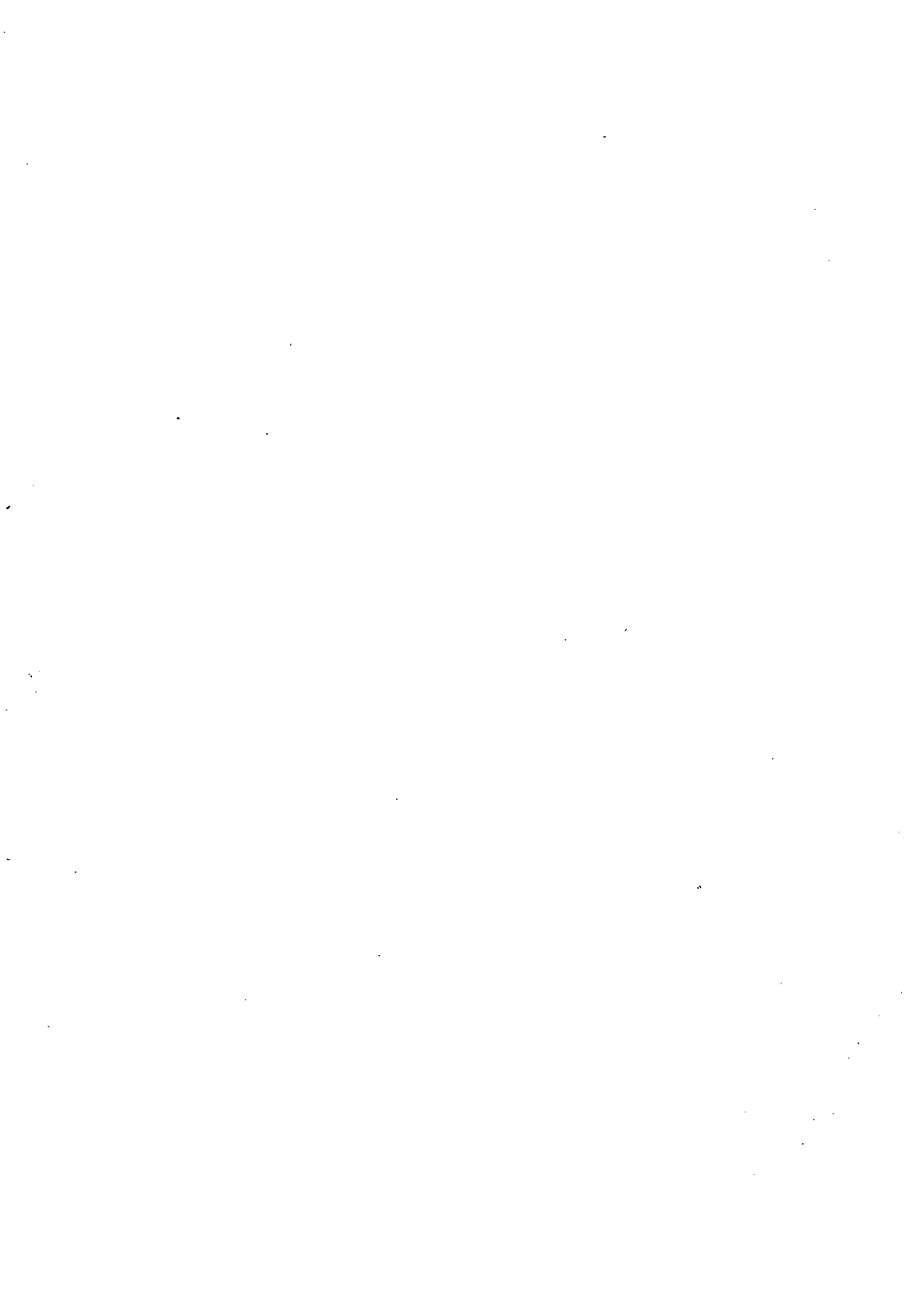


ARS
HUNGARICA
1981

1



ARS HUNGARICA

**SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS**

1981

**IX. ÉVFOLYAM
1. SZÁM**

**FELELŐS SZERKESZTŐ
BERNÁTH MÁRIA**

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN OF THE
INSTITUTE OF
ART HISTORY OF THE
HUNGARIAN ACADEMY OF
SCIENCES

BUDAPEST 1981

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:

50. sz. Könyvruház
Budapest, Rákóczi út 14., 1072

70. sz. Antikvárium
Budapest, Népköztársaság útja 2., 1061

34. sz. Központi Antikvárium
Budapest, Múzeum krt. 15., 1053

59. sz. Antikvárium
Budapest, Lenin krt. 20., 1073

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer

Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató

© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest 1981

8112451 MTA KESZ Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TARTALOM

Zolnay László: A garamszegi vízivár	7
Szabadi Judit: A magyar szecesszió eszmetörténeti vázlata	17
Vadas József: Kozma Lajos és Le Corbusier	43
P. Szücs Julianna: Az egyházművészet útja a római iskola felé	55
Kemény Katalin: Az ablak, a táj, a valóság	77

DOKUMENTUMOK

Bor Pál művészetelméleti írásai (Bevezető: Ráth Zsolt)	89
Részletek Lossonczy Tamás naplójából (Bevezető: Hegyi Loránd)	129

TÁJÉKOZÓDÁS	137
-------------	-----

SZEMLE	137
--------	-----

CONTENTS

Zolnay, László: The Water-Castle at Garamszeg	7
Szabadi, Judit: Secession in Hungary from the View-Point of the History of Ideas	17
Vadas, József: Lajos Kozma and Le Corbusier	43
P. Szücs, Julianna: The Progress of Ecclesiastical Art towards the School of Rome	55
Kemény, Katalin: The Window, the Landscape and Reality	77

DOCUMENTS

Pál Bor's writings on art theory (Introduction by Zsolt Ráth)	89
Excerpts from the diary of Tamás Lossonczy (Introduction by Loránd Hegyi)	129

SURVEY	137
--------	-----

REVIEW	137
--------	-----

A GARAMSZEGI VÍZIVÁR

Az *Ars Hungarica* 1975–1979. évfolyamaiban közölt dolgozataimban a hajdani Nagy-Zólyom ispánságának – zömmel a 14. század elején épített – templomait, azoknak freskóit, kőemlékeit ismertettem. Ezúttal a Zólyom (Zvolen) városától északra eső Garamszeg hajdani, 15–16. században épített, hajdan négy saroktornyos vízivárának – az egykori Poltári Soós-féle castellumnak – maradványait keressük fel.¹ Az itteni Garamszegi Géczyek építtette egyemeletes, barokk kori kastély s Garamszeg híres artikuláris fatemploma, harangtornyával s a falu temetőjével együtt, kivülesik e tanulmány keretén.

Sajnálatos, hogy a szlovákiai műemlékvédelem – amely a második világháború után nagy műgonddal állította helyre a Felvidék középkori templomainak hosszú sorát, kevesebb figyelmet fordított e terület középkori várainak, várkastélyainak és újkori kúriáinak megmentésére. Így aztán – csupáncsak a történeti Zólyom vármegye területén – reménytelen pusztulásnak indult a régóta romladozó zólyomi Óvár (a Pusty Hrad), az ugyancsak századok óta omladozó Saskő vára, Dobronya kicsiny várromja. Harminchat esztendeje az időjárás és a kíváncsi kirándulók martaléka a Nagy Lajos alapította² Végles vára, amely a második világháború harcái során égett ki. (Ugyanez a sorsa a lipitai Likavának s a turóci – a Révay grófok birtokában volt – Szklabina várának.) Szabályt erősítő kivétel az ugyancsak Nagy Lajos építtette zólyomi (új) vár. A zólyomi várat – leszámítva azt, hogy restaurálásakor emeleti dísztermének még a 15–16. század fordulóján freskált falait holmi társadalmi „rohamunkában” leverték – a Szlovák Nemzeti Galéria egy részének elhelyezése végett szépen rekonstruálták. Zólyomlipcse pedig, korábbi átépítéseinek vastag vakolata alatt ma is híven őrzi a 13. századi alapfalait.³

A várakénál még mostohább a kastélyok, udvarházak sorsa. A Radvánszky család radványi kastélyát a regionális levéltár céljára mintaszerűen helyreállították. Megkezdték az alsómcinyei kastélynak – Beniczky Lajos 48-as honvédeztudós szülőházának – renoválását is. (Ezt az épületet a Középszlovákiai Műemlékfelügyelőség saját céljaira állította helyre.) Ám ezeknek a szép eredményeknek ellentétképpen tövig lebontották a háborúban súlyosan sérült lipitai, kisselmecei gótikus kastélyt, „Jánosházát”. Egyik toronyalja kivételével teljesen elbontották a hajdani zólyomi Királyfalva (Kralova) reneszánsz

*Garamszeg – ma Hronsek – II. Endre király óta környékével együtt Kürtösi Radun comesnak s ivadékainak adományozott birtoka. Az addig névtelen jószág nevét 1345-ben, majd 1358-ban említte először oklevél „Garamzegh” alakban. (Későbbi névváltozatait majd a dolgozatom egyes szakaszainál ismertetem. – Z. L.)

kori saroktornyos kúriáját is; ebben a 15. századi castellumban egy ideig Wesselényi Ferenc nádor és Széchy Mária, a murányi Vénusz rezideált. Teljes pusztulás vár az ottani JRD – termelőszövetkezet – területén álló, 14. század eleji alapokon nyugvó, várszerű felsőmicsinyei – előbb Mikefalvi, majd Beniczky féle – kastélyra és az ugyancsak Zólyom megyei Osztróluka két – 17. és 18. századi építésű – kúriájára is. A dubravicai Urbányi–Esterházy féle castellum romjai is az utolsókat rúgják. (A zólyomi városi főtér északi oldalát lezáró Urbányi–Esterházy-féle egyemeletes, címeres timpanonú kastély viszont – elhanyagoltan, de relatív épségben – még áll.) Végtromlásra jutott a 17–18. századi építésű – ugyancsak középkori alapokon álló – zolnai, egyemeletes „kástiel” is; ez az épület Zolna 1311-ben épült templomával együtt a második világháborús csaták ágyútűzébe rongálódott meg. A felsőrakitói Zolnay- (majd Újhelyi-) féle klasszicista kúriának – ez sem lévén „műemlék” – épületplasztikáját leverték, kályhát, parkettáit kidobták s annyira átmodernizálták, hogy ma már csupán magas fedélszéke jelzi azt, hogy antikvitás.⁴

Utólag – és más államhatárok között élőknek – nehéz rekriminálni azt: miért nem helyezték védetség alá ezeket a jelentős építészeti objektumokat? Miért hagyják veszni őket? Talán ez is annak a régebbi, vulgármaterialista szemléletnek következése, amely a várakat, kastélyokat, udvarházakat – egyszóval a középkori s a barokk világi épületeket – a hajdani kizsákmányolók kőbefaragott jelképeinek tulajdonította? (Magyarországi kastélyaink is így kerültek – 1945 és 1955 között – ebek harmincadjára.) Bizony ez a szemle lesújtó, ha összehasonlítom néhai Divald Károlynak 1911-ben a Zólyom megyei – akkor még lakott és ápolt – kastélyokról írt munkájával.⁵ Vajon az, aki e sorok leírása után hetven esztendővel a most felsorolt építészeti emlékeket megnézi – úgy, mint a Divald-látta kastélyokat –, talál-e még valamit a helyükön? És mit?

Mindenesetre ezek az emlékek a hajdani magyarországi művészet történetével a legszorosabban összefüggenek. És – ezúttal a garamszegi, ugyancsak romlásnak indult – reneszánsz kori vízivár esetében, ellentétben a szlovák szakirodalom publikációs módjával, feladatomnak érzem nem csak az építészeti emlék felidézését, de az egykori építetők, a hajdani tulajdonosok történeti anyagának közlését is. Mert a garamszegi vízivár – ez a maga nemében unikális emlék – immár maga is e pusztuló váraknak, kastélyoknak gyászos koszorújába, e műemlék-nekrológ sorozatba ízől.

GARAMSZEG ÉS A POLTHÁRI SOÓS CSALÁD – A VÍZIVÁR MARADVÁNYAI

A szlovákiai műemlékek – 1967-ben közzétett – nyilvántartása – csakúgy, mint a legtöbb vár, kastély, kúria esetében – a garamszegi régi vízivár említésekor szót sem ejt e hajdani castellum építőről.⁶ Szerencsére a garamszegi vízivár egykor felvonóhidás csapórácsos főkapujának íve felett még ma is ott őrködik a hajdani építetőknek – két oroslán közrefogta – reneszánsz kori címere. Pajzsában három felfelé irányított kopja helyezkedik el, a kopják előtt keresztbe fektetett kürt. A Kürtösi családból, Nyárad fia Radun ispántól (1223–1250) eredő családok heraldikai jegyei ezek. Ebben a megfogalmazásban pedig – félre nem érthető módon – a Póniki, majd Polthári Soós családnak címerábrái.⁷

S most nézzük: mi maradt ebből a 15–16. századi – a maga nemében egyedülálló –,

egykor a Garam vize által közrefogott négy saroktornyos vízivárból? A nagy részben már lebontott négyzetalaprajzú castellum terepviszonyai még jól mutatják az egykori Garam-ágakból alapított vizesárcok helyét. Valószínű, hogy a castellum – s annak feltehető, 13–14. századi magja – azon a természetes Garam-szigeten épült fel, amelyről mint szigetről már egy 1358. évi oklevelünk is megemlékezik.⁸

Az eredetileg négy saroktornyos castellumnak ma mintegy 50 m hosszú északi és nyugati homlokzati épületei állnak, északkeleti, északnyugati s délnyugati végükön egy-egy zömök (20, 19, illetve 13 négyzetméteres belvilágú) saroktoronnyal. Az északnyugati toronyhoz egy nagyobb méretű emeletes épület csatlakozik, az északra néző főkapu széke, pontosabban: enyhén előreugró kaputornya, felette az emeleten 37,3 m² és 55 m² belvilágú termekkel. Noha a váracskának mind északi, mind nyugati – megmaradt – szárnyát nagyméretű emeletes helyiségek tagolják, maga a tornyokkal, s a várfalat – casaforteszerűen – alkotó emeletes épületekkel körülvett vártérségnek szíve a várudvarnak egy különálló kastélyszerű emeletes épülete. Ez a mag – amely valószínűleg egy 13–14. századi kúria helyére épült – emeletes, öt helyiségből álló palacium. A lépcsőházból délnek s északnak nyíló egy-egy terme 80,3 m², illetve 78 m² alapterületű.

Mivel a castellumnak ma már csak centruma – a most említett kastély – s északi, illetve nyugati épületrendszere áll (déli és keleti szárnyait, délkeleti saroktornyával együtt már lebontották), a castellum hajdani alapterületét, a Garam-ágakból kialakított vizesárcok nélkül kb. 2500 m²-re tehetjük. A bontások miatt, s a váracska kegyetlenül elhanyagolt állapota miatt ma már csupán annak északi homlokzati szárnya árul el valamit e 16. századi reneszánsz épületnek egykori jó proporciójából. Vizesárcát már régésrég betömték. Az emeletes északi főhomlokzati részt két – szabálytalan elhelyezésű – torony fogja közre. Az északnyugati torony s a kapuszéket magába foglaló torony kiugrik a homlokzati síkból, az északnyugati torony ablakai szűkítettek, inkább kilövőrésül szolgálnak. Magának az aránylag épen maradt főkapunak töretlen, reneszánsz stílusú kerete egy félkörzáródású lovaskaput karol körül. Ez az elhelyezés, a reneszánsz kő kapukeret bemélyedése, a kapu mellett kétoldalt meglevő kilövőrésekkel együtt elárulja: ez a kapuzat egy egykori felvonóhidás, csapórácsos bejáratnak a maradványa. S ebből következik az is: a főkapu lebocsátható hidpallója egy hajdani vizesárcot – a már említett Garam-ágot – hidalta át.

Az egykori, az egész vízivárat körülvevő vizesárcot – amelyről ma már csak a terep horpaszai árulkodnak – 1975-ben az északi és a nyugati homlokzatnál Balassa Géza prof. (akkor Besztercebányán az ottani műemlékfelügyelőség régésze) kutatta, s ő állapította meg azt is, hogy a föld alatt az erődrendszernek mind déli, mind keleti részei is megvannak.

A garamszegi vízivár még megmaradt épületeinek állaga 1930 óta (amikor először látam) aggasztóan romlik. 1974-ben ugyan Radmilla Ondrejcková kutató jelezte: „megkezdődött a kastély feltárása”, ám Balassa Géza 1975. évi néhány kutatóárkán kívül ott semmiféle más munkát nem végeztek. Ondrejcková mérnöknőnek a felmérést s a rekonstrukciós vázlatot köszönhetjük. A váracska közepén álló kastélynak s a homlokzati szárnyaknak – a lakások miatt nehezen megközelíthető – belsejében ma is áll a kastély emeleti nagytermei felé vezető lépcső, itt-ott stukkók maradványával, a nagyterem falán teljesen elpiszkolódott, kivehetetlen freskómaradványok egy az 1576. évre utaló dátummal, néhány késő középkori vas ablakrács. A váracska legépebb, északi homlokzatának

földszintjébe a közelmúltban – a régi falaknak vandál áttörésével – egy modern garázt építettek bele; ezzel aztán még az észak felől szemlélhető egységes látványt – e kastély vue-jét – is tönkretették.

Művészettörténész számára mindössze a fenn egyenes, s alatta félkörzáródású reneszánsz kapuzat s a kapuív felett látható Polthári Soós címer műformája őrzött meg keveset e hajdanában ékes épületcsoportnak szépségéből. Mindez műemléki gondozást igényelne. Csakúgy, mint ahogyan a kastély lépcsőháza, stukkói, freskói is megtisztításra várnak.

Megmentése, feltárása, a vízivár építkezéseinek periodizálása pedig igen sokat ígérő régészeti-kulturtörténeti feladat. Hiszen éppen a Polthári Soósok poltári uradalmi központját 1970-ben a szlovák régészet egyik jelentős eredményeként tárta fel Igor Hrubec.⁹ De ugyanez a garamszegi vízivár megérdemli a magyar hadtörténész s a történetbúvár figyelmét is.

S most lássuk: mit tudunk a garamszegi vízivár építőiről, tulajdonosairól, s a castellum történeti szerepéről.

GARAMSZEGI REGESZTÁK – A GARAMSZEGI VÍZIVÁR TÖRTÉNETI SZEREPE

Garamszeg területe – akkor még névtelenül – II. Endre király adományaként került Kürtösi Radon királyi prisztaldus, liptai miniszteriális (1223–1250) kezére. Garamszeg – s mintegy hat szomszéd faluból álló környéke – II. Endre király adományának időpontjától fogva a 17. századig, a Radun comestől eredő Polthári Soós, illetve Kürtössy család fiágának kihaltáig e két családnak birtokában volt. A két ikercsalád közül a Póniki, majd 1375 után Polthári Soós család tagjai voltak a módosabbak. A 15. században a Kürtössyekbe való beházasodás útján leánynegyedként kisebb garamszegi birtokrészhez jutott egy bizonyos Prekopról, vagy Prokopról elnevezett kisenemesi Prekop család is; az egysessziós nemesek rangján éltek.

A 17. században, a Polthári Soós család fiágának kihaltakor – ugyancsak beházasodás útján – a Nógrád megyei Géczy család szerezte meg Garamszeget. A 17. századtól a – magukat ettől fogva Garamszegi előnévvel díszítő – Géczy család, s egy ideig zálogos bérlőik, a báró Schmidég család tagjai birtokolták e falut. A Géczyek nem csak a Garamszegi előnevet vették fel, átvették a kihalt Polthári Soós család címerét is. A Géczyek a 18. században egy másik kastélyt is emeltek Garamszegen. Ezen a barokk kastélyon – immár a Polthári Soósok leányági utóda, Géczy István címereként – a Polthári Soósok régi címere jelenik meg.

A falu nevééről: a „Garamzeg” névvel 1345. dec. 31-én, 1358. május 11-én, majd 1383. június 5-én kelt okleveleink illetik falunkat.¹⁰ (Említettük: Garamszeget, a területet az 1235. évi – 1250-ben megerősített – diploma még nem nevezi nevén; az 1250. évi oklevél a névtelen területnek csupán a király által a zólyomi várföldekből kihalított határait írja körül.)¹¹

Később a falut – vagy annak egy részét – az ugyanitt birtokos Kürtössy család egyik tagjáról, az 1278–1303 közt említett Gálról, Kürtösi Radon egyik unokájáról Gálfalvának, a 15. században szlovákosan Galovicának is nevezik. A 15. században Garamszegnek egy másik nevével is találkozunk: alighanem a Garam itteni kanyarára, szigetére uta-

lással már nem csak a magyar (Garam) Szeg névvel illetik, hanem – a német Zwickl torzításával – Cziklafalvának, Cviklinának, Cviklinafalunak is elkeresztelik.¹²

És még néhány – Garamszeggel kapcsolatos – településtörténeti adat! Ha rekonstruáljuk – s ez lehetséges – az 1235-ben szerzett s 1250-ben, majd 1293-ban újra megjárt Kürtösi Radon comes-féle földterületet, megállapíthatjuk: ebből a 13. századi, akkor még anonim földterületből alakították ki a Kürtösiek ivadékai a részben személyneveket viselő Farkasfalvát (Volkanról: Vlkánová), Petőfalvát, Illésfalvát, Nagyréret, Lukavicát s magát Garamszeget. A 13. században keleten és délkeleten a zólyomi királyi erdővók falvai (Badin, Ardó alias Hajnik), délen Halász alias Ribár, a királyi halászhalmak telepe határolta földjüket. Keleten pedig a 13. század végére – Cserénynyel, Szebedénynyel, Számporral, Zolnával, Mikefalvával (későbbi nevén Micsinyével) – saját atyafiságuk, a többi Kürtösi Radun ivadék lett a szomszéd.¹³

Úgy tűnik: ez a tizenhárom-tizenöt család közös őse által szerzett tetemes birtoktest – szívében a mai Garamszeggel – sokáig az összes családnak közös birtoka volt; nemzetiségi közös jószág. S ami a legkülönösebb – s ez élesen elüt a többi felsorolt falu sorsától –: a számos 14. század eleji templomot építő Kürtösi atyafiság tagjai egyedül csak Garamszegen, ezen a sokáig közös birtokukon *nem* emelnek templomot. (Pónikon, Mikefalván, Cserényben, Zolnán 1300 és 1311 közt emelik templomaikat; de templomot építenek a turóci Pribócon s a lipthai Nagyselmecen, illetve Ludrován is.)

Amikor 1358. május 11-én az – akkor még Póniki – Soósok s közelebbi atyjukfiak megosztóznak javaikon, köztük a zólyomi Garamszegen és Pónikon, a nógrádi Oszlárón (más néven Kürtösön), Garamszeget ketté osztják. Az északi rész Póniki, majd Polthári Soós Tompos – Tamás – fiainak jut, a déli részt (tehát a későbbi vízivár helye is) Soós Jakabnak. Itteni birtokostársuk Kürtösi Gál fia András, a Kürtössy család őse.¹⁴ Alighanem Garamszegnek ez a kettős-hármas földesurasága a magyarázata a falu más-más névvel való illetésének is.

A Garamszeget mindvégig birtokló földesurak, a Póniki Soósok sorsában – s ez visszahat a garamszegi castellum építéstörténetére is – az 1370-es években alapvető változás következett be. 1376. július 15-én Lajos király, a véglesi váruradalom megalapítója s a zólyomlipcsei koronauradalom újjászervezője a zólyomlipcsei uradalomhoz csatolta a Póniki Soósok Zólyom megyei Pónik, Lehota (Kispónik), Dubravica és Molcsa nevű birtokát, azoknak urburáival együtt. Ezek helyett a jószágok helyett pedig a Soósok – csereképpen – királyi adományt nyertek a Nógrád megyei Nagy-, Felső-, Kis- és Vár-alja-Poltárra, valamint a Hont megyei Legéndre. Ekkor, tehát 1376-ban az – addig Póniki előnevet, illetve nevet viselő – Soósok átköltöznek nógrádi-honti birtokaikra, s a Polthári Soós nevet viselve a 14. század végétől Nógrád megye jómódú possesszionátus nemessége sorába kerülnek. Köztük sok alispánt, megyei követet találunk. 1442-ben Polthári Soós László – Szécsényi László nógrádi főispán és Kálnai Ethre Mihály társaságában harmadikként – írja alá a Nógrád és Hont vármegye nemessége és Giskra János között kötött fegyvernyugvási szerződést.¹⁵ Ám zólyomi szálaik – garamszegi birtoklásuk – sem szakad meg; Polthári Soós Péter 1484-ben és 1509-ben Zólyom megye alispánja.¹⁶

Mindennek ellenére első pillanatban nem találunk magyarázatot arra: mely okból építetik meg a Polthári Soósok a nógrádi törzsbirtokaiktól távoleső s adott viszonyaik közt is fényűzés számba menő garamszegi vízivárukat? Ennek okát a 16. század második-har-

madik évtizedében egyre nyomasztóbb török előrenyomulásban kell keresnünk. Hiszen 1526 kora őszén Werbőczy István egyre keservesebb hangú leveleket ír Zólyom, Dobronyai várából; a török martalócok már ekkor fel-felcsapnak Észak Nógrádig, Hontig s közel az idő, amikor a török portyázók már Zólyom megyét is elérik.¹⁷ Ezekben az évtizedekben a nógrádi alispánok sorában találjuk Polthári Soós Tamást (1520, 1532–35, 1538), majd az ugyancsak a Kürtösiek családjából eredő Madách György (1557) után id. Polthári Soós Jánost (1577–1584) s 1591–93 között ifj. Polthári Soós Jánost.¹⁸ Amíg a nógrádi-honti és zólyomi nagybirtokosok – Balassiak, Losoncziak – a jobbágyság nagy kárára egymás jószágain hatalmaskodnak, a török becsapásai is egyre súlyosabbak. 1536-ban még csak Gyarmati Balassi Zsigmond, a véglesi várúr pusztítja el a zólyomi Ocsova falut, 1552-ben pedig Siráki Ferenc utasítására a divényi és hollókői vár fegyveresei csapnak le a Zólyom megyei Dubravicára.¹⁹ Am 1566-ban – a véglesi váralján – már a török dúlja fel ugyanennek az Ocsova falunak harmincnégy és fél portáját. 1579-ben pedig még északabbra, Zolnán és Pónikon gyűjtogat a török, s mind Zolnáról, mind Pónikról jobbágyokat hurcol fogságba.²⁰

Nógrádot annyira szorongatja a török, hogy 1552-ben a megye „székhelye” az ott katonáskodó alispánnak, Pilinyi Bálintnak hívására Egerbe költözik. 1575-ben pedig Nógrád megye – Nógrádból kiszorult – megyeigazgatása Zólyom megyébe települ át.²¹ Ez az időpont szorosan egybeesik id. Polthári Soós János alispán garamszegi vízvárának megépítése idejével. Id. Polthári Soós János – Nógrád egyik legtevékenyebb alispánja – nemcsak a nógrádi alispáni tisztelet viselte holtáig. 1567-től 1579-ig – Zolnai Péterrel felváltva – Zólyom megyének is alispánja volt. De ezenközben egyben 1577-ben Nógrád, 1580–81-ben Zólyom és Hont, majd 1583–84-ben Hont megyének nótáriusa is.²²

A garamszegi vízvár építését – egy régebbi garamszegi-szigeti kuria helyén – 1576-ra fejezi be Polthári Soós János, a három megye – Nógrád, Hont, Zólyom – alispánja és felesége Mikefalvi Micsinszky Fruzsina. 1579-ben pedig már itt, id. Polthári Soós János garamszegi „solita residentia”-jában tartja meg megyegyűlését a töröktől rettegő Hont és Nógrád megye nemessége.²³ Bizonyos, hogy a garamszegi vízvár építése nem volt zavartalan: 1574-ben és 1575-ben magára Garamszegre is rátört a török; az ekkor már oszmán kézen levő Divény várából indulnak zólyomi portyájukra. A pusztítás nem lehetett csekély: 1575-ben Zolnai Péter alispán és megyei adórovó már mindössze csak egyetlen adózó portát jegyez fel Garamszegen.²⁴

Az 1580-as években az ekkoriban Zólyomban lakozó Balassi Bálint, a költő is sürűn koptatja a garamszegi vízvár küszöbét. Id. Polthári Soós János ugyanis, mint zólyomi alispán – fennmaradt levelei szerint –, 1583-ban mindent megtett azért, hogy a költőt a Sommernén, majd pedig a Garamszeggel szomszédos Hajnik evangélikus papjának, Lovcsányi Györgynek leányán elkövetett violenciája miatt, az erkölcsbotrány következményei alól tisztára mossa.²⁵ Soós János alispán – látnivalóan igazságtalan – állásfoglalásának mentsége: feleségét, Mikefalvi Fruzsínát egy ízben törökök ejtették fogságba s az alispánné-asszony onnan csak úgy szabadult, hogy a Balassák cserébe odaadták érte a saját török rabjaikat.²⁶

Hasonló, de még melegebb baráti szál fűzte Balassi Bálintot a Garamszegen mindvégig birtokos Kürtössy család egyik tagjához, Kürtössy Zsigmondhoz. A költő még 1590. április 16-án is ír egy – az eljövendő magyarországi török háborúra hadbahívó, toborzó – levelet katonatársának, Kürthössy Zsigmondnak.²⁷

Ebben a – török ellen mentsvárként épített – garamszegi kastélyban született s nőtt fel Polthári Soós Klára is, id. Soós János és Cserey Anna leánya. Ő Zay Péternek, a 16. század nagy „magyar sportsman”-jének, Zay Ferenc felvidéki főkapitány (1550) és a gazdag Garai Borbála fiának lett a felesége († 1590 körül). Zay Péter és Polthári Soós Klára a zayugróci várban rezideált.²⁸

Polthári Soós János, a garamszegi castellum építője 1596-ban a török ellen vívott mezőkeresztesi csatában szerzett sebeibe halt bele.²⁹ Őt és feleségét a garamszegi javak birtokában családjuknak még három nemzedéke követte.

1649-ben Polthári Soós István – a család utolsó férfi ivadéka – és felesége, Nebojszai Balogh Anna III. Ferdinánd királynak tízezer forintot fizetett „ad publicas Regni necessitatis”. Ekkor – amikor valósággal újra megveszik saját jószágukat – királyi megerősítést kapnak Garamszegre.³⁰ 1662 és 1667 között Soós István még újabb tizenhatezer forinttal gazdagítja a kincstárat. Polthári Soós István – Mikefalvi Micsinszky Fruzsina jogán – részes a Zólyom megyei Alsó és Felső Mikefalván (Micsinyén), Farkasfalván, Molcsán, a nógrádi Kürtösön, Maróton s a honti Perlep birtokon. Az utolsó Polthári Soós még gyarapítja is öröklött vagyonát: gróf Csáky László véglesi várúrtól négyezer aranyért egy zsoldi birtokrészt vásárol, háza áll Besztercebányán. Hagyatéki leltárában dús arany- és ezüstkészleteket említenek. Adósai sorában pedig ott áll – ezer arannyal – Wesselényi Ferenc nádor, Osgyáni Bakos Gábor nyolcszáz tallérral s Esterházy Miklós is, zálogjogon a zólyomi váruradalom birtokosa.³¹ A garamszegi jószágot a – Mezőkeresztesnél hősi halált halt – Polthári Soós János leányának, Fruzsinaéknak kezével Géczy András nógrádi szolgabíró (1593–1619) ivadékai, a Garamszegi Géczyek hosszas pereskedés árán szerzik meg.³²

És ezzel – a birtoklástörténet fonalán – eljutunk a másik garamszegi kastélynak, a Géczyek 18. századi emeletes kastélyának sorsához is.

A régi castellumról, a vízivárról még csak annyit: úgy látszik a Nógrádból Garamszegre települő Géczyeket öröklési perük anyagilag teljesen kimerítette. 1695 és 1727 között a garamszegi Polthári Soós-féle castellumnak zálogba vetésére kényszerednek. Ekkor a vízivárat báró Schmideg Tamás Tivadar, a gazdag bányavárosi Messerschmidt család ivadéka, a Budát is felszabadító török elleni hadjáratok vitéz katonája, 1699-től Zólyom vármegye főispánja huszonhatezer forintért veszi zálogába.³³ Schmideg, majd fia, a később grófi rangra emelt Ferenc († 1726) Garamszegre is költözik.

Ez az időszak volt a garamszegi vízivár – második, egyben utolsó – fénykora. A két Schmideg a kastélyon még bizonyos építkezéseket is végeztetett. (Ezért, ha a kastély rekonstrukciójára egyszer sor kerül, figyelemmel kell lennie a kutatásnak a 18. századi átépítésekre s dekorációkra – pl. stukkók, esetleg 18. századi freskók – is.) A Géczyek többször tiltakoznak a Schmidegek építkezései miatt. A Schmidegek – panaszolják a Géczyek – építkezésükkel „megrongálták a kertet”, sőt a Garam partján még egy serföldét is emeltek.³⁴

A Schmideg család távoztával a Garamszegi Géczyek visszanyerték teljes birtokjogukat, ám a régi kastélyt, a vízivárt mint lakóhelyet már nem vették igénybe. Géczy István honti alispán († 1784) és felesége, Nándori Bene Eszter az 1760–1770-es években építette meg a máig – relatív – jókarban álló emeletes barokk kastélyt, a falu északi oldalán. Homlokzati oromfalát máig díszíti a Garamszegi Géczyeknek – a Polthári Soósoktól átvett – heraldikai öröksége, a három kopja és Nándori Bene Eszter feliratos címere.

(A kastély építésének befejezését a szlovákiai műemlék-nyilvántartás az 1775-ös évben adja meg.)³⁵ A 19. század első felében már ebben a kastélyban – s nem a régi vízvárban – rezideál Garamszegi Géczy István (1775–1842) Zólyom megye főispánja és felesége, Ócsai Balogh Karolina.³⁶

Ami pedig Garamszegnek harmadik – s tán leginkább híres – műemlékét, az 1720-as években fából épített ún. artikulás evangélikus templomát s annak pompás, ugyancsak fából ácsolt harangtornyát illeti, ezúttal beérném a nálunk kevésbé ismert bibliográfiai adatoknak jegyzetemben való felsorolásával.³⁷ Az arra hivatott kutatónak érdemes lenne egybevetni ezt a fatemplomot a lebontott, de felállításra váró liptai, palugyai templom építéstechnikájával. A garamszegi harangtornyot pedig a cserényi és szécsényi fa harangtornyokkal.

Amit a garamszegi Polthári Soósok építette vízvár építéstörténetéről, szerepéről elmondhattam, közreadtam. Építéstörténetével ellentétben pusztulása történetéről egyre fogyatkozó romjai beszéljenek.

JEGYZETEK

¹ Mai állapotáról lásd: ONDREJCKOVÁ R.: Priprava pamiatkovej upravy kastiel'a v Hronseku. Pamiatky-Príroda, 1974. Bratislava. – 1975. évi garamszegi kutatórkairól Pr, Balassa Géza (Pozsony) szíves írásbeli közlése.

² 1380-ban már áll a véglesi vár! RÁTH K.: A magyar királyok és erdélyi fejedelmek hadjáratai, utazási és tartózkodási helyei. Győr, 1866. 72. (Végles 1380. aug. 27-én I. Lajos király dátumhelye egy, a 19. században a Sitkei Nagy család sitkei – Vas m. – levéltárában őrzött oklevél szerint.)

³ A zólyomlipcsei vár északi váralján az 1960-as években Balassa Géza – akkoriban a beszercebányai műemlékfelügyelőség régésze – végzett ásásokat, s felszínre hozta a 13. században már említett zólyomlipcsei ferences kolostor maradványait. (Szíves szóbeli közlése.)

