



# ENIGMA

Frakkok 8. | Bernáth Aurél | Gosztonyi Ferenc  
Mezei Ottó | Hekler Antal | tudománytörténet  
Tímár Árpád | P. Szűcs Julianna | Ugry Bálint  
Nagy Eszter | Horváth Henrik | Hornyik Sándor  
Tatai Erzsébet | Markója Csilla | Mezei Árpád

110

# ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor

Készült az ELKH BTK MI XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet 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

Arculatterv: Kelényi Gabi

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

**„EMBEREK ÉS NEM FRAKKOK” – A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁS  
NAGY ALAKJAI 8.**

Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István

**MERIDIÁN – FRAKKOK 8.**

Ugry Bálint – Markója Csilla Hekler Antal (1882–1940)	5
Nagy Eszter Horváth Henrik (1888–1941)	54
P. Szűcs Julianna Bernáth Aurél (1895–1982)	70
Hornyik Sándor Mezei Árpád (1902–1998)	104
Tatai Erzsébet Mezei Ottó (1925–2004)	122
Gosztonyi Ferenc Tímár Árpád (1939–2017)	138
Rövidítésjegyzék	157



Ugry Bálint – Markója Csilla

## HEKLER ANTAL (1882–1940)

Hekler Antalt 1916-ban nevezték ki a Konstantinápolyi Tudományos Intézet, 1918 októberében pedig a Budapesti Tudományegyetem Művészettörténeti Intézetének élére. Előbbit annak szűk másfél éves fennállása idején igazgatta, utóbbinak egészen haláláig vezetője maradt. A következők Heklert pályájának e két jelentős színterén mutatják be. Mindkét esetben hangsúlyos szerepet kapnak a kinevezés körülményei (és szükségszerűen Heklernek a Monarchia utolsó időszakának politikai és tudományos elitjéhez fűződő kapcsolatai). A továbbiak a kultúrdiplomátát, a professzort és a (magyar) műtörténet népszerűsítőjét mutatják be, nem elhallgatva, de nem is kizárólagossá téve az életpálya és a munkásság ideológiai meghatározottságát.

### I. INTÉZET

Hekler Antalt 1914 végén bízták meg a Szépművészeti Múzeum antik plasztikai osztályának vezetésével. Erre mind tanulmányai – a müncheni egyetemen szerzett doktorátust *Römische Weibliche Gewandstatuen* című értekezésével –, mind addigi tudományos munkássága – számos publikációja jelent meg hazai és külföldi folyóiratokban, a Magyar Nemzeti Múzeum régiségtárának segédőri pozícióját töltötte be és vezette a dunapentelei ásatásokat –, mind egyetemi oktatói pályája – 1911-től volt a Budapesti Tudományegyetemen a klasszika archeológia magántanára – predesztinálta. A Szépművészeti Múzeumban, úgy tűnt, Hekler megtalálta helyét. Szakértelme megkérdőjelezhetetlen volt. Ezt már 1908-ban is bizonyította, amikor az ő közbenjárására vásárolta meg a múzeum Paul Arndt márványszobor-gyűjteményét. Új munkájába lázasan vetette bele magát; már zajlott a háború, amikor elérte nagyértékű tárgyak, sőt gyűjtemények (például Arndt terrakotta-kollekciójának) állami megvásárlását.<sup>1</sup>

Hekler ambíciói azonban éppen ebben az időszakban találtak a kormányzat kultúrpolitikai elképzeléseivel. 1914-ben, egy korábbi programot felelevenítve, döntés született arról, hogy magyar régészek a Kelet-Mediterráneumban folytassanak ásatá-

<sup>1</sup> A klasszika archeológus Heklerről az utóbbi évtizedekben megjelent tanulmányok és könyvrészlet is szólnak. Nagy Árpád Miklós: Hekler Antal (1882–1940). *Frakkok* I. 161–177.; Uő: *Classica Hungarica* (II). A Szépművészeti Múzeum Antik gyűjteményének története a kezdetektől 1929-ig. *Holmi*, 19. 2007. 617–637. – különösen: 620–625.; Uő: *Classica Hungarica – A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének első évszázada*. Budapest, 2013. – különösen: 79–93.; Mikó Árpád recenziója a kötetről: *Művészettörténeti Értesítő*, 64. 2015. 415–426.; Mikó Árpád: Adatok Hekler Antal pályakezdéséhez. *Levelek Hampel Józsefhez, legifj. Szász Károlyhoz és Koronghi Lippich Elekhez (1904–1909)*. *Művészettörténeti Értesítő*, 67. 2018. 77–115.

sokat, illetve végezzenek történeti és filológiai kutatásokat – mindezt egy külföldre telepített intézmény keretében. Az európai nagyhatalmak számára a kolonizáció új színtere nyílt meg a 19. században a Földközi-tenger keleti medencéjénél, illetve a gyarmati területeken végzett régészeti feltárásokkal, és a kiásott anyagnak az anyaországba szállításával. A múlt kisajátításának újabb állomásait jelentették azok a tudományos intézetek, amelyek az antik világ egykori európai központjaiban, Athénban és Rómában álltak fel, főként a 19. század második felében. Athénban az I. világháborút megelőzően hat ország – Franciaország, az Egyesült Államok, Nagy-Britannia, Németország, Ausztria, Olaszország – régészeti intézete működött.<sup>2</sup> Mindehhez nem sokkal később hozzákapcsolódott a kelet-európai államok nyugatosításának eszméje,<sup>3</sup> majd azoknak a formálódó politikai szövetségrendszerekbe való becsatolásának igénye. A Görög Királyság és az Oszmán Birodalom így a nagyhatalmi politika kulcshelységeivé váltak – a törekvéseknek pedig a külföldiek a két állam területén végzett tudományos munkája is részét képezte.

Először, még 1905-ben, a vallás- és közoktatásügyi minisztérium Láng Nándor klasszika archeológust küldte görög- és törökországi körútra, hogy tanulmányozza a külföldi intézetek munkáját, az általuk vezetett feltárásokat. Egy – ekkor még Athénban létesítendő – magyar intézet terve tehát már ekkor megszületett. Ennek a kormányzat részéről legfőbb támogatója Berzeviczy Albert vallás- és közoktatásügyi miniszter, a Magyar Tudományos Akadémia újonnan megválasztott elnöke volt. A kezdeményezés a Tisza-kormány bukása miatt meghíúsult, de Tisza második miniszterelnökségének idején, 1914-ben újra napirendre került. Hogy egy, az elképzeléséhez megalkuvás nélkül ragaszkodó férfi volt a terv felelevenítésének hátterében, azt egyrészt az bizonyítja, hogy a háború kitörésének évében egy látszólag sokadrangú, ráadásul rendkívül költséges vállalkozást véghez lehetett vinni, másrészt az, hogy az egy évvel korábban az állam tulajdonába jutott római Fraknoi-villában éppen ekkor nem alakulhatott meg egy másik külföldi tudományos intézet. Ez a férfi a vallás- és közoktatásügyi minisztérium államtitkára, egy Tisza belső köreihez tartozó politikus volt, Klebelsberg Kuno, aki 1902-ben az akkor még fiatal joghallgató rokonával, Hekler Antallal együtt utazta be Görögországot és Törökországot. Jankovich Béla vallás- és közoktatásügyi miniszter 1914-ben az akkor már akadémikus filológus és

<sup>2</sup> Ezekről alapvetően: Frederick Whitling: *Western Ways: Foreign Schools in Rome and Athens*. Berlin–Boston, 2019. – különösen: 29–76.

<sup>3</sup> Ezt (a fajelmélet következtetéseit is magáévá tevő) Hekler is vallotta, aki 1913-as útinaplójában így írt a törökökről: „Vasli és Geraikio állomások között először volt módomban eleven törököket közvetlen közelről, szag szerint is élvezni. [...] Mondhatom, rendkívül ellenszenves és kellemetlen népség. Némelyik tekintetnek mélyén konok fanatizmus lángol. Menten felnyársalna minden európaít, de fél, gyáva. Általán jellemző erre a fajra valami végtelen tunyaság, mely pusztulásba viszi őket, mely mögött azonban egy végzetes kitörésre válható szenvedély üszke lappang. Nincs más mód a törökök megmentésére, mint európai uralom, mely munkához szoktatja őket s értékes tulajdonságaikat – a józan becsületességet stb. – hasznosítani tudja.” (Gondjali, 1913. november 1.) – ELKH BTK MI, Adattár, MKCs-C-I-76/10, 1a.

bizantinológust, Darkó Jenőt, Pósta Bélát, a kolozsvári egyetem régészeti tanszékének vezetőjét és Heklert kérte fel egy létesítendő intézet tervezetének kidolgozására. Programjuk egyben a felállítandó intézet vezetői posztjára való pályázatuknak is tekinthető. Közülük Póstaé tűnt a legkidolgozottabbnak: az új intézmény életre hívásának körülményeiről, költségvetéséről, munkájáról, tagságáról is határozott elképzeléssel rendelkezett, a turanizmussal kapcsolatba hozható eszméit azonban (ekkor még, és némileg váratlanul) idegenkedéssel fogadta a politikai vezetés. Darkó és Hekler ásatási tervekkel jelentkeztek, külföldre telepített intézményekről nem szóltak „pályázatukban”.<sup>4</sup>

Hekler tervezetét, amelyet szerzője meg is jelentetett,<sup>5</sup> Berzeviczy Albert bocsátotta vitára az Akadémián Jankovich miniszter kérésére. Ekkor Darkó és Pósta elképzelései már szóba sem kerültek, azaz úgy tűnt, az ásatások (és a létrehozandó intézet) vezetőjének személye már el volt döntve. Hekler *Emlékiratáról* Láng Nándor (Darkó Jenővel közösen), Ortvy Tivadar és Éber László fejtette ki véleményét az *Akadémiai Értesítő* lapjain.<sup>6</sup> Hekler a gyarmatosító kultúrpolitikát mintának tekintve, illetve a nagy nyugat-európai intézményekhez való felzárkózás céljából a törökországi ásatásokat a Szépművészeti Múzeum anyagának gazdagításához használta volna fel. Sőt, a „kilikiai sírépületek minden típusának egy-egy jellemző példáját” át akarta telepíteni Magyarországra. Láng felhívta Hekler figyelmét, hogy már 1907 óta (!) tilos a régészek által feltárt emlékeket kivinni az Oszmán Birodalom területéről, sőt azokat a császári gyűjteménybe kellett beadni.<sup>7</sup> A Hekler által felvetett első számú helyszínek, az anatóliai Kilikia telepei voltak. Másodikként Antakiyát (az ókori Antiokeiát/Antiochiát) jelölte meg. Végül, mintegy tartalékként, három nyugat-törökországi romvárost (Erüthrait, Teoszt és a Latmosz melletti Herakleiót) említett. Láng minden helyszínterrel kapcsolatban kifejtette véleményét. Szerinte Antakiában túlságosan költséges lett volna ásni – ezt egyébként Hekler is elismerte –, Herakleia német kutatási területen feküdt, Erüthrai és Teosz nem ígérkezett „hálás, eredményes ásatási helynek” (utóbbi kritikájához pedig korábbi nyugat-európai tudósok beszámolóit idézte). Láng értesülése szerint Kilikiában az osztrákok 1914-ben

<sup>4</sup> A korábbi tervekről és az 1915-ös vitáról: Fodor Gábor: *Magyar tudomány és régészet az Oszmán Birodalomban. A Konstantinápolyi Magyar Tudományos Intézet története*. Budapest, 2021. 18–27. Az Intézetéről korábban: Tóth Gábor: Az első külföldi magyar tudományos intézet (Konstantinápoly, 1916–1918). *Századok*, 129. 1995. 1380–1395. Az Intézetéről tágabb (kulturál)politikai kontextusban: Ujváry Gábor: *A harmincharmadik nemzedék. Politika, kultúra és történettudomány a „neobarokk társadalomban”*. Budapest, 2010. 116–119.; Uő: *Kulturális hídfőállások. A külföldi intézetek, tanszékek és lektorátusok szerepe a magyar kulturális külpolitika történetében*. I. Az I. világháború előtti időszak és a berlini mintaintézetek. Budapest, 2014. 45–58.

<sup>5</sup> Hekler Antal: *Emlékirat a Kisásziában tervezett magyar tudományos ásatások szervezése tárgyában*. Budapest, 1915.

<sup>6</sup> Az ázsiai törökországi ásatások. (Szakjelentések a folyó évi április 26-iki összes ülés jegyzőkönyvének 104. pontjához). *Akadémiai Értesítő*, 2. 1915. 483–499.

<sup>7</sup> Uo., 486.





Hekler Antal 1920 körül

már megvetették a lábukat, de a helyszínválasztásról tudományos szempontból elismerően nyilatkozott. Az értékelésből kiderül, hogy egyedül a kilikiai Olba városa közelében való ásatásokra lehetett reménye a magyar (ahogy Hekler is nevezte:) „expeditio”-nak, de ott is egyeztetni kellene az osztrák féllel a feltárások megkezdése előtt. Láng továbbá a hazai szakemberhiányt is akadálynak tekintette, de Hekler költségvetési számításait is „kissé optimisztikus”-nak tartotta.<sup>8</sup> Összességében úgy vélte, hogy a törökországi ásatások (egyelőre) nem megvalósíthatók. Ortvay Tivadar ugyancsak hangsúlyozta, hogy a fennálló körülmények miatt jobb volna eltekinteni a külföldi régészeti kutatásoktól, és inkább a magyarországi feltárásokra kellene irányítani a figyelmet: „bátorkodom javaslatba hozni, hogy azon esetre, ha a kisázsiai tervezett magyar ásatások ez idő szerint nemzetközi complicatioknál fogva fogantathatók nem volnának, szorítkozzunk inkább hazai területünk ásatások útján való átbuválására.” Az őt megelőzőkkel egyetértésben Éber László is kiemelte, hogy hiába politikai szövetségese Magyarországnak az Oszmán Birodalom, a kormányzattól aligha várható, hogy „a birodalma területén levő ingatlan emlékek elhurcolásához hozzájáruljon.” A Jankovich-nak fogalmazott válaszában Berzeviczy a három szakértői vélemény ellenére sürgette – ha nem is egy intézet, de – egy expedíció előkészítését, sőt mihamarabbi megindítását.<sup>9</sup> Berzeviczy válaszában mondatai a mostani helyzetben józanabban ítélő Láng 1905-ös frázisait visszhangozták, aki akkor a nagyhatalmakhoz való felzárkózás mellett ugyanolyan fontosnak tartotta a „keleti kis szomszédaink”-tól való kulturális elhatárolódást. Azaz a velük (köztük pedig a Magyar Királyság területén élő szláv és román kisebbségekkel) szembeni szupremácia egyik zálogát látta a Görög- és Törökország területén található ókori emlékek felkutatásában való részvételnek.<sup>10</sup> Bár Berzeviczy a magyar kultúrfölényre a levélben nem utalt, de kétségtelenül ő is annak részeként tekintett a hazai régészetnek a nyugat-európai nemzetközi archeológiához való csatlakozására. „Hazánkra nézve elutasíthatatlan kötelesség részt kérni abból a nemzetközi munkából, mely az ókor még ismeretlen szellemi kincseinek és emlékeinek föltárására és megismertetésére irányul. Ezzel úgy saját tudományos életünknek, mint nemzetközi posztionknak tartozunk.”<sup>11</sup>

Ekkor az úgy (elsősorban a török szövetséggel való aktív kapcsolatépítés igénye miatt) már kiemelt politikai jelentőséggel bírt. 1915 decemberében, nem sokkal azután, hogy a Monarchia csapatai áttörték a szerb frontot, Tisza levélben értesítette Burián Istvánt, az Osztrák–Magyar Monarchia közös külügyminiszterét, hogy tegyen lépéseket az Intézet alapítása érdekében. A miniszterelnök terve azonban, követve az aktuálpolitikát is, kiterjedt egy, „a török-magyar barátság ápolás[a miatt fontos]

<sup>8</sup> Uo., 486–492.

<sup>9</sup> Uo., 495–499.

<sup>10</sup> Láng Nándor: A görög műveltség emlékeinek föl kutatása. *A Budapesti I. Ker. Magy. Kir. Állami Főgimnázium Tizennegyedik Évi Értesítője az 1905–1906-iki iskolai évről*. Szerk. Himpfner Béla. Budapest, 1906. 3–30.

<sup>11</sup> Az ázsiai törökországi ásatások 1915. i. m. 497.

török-magyar egyesület”, sőt egy „magyar-török vegyes tannyelvű iskola” létrehozására is.<sup>12</sup> A felállítandó társaság, iskola és intézet ügyében 1916 elején zajlottak tárgyalások Konstantinápolyban, a magyar részről Bánffy Miklós vezetésével. A misszió sikerrel járt, így elkezdődhetett az Intézet felállításának előkészítése. Az Igazgatótanács alakuló ülésére 1916. november 21-én került sor, ahol a (minden bizonnyal Klebelsberg által írt) megnyitóbeszédet az intézet védnöke, Habsburg József Ferenc főherceg olvasta fel<sup>13</sup> (akinek mellszobrát később felállították az Intézetben). Hekler, a négy ösztöndíjas – Oroszlán Zoltán, Ralbovszky Péter, Kós (Kosch) Károly és Luttor Ferenc –, Milosevics Mária házvezetőnő és Lukics Krisztina szobalány 1917 februárjában rendezkedett be az Intézetnek helyet adó, Pera városrészben álló házban.<sup>14</sup> A korlátozott anyagi lehetőségek ellenére Hekler nagy buzgalommal vetette bele magát a munkába. Az Intézet másfél éves fennállása alatt – működése a front összeomlásával ért véget – elért eredményei messze felülmúlták a várakozásokat. Hekler jó diplomáciai érzékével, de még inkább Klebelsberg folytonos közbenjárásával<sup>15</sup> Magyarországról anyagi, külföldi kapcsolatai segítségével pedig tudományos forrásokat szerzett a munka zavartalan működése és a szakmai eszmecsere biztosítására. Másfél év alatt 30.000 kötetes (!) régészeti és művészettörténeti szakkönyvtárat épített. Ugyanebben az időben több mint negyven előadást tartottak az Intézet dolgozói és a meghívott szakemberek.<sup>16</sup> Előadóként és vendégként öt török, tizenhét német, öt osztrák és kilenc magyar tudós fordult meg az Intézetben. Hekler kilenc kirándulást, illetve múzeumi vezetést szervezett. Négy hosszabb tanulmány jelent meg *A Konstantinápolyi Magyar Tudományos Egyesület Közleményei*-sorozatban (és további tíz önálló kötet kiadása volt tervben).<sup>17</sup> A külföldi kapcsolatokkal rendelkező Hekler mindezek alapján kiváló választásnak bizonyult a vezetői pozíció betöltésére, a szervezői feladatok azonban teljesen kitöltötték idejét. Hat intézeti előadása közül egyik sem új kutatási eredményekre

<sup>12</sup> A levelet idézi: Fodor 2021. i. m. 39.

<sup>13</sup> A beszédet, annak részleteit már több helyütt idézték. Elhangzása után a *Századok* lapjain is megjelent. Nyitó beszéd. Mondotta: József Ferenc főherceg úr Ő Fensége a Konstantinápolyi Magyar Tudományos Intézet igazgató tanácsának alakuló ülésén. *Századok*, 51. 1917. 97–98.

<sup>14</sup> Az előkészületekről: Fodor 2021. i. m. 36–57.

<sup>15</sup> Még akkor is, amikor Klebelsberg otthagyva a kultuszminisztériumot miniszterelnöki államtitkár lett: „Én [azaz Hekler] a magyar kultúra szempontjából súlyos, pótolhatatlan veszteségnek tartom, hogy [Klebelsberg] odahagyta a kultuszminisztériumot, – de viszont örülök, hogy egyéni súlya az új állásban meggyarapodott és hogy intézetünket nem adta ki a kezéből. Tovább is együtt dolgozhatunk.” (Konstantinápoly, 1917. március 28.), ELKH BTK MI, Adattár, MKCs-C-I-76/20, 1a.

<sup>16</sup> Franz Babinger, Heinrich Glück, Friedrich Lehmann-Haupt, Paul Maas, Johannes Heinrich Mordtmann, Armenag Sakisian, Eckhardt Unger, Otto Walter, Theodor Wiegand.

<sup>17</sup> Glück Henrik: *Török művészet* (1917., 1. füzet); Hekler Antal: *Isteneszmény és portrait a görög művészetben* (1917, 2. füzet); Mordtmann J. H.: *Adalék Buda 1526-iki elfoglalásához* (1918., 3. füzet); Kós Károly: *Sztambul. Várostörténet és architectura.* (1918, 4–6. füzet). A tudományos tevékenység számszerűsített adataihoz lásd: Fodor 2021. i. m. 155–160 (Függelék).

támaszkodott, ahogy az ebben az időszakban (sőt az intézet megszűnése utáni években) megjelent publikációi sem.

Hekler (a későbbi publicisztikáit ismerő kutató számára egyáltalán nem meglepő) politikai elköteleződésének és a nemzetit az egyetemes antitéziseként meghatározó (csak a kéziratok forrásanyag által hozzáférhető) első megnyilvánulásai is a konstantinápolyi időszakból valók. A Magyar Egyesület 1917. március 15-i ünnepén elhangzott beszédének – valószínűleg tanítványa, Erdélyi Gizella által készített – gépiratmásolata hagyatékának részeként került be a Művészettörténeti Kutatóintézet Adattárába.<sup>18</sup> Hekler a beszéd vezérfonalát az internacionalizmus (és a vele asszociált, sőt olykor annak szinonimájaként használt [!] individualizmus) eszméjének káros mivoltában jelölte ki. Elgondolása szerint annak üdvözítő elentétét a „nemzeti keretek” jelentik. „A múlt század második felében a nagy egyetemes jelentőségű fölfedezések révén az emberi egyéniség hihetetlen, merész feltörését tapasztaltuk. Az ember a maga egyéni életéből úgyszólván néhány perc alatt az általános emberi szféráiba emelkedett, világhatalommá lett. [...] Az általános, egyetemesen emberi értékeknek ez a diadalmas előnyomulása, mely nem ismert hazai talajt, nem ismert országhatárt, a nemzeti keretek és elválasztó faji különbségek fontosságát és jelentőségét háttérbe szorította.” Hekler, ennél is továbbmenve, a *nemzetállamok harcának*, a világháborúnak az okát is az internacionalizmusban látta. Ami ezután következik, az pedig már szintiszta háborús propaganda: „A testet-lelket felforgató borzasztó rázkódtatás hamarosan tabula rasa-t csinált a múltból s a büszke, önhitt, elbizakodásra hajló embert sok mindenre megtanította. A büszke, önhitt ember megtanult megalázkodni, megtanult tétet hajtani, megtanulta, hogy van Isten; megtanulta, hogy az egyéni élet, mely semmi a fürgeteg erejével szemben, egy éltető eszmévé alakulván, a nemzeti lét erőforrása lehet; hogy a nemzeti cél az a híd, mellyel az egyén az örökkévalóságba kapcsolódik.” „[A háború e] nagy, keservesen megfizetett egyéni tanulságok mellett a faji és nemzeti erőket porondra szólítván, azok értékének új renaissance-át is meghozta. A csaták sorsát a fajok energiája, jelleme és lélekalkata döntötte el.” A nemzeti érdeket szem előtt tartva megvívott (Hekler víziója szerint győztes) háború eredménye pedig nem lehet más, mint az „erőteljes nemzeti alapokon nyugvó kultúrunka” lehetősége. Ennek volt már ekkor is munkása és hirdetője Hekler, és a „nemzeti kultúrunkában” való részvételt tartotta ezután is legmeghatározóbb feladatának. Lojalitása pedig mindvégig töretlen volt politikus támogatói iránt. Azok iránt, akiknek eszméit nem csak az 1917-es beszéd mondatai, hanem későbbi publicisztikái is visszhangozták. „Most jutott el ide a kormányválság híre. Buriánnal úgy látszik, újra fölkel Tisza napja, aminek az ország örülhet. Hiába, ő a legnagyobb és legönzettelenebb magyar államférfi.”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> ELKH BTK MI, Adattár, MKCs-C-I-76/5.

<sup>19</sup> Levél fogalmazványának részlete (Konstantinápoly, 1918. április 22.). ELKH BTK MI, Adattár, MKCs-C-I-76/28, 3.

## 2. TANSZÉK

### a. Kinevezés

A művészettörténeti tanszék addigi vezetőjét, Pasteiner Gyulát az 1915/1916. tanév végével nyugdíjazták. Utódjáról egy 1917 nyarán, a vallás- és közoktatásügyi minisztérium által kiírt pályázat volt hivatott dönteni (a pozíció az előző tanévben betöltetlen maradt). Az egyetemi jelölő bizottság – főként Pasteiner csak 1918 májusában benyújtott „kimerítő elaborátuma” miatt – az 1917/1918. tanévben is képtelen volt megnevezni az új tanszékvezetőt. Pasteiner egyik pályázót – Éber Lászlót, Felvinczi Takáts Zoltánt, Gerevich Tibort, Heklert, Lázár Bélát, Meller Simont – sem tartotta megfelelőnek a státusz betöltésére. Heklernek tudományos előéletét vetette a szemére, aki „eddig a kar előtt klasszika archaeológusnak vallotta magát”. De azt is kifogásolta, hogy az egyébként is számos (vezetői) pozíciót betöltő Hekler „gyarapítandó a gazdag zsákmányt, melyet eddig terítékre juttatott, a [tanszékvezetőségre benyújtott pályázataival] a legnemesebb vadat vette célba.” Hekler 1911-től volt az archeológia magántanára a Budapesti Egyetemen (1914-től a Képzőművészeti Főiskolán tanított [antik] szobrászattörténetet), és valóban, mint a fentiekből kiderült, számos tisztséget viselt ekkor. Pasteiner jelentése azonban nem érthette el írója célját, hiszen a következő tanévre már nem maradhatott betöltetlenül a tanszékvezetői poszt. Heklert pedig többen védelmükbe vették a bizottságból. Először Beöthy Zsolt fordította Pasteiner ellen annak érveit; kijelentette, hogy „Hekler, az ő nagy tehetségével, avval a művészi fogékonysággal és képességgel, mellyel az antik világot nézi, fogja tekinteni a középkori és az újkori művészetet is: ott is jelentékeny eredmények várhatók tőle.” Alexander Bernátnak – noha Beöthyhez hasonlóan ő is Mellert favorizálta – sem voltak kételyei Heklerrel kapcsolatban: „ha kinevezik, elvárhatjuk, hogy bele fogja magát az új tárgykörbe is dolgozni” (mint tette azt korábban klasszika archeológusként). Petz Gedeon, Kuzsinszky Bálint, Domanovszky Sándor és Pauler Ákos egyértelműen Hekler mellett tette le voksát, kiemelve módszertani felkészültségét, amely képessé fogja őt tenni az újabb kori művészet alkotásainak elemzésére, és arra, hogy módszerét tanítványaival is elsajátíttassa. Riedl Frigyes – aki valószínűleg Hekler korábbi pályájának egyengetője volt<sup>20</sup> – vetette fel, hogy két tanszéket kellene felállítani, egy ókori, illetve egy közép- és újkori művészetit. Előbbi élére Heklert, utóbbiéra pedig Mellert javasolta. (Ezt később többen is megfontolandónak tartották, így Marczali Henrik, Ballagi Aladár történészek vagy Hegedűs István klasszika filológus.) Pasteineren kívül, aki ekkor már elszigetelődve volt kénytelen hallgatni a bizottság tagjainak értékelését, négyen egyértelműen Heklert támogatták, míg hárman (Beöthy, Alexander és Riedl) Heklerrel szemben inkább Mellert választották volna a tanszék élére. Ez tükröződik a bizottsági szavazás eredményében (4:3) is, ami bár első látásra szorosnak tűnik, mégsem állítható, hogy Hekler helye veszélybe került volna. Ezt mi sem mutatja jobban, mint a kari szavazás eredménye: Hekler 23 szavazatot gyűjtött a 41-ből, Gerevich

<sup>20</sup> Mikó 2018. i. m. 77–78.



2. A Hekler-szeminárium tagjai Egerben az 1920-as évek elején.  
 Állnak, balról: Csernyánszky Mária, Kapossy János, Pigler Andor, Hekler Antal, Szmrecsányi Miklós, Boócz Judit, Sulyán Pál, Balogh Jolán. Törökülésben, balról: Obilks Iván, Hány Géza, Oberschall Magda és Erdélyi Gizella.

Tibor kettőt, Meller egyet, a Hekler-Meller-kettős tizenkettőt (hárman tartózkodtak). A történet a bölcsészkaron belül azonban nem ért véget. Először a Mellert támogatók nyújtottak be különvéleményt, amelyben megfogalmazták, hogy Meller mint képzett művészettörténész alkalmasabb volna a tanszékvezetésre, majd Pasteiner nyilatkozott újra írásban Hekler kinevezésének elfogadhatatlanságáról. A beadványok nem értek el eredményt. Hekler rendes tanárként lett a tanszék vezetője, Gerevich Tibor, a nyilvános rendkívüli tanárságra való felterjesztés ellenére egyelőre magántanárként oktatott. Meller Simon a Szépművészeti Múzeumban maradt. Hekler a Monarchia összeomlása előtti napokban, 1918. október 18-án vette át a tanszék vezetését.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> A művészettörténeti tanszék 1917 és 1918 között húzódozó vezetőválasztásáról Gosztonyi Ferenc írt kimerítő tanulmányt. A bekezdésében található idézetek az ő dolgozatából származnak. Gosztonyi Ferenc: A „Pasteiner-tanszék” vége. Az 1917-1918-as tanszéki pályázat története és iratai. *Művészettörténeti Értesítő*, 63. 2014. 67-93. A vetélkedésről egy Lengyel József hagyatékából előkerült tárcanovella is „beszámol”. Az *Élet és Irodalomban* közölt szövegről ld.: Markója Csilla: A budapesti művészettörténeti tanszék története. *Enigma*, 28. (2021[2022]) No 106. 14-16.

Hekler, aligha férhet hozzá kétség, ezúttal is elsősorban politikai kapcsolatainak köszönhetően azt, hogy klasszika archeológusként elnyerte a művészettörténeti tanszék vezetői posztját. A döntés mögött ismét a befolyásos rokont kell sejtenuünk, de arról sem szabad megfeledkezni, hogy az egyetemi bizottságban ülő támogatói is ahhoz a politikai körhöz tartoztak, amelynek már a Tisza-érában is Klebelsberg volt a vezető alakja. Ők emellett mind meghatározó szerepet játszottak a két háború közti időszak tudományos életében. A(z akkor még elsősorban) középkorkutató Domanovszky 1915-ben lett a Magyar Tudományos Akadémia tagja, 1917-ben már szoros kapcsolatban állt Klebelsberggel, akivel együtt vettek részt a Történelmi Társulat munkájában, és akivel együtt kezdték el előkészíteni a Bécsi Magyar Történeti Intézet alapítását.<sup>22</sup> A konzervatív, a forradalmak előtti időkben a Monarchia irányában lojális Pauler Ákos a klebelsbergi neonacionalista kultúrpolitika egyik központi tudós szereplőjeként az 1920-as években annak az értelmiségi körnek lett tagja, amelynek egyik szellemi forrását a Magyar Irodalmi Társaság jelentette, és amelynek orgánuma a (magát „a Nyugat képviselte szellem és irányzat ellenében”<sup>23</sup> meghatározó) *Napkelet* volt. Mind a társaság, mind a lap egyik legfőbb támogatójaként Klebelsberg lépett fel, Pauler és Hekler pedig számos publicisztikát jegyzett a folyóiratban.<sup>24</sup> Az államtitkárral korábban is jó viszonyban lévő Petz Gedeon Klebelsberg kultuszminisztersége idején, az 1920-as évek elején Paulerrel (illetve Fináczy Ernővel és Kornis Gyulával) együtt vett részt a középiskolai tanárok képzéséről szóló törvényjavaslat előkészítésében.<sup>25</sup> A Hekler mögött állók közül az apolitikusságáról ismert Kuzsinszkyknak inkább személyes indítékai lehettek. A pannoniai ókori emlékek kutatójaként minden bizonnyal jobb szerette volna vetélytársát egy másik tanszéken látni. (Hekler kinevezése is hozzájárulhatott kettejük Kuzsinszky haláláig tartó, a kollegialitásnál is szorosabb kapcsolatához. Az Akadémia és az Egyetem nevében Hekler búcsúztatta barátját annak ravatalánál.)<sup>26</sup>

A fentiek tükrében Hekler egyetemi professzorsága egyáltalán nem tekinthető kényszerpályának, ahogy azt Zádor Anna fogalmazta meg a vele készült interjúban. „Hirtelen kellett egy ember a tanszékre, ezt az embert tették oda, a Hekler Antalt, akinek szó szoros értelemben meg kellett tanulni a művészettörténetet, sose csinálta, csak annyira, amennyire egy régésznek kellett.”<sup>27</sup> Hekler úgy pályázta meg, majd vállalta el a tanszékvezetést, hogy – eltekintve egy 1907-es, rövid Michelangelo-tanul-

<sup>22</sup> Glatz Ferenc: Domanovszky Sándor helye a magyar történettudományban. *Századok*, 112. 1978. 211–234.; Ujváry 2010. i. m. 184.

<sup>23</sup> Az idézet Klebelsberg Szekfű Gyulához írt leveléből származik. Idézi: Tóth-Barbalics Veronika: A Napkelet megalapítása. *Magyar Könyvszemle*, 120. 2004. 238–256, 240.

<sup>24</sup> Somos Róbert: *Pauler Ákos élete és filozófiája*. Budapest, 1999. 108–113., 156–157.

<sup>25</sup> Ladányi Andor: A középiskolai tanárképzés történetének fő vonásai. *Új Pedagógiai Szemle*, 42. 1992. 2. 60.

<sup>26</sup> Hekler Antal r. tag gyászbeszéde Kuzsinszky Bálint r. tag ravatalánál, 1938. augusztus 26-án. *Akadémiai Értesítő*, 48. 1938. 198–199.

<sup>27</sup> Markója 2008. i. m. 38.

mánytól, valójában inkább esszétől<sup>28</sup> – nem volt közép- vagy újkori művészet-történeti tárgyú publikációja. A politikai motivációjú egyetemi tanárkinevezések végrehajtói természetesen nem menthetők fel (és ez ugyanúgy vonatkozik a Monarchia alatti és a forradalmakat követő időszak hasonló indítékkal zajló tanárkinevezéseire). Mégis, amikor 1919 tavaszán a Tanácsköztársaság Közoktatásügyi Népbiztossága visszahelyezte Heklert a Szépművészeti Múzeumba, és helyére Mellert állította a tanszék élére, akkor, még ha politikai motiváció is állt a „személycseré” mögött – Meller a múzeumban is megtarthatta állását –, a szakmaiságnak kedvezett a döntés. A Tudományegyetemről főként Pasteiner aknamunkájának köszönhetően ekkor már kiszorult Ébert a Közoktatásügyi Népbiztosság a Műegyetemen juttatta művészettörténeti katedrához. A gyorsan érkező újabb politikai fordulat azonban ismét Heklernek kedvezett, így visszakérülhetett a tanszékre. Mellert eltávolították onnan, egyelőre maradhatott a múzeumban, de hamarosan emigrált. Ébert mind az egyetemről, mind az Akadémiáról kizárták, tudományos pályája véget ért. Heklert 1920-ban az Akadémia levelező tagjává választották. Ajánlói a Tanácsköztársaság idején mély sebeket kapó Áldásy Antal és további három történész, a politikai szintéren is fellépő, korábban miniszteri tanácsos, később államtitkár Csánki Dezső, valamint Domanovszky Sándor és Fejérpataky László voltak.<sup>29</sup>

### **b. Az egyetemi oktató**

A klebelsbergi kultúrprogramhoz kapcsolódva Hekler is kifejtette álláspontját a Trianon utáni magyarországi művészettörténet feladatairól. A *Századok* lapjain megjelent, akkor és azóta is sokat hivatkozott szövegében<sup>30</sup> egy átfogó hazai (és amennyire lehet, határon túli) műemléki topográfia igényét fogalmazta meg, illetve a műtárgy- és műemlékállomány hazai és külföldi levéltárakra is kiterjedő kutatásait tűzte ki legfőbb feladatul.<sup>31</sup> Főleg a külföldről érkezett művészek nagyszámú magyarországi jelenléte miatt gondolta úgy – helyesen –, hogy az európai művészet minél alaposabb ismerete is szükségeltetik a hazai emléktanyag vizsgálatához. Utóbbi perspektívából nézve ugyan magyarázható az a több mint harminc, a 20-as évek során tartott előadás, amit Hekler az egyetemes művészet tárgyalásának szentelt,<sup>32</sup> az viszont aligha, hogy ezeknek csaknem fele „nagy művészegyeniségek” életművét tárgyalta: Leonardo, Michelangelo és Dürer mellett Grünewaldét, Raffaellót, Giorgionét, Tizianót, Tintorettoét, Velázquezét, Rubensét, Rembrandtét. (Hekler Michel-

<sup>28</sup> Hekler, Anton: Plastische Probleme bei Michelangelo. *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1907. augusztus 31. (No 156.) 717-724.

<sup>29</sup> *Magyar Tudományos Akadémia. Tagajánlások 1920-ban. Kézirat gyanánt.* Budapest, 1920. 26.

<sup>30</sup> Hekler Antal: A magyar művészettörténelem föladatai. *Századok*, 55. 1921. 161-171.

<sup>31</sup> Uo., 163-164.

<sup>32</sup> Mivel az itáliai reneszánszt és barokkot jórészt – először mint magán-, később mint nyilvános rendes tanár és a Keresztényregészeti Tanszék vezetője – Gerevich Tibor tanította, így Hekler főként a korszak németalföldi, spanyol és francia művészetet oktatta.





3. Hekler Antal Gróf Bethlen Margit, Henrik Cornell és felesége, illetve Margherita Sarfatti társaságában. *Képes Krónika*, 1936. április 26. 21.

mileg tehermentesítette, így a legtöbb előadást – harmincat – már az antik művészet tárgyköréből tarthatta. Kurzusainak több mint harmada azonban továbbra is az európai újkor művészetét tárgyalta. Magyarországi művészetet mindössze öt alkalommal tanított (ebből háromszor vállalkozott a teljes magyar művészettörténet vázlatos áttekintésére – nyilvánvalóan egyes korszakokat külön félévekben tárgyalt –, ahogy tette azt az 1934-ben megjelent munkájában is).<sup>35</sup>

Hogy Hekler saját, a magyar(országi) emléktanyag mihamarabbi és minél alaposabb felmérését célzó programja mennyire nem jelent meg a 20-as évek művészettörténész-képzésében, hogy mennyire a Pasteiner-éra hagyományát képviselte tanszékvezetőként, az még inkább szembeűnő, ha végigtekintünk a korábbi időszakban (elsősorban Pasteiner által) meghirdetett kurzusok jegyzékén.<sup>36</sup> Hekler oktatóként olyannyira követője volt Pasteinernek, hogy ő maga mint klasszika archeo-

angelóról és Leonardóról monográfiát is írt ebben az időszakban.)<sup>33</sup> Ami még is a legszembeűnőbb, az az, hogy mindössze két alkalommal hirdetett meg a magyarországi művészet valamelyik korszakát tárgyaló kurzust tanszékvezetőségének első évtizedeiben: *A magyarországi renaissance művészet írott kűtfői és emlékei* címűt az 1924/25-ös tanév 1. félévében, *A magyarországi barokk építészeti emlékei* címűt pedig az 1927/28-as tanév 2. félévében.<sup>34</sup> A 30-as évek némi változást hoztak Hekler oktatói tevékenységében; ekkor az új, fiatalokból álló tanárgeneráció – elsősorban Pigler Andor és Kapossy János – né-

<sup>33</sup> Hekler Antal: *Michelangelo*. Budapest, 1926. és *Uő: Leonardo da Vinci*. Budapest, 1927. A Michelangelo-könyvről Hekler „tanítványai”, Oroszlán Zoltán és Pigler Andor, valamint Kárpáti Aurél és Elek Artúr írt ismertetőt; kritikai megjegyzéseket csak Elek írása tartalmaz. A *Leonardót* recenzeálók közül egyedül Fülep Lajos volt az, aki felhívta a figyelmet a munka jó esetben is a historizmus hagyományait követő, már évtizedekkel korábban is idejéűtműlt szemléletére, és számon kérte a szerzőtől a szelleműtörténeti módszer alkalmazásának hiányát. Ld.: Fülep Lajos: *Leonardo da Vinci*. Írta Hekler Antal. *Könyvbarátok Lapja*, 1. 1928. 156–157.

<sup>34</sup> Hekler előadásainak és szemináriumainak jegyzékét A Budapesti Királyi Magyar (Pázmány Péter) Tudományegyetem félévente kiadott tanrendjei tartalmazzák. A szöveg írásához felhasznált adatok ezekből a kötetekből származnak.

<sup>35</sup> Hekler Antal: *A magyar művészet története*. Budapest, é. n. [1934].

<sup>36</sup> Az összehasonlításához az adatokat Gosztonyi Ferenc disszertációjának függelékéből vettem. Gosztonyi Ferenc: *A magyar művészettörténetírás története (1875–1918). A „Pasteiner-tanszék”*. Doktori disszertáció, ELTE BTK, 2008. 176–193.

lógus – mint fentebb bemutatam – saját vonzódásáról is lemondva teljesen háttérbe szorította az ókori művészet oktatását az 1920-as években. Pasteiner az 1895/96-os tanévtől kezdve nem hirdetett meg antik művészeti előadást;<sup>37</sup> a fonal majd másfél évtizeddel későbbi felvételét épp Heklerre bízta.<sup>38</sup> Pasteiner – és Hekler ebben is a követője volt – nem kultiválta a középkori művészet oktatását sem; ezeket a tárgyakat 1905-től kezdve Éber László tartotta. Pasteiner számos kollokviumot szentelt ugyanakkor a quattrocento és a cinquecento művészetének; Leonardo-, Michelangelo- és Raffaello-előadásokat összesen nyolc alkalommal tartott. Ezeket az 1910-es években Gerevich Tibor vette át tőle, Hekler viszont tanszékvezetőse idején kisajátította a maga számára az itáliai reneszánsz nagymesterek életműveinek tanítását. Egy jelentős különbség mégis mutatkozik Pasteiner és Hekler oktatói oeuvre-jében: előbbi sokkal gyakrabban hirdetett meg a magyar művészet történetét tárgyaló előadást.

Ez persze Hekler életművét ismerve egyáltalán nem meglepő; ő ugyanis nem volt a magyarországi művészet kutatója. Alig féltucatnyi, a tárgyban született tudományos (részben tudományos ismeretterjesztő) publikációja szintézis, tudománytörténeti számvetés, illetve két, a magyar barokk-kutatás aktuális kérdéseit röviden áttekintő írás. Heklernek publicisztikai mellett több olyan (esszéisztikus) tanulmánya is van, amely, noha rangos folyóiratban jelent meg, mégsem tekinthető tudományos munkának. Az *Ipolyi Arnold emlékezete* című írása a *Századokban*, a *Mátyás király*, a *renaissance-uralkodó* című pedig az *Akadémiai Értesítő*ben (illetve ugyanaz a szöveg a *Budapesti Szemlé*ben) látott napvilágot.<sup>39</sup> Utóbbi a Corvin-koszorús kultúrpropagandista írása (a hosszú szöveg külön elemzés tárgyát képezhetné). A *magyar művészet története* mellett – erről a munkáról később lesz szó –, amelyet Hekler németül is megjelentetett, mindössze három tudományos írása említhető. 1928-ban jelent meg az Akadémián egy évvel korábban tartott előadásának írott változata, a *Magyar Tudományos Akadémia és a művészettörténet*, egy tudománytörténeti összefoglaló.<sup>40</sup> Hekler 1930-ban előadást tartott a Brüsszelben megrendezett nemzetközi művészettörténeti kongresszuson a magyar barokk művészetről. Ennek nagyon rövid kivonata (gyakorlatilag rezüméje) nyomtatásban is napvilágot látott.<sup>41</sup> Figyelmet érdemlő és ugyancsak egy előadásból született tanulmány *A magyarországi barokkszobrászat európai helyzete* című (1935).<sup>42</sup> Figyelmet érdemlő azért, mert egyes részei

<sup>37</sup> Gosztonyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 14.

<sup>38</sup> Az egyetemen mindazonáltal Hampel József, majd Láng Nándor és Kuzsinszky Bálint révén továbbra is folyt a klasszika archeológia oktatása.

<sup>39</sup> Hekler Antal: Ipolyi Arnold emlékezete. *Századok*, 57. 1923. 235–246.; Uő: Mátyás király, a renaissance-uralkodó. *Akadémiai Értesítő*, 50. 1940. 38–65.; Uő: Mátyás király, a renaissance-uralkodó. *Budapesti Szemle*, 257. 1940. No. 750. 124–131.

<sup>40</sup> Hekler Antal: *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészettörténet. (Bemutatta a M. Tudományos Akadémia 1927. évi dec. 19-én tartott összes ülésében)*. Budapest, 1928.

<sup>41</sup> Antoine Hekler: Les problèmes du style baroque en Hongrie. *Actes du XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. Bruxelles, 20–29. Septembre 1930*. I. Bruxelles, 1930. 77–78.

<sup>42</sup> Hekler Antal: *A magyarországi barokkszobrászat európai helyzete. Felolvasta a M. Tud. Akadémia*

a korábban csak a centrum-periféria viszonyban értékelt magyarországi barokk plasztika rehabilitálásaként, más részei viszont a neobarokk törekvések programszövegeként olvashatók. Hekler a tanulmányban elsőként tekintette át az addig ismert szobrászati anyagot az egyes emlékek érzékletes leírásával, elemzésével. (Kiváló stilisztika volt.) Mindeközben vissza-visszatér a szövegben egy nemzeti barokk stílus meghatározásának igénye, ami Hekler szerint a magyar ízlés józanságában – ez gyakran emlegetett kulcsszava volt, lásd a tanulmányban később –, kiegyensúlyozó erejében gyökerezett, és ami mintát nyújthat saját kora művészete – tehát nem csak szobrászata – számára is. „A hazai szobrászatunkat a szomszédos területek szobrászatától elválasztja (...) a szélsőséges festőiséggel s a világias rokokoszellel szemben tanusított ösztönös tartózkodás.”<sup>43</sup> Hekler azonban nem említ egyetlen Magyar Királyság területén született mesternevet sem. Illetve Weber József Lénártot és Bebo Károlyt magyar szobrászoknak tartja; előbbi azonban sziléziai származású német művész volt, aki ötven éves kora körül költözött Budára, utóbbi születésének és tanulóéveinek helye pedig nem ismert.

Hekler oktatói munkájának leglátványosabb lenyomatai azok a jegyzetek, amelyek alapján egyetemi előadásait tartotta, és amelyeket ma a Művészettörténeti Intézet adattára őriz. Bár tekinthetjük a kéz- és gépiratos előadásvázlatokat elsődleges forrásnak, de a bennük megfogalmazott gondolatok kivétel nélkül visszaköszönnek Hekler publikációiban is. Így utóbbiak ugyanúgy tudósítanak az előadásokon elhangzottakról. Ezek átfogó ismertetésére e tanulmány keretein belül nincs mód. Hekler előadói és publikációs oeuvre-jére azonban olyan látványosan ránehezedik a világnézete által végletekig meghatározott, saját maga konstruálta vezérgondolat, ami úgy a(z európai) művészettörténet folyamatának, mint a nagymesterek életművének legfőbb értelmezési keretét nyújtotta számára, hogy annak példákon keresztül bemutatását nem nehéz, és érdemes – ha csak nagy vonalakban, de ehelyütt is<sup>44</sup> – megtenni. A 20-as és a 30-as években keletkezett tanulmányok, az európai művészet korszakait feldolgozó monográfiák, a nagymesterek életművét tárgyaló előadásjegyzetek mind annak a vulgár-szellem-történeti gondolkodásnak a lenyomatai, amelynek alaptéziseit Hekler a *Művészet és világnézet* című tanulmányában gyűjtötte össze.<sup>45</sup> (A szöveget többször újraközölték, így megjelent abban az 1943-ban közreadott kötetben is, amely a tanulmány címét kapta, és amely Hekler dolgozatait tartalmazta.<sup>46</sup> A tanulmány alapján írta az 1929–30. tanév első félévében tartott előadásának jegyzetét.)<sup>47</sup>

Hekler alapvetése a következő: „két világnézeti típus különböztethető meg: 1. geocentrikus: ennek föllendülése idején a filozófiában pozitívizmus, a művészetben

II. Osztályának 1935. évi február hó 11-én tartott ülésén. Budapest, 1935.

<sup>43</sup> Uo., 12.

<sup>44</sup> Erről korábban: Markója 2008. 48–51.

<sup>45</sup> Hekler Antal: *Művészet és világnézet*. *Budapesti Szemle*, 209. 1928. No 607. 383–398.

<sup>46</sup> Hekler Antal: *Művészet és világnézet, 1916–1940*. Szerk. Erdélyi Gizella. Budapest, 1943.

<sup>47</sup> ELKH BTK MI, Adattár, MKCs–C-I-76/67.



4. Hekler Antal és felesége 1937-ben

naturalizmus dívik. – 2. kozmikus: a lét problémáinak megoldását a földön túl keresik. Filozófiában metafizika, művészetben idealizmus az irányadó. – A két világnézeti típus ritmikus váltogazdaságával állunk szemben.<sup>48</sup> Hekler sajátos művészet-szemlélete, természetszerűleg elhatárolódik a Wickhoff, Riegl és Wölfflin által képviselt formalista művészettörténetírástól, de ugyanúgy ellentétes pólusok változásoként látja az európai művészet folyamatát, mint Wölfflin (vagy Worringer). Hekler felfogásának alapját ugyan leginkább a Dvořák-féle szellemtörténeti iskola tanításai adják, de csak annyiban, amennyiben a művészi ábrázolás legfőbb meghatározójának ő is a korszellemet tartja. Hekler azonban mindössze kétfajta „korszellemet” ismer. Az egyikben „a lét problémája az ember problémájává korlátozódik”, a másikban „az ember problémája a kozmosz problémája lesz”. Előbbi világnézet az ókori görögség, a reneszánsz, a klasszicizmus, a romantika, a naturalizmus, az impresszionizmus művészetének életre hívója. Az utóbbi, „metafizikai világnézet” nyomán a későantik, a középkor, a barokk (és a manierizmus, amelynek első képviselője Michelangelo) és az expresszionizmus művészete született meg. Hekler nem hagy kétséget afelől, hogy a kétfajta világnézet és művészet közül melyik a

<sup>48</sup> Uo., 3.

legmagasabb igazság letéteményese, illetve megjelenítője. Ahogy írja, a „természet-tudományi világmegismerés a lét végső kérdéseivel szemben tehetetlennek bizonyult”<sup>49</sup> már az antik világban is. „A renaissance véges keretek között mozgó világ-magyarázata a lét fenyegető nagy kérdései[re]” nem tudott válaszokat adni.<sup>50</sup> „A XIX. század emberét a természettudományi világmegismerés addig nem is sejtett előretörése, a technika minden káprázatos csodája sem elégíthette ki. A lét nyugtalanító, nagy, örök kérdéseire a választ itt hiába kereste. A csalódás nyomán a pozitívizmus hitele megrendült s a lelkeket egyre jobban feszítette a vágy az érzéki megismerés határain túl fekvő, metafizikai örök igazságok után.”<sup>51</sup> Hekler szintetizáló munkáiban – az *Antik művészetben*, *A középkor s a renaissance művészetében* és *Az újkor művészetében* – az európai művészet történetét végigjárva tölti meg ideológiai tartalommal szövegeit. A jelenbe eljutva és felfedezve a „kozmosz világszemlélet” újbóli uralomra jutását, optimistán tekint előre. „A mai ember lelkeségével telített új természetszemlélet megváltó ihletében egy [olyan] művészet van kialakulóban, mely távol áll minden naturalizmustól, klasszicizmustól s melyben a zavaros, gondolatterhes, fárasztó víziók nemes harmóniákkal tele, egységes optikai világképpé tisztulnak. Ennek az új művészetnek, mely mint stílusteremtés az »új tárgyilagosság« (Neue Sachlichkeit) nevet kapta, nincs szüksége arra, hogy kifejezés jogcímén torzító tükröt tartson a valóság elé. A legegyszerűbb életformát is meg tudja tölteni lelkeséggel s az örök igazság szuggesztív erejével.”<sup>52</sup> A „valódi lelki üdvösséget” biztosító „metafizikai világnézet”, ahogy arra Hekler a korábbi korszakok esetében is rávilágított, egy a vallással (és Európáról lévén szó: a kereszténnyel).

Hekler azonban itt nem áll meg. Nemcsak az egyik világszemléletnek a másikkal szembeni szupremáciáját akarja bizonyítani, hanem azt is, hogy a kozmosz világnézettel az északi (azaz a germán) népek lélekalkata áll összhangban. „A gótikus hagyományokhoz való szívós ragaszkodás a német népnek kozmosz és dinamikai világfelfogásra hajló lelki alkatában gyökerezik, mely már legősibb művészi megnyilatkozásaiban is (germán állatornamentika) a lét értelmét irracionális pátoszban és mozgalmasságban kereste. Ezek a lélek legmélyebb rétegeiben fészkelő hajlamok voltak azok, melyek a németiséget a délről kisugárzó barokk kultúra áramkörébe kapcsolódva a szellemi élet egész területén, de főként zenében és építészetben az alkotó lángelmék egész sorával megáldott vezető szerepre képesítették.”<sup>53</sup> Mindezt bizonyítandó Hekler mind egyetemi előadásaiban, mind szintéziseiben látványosan játssza ki egymással szemben az itáliai reneszánszsal, illetve barokkal kapcsolatba került északi művészeket és az általa autochtonnak tekintett „északi fantáziatípus legnagyoszerűbb beteljesítőit”. Az egyik oldalon az „egész érzésvilágával az olasz renaissance szépségeszményéhez” szegődő Dürer és „az olasz művészeti kultúra

<sup>49</sup> Hekler Antal: *A középkor s a renaissance művészete*. Budapest, é. n. [1932]. 7.

<sup>50</sup> Hekler: *Az újkor művészete*. Budapest, é. n. [1933]. 8.

<sup>51</sup> Uo., 232.

<sup>52</sup> Uo., 240.

<sup>53</sup> Uo., 155.

északi fákyavivője”, Rubens áll. Velük szemben pedig ott vannak az érzékfölötti igazságot kereső kortársaik, Grünewald és Rembrandt. Köztük „van bizonyos rokonság, összefűzi őket a megértetlenség közös végzete, velük szemben áll Dürer, illetve Rubens. Közös bennük az északi lélekalkat elementáris ereje [az én kiemelésem – U. B.], lelke mélyén mindkettő költő, a valóság elemei csak eszköz náluk a magasabb, víziószerű igazság kifejezésére. Mindkettőt jellemzi a fantasztikum, vizionarizmus, szubjektivizmus, minek általános, sőt Rembrandtnál sorsszerű élményt akarnak adni.”<sup>54</sup>

Hekler ezáltal az európai művészet folyamatát láttatva volt képes átadni saját aktuálpolitikai álláspontját hallgatói és olvasóközönsége – szándéka szerint természetesen az egész magyarság – számára. Hekler, ha nem is került a sovíniszta megnyilvánulásokat, írásaira mégsem jellemző az a szélsőséges hang, amit egyes, szlavo- vagy romanofób kortársai képviseltek. Ennek oka az volt, hogy a kultúrfőlényt elképzelhetetlennek tartotta „etikai bázis” nélkül – amint azt számos beszédében és publicisztikájában hangoztatta. Ez a sajátos, tulajdonképp sosem tisztázott etikai alap előbb művészettörténeti módszerére nyomta rá bélyegét, majd módszerének következtetéseivel nyert megerősítést. Hekler okfejtésében a magasabb szellemi és erkölcsi igazság a metafizika (mint filozófiai rendszer), de még inkább a vallás útján érhető el. Szerinte a „fajok váltógazdaságában” a XX. századra az új vezetők a pozitivista világnézetben csalódott, „a lét rejtett, belső lényegét” és az „erkölcsi tisztulást” kereső, az (új) expresszionizmus művészetét kiteljesítő északiak lettek. Közülük is azok, akik – mint korábban Grünewald vagy Rembrandt – elzártak a Dél befolyásától – általánosabb értelemben: azok, akik a nemzeti lélekalkatuknak megfelelő művészetet gyakorolták. Ezek után nem nehéz felismerni a keresztény-nemzeti politikai kurzus apologétáját, sőt a *Napkelet* publicistáját az egyetemes művészet történetét ismertető szerzőben. Utóbbi miatt nem tanulság nélküli az 1923-as, a *Napkelet* első számában megjelent *Michelangelo lelki problémája* című szövege záró bekezdésének, valamint a lapban megjelent, egyik utolsó művészeti tárgyú írásának, *A középkori ember kialakulása* sorainak idézése. „Michelangelo, mikor így minden alkotásában saját lelki élményeit öntötte általános örökérvényű formákba, merészen szembehelyezkedett az előző korszakok természetmegfigyelésre fölépített objektív művészi felfogásának hagyományaival. Az objektív valósággal szembeszegette a szubjektív érzés megrázó és megváltó igazságát. A láncra-vert akarat küzdelmének azt az alanyi érzésből fakadó, félelmes páthoszá, mely Michelangelo Máté apostolatát és Rabszolgáit eltölti, sem a *Qattrocento* [sic!], sem az antik művészet nem ismerte. A Laokoon vagy a Haldokló gallus tárgyszerűen indokolt fájdalomával szemben Michelangelo alkotásainak tárgyszerűen indokolatlan, emberfölötti fájdalmában mindenkor a mester vergődő lelkének keserősége tör magának utat. A Rondanini Pieta is ennek a megtört, kifáradt léleknek törékeny valószerűtlenségével megrázó, víziószerű, utolsó vallomása. S éppen ez a mindent átható szubjektivizmus az, ami által Michelangelo az egész újabbkori művészetnek

<sup>54</sup> ELKH BTK MI, Adattár, MKCs-C-I-76/54, 27-28.

úttörője lett.<sup>55</sup> Másfél évtizeddel később ugyanazok a gondolatok olvashatók nála akkor is, amikor a későantik művészetről ír. „A Kr. u. 4. és 5. században uralkodó fizionómiai típusok sorában a szellemi kathedrális módjára felépített, időtlen fenségű imperatorportré mellett látunk puha, tágranyílt szemmel álmodozó, ifjú arcokat (l. az ú. n. Arcadius-fejet a berlini Múzeumban 7. kép), kiknek látnoki révedezéséhez jól talál a vallomás: «a világ nem az enyém s én sem vagyok többé a magamé és ami szívem legmélyén lakozik, az az igazság és az üdvösség». A világtól elfordult szerzetesi, aszkéta-arcok is egyre nagyobb teret foglalnak. A legmegkapóbb példákat Aphrodisias és Ephesos szolgáltatták (8. kép). Rajtuk az antik, fizikai szépségeszmény összeomlott. Az arc az emésztő lelki szenvedélyek tüzeiben szinte összezsugorodott. A tekintet nem a földi téreket járja, hanem az örök igazságok szellemi dimenzióiba mered. A középkori embernek ez az első, prófétai erejű plasztikai megfogalmazása a Kr. u. 5. század művészetének, egyik legnagyobb, világtörténeti jelentőségű feyverténye.”<sup>56</sup>

A világnézeti meghatározottság úgyszintén tetten érhető Heklernek a magyar művészet történetét áttekintő munkájában, ami ugyancsak a Magyar Könyvbarátok kiadásában, mintegy a korábbi szintézisek záróköveként látott napvilágot 1934-ben.<sup>57</sup> Már a hangsúlyok is árulkodóak: Hekler a középkori és a barokk művészetnek több mint 160 oldalt, a reneszánsz és a 19. század művészetének viszont kevesebb mint 60 oldalt szentelt. Ugyan Divald Kornél és Péter András néhány évvel korábbi összefoglalói<sup>58</sup> nem tettek szükségessé egy újabb szintézist, Hekler mégis meg akarta írni saját magyar műtörténetét. Ugy tűnik azonban, hogy nehéz feladat elé állította magát akkor, amikor a „józanságra hajló magyar szellem” helyét ki akarta jelölni saját kétpólusú rendszerében. A szerző alapvetésének zanzája a következő: a „magyar érzésvilág” kongruensnek érezte magát a román stílus törekvéseivel, megfelelő táptalaja volt a reneszánsz kezdeményezéseknek, „meleg megértéssel fogadta a világhódító racionalizmus stílusformáját, a klasszicizmust”; de a gótika és a barokk irracionális túlzásai is hódítottak a Magyar Királyságban, elsősorban a nyugati határszéli és a felvidéki német nyelvterületeken. „A magyar faj józansága” a metafizikai világnézetben született korstílusok túlzó irracionalizmusát is kiegyensúlyozott mederbe terelte. Hekler a magyar művészet nemzeti jellegének lényegét a befogadásra való hajlamban, de a szélsőségeket kiszűrő, soha nem lankadó kritikai attitűdben látta.

Ez volt tehát az a gondolkodási horizont, amit Hekler szeretett volna kijelölni tanítványai számára. Egyetemi oktatói pályáját azonban nem lehet csak a fent vázoltak alapján értékelni. Az egyetemi professzorról az a (szájhagyományból erősen

<sup>55</sup> Hekler Antal: Michelangelo lelki problémája. *Napkelet*, 1. 1923. 14–18. 18.

<sup>56</sup> Hekler Antal: A középkori ember kialakulása. *Napkelet*, 15. 1937. 569–575. 575.

<sup>57</sup> Hekler Antal: *A magyar művészet története*. Budapest, 1934.

<sup>58</sup> Divald Kornél: *Magyar művészettörténet*. Budapest, 1927.; Péter András: *A magyar művészet története*. I–II. Budapest, 1930.

táplálkozó) tudománytörténet mindezedáig szinte teljes konszenzust élvező álláspontja, hogy az ő érdeme olyan tudósok *kinevelése és segítése* pályájuk kezdetén, akik a következő időszak meghatározó, *Magyarországon működő* szakembereivé váltak. Újabb, hosszú időt igénylő vizsgálatok szükségesek ahhoz, hogy közelebb jussunk annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy tekinthető-e a Hekler-tanszék egyben *iskolának* is. A (valójában még meg sem alkotott) képet mindenekelőtt a Hekler és tanítványai által írt (korai) szövegek szoros olvasása, hallgatók és kortársak visszaemlékezései árnyalhatják. Kézenfekvő volna Gosztonyi Ferenc módszerét követni, aki a „Pasteiner-tanszék” művészettörténetből mint főtárgyból szigorlatozó hallgatóinak disszertációit „összeolvasva” vázolta fel azt a századforduló hazai művészettörténetírásban létrejött diskurzust, amit Pasteiner tanári munkássága alapozott meg.<sup>59</sup> A Gosztonyi metódusát követő vizsgálat elvégzésére nem volt lehetőség; az eredmények ismertetése és elemzése egyébként is csak újabb publikáció(k) keretében tehető meg. Így a következőkben más szempontok felvetésével szeretnék hozzájárulni Hekler és tanítványai kapcsolatának értékeléséhez.

