaux-val szólva – „kenyérmorzsából gyúrt állatkát”, szürke kis „egeret”, vagyis az *Enigmát*, személyes olvasónaplómat, szenvedélyes érdeklődéseim atlaszát, az érintkezés, a játékba hívás, a közlés senki által nem befolyásolt, de sokak által inspirált fórumát hosszabban is magamnál tarthassam. Az előszó tanúsága szerint szinte biztos voltam benne, hogy ez a kegyelmi állapot nem állandósulhat: „Alig fejeztem be a harmadik lábát, máris futni kezdett. Elmenekült az éj leple alatt.”

Ennek immár negyed évszázada, s a „valamiféle eger”, a kis szürke *Enigma* még mindig velünk van. Ahogy próbálom felidézni a 25 éves kezdeteket, csak a napszitta bőr emlékei törnek elő, a mezíten lábamat látom a klaffogó strandpapucsban, úgy jártam télen-nyáron, minél közelebb a földhöz, flip-flopban, vagy torna-, sőt klasszikus balletcipőben, egyszál póló vagy virágos rövid kartonruha, homokszínű, fiús short, farmer – mintha a „kitettség” ezt

is jelentené, közvetítés nélkül kitéve a világnak, az elemeknek – az ifjúság zöld vadonjában azonban sosem voltam igazán egyedül, s az *Enigmát* sem egyedül csináltam, még csak nem is én alapítottam, egyszerűen az ölembe esett. (1. kép) A lábamon most szandál, fázik kicsit, félő, hogy piszkos is, pedig uszodából jöttem, de végigcsattogtam vele Zugló poros utcáin, behúзва tartom hát az elegáns, csíkos huzattal bevont szék alatt, *Ósi Lászlóéknál* ebédelek, könnyen lehet, hogy egyenesen ezüstkanállal, amikor elhangzik a mindent megváltoztató kérdés: „Markója kisasszony (mert így hívnak, jóindulatú csipkelődéssel), nem lenne kedved egy lapot csinálni?” Visszaengedem a kanalat a levesbe, óvatosan, feltűnést ne keltsek, vihart ne kavarnak, úgy lehelem: hogy is ne lenne. Ezekben az időkben már nagyrészt

eltartottam magam, dolgoztam az egyetem mellett, takarítottam, tanítottam, a tanszékkal átellenben művészettörténész évfolyamtársaimmal tizenkétórátunk az Astoria pizzériájában, mire véget ért a műszak, annyira fájt a lábam, hogy taxira kellett költenem a pénz nagy részét, amit összeszedtem, csak hogy valahogy hazajussak – megváltás volt, mikor Ősiék megkerestek, nem lenne-e kedvem felmérni a műgyűjteményüket, segíteni rendezni a kiállításait, szerkeszteni a katalógusokat, meghívókat – én azt hiszem, leginkább egy tanítványt, egy mindenest kerestek, valakit, aki rezonálni tudna a műteremben és a Hegedűs Gyula utcai kis régiségbolt később kétszobássá bővített galériájában felhalmozott szellemi és anyagi javakra. A kicsi, de válogatott gyűjteményben kortársak alkotásai voltak, emlékeim szerint főképp feLugossy, dr. Máriás, ef. Zámbo, Földi Péter, Roskó, Wahorn, Gaál József, Baksai, Ujházi és persze Bada Dada művei. A művészeket segítették is, és nemcsak vásárlással: lelkiileg, anyagilag egyaránt, gondoskodással, törődéssel, odafigyeléssel. Egyszer mikor ágnak estem valami ifjúkori, ergo halálosnak tűnő náthával, az addigra pótanyámmá lett Szabó Ágika (Ősi László neje) megjelent a panelban mintegy 30 darab pöttös Túró Rudival, nagy szatyorban narancssal, banánnal, C-vitaminnal, kalmopyrinnal, alapvető élelmiszerekkel. Tőlük kaptam huszonkilencedik születésnapomra Jácint nevű első színes tévémet, későbbi egyszobás kis lakásomba szecessziós szekrényt, virágos füles fotelt, amit a képzőművész Ősi maga tervezett, az első teáskannámat. A kis régiségbolt igazi varázsdoboz volt, egy mágikus szelence, tele a rendszerváltás után hirtelen megélenkült Ecséri piacról származó és a különböző hagyatékokból kinyert régiségekkel, különösen jelentős volt a szememben az art deco-felhozatal. A bolt profitja volt hivatott gondoskodni a tulajdonosok szenvedélyéről, a kortárs galériáról, melyben egymás után nyíltak a korban teljességgel rendhagyó, mert semmilyen értelemben nem „mainstream” kiállítások, újrafelfedezések voltak ezek, Mednyánszky, Farkas István, Berki Viola, Jaschik Álmos, Mokry-Mészáros, Batthyány Gyula, Paizs-Goebel, Román György-művekkel, egy vérbeli képzőművész tekintetének, művészettörténeti víziójának, vízionárius narratívájának megfelelően elrendezve – többeket ezek közül később a nagy aukciósházak tettek újra piacképesé, futtattak fel az aukciós boom idején – pár évvel a rendszerváltás után, a *Talányok* című kiállításunk volt a legjellemzőbb példa rá, ezek még szinte meghökkentő, szubverzív események voltak. E kis kamarakiállítások katalógusai kezdtek valahogy terebélyesedni, megfelelően a patchwork, az összefűzés, az össze-értetés iránti szenvedélyemnek, s talán mentoraim ezt az öncélú burjánzást megelégtelve tették fel ott és akkor, a jótékonyági ebédeltetés közben, a fajansz levesestál fölött az ominózus kérdést.

Csodálatos idők következtek. Ugyan hamar kiderült, hogy a kis bolt sem a galériát, sem az *Enigmát* nem tudja eltartani, és saját lábra kellett állnunk, de volt már mivel pályázni, és a lapnak is gyorsan híre ment. Akkoriban a *Holmi* még többezres példányszámokkal tudott megjelenni, hatalmas volt az érdeklődés, s mivel deficit volt idegen nyelvtudás és behozott szakirodalom terén, én meg az irodalom és a művészettörténet mellett még esztétikára, filozófiára is jártam, ösztönösen ebbe az irányba fordultam: amit én is olvastam, amihez hozzá tudtam férni, azt szerettem



**2. Vajdovich Györgyi, az *Enigma* kiadója. A felvételt készítette Vajdovich Árpád. © Vajdovich Györgyi**

részvétele, támogatása, konkrét segítsége nélkül egy szám nem tudott volna, tudna megjelenni. Most jutott életemben először eszembe, most, hogy a dokumentálás és archiválás imperatívusza miatt ilyen rettenetes szerénytelenségekre kényszerülök, hogy nem is tudom, van-e, volt-e még folyóirat Magyarországon, amit két *nő* jegyzett (3. kép) – de már ez sem igaz, ahogy leírom, mert mindig volt segítségünk, mindig adódtak társaink.

A kis kiállításainkat egy hallgatag, de huncutságokra mindig kész, férfias, markáns, fejszével faragott vonásaival és indiános szürke varkocsával igazán jellegzetes megjelenésű és még jellegzetesebb életművű festő segített berendezni és fényképezni – a képző- és fotóművészet gyakorlati alapjait az ő műtermében sajátítottam el, fel alá szaladgálva a végtelenül hosszú előszoba festékpöttyös parkettáján. Napi több kilométert is legyalogolhattam így, ugyanis a munkában lévő festmény a kellő *rálátás* végett a hosszú és szűk folyosó végén volt elhelyezve. Amikor kiléptem a műtreméből a Nyugati tér napfényes, villamosoktól zengő-bongó, emberi hangokkal telített poros áradatába, úgy éreztem, a ruháimból, de még a pórusaimból is a plexotollal dúsított olajfesték tömör, masszív illata árad. A képeket *Baksai József* a leginkább kézzel gyúrta, szinte mintázta az olajos masszából, az egyik festmény, a *Hekaté*, évekig, amíg még volt akkora falam, a lakásomat díszítette – de még amikor elköltöztem sem volt talán teljesen megszáradva. *Baksai* műtárgyfotókat is készített, nagyfilmes diákra, páratlan ízléssel, az *Enigma* máig használt, finoman bordázott kékeszürke olasz borítókartonját is ő választotta ki, a kezdeti időkben ő volt a fotósunk, grafikusunk, minden vizuális dolgot ő intézett, de akkor az *Enigmát* is még montírozták, filmre készült és valódi nyomda nyomta. Később, a digitális

volna megosztani. 1995–1996 körül – sokakkal egyetemben – túlestem a (ké-sőbb azért vissza-visszaköszönő) rövid, de mélyreható, mondhatni heveny Derida-korszakon, egyre inkább Deleuze, Merleau-Ponty, Lacan érdekeltek, barátok hozták a könyveket Berlinből, Párizsból, hátizsákban, egy vagyonba kerültek, azokból fordítottunk, akkor már a szerkesztőtársamból kiadómmá lett, a mai napig a *Metropolist* is szerkesztő, az *Enigmát* tördelő, navigáló, filmes és franciás *Vajdovich Györgyivel*, akivel egy év, egy hó, egy napon születünk, valami igen szerencsés és türelmes csillagzat jegyében. (2. kép) „Ilyen folyóiratot csak magányos megszállottsággal lehet szerkeszteni”, írta Pór Péter, de nem, nem; *megszállottan* igen, de *magányosan* semmiképpen, Györgyi



3. Vajdovich Györgyi és Markója Csilla az *Enigma* Proust-számának bemutatóján, 2001-ben.

Fotó: az *Enigma* megbízásából

© Majoros Valéria Vanília

kijöttek a nyomdából, frissen, ropogósan, márcsak a rajzok, a képek végett is – pedig akkor még volt, hogy elkenődött a festék, nem találtuk az elég jó nyomdat, a kellő vastagságú papírt – soha nem volt pénzünk tisztán műnyomóra, az ofsetet pedig nem alkalmas minőségi reprodukciók közlésére, így egyre inkább a költséges digitális nyomtatás felé kellett az irányt vegyük.

Mindig törekedtünk rá, hogy másokat is bevonjunk a munkába, vannak visszatevő vendégszerkesztőink, mint a nosztalgia- a hisztéria-, a Giacometti-számokat jegyző *Darida Veronika*, voltak más emlékezetes vendégszerkesztések, fordításprojektek is, a Hantai, a Proust, a Raymond Roussel, a *Takács Ádám*-féle Deleuze, a *Szabó Zsigmond*, azaz Fifu-féle Richir- és Merleau-Ponty-fordítások, az újrafordított Kant, megszámlálhatatlan mennyiségű, akkor nagyon újak számító művészetelméleti alapszöveg, tematikus Francis Bacon-, Caspar David Friedrich-, Las Meninas-, Goya-, Van Gogh cipő-, Kleist/marionett- Celan- és Hölderlin-számok, képtelenség lenne mind felsorolni. *Rényi András* (4. kép) csatlakozásával, a Rembrandt-, Caravaggio-, Aby Warburg-kötetekkel, és a művészettörténet-írás paradigmáit Michelangelón végigragozó tankönyvvel elkezdődött a lap tudományosnak nevezhető korszaka, kialakult a historiográfiai műhely, a lábjegyzeteink minőségéért a mai napig felelő, a mindent, de mindennek a helyét biztosan tudó *Bardoly Istvánnal*, immár évtizedes szerkesztőtársunkkal, (5. kép) és *Tímár Árpáddal*, illetve a Nyolcak kutatócsoport tagjaival (*Barki Gergely* áradó optimizmusa és áldásos szervezőtevékenysége mellett). Megindultak a forrásközlések, a magyar archívum feldolgozása Mednyánszkyval, a Munkácsy-kérdéssel, a Nyolcakkal, Lesznaival, Zádor Annával, Szilágyi János Györggyel, de még mielőtt az egyre baljósabbá, borúsabbá váló magyar ég alatt, a felnőttkor küszöbét átlépve, lassan el is hagyva egyre nagyobb

korszakban egy profi grafikus, *Mezei Balázs* csatlakozott hozzánk, hosszú évek óta az ő finom keze munkáját, sasszemét, fotóművészi érzékenységét dicséri az *Enigma* képanyaga, amit *Fekete István*, nyomdászunk, évtizedek óta változatlan hőfokú, lelkes és áldozatos utánajárásának köszönhetően egyre és egyre jobb gépeken nyomtathatunk. Az *Enigma* layoutját félidőtől, ahogy könyveinket is, *Kelényi Gabi* tervezi-tervezte. Az első számainkat, amíg volt keretünk erre, kortárs képzőművészek iniciáléi, illusztrációi, lapszéli rajzai is díszítették, feledhetetlenek *Roskó Gábor* bölcs állatos grafikái vagy *Gaal József* csodás sorozata Hölderlin *Empedoklészéhez*, imádtam kézbe venni a számokat, vágattam értük, ahogy



4. Rényi András, az *Enigma* gyakori vendégszerkesztője.

© Rényi András



5. Bardoly István, az *Enigma* szerkesztője, Sári nevű pulijával. Családi felvétel. © Bardoly István

szükségét éreztük volna a nemzeti önismeret, a nemzeti önvizsgálat, az önkritika gyakorlatainak, volt jónéhány, a szó szoros értelmében költői év, melyet az akkor negyvenes éveit taposó *Marno János* (6. kép) és *Tandori Dezső* inspiráló jelenléte tett parázslóvá és feledhetetlenné.

Megint Pór szavai mögé menekülök: „az *Enigma* referáló jellegű „művészetelméleti folyóirat”, s mégis, egy szintén szokatlan, de semmi esetre nem disszonáns szerkesztői elképzelés eredményeképp Marno János és Tandori Dezső állandó jelenléte kíséri a különféle tematikus számokat, amennyiben a két költő vagy versben, vagy prózai alkotásokban írja tovább a különféle elemzéseket. Soha teoretikusabb és soha alkalmibb ihletet! A filológus elképedten ismeri fel, milyen mennyiségű és milyen pontos anyagot dolgozott bele például Marno a Mednyánszky kapcsán, Tandori a Proust kapcsán írt költeménybe, vagyis hogy tulajdonképpen hibátlanul hiteles mindkét világ, és éppen nem annak ellenére, hanem mert drasztikusan szétszabdalt és átrendezett alakjában ismerjük fel a hitelét. De a filológus minden elképedésénél is nagyobb az olvasó csodálata, hogy e sokszoros közvetítések teoretikus alkalmá révén autochton alkotások jönnek létre, ahogy Marno fogalmazza egy ciklusban, amelynek a *Tanulmányversek* címet adta: „*S ha a hang- / súly az eszmén, ámde a hangot magát / a fájdalom fakasztja ki testünkéből*” – és persze nem okvetlenül csak „*a fájdalom*”. (6. kép) Olyanok ezek a versek és olyan a prózai szövegek egy része is, mintha nem is a témájukat variálnák, de nem is általában a költői megszólalás hagyományát travesztálnák, hanem egy precíz, ámde nem létező alapszövegre, önnönmaguk soha nem létezett előző alakjára íródnának rá, azt helyeznék át a reflexió, helyenként valósággal a kommentár ihletkörébe; ekként viszont kétségkívül ott a helyük a történeti-fogalmi elmefuttatások mellett.”



6. Markója Csilla, az *Enigma* főszerkesztője és Marno János az *Enigma* Proust-számának bemutatóján, 2001-ben. Fotó: az *Enigma* megbízásából  
© Majoros Valéria Vanília

Csajka Gábor Cypriánnak is volt némi szerepe abban, aki az *ÉS* rovatvezetőjeként kritikusi szánypróbálgatásaimat felügyelte, hogy huszonöt éves koromra már szent meggyőződésemmé lett, hogy Tandori Dezső és Marno János (a nemsokára elhunyt Petri György mellett) a legnagyobb kortárs magyar költők, ő adta ugyanis a kezembe az első Marno-kötetet. Akkoriban ez még közel sem tűnt olyan evidensnek, nem mindenki osztotta Pór Péter elragadtatását sem, még ott sem, ahol Pór szövege megjelent. Az *Enigma* javaslatát egy alternatív, teoretikusan igényes, nemzetközi horizontú, vegyes diskurzusokban honos, azaz éppenséggel „nomád”, mű- és műveletközpontú megközelítésre, érdekes módon – a neoavantgárdtól áthatott, Erdély Miklós örökségét őrző – képzőművészeti, művészettörténeti szcénában nagyobb figyelemmel és megértéssel fogadták, mint az úgynevezett irodalmi életben – és amikor az év végi kritikusi körkérdésekre adott válaszokat, vagy az egyre ritkásabb lapajánlókat olvasom, mindig meg kell állapítanom, hogy ez bizony ma is így van. A szűkebb szakma figyelme páratlanul kitartó finansziális támogatásban is megnyilvánult, értve ezalatt, hogy az NKA Képzőművészeti Kollégiuma folyton változó összetételű kuratóriumok során át, pártállásra való tekintet nélkül szinte folyamatosan támogatta a lapot, s amikor ez olykor – váratlan természeti katasztrófával felérően – elmaradt, ha nehezen is, de mindig akadt, aki a hónunk alá nyúlt – az *Enigma* meghökkenítően sokfelől érkező megmentőinek névsora itt van felvéve a fejemben, meglehet, még e hasábokon sem szívesen szereplnének együtt,





7. Barki Gergely és Pataki Gábor egy kép szemrevételezése közben, Butyka Eszterrel.  
© Markója Csilla

de én hiszek abban, hogy nem véletlen, hogy épp a képzőművészettel foglalkozók lépik át könnyebben a lövészárkok árnyékát – a vizualításban tényleg van valami megfellebbezhetetlenül toleráns, nomád és univerzális: nem egy nyelvet beszélünk, de mindannyian látunk képeket. Szorgalmasan szedtem hát a hidegtől némileg elkékült lábaimat az új otthonomul választott Művészettörténeti Kutatóintézet Úri utcai ódon (mostanra kiürült) folyosóin, ahol egy szerzetesi cellát nem egyszerűen idéző, hanem meg is testesítő szobácskában a Fotótár ösztöndíjas segédmunkatársaként megkezdtem (külön e célra rendszeresített titokzoknival és vesemelegítővel) hátralévő életem: Marosi Ernő tanár úr, a középkori művészet és minden más professzora az első munkanapomon raportra rendelt. Furcsa volt őt viszontlátnom a Múzeum körüti első emeleti szemináriumi termék diavetítőktől kattogó jótékony sötétsége után ebben az újfajta közelségben, de megilletődöttségem nem tarthatott sokáig, mert helyét átvette a páni rémület: folytatólagos előjárómként közölte velem, hogy ugye tisztában vagyok vele, hogy ez itt a munkahelyem, nem az *Enigma rejtvényűjság* szerkesztősége – mint utólag kiderült, az egész csak egy afféle beavatási tréfa volt, a *szójáték* kedvéért és egy jól elhelyezett aknácskával a hermeneuták, az „esztéták” ellen, gondolom utána jót mulattak rajtam Galavics Gézával, Beke Lászlóval, Pataki Gáborral a kis *rózsakertben*: valójában sehol annyi szurkálódás- és tövismentes megértést, támogatást, figyelmet nem kapott a lap, mint ebben az

együtt-gondolkodó, -dolgozó, elhivatott, kis akadémiai tudósközösségben. Minden számát várták, méltatták, kommentálták, sokan írtak is bele, vagy – mint ma is *Pataki Gábor* (7. kép) – lektorálták. Közülük sokan már sajnos nem élnek. S mivel e lap mindenekfelett olvasóink, szerzőink szolgálatában készül, akiknek kedvében, tudásában, figyelmében hálásan osztozni szeretnénk, különösen fájdalmas számunkra, hogy elhagyott minket örökös felvigyázónk, munkatársunk, és mentorunk a forráskiadásban, *Tímár Árpád* (8. kép), elhagyott leghűségesebb művészettörténész olvasóink és szerzőink közül *Laczkó Ibolya*, *Szabó Júlia*, *Bernáth Marili*, *Széphelyi F. György*, *Kerny Terézia*, *Dávid Ferenc* – és az egyik legfontosabb inspirációs forrásunk, képanyagunk állandó bázisa, az intézményi voltában is közel másfél évszázados,

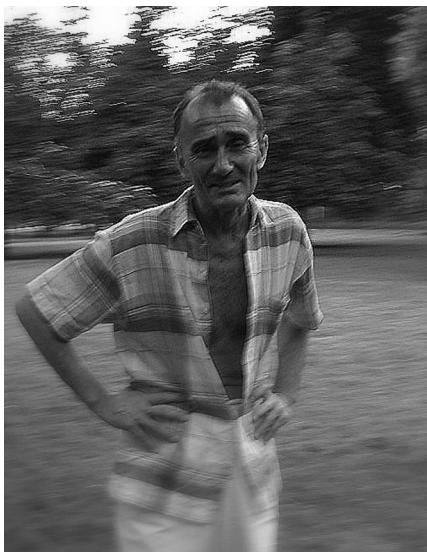
európai rangú tudományos műhely, a Magyar Műemlékvédelmi Hivatal sincs többé. Eljött az ideje az archiválásnak, az átmentésnek, az emlékezésnek.

Mégsem emlékszem pontosan, hogy volt. Vagy még nem emlékszem. Most éppen a gyermekkori képek tisztulnak, átlökik, átterelik a homályt a huszas éveimre, zavaros késő kamaszkor, gyerekek koravén, huszonévesnek gyerekes voltam. Érzelmileg éretlen, korholt Marno, ő akkor legszebb éveiben, szenvedélyes mélybarna, éjbarna tekintet, csupa ragyogás, tűz, nevetés, és csupa panasz, ahogy néz rám, örökös, feloldhatatlan rekeszgörcsben a mellvédnek támaszkodva a Lukács uszoda tetőteraszán, a hámló platánok gyűrűjében, a napégette keramitkockákkal csupasz talpunk alatt. (Nádas Pétertől az evidencia, hogy mások nélkül sohasem láthatja magát egészben az ember, mindig csak fejtől lefelé, bizonyos részletek vannak meg.) Rekeszgörcsnek hívtuk, valójában azóta sem derült ki, minek a görcse ez, mely testét-lelkét összerántotta, órákig tartott, mire faltól falig kiúzta magából valamelyest és felóvakodott a tetőre a napra, kissé görnyedten és szinte mindig a gyomorszájára tapasztott kézzel, mint aki valami zsigeri elszólástól óvna magát, s az egész környező, ellenséges, de mégis megbecsült világot, mely ezt az ütést bevitte neki, de amit a világért nem becsmérelne. Az ítélkezés fel sem merült benne, annál inkább az elemzés, a kritikai elemzés, mely izzóan személyes és tárgyilagos egyszerre, azonnali elrugaskodással a perszonalistól. *A perszonális tárgytalan*, ezt kellett megtanulnom, s azt is, hogy például ez a szójáték a tárgyakkal a magyar nyelv filozófikus lényegéhez tartozik. A magyar nyelv *képességeit*, például ahogy ebben a mondatban, mely



8. *Tímár Árpád* a Művészettörténeti Kutatóintézet várbeli titkárságán.

© *Markója Csilla*



9. Markója Csilla: Marno János a Gesztenyés Kertben, 2010.

© Markója Csilla

belső erotikával, összeér a kép a szóval, Marnón át ismerem meg, s e tanulás fázisai mind belekerültek az *Enigmába*. Legalább egy éven át, ha nem tovább tartott a Celan-fordításprojekt, hurcoltam magammal az uszodába a nyersfordításokat, a filológiai magyarázatokat, a hermeneutikai interpretációkat, miközben Marno két karcsapás között (majdnem szárnycsapást írtam, de hát ezt is tőle tanultam, mit, mikor, miért *nem* írunk le) az iskolás tempójú fejtegetéseimet zseniálisan eltérítette, kiterítette, felülírta – s mikorra az anyag már könyvvé ért össze, s a platánok is elhullatták az egyre hűlő, egyre fodrosabb víz felett a pihés leveleiket, mi is már Nathanel Westnél, Malcolm Lowrynál, Pynchonnél tartottunk – rohantak az évek. Michaux-val kellene zárnom, de mégis valami más kíván-

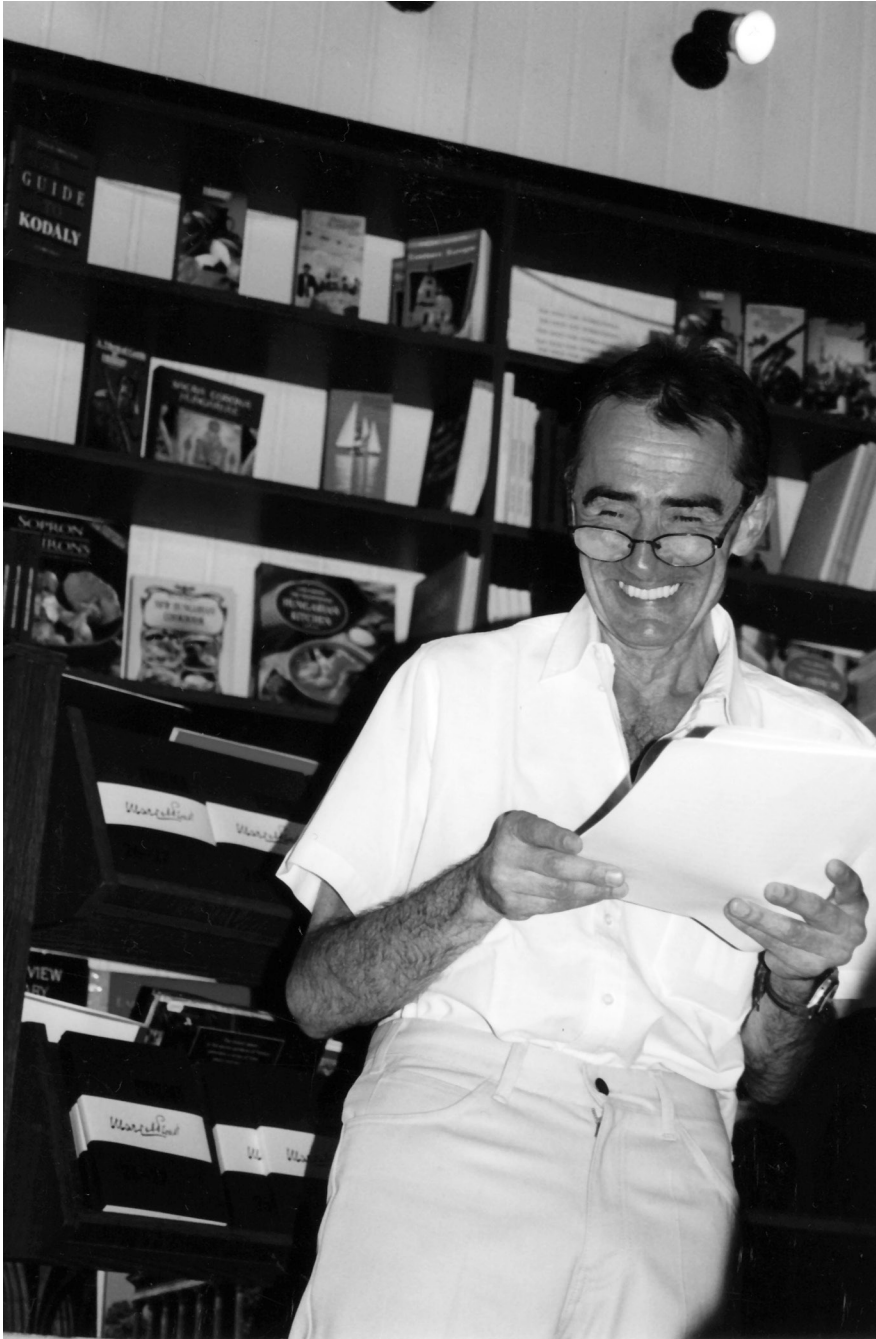
kozik ide, egy új élmény, a *mégis-folytatás* reményét ígérő herakleitoszi folyó lassúdad, átvitt képe egy Tsai Ming-liang filmetüdből. A nagyváros forгатagában egy buddhista szerzetes szándékosan meglassítja lépteit, hogy a feje tetejére állítsa, felforgassa az önmagától rosszindulatúvá vált perspektívánkat, mindannyiunk kilátásait. A film mestere a film végén elhelyezett egy haikut, a képek közé tett egy verset, mintha csak az *Enigmában* lennénk. És én itt megállítottam a filmet, mert meg szeretném állítani az időt, idemácsolom, fordítom, ahogy a zseniális magyar nyelv engedni kívánja, a *belátás* szó biztató többértelműségével:

*Mint csillag, vakfolt, a láthatás hiánya,  
mint mágikus illúzió, mint egy lámpa,  
robbanó buborék, a harmat cseppje,  
álom, villám, felhő – mi meghatároz,  
lássuk be, így.*

Marno János

## SZEPTEMBER VÉGÉN

Ülünk a lefegyverző napsütésben,  
párolgunk, kopárodunk, halljuk, hogy  
a fejétől búzlik a hal, a halat  
magát azonban nem halljuk, elhalad  
mellettünk némán, az árnyék nyirkában,  
egybeolvadva az iszap ezüstös  
villódzásával. Az iszap a napon  
megrepedezett, morajlás támad,  
és elhal hamar, az úttest felől,  
mely a falumból jön és a faludba  
vezet; fejed az ölemben éppen,  
mikor a tünetek egyszerre újra  
jelentkeztek. Sütött a szeptember  
végi, délutáni nap, a tó vize  
borzongatóan hideg, a színe  
sokára viszont ismét tükörsima.  
Aggódva nézem, csakugyan alszol-e.  
Fuldokoltam, a fejem majd' széthasadt  
a feszült figyelemben. Fejben dől el  
minden, ezt hallom húsz-huszonöt éve  
az utcán, a buszon, villamoson,  
orvosi rendelőkben, és olvasom  
is nem egy lapban, könyvben vagy inter-  
netes felületen, ezért aztán nem  
sokat sírnék utána, ha egyszercsak  
el találnám veszíteni a fejem.  
Jelenetet rendeznék, önfelédten,  
magamból kikelve, kékesfekete  
körmökkel az oxigénhiánytól.  
Vénámból tinta folyna vér helyett,  
nézném, hogy húzik a betűm a csönddel -  
reszketve térnél magadhoz ölemben,  
s szólnál felülve: Beesteledett?



Marno János felolvas az *Enigma* Proust-számának bemutatóján, 2001-ben.  
Fotó: az *Enigma* megbízásából © Majoros Valéria Vanília

Markója Csilla

## ÜDVÖZLET AZ OLVASÓNAK

1994

„Mi sántít?”  
(Tandori Dezső)

„Minden csupa lejtő.”  
(Henri Michaux)

Az a lapszám, melyet kezében tart az olvasó, az *Enigma* c. folyóirat negyedik száma. Az új arculat (formátum) és a jelentősen megváltozott tartalom dacára is magán viseli eredetének bélyegét. Egy műtárgyjegyzékből és egy kiállítási meghívóból született 1992 októberében: mindkettő megtalálható benne ma is. A kéthavonta megjelenő, egyelőre direct mail terjesztésű folyóirat több-kevesebb szigorúsággal kapcsolódik az Új Vizuális Kultúra Alapítvány által a Hegedűs Gyula utcai galériában rendezett kiállításokhoz; több szigorúsággal a *Hívószó* rovatban, mely megegyezik a kiállítás hívószavával, kevesebb a *Meridián*ban, mely mintegy összekötni igyekszik a folyóirat különböző részeit (laza asszociációk vagy éppen ellenpontozó szerkesztés révén, ahogy pl. a következő szám „katasztrófa” hívószava kiegészül a „szimulakrum” tematikával).

A *Meridián* az újság mindenkori „főtémája”, a *Portré* rovatól (melyben mindig más képzőművészt, alkotót mutatunk be) a *Trópusokon* és az *Angelus Novuson*, a benjamin-i értelemben vett „kritikai” és „aktuális”, a szellemi fejtegetéseket mintegy konkretizáló (egy-egy kiállítás megnyitót, műkritikát, leíró jellegű tanulmányt közlő) rovaton át a *Műtárgyjegyzékig* ível. A *Trópusok* afféle szellemi katlan, szó és kép, képzőművészet és irodalom vegyülhet össze benne „filozófiai kezelésben”,<sup>2</sup> egyaránt jellemezheti a „vad befogadás” és a „füllelt enyészet”... Elsősorban fordítóműhelynek szántuk: Rosalind E. Krauss, Michel Foucault, Svetlana Alpers, Suzi Gablik, Craig Owens, Michael Fried, Werner Hofmann, Arthur C. Danto, M. Merleau-Ponty, René Passeron, Gilles Deleuze és mások képzőművészeti, művészetelméleti tárgyú írásai kapnának itt helyet.

A folyóirat, különösen a „hiánypótló”, mindig valamiféle voluntarizmus szülötte. Az új *Enigma* elsősorban a képzőművészet elméletével, képzőművészet és irodalom viszonyával, művészetfilozófiai, esztétikai problémákkal kíván foglalkozni. „A folyóirat – írja Benjamin az *Angelus Novus* bevezetőjében – bármely tételben akar magára

<sup>1</sup> *Enigma*, 1, 1994, 2. No 1. 5–6.

<sup>2</sup> Walter Benjamin: Az „Angelus Novus” c. folyóirat bejelentése. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Európa, 1980. 92.



1. Markója Csilla, az *Enigma* főszerkesztője, az előszó írásának idején.  
Markója Noémi felvétele  
© Markója Csilla

gurulsz, negatív kaptatón pozitív fogódzókkal.”<sup>4</sup>

Ami pedig az „aktuálist”, a folyóirat mindenkori becsvágyát illeti, Benjámín szép metaforájából, a himnusz erejéig feltámadó, majd rögtön semmibe tűnő, semmibe futó angvallégióból *kivehetjük* (ezzel a *csonka rímmel* is nevesítve a talányos folyóirat-címet) Michaux egyik *Enigmáját*:

„Kenyérmorzszából állatkát gyúrtam, valamiféle egeret. Alig fejeztem be a harmadik lábát, máris futni kezdett. Elmenekült az éj leple alatt.”<sup>5</sup>

ismerni, félreérti saját magát.” Beszédes kettősség Benjáminnál egyfelől az igazság „terrorja”, másfelől az öntudatlan és kiszámíthatatlan folyóirat, mely bármely akaratnál evidensebben irányul a jövőre... Ellenpontosítás és kiegészítés az elsőhöz *hozzáírnunk* az igazság „anarchiáját”, a másodikhoz pedig Lenzet, amint Büchner novellájának derekán, *lejtője felén* „gyermeki módon előkereste zsebéből a lutrijegyeit, így akarta megtudni, mit kell tennie: ez a hit, ez a földi életben élő mennyország...”. A többit *felejtí*.

Ily módon a folyóirat meridiánja nem annyira a szerkesztői akarat (időérzék) vagy fantázia által tagolt, mint inkább véletlen egybeesések, kép és szó pillanatnyi összjátéka által tagolatlan: jobb esetben a *történehez*, a mindig aktualizálódó eredethez *visszadatált*.

„Return to innocence”- ez az újság „talált tárgya” (tudva azt is, hogy „keresett”). A *visszatalálás* útja már Lenz-cel tótágast lejt: „Csak azt találta olykor kellemetlennek, hogy nem tud a fején járni.”<sup>3</sup> Az újság szempontjából a lejtőmeridiánt így képzeljük: „enyhe lejtőn

<sup>3</sup> Georg Büchner: Lenz. In: *Georg Büchner művei*. Európa, 1982. p. 155. v. ö. még: Paul Celan: Meridián. in: *Műhely* 1993/4

<sup>4</sup> Tandori Dezső: „És a Szép mintha csak futna innen”. In: *Pompei* 1992/3. p. 84. lásd itt: „Mi sántít?” p. 92.

<sup>5</sup> Henri Michaux: Talányok (Énigmes). In: *Nyugodjék lázadásban*. Európa, 1972. p. 5. Illyés Gyula fordítása.

Tandori Dezső

## KVÁRTÉLY „GYUFALÁNG”

*Tér sík képvázlat*

1

### EGY SZÁL GYUFALÁNG

Egy kis gyufafejben mekkora láng,  
el sem hitt fényesség van!  
S nem attól ez, hogy a szélbe haránt  
tartod, minden mód óvtan.

Egy kis gyufalángnak is így megörül  
- mid is? - neve nincs! Van egy szál  
gyufaláng - mi is? Épp csak körül-  
vesz, s veled-egy-szálként elszáll.

2

### EGYSZERŰEN EL

Egyszerűen: elaludnék,  
ha az olyan egyszerű  
lenne! 16-17  
óra komor, fekvő derű,

bár olykor, persze, felébreszt  
a mit-tudom-én-kicsoda,  
vágyképzeteket ébreszt,  
de nincs már semmi csoda.

Nincs végig. Jó, de „végig”:  
a napot se! Alhatom  
este héttől, de miért is?  
Mitől? Mibe? Nem tudom.

3

„MORE”



A SZÍVBAJT HOZZA RÁD!  
 – Az angliai „More”  
 cigaretta dobozán ez állt.  
 Nézegettem. „A mór...”

A „Never More”. Soha már.  
 Soha már? Soha többé mór! Jó,  
 hogy kötelem s vágy lejár;  
 igaz, a „More” se olcsó.

4

### USZADÉK

Szerek maradék hatása:  
 mint partra vert uszadék;  
 borostyánkavicsra vadászva  
 járhatsz, ha olyan a vidék.

Vagy mit tudom én. Az ágyam  
 szélén ülök, a parton,  
 egy szállodaszobában.  
 Locs-pocs... mi e víz? Elalszom.

5

„NEM SZERETEM, HA MEGINDÍTANAK...”

„Remegek a szív sérelmé-  
 ért, valami erőltetett  
 dologért, inkább végképp  
 mozdulatlan leszek...”

Egy skót költő. Graham Greene  
 idézi. A múlt időkből  
 legalább maradt ennyim.  
 Nem túl hevesen előtör,

letör. A kötelesség-  
 fogalmak! (Még ez is ő,  
 a skót. Valami helyem még  
 marad. E dologgal: elő!)

Iszonyú elgondolni, még  
hány órát kell ma ébren  
tölteni, kötelesség-hova-szét-  
járnai, gyötrődve, idétlen,

ami álmon oly egy, s oly egyremegy,  
locs-pocs víz. Visszaalszom.  
Gyomor, szív, hát ezért remegj.  
„Mint erdőben a vadnyom...”

6

SZÖRNYŰ, BABITS!

Szörnyű elmenni Délre,  
szörnyű elmenni Keletre,  
jobb még-reggel-helyébe  
ráébredni deledre.

Szörnyű elmenni Nyugatnak,  
s bocsáss meg, Csillag Észak!  
Téged félig kihagylak;  
és szörnyű minden évszak.

S hogy szörnyülködész, az épp a  
legszörnyűbb, mert - te vagy!  
Mert vagy. Osztas maradéka,  
két nulla, a szív meg az agy,

hogy csak töltöd, guberáló,  
mind, imádott vagy utált  
kacatokkal - kiváló  
vágyakkal legkivált.

Lekéséssel, sietéssel,  
kapkodással a lomha  
sokkal, mohó kevéssel,  
mintha a zsák se volna,

feltja se. Foltozod,  
amit zsákolni akarnál,  
eltöröd alkarod,  
mert valamit így kicsikartál,

vagy kicsikartak belőled.  
Mennyi szív- s agycsikarás,  
képzetérgörcs. Előleg  
fúlások. Kívántatás.

Ó, mind e megkívántak!  
Hullnak nullás nyiladékon.  
És mint akit kihánytak,  
olyan leszel, ragadékony.

Hamar tovaszikkadó placcs  
járdán vagy faltövön.  
Késő? Óvom magam. Óvlak.  
Ha jöhet, jön már, ami jön.

7

„GITTEK VAGYUNK!”

Ha rángatom,  
ha rángatom, ha ló jön, „Drága Tom”  
én nem tudom,  
nem álmodom,  
ébrednem végképp nem adom.

8

MAJD „HAZA”, A LÉGBEN

Elrontottam az „itt 15  
nap” nyerősorozatomat,  
és nem is az, hogy ez „szíven ütött”,  
„valami elszakadt”:

de egy nagy-kvótás ló, Raased  
megmenthetett volna. Lekéstem.  
Siker - nincs. De mi az, ami rászéd,  
ha sietős vagy, ha tétlen?

Ha hideg a szíved, az, például?  
Bár minden olyan nagy ügyed?  
Baudelaire felhőire bámult  
- mid? mikor? Ég veled?!

## „HAZA”, A FÖLDÖN

Nem vigasztal kenyér és bor,  
sültkrumpli, nyérés, cigaretta,  
vesztés, kevés-vagy-sok-a-jóból,  
mert nincs szükség vigaszra.

Ellene tennél? Nincs szükség  
sem mire se, ha oly *szükség* van,  
hogy el nem emészti részegség,  
s nem emészti meg az se, mi józan.

9

## OLY VILÁGOSSÁG (VILÁGOS, SÖTÉT: EGYSZERRE LÉP)

Oly világosság szállt rám,  
hogy ezt is mintha látnám,  
pedig az lehetetlen,  
nem ér el semmi kegyet sem.  
Ha úgy akarom, kegyetlen.

Semmi se legyen eztán,  
és nem úgy, mintha akarnám,  
a Totyi verebem,  
csak ő legyen velem,  
csak ő nekem.

Beszélgetni ne kelljen,  
ne legyen test és szellem,  
következzék befejezés,  
ha Totyi-se-lesz-annyi-kevés  
se, legyen a megérkezés.

Valóban elfeledjen,  
aki nem feled, az sem  
szegüljön szembe ezzel.  
A Totyi verebemmel  
halálíg egyebem sem kell.

És befejeztem ezennel.  
Ne tisztítsanak a szennyel.  
A szenny én lehetek,

ha bármi eleget  
teszek akárkinek.

Aki szeret, innét elhagy,  
ha nevem mondja: „Nem vagy”,  
teszi hozzá, így nyomban  
segít eltűnni e nyomban.  
Szégyen, hogy bármi voltam.

Csak anyagi kérdések,  
melyek innen mérkőznek  
halálom idejével.  
Csak Totyi a kivétel.  
Hozzá még tíz év kell.

Oly világosság szállt rám  
egyszál-gyufa túl nagy lángján,  
hogy magammá-beestem,  
vagy magam összeszedtem,  
s igazi valóm kifedtem.

Hogy igazi valóm: nincs,  
csak fordulatok, csak szókincs,  
s ez hitványság, és egyéb veréb  
most már elég, és lényegét  
nem keresi, ki eleget élt.