⁴ A HÉT c. Pozsonyban megjelenő folyóirat 1979. okt. 20-i számában tették szóvá Végles és Divény vára romlását s Balassi Bálint egykori zólyom-vári szobrának az 1960-as években történt nyomtalan eltüntetését.

⁵ DIVALD K.: A reneszánsz építészet Zólyom vármegyében. Magyar Művészet, 1911. 29.

⁶ Supis Pamiatok na Slovensku, I. Bratislava, 1967. 455–457.

⁷ ZOLNAY L.: A Madáchok ősei és a Kürtösiek. Turul, 1936. 29. – ZOLNAY L.: Vadászatok a régi Magyarországon. 1971. 114–115.

⁸ Anjou-kori okmánytár, VII. 206–209.

⁹ HRUBEC, I.: Archeologické Rozhledy, Bratislava, 1971.

¹⁰ Az 1345. és 1383. évi oklevél az Országos Levéltár Múzeumi Törzsanyagának a DL.-ba átleltározott anyagában. 1358: Anjou-kori okmánytár, VII. 206–209.

¹¹ Fejér Codex diplomaticus IV. 2. 59. – ZOLNAY L. i. m. Turul, 1936. 20.

¹² 1464-ben Prokopius de Chyčlafalva: O.L. Beniczky levéltár, 1464. febr. 22. és O.L. 4–1040. sz. táblai per. – A 16. században id. Polthári Soós János alispán – a garamszegi vízvár építője – is „in Cviklina” keltezi Balassi Bálint violenciái ügyében Dobó Ferenc felvidéki főkapitányhoz intézett szerezcsenmosdató két levelét 1583 szeptemberében: ECKHARDT S.–STOLL B.: Balassi Bálint öszses versei, Szép Magyar Comodiája és levelezése, 1974. 302–305. – Czyklafalvi Prekop fia, Prokovich Miklós, Zólyom vármegye szolgabírája is ezt az előnevet használja 1528-ban. Ezt a kiérdemesült szolgabírást – aki igen szegény rendben élt – servitoraként Polthári Soós Tamás Zólyom megye alispánja fogadta szolgálatába. Egyébírát a fiágon ugyancsak kihalt Prekop vagy Prokop család leányivadékai 1612-ben szerepelnek utoljára; 1612-ben tiltakoznak Polthári Soós Istvánnak két ga-

ramszei kúriába való beiktatása ellen, Garamszenbenedeki konvent levéltára (hajdan az O.L.-ban): Capsa 5, fasc. 3, nr. 17. Ezzel az évszámmal a Cziklafalvi Prokop család végleg kikapcsolódott Garamszeg sorsának formálásából.

¹³ Az 1250. évi határjárás: Fejér Codex diplomaticus, IV. 2. 59. – Az 1293. évi: WENZEL: Árpád-kori új okmánytár, X. 119. – ZOLNAY L.: i.m. Turul, 1936. 29.

¹⁴ Anjou-kori okmánytár, VII. 206–209. – A Kürthössi család – legalábbis ez az ága – K. Ferencnek leányával, Kürthössi Borbálával halt ki, Kürthössi Borbála előbb Nagyréti Darvas Jánosné, majd 1596-ban Szudy Mihályné 1614-ben a garamszenbenedeki konvent előtt végrendekezett. A nógrádi Nagykürtösön s a zólyomi Nagyréten – Veliká Luká – meg Garamszegen voltak részirtokai. Garamszenbenedeki konvent levéltára, fasc. 2, nr. 42. – E család tagja Kürthössi Balázs, 1526-ban a hadrahívó véres kard körülhordozóinak egyike. Nem tudjuk, ide tartozott-e Kürthössi János esztergomi várkapitány; özevgye, a zólyomi Királyfalvi Róth Julianna mindenesetre részes volt a Garamszeghez közeleső Királyfalván (Kralová), Kürthössi Juliánáról, utóbb Szirmay András feleségéről: Tört. Tár, 1882. 413. – A hajdani Kürthössi javak egy része 1727-re – leányági öröklés révén – a Hajnoki Bobor alias Castor család tagjainak kezére került. – Korábban, még 1418-ban a Kürtösiekkal s a Polthári Soósokkal beházasodás útján rokonságba került Szászfalvi (Barla) s az ugyancsak Zólyom megyei Baczuri család is garamszei földirtokhoz – négy jobbágytelekhez s egy garami malomrészhez – jutott; javaik egy részét azonban csak zálogul bírták: MTA Kézirtatár, Főglein Antal dr. regesztái 5225. sz. doboz, „Garamszeg” alatt. – A Kürthössi család zólyomi ágának leszármazása: Zólyom vármegye II. protocolluma (Zólyomradványi szlovák áll. levéltár) 170–171. – MTA Kézirtatár, Főglein Antal dr. regesztái, MS 5223/1. – 1376 a poltári adomány, Pónik és Poltár irtokcseréje: IVÁNYI B.: A ... Feleki család gyömrői levéltára, II. 1958. 6739. sz.

¹⁵ TÓTH-SZABÓ P.: A cseh-husztita mozgalmak és uralom története Magyarországon, 1917. 132, 378.

¹⁶ Zólyom vármegye II. protocolluma, 170–171.

¹⁷ O.L. Múzeumi törzsanyaga 1526. szept. 21. és szept. 23. Werbőczy István Dóczy Ferenchez és Szobi Mihályhoz intézett leveleiben írja: Pest felől jövet a török elérte Drégelyt, Szenthelyt, Nógrád-Szécsényt, (Balassa-) Gyarmatot, Rimaszombatot; Hont megyében pedig Nyék és Keszihóc körül ólálkodnak.

¹⁸ BELITZKY J.: Nógrád megye története. É.n. Salgótarján, 149.

¹⁹ BELITZKY 150, O.L. Dicalis conscriptio, 59. kötet (Ocsova).

²⁰ SLÁVIK, J.: Dejiny zvolenského a.v. bratstva a senioratu, Selmecbánya, 1923. 668. 784.

²¹ BELITZKY J.: i.m. 149–150.

²² MTA Kézirtatár, Főglein A. dr. regesztái, 5225. doboz „Garamszeg”. – BELITZKY J.: i.m. 150.

²³ MTA Kézirtatár, Főglein A. dr. regesztái. 6402. sz. – NAGY I.: Magyarország családai, XII. 811.

²⁴ O.L. Dicalis conscriptio, 59. kötet. – MTA Kézirtatár, Főglein A. dr. regesztái. 6401–6405. sz.

²⁵ ECKHARDT S. – STOLL B.: i.m. 302–305. – ZOLNAY L.: Balassi Bálint hajnoki kalandjai.

„Budapest”, 1980. 3. sz. 40–41.

²⁶ BELITZKY J.: i.m. 151.

²⁷ ECKHARDT S. – STOLL B.: i.m. 411. „Az vitéz Kürthössi Zsigmondnak, nekem régi jó vitéz barátomnak adassék kezében...” – írja Balassi Bálint.

²⁸ THALLÓCZY L.: Egy magyar sportsman a 16. században. Századok, 1881. 68.

²⁹ NAGY I.: i.m. XII. 811.

³⁰ „integrum castrum in Garamzegh”. Garamszenbenedeki konvent lt. Capsa A, fasc. 2, nr. 15.

³¹ O.L. Táblai perek 104–40. (A Géczyek öröklési pere.)

³² Mint 31. és MTA Kézirtatár Főglein A. dr. regesztái 6366–6382. sz.

³³ O.L. Liber regius XIX. 440–443.

³⁴ O.L. Táblai perek 104–40.

³⁵ Supis ... i.m. I. 1967. Bratislava, 456–457. (Említi a vízivár rokokó-stílusú, tehát a Schmidegek építkezéseire mutató stukkóit.)

³⁶ NAGY I.: i.m. XII. 811.

³⁷ Supis... i.m. I. 455, 457. Hronsek néven. A fatemplom alap- és homlokzati rajzával (az építés éve: 1725–1726). Saska, L. csehszlovák művészettörténész szerint a fatemplom vagy annak előde már 1691-ben állt. Művészettörténeti Értesítő, 1961. 86. – V.ö. Balassa Géza megjegyzéseit: Spravidaj krajského strediska statnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Banskej Bystrici, 1967. 103. – SLÁVIK, I.: i.m. 429–445.

A MAGYAR SZECESSZIÓ ESZMETÖRTÉNETI VÁZLATA

A SZECESSZIÓ A NEMZETKÖZI IRODALOMBAN

A századforduló egyik jellegzetes művészeti és ízlésbeli megnyilvánulását, a szecessziót, a művészettörténet és egyáltalán az egész szellemi élet vagy még általánosabban a művészeti köztudat sokáig feledésre kárhóztatta. A feledés nem pusztán „memóriazavart” jelentett, valamiféle passzív állapotot, szószakozottságot vagy egyszerűen felületességet, hanem a szecesszió iránt megnyilvánuló heves ellenszenvből, a szecessziós jelenségeknek mint izléstelen és dekadens jelenségeknek a tudatos és agresszív elutasításából és elítéléséből fakadt. A szecessziót követő nemzedék csömöre olyannyira állandósult, hogy még a történeti gondolkodásra is félrevezetően, bénítóan hatott. A XIX. század és a XX. század művészetével foglalkozó kézikönyvek a szecessziót jórészt negligálták, s ez hosszú időre lehetetlenné tette az impresszionizmus, posztimpresszionizmus, szimbolizmus és a XX. századi avantgarde irányzatok összefüggésének tudományos igényű rekonstruálását. Aligha szorul különösebb bizonyításra, hogy a szecesszió bagatellizálása vagy éppen a művészettörténet folyamatából való teljes kirekesztése mennyire eltorzította a századforduló egyébként is roppant bonyolult és egymást fedő művészeti jelenségekből össze tevődő arculatát.

Az ötvenes években – nevezetesen az 1952-ben, Zürichben rendezett szecessziós kiállítással – megkezdődött a szecesszió felfedezése, majd a hatvanas években valósággal divattá népszerűsödő reneszánsza. A szecesszió iránti szembeszökő fogékonyságnak meg volt a maga nyilvánvaló tudományos oka: a történeti távlat ugyanis megteremtette a megfelelő történelmi disztinkció lehetőségét. Ezt az objektív körülményt egy szubjektívnek tetsző, ám a tudományos jellegű érdeklődés irányát erősen befolyásoló mozzanat is motiválta. Éppen a posztbauhausi kor válhatott nyitottá ugyanis a funkcionalizmus, racionalizmus, rendeltetésszerűség, tiszta szerkezetesség és geometrizmus ellenpontját képező vagy legalábbis azt ellenpontnak feltételező szecesszió iránt. A szecesszióban éppen ezért hajlamos volt eleinte kizárólag az öncélú esztétizmus, a szertelen és önkényes individualizmus és a minden konvencióval és uniformizáltsággal szembeszegülő személyiség szabad önkifejezését, illetve önmegvalósítását látni. És a különböző avantgarde irányzatok – absztrakt expresszionizmus, pop-art, op-art, mimimal-art – keletkezésének idején nyilván az sem volt véletlen, hogy a szecesszióban, amelyben ott rejtettek, illetve látenszen részben megvoltak az expresszionizmus, szürrealizmus és absztrakt művészet kezdeményei, a „XX. század művészeti irányzatainak egyik forrásvidékét”¹ is felfedezték.

A szecesszió népszerűsége, azaz a szecessziós divat jóval túlnőtt a pusztán tudományos

érdeklődésen. Úgy látszott ugyanis, mintha a szecesszió az emberi és művészi önmegismerés egyik nélkülözhetetlen tényezőjévé is vált volna. Nyugat-Európában és Amerikában az uniformizált életformába kényszerített ember válsághangulatát a világ ismeretlen erőinek való kiszolgáltatottság érzése, bizonytalansága, tehetetlensége is táplálta. A 60-as évek hippizmusának mítosz-, illetve vallásteremtő igénye, a különböző vallási szekták alakulása megtalálta előzményeit a szecessziót átható wagneri művészetfelfogásban, a művészet vallással való átlénygítésének ideájában, majd a szecesszió neokatolicizmusba vagy buddhizmusba forduló áramlataiban. A passzív ellenállásnak, a társadalomból való kivonulásnak, a meditációnak, sőt a szecesszió morbid, olykor perverz erotikumában igazolást találó neosex hullámnak ezeket a rituális-artistikus formáit még egy igen természetes emberi nosztalgia is motiválta: nevezetesen a belle époque, azaz a boldog békeidők iránti nosztalgia. Annak a kornak a visszaálmódása, melyben az élethabzsoló ember igényeit olyan „ráérősen”, rafináltan, szemkápráztató bőséggel és választékkal „szolgáltatta ki” érzelmi telítettségű tárgyaival, érzéki effektusokat halmozó artistikumával és meghitt személyességével a művészet. Így játszott egymásra a jóléti, fogyasztói társadalom „lelki közérzetében” a szecesszió *mássága* iránti nosztalgia és a szecesszió életérzésével való bizonyos egybeesések, *hasonlóságok*.

Természetesen a szecessziós divat társadalmi okainak feltárása nem szorosan idevágó kérdés. Felvillantásával csupán a szecesszió reneszánszának tömegméretét, valamint társadalmi és izlésbeli hatékonyságát kívántam érzékeltetni. Egy olyan meglehetősen kivételes jelenséget, amikor egy régebbi művészeti áramlat átfogó stílári és hangulati impulzusokat tud adni az ember környezetében szerepet játszó valamennyi művészeti ágna a könyvgrafikától a ruhadivatig, a reklámtól a plakátig, de formálja a mozit és a színházat is, és ősforrásává válik egy új kifejezési formának, a pszichodelikus művészetnek.²

De a jelen esetben még ennél is számottevőbb az a körülmény, hogy a szecesszió általános népszerűsége kölcsönhatásban állott a tudományos kutatással. Noha a tudományos érdeklődés járt elől, a divat a maga diktatúrájával és „jótékony” sznobizmusával máig el nem lanyhuló serkentője, valóságos katalizátora lett a további tudományos munkának, a szecesszióval foglalkozó számos művészettörténeti feldolgozásnak.

Amíg például Nicolaus Pevsner „Pioneers of Modern Design” című könyve 1936-ban valóban úttörő munka volt,³ addig a kötet 1960-as, harmadik kiadásának előszavában maga a szerző is leszögezi, hogy az utóbbi tizenkét évben megnőtt a „Modern Mozgalom” iránti érdeklődés, melyet elsősorban Schmutzler és Madsen munkáinak a kiemelésével nyomtatékosít.⁴

Mivel Pevsner azok közé a művészettörténészek közé tartozik, akik a szecessziót építészcentrikus nézőpontból vizsgálják, és eredetét az iparművészethez kötik, érthető, hogy példaként a hasonló felfogást képviselő Madsenre és Schmutzlerre hivatkozik. Csakhogy az ötvenes évek végétől egymás után jelentek meg a szecesszióval foglalkozó és a festészetet is egyre inkább előtérbe állító alapvető kézikönyvek és összefoglalások, valamint a nagy retrospektív kiállításra készülő tudományos igényű katalógusok.⁵

A szecesszió kutatásához képest egy kissé megkésve, de lassan felzárkózva megnőtt a preraffaelitáknak és a szimbolizmusnak az irodalma,⁶ amely a feldolgozásokban érezhetően némi arány- és hangsúlyeltolódást hozott a festészet javára. Ugyanakkor kiszélesítette a szecesszió értelmezését. Részben azért, hogy a preraffaelita mozgalmat eredetként, a szecesszió egyik forrásaként emelte be a szecesszió történetébe, illetve ezt a jó-

részt korábban is elismert tényt sokkal árnyaltabb összefüggésben, új szempontokkal gazdagítva tárta fel és elemezte. A szecesszióval részben összenövő, vele helyenként egybe is eső, de tőle mégis bizonyos értelemben elváló szimbolizmus pedig ráirányította a figyelmet a századvég irányzatainak sokszor egymásba fonódó kuszaságára és összemósódására. Ebből a felismerésből született meg a szecesszió és szimbolizmus különválasztásának igénye, s mindjárt következő lépésként: a szecesszió pontosabb meghatározásának egyre elodázhatatlanabb feladata.

Anélkül, hogy itt mód lenne a szecesszió nemzetközi szakirodalmának részletesebb ismertetésére és értékelésére, egy lényeges mozzanatot, pontosabban tendenciát ki kell emelnünk. Az irodalomban egymást váltó szecesszióértelmezések és felfogások összefüggésében ugyanis – még pedig éppen a magyar szecessziós *festészet* szempontjából – nem közömbös, milyen vélemények szembesítődtek egymással a szecesszió keletkezését, fő kibontakozási területét, legbensőbb természetét, s ezt a természetet legadekvátábban közvetítő műfaj megítélését illetően. Voltaképpen a szecessziókutatások kezdetétől máig két nézet áll szemben egymással: az egyik – jórészt még a Nicolaus Pevsner-től eredeztethető felfogás szellemében – hajlamos a szecesszió megnyilvánulásait pusztán az építészetre, illetve még merevebb szűkítéssel az iparművészetre korlátozni, a másik értelmezés a szecesszióban a modern festészet úttörőjét vagy legalábbis a modernizmus kísérőjelenségét látja, kiterjesztve ezzel a szecesszió fogalmát a piktúrára is. Ezt az utóbbi szemléletet képviselő kutatók tehát ugyanolyan szerepet tulajdonítanak a francia festészetben elsőként jelentkező „modern stílus”-nak, mint annak idején az angol iparművészetben kibontakozó, merőben új eszmények jegyében formálódó stílusmozgalomnak. Még akkor is, ha szembe kell nézniük azzal a nehézséggel, hogy az iparművészetben szabatosan definiálható stílusjegyek a festészet vonatkozásában jórészt csődöt mondanak, vagy ha nagy nehézségek és megszorítások árán alkalmazhatók is, semmiképpen sem elégségesek, és főképpen nem elég differenciáltak. A szecesszió kutatásának kezdetén, mikor még az is kétséges volt, hogy létezett-e egyáltalában szecessziós festészet, újdonságot hozott Richard Hamann,⁷ aki 1925-ben elsőként alkalmazta a „Jugendstil”, azaz a szecesszió fogalmát a XIX. század végi festészetnek a történetében, „amelyben a vonal, mint olyan, a tulajdonképpeni stílusképző elem”. Ez azonban akkor még nem indította olyan következtetés levonására, amelyben a szecessziót egységes stílusorszakként határozta volna meg.⁸ „Az impresszionizmustól az expresszionizmusig” című fejezetben a következőképpen osztotta fel a századvég festészetét: a 80-as évek szalonidealizmusa és proletárkörnyezet ábrázolása, új idealizmus – népies szemléletű tájművészet és hangulati tájképfestészet, erotikus aktkultusz és szimbolizmus, a neoimpresszionizmus és a német monumentális festők. Franz Roh még 1958-ban is a Hamann-féle felosztás alapján áll,⁹ velük szemben végtesebb az a felfogás, amelyet például Fritz Schmalenbach képvisel, aki annyira skeptikusan viszonylik a szecesszió fogalmának a festészetre való kiterjesztéséhez, hogy azt csak könyvének függelékében tárgyalja.¹⁰ Ahlers-Hestermann¹¹ ugyan külön fejezetet szentel a festészetnek és a grafikának, mégis Schmalenbach felfogását osztja abban, hogy az ún. szecessziós stílusjegy az iparművészetben jött létre, és azt csak a visszapillantó megismerés terjesztette ki a festészetre. Madsen ennél is tovább megy, mikor szecesszióról írott első könyvében¹² a festészetet egyszerűen kirekeszti ebből a problémakörből.

Ezek a szórványosan kiragadott példák csupán arra voltak hivatva, hogy – most már

a festészet műfajára szűkítve – érzékeltessék azokat a problémákat, amelyek a szecesszió kutatásában a legtipikusabb nehézségeket, és a nézeteket összecsapásában a legmélyebb konfliktusokat okozták. Aligha szorul bővebb bizonyításra, hogy milyen szemléletbeli merevséggel, stílusmorfológiai előítéletekkel kellett megküzdeni, hogy a szecessziós festészetet mint rokon áramlatoktól elkülöníthető, önálló szubsztanciával bíró jelenséget a művészettörténet folyamatába be lehessen illeszteni. Természetesen nemcsak az ún. előítéletek nehezítették a szecessziós festészet elismertetését és sajátosságainak feltárását, hanem ennek a művészeti kifejezőmódnak oly sok arculatot öltő „kaméleon-természete”, nehezen kifürkészhető lényegisége. A szecessziós festészet értelmezésében, sőt egyáltalán a tudomásulvételében a legnagyobb változást végül nem is a szecesszió fogalmának ilyen vagy olyan elméleti jellegű meghatározása jelentette, hanem egyszerűen a XIX. század végi festészet szemügyrevétele, azaz: elfogulatlan vizsgálata. Úgy vélem, egyet lehet érteni Hans H. Hofstätterrel, aki éppen a fenti vonatkozásban tulajdonít döntő jelentőséget a korabeli francia festészet kutatásának.¹³

A szecesszió-kutatásban újabb fordulatot hozott az osztrák szecesszió felfedezése, amely az 1897-es évhez köthető meglehetősen késői jelentkezése miatt eddig jórészt az irodalom perifériáján szerénykedett. Nyilvánvaló, hogy az osztrák szecesszióknak az 1960-as évek végén, majd a 70-es években tetőző kultusza összefüggött azzal az általános művelődéstörténeti fogékonysággal, amely megkülönböztető figyelemmel fordult az Osztrák-Magyar Monarchia eszméletörténeti, filozófiai, pszichológiai, zenei történeti, szépirodalmi jelenségei felé. Bécsben ismerve fel a XX. században népszerűvé váló több világnézeti áramlat bölcsőjét. Itt csupán utalásszerűen emelik ki néhány nevet – Ernst Mach, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Sigismund Freud, Arnold Schönberg, Robert Musil, Hermann Bahr –, hogy általuk legalább jelezzem a századvégi Bécsben összpontosuló szellemi energiák dimenzióját, az alkotóerőknek ezt a szinte hasonlíthatatlan gazdagságú felvirágzását. Még csak kísérletet sem teszek arra, hogy akár érintőlegesen is méltassam gondolkodástörténeti jelentőségüket, elég annyi, hogy rendkívül szerteágazó szellemű eredményeik nyomán immár nem lehetett kikerülni mindazt, ami a századfordulón és a XX. század első évtizedében Bécsben az építészet és a festészet tartományában végbement. Noha már a hatvanas évek derekától kezdődően születtek publikációk ebben a tárgy körben, amelyek előkészítették az osztrák szecesszió divatját, a nemzetközi sikert hozó látványos „áttörés” 1970-ben következett be Londonban a „Vienna Secession – Art Nouveau to 1970” című kiállítással. Mindjárt hozzá kell tennem azonban, hogy nem pusztán arról volt szó, hogy a szecesszió egyetemes összképe egy-két új vonással gazdagodott, vagy – amint erről a 70-es években publikált összefoglalások meggyőzhetek bennünket – a bécsi szecesszió egyenrangú lett a párizsi art nouveau-val.¹⁴ Ennél sokkal számottevőbb az a szemléletbeli változás, amely főként a Gustav Klimt,¹⁵ majd az Egon Schiele-féle monográfiák,¹⁶ illetve az osztrák szecesszióról szóló történeti feldolgozások¹⁷ nyomán az osztrák szecesszió felfedezését kísérte. A formai jegyekre korlátozódó felfogással szemben ugyanis, amelyben az art nouveau fogalma többé-kevésbé kimerült az organikus-floreális irányzattal, a szecesszió többet kezdett jelenteni egyetlen uralkodó stílusjegynél; most már magába foglalta azt az újfajta művészetszemléletet, esztétizmust, bizonyos megnyilvánulásaiban pedig szakrális jellegű esztétizmust, amelynek felismeréséhez egyrészt Klimt festészete, másrészt az 1902-ben rendezett 14. Secession kiállítás értékelése – mely zárt és homogén ideológiai és esztétikai egysége!

képviselt – egyengette az utat. Ilyen értelemben a legdöntőbb megállapítást Sotriffer és Hofmann tette; nézeteik – legalábbis ami Hofmann gondolatmenetének első lépcsőfokát illeti – összecsengenek és felerősítik egymást. Azzal, hogy Sotriffer az egyetemes művészeti áramlat csúcspontjának a bécsi szecessziót tartotta, mert Klimt munkásságával „az ornamentális elv és a dekoratív formák szimboliztikus idealizálása a festészetben is érvényesült”.¹⁸ nemcsak a festészet rangját „mentette meg”, sőt: fokozta fel, hanem a formaközpontúsággal, a stíluselemekkel szemben a szimbolikus köntösben megmutatkozó gondolati, tartalmi, szemléletbeli mondanivaló ujdonságát is észrevette, pontosabban: ezt vette észre, mivel ennek tulajdonított primér jelentőséget. Ebből következett, hogy eljuthatott arra a következtetésre, miszerint a szecesszióra a *stiluspluralitás* jellemző, egy olyan fajta liberalizmus tehát, mely egy-egy művön belül is lehetővé teszi, vagy egyenesen involválja a különböző formai eszközök használatát. Hofmann pedig, aki számára Klimt „annak a művészet- és kultúra-fogalomnak a legkövetesebb gyakorlati megvalósítója, melynek segítségével a polgárság utoljára kísérelte meg, hogy a demokratikus polgári társadalom életformáit *stilizálja*”,¹⁹ a kor modelljeként értelmezett Klimttel, illetve Klimt-központúsággal megteremtette a Stilkunstnak nevezett szecesszió fogalmát. Ezen ő is elsősorban művészetszemléletet és egy olyan ideális helyzetet értett, melyben a művészet, kultúra és társadalom még egymással összhangban levő, szorosan egymásra vonatkozó értékszférák, noha az élet részeként elfogadott művészetet Klimt és köre az élet korlátlan urává kívánta tenni, viszont ezzel óhatatlanul az élet fölé emelte. Az „esztéticista” szecesszió stílárís vonatkozásait tekintve Hofmann Sotrifferhez hasonló következtetésre jutott, mikor leszögezte, hogy a szecesszió formai szempontból több művészi réteg hibrid keveréke, mégpedig olykor egy művön belül összeszöve.

A szecesszió nemzetközi irodalmának ebben a rövid áttekintésében, melyben csupán a fő tendenciákat, a kutatásban bekövetkezett jelentékenyebb fordulatokat, a lényeges hangsúlyokat kívántam érzékeltetni, talán túl hosszúnak látszik az osztrák szecessziós irodalom dömpingszerű áradatánál való időzés. Nem a mennyiség készítetett arra, hogy megfelelő nyomatékkal foglalkozzam ezzel a ténnyel, hanem – noha már az imént leszögeztem, de szükségesnek tartom megismételni – az a szemléletbeli rugalmasság, amely minőségileg is új és döntő mozzanattal gyarapította a szecesszióról alkotott nagyon is képlékeny és gyakran bizonytalanságba vesző ismereteinket. Ráadásul ezeknek a mozzanatoknak az értéke nemcsak ujdonságukban rejlik, hanem abban a speciális körülményben, hogy a magyar szecessziós festészet heterogén jelenségeire vonatkoztatva különösen érvényesek. Elfogadásukhoz és megértésükhöz adnak tehát immár általánosítható érvénnyel bíró támpontot.²⁰

A SZECCESSZIÓ A MAGYAR IRODALOMBAN

A szecesszió iránti negatív elfogultság Magyarországon talán még hevesebb és dogmatikusabb volt, mint Európában és Amerikában; így rehabilitációja is a nemzetközi jelenséghez képest némi késéssel, és ami ennél is döntőbb: igen vonakodva, hosszú szünetekkel, nagy kihagyásokkal, szórványosan és a különböző diszciplínák és műfajok kellő integrálása nélkül ment végbe. Ha a háború előtt elszórtan akadtak is olyan kezdeményezések, amelyek a szecessziót történetiségében, összefoglaló igénnyel jellemezték,²¹ vagy

az első tudatosan szintetikus művészeti törekvést üdvözölték benne,²² vagy zárt és teljes ízlésirányként értékelték,²³ az uralkodó művészettörténeti felfogás szerint, melyet legkövetkezetesebben Genthon István, és részben Kállai Ernő képviselt, a szecesszió lényegében nem létezett, s amennyiben mégis, az ízlésbeli kisiklás szinonimájaként, egy olyan új művészetként, „amely a legkisebb ellenállás felé mozog”.²⁴ A fordulat kezdetét az 1959-es szecessziós kiállítás²⁵ jelentette, de hogy végül is milyen lassú ocsúdásról volt szó, azt az összefoglaló művek éppen húsz évvel későbbi, azaz 1979-es évi megjelenése szemlélteti. Így a kezdeti késésből majdnem megkésetttség lett, és a magyar publikációk egy lefutott divathullám csaknem utolsó towarezdüléseivé erőtlenedtek, bár az 1960-as években még úgy látszott, hogy a szecesszió nemzetközi reneszánszával a magyar kutatások is lépést tartanak. 1965-ben Székesfehérvárott volt látható egy gazdag szecessziós anyagot is bemutató kiállítás,²⁶ melynek katalógusában Mikes Ildikó talán elsőként vállalkozott a szecesszió nem pusztá regisztrálására, hanem immár az értékelésére, egy olyan „messzeható törekvést és stílust” látva benne, mely „nemcsak bizonyos műfajokban külön-külön, de egészében is újat hoz a XIX. század végi művészettel szemben: az összművészetek szintézisének gondolatát...”²⁷ Pernecky Géza tanulmánya²⁷ már sokkal árnyaltabban ragadja meg a szecesszió jelenségét, melynek a háttérében éppúgy felfigyel a válságfilozófiák működésére, mint a magyar kapitalizálódás felemásságára. De ami a szecesszió festészeti megnyilvánulását illeti, abban – talán önkéntelenül – a székesfehérvári tárlatnak a századforduló valamennyi művészeti áramlatát együtt láttató koncepciójával azonosítja magát. Pontosabban: a századfordulós festészet teljes panorámájának szuggesztívója alól nem tudja kivonni magát, amikor a szecesszió egyik meglehetősen parttalan értelmezésében Nagybányát is a szecesszióba sorolja (minthogy az impresszionizmusba már nem tartozik bele). Csakhogy ezáltal nemcsak a plein-air festészeti elveket megvalósító törekvések és művek hullanak ki a magyar művészetből, hanem a szecesszió arculata is kuszává válik. Hiszen az a sommás megállapítás, miszerint „a nagybányai művészet legalább annyira rajzi szerkezetű, vagyis szecessziósan stilizált szimbolikus figurák és kontúrok művészete, mint amennyire színélmény”²⁸, csupán a Kiss József verseihez készült illusztrációkban és Ferenczy Károly néhány biblikus képében nyerhet igazolást. Elsikkad viszont az, ami a nagybányai iskolában végül is koherens elv és erő: a *természetelvűség*, vagy ha úgy tetszik, az impresszionisztikus naturalizmus, szemben a *stilizálással*, a szecesszió egyik átlényegítő vonásával. Nyilvánvaló, hogy a kettő egymásbamosása nem szolgálhatja a művészeti fogalmak és definíciók finomítását, s ezáltal a sok új és értékes gondolatot felvillantó tanulmány a szecessziós irodalomnak csupán egyik kísérlete, vagy merjünk költőiben fogalmazni: torzója maradt.

Ez idő tájt az irodalomtörténetben is az érdeklődés homlokterébe került a szecesszió-kutatás. Az 1966-os szegedi vándorgyűlésen²⁹ művészettörténész és zenetörténész bevonásával foglalkoztak a szecesszió kérdésével. Diószegi András, aki „A szecesszióról” címen itt megfogalmazottakat már egy másik munkájában végiggondolta,³⁰ a szecessziót meghatározó koráramlatnak, korstílusnak tartotta, melynek jellemző vonása többek között a lázongás, a színpompa, a túlfinomult pszichologizálás, zeneiség. Diószegi e túl rugalmas szecesszió-fogalomban, mely magába ölel Thury Zoltántól kezdve Adyn át Bartókig és Csontváryig mindenkit, akire ezek közül az ismertetőjegyek közül bármelyik is ráillik, maga is érezvén a definíció megfoghatatlanságát, egy közös világnézeti, szemléleti lényeg mint alapvető meghatározó köré gyűjtötte szecessziós „hőseit”. Ez „... a fennálló

rendtől való elfordulást, menekülést és az ez után való tagadás attitűdjét” jelentené. Az egyszerűség kedvéért úgy fogalmazhatunk, hogy Diószegi András Ady Endrének azt a fordulatát, miszerint a szecesszió „a haladás harca a vaskalap ellen” történeti-esztétikai kategóriaként használta. Pók Lajos referátumában³¹ a szecessziót igen dialektikusan szemlélte, nem csupán pozitív jelenséget látva benne, hanem felfedve kétarcúságát, mely egyrészt a „polgári vég érzetének felvillantása” – ez történik Thomas Mann-nál, másrészt „érdekes bátorságok felszabadítása” – ez történik Adynál. Új mozzanat, hogy a szecessziót életformaként is értelmezte. Noha irodalmi példákkal dolgozott – Maeterlinck, Hermann Bahr, Thomas Mann, Ady, a képzőművészetben ismerte el a szecesszió legnagyobb szerepét és azt állította, hogy az irodalomban és a zenében csak a visszatekintő vizsgálat keresi a szecessziós vonásokat. A szegedi konferencián kísérte meg Bernáth Mária első ízben a magyar szecessziós festészet inspirációs forrásait meghatározni,³² hogy 1973-ig kiérlelje a szecessziós piktúrára vonatkozó legfontosabb megállapításait.

Természetesen itt nincs mód arra, hogy a művészeti vagy képzőművészeti szecesszió fogalmát is oly sok új szemponttal gazdagító irodalomtörténészek kutatásait ismeressem. A szegedi konferencia főként mint *tudománytörténeti jelenség* kapott itt hangsúlyt, és ebben az összefüggésben váltak érdekessé a szecesszió meghatározására irányuló első és a maguk nemében ezért úttörő jelentőségű kísérletek. Király Istvánnak például nemcsak a nagy Ady könyve,³³ hanem akár egyetlen cikke³⁴ is roppant gazdag információt közöl és – ami ennél is lényegesebb – tesz átélhetővé a szecesszió életérzéséről, kifejezési eszközeiről, melyekkel rokon vonások a festészetben is gyakoriak. Ugyancsak becsesek Vajda György Mihály szecesszióról vallott nézetei,³⁵ aki Diószegi Andrással ellentétben nem tartja egységes időszakasznak a szecessziót, hanem olyan átmeneti kornak, melyben a naturalizmus, dekadencia, szimbolizmus, neoklasszicizmus, realizmus törekvései együtt élnek. S mintegy azonosítja magát Aragon felfogásával, aki a szecesszióról – legalábbis a képzőművészetre vonatkoztatva – ezt írja: „Rá fogunk ébredni egy napon, hogy a flamboyant gótika, a 16–18. századi barokk és az 1900-as művészet a szellem felszabadításának egymáshoz hasonló mozgalmi voltak.”³⁶

Noha még mindig irodalomtörténetről van szó, meg kell állnunk Pór Péter tanulmányánál.³⁷ Nemcsak a szecesszióban összefutó antinómiákat fedi fel, erre már korábban mások is felfigyeltek, bár ezeket is tovább gazdagította és árnyalta: progresszív nekilendülés, önállóságra, az újra való törekvés – arisztokratikus forma – és elmúláskultusz; a forma célszerűségének – a forma önértékűségének alapigazságára épülő művészet; dinamikus építészet – önnön dekadenciájába belevesző élveteg ornamentikakultusz; szerkezet, szépség emberformáló ereje (Van de Velde, August Endell) – keresett különösség, illetve különtség, a „szakadék metafizikája” (Huysmans), miszticizmus és szadizmus (Barbey d’Aurévilly stb.), hanem olyan finom észrevételeket tesz, amelyek általában is felfedik a szecessziókat mint művészeti szemléletnek legbensőbb természetét, rejtett vagy kevésbé rejtett affinitásait és képességének (mely a művészet, az élet és benne a személyiség helyzetéhez való viszonyának az eredője) a határait. Mindebből következik, hogy Pór Péter megállapításai a gondolati, metaforikus és szimbolikus anyaggal oly szívesen élő szecessziós festészetre is többé-kevésbé érvényesek. Lényegében elfogadható az a nézete, mely szerint a szecesszió átmeneti, bizonytalan „Neu-romantische Stimmungkunst”-sága valósággal predesztinálta arra, hogy oly sok irányzat kapcsolódhassék hozzá. Így válhatott végül is a szecesszió azzá, ami: „... integráló jellegű, de inkább ne-

gativisztikus, mintsem pozitív teljességgé ... mely a különféle áramlatok születésének, illetve gyöngülésének metszéssíkján keletkezett, s nem csúcspontjaik erényeit szintetizálta”.³⁸ Logikusan adódik ebből Pórnak az a következtetése, hogy erről a többszörösen is Janus-arcú, bizonytalan, átmeneti, több alapértelmet is magában hordozó: azaz korszakként is felfogható és a korszakon belül művészi karakterű részjelenségként értelmezhető áramlatról *bajosan lehetne általános érvényű meghatározást adni.*

Az 1972-ben megjelent szecesszió-kötet³⁹ újabb elvi és tényyszerű ismeretekkel gazdagította a szecesszió-képet. Ez volt az első önálló könyv, mely ezzel a tárggyal foglalkozott; az összegyűjtött nemzetközi és magyar szecessziós dokumentumok roppant becses forráskiadvánnyá avatják, amelyet a kutatás azóta sem nélkülözhet.