Ahogy Gosztonyi Ferenc, úgy én is azokat tekintem Hekler tanítványainak, akik az ő tanszékvezetősége idején tettek művészettörténetből mint főtárgyból szigorlati vizsgát. Forrásaim is ugyanazok, mint Gosztonyiéi: a Budapesti (Pázmány Péter) Tudományegyetem bölcsészdoktori szigorlatainak jegyzőkönyvei.<sup>60</sup> A helyzet a Keresztényrégészeti Intézet 1924-es felállása miatt azonban némileg komplikáltabb, mint a Pasteiner-éra vizsgálatakor. A jegyzőkönyvekben előfordul ugyanis, hogy a Gerevich-tanszéken végzett hallgató szigorlati főtárgya a művészettörténet és nem a keresztényrégészet, de főtárgyi vizsgáztatóként mégis Gerevich van feltüntetve. Így csak azokat tekintem Hekler tanítványainak, témavezetettjeinek, akiknek Hekler értékelte és szignálta a főtárgyi vizsgáját. A szöveg után található táblázatban ők szerepelnek (l. *Függelék*). A Heklerhez írt disszertációk nagy része írásban is megjelent. Ha az értekezést szerzője nem publikálta *monográfiaként*, azt ugyanennek a táblázatnak a harmadik oszlopában, az értekezés címe után jeleztem. A listában szerepel további két Hekler-tanítvány, Erdélyi Gizella és Sümeghy Veronika. Mindkettejük szigorlati főtárgya a klasszika archeológia volt, és mindkettejük dolgozatát a Művészettörténeti és Classica Archaeologiai Intézet adta ki. (Sümeghy szigorlati vizsgáját már Hekler halála után tette le.)

Heklerrel kapcsolatban többen megjegyezték már, hogy bár sokkal kevesebben végeztek nála, mint a Gerevich által vezetett tanszéken, tanítványai közül mégis jóval többen maradtak a szakma meghatározó szereplői. Az állítás első fele kétségtelenül igaz; Gerevich fellépésével tömegszakká vált a művészettörténet, disszerenseinek száma több mint duplája volt Heklerének. Az viszont aligha jelenthető ki, hogy a Hekler-tanszéken végzettek közül többen lettek volna azok, akiknek munkássága meghatározó volt a 20. századi hazai művészettörténetírásban. Az egyik oldalon ott találjuk Pigler Andort, Kapossy Jánost, Balogh Jolánt, Zádor Annát, Kampis Antalt,

<sup>59</sup> Gosztonyi 2012. i. m. 11-71.

<sup>60</sup> ELTE Egyetemi Levéltár, 8/1 - Bölcsészdoktori szigorlatok, 3-5. kötet.





5. A Magyar Német Társaság elnökválasztó közgyűlése. Balról: Hekler Antal, Tasnádi Nagy András a képviselőház elnöke, Szily Kálmán VKM államtitkár. *Tolnai Világlapja*, 1940. február 21. 2.

Bogyay Tamást, Entz Gézát, Aggházy Máriát. De Gerevich-hez írta disszertációját Péter András, Genthon István, Berkovits Ilona, Biró József, Dercsényi Dezső, Voit Pál, Radocsay Dénes és (az unokaöcs) Gerevich László. Természetesen itt is felmerül a kérdés, hogy utóbbiak közül kik azok, akik magukra egy iskola tagjaként gondoltak – Gosztonyi Ferencet parafrázálva: „hányan mentek volna el egy Gerevich-tanítványok találkozóra”<sup>61</sup> –, illetve kik azok, akiknek (legalább korai) írásaiban kimutathatók Gerevich gondolatai.

Annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy miért végeztek jóval többen a Gerevich-tanszéken, érdemes Zádor Anna visszaemlékezéseihez fordulni, aki, holott magát mindig is Hekler-tanítványnak tartotta, a vele készült interjúban nem a teljes elfogódottság hangján – és, bár nem tartozik ide, de gyakran érthetetlen naivitással – beszélt professzoráról. Egyszer így: „Hekler (...) egy nagyon gyors felfogású, gyors mozgású, vékony és, azt hiszem, nagyon gátlásos és introvertált ember volt.”, másszor pedig így: „Azt kell mondanom, hogy volt benne valami tanári intuíció, de nem sokat törődött az emberekkel.”<sup>62</sup> Akik, és minden bizonnyal ők voltak kevesebben, szimpátiát éreztek az ideges, puritán és elmélyült tudós látszatát keltő Heklerrel és nem az elsősorban a hallgatók előtt *bon vivant*-ként feltűnő Gerevich

<sup>61</sup> A Pasteiner-tanítványokról – Gosztonyi Ferenc: Pasteiner Gyula. *Enigma*, 13. 2006. No 47. 112.

<sup>62</sup> Idézi: Markója 2008. i. m. 38., 39.

sugallta könnyebb út lehetőségét kívánták választani, azaz maguk is hajlottak az aszkézis felé, szívesebben tartoztak a Hekler-intézethez.

Hekler több hallgatója a doktorátus megszerzésének idején már „kész” kutatóként lépett a szakmai közösség tagjai közé. Számukra Hekler az általa szerkesztett *Archaeológiai Értesítő*ben, illetve az általa életre hívott *Henszlmann-Lapok*ban biztosított publikációs lehetőséget. Ennek köszönhetően többször is előfordult, hogy az alapvetően régészeti témában született tanulmányok megjelenítésére hivatott *Archaeológiai Értesítő*ben több új-, mint ókori művészeti tárgyú írás látott napvilágot. Hekler hallgatói közül Balogh Jolán, Erdélyi Gizella és Pigler Andor hat-hat, Kapossy János és Réh Elemér három-három, Aggházy Mária, Kampis Antal, Oberschall Magda és Zádor Anna két-két tanulmánya szerepelt a folyóiratban. De megjelentek ott Gerevich-tanítványok, így Bíró József, Genthon István, László Gyula és Péter András írásai is. Az 1927 és 1930 között tíz számot megérvő *Henszlmann-Lapok*ban Kapossy János öt, Balogh Jolán (és saját maga) két(-két), illetve Réh Elemér (és Bruno Grimschitz) egy(-egy) kisebb dolgozatát adta ki Hekler. E ponton érdemes néhány mondatot szentelni Hekler osztrák és német tudósokkal való kapcsolataira.

Először a *Henszlmann-Lapok*ban (1927), majd kibővítve az *Archaeológiai Értesítő*ben (1928) jelent meg Bruno Grimschitz az epreskerti kálváriáról szóló írása.<sup>63</sup> Grimschitz egy Obilics Iván által megtalált levéltári forrást felhasználva, illetve Kapossy János stíluskritikai megfigyeléseit elfogadva – amiket állítása szerint Kapossy szóban közölt vele –, majd azokat sajátjával is igazolva utalta a kálváriát Johann Lucas von Hildebrandt életművébe. Az utókor számára nem annyira Grimschitz vaskos tévedése – Kapossy feltehetően annyira bizonytalan volt saját attribúciójában, hogy azért nem publikálta azt –, hanem a szerző dilettantizmusa a megdöbbentő. Hildebrandt „mindent ide”-monográfusa egy pesti polgárasszony kegyes adományából származó (!), 1710-es évekbeli megrendelés – Grimschitz datálása – teljesítését adta annak az építésznek a kezébe, aki akkoriban épp pályája csúcán állva legnagyobb ausztriai egyházi, főúri és uralkodói megbízásain dolgozott. Amikor Grimschitz stíluskritikai érveit sorakoztatta fel, Hildebrandt szinte egész munkásságát mozgósította: olyan szerkezeti és dekorációs megoldásokat sorolt, amelyeket hol a korai, hol a késői műveken vélt felfedezni. Végül – „természetesen” – egyik legfőbb érve az volt Hildebrandt szerzősége mellett, hogy az építész tervezett kastélyt Magyarországon – mintha tudomást sem vett volna arról, hogy az egy osztrák főrend, Savoyai Eugén számára épült, a megrendelés pedig 1701-ből származik.

Grimschitz mellett, akire Hekler mint megkérdőjelezhetetlen barokk-kutató autoritásra tekintett, és aki aztán az osztrák művészettörténet (és művészeti szcena) háború előtti és alatti tótumfaktuma lett, olyan osztrák és német szakemberek (barokk-kutatók) publikáltak Hekler lapjaiban, illetve tartottak előadásokat, kurzusokat a Budapesti Egyetemen, mint Dagobert Frey (akinek háború utáni

<sup>63</sup> Grimschitz Bruno: Az epreskerti kálvária (Bruno Grimschitz: Johann Lucas von Hildebrandts Kalvarienrotunde in Budapest). *Henszlmann-Lapok*, 1927, No 4.; Uő: Az epreskerti kálvária. *Archaeológiai Értesítő*, 42. 1928. 188–197.

igazolásában Zádor Anna is részt vett),<sup>64</sup> Wilhelm Pinder, Friedrich Gerke vagy Hans Sedlmayr – később kivétel nélkül a náci párt ideológusai és/vagy tagjai. Hogy Hekler miért került velük kapcsolatba (illetve, hogy a bécsi iskola más vagy a többi német, esetleg a harmincas években már Nagy-Britanniában élő művészettörténészeivel miként nem), arra elsősorban a fent felsorolt személyek hagyatékában lévő dokumentumok vizsgálatán keresztül juthatnánk új információkhoz.

Szó volt már a fejezetben arról, hogy vajon miként „választódhattak ki” a Hekler-tanszék diákjai, arról, hogy nem állja meg a helyét a kijelentés, hogy abszolút főlénybe kerültek volna a szakmában a Heklernél végzetek a Gerevich-tanszékről kikerültekkel szemben, és arról is, hogy szövegek szoros olvasásával talán megválaszolható volna a kérdés, hogy létezett-e Hekler-iskola. Ha egyszerűbben akarunk közelíteni az utóbbi kérdéshez, akkor elég megnéznünk a nagyobb formátumú tanítványok kutatói attitűdjét és összevetni azt Heklerével. Noha Hekler szorgalmazta a levéltári kutatásokat, maga ebben nem jelentett mintát a hallgatói számára. Művészeti írásaiiban kizárólag a (német és magyar nyelvű) szakirodalom ismeretére és szemére hagyatkozott. Ami azt illeti, pályája utolsó évtizedében saját hallgatói kutatásaiból profitált akkor, amikor a magyarországi művészet szintézisét írta meg vagy a barokk-kutatások eredményeiről számolt be. Hekler nem végzett alapkutatásokat; Balogh Jolán, Fleischer Gyula, Kapossy János, Réh Elemér, Schoen Arnold, de sorolhatnánk tovább is, elképzelhetetlennek tartották, hogy ahol tudták, állításaikat ne támasszák alá írott forrásokkal is. Az a fajta (évtizedeken át mozdulatlan) világnézeti meghatározottság, ami Hekler majd’ egész életművét jellemezte, a szakmában később meghatározó szerepbe került tanítványainál nem érzékelhető. Mindezzért úgy gondolom, hogy megkérdőjelezhető a hazai tudománytörténet azon állítása, hogy létezett a Hekler-éra alatt művészettörténetet hallgatók munkájára hatást gyakorló Hekler-örökség.

*Ugry Bálint*

## HEKLER ANTAL ÉS A „SÓVÁRGÁS A VILÁGNÉZETRE”

A konzervatív archeológus, Hekler Antal befutása a tanszék élére ugyanolyan törést jelentett Budapesten, mint Bécsben Schlosser triumfálása. Egy szép, reményteli korszak itt is, ott is véget ért. Gosztonyi Ferenc rekonstruálta a tanszéki pályázat történetét, melynek, a Heklerrel rokoni és baráti kapcsolatot is ápoló Klebelsberg nyomására Hekler kinevezése lett a vége. A kettősség a Hekler-féle művészettörténeti tanszékkel, azaz a két professzorság Gerevich haláláig fennállt. A gyűjteményt 1926-ban intézetté alakították át, de csak 1930-tól viseli a Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézet nevet. Ennek a korszaknak az *egészét* jellemzik a jobboldali diákszervezetek erőszakos akciói. Közülük a Turul Szövetség, Hekler Antal pro-

<sup>64</sup> Markója 2008. i. m. 57.

fesszor révén Zádor Anna életében is szerepet játszik és mindez különös megvilágításba helyezi a magyar művészettörténet-írás két háború közötti és több szempontból is igen fontos időszakát, melyet a németbarát Hekler- és az olaszbarát Gerevich-féle tanszékek kényszerű együttélése jellemez. Az alábbiakban Zádor Anna visszaemlékezéseiből, az ő szerepére fókuszálva mutatjuk be Hekler eddig kevésbé emlegetett publicisztikai tevékenységét, mely a művészettörténeti publikációira épp úgy rányomta bélyegét, mint az oktatási tevékenységére.<sup>65</sup>

1922-ben Zádor Anna a gimnáziumi kézimunka-tanárnője révén eljutott Wolkenberg Alajoshoz, aki akkor a hitszónoklat professzora volt a budapesti tudományegyetemen, később a hittudományi kar dékánja, és az ő protekciója révén bejutott az akkor már Pázmány Péter nevét viselő egyetem bölcsészkarára, Hekler Antal professzor művészettörténet tanszékére, annak egyetlen zsidó tanítványaként.<sup>66</sup> Zádor Anna visszaemlékezéseiből talán a legtöbb személyes emlék Hekler professzor ténykedéséhez fűződik, illetve a párhuzamosan felállított Gerevich-tanszékhez, melyet szerinte leginkább a Hekler-tanítványok átcsábítása és az ennek érdekében bevetett parádés olaszországi utazás jellemez. Zádor Anna mindenhol kihangsúlyozza, hogy szinte egyedülként maradt hű Heklerhez, doktori témáját, az olaszországi építészet-elméleteket is Hekler jelölte ki számára. Professzorát Zádor Anna a következőképpen jellemzi: „Hekler egy nagyon érdekes ember volt. Először is jó megjelenésű, vékony, nyughatatlan, teljesen német neveltetésű, származású ember volt, Furtwänglernél<sup>67</sup> tanult Münchenben, ami ugye egy nagyon-nagy iskola volt és ezek az ő klasszika archaeológiai tanulmányai – ezt Szilágyitól<sup>68</sup> tudom, aki nem olyan rettentő elnéző –, például a római portrékról szóló kötete<sup>69</sup> ma is alapvető, tehát mondjuk a formamegfigyelési és a stílusérzéke nagyon fejlett volt. [...] Hekler [...] környezetéhez tartozott Petrovics Elek, Hoffmann Edith, Pigler Andor, és Balogh Jolán, meg ugye tanítványai és hű emberei voltak, [aztán] Ybl Ervin, Majovszky

<sup>65</sup> Jelen tanulmányban a következő korábbi publikációimra támaszkodom: Markója Csilla: „Ellentétek keresztezési pontja vagy magad is”. Zádor Anna kapcsolatai és a magyar művészettörténet-írás a két világháború között. *Zádor Anna I.* 2008. 25–68. – különösen: 35–60.; Uő: A Turul szárnyai alatt. Hekler Antal és Zádor Anna kapcsolatáról. *Enigma*, 21. 2014. No 80. 18–31.

<sup>66</sup> Bár Péter András 1924-ig bizonyosan Hekler-tanítvány volt, de külföldi tartózkodásai miatt (1922: Bécs, 1923: München) nem sok időt tölthetett a közelében, és aztán elsőként pártol át Gerevich-hez: „Péter András az egyetem több professzoránál is hallgatott órákat, széles körű érdeklődésének megfelelően. Legjobb kapcsolatban azonban Gerevich Tiborral lehetett, akinek a vezetése mellett védte meg a doktori értekezését”, 1925-ben. Vö.: Tóth Károly: Péter András a budapesti egyetemen. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 461–471. A másik zsidó származású hallgató, Bíró József, szintén Gerevich-tanítvány volt, ő valószínűleg édesapja, Bíró Márk, a nagyváradi zsidó iskola igazgatójának hagyományörző érdemeire való tekintettel nyerhetett felvételt. Lóvei Pál: Bíró József (1907–1945). *Frakkok III.* 505–517.

<sup>67</sup> Adolf Furtwängler (1853–1907), klasszika-archaeológus. 1894-től Münchenben a klasszika-archaeológia professzora.

<sup>68</sup> Szilágyi János György (1918–2016), művészettörténész, ókortudós.

<sup>69</sup> Hekler, Anton: *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*. Stuttgart, 1912.

Pál, nem tudom, kit mondhatnék még, mert megint azt kell mondanom, hogy föl sem merült benne, hogy ő egy újságfirkással szóba álljon, föl sem merült.”<sup>70</sup> „Na most el kell mondani azt, hogy Hekler Antal, aki akkor professzor volt, milyen különleges képződmény volt. Jól képzett klasszika-archaeologus volt [...], kiválóan tudott németül, latinul, görögül természetesen, olaszul is, de nem vagyok biztos benne, hogy franciául és angolul tudott-e, olvasni tudott, de beszélni soha nem hallottam másként, mint latinul vagy németül. Dolgozott Furtwängler vezetése alatt álló kisázsiai ásatásokon, nem tudom mit hozott onnan haza, azt sem, hogy lejárt a megbízatása vagy egyébként is hazajött volna, tény az, hogy a Tanácsköztársaság után jött haza, amikor kisöpörték az egyetemről a régieket. Azt nem tudom, hogy a Pasteinert mikor, de lehet, hogy Pasteiner akkor már nem volt, de Meller Simont azonnal természetesen, bár úgy látszik, csekély bűne lehetett, mert semmiféle eljárás nem indult ellene.<sup>71</sup> De ő még a 20-as évek elején lemondott a Szépművészeti állásáról és előbb Münchenbe, majd Párizsba költözött. Hirtelen kellett egy ember a tanszékre, ezt az embert tették oda, a Hekler Antalt, akinek a szó szoros értelmében meg kellett tanulni a művészettörténetet, sose csinálta, csak annyira, amennyire egy régésznek kellett. Meg kellett tanulnia a magyar művészettörténetet, mert nagyon érthetően, és véleményem szerint helyesen, Trianon után jött egy nagyon erős magyar támogatás, a magyar művészetnek, magyar irodalomnak nagyon erős támogatása kezdett lenni. Odáig, Pasteiner érájában sokkal kevesebben foglalkoztak magyar művészettel. A Klebelsberg-, Hekler-érában kezdtek. Mégpedig mivel a korábbiak inkább a középkorral foglalkoztak, most teljes erővel a barokkal, illetve a reneszánszsal kezdtek törődni. Ez a menet arra volt jó, hogy Hekler, aki egy nagyon gyors felfogású, gyors mozgású, vékony és azt hiszem nagyon gátlásos és introvertált ember volt, tudta, hogy meg lehet tanulni nagyon sok mindent ugye. Tehát ha bármire azt mondtam, hogy én ezt nem tudom, erre azt mondta: Én ezt nem is kérdeztem. Úgyhogy nekem az első szemináriumon, ami másodéves koromban történt, adott egy óriási, 40 oldalas Vasari-részletet, és én erre azt mondtam, hogy nem tudok olaszul. Erre azt mondta, hogy én azt nem kérdeztem, tegyen úgy, mintha tudna olaszul. Ezek után mondhatom, hogy gyorsan nekiestem az olasztanulásnak, ami teljesen elnyomta az akkori nagyon jó franciatudásomat, amiből ma semmit sem tudok, és csak sokkal később, a 30-as években kezdtem angolul tanulni. Akkor ez nem kellett, a német kellett és az olasz kellett. Heklernek megvolt az a furcsa szokása, hogy látszólag nem nézett ránk, a teremben egy nagy asztal körül ült két-három ember, rossz világítással, rossz fűtéssel, rossz takarítással, egy olyan kis könyvtárral, ami nem volt sokkal nagyobb, mint az én jelenlegi könyvtáram, kimért

<sup>70</sup> Zádor Anna I. 2008. 144–145.

<sup>71</sup> Pasteinert 1916. július 24-én nyugdíjazták, de utódját, Hekler Antalt, csak 1918. október 18-án nevezték ki nyilvános rendes tanárrá. 1919. április 11-én felfüggesztik állásából és visszahelyezik a Szépművészeti Múzeumba, helyére Meller Simont nevezik ki 1919. május 17-én. Hekler, 1919 augusztusában kerül vissza az egyetemre, amikor Mellert visszahelyezték a Szépművészeti Múzeumba, de eljárás nem indult ellene. Gosztonyi 2014. i. m. 67–93.

csöndben, cigarettázni senkinek nem volt szabad, csak a professzornak, éjjel-nappal dohányzott, ezért is halt meg 58 éves korában,<sup>72</sup> és rohamléptekkel szaladt, hogy egy könyvet kivegyen. Néha odasandított az emberre, látta, hogy éppen mit olvas vagy ír, és erre nagyon jól emlékszem, nem egyszer, amikor éppen a ceruza végét szerettem volna rágni, hogy valami az eszembe jusson, akkor ő odavetett egy mondatot, odaköpte és az mindjárt megindított valami folyamatot és akkor én meg tudtam csinálni azt, amit korábban nem tudtam megcsinálni. Azt kell mondanom, hogy volt benne valami tanári intuíció, de nem sokat törődött az emberekkel. Nahát, akkor mentek, múltak az évek és 24-ben nyáron, az év elején, megalakította Esztergom a Keresztényrégészeti Tanszékét és arra kinevezte Gerevich Tibort<sup>73</sup> professzornak. Most ezek ketten nagyon nem szenvedték egymást, egészen más beállítottságúak voltak, Gerevich teljesen latin kultúrán nevelkedett és utálta a németeket, Hekler német kultúrán nevelkedett, nem utálta az olaszokat, de semmi köze nem volt hozzájuk. De nem ez volt a legfőbb baj. A legfőbb baj az volt, hogy Hekler külföldön végzett, a Gerevich pedig Eötvös Collegista volt. Ennek akkor olyan óriási értéke és presztízse volt, hogy ez a társaság, - Gerevich, Kodály, Szekfű, Horváth János, Gombocz Zoltán tartozott ide -, hát ezek tartották a bölcsészkart, Hekler Antal úgy kiesett, mintha ott sem lett volna. Tehát neki semmiféle súlya, befolyása nem lehetett ezeknek a nagy fejeknek az óriási összetartása és öntudata mellett, és ebbe belelépett a Gerevich Tibor Olaszországból. Tehát azonnal kialakult a két szomszédvárnak az az elmondhatatlanul kellemetlen összeférhetetlensége, ami végig fennállt, de 26 nyáron a Gerevichék szerveztek *captatio benevolentiae*-ként olaszországi tanulmányutat, amire engem is meghívott, ami óriási dolog volt, mert én voltam az egyetlen Hekler-tanítvány, aki nem mentem át Gerevich-hez, Péter András ott doktorált, Genthon is ott doktorált, nem tudom ki még. Makacs és hűséges voltam. Elmentünk erre az olaszországi útra, ami egészen nagyszerűen sikerült, Gerevich olyan volt, mint a legkitűnőbb udvarló, mindig kitalált valami kedvességet, amivel az elég nagyszámú lányserget sikerült jókedvre derítenie, lampionos gondolozást Velencében, virágot hozott, óriási dolgokat.<sup>74</sup>

Zádor Anna „makacs hűsége” egyike a nagy Zádor-rejtélyeknek. Két fájó ponthoz többször is visszatér a vele készült interjúkban, az egyik ilyen az „ébredők” behatolása az egyetemre, a másik, amikor a 70-es években feljelentik a saját tanítványai.

<sup>72</sup> Hekler 1940. március 3-án vasárnap hajnalban halt meg Pálffy tér 5. sz. alatti lakásában. Március 5-én kedden du. 4-kor temették a Kerepesi úti temetőben, ahol Brandenstein Béla, Petrovics Elek, Pigler Andor és Radocsay Dénes búcsúztatták. Ld.: Gyászbeszédék Hekler Antal ravatalánál: Brandenstein Béla, Petrovics Elek, Pigler Antal, Radocsay Dénes. In: Hekler Antal: *Magyar kultúrpolitika 1919-1939*. Budapest, 1942. 56-60. - temetésen megjelent Hóman Bálint miniszter és Otto von Erdmannsdorff a német birodalom nagykövete is. *Ujság*, 1940. március 6. 6.

<sup>73</sup> Bár magántanárként már 1911-től tanított, Gerevichet 1924-ben nevezték ki nyilvános rendes tanárnak, azonban a Római Magyar Intézet újraindításával kapcsolatban többnyire Rómában tartózkodott s érdemben csak 1926-ban foglalta el tanszékét.

<sup>74</sup> *Zádor Anna* II. 2008. 48-52.

Különös módon ezen túlmenően alig beszél a zsidókat ért atrocitásokról 45-ig. Az Ébredő Magyarok betörését, mint valami szimbolikus dátumot, mintegy tapasztalatai összegzéseként meséli el újra és újra, amiképpen az egyetem akkori két zsidó professzora közül Fejér Lipótnak a szóragozottságából is fakadó méltóságteles fellépését: „Az, hogy ezek betörték az egyetemre, az autonómia dacára, és hogy a portás, egy nagyszerű öregember nem volt képes őket kisöpörni, az súlyos tünet volt. Na most az egyik alkalommal, amikor én éppen jöttem be az egyetemre, ezek a fickók a lépcsőpihenőnél, ott, ahol az ember felmegy pár lépcsőfokot és aztán elkezdődik az igazi lépcső, ott gurítottak le egy embert, aki vérző orral ott feküdt. Én illet soha nem láttam, rettenetesen megijedtem, és szaladtam be a portásfülkébe, hogy kihívjam a portás bácsit, aki abszolút hatásos, szent ember volt, és ez a nagydarab ember segített nekem felállítani a férfit. Ő volt a Csatkai Endre, és innét datálódik az ő haláláig tartó nagy barátságunk. [...] Én még heteken keresztül remegő térdekkel és összeszorult torokkal ültem a szemináriumban és úgy dolgoztam, hogy mikor lesz megint ilyen. Ez tényleg borzasztó volt. [...] Mi és a legtöbb tanszék az első emeleten voltunk, a földszinten is volt több tanszék, ez, amire gondolok, a matematika tanszék volt, amelyet Fejér Lipót vezetett, aki a legabsztraktabb figura volt, az utcán sem szeretett egyedül menni, és nem tudott lépcsőn járni nem tudom miért, és rengeteg baja volt a veséjével és a beleivel és ezért azt kérte és azt kötötte ki, hogy ő csak ott hajlandó előadni, ahol a wc azonnal a közelben van, ezért az előadóteremből nyílt a wc, annyira, hogy a háború után, amikor persze minden megszűnt, akkor is a diákok mindenekelőtt megépítettek neki ezt a wc-t, hogy a professzor tudjon előadni. Olyan ember volt, aki általában nem tudta, hogy az élet milyen kint, mert őt csak a matematika érdekelte. Szóval a földszintre rohantak be általában ezek az ébredők, mert általában minden baj úgy szokott jönni [...] tehát berontottak ebbe a terembe, ahol rengeteg fiú ült és ott volt egy kicsi öreg zsidó, aki a táblára valamit fölírta. És ettől a zajtól megfordult és látta ezeket az idegen és valamiféle uniformisba bújtatott fickókat és azt mondta nekik: De uraim, mi itt matematikával foglalkozunk. És ettől úgy megdöbbenek, hogy sarkon fordultak és kimentek.”<sup>75</sup>

Zádor Anna „ébredőkről” ír, de akár az ÉME tagjai voltak, akár a turuljelvényes sapkát viselő Turul Szövetség tagjai, Hekler mindenesetre azok közé a professzorok közé tartozott, akik tevékenyen részt vettek a jobboldali bajtársi egyletek megszervezésében már a kezdetektől fogva. 1924-ből maradt fenn olyan beszéde, melyet a Turul Szövetség zászlószentelésén tartott, s melyben az ifjúság a Nagy-Magyarorszáért élni és halni készségét dicsérte.<sup>76</sup> 1924. november 16-án ő nyitotta meg a Turul Szövetség követtáborának díszközgyűlését. Ebben a beszédében Fichtére és Széchenyre hivatkozva buzdította az etikai újjászületésre az ifjúságot a „mindenféle nemzetietlen irányzat, irodalmi, színpadi és a sajtóban romboló destrukcióval szemben”, mely ahhoz a csoporthoz fűződik, mely „ezt a nemzetet a megszervezett destrukció

<sup>75</sup> Zádor Anna II. 2008. 48–49.

<sup>76</sup> Hekler Antal: Beszéd a Turul-Szövetség zászlószentelésén, 1924. november 16-án. In: Hekler 1942. i. m. 9.

ördögi asszisztenciájával az örvénybe sodorta.”<sup>77</sup> Hekler kis cikkeket írt a *Napkeletbe*, a *Szózatba*, a *Turul Naptárba*, a *Nemzeti Újságba*, a *Testnevelésbe* és az *Új Magyarországra* a tekintélyrombolás szörnyű gyakorlatáról, a testezés szükségességéről, Horthy dicső bevonulásáról Kassa megszentelt földjére, a nők méltóságának és Pozsonynak visszaadásáról (a dolog pikantériája, hogy a századfordulós fellendülést követően a nőkre is diszkrimináció várt az egyetemeken a numerus clausus idején). Hekler talán e cikkeknek is köszönhette, hogy 1926 és 1929 között előlépett a Turul Szövetség primus magisterévé. De mit lehet tudni erről a szervezetről? „A magyar egyetemisták legnagyobb hatású szervezete az 1919 őszén alakult Turul Bajtársi Szövetség volt, mely a jogászokat, a orvosokat és a bölcsészeket tömörítette, míg a hasonló beállítottságú Hungária Bajtársi Szövetség a Műegyetemen szervezkedett. Jelentős volt még a két év múlva alakult Emericana, a katolikus egyesület, kisebb súlyú volt a legitimista szellemű Szent István Bajtársi Szövetség. (Ujvári Gábor szerint az 1929–1930-as tanévben 18-19 ezer tagja volt a hazai bajtársi szövetségeknek, az egyetemi és főiskolai hallgatók létszáma pedig 15 ezer 497 volt.)<sup>78</sup> A szövetségek tagjai német mintára meghatározott színeket, jelvényeket és tányérsapkát viseltek: a Turulnak fekete, a Hungáriának kék, az Emericának zöld, a Szent Istvánnak fehér volt a sapkaszíne.”<sup>79</sup> A Turul Szövetség is országos volt, bajtársi egyesületek alkották (pl. Csaba Bajtársi Egyesület), az egyesületek 50 fős törzsekből álltak, melyet a törzsfői tábor vezetett. Ez mindig a diák- vagy politikus vezérből és pártoló professzorokból tevődött össze: ezek az oktatók kapták a „primus magister” vagy „dominus magister” nevet. A Turul Szövetség kezdeményezte a numerus clausus bevezetését, de minden más módon is védeni kívánta a keresztény ifjúságot: kedvezményes menza, táborok, ösztöndíjak vártak a nagyszülőikig igazolhatóan színnyarokra. A Turul Szövetség hozta létre a Bolyai Kollégiumot a parasztszármazású fiatalok támogatására, de a legjelentősebb hozzájárulás a kapcsolati tőke volt: a Magyar Orvosok Nemzeti Egyesülete, a Magyar Mérnökök és Technikusok Szervezete vagy a Magyar Ügyvédek Nemzeti Egyesülete révén a végzett hallgatókat álláshoz is tudta juttatni, elsősorban az államapparátusban és a közegészségügyben. 1941–1942 folyamán a Turul Szövetség tagjai szolgáltatott listákat a hadkiegészítő parancsnokságoknak a zsidó kollegák nevével és címével, és ezek alapján állították össze a keleti frontra induló első munkaszolgálatos menetszázadokat. Hekler nem csupán ideológiai munícióval szolgált a Turul Szövetségnek, hanem 1926-ban Nemzeti Alap létrehozását szorgalmazta a Postatakarékpénztár egy folyószámlaszámán, és a „fajszertetet és nemzeti lelkiismeret parancsszavára” apellálva adakozásra szólított fel mindenkit a *Nemzeti Újság* hasábjain a magyar ifjúság javára.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Hekler Antal: Megnyitó-beszéd a Turul-Szövetség követtáborának díszközgyűlésén, 1924. november 16-án. In: Hekler 1942. i. m. 10-11.

<sup>78</sup> Ujvári Gábor: Egyetemi ifjúság a „neobarokk társadalomban”. A bajtársi szövetségekről. *Valóság*, 34, 1991, 5. 64-75.

<sup>79</sup> Pelle János: Egyetemi antiszemitizmus a két világháború között. *Hetek*, 1998. december 19. 4.

<sup>80</sup> Hekler Antal: Segítsetek! Nemzeti Alap a magyar ifjúság megszervezésére. In: Hekler 1942. i. m. 10-11.



Mіндеzek után elég meglepő, hogy Zádor Anna Hekler világnézetével kapcsolatban csak ennyit jegyez meg: „Na most Hekler klasszika-archaeologus volt és a politika abszolúte nem érdekelte, valószínű, hogy nagyon konzervatív beállítottságú volt, és ha szegény tovább élt volna, akkor föltehetőleg német iskolázottsága és német kapcsolatai révén valószínűleg a németek pártjára esett volna, de szegény sajnos 41-ben meghalt, tehát erre sor nem került.”<sup>81</sup> Azt állítani, hogy Heklert a politika ne érdekelte volna, vagy, hogy egyáltalán ne lett volna politikai befolyása, épp neki, aki Klebelsberg Kunót rokonaként<sup>82</sup> is közeli barátjának tudhatta, erős túlzás. És kizárt, hogy Zádor Anna ne tudott volna Hekler politikai tevékenységéről, nyilvános beszédei egy részén ott is kellett, hogy legyen, írásait is olvasnia kellett, ha máshol nem, hát abban a már idézett kis könyvben, melyet 1942-ben Erdélyi Gizella rendezett sajtó alá a Hekler-tanítványok nevében, s mely Hekler kultúrpolitikai tárgyú írásait gyűjtötte egybe. Erdélyi Gizella Zádor Anna segítőtársa volt azoknak az éveknek az elején (1926 és 1928 között), amikor egyetemi tanulmányait befejezve Hekler mellett maradt, hogy kinevezett díjtalan tanársegédként, lóti-futi mindeneként, afféle önkéntes tanszéki titkárként segítségére legyen. Együtt rendezgették a Hekler-rajongó Erdélyi Gizivel a tanszéki könyv- és diatárat, mely nagyban Hekler politikai kapcsolatainak köszönhetette fejlődését, óhatatlanul betekintést nyertek Hekler adminisztrációjába, így hát teljességgel valószínűtlen, hogy ne tudtak volna Hekler ügyeiről. Akkoriban nem volt szokatlan az egyetem után az efféle fizetés nélküli pályakezdes, inasévek a mester mellett, de azért ebben a helyzetben elég különös, hogy 1936-ig, tehát az egyetem elvégzése után közel egy évtizedig éppen Zádor Anna töltötte be ezt az ingyenes, de bizalmi posztot a jobboldali professor mellett.

Hekler antiszemizmusát több cikkecske is megörökítette, „közénk tolakodott magyarul beszélő idegenekről” ír például Magyar György álnéven a *Napkelet*ben,<sup>83</sup> de Hitler politikáját is támogatta: „felelem és remegés nélkül, a megváltottak boldog és hálás örömeivel figyeljük a cselekvés két lángelméjének, Hitlernek és Mussolininek világformáló építő munkáját, s teljesen megértjük, hogy aki nehéz talajon épít, annak szükség esetén robbantásoktól sem szabad visszariadnia.”<sup>84</sup> Bár antipacifizmusa következetes, egyszer mégis visszaretten, egy Németh Lászlóról írott recenzióban: „Mert vajjon kibírja-e a magyarság a jöttmagyarok és hígmagyarok kiküszöbölésével előállott veszteséget? Nem szabad feledni ugyanis, hogy akit egyszer jöttmagyarnak vagy hígmagyarnak minősítettek, azt a mélymagyarság harangzúgására figyelő közvélemény fokozódó bizalmatlansággal fogja nézni s a magyarságtudat büszke lendülete benne egyre erősödő gátlásoknak lesz kitéve. Tehát vigyázzunk, uraim! Mérheterlen nagy a mai idők felelőssége!”<sup>85</sup>

<sup>81</sup> Zádor Anna II. 2008. 77–78.

<sup>82</sup> Klebelsberg Kuno feleségének édesanyja Hekler Márta volt.

<sup>83</sup> Magyar György álnéven: Mindent vissza! *Napkelet*, 1938, II. 340. In: Hekler 1942. i. m. 49.

<sup>84</sup> Hekler Antal: A diktatúrákról. *Új Magyarság*, 1939. május 6. 2. In: Hekler 1942. i. m. 54.

<sup>85</sup> Kassai István álnéven: Mélymagyarok, Jöttmagyarok, Hígmagyarok. *Napkelet*, 17. 1939. II. 151. In: Hekler 1942. i. m. 55.



7. Zádor Anna az 1960-as években

Kérdés, elbírt-e volna a felelősség súlyát néhány év múlva Hekler Antal, ha nem hal meg 58 évesen, éppen abban az életkorban, melyet egy publicisztikájában a magyarság sajnálatos átlagéletkorának nevezett. De a halálát megelőző években még ott volt Darányi Kálmánnal a Német-Magyar Társaság megalapításánál, melynek alelnöke lett, ami azért 1939-ben nem vall ép erkölcsi érzékre. Paradox módon éppen erkölcsiségével,<sup>86</sup> gentleman-attitűdjével, konzervatív nézeteivel összhangban lévő személyisége magával ragadó vonásaival tette a legnagyobb hatást tanítványaira, s hogy ez nem csupán formális és időleges hatás volt, mutatja, hogy halála után azonnal írásai kiadásába kezdtek. Sírjánál ott állt tanítványainak egész köre, akik

---

<sup>86</sup> Melyet a „magyar etikai és kultúrfölény” igényével várt el mindenki mástól is, aki „nem szenved kóros akarategyengeségben.”

közül Radocsay Dénes és Pigler Andor szívből jövő patetikus búcsúbeszédet mondott. Beszélt a barát is, Petrovics Elek, aki Zádor Annához hasonló „makacs hűséggel” állt a világnézetében tőle oly eltérő Hekler Anti, a nagy tudós, érző szívű barát és jelentős pedagógus mellett: „Tanítványaid sokasága a tanú reá, hogy milyen lendülettel, odaadással, a sugalló erőnek milyen képességével szolgáltad hivatásodat. Megvolt benned a lelkek formálásnak adománya, igazán szuggesztív egyéniség voltál: lelkes és lelkesítő, gyűlékony és gyűjtő, hívő és elhithető, munkában égő és másokat munkára ösztönző. [...] Az antik művészet ismeretében a legjobbakkal vetekedtél. A görög-római arcképszobrászatról szóló műved alapvető jelentőségű, a nemzetközi tudományos irodalomban is nagyra értékelt feldolgozása a tárgynak. [...] Említsem-e, [...] mennyit tettél a magyar művészet emlékeinek teljesebb feltárása körül, a világháború után milyen úttörő munkát végeztél a magyar művészettörténeti kutatás szervezésében és irányításában, a gróf Klebelsberg Kunó által kijelölt nyomokon milyen nagy nyomatékkal terelted a fiatal nemzedéket a hazai barokk művészet emlékeinek felkutatása és feldolgozása felé és összefoglaló művészettörténeti munkáiddal, kitűnő eladói képességeiddel mennyi szolgálatot tettél a művészeti ismeretek terjesztése és a közzítés fejlesztése körül. [...] De lelkednek lángja kilobbant, s mi megrendülve állunk itt, hogy mielőtt földi alakod végleg eltűnik szemünk elől, még egyszer tanúságot tegyünk [...] szeretetünkről, amelyet barátságoddal annyira megérdemeltél.”<sup>87</sup>

Hekler a Horthy-korszak úriember-típusa volt, környezete pedig a művelt értelmiségie: „A József krt. 77/79. szám alatti lakásban minden új és mahagóniszagú. Utcára a férfi- és hálószoba, udvarra az ebédlő, ennek volt a legmahagónibb szaga. Tiszta szecessziós csoda! A legjobban Anti mennyezetig érő könyvtárát csodáltam, ahol minden könyvet behunyt szemmel megtalált. [...] Családjától és ismerőseitől – Klebelsberg, K. Kovács Gyula, Majovszky Pál, Petrovics Elek – el akart bennünket választani. [...] Anti emelkedett pályáján, előadásokat tartott az Akadémia rendezésében, bámultam benne a tudóst. Lelkesedett a futballért, elszőkött meccsre a vasárnapi családi ebédről. Amikor kitört a háború – mármint az első világháború –, bevonult és délceg uniformisban járt, felhagyott apró futólépésű járásával, és pengő sarkantyúval ment lovat »assentálni« Alsónémedibe – nem a frontra harcolni. Bejárt a Keleti pályaudvarra leveleket cenzúrázni, összebarátkozott lovag Ahsbasch Taszilóval, és bizony mulatni is kimaradt néha. Már dohányzott is. Ilona mind többet volt Csilléryekkel, Tordayékkal, Beckékkal és hasonló ifjú családokkal, gyerekeik láncolták őket egymáshoz. Anti ebből a körből mind feljebb vágyott.”<sup>88</sup>

Heklert minden bizonnyal súlyosan érintette, hogy keresztény meggyőződésével ellentétben nejét, Kiss Ilonát el kellett hagynia, Petri-Pick Lajos szobrász belga származású feleségeért, Le Blanc Lujzáért, akibe végzetesen beleszeretett. Noha a Turul Szövetség közgyűlésén világosan a diákok értésére adta, hogy „a nőhöz a

<sup>87</sup> Gyászbeszéd Hekler Antal ravatalánál, 1940. március 5-én. In: Hekler 1942. i. m. 58–59.

<sup>88</sup> Hekler első felesége Kiss Ilona, Kiss János főreál gimnáziumi tanár leánya volt. Kiss Tibor (1899–1972) építész az ő öccse. Kiss Tibor: *Befejezetlen önéletrajz*. Budapest, 2007. 40–41.

keresztény magyar ifjú ne csak vággyal, hanem azzal a tisztelettel közeledjék, amely az anyai hivatás felszentelt papnőit megilleti. Minden bajtársnak tudnia kell, hogy a családi élet tisztasága az egyik legnagyobb nemzetfenntartó erő<sup>89</sup> – ő maga sajnálatosan ismét nem járhatott elől jó példával. Ezügyben párbajoznia is kellett (Zádor Anna kajánul jegyzi meg, hogy el sem tudta képzelni, Hekler „hogyan fogja meg azt a kardot, ugye”), és elveszti Majovszky Pál barátságát is. Hekler Zádor Annát küldi engesztelő követségbe, annál is inkább, mert ekkor Zádor Anna a tanszék ügyes-bajos dolgain kívül már a *Művészetet* gyakorlatilag egymagában szerkesztő Majovszky ügyes-bajos dolgait is intézi, de mindhiába: Majovszky keresztény érzülete számára a válás elfogadhatatlan volt. Az új asszony Hekler környezetében csak bővítette az ellentmondások körét: „Ez az asszony, aki szép is volt, meg más légkörből is jött, egy művészférjet hagyott el, ő természetesnek tartotta, hogy a Hekler körül legyenek emberek. Mindjárt megbarátkozott Pátzayval, művészek jártak oda, meg kritikusok, Farkas Zoltán – meg kit láttam ott még?”<sup>90</sup> Kérdés, hogy Hekler hogyan dolgozta fel a szaporodó „anomáliákat”.

A Hekler-tanszék és a Gerevich-tanszék párhuzamos működéséről írja Marosi Ernő: „A *Magyarország története* vonatkozó kötete is a »régii hivatalos (katedraturadomány) kétségtelenül jelentős szakmai színvonalat képviselő, de megkövült szemléletű (egyébként az ellenforradalmi jobboldalhoz idomuló)« képviselőjeként említette Hekler Antalt, s vele szemben »a fiatalabb, szellemileg igényesebb« szellemtörténet reprezentánsaként Gerevich Tibort. Az ilyenféle különbségtételt semmi nem indokolja. Ami törekvésekben (különösen a felismert feladatokból következően) új, azt mindketten vallják, s egyaránt hangoztatott konzervativizmusukon belül Hekler nyitottabb volt a művészettörténet új módszertani kezdeményezései iránt, mint Gerevich. Ő szívesen hivatkozott Ipolyi Arnold példájára, miközben Hekler mintegy zászlójjára tűzte Henszlmann nevét.”<sup>91</sup> Ez olyannyira így van, hogy Hekler, a nemzetközi rangú *Archeologiai Értesítő* mellett (mely a régészet és a művészettörténet egyetlen szakmai fóruma ezekben az években), kétnyelvű sorozatot indít *Henszlmann-Lapok* címmel, melyben saját antik tárgyú írásai mellett tanítványai, Kapossy, Pigler, Réh Elemér, Balogh Jolán főképpen barokkal és reneszánszsal foglalkozó tanulmányai kaptak helyet. A *Henszlmann-Lapokban* 1927 és 1930 között 10 nagyobb tanulmány jelent meg. Két külön sorozat indult a Hekler-nél doktorálók dolgozatai számára, ebben összesen 31 kötet látott napvilágot (valóban jóval kevesebb, mint a Gerevichnél doktorálók száma). A rendes sorozat utolsó kötete Sümeghy Vera: *Atlétaeszmény a görög művészetben*, 1940-ből. Hekler ízléséről árulkodó témaválasztás, különösen, ha arra gondolunk, Hekler munkásságában milyen példaszzerűen fonódik össze az archeologia, az antik testkultúra bálványozása a német orientációval és a magyar ifjúság etikai és testnevelésének eszményével. A

<sup>89</sup> Hekler Antal: Megnyitó beszéd a Turul Szövetség díszközgyűlésén. In: Hekler 1942. i. m. 12.

<sup>90</sup> Zádor Anna I. 2008. 153–154.

<sup>91</sup> Marosi Ernő: Programok a magyar művészettörténet-írás számára. (Utószó). *A magyar művészet-történet-írás programjai*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1999. 346.

görögöket hozza fel példaként akkor is, amikor a Pázmány Péter Tudományegyetem közgyűlésén *A testnevelés és a nemzeti jövő* címmel tart előadást 1928-ban: „A testnevelés számunkra nem henyé, egyéni kedvtelés és játék, hanem a nemzet-etikai célkitűzéssel áthatott akarat- és jellemfejlesztésnek az iskolája, aminek legnagyobb-szerű történeti példáját az ókori görögök szolgáltatták.” Az akaratfejlesztésre pedig azért van szükség, mert „csak ez a kóros akaratgyengeség magyarázhatja meg azt, hogy a magyarság ölbetett kezekkel, minden ellenállás nélkül lett áldozata egy törpe, alávaló kisebbség országveszejtő kísérletének.”<sup>92</sup> Ezt a „törpe, alávaló kisebbség” éppen a visszajáról látja: „Sport, tánc, a tanulásnak is sportszerű, pulóveres gesztussal való elintézése: ezt látta Jancsi maga körül, s amit a kezébe került könyvekben a maga nemzedékéről olvasott, az egészség, az életrevalóság hirdetése, az álmodozással szakító, praktikus életlátás propagálása volt. A háború utáni nemzedék, a fasizmus, neonacionalizmus, szintetikus világnézet, az amerikanizálódás szelleme, a dekadencia festői korszaka után elkövetkezett építési korszak, ezekről, s ilyen jelszavakról olvasott, mint a mai fiatalság irányító eszméiről, s akkor magára gondolt. Egyet is tud-e vállalni e jelszavak közül? Egynek is bírhatja-e ő az iramát? Nem. Más választ magának nem adhatott. Nem neki valók, gyenge hozzájuk, betegesen gyenge.”<sup>93</sup> Az archeológiában mindeme nézetek nevet és programot is kapnak Hekler elnöki megnyitó beszédében, melyet a Régészeti Társulat közgyűlésén tartott, ugyanebben az évben: *Neonacionalizmus a magyar régészetben*. Egy ugyanebbe a gondolatkörbe integrált program a magyar művészettörténet számára a Pasteiner-tanítványok által már szorgalmazott barokk-kutatások Klebelsberg-támogatta fellendülését hozta. Nem szabad elfelednünk, hogy Zádor Anna klasszicizmus-kutatásai is értelemszerűen ebbe az áramlatba illeszkednek, egy olyan kor határán, ahol a határon innen a katolicizmus a barokk építészetben – kimondva-kimondatlanul legitimista színezetet kölcsönözve a kutatásnak –, találja meg művészeti előzményét, míg a horthysta nemzeti gondolat a nemzeti klasszicizmus hagyományára támaszkodik előszeretettel. Az 1945-ös határon túl pedig a szocialista realizmus és a „Sztálin-barokk” hivatkozik majd ugyanezekre a formaforrásokra, formakincsekre. Adva volt tehát Zádor Anna kutatásainak korszakokon átívelő kultúrpolitikai legitimitása, és az erre vonatkozó inspirációt elsősorban egykori professzorának, Heklernek köszönhetette.

Hekler hatalma és befolyása eleinte vetekedett Gerevichével, akinek az ideje főként akkor jött el, amikor Klebelsbergé lejárt. Bár Heklert a politika inkább elvi síkon érdekelte, a két professzor közötti különbség nem befolyásuk, hanem jobboldaliságuk vagy konzervativizmusuk különbségében nyilvánult meg: Gerevich lenézte Heklert, aki a szélsőjobbhoz húzott, miközben Gerevich Mussolini legbensőbb köreibe is bejáratos volt szeretője révén.<sup>94</sup> Leegyszerűsítve: Hekler Hitler, Gerevich Mussolini politikáját támogatta, Hekler Németországban tanult, Gerevich Eötvös

<sup>92</sup> Hekler Antal: *A testnevelés és a nemzeti jövő*. Beszéd a Pázmány Péter Tudományegyetem közgyűlésén, 1928. május hó 14-én. In: Hekler 1942. i. m. 29.

<sup>93</sup> Komor András: Fischmann S. utódai. In: Komor András: *A varázsló*. Budapest, 1970. 204.

<sup>94</sup> Gogolák Lajos: Romemlékek. I-II. Sajtó alá rend. és bev. Nóvé Béla. *Holmi*, 13. 2001. 507-508.

Collegista volt és Rómába vágyott. Hekler elmélyült volt és puritán, Gerevich léha és hedonista. Hekler párbajozott, Gerevich bordélyba járt. Hekler művészetfilozófiai felkészültségét Gereviché meg sem közelítette, Hekler antik auktorokon nőtt fel és a német szakirodalmon pallérozta elméjét, míg Gerevich szívből utálta a németeket. Gerevichtől az elméleti tevékenység távol állt, míg Hekler értette és idézte Husserl-t, Dvořákokot, Troeltsch-öt és Bergsont. A Spengler-kritika és a Nietzsche-olvasás ilyen filozófiai műveltség mellett, mely Hekler számára természetes volt (Windelband filozófiatörténeti műveit napi betevőként fogyasztotta), szinte magától értetődő. 1918-ban a rokon Klebelsberg segítette Heklert a többi aspiránssal szemben a Pasteiner-tanszék elnyerésében. Gerevichet, aki viszont Ipolyi hagyatékának kimene-kítésével Nagyváradról egyszer s mindenkorra belopta magát az egyház szívébe, Esz-tergom segíti majd az egykori Czobor-tanszék több évtized utáni reanimációjához.<sup>95</sup> Egyházi kapcsolatai és az Eötvös Collegium-béli régi barátok révén Gerevich meg-kerülhetetlen volt, de igazán Hóman Bálint minisztersége alatt bontakozhatott ki.

Hekler elméleti felkészültsége, vagy az újdonságok iránti nyitottsága azonban nem emeli feltétlen írásainak tudományos színvonalát. Minden szövegére rányomja bélyegét világnézete, még ha nem is abban a primitív értelemben, amelyre publi-cisztikái engednek következtetni. Bár művésztörténeti írásai jól mutatják az idea-lizáló winckelmanni felfogástól a szellemtörténeti módszer elsajátítása felé vezető útját, hozzáállását egy tőle kölcsönzött idézettel „a világnézet utáni vágyódásként” jellemezhetjük a legjobban. Ez a vágyódás 1916-ban még a művészet idealizáló defi-níciójához vezet: „A művészet megváltó ereje, avatottsága azonban éppen abban áll, hogy a természettel szemben csak tisztult képhelyzeteket nyújt és ezáltal minden zavaró, kényelmetlen érzést távol tart tőlünk.”<sup>96</sup> Habár ezt a definíciót a későbbi-ekben módosítja, az ideális iránti vágy megmarad, és olyan fordulatokban kel új életre, mint a testet legyőző, megváltásra áhító szellem, vagy az a történelmi meglátás, miszerint a 17. század egyike azoknak a koroknak, „melyek a világprob-léma megfejtését transzcendens utakon keresik.”<sup>97</sup> Ebben a tanulmányában külön-ben, mely az árulkodó *Művészet és világnézet* címet viseli, Hekler többször is pár-huzamot von kedves témája, a késő-antik portrészobrászat, vagy a gótika, a barokk, és a transzcendens utakra kívánczó jelen között: „A tettekre vágyó antik ember helyét a megváltásra szoruló álmodók, a középkori, metafizikai világnézet elszánt, komoly előhírnökei foglalják el. [...] Az antik antropocentrikus-pozitivistikus világ-nézetnek a keresztény kozmikus-metafizikai világnézet által való leküzdése az embe-riség szellemtörténetének egyik legnagyobb s az egész jövő szempontjából elhatározó jelentőségű fegyverténye.”<sup>98</sup> A szóhasználat árulkodó: nem értékeslegesen megállapí-

<sup>95</sup> Arról nem is beszélve, hogy jó kapcsolatai révén Gerevich visszaszerezte Rómában a háborús vagyonként lefoglalt Fraknoi-villát.

<sup>96</sup> Hekler Antal: A művészi ábrázolás alapjai. In: *Hekler Antal válogatott kisebb dolgozatai*. Budapest, 1942. 311.

<sup>97</sup> Uo., 319.

<sup>98</sup> Uo., 323.



8. Hekler 1937-ben egy svédországi hajókiránduláson. Előtérben Pogány Ö. Gábor.

tásról van szó. Hekler számára a szellemtörténeti módszer nem egyszerűen a pozitívizmus leváltása, vagy a „tisztára formalisztikus szemlélmód”, a morellianus stíluskritika bírálata szolgálatába állítandó eszköz, hanem olyan fegyver, melyet a „spiritualisztikus új világnézetért folytatott harcban”<sup>99</sup> lehet és kell bevetni.

Ez az 1928-ban született tanulmány sajtóságos zanzája a Heklert ért elméleti és módszertani hatásoknak. Szerepel itt a „forma, mint szimbólum” kifejezés, de a wölfflinre visszavezethető alap gondolat is, az egymást követő ellentétes jellegű korszakok (pl. a reneszánsz és a barokk) váltógazdaságáról, mely aztán a szintén nem névvel hivatkozott Worringer ellentétpárjaiban, naturalizmus kontra expresszionizmus, Észak kontra Dél bontakozik tovább egy olyan elmélet felé, melynek forrását Hekler ugyan megnevezi, de csak azért, hogy jelezze, övé az elsőbbség: „A művészettörténeti korszakok alapjellegét a naturalisztikus és expresszionisztikus törekvé-

<sup>99</sup> Uo.

sek ingamozgása határozza meg. [...] Ezek a sorok már rég papíron voltak, amikor Walter Hueck: *Die Philosophie des Sowohl-als-Auch* c. eszmekeltő kis könyvében egészen hasonló gondolatokra bukkantam”.<sup>100</sup> De a „pendelrythmische Weltanschauung”, a világnézeteknek ez az ingamozgása igaz ugyan, hogy csak a szellem-történet módszereivel közelíthető meg, de mindez annak a fordulatnak a jegyében zajlik, amit ő, Hekler Antal a saját lelkisége szempontjából is oly fontosnak tart: a keresztény világnézet újjáéledése a tét. Dvořákra hivatkozik: „A legújabb munkásság ez irányban hozza meg a korrekurát, amennyiben a művészi emlékek esztétikai és történeti megértését tartja a művészettörténet legmagasabb feladatának. A két szempont egymással szembeállítása egyébként erőszakos volt, mert hiszen minden esztétikai mozzanatnak a művészi alkotásban egyszersmind történeti értéke és jelentősége is van. Különösen a bécsi iskola, Dvořákkal az élén volt az, mely a Wölfflin által képviselt iránnyal szembeszállva, a művészi emlékek történetének az általános szellem-történetbe való bekapcsolását követelte (Dvořák: *Kunstgeschichte und Geistesgeschichte*).”<sup>101</sup>

1934-ben ezt a gondolatmenetet folytatva utasítja ki a pszichológiai és mechanisztikus magyarázatokat a stílusváltozások megértésének lehetséges eszközei közül, amiképpen a „tisztára esztétikai elmefuttatásokat” is, hogy ismét a „világnézeti rétegekig” való lehatolás szükségességére hívja fel a figyelmet. De mindezt immár propagandabeszédre emlékeztető módon teszi: a „materialisztikus világnézet” ellen hív harcba, „az impresszionizmus költő-filozófusa, Nietzsche” segítségével, hiszen az „élet a természettudomány és technika minden vívmánya ellenére is belsőleg sivárrá és tartalmatlanná vált. [...] Csak ha a hyperkultúra, a mechanizmus, a materializmus és a kapitalizmus átkozott világa romokban hever, s törmelkeit az útból eltávolítottuk, lehet majd eredményesen hozzáfogni az új világ felépítéséhez.”<sup>102</sup> Ha elődjét, Pasteinert a „helyes művészettörténeti álláspont”, azaz az autonóm és „történeti-filológiai” megközelítés vágya vezérelte,<sup>103</sup> Heklert, ahogy máshol újra megfogalmazza, a „sóvárgás a világnézetre”. Ez ugyan teret nyitott a szellem-történeti módszer birtokbavétele előtt, de másfelől Heklert folyamatosan elnagyolt analógiákhoz, szentenciózus kijelentésekhez, és „pendelrythmische” jellegű, ellenpontoszó leegyszerűsítésekhez vezetete. Rembrandt és Rubens összehasonlításáról írt tanulmánya elrettentő példája ennek: az ellentétes tulajdonságok és körülmények árnyalatlan kijátszása egymás ellen teljesen lebutította a művészettörténeti összehasonlítást. Az antipódusok és analógiák szédületébe egyre inkább belefeledkező Heklert hatalmas műveltsége és az újságírókat illető gőgös megvetése sem óvta meg attól, hogy elméleti alapvetéseknek szánt gondolatmenetei ne

<sup>100</sup> Uo.

<sup>101</sup> Hekler Antal: *Művészettörténet*. Uo., 118.

<sup>102</sup> Uo., 347., 351., 353.

<sup>103</sup> Gosztonyi Ferenc: Pasteiner Gyula (1846–1924), az egyetemi tanár. *Frakkok* I. 122. valamint: Gosztonyi Ferenc: A „helyes” művészettörténeti álláspont kérdése Pasteiner Gyula írásaiban. *Ars Hungarica*, 27. 1999. 309–351.



süllyedjenek bombasztikus kijelentések zsurnalizmusába. A hajdan a magyar és a nemzetközi archeologia terén úttörő munkát végző professzor, akinek ezirányú munkásságát Nagy Árpád Miklós méltatta értő tanulmányban, „Trianon után szembeállította a magyart az egyetemessel.” [...] „Pályája kezdetén Hekler néhány év alatt a semmiből nemzetközi rangú klasszika archeológiát teremtett Magyarországon. Ez nem csupán kutatásainak minőségét jelentette, hanem a »hosszú XIX. század« végét jellemző *Großarchäologie* formáinak megteremtését is: főművekkel folyamatosan gyarapított múzeumot, a Meditarreneumban tevékenykedő tudományos intézetet és ásatást, az utánpótlást biztosító egyetemi oktatást. [...] A *cursus honororum* töretlenül ívelt fel a müncheni régészhallgatótól a múzeumi tisztviselőn át a budapesti egyetem nyilvános rendes tanáráig, a szellemi élet nagyjainak szánt Corvin-koszorú egyik első kitüntetettjéig. A tudományos pálya más képet mutat: a kezdeti időszak teljesítményének fortissimóját fokozatos, bár távolról sem egyenletes decrescendo követte. A fortissimo csupán az előadás stílusában maradt meg, a lobogás már nem az antikvitással való élő kapcsolat kifejezési formája volt, hanem retorikai eszköz.”<sup>104</sup> Ha azonban ezek után arra (csak arra) gondolnánk, hogy lám, hogyan teszi tönkre az embert a politikai állásfoglalás, ugyanabba a tévedésbe esnénk, mint Hekler Antal, akinek számára a világ a metodikai ellenpontok analógiájára Jó és Rossz egyértelmű pólusaira vált szét. Hekler tanítványai nem véletlenül adták az egyik posztumusz műnek a *Gondolatok* címet. Ez nem Hekler aforizmáinak gyűjteménye, hanem annak bizonyítéka, hogy Hekler képtelen volt másképp, mint azonnali szintézisekben, aforizmatikus kijelentésekben, szentenciákban gondolkodni. Szövegei hemzsegek az efféle moralizáló, sommás megállapításoktól, melyekben szomorúan ismerni fel kedves antik auktorai és Nietzsche torzképét. Normativitás, idealizáló felfogás és a reflektáltság teljes hiánya jellemezte már a korai Heklert is, és ezen a módszertani nyitottság sem sokat változtatott: Worringer, Hueck és Dvořák gondolatait saját kétpólusú világgépének és művészetszemléletének igazolására használta fel. Ennek a világgépnek a polarizálódást pedig elősegítette, mint annyi mindenkinél, Trianon traumája. Egy művészettörténész számára, aki ekkor döbben rá, hogy fiatalkorú szakmája máris micsoda mulasztásokért felelős, ez hatványozott tragédiát jelentett. „A tudósképzés jellemképzést is jelent” – írta 1920-ban.<sup>105</sup> Ez a görög analógiára hangszerelt gondolat maradt a vezérszólam Hekler életében: „A tehetség jellem nélkül kétes értékű adomány. Csak a jellem fegyelmező acélkeretébe foglalva lesz a tehetség valóban kulturértékké. [...] Az emberi életnek erkölcsi értéket csak a hit és az eszmények szolgálata adhat.”<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Nagy Árpád Miklós tanulmányából átfogó képet nyerhetünk a korai Hekler munkásságáról, beleértve nemzetközi publikációit, a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében végzett munkáját és a Konstantinápolyi Intézet megalapítását is. Vö. Nagy Á. M. 2006. i. m. 171., 172., 173. továbbá: Uő 2007. i. m. 469–484., 617–636.; Uő 2014., illetve ennek kritikáját: Míkó 2015. i. m. 415–426.

<sup>105</sup> Hekler Antal: *Gondolatok*. Budapest, 1941. 24.

<sup>106</sup> Uo., 21., 23.

Kérdés, hogy Zádor Anna, egyik legtehetségesebb tanítványa és munkatársa elhurcolásának pillanatában az eszmények szolgálata hogyan viszonyult volna Hekler hitéhez.

A két „szomszédvár”, a Gerevich és a Hekler-tanszék vetélkedése politikai és habituális okokra egyaránt visszavezethető, de azt állítani, hogy e vetélkedés a mellőzött szobatudós és a feltörekvő kultúrdiplomata között folyt volna, ahogy arra Zádor Anna céloz, csúsztatás. Hogy erre a csúsztatásra Zádor Anna miért szorult rá, az reményeink szerint az eddigiük tükrében egy fokkal talán tisztábban látszik. Különös szimbiózis volt ez a nacionalista érzelmű professzor és zsidó tanítványa között, az egyik számára talán öntudatlan vezeklés, talán csak a szokásos diszkrepancia elvek és gyakorlat között, míg a másik számára védelem és a túlélés lehetősége. Nem személy szerint Hekleren múlt, hogy Zádor Anna nem maradhatott ott végleg a tanszéken (akkoriban női tanársegéd még nehezen volt elképzelhető), habár ehhez épp a Hekler által képviseltek kellett a leginkább. Zádor Anna, paradox módon, a legjobb helyen volt ebben az időszakban Hekler védőszárnyai alatt, jobb helyen nem is lehetett volna, és annak magyarázata, hogy miért csak kiragadott pontokra emlékszik ebből az időszakból, lojalitásával függ össze. Lojális volt és lojális is maradt, de mint azt a később náciaként megvádolt Dagobert Freynek adott menlevele mutatja: ezenközben meg is tanult valamit az emberi természet bonyolultságából, a dolgok összetettségéből, és megértő lett azokkal szemben is, akik „a fajtáját” nem kívánták megérteni.