*London, 1998. febr. 13.*

Bán Zoltán András

# MAGYAR ÖRVÉNYES

HOLLÓSY SIMON: RÁKÓCZI-INDULÓ (VÁZLAT), 1899

Legszívesebben *A fragment fölénye* címet adtam volna írásomnak, de az foglalt, Németh G. Béla írt ilyen címmel briliáns esszét Arany *Még ez egyszer...* kezdetű töredékéről. Summája erősen idevág: „Verse töredékekből fölépített töredék. Mint e műforma legnagyobb mestereinél. E nagyon fontos lírai műforma ama mestereinél, akik éppúgy tudták, mint ahogy tudta ő is, hogy bizonyos helyzetek megoldhatatlanságának, magatartás-bizonytalanságának elmagányosító, személyiségtörő hatása kifejezésére a fragment nemcsak alkalmasabb, de mélyebb indítást is sugallhat a megoldás vágya irányába a lehetetlenség látszata ellenére is, mint bölcs tanáccsal teljes, kerekre zárt társai.”

És ha már Arany, akkor sokkal inkább *Az ünneprontók* című, 1877-ben írt látomásos ballada zárлата juthat eszünkbe:

*Már józanon a fiu, az apa, férj  
Mennének is - íme, közelget az éj -  
Nyújtják kezöket nagy-epedve;  
A táncosok arcán vérkönyü hull:  
De a láb még egyre bokázza vadul,  
Viszi a tánc ördögi kedve.*

*Éjfélt hogy üt a toronyóra közel,  
Kénkő fojtó szaga terjedez el;  
S mint szél ha forogva ragad port:  
Úgy táncol el, egy bős harci-zenére,  
(Mondják, a pokol tüzes fenekére)  
Az egész örijöngő csoport.*

Ha a *Rákóczi-induló* című képre gondolunk, akkor mindig az 1899-ben keletkezett vázlatot említjük. Ám a *Rákóczi-induló* mint megvalósulatlan tervezet voltaképpen képek egész nyalábja, pontosabban: a legkülönfélébb töredékek sorozata. Tudjuk, Hollósy feltehetően amolyan fő műnek tekintette; hihetetlen hosszú ideig dolgozott rajta, az első, 1895-ös vázlattól egészen haláláig; monográfusa, Németh Lajos 1956-os adatai szerint egy csomó vázlat elveszett vagy lappang. Közülük persze a 1899-es a legtokéletesebb, úgyszólván befejezett töredék (I. tábla).

Hollósy műve már befejezetlenül is bekerült a kortárs köztudatba, Bölöni György így írt 1910-ben: „A föld alól feldüböngő magyar Marseillaise, amelynek

zúgására összecsapott magyar testeknek gomolya hömpölyög, messziről és a végtelenségbe. Szakadozva, deformált tagokkal, mintha kloákák szája okádná ki sansculotte-ok rongyolt hadát. A legmegdöbbentőbb vízió, amelyet elődob a lelkes mars, s ha lett volna magyar forradalom, kofák, pesti utcák csőcseléke gondtalan elszánt-ságban, a tömegező összeverődésével így vonult volna fel a magyar Versailles felé... a *Rákóczi-induló* a piktúrában a legszebben jajeszékélő magyar mementó.”

És a mű ismertségét jelzi Ady 1918-as nekrológja is: „Egy anekdotát tudok róla, megtörtént, nem történt, mindegy, de több az igazságnál. Mindenki menekült már azon a vidéken, ahol ő festett: betörték az oroszok. Már majdnem nyakon csípte egy kozák, mikor egyetlen félig megcsinált vásznával, fejét csóválva, ő is elballagott. A *Rákóczi-induló* lehetett ez a megmentett vászondarab vagy valami több?”

Sok mindent nem tudunk. Például azt sem, hogyan válhatott szinte nemzeti dallá, amolyan félforradalmi indulóvá egy 1820-ban Nikolaus Scholl, a k. u. k. hadsereg 32. számú ezredének karmestere által írt dallam még a *Himnusz* Erkel, 1844) és a *Szózat* (Egressy Béni, 1843) előtt. Ráadásul itt még szöveg sincs, az jóval később csapódott hozzá, és Dr. Wekerle Sándor klapanciája igen távol áll Kölcsey és Vörösmarty verseitől:

*Magyarok Istene, rontsd a labanc erejét!  
Közeleg az óra csata riadóra  
Hogy a magyar akarata, csata vasa, diadala  
mentse meg a szomorú hazát.  
Hős Rákóczi népe, kurucok, előre!*

És így tovább.

Maga a festmény, vagyis az 1899-es torzó tájkép és történelmi zsánerkép egyidejűleg, voltaképpen a szürrealitásig fokozva. Németh Lajos mesterien írja le a látványt: „A szinte vallásos narkózisba, transzba eső parasztyerek görcsös üvöltéssé torzuló arca, akinek az idegességét csak még kiemeli a mellette álló kis mokány gyerek nyugodtsága, a porfelhőn átvillantó naptól cirógatott leány rohanó tánclépése és a gyermekét magához szorító anya kiáltó szája sugallja a zene tombolássá fokozódó, vérkorbácsoló erejét, a dallamok lelket rabul ejtő száguldását. (...) Hullámszik a tömeg, mint ahogy a mélyből a magasba csap a Rákóczi-induló szilaj ritmusa, kavarg az alakok közt a napsugaraktól sárga porfelhő, és ez a por beleszívódik a ruhákba, kifakítja a színüket, hunyorgásra készíti a belső tüztől merevedő szemeket, összemossa az alakokat. A gomolygó porfelhő még hevesebbé fokozza a tömeg sodródását. A zene birkózik a léptek dobajával, se ehhez a birkózáshoz hasonlóan küzd a mindent belepő, elhomályosító porral a napfény, a nap sugarai megvillannak az égre néző cigánylány rózsaszín kendőjén, piros-kék klárisán, a kiáltó parasztyerek nyitott ingén, kócos haján, a kezében tartott zöld leveleken, és végigpásztazza a lábdobogástól remegő földet.”

Itt minden összemosódik: a táj abszurd lesz és maga is tömeggé válik, míg a figurák tájjá lesznek, természeti tüneményé, *plein air* és (ál)historikus expresszionizmus elegye a vázlat, Réti István szavával: „rémlátomány”.

Magam egy eddig nem létező, magyar (halál)tánchoz hasonlítanám a jelenetet, ez a lenne „magyar örvényes”. Hollósy vászna Liszt kései, Bartókot előlegező zongoradarabjainak rokona. A *Balcsillagzat*, a *Csárdás obstiné*, a *Csárdás macabre*, és egy szintén abszurd, szinte dodekafon tájkép, a *Nuages gris* világa ez. Felharsanó indulók, csatadal-émlékek, melyek egyre inkább önmaguk körül forognak, önmagukba gabalyodnak, és amelyeket azonnal megsemmisít a torlasztott disszonáns akkordok rémisztő súlya. A kísértet-csárdások gyászindulókba torkollanak.

Hollósy talán a millenniumi kiállításra tervezte eredetileg a képet. És bár az eredeti koncepció szerencsére sosem valósult meg, de a sok átfestés, irtózatos művészi küzdelem után mégis a magyar ezredévre reflektál a kép. A *Rákóczi-induló* a *Feszty-körkép* legnagyobb ellenlábasa. Csakhogy itt a magyarok („csupa hajdani eszelősök”) bevonulása a tébolyda felé tart. Vagy onnan indul. Szökött elmebetegek tánca a magyar történelem.



Pataki Gábor

## A FÉLKEGYELMŰ

HOLLÓSY SIMON: RÁKÓCZI-INDULÓ (VÁZLAT), 1899

Hollósy Rákóczi-indulója is azok közé a képek közé tartozik, melyek a gyerekkori tudatba való „beégés” óta fel-felbukkanva kísértének. Nagyon sok mű rögződött például a vonatutak alatt, amikor a fülkék végfalára helyezett reprodukciókat néztem szinte kényszeresen, hosszú percekén át. Az idilli képekkel, mint a már talán akkor is túlságosan „tökéletesnek” érzett *Tengerihántással*, nem nagyon volt mit kezdeni. A valamilyen okból szorongást kiváltó nyomatok viszont nem hagytak békén: gonosz, lelketlen, boszorkányszerű öregasszonynak láttam a *Köpülő asszony* főalakját, aki rosszat forral az előtte álló kisgyerekek ellen. A Rákóczi-induló esetében pedig – félelemmel vegyes idegenkedéssel – szinte végig a menet élén haladó fiú aránytalanul nagy, térszatszerűen lapos fejét bámultam. Zavart nagyra tátott szája, eszelősnek ható tekintete, figurája önkéntelenül az iskolában „albérlésben” működő gyógypedagógiai osztályok hozzánk képest túlféjtett, a szünetekben kisebbeket verő tagjaira, a „gyógyosok” egyikére-másikára emlékeztetett (I. Tábla)

A helyzet később persze konszolidálódott, művészettörténészként ugye el kell tekinteni az ilyen személyes „olvasatoktól”. Hollósy mindenestre igazából sohasem érdekelt; a *Tengerihántás* cukormáza és a boglyás tájképek szelíd unalma közé helyeztem el magamban. Azok közé sorolva, akiket nem annyira műveik, mint inkább szerepük miatt tartunk számon. Másfelől a megszállottak közé, akik képesek évtizedekig vívni a maguk elé tűzött megvalósíthatatlan feladattal.

Olyannyira meg művészettörténeti recepciójában sem várhatóak forradalmi változások. A müncheni szabadiskola és a nagybányai kezdeményezés továbbra is meggingathatatlan marad, és stabilan vele kezdődik minden, a 20. századi magyar művészetet összefoglaló tanulmány. Ezek a tanulmányok aztán hamarosan, a Nagybányával való szakítás, a vándorló művésztelepek, Técső s az utolsó önarckép megemlézése után, tulajdonképpen teljesen jogosan megfeledkeznek róla, hasonlóan ahhoz, ahogy már életében elkezdett kikopni a művészet nyilvánosságából, s a Réti nyomán megszilárduló Nagybánya-történetben csak a ködlovag szerepe juthatott neki. Csak az 50-es évek közepén, a művésztelep óvatos rehabilitálásának jegyében történik kísérlet arra, hogy habituális radikalizmusát „megalkuvó”, kompromisszumokat kötő barátaival szemben forradalmivá stilizálja, Ady képzőművészeti párhuzamát keresse, a munkásmozgalomhoz, sőt a kommunista eszmékhez való ösztönös rokonszenvet fedezzen fel benne. Az 1956-ban megjelent monográfiában nem igazán az az érdekes, hogy egy 20-as éveinek közepén járó, akkor már nagyimrista művészet-történész egy korszerű, a szocreálon túllépő plebejus progresszivitás előfutárát látja meg benne, hanem hogy a kora marxista művészetkritikájában dogmává merevedett

„befejezettség” ellenében miként próbál meg érvelni a *Rákóczi-induló* spontaneitása, „szerkesztetlensége” mellett. A fiatal Németh Lajosnak ellenérvei hosszas kifejtése után persze meg kellett hajolnia a hivatalos érvrendszer előtt, könyve így erényei (logikai levezetései, remek részletekben bővelkedő elemzései) és korlátai (a mindeme erényeket osztályharcos frázisokkal opponáló végkövetkeztetései) tudomásulvételével együtt a művészetpolitikai elvárásoktól való szabadulási kísérlet felemás eredményekkel végződő tudománytörténeti dokumentuma. 1957-es életmű-kiállítása még tökéletesen illeszkedett Bölöninek és Mihályfinak a szocreált a Kernstok–Derkovits–Dési Huber-vonallal felváltani igyekvő kísérletéhez, de hosszabb távon, a kádári kiegyezés éveiben ráadásul teljesen logikus módon a Hollósy nélküli Nagybánya és Posztnagybánya lett a befutó. S ezt a helyzetet a művésztelepnek a 80-as évek végén kezdődött művészettörténeti átértékelése sem igazán változtatta meg.

\* \* \*

Úgy gondoltam hát, hogy most csakazértis nekiveselkedek a képnek. De bármely oldalról kerestem is rajta fogásokat, mindegyre a „bamba” figurája úszott be. A tátott szájú (így utólag persze már számomra is nyilvánvalóan) éneklő szőke gyerek nemcsak engem kísértett sokáig, de Hollósyt is, ott van már, egyértelműen főszereplőként, bár kevésbé torzan a szakirodalomban másodikként szereplő vázlaton, s ugyan a jobb oldalra szorulva, de a fennmaradt fotó tanúsága szerint immár egyértelműen riasztó, Stephen King-et idéző bohócarcként az 1904-es változaton is.

De társai is vannak. Az 1899-es képen ilyen a balra mellette álló, a képből tekintő nyak nélküli fiú, a mögöttük takarásban levő kerekfejű gyerek, hátrébb a szintén kántáló anya gnóm csecsemőjével, s a ferdesapkás obsitos(?) is. S hogy ezek a „megalázottak és megszorítottak” nem társtalanok az életműben, mutatja a *Falu bolondja* önkéntelenül is Gericault-i reminiszcenciákat keltő vázlata is.

Jelent-e valamit ez a feltűnően sok „félkegyelmű”? Hollósy e tekintetben bizonytalanságban hagy. Ad absurdum akár egy olyan ívet is felvázolhatnánk, miszerint a kocsmái zsanerektől *Az ország bajai* sírva vigadásán át a *Rákóczi induló* 99-es változata a könnyen hevülő, de könnyen nevetségessé is váló nemzeties-hazafias indulatok rejtett kritikája lenne. Hollósy egész habitusát s pályáját ismerve azonban tényleg a társadalom legalsó, kiszolgáltatott, úgy általában figyelemre sem méltatott rétegének megjelenítéséről van szó, ahol az „együgyűek” inkább a polgári normákon kívüliségüket, kitzasztottságukat hangsúlyozzák. Azt sem szabad feledni, hogy éppen Hollósy volt (Mednyánszky mellett) az, aki viselkedése, indulatai, „rangon aluli” házassága révén fokozatosan túllépett a „bohém művész” számára szabott társadalmi illemszabályokon. „Művészetet cigánynál, koldusnál találtam” – írja egyik levelében.

A későbbi vázlatokon aztán átadják helyüket az egyre szorosabban, tömegszerűbben, de amennyire a fényképekből ítélni lehet, egyre kevesebb festői invencióval megjelenített paraszt-földmunkás figuráknak. Az agrárszocialista mozgalmak születésének ideje ez, ugyancsak 1899-es egy másik, a régi vonatfülkéket gyakran díszítő kép, Révész Imre *Panem!*-je is. S ekkor (1891–1901 között) készül a téma talán

leg híresebb európai példája, Giuseppe Pelizza *Negyedik rendje* is, amely szintén a tömeg elé kilépő figurákkal operál.

Ami pedig a befejezhetetlenséget illeti: egyre erősödő felfogásával, mely „csúf, hiú hazugságnak” minősít minden drámai koncepciót, s csak „a magától születő egyszerű közvetlenséget” tartja az egyedül igaz művészetnek, szinte kódolta a mind erősebb szociális tartalommal bíró, de egyre erőtlenebb kísérleteket. Egy dolog maradt (számomra még ma is borzongást keltően) eleven: a menet élén haladó fiú aránytalanul nagy, tézstaszzerűen lapos feje, nagyra tátott szája, eszelősnek ható tekintete.

Bartók Imre

## MAGÁNYUNK ŐRZŐJE

BERÉNY RÓBERT: IDILL, 1911

*Markója Csillának*

Honnan nézzük, miként és mit; csupán erre a három kérdésre kell válaszolnunk egy életképes értelmezés felvázolásához.

Érezhetően egészen mással állunk itt szemben, mint például Berény Róbert valószínűleg legismertebb képe, a zenei ritmikát idéző, mégis nyugodt kompozíciójú *Csellózó nő* esetében. (A festészet utópiája: úgy nézni a képeket, ahogy zenét hallgatunk.) Ehhez képest az *Idill* (II. tábla) – melynek címválasztása már egy hevenyészett szintani elemzést követően is minimum szarkasztikus – töredezettségű, drámaibb, sötétebb; intenzívebb a rejtély, félreérthetetlen a komorság, az arc elé emelt kéz pedig azt sejteti, hogy tulajdonosa olyasmit lát, ami megrémíti. De nemcsak az ő alakja – egész léte és jelentése – nyugtalanító, a fekvő alak testtartása sem összeegyeztethető azzal a szélviharral, amelyre a fák meghajló törzse utal – és amelyek két szabálytalan párhuzamosként különben is szemben állnak a test, a hát vonalának kimért kubizmusával –, illetve azzal a meghatározhatatlan, húsos közzel, amely a két embert – apát/anyát és gyermekét? szeretőket? művészt és modelljét? – itt összekapcsolja egymással, illetve elválasztja egymástól. Lehetséges persze, hogy csupán duzzadt kelméről van szó, némi mahagóniról, amelyben a modell kényelemben helyezkedhet, az alak különös meztelenségét látva ugyanakkor nehéz szabadulni az érzéstől, hogy egy születésnek vagyunk tanúi: a művész nem a világból keríti le, rajzolja elő, hanem saját testéből teremti meg tárgyát. Mely feltárja és elrejti – a baljósan az arc elé boruló haj – magát egyszerre.

Kegyetlen játék ez, tele az égboltig csavarodó kérdőjelekkel. A szerelem vagy a művészet allegóriáját látjuk-e? Vagy talán a kettő esetében ugyanarról van szó? Rilke – persze mélyen egológikus – szerelemtana szerint igen: „Az asszony szenved, szeretni: magány, / s a művész néha sejt munka közben: / át kell formálnunk, műbe, a szerelmet.”<sup>1</sup> Platón *Lakomájában* az ifjú Agathon afölött lelkendezik, hogy amikor szerelmes, úgy érzi, mindene megvan; ez az élet teljessége. Szókratész kézenfekvő ellenvetéssel bizonytalanítja el a fiatalembert. Szerinte a szerelem első-sorban vágyat jelent, azt, hogy valamit kívánok, amit nem érhetek el. A szerelem nem teljesség tehát, hanem vágy a teljességre. De megteremthetem-e magamból – akár a szerelem, akár a művészet tárgyaként – azt, amivel kiegészíthetem saját hiányos létezésem? Nyilvánvaló a paradoxon, és talán ezért az eltakart arc: nem szégyen

<sup>1</sup> Rilke: *Egy barátóm emlékére*. Ford. Szabó Ede.

ez, inkább könyörület azíránt, aki őt nézi. Nem szolgáltatja ki magát a tekintet, nincsenek feleslegesen beválthatatlan ígéretetek. Pufók kis lidérc, akin kívül senkink sincs. Ha mindez idill, talán inkább a rémálmoké, amelyekben nem az a legriasztóbb, hogy valamit nem látni egészen, hanem hogy mindenre és mindenkire – így a két alakra egyaránt – ugyanaz a sápadt fény hull. Ez a fény maszkká dermeszti az arcot, nem megmutat, hanem elrejt. Bármelyik úton is járunk – bármelyik úton *nézünk* –, valami rettenetes nyugtalanságba ütközünk, nem mellesleg kitéve a természet éjszakájának, amely természet ugyan teret hagy ennek a találkozásnak, de nem ad békét, inkább elnyeléssel fenyegeti teremtményeit. Nem lehet szó ott a fenségesről, ahol a néző maga is viharban áll, hiába a fekvő alak hanyag, piknikszerű tartása és a vele szemközti lény már-már szertartásos, magasba irányuló mozdulata.

Helyenként Rilke is a természet felől közelíti meg a szerelmet: az *Első elégiában* a szeretőket „visszanyeli” a természet; vissza, vagyis ezek szerint a szeretők eleve onnan bukkannak elő: „De a szeretőket a természet kimerülten / visszanyeli, mint-hogyha az újratерemтés / nem telnék erejéből.”<sup>2</sup> Minden teremтésből lényegileg hiányzik valami. Ezen kívül még egy rilkei kérdés remeg az egész jelenet fölött: „Hogy tartsam lelkemet, hogy lelkedet / ne érintse.”<sup>3</sup> Mindez talán felülír(hat)ja a Nárcisz-paradigmát, amelyet az alak testtartása, a két, tulajdonképpen egyaránt hiányzó „arc” kurta-furcsán tükrözése, és persze az émylítően duzzadt köldökzsinór idézhet fel. Térjünk még vissza erre a karnális mozzanatra, illetve a *Lakomára*, amelyben Arisztophanész is megszólal, hogy kifejtse a Platón által komolytalannak ábrázolt, ám annál nagyobb kultúrtörténeti karriert befutott vízióját a kezdetben összetartozó, négy lábú-négykarú emberekről, akik egy kozmikus sorscspás során elváltak egymástól, hogy azóta is keressék a párjukat. Taubes kommentárja a biológiai gótika e sajátos túlkapásához: „Mint amikor az ember bedobja a cipőjét az arénába, és meg kell keresnie a bal és a jobb lábbelijét. Elég nevetséges gondolat, hogy az emberek így keresgélnek. Komédiára utaló jel, amely mögött természetesen tragédia rejlik.”<sup>4</sup>

Berény Róbert alighanem sokat merített Matisse-ból. Az *Idill* szuggesztív, diabolikus, és mintha egyszerre volna képes vonzani és taszítani is a szemlélőjét. Bármi is zajlik a képen, bárkik legyenek is, akiket látunk, az intimitás felett – amely itt egyébként, és ebben Arisztophanésznek talán mégis igaza van, elválaszthatatlannak látszik valamiféle androgünitástól – egy olyan találkozás, egy olyan teljesség eszméje lebeg, amely nem csupán megvalósíthatatlan, de amely megvalósíthatatlanságában is folyamatosan fenyegeti az élőt, a művészt, a szerelmest. Bármit is „remélünk” itt a másiktól, az nem véletlenül rejt el az arcát előlünk. Ismét Rilkével: a legtöbb, amit tehetünk, ha nem a magány megszüntét várjuk tőle, hanem inkább „magányunk őrzőjévé” igyekszünk megtenni, hiszen – kell-e még hozzátenni? – az egyetlen idill a halálé.

<sup>2</sup> Rilke: *Első duinói elégia*. Ford. Nemes Nagy Ágnes.

<sup>3</sup> Rilke: *Szerelmes vers*. Ford. Nemes Nagy Ágnes.

<sup>4</sup> Beszélgetés Jacob Taubesszel. <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/tobbiek/taubesbe.html>



**I. Hollósy Simon: Rákóczi-induló (vázlat), 1899. Olaj, vászon, 92,5 x 135 cm, MNG ltsz.: FK8032 © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest**



II. Berény Róbert: Idill, 1911. Olaj, vászon, 49,5 x 62 cm, MNG ltsz.: 60.115T,  
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest © HUNGART 2018





III. Dallos Ádám: A hentes ékkövei III., 2016. Olaj, vászon, 200 x 198 cm, mgt.  
© Dallos Ádám, © HUNGART 2018





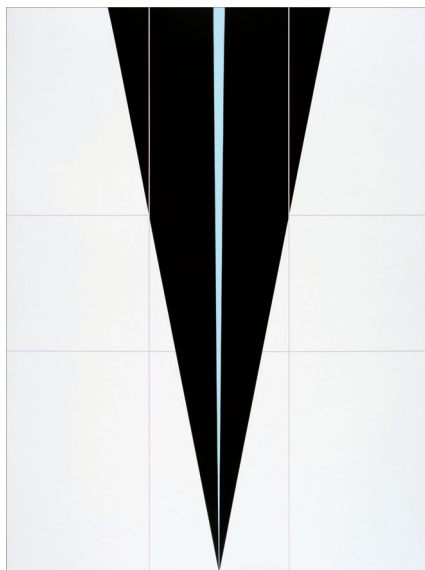
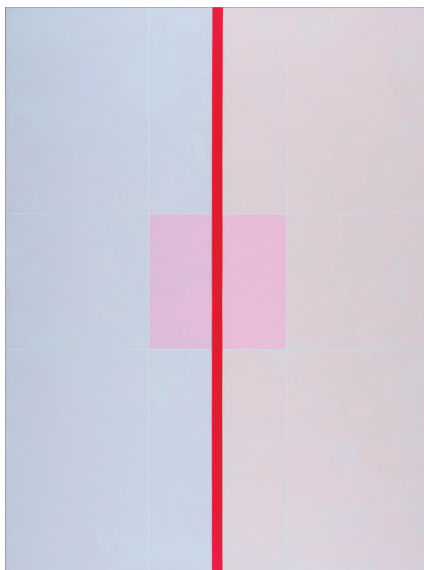
IV. Detvay Jenő: Kanalas Papp János, 2012. Fotó, digitális montázs, 19 x 15,5 cm, mgt. © Dékei Kriszta, © fotó: Detvay Jenő, © HUNGART 2018



**V. Birkás Ákos: Fej (h.v.R. XII), 1992. Olaj, vászon, 200 cm x 100 cm, mgt. © Grüner György gyűjteménye, © HUNGART 2018**

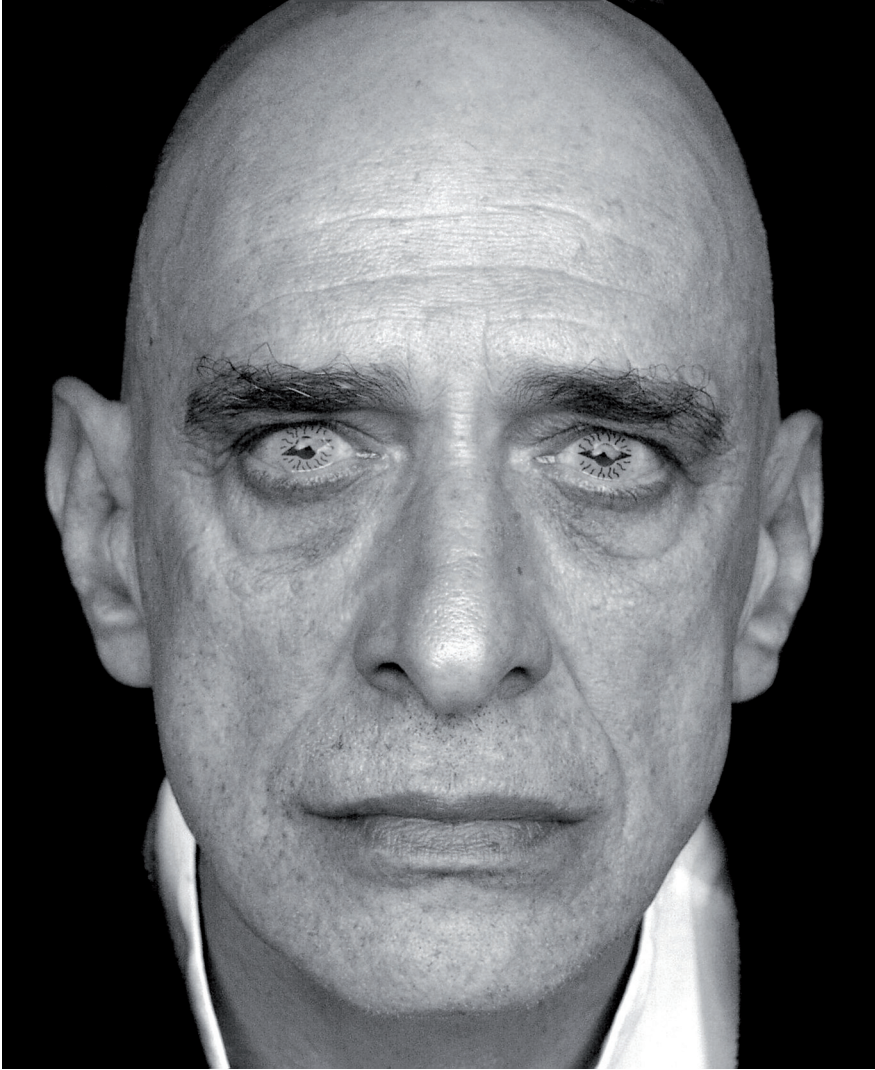


VI. Nádler István: Hét utolsó szó, 2016. Akril, vászon, 200 x 150 (7x), magántulajdon. © Nádler István, © fotó: Sulyok Miklós, © HUNGART 2018



**VI. Nádler István: Hét utolsó szó, 2016. Akril, vászon, 200 x 150 (7x), magántulajdon. © Nádler István, © fotó: Sulyok Miklós, © HUNGART 2018**





VII. Szilágyi Lenke: Halász Péter, 2004. Fotográfia. Mgt.

© Szilágyi Lenke, © HUNGART 2018

Markója Csilla

## AZ EGYEDÜLLÉT MEGSZÁLLOTTJA

BERÉNY RÓBERT: IDILL (1911)

*Bartók Imrének, válasz<sup>1</sup>*

A kép tisztásán tisztázatlan viszonyok uralkodnak. A méretében kicsi, de vágyaiban monumentális festmény sugárzó centrumában egy sötét mezes férfi fekszik egy fehér meztelen nővel szinte összenőve: az akt a szó szoros értelmében a férfi öléből bontakozik ki, mintegy szeméremteste szimbolikus meghosszabbításaként. A nő nem a vágy, nem a művészet tárgya, hanem egy, a nemzőerőre, a teremtőerőre vonatkozó *állítás*. Úgy közelítjük meg kettősüket, lopakodva, lesekedve, ahogy egy mondat tagjainak erotikájára kérdezzük rá: mi mit állít, mi mire néz, mitől fordul el (II. tábla).

A kép nyilvánvaló parafrázisa Manet *Reggeli a szabadban* című képének, közvetlen előképe azonban Cézanne *Pastorale (Idill)* című festménye lehetett, amiről Berény egyszerűen áttemelte a nyújtózkodó, fürdés után szárítkozó nő figuráját és a felkönyöklő, sötét ruhás férfiét, tükörszimmetrikusan megfordítva. Az *Életöröm* című Matisse-művön is megtaláljuk a karjait a feje fölé emelő, testét a tekintetnek feltáró vaskos aktot éppúgy, mint a háttal a nézőnek heverő figurát, és már azok a nézőpont-torzítások is megjelennek, amelyek az összenövés érzetéhez vezetnek. Az akt tartása tipikus, még fotó is készült az idős Matisse-ről egy éppen így pózoló modellel. „A kifejezés számomra nem is annyira a szenvedélyben rejlik, amely egy arcon vagy egy heves mozdulatban nyilvánul – mondja Matisse – inkább a tér elrendezése adja: a tér, amelyet a testek betöltenek, a körülöttük lévő üres részek, az arányok. A kompozíció, az a művészet, a különböző alkatrészeket, melyekkel az érzései kifejezésére a festő rendelkezik, dekoratív módon elrendezni. Minden mű egy összhangmóniát foglal magában: minden fölösleges részlet a szemlélőben azt a helyet foglalná el, amit egy másik, fontos részletnek kellene elfoglalnia.” Berény ezeknek a tanácsoknak mindegyikét megfogadja. Mégis, míg Cézanne és Matisse laza csoportozatokra és a köztük lévő terek beszédes hiányaira alapozott kompozíciói a folytathatóság, a nyitott végű ornamentika nyelvén a saját tradícióikról beszélnek, Berény a centrális szerkesztésű, drámai szín- és formakontrasztokból felépített művével a lezártság, a tömör, súlyos jelenvalóság érzetét kelti. Cézanne és Matisse művei, szokatlanságaik dacára nem tűnnek rejtélyesnek, jelentésük helyett dekoratív formáikra koncentrálnunk, szeszélyes természeti jelenségekként követjük megnyilvánulásait. Berény műve azonban értelmezés után kiált, holott kompozíciója zártága mellett azonnal sejtjük, hogy ez esetben éppen a mű értelme marad nyitva.

<sup>1</sup> Ld. Bartók Imre: Magányunk őrzője. Berény Róbert: Idill, 1911. *Enigma*, 25, 2018. no. 97. 31–32.

Már nem is Cézanne *Modern Olympiájára* gondolunk, ahol a festő előtt a képzelet fehér ködéből gomolyog elő a megalkotandó mű, az örök szépség mezítelen alakja. És nem is a polgárpukkasztó, a galerialátogató felöltözött férfiak között meztelenül piknikező Manet-kép előzményeire, például Giorgione *Koncert a szabadban* című alkotására. A Berény-mű valami archaikusabbat, ugyanakkor modernebbet mutat. A férfi pózában mintha az antik folyamisten tartását fedezhetnénk fel. Az átörökített antikvitás egyik legősibb pátoszformája, a melankolikus, gyászoló folyamisten és az eksztatikus nimfa kettőse jelenik meg a festő és modellje szinte eggyé vált alakzatában. A fekvő férfi, akinek fekete ruhája egyszerre utal Manet és Cézanne festőinek polgári ruházatára és a tolsztojánus-anarchista orosz viseletre, talán maga Berény, egy komor, síkban tartott, töprengő árnyalak.

A festő arcát nem látjuk ebben a kifordított Édenkertben, mely tátongó fekete lyukként hivatott elnyelni ezt a baljós, valamiféle apokaliptikus vihar előérzetétől megdermedt világot. Nem látjuk az örvény közepébe vetett alkotó tekintetet, csak a magát a hajával, mint a kihívó látszat fátylával elfedő nőt, művészete modelljét, a dús idomú, plasztikusan megformált, a vászomból szinte kitüremkedő csupa élet *természetet*. A furcsa pár a kétdimenziós tiszta kép és a három dimenzió, mint konfabuláció határmezsgyéjén, a sík és a tér ütközőzónájában helyezkedik el. Az, amire a festő vágya irányul, *az a kaotikus valóságból kiemelhető, plasztikussá tett lényeg*.

A kép témája maga a művész vágya, ő maga fekszik a boncasztalon, a testébe hasító ék az ő belsejét tárja fel. Műve, mint a saját húsa, úgy fordul ki belőle. Vágya a saját potenciálja révén testet öltő műre irányul. Minden ez a vágy, csak éppen nem idilli. Berény *Idillje* önironikusan és ugyanakkor drámai nyomatékkal a kockázatról és veszélyről beszél. Sötét, dosztojevszkiji figurája bűnnek és megkísértésnek van kitéve. Noha a képen ketten vannak, nem lehetnek függetlenek egymástól.

A mű modellje, a forrásnimfa, mint egy születő Vénusz, most kel ki a húszínekkel megfestett, bőrszerűen redőzött habokból. Úgy mered fel, úgy nyílik ki a festő és a néző együtt ámuló szemei előtt, mint egy hűsevő virág. A képet elementáris erotika, erekatív izgalom járja át. Fűtöttségét csak fokozza a sötét tónusokra, a kék és zöld alapszínekre hangolt paletta, az erős fényárnyék, a komplementer színek kontrasztja, továbbá a központi alakzatot bordaívakként keretező futurisztikus fák izgató vöröse. A pár fölé hajló vesszőnyi törzsek Berény metafizikus hangoltságának, krisztomániájának megfelelően valószínűleg szándékosan idézik fel szó szerint a nő teremtését a férfi oldalbordájából. A teremtés aktusának képi emblémája úgy lüktet a fák nyársas bordakosarába szorítva, mint a kompozíció szíve. A kép tömör fogalmazása végtelenül gazdag jelentéslehetőségeket rejt, vadul eleven, drámai műalkotás. Konstruktív felfogása, kubisztikus vagy futurisztikus elemei dacára alig emlékeztet forrásaira: a magyar festészet autonóm remekműve.

A képről neked a méh jutott eszedbe és a halál, és a másakra irányuló vágy, mely ezek szerint halva született. Azt írtad: „Bármit is remélünk itt a másiktól, az nem véletlenül rejti el az arcát előlünk.” Meglehet. De a képen talán nem a másik van, hanem az, amit neki, aki valójában a kép előtt áll, *halálos izgalomban*, megmutatunk. És nem ez az egyetlen idill - az életben?

Sipos Balázs

## A NEGATIVITÁS MUNKÁJA

SZILÁGYI LENKE: HALÁSZ PÉTER, 2004

Portrénk (VII. tábla) a fotográfus levélbeli közlése szerint Jancsó Miklós *A mohácsi vész*ének a forgatásán készült, ami kissé meglepő, ugyanis a filmben nyomát sem lelmi a fotóéra akár csak távrolól is emlékeztető beállitásnak; az a film stílusán nagyon más – a kései Jancsó esztétikai paradigmája és antropológiai alapállása felől elképzelhetetlen lenne ilyen *klasszicizáló* kompozíció, egy halotti maszk (első ránézésre) komolysága, így, éles kontúrokkal, ünnepélyes fekete-fehérben, embertelenül kidolgozva, ahogy Szilágyi a képén Halász képével eljárt, rovátkáról árkocskára, szőrszálacskárról szőrtüszőcskére, orrszőrőcskéről sörtécskére, a két-három ősz és a gubancos, fekete szemöldökszálaiktól addig a néhány szempilláig, amelyek még bírják foggal-körömmel, és persze homlokráncról szarkalábra, szemkarikáról szájgödröcskére, fülpihécskéről szájcserépre, gondosan, akkurátusan, ahogy kell, pórusról pórusra, májfoltocskáról májfoltocskára, a fülkagylók árnyékától egészen a (talán) zakó hajtokáján lifegő szövetbolyhokig (vagy mik azok a lehetetlen recék a bal inggallért övező feketén?); Jancsó a pályája utolsó évtizedeiben hagyatéka súlytalanításával (hosszúsnittjei banalizálásával, a művészi komponálás köznapiasításával, egyáltalán, elmúlás és áthagyományozás, történelem és műalkotás egyöntetű deparatizálásával) volt elfoglalva, így szinte kérkedett vele, hogy amit csinál, nem munka, amit létrehoz, nem az „ő” „műve”, hanem kollektív hülyéskedések véletlenszerű lenyomata, és nem céloz semmiféle „mélységet”; Szilágyi fotója viszont annyi szisztematikus pepecselés bevésődését őrzi, hogy beleszédül az ember, szinte *belezúg* Halász kivájt pórusaiba –, bár a *színész, rendező, író, performer (1943–2006), a magyar színházi avantgárd kiemelkedő figurája, a Kassák Ház Stúdió, emigrálása után a Squat Színház alapító tagja, a Párhuzamos Kultúráért díj birtokosa, Az Ember, Aki Megrendezte Saját Temetését*<sup>1</sup> *egyfelől* kétségtelenül feltűnik a filmben, két jelenetben is, de a karakterének köze sincs ehhez az archoz, nem is emlékeztet rá, nem ilyen kifejezéstelen, túlvilági, emberen túli (konkrétan egy Szulejmán nevű rendőrfőnököt *alakít* a jelenben, magát a török szultánt a múltban; mindkét jelenetében rezzenetlen arccal néz, majd *nagyon* hirtelen *nagyon* ördögien hahotázni kezd, résnyre szűkült szemmel, teli szájjal, és *nagyon* sokáig, képtelenül sokáig, tényleg kínosan sokáig nem hagyja abba, és őszintén szólva nem csinálja valami jól, úgy értem, sem nem technikás, sem nem sallangmentesen önmaga, ahogy a színpadi, nem mondanám, hogy szerepeiben, inkább *megjelenéseikor* engem mindig is

<sup>1</sup> És éppen ezt a portrét – saját halotti maszkját, gondolnánk elhamarkodottan – függesztette ki a Múcsarnok falára, a koporsója fölé.



utóbbival, az evidens önazonoságával, az ökonomikusan adagolt nyugalomával nyugózott le, vagyis hogy közvetlenebbül viselkedett a nézőkkel, mint én a négy fal közt bárki mással, és még csak nem is azért, mintha magáról tett volna rá, hogy nézik, vagy mert úgymond lubickolt volna a tekintetek keresztüztüében, nem, éppenhogy mert nagyon figyelt, *kifelé*, rád, ránk, mint akit épp annyira érdeklünk mi, a nézők, egytől-egyig és külön-külön, mint minket ő, ettől a figyelemtől élt a szeme, és mintha ez írmagjában fojtotta volna el benne mindkét színészbetegséget, a magakellettő nárcizmust és az izgága lámpalázat, amelyek voltaképp egy tőről, a féltve őrzött, elismertetni vágyott „személyiséghez”, a birtokos szerkezetben magyarul értelmesen kimondhatatlan ÉN-hez fűződő tulajdonviszonyból fakadnak; kicsit előreutalva azt mondanám, neki *ilyene*, személyisége nyílt színen nem is volt (de mielőtt rábíznánk magunkat egy vulgáris dialektikára, jelezzük, hogy ettől még nem került magán kívül) – és ehhez képest keltett csalódást a Jancsó-filmbeli produkciója, ahogy csalódást keltett Enyedi *Simon mágus*ában is, amiből hajlamos vagyok leszűrni, hogy az őt castingoló filmrendezők alig valamit értettek a „művészetéből”, azt hívén, produkáltatással kell kihozniuk belőle önmagát, és ezért úgymond színészkedésre, úgynevezett jelenetek eljátszására kérték, aminek rendre ez a nézhetetlen erőlködés lett a vége, és ami olyan éles ellentétben áll a kései Jancsó *laissez-faire* lazaságával és Enyedi Erdély Miklósnál tanult kreativitás-felfogásával; de mindebből Szilágyi Lenke képén ránézésre semmi sincs, ő mintha nem akart volna kihozni Halászból semmit, igaz, nem is mutat „belőle” valami sokat, még azt a jellegzetes somolygást<sup>2</sup> is alig látni, nincs a képen szinte semmi ismerős, hacsak nem épp a személytelenségének, Halász Péter-telenségének egy szokatlanul hideg oldala – de abból mit szűrünk le, hogy valaki többféleképpen is lehet személytelen, kiismerhetetlenségében ismerős, komolyan értelen? *vagy pont azon fordul meg a kép értelmezése és a Jancsó-filmhez való viszonya, hogy mindez nem is komoly?*), mert *másfelől* az is igaz, hogy Mucsi/Kapa a megtévesztésig hasonló kontaktlencsét visel *A mohácsi*ban, mint ami itt, a fotón egyszerre képez repülő csészealjat és fektetett hullószemet Halász íriszéből, s teszi valóban kissé infantilissá a fotót, ha az

<sup>2</sup> Fodor Géza írta: „Sokan szédítenek sejtelmes viselkedéssel, ami mögött az égvilágon semmi sincsen, nála azonban nyilvánvaló volt, s ezt mind a szóbeszéd, mind az ő néhány elejtett szava megerősítette – még számomra is, aki nem tartoztam a társaságához, csak a külső körön helyezkedtem el –, hogy élete sűrűbb és súlyosabb élményekkel terhes, mint bárki másé a társulatban, s ő ezeket magában mélyen és magas fokon dolgozta-dolgozza fel, vagyis mindegyikünkénél többet tud az életéről, az emberről; a szakadékokról és a megoldhatatlanságról. Halász azokból az időkből leginkább úgy jelenik meg az emlékezetemben, hogy – nem találok pontosabbat ennél az édeskés szónál – somolyog. Igen: hamiskásan, de nem blöffölő sejtelmeskedéssel, hanem igenis sokat tudóan, alig feltűnően befelé mosolyog. Egyfelől élet- (és halál-) tapasztalatai, problémálatása, még alakatlan-alakuló tehetsége, másfelől színészi lényé között olyan nagy volt a távolság, még annyira nem voltak meg az eszközei ahhoz, hogy az utóbbi közvetíthette volna az előbbit, a megformálás a személyiség auráját, hogy csak egyfajta csöndes okosság, az a bizonyos sejtelmes mosoly s valami szélsőséges humor sejtette a mögöttes dimenziókat.” Fodor Géza: *A Halász. Színház*, 24, 1991, 10/11. 15., 17.

ember a kísértésnek engedve mélyen, hosszan belenéző ebbe az eltorzított szempárba, infantilis, szinte mulatságossá, feltehetően a repülő csészéaljat vagy fektetett hüllőszemet rajzfilmes effektusként körberezgő görbék révén, amelyek szinte hivalkodó játékosága erősen elüt Halász arcának textúrájától, és bántó vibrálásával folyton elvonja a figyelmet erről a ruganyos, elnyútt anyagról, a Szilágyi Lenke és az idő munkájának véseteit egyaránt magán viselő bőrszövetről, amit az írásom tévesen többször is Halász Péter képeként, arcaként, maszkjaként azonosított, tévesen, mert a fotó a figyelmesebb tekintet számára félreérthetetlenül arról tanúskodik, feltéve, hogy sikerül elkerülnünk a szempárt, s egyelőre csak a bőrön járathatunk a tekintetünket, hogy *az embert borító felhám nem az emberé*, hogy nemcsak hogy nincsen benne semmi humánus, de nem is birtokolható, hogy fiziognómiai és evolúciós okokból történetesen ráfeszül a koponyára, és belülről az izmok meg az idegek, kívülről az elemek meg a többi embert hasonló esetlegességgel borító felületekkel való ütközés, súrlódás, összesimulás és más egyéb hatására mindenféle deformációkat szenved el, rücskös lesz, repedezett, töredezett vagy rovátkolt, de nekünk ehhez az alakulásfolyamathoz semmi, de semmi közünk – „önálló életet él”, szokták mondani, ugyancsak tévesen, mert sem az elevensége, sem a pusztulása nem gondolható el az emberi élet és elmúlás mintájára; a bőr, mutatja Szilágyi, *nem antropomorf*, de attól még, és ez a lényeg(e), *organikus, szerves anyag* –, ami pedig azt a kellemetlen konzekvenciát vonja maga után, hogy amennyiben lehántanánk Halász arcáról a bőrt, ha lenyúznánk róla, vagy csak lehúznánk, mondjuk a fülénél fogva, akár egy (halotti) maszkot (de végeredményben a maszkmetafora, bármennyire kínálja magát, pontatlan – persze: mi volna egy „pontos” metafora? –: hiába dolgozta meg Szilágyi és az idő, a bőr attól még nem lesz csinálmány, organizmus marad, amit sem a fotográfus, sem a színész nem tárgyasíthat el; és nem azért, mert emberi, hanem éppen mert *nem az*), és jönnének vele az izmok, idegek, meg az a kevéske hús is, akkor a koponya birtokviszonyainak megállapításakor ugyanebbe a dilemmába ütköznenek, nevezetesen, hogy azt sem nevezhetnénk nyugodt szívvel Halász Péter koponyájának, hiszen Szilágyi Lenke kamerája és *fénye*, meg némi utómunka minden bizonnyal arról is világosan kimutatná, hogy pusztá matéria, semmi több, és ebben nem volna semmi patetikus, nem éreznénk, hogy megfosztatunk valamitől, inkább felszabadító lenne, ahogy a bőr nem-emberi, önelégséges mivoltára, kisajátíthatatlanságára is felszabadító rácsodálkozunk, mert van valami végtelenül nagyvonalú és felvilágosult abban, ahogy megkönnyebbülés is, nem kevés, hogy végre *elengedjük* a bőrünk; csak akkor felmerül a kérdés, hogy ha a bőr, a koponya és az izmok nem a tulajdonunk, akkor miben is áll az arc, úgyhogy talán ezen a ponton lenne érdemes visszanyarodnunk ahhoz a bizonyos szempárhoz, „*ahol a hús tükrövé válik*”<sup>3</sup>, mert talán éppen a bőr és a szem egysége lenne az arc, ha az egyik nem-ő (nem-ÉN), a másik, a szem talán mégis, mégis ő (ÉN), csakhogy a repülő csészéalj-/fektetett hüllőszemszerűség meg a rezgő görbék bántó csináltsága miatt ezt a szemet sok mindennek nevezhetjük, de a lélek tükrének biztosan nem,

<sup>3</sup> Proust szerint – idézi: Bónus Tibor: *A másik titok – Kosztolányi Dezső: Édes Anna*. Budapest, 2017. 45.