Mégis azt hiszem, szorosabb a kapcsolat Bernáth Mária és Pór Péter gondolatmenete között, mint Bernáth Mária és „A szecesszió” bevezető tanulmányát író Pók Lajos között. Bernáth Mária ugyanis 1973-ban tette közzé azt a tanulmányát,⁴⁰ amelyben – elsősorban a festészetre koncentrálva – arra kereste a választ, hogy mi is a szecesszió. Mit értsünk a szecesszió fogalmán? Stílus volt-e vagy tendencia, milyen időhatárok között élt, felosztható-e korszakokra, jelen volt-e a magyar művészetben, és végül jogos-e a „szecesszió korá”-ról beszélni? A Pór Péterrel való nézetazonosság a végső konklúzióban csapódik le, voltaképpen két jelentésrétegben. Az első így hangzik: „*Olyan definíció még nem született, amelyik Stuckra és Vuillard-ra egyaránt érvényes lenne.*”⁴¹ A másik pedig kétségbe vonja, hogy a szecesszió átfogó korstílus lenne: „» Szecesszió kora « nincs, ideig-óráit uralkodó lehet egy-egy országban... de európai perspektívában szemlélve, egy stílus volt a sok közül.”⁴²

A tanulmány érdekessége és újdonsága azonban mégsem a fent idézett általános megállapításokban rejlik. Az írás pikantériájának azt tartom – ha lehet egyáltalán egy tudománytörténeti összefoglalóban ilyen profán kifejezéssel élnem –, hogy Bernáth Mária megfordítja a nemzetközi szakirodalomból ismert gyakorlatot, miszerint a szecesszióban az iparművészet az elsődleges mind az eredetet, mind az autentikusságot illetően. Szerinte a festészet a központi, az építészetet és az iparművészetet is egyaránt megtermékenyítő műfaj. Mindez abból a felfogásból következik, hogy a szecessziót nem a dekoratív jegyek megjelenésében ismeri fel, hanem „ott és akkor, amikor a festészet szimbolikus tartalmakat akar megjeleníteni”.⁴³ A szimbolikus tartalom involválja azután azt a formavilágot, amelyben az ábraszzerű megjelenítés, azaz egyszerűen az ábra, a zsúfoltság, a természeti elemek háttérbe szorítása, a természet és ember egyenértékű megjelenítése, azaz a dekorativitás, a síkszerűség, a manír stb. a meghatározó elemek. A dekorativitás és a stilizálás tehát *okozat*, és mivel a tartalom kifejezése érdekében ez olyan végletesen jelentkezett a festészetben, *hatására* az iparművészet is élt velük. Csak a fejlődés egy későbbi stádiumában, a szecessziós manírban erősödtek meg annyira a dekoratív tendenciák, hogy a „formák tartalommmá váltak”, azaz elveszítve elsődleges közlő funkciójukat, pusztá díszítménnyé degradálódtak. (És ez a tendencia már valóban az iparművészetnek kedvezett.) Ennek a gondolatmenetnek szerves következménye, hogy Bernáth Mária szerint a szecesszió a festészetben fejezhette ki magát a legteljesebben, hiszen a szecesszióban (szimbolizmusban?) elsődleges a *közlés* – még az építészeti homlokzat és az iparművészeti tárgy is „beszélni akar” – és erre csakugyan a festészet volt a leghivatottabb. Ez a festészet-centrikus szemlélet tette hajlamossá arra is, hogy a „Gesamtkunstwerk” valamennyi művészettörténész által progresszívnek tartott ideáját némi fenntartással kezelje,

mint olyan eszmét, melyben „a festészetnek kellett a legkomolyabb kompromisszumot tennie”,⁴⁴ s ezáltal a festészet arra kényszerült, hogy rokonná váljék a dekorációval.

A magyar művészettörténeti kutatás Bernáth Mária tanulmányával lépett a legnagyobbat előre, bár a magyar szecesszió konkrét jelenségeinek az ismertetésével jórészt adós maradt. Igaz, ezt nem is tekintette feladatának, és így egészen a Vigilia 1973-as szecessziós füzetéig,⁴⁵ illetve a Művészet című folyóirat 1975-ben megjelent szecessziós számaig⁴⁶ újabb képzőművészeti adalékok nem kerültek napvilágra. Ezek is jöllehet korrekt, de még összességükben is meglehetősen sovány adalékok voltak, és így joggal lehetett olyan érzésünk, hogy noha a szecesszió felfedezésében éppen a képzőművészet volt a kezdeményező – az 1959-es és 1965-ös kiállítások szolgáltak erre bizonyoságra – mégis a szecessziós művészeti ágak feltárása mintha lefékeződött volna. Még akkor is, ha közben már felnőtt egy olyan fiatalabb művészettörténész generáció, amelyik komoly érdeklődéssel fordult a szecesszió felé; munkája nyomán született meg a Körösfői-Kriesch Aladár és a Nagy Sándor kismonográfia,⁴⁷ 1977-ben pedig megrendezték a gödöllői művésztelep kiállítását.⁴⁸

Ugyanakkor az építészettörténet is felfedezte magának a szecessziót, mégpedig meglehetősen korán. 1962-ben megindult a szecesszió kérdéskörét és a szecessziós építészek életművét feldolgozó kiadványok sora.⁴⁹ Kubinszky Mihály, aki első között kötelezte el magát a szecesszió kutatásának, két döntő, ám vitatható megállapításra jutott. Az elsőben leszögezi, hogy ellentmondást lát a szecesszió általa síkbeliségnek feltüntetett lényege és az építészet térbelisége között, amiből implicite az következik, hogy a szecessziót az építészetben nem ismeri el önálló stílusnak. A másik megállapítás a szecesszió érdemével foglalkozik, ami nem más, mint a historizmussal való forradalmi szakítás, tehát magatartás és megint csak *nem stílus*. Feltétlenül külön említést érdemel Vámos Ferenc Lajta-monográfiája,⁵⁰ mely a szecessziós építészet egyik legkiemelkedőbb egyéniségével foglalkozik, jöllehet azt értékeli Lajtában, amit már nem tart szecessziósnak. Erényként könyveli el Lajta Béla munkásságában az 1905-ös stílusváltást, amikor Lajta Béla „Megszabadult a szecesszió és Lechner formavilágának külsőségeitől, s Huszka anyagának formális alkalmazásától”.⁵¹ Ez a szecessziótól való értékelő igényű elhatárolódás önmagában is jelzi a szecessziós irodalom még 1970-ben is lappangó konfliktusát és a magyar szecesszióértelmezés megrögzött konzervativizmusát. Érdekes, hogy a szecessziós jelleg az építészetben talán még inkább degradáló volt, mint a festészetben, s nem lehetetlen, hogy ehhez Fülep Lajos egyébként kitűnő és korszakalkotó, de éppen a szecesszió vonatkozásában vitatható Lechner Ödön tanulmánya is hozzájárult.⁵²

A második kiadáshoz írott előszóban Fülep ugyanis egyértelműen kijelenti: „Lechner kibírja a hullámzást, előbb-utóbb azt is megértik, hogy nem szecesszió, s talán azt is megértik, hogy a magányos nagyságához igazoló párjaként idézett Gaudinál nagyobb művész.”⁵³

Lechnert azonosítani magával a stílussal, „a magyar stílussal”, de nem a szecesszióval, s ezáltal a Lechner-épületek stílusjegyeit saját koruktól elszigetelve szemlélni és értékelni – amit egyébként Bernáth Mária említett tanulmánya is kifogásol Fülep Lajosnál⁵⁴ – nyilvánvalóan csak fokozta a szecessziós építészet körüli tanácstalanságot. Vámos Ferenc is szükségesnek érezte Lechner leválasztását a szecesszióról, amikor monográfiájában ezt írta: „Lechner hátat fordított a minden hagyománytól elpártolt szecesszióval és amit Semper pedzett, amire Feszl Frigyes egy ötlettel világitott rá, oda, az

építészet legcélrányosabb, mert a művészet soha csalódásba nem ejtő világához, a népművészethez tért.”⁵⁵

Merényi Ferenc már a szecesszióba illeszti Lechner művészetét, amikor a „A nemzeti jellegű modern magyar építészet megteremtésére irányuló törekvések” című fejezetben szecessziós építészként tárgyalja.⁵⁶

Noha Lechner értékelése a szecesszió teoretikus problematikájában részletkérdés, a festészet vonatkozásában pedig egyenesen közömbös, olyan értelemben mégis fontos, hogy a szecesszió kutatás bizonytalanságait manifesztálja. A Lechner-életmű a magyar művészet önálló törekvéseit magába sűrítő, szimbolikusnak is mondható szerepe miatt ugyanis elválaszthatatlanul összefügg a szecesszió általános megítélésével: a magyar szellemi életben, s ezáltal természetesen a képzőművészetben is betöltött szerepével. Kathy Imre korábbi és a hozzáférhetőség miatt máig is érvényesnek számító véleménye⁵⁷ sem tűnik megnyugtatónak, aki ugyan hitet tesz – és ez feltétlenül markáns állásfoglalás – amellet, hogy a szecesszió *nem pusztán átmenet* az eklektika és a modernség között, hiszen kiemelkedő teljesítményt nyújt, nem sikerült meghaladni, és alkotói tudatosan vállalták a koreszmét, Lechner munkásságát mégis „lefokozza”. Elismeri, hogy a mozgalomban indító szerepe volt, de a Lechner követők – Kós Károly, Thoroczkai Wigand Ede, Medgyaszay István – tevékenységét többre értékeli, a magyar építészetben végbenemő fordulatot az ő munkásságukhoz köti. Annál számottevőbb az a munkája, amelyben – mint a szecessziós építészetről szóló első összefoglaló, de nyomtatásban nem olvasható műben⁵⁸ Lechner Ödön munkásságát árnyaltan jellemzi. Itt végül már nem két-séges Lechner munkásságának sem szecesszionizmusa, sem „magyarossága”, sem az európai mezőnyben is versenyképes kiválósága; a három tényező nem egymást kizáró minőség többé. Igen lényeges Kathy Imre hitvallásként is felfogható végső konklúziója – és ezt a festészet egészéről nem mondhatjuk el –, hogy „a magyar szecessziós építészetnek önálló mondanivalója volt, s a benne megnyilvánuló nemzeti karakter egy nemzet önkifejezésének szükségszerű megnyilvánulásaként, sőt létérdekeként értékelhető”.⁵⁹

A szecesszió kutatás legmostohább ága a festészetnél is nehezebben körülhatárolható szobrászat. Szinte minden előzmény nélkül született meg Nagy Ildikónak a szecessziós és szimbolista plasztikáról szóló tanulmánya,⁶⁰ melynek legfontosabb elvi megállapítása szerint a szecesszióban magának a plasztikának a fogalma is megváltozott.

Feltétlenül figyelemre méltó, hogy már 1961-ben megszületett a korszak első társadalom- és kultúrtörténeti összefoglalása, Horváth Zoltánnak „Magyar századforduló” című műve, amely az 1896-tól 1914-ig tartó időszakot az irodalom, a festészet, a muzsika, a publicisztika műfajában egyaránt feltérképezte. A korabeli újságkivágásokkal, címlapokkal, karikatúrákkal, festményekkel illusztrált könyv a kor izgalmas és átfogó tablóját nyújtja. Bizonyára elsősorban a rész kutatások kezdetlegességének a rovására írható, hogy a szecesszió arculata elmosódott maradt, noha a gazdag anyagban bőven akadt erre nézve is sok becses információ.

Úgy vélem, a szecesszió kutatás közvetve, olykor még közvetlenül is, igen sokat köszönhet a történettudománynak. A közelmúltban megjelent történeti kézikönyv⁶¹ azal, hogy a korszak bel- és külpolitikai helyzetét, társadalmi szerkezetét olyan érzékletesen föltárta,⁶² segít megérteni a magyar szecesszió sajátosságát, nevezetesen a festészet területén való megkérdésességét és periferikusságát, vagy az építészetben oly pregnánsan

jelentkező kérdést: a nemzeti önállóság és ennek eszközeként a magyar stílus megteremtésének ügyét.

Ezzel eljutottam a magyar szecesszió tudománytörténeti összefoglalásának a végére. Hanák Péter tanulmányaival⁶³ kívánom lezárni ezt a vázlatszerű összefoglalást, részben azért, mert ebben a tárgykörben ezek a legfrissebb publikációk, részben pedig azért, hogy általuk jelezsek egy roppant érdekes és „modern” tünetet.⁶⁴ A szecesszió feltárásában ugyanis éppen a határterületek, az átmenetiségek, a különböző diszciplínák érintkezése és kölcsönhatásaik kezdenek kecsegtetni a legtöbb új felfedezéssel és eredményrel és egy olyan szintézis megalkotásának a lehetőségével, amelyek a műfajbeli bezártóságukból és elszigeteltségükből kiszabadított művészeti jelenségeket egymáshoz viszonyítva és együtt tudják majd láttatni. Hanák Péter Ady-referátuma vagy a visegrádi interdiszciplináris konferencián elhangzott előadása nemcsak a történelem és irodalom, illetve társadalom és irodalom összefüggése szempontjából volt érdekes, hanem egy olyan általános szellemi, és ezen belül inkább közérzeti és lélektani állapotnak a filozofikus megközelítése miatt is, amelyben a szecesszió szerelemfelfogásának, talajvesztettségének, illúziótlanságának, új illúzió-teremtésének és káprázatainak a motivációi váltak plasztikussá.

Bármennyire reményteljes távlatokat megcsillantó stádiumában rögzítettem a szecesszió kutatást, még ma is sok a megválaszolatlan és nyitva maradt kérdés, szembeszökőek a magyar szecessziós irodalom hiányosságai és ellentmondásai.⁶⁵

Az általam felsorolt szecessziós publikációkban ugyanis eldöntetlenül vagy feloldhatatlannak látszó ellentmondásban, vagy végletesen kiélezve maradnak általában a szecesszió mibenlétét vagy a magyar szecesszió sajátosságait fürkésző kérdések és a kérdésekre választ kereső vélemények. A teljesség igénye nélkül és nagyon lecsupaszított megfogalmazásban emelek ki közülük néhányat. Stílus-e a szecesszió? Stíluskor-e a szecesszió? Definiálható-e a szecesszió? Jogos-e a szecesszió mint elnevezés használata? (Hívei vannak ugyanis, legalábbis az irodalomtörténészek körében, a modern esztétizmusféle szóhasználatnak.) Kiterjeszhető-e az irodalomra és a zenére is? Melyik művészeti ágban vagy melyik művészeti műfajban legnyilvánvalóbb a szecesszió? A magyar és a szecesszió korrelatív vagy egymást kizáró fogalmak? Szecesszió és dekandencia vagy szecesszió és modernség? Mennyiben szuverén a magyar szecesszió és mennyiben integráns része az európai áramlatnak? Befejezés, kezdet vagy átmenetiség?

A SZECESSZIÓ ESZMETÖRTÉNETE

Vállalva annak az ódiomát, hogy ez a cím talán félrevezető, és tartalmilag mindenképpen többet ígérő, mint amiről ebben a vázlatos ismertetésben egyáltalán szó lehet, megpróbálok érzékeltetni, hogy saját korában hogyan értelmezték Magyarországon a szecessziót. Mit jelentett az irodalomban és publicisztikában, valamint a szorosan vett műkritikában, illetve hogyan látták maguk az írók, művészek, művészettörténészek és újságírók ezt a jelenséget? Tettek-e különbséget a szecesszió műfajbeli megnyilvánulásai között, volt-e számukra értelme egy ilyenfajta differenciálásnak, egyáltalán mire szolgált a szecesszió szó használata?

Elgondolkodtató Bernáth Mária feltevése, aki a kortársak önvallomásaiból azt szűrte le, mintha a „szecesszió” kifejezés nagyobb divat lett volna, mint maga a stílus – vagy legalábbis a kettő nem fedte egymást szükségszerűen és szerinte a „modern” kifejezésnek volt kissé sznobisztikus szinonimája.⁶⁶

Nos, lehet, hogy a szóhasználat magánál a jelenségnél gyakoribb volt, és az pedig kétségteljes tény, hogy a szecessziót csak ritkán használták stílusbeli értelemben. Azt hiszem, ez az utóbbi körülmény a legdöntőbb: a szecesszió ugyanis már születésekor, azaz saját korában többet és mást jelölt, mint pusztán stílust, azaz stílusként jószíval nem is definiálták. Éppen ellenkezőleg: általában a stílusbeli liberalizmus szinonimájaként éltek vele. Másrészt pedig ennél is átfogóbb értelemben használták, amikor az önkifejezés minden lehetséges módon való megnyilvánulásként könyvelték el, azaz a korlátlan szellemi szabadság védjegyét látták benne. Nem véletlen, hogy Ady Endre így fogalmazott: „Az én szecesszióm a haladás harca a vaskalap ellen”⁶⁷, hiszen ebbe az epigramma-tömörségű, jelszószerű mondatba sikerült az emberi haladás, a magyar haladás gondolatát⁶⁸ is belesűrítetni. A „Szecesszió” című pamfletjében pedig így írt: „Az elnyomott egyéniség még nem fegyverrel csinál forradalmat, de harcát megkezdte!... Hagyjátok hát a szecessziót ti, kik a korlátok bábjai vagytok! Forradalom és emberek kellene hozzá, nem divatbábok. A szecesszió új, átalakított világából fog erre a korra visszatekinteni a jövő század Gibbonja!”⁶⁹

Bizonyos, hogy Ady használta a legtágabb értelemben a szecessziót, mikor a társadalmi haladás gondolatát is beleértette. Mégis lényegében rokon vele A HÉT című folyóirat⁷⁰ egyik legnagyobb hatású kritikusának, Ignotusnak a felfogása, aki azzal, hogy a szecessziót a művészetre is vonatkoztatta, nem akarta megfosztani általánosabb értelmétől: „Valahol és valahányszor az embereknek megjő az esze, lelkiismerete, s a jóízlése: politikában, művészetben szecesszió támad”⁷¹ – írta, a kifejezést nem is csupán saját korára tartva érvényesnek, hanem minden korszak művészeti forradalmára és stílusváltására. Természetesen következett ebből, hogy a nagybányaiak mozgalmát is szecesszióként minősítette, mégpedig a szó eredeti, kivonulást jelentő értelmében, mivel „a tiszta művészet” felé tett első lépést látja benne, különválást a továbbfejlődésre képtelen, vértelen akadémizmustól, elszakadást az erőtlentől, a hivatalos művészpólitika által támogatott, de a millenáris kiállításon nyilvánvalóan csődöt mondott historizálástól.⁷²

Ignotus kritikai alapállására, vagy merjük talán azt mondani, esztétikájára, a szecessziót gondolatilag alapvetően meghatározó *relativitás* a jellemző, az amiről Pór Péter úgy beszélt, hogy „a relativitást emelték világelvvé”.⁷³ S úgy, ahogyan ezt Németh G. Béla látta,⁷⁴ aki szintén a relativitást állította a szecesszióról és vele szoros összefüggésben a HÉT-ről szóló eszmefuttatásának középpontjába. A hetilapban ugyanis felismerte a szecesszió elveinek és életelveinek a sűrítmenyét, a korra jellemző két ellentétes közérzet együttélését: a tétova, nyugtalan keresést és a polgári önelégültség megnyilvánulását. Azt a kort, melyben „A gondolati értelemben vett fő fegyver: a relativitás”.⁷⁵ Hiszen Ignotus felfogása szerint minden gondolati rendszer és ítélet jogosult, egyetlen eszmei ítélet sem igazolható objektíven. Vagy, hogy saját szavain idézzük: „Minden stílus jogos, minden stílus igaz – az úgynevezett természetesség egy csöppet sem igazabb a stilizált-ságnál...”⁷⁶ Majd a festészetre vonatkoztatva, konkrétan összefüggésben: „A művészetben annyi igazság van, ahány ember. Ha Rippl-Rónainak tetszik a világot hupikéknek fölfogni, én csak abba szólhatok bele: meg tudta-e csinálni. Szidhatom a piktort, de az

irány fölötte áll a pouvoiroznak. A művészetben kivétel nélkül minden irány jogosult. Ezt az örök igazságot, csakis ezt hirdeti az a művészeti forradalom, melyet szecesszióknak neveznek – ezt az örök törvényt, melynek eleven ereje nélkül a művészet ott csontosodott volna meg, haladás és fejlődés nélkül, az egyiptomi hieroglifeknél.”⁷⁷

Érdekes, hogy ez a tágan értelmezett szecesszió, amely a művészeti liberalizmust, pontosabban a relativitás esztétikai elvét foglalja magában, a későbbi években is többé-kevésbé változatlanul tartja magát. Márkus László⁷⁸ írásaiban is az Ignotus által hangoztatott nézetekkel találkozunk: „A történelmi stílusok smokkjai teszik tönkre utcáink képét és ők beszélnek szuverén megvetéssel a szecesszióról, amely szóval ma már a leg-lehetősebbül visszaélnék. Minden, ami egy kicsit elüt a sablontól, ami esetleg nem jól sikerült kísérlet maradt, az szecesszió, amely az akadémia szerint nem képes kiforrott stílussá formálódni. És annyiban igazuk van, hogy zárt stílus nem fog a modern architektikus gondolatokból kialakulni, mert zárt stílus többé egyáltalán nem várható.”⁷⁹ Kommentárként pedig érdemes András Editet idézni: „A szecesszióban » stílust « csak annyiban lát (mármint Márkus), amennyiben az egyéniség érvényesülését, tehát az » egyéniség stílusát « jelenti, ami nem kötődik avult teóriákhoz, de csak annyiban, a szakadás tényében, az elszakadásban lát egységet, s nem annak megvalósulásában. Bizonyosságul a müncheni szecessziós építészetet említi, ami – Márkus László szerint – » egy művészcsoporthoz gondolkozásáról beszél, de áttörhetetlen stílushatárok közé nem préselődik... « ”⁸⁰

Noha a szecesszió alapeszméjének jelentése A HÉT-ben nem változott, mégis történt kísérlet – legalábbis az építészeti és az iparművészet vonatkozásában – a szecesszió fogalmának konkrétabb behatárolására. Mégpedig éppen Ignotus tollából: „... a cél teremti a törvényeket, s anyagból fakadnak az eszmék: ma örök igazság a szecesszió, mely a művészi formákat az anyagok természetéből és a dolgok rendeltetéséből fakasztja ki ... a szecesszió tehát darwinizmus a művészetben: a körülmények produkálják a formákat”.⁸¹ Nem nehéz felismerni ebben a megfogalmazásban a funkcionalizmus elveit, és ha tisztában vagyunk vele, mennyit köszönhetett a funkcionalizmus a szecesszióknak, nyilvánvaló, hogy az új anyagok, a vas, az üveg, s az általuk diktált formák esztétikumának a modern követelményéről, azaz az anyagok által determinált, de még a szecesszióban fogant *stílus-teremtő* erőről van szó. Így válik a szecesszió nemcsak egyszerűen minden újnak a letéteményesévé, hanem rendeltetéshez szabott *formává* is, hiszen „A szecesszió gyönyörű dolog, mert tudományos dolog. Már tudniillik az, amely így szól: minden korszak, minden fajtának, minden egyesnek és minden rendeltetésnek megvan az a joga, hogy magát fejezze ki s e kifejezése formáit a rendeltetéshez alakítsa.”⁸² S egyben *új formaként* is értelmeződik, amint ezt Nyitrai József⁸³ vallotta: „... mikor a művészek belátják, hogy az igazi szecesszió nem a józan észről való elpártolás, nem a művészi egyéniség logikátlan önkényeskedése, hanem egészen egyszerűen új forma, melyben új nagy tehetségek a művészetet megnyilatkoztatják”.⁸⁴

A HÉT publicisztikája, amely az egész irodalmi és képzőművészeti életet átjáró friss gondolataival, minden kezdeményezés iránt fogékony, ízlésbeli szabadságával „az abroncsos elfogultságok”-kal és „kötelező szabályok”-kal⁸⁵ szembeszegülő új eszmeiségével maga is szecesszió volt, ma is meggyőzhet bennünket arról, hogy „a szecesszió a századfordulón valóságos kulcsfogalom”. Művészeti jelenséget éppúgy jelölnek vele, mint ideológiai áramlatot, szórványosan stílusként is értelmezik, de gyakrabban használják min-

den stílusbeli felszabadulás, az individualizmus szinonimájaként. Többféle értelmében és értelmezésében egyetlen jelentése az, ami koherens és konstans: az esztétikai, gondolati beidegződöttséget szétporlasztó művészeti áttörés, szerényebben fogalmazva: az emberi és művészi megújulás vágya. Azt hiszem, kétségtelen, hogy a szecesszióknak ez az eredeti és első jelentése még semmi pejoratív mozzanatot, rossz mellékízt vagy esztétikailag kétes mellékzöngét nem tartalmaz.

De az is bizonyos, hogy nincs meg benne azoknak a stílusjegyeknek a számbavétele sem, amelyeket azóta összefüggésbe hozunk a szecesszióval, amelyek a szecessziós kifejezés eszközei. Hogy mennyire tisztázatlan volt saját korában is a szecessziós stílus fogalma, azt Babits Mihály „Modern impresszionisták” című tanulmánya éppúgy mutatja, mint Rippl-Rónai József terminológiája, aki saját szecessziós periódusát impresszionistának minősítette.⁸⁶ De maradjunk ezúttal kizárólag Babitsnál, mert az ő korabeli írásai a modern művészeti felfogásról éppúgy tudósítanak, mint arról a körülményről, hogy nem volt különösebb jelentősége a szecesszió önálló stílusként való értelmezésének, illetve az impresszionizmustól való elkülönítésének. Mivel magyarázhatnánk különben azt az önkényességet, amellyel Babits Mihály kinevezte Manet-t „az úgynevezett szecessziós festészet megalapítójának”.⁸⁷ S noha sem a saját korában, sem azóta nem született olyan művészettörténeti szaktanulmány, amelyben Manet a szecesszióba soroltatnék, Babitsnak az *Olympia* című képről szóló érzékeny elemzése nyomán meggyőző érvként rajzolódnak ki a szecessziós szemlélettől elidegeníthetetlen vonások: „Még nagyobb feltűnést keltett *Olympia* című képe egy vérszegény meztelen nő képe, teljesen kékeszöld testtel; mennyire különbözött ez a modern kép a Cabanel Venusaitól!... Még érdekesebb és modernebb ennek a képnek a hangulata. Valami sajtószerű meregnő bágyadtság van ezen a képen, egészen modern bágyadtság, a sápadt nő arcán, mozdulatában, és valami határozatlan, tétova és kielégítetlen vágy tekintetében; s ez a vágy lelkéből fakadt a kornak és a festőnek, aki íme elhagyja a szoros valóság birodalmát, megúnván már minden realizmust, minden naturalizmust, más után vágyik, keletre álmodik, négereket fest és keleti csokrokat és vérszegény, vágyó leányokat. Íme, a nagy fordulat realizmusa után, a vágy egy új költői idealizmus felé.”⁸⁸ — írja Babits, belesűrítve ebbe a néhány sorba a mindennapokból való elvágyódás, az egzotikum utáni áhitozás, és a valóságból kilépő álmodozás szecessziós életérzését, melynek csakugyan emblematisz tömörségű megjelölői lesznek majd a sápadt, vérszegény, merengő, kielégítetlen, vágyó lányok, a kornak ezek az erotikától is áthévitett, talányos és démoni teremtményei. De Babits felismerte azt a *közös jegyet* is, amely összefűzte Baudelaire költészetét és Manet, Monet és Gustav Moreau, illetve Puvis de Chavannes festészetét, és megvolt az a képessége, hogy lényegében a megjelenítés módjától függetlenül rokon jelenséget lásson Paul Verlaine és Whistler, Poe és a preraffaeliták művészetében is. Azt hiszem, vétek lenne lemondani Babits szavairól, melyek nemcsak gondolatának hitelességéről győznek meg, hanem hangulatkelző erejük által egész művészi világokat elevenítenek meg és tesznek átélhetővé, miközben a kor lelki közérzetét és szellemi horizontját is felvillantják: „Ugyanez a fordulat észlelhető a költészetben is, és itt ki kell mondanom a nevet, amelyet újabban Magyarországon nálunk is gyakran emlegetnek, mert a fiatal magyar költők is az ő költészetét vették példaképül: a Baudelaire nevet. Baudelaire költészete egy részben a spleen költészete: a modern unalomé, melynek Baudelaire gyönyörű hangokat tud adni. Az unalom Baudelaire-t is határozatlan keleti vágyakhoz vezette... Baudelaire-ra és az egész francia

költészetre és festészetre a legnagyobb hatással volt egy híres amerikai költő, Poe Edgar költészete, aki határozatlan, légies, ideális álmait utolérhetetlen zenéjű versekbe foglalta... Mint Poe, úgy Baudelaire is nem élő hölgyekhez, hanem képzelt, ideális lényekhez írta verseit, s a valóság unalmából a légies képzelet birodalmába menekült... A festészet ugyanolyan irányba fejlődött, mint a költészet. Felkeresték a régi középkori festők műveit, a Rafael előttiakat, akik nem sokat törődtek a valósággal, hanem az ő légies madonnatiszteletüket, kifejezhetetlen, anyagtalan, tárgyaltan vallásos érzésüket akarták kifejezni. Botticelli sápadt madonnái, mély tűzű szemekkel, serdülő, barna angyalai voltak az ideálok, azok a vonalak, amelyek nem a domború valóságot, hanem valami lapos, falképszerű elomló jelenést idéznek elénk. Ez a dolog, mely Angolországban fejlődött ki először, a preraffaelita irányban, lett a másik jelszava a modern szecesszióknak. Az idealista irány első nagy festője Gustav Moreau. E művész beteg lelke Hellasz pompájába menekül.”

Mesés mondákat, mitológiai jeleneteket fest, Orpheusz levágott fejét, egy trák leány kezében, Orpheusz fejét, akit széttéptek a bakkhánások. Az arcok éppoly sápadtak, hosszú arcok, mély tűzű szemekkel, mint Botticellinél, a színek mély, nyomott, halk színek, elfojtott érzékiség, mely álmokba tör ki, és valami rettenetes mozdulatlanúság és némaság, mint azon a másik képen is, amely egy ifjú embert ábrázol és mellette a halált és egy kis amorette virágok és madarak között. A halál szerelmének nyugalma ül ezen a képen, beteg, dekadens művészet ez, és dekadens verseket juttat eszünkbe.

A legnagyobb idealista festő azonban Puvis de Chavannes, és ez a hipermodern, ideges festészet oda fejlődött, ahová ő vezette: a mély, szinte vallásos érzések művészetévé. Először antik látomásokat festett ő is, mint Moreau, sápadt, ködös színekkel vagy egyes vonalakkal, lemondva minden színpompáról és minden vonalbeli részletezésről és kirajzolásról. Merve nyugalom ül a falképszerű képeken és nagy hangulat... „Puvis de Chavannes érzése később elhagyta az antik hangulatokat, és teljesen a keresztény vallás misztikájára fordult.”⁸⁹

Már ebből a citátumból, ebből a kifinomult, kényes, érzékletes leírásból is kiugranak mindazok a fogalmak, amelyek elsősorban a szimbolizmusra, de a vele gyakran érintkező vagy éppen egybeeső szecesszióra mint egy vezérfonalra felfűzhetők. Modern unalom, légies képzelet, pompa, elfojtott érzékiség, betegség, dekadencia, hangulatiság, de még a szecesszióból való továbblépés egyik változata is: a vallásos misztika azok a kulcsszavak, amelyek eligazítanak a szecessziós művészet „ösztön-szféréjében”, kitapintva és felsorakoztatva ezáltal ennek a művészetnek a legfőbb tartalmi pilléreit. De a „gyönyörű hangok”, „az utolérhetetlen zenéjű versek” a szecesszió *esztétizáló* hajlamáról is hírt adnak, mint ahogy egyik formai vonása a „lapos, falképszerű jelenés”, tehát a *stilizálás* is kellő nyomatékot kap. A HÉT publicisztikájában még oly laza szecesszió-fogalom jelentése tehát Babits esszéjében koncentrálódik: immár egy jellegzetes művészi gondolkodásmódot, illetve életérzést és tematikát foglal magában. Hogy stílust nem, sőt az impresszionizmus, szecesszió, szimbolizmus egymással felcserélhető irányzatok és szinonim jelenségeként értelmeződnek, az nemcsak a kialakulatlan és pongyola szóhasználatból, hanem a kor egyik meghatározó jelentőségű művészetfelfogásából fakad. Egyrészt még mindig a HÉT-ben exponált fő esztétikai elvről, a relativitásról van szó, amely minden irányzat létjogosultsága mellett tesz hitet, és ezért nem is szentel különösebb figyelmet annak, hogy melyik irányzatról van szó. De ami ennél is lényegesebb: ez az elv kiegészül a művészet autonómiájának tételével, és ebből fakadóan azzal a felfogással,

amely a művészetet teremtésnek tekinti. A HÉT egyik kritikusa, Márkus László is ezt hangoztatja, és elutasítja a „lefestésre késztető alázatot”⁹⁰; a valóság visszaadására irányuló készséget. Babits Mihály pedig ezt a gondolatot – nyilván Bergson filozófiájának hatására is⁹¹ – egy Phaidrosz és Szókratész közötti fiktív párbeszédben fejti ki nagy művészi erővel: „Szókratész: ... A tudat a különbségnél kezdődik – ezt mondja a pszichológusok. Az érzet a változásnál kezdődik – ezt mondja a fiziológusok. A lét a kétónél kezdődik – mondom egyszerűen. A másnál, az újnál – térben és időben. *Phaidrosz*: És a szépség is ennél kezdődik? *Szókratész*: Nézd a művészetet. Csak az művészet, ami új és művészet minden, ami igazán új. Művészet minden, ami új érzést tud nekem adni, hogy több legyek, mert csupa érzésekből vagyok. Ami erre nem képes, az unalom. A művészet halála az unalom... A művészet célja új dolgokat – nem, ezt, jaj, nem lehet –, új kombinációkat teremteni, ezáltal új érzéseket kelteni. *Phaidrosz*: Csak az? Hisz ez csupa újdonsághajhászás lenne. *Szókratész*: Nem. Ez sokkal mélyebb, nagyobb cél, mint képzeltek. Ez maga a teremtés, az Isten munkájának tudatos folytatása. Ez azt jelenti: a művész annyira szereti ezt a világot, amelynek lényege a változás (mert a világ csupa érzet, és az érzet változás), hogy sohasem elég neki; nem elég, amennyit az Isten csinált, folytatni akarja.”⁹²

S ebből a gondolatmenetből következik a korabeli esztétika másik nagy hajlandósága: a művészetet felruházni az élet rangjával, azaz egyenrangúvá tenni az étellel: „*Szókratész*: ... Ezeknek az új érzéseknek a kedvéért érdemes életünket fönntartanunk, és érdemes jó politikát csinálnunk nagyobb jólétünkre, hogy gondtalanul élhessünk, folyton gazdagodó, művészi életet. *Phaidrosz*: Szerinted tehát a művészet az élet célja? *Szókratész*: Hogy felelhetünk arra a kérdésre, mi az élet célja? Lesd meg az élőlények természetes törekvéseit. Az első kétségkívül életüket és fajukat fönntartani. Ezt éppoly joggal nevezhetem eszköznek, mint célnak. Ami marad: új érzéseket érzni és kelteni, új dolgokat látni és alkotni... Az aktív és passzív művészet a szó legtagabb értelmében.”⁹³

Természetes, hogy ezzel a művészetfelfogással a képzelet tartományában „történi” művészet az adekvát, az egzaltációra, a fantasztikumra, az álmodozásra hajló, az idealisztikus, a vizionáló vagy éppen a valószerűtlen művészet. Az új élményekkel, új hangulatokkal kecsgetető, rejtett ösztönöket feltáró és ismeretlen bódulatokat kínáló művészet, tehát a szimbolizmus és a szecesszió művészete. Így Babitsnál a dekadens, a beteges, a modern unalom nem elmarasztaló értelemben használt szavak, hanem a teremtő művészettel összeforrott minőségek.

Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy ez a fajta művészetfelfogás és szecesszió-értékelés osztatlan lett volna. A szecesszióknak már a maga korában meg volt az ellenzéke elsősorban a hivatalos művészetpolitikai körökben, de a művészetkritikusok nagy táborában is. Hajlamosak voltak arra, hogy a szecesszió általában „sületlenségek”-et, „bolondériák”-at értsenek, és mindenfajta művészeti eltávolodást mint szecessziót bélyegezzenek meg. De a szecessziót szívesen azonosították a dekadenssel is, a dekadenszt a morbidtal és morbidot az egészséges és józan magyar művészet karakterétől merőben idegen kozmopolitával és nemzetietlennel. 1900-ban még Lyka Károly is lekicsinylően írt Rippl-Rónai József „elvont miszticizmusáról” a „csupa tetszésszerűség, merő romantika, idegesség, rohamok egy álomszerű jövő felé, transzcendentális érzések megrogzítása, víziók, stilizált színek, stilizált vonalak, stilizált foltok” festészetéről.⁹⁴ Rózsa Miklós pedig így beszélt róla: „Ennek a mi szűz, tiszta, ártatlan egyszerű földünknek szí-

ve dobogását nem érti a Rippl-Rónai nyugat-európai, dekadens, enervált, szinte a perverz felé hajló lelkülete.”⁹⁵

A magyar és szecessziós stílus szembeállítása végletes formát öltött, amikor a parlament is foglalkozva a kérdéssel, arra a döntésre jutott, hogy a „szecessziós stílust” ki kell zárni Magyarországról, mint amely merőben különbözik a „magyar stílustól”. Ez a körülmény 1902-ben az igen liberálisan gondolkodó Lykát egyszeriben a szecesszió védőügyvédjévé avatta, mert felismerte, hogy nem egymást kizáró, hanem hovatovább egymást feltételező vagy egymást fedő jelenségekről, illetve célkitűzésekről van szó. „Elsősorban megállapíthatjuk, hogy szemtanúi vagyunk egy egyetemes, egész Európára kiterjedő új művészeti törekvésnek, amely az összes kultúrállamokban lényegében azonos. Mindenütt hadat üzentek az újítók az akadémikus doktrínáknak, mindenütt felszabadítják magukat a műtörténeti stílusoktól, s mindenütt egyéniségük szabad kifejtésére törekcsenek. – Másodsor megállapíthatjuk, hogy ez az egyetemes újítási törekvés egyes országokban nemzeti stílusnak ad életet. Azáltal, hogy e művészek felszabadulnak a rájuk nézve immár elavult stílusok formáitól, teljes szabadságban követhetik művészi egyéniségük impulzusait, s juttathatják érvényre egyéni vérmérsékletüket, faji, nemzeti jellegüket. ... Végre megállapíthatjuk, hogy magyar művészet még sohasem volt a mainál kedvezőbb helyzetben egy magyar stílus első akcentusainak kialakítására s hogy e részben még kedvezőbb a helyzete a többi nemzetnél. Mert először is csekély jelentőségű a műtörténeti tradíciója, tehát könnyebben térhet át új ösvényekre, másodsor pedig a múlt művészeti áramlatainak egyike sem biztosított, sőt követelt akkora művészi szabadságot, mint azok a törekvések, amelyek most keltek szárnyra Európaszerte”⁹⁶ – írta pamfletszerű cikkében, hogy szembeszegüljön a képmutatón vagy hamisan értelmezett nemzeti művészet jelszava mögé húzódó konzervativizmussal.

A művészeti fejlődés Lyka felfogását igazolta. A „magyar stílus” megteremtése programszerűen végül mégis a szecesszió platformjáról ment végbe; legalábbis Lechner Ödön, majd alapvetően az ő szellemében munkálkodó „Fiatalok” építészeti törekvései és a gödöllőiek tevékenysége és művészeti hitvallása egyaránt erre vall. Az ő törekvéseikben a szecesszió eszmetörténetének egy új aspektusa manifesztálódik: a magyarság, az európaiság és a szecesszió összefüggésének roppant bonyolult kérdése. Hiszen nem kevesebbről van szó, mint a művészetek által is meghirdetett, szuggerált és hitelesített nemzeti önfenntartásról – gondoljunk csak a „magyarul beszélő” épületek iránti szenvedélyes igényre – valamint a művészeti hagyomány, a népiesség, illetve a provincializmussal fenyegető beszűkülés és a Nyugat-Európa felé nyitó egyetemesség sokszor egymással ütköző végleteire, amelynek ellentmondásai éppen a szecesszióban váltak nyilvánvalóvá. Még a központba állított „magyar stílus” gondolatánál maradván csupán utalni szeretnék Körösfői-Kriesch Aladárnak a nemzeti stílus iránti elkötelezettségére. Ő ugyanis pályatársaival, elsősorban Nagy Sándorral egyetemben azért kapcsolódott be Erdély és főként Kalotaszeg népművészeti emlékeinek a gyűjtésébe, mert a népi motívumok asszimilálása által tartotta lehetségesnek a nemzeti karakterű művészet megteremtését. Mint ahogy ő maga írta: „Ezt az ösztönös művészetet, amely őszinte emberi érzéseket zár magába, forrásként tisztelheti minden művész... Így válhat a művészet nemzetivé.”⁹⁷

A korabeli írások arról győznek meg, hogy a szecessziós építészetben a festészetnél is nagyobb hordereje volt a „magyar stílus” programjának. Dömötör István már 1901-ben leszögezte: „Erősen hangsúlyoztuk azt az elvet: a magyar stílus csak dekoratív alapon

fejlődhet ki. Ehhez pedig a legbiztosabb út a nép díszítőművészete. Az ornamentikában nyilvánuló szellemet kell megérteni. Így azután sajátos magyar díszítőmű fogja borítani épületeink falait.”⁹⁸

A korszak legeredetibb szecessziós építész Lechner Ödön, akinek életműve Fülep Lajos megállapítása szerint éppen azáltal válhatott egyetemessé, mert a nemzeti lényeg kifejezését hordozta,⁹⁹ profétai hevülettel agitált a magyar formanyelvel bíró építészlet létfontossága mellett: „... a formanyelvnek óriási, szuggesztív, hódító ereje van. Sokkal nagyobb, mint az irodalmi nyelvnek, és ezért ránk nézve majdnem fontosabb a formanyelv az irodalmi nyelvnél. A mi magyar nyelvünk alig képes a tőle idegen nyelvek tengerében gyorsan gyarapodni vagy asszimilálni. Nem értik meg, és nem is akarják megérteni – politikai okokból. S azért kell okos előrelátással, a magyar nyelvnek a magyar formanyelvel a segítségére jönnünk. Ez a szemem keresztül könnyen asszimilál. De még politikai ellenkezés sem létezik a formanyelv terjedése ellen. A népi nyelv terjesztése a világon minden harcra való kihívást jelent, és öntudatos ellenállást szül, de a formanyelv soha.”¹⁰⁰

A szellemében és formaképzésében Lechner Ödön nyomdokain induló Lajta Béla pedig „Hazajött azzal a fogadalommal, hogy életét annak az ideálnak a megvalósítására szenteli, hogy itthon az építészetet magyarrá segítse, hogy idegen, ha idejön, magyarul beszélő házakra találjon, és még azokból is tanuljon magyarul beszélni.”¹⁰¹ Gerő Ödön éppen Lajta építőművészete kapcsán ugyancsak a népies építészettel szőtt síkra 1911-ben: „A népiesben gyökerező új építészlet a legkorszerűbb energiának, a demokráciának az érvényre juttatása... amellyel helyi jelleg, nemzeti sajátosság és tömeglelkülettel való szorosabb összefüggés kerül az új formákba... A modern építészlet világszerte a népiesből szív erőt, újsághoz való tehetséget és módot. A magyar modern építészlet is a népiességben gyökerezik, monumentáliságát is a nép formapátoszából meríti, ritmusát a téren való uralom minden eszközét a népművészet gondolatából vette.”¹⁰²

Úgy látszik, hogy ezzel egyidejűleg az irodalomban a művészetek nemzeti küldetésének a szorgalmazásával ellentétes irányú folyamat zajlott: a történelmi-nemzeti, népi tudat ébrentartása mintha elvesztette volna időszzerűségét, és éppen ezáltal átmenetileg az irodalom funkciótlanná vált, illetve arra kényszerült, hogy új funkciót keressen magának. Míg tehát a festészet nemzetiesedni akart, az irodalom arra vágyott, hogy europizálódjék. Nem véletlen, hogy a 90-es években, illetve a századfordulón az éppen létjogosultságot és önigazolást találó festészet egy időre elébe szaladt az agitatív szerepköréből kinőtt, és éppen ezért „feleslegessé” váló szépirodalomnak. Igen ékesen szemléltetik ezt a tünetet Alexander Bernát szavai: (Régebben) „... a mi íróink csak félkézzel szolgálták az esztétikát, a másikkal a nemzeti szellem hangos és lelkesítő védelmére keltek. Irodalmunk nekünk nem szórakozásul volt, hanem templomul szolgált, ahol imádkoztunk, összeesküdtünk, keseregünk, kétségbeesünk, föl-fölemelkedtünk. Panaszkodjunk-e rajta most, mikor a nagy harc gyümölcseit élvezzük? ... Midőn a nemzeti lét védelmének nagy gondja leesett vállunkról, a régi kapocs, mely a közönséget az irodalomhoz kötötte, meglazult... Egy átmeneti korszak keletkezett, melyben az irodalom új kapcsolatot keresett a közönséggel, azt a tisztán irodalmi kapcsolatot, mely az irodalmi normális helyzetnek felel meg.”¹⁰³ A helyzet pusztá érzékeltetésénél tovább ment Ignó, aki egyenesen kártékonynak minősítette azt az irodalmat, amelyik egy korlátolt népiesség eszményét tartott maga elé védőpajzsul minden urbánusabb vagy egyetemesebb költői-írói magatar-

tás elhárítására: „A költés nemzeti jellege szükségét józan ésszel, nincs, aki tagadni merné vagy akarná. De soha sem fogjuk belátni, hogy a nemzeti költészet nem lehet más, mint pusztán és kizárólag az a szűkkeblűen népies irány, amely többek között a maga tulajdon hazája fővárosát akarja a geográfiából kitörölni, s ezzel egyben ezeresztendősz küzdelmeinek minden művelődési eszményét – nem tekintve, hogy a maga elfogultságából származó türelmetlenségével mindenre inkább alkalmas, mint hogy a törekvéseiben valami nagyon fellelkesítse a magyar fajtába becsületes szándékkal beolvadni akaró többi fajtákat.”¹⁰⁴

Igen érdekes, hogy Ady Endre is tulajdonképpen a fenti idézetekkel egybehangzó meggyőződésről tett tanúságot, amikor nagyváradi színházi kritikusként ezt írta: „Mert elmúlnak az Egresyk, Megyerik, Laborfalviak és a többiek. Elmúlnak, milyest kötelességeiket betölték. A *magyar* megkapta már bennük, amire vágyott, de szomjasan marad az *ember*. És szörnyűséges, mikor az ember szomjazik. Egész világ teremtő lelkei szomjuság oltásán fáradnak. Megváltást sóvárg a világ: új próféciákat, új *titkokat*, új színeket, új igazságokat és új örömeket...”¹⁰⁵

Úgy hiszem, az illusztrációként alkalmazott idézetek elég meggyőzően érzékeltetik – ezúttal a fentiekben exponált „szecessziós stílus” – „magyar stílus” fogalomparjának vonatkozásában – a szecesszió jelentésének polarizálódását, illetve éppen az ellentéteket megtűró sajátosságát. Hiszen a szecesszió valóban involválhatta a „magyar stílust”, mint ahogy ugyancsak a szecesszió volt az, amely az európai formák befogadását előkészítette. Volt a magyar szecesszió kimondottan népies-nemzeti iránya, de a magyar stílus iránti elkötelezettség mégcsak a festészet egészére sem érvényes. Annál kevésbé érvényes az irodalomra, amely éppen a szecesszióban vagy legalábbis a szecessziótól többé-kevésbé érintve jutott el a nagyvárosi életforma által jórészt determinált életérzésnek vagy még sommásabban fogalmazva: a kor általános – a bölceleti művektől és a modern pszichológiától is befolyásolt – lelki közérzetének az ábrázolásához. Most már nemcsak az esztétikában érvényesülő relativitásról van szó, hanem – Hanák Péter felismeréséhez csatlakozva¹⁰⁶ – a filozófiai szinten is megnyilvánuló lehetőségérzéről, *a minden megtörténhet, és az, ami elgondolható nem fontosabb annál, mint ami megtörtént* minden fajta szilárd értékrendtől elrugaskodó bizonytalanságáról és viszonylagosságáról és e viszonylagossággal szembehelyezett, a mindennapinál és a közéletinél valóságosabb életéről: a képzelet által teremtett világról. Ez lehetett a hofmannstahli „kert”, a védettség, az esztétikum, a visszaálmódott Éden arisztokratikus vagy ezoterekus tartománya, a muszli meditáció csodákkal, szörnyűségekkel, banalitásokkal, lelki és szellemi csapdákkal, érzéki élvezetekkel és intellektuális „önfertőzéssel” telített, befejezhetetlen vagy akár a végtelenre nyitott buja, szövevényes dzsungel, lehetett a klingereri vagy Felicien Rops-i spekulatív fantasztikum pornográfiába hajló sivár, ám sokkírózó sivataga vagy a Maurice Denis-i ájtatosságtól bearanyozott szent liget, amelynek kulisszaszerű fáit, dekoratívan kacskaringós útjai között az élettől elvonatkoztatott, viaszbábszerű nőalakok sápadóztak.

De lehetett az Odilon Redon- vagy Gulácsy-Lajos-féle káprázat is és álom; az ösztönélet örvénylését kivetítő vízió vagy rokokó jelmezzel felékesített tünemény. Vagy csak éppen a valóság és álom határán egyensúlyozó álmodozás; mely megint csak Gulácsy, illetve Szini Gyula, Cholnoky László és Krúdy Gyula sajátja. Egy olyan magatartásforma tehát, melyben ez a rokontalan festő, Gulácsy összetalálkozott jó néhány, a látszólagosság és viszonylagosság válságállapotába sodródott, s ezáltal „a kihullást mélyebben

átélő” íróval. Az, amelyet Kosztolányi, Sziniről megemlékezve, így jellemez: „... gazdag és egyéni képzelőtehetsége a meseszerűség derengésében mutatja nekünk az életet, halvány párafényt, viola-ködöt fúj rá, melyről az élet ígéretesebbé és jelentősebbé válik”.¹⁰⁷ És az, amelyről Cholnoky László, akinek egyik regényhőse Flórusz a választás kényszerre elől az álmodozásba menekül, így áradozik: „Az álomban semmi sem bizonyos!... Ott, ha zenét hallasz, hallod is meg nem is, ott, ha valakit megszólítasz, az nyomban átalakul valaki mássá, és végül ott, ha zuhanni kezdesz a szikla ormáról lefelé, sohasem érsz a mélységbe, sohasem zúzod össze magadat!...”¹⁰⁸

Ha a képzelet művészetét vagy legalábbis az álmodozó művészi magatartást a szecesszióban fogant vagy vele legalábbis érintkező életművek egyik közös jegyének is érzem, ezt sem látom sem feltétlen, sem homogén vonásnak. Éppen a szecesszió már túlnövő, legnagyobb szabású alkotásokban az álmodozás látomássá magasztosult, vagy pedig a valóság és álom összeütközése konfliktusba, mégpedig a szecesszió „felületes” és szépelgő természetével összeegyeztethetetlen végkifejletbe: tragédiába torkollott. Mégsem lehet elvitatni a szecessziótól a képzelet síkjára transzponált művészi felfogásmódot, még ha ez sokszor a bizarr fantasztikumon, a stilizálás valószerűtlenségén vagy a díszítményesség modorosságán nem is terjedt túl, sőt éppen ezekben talált igazi kielégülést.

JEGYZETEK

¹ PÓK L.: Megjegyzések a szecesszió történeti szerepéről. Filológiai Közlöny, 1967. 214.

² A pszichodelizmus az 1960-as évek második felében kibontakozó művészeti irányzat. A stílusában eklektikus izmus mindazoknak a művészeti jelenségeknek a gyűjtőneve, amelyek a tudat – sokszor mesterséges módon való, azaz hallucinogénnel előidézett – „kitágításával” vagy „meghosszabbításával” függenek össze. Előzményének a vizionárius művészet tekinthető (Bosch, Moreau, Redon vagy akár a szürrealisták). Ideológiájában nagy szerepe van a keleti misztikának, többek között a világegyetemmel való együttrezgés felfokozott élményének. A vibráció egyébként is a pszichodelikus művészet egyik kulcsszava: a light show-tól kezdve a rock zene lüktetésén át a optikai káprázatokig és a vonalhullámzásig minden pulzáló – azaz az érzékek felkorbácsolását előidéző – mozgást magában foglal.

A pszichodelikus művészetről lásd bővebben:

Robert E.L. MASTERS–Jean HOUSTON: *Psychedelische Kunst*. München–Zürich, 1969. Magyarul: BEKE L.: „Nouvel Art Nouveau Psychédélique”. *Művészet*, 1975/12.

³ PEVSNER, N.: *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. London, 1936. 2. kiadás: London, 1948; bővített és részben átdolgozott 3. kiadás: London, 1960; 4. kiadás, London, 1974. Magyar megjelenítéséhez az 1974-es kiadás szolgált alapul: *A modern formatervezés úttörői*. Budapest, 1977.

⁴ SCHMUTZLER, R.: *The English Origins of Art Nouveau*. *The Architectural Review*, London, 1955. TSCHUDI-MADSEN, ST.: *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1955.

⁵ SELING, H. – BAUCH, K.: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*. Heidelberg/München, 1959. SCHMUTZLER, R.: *Art Nouveau*. Stuttgart, 1962. POSENER, J.: *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Frankfurt-Wien, 1962. HOFSTÄTTER, H.H.: *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Köln, 1963. RHEIMS, M.: *L'Art 1900*. Paris, 1965. HUTTER, H.: *Jugendstil*. Wien, 1965. CREMONA, I.: *Die Zeit des Jugendstils*. München, Bécs, 1966. TSCHUDI-MADSEN, ST.: *Art Nouveau*. New York, Toronto, 1967. HAMANN, R. – HERMAND, J.: *Stilkunst um 1900*. Berlin, 1967. BROSIO, V.: *Lo stile liberty in Italia*, 1967. WALLIS, M.: *Secesja*. Varsó, 1967. CHAMPIGNEULLE, B.: *L'Art Nouveau*, Paris, 1972. (magyarul: *Art Nouveau, Jugendstil, Szecesszió* címmel Budapest, 1978). CONSTANTIN, P.: *Arta 1900 in Romania*. Bukarest, 1972. PETERJOVA, L.: *Secesia*. Bratislava, 1974. Fontosabb katalógusok: Wien um 1900.

Wien, 1964. „Vienna Secession” Art Nouveau to 1970. London, 1971. Stilkunst um 1900 in Deutschland. Berlin, 1972.

⁶ HILTON, T.: The Pre-Raphaelites. London, 1970. WATKINSON, R.: Pre-Raphaelite Art and Design. London, 1970. HÖNNIGHAUSEN, L.: Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München, 1971. METKEN, G.: Die Preraffaeliten. Köln, 1974. SMITH, E.L.: Symbolist Art. London, 1972. JULIEN, PH.: Der Symbolismus. Köln, 1974. 1974-ben Baden-Badenben, a Staatliche Kunsthalle-ban rendezték meg a preraffaeliták anyagának egy igen jelentős kiállítását, melyhez gazdag illusztrációs anyaggal kísért szakzerű katalógus készült. Ugyancsak roppant nagyszabású volt a „Le symbolisme en Europe” címen rendezett nemzetközi se-regszemle, melyet először 1975-ben mutattak meg Rotterdamban, majd 1976-ban Brüsszelben, még ugyanebben az évben Baden-Badenban és Párizsban. A kiállítás katalógusa a szimbolizmus nélkülöz-hetetlen forráskiadványa.

⁷ HAMANN, R.: Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Leipzig-Berlin, 1925.

⁸ HAMANN, R.: Geschichte der Kunst. Berlin, 1933. Ebben a könyvében Hamann a szecessziót már önálló stílusperiódusként tárgyalja.

⁹ ROH, FR.: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München, 1958.

¹⁰ SCHMALENBACH, FR.: Jugendstil, ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Würzburg, 1935.

¹¹ AHLERS-HESTERMANN, FR.: Stilwende. Berlin, 1941.

¹² TSCHUDI-MADSEN, ST.: Sources of Art Nouveau. Oslo, 1955.

¹³ Hans H. Hofstätter a SELING, H. – BAUCH, K.: Jugendstils. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Heidelberg/München, 1959-ben megjelent könyvben a „Malerei” című fejezetben a következő mű-vekre hivatkozik: CHASSÉ, CH.: Le Mouvement Symboliste dans l'Art du XIX Siècle. Paris, 1947. HUMBERT, A.: Les Nabis et leur époque. Paris, 1955. REWALD, J.: Postimpressionism from van Gogh to Gauguin. New York, 1956. Újabb mozzanatot jelentett, hogy a hollandok is felismerték a szimbolizmus jelentőségét, és önálló korszakként ismerték el: POLAK, B.: Het Fin de-Siècle in de Nederlandse Schilderkunst. Hága, 1955. Kurt Bauch kutatásai pedig a Jugendstilen belül rámutattak a festészet és grafika önálló fejlődésére, ami lehetővé tette, hogy az 1886–87-től körülbelül 1903–05-ig terjedő időszakot a festészetben mint összeurópai stílusorszakot fogja fel – természetesen a nemzeti variációs-lehetőségek elismerésével.

¹⁴ SELZ, P.–CONSTANTINE, M. (ed): Art Nouveau – Art and Design at the Turn of the Century. The Museum of Modern Art. New York, 1960. WALLIS, M.: Jugendstil. München-Wien, 1974.

¹⁵ NOVOTNY, FR. – DOBAI, J.: Gustav Klimt. Salzburg, 1967. NEBEHAY, CH.: Gustav Klimt – Dokumentation. Wien, 1969. HOFFMANN, W.: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Salzburg, 1970.

¹⁶ LEOPOLD, R.: Egon Schiele. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Salzburg, 1972. COMINI, A.: Egon Schiele's Portraits. Los Angeles, London, 1974. MITSCH, E.: The Art of Egon Schiele. London, New York,

¹⁷ SOTRIFFER, K.: Malerei und Plastik in Österreich von Makart bis Wotruba. Wien-München, 1963. WEISENBERGER, R.: Die Wiener Secession. Wien-München, 1971. FEUCHTMÜLLER, R.: Kunst in Österreich II. kötet Fin de siècle, 213–233. Wien, 1973. POWELL, N.: The Sacred Spring: – The Arts in Vienna 1898–1918. London, 1974. VERGO, P.: Art in Vienna 1898–1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries. London, 1975. NEBEHAY, CH.M.: Ver Sacrum 1898–1903. Wien, 1975. FENZ, W.: Kolo Moser – Internationaler Jugendstils und Wiener Secession (Mit einem einführenden Essay von Wilhelm Mrazek). Salzburg, 1976.

Itt kell megjegyezni, hogy az osztrák szecesszió irodalmának összeállításában SÁRMÁNY I.: „Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében” című dolgozatára hagyatkoztam, melyet a szerző az 1979 januárjában Visegrádon „Az Osztrák-Magyar Monarchia mint eszme- és kultúrtörténeti egység a századfordulón” címmel megrendezett interdiszciplináris konferenciára állított össze.

¹⁸ SÁRMÁNY I.: „Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében”. Ars Hungarica, 1979/2

- ¹⁹ HOFMANN, W.: Gustav Klimt und der Wiener Jahrhundertwende. Salzburg, 1970.
- ²⁰ Kutatásaimat 1969–1970 körül kezdtem el; az 1979-ben megjelent a „Magyar szecesszió művészete” című könyvem kéziratával 1976 végén, illetve 1977 elején készültem el. Akkor még a szecesszióra vonatkozó nagy összefoglaló művek és a magyar szecesszió kérdéseivel foglalkozó igen kezdetleges stádiumot képviselő munkák jelentették számomra az irodalmat – természetesen a korabeli dokumentumokon, folyóiratokon, forrásértékű műveken kívül, amelyekre mint a magyar szecesszióra vonatkozó szinte kizárólagos információkra támaszkodtam –; a közben népszerűvé váló bécsi szecessziós kutatásokat így könyvem írásakor még nem tudtam felhasználni.
- ²¹ SZERB A.: Az intellektuális költő. Széphalom, 1927.
- ²² RABINOVSKY M.: A színpad. 1935.
- ²³ HALÁSZ G.: Vázlat a szecesszióról. Nyugat, 1939.
- ²⁴ KÁLLAI E.: Új magyar piktúra 1900–1925. Budapest, 1925. GENTHON I.: Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig. Budapest, 1935. GENTHON I.: A szecesszionizmus. In: A magyarországi művészet története II. Magyar Művészet 1800–1945 (Genthon-Németh-Végyvári-Zádor), Budapest, 1962.
- ²⁵ A szecesszió Magyarországon. Rendezte az Iparművészeti Múzeum és a Művészettörténeti Dokumentációs Központ. Budapest, 1959.
- ²⁶ A századforduló művészete. Rendezte Kovács Péter, K. Kovalovszky Márta, Mikes Ildikó, Székesfehérvár, 1965.
- ²⁷ PERNECZKY, G.: Tanulmányút a Pávakertbe. Budapest, 1969.
- ²⁸ i. m. 16.
- ²⁹ Magyar Irodalomtörténeti Társaság vándorgyűlése, Szeged, 1966. Előadó Diószegi András, korreferensek: Pók Lajos, Bernáth Mária, Demény János. Az anyag megjelent: Filológiai Közöny, 1967. 1–2. sz.
- ³⁰ DIÓSZEGI A.: A századvég magyar prózája. In: A magyar irodalom története (Szerk.: Sótér István) IV. kötet 1849–1905. Budapest, 1965.
- ³¹ PÓK L.: Megjegyzések a szecesszió történeti szerepéről. Filológiai Közöny, 1967. 1–2. sz.
- ³² BERNÁTH M.: A magyar szecessziós festészet helye az európai áramlatokban. Filológiai Közöny, 1967. 1–2. sz.
- ³³ KIRÁLY I.: Ady I–II. Budapest, 1970.
- ³⁴ KIRÁLY I.: A halálmotívum Ady Endre költészetében 1905–1908 között. Irodalomtörténeti Közlemények, 1967. 422–444.
- ³⁵ VAJDA GY. M.: Vázlat a századforduló irodalmáról. Helikon, 1969. 3–13.
- ³⁶ ARAGON, L.: Le Modern Style d'ou je suis. In: R-H. Guerrand: L'Art Nouveau en Europe, Párizs, 1965.
- ³⁷ PÓR P.: Az irodalmi szecesszió fogalmáról. Valóság, 77–84.
- ³⁸ i. m. 79.
- ³⁹ A szecesszió. A bevezető esszét írta, a szövegeket és a képeket válogatta, szerkesztette PÓK Lajos. Budapest, 1972.
- ⁴⁰ BERNÁTH M.: A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben. Művészettörténet, tudománytörténet. Budapest, 1973. 91–129.
- ⁴¹ i. m. 127.
- ⁴² i. m. 128.
- ⁴³ i. m. 112.
- ⁴⁴ i. m. 123.
- ⁴⁵ Vigilia 1973/11. sz. B. KISS É.: Iparművészeti törekvések; BOZÓKY M.: Gulácsy Lajos; FARKAS A.: A zebegényi templom. DÉVÉNYI I.: A gödöllői művésztelep. REMSEY GY.: Szecesszió, spirituális művészet. RÓNAY GY.: Egy szecessziós regényünkről. SZABADI J.: Nagy Sándor művészete.
- ⁴⁶ Művészet, 1975/12. sz. BAKONYI T.: Nézzük meg együtt Magyar Ede művét, a szegedi Reökalotát. BEKE L.: Nouvel Art Nouveau Psychédélique. BERNÁTH M.: A szecesszió Európában. DURANCI B.: A szecesszió Bácskában. DÓZSA K.: A szecesszió és a női divat. R. GELLÉR K.: Néhány szó az erdélyi szecesszióról. KATHY I.: A magyar szecesszió építésze. KESERŰ K.: Művész-

- telepek, csoportosulások. KOVÁCS GY.: Szecesszió, szecesszió, szecesszió... NÉMETH L.: Gondolatok a magyar szimbolista festészetről. SZABÓ J.: A szecesszió és a vonal.
- ⁴⁷ KESERŐ K.: Körösfői-Kriesch Aladár. Budapest, 1977. R. GELLÉR K.: Nagy Sándor. Budapest, 1978.
- ⁴⁸ Gödöllői művésztelep. MTA Művészettörténeti Kutató-Csoport, Budapest; Katona József Múzeum, Kecskemét. 1977. A kiállítást rendezte és a katalógust összeállította Gellér Katalin és Keserő Katalin.
- ⁴⁹ KUBINSZKY M.: A szecesszió és a századforduló építészete. Építés- és közlekedéstudományi Közlemények, 1962/4. sz. KUBINSZKY M.: A századforduló építészete és problémái. Kézirat, 1962. KATHY I.: Medgyaszay István. Budapest, 1979. MENDŐL ZS.: Málnai Béla. Budapest, 1979. MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. Budapest 1970. Második kiadás.; PÁL B.: Kós Károly, Budapest, 1971.
- ⁵⁰ VAMOS F.: Lajta Béla. Budapest, 1970.
- ⁵¹ i. m. 309.
- ⁵² FÜLEP L.: Magyar művészet, Budapest, 1923. 53–66.
- ⁵³ FÜLEP L.: Magyar művészet, Művészet és világnézet. 2. kiadás. Budapest, 1971. 10.
- ⁵⁴ BERNÁTH M.: i. m. 97.
- ⁵⁵ VAMOS F.: Lechner Ödön. Budapest, 1927. II. k. 11.
- ⁵⁶ MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. Budapest, 1970. 2. kiadás.
- ⁵⁷ KATHY I.: A magyar szecesszió építészete. Művészet, 1975/12. sz. 15–17.
- ⁵⁸ A magyar szecesszió építészete. 1979. Kézirat
- ⁵⁹ i. m. 256–257.
- ⁶⁰ NAGY I.: Szecessziós és szimbolista plasztika. Kézirat. A Magyarországi művészet története. 1890–1919. VI. Sajtó alatt.
- ⁶¹ Magyarország története 1890–1918. Főszerkesztő HANÁK Péter, Szerkesztő: MUCSI Ferenc. Budapest, 1978.
- ⁶² HANÁK P.: Magyarország társadalma a századforduló idején. In: Magyarország története 1890–1918. Budapest, 1978.
- ⁶³ HANÁK P.: A Szent Lélek lovagjától az Új versekig. Új Írás, 1978. augusztus. Flóadás formájában elhangzott az Ady ülésszakon, 1977 decemberében. HANÁK P.: Politika és etika a századforduló reformnemzedékénél. Új Írás, 1979. március. HANÁK P.: Viszonylagosság és látszólagosság a századforduló Monarchiájában. Világosság, 1979. április.
- ⁶⁴ Az Osztrák-Magyar Monarchia mint eszme- és kultúrtörténeti egység a századfordulón. 1880–1905. A kétnapos konferenciát az Irodalomtörténeti Intézet szervezte, Visegrád, 1979. január. Az előadók voltak: Hanák Péter, Németh G. Béla, Pór Péter, Nyiri Kristóf, Németh Lajos. Az írásbeli referátumokat készítették: Sármány Ilona: Az Osztrák-Magyar Monarchia képzőművészete a kutatások tükrében. Pór Péter: Újabb kutatások a századforduló osztrák irodalmáról. Nyiri Kristóf: Az utóbbi esztendőek külföldi filozófiai szakirodalmának áttekintése.
- ⁶⁵ Magam is gy nagyon paradox pozícióból tekintettem át és kíséreltem meg legalább nagy vonásokban értékelni ennek a művészeti áramlatnak a tudománytörténetét. Hiszen végül is meglehetősen visszas és számos buktatót tartogató helyzet az, amikor kutatásaim kezdetétől ítéleteim végső kialakításáig, azaz *A magyar szecesszió művészete* című könyvem megjelenéséig tíz esztendő telik el, s éppen ez alatt születnek meg azok a publikációk, amelyek esetleg saját véleményem megformálásában is állandó korrigálásra kényszerítenek, vagy elvárható lett volna, hogy arra késztessek. Csupán a teljesség kedvéért írom ide, de nyilvánvaló, hogy semmi befolyással nem lehettek a munkámra az 1978–79-ben megjelent összefoglaló igényű szecessziós könyvek: CHAMPIGNEULLE: Art nouveau, Jugendstil, Szecesszió. Függelék: KOÓS J.: A szecesszió Magyarországon. A román szecesszió. A cseh szecesszió. A szecesszió Lengyelországban.
- ⁶⁶ BERNÁTH M.: i. m. 104.
- ⁶⁷ ADY E.: A Hétről. Összes prózai művek. 3. k. 1964. 125.
- ⁶⁸ HANÁK P.: A Szent Lélek lovagjától az Új versekig. Új Írás, 1978. augusztus
- ⁶⁹ ADY E.: Szecesszió. Debreceni Hírlap. 1899. IV. 19.
- ⁷⁰ 1890 és 1924 között megjelenő hetilap. 1921-ben bekövetkezett haláláig Kiss József szerkeszti.