Zádor Annának mindig megvoltak a maga „lélekvezetői”. Témáit is, módszereit is másoktól kapta: a szimbiózis, az alkalmazkodás képessége tette őt azzá, aki lett. Szigorú, karakán, de jóságos figurája ennek az alkalmazkodóképességnek a talaján nőtt nagygyá, a kissé félnék, de ugyanakkor nagyszájú, egyszerre szolgálatkész és öntörvényű „Nyusziból” így érhetett be a „Mama”. Kissé borzongató, de az első nagy vezetője éppen Hekler volt. Mint majd a későbbiekben kiderül, nem csak védelmet, nem csak doktori vagy kutatói témát, nem csak szerkesztői és tanszéki gyakorlatot kapott tőle, hanem sokkal-sokkal többet. A pedagógustól megtanulta a diákok megmozgatásának, mozgósításának képességét. A művészettörténésztől programot és metódust kapott. Utazási lehetőségeket, vendégprofessorokat, közvetve a Bécsi Iskolát. Ezekben az években a legjelentősebb művészettörténész-professzorok közelében lehetett, még akkor is, ha csak egy-egy előadás erejéig. Láttá például Wölfflint: „Egy ilyen müncheni túra alkalmával láttam, nem találkoztam vele, csak láttam Wölfflinnek egy óráját. Amilyen rettenetesen kuka vagyok, egyedül nem mertem volna bemenni, csak ennek a barátnőmnek merész kíséretével, de mégis meg akartam magamnak nézni ezt a Wölfflint, aki akkor még egy egyeduralkodó, egy szent volt az én lelkemben, és a *Grundbegriffe*,<sup>107</sup> amelyik egy alap, egy

<sup>107</sup> Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München, 1915. – magyar kiadásának előszavát Zádor Anna írta: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, 1969. 5–17.

kiindulópont volt akkor, az tényleg egy olyan óriási lépés volt a megelőző morfológiai szemléletek után, hogy tényleg egészen más világot nyitott meg. Most én nem emlékszem elég pontosan, hogy Wölfflin milyen volt, mindenestre szemben a nagyon patetikus, hangos és mozgékony Heklerrel egy roppant csendes, szerény, halk szavú, minden szót mérlegre tevő tanár volt. Teljesen precízen beszélt, lelkében és nem csak tartózkodásában svájci volt, és alig várta, hogy Bajorországból visszamehessen a bázeli egyetemre, ahol nagyjából az életét töltötte.”<sup>108</sup>

Párhuzamosan folytak a bécsi művészettörténeti tanszékre tett látogatások: „A 20-as évek második felében a pesti Hekler-féle és a bécsi Schlosser-féle tanszék között elég szoros kapcsolat alakult ki. Egyrészt voltak bécsi ösztöndíjak, tehát többen, Genthon stb., Bécsbe kaptak ösztöndíjat, másrészt voltak a Schlosser-tanszéken tanuló magyarok. Ilyen volt a Bodonyi, ilyen volt a Fenyő Iván, többen. Ezek mind Schlossernél doktoráltak, ami nem akármilyen dolog volt és hazajártak Magyarországra, Gombrichnak több ismerőse volt itt. Én szintén könnyen tudtam Bécsbe menni egy hétre, mert ott élt egy nagynéném, aki befogadott és ellátott, tulajdonképpen csak az útiköltséget kellett fizetnem, ami természetesen nem volt olyan sok és több szeminárium rendezvényen, évfárón vagy ezen vagy azon részt vettem és így tudtam megbarátkozni pár emberrel, többek között Gombrichsal, Otto Kurzzal és Kurz feleségével, Hilde Schüller nevű nagyon szép lánnyal. Gombrich jóban volt Bodonyi Józseffel és egy egész nyárra eljött Bodonyiékhöz azért, hogy segítsen Jósának a saját disszertációját megírni, mert Jóska úgy belecsavarodott ebbe az aranyalapba, hogy sehogyan sem tudta befejezni. Mint ő maga Gombrich megírta, egy nagyon ügyes előszóban, amit a Bodonyi disszertációja németnyelvű kiadásához írt, hogy alapjában véve ő írta ezt a disszertációt és nem is a Bodonyi.”

Zádor Anna bejáratos volt a bécsi művészettörténész hallgatók körébe, és így rálátása nyílt a nagy metodikai változások korát élő nemzetközi művészettörténet-tudományra. Észlelte a különbségeket is a hazai „wölfflini alapokon nyugvó, levéltári alátámasztással szilárdított”<sup>109</sup> felfogás, és a virágzó Bécsi Iskola között. De mint azt az eddigiekben is láthattuk, Dvořákot még a konzervatív professzor, Hekler is idézi, és az egész korszakról elmondható, hogy a Turul árnyékában elevenen élnek az emigrációval tartott kapcsolatok, a művészettörténész hallgatók zöme megfordul a legnevesebb külföldi műhelyekben és a magyarok idegen nyelvű publikációinak száma talán még a mai időkét is meghaladja.

A bécsi kapcsolatok mellett elősegítették a tájékozódást Hekler vendég-professzorai is. Zádor Anna szerint több német archeológus is megfordult a Hekler-tanszéken, de benne igazán csak két nagynevű (később náci hírbe hozott) művészettörténész, Wilhelm Pinder és Dagobert Frey emléke maradt meg, továbbá Friedrich Gerke-é, akinek egy tanulmányát Hekler is közölte,<sup>110</sup> és aki 1935-ben

<sup>108</sup> Zádor Anna III. 2008. 51.

<sup>109</sup> Zádor Anna: Művészettörténeti áramlatok. Emlékezések. II. *Új Művészet*, 4, 1993, 12. 73.

<sup>110</sup> Gerke, Friedrich: A passioszarkofágok kormeghatározása. *Archaeologiai Értesítő*, Úf. 52. 1939. 1-83.

ókeresztény művészetről adott elő Budapesten. 1940-ben, Hekler halála után még az is felmerült, hogy meghívják tanszékvezetőnek. Pindert Hekler nagyon szerette, a német középkori művészetről tartott itt egy félévet, és Heklerhez hasonlóan a barokk művészettel is foglalkozott. 1926-ban jelent meg – Heklerre is jelentős hatást gyakorló elméleti műve –, a *Das Problem der Generation*.<sup>111</sup> Dagobert Freyről Zádor Anna a következőképpen emlékezik meg: „Hekler alatt, és az egész magyar orientáció ilyen volt, voltak német vendégprofesszorok. Így például vendégprofesszor volt az akkor Bécsben működő Dagobert Frey, aki kiváló tudós volt, és Frey tartott előadást vagy szemináriumot egy hónapig, és akkor én az ő szemináriumára írtam egy olyan dolgozatot, amiben be akartam bizonyítani, valószínűleg nem volt igazam, de nagyon erős érvekkel bizonyítottam, hogy a San Pietro kupolájának az ovális, tojásdad alakú boltja az teljesen Michelangelo műve, senki másnak ehhez semmi köze. Ezt ma már nem merném mondani, de a Freynek nagyon tetszett, hogy én milyen bátor vagyok tulajdonképpen és elég ügyes érveket hozok fel, és ebből egy olyan barátság lett, ami nagyjából a Frey haláláig tartott annak ellenére, hogy szegénykém nagyon náci és németbarát hírbe került, talán nem is alaptalanul, nekem azonban a legborzasztóbb időkből küldött Breslauból rendszeresen kávé, és amikor az ő igazoltatása volt, ezt én nagyon részletes visszaemlékezéssel megírtam, hogy az abszolút zsidóbarátok közé tartozott és az egész nácizmus alatt nagyon kedvesen és barátián viselkedett velem.”<sup>112</sup>

Hekler elképzeléseit 1922-ben, *A magyar művészettörténelem főladatai* címmel foglalta össze a Magyar Történelmi Társulat Közgyűlése előtt tartott beszédében. Hekler szerint a művészettörténet elsőrendűen „az emlékek történeti és esztétikai megértését tekinti legmagasabb hivatásának.”<sup>113</sup> Ebből az esztétikai megértetés, azaz a hermeneutikai magyarázat és közvetítés igénye éppen napjainkban kezd ismét aktuálissá válni. De ezen túlmenően Hekler világos pontokba szedte a legfontosabb tennivalókat: 1.) a teljes műtárgyállományt felölelő műemléki topográfia, 2.) levéltáraink művészettörténeti vonatkozásának ezzel párhuzamosan haladó feldolgozása, 3.) a Délről érkező hatások feldolgozása, 4.) a magyar reneszánsz kultúra hatása külföldön, 5.) északi hatások vizsgálata, 6.) németországi iskolák kitüntetett vizsgálata, 7.) az elcsatolt területek anyagának kutatása, 8.) a stíluskritikai módszer és a levéltári-filológiai módszer egyesítése, 9.) a barokk-kutatás, ezen belül is az osztrák-magyar kapcsolatok kutatása, 10.) „Budapest barokk és klasszicisztikus építészetének és szobrászatának” feldolgozása. Az utóbbi pontot majd tanítványa, Zádor Anna fogja részben megvalósítani, míg a program egészével kapcsolatban bejelentette, hogy „két jeles fiatal művészettörténészünk, Kapossy János és Pigler Andor” a „jelzett irányban már munkához is látott.”<sup>114</sup> És ez így is volt. Míg Pigler a barokk

<sup>111</sup> Wilhelm Pinder: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Berlin, 1926.

<sup>112</sup> Zádor Anna II. 2008. 56–57. – ld. még: Bardoly István: Egy területen, de két országban. Adalékok Csatkai Endre és Dagobert Frey kapcsolathoz. *Enigma*, 27. 2020. No 102. 72–91.

<sup>113</sup> Hekler Antal: A magyar művészettörténelem főladatai. In: Hekler 1942. (kisebb dolgozatai) i. m. 361.

<sup>114</sup> Uo., 372.

építészet után ikonográfiai kérdések felé fordul, addig Kapossy János tevékenységében megvalósul a Hekler-program majd minden, a barokk-kutatásra vonatkozó elvárása: úgy a topográfiai, mint a levéltári munkák részeredményei és a barokk művészet monografikus feldolgozásai terén.

Zádor Anna Hekler tanácsára az olasz építészetelméletekből írta doktoriját, ami remek kiindulópontot jelentett számára az építészettel való foglalkozáshoz. A Grassalkovich-kutatás előtt azonban Zádor Anna számára az első nagy sikert a Leopoldo Pollack-hagyaték feldolgozása, melyet egy Hekler által kijárt „útisegély” tett lehetővé (1926, Milánó), és a Pollack Mihályra vonatkozó adatok publikálása (1931) jelentette. A levéltári kutatásokon kívül Zádor komoly szerkesztői gyakorlatra tett szert, nem csak, mint láttuk, Majovszky mellett, a *Magyar Művészet*nél, hanem Hekler mellett is: „Roppantul fontos volt nekem végig a művészettörténet, de be kellett látnom, hogy noha én állandóan bejártam a Hekler intézetébe és Hekler megbízásából szerkesztettem az akkor egyetlen folyóiratot, az *Archaeologiai Értesítőt*, aminek ő volt a szerkesztője és amelyik éppen Kapossy kedvéért és az én hatásomra olykor-olykor hozott művészettörténeti dolgozatot is, én is ott jelentem meg először, de mások is, Bodonyinak a dolgozata is kivonatosan ott jelent meg először, Kurz feleségének a dolgozata is ott jelent meg először, szóval nem zárkózott el az elől, hogy művészettörténet is legyen benne, de hát azért ez mégis *Archaeologiai Értesítő* volt.”<sup>115</sup> Zádor Anna Péter András révén került a Franklinba, amikor már világhosszúvá vált, hogy a Hekler-tanszéken hiába is reménykedik bármiféle kinevezésben. Péter András az apjától vette át az igazgatói feladatokat, ahelyett, hogy kiemelkedő képességeinek megfelelően mondjuk a Warburg Intézetben helyezkedett volna el, ahogy remélte, bár Zádor Anna ezt a vágyát egy helyütt illuzórikusnak nevezte. Ha a huszas években Zádor Anna a legjobb helyen volt Hekler védőszárnyai alatt, úgy a harmincas évek végére a Franklin is kitűnő választásnak bizonyult. Ha a Hekler-tanszéken egyedüli zsidó tanítványként dolgozott, itt épp ellenkezőleg: barátok között élte meg a zsidótörvényeket, és amíg az arizálás lehetővé tette, azaz 1944 májusáig dolgozni és keresni is tudott.

Hekler 1928-as, *Művészet és világnézet* című tanulmányában, mely a szellem-történet hazai recepciójának egyik alapvető példája, váratlanul előkerül Cézanne. Ebben a világnézetet a metafizikai szükséglettel azonosító, Schopenhauertől Windelbandig, vagy a számára oly fontos, mára elfeledett Rudolf Christoph Euckenig, akinek 1913-as, *Der Sinn und Wert des Lebens* című művének lelkes lábjegyzetet szentel tartó, vulgárfilozófiai elmélkedésben első pillantásra idegenül hat a nagy modern mester neve. „A természet mindenhatóságába vetett hit azonban már a század végén megrendült. A természettudományi világnézet gerendái elkorhadtak és megrepedeztek. A természettudományi fogalomképzés határainak kérdése a vezető szellemeket (Rickert, Windelband) élénken foglalkoztatja, s ugyanekkor Cézanne ajkán fölhangzik a merész csatakiáltás: El a természettől! Az érzéki valóságban csalódott emberiség lelke megtelik a végtelen, a megfoghatatlan utáni vágyódással, s

<sup>115</sup> Zádor Anna II. 2008. 71.

ez a nagy feszültségekkel tele világnézeti válság a Spengler által történetfilozófiailag is megindokolt világösszeomlás hangulatában kapja meg a maga tragikus kísérő zenéjét. [...] Az általános keresés és tapogatódzás mögött azonban világosan érezzük a kozmikus érzés újjáébredését, azt a spiritualisztikus, új világnézetért folytatott harcot, mely a filozófiai tudomány művelőit is csatasorba állította.”<sup>116</sup> De ez a név, amit a Tanácsköztársaság előtti modernisták, a Nyolcak csoport tűztek a zászlajukra, Hekler számára a Dvořák képviselte expresszionizmust jelentette, és így a szellemtörténet hazai bevezetésének kikerülhetetlen pillérét – de Hekler talán magának sem vallotta be, hogy azt a kétségbeesett igyekezetet is, megteremteni a Tanácsköztársaság fiaskóját figyelmen kívül hagyó kontinuitást, összekötni a századelő metafizikus kezdeményezéseit, amiket, paradox módon a Lukács vezette Vasárnapi Kör is ápolt, a húszas évek radikálisan csalódott antimaterializmusával. Furcsa, de Cézanne neve ebben a kontextusban, mint valami történelmi vízjel, mindent elárul ennek a spirituális világnézet utáni vágyódásnak a bonyolult háttéréről, a Tanácsköztársaság és Trianon traumájáról, ami, mások között Hekler Antalt is a nációk karjaiba lökte.

Markója Csilla

#### FÜGGELÉK: HEKLER-TANÍTVÁNYOK\*

##### HORVÁTH HENRIK

*Született:* Szászhermány (Brassó vm.), 1888. április 3., vallás: evangélikus

*A szigorlat letételének napja:* 1921. január 28.

*A szigorlat tárgyai és eredménye:*

*Értekezés:* Oeser Ád. Frigyes és a klasszicizmus (a dolgozat nem jelent meg)

bírálok: Hekler Antal, Kuzsinszky Bálint

főtárgy: művészettörténet – Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. archaeologia – Kuzsinszky Bálint (cum laude)

2. keleti népek története – Mahler Ede (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

##### MIHÁLYI ERNŐ

*Született:* Mihályi (Sopron vm.), 1887. november 16., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1921. június 4.

*A szigorlat tárgyai és eredménye:*

*Értekezés:* Dorfmeister és a barokk képirás Sopronban (a dolgozatot a szerző már 1916-ban [!] publikálta)

bírálok: Hekler Antal, Beöthy Zsolt

<sup>116</sup> Hekler 1942. (kisebb dolgozatai) 333–334.

\* Összeállította Ugrý Bálint. Az adatok forrása: ELTE Egyetemi Levéltár, 8/1 – Bölcsészdoktori szigorlatok, 3-5. kötet.

főtárgy: művészettörténet – Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. magyar történet – Angyal Dávid (cum laude)

2. középkori történet – Áldásy Antal (rite)

általános eredmény: cum laude

#### PIGLER ANDOR

*Született:* Budapest, 1899. július 29., vallás: evangélikus

*A szigorlat letételének napja:* 1922. április 27

*Értekezés:* A pápai plébániatemplom és mennyezetképei

bírálok: Hekler Antal, Kuzsinszky Bálint

főtárgy: művészettörténet – Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. archaeologia – Kuzsinszky Bálint (summa cum laude)

2. keleti népek története – Mahler Ede (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

#### KAPOSSY JÁNOS

*Született:* Szombathely (Vas vm.), 1894. október 4., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1922. május 30.

*Értekezés:* A szombathelyi székesegyház mennyezetképei

bírálok: Hekler Antal, Domanovszky Sándor

főtárgy: művészettörténet – Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. magyar irodalomtörténet – Négyesy László (summa cum laude)

2. filozófia – Kornis Gyula (cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

#### BALOGH JOLÁN

*Született:* Budapest, 1900. augusztus 2., vallás: evangélikus

*A szigorlat letételének napja:* 1923. november 23.

*Értekezés:* Az architekturfestészet fejlődése és problémái az olasz renaissanceban (a dolgozat nem jelent meg)

bírálok: Hekler Antal, Kuzsinszky Bálint

főtárgy: művészettörténet – Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. archaeologia – Kuzsinszky Bálint (summa cum laude)

2. filozófia – Pauler Ákos (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

#### PIPICS ZOLTÁN

*Született:* Budapest, 1900. november 26., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1924. december 17.

*Értekezés:* A magyarországi kehely stílustörténete (a dolgozat nem jelent meg)

bírálok: Hekler Antal, Kuzsinszky Bálint

fő tárgy: művészettörténet - Hekler Antal (rite)

melléktárgyak:

1. archaeologia - Kuzsinszky Bálint (rite)

2. keleti népek története - Mahler Ede (rite)

általános eredmény: rite

ZÁDOR ANNA

*Született:* Budapest, 1904. január [valójában szeptember] 24., vallás: izraelita

*A szigorlat letételének napja:* 1926. december 11.

*Értekezés:* Olasz építészet-elmélet a renaissance és barokk korában

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet - Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. keresztény archaeologia - Gerevich Tibor (cum laude)

2. classica archaeologia - Kuzsinszky Bálint (cum laude)

általános eredmény: cum laude

OBERSCHALL MAGDOLNA

*Született:* Budapest, 1904. január 4., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1926. december 15.

*Értekezés:* A holland és flamand festészet nemzeti sajátosságai

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet - Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. classica archaeologia - Kuzsinszky Bálint (cum laude)

2. egyptologia - Mahler Ede (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

KELP ANNA

*Született:* Lőcse (Szepes vm.), 1894. október 16., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1928. június 13.

*Értekezés:* A XIX. századi magyar festészet viszonya a francia festészethez

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet - Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. ókori keleti népek története - Mahler Ede (cum laude)

2. archaeologia - Kuzsinszky Bálint (cum laude)

általános eredmény: cum laude

ERDÉLYI GIZELLA Rózsa

*Született:* Szeged (Csongrád vm.), 1906. május 19., vallás: római katolikus



*A szigorlat letételének napja:* 1929. december 20.

*Értekezés:* A pannóniai síremlékek ornamentikája

bírálok: Hekler Antal, Heinlein István

fő tárgy: classica archaeologia - Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. művészettörténet - Hekler Antal (summa cum laude)

2. ókori keleti népek története - Mahler Ede (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

#### SCHOEN ARNOLD

*Született:* Kisgaram (Zólyom vm.), 1887. november 17., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1930. június 6.

*Értekezés:* ... [A budapesti központi városháza]

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet - Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. klasszika archaeologia - Hekler Antal (cum laude)

2. ókori keleti népek története - Mahler Ede (cum laude)

általános eredmény: cum laude

#### TÖMÖRY EDITH Hermin Mária Vilma

*Született:* Budapest, 1905. július 24., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1931. március 13.

*Értekezés:* Az aacheni magyar kápolna

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet - Hekler Antal (vix sufficienter)

melléktárgyak:

1. ókori keleti népek története - Mahler Ede (cum laude)

2. francia irodalom - Gerevich Tibor (cum laude)

általános eredmény: rite

#### FLEISCHER GYULA

*Született:* Szomolnok (Szepes vm.), 1889. április 9., vallás: evangélikus

*A szigorlat letételének napja:* 1931. május 15.

*Értekezés:* Johann Bergl, a budapesti egyetemi templom mennyezetfestője

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet - Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. klasszika archaeologia - Hekler Antal (cum laude)

2. ókori keleti népek története - Mahler Ede (rite)

általános eredmény: cum laude

## KAMPIS ANTAL

*Született:* Arad (Arad vm.), 1903. július 20., vallás: református

*A szigorlat letételének napja:* 1932. június 13.

*Értekezés:* A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet – Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. classica archaeologia – Hekler Antal (summa cum laude)

2. művelődéstörténet – Domanovszky Sándor (cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

## RÉH ELEMÉR Ferenc

*Született:* Budapest, 1889. október 27., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1932. június 15.

*Értekezés:* A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet – Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. classica archaeologia – Hekler Antal (rite)

2. ókori keleti népek története – Mahler Ede (cum laude)

általános eredmény: cum laude

## BOGYAY TAMÁS Ákos Pongrác

*Született:* Kőszeg (Vas vm.), 1909. április 8. [valójában 9.], vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1932. október 18.

*Értekezés:* A művész a korai középkorban

bírálok: Hekler Antal, Brandenstein Béla

fő tárgy: művészettörténet – Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. esztétika – Brandenstein Béla (summa cum laude)

2. filozófia – Brandenstein Béla (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

## MILLER GYULA Antal

*Született:* Elgin (Illinois, USA), 1906. december 26., vallás: evangélikus

*A szigorlat letételének napja:* 1933. június 21.

*Értekezés:* A mai magyar festészet főbb irányai

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet – Hekler Antal (rite)

melléktárgyak:

1. ókori keleti népek története – Mahler Ede (rite)

2. angol irodalom – Yolland Arthur (rite)

általános eredmény: rite

SZMRECSÁNYI MARIAN Stefánia Antonia

*Született:* Budapest, 1903. március 30., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1935. február 12.

*Értekezés:* A novai templom és falképei

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

főtárgy: művészettörténet - Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. klasszika archaeologia - Hekler Antal (rite)

2. ókori keleti népek története - Mahler Ede (cum laude)

általános eredmény: cum laude

BALOGH ILONA Jolán Ernesztina Franciska

*Született:* Budapest, 1912. június 24., vallás: evangélikus

*A szigorlat letételének napja:* 1935. május 31.

*Értekezés:* Magyar fatornyok

bírálok: Hekler Antal, Györfly István

főtárgy: művészettörténet - Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. classica archaeologia - Hekler Antal (summa cum laude)

2. néprajz - Györfly István (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

Dr. BÓNIS PÁLNÉ szül. WALLON EMMA

*Született:* Budapest, 1889. december 19., vallás: református

*A szigorlat letételének napja:* 1935. június 21.

*Értekezés:* Vác művészete a XVIII. században

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

főtárgy: művészettörténet - Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. classica archaeologia - Hekler Antal (summa cum laude)

2. magyar irodalom - Császár Elemér (cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

SCHEY ILONA

*Született:* Budapest, 1910. október 23., vallás: ~~izraelita~~ (születési bizonyítványa szerint unitárius vallásúvá vált szüleinek áttérése folytán)

*A szigorlat letételének napja:* 1935. június 26.

*Értekezés:* A középkori ötvösművészet és az antik hagyományok

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

főtárgy: művészettörténet - Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. klasszika archaeologia - Hekler Antal (cum laude)

2. ókori történet - Heinlein István (cum laude)

általános eredmény: cum laude

ENTZ GÉZA Albert

*Született:* Budapest, 1913. március 2., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1937. október 5.

*Értekezés:* A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet – Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. klasszika archaeologia – Hekler Antal (cum laude)

2. magyar művelődéstörténet – Domanovszky Sándor (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

AGGHÁZY MÁRIA Irén Zelma

*Született:* Rákospalota (Pest vm.), 1913. június 16., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1937. október 13.

*Értekezés:* A zirci apátság templomépítkezései a XVIII. században

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet – Hekler Antal (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. klasszika archaeologia – Hekler Antal (cum laude)

2. újkori történet – Hajnal István (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

POGÁNY ÖDÖN Gábor

*Született:* Kispest (Pest vm.), 1916. július 21., vallás: evangélikus

*A szigorlat letételének napja:* 1939. június 27.

*Értekezés:* Magyar szobrászat a 19. század első felében

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet – Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. klasszika archaeologia – Hekler Antal (rite)

2. esztétika – Brandenstein Béla (cum laude)

általános eredmény: cum laude

WEISZ ANNA Zsuzsánna

*Született:* Nagykanizsa (Zala vm.), 1917. június 6., vallás: ~~izraelita~~ (1939. május 26-án a „róm kath.” vallásra tért át)

*A szigorlat letételének napja:* 1939. december 20.

*Értekezés:* Izsó Miklós élete és művészete 1831-1875

bírálok: Hekler Antal, Gerevich Tibor

fő tárgy: művészettörténet – Hekler Antal (cum laude)

melléktárgyak:

1. klasszika archaeologia - Hekler Antal (cum laude)

2. esztétika - Brandenstein Béla (cum laude)

általános eredmény: cum laude

SÜMEGHY VERONIKA Mária

*Született:* Kétegyháza (Békés vm.), 1910. május 6., vallás: római katolikus

*A szigorlat letételének napja:* 1940. március 28.

*Értekezés:* Az atlétaeszmény a görög művészetben

bírálok: Alföldi András, Gerevich Tibor

főtárgy: klasszika archaeologia - Alföldi András (summa cum laude)

melléktárgyak:

1. magyar föld régészete - Alföldi András (summa cum laude)

2. művészettörténet - Gerevich Tibor (summa cum laude)

általános eredmény: summa cum laude

## HEKLER ANTAL PÁLYAKÉPE

Hekler Antal (Budapest, 1882. február 1. – Budapest, 1940. március 3.) régész, művészettörténész, klasszika archaeológus. 1899–1903 között a budapesti tudományegyetemen jogot tanult és államtudományi doktorátust szerzett. Önkéntes katonai szolgálata után 1904–1905-ben Münchenben klasszika archaeológiát hallgat Adolf Furtwänglernél, majd egy nyári szemesztert Párizsban töltött. 1905-től a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban helyezkedik el „fogalmazó-gyakornok”-ként; 13 hónap fizetés nélküli szabadságot kap tanulmányai befejezésére, s 1906. november 14-én *Römische weibliche Gewandstauten* c. dolgozatával kitüntetéssel doktorál Furtwänglernél. 1907. október 30-án segédőrré nevezték ki a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárához. 1911-ben a budapesti tudományegyetemen a klasszika archaeológia magántanára lett. 1914–1919 között Pasteiner Gyula utódaként az Orsz. Képzőművészeti és Rajztanárképző Főiskolán a szobrászat történetét tanította. 1914. március 26-án szolgálatételre áthelyezték a Szépművészeti Múzeumba (munkajogilag csak 1916-ban), ahol 1918 októberéig az antik plasztikai gyűjteményt vezette (informálisan, bár változó intenzitással 1929-ig irányította a gyűjteményt). 1914 őszén bevonult, s a katonai levélcenzúránál teljesített szolgálatot. 1916. január 11-én felmentették s 1916. szeptember 11-én kinevezték – múzeumi beosztása megtartása mellett – a Konstantinápolyi Magyar Intézet igazgatójává. 1918. október 18-án IV. Károly király kinevezte a budapesti tudományegyetem művészettörténeti tanszékének élére. 1919. április 11-én felfüggesztették tanári állásából s visszahelyezték a Szépművészeti Múzeumba; csak a Tanácsköztársaság bukása után térhetett vissza az egyetemre. 1920-ban megválasztották az MTA levelező, majd 1924-ben rendes tagjává.

Részletesebb életrajzát, bibliográfiáját, fontosabb írásait, és méltatásait ld.: Nagy Árpád Miklós: Hekler Antal (1882–1940). Pont – ellenpont. Hekler Antal, a klasszika

archaeológus. „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* I. – *Enigma*, 13. 2006. No 47. 161–177.

#### MUNKÁSSÁGÁNAK ÚJABB MÉLTATÁSAI

Markója Csilla: „Ellentétek keresztezési pontja vagy magad is”. Zádor Anna kapcsolatai és a magyar művészettörténet-írás a két háború között. *Zádor Anna I. – Enigma*, 15. 2008. No 54. 25–68.; Gosztonyi Ferenc: A „Pasteiner-tanszék” vége. Az 1917–1918-as tanszéki pályázat története és iratai. *Művészettörténeti Értesítő*, 63. 2014. 67–93.; Nagy Árpád Miklós: *Classica Hungarica – A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének első évszázada (1908–2008)*. [A bibliográfiát összeáll. Illés Eszter] Budapest, 2014. (MúzeumCafé Könyvek, 2.) – alapos recenziója: Mikó Árpád = *Művészettörténeti Értesítő*, 64. 2015. 415–426.; Markója Csilla: A Turul szárnyai alatt – Hekler Antal és Zádor Anna kapcsolatáról. *Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészkorszakban. Az ELTE BTK Művészettörténeti Intézete és az MTA BTK Művészettörténeti Intézete konferenciája. Budapest, 2014. november 11.* – *Enigma*, 21. 2014. No 80. 18–31.; Mikó Árpád: Adatok Hekler Antal pályakezdéséhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 67. 2018. 77–115.

Nagy Eszter

## HORVÁTH HENRIK (1888–1941)\*

Bő nyolcvan évvel a halála után Horváth Henrik alakja már aligha ragadható meg a maga teljességében. Egykori kollégái, tanítványai nem élnek már, szakmai és személyes hagyatéka pedig nem került be munkahelye utódintézményének, a Budapesti Történeti Múzeumnak az adattárába: még azelőtt elkallódott, hogy a múzeum munkatársai jelentkeztek volna az örökösöknél.<sup>1</sup> Tudósi arcéle szakmai munkásságából – tanulmányaiból, könyveiből, gyűjteményi dokumentációiból – rajzolható meg. Múzeumi emberként szoros, meghitt viszonyban állt a tárgyakkal: a Budapesti Történeti Múzeum elődjének, a Fővárosi Múzeumnak – amelynek tizenkilenc éven át munkatársa, 1935-től haláláig pedig igazgatója volt – az általa rendszerezett és kiállítással rendezett középkori kőanyagát behatóan ismerte, tudományos igénnyel, ugyanakkor kellő érzékenységgel tárta a nagyközönség elé. Művészettörténészként pedig törekedett arra, hogy holisztikus egységben mutassa be az általa leginkább kedvelt és legtöbbet vizsgált korszakot: a késő középkort és annak művészetét, virtuózan váltogatva a plánokat a töredékes tárgyi és szöveges emlékek, illetve az abból felsejülő „nagy kép”, „az egész középkori életrendszer”<sup>2</sup> között.

### ISKOLÁK

Horváth szakmai indulásáról kevés tudható. Történeti érdeklődését otthonról hozhatta: apja, Horváth Péter, a brassói megyei Szászhermány jegyzője írta meg 1912-ben a község történetét.<sup>3</sup> De nagy hatással lehetett rá az a háromhetes olaszországi iskolai kirándulás is, amelyen 1907 júliusában a brassói Honterus Gimnázium frissen érettségizett diákjai – köztük a „megfelelt” eredménnyel végzett Horváth – vettek részt az igazgató vezetésével, felkeresve Anconát, Rómát, Nápolyt, Bolognát és Velencét.<sup>4</sup> A lipcsei egyetem teológiai és filozófiai karára 1909. november 2-án iratkozott be, ahol két éven át hallgatott<sup>5</sup> filozófiai, protestáns egyháztörténeti, kultúr-

\* A tanulmány megszületését az NKFIH K 129362 projekt támogatta.

<sup>1</sup> K. Végh Katalin: A Budapesti Történeti Múzeum Adattárának intézménytörténeti gyűjteménye és a közlő múzeumi évfordulók. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 22. 1988. 590.

<sup>2</sup> Horváth Henrik: *Budai kőfaragók és kőfaragójelek*. Budapest, 1935. 25.

<sup>3</sup> Péter Horváth: *Die Gemeinde Honigberg und ihre Schicksale. Zur Erinnerung an die tapfere Verteidigung der Honigberger Kirchenburg gegen Gabriel Báthory im Jahre 1612*. Hermannstadt, 1912.

<sup>4</sup> Julius Groß: *Programm des Honterus-Gymnasiums und der damit verbundenen Lehranstalten. Um Schlusse des Schuljahres 1907/1908 veröffentlicht*. Brassó, 1908. 31., 33.

<sup>5</sup> Horváth lipcsei tanulmányairól tanúskodnak az egyetemi pénztár (Quästur) által az egyes diákok számára kiállított kártyák, amelyeken a tandíjbefizetéseket vezették: Lipcse, Universitätsarchiv,

történeti és művészeti előadásokat.<sup>6</sup> Az 1911/1912-es tanév őszi félévében már a bécsi egyetem matrikulájába írták be a nevét: a filozófiai fakultás hallgatója lett.<sup>7</sup> További kutatást igényel, hogy pontosan mit és meddig hallgatott Bécsben. Az mindenesetre árulkodó lehet, hogy csak a négy lipcsei félévét számították be a tanulmányaiba, amikor végül 1921 januárjában, a Budapesti Tudományegyetemen teljesített 1918/1919-es és 1919/1920-as tanév után abszolvál.<sup>8</sup> Államvizsgát művészettörténet fő tárgyból, illetve archeológia és keleti népek története melléktárgyakból tett 1921. február 12-én summa cum laude minősítéssel.<sup>9</sup> Noha Genthon István kételkedett abban, hogy a lipcsei művészettörténész professzor, az „okos és száraz” August Schmarsow különösebben inspirálta volna Horváthot, és a bécsi tanárok, Max Dvořák és Julius von Schlosser, illetve a tőlük megismert szellemtörténeti módszer hatását hangsúlyozta – Horváth későbbi munkái fényében joggal –, a budapesti egyetemre benyújtott értekezésének témája arra utal, hogy a lipcsei évek jelentősége, ha nem is a módszertani alapok megszerzése miatt, de mégsem alábecsülendő. Adam Friedrich Oeser pozsonyi születésű festőről, a lipcsei művészeti akadémia első igazgatójáról szóló dolgozatához az anyagot és az ihletet részben még lipcsei évei alatt gyűjthette. A dolgozat nem jelent meg, de Horváth egy rövid, ismeretterjesztő cikke arról tanúskodik, hogy Oeser – akit másod- vagy harmadrangú festőnek tartott – nem mint művész keltette fel az érdeklődését, hanem inkább kultúrtörténeti szerepe okán: Goethe és Winckelmann rajta keresztül ismerték meg egymást.<sup>10</sup>

## OLASZORSZÁGBAN GEREVICH SZÁRNYAI ALATT

Horváth Hekler Antalnál doktorált. Gerevich Tibor nem tanította az egyetemen (ebben a négy félévben egyetlen kurzust sem tartott), de a néhány évvel később elnyert római ösztöndíjnak köszönhetően mégis Gerevich volt meghatározó hatással Horváthra. Horváth egyike volt a Gerevich vezetésével újra induló Római Magyar Történeti Intézet első ösztöndíjasainak, 1924 februárjában érkezett társaival és az

Quaestur038338, Quaestur038339.

<sup>6</sup> Genthon István: Horváth Henrik. In: Horváth Henrik: *Árpádházi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1944. 238.

<sup>7</sup> Wien, Universitätsarchiv, M 26: Matrikel-Album, 1910/11-1911/12.

<sup>8</sup> Budapest, ELTE Egyetemi Levéltár, 8/1: Bölcsészdoktori szigorlatok, 3. köt. 77. Gerevich Tibor visszaemlékezése alapján az életút érettségi utáni bő egy évtizedének hiatusait részben az első világháborús katonai szolgálattal, részben egy kereskedelmi akadémia elvégzésével lehet kitölteni – ez utóbbi pontos idejét és helyét nem sikerült megtalálnom. Gerevich Tibor: Horváth Henrik emlékezete (1888-1940). *Archaeologiai Értesítő*, III. f. 2. 1941. 279. A Genthon István és a *Magyar életrajzi lexikon* által említett müncheni tanulmányoknak nem találtam nyomát, a Ludwig-Maximilians-Universität matrikuláiban nem szerepel a neve. Genthon 1944. i. m. 238.; MÉL I.: 746.

<sup>9</sup> Budapest, ELTE Egyetemi Levéltár, 8/1: Bölcsészdoktori szigorlatok, 3. köt. 77.

<sup>10</sup> Horváth Henrik: Goethe Magyar rajztanára. *Uj Idők*, 1932. május 22. 628–630. [továbbiakban: Horváth 1932a].





1. Horváth Henrik 1935-ben. *Képes Pesti Hírlap*, 1935. július 23. 2.

intézetigazgatóval együtt Rómába. (Ott-tartózkodását<sup>11</sup> az olasz állam finanszírozta, de a Római Magyar Történeti Intézetnek a Magyar Tudományos Akadémián működő bizottsága választotta ki az ösztöndíjasokat.<sup>12</sup>)

Az ösztöndíjasok feladatait elvileg a Római Magyar Történeti Intézet Bizottsága határozta meg,<sup>13</sup> de Horváth témaválasztásait, úgy tűnik, Gerevich irányította. Az igazgató egy közvetlenül a római utazás előtt adott interjújában arról számolt be, hogy Horváth számára a magyarországi román kori építészet lombard kapcsolatai és a 19. század elején Rómában működő magyar nazarénus csoport kutatását tűzték ki feladatul.<sup>14</sup> Publikációi<sup>15</sup> és Gerevich éves beszámolója<sup>16</sup> alapján Horváth valójában csak az utóbbival foglalkozott. A téma Goethe és Winckelmann alakján keresztül – akiknek a nazarénus mozgalomra gyakorolt hatását Gerevich az interjújában külön hangsúlyozta – kapcsolódott az Oeserről írt doktori értekezéséhez, de elsősorban a modern magyar egyházművészet megteremtésén fáradozó, és ennek érdekében a hazai művészeket római ösztöndíjhoz juttató Gerevich számára lehetett fontos.

Valószínűleg Gerevich terelte Horváthot Zsigmond kora és a sienai-magyar kapcsolatok kutatása felé is. Gerevich a feladatot az 1923 márciusában elhangzott – és egy évvel később, 1924-ben publikált – akadémiai székfoglalójában vázolta fel, ahol hangsúlyozta, hogy a magyarországi reneszánsz művészetről alkotott kép revízióra szorul, gyökereit a Zsigmond kori művészetben kell keresni.<sup>17</sup> Itt nemcsak Zsigmond 1432–1433-as sienai tartózkodását és Domenico di Bartolo róla készült rajzát idézte példaként, hanem annak a Giovanni d'Ungheriának és fiának, Giacomónak a sienai működésére is hivatkozott,<sup>18</sup> akiknek Horváth sienai levéltári kutatásai során utána-

<sup>11</sup> Horváth Henrikről szóló visszaemlékezéseiben Gerevich két éves római tartózkodást említ (Gerevich 1941. i. m. 279.), de csak az intézet 1924. évi beszámolójában említi Horváthot, az 1925–1926. éviben nem, ld.: Pásztor Lajos: Gerevich Tibor a Római Magyar Történeti Intézet működéséről, 1924–1926. *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok*, 8, 1996, 1/2. 335–349. A *Nemzeti Ujság* tudósítója 1925 júliusában viszont még említi Horváthot az Intézetben dolgozó ösztöndíjasok között: Ly.: Mit dolgoznak a magyar tudósok Rómában. *Nemzeti Ujság*, 1925. július 14. 4.

<sup>12</sup> Gerevich 1941. i. m. 279.; Szlavikovszky Beáta: *Fejezetek a magyar-olasz kulturális kapcsolatokról 1880–1945 között*. Doktori disszertáció. Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2009. 101.

<sup>13</sup> Szlavikovszky 2009. i. m. 36.

<sup>14</sup> Szmrecsányi Anna: Megnyílt a római Magyar Történeti Intézet. *Pesti Napló*, 1924. március 4. 4.

<sup>15</sup> Horváth Henrik: Magyar műpártolók a klasszicizmus és romanticizmus Rómájában. *Napkelet*, 2. 1924. 284–288.; Horváth Henrik: Magyar romantikus festők Rómában. *Minerva*, 4. 1925. 115–128.

<sup>16</sup> Pásztor 1996. i. m. 340.

<sup>17</sup> Gerevich Tibor: A régi magyar művészet európai helyzete. *Minerva*, 3. 1924. 114. Gerevich hatása Horváth témaválasztására a korabeli sajtóban is felmerült: –st.: Magyar kultúrziget Rómában. Történettudósaink másfélesztendő kutatásai Olaszországban. A római Magyar Történelmi Intézet reneszánsza [sic]. Meglepo fölfedezések. *Szózat*, 1925. szeptember 15. 5.; Kultúrfölényünk bátyái. *Kincses Kalendárium*, 31. 1927. 162.

<sup>18</sup> Gerevich Gaetano Milanesi és Vaisz Ignác publikációiból ismerhette ezeket az információkat: Gaetano Milanesi: *Documenti per la storia dell'arte senese*. I–III. Siena, 1854–1856.; Vaisz Ignác:

járt.<sup>19</sup> De Gerevich nem hagyta említés nélkül a Zsigmond alatt Magyarországon dolgozó Masolinót sem: ő volt a következő művész, akinek Horváth Olaszországban a nyomába eredt. A Castiglione Olona-i Battistero Masolino-freskóinak feltételezett Veszprém-látképével, illetve ennek apropóján a megrendelővel, a Magyarországot megjárt pápai követtel, Branda di Castiglionéval (1350-1443) és a vele egy időben szintén Magyarországon élő Filippo Scolari-val (1369-1426), valamint feltételezett rejtett portréikkal 1926-os tanulmányában foglalkozott.<sup>20</sup> A következő évben pedig az egy bizonyos Pietro Ungaro Sienában működő orgonakészítőre vonatkozó adatokat is publikálta.<sup>21</sup> Levéltári kutatásai során Horváth átütő felfedezést nem tett, valójában csak kiegészítette a Gaetano Milanesi és Vaisz Ignác által már publikált dokumentumokat. A magyar származású mesterek külföldi működésének vizsgálata azonban fontos muníciót jelentett Horváth későbbi kutatásaihoz: egyrészt ráirányította a figyelmét a Zsigmond kori művészetre, másrészt a nemzetközi-magyar művészeti kapcsolatok kétoldalúságát, a magyarországi művészetnek a nyugati és itáliai nagy művészeti centrumokkal való egyenrangú, partneri viszonyát bizonyították számára.<sup>22</sup>



2. Horváth Henrik 1927-ben.  
*Tolna Világlapja*,  
1927. december 7. 4.

Magyar és magyar származású művészek Olaszországban, a renaissance idején. *Nemzet*, 1883. június 5. és 6. [oldalszám nélkül]. Gerevich Michele Pannoniával kapcsolatban egy, a székfoglalóval egy időben megjelent tanulmányában idézi is Vaisz cikksorozatának következő, az augusztusi számban megjelent darabját: Vaisz Ignác: Magyar és magyar származású művészek Olaszországban a renaissance idején. *Nemzet*, 1883. augusztus 10. [oldalszám nélkül]. Idézi: Gerevich Tibor: Kolozsvári Tamás. *Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve*, 1. 1920/1922 (1923). 186.: 16. jegyzet.

<sup>19</sup> Enrico Horváth: Siena ed il primo rinascimento ungherese. *Corvina*, 5. 1925. 49-72. Vaisz tanulmányát Horváth is kiindulópontjaként említi, és arról számol be, hogy az „újság egy példányát Ipolyi Arnold hagyatékában találták meg” (Horváth 1925. i. m. 62.). Ez is arra utal, hogy Horváth Gerevichen keresztül juthatott Vaisz cikkeihez, hiszen 1917-től Gerevich vezette az esztergomi Keresztény Múzeumot, és ő intézte a nagyváradi Ipolyi-hagyaték Esztergomba kerülését is.

<sup>20</sup> Enrico Horváth: Una veduta di Veszprem in un affresco di Castiglione d’Olona. Contributi al problema di Masolino. *Corvina*, 6. 1926. 47-70.

<sup>21</sup> Enrico Horváth: Pietro, Mastro [sic] d’organi ungherese in Italia. *Corvina*, 7. 1927. 91-99.

<sup>22</sup> Horváth 1935. i. m. 2.

Gerevich nemcsak a pályakezdő Horváth témaválasztásaira volt hatással, egy-egy gondolata Horváth későbbi műveiben is visszaköszön. Mint látni fogjuk, nemcsak az itáliai reneszánsz magyarországi recepciójában szerepet kapó nemzetkarakterológia cseng össze Gerevich székfoglalójának szavaival, de tőle eredhet Horváth tiltakozása a cseh hatások túlértékelésével szemben is.<sup>23</sup> Ennek szintén Gerevich székfoglalójában lehetnek meg a gyökerei, ahol kijelenti: „A cseh művészettel szemben inkább mi voltunk az adó, mint a befogadó fél.”<sup>24</sup> Feltehetően nem független a Gerevich és Hoffmann Edith közt zajló vitától – amelynek egyik sarokpontja épp a cseh hatás kérdése volt – az a szigorú hangnem sem, amivel Horváth Hoffmann Edithnek a Széchényi Könyvtár illuminált kódexeiről írt könyvét bírálta.<sup>25</sup>

## A FŐVÁROSI MÚZEUM

Az olaszországi tanulmányút csak egyike a Horváth pályáját meghatározó mozzanatoknak. Talán még ennél is fontosabb volt, hogy nem sokkal az egyetem befejezése után, 1922 novemberében ókori régészetet oktató tanára és értekezésének egyik bírálója, Kuzsinszky Bálint a Fővárosi Múzeum régi-új igazgatójaként<sup>26</sup> állást ajánlott neki. Horváth a következő év januárjában kapott ideiglenes pozíciót a múzeumban, de – minden bizonnyal finanszírozási és bürokratikus okokból – múzeumórré csak 1928-ban nevezték ki, és csak 1930-ban véglegesítették.<sup>27</sup> Munkahelye ugyan kijelölte kutatásainak földrajzi fókuszát, a fővároshoz kapcsolódó emléksanyagot, de kronológiailag és műfajilag érdeklődése tág keretek között mozoghatott. Foglalkozott barokk és 19. századi ötvösséggel, cégérfestéssel, Buda 17. századi ábrázolásaival, 18. századi oltárképekkel, középkori pénzekkel. Múzeumi munkájának a tetőpontja azonban egyértelműen a Középkori Kőemléktár megnyitása volt a Halászbástya épületében 1932-ben. A már korábban is a Halászbástyában raktározott középkori kőanyag – nagyobb részét a budai vár területén található templomokból és a királyi várból, kisebb részt Buda környéki egykori egyházi intézményekből, a budaszentlőrinci pálos kolostorból, illetve az óbudai Szent Péter prépostságból származó faragványok – kiállításá rendezése a tárgymeghatározás, a datálás, a proveniencia

<sup>23</sup> Horváth Henrik: *Zsigmond király és kora*. Budapest, 1937. 134., 143.

<sup>24</sup> Gerevich 1924. i. m. 107. Szinte ugyanezeket a szavakat használja Horváth Hoffmann Edith könyvéről írt kritikájában: „A cseh művészet egyedülálló virágzását IV. Károly alatt, annak kisugározásait mi sem tagadjuk, csak másképen látjuk a függési viszonyt és ismételten reámutatunk, hogy az olasz formavilág közvetítésében mi voltunk az adó fél”. Horváth Henrik: Hoffmann Edith: A Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárának illuminált kéziratjai. (Az Országos Széchényi Könyvtár tudományos kiadványai. Szerkeszti: Lukinich Imre. I.). Budapest, 1928. 136 lap. 15 tábla. *Protestáns szemle*, 37. 1928. 656.

<sup>25</sup> Horváth 1928. i. m. 654–657.

<sup>26</sup> Kuzsinszky 1899 és 1912, illetve 1921 és 1934 között vezette a Fővárosi Múzeumot. K. Végh Katalin: *A Budapesti Történeti Múzeum az alapítástól az ezredfordulóig*. Budapest, 2003. 27–39., 44–50.

<sup>27</sup> Uo., 45.



3. Horváth Henrik (középen) és munkatársai a Középkori Kőemléktár bejárata előtt a Halászbástyán, 1938-ban.

© Budapesti Történelmi Múzeum, Vármúzeum, Petrás István felvétele

megadása alapvető muzeológiai feladatait követelte meg Horváthtól. A kiállított faragványokra vonatkozó alapadatokat egy szűkszavú katalógusban adta közzé, míg az ugyanebben az évben megjelent, *Buda a középkorban* című könyvében érzékeny leírásokkal és a stiláris összefüggések részletesebb megvilágításával kísérté teremről teremre az olvasót, illetve a (virtuális) látogatót az alapvetően topografikusan csoportosított anyagban.<sup>28</sup> A kiállításon fényképfelvételek,<sup>29</sup> a könyvben – a gazdag illusztráció mellett – egy egész fejezet idézte meg az *in situ* maradt emlékeket, hogy a Halászbástyában összegyűjtött anyagot kiegészítve minél teljesebb legyen a középkori Budáról rajzolt kép. Mindeközben Horváth nem győzi hangsúlyozni az emléktanyag – és a vonatkozó forrásanyag – hiányosságait, ami véleménye szerint még az elméleti rekonstrukciókat is teljességgel lehetetlenné teszi. Ugyanakkor Horváth már a bevezetőben hitet tesz amellett, hogy a mégoly töredékes tárgyi emlékek is képesek megidézni a korszellemet – akár az írott forrásoknál is elevebben: „hé-

<sup>28</sup> Horváth Henrik: *A Fővárosi Múzeum kőemléktárának leíró lajstroma*. Budapest, 1932. [a továbbiakban: Horváth 1932b]; Horváth Henrik: *Buda a középkorban*. Budapest, 1932. [a továbbiakban: Horváth 1932c].

<sup>29</sup> A kiállítárendezést a tárgyak és a főváros középkori emlékeinek a fotóztatása kísérte, ld.: K. Végh 2003. i. m. 47.

zagos kútőanyaggal bíró korszakok fölidezésénél a művészet nagy szellemtörténeti szerepe a maga igazi jelentőségében mutatkozik”.<sup>30</sup> Ám az itt csak épp felvillantott szellemtörténeti perspektívát ebben a könyvében még nem bontja ki.

Az 1932-ben megelölegezett, az apró részletekből a maga fizikai konkrétságában rekonstruálhatatlan, de „szellemiségében”, „érzületében” Horváth szerint mégiscsak megragadható egészre következtető módszert már következetesen viszi végig a budai faragványanyagra alapozott nagy művében, a *Budai kőfaragók és kőfaragójelek* című munkájában. Ennek megfelelő, de – ahogy Horváth is hangsúlyozza a bevezetőben – a „hasonló munkáktól némiképp eltérő” a könyv szerkezeti felépítése.<sup>31</sup> Nem a gazdaság-, politika-, vagy kultúrtörténeti kontextus megrajzolásával, vagy a stílustörténeti fejlődés kibontásával kezdi a gondolatmenetet, hanem a kőmegmunkálás nyomainak szinte mikroszkopikus vizsgálatával, amelyre a Halászbástya gyűjteménye, az eredeti összefüggésükből, az épületek szövetéből kiszakított faragványok kivételes lehetőséget nyújtanak. Megfigyelései – az ulmi dóm építőmesterének, Karl Friederichnek (1885–1944) a kőfaragás technikai fejlődését feldolgozó, csak néhány évvel korábban megjelent munkájára támaszkodva<sup>32</sup> – elsősorban az egyes darabok datálását segítik, pótolva vagy megerősítve a stílustörténeti szempontokat. De ezeken a pozitivistá eredményeken túlmenve Horváth számára a kőmegmunkálás nyomai egyben a nagy egész – a budai középkor – indikátorai is: „a kőfaragószerszámok üteme az épülettömb plasztikus külburkolatában, sőt a belső térhangulatban is tovább vibrál”.<sup>33</sup>

Ez a középkori építészet legkülönbözőbb vonatkozásait – a technikai, társadalmi, tervezési és stílustörténeti szempontokat – eleven egységben szemlélő megközelítés a kőfaragójelekben talált rá tökéletes hordozójára. Ezek a kőmegmunkálás nyomaival együtt az építészet mikroszintjéhez sorolt (és a *Morphologia* című fejezetben tárgyalt) vésett jelek Franz Ržiha (1831–1897) elméletének<sup>34</sup> felhasználásával váltak alkalmassá arra, hogy „kifejezői [legyenek] a középkori emberiség egész szellemi akaratának”,<sup>35</sup> és hogy bennük a középkori építészet valamennyi szintje összekapcsolódjon. A Ržiha által személyes szignatúrának tekintett kőfaragójelek kínálták magukat, hogy a középkori építészet biografikus megközelítéséhez, a hiányzó építésznevek pótlásához használják fel őket, így Horváth könyvében is rögtön a *Biographia* fejezet követi a *Morphológiát*. Példamutató önmérsékletre vall ugyanakkor, hogy a hézagos levéltári adatokból és az elszórtan fennmaradt sírfeliratokból kima-zsolázott építész-, szobrász-, kőfaragó- vagy kőművesneveket nem próbálja meg konkrét művekkel – és konkrét kőfaragójegyekkel – összekapcsolni. Csupán addig

<sup>30</sup> Horváth 1932c. i. m. 7.

<sup>31</sup> Horváth 1935. i. m. 4.

<sup>32</sup> Karl Friederich: *Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert*. Augsburg, 1932.

<sup>33</sup> Horváth 1935. i. m. 5.

<sup>34</sup> Franz Ržiha: *Studien über Steinmetzzeichen*. Wien, 1883.

<sup>35</sup> Horváth 1935. i. m. 25.



4. Részlet a Középkori Kőemléktárból, 1938.

© Budapesti Történeti Múzeum, Vármúzeum, Petrás István felvétele

megy el, hogy az azonos kőfaragójeggyel ellátott darabokat ugyanannak a mesternek attribuílja, amennyiben ennek a stílárís vizsgálát nem mond ellent.<sup>36</sup> Ržiha elméle-

---

<sup>36</sup> Uo., 28.

tének az igazi hozadéka – egyben a legsebezhetőbb pontja – azonban nem ez, hanem hogy a szerkesztési elvekkel és a páholy szervezetekkel is összekapcsolja a kőfaragójegeket. Teóriája szerint valamennyi kőfaragójel levezethető négy anyakulcsból, azaz négy különböző szerkesztési elvből, amelyek egy-egy fő építőpáholy sajátjai. Így alkotnak hidat a kőfaragójegek Horváth könyvének következő két fejezetéhez, az építkezések társadalmi szervezeteit, az építőpáholyokat és a céheket tárgyaló *Sociológiáig*, illetve a szerkesztési elvekkel foglalkozó *Theoriáig*. Noha a kőfaragójegeknek a nagy (kölni, strasbourg, bécsi, illetve berni-zürichi) építőpáholyokkal való kapcsolata akár a *Historia* fejezetnek is az alapjául szolgálhatott volna, nem kaptak hangsúlyos szerepet a stílustörténeti tárgyalásban.

Meglepő lehet, hogy Horváth, aki a könyvben számos ponton csillogtatja meg kritikai érzékét,<sup>37</sup> miért fogadja el ilyen könnyedén – igaz, hangsúlyozva a finomítások szükségességét – Ržiha már a korban is sokat támadott elméletét.<sup>38</sup> Horváth saját válasza „a középkor egész szellemi élettartására” való hivatkozás, amelyet néhány hevenyészett, a középkori minta- és hagyománykövetést demonstráló példával támogat meg.<sup>39</sup> De ezzel le is leplezi szellemtörténeti módszerének fő problémáját: bizonyos – szükségyszerűen kiragadott – jelenségekre támaszkodva konstruál egy olyan korképet, amelyből kiindulva aztán valamennyi egyéb jelenséget értelmez, így pedig egy sok elemében szubjektív, előzetes koncepció alapján interpretálja az egyes jelenségeket.

## ZSIGMOND ÉS MÁTYÁS

A budai kőfaragványok vizsgálata és a 15. század első évtizedeiben sűrűsödő itáliai-magyar kapcsolatokra vonatkozó olaszországi kutatásai vezették Horváth Henriket fő műve témájához, a Zsigmond kori magyarországi művészethez. A *Zsigmond király és kora*, Horváth nagy, szellemtörténeti szintézise, noha deklaráltan a művészettörténeti megközelítésre helyezi a hangsúlyt, az építészet-, képzőművészet- és iparművészet-történetet tárgyaló részeket a könyv mintegy felét kitevő, a korszellemet megrajzoló fejezettel indítja. Horváth bevallottan Johan Huizinga művét, *A középkor alkonyát* tekinti „elérhetetlenül magas” mintaképének,<sup>40</sup> de míg Huizinga egy kultúra betetőzéséként és lezárásaként tekint a késő középkor világára – és épp ez adja a perspektívája újdonságát –,<sup>41</sup> addig Horváth az átmenetiség korszakaként jellemzi Zsigmond uralkodásának fél évszázadát, a 14. század utolsó és a 15. század első évtizedeit.<sup>42</sup> Sokrétű ez az átmenetiség: szellemi téren átmenet a skolasztikus és

<sup>37</sup> Ld. pl. a Richard Hamann féle vándorló páholy kritikáját. Uo., 52.

<sup>38</sup> Marosi Ernő szerint ennek a téves elméleti alapnak is szerepe lehetett abban, hogy Horváthot az utókor elfelejtette. Marosi Ernő: Kőfaragók, kőfaragójelek, Horváth Henrik. *Enigma*, 25. 2018. No 96. 69.

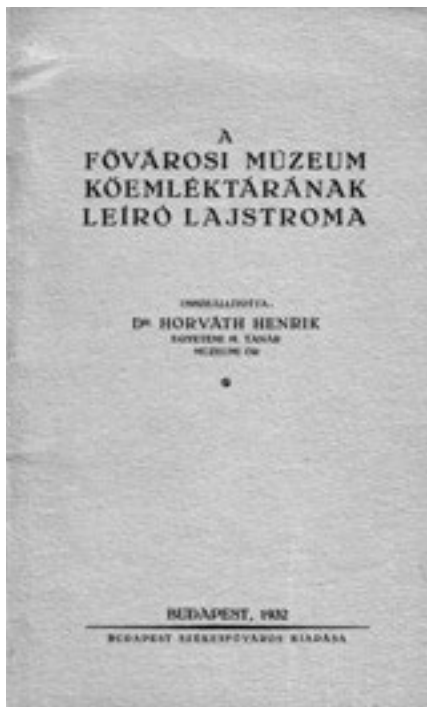
<sup>39</sup> Horváth 1935. i. m. 24.

<sup>40</sup> Horváth 1937. i. m. 2.

<sup>41</sup> Johan Huizinga: *A középkor alkonya*. Ford. Szerb Antal. Budapest, 1982. 3.

<sup>42</sup> Horváth 1937. i. m. 5., 10.





5. A Kőemléktár katalógusa.

*Udvartartás és lovagvilág*, illetve *Zsinati mozgalmak* fejezeteknek is. A történeti, kultúrtörténeti kontextus megrajzolásánál Horváth szélesre nyitja a számba vehető jelenségek körét: „gondolat- és lélektörténeti” szempontból az adatokkal, tényekkel egyforma jelentőségűnek látja a legendákat és a fikciós irodalmat.<sup>46</sup> Hasonlóan inkluzív Horváth a művészeti jelenségek számbavételénél: az építészettel és a festéssel-szobrászattal egyenrangú szerep jut az iparművészetnek, amelynek valamennyi ágára igyekszik kitérni. A művészeti emlékek nemcsak szerves részét alkotják a szelemtörténeti összképnek, hanem kitüntetett szerepet kapnak a korszellem megragadásában, érzékletessé tételében. A budavári Nagyboldogasszony-plébániatemplomból így lesz „a különböző erőknek megtestesítője, a városnak, tájnak, sorsnak, népnek [...] architektúrába összesűrűsített önvallomása”,<sup>47</sup> Kolozsvári Tamás pedig „több támponttal szolgálhat a korszellem megértéséhez, mint az akták és krónikák adatai.”<sup>48</sup>

a humanista gondolkodás, társadalmi téren a lovagi, feudális rend és a megerősödő polgári réteg, művészettörténeti szempontból a gótika és a reneszánsz között. Ugyanakkor ez nem jelenti, hogy ne lenne önálló súlyú periódusról szó; ezért is hangsúlyozza Horváth, hogy Zsigmond kora – minden proto- reneszánsz jelenség ellenére – nem a Mátyás kori reneszánsz előfutára, nem onnan visszatekintve érdemes vizsgálni, hanem saját jogán és a kortárs európai kontextus figyelembevételével.<sup>43</sup>

Horváth Zsigmondban ismeri fel ennek az átmeneti kornak a megtestesítőjét, „a korhangulat [...] hordozóját”, akiben megvalósul a korra jellemző el- lentétes minőségek „dinamikus egyensúlya”.<sup>44</sup> Ezért kezdődhet a korszellem felvázolása Zsigmond jellemrajzával, illetve portréinak áttekintésével, amelyek „korának általános lelkületét [...] számtalan változatban szemléltetik”.<sup>45</sup> De főszereplője marad a király az ezt követő

<sup>43</sup> Uo., 4., 10.

<sup>44</sup> Uo., 8., 10.

<sup>45</sup> Uo., 20.

<sup>46</sup> Uo., 99.

<sup>47</sup> Uo., 112.

<sup>48</sup> Uo., 136.

Horváth előszeretettel avat tehát egy-egy alkotást, művészt vagy történeti figurát a korszak szimbólumává, de szellemtörténeti módszerének fontos eszköze az enume-ráció is (ld. pl. Zsigmond udvari orvosainak, a neki ajánlott művek szerzőinek, a bu-dai háztulajdonosoknak vagy a budai és magyarországi ötvösöknek a felsorolását).<sup>49</sup>

A Zsigmond-kötet kronológiai folytatását, a Mátyás kori művészetet Horváth olaszul és magyarul is megírta, de lényeges eltérésekkel. Felépítését tekintve az olasz változat híven követi a *Zsigmond király és korát*: itt is a kultúrtörténeti és társadalmi kontextust részletező fejezetek vezetik be a művészettörténeti tárgyalást.<sup>50</sup> A magyar változathoz ez a szellemtörténeti bevezető elmarad. Ez a *Mátyás király emlék-könyvben*, ahova Horváth eredetileg írta a tanulmányt, nem okoz gondot, mert itt a korszakot tárgyaló további fejezetek teremtik meg a szükséges kontextust.<sup>51</sup> De a szöveg *Korvin Mátyás és a művészet* címen ugyanebben az évben önálló kötetként is megjelent, változtatás nélkül,<sup>52</sup> és itt, e bevezető hiányában már némileg tartal-matlanná válnak a kor hangulatára, érzésvilágára való hivatkozások. Ennél lényege-sebb különbség, hogy míg az olasz nyelvű kiadásban – a címnek megfelelően – a reneszánsz stílusú művek kerültek a középpontba, addig a magyar verzióban ezzel egyenlő súlyban tárgyalja a korszak késő gótikus emlékeit is. Sőt, az itáliai reneszánsz importmunkák, mint amilyenek a Firenzében készült corvinák, kifejezetten háttérbe szorulnak. (De nem foglalukozik a Hoffmann Edith által addigra már meglehetősen jól körvonalazott budai miniátorműhely produktumaival sem, noha az eszmefut-tatásába kiválóan illeszkedő példákkal is szolgálhatott volna. Talán ezzel is azt az aránytalanságot kívánta helyrehozni, amit a korszak összképében a nagy lendületet vett miniatúrákutatás véleménye szerint okozott.<sup>53</sup>)

A reneszánsz magyarországi recepciójának kérdésében ugyanakkor Horváth po-zíciója mindkét változatban azonos. Hasonlóan Gerevichhez, a Mátyást megelőző, protoreneszánszként értelmezett jelenségek és a reneszánsz Mátyás halála utáni virágzása számára is azt bizonyítják, hogy az új stílus magyarországi megjelenése és fejlődése egy szerves folyamat része.<sup>54</sup> Ennek háttérében pedig a magyar nép józan, racionális, a „metafizikától mentes” természete áll, amely mindig is fogékonyra tette a magyar művészetet a klasszicizáló tendenciák, így a reneszánsz befogadására.<sup>55</sup> E nemzetkarakterológiának az 1930-as évek végére már jól kifejlett hagyománya volt a hazai művészettörténet-írásban, megjelent a szakma két nagy hatalmú képviselője, sőt ideológusa, Gerevich Tibor és Hekler Antal szintéziseiben, de Balogh Jolánnál

<sup>49</sup> Uo., 93.