így ennek az elmaszkírozott szempárnak az inorganikus volta mostani tudásunk fényében ugyan tényleg úgy jelenik meg, mint az organikusságában önelégűségi bőr *tagadása*, de a *visszajáról*: vagyis nem az emberi felől tagadja az embertelen bőrt, hanem a mesterkéeltség felől a természetet, a koponyára feszülő, halásztalanított hámfelületet (amit tényleg kedve támad az embernek lecibálni Halászról [ha van, maradt egyáltalán olyan a képen, hogy Halász], kisimítani, leszögezni a földre – biztos felkunkorodnának a szélei, azért kell a szög –, és mondjuk négyzetcentire pontosan lemérni a felszínét), szóval vigyázzunk, nem az derül ki a képről, hogy sem a bőr, sem a szem nem az emberé, hanem hogy az elevenség érzetét, az életességet a koponyán feszülő, arccsonton csüngő bőr kelti, és hogy a szem, valójában a szem viseli magán az ember keze nyomát, hogy itt (éppen fordítva, mint a kivágott szemű halottas maszkoknál, és másként, mint a testet takaró keresztényeknél; de Kháron obulusától és a zsidó temetőktől nem oly messze,) a szemet változtatták kővé, hogy magával takarják le, vagyis a szem a sír – ha pedig a két anyag típus így elüt egymástól, nem *közösül*, akkor nem is egy arcot látunk, tehát a fotó mégsem nevezhető teljes komolysággal senki portréjának; legyen inkább redők, pórusok, szőrszálak, inak és izmok csendélete... és nézzük úgy.

Marno János

# TÉRDIG ARANYBAN

EMLÉKTÚRA

„De nyújtánók a percet, míg vetetlen  
a szörnyű csont, ha rajta mindenünk.”

(Arany János: Magányban)

Mit intéztél. Alva haladtál át  
az Alkotáson, az úttest nyákos volt,  
hol ragadt, hol csúszott, nem is szóltál  
magadhoz, a haragot még ma is  
őszintébbnek tartod. Azonban célra-  
vezetőnek talán már kevésbé.  
(Nem híven többé, hogy célod ismerne  
téged. Nem ismeritek egymást, és pont.)  
Ősz van, a tél beállóban, éjszaka  
egy, de lesz ebből három meg négy, sőt öt,  
mire ágyba tévedsz, miután álló  
nap Arannyal tápláltad az elméd.  
Fél lábbal délelőtt fenn a konyha-  
széken, mely borulékony, mint az ég.  
Esendő *felek*, valamennyien.  
Csak terítsünk lapot: *féleségek*.  
És itt még nem állhat meg a hasonlat,  
lett még egy második térdműtéted,  
újabb sebésszel, az elsőt szélütés  
vitte el, elfújta benne a mécses.  
Nem visz már úgy a lendület, a félsz  
pedig direkt elakaszt, a torkod is  
egyetlen gombóc vagy több kis ragacs,  
és ezúttal, néhány másodpercre,  
az eszméleted is oda. Éjszaka,  
amiből eltűnt az ég és vele a sok  
ostorlámpa, a játszma tehát ha sakk,  
a paraszt üti a lovat, s a gyalog  
a futót felbuktatja. Eszméletnél  
vagy újra, de dermedtté alva az út  
utolsó métereinél, egy zebra

még hátra, majd valami plakát, hogy itt állítólag a fejések lopnak. Szép sötétek, nem hasonlítanak még formára sem a világos figurákra. Veszteni, mondják, akkor sem fognak. Kihalt az utca, ez hasznára lehet a költészetnek, megvolt a Márvány-híd, legbelül színArannyal átítatva, túl vagy a nehezén, mint mondani szokás, s mások szokásának a rabja gyanánt költesz, kotlasz és költekezel, mikor a költeményedért pénzt kapsz. Hasonlat gyanánt, amire ráharapsz, hátha arany, azaz aranyból van, mert elsőre puhának hat, szinte lágynak, emlőnek úgyszólván, ha nem ajaknak, és nem folytatnám, hisz' bele-remegek. S a rosszullét nem tűr több halasztást. Vagy meglesz a kapu, de azonnal, vagy nem éred el, nem éred utol a saját halálodat. Ez is utalás persze, és nem is utolsó, úgy értem, nem egy utolsó utalás, az ember csak tovább halad és ás, megássá régi szolgájának az öreg fiával az esedékes sírját, és törődik is azzal, mi zajlik Budán, a Márvány utca csücskébe menet, mintha Beckett hangszerét pengetné meg Arany, amiből aztán csak újabb baj-vívás lesz. Vívódás a vívódás végett még csupán az idegek tiltott játékbarlangjában. Mi hajt hasznot és mennyi a csepű, rágnivalónak, egy paraszt jól tudja; ám én, én paraszt? Aki felcsaptam csepűrágónak, és hasznát vettem annak is a sors szeszélye folytán! De ne essék több szó most rólam. (Ó, Hamlet! Hamlet! Hát ne bújkálna Öreged szelleme még mindig itt énbennem?! Ne én volnék a valóságban az ő két lábon roskadozó purgatóriuma? Jaj

neki és nekem!) Toldimat temessék  
messzi dán földbe, ahol nincs ismerőse,  
hogy nemességünket elvitassa,  
s ezáltal rögeszmém hulljon síromra  
vissza, mintha még fontossággal bírna.  
A kocka még nincs elvetve. De persze  
elsikkasztva sem, itt a kapualj  
egy kéznyújtásnyira, a kapukód,  
mely sosem maradt meg fejben, mert nem ott  
a helye. Ellenben oda jut ettől,  
az eszedbe, a sötét, gyermekkori  
kakaód, amivel az asszonyok  
itattak, hogy be tudd lökni válladdal  
az ajtót, ha éjjel a farkasok meg-  
támadnának. A bőrt, mely ráncosodott,  
utáltad rajta. Most kakaóbőrű  
a képed, kifehérülőben, és kék  
a körmeid alatt, mintha az eget  
kapartad volna félelmedben, hogy gond-  
viselőid végül majd mégsem oda,  
hanem a földbe kaparnak el. Ezzel  
mégiscsak minden odaveszne, ahol  
nem emelhet többé szót az ember,  
lévén elsorvadva már a nyelvizma.  
A kapu betaszítva, balra az öt  
kuka, majd kibírni a nyolc lépcső-  
fokot még, és ujjad alatt a lift gombja.  
A többi rehab próza, megalázó  
rizsa, tíz óra a krízisfotelben,  
öledben az Arany összessel. Nem, nem  
ütöd fel, a húgodtól loptad el, mi-  
előtt meghalt, tizenegy éve mahol-  
nap, és vagy tizenöt, hogy térdig érő  
aranyban gázoltál a Vérmezőn és  
fent a MOM-gesztenyésben felváltva  
éjszakánként egy egész őszön át,  
és Aranyt citálta agyad és József  
Attilát, és pirkadatra térdtől  
felfelé kezdte már felszeletelni  
a szél a lábad. Ember még úgy nem-  
igen örült a fogyatkozásának.

Radics Viktória

# HALÁLRA RÁADÁSUL

KÉPKOCKA FORGÁCS PÉTER SAJÁT HALÁL CÍMŰ FILMJÉBŐL, 2007

Ezt a filmet tökéletesnek tartom. Nem nagyon nézek filmeket, nem a többi filmhez mérem, hanem mint komplex műalkotást értékelem nagyra. Olyan audiovizuális kompozíció ez, mely egyúttal irodalmi műértés/műértelmezés; az eredeti szépirodalmi szöveg, a vokális hang, zene, fotók, mozgó- és állóképek, archívum és kreáció együttese. Különös ritkaság, hogy egy képzőművész így, ilyen hézagtalanul hozzá tudjon simulni egy író nehéz, komplikált szövegéhez, amit többször el kell olvasni, hogy értsük, hiszen nem a történet a tétje, hanem a történetre spirálisan ráfont reflexiók, gondolatok, eszmefuttatások koherenciája. Forgács úgy vitte színre a *Saját halál* című szöveget, hogy annak fabuláris szintje ne kerekedjen az elvont, spekulatív szint fölébe, tehát nem faragott sztorit a prózából, ámde az elbeszélés fonalát mégsem ejtette, és a „cselekmény” vázát is megtartotta, egyúttal pedig megjelenítette az absztrakciókat, a szenzualitás ruháját ledobó írói gondolatokat is. A realizmus és az irrealizmus (a tüneményesség) közti keskeny sávon tudott végigmenni Forgács zuhanás nélkül. Közben elkerülte a „megfilmesítés” buktatóit (ami miatt nem nézek filmeket), a kosztümös, kolorisztikus jelleget, azaz a giccset. Épp ezáltal sikerült a filmbe fantasztikusan szép képsorokat is beleraknia (mint például a virágzó körtefa rezgése, a tollpihe este, a piros hold útja, narancssárga alkonyat, hólepte fű...), és felmutatni az emberi test örületes kiszolgáltatottságát. És azt a vetületét, amikor leginkább rovarhoz hasonlít, vagy féreghez. Az emberi test realitása a rovar-állapot és az kozmikusan isteni, átlényegült állapot közt vergődik, amíg élünk, aztán pedig nem tudjuk, mi lesz a lélekkel. (Pontosan, ahogy József Attila írjak a *Miben hisztek* kezdetű versében: „Lámpámba az éjnek / pilléje repdes, / gyász vergődik a falon.”)

A film teljesen belement a szövegbe (mely így most plasztikusnak tűnik, testesnek), behúzódkodott, belebújt, és a mű pillangóként született általa újjá. Nem önálló alkotás ez a film, hanem társalkotás, melyhez az eredendően írott, itt pedig elmondott szépirodalmi szöveg hozzátartozik. A film a szövegtest látszó lelke. Ha eddig nem hittem volna a lélekben, akkor most kezdek hinni benne, és kikezdem azokat a posztmodern állításokat, amelyek a test-lélek egységével, illetve a testieséggel tüntetnek, mert a Forgács-Nádas filmet megnézve úgy tűnik, hogy a kettő olyan, mint a V betű, szétnyílik, és végül bizonyára teljesen szétválak, megszűnik az a pont a betű tövében. A lelkünk el fog repülni. De nem lesz többé se helye, se ideje e fogalmak földi értelmében, úgyhogy onnét nem tudjuk követni útját.

Az elszakadás a szövegben meg a filmben nem nagyon fájdalmas, de föltételezzük, hogy rettentő fájdalmas is lehet; a szétválás itt nem végleges, amiként egészen bizonyos, hogy az lesz, ha nem hiszünk a testi föltámadásban. A *Saját halál*



Képkocka Forgács Péter *Saját halál* című filmjéből, 2007

nem azt mutatja meg, hogy mi lesz a halál után, hanem annak a *lényegét*, amilyen a meghalás, a *meghalni* ige lesz az első személy elvesztése közben; amit nem áll majd módunkban elmesélni. Nadas kivételes kegyelemben részesült, hogy ezt megtehetette, és a magyar irodalmi sors ritka szerencséje, hogy az *utolsó élmény* irodalmi formát nyert egy magyar író keze által, ráadásul egy kiváló magyar filmesnek köszönhetően olykor színesre váltó fekete-fehér mozgóképen is látható, hallható, érzékszerveinken keresztül az agyunkba betáplálható.

Nadas nagyon el akarta mondani azt, ami 1993. április 26-án megesett vele, vagy mégsem? Mert csak jócskán az esemény után, 1997-ben mesélte el a rádióban Mihancsik Zsófiának (ez nyomtatásban, szerkesztve is rendelkezésünkre áll a *Nincs mennyezet, nincs földem* című beszélgetőkönyvben, 2006), még négy év kellett ahhoz, 2001. december 21-én megjelenjen az *Élet és Irodalomban* a kész szöveg, mely azóta tudtommal változatlan. A körtefa esztendejét ábrázoló polaroid fényképekkel együtt, szellősen tipografizálva először németül jelent meg a komplett *Saját halál* 2002-ben, magyarul hajszára ugyanabban a formában 2004-ben (és itt meg kell említeni Hans Werner Holzwarth könyvtervezői munkáját); 2007-ben az író fölolvasta a szöveget Forgács Péter számára, hangoskönyv 2008-ban lett a felolvasásból, ugyanebben az évben pedig újra elmesélte az egészet „saját szavaival” egy dokumentumfilmben, mely az ún. halálközeli élményekről szól (rendezte Fliegau Benedek, a



címe *Csillogás*). Mintha Nádas a repetíciókkal begyakorolta, bevészte volna a korábban írásban megragadhatatlannak tartott esemény egyik jól kidolgozott, mégiscsak elbeszélhető, kronológiai szára is fölfűzhető, végleges verzióját. 1997-ben még megírhatatlannak tartotta a történeteket, amelyek „egy másik dimenzióba” vezetnek át, ezért választotta az élőszóbeli elbeszélést. Az írott szöveg valóban nagyon sokáig váratott magára, közben az író kutatómunkát végzett, alaposan áttanulmányozta a szívinfarktus és a (klinikai) halál tárgykörét, jó sok időbe tellett neki, míg földolgozta az életre szóló élményt, erről részletesen beszámolt Mihancsiknak.

Már a vadrörtefás könyv is azon van, amit a film kiteljesít: kiszabadítja az eseményt a pszichológiai és a narratív keretek közül. Most már nem az a kérdés, hogy Nádas milyen feltételek között milyen fogalmakat, diskurzusrendeket és narratív írói technikákat használt az élményének a földolgozásához, nem személyes többé az esemény, a kérdés már arra vonatkozik, hogy mi a halál, emberfejükben milyen megközelítő képzetek, fantáziák és tévképzetek lebegnek róla – más fej pedig nem áll rendelkezésünkre. A kamera, a rendezői filmes eljárás fejtágító hatású, a sokféle-fajta álló- és mozgókép, a zene, a vokális hang és pár filmkockákra gépelt mondatrész, a vizuális és zenei absztrakciók a maximumig feszítik azokat a képességeket, amelyekkel az ember, gépi segédlettel, eljuthat a halál elképzelésében és elgondolásában.

A gépek, a technika, a filmes trükkök, a csodálatos vágás nem tör rá a szövegre, ellenkezőleg, segít neki, kibontja a két fő síkot, a realiztikusat meg az absztraktot, és úgy egymásba oltja őket, mintha a rendező agykutatási tanulmányokat végzett volna, és tudná, hogy a tudatunkban hogyan képződnek meg a fogalmak, az eszmék, a spekulációk. A tudat tere tágul ki a filmben úgy, ahogy a szöveg írja le a méhszáj és a hüvely tágulását. Úgy, ahogy József Attila mondja: „kitágul, mint az úr, az elme”. Ennek a versnek (*Majd...*) a korányári és a nyári verziója egyebek mellett abban tér el, hogy a későbbiben megjelenik az anya: „Majd eljön értem a halott, / ki szült, ki dajkált énekelve”, pont úgy, ahogy Nádas végül be nem végződött halálakor is eljött.

De a halálra vagy halálba szülés csak az egyik sugara ennek a különös fényeket hozó sötét eseménynek, melynek nádasai ábrázolása nem csoda, hogy megihlette a filmest, aki viszont a kozmikusait is megjeleníti a csillagok, a hold, a hó, a tolllebegés, a faágak és a tenyerek „közeinek” képében, színesben és feketében, azt a teret (tértelenséget?), ahol már nem számítanak az anyafantáziáink. A konkrét és az absztrakt kereszteződésének legmarkánsabb, ironikus példája a wokban sült újkrumpli esete (azon kevés motívumok egyike, melyek a szövegben nincsenek meg), ahol ez a banális cselekedet égi gesztussá változik át, hiszen akárha galaxisokat vagy petesejteket kavargatna egy nagy valaki a gázzrösa kék körén a fekete mélyedésben. De hisz a halál is abszolút banális – és egyúttal univerzális, hiszen egy világegyetem omlik be és tűnik el mindegyikünkkel, amikor kihullik a kezünkből a kanál.

A test transzformációja jobban kijön a filmből, mint a szövegből, melyet egy ép, szilárd kéz írt, és a betűket eleven, éleslátó szem nézte, tehát a textus logosz-vezérelten racionális. Azt csak a gép (és Kafka meg József Attila) tudja megmutatni,

amint az emberi test egy bogár testévé változik át, ahogy ez majdan a sírgödörben valóban menni fog. Az átváltozástörténettel szinkronban a film megeremti a világféreg egyidejűséget – a bőr, a hús faktúrája világnivá („világbogárkák”) növekszik és még tovább, a földfelszínre vagy a Hold, a Mars felszínére kezd hasonlítani a pórusaival, repedezéseivel, domborulataival. A lábfej, a kézfej és a szem a legbeszédesebbek Forgács Péternél (meglehet, Nádastól tanulta), a szabálytalanságukkal írják a nem kibetűzhető. A két kéz a meztelen jelenetekben a képkockákon (ezek ugrálásból a néző képez jeleneteket) titokhordozóvá válik, amikor finom mozdulattal fogja maga-magát, mintha a test még meleg lelkét óhajtaná óvni. A lábfejek, a kézfejek olykor fogják magukat, és önállósulnak a filmben, olyasmiről vallanak vizuális nyelven, amiről a szubjektum nem képes beszélni.

Nagy kérdése a szövegnek és a filmnek is a lélek kiszolgáltatott, de hatalmas tevékenysége, a testből/porhüvelyből szabaduló ismeretlen minőség mibenléte; a görögöknek volt képük, szavuk, sok-sok történetük erre. Amit az író a fogalmon túli szemléletről fejt ki, azt a film a természeti képek – és a testünk is természet – elváltoztatásával sugalmazza (a színek, méretek elváltozása, közelítés, távolítás). A történet ezeken a pontokon megszakad, a képek néhány pillanattal tovább bírják. A szem, a száj, a torok nem árulkodik semmi természetfölöttiről, de a körtefa lombjának piciny borzongása, a fűszálak József Attila-i „lekonyulása” a hóban, a virágszirmok remegése azt a szövegben sokat emlegetett levegőt – filozofikusan szólva a Léteket – képes megjelentetni, ami föltétele mindennek, és aminek szűnt a halál; a láthatatlant tehát, ami a haldokló számára válik csak kinccsé és látomássá.

„Zúg az éji bogár, nekimegy a falnak, / Nagyot koppan akkor, azután elhallgat.” Arany János estábrázolása a *Családi kör* elején a feketén bólingató eperfa lombjával és az állatokkal (bogár, béka, denevér, bagoly, tehén, borjú, cica, kutya) olyan életkép, melyben az este képében beleng a halál szele, majd a hajléktalannal be is tér a házba. A filmbéli tyúklevés, vörösbor, cigi, karóra, családi fénykép, írószer, ing, gatyka és egyebek szintén ki vannak téve ennek a szélnek, az duzzasztja a fehér függönyöket, az süvít a taxival, és azt nézik a szemek, a hivatásos halálkezelőké (orvosok, ápolók) és a zsákmányoké (betegek, az elterült elbeszélő). Azért idéztem fel Aranyt, mert nagyszerűnek érzem ezt a bogaras képet, és hasonló csapódásokat érzékelek a kameramozgásban is, amikor a kórházi ágyon/ravatalon fekvő test körül köröz és olyan látószöveget prezentál, amilyeneket a szöveg nem bír. A szédült kameramozgást aztán a rendező elrendezi, de érződik, hogy nekimegyünk a falnak, a halálénak, melyen *szinte* rést üt az alagút sodrása, vagy a fény felé tartó „utolsó út” lendülete, ahonnét ezúttal volt visszaút, de az „utolsó” megjelölés jelentése nem veszett el. *Szinte*: a szövegben a hasonlatok, a filmben a fényjátékok mutatják meg az illúziókat.

Forgács Péter filmje semmit sem hagy ki a szövegből, és semmit sem tesz hozzá, már ami a „logoszt” illeti, azt viszont a szó szoros értelmében megvilágítja és átvilágítja. A vizuális játékokat kordában tartja a szöveg, illetve az elbeszélői hang, a Nadásé, a magyar beszédkultúrában egyedi lassúságával, amiből érződik, hogy valaki itt időt hagy a gondolkodásra. Az író azt a bizonyos három és fél percet is, amikor

el kellett volna távoznia, gondolattal telítette és visszaforgathatóvá tette. A hangszín, melyet Nádas hívei jól ismernek, a hátán hordozza a képsorokat, ez a lassú hang a film fenntartó ereje, Dukay-Melis-Víg zenéje pedig a megkomponált hang- és zajkörnyezet, a természeti és a városi és a művészi. Ebbe a tág fény- és hang-közegbe csapódnak be az arcok, amelyek azt az én-t nézik, aki majdnem arctalan, aki „én” is vagyok, aki a filmet nézem. Magda, a szerelem arca is köztük van Nádas Péter saját fotóiról, meg egy réges-régi saját családi fénykép: ezek a film legmeghittebb pillanattörédei, különleges, forró szépséggel ékesek.

A különféle archív felvételek töredékei viszont személy szerint Forgács Péterhez, az ő szenvedélyéhez kötik a filmet. Ez a szenvedély a szakmai érdeklődésen túl a halott emberekhez odasegítő kötődés. Ők ugyanolyan élők és elevenek voltak, mint mi, állapítja meg a néző elcsodálkozva. Ez az együgyű csodálkozás a saját életünkkel és a szenzuális örömmel való elteltségünkre mutat rá, ami miatt az elbeszélés hőse sem tudta elhinni sokáig, hogy közeleg a vég, hogy van halál, és vár, úton vagyunk felé. Birodalma óriási, hozzá képest minden fogalmunk féregként csúszik a porban. A szöveg és a film kiscsentezett tökélye mérhetetlenségekre és mértéktelenségekre derít fényt, teljében mutatja az ismeretlent, és amikor gyönyörű, lassú ívben elvonul előttünk a tüzes Hold, tényleg föltesszük József Attila kérdését, hogy *miben hisztek, ti makacs égitestek...*

Horányi Attila

## VISSZATÉRÉS

BIRKÁS ÁKOS: FEJ, 1992

Különös módon, nekem a képzőművészeti posztmodern betetőzését az jelentette, amikor Birkás Ákos a 2000-es évek közepétől fotóalapú portrékat és szituációkat kezdett nagy méretben festeni, erős narrativitással és nem kevés politikával. Az egyéni életműben bekövetkezett változáson is túlmutató jelentőséget tulajdonítottam annak, hogy a figurativitás és a festői eszközök redukciójának határán dolgozó művész – a modernista festői program láthatólag egészen elszánt, vagyis radikális képviselője – felhagy e radikális absztrakcióval, emblematikussá lett, és emblematikusságukban unalmassá vált fej-festményeivel, és valami alapvetően másba kezd. Mert hát rendben van, gondoltam akkor, iszonyatosan erős a kisugárzása egyes *Fejek*nek; másfelől viszont újra, meg újra, meg újra és még mindig ezeket a fejeket festeni, és még inkább nézni, lemondás a világ sokféleségéről. És, egyszerűen szólva, unalmas. Kész felszabadulás volt tehát, hogy a képeken megjelentek az arcok, lett történet, és mindez nagy volt, mint egy plakát, fényképeken és egyre inkább média-képeken alapult, azaz a mediatitás is témájává vált, a médiatudatosság, ahogy 2000 körül ezt neveztük, a *Dokumentum 5* kiállításához kapcsolódóan. Ahogy György Péter írt az *appropriation* artról a *Művészet és média találkozása a boncasztalon* kötetben: a *Pictures* generáció megjelenésével a 70-es évek végén egészen új kérdések merültek fel, amelyek alapvetően kérdőjelezték meg a modernista képalkotást, a modernista kritikát, sőt a modernista gondolkodást. A tömegkultúra képei és meséi behatoltak a galériákba, majd a múzeumokba (és a művészfilmekbe és a komolyzenébe és persze az irodalomba); a mindennapi élet témái és még inkább adottságai, előítéletességei, keretei kerültek a művészet fókuszába, amely így egyszerre lett felszabadultabb és szórakoztatóbb, ugyanakkor társadalomkritikusabb és filozófikusabb is, talán. A mediális reprezentáció mibenlétéről, strukturális torzításáról, politikusságáról volt szó György Péter könyvében, talán először magyarul, és ez köszönt vissza, vagy inkább ez öltött testet – teljesen függetlenül ettől – Birkás képein. Így vált a *Fejek* elhagyása számomra a modernizmus végévé.

Alaposabban belegondolva ugyanakkor, elég furcsa helyzet ez így. Birkás Ákos körülbelül kétszáz *Fej*-festménye a nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek végéig készült – éppen akkor tehát, amikor a festői modernizmus a legkevésbé volt program, legalábbis a nemzetközi művészetben. Előtte ráadásul konceptuális fotográfiákat készített a hetvenes években, majd a nyolcvanas évek elejétől nagy méretű, széles ecsetvonásokkal megfestett, időnként rikítóan színes festményeket, amelyek kiválóan illeszkedtek az ebben az időben Magyarországon megjelenő új festészeti / transzavantgárd tendenciákhoz. Aztán amíg mások e tendenciákat folytatták a nyolc-

vanás évek második felében is (Bak Imre, Nádler István), vagy az ekkor kialakult kifejezőmódjukat tették meg művészi gyakorlatuk fő irányának (El Kazovszkij), Birkás e színes festészetet redukálni kezdte, és így jutott el – a konceptualizmus és a tranzavantgárd után – a modernista *Fejek*ig.

De modernisták-e ezek? És tényleg „eljutott” ide – mint egy kitűzött célba? Vagy inkább megérkezett? Még pontosabban: ott találta magát? Egyáltalán: mozgásként kell-e leírni az életpálya egy-egy szakaszát? Vagy esetleg: tapogatózásként? A hely/zet letapogatásaként, kiismeréseként, megértéseként? A hely/zet megtestesítéseként?

A hely a vászon, a vászon az állványon, a vászon az állványon a műteremben, a vászon az állványon a műteremben a művészet történeteiben. A helyzet elemei: széles, vertikális, időnként köríves ecsetvonásokkal felvitt, viszonylag vastag olajfesték rétegek; vertikálisan elhelyezett ovális forma; két egymás mellé, vagy éppen egymás fölé illesztett vászontábla. A vásznak mérete, a festéksávok színei (a színek tisztasága és keveredése; teltsége), a festék sűrűsége, a festői gesztusok felbukkanása vagy elfedése, a festett felületek viszonya, a festékfelvitel plasztikusságából és a két vászon relatív helyzetéből adódó árnyékok. A szín, a festés, a forma, a vászon, a festmény, a kép történetei a képzőművészetben, a (vizuális) kultúrában, a megélt életben.

Letapogatni a helyet, a helyzetet. Kitapintani a kereteket. Tapogatózni. Ez egy modernista program volna? De hát a modernizmust, a Nagy Modernizmust, a MOMA A-listás, kanonikus munkáit és a bennük/mögöttük felfedezett/felismert attitűdöt, sőt, nem ritkán még a tágan értett modernség meghatározó működésmódját is inkább a kritika és a kutatás jellemzi. A (művészeti) médium (ön)kritikája és/vagy a (művészeti) problémák kutatása, azaz szisztematikus körbejárása. A tapogatózás viszont nem kritika és nem kutatás. Sötétben botorkálás, teljes testtel, a tapintásra hagyatkozva.

Botorkálni: testben megélt elveszni – ez jellemzi a helyet, a helyzetet. „Az emberélet útjának felén / egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, / mivel az igaz utat nem lelém. // Ó, szörnyű elbeszélni mi van ottan, / s milyen e sűrű, kúsza, vad vadon: / már rá gondolva reszketek legottan.”<sup>1</sup> Vagy, kevésbé magasztosan, David Lynch *Lost Highway*-e. És, persze, Gregor Samsa, új testben.

Egzisztenciális súly, életprobléma. Mit jelent festőnek lenni? – kérdez(het)i (magát) a konceptuális fotográfus. Mit jelent festeni? Mi jött létre az új festészetbe sorolt – nyolcvanas évek eleji – képeken? Mik ezek a gesztusok? Mi ez a színesség? Mi ez az érzéki tapasztalat? Talán ennek kidolgozása a *Fejek* sorozata. Kidolgozása: kitapogatózása, érzéki megélése és ennek rögzítése. Lenyomata és nyoma: a festmények sora.

Ilyen nyom az általam választott festmény is, amely egyszerre példázza a néhány elemből építkező absztrakt képek egyszerűségét, és Birkás e korszakának lenyűgöző és hosszan feltáruló festői részletgazdagságát. Szokásos, lefelé kissé elkeskenyedő ovális forma egy megnyújtott téglalapon; az ovális és a téglalap folytonossága megtörik azáltal, hogy a nagy téglalap elé, annak arányaival megegyező kisebb téglalapot helyezett a festő a kép bal alsó sarkához igazítva, és bár a körvonal, illetve az alap

1 Dante: *Isteni színjáték*. Pokol, Első ének. Babits Mihály fordítása.

és az ovális forma kitöltöttsége folytonos, színeikben finoman eltérnek egymástól. Az alap világossága-fehérsége a nagyobb formán rózsaszínes-lilás árnyalatokkal keveredik, a kisebbiken viszont a napsárga tűnik fel (igaz, ez egyes festékcsíkokban a nagyobb téglalapon is felbukkan.) Az ovális forma nagyobb vászonra eső részét középkék, néha türkizbe hajló árnyalatokkal tölti ki; ezek alól (?) időnként egészen sötétkék, jóformán fekete foltok bukkannak ki - mintha egy egészen sötét alapot tett volna világosabbá az újabb festékrétegekkel a művész. Az ovális kisebb vászonra eső részén ez a középkék zöldes és okkeres színekkel gazdagodik, sőt, egyes részekén egészen barnásnak tűnik. A számos, sűrűn felvitt, az ecsetmozgást is láttató festékréteg egészen váratlan színviszonyokat teremt: fehér foltok, sárgák, lilák, rózsaszínek, türkizek, zöldek tűnnek fel itt-ott a képen, amelyen éppen ezért hosszan el lehet bóklászni, szemünkkel érintve-tapintva az ecsetvonások keltette faktúráját, a relief-jellegű felületet (V. tábla).

De miért érdekes ez, most? Nem tudom biztosan. A Vasarely Múzeumban, ahol a képet láttam, a Grüner-gyűjtemény más geometrikus absztrakt műveinek társaságában adekvát válasznak tűnt az, hogy egy elképesztően zavaros és átgondolatlan vizuális kultúrájú korban és országban, az absztrakció vonzerejét az azonosítható, kiismerhetően kis számú elemekből való építkezés egyszerűsége, rendezettsége és rendje jelenti. Kézben tartható a(z általunk teremtett) világ - ezt sugározta ez a kiállítás, és ezt sugallja általában is a geometrikus absztrakció. Néhány elemmel és azok viszonyaival modellezhető a fizikai vagy akár a társadalmi valóság. És ha modellezhető, akkor újra is rendezhető, és akkor újra is építhető. És nemcsak a vizualitás, de a kultúra is, a társadalom is. Ez a modernista utópia, a megvalósításaiban mindig katasztrófákhoz vezető álom. Ez a modernizmus igézete, csábítása: lehetne rend is, legalább a képeinken. És ez az igézet újra erős: lehet, hogy csak dekorációként, lehet, hogy csak nosztalgiaként, egy olyan kor emlékeként, amikor még volt miben s miként hinni.

De Birkás festménye nem dekoráció és nem nosztalgia - annál sokkal erősebb a prezenciája, sokkal gazdagabb a feltárulkozása. Visszatérni hozzá visszatérés a festéshez. Elég volt a szórakozásból.

Dékei Kriszta

## EGY FÉNYKÉP TÖRTÉNETEI

DETVAY JENŐ: KANALAS PAPP JÁNOS, 2012

1.

Gyerekkoromban anyai nagyanyám szobájában egyetlen kép volt, egy portré. Egy fekete-fehér fénykép (57 x 46 cm), jóval a szemmagasság fölött, rajta egy komor tekintetű, hátranyalt hajú és kackiás ősz bajszot viselő férfi, nyakkendőben és ünneplő ruhában. Szabályosan rettegtem tőle, mindent megtettem, hogy ne kelljen ránézniem; mintha látná, ahogy rosszat teszek, neveletlen és kezelhetetlen vagyok. Az anyai nagyapám volt, Papp János, akit sosem ismertem, lévén, hogy 1957-ben meghalt. A fénykép a halála után készült; jó minőségű nagyítás egy kisebb, szemlátomást retusált fotóról.

Nagyapám büszkszerű portréját lelkiismeretesen minden költözésemkor magammal vittem; arra viszont nagyon vigyáztam, hogy ne legyen szem előtt, de ha mégis, akkor a falhoz támasztva és háttal. 2012-ben felújítottam a konyhát; ekkor kezdődött Papp János (fényképének) új története (IV. tábla).

2.

Amikor levertük a konyhában a vakolatot, feltárult az eredeti, száz éves festés, egy barnás-vöröses, izgalmas réteg; adta magát az ötlet, hogy egy részét megőrizzük. Papp János fényképének kerete így új funkciót kapott, kvázi műtárggyá vált; olyan, mint egy ablak a konyhafalon, amely ki- vagy be-pillantást enged egy másik, már elmúlt világba, vagy mint egy szerző nélküli, absztrakt freskó.

A fénykép Detvay Jenőhöz került: „Dolgoztam Krisztánál, amikor az összegyűlt szemetet készültem kidobni. Ekkor a kezembe adott egy fekete-fehér fényképet, hogy nincs szüksége rá. Elvből nem dobok ki fényképet, ezért a portrét magamhoz vettem és arra gondoltam, kezdek vele valamit. Magammal viszem az utazásaimra, ő lesz a társam. Különböző szituációkba helyezem és helyzetbe hozom. Így kezdődött kapcsolatom Papp Jánossal, Kriszta nagypapájával.”

Papp János utazásait Detvay Jenő több könyvben dokumentálta.<sup>1</sup> Majd megkért, hogy írjak a könyvekhez szöveget. Ekkor készült első (s minden bizonnyal utolsó)

<sup>1</sup> A fénykép utazásai és a művek megtalálhatók:

Érzelmi variációk Papp János arca körül. 2012

[https://issuu.com/detvay/docs/papp\\_janos\\_papp\\_janos](https://issuu.com/detvay/docs/papp_janos_papp_janos)

János Papp à Bruxelles chez Contretype. 2013

[https://issuu.com/detvay/docs/57\\_46\\_64\\_26.jpg](https://issuu.com/detvay/docs/57_46_64_26.jpg)

János Papp à Russan. 2013

[https://issuu.com/detvay/docs/russan\\_layout\\_2](https://issuu.com/detvay/docs/russan_layout_2)

irodalmi zseni, egy fikció, amelyben összeolvadnak a nem csupán a nagyapámhoz köthető (azaz az amúgy is szűkszavú elbeszélésekből fennmaradt, töredezett) emlékek, hanem a családommal kapcsolatos legendák és tények, továbbá a Papp János-fénykép különös kalandjairól készült felvételek világa.

3.

„Papp János története két hatalmas pofonnal (és persze az utána jövő ütlegeléssel) kezdődött, amit tizenkét évesen kapott egy áprilisi napon. Apja, aki egyike volt a módosabb bácskai parasztnak, ezzel jelezte, hogy elege van abból, hogy legifjabb csemetéje használhatatlan és idült álmodozó: nagyobb testvéreivel ellentétben még csak kísérletet sem tesz arra, hogy részt vegyen a vetés fáradtságos munkájában. Ehelyett – ó, irgalom atyja, ne hagyj el! – a friss szántásba mindenféle furcsa dolgokat dugdosott, sőt, kicsiny locsolókannájával, apró gereblyéjével és szintén miniatűr kapájával kizárólag e kertecske felvirágoztatásán dolgozott. Az agyonveréstől csak gyerekszülésekben megrokkant anyja mentette meg, aki elérte, hogy legkisebb és zseniálisnak tartott gyermekét küldjék el tanoncnak a szekszárdi kertésziskolába.

Szekszárdon Jancsi nem sok vizet zavart – leszámítva azt, hogy állandóan Petőfi-műveket olvasott, s hogy a kelleténél kisebb érdeklődést tanúsított a dísznövények (a korszakban oly divatos kerti iszalag, a dalmát nőzirom vagy a molyhos madárhúr) iránt. Az ezredfordulón készült mestermunkája is sokkoló volt, s csak a főkertész műveltségének köszönhető, hogy a kizárólag sütő- és spárgatökből összeállított kompozíciója nem egy rakás szarra, hanem Archimboldo képeire emlékeztette. Miután túljutott a növedék rugdosásán (csak a mihez tartás végett), levelet küldött Boldogasszonyfán élő barátjának, aki rögvést alkalmazta a fiatalembert a Geist család csáki birtokán. A családfő, Geist Gáspár még attól sem sokallt be, hogy kérése ellenére sem ültetett magnóliát, kékszakállt vagy recés hagymájú nőszirmot, sőt, az sem zavarta, hogy Papp János előszeretettel párosította – és egyfajta kockás mintázatba rendezte – a sárga repcét és a lila levendulát (sem Geist Gáspár, sem Papp János nem tudhatta, hogy a hatvanas évek elején op-art néven ez a kontraszt világhírűvé válik), de amikor Geist Gáspár lánya, Juliska a kelleténél nagyobb érdeklődést mutatott a pelyhedző bajszú kertészlegény iránt, a családfő eltávolította Papp Jánost, és elküldte elhunyt bátyjának Dél-Franciaországban élő özvegyéhez.