- ⁷¹ Anchió (Ignotus): Szecesszió. A Hét. 1899. 2. sz. 23.
- ⁷² ANDRÁS E.: A Hét képzőművészeti kritikája 1890 és 1914 között. *Ars Hungarica*, 1978/2. 212.
- ⁷³ PÓR P.: Az irodalmi szecesszió fogalmáról. *Valóság*, 1969. 8. sz. 77–84.
- ⁷⁴ NÉMETH G.B.: Opponensi véleménye Diószegi András: „A századvég modern prózai törekvései” című kandidátusi értekezéséről. *Helikon*, 1969. 82–85.
- ⁷⁵ i. m. 84.
- ⁷⁶ (us.) (IGNOTUS): Nagybánya II. A Hét. 1897. 52. sz. 837.
- ⁷⁷ Piktör (IGNOTUS): Még egyszer a szecesszióról. A Hét. 1899. 2. sz. 22.
- ⁷⁸ Márkus László (1882–1948) rendező, színházi szakíró, műkritikus, 1904-től lesz A Hét művészeti tudósítója.
- ⁷⁹ Marco (MÁRKUS L.): Az utcák stílusa. A Hét. 1904. 34. sz. 547.
- ⁸⁰ ANDRÁS E.: i. m. 223.
- ⁸¹ Anchio (IGNOTUS): Szecesszió. A Hét. 1899. 2. sz. 22.
- ⁸² (Feloldhatatlan jel): Íróasztalkészlet. A Hét. 1899. 46. sz. 760.
- ⁸³ Nyitray József(?): Újságíró, műkritikus. A Hét-ben 1891–1907 között publikált. 1911-ben kivándorolt Amerikába. A kutatás jelenlegi stádiumában egyéb adatok nem ismeretesek.
- ⁸⁴ Yartin (NYITRAY J.): Tavasz műtárlat. A Hét. 1899. 16. sz. 256.
- ⁸⁵ Viharos (GERŐ Ö.): Lechner Ödön. A Hét. 1899. 14. sz. 219.
- ⁸⁶ RIPPL-RÓNAI J.: Emlékezései. A Nyugat kiadása. Budapest, 1911.
- ⁸⁷ BABITS M.: Modern impresszionisták. Szabadliceumi előadás. 1910. In: BABITS M.: *Esszék, tanulmányok*. Budapest, 1978. 196.
- ⁸⁸ i. m. 196.
- ⁸⁹ i. m. 196–198.
- ⁹⁰ ANDRÁS E.: i. m. 222.
- ⁹¹ BABITS M.: Bergson filozófiája. 1910. In: BABITS M.: *Esszék, tanulmányok*. Budapest, 1978. 138–156. Nagy átélő képességgel ismertette Babits Bergson filozófiájának főbb tételeit, amelyek 1910-ben még alig voltak ismertek Magyarországon. A tanulmány az információ túlmenően állásfoglalás is: Babits rokonszenvezik Bergson tételeivel, többnyire azonosul is velük. Többek között ezt írja róluk: „A másik nagy dolog a teremtő élet felfogása, a harc a mechanizmus ellen. Az élet nem mechanizmus: az élet kiszámíthatatlan, előretörő, hatalmas lendület, győzelmes a holt anyag ellen. Micsoda jóleső, lelkesítő felfogás ez az aviatika és a modern művészet századában; micsoda modern és művészi felfogás! Az ihlet és az élet párhuzamosak: ezt írja Bergson a művészet pajzsára. Minden pillanat új és teremtő: ezt írja az élet pajzsára. A XX. századnak ilyen felfogásra volt szüksége: a mechanisztikus világnézet nyomasztóságát mindenkinek kellett éreznie. Művészetünk ellentétben állott világnézetünkkel; s világnézetünk ellentétbe állt az étellel.”
- ⁹² BABITS M.: Játékfilozófia. 1912. In: BABITS M.: *Esszék és tanulmányok*. Budapest, 1978. 296.
- ⁹³ i. m. 306.
- ⁹⁴ LYKA K.: Rippl-Rónai József. *Budapesti Napló*. 1900. IV. 19.
- ⁹⁵ RÓZSA M.: Rippl-Rónai. *Hazánk*. 1900. december 23.
- ⁹⁶ LYKA K.: Szecessziós stílus – magyar stílus. *Művészet*, 1902. In: PÓK L.: *A szecesszió*. 457–459.
- ⁹⁷ KÖRÖSFŐI-KRIESCH A.: Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? *Magyar Iparművészet*. 1903. 250.
- ⁹⁸ DÖMÖTÖR I.: *Magyar architektúra. Magyar Iparművészet*, 1901. 151.
- ⁹⁹ Fülep Lajos többek között ezt írta Lechnerről: „S ha már megtaláltuk a nemzetit a sajátos feladatban, szóvá tehetjük a művészivé vált őnikait: az épület szavakkal alig kifejezhető – hiszen azért tisztán építészeti! – sajátos zamata annyira magyar, annyira honi, mint magyar föld termette kevés más képzőművészeti alkotásé. A magyar képzelettel játszó káprázat

Tündér palotának bizonyára hinnéd,
Melyet a futó szél tovahel innét,
Míntha csak a földből kelne egy-egy ága,
Tornyosan áll s cifrán: a puszta virága

masszív és maradandó testet öltése európai modern épületben.”
FÜLEP L.: *Magyar művészet*. Budapest, 1923. 64.

- 100 LECHNER Ö.: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Művészet. 1906. 1. sz.
- 101 VÁMOS F.: Lajta Béla. Budapest, 1970. 29.
- 102 GERŐ Ö.: Lajta Béla. Vasárnapi Újság. 1911. 842–844.
- 103 ALEXANDER B.: Irodalmi bajok. A Hét. 1. évf. 1890. 1. sz., 11–21.
- 104 A Hét. 1895. 4. sz. 65.
- 105 Idézi Németh Lajos Az élet szobra című könyv utószavában.
- 106 HANÁK P.: Viszonylagosság és látszólagosság a századforduló Monarchiájában. Világosság, 1979. április
- 107 Idézi VARGHA K.: Álom, szecesszió, valóság című könyvében. Budapest, 1973. 55.
- 108 CHOLNOKY L.: Piroska. Budapest, 1971.

KOZMA LAJOS ÉS LE CORBUSIER

Amióta a század egyik legnagyobb építész, Le Corbusier 1965-ben meghalt, s főként az elmúlt évtizedben, még Magyarországon is, erős kritika kezdte-kezdi ki tevékenységét. Nem utolsósorban azért, mert kivételes hatású építész volt. S kivételes hatásának tulajdonítják, hogy a huszas-harmincas évek elképzelései, mindenekelőtt az úgynevezett Athéni Chartában, 1933-ban megfogalmazott alapelvek nyomán városaink, negyedeink, lakóházaink rideg, embertelen, olykor már-már falanszteri képzetet keltenek.

Ez a kritika túlzott. Nemcsak azért, mert egyetlen építész aligha lehet felelőssé tenni egy egész irányzat, mozgalom tévedéséiért. Ahogy az idő múlik, úgy halványodnak emlékezetünkben Le Corbusier eredeti elképzelései, s így annál könnyebb tetemre hívni őt vagy a funkcionalizmus mozgalmát (noha a kettő korántsem volt teljesen azonos) azért, ami egyiktől is, a másiktól is távol állt. Egy azonban biztos: hatása, még a magyarországi szellemi életre is, óriási volt. A hazai politikai viszonyok szorításában, az avantgarde-től való hivatalos tartózkodás és az üldözött iránt megnyilvánuló rokonszenv sajátos szimbiózisában beszüremkednek eszméi. Elég csupán az életmű egyetlen mozzanatát – bútortervezői munkásságát – megnéznünk, nyomában két háború közötti iparművészetünk mindennapi valósága tárul fel, máig szóló tanulságokkal.

Le Corbusier nem tervezett sok bútort, mindenekelőtt építész és építésznek is elsősorban várostervező, vagy ahogy ma mondják: urbanista volt. A húszas évek végén, egészen pontosan 1929-ben, a Salon d'Automne kiállításán azonban egész enteriört kitevő bútort családot mutatott be.

Ezek a bútorok, amelyeket fiatalabb kollégája és többé-kevésbé tanítványának is tekinthető munkatársa, Charlotte Perriand közreműködésével tervezett, epizódot jelentenek ugyan az életműben, ám kivételes jelentőségük van a modern belsőépítészeti történetében. Nincs olyan összefoglaló lakberendezési kézikönyv, amely ne említene – ne méltatná a legmagasabb elismerés hangján – Le Corbusier e munkáit. A Bauhaus körének sokat emlegetett fémbútorai – a magyar Breuer Marcel, a német Mies van der Rohe és a holland Mart Stam kísérletei – után a francia építész nemhogy folytatni tudta kortársainak a modern technika meghódítására tett történelmi horderejű vállalkozását, hanem egyszersmind meg is haladta – azzal, hogy kivételes formálókészségével merőben új megoldásokat hozott létre.

Öt ülőalkalmatosság, egyetlen szekrényfal és egy asztal: ebből állt az a belső, amelyet Le Corbusier az 1929-es őszi szalonon mutatott be a közönségnek. Ez a néhány darab azonban önálló fejezete a bútortervezésnek.

Pontosítsunk és indokoljuk meg kijelentésünket. A fém, amiből a bútorok készültek, aligha magyarázza a jelentőségüket. Alkalmazásában többen is megelőzték. A szekrényfal – elemeinek variálható összerakhatóságával – akkor már úgyszintén ismert elvet szemléltetett; igaz, jellegzetesen Le Corbusier-ra valló módon: egy szabadon álló lábazzal. Az asztalról legfeljebb egyszerű eleganciáját jegyezhetjük fel; s hasonlóképp másodlagos értékű az a karosszék, amely – a csőre feszített bőr szalagok révén – Breuer Marcel négy évvel korábbi Vaszilij-székét idézi, idézte már a maga korában is.

Ám a másik négy darab tökéletesen eredeti munka. Nemcsak kortársaitól, hanem sok mindenben egymástól is különböző tárgy. A hintaszék és nyugágy keresztezésével kialakított *heverő* valósággal hullámszik, ezzel szemben a *fotel* masszív nyugalmával hat ránk. A *karosszék* és az *ülőke* ugyanarra az alvázra, ugyanarra a tökéletesen azonos csőkonstrukcióra épül; alsó részük azonossága azonban kiemeli a felső részek különbözőségét: a karosszék párnás támlával folytatódik, a forgószéket puha ülőke zárja le.

Idáig a történet, akárhogy vesszük is, filológiai közlemény. Száraz adathalmaz. Csak hogy ez a Le Corbusier életművében s a modern belsőépítészet történetében egyaránt kivételes helyet elfoglaló négy darab, a négy darab közül három felbukkan Magyarországon is. Sajátos átiratban (hogy zenei kifejezéssel éljek), értő, ám az eredetit meg nem tagadó, el nem rejtő parafrázisban. A század egyik legnagyobb magyar építésze és iparművésze, Kozma Lajos jóvoltából.

Le Corbusier-val ellentétben Kozma Lajos számos enteriőrt és sok-sok bútort tervezett. Ezek közül a maga számára legfontosabbakat egy maga írta és tervezte könyvben publikálta. Kozmának ez az összegező könyve, *Az új ház* eredetileg németül jelent meg, néhány év óta azonban – facsimile kiadásában – magyarul is olvasható.¹

A képeket persze nem kell lefordítani. Némi odafigyeléssel már annak idején is meg lehetett találni a Le Corbusier-parafrázisokat. Még inkább ma – a négy évtizedes történelmi távlat birtokában. A 65. oldalon, a „Tisztviselő sorházá”-ban, könyvespolcra kihajtott asztallap előtt áll a karosszék; a 132. oldalon a „Művészettörténet házá”-nak könyvtárszobájában találunk rá a fémvázás fotelre; és a 159. oldalon, a földbirtokos házában konyhájában látható a forgószék.

A két karosszék között szinte nincs eltérés: legfeljebb azt jegyezhetjük meg az igazság kedvéért és egyszersmind Kozma tehetségének bizonyoságaképpen, hogy a Le Corbusier által kialakított típusból a magyar építész az eredetire inkább csak emlékeztető változatok egész sorát hozta létre. (Magában a könyvben három ilyen variáns található.) A két fotelt elsősorban szerkezete és tömege rokonítja egymással. Mellékes eltérés, hogy Le Corbusier olyan vázat tervezett az ülőfelületet adó párnák számára, amelynek merevítő elemei vízszintesek, Kozma viszont a függőlegeseket részesítette előnyben. Úgyszintén nagyon hasonlít egymáshoz a két ülőke: a négy – boltívként összehajló – cső szerkezetileg tökéletesen azonos, csupán az arányokban mutatkozik eltérés.

E tények értelmezésére három megoldás kínálkozik; három – tipikus – megoldást kínál a mai magyar művészeti irodalom gyakorlata. Íme a hipotézisek: 1. *Kozma Lajos bútortervezői tevékenységének előtörténete*, azt szemléltetve, hogy Le Corbusier munkásságában gyökereznek azok a megoldások, amelyeket később Kozma Lajos fejlesztett a maga művészetében, a maga módján tökélyre; 2. *Párhuzamok a huszadik századi magyar és francia bútorművészetben*, egyfelől Le Corbusier, a másik oldalon Kozma Lajos bútoraival illusztrálva a modern bútortervezésnek azon a képzeletbeli családfáján, amely-

nek más – valamivel fiatalabb ágain – Breuer Marcel, Mies van der Rohe, Mart Stam és Vlagyimír Tatlin hasonló konstrukciói foglalnak helyet; 3. *Történelmünk – s benne iparművészetünk története – Kozma Lajos székeinek tükrében* lehetne a címe annak a tézisnek, amely azzal a következtetéssel zárulna, hogy a modern fémbútornak a század húszas éveiben kibontakozó nagy forradalma egy évtizedes késéssel és az eredeti elképzelések meglehetősen módosulásával érkezett el hozzánk – az ismert okok, a Horthy-Magyarország elmaradott gazdasága és reakciós, a modernségben kultúrbolsevizmust látó művészetpolitikája folytán.

Mindegyik megközelítésnek van jogosultsága. A stíluskutatás, a társadalomszociológia, a belső fejlődésrajz más-más képet ad ugyan, ezek a képek azonban nem zárják ki egymást. Nem érvénytelenítik és nem cáfolják meg azt a magyarázatot, amit ilyen módon kapunk a Le Corbusier-ra figyelő Kozma Lajosról.

Csakhogy bökkenők is vannak. Le Corbusier és Kozma Lajos közvetlen szembesítésével az a benyomás alakulna ki az olvasóban, mintha Kozma Lajos valamiféle epigonja lett volna annak a Le Corbusier-nak, akit aztán bravúros bútorokkal túl is szárnyalt. Ez pedig nyilvánvaló lehetetlenség, ellentmondás. Az analógia azért lesz megtévesztő, mert azt sejteti, mintha Kozma Lajos előzmények nélkül lett volna képes a modern bútorművesség nagy alakjainak munkáihoz mérhető darabokat létrehozni. Ha pedig pusztán a történelmi háttérre koncentrálnunk, akkor az nem lesz világos: miképp lehetséges, hogy az elmaradott viszonyok közepette európai léptékű életmű született.

A módszerek megbízhatóságából tehát nem feltétlenül következik a célravezető voltuk. Nem kapunk minden vonatkozásban kielégítő magyarázatot arra az összecsengésre, amit Le Corbusier és Kozma Lajos munkái között érzékelünk. Márpedig legfeljebb összecsengésről beszélhetünk, nem többről. Kozma Lajos ugyanis olyan hatalmas és virtuózan gazdag életművet hozott létre, amelyet epigonizmusként még csak ötletképpen sem szabad feltüntetnünk. Le Corbusier-hoz kapcsolódásával egyenértékű és nem kisebb fontosságú jellemvonása: hihetetlen fantáziája és önálló formavilága. A két művész munkái eléggé hasonlóak ahhoz, hogy legalább azt felvessük: közülük van egymáshoz; a két művész munkái azonban önálló értékűek ahhoz, hogy feltételezzük: Kozma Lajos bútorai *nem* Le Corbusier munkáinak valamiféle késői utórezgéseként jöttek létre.

Renato de Fusco olasz kutató monográfiájából² tudjuk, hogy első bútorait 1928-ban tervezte és ahogy már említettem, az 1929-es őszi szalonon mutatta be. Ez volt mintegy az első széria. A második – kisebb – tárgyegyüttes a harmincas évek közepén készült. Ez az asztalból, szekrényből és kanapéból álló garnitúra az 1935-ös Brüsszeli Nemzetközi Kiállításon szerepelt először a nyilvánosság előtt.

A két epizódot egyértelműen szét lehet választani. A kanapében semmi újdonság nincs. Különösen nem a szellemiségében: mutatis mutandis megismétli a nagy fotel konstrukcióját. Az asztal és a szekrény sem mutat lényegi eltérést a korábban sem nagy jelentőséggel bíró hasonló darabokhoz képest.

De nemcsak lehetséges, Kozmáról szólva, Le Corbusier-nak a magyar iparművészetre gyakorolt hatását vizsgálva meg is kell különböztetni egymástól ezt a két időszakot. Nézzük csak meg Kozma Lajos bútorainak keletkezési évszámát.

A Mész utcai házban, a villa belső berendezésében már szerepelnek a Le Corbusier-val kapcsolatba hozható bútorok. Márpedig ez a ház 1934-ben készült, még a brüsszeli kiállítás, a francia építész második bútoregyüttesének bemutatása előtt.

Azt tehát máris megállapíthatjuk, hogy Le Corbusier csakis az 1929-ben kiállított bútoraival hathatott (ha erről van szó) Kozmára és ez a szellemi kapcsolat 1929 és 1934 között jött létre. E két időpont között, az öt év során valami döntőnek kellett történnie Kozma életében. Vagy több mindennek, ami döntő fordulatot értelt benne.

Mindkét változat lehetséges. Tudjuk, hogy 1929-ben Kozma Lajos hosszabb külföldi útra indult. Svájcba ment, s onnan többfelé tett kisebb-nagyobb utazásokat. Már Svájc sem közömbös a számunkra, nem mellékes apróság Le Corbusier és a magyar iparművészet szellemi kapcsolatában. Elképzelhető, hogy Kozma ekkor kötött ismeretséget vagy ekkor mélyítette el a kapcsolatát dr. Hans Girsbergerrel, azzal a zürichi kiadóval, aki 1941-ben *Az új házat* megjelentette. És aki éppen ezekben a hónapokban készíti elő kiadásra Le Corbusier *Összes Műveinek* első kötetét, amely a mester 1910 és 1929 között készült munkáit mutatja be.

Talán már látta azokat a bútorfotókat, amelyek az *Összes Művek* első és (főleg) második kötetében jelentek meg? Vagy ami inkább lehetséges: Párizsba utazott és megnézte a Salon d'Automne-ot? Netán elzarándokolt volna valamelyik villájába? Az 1928–29-ben épült Ville d'Avray-i lakásba és az 1927-es Garches-i házba, amely Gertrude Stein villája volt. Ugyanis Le Corbusier mindkettőt a saját bútoraival rendezte be.

Nincs válasz. Noncs nyoma ezeknek a látogatásoknak – sem Kozma hagyatékában, sem pedig a Le Corbusier-alapítványban. A folyóiratok is hallgatnak. Pedig ugyancsak elképzelhető, hogy Kozma reprodukcióban látta először (esetleg utoljára) Le Corbusier bútorait. A francia építész munkáit rendszeresen közlő folyóiratok (a *Plans* és az *Architecture vivante*)³ szép számmal közöltek reprodukciókat a Salon d'Automne-ról. Az a bizonyos karosszék és forgószék magyar folyóiratban is megjelent: a *Tér és Forma* 1929. áprilisi számában, igaz, Charlotte Perriand műveiként. (A Garches-i házat néhány számmal később ismertetik, úgyszintén a fotója kíséretében.)

Az 1929-es utazás után Kozma Lajos formavilága teljesen átalakul. Le Corbusier szellemében: tiszta és levegős terek, világos és elegáns szerkezetek váltják fel az addig uralkodó, barokkosnak és népiesnek egyaránt nevezhető, reprezentatív csillogó belső tereket. Ez a váltás szintén arra vall, hogy Kozma Lajos életművében nem véletlenül bukkannak fel a Le Corbusier által tervezett bútorok formai és szerkezeti leleményei. A szálak Le Corbusier-hoz vezetnek, már-már teljes siker kíséri a szellemi oknyomozást, de itt megakadunk.

Bizonyítékok híján egyet tehetünk: szélesítjük a kört. Mindent megnézzünk, ami Le Corbusier és Kozma Lajos közös szellemi közegéhez tartozik.

Ha Kozma Lajos iparművészeti szemléletét egyetlen fogalommal kellene körülírnom, azt mondom: jármű. Igaz ugyan, hogy tevékenysége stílárisan meglehetősen gazdag, sok árnyalatát mutatja a század törekvéseinek. De e stílárís árnyalatok ellenére, a húszas évek még nehézkesen kényelmes bútorai és a harmincas évek levegős berendezései tudatában is látnivaló: szemlélete – különösen 1929 után – egységes. Nem annyira minőségi változás jelei, mint inkább elvei fokozatos kikristályosodásának dokumentumai a különbségek.

Már a húszas évek derekán felismeri, hogy a kor iparművészenek a járművek névtelen formatervezőiről kell példát vennie. A közízlést, a lakásbelsővel kapcsolatos rossz beidegződéseket kárhóztatva fejti ki, hogy az emberek ma még nem fogadják be lakásukba azt a formavilágot, amit már természetesnek (s talán még szépnek is) tartanak az

autón. „Félig gép, félig művészi konstrukció...: ez a mai világítótest”⁴ érvel az autóval az új esztétika szellemében az a Kozma, aki tudja: a modern iparművész a nagyiparral szövetkezve és a használati funkcióra figyelve alakítja ki a tárgy formáját. S aki logikusan jut el ezen az úton oda, hogy a negyvenes évek végén, mintegy pályája tanulságait összegezve kijelentse: „a repülőgép ad nekünk mai építésznek leckét a formaalakítás kérdésében”.⁵

Ez a Kozma tisztán rímel arra a Le Corbusier-ra, aki már első nevezetes könyvében, az *Új építészet felé* című kiadványában az egyiptomi és a görög építészettel egyenrangú fejezetet szentel a század közlekedési eszközeinek: az autónak, az óceánjárónak és a repülőgépnek. Le Corbusier-nak a modern technika életeleme volt; szemléletét megtestesítő és szemléletét formáló szimbólum is egyszersmind. Repülőgéppel utazott Moszkvába akkor, 1928-ban, amikor a légiközlekedés még hőskorát élte; 1936-ban Frankfurtból Zeppelin léghajóval ment Dél-Amerikába. A húszas évek végén autót tervez.

Ez a magatartása írásaiban is tükröződik. Nemcsak az *Új építészet felé*-ben, amely a hajók és autók formaképzését állítja példának az építészet elé. Hasonló szellemben beszélt az új iparművész feladatáról két évvel később, 1925-ben megjelent könyvében, *A ma iparművészete* című kiadványban is: „A gép, e modern fenomén, az egész világon átformálja a szellemet. A gép teljes egészében geometria... konstatáljuk, hogy ezt a disz nélküli művészetet nem művészek csinálják, hanem az anonim ipar”. Ezzel a gépet hősként köszöntő, egyszersmind a Kozma-életmű zárótételére is előretaláló mondattal hirdet forradalmat az iparművészetben: „Repülőgép-szalont a Salon D’Automne ellenében!”.

Le Corbusier is, Kozma is mindenekelőtt építész volt. Még több érintkezési pontot találunk elveik és gyakorlatuk között, ha építészeti tevékenységüket vetjük össze.

Mi a legszembevetőbb – s egyben közös – vonásuk? Mindketten magukévá teszik (Le Corbusier pionírként, Kozma Lajos értő alkalmazóként) a funkcionalizmus alapelveit, de egyikük sem válik merev funkcionalistává. Akármilyen nagy szerepet tulajdonítanak is századunk iparának, akármilyen elkötelezett hívei is a tiszta formának a díszítés ellenében, akármilyen következetes harcosai is a típustervezésnek, az ő építészetük – *építőművészet*. Míg a Bauhaus követői – különösképp pedig iskolás képviselői – mérnök-esztétikáról beszélnek, Le Corbusier és Kozma Lajos egyaránt nagy hangsúlyt helyez a művészi formálásra. Olyannyira, hogy ezért mindkettőjüket bírálják. A Bauhausban tanult Molnár Farkas azt veti az általa „romantikus fantasztá”-nak nevezett Le Corbusier szemére, hogy „van benne sok reprezentatív luxusos és elegánsan történelmi”.⁶ Kozmát pedig hasonlóképp úgymond a következetlenségéért, barokkos formagazdagságért támadják a magyar bauhausosok. Azért a felfogásáért nem vallják őt a maguk közül valónak, amit a kortársi kritikus, Farkas Zoltán e szavakkal fogalmazott meg: „erős képzeletét nem rendelte alá az újabb kori törekvések sokszor sivár matematikájának”.⁷

Alighanem ez a pusztán funkcionalizmuson túlemelkedő erőteljes művészi formálásmód teszi, hogy Kozma Lajos – egyetlen magyar építészként – visszhangozza minduntalan írásaiban Le Corbusier híres fogalmát, a *lakógépet*. *Házépítés és nem architektúra* című tanulmányában azt írja, hogy „A ház a legemberibb szerszám: maga a megorganizált élet”; sőt megalkotja a maga magyar kifejezését is: „életszerszám”.⁸ Az *életszerszám* adekvát fordítása Le Corbusier *machine à habiter* kifejezésének, hiszen az *Új építészet felé* című könyv eredetileg folyóiratcikk-ként megjelent egyik fejezetében azt olvassuk:

„A házat úgy kell tekinteni, mint gépet, ahol lakunk (machine à habiter) vagy mint szerszámot...”

Hosszan lehetne sorolni: mi mindent ismert és tanult meg Kozma Lajos Le Corbusier-től. Csak címszavakban utalunk a legfontosabbakra, minthogy a két építész rokon vonásainak teljes felsorakoztatásaira itt nincs mód. Miként Le Corbusier, Kozma is megkülönbözteti a tudomány körébe tartozó *építést* és a művészi tevékenységként értelmezett *architektúrát*, mondván: feladatunk ennek az új architektúrának a kibontakoztatása. Miként Le Corbusier, Kozma is kivételes fontosságot tulajdonít az általa organizátornak mondott alaprajznak, amelyet a francia építész a mindent meghatározó és rögzítő tervnek nevez.

Le Corbusier, ahogy iskolateremtő egyéniséghez illik, pontokba szedte újításait. Nevezetes öt pontjában rögzített követelményei (oszlopok, tetőkert, szabad alaprajz, sorablak, szabad homlokzat) Kozma Lajos előtt sem voltak ismeretlenek, legalábbis egy kései cikkben így foglalja össze „az új építészet elemei”-t: „sorablak, a lapostető, az oszlopokra állított lebegő épülettest, a szabad alaprajz, a felszerelés gépi megszervezése...”⁹ De ismerte ezeket a téziseket korábban is; olyannyira, hogy a francia építész eredeti sémarajzait vette át a maga cikkének, majd könyvének illusztrálásaképp.¹⁰

Le Corbusier-nak a várost a természetbe visszahelyező urbanisztikai elképzelései nyomán vallja Kozma Lajos egyik 1934-es írása: „... a ház az ő teraszavaival, lépcsőivel, mint földbe gyökerezett fa, ágyazza bele magát a földbe, a kert... meghódítja a tetőteraszokat...”¹¹ Kár, hogy Kozmának a külső és belső tér összekapcsolását hirdető *Üvegháza* a háborúban elpusztult, így ma már legfeljebb fotók alapján mondhatjuk: a Le Corbusier építészetében jelentős szerepet betöltő üveg a magyar építész munkásságában szintén kivételes jelentőségű volt.

Ezek után aligha meglepő, hogy a különben szemérmes – a törekvéseiről cikkekben alig-alig megnyilatkozó – és csupán elveit deklaráló Kozma Le Corbusier-t jelölte meg művészetének legfőbb előfutáraként. Teljes egészében idézem az elődök jellemzését, mert a Kozma–Le Corbusier kapcsolat mibenlétére is fény derül belőle: „Az amerikai F. L. Wright volt az első, aki az angol családi lakóház szisztémáját... újjíáteremtette. Utána A. Loos próbálkozott egy más úton az új alaprajzzal... De igazi virágzásba az alaprajzművészetet Le Corbusier hozta, olyan gazdag lehetőségeket produkálván a belső térnek a külsővel való változatos és sokoldalú kombinációjára, amire a lakóház történetében eddig nem volt példa... új alaprajzot, új térszisztémát és új építészeti nyelvet produkált.”¹²

Kozma Lajos nem volt tagja a CIAM-nak, a Le Corbusier által 1928-ban életre hívott nemzetközi építészeti mozgalomnak. De a *Tér és Forma*, amely a CIAM magyar szekciójának orgánuma volt, helyet adott mind Kozmának, mind Le Corbusier-nak. A lap szerkesztője, Bierbauer Virgil rendszeresen ismertette Le Corbusier könyveit és csaknem minden új munkájáról közölt ismertetést. A Kozma-körhöz tartozó Kaesz Gyula az általa szerkesztett *A Bútor*-ban ugyancsak figyelmet szentelt Le Corbusier-nak, részletet közölve az *Új építészet felé* című könyvéből.¹³ Bizonyoságképpen annak, hogy Kozma az új építészetnek Le Corbusier által vezetett szárnyához tartozott. És ennek Kozma is, kortársai is tudatában voltak.

BÉCS: A KÖZÖS FORRÁS

A Kozma által elődként tisztelt építészek közül azonban nemcsak Le Corbusier-t közöl a *Tér és Forma*, hanem Adolf Loost is: a folyóirat 1935/2 számában jelenik meg nevezetes írása, a *Díszítmény és büntény*. A publikáció – ha csak ennyi volna – a lapszerkesztő ízlésére és érdeklődésére volna mindenekelőtt jellemző, s nem Kozmára. Csak-hogy *A Bútor* is publikál Loostól (az egy Le Corbusier-írással szemben *kétszer is*),¹⁴ részleteket hoz *Trotzdem* címmel 1931-ben megjelent könyvéből, amely még a század elején írt cikkeit tartalmazza.

Loos aktív jelenléte csupán a magyar iparművészet sajátos vonása is lehetne. Eszerint az ornamentika-iparművészet ellen elsőnek lázadó osztrák építész és iparművész nyomán vallotta volna Kozma: „A művészet gerince sohasem a dísz volt, – hanem a forma: a jó tervező nem a díszből indul ki...hanem... a dísztelen formából...”¹⁵ De szó sincs magyar sajátosságról. Loos *Díszítmény és büntény* című cikkét ugyanis Le Corbusier folyóirata, a *L'Esprit Nouveau* is közli 1920-ban, a második számban, ami programatikusan megnyilatkozás, hiszen saját manifesztuma (az Ozenfant-nal együtt írt *Purizmus kiáltvány*) a lap negyedik számában jelenik meg. Tehát nem pusztán információ volt. Loos azt mondja, hogy „a művelődés fejlődése azonos az ornamentumnak a használati tárgyról való elmaradásával”, „Az ornamentikanélküliség szellemi erő jele”; Le Corbusier pedig mintha csak azt a gondolatmenetet folytatná *A ma iparművészete* című könyvében, amelyet az 1925-ös nevezetes párizsi nemzetközi iparművészeti kiállítás alkalmából jelentetett meg: „A modern iparművészetben nincs dísz”, „megjegyezzük, hogy az utolsó évek csaknem hiszterikus dekoráció-rohama, kvázi orgiája csupán utolsó görcs, egy már előre látható halál előtt”.

Loos nem valamiféle távoli – történelmi – személyiség Le Corbusier számára. A húszas évek derekán, 1922 és 1927 között Párizsban él, és tagja a *L'Esprit Nouveau* baráti körének. Dolgozik is. 1926-ban Tristan Tzarának épít lakóházat, amely nagy hatással van Le Corbusier-ra: homlokzatának megoldását fejleszti tovább a francia építész a Masena boulevard-on 1927-ben felépült Plainex-házon.

Hogyan lett volna érezhető Loos Bécsben kiteljesedő építészetének jelentősége az osztrák fővárostól alig párszáz kilométerre fekvő és Béccsel igen szoros szellemi kapcsolatot tartó Budapesten? Amikor Loos az elveit megfogalmazta (1908) és első dísz nélküli épületeit (Steiner-ház: 1910, Ház a Michaelerplatz-on: 1912) tervezte, Bécs és Budapest még ugyanannak a birodalomnak a része volt. De, nyugodtan feltételezhetjük, hogy a Párizsból Bécsbe visszatérve, 1928-ban épített Moller-házat is ismerték a magyar építészek. Legalábbis Kozma Lajos köre, amely a tipikus osztrák stílust, a biedermeiert vallotta eszményének. Alighanem az egész kör nevében írja a társaság lapjában, *A Bútor*-ban közölt cikkében a bútortervező Kovács Zsuzsa: „Számunkra különösen a bécsi lakásberendezés eredményei tanulságosak...”¹⁶

Mert nemcsak a bécsi lakásberendezés eredményei voltak tanulságosak... Maga az építészet sem volt – lehetett – jelentéktelen. Hiszen Loos fent említett Moller-háza a Loos által megtermékenyített Le Corbusier hatását mutatja. (A Plainex-ház ismeretéről vall.)¹⁷ Amely tényhez most már idekívánkozik: Loos (mögötte pedig a funkcionalizmust megelőlegező bécsi szecesszió) és Le Corbusier kapcsolata nem redukálható egy-egy épületre.

Még csak elvek véletlen azonosságára sem. A szecesszió purista ága életre szóló közvetlen élménye volt a francia művészeknek.

1907-ben jár először Bécsben. Az akkor még helyét kereső, tanuló Le Corbusier azért megy az osztrák fővárosba, mert híret veszi a bécsi Sezessionnak, annak a nagy építészeti-iparművészeti mozgalomnak, amelynek Otto Wagner, Joseph Hoffmann és Adolf Loos voltak a vezéralakjai. A mester így emlékezik vissza az indulásra: „Úgy tűnt, hogy Párizs teljes letargiában szenved az akadémiától”, ezzel szemben „Otto Wagner Bécsben, ahol a hagyományok erősek voltak, új esztétika kialakítására törekedett és ...Joseph Hoffmann olyan belső teret hozott létre, amely tele van invencióval és ízléssel”.¹⁸ Bár nem tud megmelegedni Hoffmann-nál (elsősorban Mahler koncertjei hatnak rá), még egyszer visszatér Bécsbe, 1911-ben.

Hogy mit látott és mit tapasztalt, azt nem tudjuk. Nincsenek róla adataink. Minthogy azonban ismerte a Sezession legjelentősebb egyéniségeit, aligha pusztá feltételezés, hogy látta a Thonet és Kohn gyárak leghíresebb művészek által tervezett bútorait. (Loos székei a Múzeum Kávéház számára: 1898, Otto Wagner székei: 1902, Joseph Hoffmann foteljei: 1904–1906 körül.) Okunk van hinni abban, hogy látta ezeket a bútorokat, mint-hogy Kozmára is ható foteljának egy 1910-es Hoffmann-fotel a művészettörténeti előképe, s minthogy első villáit (a húszas években) kizárólag Thonet-székekkel rendezte be. A Thonet cég által kivitelezett 1928–29-es csőbútorait is ennek a konstruktivista szecessziónak az eredményeit felhasználva tervezte meg. A bécsi Sezession egyszerre művészi és konstruktív szellemisége Le Corbusier műveiben nyerte el a legmagasabbrendű formát, és folytatódott Kozma Lajos igényes és nemes művészetében is.