<sup>50</sup> Enrico Horváth: *Il rinascimento in Ungheria*. Roma, 1939.

<sup>51</sup> Horváth Henrik: A Mátyáskori magyar művészet. *Mátyás király. Emlékkönyv születésének ötszázéves fordulójára*. Budapest, 1940. II.: 125–215.

<sup>52</sup> Horváth Henrik: *Korvin Mátyás és a művészet*. Budapest, 1940. [a továbbiakban Horváth 1940b].

<sup>53</sup> Horváth 1928. i. m. 654–655. Horváth itt a budai miniátorműhely jelenségét is túlértékeltnek minősíti.

<sup>54</sup> Horváth 1940b. i. m. 1. – vö.: Gerevich 1924. i. m. 114., 117.

<sup>55</sup> Uo., 1.; Horváth 1939. i. m. 2.

is.<sup>56</sup> Horváth megközelítésében az uralkodó csak katalizátora, de nem úttörője a reneszánsz magyarországi kibontakozásának. Hiába nevezi Mátyást a „kor e leghitelesebb képviselőjének”, példaadó mintaképnek, a „magyar renaissance legkorszerűbb emberé”-nek,<sup>57</sup> a könyv egészében nem emelkedik a korszak olyan szimbolikus figurájává, mint amilyenné előző munkájában Zsigmond vált. Szemben azzal, amit a *Korvin Mátyás és a művészet* cím sejtet, nem Mátyás, illetve műpártolása áll a fókuszban, a valódi főszereplő a „magyar néplélek” – ha ez a kifejezés ebben a formában nem is szerepel Horváthnál.

Horváth ugyanannak a realizmusra hajlamos, racionális világfelfogásnak a megnyilvánulását éri tetten a késő gótika, mint a reneszánsz emlékeiben, és ez a szellemi rokonság jelenti az alapot ahhoz, hogy a magyar kiadásban párhuzamosan tárgyalja őket. A közös talajból táplálkozó reneszánsz és késő gótikus művészetet azonban eltérő társadalmi csoportoknak és eltérő műformáknak, illetve építészeti feladatoknak felelteti meg.<sup>58</sup> A reneszánsz műalkotások megrendelői között az uralkodó és a főúri, főpapi réteg van túlsúlyban, míg a polgári (egyéni vagy testületi) megrendelések stílusa túlnyomó részt gótikus. A gótika dominál az egyházi építészet és a festészet terén is, míg a világi építészetben és az iparművészetben a reneszánsz formák a meghatározók. Egyedül a szobrászat terén jelentkezik egyenrangúként a két stílus.

A magyar művészet racionális és józan alaptermészetéről szóló alapvetés ma már nyilvánvalóan ideológiai terméknek, és nem releváns művészettörténeti szempontnak tekinthető. De hogy ennek folyományaként Horváth a *Korvin Mátyás és a művészet* alatt párhuzamosan és azonos súllyal foglalkozott a reneszánsz és késő gótikus emlékekkel, annak historiográfiai szempontból van jelentősége. Azt jelzi, hogy 1940 körül még volt alternatívája annak a fókuszra egyértelműen a reneszánszra és az uralkodóra helyező összképnek, amelyet Balogh Jolán ugyanebben az időszakban alakított ki a Mátyás kori művészetről, és amely aztán évtizedekre dominánssá vált. Horváth jelentősen eltér Balogh Jolán Mátyás-képétől is, és sokkal inkább a mai tudományos konszenzussal „van egy véleményen” akkor, amikor bevezetőjében arra utal: az itáliai reneszánsz művészet importálását nem az uralkodó személyes ízlése vagy humanista érdeklődése, hanem politikai reprezentációs igények motiválták.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Gerevich 1924. i. m. 104., 109., 112.; Hekler Antal: *A magyar művészet története*. Budapest, 1934. 14.; Balogh Jolán: A késő-gótikus és a renaissance-kor művészete. *Magyar művelődéstörténet*. Szerk. Domanovszky Sándor. II. Magyar renaissance. Szerk. Mályusz Elemér. Budapest, [1939]. 512.

<sup>57</sup> Horváth 1940b. i. m. 80–81.

<sup>58</sup> Uo., 16.; Horváth 1939. i. m. 41.

<sup>59</sup> Uo., 1–2. Horváthnak már a *Budai kőfaragók és kőfaragójelek* című könyvében is van egy, a reneszánszkutatás szempontjából előremutató megjegyzése, amellyel Bonfini palotaleírásának kritikus olvasására ösztönöz: „Bonfini, a művelt humanista, de technikai kérdésekben laikus, a királyi palota leírásánál a Filaretótól ellesett szakkifejezéseket derűre-borúra összecseréli és az értelmetlenségig halmozza.” Horváth 1935. i. m. 104.

## EPILOGUS

Horváth nem sokkal a Mátvás kori művészetnek szentelt könyvei megjelenése után, 1941. január 15-én meghalt. Pályája csúcsán járt ekkor. Kuzsinszky lemondása után, Csánky Dénes féléves regnálását követően, 1935 júliusától központi igazgatóként vezette a Fővárosi Múzeumot.<sup>60</sup> Az egyetemen, ahol magántanárként már 1930-tól oktatott, 1937 novemberében nyilvános rendkívüli tanárrá nevezték ki.<sup>61</sup> 1940-ben pedig az Akadémia levelező tagjává választották.<sup>62</sup>

Korai halála ellenére Gerevich úgy értékelte tevékenységét, hogy „kerek egészet hagyott a magyar tudományra és nemzetére.”<sup>63</sup> Ma már azonban ritkán tekintünk munkásságára a maga teljességében. Az utókor számára leginkább a budai kőanyag felmérése, illetve ezzel kapcsolatos megfigyelései bizonyultak hasznosnak, ezek a leggyakrabban hivatkozott munkái. Következtetései sokszor revízióra szorulnak, a középkorról alkotott víziója leginkább historiográfiai érdeklődésre tarthat számot. Ebben ennyi évtized távlatából nincs is semmi meglepő. De az a szakmai mértéktartás és óvatosság, amellyel mindig tartózkodott a túlzó, kizárólagos megállapításoktól, az ellentmondást nem tűrő kijelentésektől, amellyel mindig hangsúlyozta a források és az emlékek hiányosságaiból adódó bizonytalanságokat, időtálló marad.

## HORVÁTH HENRIK PÁLYAKÉPE

Horváth Henrik (Szászhermány, 1888. április 3. – Budapest, 1941. január 15.). Édesapja: Horváth Péter községi jegyző, édesanyja Boltsess Katalin. Felsőfokú tanulmányait Lipcsében, Bécsben és a Budapesti Tudományegyetemen végezte, ahol 1921-ben doktorált. Dolgozatát Hekler Antal és Kuzsinszky Bálint bírálták. 1919–1922 között a Futura cég alkalmazottja volt. 1922-től a Fővárosi Múzeumban dolgozott. 1924-től két évig a Római Magyar Történeti Intézet ösztöndíjasa volt, 1929-ben dél-franciaországi és olaszországi, 1930-ban és 1931-ben ausztriai tanulmányúton járt. 1930-tól magántanárként oktatott a budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter

<sup>60</sup> K. Végh 2003. i. m. 51.

<sup>61</sup> Horváth magántanári kinevezését először Gerevich terjesztette föl 1927-ben. Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának ülései, 1926–1927. Az 1927. június 1-jei ülés jegyzőkönyve, Budapest, ELTE Egyetemi Levéltár, 8.a.32. 134. Magántanári képesítésének jóváhagyása: Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának ülései, 1930–1931. Az 1930. szeptember 10-i ülés jegyzőkönyve, Budapest, ELTE Egyetemi Levéltár, 8.a.36. 4. Nyilvános rendkívüli tanári cím adományozása: Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának ülései, 1937–1938. Az 1937. november 5-i ülés jegyzőkönyve. Budapest, ELTE Egyetemi Levéltár, 8.a.43. 36.

<sup>62</sup> *Akadémiai Almanach*, 1940. 60. – ez a kiváló ajánlók ellenére is csak harmadszorra sikerült, ld.: *Magyar Tudományos Akadémia. Tagajánlások 1938-ban*. Budapest, 1938. 44–47.; *Magyar Tudományos Akadémia. Tagajánlások 1939-ban*. Budapest, 1939. 40.

<sup>63</sup> Gerevich 1941. i. m. 283.

Tudományegyetemen. 1932-ben nyílt meg az általa rendezett Középkori Kőemléktár a Halászbástyában. 1935. július 10-én nevezték ki a Fővárosi Múzeum központi igazgatójává. 1937-ben nyert nyilvános rendkívüli tanári címet. Választmányi tagja volt az Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulatnak, a Comité International d'Histoire de l'Art-nak, és levelező tagja a Német Régészeti Intézetnek (Archäologisches Institut des Deutschen Reiches). 1940-ben a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjává választották. Felesége: Kubelka Anna (1895–1975).

## BIBLIOGRÁFIA

Kelényi B. Ottó: Horváth Henrik irodalmi működése 1922–1941. (Időrendben.) In: Horváth Henrik: *Árpádházi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1944. 242–246.

## HORVÁTH HENRIK FONTOSABB ÍRÁSAI

Ismeretlen Kálvin-arckép a Raffael-iskolából. *Protestáns Szemle*, 33. 1924. 401–409.; Magyar műpártolók a klasszicizmus és romanticizmus Rómájában. *Napkelet*, 2. 1924. 284–288.; Magyar romantikus festők Rómában. *Minerva*, 4. 1925. 115–128.; Siena ed il primo rinascimento ungherese. *Corvina*, 5. 1925. 49–72.; Una veduta di Veszprem in un affresco di Castiglione d'Olona. Contributi al problema di Masolino. *Corvina*, 6. 1926. 47–70.; Németalföldi mesterek biedermeier-másolatai a székesfővárosi gróf Zichy Jenő múzeumban. *Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve*, 2. 1923/1926 (1927) 289–311.; Pietro, Mastro [sic] d'organi ungherese in Italia. *Corvina*, 7. 1927. 91–99.; Gundrich Carolus Ferenc: A pesti plébánia-templom oltárainak mestere. *Archaeologiai Értesítő*, 42. 1928. 255–263.; A régi Pest. *Magyar Művészet*, 5. 1929. 599–609.; Magyar ötvösök Bécsben. *Historia*, 3. 1930. 3–14.; H. Heinrich Faust und die Wiener Wandteppiche. *Actes du XIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*. Bruxelles, 1930. 597–606.; Zsinati kultúra s lovagvilág (Fejezet szerzőnek „Zsigmond Király budai udvartartása”-ról készülő munkájából.) *Napkelet*, 8. 1930. 517–525.; A budai pénzverde művészettörténete a késői középkorban. *Numizmatikai Közlöny*, 30/31. 1931/1932. 14–47.; A Fővárosi Múzeum kőemléktárának leíró lajstroma. Budapest, 1932.; Buda a középkorban. Budapest, 1932.; Chinoiserie-falfestmények Budán. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 2. 1933. 73–86.; Esztétika és művészettörténet. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 6. 1933. 3–4. sz. 34–42.; A budai Szent György-relief. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 3. 1934. 105–126.; Budai kőfaragók és kőfaragójelek. Budapest, 1935.; Pannoniai-antik elemek továbbélése román épületplasztikánkban. *Pannonia*, 1. 1935. 207–240.; A magyar szobrászat kezdetei. Budapest, 1936.; Hódoltság és felszabadítás a művészettörténelemben. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 5. 1936. 198–219.; Villard de Honnecourt et la Hongrie. *Nouvelle Revue de Hongrie*, 29. Tom. 55. 1936. 332–344.; A régi Buda és Pest a művészet tükrében (a Székesfővárosi Történeti Múzeum újabb szerzeményeihez). *Magyar Művészet*, 13. 1937. 1–13.; Szentpéteri József pesti ötvösmester

művészete. *Budapest Régiségei*, 12. 1937. 197–257.; *Transdanubien als kunst-historische Provinz*. Roma, 1937.; *Zsigmond király és kora*. Budapest, 1937.; *Budapest művészeti emlékei*. Az előszót írta Gerevich Tibor. Budapest, 1938. (Magyarország művészeti emlékei, 2.); Gótikus bronzmoszár a Halászbástyai Kőemléktárban. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 6. 1938. 103–115.; *Il rinascimento in Ungheria*. Roma, 1939.; Ofener Künstlergrabsteine aus dem 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geltungsgeschichte des Künstlers. *Das Werk des Künstlers*, 1. 1939. 215–229.; A kézműipar új formái. *Magyar művelődéstörténet*. Szerk. Domanovszky Sándor. II. Magyar renaissance. Szerk. Mályusz Elemér. Budapest, [1939]. 585–634.; *Korvin Mátyás és a művészet*. Budapest, 1940.; *Középkori budai fejek*. Budapest, 1941.; *Árpádházi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1944.

#### HORVÁTH HENRIKRŐL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Gerevich Tibor: Horváth Henrik emlékezete (1888–1941). *Archaeologiai Értesítő*, III. f. 2. 1941. 279–283. – újra közölve: Gerevich Tibor és Genthon István Horváth Henrikről. Közreadja és szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 25. 2018. 72–77.; Gogolák Lajos: Horváth Henrik meghalt. *Magyar Nemzet*, 1941. január 16. 6.; E. K. [Kállai Ernő]: Der Kunstforscher Heinrich Horváth gestorben. *Pester Lloyd*, 1941. január 16. 5.; Horváth Henrik dr. múzeumigazgató halála. *Ujság*, 1941. január 17. 6.; A halál könyörtelen. *Tükör*, 9, 1941, 2. 71.; Enrico Horváth. *Corvina*, 4. 1941. 165.; L. G. [Gogolák Lajos]: La mort d'Henri Horváth. *Nouvelle Revue de Hongrie*, 34. Tom. 64. 1941, 2. 176–177.; Dercsényi, Dezső: Renaissance Hungary. The work of the late Henry Horváth. *The Hungarian Quarterly*, 7, 1941. 553–563.; Genthon István: Horváth Henrik. In: Horváth Henrik: *Árpádházi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1944. 237–241. Újra közölve: *Enigma*, 25. 2018. i. m. 77–81.; K. Végh Katalin: *A Budapesti Történeti Múzeum az alapítástól az ezredfordulóig*. Budapest, 2003. 51–57.; Marosi Ernő: Kőfaragók, kőfaragójelek, Horváth Henrik. *Enigma*, 25. 2018. No 96. 60–71. – Gulyás XIV.: 344–346.; MÉL I.: 746.; MTAT I.: 537–538.; MMA 396–397. (Schwarcz Katalin); ÚMÉL III.: 366–367.; RÜL X.: 123.

P. Szűcs Julianna

## BERNÁTH AURÉL (1895–1982)

A FOLYTONOSSÁG MEGSZÁLLOTTJA

„*fölsajlik, hogy mi volt régen a festészetben,  
és ó! vajon hogy lehetne ezt a rangot  
visszaszerezni!*”

Bernáth Aurél: Courbet<sup>1</sup>

### AZ ÍRÁSOS ÉLETMŰ KARAKTERE

Bernáth Aurél szépirodalmi és elméleti munkássága méretében is, minőségében is a magyar művészettörténet különös, ha nem legkülönösebb teljesítménye volt. (1. kép) Ez a „leg” független szerzőjének művészetpolitikai szerepétől, pedagógiai karizmájától, sőt, független festői életművének utólagos esztétikai megítélésétől is. Azzal együtt tűnik igaznak ez az állítás, hogy a tisztán ideologikus természetű írásai sosem kerültek szembe piktúrájának stílusával, s hogy memória-gyakorlatainak legfeljebb első kötete<sup>2</sup> számít csak színtiszta „szövegművészetnek”, mert az erudíció ereje az elegendő témák esetében is végig egyenletes maradt. (Ahogy időben haladunk előre, a szinte rendszeres időközökben megjelent – és kettő kivételével – azonos kötésbe burkolt szövegek témája ugyanis egyre inkább reflektív tartalmat hordoztak.)<sup>3</sup> A kétféle médiumban fogalmazott produkció gondolati anyaga koherens. Egy srófra járt kép és szöveg, csavarmenetük is megegyezik, csak az alkotójuk által rájuk bízott külön-külön feladat miatt válik szét sorsvonaluk.

A bevezetőbe kívánczok, hogy Bernáth gyanúsán jól írt. Nem úgy fűzte a szavakat, mint azok a művelt és a fogalmakkal könnyedén bánó képzőművészek, akik életművük melléktermékeként, mintegy írásban is megsegítik választott és keserves kinnal kihordott látványviláguk igazságát. A magyar kultúra történetében csupán Kassák Lajosnak adatott meg, hogy mindkét területen az epicentrum részese legyen, de azt jelentős időeltolódással és stílusosan divergens módon tette. (A *MA* Kassákja a totális avantgárd jegyében alkotott, az *Egy ember életének* Kassákja a realizmus mellett döntött.) Bernáth művész-kortársaitól pedig számos forrásértékű

<sup>1</sup> Bernáth Aurél: *Feljegyzések éjfél körül*. Budapest, 1976. 146.

<sup>2</sup> Bernáth Aurél: *Így éltünk Pannóniában*. Budapest, 1956.

<sup>3</sup> Bernáth Aurél: *Írások a művészetről*. Budapest, 1947.; Uő: *Utak Pannóniából*. Budapest, 1960.; Uő: *A múzsa körül*. Budapest, 1962.; Uő: *A múzsa udvarában*. Budapest, 1967.; Uő: *Gólyáról, Helgáról, halálról*. Budapest, 1971.; Uő: *Kisebb világok*. Budapest, 1974.; Uő: *Feljegyzések éjfél körül*. Budapest, 1976.; Uő: *Egy festő feljegyzései*. Budapest, 1978. Az első kötet a Dante Könyvkiadónál, a többi a Szépirodalmiánál jelent meg. Az első és utolsó kivételével mindnek van összefoglaló alcíme: Kor és pálya.



1. Bernáth Aurél Stollár Béla utcai otthonában *A szimbolizmus* című antológia olvasása közben, 1965. © Bojár Sándor felvétele, Fortepan, 177806

naplót, írásba adott vallomást, cikként megjelentetett elemzést ismerünk, de sem a szerzői szándék, sem a befogadó közeg ezeket az írásokat nem tekintette a fő tevékenység konkurenciájának.<sup>4</sup> Még akkor sem tekinthetőek annak, ha pedagógusokként írt nagyhatású tankönyveik évtizedekre meghatározták a hazai művészképzés irányvonalát.<sup>5</sup>

Kevés ehhez a támpont, de tény, hogy Bernáth elsők között vette észre azt a sajnálatos törést, amely a magyar kultúrában mindig is jelen volt, sőt, néha azt

<sup>4</sup> A teljesség igénye nélkül itt említendőek a közeli barátok szöveggyűjteményei. Pl. Szőnyi István: *Kép*. Budapest, 1943.; Ferenczy Béni: *Írás és kép*. Budapest, 1961.; Pátzay Pál: *Alkotás és szemlélet*. Budapest, 1967.; Egry József: *Emlékek életem körül*. (Visszaemlékezések részletekben). *Egry breviárium*. Szerk. Éri István. Veszprém, 1973. 83–176.

<sup>5</sup> *A képzőművészet iskolája*. Szerk. Szőnyi István Budapest, 1941.; Barcsay Jenő: *Művészeti anatómia*. Budapest, 1953.



érezte, hogy saját személyiségében is nehezen fért össze a két múzsa.<sup>6</sup> Hát még országos viszonylatban. Az irodalom és a képzőművészet világa között nálunk mindig is szakadék tátongott. Műveltségben is, minőségben is, közönségben is, társadalmi beágyazottságban is. Stendháltól Guillaume Apollinaire-ig, vagy Goethétől Kurt Schwittersig a centrum-területeken – hogy a reneszánszról, barokkról ne is essék szó – másutt másképpen volt. Nálunk a Kazinczyval kezdődő „szünesztézia” már a biedermeierben elhalt, s még akkor sem talált sok követőre, mikor Ady szokatlan erővel figyelt föl kortársainak festészetére. „Az irodalmi és a művészeti élet, noha problémái sok tekintetben azonosak voltak, sovány baráti érdeklődésen túl nem alakult ki... Az egyetlen kivétel Füst Milán, akit nemcsak baráti, de szenvedélyes érdeklődés is vitt a tárlatokra.”<sup>7</sup> – borong a festő majd rájön: magad uram, ha szolgád nincsen, alanyi jogon, ő lett az, aki írói velleitásának engedelmessége a tollforgatókhoz közelebb merészkedett, mint az ecsetkezelőkhöz. A legerősebb példa Bernáth és Szabó Lőrinc viszonya,<sup>8</sup> amely kapcsolat kötötté tudott terebélyesedni, de ismeretes az a mély belső vonzalom is, amely Déry Tiborhoz, Füst Milánhoz, bizonyos értelemben Kassákhöz, de mindenekelőtt Illyés Gyulához fűzte.<sup>9</sup>

Szépírói és értekező prózájának stílusa – mert hát esetében érdemes ezzel kezdeni szöveges életművének megfigyelését – elsősorban az általa látogatott kávéházak „szomszéd asztalaitól”, a kortárs írókétől inspirálódott. Bár életkoránál, helyzeténél, a számára kijelölt biográfiai földrajz eltérő karakterénél fogva kenyeres pajtása nem lehetett az apai nemzedéket izgalomban tartó Babitsnak, Móricznak még kevésbé Karinthynek és Kosztolányinak, de az írói mesterség művelése közben ők voltak igazán azok, akik képzeletét foglyul ejtették. Mondatfűzésein, metaforáin, jelzős szerkezetein érződik az a nagy magyar iskola, amely sokkal inkább elbűvölte a magyar polgári intelligenciát, mint a vele párhuzamosan haladó képzőművészeti törekvések. (A harmincas években egy korabeli orvos vagy ügyvéd könyvespolcáról nem hiányozhatott az *Utazás a koponyám körül* vagy az *Úri muri*, miközben a könyvespolc, megcsúfolva a modern lakáskultúrát, gyakran barokk palazzot vagy antik szarkofágot idézett. Gyűjtőkörük általában és jó esetben megállt Nagybányánál, s akik a Greshamre mégis rákaptak, azt a pár kivételt név szerint ismerték és tisztelték.<sup>10</sup>) S van a nagy iskola mögött még két nagy árny, akiknek nevei az egész hatékban jószerivel le sem íratnak, pedig nélkülük megfejtethetlen a bernáthi írott világ íze, színe, szaga. A Mikszáth Kálmáné és a Krúdy Gyuláé.

<sup>6</sup> „Ez a két »szakma«, az írás és a festés üti egymást. Az egyik analizál, a másik szintetizál. Hát hogy lehetne a két szakmát egyazon délelőtt csinálni?” Bernáth 1978. i. m. 70.

<sup>7</sup> A KUT. Bernáth 1967. i. m. 32.

<sup>8</sup> „A megélt költemény”. Szabó Lőrinc levelezése Bernáth Auréllal és családjával 1933–1957. Előszó és jegyzetek: Horányi Károly. Miskolc, 2003. (Szabó Lőrinc füzetek, 4.)

<sup>9</sup> Vidáman és komolyan Illyés Gyuláról. Bernáth 1967. i. m. 95–107.

<sup>10</sup> Oltványi Imre, Radnai Béla ld.: Bernáth 1974. i. m. 137., 154.; Oltványi Imre, Fruchter Lajos ld.: Bernáth 1967. i. m. 53., 58.

Ezzel az állítással persze joggal szegezhető szembe a tény, hogy Bernáth irodalmi termése következetesen a memoár keretei között maradt. Színtiszta fikciót nem írt,<sup>11</sup> az anekdota pedig, a mikszáthi és Krúdy-i próza építőköve, Bernáthnál rendre felpuhul, elolvad – a „képegész” analógiájaként – a „szövegegész” tonális részletévé válik. Portrékká, tájképekké, nagy néha csendéletekké, olykor leheletnyi vázlatokká esnek szét.<sup>12</sup> És mégis. Abban a szeretetteljesen bukolikus világban, amelyben nem csak gyarlósággal teli bájos hősök, olykor undokul földhözragadt rosszemberek léteznek, hanem csudálatos, szinte természetfeletti történések is bekövetkeznek, az a boldog békeidők-beli „gyöngyházrealizmus” anyanyelvének ismerete nélkül aligha lett volna lehetséges.

Egy példa. A festő gyermekkorának varázslatos színtereként írja le az apai kreativitás megdicsőülését, Bélavárt. E bélavári nyarak varázslatossága szinte elhomályosul egy igazi? lódítva túltolt? fantáziával kiszínezett? fekete kecske, Gedeon viselt dolgainak leírása mellett.<sup>13</sup> (2. kép) Ezt a „lehet, hogy igaz, lehet, hogy mese, de a lényeg mégis az a valósággá vált emberi képzelet, amely fontosabb a kisszerű tények felsorolásánál” stiláris magatartása Mikszáthtal vonult be a magyar irodalomba, de Krúdyig végigvonul a hazai nagy és kisprózán.

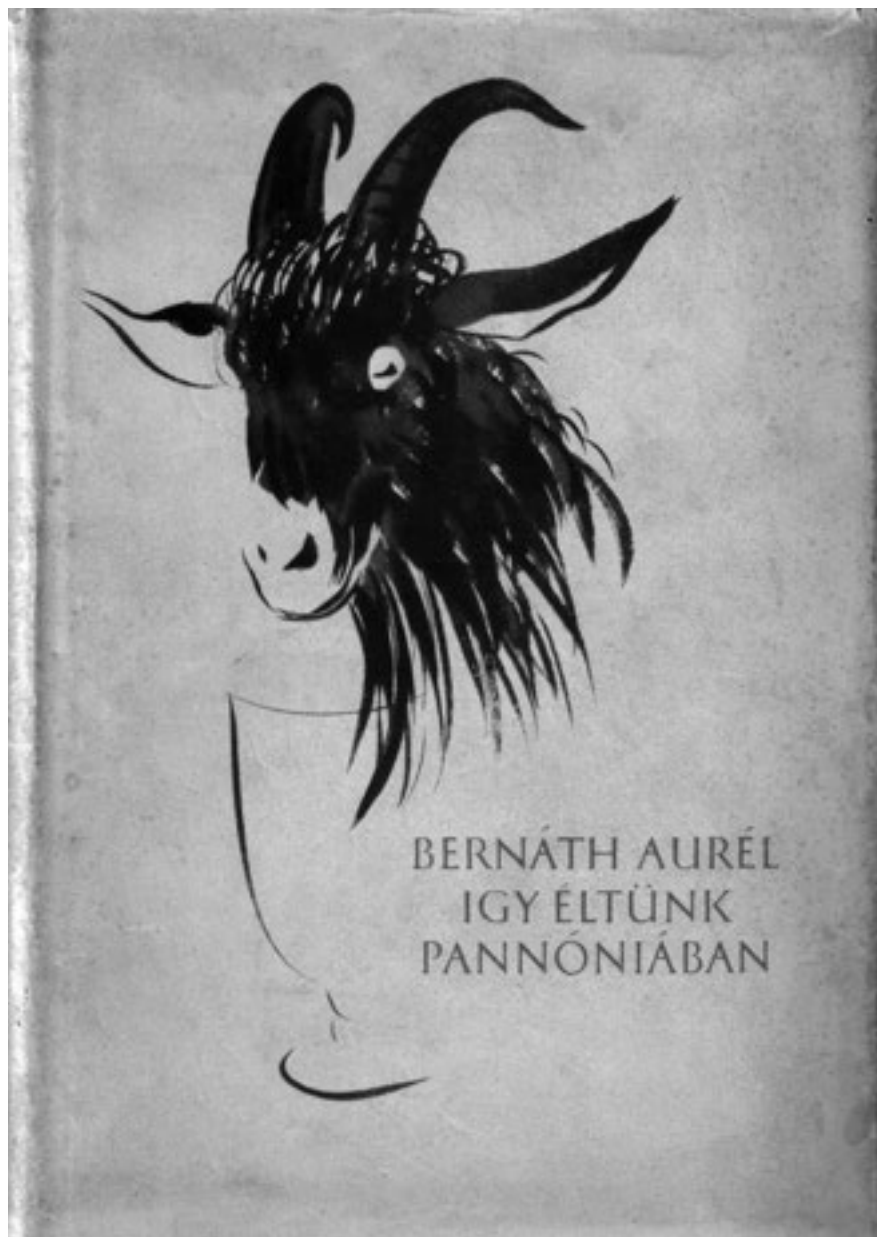
Ha Mikszáthról és Krúdyról beszélünk Bernáthtal kapcsolatban persze azt sem, felejtethetjük, hogy a szépirodalmi produkció a művész mely életkorával, és a magyar történelem mely korszakában született. Ugyanis Bernáth festői beérésének, a „nagy művek” keletkezésének idején még alig írt. Írni igazán akkor kezdett, amikor manuális teljesítménye utazó sebességre váltott. Ez pedig egy konkrét, történelmileg meghatározott pillanatban következett be. A „közép-Kádár”-kor lassan konszolidálódó rezsimjéről van szó, amelyben a szerző saját pástján megküzdötté már a maga kétfrontos harcát – lejjebb bővebben erről – és immár belenyugodott saját származásának „káder-adottságába”, amely az ötvenes évek második felétől lassan tolerálható útítárs minősítésnek számított.<sup>14</sup> A múlt „bevallása” a dezsentróid tempóktól nem mentes apai örökséggel kezdődött, s annak elismerésével végződött, hogy az elnyomottak társadalmába végső soron akkor is nehezen integrálódott, ha szándéka erre megvolt, önmagát leginkább szocialistának tartotta, de legalábbis ez az eszme tetszett neki a leginkább.<sup>15</sup> Őt nem

<sup>11</sup> Valószínűleg életrajzi ihletésű, ál-novella-füzér a Három novella Helgával (1970) Bernáth 1971. i. m. 109–125.

<sup>12</sup> Az önreflexióra mindig hajlamos művész képességeivel és képességeinek határaival is tisztában volt. Legjobb leírása ennek egy párbeszéd felidézése Déry Tiborral. Az első írás: Bernáth 1974. i. m. 7–8.

<sup>13</sup> Bernáth 1956. i. m. 105–114. Nem véletlen az sem, hogy az eredeti kiadás papírborítójának egyetlen szereplője, a nagy fekete bakot ábrázoló akvarell festmény.

<sup>14</sup> A dzsentróid-életérzés színe és fonákja az új rezsimben először Király István 1952-ben megjelent monográfiájában vált témává, majd az ötvenes évek során vissza-visszatérő ideológiai problémát jelentett a Mikszáth-életmű sorozat kéthavonként megjelenő köteteinek alkalmával. Utoljára akkor, amikor 1957 elején hajsza hűjén megszakításra ítéltetett, majd a megszakítás visszavonására került az „összes mű”. Ld. részletesebben: Király István: *Napló 1956–1989*. Szerk. Soltész Márton. Budapest, 2017. 37., 42., 48–49.



2. Gedeon, a kecskek az *Így éltünk Pannóniában* címlapján, 1956.

fogadta be a sok szegényparaszt, kétkezi munkás, kisiparos, a hiba nem belőle fakadt. Talán csak a zsidó értelmiség... de az egy másik történet.

A foszladozó életforma aranyos ragyogású, bánatosan irizáló látvány-leírása válik a szépirodalmi jellegű művek főszereplőjévé. A statikus állóképek. Ezen belül külön figyelmet érdemelnek a választás ikonográfiája, azaz bensőséges kötődése a vizes természeti tájakhoz – szemben a „második természet” ipari létesítményeivel,<sup>16</sup> amelyekre egy jó szót, annyit sem pazarolt. Szókinccse akkor szikrázott föl teljes fényben, amikor a Balaton nyugati karéja,<sup>17</sup> a Duna Pestről figyelt folyása,<sup>18</sup> – s persze főművének, a *Riviérának* a látképe után ez nyilvánvaló<sup>19</sup> – az olasz tengerpart számtalan pontja vált szövegében szerelmi vallomássá. A víz kiváltotta lexika akkor is magasba szökkent, ha éppen nem saját élményének leírása volt a téma. Legjobb példa erre Egry József életművének méltatásai.<sup>20</sup> De azt is tudta, hogy ezzel a nyelvi eszközzel csínján kell bánni, nehogy a dilettánsok sorsára jusson<sup>21</sup> vagy a táj iránti közönyösök közé kerüljön, mint Márai Sándor, akit amúgy sem tartott sokra.<sup>22</sup>

Talán a vele született megfigyelő készség, talán a vérévé vált ítélőerő,<sup>23</sup> talán a mikszáthi, Krúdy-i világlátáson alapuló humánus ironia működtetése révén váltak irodalmi életművének legmaradandóbb részeivé azok az oldalak, amelyekben portréscikkeket alkotott. Következett ez kimunkált ars poeticájának lényegéből, és abból az induktív képalkotási módszerből, amely mindig az esetleges, efemer elemektől (vázlat, elrendezés, sziluett) jutott el a mondanivalót hordozó és a teljességért felelősséget vállaló kompozícióhoz. Vegyes tartalmú köteteiből értelemszerűen és könnyen kiragadhatóak az arcképek,<sup>24</sup> közülük is kiemelkedik a rengeteg megjelent karaktert is felülmúló három kitűnő példa: Kassák Lajosé, Pátzay Pálé, és

<sup>15</sup> Gyönyörű részlet ez az *Így éltünk Pannóniában* kötetben találkozása egy baloldali, művészetkedvelő suszterrel. Bernáth 1956. i. m. 292–296.

<sup>16</sup> Önéletrajzának idevágó részlete szökése a vasgyárból és menekülése a Tisza-parti vízimolnár munkájához. Uo., 225–259.

<sup>17</sup> A Balaton magánosan. Bernáth 1974. i. m. 58–59.

<sup>18</sup> Bernáth 1978. i. m. 52–53.

<sup>19</sup> Ahogy a Riviéra készült. Bernáth 1960. i. m. 425–430.

<sup>20</sup> Az Egry Múzeum felavatásán Badacsonyban. Bernáth 1976. i. m. 160–165.; Egry temetése. Bernáth 1971. i. m. 143–151.; Egry Józsefékről. Bernáth 1960. i. m. 112–115.

<sup>21</sup> Gelába érkezünk. Bernáth 1974. i. m. 60–61.

<sup>22</sup> Márai naplójában olvasom. Uo., 66–67.

<sup>23</sup> Emlékei szerint Jókai után az első könyv, amely hatással volt rá kamaszkorában egy testes Kant-kötet, benne nyilvánvalóan A tiszta ész kritikája. Igaz, akkor abból még nem sokat értett, de későbbiek során Kant vált gondolkodásának meghatározó eredőjévé, nyilvánvalóan Az ítélőerő kritikájának belsővé tétele. Ld.: Első könyvvásárlásom. Bernáth 1974. i. m. 26.

<sup>24</sup> A memoárokból persze akadnak óriás-portrék is, mindenekelőtt az *Így éltünk Pannóniában* kötetben Rippl-Rónai Ödöné, az *Utak Pannóniából*-ban Annáé, az első szerelemé, ezek azonban a tisztán irodalmi természetű vállalkozások részei.

persze a legbravúrosabb mind között Szabó Lőrincé. Technikájának érzékeltetésére álljon itt a három „arcképből” három kiragadott részlet.

Kassák Lajos: „Fejét, mintha fából faragták volna, élesen elváló lapokban fordult, s ezek keménységét, a hideg kék szem, a szigorú szája még jobban növelte. Csak magas homloka volt némi ellentétben a szemöldök alatt elterülő részletekkel, mert olyanfajta értelmet sugallt, ami belátással és áttekintéssel működik, s így talán egy belső ellentétet is elárult, mert a magabiztosság és erőntudat, ami róla áradt nem lehetett valami nagy egyetértésben az említett lágyabb emberi elemekkel. A fekete oroszlán csak még nagyobb határfokra emelte fejét.”<sup>25</sup>

Pátzay Pál: „Már ahogy élénk áll, a szemüvege csillogása mögött jovialitásba ágyazott érdeklődő tekintet látunk, olyat, amely elárulja, hogy kizárólag a szemben álló léte, körülményei, gondolatmenete, világvilágának pillanatnyi állása az egyedüli, ami őt érdekli.”<sup>26</sup>

Szabó Lőrinc: „Három alkateleme: az erős áll, a nagy érzéki és jó rajzú szája, a szilárd építésű orr, erős és homogén egységbe állt össze, de ugyanakkor a szem és homlok se rajzban, se kifejezésben nem adott ilyen egyirányú szuggesziót. A szem különösen majdnem tétovának volt mondható, és nem csak az erős szemüveg torzításától vagy a sok olvasás okozta fáradtságtól veszthette el életét, hanem már eleve egy olyan riadt, de olyan figyelő emberre utalt, kinek e két elég távoli érzékvilág összehangolásában kell rendet teremteni.”<sup>27</sup>

Mindenkinek van egy regénye – szól a mondás, ez a regény a saját élet. A mese megvan, a sors írta, a jellem adott, az maga az elbeszélő, a tanulság levonhatatlan, mert az síron túli. Az önéletrajz tehát mégsem lehet regény, legalábbis a szó Lukács György-i értelmében, akinek művét a szerző nyilvánvalóan forgatta, hiszen a memoárban az elbeszélő pozíciója és a hős pozíciója között nem támadhat feszültség. Ha elfogadjuk a definíciót, miszerint a regény „tartalma ama lélek története, mely éppen elindul, hogy megismerje önmagát, mely kalandokat keres, hogy próbára tegyék, hogy általuk igazolva magát, megtalálja saját lényegét”,<sup>28</sup> akkor Bernáth Aurél két-kötetes, műfajában amúgy szabályosnak tekinthető memoárja<sup>29</sup> azért különleges mű, mert nem a linearitásra, a „hogyan történt?”-re, az igazi önéletrajzok sajátos eszközrendszerére támaszkodik, hanem arra a „kalandos” és „önmegismerés” útra, amely-

<sup>25</sup> Megismerkedés Kassákkal. Bernáth 1960. i. m. 256–259.

<sup>26</sup> Pátzay Pál. Bernáth 1967. i. m. 74.

<sup>27</sup> Arcképvázlat Szabó Lőrincről. Uo., 72.

<sup>28</sup> Lukács György: *A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 1975. 541.

<sup>29</sup> Az első, Az így éltünk Pannóniából még tiszta műfajú próza, a második, az Utak Pannóniából már sűrűbben telített a művészetről szóló reflektív elemmel. Viszont a többi, esszéisztikus kötetekben is feltűnnek biografikus elemek, mindenképp a „szeretett lányomnak, Marilínak” ajánlott Kisebb világokban, A Gólyáról, Helgáról, halálról (1971) című válogatásban és a legutolsó önálló kötetében – itt már tartalomjegyzék sincs – az Egy festő feljegyzései-ben (1978), amelyben már nem csak maga a szubjektum, de a lírai én dominál. Nem véletlen a végső műfajváltás sem: az utolsó lapon egy tizenhétsoros vers található. (Meditáció. Mintha Balassi mondaná)

ben az elbeszélő Bernáth szinte skizoid módon hol távolságtartóan, hol iróniával, hol malíciával kezeli azt a Bernáthot, akinek „regénye” a táblabírói Magyarország pannon bukolikájától a totális lázadáson keresztül a *Riviéra* megfestéséig tart. És csak addig tart. Utána ugyanis műfajt vált, napi harcba bocsátkozik, elveiért küzd és utólag visszamenően igyekszik legitimálni azt az utat, amelyet bejárt. Fejlődésregény tehát ez a javából. A főszereplő a „tévelygő hős”, amelynek elbeszélője a „mindent tudó” író-festő vagy festő-író.<sup>30</sup> De mit is tud, illetve tanult meg menet közben Bernáth, amihez „képest” szinte candidi naivsággal járta útját a regényalak Bernáth?

## BERNÁTH ÉS AZ EGYETEMES MŰVÉSZETTÖRTÉNETI MŰLT

Két művészettörténeti korszak végig ott kísért az írásokban: az olasz reneszánsz<sup>31</sup> és a francia modernizmus. E két korszak megismerése persze fordított sorrendben következett be, hiszen a Rippl-Rónai Ödön gyűjteményének ifjúi lelkesedéséből fakadó recepciót csak jóval később követték az albumokból és az utazásokból leszűrhető tapasztalatok.<sup>32</sup>

Az önéletrajzban inkább sejtetve van, semmint részletezően kibontva az imprinting-találkozás: egy valódi Vuillard rajz, egy igazi Rodin vázlat, egy hamisítatlan Maillol-képecske, és egy Munkácsy-skicc, mint valami kakukktójas. Továbbá nyilvánvaló: a neves rokon, Rippl-Rónai Józsefnek, a mentor bátyjának az intenzív, művekből is kisugárzó jelenléte. A közvetlen láthatás erős benyomására persze az ajánlott szakirodalom (pl. Julius Meier-Graefe, Jacob Burckhardt, Lázár Béla) valamennyit ráerősített, de a korabeli illusztrációs technika eleve ellehetetlenítette, hogy a morális megbizonyosodáson túl igazi ihletté rendeződjék a talált képanyag. (Egyáltalán: a nagyszerűen megírt élet- és korrajzból sok minden megtudható ugyan, de valami biztosan nem. Végül is ki, vagy mi tanította Bernáthot a mesterség alapvető fogásaira? Valami módon ugyanis el kellett jutni odáig, hogy a kaposvári szimpatikus entellektüelek szalonjában, a Fleineréknél már olyan kész és elfogadható festménnyel örvendeztesse meg a háziakat, amely indokoltá tehetett egy nagybányai továbbtanítást.)

A kortársaknál vagy kortársaknak vélt mestereknél erősebben hatott a könyvtárba, múzeumba, templomba zárt művészettörténeti emléktár. Az a titkos tudás, amely egy törekvő ifjút kiemelhetett a magyar ugarból, a szegényes ízlés szégyenteljes valóságából, és abból a nagyon korai felismerésből, hogy ha már se földje, se tőkéje,

<sup>30</sup> Ez a „mindent tudás” pozíció úgy tűnik a kortársak között is nyilvánvaló volt és amely vissza is tükröződött pazar önarcképeinek sorában. Nem véletlen tehát, hogy a Gresham körében ráragadt a csipkelődő gúnynev: a Van Góg.

<sup>31</sup> „Könyvtáram [...] legrégebbi darabjai közé tartozik a Propyläen Kunstgeschichte tizenhét köteté is. Egy kis cikkhez elővettem [...] a renaissance kötetét. Feltűnik a kiemelés közben, hogy ez a kötet annyira megviselt állapotban van, hogy alig lehet már kötetnek nevezni...Bezzeg a többi tizenhat kötet olyan, mintha tegnap került volna ki a boltból” Bernáth 1976. i. m. 34.

<sup>32</sup> „Rippl-Rónai Ödön gyűjteményét előbb ismertem meg, mint a budapesti Szépművészeti Múzeumét, így a modern művészettel hamarabb kerültem kapcsolatba, mint a régivel.” Bernáth 1967. i. m. 137.

se konszolidált családi háttere – noha hunyorítva azért mégiscsak az úri világhoz tartozik – akkor legalább a művészet papjaként lásson bele a profán vulgus elől elzárt misztériumba.

Így esett, és így maradt mindvégig, hogy Bernáth számára a *kultúra*, a *műveltség* a választott hivatás *múltjának* megismerése mintegy egzisztenciális mozgatóerővé vált. A probléma abban sűrűsödött számára, hogy melyik korszakában melyik „kultúra”, „műveltség”, „múlt” vált művészete és tanítása szempontjából érvényessé. Szeretgázó írásos munkásságának ismeretében annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy e távolinak tetsző korszakok sohasem a maga *történetiségükben* váltak energiaforrásokká, hanem gyakorlati, azaz festészeti, művészetpolitikai, pedagógiai életművében mindig aktualitásaként, szinte praktikus példatárként szerepeltek. Mintha a valóságos időben szétterülő kulturális hagyományok különféle árnyalatai és a szinkronba hozott idősíkok összetalálkozhatnának egy művészi intellektus által konstruált homogén elméleti palettán. Olyan palettán, amelyen a tubusok tartalma és a színek kikeverése csakis az alkotói szeszélytől, az uralkodó ízléstől, s a tonalitáshoz illő hangulattól függhet. Azaz: nem a történelemtől és nem a társadalomtól.

Hagyatékában két kérdés tehát sosem merült föl. 1. A megrendelő – azaz a külvilág – miképpen befolyásolta a stílust és a mondanivalót? (Lásd demokratizálódás, emancipáció, szekularizáció stb.) 2. A technikai fejlődés – tehát a civilizáció előre haladása – miképpen tette sok esetben nélkülözhetővé a kézműves művészetek invencióit? (Lásd fényképezés, film, aura-vesztés stb.) Számára a kínálatok között a döntő pozíciót a világba vetett művész szabad akarata határozta meg, az a szabad akarat, amely csak és kizárólag az Ars Una szolgálatát teljesítheti.

Igaz, ezzel az önkényesnek ható kulturális szelekcióval, a művészeti autonómia sajátosan értelmezett ábrándjával nem csak Bernáth élt. Valójában az egységes korstílusok elhalásának másfélszáz éve óta, tehát a klasszicizmus Pompeji-mániájától a historizmus módszeres neó-kultuszán keresztül az avantgárd időrendi logikákat nem követő rácsodálkozásaiig, ez a művészi magatartás inkább általános volt, semmint kivételes. Csak a tisztán futurisztikus és jövő-centrikus konstruktív irányok, tehát az új és egyéges korstílusban reménykedő modernisták szakadtak el az összefüggésekből önkényesen kiragadott múlt-kultusztól, és ezzel együtt az eklektika csábításától. (El is jutottak a festő legnagyobb megdöbbenésére a malevicsi fehér alapon fehér négyzetig, vagy a Moholy-Nagy inspirálta objektív látványig. Ezzel párhuzamosan pedig a festő fogalmazta szomorú konklúzióig, amelyről később hosszabban lesz szó: „A művészetnek vége van. Ha a hajó süllyed, a kapitánynak a hajóval együtt kell pusztulnia.”<sup>33</sup>)

A megfelelő „hivatkozási alap” első kiválasztása – legalábbis az önéletrajz tanúsága szerint – a kaposvári eszmélés időszakára esett. „A festészet kezdte visszafelé tenni azt az utat, melyet Giottótól Raffaelig tett. Akkor két évszázadon át csak azon igyekeztek, hogy minél közelebb jussanak a természet valódi ábrázatához, s most Ödön bácsi hátraarcot vezényelt. Akkor még nem tudtam, hogy Párizsban az idő

<sup>33</sup> Bernáth 1967. i. m. 142.

tájt rohamtempóban már Giotto elé ért vissza a menet. Két évszázadnyi utat öt év alatt tettem meg, visszafelé.<sup>34</sup>

A Giotto-feelinget ugyan Bernáth nem nagyon emlegette, az ő legkorábbi szentje Fra Angelico alakjában derengett fel egy pillanatra.<sup>35</sup> Erősebben is, mint a nálánál idősebb Lorenzetti, vagy a nálánál ifjabb tanítvány, Benozzo, (akikről szintén akadt egy-két jó szava, hála a ronggyá olvasott Propyläen-kötetnek). Talán azért éppen Angelico, mert a fiesolei boldog barát a művészi alkatának homlokegyenes ellentéte volt, s Bernáth őbenne látta a táblakép és a murália között a huszadik század első felében különösen kieleződni látszó feszültség feloldhatóságát.

Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy a gazdag írott hagyatékban bármennyi szó is esett a többi nagy „renaissance” mesterről, mindenek előtt Giorgionéről,<sup>36</sup> Raffaellóról,<sup>37</sup> Michelangelóról,<sup>38</sup> Tizianóról,<sup>39</sup> (ezúttal az „északiakat”, Van Eyck-et, Dürert, Rembrandtot, Vermeert zárójelbe tesszük,<sup>40</sup> noha róluk is szépen írt, kötetei-ben még illusztrációs anyagként is többször szerepeltette őket<sup>41</sup>), végeredményben egyiküket sem övezte az a forró elragadtatás, majd monumentális csalódás, amely nála csupán egyetlen mesternek járt. (A 19. század elején talán Byron kavart nagyobb érzelmeket, a 19. század végén legföljebb Wagner kapott ennyi megosztó indulatot, mint amennyi a 20. század első évtizedében egy háromszáz éve halott festőre hirtelen rászakadt.)

A spanyol-görög-velencei zseniről, az újrafelfedezett Grecóról van szó.<sup>42</sup> E

<sup>34</sup> Bernáth 1956. i. m. 347.

<sup>35</sup> Az érzelmi kötődés első fogalmazása az *Utak Pannóniából* (Bernáth 1960. i. m. 116–119.) Útkeresések fejezetében található, de e vonzalmat tükrözte, hogy első képei között volt az ostrom alatt később a többi művével együtt elpusztult *Hódolat Fra Angelicónak* című festmény, és a szerelmi zaklatottságában pénzhány közepette is megvásárolt két Angelico-album is. Uo., 187., 198.

<sup>36</sup> Gondolatok a festőiségről Giorgione kapcsán. Bernáth 1962. i. m. 96–102.; Giorgione: A vihar. Bernáth 1967. i. m. 167–170.

<sup>37</sup> Rafael levele Francesco Franciához. Bernáth 1962. i. m. 109–110.

<sup>38</sup> Michelangelo: Utolsó ítélete előtt, Michelangelo: Medici síremlék. Bernáth 1947. i. m. 7–9.

<sup>39</sup> Tizian levele V. Károlyhoz. Bernáth 1962. i. m. 111–113., továbbá: Bernáth 1974. i. m. 67.; Jegyzet Tizianról. Bernáth 1978. i. m. 78–80.

<sup>40</sup> Bár életrajzában erről nem beszél, de személyes közlésre hivatkozva értékítéleteinek kialakításánál nagy segítséget kapott a bécsi emigrációban megismert Tolnay Károlytól, Antal Frigyesztől és a másik barát, Ferenczy Béni révén megismert Wilde János művészettörténészekről. Végvári Lajos: *Szőnyi István, Bernáth Aurél*. Miskolc, 2003. 89.

<sup>41</sup> E mesterek portréi leginkább a *Feljegyzések éjfél körül* (1976) című kötetet gazdagítják.

<sup>42</sup> A Greco-kultusz kezdetéről ld. Julius Meier-Graefe: *Spanische Reise*. Berlin, 1910. Eric Storm: Julius Meier-Graefe, El Greco and the rise of modern art. *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 20. 2008. 113–133. A magyarországi hatás egyik első összefoglalója: Julius Meier-Graefe: A Greco-imádó. *Pásztor-tortúz*, 20. 1934. 350–351. Hatásáról a modern művészetben ld.: Fernando Checa Cremades: El Greco Reflected in Contemporary Art Theory and Painting. *El Greco*. Hrsg. Wilfried Seipel. Ausstellungskatalog / Kunsthistorisches Museum. Wien, 2001. 27–32.



szempontból tanulságosak az önéletrajz második kötetének idevágó lapjai.<sup>43</sup> Az is különös, hogy a Grecót illető érzelmi kísülés – mint egy elszigetelt villám – írásos életművében nem tűgolt viharrá. Egyetlen esszékötetében sem szentelt neki további oldalakat, sem a magányos első korábbi gyűjteményben, sem a többi későbbiben. A tartalomlemezők pontosan ismerik a jelenséget, hogy mit jelent valamiről hangsúlyosan *nem beszélni*, miközben az életút fontos és kevésbé fontos dolgai rendre megkapják az őket megillető helyüket köteteiben. A Greco-fejezet Bernáthnál a hamvába hulló Anna-szerelem után, és a szintén hamvába hulló avantgárd kitérő leírása előtt, egy kudarc-sorozat dramaturgiai csúcspontján kap helyet. Nem csoda, hogy ettől az emléktől egy rátarti (saját bevallása szerint hiú, mások véleménye szerint gógös) ember inkább szabadulni akar, semmint vájkálni benne.

A találkozás katarzisa azon a bizonyos nevezetes kiállításon történt, ahol a magyar közönség először kapott ízelítőt egy sajátos jogfelfogásból, egyszersmind a nyilvánossá tett európai képzőművészet főművekben inkarnálódó értékrendjéből. Kommunista radikalizmus, feudális arisztokratizmus, és kapitalista tőke együttesen katapultálta a Herzog Mór és Nemes Marcell gyűjteményekből a Múcsarnok falaira azokat a Grecókat,<sup>44</sup> amelyekről elvarázsolódott nem csak Schadl János társaságában Bernáth, de a magyar művészettörténet tanúsága szerint a korabeli aktivisták Tihánytól Uitzig, Mattis Teutschtól Pór Bertalanig sokan. Egy egész művészcsoportot érintett a váratlan látvány. A Tanácsköztársaság idején a Köztulajdonba vett műtárgyakat június 15.-én, Lukács György megnyitója után mindannyian láthatták, ahogy azt is, hogy „a festő olyanná alakítja a reális világot, amilyennek érzéseinek a legjobban megfelel! Így azt is, ahogy az angyal fölötti felhők nappali fényt mutatnak, a hegykúptól jobbra pedig éjszaka van, fáklyás katonákkal, akik éppen Krisztust keresik.” Mind mondhatta volna, de Bernáth le is írta: „Ó, hogy csodáltuk mi ezt a hegyet, alakzatának önkényességét.”<sup>45</sup>

Utólag nehezen rekonstruálható az a delejező hatás, amely a Greco-élmény járuléka volt, mert az életrajzban emlegetett<sup>46</sup> festmény, a *Misztikum*, a budapesti ostrom idején szintén megsemmisült. De sejthető, hogy az elkövetkező években, a zalaháti, a keszthelyi, a bécsi és persze a berlini útkereső időszak festészetében is ott kísértett a nagy krétai emléke. Az a kevés reprodukció,<sup>47</sup> amely mégis fennmaradt,

<sup>43</sup> Greco csillaga. Bernáth 1960. i. m. 250–256.

<sup>44</sup> Molnos Péter: Nagyvadak nyomában. Nemes Marcell modern külföldi festményei. In: Uő.: *Aranykorok romjain*. Budapest, 2015. 28–93.

<sup>45</sup> Bernáth 1960. i. m. 252.

<sup>46</sup> Uo., 253.

<sup>47</sup> Mindenekelőtt Kállai Ernőnek köszönhető, aki a (Aurel Bernath. *Der Cicerone*, 17. 1925. No 23. 1126–1130.) számában először publikálta a később elpusztult képeket, majd az *Új magyar pikktúra 1900–1925*. Budapest, 1925. kötetében is közzé tette az idetartozó legfontosabb műveket (*Eleven tér*, 1923, *Tájkompozíció*, 1924 (másutt: *Vörös állat*), *Napnyugta lóval*, 1924, hogy a későbbi albumok számára ezekről a képekről fogalmat lehessen alkotni. Ld.: Kállai Ernő: *Új magyar pikktúra*. 2. kiad. Budapest, 1990. 153., 154., 157.

igazolni látszik a megkerülhetetlenül érvényes művészettörténész, Kállai Ernő kissé bonyolult jellemzését: azok az „érzésintenciók, melyek az egyetemes életteljesség fogalmát csak ilyen, roppant kiterjeszkedő látványosságokban és a természetfölöttiségnek ilyen körülményes fényfokozataiban képesek átélni, bizonyos mértékben reprezentatív külsőségekben kell, hogy végződjenek. (Greco!)”<sup>48</sup>

„Elővettem Greco *Golgotáját* [...] De mintha türtőztetnem kellene magamat. Rá akartam rohanni a képre, hogy kritikámmal szétszabdalm.” – írta az ötvenes évek vége felé a festő-író – „Miért tehát ez az ingerültség? Rossz kritikus voltam tán ifjúkoromban? Nem erről van szó. A kritika egy kicsit szellemi függvénye a szellemi magatartásnak. Miért kívánnék mást egy ifjútól, aki akkor tényleg úgy vélte, hogy a világ megváltásának egyik elengedhetetlen velejárója, hogy Rafael helyére Greco kerüljön? [...] Mégha kezdetben, vele kapcsolatban, példátlan üzérkedés propagandájának ült is fel a világ, úgy érzem, gazdagabb vagyok, hogy ilyen teljességben ismerem, miután annyit foglalkoztam vele.”<sup>49</sup> Szövegmagyarázat itt nem szükséges: Bernáth a tízes-húszas évtizedfordulón a világforradalom számára követhető szimbólumának, igazolásának, esztétikai érvényességének látta a „fontolva torzítás” századokkal korábbi művészettörténeti példáját. A világforradalom ábrándjával együtt távozott – festészetéből, gondolkodásából, következképpen későbbi írásba adott teóriáiból is – a „túlvilágian” filozofáló kép, a miszticizmus és az absztrakció. Mindaz az eszköz, amelynek végcélja – ez hordoz némi ellentmondást – az új világtrend transzcendentális győzelmébe vetett hit.

Ellentmondás az is, hogy elvetve a modernistán értelmezett manierista előképet, hátraarcot téve az időben, előre szaladt és új megváltót keresett. Könnyen tehetette, hiszen „alapiskolája” mégiscsak Nagybánya volt, névvel azonosított első mestereiként – akiktől persze később elhatárolódott – mégiscsak a naturalizmus-szecceszio-plein air Bermuda-háromszögében vergődő Thorma Jánost és Réti Istvánt tisztelhetette. Tehát azt a kultúrát, amelynek vezérlő csillaga akkor is a dicsőséges gall festészet maradt, ha ezt kénytelen adottságból a müncheni iskola fátylán keresztül élvezhették csupán. Vissza a franciákhoz! – végül is ez lett a Grecóval, majd Herwarth Waldennel és a németországi modernistákkal<sup>50</sup> átélt kaland legfőbb tanulsága. (E két megunt szerelem egymástól sosem volt számára független, hiszen mindkettő az expresszionista vonzalomkört jelentette.) Jóval később szinte bocsánatot kellett kérnie, hogy volt számára korábban olyan centrum, amely a helyes útról letéritette. Visszasomfordált tehát a meleget adó első otthonhoz, hogy onnan indulva kezdjen majdnem mindent és majdnem előlről. „Akkor jöttem rá, [húszas évek vége – pszj] hogy Berlin éppolyan ’vidéki’ város, mint Budapest, esetleg nagy siker, de csak ott: a színhelyen. Európai rangot csak Párizs ad. Rossz művészetpolitikusok voltunk. Berlin pontosan annyit jelentett a művészeti rangteremtésben, mint Karcag vagy Jászárokszállás.”<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Uo., 151.

<sup>49</sup> Bernáth 1960. i. m. 254–255,

<sup>50</sup> Berliini évek. Uo., 351–383.

<sup>51</sup> Bernáth 1978. i. m. 139.

De melyik Párizs? Ha önéletrajzának, esszéinek, cikkeinek szoros olvasatába merülünk két tulajdonnév minduntalan felmerül, két posztimpresszionistáé: Van Goghé és Cézanne-é.<sup>52</sup> A hollandusé meg az aix-i remetéé, és nem a párizsi epicentrumé, amelyet volt szerencséje Rippl-Rónai révén hamar átélni. (Tanulságos, hogy a triász harmadik tagja, Gauguin kevésszer fordul elő írásaiban.) E két hérosz volt az, akikhez Bernáth újrakezdett festői és prózai életművében magától eljutott, akikre hivatkozva szövegeit teleszórta, akiket minden gond nélkül befogadott, és akiket lelkiismeret-furdalás nélkül még beilleszthetett sajátja érlelt ars una-koncepciójába.

## BERNÁTH ÉS A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÖRÖKSÉG

Mielőtt megemlítenénk azokat a hazai képzőművészeket, akik Bernáth esztétikai világképére hatottak, a Nemzethez, a Hazához, a Magyarsághoz való viszonyát is fontos tisztázni. A majuszkulával kiemelt fogalmak – s mindazok, amiket az itthoni nacionalizmus virágkorában, a neobarokk társadalom idején a többségi kultúra elfogadott – Bernáthot ugyanis kevéssé foglalkoztatta. A politikai nép-nemzeti ideológiától irtózott, a kultúrában pedig – a képzőművészetén kívül – a progresszív jelenségek érdekelték. Leginkább Ady és Bartók.

E preferencia okai között számos életrajzi és pszichológiai tényező játszhatott szerepet. Dzsentróid ügyvéd apjának, Bernáth Bélának színes, ám önsorsrontóan felelőtlen mentalitása, anyai nagyapjának, Roboz Istvánnak a lokálpatrióta szerepben tetszelgő, hősiességet sem nélkülöző, ám önző és szeretetlen karaktere,<sup>53</sup> a későkamaszkori eszmélés természetes terepe, a kaposvári Róma-villa kozmopolita varázsa, az első világháborúban átélt katonáskodás dezillúzió erősítő élménye, mind távolították az ortodox nacionalista gondolatvilágtól. És mindvégig kínzó szomorúsággal töltötte el a Haza szegénysége és „vékonysága” a nagy centrum-kultúrákhoz képest.<sup>54</sup>

Lázadása kezdetben a szűk provincializmusnak szólt, első pesti élményei után Szeged is kevés volt, nemhogy Kaposvár vagy Keszthely. A saját út keresése közben kezdte lassan érteni a számára kijelölt társadalom szerkezetét is: a rendi Magyarország nyomorúságát. Nem volt ezzel egyedül, az intelligencia közös generációs élménye volt ez a felismerés. A *Nyugat*-folyóirattal kezdődött, a nyugat-élménnyel folytatódott – de a vége a szétszórás lett, keletre is, nyugatra is, ki merre látott. Aki radikális nézeteket vallott – és akkor ő még közéjük tartozott – lassan, kínok között, de mégiscsak

<sup>52</sup> Rangsorolásukat is elvégzi: „Van Goghot mindig szerettem. Újabban azonban, ha rá gondolok, odalopakodik neve mellé akaratlanul is Cézanne neve. Cézanne egyre jobban agyonnyomja környezetét. Ez mégse igaz! Van Gogh visszaszerezte helyét, s most egymás mellett haladnak.” Bernáth 1974. i. m. 90.

<sup>53</sup> Markáns portrékban mutatják be őket az *Így éltünk Pannóniában* (1956), előbbi a Bélavár 63–87., utóbbi a 47–62.