Eberhardt Amália zárkózott életet élt – ebben feltehetően közrejátszott, hogy házassága csupán két napig tartott, mert az idős és részeg férjnek úgy sikerült bevág-

---

János Papp en Suisse. 2013

[https://issuu.com/detvay/docs/svajc\\_2013\\_layout](https://issuu.com/detvay/docs/svajc_2013_layout)

János Papp à Levice. 2013

[https://issuu.com/detvay/docs/leva\\_2013\\_layout\\_1](https://issuu.com/detvay/docs/leva_2013_layout_1)

János Papp à Normandie. 2013

[https://issuu.com/detvay/docs/normandie\\_layout\\_1](https://issuu.com/detvay/docs/normandie_layout_1)

Papp János szeret téged (Papp János ázsiai utazásáról készült választási plakát)

<https://detvay.files.wordpress.com/2013/03/0603-copy.jpg>



tatnia az istállóba, hogy a szemöldökfárlól rögvest a gereblyébe csapódott –, sőt, fiatalsága egyfajta egzaltáltsággal párosult. Éppen valamelyik Brontë-testvér regényét olvasgatta, amikor Papp János a lemenő nap sugarától koszorúzva megállt a kapu előtt. Eberhardt Amália gyönyörködve nézte az arkangyalt (alias Papp Jánost), aki szárnyak helyett a vállára vetve férfias zöldségeket, patisszont, cukkinit és répát viselt. Eberhardt Amália áldotta az eszét, hogy csak az öreg házicselédeket tartotta meg, így naphosszat gyönyörködhetett a férfi munkájában, a spirálisan egymásba forduló rebarbarák, uborkák, paradicsomok és piros paprikák özönében, és nem utolsósorban a testében.

Bár erről egyikük sem tudott, éppen akkor gyilkolták meg Ferenc Ferdinándot, amikor Papp János egyik rosszul sikerült kísérletének (amely a spárga, a som és a spenót összeházasítására irányult) megtekintése után egymáséi lettek. A „mézesheteket” megkeserítette Eberhardt Amália – ki tudja, mi okból – Gersli Csupira keresztelt kutyája, aki apró gombszemével és piros nyelvcskéjével érdeklődve nézte végig az ágyban, asztalon, a kertben és a földön végzett mutatványokat. Papp Jánost zavarta, hogy egy keverék kutya bámulja, de az aktusok közben arra jutott, hogy sokkal jobban járt, mintha egy fajtiszta puli vagy egy komondor társaságában lenne. Később azt is megszokta, hogy munkaadója – akár egy bornírt szüfrazsett – szívesen visel férfiruhát, de midőn a kielégítendő feleségek, az özvegyek és háborútól sújtott asszonyok palettája egyre bővült, a hárm-as-négyes együttállásokat csak úgy tudta végigcsinálni, ha közben a vörös retekre és a céklára gondolt. 1917-ben egy nap Eberhardt Amália arra ébredt, hogy terhes. Papp Jánost azonnali hatállyal elbocsátotta – a leváltását azzal indokolta, hogy utálja már nézni a kertben a karfiollal koronázott nimfákat, a brokkolit szorongató szatírokat és a karalábéval ékesített szenteket –, de mielőtt a fontenay-i kolostorba távozott (ahol megszülte törvénytelen gyermekét), még gondoskodott arról, hogy Papp Jánost alkalmazzák Magyarországon.

Papp János egy éven át csak utazgatott – meg nem erősített források szerint bejárta Franciaországot, Brüsszelt, Svájcot, s eljutott Ázsiába is –, majd 1919 tavaszán munkába állt a (kényszerűségből emigráló) Károlyi család főtő birtokán. Itt ismerkedett meg (egy másik) Juliskával, akinek dús keble és puha hasa teljesen elbűvölte. Közben tovább folytatta avantgárd kertművészetét: ebben – hiánygazdaság ide vagy oda – fontos szerepe volt az avokádónak és articsókának, amelyekből (à la pop-art) figurális jeleneteket alakított ki, megörökítve első (Margit), majd második (Gizella) lánya születését. Más nőre nem nézett többé; ehelyett kocsmákban ultizott. Későn született harmadik lánya (Anna) is egy ilyen füstös lebuiban látta utoljára: miközben a málnafröccsöt kortyolgatta, Papp Jánost egy „kártyaasztali nézeteltérés folyamányaként” (idézet a rendőrségi jegyzőkönyvből) egy pálinkás üveggel fejbe verték. Miközben zuhant a semmi felé, egy pasztinából, endíviából és kukoricából összeálló absztrakt művön gondolkodott.”

4.

Papp János végül hazatért, felkerült a konyha falára; igaz kissé megváltozott. A kép mérete valószínűleg közelít a kiindulásként használt fényképhez (ezzel a kör immár

bezárult), és az arcára simuló három ezüstkánál miatt új címet is kapott. Úgy tűnik azonban, hogy Kanalas Papp Jánosnak ez sem elég; két éve egy gyufásskatulyán tűnt fel (igaz, korlátozott példányszámban) mint repi-ajándék; egy (konyhával kapcsolatos) színdarab bemutatója után került a darabban játszó művészekhez.

5.

Ezt a történetet nem azért osztottam meg, hogy elmélkedjek fénykép és valóság, eredeti és másolat viszonyáról, szöveg és kép kapcsolatáról, vagy a metamorfózisról. S bár Papp Jánosnak (és fényképének) semmi köze ahhoz, hogy művészettörténész/műkritikus lettem, a projekt (folyamatmű) eredménye mégis az lett, hogy Papp János (és fényképe) művészeti kontextusba került. És már nem is félek tőle.

Földényi F. László

## „TÉRRÉ VÁLIK ITT AZ IDŐ”<sup>1</sup>

NÁDLER ISTVÁN: HÉT UTOLSÓ SZÓ CÍMŰ SOROZATÁRÓL

Nádler István *Hét utolsó szó* című festménysorozatán (VI. tábla) a lélek belső fejlődése követhető nyomon – a Megváltó hét utolsó szavának a stációin keresztül. Ez a fejlődés a vásznonról vászonra történő építkezés nyomán válik érzékelhetővé. A színek és a formák dinamikája egy történet ívét rajzolja ki, amely a hét vásznat egybefogja. A történet pedig a lélek elveszettségéről, illetve összeszedettségéről szól, vagyis arról, hogy a lélek, amíg léleknek tudja magát, folyamatos feszültségekben él. Mi a feszültség? Ellentétes erők és késztetések súrlódása és harca, amely amúgy az élet minden pillanatában tetten érhető. Nincsen élet feszültség nélkül: a molekuláris szinttől a szellem mozgásáig minden a feszültségek nyomán tud csak megnyilvánulni. Legyen az test vagy lélek, szervetlen anyag vagy politikai képződmény, szellemi produktum vagy organikus erjedés, a feszültség működtet mindent. Legsűrítettebb jelképe pedig a feszület, amelynek a négy szára a négy égtáj felé mutat. Lent és fent, jobbra és balra – a feszület jelképes forma, amely azt, ami vagy aki rá van feszítve, négy irányba szakítja és tépi, de közben négyfelől össze is húzza, egyberántja. Egyidejű távolító és közelítő mozgás, éltető és pusztító dinamika. Érthető, hogy immár évezredek óta a feszület lett a nyugati kultúra legjelentősebb jelképe: a formájába van belesűrítve mindaz, ami keletkezésről és elmúlásról elmondható.

A 2016-ban keletkezett sorozat megszületéséről Nádler így írt: „Az üres, keretre feszített vásznat úgy értelmeztem kiterjedései alapján, mintha az az egyetlen világból kiemelt, kimetszett darab lenne, ami így tükrözi az ott uralkodó koordinátákban a lent, a fent és a közép törvényeit.” Az üres vászon, mielőtt az első ecsetvonás rákerülne, olyan, akár a teremtés előtti „Semmi”. Nem csupán technikai előfeltétel (miközben persze az is, hiszen mi másra lehetne festeni), nem pusztán „tartály”, amit fel kell tölteni (miközben az is, hiszen látványokkal fog megtelni), hanem olyan – az elkészült festmény felől nézve már nem látható – alap, ami a létezés legnagyobb misztériumát rejt magában: miként lesz a Semmiből Valami. Antonin Artaud ezt nevezte a létezés egyetlen igazi drámájának: a létezés önmaga keresztjére van feszítve.

Nádler István képsorozata a feszület történetén is végigviszi a nézőt. A sorozat természetesen semmilyen valláshoz nem köthető, híján van mindenféle egyházi szimbolikának. Ha nem ismernénk a címét, valamint a kontextust, amelyben megszületett (Haydn *A Megváltó hét szava a keresztfán* című műve, valamint Esterházy Péternek a hasonló című írása szolgált alapjául), akkor valószínűleg Jézus története sem merülne fel a néző gondolataiban. A feszületé azonban mindenképpen. A kép-

<sup>1</sup> Wagner: *Parsifal*.

sorozaton látható, az alakját vászonról vászonra változtató feszület ezúttal nem az ókori Közel-Keleten vagy a Római Birodalomban használt kivégzési eszköz, és nem is az a keresztfá, amelyre Jézust ráfeszítették, hanem szellemi képződmény. A festményeket nézve még az az eretnek gondolat is megfogalmazódott bennem, hogy előbb volt a feszület, s csak utána kezdtek kivégzési eszközként alkalmazni. Vagyis a feszület nem azért lett az európai kultúra nagy jelképe, mert Jézust megfeszítették rajta, hanem ellenkezőleg: a feszület a létezés minden szintjén hatékony feszültségeknek a sűrítménye, s hogy ezt valamilyen módon érzékeltetni lehessen, szükség volt Jézus történetére. A feszület, ez az ontológiai-egzisztenciális jelkép azután Jézus révén vált kulturális és közérthető jelképpé.

Nádler István festménysorozata a kereszt alakú formák dinamikus változását követi nyomon. E folyamatos változás során azonban nemcsak a kereszt koordinátái csúsznak el, hanem a létezésé is. Ez azonban a képeken mindvégig az aranymetszés szabályai szerint történik. A rend és a zűrzavar, vagyis a kozmosz és a káosz feszül egymásnak, sőt hatja át egymást. Ezt fokozza a meleg és hideg színek dinamikája, az, ahogyan ezek egymást erősítik, ahogyan színmezőkként teret képeznek, mélységet alkotnak, és ahogyan túlmutatnak önmagukon. A kereszt pedig a színek dinamikájának köszönhetően hol be vannak szorítva s mintegy magukat feszítik keresztre, hol pedig a végtelenbe nyílnak meg. De minden feltűnésükkor „befejezetlenek”, olyan értelemben, hogy dinamikájuk mintegy kibillenti őket önmagukból, hogy a következő vásznon már más konstellációként tűnjenek fel. Ez a minden kiszámíthatóságával együtt is folyamatosan változó és pulzáló forma- és színvilág teszi drámaivá a festménysorozatot. A formák alakulásának a „története” pedig, mivel minden esetben fölsejlik mögöttük a feszület, magának a feszületnek a mibenlétére irányítja a figyelmet. Mi a feszület? Olyasmi, ami megbontja azt, ami egyben volt, négy irányba szakítja, négy szára a végtelen felé mutat s mintegy a végtelent emeli be a véges világba. A véges (a felfogható) és a végtelen (a felfoghatatlan) paradox viszonya az emberi helyzet, a *condition humaine* elválaszthatatlan része. Az európai hagyományban ez mint az Isten és a Megváltó hasonlóképpen paradox viszonyaként vált kulturális toposzá. De korántsem véletlen, hogy Jézus története Dionüszosznak vagy Ozirisznek a jóval ősbibb történetét mintázza. Egy ősi mintáról van ugyanis szó. Miért, hogy egy halhatatlan teremt magának egy halandó gyermeket? E mitológiai kíváncsiság mögött egy alapkérdés húzódik, amely elválaszthatatlan az emberléttől: hol húzódnak az ember határai? Mi a halál? Kilépés az életből? Vagy belépés valahová? Vagy is-is? Az ember attól is ember, hogy tudomása van saját születéséről és haláláról, ami értelemszerűen a születés előtti, illetve a halál utáni léthelyzet iránt is fölbreszti benne a kíváncsiságot. E kérdések persze megválaszolhatatlanok. A vélt beteljesülés gondolata ezért is társul mindig a tragédia érzésével is. „Én Istenem, én Istenem! Miért hagytál el engemet?” A Megváltó kérdése arra irányul, hogy nem tudni, hol vannak az ember határai. De arra is, hogy miközben az ember (a halandó) megsemmisülni érzi magát, az Isten (a halhatatlan) is megsemmisül benne. Istennek, hogy valóban átérezze az emberléte, a halált is meg kell tapasztalnia. Isten a teljességet a halál révén éli át – a beteljesüléshez elengedhetetlen a teljes kiürülés.

Nádler sorozata ezekkel a kérdésekkel viaskodik, anélkül, hogy fogalmilag föltenné őket. Attól korszakos jelentőségű ez a sorozat, hogy a vizualitást szellemi szintre emeli, és érzékelteti, hogy az esztétikum határait nem az esztétika jelöli ki. A képről képre történő lassú és mégis törések mentén zajló alakulás és változás a sorozat hatodik és hetedik darabjában a drámai magára találáshoz vezet el. A feszület egyetlen hatalmas izzássá sűrűsödik. Az egyikben ez a végtelenbe futó függőleges vörös csíkként jelenik meg, melynek lenti eredete éppoly ismeretlen, mint a fenti rendeltetése, és amelyet – a világban való átmeneti lét jelképeként – megszakít egy rózsaszín négyzet, a magába omlott kereszt sűrítménye. Az utolsó képen az osztott világos képmezőben egy lefelé mutató fekete hegyes háromszög tűnik fel. Ha lentről indul el a tekintet fölfelé, akkor ez a megnyílás képzetét kelti: a lélek fölfelé elindulva megnyílik, ám a nyitottság a teljes sötétséggel társul. Hiszen ha képzeletben függőleges irányba megnöveljük a kép méretét, akkor legfelül mindent a sötétség fog betéríteni. Ha viszont fentről lefelé haladunk, akkor a fenti sötétség mintha ledöfné azt, ami legalul van. De közben ez a sötétség a világos mezőben ponttá sűrűsödve meg is szűnik. A súly és a súlytalanság, a megnyílás és a bezárulás, a magára találás és az elveszettség egyetlen drámai képbe sűrűsödik össze. A misztérium pillanatát látni itt, térré sűrűsödve.

Az olyan pillanat, amelyenhez Nádler sorozata az utolsó vásznon is eljut, az élet nagy katartikus pillanatai közül való. Az embert földre tudja teríteni, de közben mégis úgy érzi, hogy csak ezért érdemes élnie. Ahogyan Hölderlin írja a tragédia mibenlétéről szóló tanulmányában: „A tragikus ábrázolás azon alapszik..., hogy a közvetlenné váló isten, az emberrel teljesen eggyé olvadva ... szent módon széthasítja és megragadja önmagát, és az isten a halál alakjában lesz jelenlévő.” Hölderlin a magára találásnak és elveszettségnek ezt az egyidejű pillanatát a végtelen lelkesültséggel társítja: a tudat egy olyan felfokozott állapotba jut el, ahol megszűnik tudatnak lenni. Kortársa, Heinrich von Kleist a marionettszínházról írott elbeszélésében ezt végtelenné váló tudatnak nevezte, s ebben vélte megpillantani az ember és az isten azonosságát. Más szavakkal: az ember számára az ilyen katartikus pillanatokban születik meg az isten, mivel ő maga válik istenivé. Nádler István sorozata ezt a drámai születést követi nyomon. Aki figyelmesen nézi és elmélyed benne, az önmagában fogja fölismerni saját megváltóját. És lehet-e többre vágyani annál, mint hogy az ember még itt, életében önmaga megváltója legyen?

Forgács Éva

## EGY IDŐTLEN FESTMÉNY

FARKAS ISTVÁN: A SZIRAKUZAI BOLOND, 1930

A *Szirakuzai bolond* számomra az egyik legmarkánsabban emblematikus huszadik századi festmény, sok okból. Megelőlegezi Harald Szeemann kurátori koncepcióját, ami 1968-as kiállításának a címe volt: „When attitudes become forms”, amikor attitűdök formává válnak, hiszen tömör vizuális összefoglalása egy világlátásnak, pozíciónak, és az általuk létre hívott reflexióknak – mondhatjuk, a világra vonatkoztatott attitűdnek. Egzisztenciális szorongás, morális rémület, és passzivitásra, kívülállásra kényszerített jelenlét van egyetlen látványba foglalva a *Szirakuzai bolondban*. Realizmus, szürrealizmus, és a kép szilárd fegyelemét szavatoló formai rend szétfejtethetetlenek ebben a képben. A valóságos látvány és az átható erejű, azt megelőzően is létező vízió egy és ugyanaz: ebben a figurában és tájban Farkas István ráismert a valóságban már régen érzékelt mögöttes erőkre, tébolyra, eszetlen és kiszámíthatatlan, vak hatalmakra, amelyek majdnem annyira természetiek, mint emberi eredetűek. A képen látható személy valóságos, Farkas ténylegesen látta Szirakuzában, Szicíliában. Az a benyomásom, hogy a festőt hirtelen érte a felismerés, illetve ráismerés, hogy a látvány – a figura és környezete –, egy ritkán megmutatózó, lényegi, félelmetes igazságot fed fel, egy széles értelemben vett világlátás sűrítőménye.

A magányos alak fehér, poros úton áll, a kép közepét foglalja el. Mivel egyedül van, uralja a teret. Felemelt bal karjával mintha az utat mutatná, mint valami forgalomirányító, jóllehet nincs kinek, nincs milyen utat mutatni. Mindazonáltal a felemelt kar, ha nem is a bal, Itáliában is a fasiszta üdvözlés mozdulata volt, amit akár mechanikusan is ismételtetett valaki, politikai kontextuson kívül is, de a politikai asszociáció kikerülhetetlenül benne volt. A felemelt kar átlója párhuzamos a háttérben látható vulkánból kiáramló füsttel: a természet vak erői párhuzamosak a bolond ugyancsak vakon, bomlott elmével működtetett gesztusaival. Mindkettő egyaránt lehet végzetes és destruktív. Jobb kezében a férfi botot tart, ami ellenkező irányba mutat, lefelé és előre. Mindez sivatagos háttér előtt, amelynek jobb oldalán feketével festve a tenger víztömege látható, és ahol vázlatosan jelzett, a fehér bottal párhuzamos utak futnak egy házhoz, illetve a távolba. Ha meghosszabbítjuk a felemelt kar vonalát, és a botot tartó bal kar és a bot egyenesét, egy nagyjából egyenlő szárú háromszög két oldalát kapjuk, amelynek átfogóját a bal kéz ujjai és a jobb kézben tartott bot vége között húzhatjuk meg. Ez geometriai rendet, pontos arányokat jelez, és a vulkán háromszögét is egy rendszer részévé avatja, ha az ok és cél nélküli is – és éppen ez a képben rögzített felismerés. A tenger, sivatag, és a vulkán kietlen és néptelen terében emelkedő ház a kép bal oldalán a felemelt karú bolond vertikali-



Farkas István: A Szirakuzai bolond, 1930. Lemezpapír, tempera, 80 x 99 cm,  
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. FEO 85.17 T

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

tását ismétli: a felemelt kar veszélyt is jelez, akár a vulkánból feltörő, vele párhuzamos füst, s a kettő együtt baljós vízióként jelenik meg.

Jóllehet a *Szirakuzai bolond*nak létező modellje volt, a figura erősen emlékeztet, talán szándékolatlanul, Mednyánszky késői, 1914-es *Önarcképére*. Ha a hasonlóság nem esetleges, aláhúzhatja a hangsúlyozott kapcsolatot a művész és a bolond – az udvari bolond – között, aki tréfáiban jelentések rétegeit rejtette el, mindent egyszerre több oldalról látott, kommunikációjában enigmatikus volt; s akinek az alakjában, akár csak funkciójában, elmosódott a határvonal a művész és az örült között. Ráadásul Shakespeare óta kérdés, nem a bolondé-e a tisztánlátás előjoga; nem a bölcsesség tűnik-e a többség számára bolondságnak. A *Szirakuzai bolond* – a magányos és zavarodott emberi lény az elhagyatott, sivatagos tájban – az 1950-es évek olyan egzisztencialista látomásait vetíti előre, mint például az ugyancsak reduktív nyelvet használó, és a cselekményt többször is sivatagba helyező Albert Camus-éit. Farkas a vulkánból feltörő füsttel és a bolond gesztusával a természet és az ember mélyeiből feltörő öntudatlan, potenciálisan démoni erőket vizualizál, jelenít meg, amelyek közeli katasztrófára figyelmeztetnek. A bolond előre lát és jelez dolgokat, amik a józan ész számára elképzelhetetlenek.

A *Szirakuzai bolond* Farkas első szigorúan komponált, ökonomikus, reduktív stílusban festett képe. Eltekintve néhány vízparti tájat ábrázoló festményétől, amelyek horizontján fény vibrál, Farkas drámai jelenetek szereplőit vitte képeire, akik vagy sorsdöntő pillanatokot élnek át, vagy néma tanúi valamely történésnek. A jelen pillanatait és eseményeit Farkas egy jövő perspektívájából látta, mint már múlt időt, s ez önmagában drámai töltést ad a festményeinek. Például az 1931-ben festett *Hölgy kesztyűvel. Z. (Zay) grófnő* a Farkas idős nőalakjaiban megidézett történelmi múlt idő emblematikus megjelenítése. Egy sor gondosan megmunkált, részletgazdag öltözék-kiegészítőt vonultat fel: brosstűt, tollal és fátyollal díszített kalapot, kesztyűt, finom művű fülbevalókat és szőrmét; a nő tartása egyenes, arckifejezése fegyelmezett, s az ebben kifejezett méltóság – neveltetés és kultúra összegzése – egy elmúlt korszak kísértetivé, vagy emlékévé teszi, egy olyan kor alakjává, amikor a kertben eltöltött idő a legtermészetesebben része volt az életvitelnek, amely, mint Farkas világosan látta, azzal a társadalmi osztállyal együtt, amelyhez tartozott, eltűnik. Számos festmény ábrázolja ezeket a saját elmúlásukból visszatekintő figurákat, de egyik sem jut el a korszak és a *condition humaine* olyan radikális, összefoglaló víziójához, mint a *Szirakuzai bolond*.



Kovalovszky Márta

## ROSKÓ ÚR BECSENGET

ROSKÓ GÁBOR: ELEFÁNT AJTÓ ELŐTT, 1988

1.

Az elefánt postán érkezett, egy ún. francia borítékban, könnyedén háromrét hajtva. A postás közömbösen és sietősen adta át, s már ott sem volt. Az elefánt maradt, a küszöbön várakozott. A címzett kinyitotta a borítékot, széthajtogatta a papírt. A ceruzarajzon illedelmes elefánt állott egy ajtó előtt. Derék alakját laza, kétrészes mackóruha takarta, hasán a felső alatt kissé megbuggyant a csíkos ing (vagy trikó?), fejét félrecsapott kalpag fedte. Jobb karját fegyelmezetten lógatta oldala mellett, balját óvatosan nyújtotta a csengő felé, hogy picit, rövidet csengessen, hogy éppen csak jelezze: valaki van ott és nyájasan vár, amíg kinyitják az ajtót.

A címzettet nem egészen lepte meg a dolog: a küldemény ugyan váratlannak volt mondható, de az elefánt-alak ismerősnek tűnt. 1979 nyarán négy barátjával – magyar művészettörténészek – egy bogárhátú Volkswagenben Szicília felé tartott. Amikor az útra készülődve „menetrendjüket” összeállították, Barletta és Bari között a térképen aláhúzták Canosa di Puglia nevét is, mivel mindnyájuknak rémlett még az egyetemi órákról: mintha lenne ott holmi püspöki trónus, a koraközépkori faragványok egyik fontos, megtekintésre méltó példája. Lelkiismeretesen átfutották a szakirodalmat, s megtudták, egy Ursus nevű apuliai püspök számára, 1085 körül készült, mesterét Romualdusnak hívták. A márványból faragott egyszerű, geometrikus formájú trónust szfinxek, sasok, emberfejek, ornamentális motívumok díszítik, és két elefánt tartja. A 11-12. századi, hasonló dél-itáliai püspöki trónok legszebb, legkorábbi emlékei közé tartozik. Rokonai Monte Sant’Angelóban, Sipontóban, Bariban találhatóak. (Irodalom: A. Grabar, WRJb.16, 1954.S.7ff.)

A melegtől elvakulva lépett az öt barát egy júliusi délelőtt a canosai dómba. Odabent is meleg volt és csaknem sötét, csupán az apszisban derengett valami haloványfehéres tárgy: arrafelé tartottak. Valóban ott állt a trónus, hasonlított is a képre, amelyet előzőleg már láttak egy művészettörténeti kézikönyvben (Propylaen Kunstgeschichte. Das Mittelalter I. Abb. 299.). A helyszínen, eredetiben azonban sokkal kisebbnek hatott, mintha csak valami közönséges szobaberendezés darabja lett volna. A(z) akkoriban még nem ősz) muzeológus máskor is érezte már azt a testközelséget és otthonosságot, amely a „hivatalos művészettörténeti” felvételekből általában hiányzik, az eredeti művekből viszont sugárzik. Természetes mozdulattal, akár egy portörölgető háziasszony, végigtapintotta a márványoldalakat, ujjaival végigfutott a faragások mintáján. A hosszú délolasz nyárban a trónus is átlangyosodott. A muzeológus leült a köemelvényre, amelyen a trónus állott, hogy közelebről szemügyre vegye annak alsó részét. Szeme közben hozzászólt a

homályhoz, így hát jól láthatta a két kis elefánt alakját, amint ormányukat maguk elé lógatva, a rájuk rakott trónus terhétől mit sem zavartatva, szimmetrikusan léptek előre. Az elefántoknak közepén elválasztott „haja” volt, amely gondosan fésült ívekbe hajlott a fej jobb- és baloldalára, szemük leginkább a halakéra emlékeztetett, testük viszont leginkább a kistestű kutyákéra hasonlított. Aki faragta őket, nyilván nem sok elefántot látott: utoljára valószínűleg Hannibál seregeivel vonultak errefelé ilyen afrikai állatok. A muzeológus mindenesetre nem számított erre a látványra. Talán a melegtől, az autózás során szédítően egymásra halmozódó útiemlékektől, talán az elefántok „nem-hivatalos”, kedves és valamiképpen esendő jelenségétől elgyengülve jó félóra hosszat üldögélt a langyos kő- és szenteltvíz-illatban, kezét az egyik jólfésült fejecskén nyugtatva.

A dóm képét a később látott templomok (Bari, Troia, Trani stb.) élménye elhomályosította, a püspöki trónusét nem. Ahogyan útjukon egyre délebbre haladtak, azt is láthatták, hogy – nyilván Afrika közelsége miatt – az elefánt mind gyakoribb motívuma a koraközépkori templomokat díszítő kőfaragványoknak. Útitársai mosolyogva vették tudomásul újdonsült gyengéjét, s mindvégig készségesen figyelmeztették, ha (bármilyen formában) elefánt tűnt fel a láthatáron. Amikor évek múlva kérdezték elefánt-gyűjteménye eredetéről, szakszerűen a canosai trónusra hivatkozott. Ez – művészettörténész lévén – alaposan indokolta furcsa szenvedélyét, bár nagy óvatosan igyekezett azért homályban hagyni a tényt, hogy az esztendők alatt felgyűlt anyag nagyon is vegyes, és elképesztően ronda darabok is akadnak benne. A muzeológus hallotta valahol, hogy Határ Győző író angliai házában gazdag elefántkollekciót őriz. Ettől kellőképpen meg is rémült és gyanakodni kezdett magára: egy komoly, nyilván igazi afrikai meg távolkeleti szobrokból, faragványokból álló nemes és méltóságteljes anyag mellett van-e, lehet-e létjogosultsága annak a „hulladéknak”, amelyet ő őrizget a lakás polcain meg kartondobozok mélyén? Az elefánt, tisztában volt ezzel, nem valami szép állat: ha egy-egy pillanatra elfogulatlanul tudta nézni, azokra a dino- meg egyéb -saurusokra emlékeztette, ezeket aztán végképpen nem kedvelte. Rejtély, mit szeretett akkor mégis az elefántban? A részletek – rongyos fül, agyar, rettentő ormány, durva bőr – egyszerre nevetséges és bánatos csúnyságát az ő szemében talán a méretek mulatságos arányai, a nehézkes mozgás bumfordi eleganciája, az ormány furfangos csavarodása a térben, a földhöz ragadt báj, a nyájas és okos nézés, a türelmes várakozás, a legendásan tartós emlékezet (vö. Agatha Christie) a lassú-lassú, megfontolt játékoság ellensúlyozta talán. Vagy: nincs magyarázat. Az idő múlásával azonban mind természetesebbnek tartotta, elfogadta az elefánt-gyűjtemény szórakoztató történetét, furcsa karakterét, szép és csúnya darabjait, tudománytalan és rendszertelen együttesét. Szívesen idézte XIV. Lajos francia királyt: L'éléphant, c'est moi.

2.

A türelmes várakozás lehetett a magyarázat kulcsa, amint azt a Roskó-rajzot nézegetve megértette. Nem is annyira magából az alakból áradó türelem, hanem



Boorinat, hogy kiejek egy tovaratot  
 + több mákos R. G.

inkább a ceruzavonalak hevenyészettnek látszó és ráérős, de tűpontos kanyargása a papíron, ahogyan – akár a régi mesterek lapjain – az idő lassú (vagy lassúnak képzelt?) folydogálása csendesen tapogatta körül a valóság formáit. A muzeológus munkája során találkozott már Roskónál az időnek ezzel a felfogásával, kezelésével, például a festmények lágy színeinek lassan egymásba oldódó foltjain tűnődve. Ezeket a foltokat annak a meggyőződésnek lenyomataként szemlélte, hogy a korok, az idő különböző, egymást követő szakaszai is ilyen természetes lassúsággal tűnnek át egymásba. Mint a filmvágó asztalon a Nagy Mester parancsára: itt most áttűnést kérek! De az is látszott a képeken, – és a címzett most a levél-rajzon is felfedezte – hogy a korok, a jelenségek, a dolgok nem csupán önmagukat jelentik, mögülük selyma árnyékként kandikál ki valami más, az adott kornak, jelenségnek, dolognak épp az ellenkezője. Ezek az ellentétek szolidan fészkelődve helyezkednek el a kompozícióban, hogy aztán végül egyszerre láthassuk a világ színét és visszaját, a hímzést és a fércet. Az 1980-as évek közepe tájt már világossá vált, hogy egy új generáció lépett színre, amely egy darabig vidáman, új szemmel várakozott a megfelelő pillanatra, egyszer csak szimbolikusan belépett az ajtón. „A fiúknak kék, a lányoknak rózsaszín: az igen és a nem – nekem nem alternatíva” – írta azokban az években Esterházy Péter. A generáció, amelynek az íróval együtt Roskó is tagja, ennek tudatában lépett színre. Szípkészítő ötleteik, felszabadult vizuális játékaik, olykor szabadszájú és olykor nevetlen beszédük friss levegőt, ismeretlen, szokatlan látás- és kifejezőmódot, új alternatívákat hozott a korszak magyar művészetébe. És ehhez új nyelvet is teremtettek, mely aztán kitágította a következő évtizedek verbális-vizuális lehetőségeit.

3.

Roskó az 1990-es évek végén rendszeresen készített állatos rajzokat, ezek az Enigma lapjain meg a *Élet és Irodalom*ban jelentek meg, egy magángyűjteménybe kerültek, majd 2001-ben könyvalakban láttak napvilágot (Roskó Gábor-Virág Katalin: *9 x 9 Zoo*, K. Bazovszky Ház, Budapest). Az elefántos rajz láthatólag nem tartozott a sorozathoz, más formátumban készült. Nem tussal-tollal húzta a vonalakat a mester, „csak” ceruzával, s maga a mű vélhetően a széria leszármazottja. De: leszármazottja, társa annak, nem csupán az állatok tapintatosan bölcselkedő meg álomittasan filozofálgató kijelentései miatt (ezeket a nagyfejű betűk kalligráfiája közvetítette a nézőnek), hanem a vonalnak egyszerre klasszikusan szűkszavú és ugyanakkor elképesztő kifejezőerővel mozgó dinamizmusa miatt. Ahogyan a vékony fekete tus, vagy a ceruza végigfut a formán – legyen az egy buksi állatfej, patás végtag vagy – esetünkben – egy nadrág, úgy válik szinte kézzel foghatóvá, tapinthatóvá a forma tartalma és anyagának minősége vagy természete. A ceruzarajz címzettje például tenyerében érezte az elefánton lévő mackóruha kopottas és kissé kinyúlt textiljének belül bolyhos, kifényesedésre hajlamos, matt szövetét. Erre a lapra is igaz, ami a sorozat darabjaira, de Roskó egész művészetére: rezignáció és humor választóvonalán egyensúlyozva, a kettőből különös és vonzó keveréket állít elő.

4.

A címzett évek múlva elköltözött; új város, új lakás. Egy borítékból előkerült a rajz, bekeretezve az íróasztal melletti falra akasztotta. Korai jóslat: mintha egy elefánt-alakú Roskó állna az ajtó előtt. Picit csenget.

Gerevich András

## SZÍNES DÖGKALAUZ

DALLOS ÁDÁM: A HENTES ÉKKÖVEI (III.), 2016

*“Hope is the thing with feathers  
That perches in the soul”*

Emily Dickinson

Távcsővel figyeltem a hálóban vergődő poszátákat a Balaton-parti nádasban. Kis vászonzacskókkal besétáltunk összegyűjteni a madarakat, egy nap több százat is. Tíz éves voltam, és csak a fecskéket szerettem kiszedni, mert szelídek voltak, nem sivalkodtak és nem csípték véresre az ember kezét, nem csapkodtak és nem gabalyodtak bele kibogozhatatlanul a láthatatlan háló cérnaszövetébe. Madárgyűrűző tábor volt, a tudomány nevében zaklattuk a madarakat, így mérve fel vándorlási útvonalait és szokásaikat. Nagy öröm volt, amikor olasz vagy izraeli gyűrűs madarat fogtunk be. Én voltam a legfiatalabb, én csak abban gyönyörködtem, ha jégmadár vagy gyurgyalag akadt a hálóba. A félnomad tábor Fenékpusztán működött, esténként bográcsban főztük a lencse- és babkonzerveket, és bár a vasútállomás használaton kívüli vécéjéhez kaptunk kulcsot, a Balatonban szerettem elintézni a dolgaimat, és esténként szintén a kis öbölben mosdottunk le szappannal, amíg el nem lepték a tavat az angolnatelemek. Az egyik nyáron a zacskókból a madarak néha törött szárnyal, kitekert lábbal, kitépett nyelvvel kerültek elő, félholtan pislogva; valaki érzéketlenül cibálta ki a függőcinegéket és nádirigókat a hálóból, míg ki nem lett tiltva. Megtörtént, hogy cafatokra rágott véres madárdögök csüngtek a háló alján: nyestek csócsálták le a húst a csontjaikról. A nyolcvanas években, nyáron a Zala folyó élővilágát kékalga mérgezte, lebénult madarakat gyűjtöttünk be a partjain és próbáltunk felgyógyítani, úgy kellett a pépessé cincált rovarokat és sneciket lenyomni a torkukon, amikor már enni sem tudtak. Minden hajnalban összeszedtük az elpusztult tetemeiket. A civilizációt a tudományos adatgyűjtés brutalitásán túl egy lakókocsiban álló pb-gázzal működő jégszekrény jelentette, ebbe gyűjtötte a táborvezető az elpusztult ritka madarakat, itt várták lehűtve a preparátort, hogy szabadíszként végezhesék rövid életüket. A madarak, persze, szinte mind szabadon elrepülhettek, gyűrűvel a lábukon, traumával kis agyukban, nem lett belőlük se leves, se lecsó, mint néhány odatévedt turista képzelte. Csirkéket hoztunk a piacról, azokat vágtuk le, itt ettem életemben először sült vért. Ezek voltak gyerekkorom legemlékezetesebb nyarai.

A gyurgyalagok viszont nem mindenhol kerülnek ki élve a hálóból, a vándormadarak jelentős része soha nem tér vissza költeni: csak a Földközi tengeri térségben becslések szerint évi 25 millió madarat ölnek meg passzióból. Miközben egy gólyából vagy kócsagból akár finom vacsora is lehet, az ölyvek és búbosbankák

dekorációk lesznek, vagy azok sem, a színes kupacokba hányt madarak néha csak pózoló szelfik hátterei az Instagramon, pompás tollaik és a számozott alumínium lábgyűrűk afrikai törzsi nyakláncok. Az elpusztított madarak nem többek, mint a sportlövészet ingyenes célpontjai, tarka játékok, vagy szobadíszek és ékszerek.

Dallos Ádám képén (III. tábla) a madármészárlás barbár eredményét természetes szépségében mutatja be. A festmény kompozíciója a régi nagy enciklopédiák és a modern madárhatározók ártatlan, színes tablóira emlékeztet, amelyeket gyerekkoromban magam is forgattam, hogy megtanuljam a madarak tudományos, latin nevét. Nem füsti fecskét gyűrűztünk, hanem *hirundo rusticát*. Megidézi a németalföldi barokk csendéleteket is, a képkeretből kíváncsian kikukucskáló egzotikus madarak izgalmas színvilágát éppúgy, mint az általában sötétebb árnyalatú, a leölt vadászszákmány bőségét felmutató alkotásokat. Dallos festményének élénk tarkasága és dekorativitása a kortárs divatmárkák nyári pólóira és bermudanadrágjaira is emlékeztet. Messziről megközelítve a képet, amíg nem tudjuk kivenni, pontosan mit is ábrázol, a zínkavalkád vidám és felszabadult érzést kelt. A pusztítás esztétikus, sőt, egyszerre kelt undort, és gyönyörködött.

Dallos Ádám eddigi művei főként három motívum köré épültek: meztelen, fiatal férfiak, fenséges madarak és állatok (pl. hattyúk, pávák, lovak, kobrák), és kibelezett, széttépett állati tetemek; ezeket gyakran kombinálja egymással. A képein megjelenik az élet szépsége és törekenysége, az elmúlás és a pusztítás fenyegetése és rettenete, és a halál könnyörtelen nagyszerűsége is. Mint a szecessziós szimbolista mesterek, folyamatosan esztétizál és fennköltté tesz, elemel, de az ecsetvonásai durvák, a lendülete vad, és az alanyaival gyakran kegyetlen. Pályája elején fiúkat festett, meztelen fiatal sráccokat, méretes pénisszel, törekeny, karcsú testtel, feltárulkozó odaadással. A rózsaszín háttér előtt a „Barbie baba” fiúk giccsbe hajló szépsége nem csak a feminin férfiszépség dicsérete, mert a testiség, a csábító tekintet a szemléltőt vagy felizgatja, vagy zavarba hozza: a férfitestek kitarulkozása provokál és konfrontál. A képek szemléltője akaratlanul is voyeurré válik, a fiúk a vágy tárgyai lesznek. A kiszolgáltatottságuk és törekenységük potenciális áldozattá teszi őket, miközben a vágy sötét erejét hergelik és gerjesztik. Dallos későbbi aktjain az erőszakra való utalás hangsúlyosabban is megjelenik, a festményei mitologikus történeteket idéznek meg. Az egyik képen a meztelen fiú mellett embernagyságú sas áll, mint a fiatal Ganümedesz mellett az átváltozott Zeusz, aki beleszeretett és később ragadozómadár formájában rabolta el. Egy másik képen a meztelen fiú fölött lecsapásra emelkedő hattyú magasodik, mint Zeusz Léda fölé. Ezek a festményeken a korábbi rózsaszín háttér elsötétül és nyugtalanul viharzik, a környezet vad zínkavalkádja fenyegetően hat.

Az állati tetem a legkésőbb megjelenő motívum. A tárgyalt képről a meztelen fiúk eltűntek, a korábban gyakran fenyegető, támadásra lendülő madarak elpusztultak. A madarak lettek az áldozatok, akik végső soron ugyanolyan védtelenek, törekenyek és kiszolgáltatottak, mint a fiúk. A gyász és szorongás hiánya, az érzéketlen pusztítás és a leölt tetemek nyugodt szépsége ugyanúgy provokál és konfrontál, mint az aktok csábító tekintete és pózolója. A madarak lemészárlását, megnyúzását és kibelezését Dallos nem festi meg, csak az eredményt – a már elcsen-

desült környezetben, az élénkzöld gyepen szétszórt tollak és pihék és kitekert nyakak utalnak csupán a vergődésre és szenvedésre. Bár az emberi test látszólag teljesen eltűnt, néhány megkopasztott, kibelezett madár látványa színeiben és formájában fonnyadt, letépett, élettelen péniszre, herezacskóra és -golyóra emlékeztet. Ez a vizuális hasonlóság a sorozat többi képén még tisztábban látható. Dallos nem csak a madarakkal számol le, hanem a nemzés szervével, így az emberiséggel is. A képen a pusztítás teljes és visszafordíthatatlan – egyetlen túlélője sincs.

Gyerekkoromban a nagybátyám zempléni tanyája környékén fészkelte egy saspár, mindenki megcsodálta a fenséges, ritka madarakat, aki arra járt. Nagy szomorúságunkra egyik évről a másikra eltűntek. Csak évekkel később derült ki, hogy mivel a sasok rendszeresen megdézsmálták a baromfit, és gyakran a szabadon kapirgáló csirkéket vitték a fiókáknak, titokban a tanya gondnoka mérgezte meg őket. Az emberiség elpusztítja a környezetét, az anyatermészetet, az éghajlatot, miközben a tengereket és a szárazföldet megmérgezi, kivágja az erdőket, leöli és kiirtja az állatokat és madarakat. A madarak pusztulása az emberi civilizáció végső stádiumának előjele, az apokalipszis korai fázisában élünk. A gyerekkorom óta eltelt néhány évtized alatt a hazai fecskék populációja a felére csökkent, néhány korábban gyakori madár szinte teljesen eltűnt. A Föld jelenlegi teljes madárállományának majdnem háromnegyede baromfi, létezésük egyetlen célja, hogy hentespultra jutva mézarszéken adják ki lelküket. A televízió egyre gyakrabban ad hírt a felhőkből záporozó madártetemekről, a homokos tengerpartokra sodródó döglött pingvinekről, az öblöket beborító olajfoltokban félholtan hullámzó, már vergődni is gyenge madárroncsokról. Dallos képén nem csak a természet és a madárvilág pusztulásának lehetünk tanúi, hanem az emberi civilizáció jövőjébe is betekintést nyerünk. Itt hever a tetemek között Shelley pacsirtája és Keats csalógánya, Baudelaire albatrosza, Poe és Arany hollói, Hughes és Nietzsche varjai, Ady héjai és Tandori verebei. A kép vidám tarkasága mögött a civilizáció halálhörgése visszhangzik és az apokalipszis jeges szele sűvít.