Kozma (ez szintén rokon vonás a mintegy negyven kötetet publikáló Le Cobusier-val) sokat írt. Megjelent írásaiból azonban nem rekonstruálható, hogy mikor ismerkedett meg a bécsi szecesszió Le Corbusier-ra nagy hatást gyakorló műveivel. Valószínűleg jóval később, mint a francia építész.

A századeleji Magyarország politikai helyzetében – az Ausztriától való függőségre és a nemzeti önállóság, benne a nemzeti művészet mind erősebb vágyára gondolok – szinte logikus, hogy a fiatal Kozmát elsősorban a népművészet vonzotta, amelyre – az irodalom példája nyomán – mint a nemzeti iparművészet forrására tekintettek. Ha ismerte is Wagner, Loos és Hoffmann prekonstruktivizmusát, az osztrák művészet megnyilvánulásaként, aligha tartotta követendőnek.

Ahogy azonban telnek az évek, Kozma ráébred arra, hogy a művészet nem egyszerűen szépségteremtés. A nemzeti művészet nevében a folklórhoz forduló Kozmának, mint tehetséges és igaz szellemnek, rá kell ébrednie arra, hogy a művészet – különösen az iparművészet – szolgálat is. Ez a felismerés teszi már a tízes évek elején egyre racionalisabbá stílusát, ez a felismerés vezeti a művészeti direktóriumhoz 1919-ben. S bár kényszerű kitérővel, ez a művészi meggyőződés viszi el Looshoz is. Az osztrák építész ugyanis nemcsak a dísz ellen lázadt fel; legalább ilyen fontos programpontja volt írásainak az iparművészet szociális feladatáról vallott nézete: „A műalkotás a művész magánügye. A ház azonban nem magánügy... A ház szükségletre válaszol. A művész nem felelős senkiért: az építész azonban mindenkiért felelős... A művész saját maga ura, az építész a közösség szolgáloja.”¹⁹

Loos e meggyőződését ugyanabból a körből merítette, ahová Kozma is fordult: a népművészetből. Abból a Nyugat-Európában már nyomokban sem létező népi építé-

szetből alakította ki építészeti hitvallását, amelynek tanulmányozására Le Corbusier Kelet-Európába jött és innen a Közel-Keletre utazott. Így került Bécsbe, aztán Budapestre, majd ment a Balkánra, egészen Törökországig.²⁰

De mi vonzotta Keletre Le Corbusier-t? Adhatunk általános választ is: elkönyvelhettük az utazását úgy, hogy magával ragadta az az érdeklődés, amellyel a modern festők és szobrászok fordultak a primitív, a természeti népek kultúrája felé. Ha Matisse a japán tusrajzokat, Picasso a néger plasztikát tanulmányozta, mi a különleges – az ettől eltérő – abban, hogy a század velük hasonló rangú építész a keleti építészetet akarta megismerni. Utazását talán még valami motiválta: az, hogy tanára, Charles L'Eplattenier a budapesti Iparművészeti Tanodában tanult,²¹ s talán sok olyasmit mesélt neki Kelet-Európáról, ami felkeltette az ifjú Le Corbusier, az akkor még Charles Edouard Jeanneret kíváncsiságát.

Azt már nagyobb határozottsággal mondhatjuk, hogy Le Corbusier-t is, Kozma Lajost is – a népi építészet természetközelsége mellett – mindenekelőtt a bécsi prekonstruktivizmus nevelte. Igaz, a nevelés mikéntjében már mutatkoznak köztük eltérések. Nem is jelentéktelenek.

Le Corbusier talán csak az egyszerűséget és a szerkezetességet figyelte meg Bécsben, a többi – ehhez a célhoz az eszközöket – már Franciaországban, a legmodernebb technikában találta meg. Így lett a vasbeton és üvegépítészlet egyik legnagyobb mestere.

Kozma útja másképpen alakul. Ő, szellemi értelemben, megrekedt az építészetnek azon a fokán, ahová Loos eljutott. Megmaradt, az osztrák építész kifejezésével élve, közművesnek. Magyarán: téglából építkezőnek. Hiába ismerte fel Le Corbusier, hogy a vasbeton technológia felszabadítja az alaprajzot, s lehetővé teszi, hogy lábakra állítsuk az épületet és szabadon formáljuk meg a homlokzatot, ezeket az elveket Kozma, legjobb szándéka ellenére is, csak papíron hirdethette. A két háború közötti Magyarországon, az akkori – elmaradott hazai – építőtechnika nem tette lehetővé, hogy Kozma Lajos Le Corbusier útjára lépjen. Tégla- és habarcsból is vasbetonhoz illő szép homlokzatokat és szép belső tereket formált, de ez hasonlóképp esztéticizmus volt, mint a századeleji bécsi szecesszió.

Hasonló okokból nem tehetette magáévá Le Corbusier egész életvitelünket átformálni hivatott urbanisztikai koncepcióját sem. Ezért is lett – különösen Le Corbusier-hoz képest – jelentős műfaja Kozma életművének a belső berendezés. Ha már a kereteken nem tudott tágítani, megpróbálta az adott teret elviselhetővé tenni. Le Corbusier számára Loos építészete epizód volt csupán, a század magyar építészetének azonban a legmagasabb elérhető mércéje.

Ez a körülmény újabb feszültségek forrása lett. Mintegy polarizálta a magyar iparművészetet. A harmincas évekig egységes haladó építészetet.

Le Corbusier-t nem Kozma Lajos hozta a magyar művészetbe. Mint majd mindenkit, őt is Kassák honosította meg nálunk. Közölte a *Má*-ban egyik festményét és Ozenfant-nal írt kiáltványát,²² ezenkívül szellemi kapcsolatot is tartott vele. A *Ma* rendszeresen hirdette a *L'Esprit Nouveau*-t, Le Corbusier folyóirata pedig Kassák orgánumát. Nádass József emlékezéseiből tudjuk, hogy amikor Kassák 1926 júniusában Párizsba látogat, felkeresi a francia építész. A találkozást nemcsak egy Kassáknak dedikált könyv tanúsítja, hanem Kassák cikkeiben kifejtett nagybecsülése is.²³ De felbukkan Le Corbusier neve a 100% hasábjain is,²⁴ *Urbanizmus* című könyvének egyik részletét közlik arról,

hogy az emberi települést a geometria jellemzi, ezért az építésznek egyenes utcákat kell tervezni.

Le Corbusier-t tehát az avantgarde legszilárdabb ága ismertette meg a magyar szellemi élettel. Hamarosan azonban éppen ez az ága fordul el tőle. Kassák ugyan soha nem szakít vele, de azt leszögezi, hogy a mérnök Gropiusszal szemben Le Corbusier művész volt, s hogy Gropiust sokkal korábban és sokkal intenzívebben foglalkoztatták az építészet társadalomformáló lehetőségei, mint Le Corbusier-t.

Kassák csak minősít, a Bauhauson nevelkedett fiatal építészek (Molnár Farkas, Forgó Pál és a többiek) azonban nagyrabecsülésük ellenére sem Le Corbusier nevét tűzik zászlajukra. Érthető, hogy Gropiushoz kötődve Gropius mellett foglalnak állást. De a tények kedvéért hozzá kell tennünk, hogy bár Le Corbusier aktívan nem politizált, urbanisztikai tervei nagyon is társadalmi gyökerűek. A húszas évek közepétől mindegyre új terveket dolgozott ki arra, hogyan lehetne Párizs és általában a modern nagyvárosok zsúfolt nyomornegyedeit felszámolva emberi lakáskörülményeket teremteni. Azt vallotta, hogy az építészek eddig palotákkal foglalkoztak, a mai építésznek azonban a lakáskérdés megoldása, az emberi lakásfeltételek megteremtése a legfontosabb feladata.

E felelős gondolkodót alig-alig emlegették Magyarországon. Le Corbusier-ban mindenekelőtt olyan művészt láttak, aki kidolgozta az új építészet új esztétikai gyakorlatát. Ez torzó kép volt. De, hogy úgy mondjam, kapóra jött Kozma Lajosnak. Egy olyan szellemnek, aki látva a tömeges lakáskérdés megoldhatatlanságát, erre az esztéticizmusra támaszkodva munkálta ki és így mentette át jobb időkre építészeti elképzeléseit.

A harmincas években Magyarország szellemi klímáját nemcsak az jellemzi, hogy innen nézve a valóságosnál mélyebb ellentét látszik a modern építészet egymás mellett küzdő két vezető egyénisége – Le Corbusier és Gropius – között; tükrözi viszonyainkat ennek az ellentétnek a magyarázata és a következménye is. A nyomasztó gazdasági és társadalmi közegben (politikailag is) legprogresszívabb építészek szemében a méretekkel és anyagokkal a lehető legtakarékosabban bánó Gropius lett a követendő példa – a minimális lakás témáját felvető, ám épületeiben a számokkal ki nem fejezhető emberi esetlegességeknek is helyet adó Le Corbusier ellenében. A körülményekkel pedig az magyarázható, hogy a radikális építészeti programnak nem volt tere a liberális demokráciához csak időnként közelítő Magyarországon, és emlékéit csupán néhány kiállítás, illetve egyetlen kis minta-lakótelep őrzi (Napraforgó utca).

A munkáslakás ügye nem kaphatott és nem kapott hivatalos támogatást. Állami támogatásra ugyanakkor nem volt szüksége a villaépítészetnek, amely viszont, akármilyen kritikával nyilatkoztak is a fiatal tervezők a francia mesterről, magán viseli mindazoknak az elvekknek a használhatóságát, amelyeket Le Corbusier dolgozott ki. S minthogy Le Corbusier elveihez a legkövetkezetesebben Kozma Lajos kapcsolódott, talán nem túlzás azt állítani, hogy az ő villái a legsikerültebb példái az esztétikus funkcionalizmus irányvonalának.

Le Corbusier-hoz eredendő affinitás fűzte a Bécshez sok szállal kötődő magyar építészetet és iparművészetet. Az is nyilvánvaló, hogy ennek a magyar építészetnek és iparművészetnek az egyik kulcsfigurája, Kozma Lajos sok mindent látott (legalább reprodukcióban) és sok mindent olvasott (eredetiben) Le Corbusier-től. De a látottak és olvasottak aligha kamatoztak volna (ne feledjük: ezeket is determinálta a társadalmi közeg), ha a két világháború közötti időszakban más léggör uralkodott volna. Kozma Lajos Le

Corbusier-parafrázisaiban, Le Corbusier itteni jelenlétében szemléletesen megmutatkozik annak a Magyarországnak a társadalmi, politikai és szellemi státusza, amely legfeljebb az *adott* környezet esztétikussá tételére teremtett lehetőséget.

Le Corbusier Franciaországa sem bizonyult sokkal megértőbbnek: urbanisztikai elképzeléseinek soha nem adott fórumot, nem tette magáévá a tömegépítéssel programját. De hogy az a Franciaország mégis más – liberálisabb – volt, mint a miénk, az tükröződik abban is, hogy ott legalább mód volt ezeknek a jövő városát – és egyszersmind közösségre orientált életformáját – felvető terveknek a kidolgozására és publikálására. A magyar építésznek viszont – gondolok Kozma Lajosra – nem adatott meg más, mint az, hogy bútortervezőként jó tanítványa legyen Le Corbusier-nak. Hiába tervezett sokkal több enteriőrt, mint francia kollégája, hiába produkált szellemesebbnél szellemesebb megoldásokat (épületeinek külsejében és belsejében egyaránt), vállalkozása európai mércével a készségek hősies és etikus dokumentálása csupán. Bár – mint a magyar művészet története mutatja – ez sem kevés.

JEGYZETEK

- ¹ Das neue Haus. Zürich, 1941. Az új ház. Budapest, 1978. (Fordította: B. Szücs Margit)
- ² FUSCO R.: Le Corbusier designer. 1976. Electo Editrice
- ³ Plans 1931/1. Architecture Vivante, 1930/1.
- ⁴ KOZMA L.: Jegyzetek az új világítótestekről. Magyar Iparművészet. 1928/5–6.
- ⁵ KOZMA L.: Technikai stílus és forma. Új Építészet. 1947/9.
- ⁶ MOLNÁR F.: Des Werk Le Corbusier's. 1910–1929. Tér és Forma. 1930/2.
- ⁷ FARKAS Z.: Kozma Lajos jubileuma. Nyugat, 1934/II.
- ⁸ KOZMA L.: Házépítés és nem architektúra. Tér és Forma. 1934/9.
- ⁹ KOZMA L.: Az ipari formáról. Új Építészet. 1947/2.
- ¹⁰ KOZMA L.: A felszabadított alaprajz. Tér és Forma. 1938/5. Az új ház. 17. o.
- ¹¹ KOZMA L.: Házépítés és nem architektúra. Tér és Forma. 1934/9.
- ¹² KOZMA L.: A felszabadított alaprajz. Tér és Forma. 1938/5.
- ¹³ LE CORBUSIER: A lakás arra való, hogy lakják. A Bútor. 1937/7.
- ¹⁴ Néhány gondolat Adolf Loos írásaiból. A Bútor. 1935/2.; LOOS, A.: Korszerű vagy „művészi” bútor? A Bútor, 1938/1.
- ¹⁵ KOZMA L.: Ipar és művészet. Budapest, 1930.
- ¹⁶ KOVÁCS ZS.: A bútoralakítás mai ízlésirányairól. A Bútor, 1935/2.
- ¹⁷ MOOS, von S.: Le Corbusier (Párizs, 1971.) című könyve elemzi azt a hatást, amit Loos gyakorolt a Tzara-házzal Le Corbusier-ra, Le Corbusier pedig – a Plainex-házzal a Moller-villát építő Loosra.
- ¹⁸ LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET: Oeuvres Complètes. 1910–1929. Új kiadás: Párizs, 1964. Le Corbusier bevezetője.
- ¹⁹ LOOS, A.: L'Architecture. Architecture d'Aujourd'hui, 1930/2.
- ²⁰ Ennek az utazásnak az emléke Le voyage d'Orient című könyve. Párizs, 1966.
- ²¹ Közli: (Jean Petit szerk.) Le Corbusier lui-même. Genf, 1970
- ²² MA 1923. VIII. évf. 4. száma
- ²³ NÁDASS J.: Láng és korom. Budapest, 1961. 403. o.
- ²⁴ LE CORBUSIER-SAUGNIER: A szamarak útja és az emberek útja. 100%, 1927/8.

AZ EGYHÁZMŰVÉSZET ÚTJA A RÓMAI ISKOLA FELÉ

A MAGYAR EGYHÁZMŰVÉSZET VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI HELYZETE

Az egyházművészetre a legnagyobb csapást nem az antiklerikális és materialista szellemi áramlatok mérték az első világháború előtt, hanem lassú hanyatlásának természetes velejárója: a giccs, amely a szellemi élet perifériájára szorította a tömegbázisában, anyagi erejében és kulturális presztízisében egyaránt megfogyatkozott egyházművészetet. Az elsilányosodás, az olcsó megoldások alkalmazása, a sorozatban gyártott, minden esztétikai értéket nélkülöző tömegtermékek az egyházművészet időszakos lejárását eredményezték, tehát még azok a művészek is elriadtak a szakrális megbízásoktól, akik világnézetük szerint az Egyház természetes szövetségeseivé válhattak volna.¹ Magyarország az első világháború előtt az újítani akaró modern katolikus művészet szegényes fejezetét adja. „Nem mintha megfelelő nagytehetségű építészekben hiány lett volna” – írja a modern egyetemes egyházművészeti törekvések leghűségesebb magyar tolmácsolója, Somogyi Antal – „hiányzott azonban egyházi részről a bizalom ezekkel az építészekkel szemben.”² Ezért nem épített egyetlen templomot sem Schulek Frigyes, ezért kellett a „saját bőréből kibújnia” Lechner Ödönnek, azaz a magyaros szecessziós architektúra helyett neogotikus kompromisszumot alkotnia.³ Fadrusz és Munkácsy nagy vallásos témájú művei nem kaptak templomi környezetet, a gödöllői iskola tagjai pedig európai stílusigazodáshoz képest fáziskéséssel, és még ezzel együtt is csak elszigetelten, néhány műben tudtak színvonalasat produkálni. E csoportosulás tagjai mögött ugyanis nem állt semmiféle kultúrpolitikai bázis, így a tervek az egyház konzervatívizmusának szűrőjén fennakadva gyakran jártak úgy, mint Nagy Sándor szegedi freskókartonjai, melyek – Décsei Géza tanúsága szerint – „a pályázaton minden kritikai elismeréssel első díjat nyertek ... a kivitelezést pedig a magyar művészet örök kárára, elnyerték mások, azzal a megokolással, hogy Nagy Sándor tervei olyan végtelenül szépek és finomak, hogy azokat szinte nem lehet kivitelezni”.⁴

A KLÉRUS VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI HELYZETE

Az igénytelenség mögött meghúzódó legfontosabb ok a magyar katolicizmus első világháború előtt betöltött ideológiai és kulturális szerepe a szellemi élet egészében. A magyar katolikus egyház ugyanis a világháború előestéjén éles konfrontációba került mindenfajta polgári radikális és liberális eszmével. Az a koncentrált támadás, amelyet a klérus indított a Huszadik Század című folyóirat, a Társadalomtudományi Társaság és Pik-

ler Gyula belátásos jogelmélete ellen, szükségszerűen polarizálta a művészeti életet is, azaz a legtöbb szellemi érték felzárkózott a Tisza és a konzervatív klérus által létrehozott egységfronttal szemben.⁵ Ám az ellentámadásba lendült egyház a maga szélsőséges konzervativizmusával, és még konzervatívabb eszközeivel sem tudta megakadályozni a szellemi élet szekularizációját, a vallási élet deffenzívába szorulását, amelynek felületi – de tárgyunk számára lényeges – jelenségei a „barokkos, émelítően édeskés Jézusszíve szobrok”, „a halványkék köpenyes, ívesszemöldökű, rózsaszínkörmű Máriák” és „a pincében gyártott liliomos Szent Józsefek”.⁶ Ez a színvonaltalanság olyan általános jelenség volt a kor vallásos életében, hogy a modern egyházművészet propagátorai között nincs egyetlen egy sem, aki a megújulás szükségszerű okainak felsorolásából ezt a tényt kihagyná. Meg kell azonban jegyezni, hogy már a világháború előtt is felmerültek különféle újtítási lehetőségek az egyházpolitikában és a vallásos élet megszervezésében, intézményesítésében. A sokat emlegetett „katolikus reneszánsz”-nak egyik, korszakunk számára különösen lényeges szellemi mozgalma a katolikus modernizmus, amelynek hazai ideológiai rendszerét Prohászka Ottokár dolgozta ki. Prohászka a magyar katolicizmus történetében elsőként ismeri föl: az eszközökön változtatni kell ahhoz, hogy újra tömegbázist szerezzen magának az egyház. „Az egyházi akció modorában konzervativizmust nem ismerünk, a modor és a taktika változik; az nem lehet konzervatív, konzervatív csak az elv”⁷ – mondja ki Prohászka, alkalmazva hazai terepen azokat a korszerűnek tűnő elveket, amelyeket a „munkáspápa” XIII. Leo fogalmazott meg – figyelve az idők szavára – a Rerum Novarumban.⁸ E századfordulós neokatolikus fellendülés leglátványosabb fegyvertényének számítottak az értelmiség megnyerésére tett erőfeszítések, melyek megkísérelték a vallásos érzés és profán kultúra végérvényesen elszakadni látszó fonalaikat újra összekötözni. „Kössük össze a természetet a természet feletti világgal, a szabadságot a tekintéllyel” – ajánlja harmadik útként Prohászka. „Ne hegyezzük ki az ellentéteket egyház és kultúra között, ne azonosítsuk a kultúra művét a hitetlenséggel, hanem tart-sunk feléje s segítsünk a profán kultúrában ki nem elégített lelkeken igaz, mély pünkös-di hitünk öserejével, s melegével.”⁹ Új hang volt ez az akkori magyar szellemi életben, így a progressziót és katolicizmust demagóg eszközökkel merészen összekapcsoló ideológia könnyen megtalálta az utat a radikális demokrata eszméktől megriadtak gondolatvilágához.

A KLÉRUS HELYZETE AZ ELLENFORRADALOMBAN

Ez az ideológia még könnyebben találja meg az utat a vesztes Tanácsköztársaság után, a húszas években, leginkább pedig a gazdasági válság hatására bomló ideológiájú harmincas években, hiszen „az ellenforradalmi rendszer csak a politikai jobboldal felé volt bizonyos fokig nyitott, s alapvetően ez jellemezte politikai ideológiáját is”.¹⁰ A jobboldali áramlatok számtalan variációs lehetősége közül még viszonylag mérsékeltbb irányhoz csatlakoznak azok, akik részt vesznek a XI. Pius 1921-es enciklikája alapján megszervezett Actio Catholicában. E szervezet az egyházi tevékenységben részt vállaló katolikus hívők számára alakul. A húszas években ugyanis még nem differenciálódik élesen a magyar katolicizmus ideológiai tábora sem, nincs meg az az éles tagozódás, amely elkülöníti egymástól a konzervatív, a fasiszta és a szociális intézkedéseket követelő demokratikusabb

irányzatokat. Egyelőre valamennyi katolikus számára követendő útnak kínálja az egyház az ország „újraépítésének” gondolatával álcázva a pozíciók újrafelosztásáért folytatandó harcot. Az apostoli királyság intézményének felfüggesztése, a protestáns kormányzó ténye, és az erre támaszkodó protestáns ébredési mozgalmak, nem utolsósorban pedig a zsidó nagytőke háborút átvészelő viszonylagos intaktsága¹¹ majd egy évtizedig egységes táborra kovácsolja a katolikus hívőket. Programjuk nyíltan reformációellenes. „A nemkatolikus elemek aránytalanul sok befolyásos állást foglaltak el ... Iparkodnunk kell tehát, hogy minden vonalon visszaszerezzük a közügyekre azt a befolyást, amely minket illet.”¹² Ez a program csak addig életképes azonban, ameddig a jelentkező fasiszta mozgalmak színvallásra nem kényszerítik a katolikus hívők táborát, azaz ameddig a baloldali, némiképp progresszív gondolkodású katolikus hívők nem érzik lelkiismeretükkel összeférhetetlennek az ország külpolitikai-ideológiai orientálódását.

A tízes és húszas évek magyar katolikus megújulási mozgalmi azonban nem terjednek ki a szellemi élet valamennyi területére. Az egyházművészet megújulásának fontosságát még 1941-ben is időszerű emlegetni, még akkor sem természetes, hogy „az ars catholica része a catholica actiónak, annak helyes szellemi magatartásától, fejlődésétől, korral haladni tudó képességétől függ”.¹³ Az egyházművészet ugyanis a 19. század végétől a szellemi élet egészében elszigetelt szerepkörrel, bizonyos önállósággal és önmozgással rendelkezett, amelyet a megújításra irányuló kísérletek sem tudnak, sőt gyakran nem is akarnak megváltoztatni.

AZ EURÓPAI EGYHÁZMŰVÉSZET VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI KÉPE

A római iskola szellemi előképe, a beuroni bencés művészet¹⁴ sem kívánta a művészeti élet valamennyi szféráját integrálni egy mesterségesen létrehozott stílusban. Működési területét leszűkítette a templomra, de annak minden részletére, azaz a freskótól a miseruháig, a körplasztikától a kehelyig újra egységet – nemcsak formai, hanem szellemi egységet is – akart teremteni „nagy művészet” és iparművészet között. Ennyiben, és csakis ennyiben kapcsolódik a peraffaelitákhoz, Ruskin és Morris művészetelméletéhez.

Am a megvalósult művek esztétikai értékben és szuggesztivitásban messze az angol előképek mögött maradtak. Hiába igazol bizonyos értékeket az egyházművészet lelkes propagálója, Gerevich Tibor, aki Pater Desiderus Lenz működését – Maurice Denisé mellett – a leghasználhatóbbnak véli a jelen szakrális törekvései számára,¹⁵ mégis – a római iskola szempontjából is – tanulságosabb az utókor kritikai analízise, amellyel az iskola nyilvánvaló kudarcának okait próbálja feltárni. A Gerevich által annyira magasztalt „metafizikailag elanyagtalánított új festészeti és szobrászati stílus” ugyanis hermetikusan elzárkózott a kor többi stílusáramlatától és a közönség igényétől is. Minden át-szellemültsége és jóhiszeműsége mellett is heroikus erőfeszítésekkel létrehozott anakronizmus volt, amely egyaránt kikerülte a tömegek valódi, és a kurzusok hatalmat támogató igényeit. Ez az elszigeteltség okozhatta, hogy a montecassinói apátság Szent Mór-kápolnájában például – a korban teljesen társtalanul – újra megjelenik a reneszánsz óta feledésbe merült neoplatonikus számmisztika, mivel Lenz esztétikája szerint „a nagy művészetnek célja nem egyéb, minthogy a természet geometriai, számtani és szimbolikus alapformáinak átvétele és jellegzetes alkalmazása által nagy eszméket szolgáljon”.¹⁶

És ugyanez az elszigeteltség okozhatta, hogy ezt az anyagot öltött számmissztikát megpróbálták a beuroniak az egyiptomi stílus külsődleges jegyeivel összeegyeztetni. Az öszszepárosíthatatlan formajegyekből csakis számalmas eklektika születhetett. Így értékelte ezt már majdnem kortársként Fülep Lajos¹⁷, amikor a spirituális tartalmat, azaz a számmissztikát, és a testté vált figurát, azaz az ókori keleti formanyelvet, együttesen elemelve olyan következtetésekre jut, „hogy a hatás olyan, mint amikor akrobaták nagy erő kifejtés megjátszásával üres golyókat emelgetnek, nem archaizmus és stílus, hanem archaizálás és eklekticizmus”. Fülep elemzése azonban nemcsak a beuroni iskola esztétikai és művészeti kudarcainak tudatosítása miatt tanulságos, hanem mert meghúzza a frontot a művészet századfordulón kínált alternatívái között, egyik oldalra helyezve a cézanne-i művészetet, másik oldalra utasítva a beuroniakat és a Puvis de Chavannes-féle eklektikát. Ám Gerevich és nyomában Nagy Zoltán¹⁸ hiába tekinti esztétikai példaképnek az új egyházművészet számára az impresszionizmus főáramával szembehelyezkedő kísérleteket, az egyház nem fogadhatta el általánosan követendő iránynak az olyan stílusnosztalgiát, amely a kereszténység előtti művészet formakincséből merít.

FIEBER HENRIK EGYHÁZMŰVÉSZETI KONCEPCIÓJA¹⁹

A tízes években még úgy látszott, hogy a modern egyházművészeti törekvések fő és legkorszerűbb stílusideálja az impresszionizmusban feloldott naturalizmus. Legalábbis a mindig érzékenyen figyelő Fieber Henrik, a kor szakrális művészetének szinte egyetlen elméletileg tájékozott propagátora, ezt az irányzatot értékelte úgy, mint a templomi művészet legfigyelemreméltóbb teljesítményét. A Prohászkaival népszerűsített katolikus reneszánsz pezsgő légkörét kihasználva Fieber megkísérelte a „falakon belül is” elfogadtatni a szekularizált polgári művészetek éppen legfrissebb hajtásait. Nem látott semmiféle veszélyt az izmusok krisztianizálásában, sőt, elvetésüket a legsúlyosabb hibának tartotta: „Az egyház tehát vagy befogadja a modern vallásos művészetet, mint megtette bölcsőkorában, vagy kiskaliberű művészmesteremberekre bízva munkáit, lemond kultúrmissziójáról.”²⁰ Ekkor még úgy látszott, hogy a kaput egyre szélesebbre lehet nyitni, és a lehetőségek majdnem korlátlanok. Nemcsak a Munkácsy, Liebermann és Marées hatásait összeötvöző Fritz von Uhde ideálisan modernnek tartott festészete volt könyvében a követendő példa: kiaknázatlan lehetőségeket látott a Pont Aven-i iskolában, feltételezéseit mindössze egyetlen névvel, a pont aveniektől kiugró, és a beuroni kongregációba belépő Pater Willibrorddal tudta csak alátámasztani. Igaz, ezek a merész stíuskísérletek Fieber Henrik munkásságának – és az európai egyházművészetnek, sőt még a templomokból kívülrekedő vallásos művészeteknek is – csupán szélső határkövei lehettek. Már az Uhde-féle stílus is olyan ellenérzéseket váltott ki egyházi és világi körökben, hogy népszerűsítése valósággal forradalmi tettnek számított – nem teljesen alaptalanul. Hiszen Uhde Utolsó vacsorájáról olyanféle kritikai megjegyzések hangzottak el a korban, hogy „megteremtették a negyedik rend Krisztusát, proletárokká nyomorították a szentjeinket”.²¹ Hiába volt a felszínen szellemi összhang a Rerum Novarum és e plebejusi hangvétel között, a közönség pontosan értette, hogy ezek a Krisztusok nagyon hasonlítanak a politikai agitátorokhoz, és az apostolokat csupán egy hajszál választja el egy forradalomban aktivizálható élcsapatától.²² Az ilyen „veszélyes” útra té-

vedt vallásos művészet legalább annyira nem lehetett követendő példakép a háború utáni egyház számára, mint a talajtalan eklektikába fulladó beuroniak és az idegenszerű manierba süppedt Puvis de Chavannes tegnapi művészete. Ezért döntöttek igen hamar úgy az egyházművészet szellemi irányítói, hogy „a felszíneket ábrázoló naturalizmus és impresszionizmus, amely szellemében és kultúrájában is idegen az egyháztól, nem lehet alkalmas a lelki bensőség kifejezésére, amely nélkül igazi egyházművészet el sem képzelhető”.²³

A KLEBELSBERGI KURZUS EGYHÁZMŰVÉSZETI KONCEPCIÓJA

A klebelsbergi kultúrpolitika évtizede alatt természetesen az impresszionista-naturalista stílusigazodás lehetősége fel sem merült. Annak a keresztényszocialista mozgalomnak, amely a tízes években kitermelte a demagógiával „haladást” hirdető Prohászkt, vagy a ténylegesen pozitív reformokért is küzdő Giesswein Sándort, abban a pillanatban, amikor kurzus-ideológiává vált Bangha Béla, Huszár Károly és Haller István²⁴ hangadó vezetése alatt, már nem volt szükség semmiféle látszatpogresszióra, hiszen „a római katolikus és reformált egyházak jelentős tényezőinek támogatását, élvezte, ... és már másfél évtizede tevékenykedett a szocialista eszmék és mozgalom elleni harc tapasztalataival gazdagítva fegyvertárát”.²⁵ Ez az új típusú keresztényszocialista ideológia fel akart számolni mindenféle liberális vagy liberálisnak tűnő magatartásformát, és erőteljesen hangsúlyozta, hogy a „közgazdasági, politikai és kulturális életben azok kezébe kell letenni a hatalmat, akik velük született magyar és keresztény érzéssel csak a nemzet magyarságát ... szolgálják”.²⁶ Programjába tartoztak a szocializmus elleni tényleges harc mellett a kapitalizmus ellen használt demagóg jelszavak, hogy a hitélet és vallás védelmezésének ürügyén az osztályharcra így tereljék el a figyelmet.

A keresztényszocialista ideológia a „lelki kinövésnek nyesegetését” és az „emberi lelkekben végzendő tökéletesítést” választotta módszerül. Az ideológiához kapcsolódó hivatalos egyházművészetnek ezért élesen meg kellett tagadnia mindenféle rokonságot a polgári művészetre is érvényes stílusirányokkal és nyíltan olyan stíluseszmenyt kellett választania, amely asszociációs szférájában felidézhetette az eltévelyedett lelkek visszaszerzéséért küzdő ellenreformáció heroikus hangulatát. Ilyen tartalmakat adekvátan pedig csak a neobarokk közvetíthetett. A szellemi előfutár, a stílusinspirátor ezúttal is Prohászka volt. Már Prohászka életrajzírója, Schütz Antal is a magyar katolikus megújulás neobarokk jelenségéről beszél vele kapcsolatban, mert „műveiből barokk jellegű hullámlás, pátosz és ritmus árad”.²⁷ És még inkább barokk a tartalom, amellyel tudatosan Pázmány Péter nyomdokain haladva akar eszméinek híveket toborozni. Amikor Genthon István mérleget készít „Háború utáni középítészetünk stílusáról”, pontosan észleli a felszíni jelenségeket, azaz hogy a „középkor és a renaissance utánzása után logikusan el kellett következnie annak az időnek, mikor a barokk nyomul az előtérbe. Ez a kor a háború utánra maradt”.²⁸ Ám a mélyebb mozgatórugókat, a restaurált „neobarokk társadalmat” – Szekfü Gyula találó terminológiáját – nem teszi felelőssé a visszakanyarodásért. Pedig ahogy a kurzus-keresztényszocializmus a húszas években lemondott a progresszióknak még a jelszavakban hangoztatott látszataról is, úgy a kurzus-esztétika

– e jelenségekkel párhuzamosan – elvetette a pillanatnyilag balansznak tűnő látszatmodern jegyeket is.²⁹

Az is gyakran megesik, hogy ha az épület külseje nem is barokkizál egyértelműen, de a felszerelési tárgyak és főként a freskók már egyértelműen barokk kívánalmak szerint készülnek. Ennek a neobarokkon belüli barokkizálásnak az egyházművészetben különös szellemi-ideológiai háttere volt. A klérus ugyanis – élén Csernoch János hercegprímással – bizonyos fokig szembehelezkedve az államapparátus többi hatalmi szervezeteivel, IV. Károly haláláig nyíltan, utána pedig burkoltan királypárti maradt, és így különvéleményét is hangsúlyozva támogatta azt a stílust, amely a Habsburg-uralom fénykorát jelezte Magyarországon. Csernoch halála után Serédi Jusztiniának 1927-től nem kell megküzdenie olyanféle politikai tett következményével, mint elődjének, aki „IV. Károlyt várta, s míg ez nem történhetik meg, legcélszerűbbnek tartotta az *ideiglenes* kormányzóság felállítását”.³⁰ Így a klérusnak politikai okokból³¹ 1927 után már nem kellett ragaszkodnia a barokkhoz mint a hatalmi reprezentáció stílusához. Ez azonban nem jelentette azt, hogy az egyházi vezető szervek nézetei éppolyan gyorsan változtak, mint a belpolitikai események.

AZ ELSŐ PÁPAI ÁLLÁSFOGLALÁS A MODERN EGYHÁZMŰVÉSZETTEL KAPCSOLATBAN, ÉS HATÁSA

A magyar egyházművészet állóvizét az ellenforradalmi évtizedek folyamán első ízben a Szentsek állásfoglalása kavarta fel. 1924. szeptember 1-én XI. Pius pápa államtitkára körlevelet intézett – Gasparri bíboros útján – Olaszország főpásztoraihoz az egyházművészet gondozásáról és fejlesztéséről.³² (Továbbiakban csak 34.215 sz. pápai körirat.) A levelet követő szabályzat előírta a meglévő értékek konzerválását, a leltározás módzatait, központi egyházművészeti bizottságok szervezését. A gyakorlati teendőknel jelentősebb volt azonban az esztétikai-ideológiai útmutatás. A szabályzat ugyan kizárólag tiltó és megszorító paragrafusok gyűjteménye, de a sorozatos tagadások mégis tükrözik az egyházművészet konkrét válságát, és a megújulás kényszerű szükségességét. A modern egyházművészetről szóló fejezet öt pontja utal a katolikus egyház csökkentebb anyagi erejére, valamint a közelmúlt egyházi beruházásainak színvonaltalanságára, izlésbeli eltévelyedésére is. „Meg kell azt is fontolni, hogy a gazdagság és a pompa sohasem volt szükséges, és a mérséklet, sőt a tisztességes szegénység se ellenkezik az Úr házával”³³ vagy másutt: „Nem szabad sohasem megfélekezni arról, amit a templom és az oltárok méltósága követel. Mellőzni kell minden hamis díszítést...”³⁴ – fejtegeti a körlevél, és így, ha nem is teszi magáévá egészen a modern törekvéseket, de nem is zárkózik el a kortárs európai építészet anyagszerűséget hirdető elveitől. Ilyen előzmények után a kánonjogi kódex rendelkezése, amely szerint – „egy templomot sem szabad építeni a főpásztoroknak írásban adott engedélye nélkül” – jelentősebbé vált. A spontán stílustörekvések így megegyezhettek a felülről irányított stíluskövetelményekkel, tehát a katolikus egyház liturgiájának vizuális vetülete egyszersmind a katolikus egyházi hierarchia függvényévé vált.