<sup>54</sup> Egy szép kifakadás a sok közül: „De mit mutathatok fel nektek én, a szegény, a hegyeken túlról jött? A jáki, egregyi, a felsőörsi templomot. Mindenünk elpusztult. A mi földünk örökké csatater volt. Pedig van bennünk jószándék és tehetség is.” Bernáth 1971. i. m. 52.

rátalált saját avantgárd stílusára Bécsben és Berlinben. A „világnézeti” művészetre. Volt, akinek „bejött” (az *Utak Pannóniából* kötetben Moholy-Nagytól Périig, sokuk jelenik meg egy-egy mini-portréval), de volt aki csődöt jelentett, és ha nem is hátraarcot, de háromnegyed fordulatot tett az avantgárdtól elfelé.<sup>55</sup> A későbbiek ismeretében azért kijelenthető:<sup>56</sup> a radikalizálódást kiváltó érzületet nem tagadta meg soha. Sem az egyetemesség minőségi, sem a humanizmus baloldali felfogását.<sup>57</sup>

Meg aztán a nők is „nyugatos” irányba tereltek. Két nagy élménye, a sorsfordító szerelem, majd a konszolidált élethez hozzásegítő feleség is zsidó származású volt. Pontosabban olyan asszimilálódott zsidó, akiknél a származás „törzsi” és „vallási” jellege nem számított, annál inkább a milió polgári kerete és még inkább a vonzalom tárgyainak emancipált, szabadságra, internacionális kultúrára fogékony aurája. Nem beszélve arról a kevésbé mellékes tényről, hogy számos barátját, Berény Róberttől Déry Tiborig a vézskorszak személyesen is érintette, s hogy rokonszenzvel kísért pályatársával, Szőnyi Istvánnal, aki aktívan is részt vett az embermentésben, a háború után a főiskola révén kapcsolata még szorosabbá vált. („Exogám” vonzalomrendszerét néha seb is érte, a sorok között néha a fájdalom is kiolvasható. Legendásan bensőséges barátsága Szabó Lőrincsel – bár később helyreállt – de 1944–1945-ben megszakadt. Ismerve a költő heves föllángolását a hitleri totalitarizmus iránt, a Bernáth-házaspár reakciója aligha volt eltúlzott.)<sup>58</sup>

Miután írásos életművének nagy része abban az időben – tehát a háború alatt és 1945 után – keletkezett, akkor amikor már a művészettörténeti közmegegyezés szerint túl volt pályájának esztétikai csúcspontjain, viszont már nem fenyegetett sem az „úri”, sem a „sovén” közeg, értelemszerűen másképpen viszonyult a Nemzet-Haza-Magyarország szentháromságához, mint a nagy lázadás-korszak idején. Egy hosszú tanulmány és sok kisebb művész-portré tükrözi a Sturm und Drang idő múltával a szülőföld kultúrájához való viszonyt.

A *Nemzeti hagyományaink szerepe festészetükben*<sup>59</sup> 1950-ben jelent meg,<sup>60</sup> a források tükrében és a korabeli légkör ismeretében igazoló jelenségként is felfogható,

<sup>55</sup> A csődöt a nemzetközi fogadtatás nem igazolta vissza, két forrás is tanúskodik erről: Ernst Kállai: Aurel Bernáth. *Der Cicerone*, 17. 1925. 1126–1130 és Julius Meier-Graefe: Aurel Bernáth. *Frankfurter Zeitung*, 1931. november 29.

<sup>56</sup> A háromnegyedfordulat sem a trianoni Magyarországon történt, hanem Csehszlovákiában. Új stílusának gyakorló terepe a pöstyéni szanatórium lett, ahol házassága révén egy évtizedet töltött.

<sup>57</sup> Ide tartoznak nem kockázat nélküli közéleti szerepvállalásai. 1938-ban az ún. első zsidótörvény elleni petíció aláírói között volt, többek között Bartók, Kodály, Tersánszky, Vaszary társaságában. Ld.: Írók, művészek, tudósok deklarációja a magyar társadalomhoz és a törvényhozás tagjaihoz. *Pesti Napló*, 1938. május 5. 2.

<sup>58</sup> „A megélt költemény” 2003. i. m. 3–26. (Horányi Károly előszava)

<sup>59</sup> Bernáth 1962. i. m. 201–222.

<sup>60</sup> Bernáth egy éven keresztül, 1948 januárjától –1949 márciusáig szerkesztette a *Magyar Művészet* című folyóiratot, de miután a lap engedélyét visszavonták, az oda szánt tanulmány végül is a *Szabad Művészet*ben jelent meg.

hiszen Bernáthot körkörösén érték ekkoriban támadások. Noha az absztrakció vádjával őt nem illethették, mint arról később szó lesz, e kérdésben álláspontját már korábban leszögezte,<sup>61</sup> viszont annál inkább elvárták színvallását „nemzeti hagyomány” ügyben. (A „Mi a magyar most?” kérdés ekkor már így feltehetően volt, az megmaradt a harmincas évek második feléhez illő és tőle értelmzett Szekfű Gyula antifasiszta fogalomkör terminus technikusának.) A „formájában nemzeti, tartalmában szocialista” koncepciótól nem tágitó, és az ideológiai ritmust diktáló Révai József azonban – aki nem mellesleg taktikai szövetséget kötött a Gresham művészcsoporttal<sup>62</sup> és a vezéregyéniségnek számító Bernáthtal – e lényeges kérdésben elvárta, hogy tiszta víz kerüljön a pohárba.

„Nézzük meg mindjárt első kérdésünket, azt, hogy építhetünk-e másra, mint nemzeti hagyományainkra? – kérdezte mindjárt a tárgyalás első bekezdésében – s a válasz egyértelműen világos – Természetesen igen. Mi sem egyszerűbb.”<sup>63</sup> Példatára az angol preraffaelitáktól a németalföldi romanistákig terjed, hogy igazolja a keveredés és keverhetőség eseteit. Konklúziója is világos: „Minden nemzeti művészet tehát alkateleme az európainak, mégpedig úgy, hogy önállóságuk igénye nem ellentéte annak. De civilizációnk hihetetlen fejlődése bizonyos értelemben egyre inkább a nemzeti jelleg ellen dolgozik.”<sup>64</sup>

Bernáth „nemzeti ügyben” viszont harapófogóba került. Mint a modernizmust elhagyó tékozló fiú az internacionalizmus nemzetek feletti vonulatát szigorúan elutasította, miközben a magyar rögválóság mennyiségi teljesítményét, a műcsarnoki naturalizmust, a rövid ideig regnáló turanizmust, a közérthetőségre számító Munkácsy-kultuszt, tehát a giccs-veszélyt, az „egyedül vagyunk” életérzést vagy a párttámogatással élesztgető újromantikát legalább annyira kizárta. Ha az előbbit „nem magyarnak”, akkor az utóbbiakat – persze így ki nem mondva, de sejtetve – „rossz magyarnak” minősítette.

Mi maradt tehát? Egy vékony palló, amelyet helyes útként ajánlhatott a kortársaknak, amely áthidalhatta a jobbról-balról leelkedő veszedelmes terepviszonyokat, nem utolsó sorban pedig, amely indokoltta tette saját festészeti útválasztását. Az adott korban a nagyobb kihívás nyilvánvalóan szélbalról érkezett, ezért a szovjet-orosz szocialista realizmussal szemben egy *saját kis magyar stílus* propagálása önvédelem számba ment. (A művészeti „megmondó emberekre” úgy látszik ilyen sors szokott várni. Valami hasonló zajlott le korábban és más körülmények között

<sup>61</sup> Bernáth „gyakorlatilag kirekesztette az absztrakciót a magyar művészet köréből, az avantgárd nemzetközi trendjéhez kapcsolta, amely idegen a magyar kultúrától, sőt a hagyományos értelemben vett (ábrázoló) művészet köréből.” Hornyik Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája*. Budapest, 2021. 148.

<sup>62</sup> A körülményeket lásd részletesebben Pataki Gábor: „Van alkonyat, mely olyan mint a hajnal”. Képzőművészeti viták 1948–1949. *A fordulat évei 1947–1949. Politika, építészlet, képzőművészet*. Szerk. Standeisky Éva et al. Budapest, 1998. 237.

<sup>63</sup> Bernáth 1962. i. m. 202.

<sup>64</sup> Uo., 212.

Gerevich Tibor esetében is, amikor a harmincas évek második felében félre kellett tennie az egyetemes, értsd olaszos, stílusok iránti szimpátiáját és az erőteljes német befolyás ellenében a hazai eredetű – pl. műemlékvédelmi – megoldások mellé állt.<sup>65</sup>) Más kérdés, hogy a „kis magyar stílust” miképpen választotta le Bernáth az olcsó polgári tömegtermelésről, a fajmagyar őskutatásról vagy a sírva vigadó vizuális önsajnálatról?

E gondolatmenet nem engedett más menekülőutat, mint Nagybányát, vagy még a nagybányaiaknak is példát és vállalható elődöt jelentő ideált: Szinyei Merse Pált. Végiglapozva az író-festő életművét, nincs még egy mester, akiről ilyen hosszán, ennyi alkalommal és – alkatától szokatlan módon – efféle entuziazmussal emlékezett volna meg.<sup>66</sup> Persze a rang is kötelez: a címet adó Társaság beválasztott tagjaként hivatásának is érezte, a szeretett példaképet, mint esztétikai zászlót, meglobogtatni.<sup>67</sup> (Lett is ebből méretes hullámverés. Az elnöknek, Herman Lipótnak kellett Bernáthot kvázi figyelemztetésben részesítenie, hogy az éleződő politikai helyzetben ne a magyar festészet gondolkörének meghatározásával, inkább a Szinyei-kultusz ápolásával foglalkozzék.)<sup>68</sup>

Van persze személyesebb, lélektani oka is e vissza-visszatérő témának. „Az a tény, hogy önkéntesen száműztem magamat egy európai művészi áramlatból, elsősorban szerénységet diktált, és még inkább a magam világának kiépítését.” – majd így folytatta – „Az a pár kép, ami tőlem az első, 1928-as budapesti gyűjteményes kiállítás előtt a porondon látható volt, csak az indulásra lehetett elég.”<sup>69</sup> Az ilyen helyzet sokszor ösztönzi a tehetségeket, hogy mindent egyetlen lapra tegyenek föl, pontosabban egyetlen képre.<sup>70</sup> Végülis – mint ismeretes – a „nagy kép” néhány méltó társával együtt 1927-re elkészült, ez lett a *Riviéra*, az új magyar festészet egyik legkvalitásosabb, legrejtélyesebb és a szakma közös megegyezése szerint megkerülhetetlenül fontos műve.<sup>71</sup> (3. kép) De nem csak a kortársi értékek, valószínűleg Bernáth maga is tisztában volt azzal, hogy milyen jelentős művet alkotott. Talán nem túlzó állítás, ha teljesítményének méretéhez akarva-akaratlanul is előképet keresett. Olyan életművet,

<sup>65</sup> P. Szűcs Julianna: Egy kultikus épület, mint Pécs szimbóluma. *Pécs építészete tegnapelőtt, tegnap, ma holnap*. Szerk. P. Szűcs Julianna, Bachmann Erzsébet. Budapest, 2020. 75.

<sup>66</sup> Bernáth 1947. i. m.: Szinyeiről 1942. i. m. 41–44., Szinyei Majálisáról 1939. uo., 45–50.; Bernáth 1962. i. m.: Szinyei Merse Pál. 19–31.; Bernáth 1974. i. m.: Szinyei életműve. 36 p., Szinyeiről. 163.

<sup>67</sup> Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja. Bernáth 1962. i. m. 172–186.

<sup>68</sup> Vargyas Júlia: Baráti társaságtól az egyesületi kapcsolathálóig. A Szinyei Merse Pál Társaság története 1920–1951. *Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál (1845–1920) művészete*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Szerk. Hessky Orsolya, Krasznai Réka, Prágai Adrienn. Budapest, 2021. 134.

<sup>69</sup> A KUT. Bernáth 1967. i. m. 31.

<sup>70</sup> A „Nagy Kép” koncepció Bernáthban már korábban is ott motoszkált, ilyenek készült a fordulata előtt az 1924-es Vörös állat.

<sup>71</sup> A tanítványoknak, mindenekelőtt Csernus Tibornak és Lakner Lászlónak a véleménye ettől a közmegegyezéstől némileg eltér. Számukra a *Reggel*, 1927 (o. v. 130 x 150 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) vált az igazán kultikus művé.

amely dramaturgiai alakult úgy, hogy mindjárt a beérkezés idején soha felül nem múlható csúcst döntson. Valamint: legyen ez a csúcst oly vitathatatlan érvényű, hogy elhallgattassa a minden oldalról sereglő szkeptikusokat, a lejtmenetet számonkérő moderneket csak úgy, mint a hazafias tartalmakat hiányoló hivatalos szószólókat.

Ilyen mű Bernáth ízlés-készletében csak egy létezett ekkor már (1939/1942). A *Majális*.<sup>72</sup> Csak ez a mű tudta teljesíteni a „fama” (hírnév) reneszánsz humanistái által felmagasztalt azon képességet, amely minden baljós árnyék nélkül még önfeledt harmóniában egyesülhetett a „gloriá”-val (a dicsőséggel) és a „virtus”-sal, (az erénnyel). Ráadásul jó lelkiismerettel vállalt, progresszívnek tudott, és nem a válság jeleit hordozó magyar körülmények között. „A műértőkön kívül néha egészen széles néprétegeket varázslatában tart egy-egy mű – lelkesedik ábrándozva az író-festő<sup>73</sup> – s úgy a művészetet ismertető tudományos kiadványok, mint a varrógépek fölél akasztott színes levelezőlapok is bizonyosságai annak, hogy közmegegyezés történt: a nemzet valamit közkinccsé avatott.” A kép további jellemzése, „az értőktől a varrógépekig” terjedő siker titkát firtatja. A mögötte sejtethető emberi alkatot, a férfias bájt, az optimista életfelfogást végül is a „szív derűjét”. Ebben az első Szinyeireől szóló írásban tagadhatatlanul nincs semmi szakmai elemzés. Nem beszél a festményt megelőző vázlatokról, nem foglalkozik a modellel, sőt, nem részletez semmit a „naturalizmus és impresszionizmus” közé szorult természet-ábrázoló festői technikáról sem. Ő azt az „alkatot” járja körül, akinek egycsapásra sikerült megalkotnia a „nemzeti képet”. Úgy, mint az olaszoknak Giorgionéval a *Koncertet*<sup>74</sup> a franciáknak Watteau-val a *Gilles*-t.

Későbbi nagyszerű önarcképeiből a férfias báj – talán szemérmességéből, talán önismeret okán – hiányzik. (E tulajdonságot inkább megtaláljuk egyik első kedvesének Viktóriának róla készített festményében az *Utak Pannóniából*-ban.)<sup>75</sup> Az optimista életfelfogással – talán vívódó, sokszor önemésztő alkata miatt – nem áldották meg az égiek. A szív derűjét – melyet pedig annyira irigyelt barátjától Szőnyitől – hiába is keressük műveiben, szűrt és ezüstbe hajló napsugaraiba, bánatkék és szomorúszürke vizeibe örökre, fekete éjben repdeső pillangó-szárnyain mindig beszűrődik a rezignált mélabú. (Talán csak Marili-képei számítanak kivételeknek.)

Bernáth a *Majális*ban egyszerre látta az öngazolást és a belőle hiányzó tulajdonságokat. Ez volt az ideálja, de tudnia kellett, hogy ezt a „Sollen”-t akkor is hiába kergetné, ha ellenfelek nélkül maradna. A *Riviéra* nagy kép, de anti-*Majális*. „A *Majális*nál ugyanis nemcsak arról van szó, hogy ilyen vagy olyan jó kép [...] hanem

<sup>72</sup> A *Majális* recepció-története persze nem hasonlított semmihez, hiszen az 1873-as keletkezése után majdnem negyedszázadot kellett várnia ahhoz, hogy az ezredéves kiállításon végre felfedezze az új generáció, s egyszersmind állami vásárlásba kerülve mindörökre a nyilvánosság számára rendelkezésre álljon. Részletesebben: Szinyei Merse Anna: Szinyei Merse Pál évről évre. *Kép és kultusz* 2021. i. m. 14.

<sup>73</sup> Szinyei Majálisáról. Bernáth 1947. i. m. 44.

<sup>74</sup> Természetesen Tiziano művéről van szó, az ingadozó attribúció Stefano Zuffi (Milano, 2008.) monográfiája óta egyértelműsödött.

<sup>75</sup> Bernáth 1960. i. m. 4-65.



3. Bernáth Aurél *Riviéra* című festménye (1926/1927) az *Utak Pannóniából* című könyvének (1956) borítóján.

arról is, hogy egy nemzet kiválasztotta reprezentatív követének, tehát, hogy a nemzet szellemének jellegzetes letéteményese.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Bernáth 1962. i. m. 26.





4. Bernáth Aurél és Pátzay Pál 1935. november 25-én a Magyar Tudományos Akadémián Petrovics Elek Székely Bertalanról tartott előadását hallgatja. *Pesti Napló Képes Melléklete*, 1935. december 1. 3.

Nyilván tisztában volt azzal, hogy a meghasadt magyar kultúra közös követeinek akarása illúzió, talán anakronizmus is, még inkább a benne örökösen mocorgó kognitív disszonancia folyamatos jelenléte. Modernnek is lenni, magyarnak is lenni, sikert is elérni, méltóságot is megőrizni. Mégis: meg volt arról győződve, hogy „nekünk ez kell”: erénye és arányossága, illendősége és középutasága okán, e tulajdonságok megléte miatt lehet egy kép „nagy”. „Olyan hang, mint Szinyeie azt is jelentette, hogy nem ülhettünk fel a cigánykodónak, aki ingét tépi hamis vagy vélt bánatában és érzékenyek lettünk szellemi életünk egyik legsötétebb átka, a pufogó magyarko-

dással szemben.”<sup>77</sup> A negatív minősítések kimondatlanul is két „nagyak tartott magyarnak” szóltak: Munkácsynak és Benczúrnak, az ideálokká emelt kedvenc Szinyei-kortársaknak,<sup>78</sup> akit időnként magyarabbnak, időnként sikeresebbnek tartottak, mint a könnyen csüggedő, jernyei magányba süppedő festőt. (S persze oldalvágásként használható volt ez az elemzés az „újmagyar” trónkövetelők távol tartására is, ahol a népiesek, később a szocialista hazafiak álltak sorba a babérokért.)

A Szinyei portré a kulcs és a viszonyítási alap a többi magyar témájú művészettörténeti cikkhez. Azokhoz is, akik „kifelejtődtek” esszéköteteiből, mint Glatz vagy Iványi-Grünwald (nyilván erkölcsi hiátusaik okán), mint Lotz vagy Székely Bertalan (nyilván múltba ragadt zsíros historizmusuk miatt, és persze a Nyolcak többsége, legalábbis azok, akik később nem csatlakoztak a Greshamhez. (Ezért tett kivételt Berénnyel, noha Márffy esetében még ez sem volt elég.) A római iskolásokról – bizonyára erkölcsi-ideológiai-ízlésbeli okokból soha nem szólt egy szót sem.<sup>79</sup> (4. kép) A szocialista művészcsoport tagjaitól pedig a túlhangsúlyozott propagandisztikus téma tartotta távol.<sup>80</sup>

Messzire vezető tanulságos példa azonban Bernáth esete Derkovits Gyulával. (Nem csak „nemzeti”, de az „avantgárd-stílus” integrálhatóságának szempontjából

<sup>77</sup> Uo., 21.

<sup>78</sup> Önálló cikket csak egyikükről írt. A százéves Benczúr. uo., 37–45., Benczúr: Önarckép. uo., 122–123., de Munkácsy iránti ressentimentje számos cikkében érzékelhető, leginkább a terjedelmesebb, ideológiai írásokban, amelyeket a folyóiratokon kívül csak A múzsa körülben (1962) olvasható.

<sup>79</sup> Miközben a két „renegát római”, Szőnyi István és Pátzay Pál folyamatosan képviselte számára a „helyes magyar utat.”

<sup>80</sup> Derkovits és a szocialista festészet. (1946) Bernáth 1947. 99–109., amelyet későbbiekben a kanonizált „zöldkötésű életmű sorozatba” nem vett át.

is.) A festő minden erényét az ideológiától mentes látvány megragadásának tehetségében foglalta össze, (szín-igény, éles szem, amely például az *Ökörfogat* című festményben testesül meg), és minden hibáját a „szépség és gyűlölet” Bernáth szerint összepárosíthatatlan kísérletében látta (*Telefónáló*), merthogy „a festészet csak dicserni tud”, valamint a képeiben megnyilvánuló „pompasszeretben” (*Vasút mentén*), merthogy a „képei néha olyan ízt kapnak, mint az ezüstszállal szótt brokátok.” Szigorú ítélet ez egy halottról, még ha tudjuk is, hogy ez nem a proletárfestő zsenijének szólt csupán. Derkovits „purgatóriumi” helyzete nyilvánvalóan köztes esztétikai státuszából fakadt. Erős kötődése a dadaizmusból kisarjadt Grosz-i expresszív Sachlichkeithez a konvertita Bernáth számára maga lehetett a kárhozat, de a greshamista velleitások miatt az üdvözülésre mégis látott némi esélyt. A Derkovits-analízis egyben előrevetítette saját önvédelmi programját is, amelyben „társadalomkritika csak rajzban oldható meg”. A magyarázat: ha a festészetben a témakör gazdagodik is, csak akkor él, ha a „nagy mozgalom kis jeleneteiből inspirálódni hagyja magát”, hiszen a természetelvű magyar festészet boldogulásához ez az út vezet. Bár gyorsan hozzátette pedagógiai krédóját ezúttal is: semmit „ne tegyünk kizárólagossá.”<sup>81</sup> Mintha a demokratikus érzelem – ezt diktálta erkölcsi habitusa – felülírná még az egyértelmű esztétikai meggyőződést is.

Az ő Szinyei-központú magyar művészettörténetébe egyetlen méltó folytató akadt csupán: Ferenczy Károly.<sup>82</sup> Le is vezette a *Majális* és – kissé önkényesen kiragadva – a *Három királyok* között a láthatatlan vérvonalat. Érezte azért a hatáskülönbséget, azaz hogy Ferenczy „képei lassabban jutnak a közszeretbe”, a ezért a *Majális* alkotójától „kis fényt kér kölcsön”, hogy a kapcsolat erősebben működjék, de a szuperlatívuszokkal akkor sem takarékoskodott, ha sejtette: a varrólányok e kép reprodukcióját nem fogják gépük fölé kitűzni. És éppen ezért: amikor Ferenczyvel kapcsolatban arról írt, hogy festői szavai a „rossz hallásúak számára sokszor gőgös színezetűek”, vagy hogy „filozofikus magatartása mindig lerántja a külszín felületét s nem engedi szeméhez a tárgyat a maga érintetlenségében” mintha saját ars poeticájának a projekcióját végezte volna el, s egyben körül is bátyázná azt a terrénomot, amelyet, önmaga, később tanítványai, még később a szavára figyelő intézményesített képzőművészeti élet számára megszívlelendőnek tartott.

Az előző két rész kísérletet tett, hogy felvázolja a művész írásbeli vonzódását a számára kiválasztott legfontosabb egyetemes és magyar példatárhoz. De még egy tanulmány-vázlat sem mondhat le arról, hogy ne essék szó ama műről, amely e „vonzásokat és választásokat” ténylegesen vizualizálta. Végül is kettős anyanyelve volt, erre érzékenyebb kortársak fel is figyeltek, a képet és a szót néha össze is hasonlították. „Remek elbeszélő volt [...] [írásai – pszj] annyiban hasonlítanak festészetére, – jellemezte például Szalay Károly – hogy megfogalmazásuk tárgyszerű, ám lírai [...]

<sup>81</sup> Uo., 99.

<sup>82</sup> Ferenczy Károly (1940). Uo., 54-57. – újra közölve: Bernáth 1962. i. m. 32-36. Ferenczy síremlék felavatásán. Bernáth 1974. i. m. 216-219.



5a. Bernáth Aurél: *Történelem*, szekkkó, 1966/1968. Budapest, I. Országház u. 30. lépcsőházában. Lóvei Pál felvétele, 2015

festészetében talán szűkszavúbb, de szemernyit azért epikuskedvű is.”<sup>83</sup> A párhuzamokat hosszan lehet folytatni, de legszemléletesebben mégis egy nagyméretű festmény illusztrálja szimpátia-rendszerét. Ez a *Történelem* című, száraz vakolatra tojássárga és lenolaj emulzió kötőanyaggal kivitelezett mű, azaz három nagyméretű falképe közül a legkorábban elkészült szekkkó.<sup>84</sup> (5a. és b. kép)

„A festő kölcsönkérte a művészettörténet közismert alkotásainak motívumait, de nem másolta azokat, hanem úgy bánt velük, mintha azok saját leleményéből születtek volna.”<sup>85</sup> Szerencsére megmaradt (egy példányban)<sup>86</sup> a mű pontos ikonográfiai leírása, (ha már a mű melletti asztalon fekvő reprodukciós albumot a szárnyas idő

<sup>83</sup> Szalay Károly: Egy pannon polgár vallomásai. *Bernáth Aurél emlékkönyv*. Szerk. Kratochwill Mimi. Budapest, 1995. 55.

<sup>84</sup> Az 1966/1968-ban készült mű az MTA Régészeti Intézetének lépcsőházát díszítette. Az akadémiai intézetek elköltözése után az épület jelenleg üresen áll, és nehéz jövő elé néz. Akkori állagának első részletesebb leírása (N. Kósa Judit: Visszavívják a várat. *Népszabadság*, 2015. november 26. 3.). Az 1968/1969-ben készült *Munkásállam* című mű utóélete sem eseménytelen, ld.: P. Szűcs Julianna: *Kicsomagolás*. Budapest, 2008. 7-23.; György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest, 2005. 13-80. Az Erkel Színházi falkép is csak kicsiny híján úszta meg a radikális felújítást. Ld.: Tölgyesi Gábor: Bernáth a bíróságon. Védett tárggyegyüttes az Erkel Színház két falképe. *Magyar Nemzet*, 2010. szeptember 29. 15.

<sup>85</sup> Idézi a Bernáth műhöz írt eligazítójából, illetve a most megtekinthetetlen murália melletti réztáblára



5b. Bernáth Aurél: *Történelem*, szekció, 1966/1968. Budapest, I. Országház u. 30. lépcsőházában. Részlet. Lővei Pál felvétele, 2016

el is rabolta), melyben akkurátusan le van jegyezve a történelemnek az a négy nagy korszaka, amelyből a kép-idézetek vétettek. Természetesen az első „szekció” írásos támasztéka azért hiányzik, mert Bernáth sosem mélyedt el az ókorban, következőképpen „az írásbeliséghez” nem érezte tudását elég autentikusnak. Nála még a kora-keresztény Monreale-mozaikok is mint „kultúr-idegen” egzotikumok szerepelnek.<sup>87</sup> Őrá is érvényes, a „Giotótól Picassóig”, vagyis az Európa-paradigma kereteinek mélységes tisztelete, ráadásul úgy, hogy a „keret” se képben, se írásban még idézet formában sem jelenik meg. Annál inkább látható Fra Angelico és Greco, (mint följebb jelentőséget adtunk nekik), Giorgione és Cézanne (mint följebb említettük írásaival kapcsolatban), vagy mint Caravaggio és Manet (akik eddig ugyan nem kerültek szóba, de könyveiben végig ott kísértének.)<sup>88</sup> (Akad persze egy-két

vésétt szavakat: Péter Imre: *A történelem – a festő szemével*. Budapest, 6, 1968, 2. 49. és András Edit: *Párbeszéd a múlttal. Mutató nélkül. B. A. úr X-ben. Gróf Ferenc kiállítása*. Kiállítási katalógus / Kiscelli Múzeum. Szerk. Róka Enikő. Budapest, 2016. 109-116.

<sup>86</sup> „Eligazító a falképhez.” Kézirat. Magántulajdon. Rum Attila szíves segítségével.

<sup>87</sup> Monreale – Tintoretto. Bernáth 1962. i. m. 115-117.

<sup>88</sup> Caravaggióról úgy, mint aki rá „életében a legnagyobb hatást” gyakorolta. Bernáth 1976. i. m. 45.; Manet-ről úgy, mint, aki általa teremtett nagy értéket, hogy „saját ízlését eszményítette.” Bernáth 1962. i. m. 120.

vendégszereplő is, akiknek írásos párja hiányzik, de a kompozíció fontos részei, mint például Girolamo Savoldo, Moretto da Brescia, akik jelenlétükkel megtisztelték a kompozíciót, nyilván mert Bernáth portréfestészetének kiteljesedéséhez megfigyelésük nagyban hozzájárult.)

De nem az előkelő nemzetközi társaság jelenléte hordozza az igazi tanulságot, hanem a távollétével tüntető itthoni művészet. A jobb alsó sarokban le vannak festve ugyan a „donátorok” és a segítők,<sup>89</sup> vagy inkább a consulenték és committenték (épp úgy, mint a reneszánsz falképeken), sőt, háttal állva megjelenik maga a festő Bernáth is, de rajtuk kívül mindössze három hazai vonatkozás található a szekción. 1. Saját művének parafrázisa, az *Arató ünnepre menő lány* (az eredeti 1935, MNG), 2. Somogyi József *Martinásának* ideidézése (az eredeti 1954, Dunaújváros)<sup>90</sup> és fent a magasban (amelyet csak egy égi jelenet emlékképe, Guercino *Aurórája*) szárnyal túl, egy mennybéli dombon, a kompozíció „szívtájékán” megjelenő Magyar Kép, úgy is mint szerelmi vallomás. Szinyei *Majálisa*, mint egyetlen említésre méltó honi mű.

## BERNÁTH ÉS AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET

A hármas szám tovább kísért, három hullám figyelhető meg az életmű írásos anyagában. Bernáth életének három periódusában foglalkozott az avantgárrdal, az absztraktokkal, illetve a kortársi modern művészettel, melyeket egyébként a szakmai utókor művészet-elméleti, művészettörténeti munkásságának legellentmondásosabb részének tekint. Három tanulmány hosszúságú cikk fejezi ki ugyanis idevágó gondolatmenetét, melyeket többnyire kisebb írások körítenek. Tanulságosak a kötetbe rendezés évszámai is.

Az első periódusra jellemző írás még a háború befejezése előtt íródott, és a Gresham-kör szemüvegén át láttatta az önmaga által „leküzdött” és „maga mögött tudott” avantgárdot.<sup>91</sup> Megjelenésének ideje már egy másik kontextusba került: a fordulat éveinek dokumentumait gazdagította. A második vonulat kétfrontos harcban született és abból a meggyőződésből fakadt, hogy a radikális európai iskolások, valamint a szocreál úthenger ellenében nincs más búvóhely, mint a természetelvű minőségi festészet megőrzése.<sup>92</sup> Könyv alakban akkor látott napvilágot, amikor az *Új Írás-vita* 1962-ben kielezte a keményvonalasok és a „modernisták” közötti küzdel-

<sup>89</sup> Dr. Gerevich Lászlót, mint megbízót, Dr. Salamon Ágneszt, mint az Intézet tudományos főmunkatársát, valamint a munkánál segédkező tanítványokat Mészáros Gézát és Kiss Attilát. „Eligazító a falképhez”. i. m.

<sup>90</sup> Mint a falképen szereplő egyetlen, és a „képegész” megformálásából is kieső „szobor-festmény” – az oral history szerint – a Hivatal kifejezett kérésére került a kompozícióba, nyilván azért, hogy a szocialista művészetet legalább egy mű reprezentálja.

<sup>91</sup> Az absztrakt művészetek kora. (1940) Bernáth 1947. i. m. 103–116. Első megjelenés: *Esztétikai Szemle*, 7. 1941. 15–30

<sup>92</sup> A Szinyei Társaság és művészetünk útja. (1947) Bernáth 1947. i. m. 117–127. és Bernáth 1962. i. m. 172–178.

met. A harmadik hullám a legérdekesebb – és talán Bernáth leginkább itt „vesztette el a fejét”, mert személyes útválasztásának alapjait rengette meg az átalakult világ. 1968 szelleme bukott ekkor el, legalábbis ideológiai téren. Akkor keletkezett tehát, amikor szembesült a kortársi nemzetközi avantgárral – már-már a neoavantgárral – és ebből vont le maga számára keserű következtetéseket.<sup>93</sup> Magyarán: mindegyik írás egy korábbi történelmi lépcsőfokon állt, de az újra megjelentetések miatt mindhárom új fénytörést kapott.

Az elő hullám írásainak legproblematisabb gondolata, hogy Bernáth mit is tekintett „absztraktnak”? „Fiatal festő koromban – írta e korszak alap-tanulmányában – u. i. egy ideig magam is az absztrakt művészetek egyik ágát, az expresszionizmust műveltem.”<sup>94</sup> Azaz: a festő egészen alacsony ingerküszöbnél húzta meg az absztrakció szintjét, gyakorlatilag azonosította a *torzítással*, (s nem a nonfigurativitással), amely az érzéki empirián alapuló természetelvű piktúrát megkülönbözteti a teoretikusan koncipiált modortól. Ennek oka nem magyarázható mással, mint Bernáth sajátos művészettörténelmi korszakolásával, tehát a korabeli szakmunkák által is terjesztett nézetekkel. Anélkül, hogy önmagában tudatosította volna: elméleti szisztémájában egyfajta hegelianus vonalat képviselt. A formaalkotás felől revideálta a kor-szellemet: mindenekelőtt Fülep Lajos gondolatmenetét folytatva nyilván átlapozta Alois Riegl, Max Dvořák és Tolnay Károly – Paul Cézanne-nál megtorpanó – írásait.<sup>95</sup> Az alacsony ingerküszöb kialakulása persze két alap-munka nélkül elképzelhetetlen lett volna, mert a német emigráció művészei közül, akiket az elmélet valamennyire is érdekelt, mindenki olvasta: Wilhelm Worringer és Vaszilij Kandinszkij tanulmányairól van szó.<sup>96</sup>

Ez az egyszerűsítő, azaz kubizmust és dadaizmust, konstruktivizmust és expresszionizmust összemósó hevület azonban nem vált volna érzelemmel átitatott világnézeté, ha nincs mögötte húsbavágó élmény, nevezetesen Berlin, pontosabban Herwarth Walden szalonjában és körletében szerzett negatív tapasztalat-halmaz. Mint írta: „innen indult el a soha meg nem szűnő érdeklődésem a modern művészet elméleti kérdései iránt.”<sup>97</sup> (Kissé maliciózan: ez az érdeklődés már-már Szabó Lőrinc csirkékről szóló Lóci-versét juttatja eszünkbe: „és Lóci szörnyülködve újra / rohant már, könny ült a szemén / Borzasztó! Várjon meg Mariska / hadd lássam, hogy hal meg szegény.”<sup>98</sup>)

Walden „üzemmenete”, azaz kiválasztottjai, menedzselte művészei, gyűjtött műtárgyai Bernáth számára nem szóltak másról, mint a tradíció módszeres és rendszer-

<sup>93</sup> A művészet sorskérdései. (1963) Bernáth 1967. i. m. 178–202.

<sup>94</sup> Az absztrakt művészetek kora. Uo., 101.

<sup>95</sup> Ld. bővebben Hornyik 2021. i. m. 98.

<sup>96</sup> Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 1907. és Wassily Kandinsky: *Über das geistige in der Kunst*, 1912.

<sup>97</sup> Bernáth 1960. i. m. 366. Herwarth Waldenről szóló mini-írása: Bernáth 1974. i. m. 111.

<sup>98</sup> Szabó Lőrinc: *Csirkék*, 1935.

res irtásáról, mint a művészet folytonosságának totális tagadásáról, mint a szilárd alapú kvalitás megkérdőjelezéséről. Azt még valahogy lenyelte, hogy az előszobában Chagall üdvözlje a belépőt,<sup>99</sup> de azt már – úgy tűnik – kikérte magának, hogy a másik „üdvözlő mű” azé a Péri Lászlóé legyen, akit a Nagy Művészetszervező Chagallal együtt „grössten Maler der Welt”-nek aposztrofált. Hiszen az csak – mint mesélte – „amorf formájú keménypapír kivágások voltak, amik szürke, vörös, barna és fehér plakátszínek által váltak el egymástól.”<sup>100</sup>

Utólag persze összeáll a művészetelméleti konstrukció, mely Kandinszkij „megnyilatkozás” / „kinyilatkozás” dichotómiájának, azaz impresszionizmus / expresszionizmus ellentétének kiélezéséből eredt, s melyből – akár Van Gogh, akár Cézanne az origó, logikusan következett az az absztrakcionizmus,<sup>101</sup> amelynek „zseniális semmit mondására” lassanként kezdett ferde szemmel nézni Bernáth.

Mindez 1924-ben játszódott le Bernáthban és hosszú árnyékot vetett, nem csak összeomlásának pillanatában, nem csak „posztexpresszionista” magára találásának idején (1926/7), nem csak a Gresham körüli ténykedéseinek során (húszas/harmincas évek fordulója), hanem benne motoszkált akkor is, amikor önéletrajzának második kötetében (1960) egy fiktív levelet írt egyes szám második személyben az akkor már elég rég halott, és az „absztrakt Bernáthért” kitüntetetten lelkesedő Kállai Ernőnek. Tanulságos a konklúzió is: „Miert festesz olyat, ami nincs? A világ nem ilyen [már-mint az absztrakt – pszj], s ha valaki számon kéri tőled, hogy mit akartál kifejezni, olyanra hivatkozol, aminek nincsen ellenőrzési lehetősége.”<sup>102</sup>

Bizonyára lelkiismereti válságot is okozott később, hogy az elhagyott modern művészetnek az Entartete Kunst máglyáján kellett elégnie. Az sem lehetett könnyű érzés, hogy még később az ő mélyen átélt, kipróbált absztraktellenessége fegyverré válhatott a hatalom kezében. Fájdalmas lehetett még annál is később, hogy a hidegháború enyhülésével a világ-művészet egyre inkább távolodott saját, megszenvedett és kidolgozott ideáljaitól. Ellenszerűl nem maradt más, mint a kemény, kipróbált, hit vezérelte meggyőződés és étosza: ott állt, s másként nem tehetett. (6. kép)

„Azok közé tartozom – írta remek esszéjében Frank János<sup>103</sup> – akik különválasztják Bernáth Aurélt, a festőt és Bernáth Aurélt, a kultúrpolitikust. Kortársaimban rossz

<sup>99</sup> A leírás alapján valószínűleg az *Én és a falu*, 1911 (o. v., 192 x 155 cm, New York, Museum of Modern Art) festményről beszél a szerző, bár csak az állat és a bamba zöld fej stimmel, a magzat az állat hasában nem. Az állatfej (tehén) belsejében áll egy másik tehén, amelyet éppen fejnek. A mű valószínűleg kontaminálódott Bernáth emlékezetében a Szamárhajcsár c. képpel, 1912 (o. v., 97 x 200,5 cm, Basel, Kunstmuseum), mert azon látszik számár, benne a magzattal.

<sup>100</sup> Bernáth 1860. i. m. 365.

<sup>101</sup> A Cézanne – Péri, vagy akár a Cézanne – Moholy-Nagy vonalat (utóbbival Bernáth szintén kapcsolatot tartott Németországban) szépen kipreparálta a *Cézanne-tól Malevicsig* kiállítás (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2021/2022. – kurátor: Geskó Judit).

<sup>102</sup> Késői válasz Kállai Ernőnek. Bernáth 1960. i. m. 382.

<sup>103</sup> Frank János: Bernáth Aurél kiállítás 1956. *Bernáth Aurél emlékkönyv* 1995. i. m. 24.



6. Bernáth Aurél a Fränkel Szalonban rendezett kiállítása rendezése közben.  
*Pesti Napló Képes Melléklete, 1937. április 4. 8.*

emléket hagyott, hogy ő a Rákosi-korszakban egyik prominense volt a gleichschaltolt képzőművész szövetségnek és a zsúriknek.” Ha összerakjuk a formális karrierfokokat, a lista valóban imponálóan hosszú. Bernáth 1945-ben főiskolai tanár lett, 1949-ben a Magyar Képző- és Iparművészeti Szövetség elnökségi tagjának választották, 1945 és 1949 között az igazi elitet képviselő Magyar Művészeti Tanács döntőnöke, majd 1957-től a Képzőművészeti Tanácsnak és annak intézményi utódjának, a Művészeti Bizottságnak vált megkerülhetetlen szereplőjévé. (Igaz, utóbbi kettő már az Aczél-éra időszakára esett. S mindezen stallumokhoz párttagság nélkül jutott: a Magyar Dolgozók Pártjába éppúgy nem kellett belépnie, mint a Magyar Szocialista Munkáspártba.) Mindazonáltal ama bizonyos „rossz emlék” ellenére a közbeszéd Bernáthot sosem tartotta sem törtetőnek, sem kegyencnek, még kevésbé „véresszájúnak”.

A „néputóítélet” azért tűnik igazságosnak, mert a rendszereken átívelő absztrakció-ellenessége miatt álláspontjának hitele mindvégig biztos erkölcsi és esztétikai alapon nyugodott. Ha a festészetének húzóereje ekkor már el is maradt – nem is a kortársakétól, inkább – önmaga régi teljesítményétől, de pedagógiai érosza sok mindenért kárpótolta környezetét, mindenekelőtt sok esetben nagy pályát befutó tanítványaiét. Valószínűleg sokan és nem alap nélkül szerették, de legalábbis becsülték.

Íme egy illusztráció. 1950-ből, a főiskola megregulázásának céljából született ez a feljelentés-szerű irat, melyet Rum Attila, a készülő Bernáth-monográfia írója idéz tanulmányában, bemutatván, hogy karakterének karizmája alól még egy „tégla” sem



tudta magát kivonni: „Még a gyengébb képességűek is fejlődtek nála. Minden növendékével becsületesen foglalkozott [...] Melankolikus, bágyadt ember, meglehetősen tapasztalt, jó emberismerő. Szeret bölcséket mondani, s ez sokszor sikerül is neki. A népi demokrácia nem nagyon tetszik neki, de annyira nem ellenséges, hogy cselekedjen is valamit. Alkalmazkodó. Művészi felfogása szerintem nem változott, a szovjet képzőművészetet lenézi.”<sup>104</sup>

Ebben a klímában, illetve e légkör közvetlen előzményének idején kellett álláspontját úgy érvényesítenie, hogy a szocreál ortodox változatát is kivédje, miközben az 1945 után kivirágzó modern mozgalmak képviselői – igaz pántlikázva, más címszó alatt – megőrizhessék valamennyire alkotói szabadságukat. Miközben persze utóbbiakat, ipso facto, meglehetősen utálta.

Mai szemmel persze hátborzongató olvasni, hogy a „nagy bajt az absztrakt művészetek legalizálása hozta”,<sup>105</sup> mert hogy „a művészet valójában kettészakadt”, melyben „az absztrakt művészetnek külön sorsa van, külön éghajlata”, s hogy mekkora tragédia származhat ábrázoló és absztrakt művészet „természetellenes összeházasodásából”, mely abból következik, hogy „a múlt stílusai között vérségi kapcsolatok voltak, mert mindegyik származásilag természetelvű volt, addig itt az történt, hogy a természetelvű művészet egy tudateredetű művészettel próbált összefogni,” és persze az „ilyen nász csak nyomorékot eredményezhet.”<sup>106</sup> Vegyes házasság, vérségi kapcsolat, nyomorék eredmény. A biopolitikai lexika úgy látszik oly mélyen ivódott a 20. század második negyedének nyelvébe, (mutatis mutandis: „hol zsarnokság van, mindenki szem a láncban”), hogy használója talán észre sem vette a göbbelsi szóhasználatot. Mi is csak azért lettünk érzékenyebbek, mert a mostanában feltámadt szélsőjobboldali frazeológia éberebbé tett minket a szavak eredeti jelentésére.<sup>107</sup>

Pedig az akkori szerző nem kívánt mást, mint az elváló utak konzekvenciájának levonását, azaz az absztraktok számára egy „generózus adomány” elfogadását, és egy tisztázó helyzet tudomásul vételét: „külön szervezetet, külön zsúrit”. Valami rossz emlék azért csak-csak belejátszhatott az írás kódjában megfogalmazásába, különben elhagyta volna az óvó intést a cikk végéről. „Ennek a folyamatnak lehet békés lebonyolítása, de lehet viharos is. Isten mentsen meg bennünket olyan viharos visszafordítástól, mint amilyen legutóbb Németországban volt.”<sup>108</sup>

<sup>104</sup> Rum Attila: Bernáth Aurél pedagógiája – a kortársi-tanítványi visszaemlékezések és a korabeli dokumentumok tükrében. *Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között*. Szerk. B. Majkó Katalin. Budapest, 2016. 158.

<sup>105</sup> Korunk festészeti problémái. Bernáth 1962. i. m. 190.

<sup>106</sup> Uo., 179.

<sup>107</sup> Sokkal finomabb terminus technicusokkal bánik egy évtizeddel később megjelent kötetében. „Az absztrakt művészet helye a valódi művészet és az iparművészet között van. Helyes volna...ha e kétfajta művészet szétválna, miáltal a természetelvű (tradicionális) művészet megerősödne, és nem volna kitéve annyira az absztraktok hatásának.” Bernáth 1974. i. m. 139.

<sup>108</sup> Uo., 186.

Hát igen, az erőszak. Ezzel az eszközzel a mester tényleg nem élt. Bernáth nagy, 1924-ben bekövetkezett fordulata – a radikális baloldal elhagyása – után, következetes, bár igen tartózkodó apolitikus attitűdöt öltött magára. Ebből legföljebb a főntebb már említett, néhány kitüntetett jelentőségű, a liberális humanizmusra jellemző erkölcsi gesztus mozdította ki.<sup>109</sup> A maga csendes, ironikus, de szavakész módján tehát mindig talált módot, hogy ressentiment-ját kifejezze, és távol tartsa magát a művészet kardját egy politikai lépéssel meghosszabbító erőktől.

Legyen az jobboldalról jövő, amúgy az általa nem becsült avantgárdot fenyegető gondolat.<sup>110</sup> De érkezék az később baloldalról, a szovjet elvtársakra hivatkozó javaslatba csomagolt parancsként. Sírnivalóan mulatságos például az az igyekezet, ahogy a szovjeteknél kellett „közbenjárnia” a magyar művészettörténeti múlt, elsősorban Nagybánya zavartalanabb láthatása érdekében. „Kértem Joganszont, tegyen egy olyan javaslatot valahol, hogy méltányolja művészetünk sajátosságait, még ha azok nem is a szovjet stílusirány szerint igazodnak. Mert nem tudunk aszerint igazodni. Megígérte.”<sup>111</sup> De tragikomikus volt az is, hogy az avantgárd ellenes offenzív magatartását miként tudta – „doktor ugyanazként” – felcserélni defenzív modorra, amint a közérthetőséget követelő szocreál vezetőkkel (elsősorban Horváth Mártonnal) szemben a magyar és az orosz fejlődés közötti különbségeket próbálta elmagyarázni.<sup>112</sup> Realizmus, szocialista realizmus, naturalizmus, impresszionizmus, posztimpresszionizmus kavartak e lapokon, egy jottányit sem lazítva az autonóm stílustörténet hegelianus szabályain, és a siker reményében tágítva az „öncélú” természetelvű festészet létjogosultságának határait.<sup>113</sup>

Bernáth Aurélt az a megtiszteltetés érte, hogy 1962-ben, mások mellett<sup>114</sup> az ő gyűjteményes tárlata képviselhette Magyarországot a 31. Velencei Biennálén. Ennek az írásnak nem feladata, a tárlat anyagának bemutatása, vagy annak értékelése, azaz

<sup>109</sup> Ide tartozik pl. az 1942-es Történelmi Emlékbizottságról tett nyilatkozata: Történelmi vallomások a Történelmi Emlékbizottságról. *Magyar Nemzet*, 1967. március 12. 11. – ld. még: Bernáth 1974. i. m. 155–156. (az eredeti megjelenés rossz adatával).

<sup>110</sup> Gerevich és a római iskola. Bernáth 1967. i. m. 50–51. „Persze nem látom be – idézi a nagyhatalmú véleményvezért – hogy a festészet stafétabotja miért legyen továbbra is francia kezekben. Itt, Rómában nemcsak klasszikus hagyományok vannak, de új erők is [...] Politikához nem értesz Aurelio.” A beszámoló csattanója szinte humoros pszicho-horrorba illő, mert Bernáth egy irodalmi emlékére hivatkozva úgy jellemzi közte, s a professzor között kialakult helyzetet: „Leszűr hátulról? Nyomasztó, hogy a hátam mögött ül...”

<sup>111</sup> Bernáth 1974. i. m. 41.

<sup>112</sup> Hasonlóan kínos beszélgetésről számolt be, amikor Geraszimov szovjet festőnek próbálta, igen kevés sikerrel, jóindulatába ajánlani a kortárs magyar festészet bernáthi vonulatát egy Képzőművész Szövetség rendezte kiállításon. id. mű 67–68 p.

<sup>113</sup> A szocialista realizmus problémái. Bernáth 1962. i. m. 201–234.

<sup>114</sup> Kmetty János, Martyn Ferenc, Gádor István, Kurucz D. István, Ridovics László, Somogyi József, Vecsési Sándor.

hogy mekkora diszkrépancia volt akkor már megfigyelhető a világ-képzőművészetet reprezentáló nyugati, és az óvatoskodóan fontolva haladó magyar pavilon stílárís összképe között.<sup>115</sup> Az viszont idetartozik, hogy az egyik hazai főszereplő-küldött, azaz Bernáth, miként élte meg a „nagy találkozást” ama nyugati művészettel, amelyet lényegében elhagyott a húszas évek közepe táján. „Aki, mint én, az 1962-es velencei Biennálé kiállításának pavilonjait végignézte, s Európa művészetének helyzetéről ezáltal áttekintést nyerhetett [...] csak megrendüléssel nézhette az ott látottakat. – indítja a festő-író a drámai beszámolót<sup>116</sup> – Elsősorban azért, mert ez a nagy seregszemle a művészet nyilvánvaló kettészakadását érzékeltette, mégpedig nem szimpla stílusváltás formájában, hanem a művészet genetikus alapjának megváltozása által.”

Mint ismeretes, a biennálék történetében ez volt az utolsó „Európa-centrikus” velencei mustra. Legalábbis abban az értelemben, hogy 1945 és 1965 között a kontinens nyugati felében az absztrakcionizmus olyan paradigmaváltáson ment keresztül, amely technikájában, szabadságfokban, bátorságban sokat tanult ugyan amerikai kortársaitól – elsősorban a csúcs-piedesztálra állított Jackson Pollocktól, a The New York School-tól és egyáltalán, a Harold Rosenberg féle művészet-javaslatból, de mértváltásában, dekadenciájában és eleganciájában még magán viselte a rommá lótt óvilág művészettörténeti tanulságait.<sup>117</sup> Ami utána következett – főleg Velencében – az már az amerikai végső győzelem besöprése volt, szakítás a civilizációs tradíciókkal, a finomsággal, sőt már az absztrakcionizmussal is, mert elérkezett a „közérthetőség” egészen új típusú, kapitalista, mégis újbaloldali, technicizált mégis figuratív normája, a pop art kora. Ebből Bernáth akkor még nem sokat érzékelt, írásaiban is ez az új stílus” mindössze egyszer említődött.<sup>118</sup> Pedig Amerika már ott állt a küszöbön, nemcsak a saját nemzeti pavilonjában kiállító Louise Nevelsonnal, hanem az itt-ott már feltűnedező „neo-dadával”, aminek „anti-Zen” hangulatát és blaszfémikus erejét legfeljebb a Bernáthnál negyedszázaddal fiatalabb író krónikás, Szabó György érzékelt ugyan abban az évben, hála a hruscsovi lazított ideológiai póráz kegyelmi pillanatának.<sup>119</sup>

Bernáth 1962-ben ebből ugyanis még annyit fogott fel csak, hogy a számára epicentrumba állított francia művészet elveszítette lendületét és csáberejét, hogy az absztrakt-nem absztrakt keveredésben – régi kedves gondolata – „a szétválasztás elmulasztása falnak vitte a festészetet”,<sup>120</sup> s hogy a „műkereskedelmi kapitányok” érdeke az olyan mennyiségi műtárgy-termelés felpörgetése, amely más koncepcióval,

<sup>115</sup> Részletesebben: Sinkovics Péter: *Magyar pavilon a velencei biennálén*. Budapest, 1993.

<sup>116</sup> A művészet sorskérdései. Bernáth 1967. i. m. 178.

<sup>117</sup> Tanulságos és mindeddig legbővebb összefoglalója e kornak az *Europa nach der Flut, Kunst 1945–1965. Malerei, Skulptur, Photographie, Architektur – Design*. Ausstellungskatalog / Künstlerhaus. Hrsg. Thomas M. Messer. Wien, 1995.

<sup>118</sup> „Mert ami az absztrakt művészetre még rá akart tromfolni, s pop art – ez még a fent jellemzett műkereskedelmi cafatoknál is rosszabb.” Bernáth 1974. i. m. 43.

<sup>119</sup> Szabó György: *Képek és lagúnák*. Budapest, 1964.

<sup>120</sup> A művészet sorskérdései. Bernáth 1967. i. m. 191.

mint homogén nonfiguratív művekkel, lehetetlen megvalósítani. Számára a legelrettentőbb példa a többször emlegetett Mathieu és Buffet, meg talán a név szerint nem idézett, de nagy figyelmet kiváltó akkori „velencei” szereplők Fautrier és Poliakoff. A biztosítékot természetesen a botrány-határig elmerészkedő Yves Klein (meztelen testek festék-hordozó tárgyakként és monokrómia a kompozíció radikális elutasításaként) vágta ki. E kínálattal nem tudott mit kezdeni, mint ahogy a nagyra tartott főkurátor, a párizsi múzeumigazgató, Jean Cassou koncepciójával sem, de a bőréen kellett éreznie, hogy „a magyar pavilon, amely ebben az évben inkább retrospektív anyag túlsúlyra juttatásával került meg az aktuális művészeti (és indirekten mindig ideológiai) kérdéseket, nem tudott olyan eredményesen beleszólni a kétféle felfogás vitájába [zen kontra neo-dada – pszj], mint ahogy azt például 1960-ban Derkovits művészetének bemutatásával kezdte.”<sup>121</sup> Amely akkor siker volt, s amely egyébként – mint írtuk feljebb – amúgy nem volt Bernáth szíve csücske. Egészében véve Bernáth az 1962-es élményeire ugyan még rápróbálta a berlini éveiben megismert, a későbbiek során hivatkozási alapul szolgáló Hans Sedlmayr osztrák professzor ultrakonzervatív gondolatmenetét,<sup>122</sup> de az idő még Magyarországon sem ennek a vonulatnak dolgozott.

„AZ ESZTÉTIKAI KATEGÓRIÁK ADDIG TÁGÍTHATÓK, AMÍG AZOK SZEMSZÖGÉBŐL TIZIANO MÉG FESTŐNEK ÉRTÉKELHETŐ”<sup>123</sup>

Összefoglalva az eddigieket: Bernáth „pozitív esztétikai vilásképe” magyar vonatkozásban tehát Szinyei és Nagybánya-centrikus, nemzetközi tekintetben pedig reneszánsz és posztimpressionista középpontú. Ezzel párhuzamosan a kijelölt ős-ellenfelek, illetve olykor ős-ellenségek, azok voltak, akik ezt a szupremáciát megkérdőjelezték. A határátlépők. Erre az álláspontra predesztinálta művésszé éréseinek imprinting élményei Rippl-Rónai Józseftől Réti Istvánig, beérkezésének idilli greshamista terepe Szőnyi Istvántól Ferenczy Béniig, művészetpedagógiai munkásságának bő termése Csernus Tibortól Lakner Lászlóig. De ezt a magatartását erősítették az eltaszító hatások is: Berlin és az avantgárd, illetve a hivatalos művészet-akarat szervilis parancsainak negligálása, vagy csak nagyon vonakodó teljesítése.<sup>124</sup> De Bernáth gon-

<sup>121</sup> Szabó 1964. i. m. 109.

<sup>122</sup> Bernáth javaslatára adták ki 1960-ban Hans Sedlmayr: *A modern művészet bálványai* (az 1955-ben megjelent *Die Revolution der modernen Kunst* rövidített kiadását, mely nagyhatású könyvének, az 1948-ban megjelent *Verlust der Mitte* átdolgozott változata volt.) A szocialista szakirodalmat leszámítva ez volt az utolsó absztrakt ellenes „lefordított” offenzív kiadvány nálunk. 1965-ben ugyanis kiadták magyarul Herbert Read *Modern festészetét*, amely a belépő nemzedék számára megkerülhetetlen kézikönyvvé vált, majd 1970-ben Heinrich Lützel: *Absztrakt festészetét*. Igaz, ez utóbbit, a hullámozó nemzetközi helyzetre való tekintettel, rövid ideig bevonták, majd ismét engedélyezték, tehát a szellemet a palackba már nem lehetett visszatuszkolni.

<sup>123</sup> Esztétikai kategóriák tágítása. Bernáth 1974. i. m. 145.

<sup>124</sup> A jobboldali ellenhatás azért erősebben működött, mint a baloldali, különben sosem született

dolatmenetében mégis volt egy pont, amely különálló egységként kezelendő, nem tartozott sem a realizmus-naturalizmus-impreszionizmus megértő módban írt dolgozataihoz, sem az avantgárdot, modernizmust, absztrakcionizmust bíráló fejedelekhez. Ez volt a Csontváry-tagadás, pontosabban minden olyan művészet tagadása, amely nem a professzionális, Európa-centrikus, tudásalapú művészet talaján jött létre, amelyben nincs többé értelme a kompozíciónak, a távlatnak, a korrektúrának, a „képegész” kimérésének.

A casus bellit Bernáth számára egy nagyhatású és apologetikus mű szolgáltatta: Lehel Ferenc 1922-ben itthon, és 1931-ben Párizsban kiadott könyve.<sup>125</sup> Lehel dilettantizmussal határos és zavaros gondolatmenetű interpretációjának szakmai recepciója sosem ugrotta át a léceket. Nem csak az ókonzervatív művészettörténeti szcéna, de a művészetfilozófia legnagyobb tekintélyű – és a jobboldaltól távoli – hazai képviselője, Fülep Lajos is jogosan tört pálcat a rosszul megírt rossz könyv felett.<sup>126</sup>

Volt tehát Bernáthnak kire-mire támaszkodnia, amikor 1962-ben minden korábbi kritikánál erősebben küldte el melegebb égtájra a zavaros sikert arató szerzőt.<sup>127</sup> E cikkben erős különbséget tett a bírált könyv szerzője, és a szerző által megírt művész között, magyarul: ha nem is engedte be a festők Olymposzára a furcsa patikust, három képnek azért jóvátételként kénytelen volt „megkegyelmezni” és már-már *Majális*-közeli pozícióba helyezni azokat. Az *Önarcképet* és a két cédrus festményt.

Úgy látszik magyarázattal tartozott, korábbi, 1947-es cikke miatt. Ebben az írásban ugyanis gát nélkül engedte ki mérgét Csontváry ürügén és minden olyan produkció láttán, amely – legyen bár az ok szervi rendellenesség, pszichikai zavar, speciális élethelyzet – a kánont, a szakmát, a céh szabályait megkerüli. „Elismerem – a ’lángoló elképzelésben’ otthon vannak, sőt jobban vannak otthon, mint az épek között a legzseniálisabb, de annak az anyagnak, amiből lángoló elképzeléseiket alakítani kell, nincs gerince. Az alakításnak a gerince ugyanis a causalitás függvénye.”<sup>128</sup> A „gerincet” pedig örökre álló csillagok vigyázták nála: egy Tizian, egy Raffael, egy Michelangelo, egy Van Eyck, egy Rembrandt.

Ha összevetjük a súlyosan ledorongoló véleményt azokkal az avantgárd ellenes írásokkal, amelyeket e korszakban írt, ha kapcsolatot keresünk a kétféle ellenérvése között egy pillanatra el kell fogadnunk a Lehel-könyvet újra kiadó könyv bevezetőírójának szavait: „Bernáth Aurél 1947-ben az avantgárddal együtt Csontváryt is meg-

---

volna meg A munkásmozgalom kezdetei az építőiparban, 1951 (Budapest, MNG) című kevéssé szerencsés alkotás.

<sup>125</sup> Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar a posztimpreszionizmus magyar előfutára*. Budapest, 1922.

<sup>126</sup> Fülep Lajos: Műkedvelők bővedje. *Ars Una*, 1. 1923. 121–123.

<sup>127</sup> „A halandzsza, a felületesség és az újságírói zsargon ötvözetében Csontváry festészete nála egy olyan meglepő elméleti summában áll össze, miszerint a festészetben tökéletesen mindegy, ha egészséges, ha beteg az elme, és tökéletesen mindegy, ha leolvasható ez a betegség a képről, vagy ha mentes ettől a gyanútól.” Utóirat a Csontváry cikkhez. Bernáth 1962. i. m. 167.

<sup>128</sup> Az elmebeteg festészete. Uo., 160.

semmisítésre ítélte.”<sup>129</sup> De csak egy pillanatra. Mert Tímár Árpád indoklásának is igazat kell adnunk, aki csak felületi hasonlóságról beszél, mert az írásban „ma sem a megbocsájthatatlan ’megbélyegzést’ kell látnunk, hanem a valós ok-okozati összefüggések felismerését.”<sup>130</sup>

Ez az ok-okozat pedig annak a sejtése, hogy a művészet nagy veszélyben van, már- már haldoklik. Azt írta egy helyütt: „Megállítani az időt! A Bibliában foglalkoztak ezzel a gondolattal. S ennek kisebb-nagyobb fogásai volnának is”.<sup>131</sup> Ilyen megállító „fogásnak” tűnik tehát a modernizmus-ellenesség is, a deviancia-ellenesség is, és a pictor doctus minden olyan tette, amellyel legalább elodázhathatja azt a végjátékot, amelyhez neki immár nincsen köze. Egyik sem hatalmi túlkapásból vagy erőszakból fakadt. Inkább félelemből, aggodalomból, még inkább önmarcangoló elbizonytalanodásból.

Írásainak eleje még 1947-ben, a legutolsó 1978-ban született. Az írások hangvétele természetesen sokat változott, a megélt történelem rajta hagyta keze nyomát. Az első akkor került nyomdába, amikor még friss élmény volt a leégett lakás és az elpusztult összes korábbi festmény kínzó hiánya. Az utolsó akkor, amikor már a létező szocializmus lassan felélte tartalékainak javát. Volt közben forradalom, retorzió, konszolidáció, reform, enyhülés és az enyhülésbe vetett hit enyészete. Persze, hogy másképpen szorongott a koalíciós időkben és másképpen látta a művészet esélyeit az előadás vége felé.

Dürerről – egyik legszebb esszéjében írta, de mintha magáról fogalmazta volna: „Az ilyen stílusvégekben a festő, még ha a legnagyobb zseni is, kezd saját műve igazságában kételkedni. Így aztán megszűnik hite önmagában, megbolydul minden építmény a lelkében [...] A tudás még forr, a művészeti tapasztalat, az alkotás gesztusai mélyebben ülnek a vérben, de a befejezés után, másnap reggel már nem meri megnézni saját művét, mert ez az életérzés, ami a stílusát valaha megteremtette, megváltozott.”<sup>132</sup>

Annyira kínozza a fenti gondolat, hogy – rá nem jellemző módon – utolsó kötetének utolsó lapján még egy vers utolsó két szakaszában is megfogalmazta ezt az életérzést.

Forrongás a kezdet  
Középpütt a láza  
Végén a gyötrelem  
Oscillál és éget

S ha már nyugalom jön  
Vélvén befejeztem

<sup>129</sup> Lehel Ferenc: *Csontváry*. Szerk., bev. Miltényi Tibor Budapest, 1998.

<sup>130</sup> Tímár Árpád: Új Csontváry reneszánsz? (1999) In: Uő.: *Csontváry. Interpretáció vagy legenda-gyártás*. Sajtó alá rend. Anghy András. Budapest, 2021. 55.

<sup>131</sup> Bernáth 1974. i. m. 24.

<sup>132</sup> Albrecht Dürer (1471-1628). Bernáth 1976. i. m. 129.