Marno János

## A NAP LOMBHULLÁSA

Nyaraszolok. Októberi verőfény,  
a nap heve megkapja az arcom,  
jó volna kint maradni a placcon,  
egy szál alsóban és őszi zokniban,  
katapultálva kvázi az Ezeregy-  
éjszakából. A padisah neve  
itt ég, herpesz gyanánt, a nyelvem hegyén,  
mely betegen bejáratos a szegény  
tudattalanomba. Azért szegény,  
mert a padisah kénye-kedve szerint  
bánik vele, elpusztíthatja egyik  
pillanatról a másikra, s a helyén  
akkor csupán egy halom hamuban,  
égéstermékemben kotorászhatok.  
Akár egy a májába<sup>1</sup> beletúró  
történész, aki napi ügyekben is  
állásfoglaló nyilatkozatokra  
ragadtatja magát. Mintha épp meghalt  
volna testi valóságában, és mit  
küszködjön egy hulla élőhalottak  
gátlásaival. Küszködik helyettük  
ezer mással. Jövök tehát, hátamat  
fordítva az elbűjni készülő napnak,  
a Sportkórház mentén megficamodó  
Győri úton, mikor egyszercsak, hogy ne  
cifrázsam, belebotlik a szemem  
egy vakító sárga levélhalomba,  
melyet az elbűvó nap hullathatott  
most oda, az ég tudja, mire, búra  
vagy örömről emlékeztetőül.  
Látok továbbá két lábat, a talpak  
felől, bámulom őket álmatlanul,  
hogy órákon keresztül nem moccannak.

---

<sup>1</sup> Az egyezés a májába hangalaki belső szerv egyes szám első személyű birtokos esetével a véletlen műve, a szó helyes értelmezése a hasonlatban szereplő történész jelenidejűségének, a májának felel meg. (A szerző megjegyzése)

A baromi bizalmat látom, mely  
annyira feszélyez s annyira meghat.  
Ennek azonban hét éve már, s nem hat.

Genthon István

## VIDÁM TUDOMÁNY<sup>1</sup>

ANEKDOTÁK MŰVÉSZEKRŐL, MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEKRŐL – 1. RÉSZ

„Egy anekdotát tudok róla, megtörtént, nem történt,  
mindegy, de több az igazságnál.”

(Ady Endre, 1918)

A „tislizés” nagy műfaja mára már kihalt. Az asztali beszélgetések a semmiről, a mindenről, az emberszólás sokszempontú, persze gyakran rosszindulatú, de mindig személyes és személyre szabott műfaja, amely úgy szedte ízekre a delikvenst, hogy megalkotta múlt-, jelen- és jövőbeli képét, az egyedít, a megértőt, vagy az utálkozót, az szinte mindegy, de szájhagyomány útján mindenképpen marandót. Mára már nem maradt ebből semmi, mert a műfaj művelői meghaltak mind, és a szellem is tovaillant, a semmibe foszlott.

Genthon István komolyan vette ezt a műfajt: az itt közreadott, eredetileg „Vidám történetek” címmel ellátott kis sztorikat ugyanúgy precízen gyűjtötte, gondos kalligráfiával letisztázva és rendszerezve, mint a fej-aquamanelék korpuszát előkészítő nagy cédulagyűjteményét, a topográfiai munkához készült feljegyzéseit, egyáltalán, a jelek szerint ezeket a történeteket éppúgy szellemi habitusa részének tekintette, mint a tudományos munkát. Az anekdoták feljegyzését a harmincas években kezdte, a legkésőbbi 1950-es dátumú, nem valószínű, hogy azért hagyta abba, mert ne tudott volna mit kezdeni az ötvenes-hatvanas évek mindennapjainak rideg és veszélyes abszurdjaival – talán egyfajta korrekt undor és az óvatosság miatt hagyott föl az írásbeli gyűjtéssel.

Genthon István (szül. 1903) és Zádor Anna (szül. 1904) egyazon generációhoz tartoztak. Már bőven felnőtt fejjel futnak bele a háborúba. Azután pedig valahogy mindketten megdermednek. A Mama – akinek (nem) szeretett férjét és egyik testvérét vitte el a háború, de megmaradtak szülei, a másik testvér és a villa –, a századelő klasszikus szalonját működteti tovább, megragadva örökre a húszas-harmincas évek világában. Olyan miliőt teremtett és tartott fenn maga körül,

<sup>1</sup> A válogatást sajtó alá rendezte, jegyzetekkel ellátta: Bardoly István és Mojzer Anna, szerkesztette Markója Csilla (MTA BTK MI). – Az eredeti kézirat Genthon tanítványa, Kovács Éva (1932–1998) művészettörténész hagyatékában található. A kéziratot Genthon István halála után özvegye sz. Klement Pirooska (1916–1993) ajándékozta Kovács Évának. A kéziratban az egyes anekdoták beszámozva szerepelnek, de a számokat, mivel válogatásról van szó, elhagytuk.

egyfajta merev, következetes szertartásrenddel, ami számára még élhető volt, amit ismert. Genthon a fia halála és felesége betegsége elől a munkába menekült, és ha el akart rugaszkodni a földi valóságtól, az irodalomba és a kocsmákba, az asztaltársaságokba szökött, amelyek személyi összetétele pontosan olyan szigorúan rostált volt, mint a Mama rózsadombi szalonjéé. Az asztaltársaság, a „Továbbképző”, nemkívánatos, vagy nemkívánatossá lett egyedek feltűnése után máshová tette át székhelyét, amiről csak a szívesen látottak értesültek. Genthon számára átjárhatóak voltak a századok, nem nosztalgia vezérelte, hanem egyszerűen tágasabb volt számára a múlttal teljes jelen pillanat. Genthon Istvánnak persze bizonyos fokig szerencséje volt: egy olyan korban is élt, mikor az egyén személyiséggé lehetett. És ő személyiség volt és az maradt élete utolsó percéig. A mindig élére vasalt sármőr, a mániákus rendszerező gőgös volt, mint az ördög, de gőgje imponáló volt, mert a legnemesebb fajtából való volt, abból, amely elfogulatlan, egyenrangúnak tekint utcseprőt és minisztert, csak a pózokra és az ostoba kisszerűségekre tekint megvetéssel. Adott magára: gyakran és szívesen kirándult, de akkor is öltönyben, aktatáskával bárhova, az aktatáskában az elmaradhatatlan keménytojásokkal. Néha a kirándulás az útba eső első kocsmával kezdődött, és ott is fejeződött be. Mert a kocsmológia a bölcsészettudományok fontos kiegészítő stúdiuma volt. „Mióta az írásbeliséget feltalálták, az egyetem teljesen fölösleges – hangoztatta – legalábbis a bölcsészkar.” Kocsmáról soha nem mondott ilyesmit.

Teljes romantikus kamaszlelkével írónak készült, de sok írónak készülő pályatársához hasonlóan annyira megbűvölték a valóságos tárgyak, események, emberek, hogy nem tudott, és talán nem is mert elrugaszkodni és beleveszni egy általa konstruált fantáziavilágba.

Rendkívül éles szemű megfigyelő volt, és szellemessége persze nem az anekdoták gyűjtésében merült ki, hanem precíz észrevételeiben, a világ dolgainak meghatározásában, éber figyelmében. Mesterien formálta történeté a jelenvalót, reflektált az aktualitásokra, kár, hogy a háború utáni kollegáiról szóló roppant történet-és megjegyzésgyűjteményét soha sem írta meg, azzal viszont, hogy állandóan pontosan kommentálta és mesélte a jelent, fiatalok generációit tanította meg látni és mesélni, vagy csak egyetlen pontos meghatározással gyilkos ítéletet mondani. A Szépművészeti Múzeum, melynek 1945–1948 között igazgatója, majd haláláig munkatársa volt, hajdani nagyívű legendáriumát is ő teremtette meg, amely mintha nem gyarapodna tovább, mert szétszéledtek azok, akik a történetmesélés műfaját még művelni tudták.

Az írókról, színészekről szóló történeteket szakmai önzésből kihagytuk a gyűjteményből – ezek egy része amúgy is ismert más forrásból – a többi viszont, reméljük, noha az anekdota természetéből adódóan erős forráskritikával kezelendő, de az emlékezni vágyók épülésére és szórakozására szolgál majd.

Nagyobb tudós társaságban szó esett Lukinich Imréről, a történetíróról és szorgalmas emlékkönyvszerkesztőről.<sup>2</sup> A leggyilkosabbat Hóman Bálint<sup>3</sup> mondta róla:

- Lukinich tulajdonképpen prehistorikus.
- Miért?
- Mert amit ír, az még nem történelem.

(Hóman Bálint, 1932)

Szinyei Merse Pálnak<sup>4</sup> fia, Félix, földbirtokot vásárolt s vidéken telepedett le. Meglátogatta a szomszédokat s azok is őt. Egy napon B. grófné, egyik szomszédja, adta vissza látogatását. Megnézte a belső berendezést, szeméhez emelte aranykeretű lorgnjont, huzamosan tanulmányozta az egyik képet s megkérdezte, ki festette.

- Az apám, Szinyei Merse Pál - mondta a házigazda szolgálatkészen.
- Nagyon szép.

A másik szobában s a harmadikban ugyanez a jelenet. A grófnő megint a szerző után érdeklődik.

- Az apám - hangzik újból és újból, mire a grófnő leereszti a lorgnjont és megértően mondja:
- Milyen jó, ha van valaki a családban, aki festeget.

(Kandó László, 1936)

A nagytestű, jókedélyű Aba-Novákot<sup>5</sup> nehéz dühbe hozni. De ha az ember egy kétsoros nótát kezd dúdolni, szemei vérben forognak. Története az, hogy mikor a Képzőművészeti Főiskolára járt, volt egy Hanák<sup>6</sup> nevű évtársa. Róluk kettőjükéről énekelték a rosszmájú kollégák a következő versikét:

Aba-Novák, Aba-Hanák, / Jobb lenne, ha abbahannák.

(Pátzay Pál, 1930)

Öreg tanyai gazda csoszog be a Nemzeti Múzeum könyvtárába. Szakadozott könyv a hóna alatt. Eladni hozta. Mielőtt átadná, felemeli ujját és áhítattal mondja:

- Ez kérem még Mózes korából való.

A tisztviselő nézi, forgatja. Latin biblia a XVII. századból, annak is csak az eleje. Megkérdi:

- Mondja atyafi, honnan szedi, hogy ez Mózes korából való?

<sup>2</sup> Lukinich Imre (1888-1950) történész, egyetemi tanár, az MTA tagja. *Mohácsi emlékkönyv 1526*. Budapest, 1926.; *Nagyenyedi album MCMXXVI*. Budapest, 1926. - majd: *Rákóczi emlékkönyv halálának kétszázéves fordulójára*. I-II. Budapest, 1934.; *In memoriam Sancti Stephani Hungariae apostolici protoregis 997-1038*. Budapest, 1938.; *Mátyás király emlékkönyv születésének ötszázéves fordulójára*. I-II. Budapest, 1940.

<sup>3</sup> Hóman Bálint (1885-1951) történész, kultúrpolitikus, többször kultuszminiszter, az MTA tagja.

<sup>4</sup> Szinyei Merse Pál (1845-1920) festő; fia, Félix (1874-1952) politikus, országgyűlési képviselő.

<sup>5</sup> Aba-Novák Vilmos (1894-1941) festő.

<sup>6</sup> Hanák József (1903-1945) festő, akinek Aba-Novák portróját is megfestette, 1922-ben.

- Onnan kérem - hangzik a fensőbbeség válasz -, hogy Mózesnek csak négy könyve van benne. Ebből látszik, hogy mikor ezt nyomták, akkor az ötödiket még meg sem írta.

Bernáth Aurél<sup>7</sup> története ez.

Egyik távoli rokonom keresett fel egyszer, kinek látogatása elé némi aggodalommal néztem. Hírből jól ismertem. Hírneve azonban inkább fantasztikus részletekből állott. Így jellemezték: „furcsa ember ez a Zoltán”.

A látogatásra elhozta feleségét és nővérét is. A szokásos családi oknyomozás után képnézésre került a sor. Az aktust Zoltán sötét hallgatása tette egy kicsit nyomasztóvá. A bemutatás végeztével Zoltán egyszerre azt kérdi:

- Mondd, Aurélkám, meddig akarsz te még festegetni?

Kissé meghökkenve feleltem:

- Remélem, kedves Zoltán, hogy halálomig.

- Úgy ... - mondja Zoltán s gondterhesen jár egy ideig még föl-alá, majd a hölgyeket hátrahagyva elköszön.

Fél óra múlva tért vissza és megvette egy tengeri kikötőt ábrázoló képemet.

Ennek a „furcsa” történetnek aztán még egy „furcsább” folytatása lett. Az ő vidékükre kerültem, ahol is visszaadhattam látogatásukat. A szalonban állunk a képem alatt, mikor Zoltán így fordul hozzám:

- Szép, szép a képed Aurélkám, de ne haragudj, ha megmondom, hogy az egyik *postás* nem eléggé tökéletes.

- Az egyik *postás*? - kérdem, miközben a világ süllyed alattam ... - Az egyik *postás* ... de hát hol látod a másikat?

- Itt! - mondja Zoltán szintén megsemmisülve, s tétován mutat az egyik vitorlárúdra.

(Az *Est*, 1936. december 25.)

Kacziány Ödönnek,<sup>8</sup> a holdvilágos misztikum festőjének gyűjteményes kiállítása volt, amit Ybl Ervin<sup>9</sup> lelkiismeretesen végignézett és keményen ledorongolt. A kiállítást tévedésből hagyatéki kiállításnak nézte s az „elhunytat”, mint az elmúlt kor elmúlt képviselőjét aposztrofálta.<sup>10</sup>

Néhány nap múlva Kacziány jelentkezett s Yblt beperelte halottgyalázásért.

Ítéletre nem került sor, mert Kacziány közben meghalt s így a jogalap valósággá vált, de most a felperes hiányzott.

<sup>7</sup> Bernáth Aurél (1895–1982) festő.

<sup>8</sup> Kacziány Ödön (1852–1933) festő.

<sup>9</sup> Ybl Ervin (1890–1965) művészettörténész, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Osztályának munkatársa, a *Budapesti Hirlap* képzőművészeti rovatának vezetője.

<sup>10</sup> Ybl Ervin: Őszi tárlat a Műcsarnokban. *Budapesti Hirlap*, 1932. október 30. 15. - itt azt írja Ybl, hogy a „hagyatéki kiállítások közül a legérdekesebb Kacziány Ödöné. Csak a beavatottak tudták róla, hogy milyen tehetséges festő volt.” - a helyesbítés: 1932. november 3. 12.

Szegény Gulácsy Lajos,<sup>11</sup> Itália s az álomszerű, furcsa hangulatok festője egy napon zárt intézeti kezelésre szorult.

A Schaffer-klinikára<sup>12</sup> vitték, hol a professzor betegségét érdekesnek találta, kivitte őt a hallgatóság elé s rajta demonstrálta idevágó elméletét. A professzor annyira belemerült a magyarázatba, hogy nem is nézett a betegre. Gulácsy lassan mögéje somfordált, irtózatosan belerúgott, hogy a tudós tanár elterült a földön. Erre diadalmasan felkiáltott:

- Ezt küldi a német császár!

Németh Gyula,<sup>13</sup> az egyetem turkológus professzora, Karcag önérzetes szülőtte lent járt Rómában. Utána Hóman Bálintnál volt látogatóban, aki kérdezte tőle:

- Na Gyula, mi tetszett legjobban az örök városban?

Németh elgondolkozott, meleg fény csillant a szemében:

- A San Paolo fuori le mura.

Hóman csodálkozott:

- Miért a S. Paolo? Nem mondom, szép múltja van, de a tűzvész szörnyen megrongálta, csúnyán újjáépítették.

- Azért - vágta ki büszkén Németh - mert az hasonlít legjobban a karcagi templomhoz.

(Hóman Bálint, 1930)

Moholy-Nagynak,<sup>14</sup> az absztrakt művésznek kiállítása volt Berlinben. A weimari Németország idejében volt ez. A falak mentén alumíniumból, üvegből, fából ritka fémekből készült konstrukciók állottak, részben szobrok, részben gép-emlékek. Bernáth Aurél is bevetődött, megnézte a kiállítást.

Moholy-Nagy kalauzolta. Bernáth kesernyés, fensőbbes mosollyal nézte az anyagot.

- Hogy tetszik? - kérdezte az alkotó izgatottan.

- Öregem - mondta Bernáth - elmélkedem a jövőről. Egy jobbmódú polgár megveszi az egyiket, ezt a ragyogót nikkeltől, mondjuk, hazaviszi és felállítja a szalonban. Múlik az idő, néhány hét múlva a fém nem fénylik így, szar tapad az ébenfészekre is. Mit tehet a polgár? Csönget, behívja a szobalányt s szigorúan meghagyja:

- Maris, pucolja ki a konstrukciót.

(Bernáth Aurél, 1931)

<sup>11</sup> Gulácsy Lajos (1882-1932) festő.

<sup>12</sup> Schaffer Károly (1864-1939) neurológus, egyetemi tanár, az MTA tagja, a Balassa utcai Elmekórtani Klinika vezetője.

<sup>13</sup> Németh Gyula (1890-1976) turkológus, egyetemi tanár, az MTA tagja.

<sup>14</sup> Moholy-Nagy László (1895-1946) képzőművész. Bernáth Aurél 1923-1926 között élt Berlinben. Valószínűleg Moholy-Nagy 1923-ban a *Sturm* helyiségében rendezett kiállításáról van szó, amelyről visszaemlékezéseiben is ír: Bernáth Aurél: *Utak Pannóniából*. Budapest, 1960. 361.

A szemtanúk kiábrándító dolgokat tudnak mesélni.

Herczeg Ferenc,<sup>15</sup> mint fiatal újságíró meginterjuvolta Jókai Mórt. Utána közvetlenül elbeszélgetett vele s most már olyanokat kérdezett, ami nem a lapot, hanem őt érdekelte.

- Móric bátyám - mondta többek között - te jóban voltál Petőfivel. Petőfi ma már legenda. Mondd meg őszintén, milyen ember volt hát ő tulajdonképpen?

Jókai körülnézett, bár kettejükön kívül nem volt senki a szobában. Ellenzót csinált a tenyeréből és arcát elfintorította. Úgy súgta:

- Szörnyű...

Tihanyi Lajos,<sup>16</sup> a süket festő, ki évek óta Párizsban él, meg volt híva egy családhoz ebédre. A családban leledző gyermeket meg akarta lepni valamivel, vett hát egy szép vesszőparipát.

Az előszobában kibontotta a hosszú csomagot, lába alá kapta a paripát s aztán heves nyelvcsentések és horkolások közt begaloppozott a szobába.

Vadidegen, nagyszámú francia család ült az ebédnél, mindenki tátott szájjal nézte őt.

A szerencsétlen egy emelettel tévedett.

Mit volt mit tenni, körülgaloppozta az asztalt és elszáguldott.

Mahler Ede,<sup>17</sup> az egyiptológia tanára a budapesti egyetemen, soha nem barátkozott meg hazánk szép nyelvével. Szobrázok helyett mindig szobrákokat emlegetett. Jelen voltam, midőn egy tavaszi délelőtt bejött a tanterembe s első pillanatban meghök-kent, hogy hallgatói javarésze hiányzik.

- Hja, - mondta aztán megértően - kimenni a zöldbe. Nem is csodálom, ilyen szép időben, mikor a fák ringóznak ...

Ernst Lajos,<sup>18</sup> a gyűjtő, idősebb korában is nagyon szerette a nőket. Egy szép tavaszi napon Pólya Tiborral<sup>19</sup> vacsorázott a Szigeten és így morfondírozott:

- Barátom, nézd ezeket az asszonyokat, lányokat. Gyönyörűek, imádnivalóak és mind a másé. Hát nem lenne szebb, ha a régi időben élnénk, valahol a történelem előtt. Ott lapulnék egy fa mögött s ha mennek hazafelé, egyszerűen előrohannék s a legszebbet, se szó se beszéd, elragadnám.

Pólya legyintett:

- Azt ma is megteheted.

- Ma is? - Ernst dühös lett - És a botrány? És a lapok?

<sup>15</sup> Herczeg Ferenc (1863-1954) író, az MTA tagja, 1891-től a *Budapesti Hírlap* munkatársa, majd 1896-tól az *Uj Idők* szerkesztője.

<sup>16</sup> Tihanyi Lajos (1885-1938) festő, 1919 után előbb Bécsben, majd Párizsban élt.

<sup>17</sup> Mahler Ede (1957-1945) egyiptológus, egyetemi tanár, az MTA tagja.

<sup>18</sup> Ernst Lajos (1872-1937) műgyűjtő, műkereskedő, múzeumigazgató.

<sup>19</sup> Pólya Tibor (1886-1937) festő.



- A lapok? - mosolygott Pólya ravaszul - Az első oldalon ordító betűkkel ez állana: *Impotens szatír garázdálkodása a Margitszigeten.*

A Fészek-klubban történt, boldog békeidőkben.

Kerpel patikus<sup>20</sup> plakátot akart rajzoltatni kéz-finomítójának. Tárgyalásokba bocsátkozott Faragó Gézával.<sup>21</sup> A tárgyalások eredménye sikerült plakát ötlete lett, Faragó biztosította Kerpelt, hogy néhány nap múlva remek tervvel lepi meg.

Végeztek. Még álltak együtt egy ideig, a nagyképű Kerpel befejezőül megkérdezte:

- Mégis, mester, hogy képzeli a dolgot?

Faragó gondolkozás nélkül rávágtá:

- Úgy képelem, hogy ön most rögtön átadja készpénzben a felét ...

(Kandó László, 1937)

Szőnyi István<sup>22</sup> engesztelhetetlen ellensége volt Klebelsberg Kuno<sup>23</sup> grófnak. Ebben az egyben nem ismert tréfát. Egyszer megkérdeztem, miért pont őt utálja annyira. Szikráztak a szemei, amíg előadta:

- 1928-ban az állam Rómába küldött több más művésszel dolgozni. Emlékszel rá. Elmentünk megköszönni a kultuszminiszter támogatását. Én mondtam az üdvözlő szavakat, pedig tudod, hogy ilyesmi nem kenyerem. Klebelsberg az egészet behunyt szemmel hallgatta. Befejeztem. Meghajtottam magam, még mindig így állott. Aztán - még mindig behunyt szemmel - beszélni kezdett:

- Barátaim, én nyitott szemmel figyelem a magyar kultúra életét ...

Gerevich Tibor<sup>24</sup> a Centrál-kávéházban bridzsezett Huszti József<sup>25</sup> egyetemi tanár kollégájával és annak feleségével. Husztiék folyton szidják egymást. Egyszerre Huszti-né odafordul Gerevichhez s azt kérdezi:

- Mondja Tibor, az egyetemi tanárok mind olyan marhák, mint a férjem?

Gerevich azonnal felelt:

- Ez kérem kari titok.

(Huszár Lajos, 1936)

<sup>20</sup> Kerpel Vilmos (1872-1939) neves pesti gyógyszerész, a Fehér Sas patika (Szent István krt. 28.) tulajdonosa. Híresek voltak kozmetikumai.

<sup>21</sup> Faragó Géza (1877-1928) festő, grafikus, neves plakáttervező. Faragó 1912-ben készítette el a plakátot.

<sup>22</sup> Szőnyi István (1894-1960) festő. Az 1928/1929-es tanévben volt a római Collegium Hungaricum ösztöndíjasa.

<sup>23</sup> Klebelsberg Kuno (1875-1932) jogász, kulturpolitikus, az MTA tagja; 1922-1931 között kultuszminiszter.

<sup>24</sup> Gerevich Tibor (1882-1954) művészettörténész, egyetemi tanár, az MTA tagja.

<sup>25</sup> Huszti József (1887-1954) klasszika-filológus, irodalomtörténész, egyetemi tanár, az MTA tagja.

Kallós Ede, Márk Lajos és Kosztolányi Kann Gyula<sup>26</sup> együtt mentek a rabbihoz, hogy bejelentsék kikeresztelkedési szándékukat.<sup>27</sup>

A rabbi elkomorult és kapacitálni kezdte őket.

- Kallós úr, a nagy szobrász, el akarja hagyni ősi hitünket? Márk úr, Magyarország legnagyobb arcképfestője, ön ki akar keresztelkedni?

Végül Kosztolányi Kannhoz fordult:

- Und Sie, Kann, Sie Niemand, was wollen Sie ...<sup>28</sup>

(Kandó László, 1936)

Két magyar paraszt, részben civilizált formában: Rippl-Rónai József és Móricz Zsigmond.<sup>29</sup>

Rippl megfestette Móriczot. Móricz megvette a képet. Két ravasz paraszt, micso-da üzletkötés lehetett ez.

Sokakat érdekelt az eredmény, vajon mit kért a művész, mit fizetett az író. A kérdésekre Móricz ezt felelte:

- Potom pénzért vettem!

Rippl viszont azt mondta:

- Vért izzadott érte!

(Fenyő Miksa, 1934)

A Budavári Koronázó Főtemplomban, melyet tévesen, de sokkal rövidebben Mátyás-templomnak neveznek, áll egy Madonna-szobor. Sokáig azt tartották róla, hogy II. Ulászló korából való. Ez volt az a szobor, mely előtt a fal leomlott, mikor 1686-ban az egyesült seregek Budát ostromolták s midőn előtűnt, a törökök megrémültek, elvesztették fejüket. A szép legenda sajnos nem erre a szoborra vonatkozik. Későbbi, barokk alkotás.

Pigler Andor<sup>30</sup> szép előadást tartott róla az Országos Régészeti Társulatban. Stíl-kritikai alapon bizonyította, hogy a nagy osztrák barokk mesternek, Georg Rafael Donnernek kivételes alkotása.

A nagysikerű előadást befejezván az elnök feltette az obligát kérdést:

- Kíván valaki hozzászólni?

Kívánt. Schoen Arnold<sup>31</sup> állt fel, s egy papírlapról oklevélmásolatokat olvasott fel, melyekből kétségbevonhatatlanul kiderült, hogy a szobor - ez a szobor - már

<sup>26</sup> Kallós Ede (1866-1950) szobrász; Márk Lajos (1867-1842) ) festő; Kosztolányi Kann Gyula (1868-1945) festő.

<sup>27</sup> Ez 1908 nyarán történt. Ld.: Konrád Miklós: *Zsidóságon innen és túl*. Budapest, 2014. 566.

<sup>28</sup> És maga, Kann, maga senki, mit akar maga...

<sup>29</sup> Rippl-Rónai József (1861-1927) festő; Móricz Zsigmond (1879-1942) író. A kép 1923-ban készült.

<sup>30</sup> Pigler Andor (1899-1992) művészettörténész, egyetemi tanár. A Mátyás-templom márvány Madonnája - G. R. Donner műve c. előadást 1924. október 18-án tartotta az országos Magyar Régészeti Társulatban. *Budapesti Hirlap*, 1924. október 15. 8.

<sup>31</sup> Schoen Arnold (1887-1973) művészettörténész.

akkor állott, midőn G. R. Donner mindössze csak hatéves volt.

Minden szem Piglerre szegeződött. Arca lassan pirossá vált. Mikor az elnök kérdőn felé fordult, szörnyű energiával csak ennyit mondott:

- Ennek ellenére minden állításomat fenntartom!

Fraknói Vilmos katolikus püspök és Angyal Dávid<sup>32</sup> egyetemi tanár, mindketten zsidó származásúak, együtt sétáltak az utcán.

A két történész vitába keveredett. Észre sem vették, hogy a Dob utcába jutottak. Az egyik étteremből nehéz, erős sóletszag tódult az utcára. Fraknói a leghevesebb vita közepén, felemelte ujját, mélyet szippantott és azt mondta:

- Hiszen lehet, Dávid, hogy igazad van. De lásd be - érzed ezt a szagot? - mégis szép a mi hitünk.

Egy adalék a magyar absztrakt művészet őszinteségéhez.

Scheiber Hugó,<sup>33</sup> a kövér és kopasz festő, akit barátai úszómesterhez hasonlítanak, csekély értelmével absztrakt képeket festett. Rosszul ment neki nagyon. A képeken minden látható volt, például négyszögletes néger énekesnő, akit egyszerre két nap süt. Egyszer azt mondta nekem egy ily képe előtt: A naprendszer is fikció, nicht wahr? Nehezen beszélt magyarul, mint minden közép-európai zsidónak, a német volt anyanyelve.

Hogy-hogynem Liber Endre alpolgármestert kellett lerajzolnia. Scheiber remekül rajzol, olyan bérletfénykép lett a műből, hogy csodájára jártak. Avantgardista barátai is megtekintették, de nekik nem tetszett.

- Scheiber - ordították - ez modern mű? Hiszen ez legutolsó naturalizmus!

Scheiber pihegett. Jóságos birkaszemeit felemelte s azzal nyugtatta meg híveit:

- Es ist noch nicht fertig, meine Herren! Jetzt kommen noch die Abstraktionen!<sup>34</sup>

Riedl Frigyes,<sup>35</sup> a csodálatos esszéista időnkint bizony bogarassá változott.

Kollokváltatott az egyetemen. Akik lekéstek erről, lakására mentek.

Idegesen fogadta a csoportot és félkörbe állította. A következő furcsa kérdéssel fordult az elsőhöz:

- Mi *nem* volt Petőfi?

Az ötölt-hatolt:

- Nem volt epikus tehetség.

- Igaz - mondta Riedl - de nem erre gondoltam.

<sup>32</sup> Fraknói Vilmos (1874-1924) történész, katolikus püspök, az MTA tagja; Angyal Dávid (1857-1943) történész, egyetemi tanár, az MTA tagja. Fraknói nem önként tért ki, szülei keresztellették meg két éves korában, Angyal azonban 1885-ben tért ki.

<sup>33</sup> Scheiber Hugó (1873-1950) festő.

<sup>34</sup> Még nincs készen, uraim! Most jönnek az absztrakciók!

<sup>35</sup> Riedl Frigyes (1856-1921) irodalomtörténész, egyetemi tanár, az MTA tagja.

A másodikhoz, harmadikhoz, továbbiakhoz fordult.

- Nem volt statikus, hanem dinamikus tehetség.
- Nem tudott prózát írni.
- Nem volt politikus elme.
- Hiányzott belőle a józanság.

Riedl fejét csóválta. Valamennyit végigkérdezte, aztán kijelentette:

- Uraim, valamennyien elbuktak.

Az egyik bátrabb hallgató elébe állt és azt mondta:

- Rendben van Méltóságos uram, elbuktunk. De lenne szíves megmondani okulásunkra, hogy hát végülis mi nem volt Petőfi.

Riedl kiegyenesedett és csillogó szemekkel felelt:

- Nem volt elnyűtt bürokraták ivadéka.

*(Oroszlán Zoltán, 1937)*

Hadiemlék-zsúri ült össze Budapesten. Az elnök vitéz katona volt, Bartha Lajos<sup>36</sup> tábornok, de művészetpolitikai kérdésekben járatlan ember.

Márton Ferenc és Siklódý Lőrinc<sup>37</sup> küzdöttek egymás ellen. A pártfogók nem tudtak megegyezni. A titkos szavazás döntetlenül, hét-hétre végződött.

Az elnököt ez szörnyen megrendítette. Most neki kell dönten. Vakarta a fejét s aztán szinte könyörögve kérdezte a tagoktól:

- Uraim, nem dönthetnék én is titkosan?

*(Asztalos Miklós, 1937)*

Kandó Laci<sup>38</sup> így jellemezte a kultuszminisztériumban nagy szerephez jutott Dr. Vitéz Haász Aladárt<sup>39</sup>:

- Ein Idiot mit Iniziativen.<sup>40</sup>

Egyetemi tanárok olykor csodálatos kollégiumokat tartanak. Max Dvořák, a bécsi egyetem híres professzora ki is figurázta ezeket.

Egyik előadásorozatnak ez volt a címe: Lándzsák, dárdák és zászlók Dürer korai fametszetein.

Bernáth Aurél mesélte ez alkalomból, hogy mikor 1920 körül Berlinben élt, az egyik professzor így hirdette előadását:

- Wagenbau in alten Orient, mit Übungen.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Bartha Lajos (1869-1946) altábornagy.

<sup>37</sup> Márton Ferenc (1884-1940) festő, szobrász; Siklódý Lőrinc (1876-1945) szobrász.

<sup>38</sup> Kandó László (1886-1950) festő.

<sup>39</sup> Haász Aladár (1887-1966) jogász, miniszteri osztálytanácsos a Vallás- és Közoktatástügyi Minisztérium Művészeti Ügyosztályán.

<sup>40</sup> Egy idióta kezdeményezésekkel, ötletekkel.

<sup>41</sup> Kocsipítés az ókori Keleten, gyakorlatokkal.

Rippl-Rónai nem szerette, ha oly történetet adtak elő előtte, mely festésről szólt és rendkívüli volt. Ilyenkor mindig megkontrázta.

Kora tavasszal, mikor a Nap kezdte erejét visszanyerni, Katona Nándor<sup>42</sup> mesélte egy társaságban.

- A Tátrában télen rettenetes a hideg. Kimentem havas tájat festeni, füleim égtek, kezem gémberedett. Megnéztem hazamenet a hőmérőt, bizony mínusz harminc fok volt.

Rippl feszengett. Alig várta, hogy szóhoz jusson:

- Bizony fene hidegek vannak. Én három hónapja festettem, nem harminc, hanem harminckét fokos hidegben.

Iványi-Grünwald,<sup>43</sup> kinek gyanús volt, megkérdezte:

- Melyik képedet?

- Azt amelyik ... hol is van? Wolfner<sup>44</sup> vette meg.

- Melyik az? Mi volt a címe a kiállításon?

Rippl rosszallóan csóválta a fejét:

- Ismered jól. Az a címe: Hóolvadás.

(Herman Lipót, 1938)

Mikor Ernst Lajos fia, Bandi<sup>45</sup> Angliába készült, mindenki féltette ettől a lépéstől a szigetországot. Bandi elvégre nem az az ember, aki ily emelkedetten tisztességes országba való.

A barátok Kálmán „Ubul”<sup>46</sup> bízták meg az aggodalmak közlésével. Kálmán vállalta. Nagy szeretettel nézte a fiút, aztán tiltóan felemelte ujját s azt mondta:

- Bandikám, te most kimész Londonba. Sokat lehetne erről beszélni, de én csak egyet mondok. Soha ne feledd, hogy a Scotland Yard nem hosszérték.

Zichy János<sup>47</sup> gróf kultuszminisztersége idejében a nyugdíjas vidéki tanítók mozgalmat indítottak szerény járandóságuk emelésére. Nyolcan-tizen küldöttségileg keresték fel a minisztert, akihez nagy nehezen bejutottak.

Zichy töprengve hallgatta kérésüket, aztán azt mondta:

- Hát bizony igazuk van az uraknak, de előbb a pénzügyminiszterrel kell beszélnem. Tudják mit, két hét múlva jöjjenek el. Úgyis akkor van a Király-díj,<sup>48</sup> amelyre önök ugye, amúgyis mind feljönnek ...

<sup>42</sup> Katona Nándor (1864-1932) festő.

<sup>43</sup> Iványi-Grünwald Béla (1867-1940) festő.

<sup>44</sup> Talán Wolfner József (1856-1832) könyvkiadó.

<sup>45</sup> Ernst Endre (1903-1943) édesapja halála után ő lett az Ernst Múzeum ügyvezető igazgatója.

<sup>46</sup> Kálmán Jenő Ákos (Ubul) (1883-1958) gazdasági szakaember, újságíró, a budapesti társaság népszerű szereplője.

<sup>47</sup> Zichy János (1868-1944) jogász, az MTA tagja, 1910-1913 és 1918. május-október között kultuszminiszter.

<sup>48</sup> A galopp vesprények legrangosabb díja, 1920-tól Millenniumi-díj.

A Nemzeti Színház menyasszonysorba került édes kis naivája nagy féltékeny kérdezőgömb az öregebb színésznőket, vajon be kell-e vallani férjének a házasság előtti botladozásokat.

Márkus Emília<sup>49</sup> vállát vonogatta:

- Az Isten tudja fiam ... Bátorság kell ahhoz.

Jászai Mari<sup>50</sup> elrövedezett, hozzátette:

- És főleg jó memória.

Harsányi Zsolt<sup>51</sup> egy irodalmi estén új novelláját olvasta fel, utána zúgott a taps. Az ünneplő tömegben Karinthy Frigyes<sup>52</sup> tört keresztül. Mikor az íróhoz ért, a legnagyobb elragadtatással tárta szét karjait és felkiáltott:

- Zsoltom! Középszerű voltál!

Sarbó Artúr orvostanárnál<sup>53</sup> vacsora volt, melyen Fejér Lipót,<sup>54</sup> a híres matematikus-professzor is megjelent. Óriási vita fejlődött ki, melyben Fejér vitte a szót. Közben a szobaleány kínálta, ő beszélt, vett, beszélt, vett szakadatlanul.

Egyszerre csak a háziasszony így szólt:

- Maris, kínálja körül Fejér tanár úr tányérját.

(Fejér Lipót, 1938)

Berény Róbert kiállítására előtt Egry Józsefnek<sup>55</sup> mutogatta képeit. Kevés önbizalmú művész, kínlódva fest, így hát bizonytalanul fordult Egryhez, kérdezve:

- Jóska, hát mit szólsz hozzá?

Egry húzott egyet a vállán és így kezdte:

- Tulajdonképpen azt utálom bennük a legjobban ...

Kemény kritikus, azt meg kell hagyni. Mikor visszajött Olaszországból, barátai noszogatták:

- No Jóska, hogy tetszett neked a Sixtus-kápolna?

- Melyik az?

- Hát a Vatikánban, az, amelyiket Michelangelo festette ki.

Egry meghőkölt, most már emlékezett. Megvetően mondta:

- Ugyan, azok a virslik ...

Ezt a mulatságosan malac történetet Kandó Lászlónak bocsássá meg a nyájas olvasó. Ábránd és valóság lehetne a címe.

<sup>49</sup> Márkus Emília (1860–1949) színésznő, a Nemzeti Színház örökös tagja.

<sup>50</sup> Jászai Mari (1850–1926) színésznő, a Nemzeti Színház örökös tagja.

<sup>51</sup> Harsányi Zsolt (1887–1943) író.

<sup>52</sup> Karinthy Frigyes (1887–1938) író.

<sup>53</sup> Sarbó Arthur (1867–1943), az idegkórtani diagnosztika magántanára.

<sup>54</sup> Fejér Lipót (1880–1959) matematikus, az MTA tagja.

<sup>55</sup> Berény Róbert (1887–1953) festő; Egry József (1883–1951) festő.

Kurucz János<sup>56</sup> dalköltő évekig az Egyesült Államokban élt, zenét szerzett és dalesteket rendezett. Pesten művészkörökben elterjedt a híre, hogy az amerikai nőknél példátlan sikerei vannak s tekintve, hogy a törvények igen szigorúak, úgy kell az egyik államból a másikba mennie, hogy közben hatot kikerül, melyekben drákói apasági keresetek várják.

Végül megjött Pestre s Kandó megkérdezte:

- Na János, hát mi is van az amerikai nőkkal?

Kurucz felsóhajtott:

- Öregem, ez a pokol maga. Hónapokig semmire se mentem. Végül egy jó médium kínálkozott, nem volt szép, de négyheti borzalmas ostrom után végre eljött a szállodámba. Feltűnt, hogy egy kis koffert hoz magával.

- Kényelembe helyeztük magunkat s épp hozzá akartam fogni az ostromhoz, mire kinyitotta a koffert, alkoholt és az ördög tudja miféle fertőtlenítő szereket vett elő és vattát, aztán másfél óráig kezelt, úgyhogy a kedvem láthatóan elment az egésztől.

- Na és?

- Na és végül mikor magához engedett s én nagynehezen újból férfivé váltam, olyan nemibetegséget kaptam tőle, hogy három hónapig fekdtem a kórházban.

Pátzay Pál Dunai szél (vagy Budapest?)<sup>57</sup> című szép bronz nőalakját felállították a korzón. A Hungária szálló mellett áll ez a karcsú, báli ruhás teremtes, szél borzolja a szoknyáját, amint lenéz a csillogó Dunára.

Egy szép napon hívatja Pátzayt a főváros illetékes ügyosztálya. Hogy tegnap éjjel a Hungáriából kijövet kissé beszszelt vendégek felmászta a talapzatra s ölelték, csókolták a szobrot, emiatt az erősítő csap meglazult. Meg kellene nézni.

A józan és akkurátus Pátzay dohogva ment helyszínére. A Hungária portása megerősítette a hírt, sőt közölte, hogy rendőrt is látott sétálni a környéken, de az nem avatkozott bele az ügybe.

Előkerült a gyanúsított rendőr, aki nem tagadott semmit. Pátzay haragosan támadt rá:

- Ember, ember, hát ha látta, hogy a szobor megbillen ezeknek a részeg szamaraknak az ölelgetése alatt, miért nem lépett közbe?

A nagybajuszú rendőr arcán keserű vonások húzódtak össze:

- Instállom alásson - sóhajtott és legyintett - a saját lányomra is hiába vigyáztam ...

Harsányi Zsoltot öreg és finom nénikéje meghívta vidéki birtokára. Ketten voltak a kastélyban, ketten ebédeltek a hosszú asztalnál.

Újházi tyúklevessel kezdődött, aztán kacsamájak következtek, borjúsült, túrós

<sup>56</sup> Kurucz János (1883-1940) zeneszerző, dalköltő.

<sup>57</sup> Pátzay Pál (1896-1979) szobrász. A Dunai szél c. szobrot a Dunakorzón az egykori Hungária Szálló mellett állították fel 1937-ben, 1950-ben a Dagály fürdőbe került, majd 1978-ban a Magyar Nemzeti Galériába. Másodpéldánya ma ismét a Dunakorzón áll.

csusza, rántott csirke, jó hazai marhagulyás. A csöngetésre újabb tálak érkeztek, melyekben libák, pulykák és kacsák vetették szemérmetlenül ég felé lábukat.

Harsányi Zsolt fulladozott. A reszketeg öreg nagynéni megfogta a kezét és kedvesen, halkán kérdezte:

- Zsolt, te a nagyvárosba szakadtál, jobban kiismered magad. Mondd meg nekem, meddig tart még ez a rettenetes nyomorúság?