A 34.215 sz. körirat tulajdonképpen szellemében és tartalmában előkészítője a három évvel későbbi nagy hatású pápai enciklikának, a Quadragesimo Annónak, melyben

XI. Pius „arra buzdítja a világ katolikus papságát, hogy a meglévő műalkotásokat konzerválja és az új templomépítkezések és felszerelések a komoly művészet jegyében történjenek”.³⁵ Az egyházi reprezentáció és a kvalitásos szakrális művészet hangsúlyozásával XI. Pius megkísérelte XIII. Leo negyven évvel korábbi *Rerum Novarum*-ában lefektetett „szociális” tennivalókat kiterjeszteni a kultúra területére is. Egyházpolitikailag szükségesnek látszott ez a lépés, mert az Uhdével kezdődő szociális, sőt szocialista tartalmat vallásos köntösben ábrázoló művészet az izmusok virágzásával, és azok – elsősorban az expresszionizmus felemás átvételével különösen a német és a francia festészetben még fel is erősödtek. Már-már schizmával fenyegető éles kontraszt keletkezett az egyház tanításai, és az egyház művészetéről alkotott nézetei között. A forradalmi Európa ideológiai viharaitól ugyanis a templom belseje sem menekülhetett, ezért az egyházművészetben is szükség volt a restaurációs folyamatra a forradalmi apály éveiben.

E restaurációs folyamat első lépése volt a „körirat”, második pedig az 1925-ös római egyházművészeti kiállítás. A római tárlat összképe még beletartoztak a legkülönbözőbb irányok. Joseph Ruisl Keresztrefeszítése még a sokszorozás elparentált szövedfordulós uhdei-böcklini impresszionisztikus-szimbolisztikus naturalizmus jegyében fogant. Aurelio Mistruzzi Limai Szent Rózája semmiben sem különbözött az olasz akadémikus szobrászat főáramától, Bistolfi anyagszerúségbe belefeledkező márvány megmunkálásától. Rouart Madonnája tompítottabban és kevesebb kvalitással ugyanazokat a plasztikai felismeréseket közvetítette, mint Bourdelle Elzászi Madonnája, Hans Frey kis tritpichonja a német reneszánsz szelleméhez igazodott, Teodoro Winter Szentképe pedig a Caspar David Friedrich-féle pantheisztikus-krisztianizmus felfogását próbálta tovább éltetni. E tegnapi stílusterékvések mellett azonban halványan kirajzolódott a polarizálódó modern egyházművészet képe is. Egyik oldalon a római iskola számára később követésre alkalmas klasszicizálás, a novecento, vele szemben bizonyos posztexpresszionista törekvések távoli visszfénye. Hans Faulhaber Pietájában még könnyen tetten érhető Ernst Barlach később elfajzottnak bélyegzett formaalakítása, Aldo Carpi Madonnájának naiv idilli hangvétele Ottone Rosai³⁶ stilizáló formáit torzította az édeskesség irányába, és így válhatott a tanulni vágyó magyar egyházi festők számára követendő példává.

A magyar kiállítás összképe pedig különösen színes, és ellentmondásokkal telített. Gerevichnek, a Sezione Ungherese rendezőjének sem történelmi koncepciójába, sem kvalitástiszteletébe nem illett bele a neobarokk egyházművészeti alkotások túlzott szerepeltetése, a római iskolára vonatkozó terveibe viszont annál inkább belesimult a kiállított száz év egyházművészeti keresztmetszete, a csúcok éppen úgy, mint a harmadrangú mesterek. A nazarénusokkal rokon Szoldatics temperafestészete, Székely Bertalan száraz monumentalitása, Gábor Móric szecessziós dekorativitása, sőt még Fényes vagy Rudnay plebejus-hangvétele is alkalmasabb elődöknek látszottak, mint a mellőzöttek bemutatott Benczúr,³⁷ vagy a korban sokat foglalkoztatott neobarokk irányt követő Márton Lajos, akinek ezúttal egyetlen képét sem állították ki Rómában. Az utódok között viszont ott volt már az eljövendő római iskola törzsgárdája: Szőnyi István, Patkó Károly, Istokovits Kálmán és Aba-Novák Vilmos is, igaz számarányuk még eltörpül a posztakadémizmus és a posztsecesszió képviselői mellett, és legtöbbjük egyelőre még csak rézkarcteknikájával szolgált rá az egyházművészeti tárlaton való részvételre.

A kiállított építészeti munkák viszont sokkal inkább jellemezték a húszas években ténylegesen volt egyházművészetet. Gerevich ekkor még nem állíthatott össze kozmeti-

kázottan korszerűbbnek tűnő képet, hiszen egyetlen magyar építész sem kapott még akkor megbízást modern hangvétélű egyházi mű tervezésére. Abból válogatott, ami volt. Így is sikerült kiszorítania a neobarokk templomterveket Foerk Ernő és Petrovác Gyula romanizáló, Megyer-Meyer Antal „magyaros” terveinek jóvoltából.³⁸

A Rómában megpendített hangvételt, a felülről irányított és mederbe szorított óva-utós újítási folyamatot kellett volna folytatnia az 1926. október 9-én a Nemzeti Szalomban megnyíló Egyházművészeti Kiállításnak. Radisich Elemér, a tárlat rendezőbizottságának ügyvezető alelnöke is úgy kommentálta ezt a képzőművészeti seregszemlét, mint bekapcsolódást „abba a korszakot alkotó nagy jelentőségű folyamatba, amelyet XI. Pius pápa kezdeményezett, részben az egyházi műemlékek szakszerű gondozása és védelme, részben pedig az egyházművészeti nevelés helyes irányelveinek megállapítása érdekében”.³⁹ Ám Klebelsberg Kunó megnyitóbeszédének történelmi koncepciója világossá teszi, hogy – legalábbis elvben – a követendő nagy korszak még mindig a barokk volt, amelyre II. József „halálos csapást mért a szerzetesrendek eltörlésével”.⁴⁰ Ilyen megvilágításban különös jelentést kap az odaítélt első díj. A pályakezdő fiatal Heintz Henrik kitüntetése az 1926-ban alapított Csernoch-díjjal ugyanis csak üres gesztus volt a mindenáron újítani akarók lecsendesítésére. A kitüntetett kép, a Szent Ferenc, semmiben sem különbözött a kor többi akadémikus-eklektikus ízű művétől, legfeljebb csak szenvedélyes, genovai barokkra emlékeztető hangvétellel tért el a kor szenteket ábrázoló festményeinek nagy átlagától. Ám e képével Heintz a Csernoch-díj mellett római ösztöndíjat is szerzett, és ezzel reprezentánsává lett a neobarokk és római iskola közötti kontinuitásnak. Az Egyházművészeti Kiállítás műveinek többségét azonban egy világ választotta el a római „mostra sacrale” újítani akaró stíluspróbálkozásaitól.⁴¹

LITURGIAI ÚJÍTÁSOK

Ha az újítás mikéntjét nem is határozta meg a pápai enciklika, az újítás ideológiai tartalmát a hivatalos egyházi körök irányítják. Conrad Gröber érsek kifejti, hogy „a művészet út, de nem cél” és a tekintélyre hivatkozó, szakrális művészettel foglalkozó írások ezt a gondolatot gyakran még ki is egészítik Claudel sokat idézett mondatával: „Ahol az egyéniség túlzottan érvényesül, ott az Isten nem nyer helyet”. A kor legnagyobb katolikus költője ezzel lényegében a *l'art pour l'art* szakrális művészetbe beszivárgó formája felett mondta ki halálos ítéletét. „Minden katolikus megújulás, a művészeti is, csak konzervatív lehet: az örök katolikum új átélése.”⁴²

Az új átélés viszont csak akkor lehetséges, ha módosul a katolikus vallás liturgiája is. Az első lépéseket ebbe az irányba még az a X. Pius (1903–1914) tette, aki – miközben szigorúan vigyázott az egyházi modernizmus mértékére és 1911-ben indexre tette Prohászka legfontosabb és legnagyobb vihart kavarázó műveit⁴³ – a mindennapi áldozás szükségességének sürgetésével az oltárépitményről ismét az oltár eredeti formájára, a menzára terelte a figyelmet. E liturgikus revízió eredményeképpen egyszerre értelmetlenné váltak a lényegét elfedő barokk díszítmények. A szertartás immár nem vizuálisan akarta elkápráztatni a híveket – a látványélményekben egyre bővülőbb külvilággal amúgyis reménytelen volt a verseny –, hanem érzelmileg kívánta foglyul ejteni a racionalizált világ elől menekülőket. Az egyre bonyolultabbnak látszó társadalmi összefüggésekkel

szemben hatásos kontrasztnak ígérkezett a vallás egyszerűségének hangsúlyozása, amelyet az újtott liturgiának kellett kifejeznie. Ezt az igényt foglalja össze Mihályi Ernő, amikor kimondja, hogy „A mai kor a maga egyszerűbb liturgikus nyelvén csak az oltárasztalt akarja kiemelni. Azt akarja, hogy az egész templom innen induljon ki, s ne akarjon más lenni, mint áldozatbemutató, oltár körül csoportosuló szent hely.”⁴⁴ Ez a templombelső újra fel akarja idézni a donatrix mensa ősegyházból ismerős látványát, hogy puritánsággal visszaszerezze azt a hitelt, amit gazdagsággal elvesztett. Ezért kell Krisztust ábrázolni, vagy legalábbis hangsúlyosan jelképezni a templom középpontjában, mert ő van a katolikus vallás értelmi középpontjában is. A modern egyházi képzőművészet legtöbbször idézett és legrepresentatívabb alkotásai ilyen szellemben fogantak. Az első tipikus példát ezúttal is a beuroniak szolgáltatták. Lenz montecassinói Golgotáján a Krisztus ugyanis már „nem a kín és halál, hanem a megváltó, halált legyőző áldozat képe, akárcsak régesrégén”.⁴⁵ Az archaikus Krisztus-képhez ugyanis a természetfeletti szentség jelképeire van szükség és nem az emberi kiválóság éreztetésére, melyet a naturalizmusban feloldódó eklektikus egyházművészet már lejáratott a hívek előtt. A modernnek tartott magyar egyházművészeti alkotásokon is ilyenféle Krisztus-kép jelenik meg. Aba-Novák sokat támadott jázszentandrásai freskóinak előképe a kora keresztény Pantokrator, Ohmann Béla balatonboglári feszületének pedig a román kor szenvedélyektől mentes korpusza.⁴⁶

A Krisztocentrikus liturgia hangsúlyozása a megújítási szándéknak csupán egyik – igaz, legfontosabb része. A templom díszítése szempontjából azonban jelentősebb a szimbólumok rehabilitása, mert ezen a ponton a liturgia archaizáló szándéka találkozott, vagy legalábbis néha találkozhatott bizonyos modern irányok absztraháló törekvésével. A szimbólumok újrafelfedezése és alkalmazása pedig eleve kizárja bizonyos történeti stílusok utánzását, hiszen: „a reneszánsz elején kezdik elfelejteni a jelképes egyházművészet értelmét. Üres, keresett allegória, embléma-ábrázolás válik divatossá, amely mindinkább formalizmussá, az egyházművészet terén henye gondolatnélküliséggé süllyed.”⁴⁷ De nemcsak a reneszánsz, és az azt követő stílusok válnak ezért nem kívánatos példaképekké, hanem az újtó egyházművészet számára hiteltelen az a fajta romanizálás és gotizálás is, ahol az építész „nem gondol arra, hogy a templom hajójában lévő hat pár oszlop a tizenkét apostolt, a négyköríves oszlopköteg a négy evangélistát, a homlokzati nagy ablakrőzsa Krisztus töviskoronáját jelképezte”.⁴⁸ Így egyházi szempontból elfogadható az a modern templom, ahol ugyan nincsenek jelen a begyakorolt történeti formák, viszont alkalmazzák ezeket a félig-meddig már feledésbe merült jelképeket.⁴⁹ A lényeg az, hogy a templom ne gyülekező csarnok, hanem szakrális hely legyen. A templomnak kell ugyanis elsősorban kirántania a passzivitásból azokat, akik csupán a vallást megszokásból, formalizmusból üzik. Az aktív vallásgyakorlat érdekében nem célszerű a szószéket a hajóban elhelyezni – ahogy ez a hitvitázó barokk óta általánossá lett –, hanem közelíteni kell az oltárhoz, mint ahogy a vallási élet ideális korszakában, az ókeresztény templomok idejében is a szentség ház közelében álltak az ambók. A tömeg bekapcsolásához jóformán nincs is szükség a figyelmet elvonó mellékkápolnákra, a magánajtatosság színtereire. Mindennek egyszerűsödnie kell. Az új liturgia számára például az előcsarnokban puritánul megoldott serleg, szomjas szarvas vagy drágaköves kereszt alkalmasabb az áhitat felkeltésére, mint e jelképeket esetleg helyettesítő, de a vallási tartalmakat túlrészletező freskó.

A liturgiai újítások és az abból fakadó esztétikai változások Magyarországon meglehetősen erős ellenállásba ütköztek. A fentebb vázolt egyházpolitikai okokon kívül a papság századfordulótól megfigyelhető kulturális elszigeteltsége, minden újítástól ösztönösen irtozó szemlélete, az alsópapság izlésbeli korlátoltsága az egyházat megátolta még abban is, hogy saját életképességének védelmében hathatósabb, tömegeket toborzó propagandát fejtsen ki. Az a hangvétel, amelyet Fieber Henrik pendített meg egyházművészeti írásaiban, azaz a modern irányokkal szemben tanúsított maximális tolerancia, a pápai állásfoglalás után időszerütlenné vált. Ám a kikristályosított új álláspont, az melyet majd később Jajczay János alakít a modern egyházművészetet összefoglaló öt pontjával,⁵⁰ nagyon nehezen válhatott népszerűvé. A két álláspontot összekötő, részben eklektikus, részben harmadikutas álláspont Somogyi Antalé, aki e korban a legnagyobb terjedelmű egyházművészeti publikációkat tette közzé.⁵¹

Vallás és modern művészet című könyve – noha egyértelműen követeli a korszerűsítést – az újítás mikéntjét nem határozza meg. Módjával harcol az archaizálás ellen, szemlélete már távolról sem olyan szigorú ebben a kérdésben, mint Fieberé. Az ügyes pedagógus módszerével próbálja tudatosítani a laikus műélvezők spontán tévedését, akik azt vélik, hogy „a régi igazság már rég megtalálta klasszikus kifejezését a keresztény művészet nagy stílusaiban, és ezért fölöslegesnek tartják új utak keresését, egyedül a régihez való ragaszkodásban látják a természeténél fogva konzervatív egyházi művészet helyes irányát”.⁵² Somogyi múltképe vonzó és egyházművészeti értékekkel telített, de a jelen számára kevésbé hasznosítható, mert „a keresztény művészetnek nem lehet az a feladata, hogy egy pár megható órát szerezzen közönségének azzal, hogy megmutatja, mennyivel szebb volt régen, hanem azt kell megmutatnia, mily szép volt a mai világ és a mai lélek a kereszténység fényében”.⁵³ A mai világ művészete azonban már problematikus. Ami Fieber számára még az egyházművészet potenciális tartaléka, az új festői eredményeket felhasználó vallásos tárgyú művészet, az Somogyi számára már nem feltétlenül kívánatos. Írásának éle a magyar impresszionizmust és utóhajtásait támadja, mindazokat a stíluspróbálkozásokat, amelyeket Lyka Károly mint l’art pour l’art jelenségeket megvéd.⁵⁴ Nem nehéz felfedezni ebben a szemléletben a keresztényszocialista ideológia látványos, de a lényegét nem érintő polgár-kritikáját. A Lyka támogatta Ferenczy Károly-féle „vallásos” képek ugyanis nem az egyházművészet szigorú szabályokkal merevített szemlélete felől, hanem a szekularizált világban élő, de misztikumra vágyódó polgár világgépe irányából közelítenek a vallásos témához. Ez a vallásos témájú polgári táblaképtípus a Somogyi esztétikában a legnegatívabb jelenség. Nem veszi, vagy legalábbis nem akarja tudomásul venni, hogy a sokszorosán elmarasztalt nagybányai irány mögött nemcsak az irodalmi tartalmat feloldó plain air van, hanem az irodalmi, azaz a vallásos tartalom újfajta közvetlenné tett átélése is. Ez utóbbi, és nem az impresszionista hangvétel lehetett a fő ok, amiért „egy cseppet sem szabad csodálkoznunk, hogy az egyháziak becsukták a templom kapuit a modern festészet előtt”.⁵⁵ Az egyházművészet szempontjából gyakorolt impresszionizmus-kritikája azonban nem egyértelműen modernségellenes. Sőt. Éppen ez a szemlélet teszi lehetővé, hogy a Fieber-írások egyházi körökre gyakorolt kellemetlen utóhatását feloldja és fogékonytá tegye az impresszionizmus után keletkezett modern irányokkal szemben. Somogyi nem Maurice Denis-re és Puvis de

Chavannes-ra hivatkozik 1927-ben, mint pozitív példákra, hanem egyfajta kilúgozott és megtisztított expresszionizmusra, amely valójában csak a fantáziában létezett. Kandinskitől Däblerig az expresszionizmus elméleti írásai ugyanis nem sok sikerrel kecsegtethették azokat, akik e művészetet alkalmazni akarták a templom falain belül. Somogyi is csupán olyan másodosztályú művészekre hivatkozhat, mint Sterrer, Eibl és Fais-tauer, akik „bár teljesen újak, de műveik a múltnak továbbfejlesztését jelentik”. Az expresszionizmus megtérését váró szemlélet következménye, hogy az 1933-as Nemzeti Kiállítás vallásos művein végigtekintő Somogyi⁵⁶ csak olyan képek és szobrok felé fordul rokonszenvvel, amelyeknek formaképzésében felfedezheti az expresszionizmus nyomait. Ilyen versenyben a késő szecessziót átízzító, a gödöllői művésztelephez tartozó Remsey Jenő és a Lehmbuck hatásokat provinciálisan lehalkító Lux Elek kerülhet csak ki győztesen. Kidolgozott egyházművészeti koncepciója szerint Rudnay Gyula Krisztus Pilátus előtt-je a „vallásos szinten alul marad”, Fényes Adolf Három királyokja „komolytalan játék a vallásos témával”. Ám Somogyi Antal kultúrpolitikai rövidlátására jellemző, hogy a számára hasznavehetetlen és többszörösen elítélt polgári táblaképfestő generáció mellett feltűnő fiatal gárda – az amelyeknek nem a német expresszionizmus a követendő stílusideál, de azért működési színterének mégis a templom belsejét képzelel el – súlyos, differenciálatlanul negatív kritikát kap. Így Rudnayhoz és Fényeshez hasonló elbírálásban részesül Aba-Novák Szent Erzsébet oltára, Molnár C.Pál Ave Mariája, vagy Ohmann Béla keresztelőkútja is.

Somogyi egyházművészeti koncepciója nagyjából megfelel a klérus elvárásainak. Csak olyan mű kerülhet a templomba – írásainak tanúsága szerint –, melyek figyelembe veszik az egyházi kódex idevonatkozó rendelkezéseit.⁵⁷ A teológus professzor, a kor nagy hatású egyházművészeti szakértők (Gerevich, Jajczay, Molnár Ernő) mögött mégis a második vonalba szorul, mert – noha esztétikai diagnózisai szervesen illeszkedtek a kultúrpolitika általános fő áramába – használható pozitív és gyakorlati programot mégsem nyújtott korai, összefoglaló műveiben. 1940-es munkája pedig⁵⁸ sokkal inkább csak az elméletével összeegyeztethető római iskolás templomi művészet tudomásulvétele, semmint a kortárs egyházművészet fenntartás nélküli elfogadása. Somogyi egyházművészeti koncepciója ugyanis megrekedt a húszas évek második felénél, ott ahol az egyházművészeti orientáció megválasztása még nem járt feltétlenül kultúrpolitikai konzekvenciákkal.

A MAGYAR EGYHÁZMŰVÉSZET SZÍNVONALA A RÓMAI ISKOLA ELŐTT

Az a kontraszt, amely bizonyos történelmi szükségszerűségek következtében a húszas évek elején keletkezett a magyar és európai egyházművészet között, a lassú változás miatt kitolódik még a húszas évek végére is. Az ellentét annál feltűnőbb, mivel ebben az évtizedben zajlik a konstruktív építészet nagy forradalma, ekkor válik általánossá az expresszionista formanyelv a német templomi festészetben és szobrászatban, mindebből pedig itthon vajmi kevés tükröződik. A jókora fáziskésésből éppen a római iskolások fognak később hasznot húzni, Gerevich Tibor szavaiból ugyanis kitűnik, hogy: „a modern egyházművészeti törekvések, s általában a modern építészet hullámai aránylag későn érkeztek hazánkba, az új stílus a kísérletezésen és a kezdeti nehézségeken már túl volt, elve-

tette túlzásait és értelmetlenségeit”,⁵⁹ tehát a római iskola gyakorlatilag egyszerre lehetett „modern” és a modernségtől visszako­zó klasszicista is.

Dehát melyek azok a legfontosabb egyházi építmények, amelyek megszülettek a húszas évek Európájában, és amelyeket a hivatalos egyházművészet irányítói nem akartak tudomásul venni – ha pedig tudomásul vették, akkor olyan értetlenül álltak előtte, mint az egyik legtöbbet foglalkoztatott eklektikus templomépítész, Fábián Gáspár, aki Otto Bartning berlini evangélikus templomának következetesen végigvitt üveggel kitöltött vasbeton keretrendszeréről csak annyit tudott mondani: „Hát az a cél, hogy mindent meg kell újítani?”⁶⁰ A korszakos jelentőségű Notre Dame de Raincyről, a hasonló elképzeléseket megvalósító moreuili templomról és a történeti formákat végképp megtagadó bázeli Szent Antal templomról pedig a hazai közvélemény csak jóval később, a római iskola térhódításának idejében szerezhethet tudomást.

Az egyházművészeti igazodás kényes kérdés volt, de egyelőre csupán forradalmi avantgarde és nem forradalmi modernizmus, hagyománytisztelet és idejétmúlt archaizálás körül polarizálódtak az ellentétek. A frontokat ekkor még Hollandia és Németország között húzták meg. A templomépítészet területén ugyanis vitathatatlanul Hollandia katolikus egyháza – tehát a protestánsokkal polemizáló katolikus Hollandia – mutatta fel a legimpozánsabb és legmaradandóbb értékeket.⁶¹ Ám a holland konstruktivizmus egyházépítészeti lecsapódása, a történeti architektúra teljes tagadása, és a következetes purizmus még a magyar egyházművészet „balszárnya” számára sem volt járható út. A német templomépítési eredmények – a bennük megnyilvánuló Bauhaus-hatás ellenére is – inkább inspirálták a magyar egyházművészeket, mert a korszerű anyagok alkalmazása mellett nem mondtak le végérvényesen valamennyi történeti formáról, és ha idézőjelbe téve is, de alkalmazkodtak a hagyományokhoz.⁶² Legjellemzőbb példa erre Fritz Höger a korban sokat méltatott berlinwilmersdorfi temploma, ahol „a modern szerkezet és formaképzés az északi Backstein-dóмок sugallatával keveredik”.⁶³

A német orientáció azonban nem válik kívánatosabbá abban a pillanatban, amikor XI. Pius 1932. október 27-én az új Vatikáni Képtár felavatásakor mondott beszédében⁶⁴ nyíltan a német templomi művészetet hibáztatja bizonyos eltévelyedésekért.⁶⁵ A harmincas évek elején, akkor amikor pillanatnyi vákuum keletkezik a kultúrpolitikában Klebelsberg halála után és a hómáni éra megerősödése előtt, akkor amikor labilitás keletkezik az egyházművészeti orientáció megválasztásában az „Il monito dell sommo pontefice d'arte sacra”⁶⁶ pápai intelem után, és a római iskola egyházművészeti fellépése előtt, bizonytalanság keletkezik az emberek gondolkodásában is. A politikai stabilizációt erjesztő gazdasági világválság a társadalmi tudatban nemcsak a fasizmus-antifasizmus alternatíváját teremtette meg. „A vallásos hit, bármennyire reakciós illúziókat kerget is a tudomány szempontjából” – írja J. Kisely –, „mégis képes a szociális elnyomással sújtott tömegek egyes rétegeiben olyan képzeteket kelteni, mintha a vallás meg tudná őket szabadítani, és ezt a hamis nézetet táplálja bennük, hogy a kereszténység az ember számára továbbra is erkölcsi és világnézeti tekintély maradhat.”⁶⁷ Ez a megállapítás talán soha nem volt annyira érvényes, mint a harmincas évek elején, amikor a vallásos „megújulási” mozgalmak a magyar szellemi élet olyan széles spektrumát birtokolták, amelybe egyaránt belefért a szélsőségesen reakciós Tóth Tihamér és a liberális Sík Sándor,⁶⁸ a Bauhauossal rokon törekvéseket mutató Árkayak és az akadémikusan neobarokk Unghváry Sándor,⁶⁹ akinek korábban Zdravec páter írta elő a magyar szentek pontos

ikonográfiáját. A fellendült vallási élet egyházművészeti igényt teremtett, de egyelőre még nem alakult ki az az egyházművészeti elitgárda, amely megértette volna a klérus új időkhöz alkalmazkodó új igényeit. A világegyház pedig – mely Dalla Torre írása szerint ragaszkodott a látszathoz, hogy egyszerre legyen „antik és modern is egyúttal”, amely soha egyetlen művészi formát vagy irányzatot nem utasított vissza, ha az lényeges feltételeknek megfelelt, ma sem utasítja el az új irányzatokat”⁷⁰, nem engedhette sokáig azt a színvonalatlan konzervativizmust, amely a magyar egyházművészet nagy átlagát jellemezte. A harmincas évek első felében az egyházi megbízásokon ugyanis olyan másod- és harmadrangú művészek osztoztak, akik nemcsak a modern törekvésekkel szemben álltak értetlenül, de még a műcsarnoki festészetből és polgári közönséget kiszolgáló portréfestészből is kimaradtak. A művészi képesítést nem nyert mesterembereken kívül e művészek zöme a Magyarországon továbbélő posztzsecsesszió, vagy pedig az igényekhez még inkább alkalmazkodó, akadémizmusban felolvadó neobarokk modorában tevékenykedett.⁷¹ Lohr Ferenc, Beszédes László, Takács István és főként Leszkovszky György működése jellemzi ezt a kort. Az utóbbi festő gyakori foglalkoztatása egyben azt is mutatja, hogy a magyar katolikus körök valójában olyan kipróbált művésszel dolgoztattak legszívesebben, aki Kőrösfői-Kriesch a harmincas években már korszerűtlenné vált modorát tartósította, vagy éppenséggel még régebbi hagyományt, Székely Bertalant tekintette példaképének. A Cennini Társaság⁷² tagjai – Leszkovszky György, Diósy Antal, Hende Vince – és a többi posztzsecsessziós művész, akik festészetben változatlanul a preraffelitákhoz és a beuroniakhoz, építészetben Lechnerhez igazodtak, mesterségbeli tudásuk és műveszműhelytisztéletük révén legalább szakmai szempontból képviseltek elfogadható színvonalat.⁷³ A fő ideológiai irány, az „érzékfölötti” mondanivaló legbeváltabb stíluseszköze a neobarokk, olyan művekkel, mint amilyenek Fábíán Gáspár templomai (Székesfehérvár, Zagyvapálfalva), Takács István freskói (Mohács, Polgárdi), Füredi Richárd szobrai (Kaposvár),⁷⁴ még a szecsessziós utóvédharcokat is háttérbe szorították. Kotsis Iván korai németes ízű templomai valósággal csúcsként emelkednek ki a húszas évek átlagából. Holland hatásokról a már említett okok miatt nem lehetett szó, az olasz átvételeket pedig megnehezítette az olasz egyház, és ezen belül az egyházművészet speciális helyzete.

AZ EGYHÁZMŰVÉSZET OLASZ ORIENTÁCIÓJÁNAK KÉRDÉSE

Az olasz fasiszta ideológia 1922-ben, tehát közvetlenül a hatalomra jutás előtt bizonyos fokig vallásellenes volt. Ám a kompromisszumokra mindig kész Mussolini mint ellenzéki politikus felismerte a számára szükséges szövetségest, és javasolta pártjának, „hogy fel kell számolni a Mazzini-féle ideológiával, s el kell ismerni, hogy a latinság tradícióit a Vatikán őrizte meg”.⁷⁵ A hatalomra került Mussolini pedig hamarosan megkezdte a tárgyalásokat a Vatikánnal. A rendszer számára egyre kellemetlenebb volt az a feszültség, amely a kispolgári tudatban olyanformán tükröződött, hogy a „jó fasiszta nem lehet egyszerre jó katolikus is”. Így már a húszas években meglehetősen konszolidálódott a helyzet állam és egyház között, és sor sem került olyan válságok kirobbanására, mint XIII. Leo idejében, aki a Vatikán elhagyásával fenyegetőzött.⁷⁶

Hivatalosan azonban csak 1929. február 11-én a Lateráni Paktummal jöhet létre az a

„vallásos orientálódott politikai kurzus”, amelyet XI. Pius célként tűzött a rezsim elé. Állam és egyház húszas években kialakult csendes, nem kiélezett feszültsége látványos aktusokban oldódik fel. A propaganda-gépezet remekül kihasználja az olyan prominens személyiségek megtérését, mint Oriani, Giosue Borsi, Giovanni Papini, hogy ezzel is igazolja a szövetség politikai praktikáktól független történelmi szükségszerűségét. A kurzus tipikus képviselői – mint például Agostino Gemelli, a milánói Szent Szív egyetem rektora – elkészítik a szövetség ideológiáját is: „A pozitivizmus Franciaországból jött, az evolucionizmus Angliából, az idealizmus Németországból. A vallás és haza közötti konfliktus csak felszínes jelenség maradt, és nem ingatta meg a két ideált, amely érintetlenül és összefonódva élt tovább a nép lelke mélyén.”⁷⁷

1929 után tehát elhárultak azok a politikai akadályok, amelyek a meglehetősen hátrébe szorított olasz egyházművészet propagálása elé tornyosultak. Az olasz szakrális művészetet azonban egyelőre nem fenyegeti az a veszély, amelyről az *Il monito del sommo pontefice* óvja az egyházat. Szó sincs eretnek tartalmak behatolási kísérleteiről, annál inkább a szent helyeket előntő leccei gicccgyár termékeiről. A Scuola di Beato Angelico konzervatív és posztzecessziós elemeket is magábaolvasztó műhelyén kívül ugyanis jó művekkel csak elvétve lehet találkozni. A színvonal alig lehetett jobb, mint Magyarországon, legalábbis erre utalnak Giovanni Papini kiábrándult szavai: „Ha az olasz egyházművészet jelen állapotáról világosan akarunk beszélni, egy olyan állapotról kell szólnunk, amely némiképp hasonlít a nemlétezéshez. Vagy a megmerevített remekművek lelketlen újramásolásai ezek a művek, vagy szerencsétlen és esetlen kísérletezései egy kezdeményező művészi meggyőződésben silány és mesterkéltn modernségnek.”⁷⁸

Am a lehangoló összkép ellenére feltűnedeznek azért az egyházművészetben is a „világi” stílusokkal párhuzamos jelenségek. Vannak művészek, akik egyszemélyben művelik az „arte politicát” és az „arte clericalét”; Felice Carena, Adolfo Wildt és mindenekelőtt Gino Severini működése példaadónak látszik, hiszen utóbbi „művészi megtérésében fontos szerepe van annak, hogy aktív katolikus életet él, amiről szépen tanúskodnak falfestményvázlatai”.⁷⁹ Általában széles spektrumban keresik az egyház számára elfogadható, sőt kívánatosnak tartott hangvételt. Dottori például a futurizmus utóhajtásait próbálja Kálváriájában szakrális tartalommal megtölteni, Fra Pistarino pedig áhitatos novecentizmust művel, és mintaképe Fra Angelico. Am az olasz vallásos művészet távolról sem válik olyan könnyen egyházművészetté, mint Magyarországon. Az ok részben gazdasági, részben politikai. Igaz ugyan, hogy „a háború fergegeiben magábaszállt fiatal generáció jó része ösztönösen vallásos lett”,⁸⁰ új templomokat viszont keveset építettek, és a papság sehol sem tiltakozik az új stílusú templomok ellen olyan hevesen, mint Olaszországban. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a legújabb olasz templomépités, egy-két kivételtől eltekintve, a hagyományok diktálta történeti stílusok nyomdokain jár,⁸¹ – ha egyáltalán jár, mert azt a kártérítést, amelyet a lateráni egyezmény eredményeképpen az egyház megkapott az államtól, inkább szervezeti, semmint reprezentációs célokra fordítják. És éppen a szervezet, az *Actio Catholica* ad alkalmat a fasiszta államnak arra, hogy újból kiélezzon bizonyos ellentéteket. 1931-ben ugyanis az egyház irányítása alatt működő aktív katolikus tömörülés kezd a sekrestyéken kívül is szervezkedni és így természetszerűen kihívja a hatalmára féltékeny fasiszta államapparátus ellenintézkedéseit. Ettől az időtől kezdve az „*Actio Catholica* nem törekszik az államrend helyébe lépni, mert lelkiség a lényege, tehát nem merevedik bele a napi exigen-

ciák által diktált politikai formulákba”.⁸² A megregulázott Actio Catholica így Olaszországban távolról sem rendelkezik az egyházművészet irányításában olyan presztízzsel, mint Magyarországon, ahol az egyházművészet egyszersmind kiegészíti a félfasiszta állam reprezentációs igényeit is. A viszonylag jelentéktelen olasz egyházművészeti teljesítmények nem adhatnak elegendő forrást a Rómában tanuló ösztöndíjasoknak. Többet tanulnak ezért a Novecento mozgalom világi művészeitől, Casoratitól, Sironitól és Arturo Martinitől: tőlük sajátítják el azt a stílusteremtést, amely az újdonság varázsáról nem akar lemondani, de „amely megakadályozza az összes izmusok behozatalát és befolyását”.⁸³ A római iskola egyházművészetben betöltött szerepéből következik, hogy e másodosztályú szakrális művészet jelentősége atrofiasan felduzzad Gerevich Tibor írásai-ban. Felfigyel az érdektelen kiállításokon az esztétikailag silány vallásos művekre is, hogy támogatott művészei számára a megfelelő itáliai bázis látszatát sejtse.⁸⁴

A FRANCIA ORIENTÁCIÓ KÉRDÉSE

Hiába alacsony színvonalú az olasz egyházművészet, a harmincas évek közepétől kezdve más katolikus művészeti orientáció szóba sem jöhet. Ha a húszas évek német egyházművészeti reneszánsza még egy-két hazai műben visszhangra talált, a harmincas évek francia katolikus művészetének – akkor legrangosabb szakrális alkotásainak – hatása már nyomokban sem lelhető fel. Még a „legfranciásabb”, az újklasszicistákkal rokon törekvéseket mutató Medveczky Jenő festészete sem egyházművészeti indíttatású. Észreveszik ezt a jelenséget a kor katolikus szellemű hangadói is: „Kétségtelen, hogy Olaszországgal kiépített kulturális kapcsolatunk különösen az utóbbi esztendőben hatalmas és örvendetes lendületet vett, kétségtelen, hogy a közelmúltban valutáris nehézségek miatt elzsilipelt német szellemi érintkezések folyama is többé-kevésbé nyugodt mederben halad, de az is kétségtelen, hogy a szellemi áramlatok egyik legfontosabbika áthághatatlan akadályok miatt a magyar szellem áramkörébe képtelen bekapcsolódni. A franciákról van szó.”⁸⁵ Pedig a magyar katolikus körök egy része, azok akik eleinte az Új Korban publikálnak, szívesebben látják ezt a művészeti orientációt, mint Mussolini Olaszországának barátságát, ahol a klérus helyzete még mindig nem elég kiegyensúlyozott. Franciaország különben is imponáló eredményeket mutat fel a neokatolikus művészet területein. Része van ebben a Németországgal szemben kialakuló kulturális konfrontációnak is. A tételes vallások ellen fellépő nemzeti szocializmus polarizálóan hatott Franciaországban, ahol egyre inkább a francia kultúra elválaszthatatlan részeként tudatosítják a katolicizmust.⁸⁶ Az 1938. decemberi párizsi egyházművészeti kiállítás tanúskodik legszemléletesebben e fellendülésről. A fényképekkel bőségesen dokumentált tárlat ámulatra készíti a magyar tudósítót, hiszen az a száz, Verdier bíboros által építtetett külvárosi templom stílusa szinte utópisztikusan modernnek tűnik az akkori magyar egyházművészet átlagához képest. Az új szerkezetek alkalmazása itthon még mindig annyira meglepő, hogy nem tűnik feleslegesnek a francia kiállítás kapcsán az elemi fejtegetés: „a vasbeton a legenedelmesebb, leglégiesebb anyag az építészet kezén, mert csak ezzel lehet megvalósítani a középkori templomépítők álmait, anélkül, hogy igénybe kellene venni a pillérek és támaszfalak nehézkes rendszerét”.⁸⁷ Ilyen típusú híradások azonban csak ritkán tűnnek fel a magyar folyóiratokban. A Franciaországgal szemben kiépített

szellemi vesztegzár olyan tökéletesen működik, hogy a francia egyházművészeti folyóiratot, a *L'Art Sacré*-t az egyházművészet gondozásával megbízott fórumok nem is járatták.⁸⁸

A NÉMET ORIENTÁCIÓ KÉRDÉSE

Magyarország és a magyar katolicizmus helyzete eleve kizárja a francia orientációt. A német stílusorientációt viszont tragikus történelmi események zárják ki. A német püspöki kar egyöntetű határozata szerint katolikus ember a nemzeti szocialista pártnak tagja nem lehet. Indoklásuk a kor humanista antifaszizmusának egyértelmű dokumentuma: „a nemzeti szocializmus nemcsak katolikus-, de keresztényellenes, s alapvető princípiuma, uralomjutása esetén megalkotandó törvényei ellenkeznek a józan emberi ész, az emberi szabadság, a keresztényi élet legelemibb feltételeivel”.⁸⁹ A német klérus nem is akarta megteremteni azt az „idilli állapotot”, ami sikerül Itáliában. Az olasz papság felismerte, hogy céljai nagyon közeliek a fasisztákéhoz, Agostino Gemelli megfogalmazásában ugyanis mindkét intézmény számára „veszélyes az osztályszervezkedés, nem akarunk semmit az osztályöntudattal, semmi közünk hozzá”.⁹⁰ Miután a német katolikus papság nem volt hajlandó együttműködni azzal a mozgalommal, amely többek között nyomorék gyerekeket megölt, bénákat, sántákat pusztulásra ítélt és a háborús rokkantakat öngyilkosságra kötelezte – főképp XI. Pius alatt – megtorlások sorozatát szenvedte el. Annál is könnyebben tehetette ezt a nemzeti szocializmus, mert a katolikus egyház Németországban nem rendelkezett az államvallásnak kijáró tisztelettel. A retorziók közé tartozik az expresszionista hatásokat bőségesen felszívó német egyházművészet nyilvános kipellengérezése, és a katolikus egyházművészet tudatos visszafejlesztése.⁹¹ Ez a törekvés mindvégig jellemzi a Harmadik Birodalom művészetpolitikáját. Azok a magyar elméleti írók pedig, akik szívükön viselik az egyházművészet sorsát, ezt nem is hagyják szó nélkül. „Hiányoznak a bibliai vallásos tárgyak is” – írja Aggházy Mária az 1940-es *Grosse Deutsche Kunstausstellung*ről a *Katholikus Szemlében* – „mert egyrészt azoknak főszereplője egy idegen faj, másrészt a hivatalos Németország ideálja a munka, az erő”.⁹² A magyar klérus számára tehát egyetlen lehetséges, és politikáját kifejező stílusorientáció az olasz, amelyet a római iskola közvetít. Paradox jelensége a magyar egyházművészetnek, hogy erre a szükségszerűségre nehézkesen döbben rá.