Éji töprengések  
 Felrántanak újra  
 Hátha mégsem így kell...<sup>133</sup>

## BERNÁTH AURÉL PÁLYAKÉPE

Bernáth Aurél (Marcali, 1895. november 13. – Budapest, 1982. március 13.) festőművész, grafikus, tanár, író. Édesapja: Bernáth Béla (1864–1924) ügyvéd; édesanyja: Roboz Atala (1869–1935). 1912-ben Kaposvárra költözött, ahol Rippl-Rónai Ödön ösztönzésére kezdett festeni, majd 1916-ban Nagybányán dolgozott. 1916–1918 között katona. 1921-től Bécsben és Berlinben élt. 1927-ben Pöstyénbe költözött, ahol balneológus orvos felesége Pártos Alice (Üszögpuszta, 1901. december 21. – Budapest, 1966. november 12.) dolgozott, de gyakran felkereste a fővárost. 1928-tól rendszeresen kiállított a Múcsarnokban, az Ernst Múzeumban s a Fränkel Szalonban. A Szinyei Merse Társaság, a KUT és a Gresham-kör tagja s utóbbinak egyik vezetője volt. 1945-től tanított a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. 1948–1949 között a *Magyar Művészet* folyóirat szerkesztője volt. Leánya: Bernáth Mária (1935–2017) művészettörténész. 1929: Szinyei Merse Társaság nagydíja; 1948: Kossuth-díj; 1950: Munkácsy Mihály-díj; 1952: Érdemes művész; 1964: Kiváló művész; 1970: Kossuth-díj.

## BERNÁTH AURÉL FONTOSABB ÍRÁSAI

*Írások a művészetről.* Budapest, 1947.; *Így éltünk Pannóniában.* Budapest, 1956.; *Utak Pannóniából.* Budapest, 1960.; *A múzsa körül.* Budapest, 1962.; *A múzsa udvarában.* Budapest, 1967.; *Gólyáról, Helgáról, halálról.* Budapest, 1971.; *Kiseb világok.* Budapest, 1974.; *Feljegyzések éjfél körül.* Budapest, 1976.; *Egy festő feljegyzései.* Budapest, 1978.; „A megélt költemény”. *Szabó Lőrinc levelezése Bernáth Auréllal és családjával 1933–1957.* Előszó és jegyzetek: Horányi Károly. Miskolc, 2003. (Szabó Lőrinc füzetek, 4.); *Küldj egy kis optimizmust! Bernáth Aurél levelei Fruchter Lajoshoz 1930–1952.* Sajtó alá rend. Rum Attila, Mázi Béla. Budapest, 2007.

## BERNÁTH AURÉLRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Genthon István: *Bernáth Aurél.* Budapest, 1932. (Ars Hungarica, 1.); Genthon István: *Bernáth Aurél.* Budapest, 1964. (A művészet kiskönyvtára, 58.); Pataky Dénes: *Bernáth Aurél.* Budapest, 1972.; Dávid Katalin: *Bernáth Aurél két falképe. Munkás-állam, Történelem.* Budapest, 1973.; Papp Gábor: A Gresham-kör és a monumentális művészetek. Bernáth Aurél *Történelme* tükrében. *Művészet*, 17, 1976, 12. 33–37.; Frankó Ákos: „Keresetlen élet” – Bernáth Aurél 1918-as albuma. *Ars Hungarica*, 12. 1984. 233–238.; *Bernáth Aurél emlékkönyv.* Szerk. Kratochwill Mimi. Budapest,

<sup>133</sup> Meditatio. Mintha Balassi mondaná. Bernáth 1978. i. m. 153.

1995.; Végvári Lajos: *Szőnyi István, Bernáth Aurél*. Miskolc, 2003.; Mázi Béla: „...így egyedül mindennek más színezete van”. Bernáth Aurél levelezése. *Angyalokra szükség van Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. András Edit. Budapest, 2005. 249–260.; P. Szűcs Julianna: *Kicsomagolás*. Budapest, 2008. 7–24. (Bernáth Aurél szekkójáról); Rum Attila: *Bernáth Aurél*. Budapest, 2009. (Metropol könyvtár. A magyar festészet mesterei, 22.) – KML I.: 239–240.; UMÉL I.: 683–685.; RÚL II.: 990.



Hornyik Sándor

## MEZEI ÁRPÁD (1902–1998)

Mezei Árpád hatalmas ívű művészettörténeti munkássága leginkább egy művészet-filozófiába rejtett szürrealis antropológiának tűnik, amely a dadaizmus és a szürrealizmus élményére épülve fűzte össze egymással a képzőművészet, a költészet, az esztétika, az antropológia, a pszichológia, a pszichoanalízis, az ismeretelmélet és a kvantumfizika különféle diszkurzusait. A Horthy-rendszer numerus claususa miatt Mezei 1920-ban úgy döntött, hogy egyetemi tanulmányok helyett inkább a Szépművészeti Múzeum könyvtárának művészettörténeti köteteit olvasgatja napi rendszerességgel, éveken át, amivel megalapozta későbbi (szintúgy autodidakta) filozófiai és pszichológiai tanulmányait is. A művészet pszichológiai és ismeretelméleti dimenzióit nagy történelmi távlatokban elemző Wilhelm Worringer és Heinrich Wölfflin írásai vélhetően ekkortól kezdődően formálták világnézetét.<sup>1</sup> Mezei, a testvérével, Pán Imrével közösen alapított, két számot megélt folyóiratukban, az *IS*ben publikálta első, fenomenológiai horizontú tanulmányát, ami nemes egyszerűséggel és fiatalos bátorsággal a *Forma* címet kapta, és a természet atomi formáitól a kémiai és biológiai formákon át a művészi formáig ívelően vizsgálta a formaképzés és a formaképződés logikáját.<sup>2</sup> Mezei lényegében a forma egységes téridő elméletének felvázolására tett kísérletet a *Művészettörténeti alapfogalmak*, illetve Hermann Minkowski és Albert Einstein relativitáselmélete nyomán, ami egy némi-képp paradox, de kreatívan dadaista vállalkozás lett. Az egységes formaelméletben kiemelt szerepet kap a mozgás és az átalakulás értelmezése, avagy a formák időbeli dimenzionalitása, valamint a térbeliség és az időbeliség megragadásának összekapcsolása. Mezei összességében emellett száll síkra, hogy a művészi formákat is a négydimenziós téridőben kellene ábrázolnunk. Ugyanebben az első *IS* számban Mezei kortárs művészeti horizontjáról is izgalmas tanúbizonyságot tett *A sajtó, mint a jelenkor művészete* című rövid szövegével, amely a dada praxisa nyomán elemezi a hétköznapi sajtó cikkeinek újraértelmezését, avagy a valóság átrendezését, művészi kollázsát. Az 1925-ös második és egyben utolsó *IS* számban az *Arabok és mongolok* című kis tanulmány a művészettörténeti forma elméleteit már történet-filozófiai és teológiai fejtegetésekkel is kombinálta, hogy egészen szürrealis módon ragadja meg az arab művészet és világnézet lényegét az arabeszk teológiai és téridő szempontú elemzésén keresztül.

Néhány évvel később, bátyjával Pán Imrével újabb folyóirattal kísérleteztek, 1931-ben megjelentették az *Indexet*, alcíme szerint az „új kultúrtörékvések lapját”. Mezei

<sup>1</sup> Vö.: Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleézés*. [1907] Ford. Kocziszký Éva. Budapest, 1989. Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. [1915] Ford. Mándy Stefánia. Budapest, 1969.

<sup>2</sup> Mezei Árpád: *Forma. IS*, 1924, 1. 1-4.

ebben is egy nagyívű eszmefuttatást közölt, mégpedig három részletben, a három megjelent számban. A cím ismét bátor és súlyos: *Új ismeretelmélet körvonalai*. Az első rész az *Ösztön és értelem* címet kapta, és tulajdonképpen a freudizmus áttételes kritikája, hiszen zoológiai és entomológiai példákon keresztül bizonygatja azt, hogy az ösztön tulajdonképpen csak biológiailag kódolt logika, így az értelem és az érzelem, a tudat és a tudattalan dimenzióit nem célszerű élesen elválasztani egymástól. A második rész *A tudományok kritikája* cím alatt Freud és Marx, illetve Wölfflin és Worringer kulturális relativizmusának ismeretelméleti kritikája, amikor is Mezei logikai és függvénytani szempontból kritizálja az ellentétekre épülő világtörténeti rendszereket, a nyitott és a zárt, illetve az absztrakt módon és az empatikusan ábrázoló korszakok periodikus váltakozását, ami szerinte a szinuszfüggvény képét univerzalizálja. A kulturális relativizmus mélyén a marxizmus és a freudizmus szemléletét detektálja, amelyek saját kifejezésével élve a „szempontosítás” reduktív módszerét használják,<sup>3</sup> amikor is egy-egy szempontot (közgazdaságtan és lélektan) kiemelve elemzik az ember működését. A harmadik rész *A valóság általános meghatározása*, Mezei saját elmélete, amely szerint számos különféle, logikai és kulturális értelemben is eltérő, de axiomatikus rendszerrel írható le a valóság, amelyek azonban látszólagos összemérhetetlenségük ellenére is egymásra épülnek – az atomoktól az egyéneken át a társadalmakig ívelően. A fizika, a biológia, a logika és az ismeretelmélet összefonása ismét elgondolkodtató és paradox eredményhez vezet, hiszen Mezei azt bizonygatja, hogy a valóság folyamatosan változik, térben és időben is, amit az axiómák nem tudnak rugalmasan követni. Ráadásul az axiómákat létrehozó kultúrák – a fajokhoz hasonlóan – maguk is fejlődnek, ami még tovább bonyolítja az univerzális ismeretelmélet körvonalainak problematikáját, de legalább kijelöli a további vizsgálódások horizontját.

Források híján nem tudjuk pontosan, hogy mi mindennel is foglalkozott Mezei a harmincas években, de későbbi szerzőtársa, Marcel Jean olyan filozófusként és esztétaként emlékszik vissza barátjára, aki állandóan írt és töprengett, folyamatosan formálta különféle téziseit, de azokat nem tette közzé. Mezei és Jean utóbbi 1942-es *Mnésiques* című, budapesti szürrealista kötetének megjelenése kapcsán ismerkedett össze.<sup>4</sup> Megismerkedésük után szinte rögtön közös munkába kezdtek, mivel Jean megismertette Mezeit a rejtélyes Lautréamont gróf munkásságával, és azon belül is a *Maldoror énekeivel* (1869), ami komoly kihívás elé állította még a szürrealista gondolkodókat is. A budapesti közös munka intenzitását mutatja, hogy a *Maldoror*-elemzés kiterjesztéseként a modern francia irodalmi gondolkodás eredetéről is írtak egy könyvet.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Mezei Árpád: *A tudományok kritikája. Új ismeretelmélet körvonalai*. II. *Index*, 1931, 2. [5.]

<sup>4</sup> Kettőjük kapcsolatáról lásd részletesen: Marcel Jean: *Au galop dans le vent*. Paris, 1991. A megismerkedésükről szóló részt idézi: Mezei Árpád: Marcel Jean: „Au galop dans le vent”. Uő: *Mikrokozmoszok és értelmezések*. Pécs, 1993. 302. Kettőjük kapcsolatának elemzéséhez ld. még: Balázs Imre József: Magyarországi szál a szürrealista csoport történetében. Marcel Jean munkássága. *Magyar Művészet*, 9, 2021, 3. 68–74.

<sup>5</sup> Marcel Jean et Arpad Mezei: *Maldoror*. Paris, 1947. Marcel Jean et Arpad Mezei: *Genèse de la pensée moderne*. Paris, 1950. Mindkét kötet alapvető gondolatmenete kialakult már Marcel Jean budapesti idő-

A *Maldoror énekeiről* szóló könyv egy részlete, a záró és összefoglaló VI. ének okkult filozófiai alapokon álló elemzése megjelent az 1947-es nagy nemzetközi szürrealista kiállítás kötetében is.<sup>6</sup> A Breton által igencsak kedvelt *Maldoror énekeiből* ered a szürrealista szépség egyik közismert definíciója is: szép, mint az esernyő és a varrógép találkozási pontja a boncaszalonon. A mondatot megelőzően a főhős Maldoror egy angol arisztokrata ifjú, Mervyn szépségét írja le zoológiai és fiziológiai metaforákkal: „szép, akár a ragadózó madarak karmainak behúzóhatósága; vagy mint az izommozgások tétovásága a nyakszirttáj redőinek sebében”.<sup>7</sup> Mezei és Jean felfogása és szürrealista elemzése szerint a *Maldoror énekeinek* narratívája kísértetiesen követi az ember pszichoszexuális fejlődésének freudi elméletét: az első énekekben a prenatális képesség és esztétikai horizont dominál, amit aztán infantilis és genitális jellegű képi világ követ, ami végül az agresszió és a libidó szintézisében teljesebbé válik a VI. énekben.<sup>8</sup> A narrátor és a szerző, Maldoror és Lautréamont Mezei és Jean sajátos értelmezésében a thészeusi és a minótauroszi ember kettősségét jeleníti meg: racionális és irracionális motivációik összefonódnak, emberi célok és állati ösztönök is hajtják őket meghökkenítő céljuk felé. Poe és Baudelaire nyomdokain Lautréamont ugyanis vitriolos humorral fűszerezett, kísérteties történetein keresztül az ember és teremtője irracionális gonoszságát állítja reflektorfénybe olyan képi világgal, amely a szürrealizmus által is kedvelt ontológiai és esztétikai hibriditásra épül. Mezei egy másik izgalmas szöveggel is szerepelt az 1947-es nagy párizsi szürrealizmus-kötetben, ami a *Liberté du langage*, azaz *A nyelv szabadsága* címet kapta,<sup>9</sup> és a kvantumfizika komplementaritás elvét terjesztette ki a hétköznapi valóság és a szürrealista gondolkodás viszonyára, és átvitt értelemben az ismeretelmélet egészére. Mezei szerint ugyanis a fényhez hasonlóan a valóság természete is kettős. Ahogy a fény leírható részecskeként (foton) és elektromágneses hullámként is, úgy a valóságnak is létezik egymásnak látszólag ellentmondó, de valójában egymást kiegészítő, reális és szürreális, tudatos és tudattalan képe.<sup>10</sup> A nyelv, és különösképpen a szürrealisták nyelve ráadásul a kvantumfizikához hasonlóan nemcsak leírja, hanem egyúttal formálja is a valóságot, ami a Heisenberg-féle határozatlansági reláción keresztül Mezei szerint akár még matematikailag is megragadható.<sup>11</sup>

---

szakában (1938–1945), de 1945 után is folyamatosan egyeztettek a kéziratokról az 1947-es, illetve az 1950-es párizsi megjelenésig, levélben és személyesen is.

<sup>6</sup> *Le surrealisme en 1947*. Exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton, Marcel Duchamp. Paris, 1947. 115–118.

<sup>7</sup> Lautréamont: *Maldoror énekei*. [1869] Ford. Bognár Róbert. Budapest, 1981. VI. ének, 266.

<sup>8</sup> Gaston Bachelard 1939-ben jelentet meg egy hasonló szellemiségű pszichoanalitikus elemzést a *Maldoror énekeiről*: *Lautréamont*. Paris, 1939.

<sup>9</sup> *Le surrealisme en 1947*. i. m. 59–61.

<sup>10</sup> Vö.: Balázs Imre József: *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben*. Budapest, 2021. 190.

<sup>11</sup> A Heisenberg-féle határozatlansági reláció értelmében egy elemi részecskeének a helye és a lendülete egy adott időpillanatban csak bizonyos határokon belül adható meg pontosan. Bohr, Heisenberg és Schrödinger ebből kiindulva amellett is érvelt, hogy a megfigyelés ténye – atomi szinten – megváltoztatja a valóságot.

A Marcel Jeannel közös irodalomtörténeti kötetük lényegében a szürrealista költészet előtörténetét foglalta össze Lautréamont esztétikájának kiterjesztésén át. A *Genèse de la pensée moderne* a modern irodalmi gondolkodás lényegét és logikáját az emberi kreativitás pszichoanalitikus értelmezésén keresztül ragadja meg, amikor is az intenzív és gazdag belső valóság kidolgozását a külső világ által okozott lelki sérülésekkel és traumákkal kapcsolja össze. A költői kreativitás így náluk tulajdonképpen a Freud által definiált gyerekkori szexuális valóság traumatizáltságának függvényévé válik. Mezei és Jean ilyen értelemben tartja fontosnak a homoszexualitás, a nárcisztikus személyiség és a költői innováció összefüggéseit is. A modern gondolkodás kezdőpontját így nem meglepő módon de Sade márki jelöli ki,<sup>12</sup> aki felfedezi az emberi lélek sötét oldalát, és már jóval a pszichoanalízis előtt a szexualitáson keresztül ragadja meg az emberi lét dinamikáját és ontológiáját. Az isteni márkit rögtön Lautréamont grófja követi, majd Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Apollinaire és Raymond Roussel munkásságát elemzik, aki a nyelv alkímistájaként a homonímia és szabad asszociáció játékaival, és a ráció és a narráció felforgatásával alkotott radikálisan újat. A „hét bölcs” esztétikája de Sade-tól Rousselig ívelően megjelenik következő jelentős közös munkájukban, a *Szürrealista festészet történetében* is, amelynek tudományos, pszichológiai, ismeretelméleti és filozófiai eszmefuttatásai jórészt – vélhetően – Mezeihez fűződnek, aki éppen ezért meglehetősen fájlalta, hogy az 1959-es párizsi kötet lényegében Jean neve alatt jelent meg.<sup>13</sup>

A két francia – Marcel Jeannel társszerzős – könyv párizsi megjelentetésével párhuzamosan Mezei Budapesten is intenzív munkába kezdett az Európai Iskola keretein belül. Az Index Röpirat- és Vitairat-könyvtárban 1946-ban megjelentetett egy rövid, de nagyon nagy ívű társadalomlélektani és történetfilozófiai tanulmányt *A paraszti létforma az európai kultúrában* címmel, amelyben a paraszti kultúrát az európai magaskultúra tudattalanjaként interpretálta, ahol az ösztönök és az archaikus motívumok uralkodnak. A pszichoanalitikus analógia azért is vált gyümölcsözővé Mezei számára, mert a népi kultúra két korábbi értelmezését szintetizálni tudta: vagyis a paraszti kultúra nála már nem egy teljesen önálló, primitív világ, de nem is a magaskultúra „trágyadombja”,<sup>14</sup> hanem a kettő dialektikus egysége. Ráadásul a tudat és a tudattalan komplex egységéből adódóan a paraszti kultúra „ösztönös” világa inspirálja, motiválja is a tudatos magaskultúrát, amit Mezei Bartók és Kodály munkásságának felidézésével illusztrál, ami a későbbiekben Vajda Lajos és

<sup>12</sup> Nem lehet véletlen, hogy Bretontól éppen egy rövid de Sade szöveg jelent meg az Európai Iskola Könyvtárában Erdély Éva fordításában, aki más szövegeket is fordított az Európai Iskola számára, és nem melleleg Mezei Árpád felesége volt.

<sup>13</sup> Vö.: Mezei Árpád: Marcel Jean: „Au galop dans le vent”. In: Mezei 1993. i. m. 300–305. Marcel Jean avec la collaboration de Arpad Mezei: *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris, 1959.

Mezei Tanguy-ról, Duchamp-ról és a Magritte-ről írott későbbi – 1993-ban a *Mikrokozmoszok és értelmezések* című gyűjteményes kötetében publikált – elemzése is akár 1959-es gondolatai kiterjesztésének, tovább gondolásának is tekinthető.

<sup>14</sup> Mezei Árpád: *A paraszti létforma az európai kultúrában*. Budapest, [1946].

Korniss Dezső elemzésekor is fontos szempont lesz majd. Első „európai iskolás” önálló kötetét néhány hónap múlva egy újabb kis kötet követi, amelyben Korniss Dezső *Illuminációiról* közöl egy nagyobb lélegzetű tanulmányt, és „mellesleg” Rimbaud szinesztéziás esztétikáját is érdemben elemezi. Rimbaud Mezei szerint a költészetet tulajdonképpen filozófiai és antropológiai szempontok szerint forradalmasította, amikor is a szinesztézia jelenségein keresztül a gondolkodás és az érzékelés új formáit kutatta. Korniss pedig Baudelaire és Rimbaud követőjeként a képet és a zenét kísérte meg egyesíteni illuminációiban, amelyek ekként kiléptek a térből az időbe, vagyis Mezei Lessing és Hegel esztétikája nyomán azt állítja, hogy Korniss grafikai képesek arra, hogy ábrázolják az időt magát.

Mezei tulajdonképpen úttörő Korniss-értelmezésével lép be a kortárs művészet és a képzőművészet birodalmába. A Korniss-szöveg nemcsak a poétikai, a filozófiai és az antropológiai horizontok egyesítése miatt tűnik paradigmaticusnak, hanem azért is, mert a szerző később több etapban bővítette, illetve át is írta szövegét. 1984-es Korniss-tanulmánya<sup>15</sup> egészen konkrétan folytatja is az 1946-os szöveget, miközben már úgy fogalmaz, hogy Korniss lényegében szín-idő szinesztéziákat alkot. Mezei az 1946-os szöveg kibővítéseként összefoglal számos későbbi Korniss-értelmezést (Pán Imre, Kassák Lajos, Pilinszky János, Hegyi Lóránd nevét idézi konkrét hivatkozások nélkül) is, és rámutat arra, hogy nemcsak nála, hanem másoknál is a gyerekkort idézik fel Korniss *Illuminációi*. Ezt a gyerekkori inspirációt Mezei – a korábbi értelmezőktől eltérő klinikai pszichológiai perspektívában – egy konkrét emlékekkel és élménnyel is igazolja. Meglátogatta ugyanis egyszer Hollandiában Korniss nővérét, akit öccse gyerekkoráról kérdezett, és a válaszokból remekül kirajzolódott számára a narcisztikus művész személyiségének képlete.

Nagyjából az Európai Iskola időszakára esik második jelentős képzőművészeti tanulmánya, Marcel Jeannel közösen írott Csontváry-elemzése, amely a *Cahiers d'Art*-ban jelenhetett meg 1949-ben. Az 1984-es *Elméletek és művészek* kötetben újra közölt szöveg egyúttal tartalmazza saját keletkezéstörténetét is.<sup>16</sup> Mezei emlékei szerint ő a tanulmány alapgondolatait, vázát vetette papírra rövid párizsi tartózkodása idején, majd a végleges szöveget Jean írta meg és adta le. A tanulmány központi gondolata Csontváry zseniális naivitása, ami ráadásul még a kubisták új világképével is párhuzamba állítható. Csontváry ugyanis Mezei szerint nem szimbolista, hanem realista, sőt túlságosan is realista művész volt, aki hitt abban, hogy a látványt, a valóságot képes újrateheríteni a képen. Ezt támasztja alá különleges anyaghasználata is, amikor például a Tátra szikláit homokkal, vagyis kvarc kristállyal kevert festékkel vitte fel a vászonra. Az 1984-es Csontváry-tanulmány második fele egy későbbi, de már 1967-ben publikált szöveg, ami az 1949-es elemzés klinikai kiterjesztéseként gondolható el. Mezei itt a pszichés, pszichoanalitikus mozgatórugókat, motivációkat keresi Csontváry egoizmusa mögött, amit Pertorini Rezső nyomán egy sajátos apakomplexussal kapcsol össze, ami kreatív narcizmushoz, egy szinte paranoid belső

<sup>15</sup> Mezei Árpád: Korniss Dezső. In: Uő: *Elméletek és művészek*. Budapest, 1984. 111–121.

<sup>16</sup> Mezei Árpád: Csontváry. In: Mezei 1984. i. m. 124.



1. Erdély Éva és Mezei Árpád, 1950-es évek © Fotó: Mezei Gábor jóvoltából

világ felépítéséhez vezetett. Szintén 1984-es gyűjteményes kötetében közli újra 1972-es kis tanulmányát a naiv művészetről, ahol a jelenséget jó részt ismét a narcizmus fogalmán keresztül ragadja meg. Annak ellenére is, hogy a szöveg tanúsága – belső kommentárként Mezei itt is reflektál a szöveg keletkezésére – szerint a kérdés kapcsán még Jean Dubuffet-vel is levelezett,<sup>17</sup> aki felhívta figyelmét arra, hogy sok „naiv” művész valójában tanult formákat alkalmaz, amelyek akadémikus eredetűek. Mindez azonban érdemben nem változtatott Mezei alapvető értelmezésén, mely az erős és független önkifejezési vágyat a narcisztikus kreativitás pszichoanalitikus magyarázatára vezeti vissza. (1. kép)

Az Európai Iskola tevékenységének beszüntetése után, 1948-tól új időszak kezdődött Mezei életében. Az ötvenes években szinte egyáltalán nem publikált művészeti vagy művészetelméleti témájú szövegeket, életrajzának tanúsága szerint pszichológusként dolgozott, és Jeannel folyó nagy közös munkájukból, *A szürrealista festészet*ből sem tudta kellőképpen kivenni a részét. Az *Histoire de la peinture surréaliste* filozófiai, pszichológiai és pszichoanalitikus eszmefuttatásai mindazonáltal – Jean és Mezei eltérő intellektuális horizontja alapján – jórészt hozzá kötődhetnek. A komoly nemzetközi karriert befutó szürrealizmus-könyv főszereplői Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy, René Magritte és Salvador Dalí. Mezei saját visszaemlékezése szerint ő a kötet alapkoncepcióját dolgozta ki, illetve az által fontosabbnak tartott művészekhez (Duchamp, de Chirico, Ernst, Tanguy és Magritte) adott alapvető értelmezési szempontokat.<sup>18</sup> A kötet megjelenése után Magritte még írt is Jeannak, hogy milyen remek a róla szóló elemzés, Jean pedig azt válaszolta, hogy az elemzés lényege Mezeitől származik. Az viszont Mezei szerint sem tagadható, hogy Jean rengeteget hozzáírt kiinduló gondolataihoz, és az egyes életművek és művek tételes ismertetése nagyrészt francia szerzőtársa munkája.

1959-es Magritte-elemzésének lényegét magyar nyelven az 1993-as *Mikrokozmoszok és értelmezések* kötetben található szövege bontja ki.<sup>19</sup> Mezei Magritte alapélményének édesanyja öngyilkosságát tekintette, amiből egy olyan traumatikus valóságértelmezés ered, amely az élet és a halál, a valóság és az álom birodalmait átjár-

<sup>17</sup> Mezei Árpád: Naiv művészet. In: Mezei 1984. i. m. 91.

<sup>18</sup> Mezei Árpád: Marcel Jean: „Au galop dans le vent”. In: Mezei 1993. i. m. 300-305.

<sup>19</sup> Mezei Árpád: Magritte. In: Mezei 1993. i. m. 84-95.

hatónak képzele. Ugyanebben az 1993-as kötetben frissítette fel az ötvenes évek Duchamp elemzését is, amelynek központi gondolata az, hogy Duchamp művészeti forradalmát is részben egy pszichés trauma generálta, mégpedig a *Lépcsőn lemenő akt* (1912) visszautasítása azzal együtt, hogy a festmény a futurizmus és a kubizmus új eredményeit kívánta szintetizálni. Az arcátlan ready made a retinális művészet tagadásaként éppen ennek a visszautasításnak a pszichés feldolgozása. Duchamp ráadásul Mezei különleges, részben pszichoanalitikus, részben antropológiai perspektívájában nem is a nominalista konceptuális művészetet találta ki, hanem visszatért az őskorba, amikor is a talált műtárggyal egy olyan atavisztikus technikát választott, amit már a Homo Neanderthalensis is ismert, „aki” emberre és állatokra hasonlító kőveket gyűjtögetett barlangjaiban. A gyűjtögetésben Duchamp egyúttal kiélhette sajátos voyeurizmusát is, ami nemcsak az utolsó nagy munkát, az *Adva van (Étant donnée, 1946–1966)* peep show-ját jellemzi, de a *Nagy üveg* (1915–1923) pszichoszexuális ismeretelméletét is áthatja, amit ráadásul amúgy is a „hét bölcs” egyike, Raymond Roussel inspirált. Másik két „kedvencéről”, de Chiricóról és Max Ernstről Mezei később ugyan nem publikált önálló tanulmányt, de feltételezhetjük, hogy a Chirico nárcizmusára és Ernst Ödipusz-komplexusára építő elemzések hozzá kötődhetnek.<sup>20</sup> (2. kép)

Vélhetően a *Szürrealista festészet történetéhez* fűzött gondolatai öltöttek önálló testet 1962-es kis szürrealizmus-kötetében, ami a Mérnöki Továbbképző Intézet (BME) gondozásában jelent meg. Meglepő módon a szürrealizmusnak szentelt szövegben több szó esik antropológiáról és pszichológiáról, mint Ernst vagy Dali szürrealizmusáról, Mezei ugyanis a szürrealista gondolkodás antropológiai, történetfilozófiai és művészettörténeti kiterjesztésére tesz kísérletet. A szürrealizmus ekként világnézetté, sőt alapvető ismeretelméleti tényezővé válik, ami képessé teszi az embert a dolgok komplexitásának, illetve a valóság hibriditásának megragadására. Az első szürrealista ebben a szellemben Hieronymus Bosch lesz, a második pedig Arcimboldo, és vele együtt a manierizmus egész korszaka is szürrealistává válik. Rajtuk kívül még Giorgio de Chirico, André Masson, Max Ernst, Yves Tanguy, Jean Arp, Salvador Dali, illetve maga André Breton kap rövid, esztétikai és filozófiai elemzéseket a kis kötetben. De Chirico kapcsán Mezei a freudi Unheimliche fogalmának – ez is fellelhető az 1959-es szürrealizmus-könyvben – jelentőségét hangsúlyozza, hiszen a metafizikus festő terei azért kísértetiesek, mert emberek helyett próbababák népesítik be őket, és persze azért is, mert otthonosnak és ismerősnek tűnnek, de valójában kihaltak és szorongatóan üresek. A hibriditás formái megragadásának szürrealista jelentőségét Mezei Arp kapcsán domborítja ki, hiszen a dada egyik úttörője az egysejtűek és a humanoidok formáit szintetizálta. Ernst pedig ugyanezt a kísérteties formai ambivalenciát a kollázs és a speciális montázs (frottázs és dekalkománia) módszereivel valósította meg szürrealista időszakában.

Mezei az 1984-es *Elméletek és művészek* kötetében újra is közölte az 1962-es szürrealizmus-kötet szövegét, miközben azért számos részt ki is hagyott belőle.

<sup>20</sup> Jean 1959. i. m. 125–137.



2. Mezei Árpád a Balatonon, 1960-as évek © Fotó: Mezei Gábor jóvóltából

Eltűntek például a de Chiricót elemző részek, illetve a magyar vonatkozású függelék is, ami vélhetően egy későbbi – és a gyűjteményes kötetben is önállóan közölt – tanulmánya, a *Szentendrei festészet* alapját képezte. Ki is egészítette viszont az 1962-es szöveget egy későbbi, 1977-es Breton-tanulmánnyal, ami szintén elég rendhagyó munka, hiszen lényegében az idő filozófiai elemzéseivel kapcsolatos eszmefuttatás. Mezei szerint ugyanis Bretont igazán csak a jövő érdekli, a jelen és a múlt szinte egyáltalán nem foglalkoztatja, ami a fantázia és a prognózis természetéből fakadóan jellegzetesen szürrealista mentalitásnak tekinthető. Szintén Bretonra épül egy későbbi, 1993-ban publikált elemzése a szürrealista költészetéről, ami a *Genèse de la pensée moderne* gondolatmenetét követve a szürrealista poézis eredetét de Sade, Rimbaud, Lautréamont és Jarry munkásságára vezeti vissza.<sup>21</sup> A szürrealizmus központi gondolata így Breton és elődei nyomán az addig dialektikusan antitetikus emberi valóságok, az érzelem és az értelem, az ösztön és az ész, az álom és a valóság szintézise lesz. A szürrealista poézis lényegét pedig – igen frappánsan – a tudat (illetve a tudatalan) és a nyelv felszabadításában látja Mezei, ami persze visszacsatol 1947-es szürrealizmus értelmezéséhez (*Liberté du langage*) is. Hasonlóan frappáns értelmezést ad Mezei 1962-ben a dada nyelvrombolásáról, illetve a dada szellemiségének sztochasztikus jellegéről, ami aztán 1971-ben öltött végleges formát, amikor is a dadát a modern matematikával és a modern fizikával kapcsolta össze.<sup>22</sup> Rendkívül kreatívan mutatott rá ugyanis a dada szellem kombinatorikus és statisztikus természetére és intenzív vonzódására a véletlen és az esetleges jelenségek iránt. A dada – Mezei pro-

<sup>21</sup> Mezei Árpád: A francia szürrealista költészet. In: Mezei 1993. i. m. 217–226.

<sup>22</sup> A szöveg először a brüsszeli *Gradiva* folyóirat 1971-es számában jelent meg.



vokatív megfogalmazása szerint – ekként válhat Schrödinger és a kvantumfizika előfutárává,<sup>23</sup> avagy a racionális kauzalitás kritikájává, hiszen a valóság leírásában olyan kombinatorikus módszereket alkalmaz, mint a kollázs és a fotómontázs.

A szürrealista festészet 1959-es történetéből – vélhetően Mezei szándékai ellenére – kimaradtak a magyarok, Jean ugyanis nem érzékelt nálunk semmiféle szürrealista festészetet, tulajdonképpen csak magát Mezeit tekintette szürrealistának.<sup>24</sup> 1970-ben viszont Mezeinek mégiscsak lehetősége támadt arra, hogy írjon a *Lettres Françaises* számára a magyar szürrealizmusról, azaz a szentendrei festészetről. Összeismerkedett ugyanis a híres lap képzőművészeti szerkesztőjével, Georges Boudaille-lel, aki úgy tudta, hogy nem létezik modern magyar festészet. Mezei pedig ezt már a beszélgetésük közben gyorsan cáfolta, és rámutatott arra, hogy pesti látogatása alkalmával Boudaille-nek vélhetően csak a hivatalos, állami művészetet mutatták meg. A részletesebb cáfolat, a szentendrei iskoláról szóló francia cikk központi alakja, avagy a magyar szürrealizmus origója, Vajda és Korniss lett, akik a kelet és a nyugat, a magas kultúra és a népművészet szintézisét kívánták megvalósítani. Lényegében ezt a gondolatot fejtette ki Mezei már az 1962-es kis szürrealizmus-könyve magyar függelékében is, ahol írt a magyar szürrealizmusról, egészen pontosan Martyn Ferenc, Ország Lili, Vajda Lajos, Korniss Dezső és Anna Margit művészetéről. Vajda Mezei értelmezésében lényegében egy narcisztikus művész, azért is érdeklik annyira a tükröződések, és az áttetsző, átlátszó motívumok, és ezért vonzódik oly nagyon a Pantokrátor alakjához is. Élete végén viszont kényszerűen felfedezi a szellemi lét ellenpólusaként a testi valóságot is, képeit a biológikum hatja át, izomrostok, izomkötegek hálózják be a világot, amelyekből kísérteties, hibrid, állati-emberi-növényi-ásványi struktúrák épülnek fel. Vajdához hasonlóan Korniss is szintetizál és hibridizál, a csendélet és a tájkép elemeit keveri, de hasonlóan cselekszik Bálint is a szentendrei szimbolikus motívumok kombinálásával. Sőt már Ámos is hibridizál: a valóság és az álom világát fonja, mossa össze. Anna Margit munkásságában viszont már kifejezetten a testet öltött hibridek domborodnak ki, növényi, állati, emberi keverékek, korcsok: bábuk, bábok, krumplimberek. Amíg Ámos bekerül a *Lettres Françaises* cikkbe, addig Ország Lili kikerül a magyar szürrealizmusból, nemcsak topográfiai okokból (nem volt szentendrei művész), de talán azért is, mert titokzatos jeleinek kultúrtörténeti dimenziói nem igazán passzoltak a hibriditás esztétikájához.

Amíg Korniss már 1946-ban megragadta Mezei figyelmét, Vajda-élménye csak később öltött írott formát. A *Szürrealizmus* 1962-es függelékében mindenesetre már egyértelmű a központi szerepe, ami csak tovább erősödik 1984-re. Az 1984-es gyűjteményes kötet legnagyobb terjedelmű szövege a Vajda-tanulmány, ami Vajda narcizmusát és a testkép-vázlat szerepét hangsúlyozza művészetében. A szöveg lényegében egy 1965-ös és egy 1981-es Vajda-tanulmány egyesítése, a kiindulópont az először a hatvanas években formát öltő pszichológiai, sőt pszichoszomatikus esztétikai értel-

<sup>23</sup> Mezei Árpád: A dadaizmus újjáértékelése. In: Mezei 1984. i. m. 84.

<sup>24</sup> Marcel Jean levele Mezei Árpádhoz. Párizs, 1947. április 11. OSZK Kézirattár, Mezei Árpád fond. Idézi: Balázs Imre József 2021. i. m. 188.

mezés. Vajda ugyanis Mezei szerint narcisztikus személyiség, akit önmaga egysége nyűgöz le, és így önmagát fedezi fel a világban és annak vizuális egységében is, ezért vonatkoztatja egymásra, illetve ezért montírozza össze egymással önmaga és a külvilág formáit, saját képét és a valóság motívumait. Vajda – összegez frappánsan Mezei – szürrealista Narcissusként a szentendrei Duna tükreben egyesíti a várost és önmagát.<sup>25</sup> Jellemző formai eszköze a kollázs és a montázs, amelyet a szürrealistákhoz és Lautréamont-hoz hasonlóan a világ paradox egységének kifejezésére használ, hiszen idegen, egymástól független dolgokat kapcsol össze velük. Vajda tehát szürrealista hibrideket, plusz dimenziókkal bővített „hiperdolgok”-at hoz létre,<sup>26</sup> amelyek többféle entitás többféle nézőpontú képét egyesítik. Ráadásul az egyesítés sajátos eszköze a vajdai, érzékenyen vibráló vonal, amelyet Mezei egyfajta pszichológiai EKG-vonalnak, pszichogramnak tekint.<sup>27</sup> Az ikonos önarcképek innen nézve már tulajdonképpen kozmikus hibridek, a narcisztikus személyiség ugyanis önmagát és a valóság képét is egyesíti a Teremtő képével. Mindezt ráadásul Mezei összekapcsolja a TBC pszichoszomatikus értelmezésével is, a testkép-vázlat bomlásával, amely a kései Vajda hibridekre, a szörnyűséges, kozmikus bomlás képeire adhat orvosi-lélektani, pszichoszomatikus magyarázatot, ami egyúttal átvezet Mezei klinikai, művészetpszichológiai praxisához.

Az Európai Iskola megszűnése után, 1950-ben Gegesi Kiss Pál kínált állást Mezeinek a János Kórház pszichiátriai osztályán, 1952-től pedig már az MTA Pszichológiai Intézetének is dolgozott, kezdetben vélhetően fordítóként. Saját visszaemlékezése szerint a munkát részben Mérei Ferencnek köszönhette, akinek 1950-es „bukása” és koncepciói pere után fordítótársra, szellemfordítóra, strómanra volt szüksége.<sup>28</sup> Mezei így került intenzív kapcsolatba Pavlov munkásságával, és az sem elképzelhetetlen, hogy Mérei biztatására ismerkedett meg alaposabban Hermann Rorschach tevékenységével is. 1958-tól Levendél László mellett már pszichológusként is dolgozhatott a Korányiban, aminek eredményeként számos, klinikai vizsgálatokon alapuló pszichológiai szak tanulmányt is publikált. Ezek nagy része a Rorschach-teszt alkalmazásáról szól,<sup>29</sup> de írt egy fura önálló tanulmányt a szemleahunyásos jelenségről is, amely a freudi bújócska jelenségét fenomenológiai és antropológiai szempontok szerint értelmezte újra.<sup>30</sup> Mezei konklúziója szerint az ember ontogenetikai fejlődésében a látás és a kép azért

<sup>25</sup> Mezei Árpád: Vajda Lajos. In: Mezei 1984. i. m. 165-166.

<sup>26</sup> Uo., 161-162.

<sup>27</sup> Itt kínálkozna az összevetés Aby Warburg dinamogramjával, de élete során Mezei nem hivatkozott Warburgra egyetlen egyszer sem, így vélhetően nem ismerte elméleti elképzeléseit.

<sup>28</sup> Mezei Árpád: Önéletrajz. In: Mezei 1993. i. m. 314.

<sup>29</sup> Mezei Árpád: A Rorschach próba rendszeres tovább fejlesztése. *Pszichológiai tanulmányok*. II. Szerk. Gegesi Kiss Pál. Budapest, 1959. 601-612. Mezei Árpád - Mezeiné Erdély Éva: A Rorschach táblák felszólító jellegének vizsgálata. *Pszichológiai tanulmányok*. IV. Szerk. Gegesi Kiss Pál. Budapest, 1962. 615-622.; Mezei Árpád - Mezeiné Erdély Éva: Újabb személyiségdimenziók a Rorschach próbában. *Pszichológiai tanulmányok*. VIII. Szerk. Gegesi Kiss Pál. Budapest, 1965. 609-620.

<sup>30</sup> Mezei Árpád: A szemleahunyásos jelenség. *Pszichológiai tanulmányok*. VI. Szerk. Gegesi Kiss Pál. Budapest, 1954. 51-64.

játszik kitüntetett szerepet, mert a kisgyermek valósága életének kezdetén, első hónapjaiban teljességgel optikai jellegű, információit ugyanis döntő módon látás útján szerzi.

Klinikai vizsgálatokra és tapasztalatokra épül Levendel Lászlóval közösen írott két könyve is, melyeken belül a két szerző nem különül el egymástól. A *Személyiség és tuberkulózis* (1965) a gümőkór komplex, pszichoanalitikus vizsgálata, amelyben Mezei kontribúciója vélhetően a freudi pszichoanalízis szempontjainak feldolgozása lehetett, vagyis a TBC összekapcsolása a domináns, erős anyával és a gyenge apával, ami kisebbségi komplexushoz, felnőttkori szeretetététséghez, szeretethiányhoz, és végső fokon paranoiához vezethet. Emellett vélhetően hozzá fűződik a grafológián és a Rorschach-teszten keresztül a betegekre jellemző képalkotás, avagy a vizualizáció vizsgálata is. A paranoid személyiséghez vezető érzelmi bizonytalanságra, illetve az introvertált személyiségre Mezei szerint jellemző az erős projekciós hajlam, a belső világ kivetítése a külső valóságra, ami jellegzetes Rorschach-értelmezésekhez és sajátos írásképhez is vezet. Emellett a súlyos TBC-s betegekre jellemző még a „mozizás”-nak nevezett tevékenység is, ami a fantáziálás, illetve az ébren álmodás Levendel-Mezei-féle megnevezése, ami egyfajta menekülés a betegség valóságából egy alternatív világba. Másik Levendellel közös kötete, *Az alkoholista beteg személyisége* (1972) az alkoholizmus komplex, klinikai-pszichológiai elemzése, amelyben szintén a pszichoanalitikus fejtegetések és a vizualizációs vizsgálatok kapcsolhatók leginkább Mezeihez.

Mezei 1974-es emigrációja után az Egyesült Államokban már nem folytatott kórházi munkát, nem támaszkodott klinikai esettanulmányokra, hanem „visszatért” a művészethez és ott kamatoztatta grafológiai, pszichovizualizációs és pszichoanalitikai munkásságát. Pszichoszomatikus alapokra helyezett művészetpszichológiai és művészettörténeti munkásságának legfontosabb médiuma a kevésbé ismert, lokális jelentőségű, torontói *Onion* folyóirat volt.<sup>31</sup> Egyik első, 1977-es ilyen típusú szövegét Edgar Degas festményeinek szentelte, amelyeken szerinte megtalálhatóak a hipochondria Rorschach-jegyei. A hipochondria összefügg ugyanis a testkép sérülésével, torzulásával, ami a Rorschach projekciókban az apró részletek interpretálásán keresztül mutatkozhat meg. A hipochondriás hajlamos ugyanis fura, szokatlan, kényelmetlen testhelyzeteket is felfedezni a Rorschach táblákon. Mezei ilyen fura, szokatlan testhelyzetek projekcióiként értelmezi Degas balerina-ábrázolásait, amelyeket összekapcsol az alkotó labilis elmeállapotával is. Egy másik 1977-es tanulmányának felvetése szerint André Masson művészetét nagymértékben meghatározta csodálatos (bretoni értelemben is merveilleux) gyógyulása egy halálos háborús sebből, ami az élet és a halál határainak vizuális eltörléséhez, illetve a különféle létformák (szerves és szervetlen) összeméréséhez, összekeveréséhez vezetett. Ebben a pszichoszomatikus kontextusban válik meghatározóvá Paul Klee szklerodermája is, hiszen a szín-íz-tapintás-színesztézia Mezei szerint a súlyos bőrbetegségek tünete, vagy inkább pszichiátriai jellemzője, ami az érzékek és az érzékelés össze-

<sup>31</sup> Ezek a szövegek jelentek meg az 1983-as *The Complete Art Critic* című kötetében, majd egy részüket publikálta az *Elméletek és művészek* kötetében is.

zavarodására utal. Mezei szerint a bőrbetegek a Rorschach ábrákban gyakran fedeznek fel a felület jellegére utaló jegyeket, érdes, szűrős, szőrös, puha dolgokat, képzeteket, ami felületi érzékenységükhöz kapcsolódik. A bőrbetegség ráadásul testképzavarral és személyiségzavarral is párosulhat, a beteg ugyanis különösen érzékeny a testképre, hiszen sérülékeny, és ebből adódóan könnyen irányítható személyiség. Klee-t pedig Mezei értelmezésében először az apja, majd a felesége irányította, illetve uralta, ami egyrészt narcisztikus paranoiához, másrészt pszichoszomatikus eredetű szklerodaermához is vezethetett.

A *Mikrokozmoszok és értelmezések* tanúsága szerint ez a fajta pszichoszomatikus-pszichoanalitikus értelmezés a nyolcvanas években írott kritikai szövegeiben is gyakran felbukkant. Asgern Jorn festészeti destrukciója, a formák tudatos rombolása így kapcsolódott össze halálos betegségével, a tüdőrákkal. Mezei ugyanis TBC-s betegeket is vizsgált Rorschach-tesztel, és azt figyelte meg, hogy a képekben mindig széteső, bomló formákat fedeznek fel. Mezei egy másik híres „áldozata”, Édouard Manet viszont szifiliszben halt meg, képeinek hőse pedig a „beszélő” nevű, „gyilkos” Victorine Meurent,<sup>32</sup> az *Olympia* és a *Reggeli a szabadban* múzsája, a femme fatale megtestesítője, aki Mezei értelmezése szerint nemcsak Manet szerelme, de korai halálának okozója is volt. Manet egyúttal tipikus narcisztikus festőművész is, akire a külső és a belső valóság közötti határok elmosása jellemző, ezért is fest oly gyakran interieur témákat, aktokat, csendéleteket exteriőrből, vagyis tájképen. Ezen a ponton Mezei másokhoz is kapcsolódik, mégpedig egy Dudek nevű pszichológushoz, aki művészeket vizsgált Rorschach-tesztel,<sup>33</sup> és azt fedezte fel, hogy a festők az extrovertált és az introvertált személyiség típus Rorschach-jellemzőit egyszerre mutatják. Tipikus festmény e tekintetben a *Reggeli a szabadban*, amely egyúttal visszavisz bennünket a reneszánsz korszakába is, amikor számos nagy festő, köztük Leonardo és Giorgione is tudatosan keverte a külső és a belső világot, aminek egyik első és legszebb példája éppen a Manet-t inspiráló *Koncert* (1509). A későbbi művészetben ilyen értelmű keveredést, kreatív hibriditást fedez fel Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico és Magritte festészetében is. Ez a fajta – lényegében szürrealista – esztétika inspirálta Mezei értelmezésében az új amerikai művészetet is, vagyis az absztrakt expresszionizmust, ami az egyszerűséget és a spontaneitást kereste. Az absztrakt expresszionizmust és festőiség utáni absztrakciót tehát Mezei egyértelműen az európai szürrealizmushoz kapcsolja, és kultúraelméleti fejtegetésekkel fűszerezve a káosz szerepét emeli ki a sajátos, új amerikai absztrakcióban, amelynek fejlődésében két fázist különböztet meg: a káoszt ugyanis a rend követi, Pollockot Barnett Newman, a gesztusfestészetet a színmezők koordinátarendszere.

A szürrealizmus mellett az építészet és a térformálás szokatlan pszichokulturális elmélete is végigkíséri Mezei munkásságát. Téziseinek első rendszeres megfogalmazása a hatvanas évek műegyetemi előadásaihoz és a Mérnöki Továbbképző Inté-

<sup>32</sup> Mezei fordításában: „Győztes nők meghalnak”. Ld.: Mezei Árpád: Edouard Manet. In: Mezei 1993. i. m. 130.

<sup>33</sup> Stephanie Z. Dudek: The Artist as Person. Generalisations based on Rorschach records of Writers and Painters. *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 40. 1970. 232–241.

zethez kötődik. A *Szürrealizmus* utáni második, 1963-as kis kötete a *Mai építészet és festészet kapcsolatai* címet viseli, és részben a szürrealizmus kötet tanulságait gondolja tovább egyrészt Arp és Korniss hibriditásának részletesebb elemzésével, másrészt a személyiség pszichoanalitikus szempontjai szerint közelít a szürrealizmus utáni modern művészethez is Dubuffet-től Pollockig ívelően. Az itt felvetett szempontok később a *Mikrokozmoszok* önálló szövegeiben, illetve az 1994-es, töredékeségében is hatalmas, összegző munka, az *Elmélkedések a művészetről* alfejezeteiben térnek majd vissza. Az 1966-os harmadik kis kötet, *Az építészet jelentősége az ember fejlődésében és a művészetek kapcsolata* komplex címet kapta és lényegében az építészettörténetnek antropológiai és pszichológiai értelmezése, amely alapját képezi az 1996-ban kiadott *Építészetelméleti könyvecskéjének* is.<sup>34</sup>

*Az építészet jelentősége...* és az *Építészetelméleti könyvecske* alaptézise is az, hogy az építészet nem a kunyhóból fejlődött ki, ahogy általában az építészet történészei gondolják, hanem valójában a barlangból, amely tulajdonképpen talált tér, talált otthon, de lényegében, antropológiai értelemben egyfajta eszköz is az ember számára, ahol védelmet talál és pihenésre lel. Az ember, a Homo Sapiens „barlanglakó” állapota az épített környezetünknek, az otthonunknak köszönhetően a kőkorszaktól napjainkig meghatározza gondolkodásunkat. A barlang ugyanis a képzeletű, fantázia fejlődésének is az egyik legfontosabb mozgatórugója lett a Mezei által „öningerlés”-nek nevezett tevékenység következményeként, ami képeket, látni-valót generált a barlang ingerszegény környezetében. Az alkotók, vagyis a később művésznek nevezett egyedek ezáltal nagymértékben hozzájárultak a faj fejlődéséhez. A kőkorszaki művészet Mezei-féle értelmezése nagyjából egyidejű az általa több ízben is hivatkozott Leroi-Gourhan strukturalista antropológiájával,<sup>35</sup> de a pszichológiai és az idegtudományi horizont egyesítése az angolszász antropológia későbbi fejleményeivel is párhuzamba állítható.<sup>36</sup> Mezei a barlang, mint menedékhely, mint biztos pont antropológiai lehorgonyzásával tulajdonképpen Walter Cannon „üss vagy fuss” (Fight or Flight) elméletét gondolta tovább,<sup>37</sup> illetve kapcsolta össze a freudi és a jungi pszichoanalízis művészet- és személyiségelméleteivel. A korai etológiai nézőpont mellett fontos inspirációt jelentett számára Max Scheler és Arnold Gehlen filozófiai antropológiája is.<sup>38</sup> Schelertől és Gehlentől – a szürrealizmus szellemében – egy-egy inkább költőien, mint tudományosan kezelt gondolatot, mottót vett át. Schelertől ered „az ember olyan élőlény, aki tud nemet mondani”

<sup>34</sup> A könyvet az építész Nagy Bálint szerkesztette és adta ki, a szövegeket pedig Barna Imre válogatta Mezei Árpád kézírataiból.

<sup>35</sup> André Leroi-Gourhan: *Préhistoire de l'art occidentale*. Paris, 1965.

<sup>36</sup> Vö.: John E. Pfeiffer: *Creative Explosion. An inquiry into the Origins of Art and Religion*. Ithaca, 1985.; David Lewis-Williams: *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*. London, 2004.

<sup>37</sup> Walter Bradford Cannon: *Bodily changes in pain, hunger, fear, and rage*. New York, 1915.

<sup>38</sup> Vö.: Max Scheler: *Az ember helye a kozmoszban*. [1928] Ford. Csátár Péter. Budapest, 1995. (Horror metaphysicae); Arnold Gehlen: *Az ember*. [1940] Ford. Kis János. Budapest, 1976. (Társadalomtudományi könyvtár)

gondolat,<sup>39</sup> ami Mezei értelmezésében az ösztönök tudatos gátlásának képességét jelenti, ami lehetővé teszi az ember számára a tudatos tervezést és a modellalkotást. Gehlenhez pedig „az értelem, mint fegyver” frázis kötődik, avagy a testi gyengeség értelmi kompenzációjának evolúciós elmélete.<sup>40</sup> Összességében tehát a barlang Mezeinél egy olyan védett tér, egy olyan az anyaméhre is emlékeztető menedékhely, ahol az ember egy ingerszegény, az ösztönöket gátló környezetben nemcsak biztonságban érezheti magát, de nyugodtan tervezhet, gondolkodhat, fantáziálhat is.

Az *Építészetelméleti könyvecske* nívuma az 1966-os kis kötethez képest az antropológia történetfilozófia kiterjesztése, mivel Mezei szerint az építészeti téralkotást egy-egy kultúra filozófiai antropológiája is meghatározza, vagyis nagyon egyszerűen az, hogy milyenek is látják a világot. Az antropológiát, az etnológiát és a teológiát meglehetősen szabadon kombinálva Mezei az arab művészetet az elvont arabeszk térszemléletéből vezeti le, a prekolumbián építészetben az organikus, geomorfológiai formakincs jelentőségét hangsúlyozza, a kínai építészetben pedig az égi függés, a felfüggesztettség meghatározó szerepe mellett érvel a pagodák kapcsán. Az európai, klasszikus és reneszánsz gyökerű építészet kapcsán az antropomorfizmus fogalmát állítja a középpontba, és egy némiképp szürreális metaforával élve a reneszánsz épületeket azért tartja emberszerűnek, mert van homlokzatuk és hátuk is. Végezetül a modern európai és amerikai építészetet is antropológiai szempontból értelmezi, de csak két építéssel foglalkozik kiemelten. Frank Lloyd Wright épületeinek organikuságát és horizontalitását a prekolumbián építészethez kapcsolja, Le Corbusier szervességét viszont a reneszánsz antropocentrikus humanizmusából vezeti le.

A „barlangmodell”, avagy az építészet, a téralkotás, a formaalkotás és a képalkotás párhuzamos, pszichológiai és logikai, érzelmi és értelmi vizsgálata központi szerepet játszik összegző, koherens narratívába foglalt, de meglehetősen rapszodikus és aforisztikus művészetelméleti kötetében is, amely az *Elmélkedések a művészetről* címet kapta. A kötet első részes egy töredékességében is lenyűgöző általános művészetelmélet, amelyben az emberi formaképzés, a művészi formateremtés jellegzetességeinek megragadása során alaklélektani és pszichoanalitikai érvek keverednek egymással Rorschachtól és Freudtól Rudolf Arnheimig és Melanie Kleinig ívelően. A kötet második része viszont egy lélektani és társadalomlélektani keretbe helyezett művészettörténet a kezdetektől, vagyis a barlangok kőkorszaki művészetétől, az antikvitáson és a reneszánszon át egészen az avantgárdig ívelően, amelyben sora visszatérnek a már említett főszereplők Boschtól Giorgionén, Arcimboldón és Manet-n át a szürrealistákig. A művészet eredetét Mezei saját barlangmodellje mellett az antik Orfeusz-mítossszal kapcsolja össze, amit egészen Breton szürrealizmusáig ívelően a művészet alapvető drive-jaként, hajtóerejeként értékel. Az emberi szubjektum ugyanis a tudományos, objektív, elemző-tervező gondolkodással már nagyon korán, az antikvitás idején elválasztotta egymástól a belső és a külső világot. A művészet célja pedig innentől kezdve az lett, hogy Orfeuszként harmóniát teremtsen a két világ között.

<sup>39</sup> Mezei 1994. i. m. 98.

<sup>40</sup> Uo., 99.

Az összegző kötet művészetelméleti fejtegetései részben antropológiai, részben pszichoanalitikus jellegűek, vagyis Mezei a művész személyiségének szentel különösen nagy teret. A művészi fantázia és a képzőművészeti képalkotás kifejezetten a személyiség problematikájával kapcsolódik össze. A művészet így nemcsak szociálpszichológiai értelemben vett orfeuszi szintézis lesz, hanem az agresszióhoz vezető lelki traumák szublimációjaként is funkcionál. Érdekes módon a klasszikus művészetek értékelése során erősebb az antropológiai és a szociálpszichológiai érvelés, ami a modernitás felé közeledve az individuális, pszichoanalitikus szempontoknak adja át helyét. A művészetet kezdetben, vagyis a görögöknél, majd pedig később a racionális, humanistának tekinthető kultúrákban is a koherens és harmonikus – ha tetszik orfeuszi – kép- és a forma-alkotás jellemzi Mezei szerint. Ezzel az illuzórikusnak bizonyuló harmóniával szakít aztán a dada és a szürrealizmus, hogy egy másik, komplexebb szintézist állítson annak helyére, ami már a látszólagos ellentétek és ellentmondások organikus és vitális, avagy komplementer egységét vallja. A szürrealizmus felől visszapillantva fedezhetők fel az antiklasszikus, „szürreális” tendenciák a gótikában, a manierizmusban és a romantikában is. Mezei művészettörténetének legfontosabb gondolata ekként a realiztikus és a szürrealisztikus korszakok Worringerre, illetve Dvořákra emlékeztető váltakozása,<sup>41</sup> csak éppen Mezeinél a szellem, az idea, az absztrakció paradigmatis birodalma nem a gótika vagy a manierizmus, hanem a valóságtól tudatosan elszakadó szürrealizmus lesz.

A megformálás kitüntetése a művészi alkotásban szervesen kapcsolódik össze Mezei sajátos holisztikus formalizmusával is, amely a matematikai topológiától a percepcióelméleteken át a művészi formaképzés értelmezéséig ível, és egyfajta szürreális Uroboroszként visszacsatol a kezdetekhez, az 1924-es *Forma* tanulmányhoz is. A művészi formaadás, a művészi megformálásmód tekintetében Mezei lényegében élete végén is Wölfflin útmutatását követi, amikor a világnézethez kapcsolja a látást és a művészi formálást is. Mezei mindazonáltal Wölfflinnél túl erősnek érzi a kulturális determinációt, így szándékai szerint Henri Focillon esztétikai szempontból autonóm, vitális formalizmusával kombinálja az eszmetörténetileg túlságosan is meghatározott látásformák (Seeformen) elméletét.<sup>42</sup> A szintézis azonban nélkülözi a tételes érvelést és a konkrét példát, így inkább egyfajta elvont programnak tekinthető, amely a művészi formáknak egyrészt sajátos életet, fejlődést és energetikát tulajdonít, másrészt a külvilág leírására szolgáló reprezentációként is felfogja azokat. Szintén alaposabb kifejtés nélkül marad Wölfflin stílustörténeti formalizmusának topológiai továbbfejlesztése. Ebből nagyjából annyi rekonstruálható, hogy Mezei Wölfflin nyomán a reneszánszt a merőleges nézőponttal jellemezi, a barokkot pedig a ferdével, majd amellet érvel, hogy a nézőpont síkjának változtatásával további korszakokra is kiterjeszthető a látásformák elmélete. Ha ugyanis a képsíkkal párhu-

<sup>41</sup> Vö.: Worringer 1907.; Max Dvořák: Greco és a manierizmus. [1917] In: Uő: *A művészet szemlélete*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, 1980. 319–330.

<sup>42</sup> Vö.: Henri Focillon: *A formák élete*. [1934] Ford. Vajda András. Budapest, 1982. Ld. még: Wölfflin 1915. i. m.

zamosan, függőleges irányban még markánsabban eltoljuk a nézőpontot, akkor megkapjuk a manierizmus merész rövidüléseit és torzulásait, ha viszont a nézőpontot merőleges síkban közelítjük a képhez, akkor az impresszionizmus extrém közeli látószögeihez jutunk. A formaképzés antropológiai horizontú, pszichológiai és esztétikai értelmezése ráadásul a kötet végén kiterjed, illetve inkább csak kitekint az arab, a kínai, a prekolumbián és a hindu művészetre is, amelyek szellemiségét részben teológiai, részben filozófiai jellegzeteségeken keresztül interpolálja a művészi tevékenységre. A teológia és az esztétika szintézise azonban a nem-európai kultúrák esetében már zavarba ejtően önkényesnek és esetlegesnek tűnik. Mindez azonban nem változtat azon, hogy az *Elmélkedések a művészetről* méltó lezárása egy elképesztően gazdag művészettörténeti életműnek, amely a szürrealizmus esztétikáján, a gondolkodás antropológiáján és a látás pszichológiáján keresztül kísérelte meg formalizálni a művészet univerzális történetét.

### MEZEI ÁRPÁD PÁLYAKÉPE

Mezei Árpád (1902. július 2. – 1998. július 7.) művészeti író, pszichológus, művészetfilozófus. Művészettörténeti, esztétikai, filozófiai, pszichológiai és antropológiai műveltségét autodidaktaként szerezte, egyetemre nem jelentkezett a numerus clausus törvény miatt. 1924-ben a Pán Imre által szerkesztett *IS* folyóiratban jelentette meg első tanulmányait. 1931-ben a szintén Pán által szerkesztett és kiadott *Index* folyóiratban közölte újabb filozófiai írásait. 1942-ben ismerkedett meg Marcel Jeannel, akivel együtt két könyvet is írt a negyvenes években. A háború idején munkaszolgálatos volt. Egyet Lautréamont *Maldoror énekei* című művéről, egy másikat pedig a modern irodalmi gondolkodás eredetéről és 19. századi történetéről. 1945-ben az Európai Iskola egyik alapító tagja lett, és intenzíven részt vett az Európai Iskola által kiadott kis kötetek és füzetek szerkesztésében és fordításában. Az Európai Iskola tevékenységének beszüntetése után fordítóként és pszichológusként dolgozott. Gegesi Kiss Pál révén először a János Kórház pszichiátriai osztályán kapott állást (1950–1951), majd az MTA Gyermeklélektani Intézetében dolgozott (1952–1964). 1958-tól már klinikai pszichológusként is alkalmazták Levendel Lászlónak köszönhetően a Korányi Tbc. Intézetben. Levendel Lászlóval közösen két orvosi-pszichológiai kötetet is írt, egyet a TBC gyógyításáról és egy másikat az alkoholizmus kezeléséről. A hatvanas években művészettörténeti előadásokat tartott a Műegyetemen, amiket a Mérnöki Továbbképző Intézet gondozásában három kis kötetben közreadtak. 1974-től az Egyesült Államokban élt és idejét kizárólag az írásnak szentelte, tanulmányai jelentek meg a *Leonardóban*, a párizsi *Magyar Műhelyben*, a washingtoni *Arkanumban* és a torontói *Onion* folyóiratban is. Részben ezekből a tanulmányaiból állította össze 1984-es és 1993-as gyűjteményes köteteit. A kilencvenes években gondolatait és elméleteit az *Elmélkedések a művészetről* és az *Építészetelméleti könyvecske* című kötetekben összegezte.