(Tarr László, 1937)

Pekár Gyulát<sup>58</sup> szegényt sokan nem szerették, de a leggyilkosabbat róla a nagy magános, Szabó Dezső<sup>59</sup> mondta:

- Fordított kentaur.

Kérdezték, hogy miért.

- Alul ember, felül ló.

Három újságíró beszélget. Az egyik azt mondja:

- Olvástátok múltkor az újságot? A képes mellékleten Mussolini medáliát tűz egy civil mellére, miközben többen várokoznak, hasonlóan civilek. Az aláírás: Mussolini kitünteti a gránói csata résztvevőit. Tipikus Leiter Jakab! A szerencsétlen újságíró szó szerint fordított. Battaglia del grano: gabonacsata, a termés fokozásáért indított harc. Ezek a gránói hősök ezúttal nem voltak a harctéren.

A másik ezt közölte:

- Horthy Miklós kormányzó nejevel Olaszországban járt. A comói tó környékén elragadtatva nézegették a gyönyörű villákat. A kormányzó feleségének egy különösen tetszett. Adjuk át a szót az ostoba kollégának:

„A főméltóságú asszony kiszállt az autóból s a kerítésnél foglalatokodó kertész megkérdezte:

- Kié ez a gyönyörű villa?

- Del Regno szenátoré - volt a válasz.”

Csak az a baj, hogy a senatore del regno nem más, mint az állam szenátora, azaz főrendiházi tag. Tehát nem a neve, szó sincs névről.

A harmadik legyintett:

- Egyszerű butaságok. Ezt hallgassátok meg. Pekár Gyula lenn járt Mussolininél. Valami küldöttséget vezetett. A csoportkép, mely készült megjelent az egyik újság képes mellékletében az alábbi andalító képmagyarázattal:

- Pekár Gyula küldöttségével a Ducenál. Az X-el jelölt Mussolini.

Fraknói Vilmos püspök, a tudós történetíró öregkorára teljesen gyermekessé változott. Az volt az érzése, éhen hal, tehát megpályázta az ösztöndíjat abba a római intézetbe, melyet ő ajándékozott az államnak. Végig kellett játszani a komédiát. A

<sup>58</sup> Pekár Gyula (1866-1937) író, az MTA tagja, országgyűlési képviselő, a Magyar Külügyi Társaság és a Turáni Társaság elnöke.

<sup>59</sup> Szabó Dezső (1879-1945) író.



tanács összeült, míg ő kinn izgatottan tördelte a kezét. Végül kinyílt az ajtó, Berzeviczy<sup>60</sup> jött és gratulált neki. Megkapta az ösztöndíjat.

*(Gerevich Tibor, 1936)*

Kelen<sup>61</sup> röntgenes orvos vidám ember volt, szeretett bor mellett mulatozni. Egyszer éjjel hazafelé menet bizony érezte, hogy könnyíteni kellene magán. Egy kapu mélyedésében letolta a nadrágját és leguggolt.

Épp mire elkészült, előkerült a rendőr. Csak annyi ideje volt, hogy felrántsa a nadrágot és a bűnjelre rátegye a kalapját.

- Mi az kérem? - recsegett a rendőr.

Kelen látta, hogy el van veszve. Elhatározta, hogy olcsón nem adja magát.

- Biztos úr, - rimánkodott - oly szerencsétlen vagyok. Segítsen rajtam. Van egy kedvenc kanárim, gyönyörűen énekel. Ma este megszökött, kirepült. Lerohantam az utcára, nagynehezen elfogtam. Itt van a kalap alatt. Én most lassan felemelem a kalapot, maga pedig legyen szíves, kapja alatta össze a két tenyerét ...

Mikor Hóman Bálint, mint kultuszminiszter engedélyezte a sok-sok pénzt a székesfehérvári ásatásokra, tréfásan megfenyegette a munka vezetőjét, Lux Kálmánt<sup>62</sup>:

- Aztán meg ne találjátok Szent Istvánt második jobbkézze!

Endrei Zalán<sup>63</sup> irodalomtörténész, aki egy kis könyvmatos újságnál tengette az életét, szép napon megbolondult. Bement a Nemzeti Múzeumba, Jakubovich Emil<sup>64</sup> könyvtárigazgató folyton nyitva álló ajtaján besétált s ezt a csekélységet kérte:

- Igazgató úr, szeretném olvasni Szűz Mária eredeti leveleit Krisztushoz, s az angol Magna Charta hiteles példányát.

Asztalos Miklós,<sup>65</sup> Jakubovich titkára jelezte, hogy az illető őrült. Jakubovich szemrebbenés nélkül felelt:

- Szívesen adok engedélyt, kedves barátom. Csak éppen ez a két dolog most ki van kölcsönözve.

*(Asztalos Miklós, 1939)*

Bíró Henrik<sup>66</sup> büszke a képgyűjteményére, mely inkább számbelileg, mint értéket illetően jelentős. Az ízlése nem teljesen megbízható.

<sup>60</sup> Berzeviczy Albert (1853-1936) történész, politikus, az MTA elnöke 1905-1936 között.

<sup>61</sup> Kelen Béla (1870-1946) orvos, radiológus, egyetemi tanár.

<sup>62</sup> Lux Kálmán (1880-1961) építész, egyetemi tanár, a Műemlékek Országos Bizottsága vezető építész, műszaki főtanácsos.

<sup>63</sup> Endrei Zalán (1870-1933) író, újságíró.

<sup>64</sup> Jakubovich Emil (1883-1935) nyelvész, történész, az MTA tagja, 1931-től az Országos Széchényi Könyvtár igazgatója.

<sup>65</sup> Asztalos Miklós (1899-1986) történész, 1930-tól az Országos Széchényi Könyvtár munkatársa, majd a Miniszterelnöki Hivatal kisebbségekkel foglalkozó szakértője volt.

Róla mondta egyszer Márk Lajos:

- A Henriknek könnyű! Van tizenkét jó képe és száz olyan, amit szeret.

*(Berény Róbert, 1938)*

A Szépművészeti Múzeum egyik gazdasági tisztviselőjét Rónainak hívták. Rippl-Rónai rokona volt, hihetetlenül iszákos ember, akit az irodában foglalkoztattak. Ő leltározott, ő kezelte a ruhatári jövedelmet, az úgynevezett botpénzt is.

Hogy-hogynem, egy szép napon kiderült, hogy az altisztektől átvett botpénzből bizony vagy 600 pengő hiányzik. A nyomozás Rónaihoz vezetett, akit Petrovics Elek<sup>67</sup> főigazgató szobájába rendelt.

Rónai hullasápadtan, remegő térdekkal állt a főnök előtt. Nem is próbált tagadni, zavartan makogott.

- Rónai - mondta Petrovics síri hangon - nekem át kellene adnom magát a rendőrségnek. Ez azonban botránnyt, a lapokban való szellőztetést jelentene, a Múzeum meghurcolását. Eltekintek ettől az eljárástól, de csak egyetlen egy esetben. Önnek birtokában van néhány Rippl-Rónai kép. Hozza el azokat. Majd egyet-kettőt kiválasztok, megveszem a múzeumnak s a vételárból kipótolom a kasszát.

Rónai nagyot sóhajtott. Megmenekült! Újból biztossá vált és szemtelenné. Rántott egyet a mellényén és gőgösen felelte:

- Hát ami azt illeti, nem nagyon szívesen válok meg képeimtől ...

*(Szentiványi Gyula, 1938)*

Márffy Ödön<sup>68</sup> Kaposvárra utazott Rippl-Rónait meglátogatni. Betoppant a házba. Rippl-Rónai éppen Piacsek bácsit,<sup>69</sup> kedvelt modelljét festette. A vendég jöttére abbamaradt a munka. Piacsek bácsi szedelődzködött s komótosan búcsút vett.

Ott halt el lépte a köves udvaron. Néhány perc múlva újabb, közelgő léptek hallatszottak, aztán kopogás. Piacsek bácsi dugta be kedves, ravasz fejét s fontoskodva odaszólt:

- Hát aztán Jóska. Valahogy kiment az eszemből. Délután vagy visszajövök, vagy nem.

*(Márffy Ödön, 1939)*

A lutheránus egyház Luther szobrára pályázatot írt ki. Csúcs Ferenc<sup>70</sup> is pályázott. A szobor talapzatára a betűket is bevészte, ily módon:

Luther Ágoston

<sup>66</sup> Beckói Bíró Henrik (1866–1941) közgazdász, olaj nagykereskedő, műgyűjtő.

<sup>67</sup> Petrovics Elek (1873–1945) jogász, művészettörténész, az MTA tagja, 1914–1935 között a Szépművészeti Múzeum igazgatója, majd főigazgatója.

<sup>68</sup> Márffy Ödön (1878–1959) festő.

<sup>69</sup> Piacsek bácsi, több Rippl-Rónai mű kedvelt alakja. Rippl-Rónai sógornőjének, Piacsek Margitnak édesapja, Piacsek Ferenc nyugalmazott főerdész.

<sup>70</sup> Csúcs Ferenc (1905–1999) szobrász.

A szerencsétlen Luther Mártonnal összezagyválta az ágostai evangélikus vallást. Mondani sem kell, hogy nem őt bízták meg a kivitellel.

(Kopp Jenő, 1939)

Az Ernst-Múzeumban csoportos kiállítás volt, Egy József, Batthyány Gyula gróf<sup>71</sup> és egy Teleki grófkisasszony mutatták be legújabb munkáikat. Teleki grófnő kedvéért a kormányzó és neje is megnézték a kiállítást,<sup>72</sup> érdekelte őket az a rézkarc-arckép, melyet a grófnő a kormányzóról készített.

Ha már ott voltak, meg kellett tekinteni Batthyány Gyula gróf dekadens formákban tobzódó kollekcióját. A kormányzó tovább sétált s egyszerre Egy termében találta magát. A száz ráncsal árckolt arcú Egy fekete ruhában várta a nagy eseményt. Értesítették előre.

A kormányzó kezelt vele és körsétára indult a képek előtt. Alig tudta palástolni irtózatát, a képek feléről azt se tudta, mit ábrázolnak. Itt-ott tévován megállt. Egy mindenütt a nyomában, szóltanul.

Öt perc múlva már Egy is megsokallta a némaságot. Rámutatott egyik képére és velősen csak annyit mondott:

- Leventék.

Mire az államfő:

- Áh, leventék? No és hol látta őket?

- Az ablakom a Vérmezőre nyílik. Oszt lefestettem őket.

A kép mindenre hasonlított, csak leventékre nem.

- Vasárnap, ugye? - mondta kedvesen a kormányzó - Mert csak vasárnap gyakorolnak ott.

Egy nem felelt, ez nem az ő szakmája. A kormányzó végsőkéig megerőltette magát, s azt fűzte hozzá:

- Látja. Szegény leventék. Milyen korán kell felkelniük!

Egy a vállát vonogatta. Kitérta karjait, úgy mentegetődzött:

- Hát azt én már nem tudom.

Lechner Ödön,<sup>73</sup> a kávéházban is fekete sapkában üldögélő „Papszi”, előkelő, született és finom művészlélek volt, ha nem is gondolkozott mindig vérbeli építészként.

<sup>71</sup> Almásy-Teleki Éva grófnő (1893-1984), Batthyány Gyula (1887-1959) gróf, és Egy József festményeinek, rajzainak és rézkarcainak, valamint Borberek-Kovács Zoltán (1907-1992) szobrainak és domborműveinek, illetve Schmahl Selysette bábuinak kiállítása 1939-ben volt az Ernst Múzeumban.

<sup>72</sup> Ebben valószínűleg az is szerepet játszott, hogy Batthyány Gyula lerajzolta a kormányzói párt, s a sokszorosított példányokból befolyó összeget a Horthy Miklósné nyomorenyhító akciójára ajánlotta fel. Egy életrajzi töredékében megemlítette egy találkozását Horthyval: „Horthy Miklós kormányzó az 1938-as kiállításon a képeim előtt azt kérdezte: maga találta ki ezeket így festeni? Én nem így látom a természetet - mondta bizonyos nyomatékkal, elégedetlenül.” *Egy breviárium*. Szerk. Éri István. Veszprém, 1973. 143.

<sup>73</sup> Lechner Ödön (1845-1914) építész. - Az anekdota egy másik változatát ld.: Granasztói Pál: *Alakok, álmok*. Budapest, 1974. 110.

A Japánban egyszer rárajzolta a márványasztalra a Postatakarékpénztár felső párkányát, illetve azt a csodálatos hullámívet, amit a tetőn ágas-bogas Zsolnay-kerámiák támogatnak. Az egész társaság nagy figyelemmel nézte. Valaki megjegyezte:

- De Papszi - bár elismerem, hogy mindez új és csodálatos - három-négy emelet magasságba kerülnek ezek a részletek. Az emberek, kik a szűk utcákban lenn járnak, bizony semmit sem fognak látni belőle.

Lechner izgett-mozgott. Rosszalta a közbeszólást. Aztán megnyugodott és csendesen felelte:

- De látják a madarak.

*(Vámos Ferenc, 1928)*

Gosztonyi Ferenc

## „NEM AZ ELSŐSÉG GONDJA KÉSZTET...”

AVAGY MIKOR ÍRTA FÜLEP LAJOS A MAGYAR MŰVÉSZETET?

### FÜLEP MAGYAR MŰVÉSZETE ÉS A VASÁRNAPI KÖR

A *Magyar művészetre* – Fülep Lajos egyetlen, még életében megjelent könyvére –, hagyományosan olyan szöveggént tekintünk, mint amelynek több-kevesebb, de inkább több mint kevesebb köze van a Vasárnapi körhöz, illetve a kör tagjai által szervezett Szellemi Tudományok Szabad Iskolájához. Fülep az első szemeszter nyomtatott programja szerint, *A nemzeti elem a magyar képzőművészetben* címmel hirdette meg előadásorozatát. Öt előadást tartott 1917. április 17. és május 15. között.<sup>1</sup> A *Magyar művészet* könyv alakban csak 1923-ban jelent meg. Fülep azonban az egyes fejezeteket, az előszó kivételével, a *Nyugatban* már évekkel korábban publikálta (*Európai művészet és magyar művészet*: 1918. március 16., *Magyar építészet*: 1918. április 16., *Magyar szobrászat*: 1918. május 16., *Magyar festészet*: 1922. február 16., március 1. és 16.).

Az eddigi, Füleppel és a Vasárnapi körrel foglalkozó szakirodalomban többféle elképzelés, vélemény olvasható a *Magyar művészet* és az 1917-es előadások viszo-

<sup>1</sup> A program: *A Vasárnapi kör. Dokumentumok*. Szerk. Karádi Éva, Vezér Erzsébet. Budapest, 1980. – a 240–241. oldal közötti 7. képpoldalon. Fülep előadásai: „Április 17., 24., május 1., 8., 15-én du. 7–8 óraker”. Novák Zoltán: *A Vasárnap Társaság. Lukács Györgynek és csoportosulásának eszmei válsága, kiütkeresésük az első világháború időszakában*. Budapest, 1979. 102. Fülephez és a Vasárnapi körhöz: Karádi Éva: Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör. *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*. Szerk. Németh Lajos. Pécs, 1986. 48–55; Karádi Éva: Formával a káosz ellen. (1917. A Vasárnapi Kör a nyilvánosság elé lép a Szellemi Tudományok Szabadiskolájával). *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. Budapest, 2007. 866–881. A *Magyar művészet* értelmezéséhez: Marosi Ernő: *Európai művészet és magyar művészet. A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. Budapest, 2007. 69–83.; Gosztonyi Ferenc: A szimbolista Fülep (I). A „primitív” Cézanne-tól a *Magyar művészetig*. „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”. *Írások Tímár Árpád tiszteletére*. Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegei György. Budapest, 2009. 64–80. A Vasárnapi kör és a magyar művészettörténet-írás összefüggéseihez, ld. Markója Csilla: „A dolgok lényegének megragadása.” Hauser Arnold, a kritikus. *Enigma*, 24. 2017. No 91. 168–188., és Markója Csilla: János (Johannes) Wilde und Max Dvořák, or can we speak of a Budapest School of Art History? *Journal of Art Historiography*, No 17. dec. 2017, és további irodalommal az *Enigma* folyóirat újabb tematikus számaiban (*Wilde és a Bécsi Iskola* [No 83–86.], *Hauser Arnold* [No 91.]).

nyaról. Az egyértelmű azonosítástól, miszerint az először a *Nyugatban* közzétett fejezetek az előadások szövegét tartalmazzák, a jóval tartózkodóbb állásfoglalásokig széles a paletta. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a *Magyar művészet*, abban a formájában, ahogy ma ismerjük, mennyiben köthető, köthető-e egyáltalán a Vasárnapi körhöz és a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában elhangzott előadásokhoz? Annyit előre elárulok, hogy a válaszom kevésbé lesz meglepő, mint inkább megnyugtató. A vizsgálat során a *Magyar művészet* igencsak bizonytalan datálási kérdéseiből indulok ki. Először lássuk sorjában, amit elvileg tudunk.

### FÜLEP ÉS A „KRONOLÓGIA” (1916)

Fülep az 1918. március közepén a *Nyugatban* elsőként megjelent, *Európai művészet és magyar művészet* című fejezethez hosszú, a folytatásos közlésre szánt kéziratok születését megvilágító lábjegyzetet írt. Most csak e jegyzet első mondatait idézem, a folytatást később: „E tanulmány fejezetei két év előtt elkészült, kiadónak átadott, de a megfelelő reprodukciók előteremtésének nehézsége és költséges volta folytán mindmáig megjelenni nem tudott könyvnek részei. (Az időközben a kiadótól visszakért kézirat végén ezt a dátumot találok: 1916 tavaszán.) Ugyanerről a témáról tavaly áprilisban és májusban öt előadást tartottam »A nemzeti jelleg problémája a magyar képzőművészetben« címen.”<sup>2</sup>

Fülep az 1916. tavaszi keletkezési dátumot 1923-ban, a *Magyar művészet* 1922 őszén írt előszavában is megerősítette: „Rég elmúlt időben, a nagy háború derekán, 1916 tavaszán íródott ez a kis tanulmány.”<sup>3</sup> Szükség is volt az ismételésre, mert a könyvváltozatból az 1918-as hosszú lábjegyzet már kimaradt.

1943–1944-ben Fülep tisztelője, Lőrincz Ernő kezdeményezésére felmerült a *Magyar művészet* (és vele együtt a *Művészet és világnézet*) második, de végül meghíúsult kiadásának a terve. Lőrincz 1943 áprilisában először egy bemutatkozó levélben kereste meg Fülepet.<sup>4</sup> Fülep a válaszlevélben, az 1923 utáni pályájáról szólva, kijavította Lőrinczet. Korrekciója épp a fő témánkat érinti: „Mert hát nem hagytam abba a munkát 923 óta, sőt (ha ezt a dátumot azért írta a levelében, mert kis könyvem keletkezési idejének véli, tévedés: mert 1916-ban íródott, akkor meg is jelent a *Nyugatban*, csak könyvül jelent meg sokkal később, 1923-ban).”<sup>5</sup> Látható, a kiemelt részben 1916 már két okból is említésre került. Egyrészt, a már ismert módon, a szöveg megírásának éveként, másrészt pedig, nyilvánvaló (?) tévesztésként, a *Nyugat-*

<sup>2</sup> Fülep Lajos: *Európai művészet és magyar művészet*. (Bevezető rész a „Magyar művészet” című tanulmányom folytatólagosan közlendő fejezeteihez.) *Nyugat*, 11, 1918, 6. (március 16.) 484. Kiemelés tőlem. Kötetben: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930*. Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 1998. 81.

<sup>3</sup> Fülep Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, 1923. 5.

<sup>4</sup> Lőrincz Ernő Fülep Lajosnak. Budapest, 1943. április 4. *Fülep Lajos levelezése IV. 1939–1944*. Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra. Budapest, 1998. 361–365.

<sup>5</sup> Fülep Lajos Lőrincz Ernőnek. [Zengővárkony], 1943. április 8. Uo., 366. (kiemelés tőlem).

beli megjelenés dátumaként. Ez utóbbit természetesen, minden további nélkül, akár a közben eltelt húsz év számlájára is írhatjuk, de gyanút is ébreszthet, hogy valamiért recseg-ropog a kronologikus vázszerkezet. Hiszen a kézirat elkészültének és az első publikálás éveként megadott 1916, illetve 1918 (az első fejezetek tényleges közlésének éve), mégsem ugyanaz, nem is szólva arról, hogy az utolsó fejezet, a *Magyar festészet* csak jóval később, 1922-ben jelent meg.

A *Magyar művészet* második - további, még Fülep által válogatott cikkekkkel, tanulmányokkal bővített - (posztumusz) kiadására végül csak 1971-ben került sor. Fülep 1970. október 7-én hunyt el. Fülep a kötethez, 1970. januári aláírással még írt egy új előszót. Ebben további elemekkel bővítve újra összefoglalta - igaz, mint látni fogjuk, a korábban már kétszer (1918, 1923) kinyomtatott 1916-os évszámot 1970-ben már némiképp más összefüggésbe helyezve -, a szöveg keletkezésének körülményeit: „Mikor 1916 elején programunkat tárgyaltuk [a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájáét], egyikünk azt indítványozta, én a magyar művészetről tartsak előadás-sorozatot. *Mikor később az előadások könyvben is megjelentek*, előszavában megírtam, hogy gondolatban foglalkoztam a magyar művészet mérlegének kísérletével, de, tehetem hozzá most, nem ebben a formában és nem éppen akkorra. Mivel azonban éppen akkor és ebben a formában kívánták tőlem, ellenvetés nélkül megcsináltam. [...] egy perccel az indítvány elhangzása előtt nem sejtettem, hogy hamarosan erről a témáról fogok prelegálni.”<sup>6</sup> A meg nem nevezett ötletadó „vasárnapos”-társ, Dizseri Eszter Fülep-kötetének egyik megjegyzése szerint, Balázs Béla volt.<sup>7</sup>

Az idézett, évtizedeken átívelő Fülep nyilatkozatok hatására a szakirodalomban is részben meggyökeresedett a *Magyar művészet* 1916-os datálása. Ez azonban, ahogy a következőkben több szempontból is megpróbálom bemutatni, kevésbé valószínű. Véleményem szerint ugyanis Fülep, ha nem is sokkal, de tudatosan *predata*ta a szöveget.

Az 1916-os keletkezési évszámot cáfolandó, induljunk ki az utolsóként idézett, 1971-ben megjelent előszóból. Szinte elképzelhetetlen ugyanis, hogy egy „1916 elején” kapott témajavaslat alapján kidolgozott kötetnyi kézirat - különösen Fülep átlagos munkatempójában -, olyan gyorsan elkészüljön, hogy az évekkel később a „kiadótól visszakért kézirat” legvégén az „1916 tavaszán” megjegyzés állhasson. Ráadásul a Vasárnapi körrel foglalkozó szakirodalom szerint a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájának szervezése csak 1916 őszén kezdődött, vagy 1917 elején.<sup>8</sup> Így elvileg a felkérés sem történhetett meg 1916 elején, és a kézirat sem készülhetett el tavaszra.

Ugyanakkor az 1916-os évszámra is adható reális magyarázat. Fülepet ugyanis - kiadott levelezésének tanúsága szerint -, 1916-ban valóban foglalkoztatta egy, a

<sup>6</sup> Fülep Lajos: *Magyar művészet. Művészet és világnézet*. Szerk. Németh Lajos. Budapest, 1971. 8-9. (kiemelés tőlem).

<sup>7</sup> Dizseri Eszter: *Fülep Lajos élete*. Budapest, 2003. 118. Az információhoz nem tartozik forrásmegjelölés, de nagyon is elképzelhető, hogy tényleg róla van szó. Vö. *A Vasárnapi kör* 1980. i. m. 81. (Balázs Béla naplójából, 1916. november 27.)

<sup>8</sup> Vö. pl.: Karádi Éva: Lukács, Fülep és a magyar szellemtudományi iskola. *Magyar Filozófiai Szemle*, 29. 1985. 42.; Vezér Erzsébet: A Vasárnapi kör története. *A Vasárnapi kör* 1980. i. m. 10.

magyar művészetről szóló kiadvány, vagy akár egész könyvsorozat terve. Része lehetett ez a hosszúra nyúlt olaszországi ösztöndíjból való kényszerű hazatérte utáni szellemi, és nyilván nem utolsó sorban, egzisztenciális természetű helykeresésének is. Már korábban is felmerült a kérdés – Pernecky Géza vetette fel<sup>9</sup> –, hogy vajon melyik kiadóra utalhatott 1918-ban Fülep, kiktől kérte vissza (állítólag) a könyv kéziratát? (Pernecky a Nyugat kiadójára tippelt.) Biztos, hogy nem a ma ismert *Magyar művészet* kapcsán, de valamikor 1916 első felében Fülep valóban kapcsolatba került egy kiadóval: a Révai Testvérek Irodalmi Intézettel. Ismerünk ugyanis egy, a Révai Kiadótól Fülepnek írt, 1916. október 20-ai keltezésű levelet, amely akár több hónapos előzményre is utalhat. A levélből az is kiderül, hogy Fülep „egy »Magyarország művészete« című szépen illusztrált monográfia-gyűjtemény” kiadásáról tárgyalt a Révaival.<sup>10</sup> Valószínűleg ez, és nem a *Magyar művészet* volt az, amelynek megjelenése Fülep 1918-as lábjegyzete szerint anyagi okokból megghiúsult. Persze elképzelhető, hogy 1916 tavaszán Fülep valóban benyújtott a Révai Testvéreknek egy terjedelmesebb tervezetet (szinopszist), de azt a kéziratok hiányában még csak megtippleni sem lehet, hogy ennek volt-e, lehetett-e tartalmában valódi, érdemi köze a *Magyar művészet*hez. Valószínűleg nem. Ráadásul az idézett levélből az is kiderül, hogy a tárgyalások egy német és magyar nyelvű – és részben legalábbis „idegenforgalmi célú” – kiadvány (kiadványsorozat) tervére vonatkoztak.<sup>11</sup>

További érv lehet a *Magyar művészet* 1916-os datálásával szemben egy nemrég, az életműkiadás negyedik kötetében megjelent, eddig kiadatlan kézirat vonatkozó része is. Fülep a *Magyar művészet* már említett, 1943–1944-ben tervezett második kiadásához egy új előszó írásába is belekezdett, amelyből csak rövidebb részek készültek el. Fülep a fennmaradt jegyzetek kezdőmondataiban, nem titkolt elégedetlenséggel, épp a *Magyar művészet* kiadástörténetét, az előadásoktól a könyvváltozatig tartó, és utólag szinte minden elemében kedvezőtlennek ítélt folyamatot említette: „Előadások. Mi az előadás. Mindenkinek első hallásra érthető. Jó nem lehet. Más az egyetemi – azt szemináriumban utána pótolni lehet. Majd: folyóirat-cikk. Ez se az igazi. Így lett könyv. Hibrid.”<sup>12</sup> Vagyis Fülep ebben az újabb, egyelőre csak saját használatra készített feljegyzésben már szót sem ejtett – jóllehet Lőrinczet

<sup>9</sup> Pernecky Géza: Essünk neki Fülep Lajosnak! Néhány szó Fülep *Magyar művészetének* genezisééről és hatástörténetéről. *Ars Hungarica*, 37. 2011. 36–37.

<sup>10</sup> Révai Testvérek Irodalmi Intézete Fülep Lajosnak. Budapest, 1916. október, 20. *Fülep Lajos levelezése I. 1904–1919*. Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra. Budapest, 1990. 343.

<sup>11</sup> Ezért a Révai Kiadó, anyagi és terjesztési megfontolásokból, felvette a kapcsolatot a müncheni Piper & Cie. céggel. Azt azonban már Füleptől várták, hogy „a székesfőváros illetékes tényezőitől” – vagyis tulajdonképpen akkori „munkáltatójától” –, szerezzen támogatást az első magyar nyelvű kötetre. Fülep ekkor a Fővárosi Múzeumban dolgozott. Vö. Fülep 1990. i. m. 427. (F. Csanak Dóra). A német kiadó ugyanis azt kérte, hogy az első könyv Budapestről szóljon. A meg nem valósult kiadványsorozat tervezett köteteinek már-már komikusan hosszú témalistája szintén a levélben olvasható.

<sup>12</sup> Fülep Lajos: Előszó [a „Magyar művészet” tervezett újabb kiadásához]. In. Fülep Lajos: *Egybe-gyűjtött írások IV. Cikkék, tanulmányok 1931–1950*. Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 2017. 402.



az idézett 1943-as válaszevélben még kijavította –, az állítólagos 1916. tavaszi kéziratról: a *Magyar művészet* születését egyértelműen az 1917-es szabadegyetemi előadásokhoz kötötte. Sőt, tulajdonképpen már ezt tette – jóllehet ez is csak „utólag” tűnik fel –, az 1923-as könyvváltozat bevezetőjében is, amikor szabadkozva arról írt, hogy a kötet többek között azért lett olyan, amilyen, mert így kívánta „a fejezetek rendeltetése [előadások, folyóirat-cikkek]”,<sup>13</sup> illetve ez a tendencia folytatódott az 1971-es második kiadás már idézett előszavában is („[m]ikor később az előadások könyvben is megjelentek...”).<sup>14</sup>

Vagyis Fülep csak egyszer, az 1918-as *Nyugat*-beli közlés lábjegyzetében említette az 1916 tavaszán lezárt, kiadótól visszakért kéziratot. A könyv első és második kiadásaink bevezetőiben, 1923-ban és 1971-ben már nem.<sup>15</sup> Az 1916-os évszámhoz azonban, jóllehet arra szinte mindig más okból hivatkozva, valamiért mégis ragaszkodott. Csak egy újabb, kissé mehökkentő példa. Az 1971-es második kiadás előszavának a *Magyar művészet* könyvészeti adatait közlő zárlatában ez áll: „Pusztza bibliográfiája: előadások 1916. – *Nyugat*, 1918, 6. 8. 10. sz., 1922, 4. 5. 6. sz. – Könyv: 1923. Athenaeum.”<sup>16</sup> 1970-ben tehát Fülep úgy emlékezett, hogy 1916-ban tartotta az előadásokat. Évtizedek múltán ez a mindössze egy évnyi tévedés – akárcsak az 1943-ban Lőrincznek küldött levél esetében –, szót sem érdemelne. Az első fejezetek 1918-as első megjelenéseire vonatkozóan ugyanakkor ez már nem állítható. Fülep az 1918 márciusában elsőként közölt fejezet már citált lábjegyzetében ugyanis egyértelműen 1916 tavaszán lezárt kéziratról, és „tavaly”, tehát 1917-ben megtartott előadásokról beszélt. Máshol kell tehát keresni – hiszen egy év távlatából a múlt idővel elhomályosuló emlékekre mégsem hivatkozhatunk –, a magyarázatot. A Fülepre egyáltalán nem jellemzően homályos megfogalmazások, pontatlanságok, direkt vagy véletlen tévesztések jelzik, hogy „1916”-tal valami nagyon nincs, sőt: semmi sincs rendben.

Ezért 1916 tavasza helyett én is, régi-új datálásként, 1917 tavaszát javaslom. Már a tanulmányom elején jeleztem, hogy e tekintetben nem lesz meglepetés: a *Magyar művészet* „összevege”, szerintem is, valóban a szabadiskolai előadásokhoz köthető. Ahogy finom distinkcióval Tímár Árpád már 1985-ben, és mai tudásunk szerint is érvényesen megfogalmazta: „Művészetfilozófiai, illetve »művészettörténet-filozófiai« nézeteinek fejlődésében fontos állomás a szabadiskolán tartott előadássorozata a nemzeti művészet kérdéseiről. Ennek alapján készült el a *Nyugatban* 1918-ban és 1922-ben publikált tanulmánysorozata, amely 1923-ban, *Magyar művészet* címen,

<sup>13</sup> Fülep 1923. i. m. 7.

<sup>14</sup> Fülep 1971. i. m. 8. Kiemelés tőlem.

<sup>15</sup> Ennek ellenére az egyre jobban összekuszálódó, és részben önálló életre kelt szálak olykor később is bizarr filológiai helyzeteket eredményeztek. Hiszen jóllehet, Fülep 1923-ban, 1943–1944-ben és 1971-ben a szövegek születését több-kevesebb egyértelműséggel már az 1917-es szabadiskolai előadásokhoz kötötte, az 1971-es második kiadásban újra megjelent, mégpedig minden kommentár nélkül, az első kiadás már idézett előszava, az ominózus kezdőmondat: „Rég elmúlt időben, a nagy háború derekán, 1916 tavaszán íródott ez a kis tanulmány.”

<sup>16</sup> Fülep 1971. i. m. 13. (kiemelés tőlem).

könyv formájában is megjelent.”<sup>17</sup> De lehet-e mindezt – az eredeti kéziratok hiányában –, szövegszerűen is bizonyítani? És egy lépéssel látszólag visszalépve: adható-e érdemi magyarázat a fentiekben kimerítően tárgyalt, 1916-os évválasztásra, illetve visszadatálásra? Az alábbiakban azt kívánom bizonyítani, hogy mindkét kérdésre lehetséges az igenlő válasz.

## FÜLEP ÉS A „KRONOLÓGIA” (1917)

Fülep 1917. április és május közepe között tartotta meg szabadegyetemi előadásait. Különös, hogy eddig senki sem figyelt fel arra – legalábbis nem találtam nyomát –, hogy közel egy évvel az első fejezetek *Nyugat*-beli, 1918 márciusában megkezdett közlése előtt, Fülepnek már megjelentek a koncepció egyes, méghozzá központi jelentőségű elemeit tartalmazó, sőt, a később publikáltakkal hosszabb-rövidebb szó szerinti egyezéseket (egyes soroktól a bekezdésnyi terjedelemig) mutató, rövidebb cikkei is.<sup>18</sup>

Az alábbiakban bemutatandó szövegek, egy kivételével, az *Ébresztőben*, Az Ifjúsági Keresztyén Egyesületek Szövetségének folyóiratában jelentek meg. Fülep 1916. október 2-án iratkozott be a budapesti református teológiai akadémiára. A teológiai végbizonyítványt 1918. május 17-én szerezte meg.<sup>19</sup> Fülep 1917 áprilisa és decembere között publikált az *Ébresztőben*. Szellemi „önérzete” szempontjából különös, hogy az itt megjelent cikkeket, kivétel nélkül, álnéven jegyezte, látszólag nem törődve azzal, hogy az olvasók a bennük kifejtett igen eredeti gondolatokat személyéhez kössék. Ezzel Fülep kockázatot is vállalt, hiszen nem lehetett biztos abban, hogy „művészettörténet-filozófiai” elmékedéseinek eredményeit belátható időn belül a saját neve alatt is közölheti. Jó példa erre az elsőként említendő Ferenczy Károlyról írt cikk, amely csaknem öt (!) évvel előzte meg – benne Fülep Nagybánya-koncepciójával és Ferenczy-értékelésével –, a *Magyar festészet-fejezet* jócskán megkésett, 1922-es *Nyugat*-beli közlését.

A következőkben, a teljesség igénye, és hosszas kommentárok nélkül, szövegek egymás mellé helyezésével, egyrészt azt kívánom bemutatni, hogy Fülep az 1917-es szabadegyetemi előadásokra (feltehetően) megírtakat, az ott (feltehetően) elhangzottakat,<sup>20</sup> amikor alkalom adódott rá, szinte azonnal felhasználta az ekkor írt cikkei-

<sup>17</sup> Tímár Árpád: Megjegyzések Fülep Lajos művészetfilozófiai töredékeihez. (Fülep Lajos: *Művészet és valóság*). *Magyar Filozófiai Szemle*, 29. 1985. 254. Kiemelés tőlem. Egy másik tanulmányában pedig az előadásokat a *Magyar művészet* „első változataiként” említette. Uő.: A Fülep-irodalomról. *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára* 1986. i. m. 103.

<sup>18</sup> A vizsgált 1917-es szövegekben, mint látható lesz, Izsó Miklós „felfedezésének” a kivételével, a *Magyar művészet* szinte minden lényeges eleme, jóllehet néha csak alig kifejtetten, utalásszerűen, de megjelenik.

<sup>19</sup> Fülep 1990. i. m. 427–428 (F. Csanak Dóra).

<sup>20</sup> Fülep előadásmódjáról nem tudunk semmit. Lehet, hogy előre megírt szöveget olvasott fel, de lehet, hogy csak egyes részeket dolgozott ki előre, a többit a helyszínen szóban tette hozzá.

hez, másrészt azt, hogy az előadás-kéziratok átalakítva, kibővítve bekerültek a *Magyar művészet* 1918-ban és 1922-ben, a *Nyugatban* publikált fejezeteibe, és így az 1923-as könyvverzióba is.<sup>21</sup> Lássuk tehát, megjelenésük sorrendjében, az összegyűjtött anyagból csak néhány látványosabbat kiemelve, Fülep 1917-es, a szabadiskolai előadásokkal kapcsolatba hozható cikkeit.

A *Ferenczy Károly 1862–1917* című cikk a festő halálára íródott és az *Ébresztő* 1917. áprilisi számában jelent meg. Ferenczy 1917. március 18-án hunyt el. A cikk megjelenésekor valószínűleg még tartottak az előadások. Fülep az ott elhangzottakat alakíthatta át „nekrológgá”. Érezhető ez a búcsúztatónak a megszokottól eltérő, teoretikus jellegéből is. Az előadásszövegben eredetileg, mint ahogy a későbbi kinyomtatott verziókban is, feltehetően mindig „Nagybánya” szerepelt. 1917-ben a tragikus aktualitás miatt kerülhetett sor a Nagybánya–Ferenczy cserékre.

1917:

„Csak ma, amikor megint a kísérletezés, az átmenet napjait éljük, csak ma látjuk, mennyire korszak volt az, e fogalom pozitív és határozott értelmében, amelynek Ferenczy Károly volt egyik legjelesebb és leggyökeresebb képviselője.”<sup>22</sup>

1922:

„Csak ma, amikor megint a kísérletezés, az átmenet napjait éljük, látjuk, mennyire *korszak* volt, e fogalom pozitív és határozott értelmében az, melynek megte-remtésében a nagybányaiak is részt vettek.”<sup>23</sup>

A folytatásból, az előzőekben felvetett „korszak”-kérdés kifejtéseként, az is kiderül, hogy a naturalizmus és az impresszionizmus – a szín és a valór problémájára kihegyezett – definíciója mellett, 1917-ben már készen állt a Quattrocento (Uccello) és a naturalizmus (impresszionizmus) párhuzam is. De feltűnik a „föladat”, a *Magyar művészet* egyik kulcsszava is. Fülepnél a kor „föladatát” megérteni és teljesíteni – talán a „vasárnaposok”, és főleg Lukács hatásától sem függetlenül –, elsősorban etikai kérdés.

<sup>21</sup> A *Nyugatban* és az 1923-as kötetben közöltek között alig van különbség. Amikor 1922-ben a kötet kiadása szóba került, Fülep is csak a *Nyugat*-közlések újbóli elővételét ajánlhatta: „Az Athenaeum kéri a *kéziratot*. Kéziratul csak a megjelent cikkeket adhatnám, de azokból a régebbiek nincsenek itt meg nekem. (Pesten vannak becsomagolva 20 könyves láda közül valamelyikben – tehát hozzáférhetetlenül.) Osvát tehát legyen olyan jó, kerestesse ki ezeket a számokat és küldje el nekem átnézés végett.” Fülep Lajos Elek Artúrnak. Dombóvár, 1922. augusztus 16. In: *Fülep Lajos levelezése II. 1920–1930*. Sajó alá rend. F. Csanak Dóra. Budapest, 1992. 139. Kiemelés az eredetiben. A szövegeket részletesen Tímár Árpád vetette össze: Fülep 1998. i. m. 468–471., 474–476.

<sup>22</sup> Eöry Lajos [Fülep Lajos]: Ferenczy Károly 1862–1917. In: Fülep 1998. i. m. 13. (*Ébresztő*, 1917. áprilisi).

<sup>23</sup> Fülep Lajos: Magyar festészet I. (Magyar művészet III.), 2. közlemény. *Nyugat*, 15, 1922, 4. (március 1.) 361. – kötetben: Fülep 1998. i. m. 195. (kiemelés az eredetiben).

1917:

„A centrális új feladat ugyanaz volt, amit a quattrocento fölvetett: a harmadik dimenzió, a mély tér problémája. De amíg ötszáz évvel ezelőtt a vonal és a forma volt az az eszköz és tartalom, amellyel e feladatot megoldani lehetett és kellett, addig a múlt század második felében a *szín és a valór* foglalta el helyüket. *Amit naturalizmusnak és impresszionizmusnak neveznek, végeredményben a szín és a valór kérdésére redukálódik.* Ennek a kérdésnek, a levegőperspektívának megoldásához éppolyan egyoldalúság volt szükséges, mint annak idején a vonal-perspektíva megoldásához. [...] *Ez volt a korszak feladata, és ezt dűlőre is vitte. Ez belső értelme, ez határozza meg terjedelmét és határait: relatív helyzetét a művészet életének egyetemességében.*”<sup>24</sup>

1922:

„De ahogy Uccello kortársai a távlatot rögtön művészileg, a komponálás elvének a harmadik dimenzióra való alkalmazására használják föl, úgy Ferenczy kortársai (különösen Cézanne) a levegőperspektíva segítségével keresik az impresszionista képnek a fiziológiai sajátságokon és technikai eredményeken túl érő művészi lehetőségeit. [...] *Amit naturalizmusnak és impresszionizmusnak neveznek, végeredményben a szín és valór kérdésére redukálódik. Ez volt a korszak föladata, s ezt dűlőre is vitte. Ez belső értelme, ez határozza meg relatív helyzetét a művészet életének egyetemességében.*”<sup>25</sup>

A gondolatmenet folytatásában az 1917-es és az 1922-es, a korra vonatkozó konklúzió is szinte ugyanaz. Különbség a már említett csere: Nagybánya helyett Ferenczy említése.

1917:

„Ma már közkinccsé váltak azok az eredmények, amelyeket [Ferenczy] elért, megszokottá és magától értetődővé – sokan tán nem is tudják, mivel tartoznak neki. [...] A nagybányai művészetről megváltozhatnak a vélemények, de arról soha, mekkora erkölcsi jelentőségű volt a nagybányai csoport föllépése és szereplése.”<sup>26</sup>

1922:

„Ma már közkinccsé, megszokottá és önként értetődővé váltak eredményei – sokan tán nem is tudják, mivel tartoznak neki. [...] De változzanak bár róla a vélemények mint művészetről, történeti jelentőségére nézve s a nagybányaiak föllépésének és szereplésének erkölcsi jelentőségére nézve aligha módosulnak.”<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Fülep 1917. i. m. 14. Első kiemelés az eredetiben, a második és a harmadik tőlem.