## MEZEI ÁRPÁD FONTOSABB ÍRÁSAI

Forma. *IS*, 1924, 1. 1-4.; Új ismeretelmélet körvonalai. I-III. *Index*, 1931, 1-2-3. *A paraszti létforma az európai kultúrában*. Budapest, 1946. [Korniss Dezső] *Illuminációk. Öt eredeti metszet*. Budapest, 1946. (Európai Iskola könyvtára, 9.); *Maldodor. Essai sur Lautréamont et son oeuvre: suivi de notes et de pièces justificatives*. Paris, 1947. (Le chemin de la vie) [társszerző: Marcel Jean] *Liberté de langage. Le surréalisme en 1947*. Exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton, Marcel Duchamp. Paris, 1947. 59-61.; Tanguy. *Les Deux Soeurs*, 3. 1947. 103-107.; Csontvary. *Cahiers d'Art*, 24, 1949, 6. 89-98. [társszerző: Marcel Jean]; *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*. Paris, 1950. (Le chemin de la vie) [társszerző: Marcel Jean]; *La conscience hallucinée: Chirico. Les Lettres Nouvelles*, 28. 1955. 3-12. [társszerző: Marcel Jean]; Marcel Jean: *Histoire de la peinture surréaliste*. Avec la collaboration de Arpad Mezei. Paris, 1959.; *A szürrealizmus*. Budapest, 1962. (Mérnöki Továbbképző Intézet előadássorozatából); *A mai építészet és festészet kapcsolatai*. Budapest, 1963. (Mérnöki Továbbképző Intézet előadássorozatából); *Személyiség és tuberkulózis*. Budapest, 1965. [társszerző: Leventel László]; *Az építészet jelentősége az ember fejlődésében és a művészetek kapcsolata*. Budapest, 1966. (Mérnöki Továbbképző Intézet előadássorozatából); *Isidore Ducasse comte de Lautréamont: Oeuvres complètes*. Commentées par Marcel Jean et Arpad Mezei. Paris, 1971.; *On Architecture, the Plastic Arts, and the Cultural Evolution of Man. Leonardo*, 4, 1971, 4. 239-244.; *Az alkoholista beteg személyisége*. Budapest, 1972.; Csontváry. *Magyar Műhely*, 14. 1976. No 50. 25-31.; *Toward Improving the Objective Status of Aesthetics: On Style and Content of Figurative Pictorial Art. Leonardo*, 14, 1981, 2. 118-121. *The Complete Art Critic*. Toronto, 1983. [társszerző: Todd A. Phillips]; *Elméletek és művészek. Művészet-életkísérletek*. Budapest, 1984.; *Mikrokozmoszok és értelmezések. Esszék és tanulmányok*. Pécs, 1993. (Ars Longa sorozat); *Elmélkedések a művészetről*. Budapest, 1994. *Építészetelméleti könyvecske*. Vál. Barna Imre. Szerk. Nagy Bálint, Budapest, 1996.

## MEZEI ÁRPÁDRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Bori Imre: *A szürrealizmus ideje*. Újvidék, 1970. 281-284.; Bajomi Lázár Endre: Arpad Duchamp. *Új Írás*, 12, 1972, 12. 90-94.; Határ Győző: Akiben a filozófia magára talál. A nyolcvanéves Mezei Árpád. *Új Látóhatár*, 9, 1982, 2. 232-238.; Németh Lajos: Mezei Árpád művészetírói munkásságáról. In: Mezei Árpád: *Elméletek és művészek*. Budapest, 1984. 7-19.; Magyar Beck István: Mezei Árpád pszichológus. In: Uó: *Száműzött értékeink. Beszélgetések az alkotó munkáról*. Budapest, 1989. 249-293.; György Péter - Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja*. Budapest, 1990. 43-45., 58-61.; Bohár András: A makrokozmosz újraértelmezése. *Holnap*, 39, 1994, 2. 23-25.; Sebők Zoltán: Mezei Árpád keze. *Élet és Irodalom*, 1996. augusztus 2. 16.; Bodri Ferenc: Mezei Árpád

(1902–1998). *Élet és Irodalom*, 1998. augusztus 14. 9.; Hornyik Sándor: A babona derivátumai. Tudomány és művészet Mezei Árpád írásaiban. *Ars Hungarica*, 31. 2003. 335–341.; Imre József Balázs: Surrealist Hybrids – Contemporary Hybrids. Árpád Mezei and the Late Surrealist Theories of Hybridity. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 9, 2017, 1. 49–56.; Hornyik Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája*. Budapest, 2021. 175–178.; Balázs Imre József: Mezei Árpád. In: *Uó: A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben*. Budapest, 2021. 188–197. – KMML II.: 781–782.; ÚMÉL IV.: 698.

Tatai Erzsébet

## MEZEI OTTÓ (1925–2004)

Mezei Ottó pályája egy olyan Kádár-kori értelmiségié, aki nem volt képes, nem akart elég megfelelően idomulni. Ezért, amint Pataki Gábor írta: Mezei „bizonyára úgy érezte, [hogy] az általa elvégzett munka léptékéhez és minőségéhez képest méltatlanul marginalizált helyzetet”<sup>1</sup> foglalt el a szakmában – de lehet, hogy csak későn erő volt. 1965-ben, 40 évesen végzett a művészettörténetész szakon, ekkor bele is vetette magát a művészettörténeti kutatás és a kortárs művészet sűrűjébe – bár már 1961-től megfordult alternatív művészeti helyszíneken és (már 1947–1948-ban is) publikált művészeti témájú írásokat. Korábban francia–magyar szakos diplomát szerzett, többször járt Franciaországban tanulmányúton, viszont 1968-ig a közoktatásban dolgozott. Nem volt deviáns, de nem is került reflektorfénybe. Nem volt mellőzött sem, hiszen valamennyi munkahelyén (illetve mellett) – 1968-tól Magyar Iparművészeti Főiskola, MNG, Népművelési Intézet – tudott művészettörténettel foglalkozni. Igaz, a Népművelési Intézet nem számított a művészettörténet fellegvárának, viszont a szabadság kis szigetének tűnik; olyan helynek, ami ideológiai szempontból „komolytalan” lévén – mint az ipar- (textil)művészet, vagy a nők művészete – a hatóságok tekintetében perifériájára esett. Olyan kiváló köteteket válogathatott, mint például Henri Focillon tanulmányai (1982), és szerkeszthetett, mint *A tér a festészetben* (1979) és *A tér a képzőművészetben* (1981). Nyugdíjazása után Mezei éppoly intenzíven írt, előadott és nyitott meg kiállításokat, mint korábban – nemsokára azonban a rendszerváltás forgószele jobboldali társaságok felé sodorta, talán az ő magyar művészetről alkotott elmélete, illetve annak sajátosan értett interpretálása okán, hiszen ő nem képviselt esszencialista vagy nacionalista nézőpontot, csupán az autonóm útnak (így a magyar művészet autonómiájának is) nagyobb jelentőséget tulajdonított, mint a hatások (passzív) befogadásának. A fősodorból való kisodródás (érzetének) további oka lehet Mezei altruizmusa és az a fajta nyitottsága, mely arra motiválta, hogy ne csak a legnagyobb művészekkel (Csontváry, Gyarmathy, Lossonczy, Molnár Farkas) foglalkozzék, hanem a kevésbé ismertekkel is (ez is, mint a pedagógiával foglalkozás, hátrébb sorol a bölcsész-hierarchiában). Mezei szerint nem a művészeti szcénában elfoglalt hely számít, hanem az alkotás maga, ugyanaz a kreativitás működik minden művészen, csak másképp, ezért segítette „bárki” művészi pályáját azzal, hogy kiállításokat nyitott, leporellókat szövegezett, cikkeket írt „bárkiról”. Nem mellesleg ez az attitűd azzal a (neo)avantgárd hozzáállással is egybecseng, miszerint bárki lehet művész. Mezei Ottó „munkájának léptéke”<sup>2</sup> és

<sup>1</sup> András Gábor – Pataki Gábor: Utószó. In: Mezei Ottó: *Magyar, európai, modern. Válogatott írások*. Szerk. András Gábor, Pataki Gábor. Budapest, 2013. 417.

<sup>2</sup> Mintegy 700 publikációja ismert, ezen kívül néhány nagyobb kiadatlan tanulmánya van és több tucat

minősége” lenyűgöző, életművének sokszínűsége, kutatott témáinak változatossága, módszertani és elméleti sokrétősége miatt.

## MODERN MAGYAR MŰVÉSZET

Mezei a modern magyar művészet történetét kutatta – Nagybányától Szentendrőig – szenvedélyesen és akkurátusan, ám francia orientációja ennél jóval tágabb horizontot nyitott számára – számunkra; nemcsak művek, de teóriák alkalmazása tekintetében is. Könyvrecenziói, szerkesztett kötetei, mint a *Bauhaus*<sup>3</sup>, Ernst Kropp,<sup>4</sup> Kepes György<sup>5</sup> nem jöhettek volna létre e nyitottság nélkül, s e kíváncsiságából fakadóan írt kis könyvet Max Ernstről, alkalomadtán cikket Kokoschka (1987), a De Stijl (1987) vagy Magdalena Abakanowicz kiállításáról (1988). Felfedezései a nagybányai művésztelepről és művészekről, a neósokról alapvetően tágították és frissítették Nagybánya-képünket – kezdve könyvétől (1984), egészen késői tanulmányaiig (*A nagybányai művésztelep*, 1999; *Boromisza Tibor*, 1995).<sup>6</sup>

Könyvet írt Dési Huber Istvánról (1972), Nemes Lampérth Józsefről (1984), Molnár Farkasról (1987) és Szilvitzy Margitról (1982) is. Összegyűjtötte és bevezető tanulmánnyal látta el Vaszary János (1994) és Csontváry írásait (1995). A modern művészet csúcseit a szürrealizmus és az absztrakt művészet jelentette számára. Nem csoda, ha a *Szürrealizmus enciklopédiájába* a Corvina Kiadó őt kérte fel, hogy a magyar művészeti fejezetet írja meg,<sup>7</sup> s az sem, hogy művészi panteonjában Vajda Lajos, Bálint Endre, Korniss Dezső, Kassák Lajos és Barcsay Jenő a legelőkelőbb helyeket foglalták el. Ennél magasabbra csak hibridjük, a szürrealista (vagy rokonuk, a lírai és expresszionista) absztrakció került – élén Kandinszkij,<sup>8</sup> Martyn Ferenc, Lossonczy Tamás és Gyarmathy Tihamér művészetével. A neoavantgárd<sup>9</sup> idején a kortárs művészetre is vonatkozott Mezei ezen művészetfelfogása (kortársaira is vonatkoztatta ezt a preferenciáját – ld. Papp Oszkár, Molnár Sándor), de soha nem

---

egy-két oldalas kiállításmegnyitó szövege.

<sup>3</sup> *Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Szerk. Mezei Ottó. Budapest, 1975.

<sup>4</sup> Ernst Kropp: *A forma fejlődése a XX. században*. Ford. Horváth Katalin. Budapest, 1985.

<sup>5</sup> Kepes György: *A látás nyelve*. [H. n.], [1970 k.] [Stencil]

<sup>6</sup> Mezei Ottó: Minden színek forrása: a Fény. Boromisza Tibor Miskolci Galéria-beli emlékkiállítása / The source of all colours: the Light. Commemorative exhibition of Tibor Boromisza in the Gallery of Miskolc. *Új Művészet*, 6, 1995, 10. 32-35., 80-81. – újra közölve: Mezei 2013. i. m. 109-111.; A nagybányai művésztelep. *Magyar Művészeti Fórum*, 2, 1999, 3. 58-64. és 5.: 51-57. – újra közölve: Mezei 2013. i. m. 47-56.

<sup>7</sup> Mezei Ottó: Szürrealizmus és szürrealista látásmód a magyar művészetben. In: René Passeron: *A szürrealizmus enciklopédiája*. Budapest, 1983. 267-293.

<sup>8</sup> Mezei Ottó: 50 éve halt meg Kandinszkij, Vaszilij Vasziljevics orosz festő. *Eseménynaptár*, 3, 1994, 1. 20-22.

<sup>9</sup> Nincs itt a helye a modern, avantgárd, és neoavantgárd határvillongásai felmérésének, s annak sem, hogy kik mikor és mit tartanak (tartottak) avantgárdnak.



1. Mezei Ottó 1958 nyarán a Vértesben.

© Magántulajdon. Az örökösök engedélyével

kizárólagosan. Mezei látásmódja az idők során árnyalatnyit változott, egyre érzékenyebbé vált a művek ezoterikus felhangjaira, s kevésbé a stílusukra.

Kritikusí, recenziói és kurátori munkásságából itt csak néhány szélső példával igyekszem érzékeltetni Mezei széles látószögét, s azt, hogy befogadó magatartása, odafigyelése nem járt együtt értékmentességgel, épp ellenkezőleg. 1976-ban Keleti Éva,<sup>10</sup> 1988-ban Zeisel Éva<sup>11</sup> kiállításáról tudósított, miközben Oláh Mátyás munkáinak tömör érzékletes leírását adja „a figura, ha jelen van – alig észrevehetően –, egyenrangú elemként olvad bele a változó texturájú felület vonalszövedékébe, vibráló szövetébe, nincs már külön léte [...] A szellemi magatartás itt azonosul maradéktalanul egy sajátos formai-stiláris hagyománnyal, áramlattal, de azt egyben meg is újítja, kifejezési lehetőségeit kitágítja.”<sup>12</sup> Az 1965-ben a *Valóságnak a X. Magyar Képzőművészeti Kiállításáról* írott, nem közölt szövegében a kiállítás langyosvíz-szerű-

<sup>10</sup> A Galéria Műhelyében. Keleti Éva. [Mezei Ottó nyilatkozata] *Esti Hírlap*, 1976. szeptember 6. 2.

<sup>11</sup> Mezei Ottó: Zeisel Éva kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. *Magyar Építőművészet*, 79, 1988, 1. 48–49.

<sup>12</sup> Leporello. Óbudai Pincegaléria, 1983. Az más kérdés, hogy Oláh művészete később milyen irányba fordult.

ségét kritizálta, amelyet a „csendéletek, enteriőrök vigasztalan egyhangúsága” jellemez, a modernséget, elevenséget hiányolta: „hiányzik belőle az élet” – írta.<sup>13</sup> Az 1970-es években a magyarországi szemiotika és strukturalizmus virágkorában (ennek a Népművelési Intézet is egyik „központja” volt, ahogy a Művészettörténeti Kutató csoport is), Mezei a szisztematikus absztrakt művészet felé fordult. A *Művészet* folyóirat két számot is szentelt Formatervezés – rendszerszervezés címen a strukturalista gondolkodás megjelenésének a művészetben, ezekben Mezei Molnár V. József szisztémáit elemezte.<sup>14</sup>

Mezeit alapján véve hidegen hagyták az új médiumok, mindazonáltal Balázs Bélát az első tehetséges filmesztétikai könyv szerzőjének nevezte, és a kamera technikai lehetőségeit is figyelemre méltatta,<sup>15</sup> sőt egy alkalommal egész tanulmányt szentelt a filmnek Kovásznai György<sup>16</sup> művészete apropóján. Kovásznai sokoldalúsága, kreativitása és tehetsége lenyűgöző, nyilván ez ragadta meg Mezei figyelmét is. Kovásznai persze Csontváry miatt volt fontos neki.<sup>17</sup> Mezei Ottó művészeti világképében ugyanis Csontváry volt a legnagyobb modern művész<sup>18</sup> (s talán minden koroké is egyben). *A Janus arcú Kosztka Tivadar*<sup>19</sup> című eszmefuttatásában egymásnak feszíti a racionálisan gondolkodó, a haza felemelkedésén ügyködő, politikai ambíciókkal bíró fiatal gácsi jogászt és gyógyszerészt<sup>20</sup>, valamint a megszállottan alkotó megalomán zsenit. Mezei azonban egyúttal megpróbálta lebontani ezt a tudathasadásos Csontváry-képet. Nem volt kevésbé módszeres, amikor a világ legnagyobb napútfestőjéről értekezett, mégis egy ponton követhetlenné válik a fejtegetése, úgy tűnik, van egy olyan terület, amit a misztikusok ismernek, de ami a természet- és bölcsészettudományok elől egyaránt zárva marad. Mezei eljárása Swedenborgéhoz hasonló, aki racionális elmével, tiszta, strukturált szövegben értekezik menny és pokol mibenlétéről, az ágyalok rendjeiről és viselkedéséről.

Habár Mezei az iskolák minden szintjén tanított 1951 és 1974 között, a művészetoktatás elméleti kérdéseivel közvetlenül szinte sose foglalkozott,<sup>21</sup> művészettörté-

<sup>13</sup> A X. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. – közölve: Mezei 2013. i. m. 227–237. – az idézetek helye: 229., 228.

<sup>14</sup> Logikai formaszervezés és formaszerveződés. Mezei Ottó: Egy fejezet Molnár V. József kutatói Munkásságából. *Művészet*, 18, 1977, 3. 26–31.; Mezei Ottó – Molnár V. József: Logikai formaszervezés és formaszerveződés II. *Művészet*, 19, 1978, 6. 30–35.

<sup>15</sup> Kézirat. ELKH BTK MI, Adattár, ltsz.: MI-C-I-214/K XI.

<sup>16</sup> Mezei Ottó: Kovásznai György, művész a festészet és film szolgálatában. 1999. <https://mek.oszk.hu/01600/01626/html/> (2022. június 20.)

<sup>17</sup> Uo., xxxv. jegyzet. Kovásznai Csontváry című színművét közli a *Színház*, 25, 1992, 4. 4–16.

<sup>18</sup> Mezei 20 tanulmányt jelentetett meg Csontváryról és hagyatékában található még kéziratok.

<sup>19</sup> Mezei Ottó: A Janus arcú Kosztka Tivadar. *Palócföld*, 22, 1988, 1. 88–96.

<sup>20</sup> Feltárta korai publicisztikai tevékenységét. Kosztka Tivadar gácsi közművelődési tevékenysége 1885–1891 között. *Művészet*, 20, 1979, 1. 2–9. – újra közölve: Mezei 2013. i. m. 13–28.; Uő: Adatok Csontváry Kosztka Tivadar gácsi gyógyszerészi éveiből. *Gyógyszerészet*, 24. 1980. 215–218.

<sup>21</sup> Három kivétel: Mezei Ottó: Gondolatok, tapasztalatok a műelemzésről és a fogalmazástánításról a



2. Molnár Farkas: Magyar Szentföld-templom, Budapest, 1938–1949.  
 Mezei Ottó hagyatéka. (A Fővárosi Levéltár dokumentációs anyagából, 1975 e.)  
 ELKH BTK M Adattár MI-C-I-214.  
 © ELKH BTK MI Adattár, Budapest

neti kutatásaiban azonban fontos szerepet töltött be. A Magyar művészet c. kézikönyv két világháború közti időszakot felölelő kötetébe ő írta a Művészetoktatás fejezetet,<sup>22</sup> kutatta Jaschik Álmos iskoláját (kétkötetes forráskiadványt szerkesztett 1980-ban, összefoglalást írt róla<sup>23</sup>), alapvető tanulmányt jelentetett meg a Művészház

---

gimnázium első osztályában. *Magyartanítás*, 6. 1963. 264–268.; Uő: Ízlésre nevelés az iskolában a képzőművészeti oktatás keretében. *ELTE Radnóti Miklós Gyakorló Iskolájának Évkönyve az 1962–63. tanévről*. Budapest, 1963. 28–30.; Uő: A művészi nevelés és a művészettörténet az iskolában. *Valóság*, 6, 1963, 5. 86–89.

<sup>22</sup> Mezei Ottó: *Művészetoktatás. Magyar művészet 1919–1945*. Szerk. Kontha Sándor. Budapest, 1985. 35–44.

<sup>23</sup> A forráskiadványban és utána többször is, pl. Mezei Ottó: Jaschik Álmos grafikai tervezőiskolája. *Országépítő*, 12, 2001, 1. melléklet: 5–9. – újra közölve: Mezei 2013. i. m. 88–94.

Szabadiskolájáról,<sup>24</sup> vizsgálta a szentendrei művésztelep és a szentendrei művészet kapcsolatát is, feltárta a gödöllői szövőiskola a művésztelepen belül betöltött pozícióját, motor-szerepét, kapcsolatát az oktatási rendszerrel. Tanulmányában<sup>25</sup> betekintést nyújt nemcsak a preraffaeliták, Ruskin, a tolsztoji és erdélyi hatás történetébe, hanem a szövőműhely munkamódszerébe is, kimutatja Kiss Valéria tanítónő ágenciáját a műhely kialakításában, s azt, hogy „a művészeti és közművelődési cél együttes vállalása” a szociális elkötelezettség után következett.<sup>26</sup> A kreativitás szerepére a művészképzésben<sup>27</sup> pedig 1974-ben, Bauhaus-tanulmányában utal.

## BAUHAUS

Aligha lehet túlbecsülni Mezei Ottó érdemeit a Bauhaus hazai kutatásában és abban, ahogy eredményeit a kádárizmus éveit ismertté tette. Noha 1975-ben, amikor megírta<sup>28</sup> bölcsészdoktori értekezését (*A Bauhaus és a magyar avantgarde küzdelme az új építészetért*) és megjelentette válogatását a Bauhaus dokumentumaiból (5000 példányban), az építészek<sup>29</sup> és a szűk szakma körében a Bauhaus már újra nem volt teljesen ismeretlen (a felszabadulás és Molnár Farkas halála óta négy<sup>30</sup> kiadványt publikáltak, s 1959-től a *Magyar Építőművészetben* – mondhatni – rendszeresen említették), de valójában sem a kutatás, sem a tudásmegosztás nem érte el a láthatósági küszöböt. Nemzetközi („egyetemes”) kontextusban is hiánypótló és ismeretlen összefüggéseket feltáró munka volt.<sup>31</sup> Mezei építészet iránti elkötelezettségét (ami szorosan összefügghet megkezdett majd kényszerűen abbahagyott építészeti tanulmányaival) jelzi, hogy 12 év hallgatás után első, 1961-es publikációja a nyugati építészet

<sup>24</sup> Mezei Ottó: A Művészház Szabadiskolája. Egy század eleji szabadiskola szellemi topográfiája. *Limes*, 4, 1991, 2. 5–24. – újra közölve: Mezei 2013. i. m. 72–88.

<sup>25</sup> Mezei Ottó: A gödöllői szövőiskola erdélyi-székely forrásai, (hazai) elméleti háttere és működése. *Magyar Művészeti Fórum*, 2, 1999, 6. 17–22. és 3, 2000, 1. 50–54. – újra közölve: Mezei 2013. i. m. 61–71. <sup>26</sup> Uo., 64.

<sup>27</sup> *A Bauhaus és a magyar avantgarde küzdelme az új építészetért* c. egyetemi doktori disszertációjának vázlat. 1974. november 23. 1.

<sup>28</sup> Ekkor Mezei munkahelye az Iparművészeti Főiskola volt. Az 1980-as években a Gergely István-féle főiskolai oktatási reform modellje a Bauhaus-iskola. Nem állítom szoros ok-okozati viszonyba ezt a két tényt, de figyelemre méltó az összefüggés.

<sup>29</sup> A Bauhaus gyakorlatának és ismeretének folytonossága – akárhogy is – megszakadt, még ha az építészetek fejéből nem is sikerült kiradírozni a Bauhaus emlékét. Az építészeti lapokban gyakorlatilag 1959-ig nem esett szó róla (csak 1951-ben Révai József írt róla, amivel a 3–6 évig tartó szocialista realista építészetnek megágyazott).

<sup>30</sup> „Bauhaus” szám. *A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleménye*, 3. 1963.; Major Máté: Breuer Marcell. Budapest, 1970.; Preisich Gábor: *Walter Gropius*. Budapest, 1972.; Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*. Budapest, 1972.

<sup>31</sup> Állítja Major Máté, az egyik bíráló, aki egyúttal a disszertáció mielőbbi kiadását javasolta (ELKH BTK MI, Adattár, ltsz.: MI-C-I-214. D 268.).





3. Csutoros Sándor, Haris László, Molnár V. József: Lépcsőház-akció. Budapest, 1973. Mezei Ottó hagyatéka. ELKH BTK MI Adattár MI-C-I-214.

© ELKH BTK MI Adattár, Budapest

és társművészetek kapcsolatával foglalkozott, 1965-ben a Ronchamp-i kápolnáról írt elemzést a *Bercsényi 28-30* számára. Doktori dolgozata ugyan nem jelent meg, de mintegy 25 cikket, tanulmányt és könyvet jelentetett meg a Bauhausról,<sup>32</sup> magyar kapcsolatairól, és ezt a témáját szinte élete végéig folytattatta (1998-ban egy rövid tanulmány kíséretében válogatást tett közzé Molnár Farkas írásaiból az *Építés-Építészettudomány* hasábjain).

Mezei számára vajon mi volt vonzó a Bauhausban? Először is maga a modernitás – az építészetben és a művészetben egyaránt (egy új sallangmentes funkcionális építészet és tárgykultúra), aztán a közösségi alkotás lehetőségét és modelljét látta benne, képzőművészek és tervezők együttműködését, összművészeti törekvését. Értékelte a művészetek „demokratizmusát”, s azt, hogy a kézművesség és (majd) az ipari termelés az alkotás és képzés megfelelő fokán, illetve a szociális gondolkodás (és megoldások keresése) révén érvényre jut, de talán a minőség az, amit számára – a modernségen belül – a Bauhaus leginkább képviselt. (Ezt a modernitást Mezei akkor is képviselte, amikor a posztmodern építészet itthon is kezdett megjeleni.<sup>33</sup>) Továbbá az iskolamodell és oktatási modell is meghatározó

<sup>32</sup> Melyek részben doktori kutatásán alapultak.

<sup>33</sup> Mezei Ottó: Időszerű gondolatok az időszerűtlen Bauhausról és magyar kapcsolatairól. *Magyar Építőművészet*, 32, 1983, 2. 13-17.

volt Mezei számára, voltaképp ez képezi válogatásának gerincét. „Molnár [...] a weimari Bauhaus jelentőségét abban látja [...], hogy az analitikus folyamatban az 'építőeszmét' képviselte, 'a munka mesterségén át az új morált', ami a Bauhaus-növendékeket – egész életre szólóan – a tapasztalati tudást átszövő élményanyaggal és a szellemi függetlenség belső biztonságával ajándékozta meg.”<sup>34</sup> Mezei egész művészetfilozófiája szempontjából fontos volt a magyarok részvétele a Bauhausban; kimutatta tevéleges közreműködésüket az 1923-as fordulatban.<sup>35</sup> Fontos volt, hogy részt vettek a képzésben, mint diákok, még inkább, hogy mint tanárok és alkotók (Breuer Marcell, Moholy-Nagy László), de leginkább a tudásukat itthon kamatoztató Molnár Farkas és Kállai Ernő tevékenysége érdekelte. Épületei „egy különlegesen érzékeny művész-konstruktőr alkotásai, aki funkcionális alaprajzi tisztázottságot, példamutató tömegformálási, felülettagolási mozgalmassággal és kiegyensúlyozottsággal párosította.”<sup>36</sup> – írja Molnárról. Kállait a Bauhaus közelségében kialakult művészet szemlélete, „az absztrakt-szürrealista művészet formai alapjait feszegető elmélete” vezette arra, hogy 1935-től 1948-ig tartó itthoni tevékenységében „a magyar autonóm jellegű absztrakt, absztrakt-szürrealista művészet világra segítője, önzetlen támogatója, lelkes népszerűsítője és üttörő teoretikusa”<sup>37</sup> legyen. Végül, de nem utolsó sorban a Bauhaus képzőművész tanárai jelentették a „vonzóerőt”: a legkiválóbb modern (és absztrakt) művészek: Klee, Kandinszkij, Itten, Albers, Feininger jelenléte, művészete, tanári praxisa.

A Bauhaus történetében furcsa, magyar história Molnár Farkas torzóban maradt – ám a modernista tekintet számára épp ettől lenyűgöző –, és az enyészetnek adott Szentföld temploma feladta a leckét Mezeinek: „Szemléleti változásról tanúskodik egyik-másik írása is, amelyben – magára utalva – a döntően értelmi gondolkodás mellett az érzelmi elem fontosságát hangsúlyozza. Ez a szemléleti változás késztehetette részben arra az elhatározásra, hogy elfogadja a Szentföld-templom tervezési munkáját, amely hosszabb időre szóló munkaalkalmat is biztosított számára. Ebben az időben ugyanis súlyos egzisztenciális bizonytalansággal küszködött. 1938 áprilisában, az 'Anschluss' követően, a rendőrség a CIAM-szekció 1932-es kiállítására ('Építsetek gyermekeitekért!') ürügyén eljárást indít ellene, s a Mérnöki Kamara törli tagjai sorából. A kizárás tovább érlelhette benne a szemléleti változást, a megbízatás nyomán elkészíti a templom tervét, s a pozsonyi (bratislavai) Forum júniusi számában közzéteszi, feltehetően szentföldi utazása előtt, a templom makettfotóját.”<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Uo., 14.

<sup>35</sup> Mezei Ottó: Az 1923-as Bauhaus-fordulatról. *Ipari Művészet*, 19, 1975, 6. 16–18. A KURI-manifestum közlésével 18–20.

<sup>36</sup> Mezei 1983. i. m. 14.

<sup>37</sup> Uo., 15.

<sup>38</sup> Mezei Ottó: Molnár Farkas és a magyar Szentföld-templom. *Építés-Építészettudomány*, 9. 1977. 409–437. – az idézet: 414. – újra közölve: Mezei 2013. i. m. 147–161.

## AZ AVANTGÁRD MŰVÉSZET ELKÖTELEZETTJE

Első könyvét Mezei Ottó Marcel Duchampról jelentette meg. A művész halála után két évvel, 1970-ben Magyarországon nemigen lehetett volna erősebben hitet tenni az avantgárd mellett – legalábbis könyv formájában. Duchamp ugyanis a par excellence avantgárd művész volt az őt ismerők számára, a mindenkori avantgárd örök példaképe.<sup>39</sup> Mezei azok közé tartozott, akik a legtöbbet tették a hazai (neo)avantgárd<sup>40</sup> művészetért. Nemcsak kiállításmegnyitói, kritikáival, tanulmányaival, hanem kiállításrendezéseivel is. 1983-ban, amikor a korszak legátfogóbb, legnagyobb *Új Művészetért. Avantgarde törekvések 1960–1975* című kiállítását megrendezte Szegeden, már több kortárs („progresszív”) kiállítást jegyzett.<sup>41</sup> A Móra Ferenc Múzeumban, annak Képtárában és a Bartók Béla Művelődési Központban Altorjai Sándortól Keserü Ilonán és Ország Lilin át Vilt Tiborig 110–111 művész 240–260 alkotása szerepelt.<sup>42</sup> (A Magyar Nemzeti Galéria 1991-es *Hatvanas évek* kiállításán 73 művész 191 műve került bemutatásra.) A kiállítás célja a történetiséget szem előtt tartva „a hazai új avantgárd törekvések” bemutatása – írja Mezei.<sup>43</sup> A „megkésettség” önkolonizáló diskurzusára reflektálva kifejti, hogy a szellemi értéket tekintve ennek nincs jelentősége, továbbá az avantgárd szempontjából sokkal fontosabb „a teremtő vitalitás”,<sup>44</sup> s hogy a kiállítás, amelyet András Gábor Mezei élete egyik fő művének nevez,<sup>45</sup> a megkésettség felszámolásán túl „egy meghatározott művészeti folyamat sajátos szempontú feltárására vállalkozik”.<sup>46</sup> A sokszínű avantgárd különböző tendenciáit más-más helyszínre csoportosítva s egyfajta *visszapillantással* (pl. Gulácsy Lajos, Kassák Lajos, Korniss Dezső, Vajda Lajos) együtt mutatta be: absztrakt szürrealista (pl. Illés Árpád),

<sup>39</sup> 1971-ben Pátzay Pál „közlésre képtelenségből újrászülető tettvágy”-nak tartja Duchamp motivációját (*Művészet*, 12, 1971, 5. 8.) – nem csoda hát, hogy a könyvről nem találtam korabeli recenziót, viszont a Balatonboglári Kápolnában 1972-ben ki volt függesztve – mintegy elismerésként. Ld. *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerk. Klaniczay Júlia, Sasvári Edit. Budapest, 2003. 59.

<sup>40</sup> Azért a zárójel, mert az 1960-as és 70-es években az avantgárd művészek nem használták a neo előtagot, akkor pejoratívnak számító felhangja miatt.

<sup>41</sup> Pl. *Anyag és forma a képzőművészetben*. 1971. Balázs Kata: *Anyag és forma a képzőművészetben*. Adalékok a TIT történetéhez. 2016. január 14. <https://exindex.hu/flex/anyag-es-forma-a-kepzmuveszetben/> (2022. június 15.); *Tér, Jel, Forma*. 1976. Mindkét kiállítás névsorát közli: Tóth Elek Illés: Mezei Ottó kiállításrendezései. In: Mezei 2013. i. m. 422. Az Iparterv „kanonizációs” kiállítására is sor került 1980-ban.

<sup>42</sup> Végleges műtárgylistája nincs a hagyatékban (ELKH BTK MI, Adattár, ltsz.: MI-C-I-214. D70). Egy listán 110 művész, a katalógusban 113 művésztől egy-egy reprodukció szerepel, a műtárgylistán áthúzások, műtárgycserék olvashatók.

<sup>43</sup> *Új művészetért 1960–1975*. Szerk. Mezei Ottó. Szeged, 1983. 3.

<sup>44</sup> Uo., 4.

<sup>45</sup> Mezei 2013 i. m. 416.

<sup>46</sup> *Új művészetért* 1983. i. m. 6.

expresszív absztrakt (pl. Altorjai Sándor), új konstruktivista (pl. Nádler István) és pop art (pl. Tót Endre) művek éppúgy jelen voltak, mint objekttek (pl. Schéner Mihály), hiperrealista (pl. Szokos Iván) és szisztematikus (Maurer Dóra, Türk Péter) képek, konceptuális szobor (Jovánovics György), mobil (Haraszty István) valamint „befelé figyelő” művészek (pl. Veszelszky Béla) alkotásai.<sup>47</sup>

Mezei a korábban tiltás alá esett, de 1970 körül, néhányak kitartó munkája hatására a túrt kategóriába került szürrealista és nonfiguratív művészetért lelkesedett, de Szentjóbó Tamás, Erdély Miklós „progresszióját” is méltányolta. „A művésznek együtt kell élnie korával” – írja,<sup>48</sup> s ugyancsak avantgárd pozícióból érvel élet és művészet szétválasztottságának abszurditása ellen. Noha elfogadja az antiművészeti gondolatokat, és a fluxus-műveket, az ő avantgárdja mégis inkább műegészekben realizálódik – a műfaji határok lebontása ebbe beleértendő. De nemcsak a műfajoké, hanem mindenféle hierarchiáké. Képző- és iparművészet, magas művészet és outsider art, „profi” és amatőr művészet, centrum és periféria.<sup>49</sup> A művész benne él korában, „kollektívuma szellemével tart rokonságot”, ugyanakkor a teremtő, kreatív energiát épp úgy „belülről” kapja, mint sok ezer évvel ezelőtt. A korszerű technikai eszközök is „jelrendszer megteremtésére alkalmasak”. Számára a korszerű (formálás) nem valami *átvétele*, hanem egy belső (az egyénre és a közösségre vonatkoztatva is) „fejlődés”, nyitott, figyelmes, önálló úton járás eredménye; tágabb szellemi horizont megtalálása.

*A hatvanas évek (magyar) művészetének ismeretlen fejezete*<sup>50</sup> címmel Ádám Judit tényszerű beszámolóját tolmácsolta, amelyben nonfiguratív művészek sikeres és kútba esett külföldi kiállításainak történetét beszéli el. Ádám Judit<sup>51</sup> a 60-as évek elején, mint egyszemélyes intézmény és maga is absztrakt festő, szervezte ezeket a kiállításokat. Mezei elbeszélésében Kassák köréből így született meg 1956 után „1968”. Mezei a Zuglói Kör (1958–1968) és a Szürenon csoport tagjaival tartott szorosabb kapcsolatot, de részt vett a Balatonboglári Kápolnatárlatok (1970–1973) létrehozásában is, és tudósított a *Progresszív fiatalok kiállításáról* (1969). A Műszaki Egyetemen rendezett „R”-kiállításról szóló beszámolója ugyan nem jelent meg akkor,<sup>52</sup> de jól mutatja, hogy 1970 körül a magyar avantgárd legkülönbözőbb képviselői –

<sup>47</sup> András Gábor: Új Művészetért. *Vigília*, 48. 1983. 954–956.

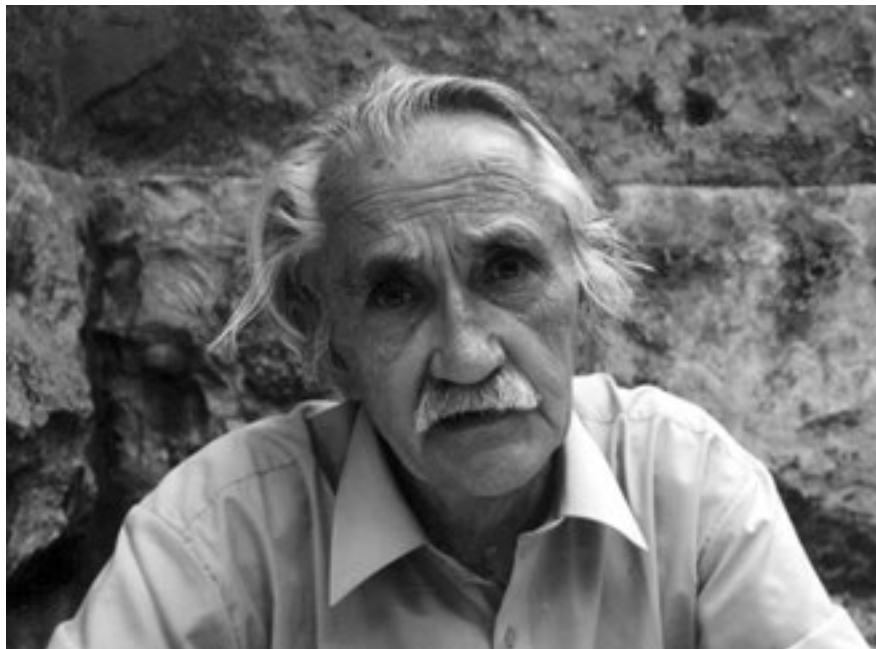
<sup>48</sup> Mezei Ottó: Modern magyar művészet. Németh Lajos könyvéről. *Valóság*, 12, 1969, 3. 65–69. – újra közölve: Mezei 2013. i. m. 250.

<sup>49</sup> Írt többek közt zene és képzőművészet kapcsolatáról (Mezei Ottó: Zene és képzőművészet. *Művészet*, 27, 1986, 11/12. 62–67.), naiv művészekről (1966), amatőrökről (1987), egy különös alkotásról a Gyöngyös melletti Mezőrlakról (1978). Újraközli, illetve közli: Mezei 2013. i. m. 305–319., 369–373., tetoválásokról: Mezei Ottó: A testművészet és a modern képzőművészet [tetoválás, testfestés]. *Forrás*, 19, 1987, 3. 88–93.

<sup>50</sup> Mezei 2013. i. m. 235–244.

<sup>51</sup> Legújabbán ld.: Orosz Márton: Kilátás/kiállítás a világ felé. Ádám Judit, a magyar absztrakció elfelejtett matchmakere. *Art Magazin*, 20, 2022, 4. 44–53.

<sup>52</sup> A Csáji Attila szervezte kiállításról: Mezei Ottó: Háromnapos bemutató a Műegyetem R épületében. In: Mezei 2013. i. m. 251–253.



4. Mezei Ottó 2000 nyarán, Orsó utca.

© Magántulajdon. Az örökösök engedélyével

talán egyszerűen – ellenzéki pozíciójukból következően együtt tudtak működni, akár szüreenonosok vagy ipartervesek voltak; a ma látható összegegyeztetetlen szélsőségek a 90-es évek termékei – ahogy Pataki Gábor is megjegyezte.<sup>53</sup> Az utak nem váltak el: Csutoros Sándor, Haris László és Molnár V. József *Szembesítés* című, egy ferencvárosi bérház „Lépcsőház-akciójáról” (két napig álló installációjáról) szóló elemzésében amalgámot képeznek avantgárd kijelentések, érzékletes tömör leírások és az avantgárd még kiforratlan szótára: „az akció szerzői a kiállítóhelyiség vagy a kiállítás gondolatát eleve elhárították [...] végső fokon az alkotás viszonylagosságát, az élet és művészet problematikussá váló kapcsolatát veti fel, a szokásostól eltérő módon és élességgel.”<sup>54</sup> Haris két pszeudójáról:<sup>55</sup> „További két fotó egy-egy ajtóra, a földszinti kamra, illetve az emeleti padlásfeljáró ajtajára került. Az első az ajtó méretéhez illeszkedve valóban az ajtót is mutatja, mindössze a pánt s a lakat csalha-tatlan eredeti, a másik – bár ugyancsak az ajtó nagyságához alkalmazkodik s a kulcslyuk marad „üresen” – azt adja, ami mögötte van: a feljáró reflektorral megvilágított oldalfalát és lépcsőfokait. Az előbbi még csak jelentheti vagy helyettesítheti

<sup>53</sup> Utószó. In: Mezei 2013. i. m. 416.

<sup>54</sup> Vizuális kísérlet tanulságokkal. *Fotóművészet*, 16. 4. 1973. 49–51. (49). – újra közölve: Mezei 2013. i. m. 353–356.

<sup>55</sup> Haris alkalmazza Pauer „találmányát”, de Mezei nem használja a kifejezést.

a tárgyat, az utóbbi viszont úgy helyettesíti, hogy egyben meg is szünteti, s más funkciót szolgál.” És valóban nem váltak (még) el az utak – se a tárgy, se az idea, se a diskurzus szintjén. A hetvenes évek eleji Magyarországon enyhén szólva szokatlan helyre készült installáció (intervenció) értelmezésében – amely konceptuálisan átértelmezi a teret, újradefiniálja a művészetet és a kiállítást – Mezei egyaránt idézi Tömöry Mártát, Szemadám Györgyöt, Kerékgyártó Istvánt, Don Pétert: „A műalkotás-lépcsőház ún. transzcendens lépcsőház, vagyis nem létezik. Nemléte akkor válik nyilvánvalóvá, ha műalkotássá absztrahált formában visszakerül a lépcsőházba. Ez a szembesítés – a megfogalmazás.”<sup>56</sup> És Erdély Miklóst: „Valaminek önmagával való azonosságát kizárólag a történésbeli folyamatossága, egyszerűbben saját története határozza meg.”<sup>57</sup>

## TEÓRIA

A Hamvas Béla születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett kiállításához a 72 éves Mezei Ottó elemző tanulmányt írt Hamvas művészetfilozófiájáról. Miközben nagyvonalú összefoglaló keretbe ágyazva filológiai alapossággal és tényszerű történeti adatolással veszi sorba Hamvas Béla művészeti írásait, és bennük nyomon követi gondolkodásának alakulását, miközben szétszálazza Hamvas (és olykor óhatatlanul Kemény Katalin) művészetfilozófiájának René Guénon-i, André Breton-i szárait, majd összeveti Kállai Ernő, Mezei Árpád és Fülep Lajos művészetfelfogásával – mintha saját szellemi életrajzát, művészetelméletét is megrajzolná. „Hamvas Béla kétségtelenül ezzel a társszerzős kötettel<sup>58</sup> írta be nevét a magyar művészeti irodalom történetébe, bár a (hivatalos) szakma nemigen tud mit kezdeni szerteágazó gondolatmenetével, sommás megállapításaival, még kevésbé a szöveg háttérében meghúzódó világképpel és az ebből következő művészetszemlélettel.”<sup>59</sup> Ezzel a felütéssel vezeti be a *tiszta szívű forradalmár* Hamvasról szóló tanulmányt – majd belefog a művészetfelfogása taglalásába.

A művészet „az élet tulajdonképpeni feladata, az élet metafizikai tevékenysége”<sup>60</sup> – idézi a korai Hamvas 1935-ből, aki – André Breton művészetfelfogásával összecsengően – a művészetnek alapvetően mágikus szerepet tulajdonított. A művészet mágikus szemlélete Hamvasnál a René Guérontól származtatott hagyományképpel is szorosan összefügg: a hagyomány – ismét Hamvas (1941-ből) – „az ember és a transzcendens világ között lévő kapcsolat folytonosságának fenntartása.”<sup>61</sup> Ham-

<sup>56</sup> Mezei 2013. i. m. 51. (Don Péter)

<sup>57</sup> Uo., (Erdély Miklós)

<sup>58</sup> Hamvas Béla – Kemény Katalin: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*. Budapest, 1947. 1989<sup>2</sup>

<sup>59</sup> Mezei Ottó: Hamvas Béla és a képzőművészet, avagy a művészi lét színváltozásai. *Párbeszéd. Hamvas Béla és a képzőművészet. Kiállítás az író születésének centenáriuma alkalmából*. Szerk. Mazányi Judit, Novotny Tihamér. Szentendre, 1997. 13.

<sup>60</sup> Uo., 13. és 19.: 7. jegyzet: idézet Hamvas Béla: Bruegel. (1935) c. írásából.

<sup>61</sup> Uo., 14. és 19.: 20. jegyzet: Hamvas Béla: *Scientia Sacra*. (1941) c. írásából. Ezzel mélyen egyet ért

vas azonban túllép ezen, amikor a szakralitás fogalmát kiterjeszti a modern és absztrakt művészetre: „A modern festészet az érzéki jelenségben levő szakrális lehetőség megnyilatkozása.”<sup>62</sup> Sem Mezei, sem Hamvas számára nem összeegyeztethetetlen (sőt!) a mágia, a hagyomány és a kortárs művészet, azaz 1947-ben Hamvas számára az absztrakció és a szürrealizmus – az értelmező Mezei ráadásul mindezt művészeti-társadalmi mezőbe helyezi: „A voltaképpeni probléma az absztrakció és a szürrealizmus személyhez (művészhez), társadalomhoz (itt Magyarországhoz) és az egyetemes művészethez (emberiséghez) kapcsolódó jelentőségének felismerésében és elismerésében jelölhető meg.”<sup>63</sup> Eldönthetetlen, hogy ez a *totális művészet*-program: „A szürrealizmus elsősorban nem is művészi program..., hanem egyetemes életterv, ... ami annyit jelent, hogy... a mű által az egész emberiséget a valóság magasabb síkjára felvinni”<sup>64</sup> vajon a neoavantgárd antipációjára, vagy folytonosság tételezésére avangárd és új avangárd között, vagy csupán véletlen hasonlóság. Bárhogy is, sarkalatos elem a művészet mágikus (ős)hagyományhoz kapcsolása – ahogy elgondolja majd Hermann Nitsch az Orgia Misztérium Színházával. Ahogy Hamvas, úgy Mezei sem „... különíti el egymástól mereven az absztrakciót és a szürrealizmust.”<sup>65</sup> 20 évvel később (és a szöveg keletkezése előtt 30 évvel) több magyar avangárd művész gyakorlatában – épp Mezei közreműködésével – ezek egyenesen fuzionálnak.

Kállai – aki Mezei panteonjának első számú teoretikusa – bioromantikáját szembeállítja Hamvas mágikus felfogásával. A Kállai és Hamvas elképzelése közti – korántsem elhanyagolható – eltérés időközben elvesztette jelentőségét: „A bioromantika a lelkes teremtőerő fényét magában a természetben rejlőnek érzi. Az emberképű isten helyébe egy ismeretlen eszmei potencia, egy ésszel föl nem érhető, nagy, irracionális X lépett.”<sup>66</sup> – idézi Kállait, majd Hamvast, aki szerint viszont „a kép eredete mágia és minden kép mágikus tény: nem a természetből fakad, hanem éppen átlépi a természetet, nem engedelmeskedik az anyag szükségyszerűségének, hanem éppen legyőzi és felülemelkedik rajta.”<sup>67</sup>

Mezei Árpád „etnológiai” elméletével sem ért egyet Hamvas Béla – írja Mezei Ottó –, Hamvas szerint ugyanis a népi kultúra egy ősi világ kultúrájának csupán töredékes maradványa – residuuma.

„Az arisztotelészi formakoncepciótól, amelyet Fülep is, Hamvas Béla is ...magáévá tett, ’elválaszthatatlan a művészeti autonómiának és a kompozíciónak az elve, hiszen a művészetnek autonóm törvényei vannak.”<sup>68</sup> Hamvas és Fülep számára a

Mezei. Ld.: Uő: Modern művészet és transzcendencia. *Új Művészet*, 1, 1990, 2. 52-54.

<sup>62</sup> Uo., 15. és 19.: 22. jegyzet: Hamvas Béla: Antik és modern tájkép. (1943) c. írásából.

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> Uo., 15. 19.: 24. jegyzet: Hamvas-Kemény 1947. i. m. művéből.

<sup>65</sup> Uo. Nem melleleg az amerikai absztrakt expresszionizmusnak, az európai informelnek komoly szürrealista gyökerei vannak.

<sup>66</sup> Uo., 16. és 19.: 27. jegyzet: Kállai Ernő: A természet rejtett arca. c. művéből.

<sup>67</sup> Uo., 16. és 19.: 28. jegyzet: Hamvas Béla: Bruegel. (1935) c. írásából.

<sup>68</sup> Uo., 17., és 19.: 38. jegyzet: Németh Lajos: Fülep Lajos művészetfilozófiája. (1975) *Fülep Lajos*

modern magyar művészet „a két háború közti időszakban esztétikai problémából sors- avagy létkérdéssé vált.”<sup>69</sup> E problémát Fülephez hasonló mélységben látta Hamvas – és tegyük hozzá: Mezei Ottó is. „...ma nálunk egyedül az absztrakt képnek van meg a leginkább megszólító jellege. [...] megérint mint »nyelv«, mint »szó« társkereső szenvedélyével... Ezért vette fel az absztrakt kép nálunk egyedül Európában annak az ősi keleti yantrának jellegét, amely éppen par excellence tremendum, a dialogikus társ, és megszólító erő. Az absztrakt művészetnek éppen ezért *nálunk beláthatatlan lehetőségei nyílnak.*”<sup>70</sup> (Kiemelés: Mezei.) Ezt Hamvas – akárcsak Mezei – Martyn Ferencnél és Lossonczy Tamásnál látja leginkább megvalósulni.

Késői művében, a Patmoszban Hamvas három modern művésznek (Henry Moore, Yves Tanguy, Csontváry) szentel fejezetet. „Nincs itt már szó yantráról, mágiáról, démonikus felhangú tremendumról... [hanem tudományról, amely] ’tisztá értelemmel átvilágított (püthagoraszi, múzsai avagy orfikus) világra építetten’ az értelem fényének növekedésével ’misztikus fényt’ is áraszt.” – írja Mezei,<sup>71</sup> aki végül Hamvas Béla Csontváry Nagy [Magányos] cédrusát idézi: „Az abszolút szellem személyfölötti. Amit mond, kinyilatkoztatás. Amiről felismerem, hogy mozdulatlan és mozdíthatatlan. Nem csinál semmit, hanem van. Itt vannak a hierarchia felső fokán álló kerubok és szeráfok, mint az egyiptomi szobrok, mint a Buddhák, mint a bizánci mozaikok, mint az ikonok. Ez a mozdulatlanság ritkán valósítható meg. Tudjuk, hogy tudatunk nyugalma csak évtizedek gyakorlataival és hallatlan erőfeszítéssel érhető el. Íme a cédrus. [...] Saját ideje van, saját helye, itt áll, beágyazva a világba, népébe és vallásába, hűségben földjéhez és végzetéhez, szakrális egyszerségében.”<sup>72</sup>

## MEZEI OTTÓ PÁLYAKÉPE

Mezei (1941-ig Memhölczér) Ottó (Baja, 1925. november 28. – Budapest, 2004. július 18.) miután a Ciszterci Rend bajai III. Béla Gimnáziumában leérettségizett, 1944 szeptemberében beiratkozott a Műegyetem Építészmérnöki Karára. Betegsége miatt tanulmányait megszakította, majd 1947-től a Pázmány Péter Tudományegyetemen folytatta, ahol 1952-ben magyar-francia szakos középiskolai tanári diplomát szerzett. 1947-ben a *Bajai Hírlap* közölte első művészeti tárgyú írásait, ettől kezdve – az 50-es éveket leszámítva – rendszeresen publikált. 1951-ben házasságot kötött Legéndi Klárával. 1951 és 1957 között általános, illetve középiskolai tanár volt. 1957-től 1962-ig a csepeli Jedlik Ányos Gimnáziumban, majd 1968-ig a Radnóti Miklós

---

*emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1985. 225.

<sup>69</sup> Uo., 17. és 19.: 39. jegyzet: Csűrös Miklós: Nemzet és nemzeti Fülep Lajos fölfogásában In: *Fülep Lajos emlékkönyv* 1985. i. m. 292–299.

<sup>70</sup> Uo., 17. és 19.: 40. jegyzet: Hamvas-Kemény 1947. i. m.

<sup>71</sup> Uo., 18.

<sup>72</sup> Uo., 18. és 19.: 50. jegyzet: Hamvas Béla: Patmosz.



Gyakorló Gimnáziumában tanított. 1960-ban első alkalommal tett párizsi tanulmányutat. 1960 és 1965 között az ELTE művészettörténet szakán tanult, 1962-ben részt vett az École de Louvre nyári tanfolyamán. 1966 és 1967 nyarán ismét Franciaországba utazott (francia állami ösztöndíjjal). 1968-tól 1974-ig a Magyar Iparművészeti Főiskolán tanított. A Budapesti TIT Stúdióban 1971 decemberében *Anyag és forma a képzőművészetben* címmel neoavantgárd kiállítást rendezett. Doktori fokozatát 1975-ben szerezte *A Bauhaus és a magyar avantgarde küzdelme az új építészetért* című disszertációjával. 1975-től 1979-ig a Magyar Nemzeti Galéria Mai Magyar Osztályának tudományos főmunkatársa volt, ahol kortárs művészeknek *Műhely* címmel 16 kamaratárlatot rendezett. A Veszprémi Vegyipari Egyetemen 1976 októberében megrendezte *Tér, Jel, Forma* című második neoavantgárd kiállítását. 1979-től 1986-os nyugdíjazásáig a Népművelési Intézet főmunkatársaként dolgozott. Elsőként rendezett összefoglaló, nagyszabású kiállítást a progresszív, magyar művészeti törekvésekből 1983-ban Szegeden (*Új Művészetért. Avantgarde törekvések 1960–1975*). 1992-ben ösztöndíjjal ismét Franciaországba utazott. Kitüntetések: Magyar Köztársaság Érdemrend kiskeresztye, 1996; alternatív „MM-Díj”, 2000; MAOE Alkotói Nagydíj, 2000.

## BIBLIOGRÁFIA

Tóth Elek Illés: Mezei Ottó műveinek bibliográfiája. In: Mezei Ottó: *Magyar, európai, modern. Válogatott írások*. Szerk. András Gábor, Pataki Gábor. Budapest, 2013. 423–438.

## MEZEI OTTÓ FONTOSABB ÍRÁSAI

*Duchamp 1887–1968*. Budapest, 1970. (A Művészet kiskönyvtára, 53.); *Dési Huber István*. Budapest, 1972 (A művészet kiskönyvtára, 72.); *A Bauhaus elmélete és gyakorlata. Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Vál., szerk., tan.: Mezei Ottó. Budapest, 1975. 5–46.; *Az Országos Magyar Iparművészeti Iskola (1880–1944) oktatási rendszere és forrásai. Művészettörténeti Értesítő*, 24. 1975. 37–55.; *Max Ernst*. Budapest, 1977 (A művészet kiskönyvtára, 114.); *Jaschik Álmos tervezőiskolája*. Szerk. Mezei Ottó. I–II. Budapest, 1980. 3–13.; *Szilvitzy Margit*. Budapest, 1982.; *A Kállai Ernő szelleme előtt tisztelgő kiállítás. Kállai Ernő emlékezete*. A kiállítást rend. András Gábor. Budapest, 1982. 3.; *Szürrealizmus és szürrealista látásmód a magyar művészetben*. In: René Passeron: *A szürrealizmus enciklopédiája*. 1983. 267–293.; *Nagybánya – A hazai szabadiskolák múltjából*. Budapest, 1984.; *Nemes Lampérth József*. Budapest, 1984.; *Bor Pál művészeti írásai*. Szerk., bev. Mezei Ottó. Budapest, 1986.; *Molnár Farkas*. Budapest, 1987.; *Molnár Farkas Weimarban*. In: *A magyar grafika külföldön. Németország 1919 – 1933*. Szerk. Born Miklósné. Békéscsaba – Budapest, 1989. 73–75.; *Modern művészet és transzcendencia. Új Művészet*, 1, 1990, 2. 52–54.; *A Szürenon és kisugárzása. Ars Hungarica*, 19. 1991. 65–83.; *Árnyaltabb és teljesebb Nagybánya-képet! Nagybánya –*

*Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig.* Szerk. Jurecskó László, Kishonthy Zsolt. Miskolc, 1992. 11–20.; *Régi és/vagy új reneszánsz. Vaszary János összegyűjtött írásai.* Szerk., bev. Tata, 1994. (Tudományos füzetek, 8.); A két világháború közötti magyar grafika. *Alföld*, 45, 1994, 6. 57–71.; *Csontváry-dokumentumok.* I. Szerk., bev. Mezei Ottó. Budapest, 1995. 7–26., 196–212.; Minden színek forrása: a fény. Boromisza Tibor Miskolci Galéria-beli emlékkiállítása. *Új Művészet*, 6, 1995, 10. 32–35., 80–81.; Az önmagába fordított világ. Lossonczy Tamás retrospektív kiállítása az Ernst Múzeumban. *Új Művészet*, 7, 1996, 1–2. 92–94, 95–96.; *Prutkay Péter harminc éve.* Budapest, 1997.; *Csáji Attila munkásságáról.* Budapest, 1997.; A hatvanas évek festészete – madártávlatból. *Alföld*, 48, 1997, 3. 54–65.; Galimberti Sándor Amszterdam című képének rekonstrukciós kísérlete. *Nagybánya. Konferencia 1997. február 27–28.* Szerk. Fabényi Júlia. Szombathely, 1997. 79–86.; Hamvas Béla és a képzőművészet, avagy a művészi lét színeváltozásai. In: *Párbeszéd. Hamvas Béla és a képzőművészet. Kiállítás az író születésének centenáriuma alkalmából.* Szerk. Mazányi Judit, Novotny Tihamér. Szentendre, 1997. 13–19.; *Schéner Mihály művészete a hatvanas években.* Budapest, 1999.; *Papp Oszkár.* Budapest, 2003.

#### MEZEI OTTÓRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Csáji Attila: „Feljebb! Feljebb!” Megemlékezés Mezei Ottóról. *Napút*, 6, 2004, 7. 47–48.; Kosztolányi Károly: Dr. Mezei Ottó (1925–2004). *Bajai Honpolgár*, 15, 2004, 12. 13–14.; P. Szabó Ernő: Mezei Ottó halálára. *Magyar Nemzet*, 2004. augusztus 2. 15.; Szemadám György: Mezei Ottó emlékére. *Országépítő*, 15, 2004, 3. 15.; Szemadám György: Csontváry és az ezerkilencszázhetvenes nyár Mezei Ottóval meg Haris Lászlóval. *Országépítő*, 15, 2004, 3. 16–19.; Sümegi György: A művészet élet-halál kérdése. Mezei Ottó (1925–2004). *Új Művészet*, 16, 2005, 2. 44–45.; Ébli Gábor: Műgyűjtők városa. *Beszélő*, 10, 2005, 3. 142.; Csáji Attila: „Feljebb! Feljebb!” *Muravidék*, 2005. No 8. 8.; Ilyés István: „Isten áldjon meg mindnyájatokat!” *Muravidék*, 8. 2005. 12–13.; Molnár V. József: Ottóban a jézusi jószág lelkesült. *Muravidék*, 2005. No 8. 13.; Papp Oszkár: A mives élet példája. *Muravidék*, 2005. No 8. 9–11.; Szemadám György: MM-díj. *Muravidék*, 2005. No 8. 14–17.; Ébli Gábor: Mezei Ottó: Az absztrakció pártfogója. In: Ébli Gábor: *Magyar műgyűjtemények 1945–2005.* Budapest, 2006. 70.; András Gábor – Pataki Gábor: Utószó. Alternatív modern magyar művészettörténet. In: Mezei Ottó: *Magyar, európai, modern. Válogatott írások.* Szerk. András Gábor, Pataki Gábor. Budapest, 2013. 413–417.; Lóska Lajos: A magyar művészetről kicsit másképpen. [rec.] *Új Művészet*, 25, 2014. 9. 52; KMML II.: 784.

Gosztonyi Ferenc

## TÍMÁR ÁRPÁD (1939–2017)

### ÖNMAGÁRÓL

Tímár Árpád egy 2008-as folyóirat-összeállításban ekképp mutatta be önmagát és pályafutását az olvasóknak: „Ha valamilyen kérdőívén válaszolnom kell, hogy mi a foglalkozásom, azt írom: művészettörténész. Gondolom, joggal, hiszen harmincnolcadik éve vagyok munkatársa az Akadémia művészettörténeti intézetének. Réges-régen kiállított személyi igazolványomban azonban foglalkozásként az szerepel: középiskolai tanár. Irodalom, művészettörténet és filozófia szakon végeztem, ám végül is nem tanítottam egyik tantárgyamat sem. 1964-ben gyakornokként bekerültem az Akadémia filozófiai intézetébe, majd 1970-ben a művészettörténetibe igazoltam át. Azóta ott dolgozom.” A folytatásban pedig tovább konkretizálta, pontosította, hogy mivel is foglalkozik: „Ha a kívülállók számára nehezebben érthető szakszerűséggel akarom meghatározni, mit csinálok, akkor azt kell mondanom: tulajdonképpen szerkesztő, textológus, bibliográfus vagyok. Szerkesztettem a nyolcvanas években a *Művészet* című folyóiratot, a kilencvenes években az *Új Művészetet*, jelenleg is szerkesztem a harmincötödik évfolyamánál tartó *Ars Hungarica* című tudományos közleményt. Jó néhány könyvet is gondoztam”. Majd az általa szerkesztett legfontosabb kötetek, forráskiadvány-sorozatok is szóba kerültek: „A hatvanas évek végén kezdtem el Fülep Lajos írásait összegyűjteni, kiadásra előkészíteni, s még ma is dolgozom a hatalmas méretű kéziratos hagyaték feltárásán, publikálásán. A Fülep-cikkek gyűjtésének kezdetekor igen sok napilapot, folyóiratot néztem át, megszerettem ezt a foglalatosságot, ma már szinte napi szükségletemmé vált a mikrofilmtárban való keresgélés. Az elmúlt évtizedek során összegyűjtöttem Lukács György fiatalkori írásait, ezeket minden múltó divat és politikai széljárás ellenére ma is a magyar kultúra szerves részének tartom. Összeszedtem és hozzáférhetővé tettem a korábban szinte teljesen ismeretlen Popper Leó írásait. Popper »felfedezésének« még Németországban is volt némi visszhangja. Foglalkoztam Henszlmann Imre munkásságával, összeállítottam írásainak bibliográfiáját, műkritikáit kötetben is kiadtam. Állítottam össze kötetet Elek Artúr, Tolnay Károly, Dési Huber István, Kállai Ernő művészeti, művészettörténeti tanulmányaiból is.” Végül, mintegy az előzőek magyarázatául, a hírlapi források jelentőségéről, valamint az épp folyamatban lévő nagy munkájáról is szólt: „Egyre fontosabbnak tartom régmúlt idők napisajtójának művészettörténeti szempontból való tanulmányozását: művészek életéről, művek keletkezéséről, fogadtatásáról, a művészeti közállapotokról máshonnan nem pótolható információkhoz lehet így jutni. Korábban a nagybányai művészet fogadtatásának sajtóvisszhangját gyűjtöttem két kötetbe, hasonló sajtószemelvény-gyűjteményen dolgozom jelenleg is, ez a *Nyolcak* és más rokon törekvések kritikai reflexióit tartalmazza majd.”<sup>1</sup> Kutatói beállítottságáról, érdeklődéséről, céljairól és módszer-

tanáról már jóval korábban, 1994-ben, a *Képzőművészeti irodalom Magyarországon a 19. század első felében* című – a korai magyarországi Dürer-irodalmat, Novák Dániel munkásságát, illetve a Ferenczy István Mátyás-emlékműterve körüli heves polémiát feldolgozó – kandidátusi értekezésének vitáján, az opponenseknek, Koválovsky Mártának és Vörös Károly történésznek adott válaszában is hasonló gondolatokat fogalmazott meg: „Mindkét opponensem a dolgozat érdemének tartotta azon törekvésemet, hogy a műkritikát és művészeti irodalmat önálló kutatási tárgyként kívántam kezelni. Valóban ez volt legfőbb törekvésem.” Majd az értekezés bírálóinak egy másik, ugyancsak egybecsengő meglátására is hasonlóképpen reagált: „Opponenseim a dolgozat másik érdemének tekintették a forrásokhoz való visszanyúlást, feltárásukat, újraolvasásukat, újraértelmezésüket. Ez az elismerés is törekvéseim lényegét érinti. [...] Úgy vélem, ahogy más források esetében, úgy a sajtóanyagnál is, időnként újra és újra kézbe kell venni a forrásokat eredeti formájukban.”<sup>2</sup>

Írásomat itt akár le is zárhatnám. Ennél tömörebben, világosabban – és tegyük hozzá: szerényebben – szinte képtelenség lenne összefoglalni Tímár Árpád minőségében és mennyiségében is eltúlozhatatlan jelentőségű művészettörténeti-textológiai munkásságát. Talán csak annyi kiegészítéssel kellene még élnem, hogy azóta egykori kollégáinak, barátainak, tisztelőinek köszönhetően napvilágot láttak a Fülep-összkiadás és a 2008-as szöveg legvégén még cím nélkül említett, *Az utak elváltak* című sorozat újabb vaskos, még Tímár Árpád által kiadásra előkészített (mindkét esetben: negyedik) kötetei is.<sup>3</sup> Valamint megjelent egy fontos és szép könyv az 1965 és 2017 között publikált Csontváry-tanulmányaiból, kritikáiból, a könyv függelékében a Csontváryra vonatkozó, 1941-gyel záródó hírlapi forrásokkal.<sup>4</sup>

## AZ „ÚJRAOLVASÓ” – A PÁLYA EGY LEHETSÉGES OLVASATA

Ami miatt azonban mégsem gondolom, hogy beérhetnénk ennyivel, az az érem másik, a fentiekben szinte alig említett oldala. A 2008-as, a textológiát a közép-pontba állító önportré ugyanis kiegészítésre szorul. Mégpedig a „textológusnál” nem kevésbé jelentős tanulmányíró és kritikus, az „értekező” Tímár talán a kellenél ritkábban emlegetett szellemi arcvonásaival. Pályájának egyes állomásait, magát a

<sup>1</sup> [Nyolcvanegy jeles hetvenes.] Tímár Árpád művészettörténész (Budapest, 1939. március 8.). *Napút*, 10, 2008, 3. szám, 38–39.