<sup>25</sup> Fülep 1922. i. m. 359., 361. (kiemelések tőlem). Kötetben: Fülep 1998. i. m. 193., 195.

<sup>26</sup> Fülep 1917. i. m. 15.

<sup>27</sup> Fülep 1922. i. m. 361. – kötetben: Fülep 1998. i. m. 195.

Fülep 1917. áprilisában a *Huszedik Században* publikálta Lázár Béla *A magyar művészet jövője* című könyvéről írt bírálatát. Ez az egyetlen, tanulmányomban 1917-ből idézett cikke, amely nem az *Ébresztőben* jelent meg, és amelyet saját nevével jegyzett. A címe is beszédes: *A magyar művészet*. Lázár könyvének legfőbb hibájaként azt róta fel, hogy a szerző nem tisztázta, mit ért „magyar” művészetten. Vagyis saját, a magyar művészettel kapcsolatos alapproblémáit, vagy azoknak legalább a problémaként való érzékelését kérte rajta számon. Fülep ebben a szellemben sorolta – a „magyart” és a „magyarországit” megkülönböztetve –, a kérdéseit: „vagy pedig felveti a kérdést, hogy az ország határain belül található művészetet mi teszi magyarrá? hogy egyáltalán van-e magyar művészet? s ha van, melyik az, és melyik nem az?...”<sup>28</sup> A folytatásból kiderül, hogy 1917-ben már a „küldetésre” vonatkozó, és ugyancsak alapvetően etikai karakterű kulcskérdés is készen állt.

1917:

„...vannak-e a magyarországi művészetnek olyan feladatai, amelyek sajátlagosan az övéi, amelyeket neki kell és csak neki lehet megoldania? hogy van-e hát valamilyen sajátos küldetése a művészet egyetemes életében, mint volt a görögnek, az olaszoknak, a németalföldinek, van a franciának?”<sup>29</sup>

1918:

„...van-e a magyarnak valami sajátos küldetése az európai művészet közösségében, a világművészetben?”<sup>30</sup>

„...van-e a magyarnak valami sajátos történeti küldetése az európai művészetek egyetemes történetében?”<sup>31</sup>

Lázár Béla válaszolt a bírálatra. A körülményeket valószínűleg nem ismerte, nincs adat arról, hogy tudott volna Fülep előadásairól, de jól érzékelt, hogy bírálója egy kiérlelt, kész rendszer alapján szedte ízekre a művét. Válaszában meglehetősen szerencsétlen hangnemet választott, nem csoda, hogy viszontválaszában Fülep még jobban kifigurázta. Lázár a panaszai sorolása mellett, mellékesen „megjósolta” Fülep könyvét is: „A magyar művészet jövője címből kiindulva bírálóm kijelenti, hogy ezt a kérdést vagy művészetfilozófiai, vagy történelmi szempontból szabad csak tárgyalni. Aki nem így jár el, az dilettáns. – Hát hallott valaki ilyet? – Miért akarja rám oktrojálni a maga könyvét? Én nem írhatom meg a magamét? [...] Muszáj nekem elvi kérdéseket tisztázni, mikor mást akarok?”<sup>32</sup>

Az 1917-es előadászövegek azonnali újra felhasználása időnként – legalábbis a mából visszatekintve –, kissé komikus szövegeket, szöveghelyeket is eredményezett.

<sup>28</sup> Fülep Lajos: *A magyar művészet*. (Lázár Béla: *A magyar művészet jövője*. Budapest. Dick Manó, 1916. 176 l. Ára 5 K.). In: Fülep 1998. i. m. 25. (*Huszedik Század*, 1917. április).

<sup>29</sup> Uo. (kiemelések tőlem).

<sup>30</sup> Fülep 1918. i. m. 495. (kiemelés az eredetiben). Kötetben: Fülep 1998. i. m. 90.

<sup>31</sup> Fülep 1918. i. m. 497. (kiemelés az eredetiben). Kötetben: Fülep 1998. i. m. 92.

<sup>32</sup> Lázár Béla válasza: Fülep 1998. i. m. 464.

Sokszor nem állt arányban ugyanis egymással a cikk témája és az előadásokból odaillesztett részek teoretikus vehemenciája. Már a Lázár-recenzió is ilyen volt, de nem kevésbé túlzóak a Szépművészeti Múzeum gyarapodásáról, új szerzeményeiről szóló cikk egyes részei sem. Fülep az igen elismerő szöveg egy pontján azokat támadta, akik elutasítják a 19. századi francia festészet szerinte minden nemzetre érvényes (egyetemes) „hagyományát”. Az idézetben Fülep számonkérő modorban, közismertként adta elő – ez okozza a szándékolatlan komikumot –, a mindössze pár hete, és csak egy viszonylag szűk kör előtt előadott teóriáit, különös tekintettel a *Magyar művészet* egyik alappilléreire, a művészetek „közösségére”, illetve a „közösség és különösség” (egyetemes és nemzeti) korrelációjára: „Pedig az a hagyomány ma már nemcsak Párizs, hanem az egész világé, ahol valóban művészetet csinálnak, mint ahogy az egész világé lett annak idején a nagy olasz vagy németalföldi mesterek művészi hagyománya: »idegennek« ezt a hagyományt ma már csak az fogja tekinteni, akinek az európai művészet közösségéről s e közösségen belül az egyes nemzetek sajátos feladatáról – a közösség és különösség korrelációjáról – sejtelme sincsen.”<sup>33</sup>

Az 1917. novemberi *Ébresztő*-ben jelent meg Fülep ismertetése Toroczkai Wigand Ede könyveiről. A kötetek elismerő méltatás nagyon hamar átcsapott a *Magyar művészet Épitészet*-fejezete főszereplőjének, Lechner Ödönnek a méltatásába. Fülep kis sé meglepő módon, minden tartózkodás nélkül, egy amúgy is rövid recenzió részeként, mintegy összefoglalását adta előadásorozata, és a későbbi közlemények egyik legfontosabb eredményének, Lechner (újra)értékelésének, a fő kérdés felvetésével.

1917:

„Pedig éppen ez volt a Lechner problémája: lehet-e a magyar nép művészetének stíluselemeit a monumentális stílus fokáig fejleszteni? Azért Lechner számára minden épület elsősorban stílus-probléma volt és kísérlet...”<sup>34</sup>

1918:

„A népművészet adottságából kellett Lechnernek azt a lehetőséget megtalálnia, hogy primitív nyelvét miként fejlesztheti a monumentális stílus nyelvivé, ugyanekkor megoldva a modern épület problémáját...”<sup>35</sup>

Nem a szövegpárhuzamok miatt érdekes Fülep 1917 decemberében megjelent Babits-recenziója. Babits Mihály *Irodalmi problémák* című, válogatott irodalmi tanulmányait közreadó kötete 1917-ben a Nyugat kiadásában jelent meg.<sup>36</sup> Fülep igen pozitívan említette a Vörösmartyról írottakat, élesen bírálta azonban, egy kie-

<sup>33</sup> Eöry Lajos [Fülep Lajos]: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei In: Fülep 1998. i. m. 30–31. (*Ébresztő*, 1917. június).

<sup>34</sup> Eö. [Fülep Lajos]: Toroczkai-Wigand Ede könyvei. (Hímes udvar. Cserényes házak. Öreg csillagok. „Táltos kiadásai”). In: Fülep 1998. i. m. 49. (*Ébresztő*, 1917. november).

<sup>35</sup> Fülep Lajos: Magyar építészet. (Magyar művészet I.) *Nyugat*, 11, 1918, 8. (április 16.) 690. – kötetben: Fülep 1998. i. m. 103–104.

<sup>36</sup> Babits Mihály: *Irodalmi problémák*. Budapest, 1917.

melt szempontból, a kismonográfia terjedelmű *Magyar irodalom* című tanulmányt, amelyről még kifogásai kifejtése előtt elismerően megjegyezte, hogy „nagy erőssége a probléma fölvetése: a magyar irodalmat vizsgálni a világirodalmi jelentőség szempontjából”.<sup>37</sup> Majd rögtön hozzátette, hogy ugyanakkor „nagy gyöngesége a probléma megoldására alkalmazott módszer: a Taine-féle elmélet módszere”. Elismerést és kíméletlen kritikát a folytatásban is együtt adagolt: „Amilyen kellemes meglepetés, hogy valaki végre hozzányúlt e fontos kérdéshez, s amilyen kitűnően sikerült a probléma beállítása és sokat ígér a mellétekinteteket és oktan érzékenységeket félretevő objektivitás, olyan kellemetlen és leforrázó meglepetés a Taine-féle módszerrel való babrálás, melyről azt hittük, hogy Európában már a csírája is kiveszett.”<sup>38</sup> Fülep a recenzió egyes helyein kimondottan sértően fogalmazott, hogy aztán ismét elismerje a *Magyar irodalom* erényeit: „Hiába, úgy látszik, a legnyugatabb és legműveltebb magyaron is, amilyen Babits, kiütökzik a keleti jelleg, nyugaton ad acta tett elméleteknek és módszereknek csodálatos konzerválása és komoly fölhasználása; [...] Azt hittük, hogy már csak a Balkánon vagy Amerikában akadnak Taine-nek hívei, vagy, természetesen, Magyarországon, de nem Babits-fajsúlyú és értékű emberek.”<sup>39</sup>

Publikációiban Fülep korábban, többször is elragadtatta magát, *Magyar művészet*ét is sokan túlzott „szigorúsága” miatt bírálták. Kritikáinak időnkénti, senkire és semmire tekintettel nem lévő szenvedélyessége, hófoka azonban mindig azt jelezte, hogy valamiért mélyen megérintette témája, és egzisztenciális súlyú tétként éli meg, hogy véleményét kifejtthesse. A Babits-bírálat esetében sem volt ez másként. A kissé nehezen kimondott elismerés és a túlzó, támadó vehemencia elegye jól jelzi Fülep – szempontunkból is kulcsfontosságú – érintettségét. Véleményem szerint ugyanis a *Magyar művészet* 1916-ra történt (pre)datálása Babits, és a *Magyar irodalom* című tanulmány miatt történt.

Korábban már idéztem az 1918 márciusában megjelent *Európai művészet és magyar művészet* című fejezethez fűzött hosszú lábjegyzet első – az állítólagos, kiadótól visszakért, 1916 tavaszán lezárt kéziratot először és utoljára említő – részét. Íme, a lábjegyzet szövegének eddig nem citált – a tanulmányom címét is adó – folytatása: „Szükségesnek tartom e személyes adatok közlését, mert Babits Mihály »Irodalmi problémák« c. tavalay megjelent könyvének első tanulmánya hasonló szempontból vizsgálja a magyar irodalmat. *Nem az elsőség gondja készlet*, ellenkezőleg, azt az érdekes coincidienciát akarom megállapítani, hogy úgy látszik, ugyanazon időben hasonló szempontból foglalkoztunk a magyar kultúra két különböző területével, egyik a másik tudta nélkül, ami csak még inkább meggyőz a magyar művészetre vonatkozólag megkísérlettem vizsgálat szükségéről. Egyébként is csak örülni tudok e találkozásnak. Mindjárt meg kell azonban jegyezmem, hogy ez az egyezés

<sup>37</sup> Eör. [Fülep Lajos]: Babits Mihály: Irodalmi problémák. (A Nyugat folyóirat kiadása.) In: Fülep 1998. i. m. 56. (*Ébresztő*, 1917. december).

<sup>38</sup> Uo.

<sup>39</sup> Uo.

csupán a kiindulás szempontjára korlátozódik – ott a magyar irodalmat a világ-irodalom, itt a magyar művészetet az egyetemes művészet szempontjából tekinteni –, mert a két tanulmány alap gondolatai és módszere merőben különbözők. Babits a Taine-féle elmélet alapján áll, én a faj, környezet és idő fogalmain túl próbálom megkonstruálni az egyetemesnek és nemzetinek viszonylatát. [...] De akármilyen nagy is az eltérés, marad a tény, hogy két író a nemzeti élet különböző megnyilvánulásaival foglalkozva, legalább egy, de annál lényegesebb ponton találkozik, ami nyilván azt mutatja, hogy ennek a szempontnak eljött az ideje.<sup>40</sup>

Látható: a terjedelmes és fontossága miatt hosszabban idézett *magyarázat* lehet az „igazi” oka az 1916-os évszám bevezetésének. Fülep a csak 1918 márciusában megjelent első fejezethez fűzött adatok közlésével kívánta feltehetően bizonyítani, hogy a Babits-tanulmány megismerése előtt alakította ki saját koncepcióját. Vagyis, visszautalva tanulmányom címére, mégiscsak „az elsőség gondja készítette”. S jóllehet ezzel inkább a gyanút növelte, de szükségesnek érezhette eredetisége ily módon való hangsúlyozását, hiszen a könyvről, és kiemelten a *Magyar irodalomról*, 1917 decemberében, jóllehet álneven, de az igazán bennfentesek számára feltételezhetően beazonosíthatóan, recenziót is közölt. Ráadásul tanulmányosorozatát épp Babits fő fórumában, a *Nyugat*-ban kívánta publikálni.<sup>41</sup>

Természetesen joggal felvetődhet a kérdés, hogy Fülep először 1917 tavaszán előadott magyar művészet-koncepciója valóban független-e az 1917-es kötetben megjelent Babits-tanulmány hatásától? Fülep szavai e tekintetben igazolhatók. A Róna Judit által összeállított *Nap nap után* című Babits-kronológia szerint ugyanis az *Irodalmi problémák* – benne nyitótanulmányként az 1913-ban írt, de először itt közölt *Magyar irodalommal* –, valamikor nem sokkal 1917. augusztus 1-je előtt, tehát már a Fülep-előadásorozat befejezése után jelent meg.<sup>42</sup>

## FÜLEP ÉS A „KRONOLÓGIA” (1918/1922)

A *Magyar művészet* „összövege” tehát – ahogy ezt már korábban többen is állították –, valóban a Vasárnapi kör által szervezett Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában 1917 tavaszán elhangzott előadásorozathoz köthető. Az egyes fejezetek ma ismert, végleges változatai azonban feltehetően mindig csak a *Nyugat*-beli első közlésekre készültek el.

Fülep 1918. február 27-én levélben értesítette Elek Artúrt, a *Nyugat* főszerkesztőjét, a kézirat első részének postázásáról: „hetekkel ezelőtt kerestem önt a városházán, de nem találtam, úgyszintén ma sem, azért postán küldöm el az annak idején említett tanulmány első részét”.<sup>43</sup> Az *Európai művészet és magyar művészet*

<sup>40</sup> Fülep 1918. i. m. 484. (kiemelés tőlem).

<sup>41</sup> 1918-ban, az első közlemények megjelenésekor a *Nyugat* főszerkesztője Ignó, szerkesztői Ady Endre és Babits Mihály voltak.

<sup>42</sup> Róna Judit: *Nap nap után 1915–1920. Babits-kronológia 3. A–B kötet*. Budapest, 2014, A kötet, 261.

<sup>43</sup> Fülep Lajos Elek Artúrnak. Budapest, 1918. február 27. In: Fülep 1990. i. m. 346.



három héten belül, 1918. március 16-án meg is jelent. A következő részek – a *Magyar festészet* kivételével –, gyors egymásutánban, havonta követték egymást. A *Magyar művészet* négy fejezetéből tehát három 1918 tavaszára biztos, hogy elkészült. A festészet-fejezeten viszont Fülep még 1921 tavaszán is igazított. Úgy tűnik, hogy a *Nyugat*nál Elek Artúr foglalkozott Fülep ügyeivel, kézírataival. Fülep 1921. szeptember végén ismét neki írta: „A művészetről szóló tanulmányt [*Magyar festészet*] nagyrészt le kell újra írnom, mert ugyan a lényegén semmit sem kell változtatnom, az marad, amint van, de kifejezéseken kénytelen vagyok enyhíteni: alaposan elbánok benne a »nemzet nagyjaival« s a mai világban ezért megköveznek, ami még korai volna – még jobban meg akarom érdemelni. De [...] hamarosan meglesz, és akkor elküldöm. Egy számba nem fog beleférni, két részben kell majd közölni.”<sup>44</sup> A *Magyar festészet* végül három részben jelent meg a *Nyugat*ban 1922. február-márciusban. Majd minden korábbi fejezet együtt, könyvként, az Athenaeumnál, 1923-ban.\*

---

<sup>44</sup> Fülep Lajos Elek Artúrnak. Medina, 1921. szeptember 24. In: Fülep 1992. i. m. 90-91.

\* A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. A tanulmány rövidebb verziója előadásként elhangzott a PPKE Bölcsészettudományi Karán 2018. november 9-én az ELTE, a PPKE és a KRE művészettörténeti intézeteiben és tanszékein oktató tanárok részvételével megrendezett művészettörténeti konferencián.

Gosztonyi Ferenc

## A NEGYEDIK

## BÁLINT ALADÁR ELFELEDETT RECENZÍÓJA FÜLEP LAJOS MAGYAR MŰVÉSZET CÍMŰ KÖNYVÉRŐL\*

Fülep Lajos *Magyar művészetéről* (1923), a könyv jelentőségéhez képest viszonylag kevés korabeli bírálat jelent meg. A Fülep-kutatás eddig mindössze háromról tudott. Szilágyi Géza a *Pesti Napló*ban, Alexander Bernát a *Pester Lloyd*ban, Genthon István a *Magyar Írásban* jelentette meg recenzióját. Mindhárom írást újra közölte 1985-ben Tímár Árpád a *Fülep Lajos emlékkönyvben*.<sup>1</sup> Tímár *A Fülep-irodalomról* című, 1986-ban megjelent tanulmányában – a három addig ismert könyvismertetés felsorolása után – megjegyezte: „Mások – így sem a művészeti-művészettörténeti, sem a filozófiai szaksajtó, sem a társadalomtudományi, sem az irodalmi folyóiratok – nem vettek róla tudomást. Különösen szembetűnő a *Nyugat* hallgatása. [...] Feltevéleznünk kell, hogy a *Nyugat* nem érezte egészen magáénak Fülepet.”<sup>2</sup> Nem menti és nem magyarázza a *Nyugat* hallgatását, de a most előkerült, és az alábbiakban teljes egészében újra közlésre kerülő recenzió szerzője, Bálint Aladár (1881–1924, a festőművész Bálint Endre édesapja), a *Nyugat* munkatársa is volt, rendszeresen közölt zenei, irodalmi, képzőművészeti írásokat, kritikákat a folyóiratban, így pl. Lechnerről is írt. Különös tehát, hogy nem ott közölte a szövegét. Elfeledeett Fülep-ismeretése (a *Nyugat* helyett), a *Szocializmus* című lapban jelent meg 1923-ban. A következő évben Bálint meghalt, nekrológját a *Nyugatban* Fülep közeli barátja, Elek Artúr írta. Elek sem írt Fülep könyvéről. Fülep egyik leveléből tudjuk, hogy Elek a kötetben kifejtett impresszionizmus-koncepciót – de valószínűleg nem ezért nem írt róla recenziót –, tartózkodóan fogadta.<sup>3</sup> Bálint Aladár sem értett egyet mindenben Füleppel. Elismerő kritikájában Izsó Miklós túlzott kiemelését, egyetemes jelentőségét vitatta. Ettől függetlenül a zárómondatban kijelentette: „Fülep Lajos könyve gondolatokra serkentő, súlyos tanulmány; a kritika távolról sem méltányolta még kivételes jelentőségét.” Hátha vannak még további, a kutatás által még nem fellelt recenziók is.

\* A bevezető és a szövegek közlése az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Szerkesztette: Markója Csilla (MTA BTK MI).

<sup>1</sup> *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1985. 23–30.

<sup>2</sup> Tímár Árpád: *A Fülep-irodalomról*. In: *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*. Szerk. Németh Lajos. Pécs, 1986. 104.

<sup>3</sup> Fülep Lajos Elek Artúrnak. Dombóvár, 1922. április. 1. In: *Fülep Lajos levelezése II. 1920–1930*. Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra. Budapest, 1992. 120.

BÁLINT ALADÁR: *MAGYAR MŰVÉSZET*<sup>4</sup>

A képzőművészeti termelés folyamatossága ősidők óta szakadatlanul fönáll; az egyes népek igénye, életszínvonala, kulturáltsága szerint a különböző korok kedvező vagy kedvezőtlen hatásának eredményeképpen kisebb-nagyobb szaporasággal keletkeznek a szobrok, képek, különböző műtárgyak. Bármily elszigeteltségben alkossanak is a művészek, a termelés bizonyos törvényszerűség szerint megy végbe; lehetnek általános érvényű törvények, amelyeknek hatályossága alól semmiféle művészi tevékenység nem vonhatja ki magát, de lehetnek bizonyos korokra, fejlődési fokokra érvényes törvények is, amelyek más területeken, másféle alkalmazásban teljesen hatálytalanok és hatásukban olykor talán károsak is. A művészettörténelem, a gyakorlati és elméleti (bölcseleti) esztétika nem mulasztja el följegyezni e törvényszerűségeket, amelyeknek a végleges tisztázása bizonyos időnkivüliséget, vagy mondjuk: időbeli távolságot tételez föl.

A festők és szobrászok, ha hivatásukat valóban fölismerik, nem kívülről sugalmazott elméletek parancsszavára alkotják meg műveiket, hanem belső, autonóm törvények szerint, amelyek művészetük természetéből, céljaiból sarjadtak ki. De mitevők legyenek oly korszakban, amely a maga teljes egészében egy leromló társadalom, bomladozó etika, fejetetejére állított gazdasági élet kaotikus képét tárja eléjük, amikor a bizonytalanság, az emberiség végsőkig feszített nervózitása fölborít minden törvényt, minden megfontolást! A művészet félreérthetetlen jelekben reagál a beteg társadalom kórányagára, máról holnapra új irányok, iskolák bukkannak föl, amelyek gyökértelenül, minden morális megalapozottság, előzmény, tradíció híján élnek le rövid életüket és még el sem simultak a fölborzolt hullámok, máris újabb és ugyanolyan gyökértelen irány nyomul be a művészet agyonszántott területére. Elméletek kíséretében jelentkeznek a legtöbb esetben ezek az irányok, amelyek gyakran úgy hatnak, mint valamely hasznavehetetlen gyógyszer vagy folttisztító hozzácsomagolt használati utasításai. Az elméletek fölényes dialektikával, borotvaéles logikával igazolják az új irány életképességét, de ha a kész alkotást látjuk, mindannyiszor lehangelő érzéssel vagy bosszankodva, de többnyire értetlenül és elképedve vesszük tudomásul azt a szemléletesen megnyilatkozó igazságot, hogy az elméletekből nem mindig sikerül életrevaló művészi alkotásokat kisajtolni, desztillálni.

Az elméletek mostani zűrzavarában múlhatatlanul szükséges a fogalmak tisztázása, az össze-vissza kuszált rendszereknek alapvető irányelvekre való redukálása. Ha a művészek teremtő munkájuk közepette nem is kapnak külső segítséget, legalább ne zavarják meg őket merő spekulációkkal, ne tűzzenek ki eléjük olyan föladatokat, amelyek a képzőművészet törvényeinek menthetetlen félreértésében gyökereznek. A magyar képzőművészeti irodalom eddig nem foglalkozott e nagyon is életbevágó kérdésekkel olyan mértékben, mint ahogy kellett volna. Legföljebb aktuális vonatkozásaiban számolt be egyes jelenségekről. De ezen túlmenő pragmatikus rendszeresség alig mutatkozott a modern művészet válságát föltáró kisebb-nagyobb igényű és terjedelmű fejtegetésekben. Csupán az utolsó két-három esztendőben történt valami e tekintetben.

<sup>4</sup> Bálint Aladár: Magyar művészet. *Szocializmus. Szociáldemokrata folyóirat*, 1923. 282-285.

Fülep Lajos most megjelent könyve<sup>5</sup> a képzőművészet kérdéseit tisztázó és rendszerbe foglaló magyar művek közül messze kimagaslik. Fülep Lajos messzire ágazó filozófiai kultúrával fölfegyverkezve mélyed bele a kérdés lényegébe és mégsem esik abba a hibába, amely a legtöbb olyan művészeti író jellemzi, aki a filozófiából, közelebből az ismeretelméletből kiindulva, dogmatikus merevséggel ír elő törvényeket a bölcsellettől idegen képzőművészet számára. Ahogy a problémákat fölveti, abban is a művészetet nemcsak ismerő, hanem átélő esztétikus gondolatmenete mutatkozik és gondolatainak irányát, tartalmát nem akasztja meg, nem sorvasztja a filozófusok skolasztikus megkötöttsége, sőt elméletének nagyobb lendületet, szélesebb megalapozottságot ad a filozófiai gondolkozás rendszeresége. Új könyvében nem tűzi kifejezetten azt a célt maga elé, hogy a mostani zavar, kuszáltság okait földerítse és a kibontakozás lehetőségeit mérlegre tegye, de okfejtéseinek menete, végső logikus kifejtése mégis oda vezet, ahol a kérdések kérdése rejtőzik: hová, merre?

Értékelését két szempont irányítja. Mennyiben áll fönn valamely művészetre a *közösség* és a *folytonosság* mindenekfölött álló követelménye? A közösség térbeli, vagyis több, minél több nemzetre vonatkozik, a folytonosság időbeli, azaz egymásután következő korokat átívelő egységet jelent. Fülep szerint a közösség az egyetemességben jelentkezik és az egyetemes fogalma szükségképpen kell, hogy fődje a *nemzeti* fogalmát. Ezt mi úgy magyarázzuk meg közelebből, hogy a nemzeti művészet a fejlődésnek oly magas, sőt elérhető legmagasabb fokát kell, hogy jelentse, hogy az más népekre, más egyidejű kultúrákra is egyaránt érvényes legyen, szóval: az egyetemesség kritériumát ki kell, hogy merítse. Fülep a görög művészettel kísérli meg állításának igazolását. Kár, hogy nem vonta bele fejtegetéseinek menetébe a keletázsiai népek művészetét, amelyek azonos tőből fakadtak, de a térbeli távolság és elszigeteltség merőben más hajtást eredményezett. E művészet nemzeti voltát tagadni aligha lehet. Érdekes lett volna, ha Fülep ebben a vonatkozásban is levezeti elméletét.

A görög művészetről szóló fejtegetésében különösen fontos az a rész, ahol az előző fejlődési fokoktól való eltérést, valójában az emelkedést, a gazdagodást világítja meg.

Fülep fölveti a kérdést: „a lokális fejlődésen túl van-e a magyar művészetnek valami sajátos történeti küldetése az európai művészetek egyetemes történetében?” Más szóval: megállapítható-e a magyar képzőművészetben olyan megkezdés, törekvés, eredmény vagy fejlődésre serkentő anyag, amely az egyetemes művészetet tovább viszi és amelyet, kiváltképp és kizáróan a magyar nép termelt ki magából művészi vagy etnikai alkatánál fogva? A kérdés háromfelé ágazik és a művészet három különböző területén, az építőművészet, szobrászat és festészet területén működő kimagasló, új utakat nyitó alkotó tehetségek teljesítményei adják meg a választ. Az építőművészet fejlődéstörténetének levezetése során Fülep eljut a modern magyar építőművészet kilenc esztendővel ezelőtt elpihent nagy apostolához, Lechner Ödönhöz. Lechner nem a gyakorlati föladatból indult ki (ami nem jelenti a gyakorlati érzék hiányát), hanem a stílusból, és mégsem jutott zsákutcába, mint azok az építészek, akik a letűnt korok lezárt és tovább nem fejleszthető stílusába éltek bele

<sup>5</sup> Fülep Lajos: *Magyar művészet*. Athenaeum kiadása, 1923. [Az eredeti cikk jegyzete.]

magukat és rég elporladt mesterek formanyelvét recitálták végtelen változatban, azaz inkább egyhangúsággal. Ő a népművészetből indult ki és abból fejlesztette nagygyá, gazdaggá művészetének formanyelvét. Még annál is többet tett, a díszítőelemek logikus kapcsolatát a szerkezettel megtalálta és hangsúlyozni tudta. Lechner eredményei valóban európai eredmények és épületei csak Magyarországon emelkedhettek ki a földből. Ha idegen Budapestre vetődik, Lechner épületei láttára szempillantás alatt megérzi, hogy tisztára magyar produktummal áll szemben. Lechner impulzív ereje sem ment veszendőbe, hívei, tanítványai átvették, magukba zárták mindazt, ami egyéniségéből kisugárzott, megtermékenyülve várják azt a kedvezőbb időt, amikor ismét építeni fognak majd és akkor Lechner vetése magasba szökken, kalászt vet.

Nem ennyire meggyőző Fülep okfejtése a magyar szobrászati részt illetően. Izsó Miklós tehetségének fajsúlyát, terjedelmét nem óhajtjuk mérlegre helyezni, de a „Búsuló juhász” című befejezett márványa magán viseli az Akadémia minden nyűgét, megköttöttségét. A kis tanagrák lehetnek zseniális föllobbanások, mint ahogy Székely Bertalan vázlatai is azok, de ami frissesség, lendület a megkezdésben, a látás és megformálás közötti távolság első fázisában jelentkezik, az elvész a kész alkotásban. Miért? Az lenne a rendjén, ha a művész akkora erőmennyiséggel vinné keresztül a terveit, amennyi elegendő arra, hogy az elgondolás zökkenő nélkül, folyamatosan realizálható legyen. Izsó Miklós nem győzte lélegzettel. Amire rábukkant munka közben, és amire Fülep akkora súlyt helyez, a mozgás kiegyenlítetttségével kapcsolatos lendület, a három dimenzió igazságának plasztikai érzékeltetése, az nem új eredmény. Aztán Izsó Miklós elszigeteltsége ellene mond az egyetemességnek. Annál is inkább ellene mond, mert amire rábukkant, azt senki utána tovább nem fejlesztette, ma pedig már túrobogott az idő fölötté. A festőművészetnél végzett próba teljesen negatív eredménnyel járt.

Fülep könyvének zárófejezete, „A jövő felé”, klasszikus értékű írásmű. Ahogy levezeti, hogy a festészet miképp kezdődik az objektivitással, amely tudatosságában kerüli a látszatot és a fejlődés során hogyan lép előtérbe, az objektív elgondolást elnyomva, a látszat, az illúziókeltés, hogy aztán ismét fölébe kerekedjék az objektivitás, ahogy mindezt levezeti, a logikus gondolkodás imponáló példáját mutatja. Gondolatai fegyelmezetten, egyben dús bőséggel ívelnek egymásba és szigorú rendszerességű építménnyé magasodnak. Meglepő, de pontos és helytálló analógiákat talál a művészet és a filozófia rendszerében.

Fülep Lajos Cézanne művészetében látja a kialakulófélben levő új művészet legszilárdabb támaszát. E fölteveése cáfolhatatlanul igaz. Legalább a mai napig. Cézanne megkezdései több nemzedéket befolyásoltak munkájukban. Sokan megértették őt, sokan félreértették, de tőle eltávolodni nem tudtak és aligha tévedett Fülep, amikor a Cézanne művészetéből kiágazó lehetőségeket jelentőségükhöz mértén kiemelte.

Fülep Lajos könyve gondolatokra serkentő, súlyos tanulmány; a kritika távolról sem méltányolta még kivételes jelentőségét.

Hauser Arnold

## IRODALOM ÉS MŰVÉSZET

LÁNDORI VILMOS KIÁLLÍTÁSA A MŰVÉSZHÁZBAN, 1911<sup>1</sup>

Budapesten a *Művészház* kiállításainak sorát két, előttünk mindeddig ismeretlen művész, *Lándori Vilmos*<sup>2</sup> és *Italo Brass* felfedezésével kezdte meg. Aki bennünket a kettő közül jobban érdekel, az *Lándori*, nemcsak azért, mert magyar, de azért is, mert ő nagyobb kaliberű, íme, ma is vannak még emberek, akik csendes elvonultságban és meghúzódo szerénységben járják végig a művészet nagy, nehéz és hosszú iskoláját, s csak akkor lépnek elének, ha már van valami adni és mondanivalójuk.

Nálunk, a nagypipájúak és kevésdohányúak országában egész meglepetésszerűen hatott, hogy egy nagy tehetség dobpergetés és minden egyéb vásári reklám nélkül lép a közönség elé, anélkül, hogy már előlegképpen fel ne vette volna azt, ami csak most jár ki neki. Íme, *Lándori Vilmos*, egy kész magyar művész, akiről eddig mi sem tudtunk, s aki most már nemcsak ígér, hanem ad is. S mindaz, amit ad, kettős ajándék nekünk, akiknek oly szegényes és elmaradt a szobrászatunk.

Ha *Lándorinak* művészi családfáját keressük, úgy talán leginkább *Rodin* az, akitől a mesterséget tanulta; néha *Houdon*-t<sup>3</sup> is eszünkbe juttatja, de ezt inkább csak a kevésbé sikerült munkáival. Ami *Lándori Vilmos* tehetségének gerincét képezi, az a kompozíciónak óriási, néhol egészen megrázó ereje. Alakjainak minden mozdulatában ott remeg és feszül a helyzeti energiának túlaradó ereje. Néha már azt hisszük, abból a mozdulatlanul holt anyagból kinyúló alak nem bírja el tovább a merev anyag korlátait, egy pillanat – s szétzúzza korlátait, szétzúzza önmagát is.

Íme, megint egy művész, aki rátalált művészetének sajátos tárgyaira és sajátos eszközeire. S azt hiszem, hogy az utolsó ötven év úgy fog szerepelni a művészetek történetében, mint az egyes művészetek individualizálásának kora, mely határozottan kijelölte minden művészet sajátos tereumát. Ez ha talán esztétikai szempontból nem hozott létre örökbecsű műremekeket (erről is lehetne beszélni), de ezzel a mérhetetlen jelentőségű technikai lépéssel, mellyel az igaz művészet ügyét előbbre vitte, minden korokhoz méltóvá tette magát.

<sup>1</sup> Hauser Arnold újonnan felfedezett, egyik első ifjúkori írása, ami nem került be még a Hauser-olvasókönyvbe sem (forrás: Pécsi Napló, 1911. 10. 75–76.). Közreadja: Markója Csilla (MTA BTK MI).

<sup>2</sup> *Lándori Vilmos*, szobrász, született Pécsen 1872-ben, meghalt Budapesten 1924-ben. A háború kitöréséig Olaszországban élt. Gyűjteményes kiállítása volt a *Művészházban* (1911).

<sup>3</sup> *Jean-Antoine Houdon* (Versailles, 1741. március 20. – Párizs, 1828. július 15.) francia klasszicista szobrász.

Csilla Markója

## THE EARLY HAUSER

ARNOLD HAUSER'S START, YOUTHFUL WRITINGS, HIS MASTER  
BERNÁT (BERNHARD) ALEXANDER AND THE SUNDAY CIRCLE<sup>1</sup>

THE 25-YEAR-OLD PERIODICAL *ENIGMA* AND THE PUBLICATION OF  
HAUSER'S ESTATE PRESERVED IN HUNGARY

When the art historical and art theoretical journal *Enigma* – which entered its 25<sup>th</sup> year of age in 2018 – was founded around the years of the great political change in Hungary, it set the aim of making up arrears mainly in art historical, aesthetic and philosophical literature accumulated until the collapse of the iron curtain. Uniquely among the periodicals this has been achieved via an editorial conception of linking up diverse areas of literature, art and philosophy with peculiar motivic webs, associative trains of thought over several numbers, instead of simple thematic compilations. Then still university students, its editors also used it as their reading log, from which the first historiographic workshop of Hungarian art history has evolved over the decades. It is now a scientific organ accredited by the Hungarian Academy of Sciences famous for its philologically exacting source publications instead of mere translations, some topics rightly deserving keen international interest. After the four-part career interview with Anna Zádor (the captivating conversation with the renowned art historian also in touch with Gombrich included names like Wölfflin, Hans Sedlmayr, Dagobert Frey, Schlosser, Dvořák, Riegl); the equally four-part source edition entitled “Johannes Wilde and the Vienna School of Art History”, the numerous letters of Charles de Tolnay, Mannheim, etc., the most recent publication with international appeal was the Hauser Reader prepared by the Hungarian Academy of Sciences Institute of Art History in collaboration with the Institute of Philosophy. The edition contains a selection from Hauser's Hungarian estate (letters, e.g. to Thomas Mann, CVs, sketches, other documents) by courtesy of the widow of Arnold Hauser, an interview with Hauser's widow Rózsa H. Borus (with new pieces of information about Hauser's life story), and the text edition of the Institute of Science History compiled on the basis of Árpád Tímár's bibliography. The latter contains Arnold Hauser's early critical writings on art, his very first writings that are unknown abroad.

---

<sup>1</sup> Csilla Markója, PhD, Head of the Research Group of Art Historiography, Institute of Art History of the Hungarian Academy of Sciences, chief editor of the art historical Journal *Enigma*. Peer-reviewed by Árpád Tímár, Gábor Pataki (HAS) and István Bardoly (MMA).

## ARNOLD HAUSER'S YOUTHFUL WRITINGS

In his well-known review of Hauser in the *Art Bulletin* E. H. Gombrich posed the blood-curdling rhetorical question: “has a *social historian* really nothing to say about Ambrogio Lorenzetti’s *Good Government*...?” The preceding passages reveal that Gombrich found him wanting in the concrete, objective confrontation with the art object, the scanning look of the art historian: „This special approach, we may infer, demands of us that we look on the more distant past from the outside as on an interplay of impersonal forces. Perhaps this aloof attitude accounts for the curious lack of concreteness in Mr. Hauser’s references to individual works of art.” To crown his devastating judgment, he adds that the illustrations got apparently into the book later by favour of the publisher as „their captions have a strangely prefatory character.”<sup>2</sup> Without taking a closer look at the art political or methodological aspects of the two art historians’ different positions, it is to be stressed that the publication of Hauser’s early art-related criticisms<sup>3</sup> is a significant step, for it reveals a career start with daily reviews relying on face-to-face confrontations with art works, with the process of creating art. These beginnings go back to times prior to the Sunday Circle, to the reviews published in *Temesvári Hírlap* from 1911 (a symbolic date, the salient year of Hungarian modernism, of the group called the Eight) covering the theatre, particularly the highly visual stage productions of Reinhardt apart from fine art. Young Hauser’s admiration for the stage might have something to do with his professor Bernát (Bernhard) Alexander’s Shakespeare researches, as is his critique of impressionism related to the contemporary, and occasionally astonishingly critical response to the young Lukács. As Hauser’s widow recalled, it was not Mannheim who introduced the young critic to the Sunday Circle, but Hauser had known the Lukács family earlier as a private tutor. Though this piece of information has not been verified by other sources yet, but his early writings reveal the up-to-date knowledge of Lukács’ youthful ideas; below I would like to add new data, facts and analyses to complement Hauser’s biography, also relying on the source material published in *Enigma*. Among these sources distinguished attention is deserved by two curriculum vitae drafts about his studies, the starting points of his intellectual orientation. In one, presumably written for an Anglo-Saxon setting (which first appeared in print now) he names thinkers like Gustave Lanson, Veblen or Dewey, whose names rarely occur in writings about Hauser: „I was born in 1892 in Hungary. I started studying history of art and literature in the Universities of Budapest, Vienna, Berlin and Paris. Of my university teachers it was the art historian Max Dvořák in Vienna, the philosopher and sociologist Georg Simmel in Berlin,

<sup>2</sup> Gombrich 1953. op. cit. 83. See: Jim Berryman: Gombrich’s critique of Hauser’s Social History of Art. *Journal History of European Ideas*, 43, 2017, 5. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01916599.2017.1373372>

<sup>3</sup> Válogatás Hauser Arnold ifjúkori írásaiából [Selection of youthful writings of Arnold Hauser] Ed. by Csilla Markója, István Bardoly. „Hauser-olvasókönyv” [Hauser Reader]. *Enigma*, 24., no. 91., 2017. 82-134.



Henri Bergson and Gustave Lanson in Paris by whom I was most deeply influenced. After the first World War I spent two years in Italy doing research work on the history of Classical and Italian art. In 1921 I moved to Berlin. By that time I had to come to the conclusion that the problem of art and literature, in the solution of which our time is most eagerly engaged, are fundamentally sociological problems. I felt that I had to revise the political idealism of my earlier years, and from that time on I devoted myself above all to the study of sociology and economics under the guidance of Max Weber, Werner Sombart and Ernest Troeltsch. In the following years I was studying, besides the works of these scholars, the writings of the great American sociologists: Thorstein Veblen, Charles H. Cooley, William G. Sumner, John Dewey and I found a new source of inspiration in their sound rationalism and realism. In 1924 I settled down in Vienna. From that time on my interest was mainly focused on the problems of the film. I felt that there was a test case for the most vital problems of art in general – a case which offered an opportunity to study the birth and the first developments of a new art and to observe the motive force behind the evolution of art forms, as it were, in a laboratory.”<sup>4</sup> In an interview Hauser said about the inspirations of the start: „(...) How did the so-called «great generation» emerge – which we did not experience as great, nothing could be farther from us; it began about the time when György Lukács returned from Germany, from Heidelberg at the outbreak of the first war. And when about a dozen young, ambitious but immature youngsters rallied around him, with whom I came into contact via my friend Mannheim, a university colleague. A circle evolved, who met somehow, I don't really know how, who got used to meeting once a week on Sunday afternoons at Béla Balázs' apartment in Buda. From almost the very beginning to the end it consisted of some fifteen people, it was a literary circle later called Sunday Circle, when it became fashionable, though earlier it didn't have this name. Naturally Lukács was and remained the centre from the start. [...] There was another historical legacy we received for free: the person and work of Béla Zalai, who died young, killed or lethally wounded in the first world war. Béla Zalai was the first highly talented modern young Hungarian philosopher. An extremely inventive, original thinker whose thoughts focused on systematization. My own doctoral work, my dissertation also dealt with the problem of Zalai's system published by the periodical *Athenaeum*. [...] The importance of Zalai's philosophy lay for us primarily in the statement that the elements by themselves have little significance, and they attain their significance by their function, getting into interrelations. The system is none other than the connectedness of the elements. In different spheres, in different areas of knowledge or intellectual creation and thinking identical elements may assume different functions, and individual disciplines, sciences evolve from these systems. This was a great inspiration and great anticipation of the later functional theory which is the

---

<sup>4</sup> „Hauser Arnold két önéletrajza” [Two curriculum vitae by Arnold Hauser]. Red. Zuh Deodáth, eds. Markója Csilla, Bardoly István. „Hauser-olvasókönyv” [Hauser Reader]. *Enigma*, 24., no. 91., 2017. 146–151.

fundamental problem of the entire modern philosophy. This must be seen to understand the importance we ascribed to Zalai. [...] Already Simmel recognized the great talent in Lukács – and he brought with him this influence, the entire intellectual atmosphere that constituted the sociological milieu in Germany at that time evolving under the influence of Max Weber, Werner Sombart. He arrived in Hungary saturated with that, he brought it with him in his pocket – well, this way of thinking was not quite new, there were antecedents, foundations, but scattered. The whole circle was imbued in a new atmosphere of sociology, but it was not explicit or programmatic, and hardly any word was overtly said about it. [...] I was born of a poor family, I spent my university year partly working for a living, I had done so even earlier. This slowed down the work and explains that the start was delayed, but the greatest problem was that this disorientation, lack of purpose, this empty-handedness was paired with a false doctrine. Actually, since my entry into the Sunday Circle, or since I fell in love with art – for this is a true love-affair, though one-sided – I was more keenly interested in art than in sociology. And when I looked at art from a sociological viewpoint, it was always – and it is ever since – just a pretext for looking at art from an angle that is rarely, or just secondarily used. (...) There was art, the target of affection, the subject of attention, but the inability or paralysis was caused by its linkage with a doctrine we called formalism or aestheticism, which started out from the premise that the essence of art is form. De facto it's true that form is the starting point insofar as there is no art without form, and form is the door through which you enter art, but form is not the roof under which you arrive. The roof is reached at a far higher level than is the door which opens toward art, and art becomes art through form, but it is not through form that it becomes *great* art. This theory – formalism – was the theory of Wölfflin, the great German art historian. I professed to be an advocate of the theory that started out from the tenet that parallels and geometric relations, order and regularity, categories, homogeneity and harmony were the essence of art. And indeed what we understand by artistic structure evolves from such kind of relations. Slowly, very slowly and in the teeth of strong resistances, a realism evolved from this formalism over the many years which



The young Arnold Hauser.  
 Reproduction in: Török Petra:  
*Sorsával tetováltan önmaga. Válogatás  
 Lesznai Anna naplójegyzeteiből.*  
 Bp., 2010. 163.

made me realize that it was not an immanent logic that paved the path of artistic development. It is not forms that vie with and replace each other above the heads and behind the backs of the people; motivated by their external social position, social goals the people assume interests, set aims, try to adopt principles, influences for themselves, hire themselves into the service of ideologies and from all this a new turn, a new insight, a new kind of interest emerges. It is this new kind of interest that determines the turns of art – not immanently, from the inside, but from the outside – this is how the taste and forms change; this is not the process of a nameless entity, but behind every activity, every function of this kind there is an individual and the individual's commitment receives its direction from the political, economic, social solidarity of his fellow humans.”<sup>5</sup>

#### WHERE THE ROADS DIVERGED

“I’ll pass this exhibition thing on to Frici Antal who I’m meeting regularly – he’s got a nice German wife, for the time being they are very happy. They still make ends meet, with groans and moans, but well. Hauser is a scoundrel – he lives here like a profiteer doing *nothing* – accommodated at a boarding house in Unter den Linden for 400,000 marks a day, gold bracelet, patent leather shoes, Opera [...], and all that – not meeting anyone, or maybe bankers?”<sup>6</sup> – the sculptor Béni Ferenczy wrote from Vienna to the world-famous Michelangelo researcher art historian János Wilde’s brother who remained in Hungary. In the background of the malicious remark it is easy to discover the controversial memory of the short-lived Hungarian Republic of Councils/Hungarian Soviet Republic, in which Hauser also assumed a role, and apparently the artists and intellectuals who were forced to emigrate after it watched Hauser’s attempts to hold his ground and his extravagant behaviour with consternation, e.g. his long excursion in showbiz, precisely in the film industry. Lipót Herman also made mention of Hauser’s role undertaken in artistic politics during the Republic of Soviets<sup>7</sup> in his diary entry on 10 September 1919: “I found Réti in the Japan [café] who complained that his fellow teachers had denounced him in the ministry for having attended the meetings of the committee for the educational reform headed by Hauser. It makes him feel very uncomfortable, because he is a vain person, it was exactly his vanity that the people of the directory appealed to, apart

<sup>5</sup> Nyíri Kristóf, „Látogatóban Hauser Arnoldnál” [Visiting Arnold Hauser]. *Létünk*, 8, 1978, 3. 99–125.

<sup>6</sup> Hungarian National Gallery, Archives, inv.no.: 20151 1979/24.

<sup>7</sup> To this, see also: “On 30 April the role of the Press Directory was taken over by the newly set up National Council of Intellectual Goods. The president was Sándor Szabados, commissar of public education, and its members included Tódor Kármán for the science department, Arnold Hauser for the art department and Lajos Fülep for the literary department.” Buzinkay Géza, *Kis magyar sajtótörténet* [Short history of the Hungarian press]. Budapest, 1993. 58 – and also Gerelyes Ede, *A magyar múzeumügy a két forradalom időszakában 1918–1919* [The question of museums in Hungary during the two revolutions in 1918–1919]. Budapest, 1967. 358.

from raising his salary.”<sup>8</sup> The committee for educational reform was to have founded a new University of Art, but the shortage of time foiled it. At any rate, as contemporaries recalled, Hauser took up the cudgels for this goal: “Pogány headed the talks about the reform process, but when he left for the battlefield, the directory was enlarged with another position – that of a rapporteur and Arnold Hauser was selected for this work who had taught at the Teachers Training College during the dictatorship and who was also a member of the greater committee for the reformation of the entire public education.”<sup>9</sup> Ernő Margittay remembered that Hauser had also participated in the compilation of the artists’ cadastre, that is, the list of artists on monthly salary. The euphoria caused by the “past regime”, i.e. the Revolution of Councils that lived a few months only, soon turned into resignation: “I experience an emotional instability with ebbs and tides like five years ago in the first days of the war. All day long alarming rumours and rather depressing reality. You need strong nerves. We keep running about, trying to help fellow artists and also our own destiny. Today we called on the deputy commissar of public education the communist György Lukács to inquire, for tomorrow we summoned the artists for a meeting at Fészek, perhaps the commissar will also come. Tentative steps have been taken in other directions, in support of the intellectual proletariat. It is questionable whether we’ll achieve anything, despite the fine promises”<sup>10</sup> As is known, the social experiment was short-lived. The schism experienced by the entire country radically divided Arnold Hauser’s career also into a „before” and an „after” section.

#### HAUSER AND THE SUNDAY CIRCLE

In the manual about the great figures of Hungarian art historiography the name Arnold Hauser (1892–1978) is paired with the definition: philosopher, art sociologist.<sup>11</sup> Hardly could one find a more precise identification for a man who – after a life-time of reading and rumination – at the age of 47 started to synthesize all he had concluded about the social embeddedness, the sociological determination of art on several thousand pages. Hauser’s works have been translated into dozens of languages, his art sociology has served as guidance for generations in all corners of the world to this day. When, however, one tries to find the clue as to the lifelong inspiration of the sociological aspect for Hauser, one has to go back to a root whose history and sources have hardly been elaborated yet.

<sup>8</sup> From Lipót Herman’s diary, Budapest, 10 September 1919. Hungarian National Gallery, Archives, inv.no.: 19920. – 1919. 102. (4542.) p.

<sup>9</sup> Margittay Ernő, „Vörös művészeti politika”. [Red art policy] *Magyar Iparművészet*, 22. 1919. 52.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 24 March 1919 – 1919. 29. (4469.) p.

<sup>11</sup> Wessely Anna, „Hauser Arnold – Az olvasó útja” [The Reader’s Progress]. *„Emberek és nem frakkok.” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*. II. Eds. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 13. no 48. 2006. 299–314.

As Hauser himself made it expressly clear, he received the motivation for this life-long commitment in the Sunday Circle rallied around George Lukács. He published his doctoral dissertation about the problems of aesthetic systematization in the periodical *Athenaeum* in 1918. In 1980 Éva Karádi prudently selected it to follow Károly Mannheim's *Soul and Culture* also of 1918, the first in a series of *Lectures in different areas of the study of the Spirit*, in her indispensable chrestomathy for students of the history of the Sunday Circle.<sup>12</sup> The fraternal relationship between the two texts was also pointed out by Anna Wessely: "The two young scholars linked up the structural analysis and the phenomenological description of the existential conditions of their subject."<sup>13</sup> Mannheim's argumentation about the indivisibility of subjective and objective culture can also be discerned almost word for word in Hauser: "Literature is not the aggregate of literary works, art is not the summation of artistic objects, religion is not the arsenal of cultic acts; culture is more because it is different from a set of its individual objectifications. Here, wholly peculiar laws are at work, the formation of which are not only importantly attributable to the procreative individual but is modified by the receiving individuals who maintain the continuity, too. As a cultural object, the *Werk* is removed farther from the Spirit than the original distance because it becomes a new reality."<sup>14</sup> However, the coincidences reveal more than the simple integrating power of the Sunday Circle or Lukács. Although Hauser himself traced the beginnings to the Sunday Circle and especially Mannheim and to the system theoretical work of Béla Zalai, who exerted a strong influence on both of them, in Hauser's life the start may be found deeper, in the university years when he got to know the authors, Lukács, Kant, Fiedler whom he cited (and sometimes criticized) in his theoretical work. The light upon his intellectual developments prior to the Sunday Circle may be shed by a fairly large group of so-far unprocessed sources. It comprises several dozen reports sent by the undergraduate Hauser from Budapest to the liberal paper of his native region, *Temesvári Hírlap*. These texts<sup>15</sup> reveal that the confrontation of the unique and individual work and the possible normative systems of reference, the problem of singularity and aesthetic systematization filtered and perceived through the Kantian concept of transcendental form preoccupied Hauser at a very early age, in the first years of his studies, and that this interest was not independent from the ongoing artistic trends, the subversive, explosive appearance of a Hungarian group of artists, the Eight. Discernible textual correspondences with the programmatic writings of Kernstok and Lukács through the reference to "the essence of things" laid the foundation for Hauser's sensitivity to problems. In addition to impacts from art, the

<sup>12</sup> *A vasárnapi kör. Dokumentumok* [The Sunday Circle]. Eds. Karádi Éva, Vezér Erzsébet. Budapest, 1980. 186–202.

<sup>13</sup> Wessely 2006. op. cit. 299.

<sup>14</sup> *A vasárnapi kör* 1980. op. cit. 192.

<sup>15</sup> Collected for *Enigma* 24., no. 91., 2017. by Csilla Markója and István Bardoly, with the help of Árpád Tímár's bibliography and the collaboration of Deodáth Zuh and Hajnalka Nováky.

influence of Bernát (Bernhard) Alexander, a tutor of Hauser at the university is also practically overlooked by the special literature, although it can be detected in young Hauser's thinking not only concerning the neo-Kantian basis with a decisive force for his entire career, but also in his attraction to the stage and the evolution of his thoughts about Reinhardt. The youthful writings outline a thinker who had an exact compass already as a student, choosing the intellectual predecessors with acumen and a sure sense of justice and recognizing the progressive intellectual events and trends to which he could be attached throughout his life. His sure taste and the complex, often polemic relationship with his masters and intellectual examples remained decisive to the end of the period, best epitomized by his doctoral dissertation on aesthetic and art philosophical themes, as it summarizes all the spiritual impacts that put an imprint on young Hauser.

As far as we know now, Arnold Hauser's first writing appeared in Hungary in 1911, the last one in 1918. After sporadic publications in foreign languages the next major work of his was published in 1951, immediately bringing him world fame. The 33 years that passed in between were spent in preparations, maturation, reading. More can be learnt about this rift of 33 years if we retrace this unique intellectual development along the youthful writings to the times preceding the foundation of the Sunday Circle.

#### THE "SOCIOLOGIZING TRADITION" AND GEISTESGESCHICHTE

In recent years the sociologizing tradition of Hungarian philosophy has come more to the fore, a book also being published under this title.<sup>16</sup> Its author suggested earlier, too, that the contribution of Hungarian thinkers to universal philosophy ought to be sought in the sociological aspect: "Hungarian philosophy lacks such original currents in the conceptualization of problems and their solutions as the ones identified by labels like British empiricism or German idealism. However, digging a bit deeper one may identify a typical feature of the Hungarian philosophical thought along which the otherwise apparently rootless and isolated achievements can be arranged in a unified narrative of the history of ideas. This differentiating trait is the assertion of the sociologizing outlook – or at least its considerable influence."<sup>17</sup> This has intriguing aspects in store for the historiography

---

<sup>16</sup> Demeter Tamás, *A szociológizáló hagyomány? A magyar filozófia fő árama a XX. században* [The sociologizing tradition - The mainstream of Hungarian philosophy in the 20<sup>th</sup> century]. Budapest, 2011. See also the critic of this conception: Kiséry, András (The City College of New York, Department of English): Hajnal és Thienemann láthatatlan kollégiuma. A tudomány hálózatai, a német szociológia és a kommunikáció egyetemi kutatása Magyarországon 1930 körül. [Hajnal's and Thienemann's invisible college. University research into the networks of scholarship, German sociology and communication In: Médiák és Váltások, edited by Katalin Neumer, 246-305. Budapest: Gondolat., 2015. 246-305.

<sup>17</sup> Demeter Tamás, „A magyar filozófia szociológizáló hagyománya” [The sociologizing tradition of Hungarian philosophy]. *Világosság*, 48, 2007, 4. 8-11.

of Hungarian art history, too, for one thing, because the most prominent representatives of the sociologizing tradition include surprisingly many art historians, yet something needs to be added. Already György Litván pointed out that while in the “Western great powers” of sociology “socialists and sociologists” stared at each other with mutual distrust, in our case the two notions meant almost the same, especially to the simplifying public mind,” for “Hungarian sociology has undertaken a social, political mission almost from the moment of its birth.”<sup>18</sup> This political commitment, which united the rather broad spectrum of the cream of progressive Hungarian intellectuals dominantly tied to the bourgeois radicals, was necessarily devalued after the fall of the Republic of Soviets of 1919. For those who remained at home, the influence of the school of *Geistesgeschichte* became more and more important parallel with the politically tinted sociologizing tradition. This trend was – to use Ambrus Miskolczy’s apt word<sup>19</sup> – a “holistic” outlook and scientific method holding out the promise of an explanation of the world or even a “salvation historical scheme”, about which Mihály Babits launched a debate in a fairly sharp key on the pages of *Nyugat* in 1931.<sup>20</sup> Though the distinguished Hungarian poet slightly misunderstood the point to the *Geistesgeschichte* method as his fellow intellectuals of history, literature and art history mercilessly pointed out, he still comprehended a lot of the risks of the “holistic outlook”, the greatest gain of the dispute was to discuss or at least touch on the frustration caused by the fall of the Republic of Councils which largely influenced the reception of Marxism in Hungary, too. This explains why the phrase “vague sociologizing” as a condemning critical term could be used by the art philosopher and critic Lajos Fülep, a former member of the Sunday Circle, who stressed the economic historical viewpoint but only in unity with the history of ideals in his reply to the poet Mihály Babits, which also sheds light on the Hungarian reception of the Vienna School of Art history (*Wiener Schule*) in the 1920s: “However excellent this critique is, we must beware of applying it to all trends and the whole area of *Geistesgeschichte*. All the consequences Babits tends to spot in practice and lists with anxiety do not necessarily ensue from the *Geistesgeschichte* method of. When, for example, literary history is modified to sociology by the historians of ideas, this

<sup>18</sup> *A szociológia első magyar műhelye. A Huszadik Század köre* [The first Hungarian workshop of sociology. The circle of the periodical *Huszadik Század*]. Introd. and sel. Litván György, Szücs László. Budapest, 1973. 8.

<sup>19</sup> Miskolczy Ambrus, *Szellem és nemzet* [Spirit and Nation]. Budapest, 2001. 8.

<sup>20</sup> Babits Mihály, „Szellemtörténet” [*Geistesgeschichte*] [Thienemann Tivadar, „Irodalomtörténeti alapfogalmak” [Basic concepts in literature]; HORVÁTH János, „A magyar irodalmi műveltség kezdetei” [Beginnings of the Hungarian literary culture]; Farkas Gyula, „A magyar romantika” [Hungarian romanticism]; *A magyar romantika útjai*. Ed. Hóman Bálint.] *Nyugat*, 24. 1931. II: 321–336. – see also the contributions: Fülep Lajos, „Szellemtörténet” [*Geistesgeschichte*]. *Nyugat*, 24. 1931. II: 657–661; Kardos László, „Szellemtörténet”. *Nyugat*, 1931. II: 661–664; Joó Tibor, „Szellemtörténet”. *Nyugat*, 25. 1932. I: 110–113; Váczy Péter, „Szellemtörténet”. *Nyugat*, 25. 1932. I: 106–109.

does not logically issue from the method itself. (After all, one may just as easily end up in Marxism and “historical materialism” by denying the existence and history of the Spirit/Geist.) [...] Using the method of Geistesgeschichte, art history – besides autonomous research – has subjected the entire history of art to revision by applying the very principle that Babits regards so very dangerous: notably that every age must be judged by its own standards. In this way, it has practically discovered and integrated as chain links in the historical continuum certain ages that earlier – assessed by alien standards – were branded e.g. as decadent and were hardly given any attention. Before going that far, however, art history had to clarify the fact and take it as the basis (and this basis – remaining with the study of art – is *ratio sufficiens*) that the history of the formations and differences of art, of the birth and decline of styles is not identical with the history of techniques, abilities, the “optical development of seeing”, etc., but it is the history of the self-expressing and self-manifesting Spirit/Geist itself; or, to use a contemporary term, it is the history of world views. Obviously it does not mean that art is to be taken for the documentation of world views; it merely means that the historical transformations of art must be understood from the transformations of the world view. Although Riegl himself failed to draw the conclusions from his method as to the concept of world view, they follow just as necessarily from it as, conversely, sociologizing does not follow from it. The method is more elaborate at the hands of Dvořák whom we owe the new assessment of such relatively well-known ages as the early Christian or gothic age. [...] Now, among the ones mentioned as examples none slips onto the ground of sociology; the method of Geistesgeschichte, through the analysis of *Kunstwollen* and the world view from which it sprouted, can give sufficient explanation about the artistic specificities and the historical dynamism.”<sup>21</sup> This manner of using the concept of world view is familiar from the Sunday Circle, but the art philosophical fragments of Lajos Fülep to be published posthumously soon, which are as ambitious as is Lukács’ Heidelberg aesthetics, reveal that Fülep wished to pair the concept of *Kunstwollen* (will of art) with *Wirklichkeitswollen* (will of reality), aiming to achieve a great synthesis of the elements of the sociological and spiritual (*geistesgeschichtliche*) outlooks that are not easy to reconcile at first glance. Fülep’s aesthetics that remained a torso had to wait several decades, or almost a century, to be published just like Lukács’ as mementos of the rift in history, but their ideas were circulated and effective in their age, too. Although the names of the radical thinkers of the early 20<sup>th</sup> century were necessarily missing from the great interwar summary of the academic scholarship, the works of individual disciplines prove that the Geistesgeschichte school was influential parallel with the positivist methods and the economic historical-sociological viewpoints. For example, academician and university professor Gyula Kornis says of the “past and present,

---

<sup>21</sup> Fülep Lajos, „Szellemtörténet. Hozzászólások Babits Mihály tanulmányához” [Geistesgeschichte. Comments on the study by Mihály Babits]. [1931] – Fülep Lajos, *Művészet és világnézet. Cikkék, tanulmányok 1920-1970*. Sel., ed. Tímár Árpád. Budapest, 1976. 323-324.



and the future tasks, of philosophy”: “From each discipline lots of universal – that is, philosophical – problems arise quite naturally, the solutions of which have their feedback on the disciplinary research, staking out new paths, awakening them to so far overlooked categories. This fertile reciprocity between philosophy and special disciplines is aptly illumined by the most recent trend e.g. in literary research and history known by the name of *Geistesgeschichte* or history of ideas. This trend emerged under the influence of the German neo-idealistic history of philosophy and elevated the literary historical research from the futility of superficial factuality and source definition (cf. the articles in our periodical *Minerva*).”<sup>22</sup> In the same volume the conservative, pro-German *primus magister* of the Turul Association later disseminating pro-Hitlerian propaganda, art historian Antal Hekler refers to Max Dvořák: “The recent endeavours usher thinking in this direction, professing that the most elevated task of art history is the aesthetic and historical comprehension of the relics of art. The confrontation of the two approaches was forced, because every aesthetic element of an art work has historical value and significance as well. It was first of all the Vienna School headed by Dvořák who opposing the trend represented by Wölfflin demanded the integration of the history of artistic relics in the general history of the Spirit (Dvořák: *Kunstgeschichte und Geistesgeschichte*).”<sup>23</sup> It is a telling sign of the entanglement of the situation that the work of Dvořák was made widely – internationally – known by the Hungarian Johannes Wilde, who – forced to emigrate after the fall of the Hungarian Republic of Soviets – became one of the most confidential friends of Dvořák as a former student of his.<sup>24</sup> Wilde, who appeared in the Sunday Circle tangentially, preserved his distance from Lukács’ committed activism. Anyway, in the polemics initiated by Babits references to the works of Windelband, Rickert, Dilthey, Troeltsch by the contributors well indicate the intellectual orientation of the thinkers who remained at home. Even though the fall of the Republic of Councils wrecked young Hungarian modernism, but similarly to the achievements of the Lukács circle, the impact of the Eight or the social critical, sociological outlook lived on parallel with the approach of *Geistesgeschichte*, at home like an subterranean current or abroad in emigration. And paradoxically, indirectly, or critically, it remained topical through such integrative oeuvres as that of Lajos Fülep, in spite of the fact that the scholarly or public discourse was dominated by other approaches. When we look into the questions of French and German influences, cultural transfer, translation, conversion in Hungarian modernist painting, we must see clearly that the sociological aspect is

<sup>22</sup> Kornis Gyula, „A filozófia múltja, jelene, és jövő feladatai” [The past and present, and the future tasks of philosophy]. *A magyar tudománypolitika alapvetése*. Ed. Magyary Zoltán. Budapest, 1927. 88–89.

<sup>23</sup> Hekler Antal, „Művészettörténet” [Art history]. *Ibid.*, 118.

<sup>24</sup> See also in English: Markója Csilla, „János (Johannes) Wilde and Max Dvořák or can we speak of a Budapest School of art history?” *Journal of Art Historiography*, 2017. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/markoja.pdf>

discernible: via the transfer or borrowing the works of the Hungarian modernists ought to have reflected the fundamental immanence and self-referentiality of French artistic trends, French modernism, but in actual fact they preserved the external vantage point, the existence of an external reference. This break or cleavage marks Hungarian modernism off from the centrally positioned French trend sharply, and at the same time, it lends it its peculiar flavour.<sup>25</sup> Young Hauser cast his eye directly on the breaking point by trying to comprehend the duality of the individual work and the normative aesthetic system not traceable deductively to the aggregate of individual works, which at the same time includes it. The work - *Werk* - is not a problem for the French because its isolation by the complex procedures and operations evolving organically in their traditions, to which they reach or refer back, is an immanent problem of an artistic nature. The sociological aspect is somehow missing from the work of Cézanne and his followers. By contrast, the works of the Hungarian modernists, the Eight, appear to have evolved in an outward-to-inward direction and not organically, in an inward-to-outward way, and this difference, this rift in the nature of Hungarian art was not only noticed but also immediately critically reflected upon by Hauser the student.

#### ARNOLD HAUSER'S SCHOOLYEARS

Very little is known of Arnold Hauser's youth and career start; what we know is gleaned from the forewords to source publications by Árpád Tímár and from the biographic study by János Szekernyés.<sup>26</sup> The latter refers to the poet Károly Endre (1893-1988), who lived in the one-time Erfeld house, the birthplace of Hauser by the bridge over the Bega in the Gyárvaros [Factory town] district of Temesvár, knew Hauser's parents, the "impecunious Jewish furriers", his siblings - a boy and a girl -, and who, as a faithful friend, followed Hauser to Budapest and rented a room with him in Ráday street. They attended the primary school in Gyárvaros together, from where Hauser went on to the renowned Temesvár secondary school specialized in science. Szekernyés gives a detailed account of the schoolyears, of the outstanding teachers, making special mention of the art teacher János Wälder, who also decorated the gymnasium of the school with his paintings. Hauser started hearing talks on art history at a very early age; his attraction to art was probably strengthened by the series of art historical lectures by Adolf Perényi and János Farkas about the development of universal architecture, painting and sculpture, illustrated with some 200 slides. In the assembly hall of the secondary school, which also housed the literary society of the town, art exhibitions and fairs were also held.

---

<sup>25</sup> See also in English: Markója Csilla: The modification of meaning: Cézanne, Hildebrand, Meier-Graefe and the problems of cultural transfer. *Journal of Art Historiography* 2019. Summer issue (forthcoming)

<sup>26</sup> Szekernyés János, „Hauser Arnold indulása” [The start of Arnold Hauser]. *Korunk*, 38, 1979, 3. 186-194.

That said, Szekernyés still attributes the greatest single influence exerted upon young Hauser who joined the school in 1902 to the enlightened and erudite teacher of Hungarian literature Zsigmond Kunfi, an advocate of progressive thoughts. Kunfi published a lot in the daily *Temesvári Hírlap* on the pages of which Hauser was to mature as publicist and art critic. Their careers converged once more, when during the Hungarian Republic of Councils in 1919 he worked on the People's Commissariat of Public Education under the leadership of his former teacher Kunfi. Kunfi translated and published Marx writings in *Pester Lloyd* as well as *Huszadik Század*, the periodical that appears to have been the first serious workshop of Hungarian sociology. In this way he could convey his sensitivity to the pressing problems of society and welfare to the intellectuals in Budapest, in a broader circle than was the group of his Temesvár pupils.

In 1907 Hauser attended lectures in art history again in a free course: Sándor Nyári spoke about the Pre-Raphaelites and the Cinquecento, Dr. Jenő Beyer about Egyptian art, and Árpád Feszty about the problems of painting. A few years later – and this is the piquancy of the matter – Hauser vehemently castigated the widely acclaimed painter for his conservatism in *Temesvári Hírlap*, a sign of great courage in the teeth of the conservative art connoisseurs of his native town and a measure of the daily paper's liberalist stance at the same time. Another of his teachers Fülöp Schill attracted young Hauser to the literary and poem reciting circle. Probably his desire to become an actor was not independent of the successes he scored there.

Hauser finished the secondary studies with excellent results and hurried to Budapest where – as Szekernyés informs us – he enrolled in the Academy of Dramatic Art. He must have had a walking-on part in several Shakespeare productions of the National Theatre, which might be at the bottom of his deep commitment to the stage, particularly to Shakespeare, who was to become the subject of his youthful writings depicted with inexhaustible enthusiasm, together with the directors of the plays. In 1911 he began reporting on the cultural life of Budapest in *Temesvári Hírlap* edited then by Mihály Pogány, still during his university studies in Budapest. In addition to theatre and art criticism, he reviewed concerts and books, published notes, short essays, interviews. Besides Shakespeare, Max Reinhardt, Strindberg and Beethoven, he wrote about the contemporary artists, both those exhibiting in the Kunsthalle and the members of the group Eight whom he ardently supported from the very first moment and heralded their emergence as far as Temesvár, first of all Károly Kernstok, but Rippl-Rónai, Vaszary also became protagonists of his critical writings. His anti-impressionism expressly professed from the beginning prepared the ground to embrace the teachings of Lukács, Simmel, Rickert, Fiedler when he joined the Sunday Circle through his university colleague Mannheim.<sup>27</sup> Already in these short reports one finds names of philosophers, first of all that of Kant; the student Hauser thought that a return to Kant, Kant redivivus

---

<sup>27</sup> The widow of Arnold Hauser claimed that Hauser was employed as a private tutor in the Lukács home, and that explains the acquaintance. However, no other source has confirmed it so far.

was of paramount importance. He enrolled to study German and French literature and language, but it can be taken for sure that he attended courses in philosophy, particularly those of Bernát (Bernhard) Alexander in whose periodical *Athaeneum* he published his doctoral dissertation, and whose Philosophical Society he joined in 1915, in the year when the Sunday Circle was founded.

#### ARNOLD HAUSER AND BERNÁT (BERNHARD) ALEXANDER

I am perhaps not much mistaken when I attribute the greatest influence on Hauser's journalistic crop in Temesvár and hence in the start of Hauser's career to this outstanding organizer and educator, who - beside Károly Böhm - established the entire institutional system of Hungarian philosophy single-handed. Alexander's contemporary Gábor Gaál appraised him in the obituary written for the periodical *Korunk*: "No doubt about it, thoughts of philosophy are the hardest to popularize because the moment they are unfurled from the hull of their exact wording, the risk of their falsification arises. Besides, there appears some resistance in the public, voicing the complacent slogan that philosophy does not agree with the Hungarian mind, the traditional common-sense of Hungarians is opposed to the «Germanic» vagueness and highfaluting ratiocination without practical purpose. Bernard Alexander began working in this atmosphere. Equipped with great scholarly arsenal he started in the wake of the most outstanding German philosophers of that time, his first work was about no less than the life and personality of Kant, a study that made a great stir. [...] His university lectures - be they on any field of philosophy - always attracted a large attendance; news spreading about them even beyond the walls of the university drew several outsiders to hear them. To popularize philosophy, he launched the «Filozófiai Írók Tára» [Collection of Philosophical Writers] which had an unprecedented impact in our country in spreading the philosophical ideas. [...] When in the seventies of the last century Bernát (Bernhard) Alexander made a round tour of the universities with philosophical faculties that were leaders in that-time Europe, he was faced with the flurries of the barren materialism of the post-Hegelian era... In this futile uproar Albert Lange's influential book against materialism and Hermann Lotze's teachings were the first impressions affecting young Bernát Alexander... These traces were not erased by time or by his later attempts at philosophical systems of a positivist bent as bridge systems between speculative idealism and natural science, then by Wundt's synthesis and first of all the neo-Kantian movement. [...] That is probably why his interest extended from the central disciplines of philosophy to less philosophical disciplines such as psychology and aesthetic, and even art and literature, first of all the royal genre of literature: drama; to areas in general in which the analysis and evaluation of the objective and subjective mechanism of the human mind is first of all philosophical work. That is why he wrote and could write about Shakespeare and Madách, and that is why his mind always active in the work of interpreting the Spirit could rise from the interpretation of the basic concepts of philosophy to such breadth of analysis as

the unfinished great Kant interpretation and the intellectual portrait of Spinoza written in German.”<sup>28</sup> The outline of Alexander’s career by a contemporary is particularly informative because it reveals that already his fellow thinkers did not only assess his role in the neo-Kantian turn, in the popularization of the philosophical literature in Hungary in general, but they also highly appreciated his work in theatrical criticism. His Shakespeare study of 1902 is indeed decisive, as is his volume of studies entitled *Art, On Artistic Value, On Art Education* translated into French and German, too. In addition to Kant, Diderot’s *Paradox of the Actor* must have been very important for young Hauser, for several of its arguments can clearly be discerned in his critical writings on Reinhardt. After all, Diderot’s chef d’oeuvre was translated into Hungarian by Bernát (Bernhard) Alexander in 1900 and Alexander became a member of the critical committee of the National Theatre in 1911 when Hauser began his activity as critic. As for his researches on Kant, most probably it was Bernát (Bernhard) Alexander who kindled Hauser’s interest in Kant, who set as his goal in his doctoral dissertation to resolve the antinomy concerning the transcendental forms. Nota bene, Alexander was a frequent visitor at the Lukács house, and was in intense correspondence with Lukács as well as Fülep. László Percz writes of Bernát (Bernhard) Alexander’s neo-Kantianism: “Far from being an orthodox neo-Kantian, he still assumed a decisive role in Kant’s Hungarian reception. [...] His Kant biography – unfortunately only the first volume of which was completed – is the first modern Hungarian monograph in the history of philosophy. His Kant translations essentially contributed to the consolidation of the Hungarian philosophical terminology. [...] The *Athenaeum* of the second half of the 1910s is a faithful imprint of the achievements of the age. Trends? It contains everything that is important among the currents of anti-positivist “neo-idealism” after the cessation of the hegemony of positivism around the turn of the century. Diverse variants of neo-Kantian and life philosophical trends: the Bolzano logic, Meinong’s object theory, Husserl’s phenomenology. Authors? All are here who created something really original in the reception of the trends of neo-idealism: the value philosopher Károly Böhm, who appeared in the periodical at least posthumously, Ákos Pauler just after his positivist and just before his logical idealist period, young György Lukács working on his Kantian aesthetics. After [Alexander’s] years abroad, he first taught literature in a grammar school, dramaturgy at the Academy of the Theatre, aesthetics and culture history at the Technical University, and finally history of philosophy and philosophical propaedeutics as professor of the faculty of humanities. He was a star lecturer: his courses often had to be held in the large domed assembly hall, and at times a thousand people attended his free lectures on Friday mornings. His lectures on Shakespeare held in the National Theatre and the National Museum were great social events.”<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Gaál Gábor, „Alexander Bernát (1850–1927)”. *Korunk*, 2 1927, 11. 796–798.

<sup>29</sup> Percz László, „A filozófiai gondolat fényénél. Százötven éve született Alexander Bernát” [At the light of the philosophical thought. Bernhard Alexander was born 150 years ago]. *Magyar Tudomány*,

## HAUSER, THE CRITIC

In his Temesvár reports Hauser still insisted unconditionally on a return to Kant, but in his doctoral dissertation, whose theme might have been suggested by Alexander personally – or we can discover the same set of problems as Alexander was preoccupied with, as Percz points out – he tried to deviate from Kant, and, oddly enough, from Lukács as well, who made an elementary impression on him at that time. Reckoning with his masters shows clearly how profoundly he was intrigued by the problem of the isolated work, the *Werk*, and the context that embraced it, but he approached it from the angle of system theory, proposing a quadripartite system of aesthetic levels, which would explain the incompatibility of the categories. Although the desire for universal systematization remained with Hauser throughout, his attention later shifted to the context of the *Werk*, to reception, to the sociologically assessable medium, in a broader sense to *Leben*. Bernát (Bernhard) Alexander must have played some role in this as well, who – as Péter Zóka claims – attributed significance to the social context after Wundt.<sup>30</sup> Zoltán Novák holds that Hauser’s position in the doctoral thesis is orthodox Kantian, for all Hauser can do is realize “the contradictions in Kant’s conception. Hauser does not resolve the Kantian antinomy also present in his concept of the essence of the aesthetic sphere – the contradiction between the transcendental form and the singular nature of aesthetic judgments. Hauser adopts the attempts of Fiedler and Lukács to resolve this antinomy by disagreeing with them.” In Novák’s view Hauser rejects the essence of Lukács’ theoretical activity in the Sunday Circle period, the acceptance of the aesthetic sphere as normative experience, which Lukács expounded in the chapter entitled “The relation between subject and object in aesthetics” of his Heidelberg aesthetics.<sup>31</sup>

Interestingly, Hauser already appears to take a critical stance in his review for the periodical *Szellem* toward the basic tenets of the then embryonic circle, and the cardinal point of his argumentation was also Kant: “We need a new metaphysics – they say. Maybe, but after the 19<sup>th</sup> century we are not naive enough for that. Its chances depend anyway on what this metaphysics will be like: if, in concert with their motto, it is in the sense of Kant, then they won’t overshoot the mark. In this way, their attempt won’t be useless because it will document the justification of the slogan which cannot be proclaimed enough and which has so often been

---

108. 2000. 483–493. See also: Id.: „Böhm és Alexander a «nemzeti filozófiáról». Fejezet a magyar neokantianizmus történetéből” [Böhm and Alexander on the “national philosophy”. A chapter in the history of Hungarian neo-Kantianism]. *Világosság*, 46, 2005, 2/3. 113–119.

<sup>30</sup> Zóka Péter, „Egy új társadalom- és kultúraelmélet körvonalai Alexander Bernát történet-filozófiájában” [Outlines of a new theory of society and culture in Bernhard Alexander’s philosophy of history]. *Pécsi Szociológiai Szemle*, Spring 2011, 195. [http://szociologia.btk.pte.hu/sites/default/files/Acta\\_Sociologia/18\\_Zoka.pdf](http://szociologia.btk.pte.hu/sites/default/files/Acta_Sociologia/18_Zoka.pdf)

<sup>31</sup> Novák Zoltán, *A Vasárnapi Társaság* [The Sunday Society]. Budapest, 1979. 122–123.

announced as an admonishment, a guide or a threat, and which is very timely to call out today as well: «*Back to Kant!*» [...] Reading the «*Szellem*» I often felt that it was art rather than anything else. This is more or less what these writings convey: we know that there are no answers to our questions, that our desires cannot find satisfaction. But we keep longing for the sake of yearning, for the gesture itself. That the ideas are for their own sake (science is never for its own sake), this futility of their efforts, and perhaps the form of these writings (never rooted in being “well written”) add up to putting the stamp of art on this philosophy. That applies particularly to the articles of Lajos Fülep and György Lukács. The only problem is that these writings do not want to be essays (which would be their category in literary art) but present themselves as studies on the vital issues of art from *philosophical* viewpoints. But they are not quite honest in terms of philosophy. They construct their theories purely for the sake of the artistic form (not the external form) and for the sake of the beauty of this form they sometimes deviate a bit from the truth.”<sup>32</sup> Hauser retained his autonomy within the group later, too. This autonomy was also manifest in his art-centric outlook, which he certainly did not learn from his first great master Bernát (Bernhard) Alexander but he had to fight it out for himself. In art criticism Alexander proved surprisingly conservative. It is particularly praiseworthy in this light that Hauser, who was under his master’s influence for quite a long time concerning Kant, appears to have developed an autonomous taste in art and immediately recognized the significance of the avant-garde artistic group The Eight, supporting them wholeheartedly with all his art critical efforts. Although this artistic taste may appear too lenient toward some third-rate artists like Móric Góth or Nándor Katona, some conclusions of the art critic, still a student, testify not only to the theoretical comprehension of anti-impressionism but also to the presence of a real art expert. For instance, evaluating the works of the 19<sup>th</sup> century painter László Paál the two approaches are perfectly united: “László Paál makes you feel that his whole life, all his experience and tragedy had a single possible expression and form for him: the sombre mood of the forest immersed in dark green and dark brown hues. For him mood is not an accidentally noticed gesture of nature, but it is enlarged to transcendental significance. [...] And here, like at every landmark, we feel the urge to return to Kant, for this comprehension of the essence of art and its actual being is none other than the extension of the Kantian world view to the realm of art. Kant says: «All that I see around me, or at least *the way how* I see them is actually in me; the form I perceive things in is given to the external world by me. What the world would be like without me, or to a person with another brain set-up, cannot be known to me. Consequently, I always only see my comprehension, my brain set-up, myself in the world.» [...] The mood of these forest sections was a priori identical with the character of his psyche,

---

<sup>32</sup> Hauser Arnold, „A Szellem. Filozófiai folyóirat” [The Szellem. A periodical of philosophy]. *Temesvári Hírlap*, 21 May 1911. 3–4. – *Fülep Lajos emlékkönyv* [Lajos Fülep Festschrift] 1985. op. cit. 21–22.

and his merit was to be able to find this form as the only possible expression of the whole depth of his soul.”<sup>33</sup>

He identified just as profoundly with the artistic ideas of the absolute contemporary, modern and then much castigated group of Károly Kernstok, The Eight: “There should be nothing momentary in the effect of the represented, no impressionism in its perception. The truth of the moment must be falsified to be able to grasp the positive, calm reality of things. The bodies are round, solid, heavy, massive – if somebody only transfers their colours, tones, lines onto the canvas, where is then the body between the hues and lines, the solidity beneath the surface, where has that something gone that turns a body into a body? For these bodies surrounding us are *weighty* and *eternal* things, and I must not provide the design of the momentary errors of my imperfection inclined to impressionistic superficiality when my aim is to represent things outside me, separated from me. It must not be my aim to present the pathological whims of my nerves as the images of things. The only goal a painter can have is to uncover the hidden but always immanent being of things. To lure the real being of things out and not to falsify it with colour, tone, graphic line or any other subjective anarchy – that can be the only ideal of the representation of a body. But an artist cannot express nature unaltered, truly in all regards. It is an imperative that excludes all realistic efforts. Grasping the essence of things never meant realism; naturalist attempts only look at the surface of things and find the truth in their accidental manifestations. The only aim an artist can set to himself is to inject the discovered harmony of his soul into every object which, bearing now the stamp of his soul, is thus *formed* and is no longer part of nature but is *form*, and as such it is a conquered part of the particular world of the artist.”<sup>34</sup>

The phrase “grasping the essence of things” alludes word for word to Lukács’s famous polemic writing entitled *The Roads Diverged*: “Károly Kernstok said what the point was. The point is that the pictures he and his friends are painting (and the poems a few poets write, and the philosophemes some thinkers create) wish to express the essence of things”<sup>35</sup> and paved the way for his integration in the Sunday Circle. Hauser evidently read and understood Kernstok and Lukács, and probably kept tabs on the heated and extensive critical discourse not devoid of scandalous overtones that the appearance of modern painting elicited in Hungary.<sup>36</sup> The perfectly forgotten critical activity of Arnold Hauser lays claim to posterity’s

<sup>33</sup> „Epilógus Kézdi Kovács László atelier-kiállításához” [Epilogue to the atelier exhibition of László Kézdi Kovács]. *Temesvári Hírlap*, 26 April 1911. 1–2.

<sup>34</sup> *Temesvári Hírlap*, 31 December 1911. 5–6.

<sup>35</sup> *Nyugat*, 3. 1910. I.: 190–183. „Az utak elváltak” [The roads diverged] 2009. op.cit. II: 322.

<sup>36</sup> „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóviszhangja. Szöveggyűjtemény* [“The roads diverged.” Press coverage of the efforts of Hungarian art in search of new roads. Chrestomathy] I–III. 1901–1902. Coll., sel., ed., intr. and index compiled by Tímár Árpád. Budapest–Pécs, 2009.



attention with all justification. This critical activity could not shed the narrow local frames and by the time Hauser matured into a fully-fledged critic, Mannheim and Lukács had persuaded him not to squander his capacities on criticism and drew him more and more intensely into the activity in and around the Sunday Circle. His independence was, however, perceptible throughout: in his early writings the influence of his chosen masters and the need to keep distance from them, commitment and opposition are jointly included.

*Translated by Judit Pokoly*