<sup>2</sup> Tímár Árpád „Képzőművészeti irodalom Magyarországon a 19. század első felében” című kandidátusi értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 44. 1995. 161–162.

<sup>3</sup> Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások IV. Cikkek, tanulmányok 1931–1950*. Szerk. Tímár Árpád. Munkatársak: Bardoly István, Markója Csilla, Mikó Árpád, Pataki Gábor. Budapest, 2017.; „*Az utak elváltak*.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. IV. Szöveggyűjtemény 1913–1920*. Tímár Árpád anyaggyűjtését sajtó alá rendezte, kiegészítette és a névmutatót készítette: Bardoly István. Budapest, 2019.

<sup>4</sup> Tímár Árpád: *Csontváry. Interpretáció vagy legendagyártás*. Szerk. Anghy András. Budapest, 2021.



1. Tímár Árpád 1959-ben.

© Magántulajdon.

teljesítményt ugyanis nemcsak a nagy szövegkiadás-sorozatok, hanem a filológiai-textológiai munkákkal általában szorosan összefüggő, azok tanulságait kamatoztató tanulmányok és kritikák sora is jelzi és jellemzi.

Így volt ez a 19. századi művészettel, kritika- és tudománytörténettel foglalkozó – a Zádor Annához írt *Henszlmann Imre műkritikái és előzményei* című egyetemi szakdolgozattól Henszlmann válogatott képzőművészeti írásainak kiadásán át a kandidátusi disszertációig ívelő – publikációk esetében is, de mindez talán még inkább igaz a 20. századot érintő filológiai-textológiai és értelmező munkákra. Az alábbiakban épp ez utóbbi korszakot a középpontba állítva – egy lehetséges olvasatként – kísérletet, illetve javaslatot teszek Tímár Árpád több, mint öt évtizedes pályájának „egységben” látására. Úgy gondolom ugyanis – ahogy az alábbiakban majd többször is kiderül: egyáltalán nem el-

sőként –, hogy az életmű a kezdetektől fogva logikus egész, amelynek egyes darabjait erős tartalmi, módszertani és koncepcionális (a fülepi értelemben vett: „világnezeti”) szálak fűzik össze. Ezek a szálak pedig az egyetemi évekhez, a szakokhoz és egyes tanárokhoz, illetve a pályakezdés sok szempontból egyéni, a „szokásos” művészettörténeti pályaképekhez képest talán szokatlan útjaihoz kötődnek, abban gyökereznek. Mindezek kifejtéséhez azonban vissza kell lépnünk Tímár Árpád egyetemi éveire.

Tímár Árpád 1957 júniusában érettségizett kitűnő eredménnyel a X. kerületi I. László Általános (ma: Szent László) Gimnáziumban. 1959 szeptemberében (az 1959/1960. tanév 1. félévében) iratkozott be az ELTE Bölcsészettudományi Karára (magyar nyelv és irodalom és művészettörténet szakokra).<sup>5</sup> Egyetemi indexének tanúsága szerint a legtöbb művészettörténeti órát Vayer Lajosnál és Zádor Annánál hallgatta, de az évek során tanította Aradi Nóra, Dercsényi Dezső, Dombi József,

<sup>5</sup> A korszak egyetemi művészettörténet-oktatásának megismeréséhez alapvetőek az *Enigma* közel-múltban megjelent tanszéktörténeti (2022 No 106. és 107.), valamint a Zádor Annával készült interjúkat tartalmazó számai (15. 2008. 54., 55., 57. és 16. 2009. No 58.), szerkesztette Markója Csilla és Bardoly István.

Entz Géza, Oroszlán Zoltán, Rózsa György, Szilágyi János György, Tasnádiné Marik Klára és Voit Pál is. A későbbi pályája, korszakai és témái szempontjából fontosabbnak tűnő, modern művészettel, tudománytörténettel vagy a művészettörténet forrásaival foglalkozó órákat Vayer, Zádor és Aradi tartották.<sup>6</sup>

Dékáni engedéllyel 1961 szeptemberében (az 1961/1962-es tanév 1. félévétől) harmadik szakként felvette a filozófiát is. Márkus György egyik első tanítványa, majd az úgynevezett „Lukács-óvoda” tagja lett. Márkus Moszkvában végzett, de hazatérése után rövidesen csatlakozott a Lukács-tanítványokból (Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Vajda Mihály) verbuválódott Budapesti Iskolához.<sup>7</sup> Az 1961-es évfolyamból kerültek ki Márkus első igazi tanítványai. Kis János, a *Szabadságra ítélve* című életinterjú-kötetében ekképp nyilatkozott az 1961-esekről: „Ide járt Bence György, Altrichter Ferenc, Bertalan László, Tímár Árpád. Ők lettek az első Márkus-tanítványok. Ez egy nagyon erős négyes volt”.<sup>8</sup> A hatvanadik születésnapja alkalmából rendezett köszöntésre Sydneyből hazatérő Márkus is megemlékezett egy Erdélyi Ágnes által vezetett beszélgetésen az évfolyamról: „’61-ben [...] teljesen meglepő módon, hirtelen megjelent a szakon a fiataloknak egy egész csoportja, akik nemcsak érdeklődtek a filozófia iránt, de kimagaslóan értelmesek is voltak. Egyszerre minden megváltozott. Ezen az évfolyamon volt Bence Gyuri, Bertalan Laci, Tímár Árpai, Altrichter Feri, talán Fodor Géza is (Fodor Géza közbeszól: eggyel lejjebb). És Hamburger Miska? Szóval ő is.”<sup>9</sup> Márkus neve először az 1962/1963. tanév 1. félévében szerepel Tímár Árpád egyetemi indexében (Filozófiatörténet, elmélet [előadás] és gyakorlat). Márkus ugyanis az első évfolyamon nem tanított. Már Sydneybe visszatérve pontosította is az emlékeit: „utólag beszélgettünk még, és közösen tisztáztuk, hogy én csak a másodéven kezdtem tanítani, tehát a »legidősebbekkel« is csak ’62-ben találkoztam először. Azaz: összesen három évről volt szó, legalábbis, ami az egyetemet illeti.”<sup>10</sup> Valóban, Márkus csak 1965-ig tanított az egyetemen. Egy külföldi ösztöndíj (Ford-ösztöndíj) után az MTA Filozófiai Intézetébe tért vissza, az egyetemre már nem. 1973-ban azonban – az úgynevezett „filozófusper” következményeként, az indoklás szerint „antimarxista” nézetei miatt – többekkel együtt a Filozófiai Intézetből,<sup>11</sup> majd 1977-ben az országból is távozni kényszerült. Budapesti korszakának utolsó nagy munkája a Bence Györggyel és Kis Jánossal közösen

<sup>6</sup> Az egyetemi évekre vonatkozó adatok forrása, az eddigiek és az ezután említendőek is: Tímár Árpád egyetemi indexe. Köszönöm Tímár Árpád családjának, hogy megismerhettem ezt a fontos dokumentumot. Az egyetemi indexből származó információk forrását a továbbiakban nem jelölöm.

<sup>7</sup> Vö. Fehér Ferenc – Heller Ágnes – Márkus György – Vajda Mihály: *A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről*. I-II. Budapest, 1997.

<sup>8</sup> Kis János: *Szabadságra ítélve. Életrajzi beszélgetések Meszerics Tamással és Mink Andrással*. Budapest, 2021. 80.

<sup>9</sup> Ami itt volt, azt nem lehet megismételni. Beszélgetés Márkus Györggyel. Az interjú készítette: Erdélyi Ágnes. *Kritika*, 23, 1994, 7. 3.

<sup>10</sup> Uo., 4.

<sup>11</sup> Ludassy Mária: 1973. *Beszélő*, 3, 1998, 4. 56–61.



Egyetemi kurzusain részben ezekből az öt aktuálisan foglalkoztató problémákból adott elő.<sup>14</sup> A tanítványi emlékezésekből úgy tűnik, hogy Márkus módszere, amelyet publikációiban és egyetemi óráin is alkalmazott, egyfajta heurisztikus (történeti), „szoros” szöveganalízis volt. A marxizmus-leninizmus filozófiatörténeti narratívájába illesztett, átideologizált, rögzített helyű és jelentésű filozófiatörténeti olvasatok helyett az eredeti szövegekre koncentrált. Tudományos-előadói gyakorlatát az egyes szöveghelyekre irányuló intenzív figyelem: az újraolvasás és újraértelmezés igénye jellemezte. A (fiatal) Marxra irányuló kutatásaiban például – a kanonizált, „hivatalos” olvasat helyett – „a marxizmus filozófiai világképének hiteles rekonstrukcióját tűzte ki célul”.<sup>15</sup> Talán nem túlzás Tímár Árpád 1994-ben és 2008-ban is hangsúlyozott elkötelezettségét az újraolvasás és újraértelmezés, az eredeti forrásokhoz visszanyúló, azokra alapozott jelentés-rekonstrukciók iránt, a Márkus-előadásokon és szemináriumokon megismert módszertani inspirációkhoz (is) kötni. (Nem megfelelően természetesen a magyar szak vagy a művészettörténeti forrásolvasás-órák esetleges hatásáról sem.) Mindenesetre 2009-ben, a Tímár Árpád hetvenedik születésnapjára kiadott köszöntőket bevezetőjében Marosi Ernő is úgy vélte, hogy Tímár Árpád esetében „a felkészülés évei” „döntőek egész későbbi munkássága szempontjából”.<sup>16</sup> (Gondolatmenete szempontunkból is kitüntetett jelentőségű folytatását később idézem.)

Márkus tanítványai közül többen nemcsak Márkus-tanítványok, hanem – már a Márkussal való találkozásuk előtt – „lukácsisták” is voltak. Ismét Kis Jánost citálom: „Egyetemi éveimben összeharagkoztam Tímár Árpáddal, aki pár évvel idősebb volt nálam, és már a bölcsészkar lukácsisták közé tartozott, amikor én ebbe a körbe bekerültem.”<sup>17</sup> (Tímár Árpádról pár szavas „gyorsportrékat” is közölt. Először 1998-ban: „a Füles fanyar humorával volt megverve; nagy szkeptikus és nagy kiegyenlítő volt”.<sup>18</sup> Majd 2021-ben: „A Füles bánatos humorával és nagyon jó természettel volt megáldva.”<sup>19</sup>) Kis az egyetemi Lukács-recepció összefüggésében később, gondolatmenete folytatásaként, további neveket is említett: „A Márkus-tanítványok közül többen is Lukács felé tájékozódunk már azelőtt, hogy Márkussal megismerkedtünk volna. Bence, Bertalan, Tímár Árpád, Fodor Géza és jómagam egész biztosan.”<sup>20</sup> Ugyanakkor az sem kétséges, hogy a Lukács munkássága iránti (Márkustól részben független) hallgatói érdeklődés, valamint Márkus korai, a (fiatal) Marxot (különös

<sup>14</sup> Erdélyi Ágnes: Márkus György. *Magyar Filozófiai Szemle*, 62. 2018. 49.

<sup>15</sup> Lakatos András: Bevezető. *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek – tanítványai*. Szerk. Háy János. Budapest, 1993. 7.

<sup>16</sup> Marosi Ernő: A hetven éves Tímár Árpád. „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”. *Írások Tímár Árpád tiszteletére*. Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. Budapest, 2009. 10.

<sup>17</sup> Kis 2021. i. m. 51.

<sup>18</sup> Kis János: A Filozófiai Intézet a Beszélő szerkesztőségéig. Csizmadia Ervin interjúja. *Valóság*, 31, 1988, 12. 91.

<sup>19</sup> Kis 2021. i. m. 81.

<sup>20</sup> Uo., 85.





3. Tímár Árpád az 1970-es évek elején.  
© Magántulajdon.

Popper Leó inspiratív szerepét (*Allteig*, Lukácsnál: „egynemű közeg”, félreértési elmélet stb.) elismerő - hivatkozásaival maga is megteremtette, illetve *megújította* a kapcsolatot (jóllehet teljesen más világnézeti célok és keretek között) saját, 1910-es évekbeli filozófiai-esztétikai munkásságával is. (Miközben némileg bizarr módon a korai, jórészt ismeretlen, és Popper nélkül ugyancsak elképzelhetetlen főmű, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* - Popper Lukács által megőrzött kéziratával és kettőjük levelezésével együtt - egy heidelbergi székben várta a Lukács 1971-ben bekövetkezett halála utáni, valóban szenzációs „felfedezését”.) *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétikát* végül Márkus adta ki (németül 1974, magyarul 1975). Heller Ágnes szerint főképp a Lukács és a Lukács-kör iránti lojalitásból: „Bár különösebben nem érdekelte az esztétika, mégis Gyuri szerkesztette Lukács Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika című munkáját. Barátságból csinálta, lojalitása megnyilvánulásaként. És mint mindig, ezt a feladatot is végtelenül lelkiismeretesen végezte.”<sup>22</sup> A másik nagy feladatot, Lukács premarxista írásainak mintaszerű kiadását pedig Tímár Árpád készítette el. Az *Ifjúkori írások (1912–1918)* sok évnyi előkészítő munka után, 1977-ben jelent meg. Almási Miklós a recenziójában kiemelte Tímár „végtelen gondossággal felkutatott, rekonstruált és gondozott szövegkezelés[é]”, illetve utalt arra is, hogy a munkája során „több Lukács-tanítványtól is kapott

tekintettel a *Gazdasági-filozófiai kéziratokra* [1844]) saját kutatásai középpontjába állító programja, még ha a közvetítés szálai és a receptív sorrendiség utólag nehezebben is felfejthető, alapvetően összefüggtek. Újra Kis Jánost idézem: „A hatvanas években Lukács meghirdette »a marxizmus reneszánszának« programját. Vissza Marxhoz, és előre egy korszerű, megújított marxista filozófiához. [...] Marx újraolvasása ekkoriban azt jelentette, hogy a fiatal Marx felől kell értelmezni a kései Marx-műveket is.”<sup>21</sup> És tegyük hozzá: ez a lehetőség adott volt, és be is következett, a Lukács-életmű esetében is. Mégpedig Lukács saját intencióitól sem függetlenül. Lukács ugyanis például kései, *Az esztétikum sajátossága* (németül 1963, magyarul 1965) című nagy esztétikájának hangsúlyos - elsősorban a fiatalon, 1911-ben elhunyt ifjúkori barát,

<sup>21</sup> Uo., 86.

<sup>22</sup> Heller Ágnes: A legjobb barátom. *Múlt és Jövő*, 27, 2016, 4. 51.

segítségét”.<sup>23</sup> Érdemes megjegyezni, hogy néhány évvel korábban, 1971-ben, már Márkus is kiadott egy – jóval programszerűbb címmel ellátott – válogatást a korai Lukács-írásokból (*Utam Marxhoz*). Közvetlenül Lukács halála után Bence György és Kis János körkérdéssel fordultak generációjuk tagjaihoz, hogy fejtsék ki véleményüket „arról, hogy mit jelentett számukra Lukács, és mit jelent most, amikor élete és műve befejeződött: mit gondolnak Lukács premarxista korszakáról, marxista fordulatáról, esztétikájáról, filozófiájáról, politikai szerepéről és nézeteiről...”<sup>24</sup> A válaszadók között volt Tímár Árpád is.<sup>25</sup> (A *Körkérdésre* beérkezett válaszok azóta elkallódtak, csak reménykedni lehet abban, hogy egyszer még előkerülnek.)

Tímár Árpádot kétségkívül a fiatal Lukáccsal való foglalkozás vezette el egyik legfontosabb témájához és hőséhez: Popper Leóhoz. Ezt bizonyítja címének kettős referenciájával az 1971-ben az *Irodalomtörténet*ben megjelent első Popper-szövegközlése is (*Popper Leó elfelejtett Lukács-ismertetése*).<sup>26</sup> 1971-ben és 1972-ben az *Acta Historiae Artium*ban és a *Magyar Filozófiai Szemlé*ben nagyobb válogatást közölhetett az „elfelejtett művészeti kritikás” esszéiből, mindkét esetben az egykori Lukács- és Fülep-tanítvány, a Poppertől nyert inspirációkat saját munkáiban is bőven kamatoztató, Tolnay Károly német, illetve magyar nyelvű bevezetőivel.<sup>27</sup> 1983-ban jelent meg az első, Tímár által szerkesztett önálló kötet Popper írásaiból (*Esszék és kritikák*). A Popper-filológia csúcsa azonban a tíz évvel későbbi, 1993-as, *Dialógus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése* című, Hévízi Ottóval közösen jegyzett, Popper összes ismert szövegét közlő kritikai kiadás. Tímár a fiatal Lukáccsal kapcsolatos textológiai munkáinak művészettörténeti tanulságait 1983-ban a *Forma és világnézet. A fiatal Lukács és a képzőművészet* című, máig alapvető – és angolul is többször kiadott – tanulmányában foglalta össze.<sup>28</sup> Majd 1988-ban, Bendl Júliával közösen megjelentetett egy újabb, *Az ifjú Lukács a kritika tükrében* című, többnyelvű recepciótörténeti cikkgyűjteményt is. 1993-ban, Márkus György hatvanadik születésnapjára jelent meg a *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek – tanítványai* című tanulmánygyűjtemény. A kötet átadására Márkus Budapestre utazott, ekkor került sor a korábban már idézett, Erdélyi Ágnes által vezetett beszélgetésre is. Szimbolikus jelentőségűnek, az „oldás és kötés” „tanítványi” gesztusának látom, hogy Tímár Árpád a valaha írt egyik legfontosabb, *Élmény és teória. Adalékok Popper Leó művészetelméletének keletkezéstörténetéhez* című tanulmányát épp Márkusnak, az egykori egyetemi tanárának dedikált köszöntőkötetbe írta meg.<sup>29</sup> Tímár tanulmányainak egyik

<sup>23</sup> Almási Miklós: Lukács György: Ifjúkori művek. *Kritika*, 7, 1978, 3. 22.

<sup>24</sup> Kis 2021. i. m. 140.

<sup>25</sup> Uo., 142.

<sup>26</sup> Popper Leó elfelejtett Lukács-ismertetése. Kiadja: Tímár Árpád. *Irodalomtörténet*, 53. 1971. 967-972.

<sup>27</sup> A két összeállítás: *Acta Historiae Artium*, 17. 1971. 3-16.; *Magyar Filozófiai Szemle*, 16. 1972. 249-261.

<sup>28</sup> Tímár Árpád: *Forma és világnézet. A fiatal Lukács és a képzőművészet. Világosság*, 23. 1983. 608-616.

<sup>29</sup> *Élmény és teória. Adalékok Popper Leó művészetelméletének keletkezéstörténetéhez. Lehetséges-e egyáltalán?* 1994. i. m. 415-442.



4. Tímár Árpád Zengővárkonyban a református templom bejárata előtt az 1980-as évek második felében. Feleségével (balra) és kaposvári rokonokkal.

© Magántulajdon.

MTA Filozófiai Intézetében, az Esztétikai Osztályon helyezkedett el. A Filozófiai Intézet igazgatója Szigeti József volt (aki Tímárt az egyetemen is tanította), az Esztétikai Osztályt pedig Zoltai Dénes vezette.<sup>31</sup> A Filozófiai Intézetben dolgozott ekkor Márkus és több egykori tanítványa is. Tímár a Filozófia Intézet munkatársaként több külföldi (ausztriai) konferencián, 1968. március 22-től pedig egy négyhónapos bécsi tanulmányúton is részt vett.<sup>32</sup>

Legelső publikációi – valószínűleg filozófiai intézeti feladatként – az esztétikai rendszerek irodalomközpontúságát mérséklendő, egy (marxista) képzőművészeti esztétika művelésének lehetőségeit kutatták. Legfontosabb ezek közül az 1966-os, *A marxista esztétika és az irodalomközpontúság problémája* című írása, de közvetve

tartalmi-formai jellegzetessége, hogy a jegyzetekben általában csak az eredeti forrásokra hivatkozik. Viszonylag ritkábban lép direkt párbeszédbe a „szakirodalommal”. Ezért is érdekes, illetve említésre méltó, hogy a 2011-ben megjelent *Lukács György és a Nyolcak* című, ugyancsak alapvető tanulmányában hosszan idézte (a fiatal) Lukácsról írott szövegeik kapcsán, a Budapesti Iskola egykori tagjait, köztük Márkust is.<sup>30</sup>

1970-től – tehát már a fent említett kiadványok megjelenésének idején is – Tímár Árpád az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjában (később: Kutató Intézet) dolgozott. De nem ez volt az első munkahelye. A sok éves, koncentrált munkát igénylő, nagy filozófiai-esztétikai szövegkiadások és a hozzájuk kapcsolódó tudományos publikációk munkálatait nem művészettörténetészek, hanem filozófusok, esztéták kollegiális társaságában kezdte meg. Az egyetem elvégzése után ugyanis először az MTA tudományos ösztöndíjas gyakornokaként (1964–1966), tudományos (segéd)munkatársként (1964–1970) az

<sup>30</sup> Tímár Árpád: Lukács György és a Nyolcak. *A Nyolcak helye. Enigma*, 18. 2011. No 69. 52–65.

<sup>31</sup> Tímár Árpád kérésére a Hegel-fordító Zoltai háziszemináriumot hirdetett Hegel *Esztétikájáról*. *Kis* 2021. 110, 111.

<sup>32</sup> *Krónika. Az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztályának Közleményei*, 17. 1968/1969. 293.

vagy közvetlenül szinte mindegyik korai szövege érintette a problémát.<sup>33</sup> Tímár Árpád bibliográfiáját böngészve ugyanakkor az is feltűnik, hogy tanulmányai, esszéi és kritikái, legalábbis a témájukat tekintve (módszereikben kevésbé), már ekkor is szinte kizárólag művészettörténetiek voltak.<sup>34</sup> Csak néhány, fontos példát említek. 1965-ben recenziót írt Németh Lajos 1964-es Csontváry-monográfiájáról. Ezzel a kritikával – élete második publikációjával – kezdődött meg a Csontváryról szóló, az említett, 2021-es, *Csontváry. Interpretáció vagy legendagyártás* című kötetben összegyűjtött publikációinak a sora. Tulajdonképpen minden későbbi Csontváry-szövege ennek a korai programnak a megvalósítása és kiteljesítése. Tímár már ekkor egy hitelesebb, a legendáktól és az ellenőriz(het)etlen adatoktól, vélekedésektől megtisztított, forrásokkal is igazolható életrajz és pályakép megalkotását tűzte ki célul. Kritikájában, sok egyéb mellett, azt hiányolta, hogy a monográfus jóformán kísérletet sem tett arra, hogy Csontváryt elhelyezze a saját korában, hogy kijelölje helyét a kortársai között. A kritikus felvetés kétségkívül a Csontváry-könyv lényegét érintette. Németh Lajos Csontváry-konceptiója ugyanis pont az életmű „besorolhatatlanságának” alaptézisére, a „korba helyezés” lehetetlenségére, sőt értelmetlenségére épült: „Volt-e egyáltalán kora öneki, a hatezer éves cédrusokkal társalkodóknak, a libanoni hegyek vándorának, aki a hatezer éves távlatból oly talminak, éretlennek érzett mindent, ami elmúlt századokban történt?”<sup>35</sup> Ezért Csontváry korát is a legvégsőkig tágitotta: „Csontváry kora sem a XIX. század közepétől datálódik, hanem valahol Altamiránál, Lascaux-nál, a piktúra megszületésének ősi során.”<sup>36</sup> Tímár Árpád filozófiai-esztétikai alapon is vitatta ezt a beállítást. Úgy vélte, hogy a monográfia korszakfogalmának megoldatlansága alapvetően abban gyökerezik, hogy Németh Lajos a mindent a szubjektumból magyarázó kivetítés-esztétika javára lemondott a visszatükrözésemélet alkalmazásáról: „Az alapvető különbség abból adódik, hogy a kivetítés-esztétika nem a szubjektumot körülvevő, a szubjektumot létrehozó társadalmi valóságot tekinti elsődlegesnek, hanem a szubjektumnak a valóságnál állítólag gazdagabb lelki tartalmát.”<sup>37</sup> A (marxi) visszatükrözés kategóriája Lukács kései, *Az esztétikum sajátossága* című (első német nyelvű kiadása: 1963) esztétikájának is az egyik kulcsfogalma volt. Valószínűleg Tímár is a lukácsi értelemben hivatkozott rá. Kérdés ugyanakkor, hogy vajon érzékelt-e, illetve tudta-e, hogy Németh Lajos kor-konceptiója alapvetően „mesterétől”, Fülep Lajostól eredeztet-

<sup>33</sup> Tímár Árpád: A marxista esztétika és az irodalomközpontúság problémája. *Művészeti Szemle*, 1, 1966 1/2. 85-96. Tímár 1966-tól 1968-ig rendszeresen írt kiállítás- és könyvkritikákat a *Népszabadság*ba. Ezután is folyamatosan foglalkozott – kritikusként és szerkesztőként is – a kortárs művészettel. Kritikus pályája is külön tanulmányt érdemelne.

<sup>34</sup> Tímár Árpád munkásságának bibliográfiája (1964–2017). Összeáll. Bardoly István. *Ars Hungarica*, 43. 2017. 254–263.

<sup>35</sup> Németh Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar*. Budapest, 1964. 5.

<sup>36</sup> Németh 1964. i. m. 6.

<sup>37</sup> Tímár Árpád: Németh Lajos: Csontváry. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1964. [rec.] *Magyar Filozófiai Szemle*, 9. 1965. 1074.



5. Tímár Árpád 2000 körül.

© Magántulajdon.

András *Ezer este Fülep Lajossal* című naplójából tudjuk, olvasta a recenziót, és biztos, hogy megjegyezte a – nem sokkal később a fiatalkori művei kiadásával megbízott – recenzens nevét is.<sup>40</sup> A két kötetnyi válogatás, a még Fülep által választott címmel (*A művészet forradalmától a nagy forradalomig*), Fülep 1970-ben bekövetkezett halála után, 1974-ben, míg a folytatása 1976-ban jelent meg (*Művészet és világnézet. Cikketek tanulmányok 1920–1970*). Fülep egybegyűjtött írásainak Tímár Árpád által szerkesztett sorozata, az MTA Művészettörténeti Kutató Intézetének kiadásában, 1988-ban indult meg. A második kötet 1995-ben, a harmadik 1998-ban, a korábban már említett negyedik 2017-ben látott napvilágot. A párhuzamos, a Fülep-levelezést nyolc kötetben közreadó sorozatot F. Csanak Dóra szerkesztette. Nekrológiát 2011-ben, a *Holmi* szerkesztőségének felkérésére, Tímár írta meg.<sup>41</sup> A

<sup>38</sup> Fülep Lajos: Csontváryról – hangszalagon. In: Fülep Lajos: *Művészet és világnézet. Cikketek tanulmányok 1920–1970*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1976. 621.

<sup>39</sup> Fülep Lajos: Opponensi vélemény Németh Lajos: Csontváry művészete című doktori értekezéséről. In: Fülep 1976. i. m. 485–490.

<sup>40</sup> Fodor András: *Ezer este Fülep Lajossal*. Budapest, 1986. II.: 425. (1966. február 11.) „Andrissal [Lakatos András] exponáltam a *Filozófiai Szemle* Németh Lajos *Csontváry*-ját támadó cikkét. Volt kollégája, Tímár Árpád a szerző. Fülep hallott már róla, természetes reakciónak tekinti. Andris egyébként olyan tapintatosan, okosan fogalmaz, hogy a Lánchídon menet később Vekerdi megindultan emlékezik rá: – Milyen kedves fiú! (Bizony, nem pökhendi.)”

<sup>41</sup> Tímár Árpád: Csanak Dóra (1930–2010). *Holmi*, 23. 2011. 281–282.

hető. Fülep 1963-ban megjelent, *Csontváryról – hangszalagon* című nyilatkozatában olvashatjuk: „Olyan művek, mint a *Panaszfal*, *Mária kútja*, a két *Cédrus*, *Taormina*, hogy csak a nagyokat említsem, a művészet egész történetének, Altamira, Lascaux és társai szintén csak csodálatosnak nevezhető barlangképeitől máig legmagasabb csúcsaival vannak egy magasságban, s aki alkotta őket, nemcsak nagy nemzeti vagy századi, hanem világtörténeti jelenség.”<sup>38</sup> Fülep még 1967-ben, Németh Lajos Csontváryról szóló doktori értekezésének vitáján is kiállt a tanítványa által könyvnyi terjedelemben kibontott (saját) kor-koncepciója mellett.<sup>39</sup> Tímár, ahogy ez a 2008-as önéletrajzából is kiderül, az 1960-as évek végén kezdett Fülep fiatalkori írásainak összegyűjtésén, kiadásán dolgozni. Fülep, ahogy ezt Fodor

Tímár által kiadott Fülep-összes megjelent kötetéből három kéziratközlést feltétlenül érdemes kiemelni. Mindhárom igazi filológiai bravúr. Az *Egybegyűjtött írások* második kötetében jelentek meg Fülep korai, 1907-ben kezdődő itáliai tartózkodása idején tervezett, de soha el nem készült „individualizmus”-könyvének fejezetei, helyesebben fejezet-rekonstrukciói (*San Francesco, Dante*), illetve a negyedik kötetben látott végre napvilágot Fülep korábban csak említésekből ismert *Művészetfilozófiájának* első változata is.<sup>42</sup>

De térjünk vissza a meghatározó jelentőségű, pályakezdő évekhez. 1969-ben jelent meg Tímár másik jelentős korai írása, Ferenczy Károly *Józsefet eladják testvérei* (1900) című művének elemzése. Ferenczy biblikus képeit vizsgálva pozitívan, egyetértőleg hivatkozott Németh Lajos 1956-os, *Hollósy Simon és kora művészete* című monográfiájára. Megközelítésmódja ugyanakkor nagyon hasonló volt a Csontváry-recenzióéhoz. Nem fogadta el, hogy Ferenczy biblikus képei és konkrétan a *József* – jóllehet a kor „irodalomellenességének” megnyilvánulásaként az alkotó és kortársai is ezt állították – „jelentésnélküli”, optikai (impresszionista) képi demonstrációk lennének. Tímár, miközben elemzésében egyre mélyebbre ásott a mű jelentésstruktúrájában (módszertani mintája Hans Sedlmayr struktúraanalízise lehetett), azt kívánta bizonyítani – Thomas Mann regényére is hivatkozva –, hogy a bibliai témában rejlő általános, emberi tartalmak, például a „magányosság, elszigeteltség, meg nem értettség”, 1900 körül alkalmasak voltak a „modern művész-lét”, a „művész sors” problémáinak bemutatására is.<sup>43</sup> Tehát az elemzés igazi tétjét, a mű mélystruktúrájában, ezúttal is a kortárs, társadalmi „valóság” „visszatükrözésének” kimutatása jelentette. Tímár lezáró, összefoglaló gondolatmenetébe pedig, idézőjeles utalásként egy korai Lukács-esszé(kötet) címe is bekerült: „Ezért érezhette aktuálisnak Ferenczy Károly az »álmolátó« és a durva, irigy, pénzéhes, nyereségvágyó többség ellentétét, ezért láthatott a József-történetben olyan szituációt, amely saját helyzetét, életvitelének problémáit is kifejezi, s ezért ismerhetjük fel mi ebben a szituációban az impresszionisztikus hangulat-kultusz, az »esztétikai kultúra« érzékenysége és sebezhetősége mellett a klasszikus polgári humanizmus reális fenyegetettségét, kiszolgáltatottságát is. Az a probléma tehát, amely a művésztörténetből és a művészetszociológiából oly jól ismert, Ferenczy Károly életművében életanyagként, élményként is szerepet kapott, a Józsefet eladják testvérei című festményen művészzé, művészileg megformált, meggyőző erejű alkotássá vált.”<sup>44</sup>

Hasonlóképpen a modern művészsorsról, a Ferenczy-elemzés végén is említett modern „életanyag” „totális” megjelenítésének, az „egész” (a „zárt” műalkotás) létrehozásának lehetetlenségéről szól Tímár Árpád 1970-ben publikált, *Az ismeretlen*

<sup>42</sup> Fülep Lajos: [San Francesco], [Dante]. In: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909-1916*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1995. 387-507., 507-551.; [Művészetfilozófia] [Az első fogalmazvány]. In: Fülep 2017. i. m. 143-269.

<sup>43</sup> Tímár Árpád: Ferenczy Károly: Józsefet eladják testvérei. *Világosság*, 10. 1969. 745.

<sup>44</sup> Uo.



6. Tímár Árpád az Országház utcában a Művészettörténeti Intézet titkárságán 2010 körül.

© Fotó: Markója Csilla

remekmű. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában című irodalmi elemzése is. A szövegben két beszédes szakirodalmi hivatkozást is találunk (Hans Sedlmayr, Kurt Badt). Szempontunkból azonban ezúttal is a záró, a modern művészet problémáira kitekintő gondolatmenet a legérdekesebb. Itt ugyanis, Balzac írásainak „profetikus” jellegére hivatkozva, némileg váratlanul, a Nyolcak (és Lukács, Popper, Fülep stb.) generációjának egyik legfontosabb mintaképe is szóba került: „Ha viszont a XIX. század művészettörténetében próbálunk a novellához hasonló jelenséget felkutatni, akkor mindenekelőtt Hans von Marées alakjára kell utalnunk; ő állt a legközelebb ahhoz, hogy Frenhofer sorsát a valóságban is megélje.”<sup>45</sup> (Tímár Árpád egy beszélgetésünkben egyszer megemlítette, hogy pályakezdőként a Marées-hoz és Adolf Hildebrandhoz is közel álló Konrad Fiedler esztétikai nézeteinek a feloldozása is a tervei között szerepelt.)

Amikor 1970-ben Tímár Árpád – saját, 2008-as megfogalmazása szerint – „átigazolt” a Művészettörténeti Kutatócsoportba, a váltás látszólag magától értetődő, a témák és a módszertan szintjén pedig zökkenőmentes volt.<sup>46</sup> Kis János szerint: „Tímár Árpád művészettörténetésnek készült; a filozófiára, azt hiszem, Bertalan beszélte rá”.<sup>47</sup> Az 1970-es intézményváltással kapcsolatban azonban érdemes felidézni Marosi 2009-es, az előbbieknél ugyan nem ellentmondó, de más szempontból megvilágító szavait: „1968 után azonban a Filozófiai Intézetben is »az utak elváltak« – az a Márkus György körül csoportosult közösség, amelyben Tímár Árpád tudományos pályájának meghatározó témaköreit és módszereit kialakította, szétbomlott. 1970-ben az MTA egy évvel korábban alakult Művészettörténeti Kutatócsoportjának munkatársa lett. Témaköreit azonban megtar-

<sup>45</sup> Tímár Árpád: Az ismeretlen remekmű. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 14. 1970. 598.

<sup>46</sup> A váltáshoz vö. még: Az utaknak időnként el kell válniuk. Beszélgetés Bernáth Mária és Tímár Árpád művészettörténészekről. [Andrási Gábor beszélgetése Marosi Ernővel és Pataki Gáborral]. *Műértő*, 20/21. 2017. december – 2018. január, 9.

<sup>47</sup> Kis 2021. i. m. 81.

totta – s tudományos pályájának ismét egyik alapvető sajátossága, hogy semmi fontosat nem dob el magától, hanem alkalomadtán újra és újra előveszi.”<sup>48</sup> Marosi szavainál nem is lehetne pontosabban jellemezni Tímár 1970 után következő, a Művészettörténeti Kutató Intézet munkatársaként eltöltött évtizedeit. Az új, már a művészettörténet intézményi közegében folytatódó tudományos pálya ugyanis logikus és szerves folytatása a Filozófiai Intézetben eltöltött éveknél. És nemcsak azért, mert a korábban megkezdett nagy munkák erőfeszítései (például a Lukács-, Popper- és Fülep-kiadások), az abszolút folyamatosság bizonyítékaiként, már az új munkahelyi környezetben érték be, és jelentek meg, hanem azért is, mert az újabb témák és publikációk is szervesen illeszkedtek a korábbiakhoz. A következő évtizedekben Tímár foglalkozott, csak néhány példát említve: Hauser Arnold pályakezdésével (különös érzéke és affinitása volt a gauguini „*Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hová megyünk?*” szellemében – Lukács, Popper és Fülep esetében is – az életművek korai szakaszaihoz), Dési Huber István, Rabinovszky Máriusz, Tolnay Károly, Kállai Ernő,<sup>49</sup> Elek Artúr, Németh Lajos szövegeivel, a MIÉNK-vel, valamint Derkovits Gyula, Rippl-Rónai József, a Nagybányai művésztelep, Mednyánszky László, Van Gogh hazai fogadtatásának és – ha már *Az utak elváltak* -: az életmű egyik csúcsteljesítményeként a Nyolcak és „a magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek” recepciótörténetével is. A felsoroltak talán munkásságának legismertebb, legtöbbet forgatott, méltán nagyra becsült, minden további kutatás alapjául szolgáló darabjai.

Lezárásképpen én mégis egy talán kevésbé ismert képelemzést választottam, amelyben több, eddig követett szál is összeér. 1984-ben jelent meg, „*Az élet értéke*” címmel – Derkovits Gyula halálának ötvenedik évfordulójára – Tímár Árpád Derkovits *Kivégzés* című művéről írt elemzése. Tímár korábban már többször írt Derkovitsról. Először 1968-ban, amikor Körner Éva Derkovits-monográfiáját recenziálta. Rózsa Gyulával közösen írt, *A Derkovits-per* című cikke 1972-ben jelent meg.<sup>50</sup> Derkovits megítélése körül zajlott az 1945 utáni évtizedek egyik legnagyobb kultúrpolitikai, művészet(történet)i vitája. Bírálói elismerték ugyan Derkovits témáinak „haladó” (szocialista) voltát, de művészetét állítólagos (polgári) „formalizmusa” miatt nem ajánlották követésre. Derkovits ezért, Munkácsyval ellentétben, jó ideig nem lett a „haladó hagyományok”, az 1948 után kiépülő új, szovjettípusú, szocialista realista kánon része. Talán Fülep és doktori aspiránsa, Körner Éva tették a legtöbbet Derkovits elismertetéséért. 1955. február 23-án mindketten előadást tartottak az MTA Társadalmi-történeti Tudományok Osztálya által – Derkovits születésének hatvanadik, halálának huszadik évfordulója alkalmából – rendezett emlékülésen. Fülep bevezetőjében határozottan kijelentette, hogy „annak a világnak, az ő világának nincs még egy ilyen művészetté fogalmazása. [...] az ő valóságának, az ő osztálya sorsának, életének, lelki, erkölcsi, szellemi világának az ő korában az ő műve a legjelentősebb

<sup>48</sup> Marosi 2009. i. m. 10.

<sup>49</sup> A Kállai-sorozat német nyelvű köteteit Markója Csilla és Monika Wucher szerkesztették.

<sup>50</sup> Rózsa Gyula – Tímár Árpád: *A Derkovits-per. Kritika*, 1972. 4. 5-7.



művészi kifejezése, nemcsak nálunk, hanem világviszonylatban.”<sup>51</sup> Majd a *Kivégzésről* külön is szólt: „Itt nem az élmény beszél, itt nem a második, itt az első személy beszél, az, aki élte ezt az életet és halta ezt a halált. Ezért ilyen a szava, más, mint mindenki másé. Mert élni azt az életet és ugyanakkor művészetté tenni, vagyis: a Derkovits képen levő halálraítéltnek és ugyanakkor Derkovitsnak lenni, aki a képet festi, csak ritkán adatik. Ő is oda volt kötve a cölöphöz, s ha nem puskával, más módon őt is kivégezték.”<sup>52</sup> Az „alig másfél arasznyi”<sup>53</sup> festményről Fülep egyébként is azt tartotta, hogy olyan szép, mint egy Fra Angelico.<sup>54</sup> 1955-ben, a *Szabad Művészetben* Körner is írt a *Kivégzésről*: „A kérdést, hogy miért érdemes élni, illetve az életet is feláldozni, körülbelül egy időben teszi fel Szőnyi és Derkovits. Szőnyi igézően békéshangulatú zebegényi idilljével az »Esté«-vel felel, Derkovits a kor legnagyobb, saját oeuvre-jében is legkitisztultabb művével a »Kivégzés«-sel, végtelen egyszerű, magátólértetődő egységbe öntve [a] tragikus érzelmi mélységet a munkásosztály saját hivatásának legtisztább tudatával.”<sup>55</sup> Elemzését azonban a Derkovits-könyvbe már nem emelte át. 1968-as recenziójában, amelyben Fülep 1955-ös előadásából is idézett, Tímár meg is jegyezte: „Kár viszont, hogy Körner korábbi szép *Kivégzés*-elemzése kimaradt a monográfiából.”<sup>56</sup> Nem véletlen és nem előzmények nélküli tehát, hogy 1984-ben Tímár pont a *Kivégzést* választotta ki az életműből. Írása nem csupán Derkovits, hanem Fülep *hommage* is. Ne feledjük, hogy az 1980-as évek közepére már egyértelműen Fülep volt Tímár kutatásainak fő hőse, ő állt tudományos érdeklődése középpontjában. 1984-es képelemzése is a korábbi, fülepi kezdeményezések termékeny továbbgondolása. Tímár Fülep Izsó elemzéseinek mintájára írta le Derkovits proletáralakjának testi szimbolikáját. Idézett is Fülep Izsó táncoló alakjait, a (nemzeti) „testi ideált” érintő – a kérdésre a *Magyar művészet* (1923) után ismét visszatérő – 1953-as magyarázatából.<sup>57</sup> Tímár Fülep Izsó-interpretációját követve ekképp méltatta Derkovits teljesítményét: „Festészetében megismétlődött a művészetnek ez a csodája: egy történetileg konkrét embertípus, a munkásmozgalom klasszikus korának alakja, a proletárhős testalkata, habitusa vált abszolút művészi formává, azaz érzékletesen felfogható jelentést hordozó jelképpé.”<sup>58</sup> A későbbiekben idézett még Fülep 1955-ös, már említett akadémiai Derkovits-előadásából, illetve használt egy pontos hivatkozás híján nehezebben beazonosítható, másik Fülep-citátumot is (*Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében*,

<sup>51</sup> Fülep Lajos: Derkovits Gyula. In: Fülep 1976. i. m. 569–570.

<sup>52</sup> Uo.

<sup>53</sup> Tímár Árpád: „Az élet értéke”. Derkovits Gyula: *Kivégzés. Világosság*, 24. 1984.

385.

<sup>54</sup> Németh Lajos: *Szigetet és mentőövet! Életinterjú 1986*. Szerk. Beke László, Németh Katalin, Pataki Gábor, Tímár Árpád. Budapest, 2017. 226.

<sup>55</sup> Körner Éva: Derkovits Gyula. *Szabad Művészet*, 9. 1955. 68.

<sup>56</sup> Tímár Árpád: Körner Éva: Derkovits. [rec.] *Népszabadság*, 1968. december 22. 7.

<sup>57</sup> Fülep Lajos: Izsó Miklós. In: Fülep 1976. i. m. 509–519.

<sup>58</sup> Tímár 1984. i. m. 385.

1948).<sup>59</sup> 1969-ben jelent meg Fülep talán legfontosabb írása Derkovitsról. A *Magyar Nemzet*ben folytatásokban közölt, *Derkovits helye* című szöveg egyik alapátétele az volt, hogy Derkovits az „igazi”, az eredeti marxi tanokra visszavezethető, torzítatlan (humanista) szocializmus festője. (Csak zárójelben: Fülep Derkovits-interpretációja valószínűleg sokat köszönhet Lukács már idézett, a hatvanas években meghirdetett, „a marxizmus reneszánsza” koncepciójának, amelyre egy ideig Márkus és tanítványai is pozitívan reagáltak. Fülep álláspontja pedig nem állt túlságosan távol Márkus „antropológiai” marxizmus-olvasatától sem.) Cikke zárlatában Tímár is hasonló beállításban, a nem dogmatikus, a nem tudományos szocializmus képviselőjeként látta Derkovitsot: „Derkovits világnézetének szocialista jellege nem filozófiai-közgazdasági kategóriákban fogalmazódott meg. Alapvetően érzelmi jellegű volt, de ettől nem kevésbé egyértelmű. Nem kétséges egy pillanatig sem, hogy képei világában ki hol áll, egy-egy szereplő melyik oldalhoz tartozik.”<sup>60</sup> Érdemes talán megemlíteni, hogy Fülep 1969-es Derkovits-cikkének eredeti, szerzői szövegváltozatát, jegyzetben közölve az 1969-ben a cenzúra által nem engedélyezett részeket is, a *Művészet és világnézet* (1976) című, korábban már említett, Fülep-válogatáskötetben Tímár állította helyre.<sup>61</sup> Tímár – a Marosi Ernő által 2009-ben találóan jellemzett – szokásához híven, egy 1994-es szombathelyi centenáriumi ülészak kiadványában, a Derkovits-vita témájához is visszatért.<sup>62</sup> A 2014-ben megrendezett nagy Derkovits-kiállítás katalógusában pedig Derkovits pályafutásának korabeli sajtóvisszhangját mutatta be.<sup>63</sup> Részben Derkovits-hoz kapcsolódnak Tímár Dési Huber Istvánnal kapcsolatos kutatásai (*Dési-Huber István elméleti munkássága*, 1972), és az összegyűjtött írásaiból 1975-ben kiadott, *Művészeti írások* című kötet is. Dési Huber Derkovitsról is írt, valamint azt vallotta, hogy lehet, sőt kell is tanulni a „polgári” művésztől, az izmusokból. Ezért 1930–1940-es évekbeli elméleti munkássága még évtizedekkel később is felhasználhatónak, jó hivatkozási alapnak tűnhetett a szocialista realizmus tovább élő dogmáival szemben. Dési Huber baloldali elkötelezettségéhez ugyanis nem férhetett kétség: „Ezekből a cikkekből olyan egységes, átgondolt koncepció bontakozik ki, amelynek alapját határozott, tudatosan vállalt marxista tudományos módszer képezi.”<sup>64</sup>

A Füleppel való több évtizednyi foglalkozás kimutathatóan befolyásolta – vagy csak megerősítette? – Tímár (modernista) művészetszemléletét, művészettörténeti-

<sup>59</sup> Tímár 1984. i. m. 386. – vö.: Fülep Lajos: Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében. In: Fülep 2017. i. m. 111.

<sup>60</sup> Tímár 1984. i. m. 388.

<sup>61</sup> Fülep 1976. i. m. 677–678.

<sup>62</sup> Tímár Árpád: Derkovits-vita 1954–1956. *Derkovits Gyula centenárium 1994. Emlékkülés. Szombathelyi Képtár, 1994. április 14.* Szerk. Lőrincz Zoltán. Szombathely, 1996. 37–51.

<sup>63</sup> Tímár Árpád: Derkovits Gyula pályafutásának visszhangja a korabeli magyar sajtóban. *Derkovits. A művész es kora.* Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Szerk. Bakos Katalin, Zwickl András. Budapest, 2014. 106–121.

<sup>64</sup> Tímár Árpád: Dési-Huber István elméleti munkássága. *Művészettörténet – tudománytörténet.* Szerk. Aradi Nóra. Budapest, 1973. 219.

esztétikai értékítéleteit is. Fülep köztudottan a historizmus leghevesebb, engesztelhetetlen bírálója volt. Tímár Árpád 2004-ben külön tanulmányt szentelt Fülep historizmuskritikája magyarázatának, mert a historizmust rehabilitáló szellemtörténeti fordulat után már inkább Fülep elutasító álláspontja, mintsem a historizmus alkotásainak művészettörténeti-esztétikai értéke és minősége igényelt kommentárt.<sup>65</sup> Tímár azonban nem érte be a szövegmagyarázattal. Kételyeit, dilemmáit is meg merete fogalmazni. 1998-ban, a Schickedanz-kiállítás katalógusáról írva, a tudományos teljesítményt elismerve, sőt a legmagasabbra értékelve, néhány akkor már évtizedek óta szokatlan, „kényes”, „elméleti” kérdést is szóba hozott. Számos, a historizmus művészetével kapcsolatos kritikai felvetéséből most csak néhányat idézek: „A legradikálisabb bírálók a másolást, az utánzást tehetetlenségnek, fantáziátlanságnak, sőt csalásnak, félrevezetésnek, hazugságnak bélyegezték. Manapság ezeket a bírálatokat túlzásnak, elfogultságnak, korhoz kötött rövidlátásnak szokás tekinteni. Néhány kérdés azonban változatlanul aktuális. Felvethető-e a művészek egyéni felelőssége? Volt-e választási lehetőségük, vagy megkerülhetetlen történelmi kényszer volt a stílusutánzás? Tudomásul kell-e vennünk, hogy e korszakban csupán az az egyetlen lehetséges művészmegatartás, amely minden igényt bármely stílusban kész volt kielégíteni? S továbbra is kérdés: vajon egyformán szépnek, esztétikusnak látjuk-e az eredetit és az utánzatot?”<sup>66</sup> És így tovább.

Tímár Árpád nemcsak a magyar modernizmus egyik legkiválóbb és legeredményesebb kutatója, a modern magyar művészet és művészetelmélet kéziratos és sajtóforrásainak filológusa és textológusa volt, hanem a számára kedves, évtizedekig odaadóan és szakmai alázattal tanulmányozott szerzők és a szövegekben megőrzött „világnézet” neveltje, örököse, megőrzője és tovább hagyományozója is.

## TÍMÁR ÁRPÁD PÁLYAKÉPE

1957-ben érettségizett, 1959-ben iratkozott be az ELTE Bölcsészettudományi Karára, magyar nyelv és irodalom és művészettörténet szakokra. 1961 szeptemberében harmadik szakként felvette a filozófiát is. 1964-ben végzett az egyetemen. Az egyetem után a MTA Filozófiai Intézetének Esztétikai Osztályán az MTA tudományos ösztöndíjas gyakornoka (1964–1966), segédmunkatárs (1964–1970). 1970-től az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport (majd: Intézet) munkatársa, főmunkatársa. Az *Ars Hungarica* szerkesztője (1973–1980, 1997–2010), a *Művészet* főszerkesztő-helyettese (1979–1981), az *Új Művészet* szerkesztője (1990–1993). 1981 és 1986 között a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének (MKISZ) alelnöke. 1994: a művészettörténet-tudomány kandidátusa. Művészettörténész, kritikus és filológus. Szakterülete a 19–20. századi magyar művészet, különös tekintettel a korszak képzőművészetének kritikátörténetére, valamint

<sup>65</sup> Tímár Árpád: Fülep Lajos historizmuskritikája. *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. Vadas Ferenc. Budapest, 2004. 525–531.

<sup>66</sup> Tímár Árpád: Schickedanz Albert (1846–1915). Ezredévi emlékművek múltjának és jövőnek. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban, 1996. [rec.] *Műemlékvédelmi Szemle*, 8. 1998. 219.

a magyar művészettörténet-írás és műkritika historiográfiája. Díjak, elismerések: Opus Mirabile, 1994; Hauser Arnold-díj, 1996; a Soros Alapítvány Fülep Lajos-díja, 1997; Németh Lajos-díj, 2000; Ipolyi Arnold-érem, 2005; Magyar Köztársasági Arany Érdemkereszt, polgári tagozat, 2007.<sup>67</sup> – KMML III.: 689.

## BIBLIOGRÁFIA

Tímár Árpád műveinek bibliográfiája. Összeáll. Bardoly István „*A feledés árja alól új földeket hódítok vissza*”. Írások Tímár Árpád tiszteletére. Szerk. Bardoly István, Jurcskó László, Sümegei György. Budapest, 2009. 9–14.; Tímár Árpád munkásságának bibliográfiája (1964–2017). Összeáll. Bardoly István. *Ars Hungarica*, 43. 2017. 254–263.

## TÍMÁR ÁRPÁD FONTOSABB ÍRÁSAI

Fontosabb szövegkiadások: Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. I–II. Budapest, 1974.; Dési Huber István: *Művészeti írások*. Budapest, 1975.; Fülep Lajos: *Művészet és világnézet*. Budapest, 1976.; Lukács György: *Ifjúkori írások (1912–1918)*. Budapest, 1977.; Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Budapest, 1983.; Tolnay Károly: *Teremtő géniuszok*. Budapest, 1987.; *Az ifjú Lukács a kritika tükrében*. Szerk. Bendl Júlia, Tímár Árpád. Budapest, 1988.; Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások*. I–IV. Budapest, 1988, 1995, 1998, 2017.; Henszlmann Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*. Budapest, 1990.; *Dialógus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Szerk. Hévízi Ottó, Tímár Árpád. Budapest, 1993.; *A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban. I. 1896–1909., II. 1910–1918*. Budapest, 1996, 2000.; Elek Artúr: *Művészek és műbarátok*. Budapest, 1996.; Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások*. 1., 3., 6., 8., 10. Budapest, 1999, 2002, 2003, 2004, 2012.; „*Az utak elváltak*.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja*. I–III., IV. köt. Budapest, 2009, 2019.; Németh Lajos: *Szigetet és mentőövet! Életinterjú 1986*. Szerk. Beke László – Németh Katalin – Pataki Gábor – Tímár Árpád. Budapest, 2017.

Fontosabb tanulmányok: Ferenczy Károly: Józsefet eladják testvérei. *Világosság*, 10. 1969. 742–745.; Az ismeretlen remekmű. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 14. 1970. 588–599.; Dési-Huber István elméleti munkássága. *Művészettörténet-tudománytörténet*. Szerk. Aradi Nóra. Budapest, 1973. 217–228.; A magyar műkritika főbb tendenciái a két világháború között. *Művészettörténeti Értesítő*, 22. 1973. 94–97.; Hauser Arnold pályakezdése. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 191–196.; Forma és világnézet. A fiatal Lukács és a képzőművészet. *Világosság*, 23. 1983. 608–616.; „Az élet értéke”. Derkovits Gyula: Kivégzés. *Világosság*, 24. 1984. 385–388.; A műkritikától a művészetfilozófiáig. Fülep Lajos Rippl-Rónairól. *Sub*

<sup>67</sup> Az adatok egy részének forrása: Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának (1969–1990), majd Kutató Intézetének (1991–) munkaviszonyban foglalkoztatott dolgozói, 1969–2011. Összeáll. Kerny Terézia. *Ars Hungarica*, 37. 2011. 139–140.

*Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára.* Budapest, 1989. 208–213.; Novák Dániel művészeti írásai. *Művészettörténeti Értesítő*, 38. 1989. 21–51.; Vita Ferenczy István Mátyás-emlékmű tervéről. *Ars Hungarica*, 21. 1993. 163–202.; Élmény és teória. Adalékok Popper Leó művészetelméletének keletkezéstörténetéhez. *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek tanítványai.* Szerk. Háy János. Budapest, 1994. 415–442.; Derkovits-vita 1954–1956. *Derkovits Gyula centenárium 1994. Emlékkülés. Szombathelyi Képtár, 1994. április 14.* Szerk. Lőrincz Zoltán. Szombathely, 1996. 37–51.; *Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet.* Budapest, 2000.; Fülep Lajos historizmuskritikája. *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére.* Szerk. Vadas Ferenc. Budapest, 2004. 525–531.; Mednyánszky László élete és munkássága az egykorú magyarországi sajtóban. I. 1876–1888. *Ars Hungarica*, 32. 2004. 379–404.; Van Gogh művészetének fogadtatása Magyarországon. *Van Gogh Budapesten. Kiállítási katalógus / Szépművészeti Múzeum.* Szerk. Geskó Judit, Gosztonyi Ferenc. Budapest, 2006. 131–157.; A MIÉNK művészegyesület története a korabeli sajtóban. I–II. *Művészettörténeti Értesítő*, 57. 2008. 47–82., 249–286.; Magyarországi vagy magyar? Mi valósult meg Fülep Lajos akadémiai székfoglalójának programjából? *Marosi Ernő. Enigma*, 16. 2009 [2010]. No 61. 46–55.; Lukács György és a Nyolcak. *A Nyolcak helye. Enigma*, 18. 2011. No 69. 52–65.; „Az arckép a festőjéről”. Fülep Lajos írása Tihanyi Lajosról. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 104–117.; Derkovits Gyula pályafutásának visszhangja a korabeli magyar sajtóban. *Derkovits. A művész és kora. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria.* Szerk. Bakos Katalin, Zwickl András. Budapest, 2014. 106–121.; Elek Artúr bátorsága. *Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészkorszakban. Enigma*, 21. 2014. No 80. 48–55.; Kernstok Károly gyűjteményes kiállítása 1917-ben. *Művészettörténeti Értesítő*, 63. 2014., 95–105.; Kortársak a Galimberti házaspár művészetéről. *Művészettörténeti Értesítő*, 65. 2016. 281–296.; Lehel Ferenc és a keresők. *Passuth Krisztina 80. Enigma*, 24. 2017. No 90. 47–52.; *Csontváry. Interpretáció vagy legendagyártás.* Szerk. Anghy András. Budapest, 2021.

## TÍMÁR ÁRPÁDRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Urbach Zsuzsa: Köszöntő. In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia. Ráckeve, 2000.* Szerk. Bodnár et al. Budapest, 2004. 18.; Marosi Ernő: A hetven éves Tímár Árpád. „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”. *Írások Tímár Árpád tiszteletére.* Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegei György. Budapest, 2009. 9–14.; Wilhelm András: Tímár Árpád (1939–2017). *Élet és Irodalom*, 61. 2017. szeptember 1. 6.; Anghy András: Hangütés. Lábjegyzet Tímár Árpád (1939–2017) emlékére. *Jelenkor*, 60. 2017. 1094–1095.; Pataki Gábor: A mérce. Búcsú Tímár Árpádtól (1939–2017). *Új Művészet*, 26, 2017, 10. 57.; Az utaknak időnként el kell válniuk. Beszélgetés Bernáth Mária és Tímár Árpád művészettörténészekről. [Andrási Gábor beszélgetése Marosi Ernővel és Pataki Gáborral]. *Műértő*, 20/21. 2017. december – 2018. január, 9.; Marosi Ernő: Tímár Árpád (1939–2017). *Ars Hungarica*, 43. 2017. 153–154.; Markója Csilla: Tímár Árpád emlékére. *Enigma*, 24. 2017. No 91. 5–6.

# A RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

- AGNH/MNG *Évkönyve*: Annales de la Galerie Nationale Hongroise / Magyar Nemzeti Galéria *Évkönyve*, 1. – 1970–
- BMHB: Bulletin du Musée National de Beaux-Arts / Szépművészeti Múzeum Közleményei, 1. –1947–
- BTM: Budapesti Történeti Múzeum
- ELKH BTK MI: Eötvös Loránd Kutatási Hálózat Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet / Kutatóintézet
- ELTE: Eötvös Loránd Tudományegyetem
- ELTE Levéltár, ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár
- Forster Központ: Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, 2012–2016
- Frakkok* „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. I–V. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. I.: No 47.; II.: No 48.; III.: No 49.; 17. 2010. IV.: No 62.; V.: No 63.; VI.: 28. 2021 (2022) No 108.; VII.: No 109.
- Gulyás: Gulyás Pál: *Magyar írók élete és munkái. Új sorozat.* [a VII. kötettől sajtó alá rend. Viczián János] I–VI. és VII–XIX. Budapest, 1939–1944., 1990–2002.
- KMML: *Kortárs magyar művészek lexikona.* Főszerk. Fitz Péter. I–III. Budapest, 1999–2001.
- SZM–KEMKI ADK, Szépművészeti Múzeum – Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet Archívum és Dokumentációs Központ, Adattári Gyűjtemény
- KÖH: Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002–2012
- MÉL: *Magyar életrajzi lexikon.* Főszerk. Kenyeres Ágnes. I–II. Budapest, 1967–1969. kiegészítő kötetek: III.: A–Z. 1981., IV.: A–Z. 1994.
- MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ
- MKCs: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport
- MMA: *Magyar múzeumi arcképcsarnok.* Főszerk. Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, 2002.
- MMA II.: *Magyar múzeumi arcképcsarnok.* II. Főszerk. Tóth Arnold. Budapest, 2022.
- MMÉE: Magyar Mérnök- és Építész-Egylet
- MMIB: Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága 1872–1881
- MNG: Magyar Nemzeti Galéria
- MNM: Magyar Nemzeti Múzeum
- MOB: Műemlékek Országos Bizottsága 1881–1949
- MTA: Magyar Tudományos Akadémia

- MTAT: A *Magyar Tudományos Akadémia tagjai*. Főszerk. Glatz Ferenc. I-II. Budapest, 2003.
- MTA KIK: MTA Könyvtár és Információs Központ
- MUMOK: Múzeumok és Műemlékek Országos Központja 1949–1953
- OMF: Országos Műemléki Felügyelőség 1957–1992
- OMvH: Országos Műemlékvédelmi Hivatal 1992–2002
- OSZKK: Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár
- PPKE: Pázmány Péter Katolikus Egyetem
- PPTE: Pázmány Péter Tudományegyetem
- RÚL Révai Új Lexikona. Főszerk. Tarsoly István. I–XIX. Szekszárd, 1996–2008.
- SzM: Szépművészeti Múzeum
- Szinyei: Szinyei József: *Magyar írók élete és munkái*. I–XIV. Budapest, 1891–1914
- ÚMÉL: *Új magyar életrajzi lexikon*. Főszerk. Markó László. I–V. Budapest, 2001–2004.
- Zádor Anna I–IV. = I.: *Enigma*, 15. 2008. No 54. 1–170., II.: *Enigma*, 15. 2008. No 55. 1–179., III.: *Enigma*, 15. 2008. No 57. 1–142., IV.: *Enigma*, 16. 2009. No 58. 1–142.