JEGYZETEK

¹ GEMELLI, A.: *La decadenza dell'arte cristiana*, Milano, 1922.

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

² SOMOGYI A.: *A modern katolikus művészet*. Bp. 1933. 122–123.

³ Kőbányai r. k. templom.

⁴ DÉCSEI G.: *Három magyar egyházi festő*. *Magyar Művészet* 1934. 33–47.

⁵ Többek között ezt a rövidlátó kultúrpolitikát is fel kellett számolnia az egyháznak az ellenforradalomban, ha eredményeket akart elérni. Ilyen értelemben önkritikus hangvétel jellemzi a húszas évek katolikus orgánumainak közelmúlt képét. „A megmaradt Csonkamagyarországban nagyon nagyon sok a teendő, mert a háború és a forradalmak által okozott károkat, ezenkívül pedig a háborút

megelőző negyven esztendő mulasztását kell pótolnunk.” VÉCSEY G. A.: A katolikus anyaszent-egyház jelenlegi helyzete. Magyar Katolikus Almanach, 1927. I. 667–681.

Ám a negyven esztendő legfontosabb mulasztása az ellenforradalmi klérus szemében nem az agrárkérdés megoldatlansága – amelyet pedig a keresztényszocialista Giesswein is megkísérelt rendezni –, hanem az a magatartás, amely eltúrta a szabadgondolkodással, a demokratikus eszmékkel szemben a toleráns hangvételt. Voltak ugyan a húszas évek egyházpolitikája számára követendő századfordulós előképek, hiszen Bangha Béla, Grieger Miklós és Miklóssy István már a tízes években is ösztözet indított a keresztény államrend felülvizsgálói ellen, és Tisza István „mindenben diadalra juttatta a klérust: közéletben, iskolában egyaránt, mert benne találta meg legjobb szövetségét mindenfajta haladás, minden demokratikus kísérlet ellen és a nagybirtok védelmében”.

HORVÁTH Z.: Magyar századforduló, Bp. 1961. 515.

⁶ JAJCZAY J.: Mai magyar egyházművészet, Bp. 1938.

⁷ PROHÁSZKA O.: A papság feladata, Bp. 1894.

⁸ Így értékeli ezt az ellenforradalmi neokatolicizmus is, élén Banghával, aki igyekszik hidat verni a magyar keresztényszocializmus legkonceptiózusabb képviselője és a saját prefasizta színekkel élénkített színvonalatlanul pszeudokeresztényszocialista elvei közé: „Az első nagy lökést a rekrisztianizáció felé Zichy Nándor indításai után főleg Prohászka Ottokár adta a magyar katolicizmusnak” – idézi Banghát Gergely Jenő: Prohászka és a magyar neokatolicizmus, Világosság 1973. 11. 685–693.

⁹ PROHÁSZKA O.: Modern katolicizmus, Bp. 1907.

¹⁰ LACKÓ M.: A keresztény nemzeti gondolat formaváltozásai az 1930-as években. Új Írás 1974. okt. 105–117.

¹¹ BEREND T. I. – RÁNKI GY.: A magyar társadalom a két világháború között. Gazdaság és társadalom. Bp. Magvető 1974.

¹² VÉCSEY G. A.: A katolikus anyaszentegyház jelenlegi helyzete, Magyar Katolikus Almanach I. 1927. 667–681.

¹³ JAJCZAY J.: A megújult magyar egyházművészet, Katholikus Szemle, 1941. 78–81.

¹⁴ Gerevich Tibor tanulmányában a következőképpen foglalta össze az iskola történetét, és formai-tartalmi lényegét: „A bencés kolostort a római San Paolo fuori le mura kolostor egyik szerzetese, P. Walter Mór alapította 1862-ben, a Hohenzollern özvegy hercegasszonytól kegyesen ajándékozott hercegi várkastélyban. 1863 pünkösdjén nyílt meg. A kultúrkampf idején, 1875-ben erőszakosan bezárták s csak 1887-ben tértek oda vissza a rendtestvérek.” „1878-ban Pater Desiderius a rendbe lépett (1832–1928), s aki már korábban a rend ruhájába öltözött két művésztársa, P. Gabriel Wüger (1829–1892) és P. Lukas Steiner (1849–1906) közreműködésével megalapította a beuroni művésziskolát, a művészetértörténetnek azóta egyik legnevezetesebb egyházművészeti iskoláját.”

„Három alapvető, lényeges vonása van ennek a művészetnek: formai leegyszerűsítés, szigorú rajzbeli és kompozicionális fegyelem és az Istenimádatnak, minden vonáson átsuhanó, minden ábrázolt alakból szelíden kiáradó bensősége.” A beuroni bencés művészet. Magyar Katolikus Almanach III. 1929. 866–878.

¹⁵ GEREVICH T.: Újabb egyházművészeti törekvések a páduai és nürnbergi kiállítás tükrében. Nemzeti Újság 1931. szept. 8.

GEREVICH T.: A beuroni bencés művészet. Magyar Katolikus Almanach III. Bp. 1929. 866–878.

¹⁶ P. DESIDERIUS L.: Zur Aesthetik der Beuroner Schule, Wien. 1912.

¹⁷ FÜLEP L.: Mai vallásos művészet, Montecassinói feljegyzések. A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I–II. Bp. Magvető 1974. 523–547.

¹⁸ NAGY ZOLTÁN: A magyar egyházművészet új arca, Vigilia 1935. Karácsony 135–141.

¹⁹ FIEBER H. (1873–1920): művészeti író, r. k. pap. Az egyházi művészet modernizmusának lelkes propagálója. Ő rendezte 1908-ban, Budapesten az első egyházművészeti kiállítást. Legfontosabb művei: Korszerű egyházi művészet 1913. Modern művészet 1914. Üvegfestészet 1920.

²⁰ FIEBER H.: A modern vallásos művészet, Modern Művészet, Bp. 1914. 126.

²¹ FEIBER H.: Uhde Frigyes, Modern Művészet, Bp. 1914. 168.

²² A témával kapcsolatban lásd: ARADI N.: A szocialista képzőművészet jelképei (Bp. Kossuth–Corvina 1974.) Agitátor címszavát, de ikonográfiai előképnek számított Munkácsy: Krisztus Pilátus előtt c. képe is.

²³ KÁLLAY M.: Az egyház és a képzőművészet modern stílustörekvései. Képzőművészet 1934. I. 13–15.

²⁴ Giesswein Sándor (1856–1923) pápai prelátus, publicista, politikus író. A keresztényszocialista mozgalom egyik megalapítója Magyarországon. A forradalmi munkásmozgalommal szemben szorgalmazta a keresztényszocialista szervezetek létrehozását. Az első világháború végén a háború ellen foglalt állást, kapcsolatba került Szabó Ervinnel és a Galilei Körrel. 1920-tól haláláig mint képviselő több ízben felszólalt a fehérterror ellen.

Huszár Károly (1882–1941) keresztényszocialista politikus, miniszterelnök, a klerikális Néppárt és Népújság szerkesztője. A Friedrich-kormányban kultuszminiszter, majd 1919. nov. 24-től 1920. márc. 15-ig az ún. koncentrációs kormány miniszterelnöke.

Bangha Béla (1880–1940) jezsuita politikus, hitszónok. 1919-ben az ellenforradalmi mozgalom egyik fő agitátora, mindvégig a sovinszta és irredenta „keresztény nemzeti gondolat” türelmetlen propagálója. Az Actio Catholica egyik alelnöke. Fontosabb művei: A jezsuita rend és ellenségei. 1928. Katholicizmus és zsidóság. 1933. Római útikalauz. 1934.

²⁵ GERGELY J.: Kurzus-keresztényszocializmus, Világosság 1971. 1. 26–32.

²⁶ A Keresztény Szociális Gazdasági Párt programja 1919. szept. 24.

²⁷ Idézi: GERGELY J.: Prohászka és a magyar neokatolicizmus. Világosság 1973. II. 685–693.

²⁸ GENTHON I.: Háború utáni középítésetünk stílusa, Magyar Szemle. 1933. 357–363.

²⁹ Alig lehetne jellemzőbb és a húszas évek megvalósult épületeivel sokszorosan visszaigazolt esztétikára hivatkozni, mint amilyen Kőszegi Lászlóé. Írásainak jelentős része a neobarokk apológiájára épül. E stílusvonalom azonban nem zárja ki (sőt összefüggéseiben érthetőbbé teszi) a neobarokkal együttmenetelő, és azt sokszorosan kiegészítő eklektika propagálását sem. „Nagy az eklekticizmus joga ma, amikor már annyit áttekinthetünk. Többet ér a régi motívum, mint az unheimlich modern ákombákomok.” (KŐSZEGI L.: A „rég” és az „új” művészetről. A műélvezés művészete. Bp. 1919. 79.) Fel is épül ebben a korban Lechner Jenő klasszicizáló Rezső téri temploma, Foerk Ernő romanizáló szegedi Fogadalmi temploma, Györgyi Dénes és Münnich Aladár copfot utánzó debreceni Déry Múzeuma. Möller István Lehel téri templom-reprodukciója pedig mintha csak ötletgazdagon akarna illusztrálni egy óhajtott mondatot Kőszegi Lászlótól, aki szívesen tudná „még három helyütt is a világon a Szent Péter templomát, gondos művészi megismétlésekben”. A kor esztétikai kíváncsi mai pedig arról tanúskodnak, hogy a technikai kivitelezésbe se csúszhasson be „modernizálási” szándék, ezért ugyancsak eltanácsolják az építészeket a vasszerkezet alkalmazásától, hiszen a „kő valahogy nemesebb, mint a vas és tartósabb is”. (Kőszegi i. m.)

³⁰ MESZLÉNYI A.: A magyar hercegprímások arcképsorozata. Bp. Szent István Társulat, 1970. 379.

³¹ Serédinek legfeljebb csak saját személyét kellett elfogadtatni Horthyékkel. A megürült hercegprímási székbe ugyanis Szmrecsányi Lajost vagy Glattfelder Gyulát látta volna szívesebben a kormányzó és közvetlen környezete.

³² MDK–C–I 19/1.

³³ Uo.

³⁴ Uo.

³⁵ RADISICH E.: Egyházművészeti kiállítás. Magyar Katolikus Almanach, 1927. I. 524–531.

³⁶ Ottone Rosai a Novecento mozgalom egyik legrendhagyóbb művésze-gényisége volt. Stilizált figuráinak monumentalitása, életszerűsége sokkal inkább rokonítja művészetét a későbbi neorealiz-mushoz, semmint neoklasszicista kortársaiéhoz.

³⁷ A kiállított két Benczúr mű közül az egyik munkásságára nem jellemző mozaikkarton volt.

³⁸ Prima Mostra Internazionale Arte Cristiana Moderna. Roma 1925.

³⁹ RADISICH E. i. m.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Pl. Martinelli Jenő Szent Ferenc a legisztább akadémizmus, Megyer-Meyer Antal pásztorbotja a Steindl-féle magyaros eklektika jegyében fogant.

A frissen alapított Csernoch-díj „egy-egy konkrét feladat megoldására irányuló pályázat legjobb művét kívánja jutalmazni”. 1926-ban – figyelemmel a jubiláris évre – a téma Szent Ferenc. A zsűri óvatos ítéletére jellemző, hogy nem Aba-Novák, Dex Ferenc, Istokovics Kálmán, Jeges Ernő, Kákay Szabó György vagy Patkó Károly kétségtelenül modernebb hangvételű műveit jutalmazta, de nemis

a hagyományos, akadémikus, neobarokk Szent Ferenceket, például Abonyi Tivadarét, Damkó Józsefét vagy Édes Gyuláét. A kiállítás katalógusának tanúsága szerint a Nemzeti Szalonban már jelen voltak a későbbi római ösztöndíjasok első évfolyamai.

⁴² SOMOGYI A.: Krisztus a modern egyházművészetben. *Vigilia* 1935. Lisieuxi Szent Teréz szám 1967. 172.

⁴³ Prohászka indexre tett művei: *Modern katolicizmus; Az intellektualizmus túlhajtásai; Több békeességet.*

Ezekben a művekben a hagyományos neotomizmust a bergsonizmus irracionális elemeivel ötvözte, ami kihívta maga ellen az egyház kritikáját.

⁴⁴ MIHÁLYI E.: Az egyházművészet megújódása a liturgia szellemében. *Pannonhalmi Szemle*. 1940. 126–131.

⁴⁵ SOMOGYI A. i. m.

⁴⁶ A legjelentősebb európai előképek Jakob A.: Salzburgi feszület, Karl B.: Freisingi oltárcsoport, Henri Ch.: Fontaini Krisztus.

⁴⁷ JAJCZAY J.: Az új életre kelt szimbolika. *Egyházi Lapok*, 1940. LXIII. 1. 6–7.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ A megújított liturgiáról szóló összefoglaló mű korszakunk vége felé jelent meg, ekkortól hatott az egyházművészeti szakirodalomra és egyházművészetre: Parch–Kramreiter: *Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie. Klosterneuburg* 1939.

A témával kapcsolatban lásd SZÖNYI O.: A templomépítés és a liturgia. *A Magyar Mérnök és Építészegylet Közlönye* 1934. 133–139.

⁵⁰ „1. nem kíván izolált különködés lenni

2. nem köti le magát egy bizonyos stílushoz

3. jellemzője az egyszerűsége való törekvés, mert nem akar komplikált vagy pláne érthetetlen lenni

4. liturgikusan célszerűt akar alkotni

5. nem öncélú művészet, hanem alárendelt és vágya az Istent szolgálni. Összekötő szerepet kíván betölteni az égi és földi között.”

JAJCZAY J.: A megújult magyar egyházművészet. *Katolikus Szemle* 1941. 78–81.

⁵¹ Somogyi Antal fontosabb egyházművészeti művei: *Vallás és modern művészet*. Bp. 1927.

Michelangelo Utolsó Ítélete I., II., III. *Magyar Művészet* 1930. 3., 4., 5. 141–161, 213–220, 253–272.

Árkay Aladár Győr-gyárvárosi templom. *Élet* 1932. 249–252.

A balatonboglári templom. *Élet* 1932. 361–364.

A modern katolikus művészet. Bp. 1933.

Oltárkép? *Korunk Szava* 1933. ápr. 1. 111–112.

Vallásos művészet a Nemzeti Kiállításon. *Korunk Szava* 1933. máj. 15. 167.

A városmajori új templom. *Magyar Kultúra* 1934. 249–253.

A városmajori templom vitájához. *Magyar Kultúra* 1934. 5. 474–475.

Róma és az új egyházművészeti törekvések. *Új Kor* 1935. 5. 19–20.

A nyugati templomépítés új irányai és alkotásai. *Katolikus Szemle* 1935. 163–170.

Krisztus a modern egyházművészetben. *Vigilia* 1935.

Lisieuxi Szent Teréz 167–172.

A modern magyar templomépítészet szelleme és jelen állása. *Katolikus Szemle* 1938. 648–655.

A szobor tragédiája. *Korunk Szava* 1938. nov. 1. 630–631.

Székesfehérvár. *Művészet és város* Bp. 1939.

Modern magyar egyházi építészet. *Szépművészet* 1941. 3. 54–57.

Modern egyházművészet Magyarországon. *Katolikus Írók Új Magyar Kalauza* Bp. 1940. 348–376.

Modern egyházművészet Győrött. *Szépművészet* 1943. 8. 152–155.

⁵² SOMOGYI A.: Vallás és modern művészet. Bp. Szent István Társulat 1927. 60–61.

Somogyi impresszionizmus-ellenessége természetesen csak a katolikus viszonyokat tükrözte, több evangélikus templomban ugyanis megtalálhatóak voltak a nagybányaiak, sőt posztnagybányaiak műve is.

⁵³ Uo.

- 54 LYKA K.: Kis könyv a művészetről. Bp. é. n. (3. kiadás) 29.
- 55 SOMOGYI A.: i. m.
- 56 SOMOGYI A.: Vallásos művészet a Nemzeti Kiállításon. Korunk Szava 1933. máj. 15.
- 57 „Senkinek sem szabad templomokban vagy más szent helyeken szokatlan képeket elhelyezni vagy elhelyeztetni az illetékes főpásztor engedélye nélkül. A püspök viszont a nyilvános tiszteletre szánt képeket ne engedélyezze, ha azok az egyház bevett szokásával meg nem egyeznek.” 1279. §.
- 58 SOMOGYI A.: Modern egyházművészet Magyarországon. Katolikus Írók Új Magyar Kalauza. Bp. 1940. 348–376.
- 59 GEREVICH T.: Új magyar templomépítészet. Magyar Építőművészet 1941. 12. 375–379.
- 60 FÁBIÁN G.: Templom? Korunk Szava 1933. ápr. 1. 111.
- 61 KAISER: Szt. Hubertus-templom (Maastricht)
- VAN MOORSEL: Lourdesi templom (Schewening)
- VALK: Szt. János-templom (Waalwijk)
- 62 BÖHM: Plébánia-templom (Bischofsheim)
- KURZ: Szt. József-templom (Memmingen)
- BUCHNER: Plébánia-templom (Obermeizing)
- 63 HAJÓS E.: Új templomok Berlinben. Magyar Művészet 1935. 7–8. 243–248.
- 64 Osservatore Romano 1933. jún. 9. (Dalla Torre összefoglalója)
- 65 „Különösen Németországban a modernség címén az egyházi törvénykönyv világos rendelkezései ellenére oly dolgok is kerültek templomokban melyek az egyházművészet magasztos rendelkezéséhez képest csak eltévelyedéseknek mondhatók.” I. m.
- 66 Tartalmában lényegében megegyezik az új Vatikáni Képtár megnyitáskor mondott beszéddel. (1932. okt. 28.)
- 67 KISELY J.: A modern ember és a vallás. Bp. Kossuth 1965. 70.
- 68 A kortárs katolikus irodalom helyzetét, Európához való viszonyát elemzi ILLYÉS GY.: Katolikus költészet. Nyugat 1933. I. 422–431.
- 69 Zadravec páter naplója. Bp. 1967. 69.
- 70 Osservatore Romano i. m.
- 71 A posztzecesszió legjelentősebb képviselői ebben a korban: Nagy Sándor, Dénes Jenő, Diósy Antal, Haranghy Jenő, Hende Vince, Kismarty-Lechner Jenő, Leszkovszky György. Az akadémikus irány legjelentősebb képviselői: Csiszér János, Wälder Gyula, Döbrentey Gábor, Éber Sándor, Gebauer Ernő, Ungváry Sándor, Takács István, Stefán Henrik.
- 72 A Cennini Társaság első kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon 1921. jan. Bevezető: Leszkovszky György.
- 73 A Cennini Társaságról és előzményeiről:
LESZKOVSZKY GY.: A sgraffito, Magyar Iparművészet 1932. 2. 133–134.
- ELEK A.: Leszkovszky György üvegfestményei. Újság 1927. nov. 18.
- 74 A neobarokk hatalmi helyzetét támogatták a Képzőművészet c. folyóirat hasábjain Gyöngyösy Nándor és Mitrovits Gyula elvi cikkei, valamint a neobarokkról folytatott vita, elsősorban: MIHÁLYI E.: Egy kis polémia Croceval a barokkról I–II. Képzőművészet 1931. nov., dec. 202–204, 215–222.
- DRESCHER P.: Gondolatok az új építésze-tről. Képzőművészet 1933. máj–jún. 105–107.
- BECZ J.: Építőművészet, barokk. Képzőművészet, 1928. 11. 152–154.
- 75 A beszédet elemzi LUTTOR F.: Az olasz katolicizmus lelki alkata. Új Kor 1935. 11. 7.
- 76 A Vatikán a liberális Olaszországgal szemben tanúsított ellenséges magatartásával valóságos hadiállapotot teremtett. A Vatikán gyakorlatilag megtiltotta csaknem minden olasznak, hogy részt vegyen az ország demokratikus életében és gyakorolhassa frissen kapott szavazójogát. 1886-ban a tömegek nyomására XIII. Leo új utasításokat bocsájtott ki, amelyek módosították IX. Pius hirhedtté vált Non Expedi enciklikájába foglaltakat.
- 77 A. GEMELLI: A vallás problémája a mai Itáliában. Korunk Szava 1936. okt. 1. 359–360.
- 78 G. PAPINI: Il sacco dell'Orco. Firenze, Vallecchi, 1933.
- 79 NAGY Z.: A mai olasz művészet kiállítása. Új Kor 1936. 2. 95–96.
- 80 LUTTOR F. i. m.

- ⁸¹ KOPP J.: A mai olasz egyházművészet, Magyar Művészet 1936. 1. 51–55.
- ⁸² LUTTOR F. i. m.
- ⁸³ KOPP J. i. m.
- ⁸⁴ GEREVICH T.: A népi vallásos művészet kiállítása Velencében, Szépművészet 1942. 9. 224–225.
- GEREVICH T.: Olasz kiállítás a Múcsarnokban, Szépművészet, 1943. 7. 127–129.
- ⁸⁵ RÁBA L.: Szellemi vesztegzár Franciaország felé, Új Kor 1935. 6–7. 32.
- ⁸⁶ Része van ebben a katolikus fellendülésben persze a spanyol eseményeknek is. A politikai katolicizmus Franciaországban jellegzetesen harmadik utas szellemi termék: visszarettenés a szocializmustól és védekezés a fasizmussal szemben.
- ⁸⁷ J. B.: Egyházművészeti kiállítás Párizsban, Vigilia 1939. 67–68.
- ⁸⁸ A Központi Egyházművészeti Hivatal első periódusának konzervativizmusára jellemzően csak a Die Christliche Kunst és a Kirchenkunst c. folyóiratokat járatják. A L'Art Sacré-ről Dorombly Károly közöl nagyon felszínes ismertetést az Új Korban 1935. 10. 26.
- ⁸⁹ Krisztus keresztje vagy horogkereszt?
Korunk Szava 1932. jan. 15. 5.
- ⁹⁰ Interjú Agostino Gemellivel: Az új évszázad a katolicizmusé. Új Kor. 1935. 12. 9.
- ⁹¹ GLATZ K.: Művészet és Politika, Korunk Szava. 1938. márc. 16. 195–197.
- ⁹² AGGHÁZY M.: Képzőművészet a mai Németországban.
Katholikus Szemle. 1940. 77–81.



AZ ABLAK, A TÁJ, A VALÓSÁG

„Minden ecsetvonás a vásznon felelősség-
vállalás az egész emberi világért.”

Veszelszky Béla

Művész az, aki olyan emléket idéz, aminek nincs emléke, amit még senki sem festett, mondott, énekelt, és ami oly magától érthetődő, hogy mindnyájan ráismerünk.

Akik ismerték Veszelszky Bélát, tudják, hogy rozoga szemlőhegyi lakásának repedt ablakából évek hosszú során át ugyanazt a tájat festette, és számtalanszor hangsúlyozta, hogy a valóságot festi.

Ablak és táj és valóság.

Az ablak a reneszánsz festményeken még csak nem is háttér, annak csupán egy része, mindössze kivágás is kilátás, valamilyen levegős lazítás a belső tér hangsúlyos jelentésével, uralkodó színeivel szemben ahhoz képest nem annyira távlat, inkább távolság. Ott kint, a messzeségben lehet világos, a portré, mintegy saját személyének súlyát megerősítve saját sötétjében és fényében sugárzik, vagy épp abba burkolódik, a fényt nem az ablakon betörő világságtól kapja, sőt, annak rendszerint hátat is fordít. Pár száz év múlva a rousseai természetrajongás szélesebbre tárja az ablakot s a tablo főszereplője kifelé tekint, hogy a beáradó fényben olvassa a levelet. A tizenkilencedik század plein air-jében az ablak eltűnik, de a festő hol szélesebb, hol keskenyebb síkot metsz ki a természetből s mire bekeretezi, legalábbis a nézőben olyan hatást kelt, akárha a szoba védelméből, ablakon át szemlélné a külvilágot. A mitologizált berkek vagy vadonok képeiben még az időhíd is segít eltávolítani a tájat. Az ablakok nagy festője, Matisse a belső tér és ablakon benéző külső táj két világát az intimitásban kibékíti, a belsőben a természet öröme repdes, míg a külső annyira megszeli, mondhatnók házias lesz, hogy szinte elveszti tér jellegét. (Lehetséges, hogy Bretont ez a gondtalan humanizálás bősítette annyira Matisse ablakos képei ellen.)

Az ablak a piktúrában két egymással ellentétes funkciót tölthet be. Az egyik a modern individuális látásmódé és azzal egyidőben is jelenik meg. Az *én*-jét középpontba helyező s ezzel a világot és a világ képét önkényes viszonylatban szemlélő festő nem feltétlenül a kép tárgyát, inkább annak abszolút helyét a mindenségben. perspektíváját relativizálja s ezzel éppen azt szűkíti be. Ahogy Titus Bruckhardt mondja „a perspektiva mentális gyönyöre kártékony a kép szimbolikájára”. Kártékony, mert a festő csupán önmagát vetíti a látott világra s ezen a zárt és esetleges és mulandó énen, ezen az *ablakon* természetfeletti nem sugárzik át. Ez a misztériumot kizáró ablak. De van egy másik, a külső befogadásra és belső ébredésre nyitott *szem*.

Az ablaknak mint a bennünk és belőlünk csírázó ősképek megértésében egyik forrás maga a nyelv: a b l a k s z e m; a másik a költő, akiben a nyelv kimondja magát.

Ilyen Mallarmé élménye arról a hasadásról s egyszersmind fátyolról, amely *Az ablakok*-ban világunk kettősségére ráébreszt, de amely nélkül az egység helyreállítása sem lehetséges. Az ablakok-ban a roskatag öreg betegyáról felkel, az ablakhoz támoog, s ott elbűvöli, de meg is dermeszti az azúr ég tisztasága: ráébred az addig reálisnak vélt világ semmiségére. A világ szétvált. Az egyik rész itt, amelyben *mintha* lennénk s amelyet éppen ez a kötőszó, ez a mintha tesz szenvedéssé azzal, hogy szüntelen homályához kötöz. A másik rész ott, az elérhetetlen égő kék, amelyben az ősi hazát felismerjük, ahová vágyunk kötöz, de ahol nem vagyunk. Az ablak a szem kifelé, a káprázttató térbe és szem befelé, ahol vagyunk és nem vagyunk. Az ablak elválaszt és összeköt. Az ablak szem, megpillantja eredeti szépségében azt ott, és homályba esetségében ezt itt. Szem, mert megkülönböztet és elválaszt, de fátyol is, mert takarja s ezzel elviselhetővé teszi az abszolút fényt, aminek mikrokozmosz megfelelője, szimbóluma bennünk. Az ablakszem, a mi szemünk a valóságos csoda, a miraculum, hiszen láthatóvá teszi a láthatatlant. A nyelv mindentudása tanuskodik, hogy a látvány, a látás, a csodálkozás, a tünemény, a takaró és leleplező álom, végül is a maya játéka mind egygyökerű szó. És a maya, az ősfény magát pazarló rezgése a *hasadás* a teljességen. Ez a hasadás, ez a fátyolfüggőnyt lebontó ablak tesz képessé a fenn és lenn egymást fedésének felfogására maga a *tükör*. Mallarmé, akiben a gnosztikus gond és misztikus intuíció szétválaszthatatlan szövetségben ötvözi a verset a fentieknek nagyon is tudatában lehetett, amikor *Az ablakok* egyetlen szakaszában egymásba fonja a csodálkozás, a látás, az ablaktükör, az álom és az ősi szépség szóképeit: Legyen misztérium, vagy mű – ablaktükör /Csodálom angyalarcomat! és meghalok /És űz a vágy újjászületni glóriás/ álomban ősegek szépséges szerűjén/.

A mű rejtelve nem egyéb, mint örök énünknek, az angyali arcnak felfedése. Aki előtt ez egy pillanatra felmerült, az meghal a hétköznap számára. Mallarmé is, első nagy revelációja után így ír feleségének: Je suis parfaitement mort – teljesen halott vagyok. Magasabb énünk, az égi más első megjelenése álomszerű, de ezután ennek az álomnak fénye vezet, és az út, amely a műhöz, a megvalósuláshoz vezet maga a költői művelet. E korai, *Az ablakok*-on átizzó nosztalgia Mallarmé egész életművén végigsugárzik, sőt magának a műalkotásnak ebből következő alkémiáját mind verseiben, mind prózai írásaiban ki is mondja. Elég két döntő mondatra utalni. Az egyik: „Épurer le néant” – kitisztítani a semmit. Az angyali arc álomszerű megjelenése megsemmisíti ugyan ezt a realitást itt, de felmerülésében el is tűnik és marad az űr, ahová a „vágy űz” mostmár a biztos tudatban, hogy létezik A Z, az a megfoghatatlan, a semmi, ami egyedül van a lét végső bizonyossága. (Figyelemre méltó, hogy Európában egyedül Mallarmé mutat rá a létezőre ugyanolyan értelemben, mint a Védák *tat-ja = c'est!*) A megtisztításhoz nem elég az itt érzékelhető dolgokat maszkuktól lefosztani. Ahhoz, hogy a létező jelenlévővé váljék – a költő számára a jelenlét a szóban – minden tárgyiast és tárgyasíthatót, még saját álmát is az örök megsemmisülésbe kell porlasztania. Példa erre Igitur, a költőnek és egész életművének megszemélyesítője. Ahhoz, hogy Igitur elérje identitását, más szóval ahhoz, hogy azonossá váljék a majd kimondható szóval, teljesen üressé kell tennie a színteret képező szobát. De nemcsak a teret, az időt is ki kell üríteni, mivel az „esemény”, Igitur alászállása éjfélkor történik, pontosabban az éjfél *terében*, ami az idő szünte s egyúttal kezdete minden időnek. A későbbi Kockavetésben maga „a semmi is eltűnően marad a tisztaság kastélya”. A kastély a lét kitisztult telje, a mindenség kvintesszenciális tartálya, „az üres szoba, minden lehetőség forrása”. Ahogy M. Blanchot meg-

fogalmazza, „az írás ott kezdődik, ahol már nincs semmi írivaló”, mondjuk így: ahol és amikor maga az úr szubsztanciája szólal meg. Hogy ez a szakrális írás vagy zene, vagy festészet, a *himnusz*, már magától értetődik. Mallarmé az úr teltváltától megbűvölve nem hiába ült órák hosszat egy vonást sem vetve a fehér papírra, mígnem az úr vitalitása felhangzott, mígnem érzékelhetővé vált a nem érzékelhető, az úr nyíltságában rejtőző A Z, a jelenlét. Itt Mallarmé másik kulcsszavát kell idézni: „imposer une borne à l’infini – határt szabni a végtelennek”. Ha a megtisztítás az előfeltétel, ez a második lépés maga az aktív költői művelet. (A „második” természetesen eszmei és sem a matematikai, sem a mérhető időbeli folytonosságot nem jelenti, a két művelet, a lefosztás és a fényforrás feltárulása áthatja egymást.) Az úr mélységének, eredeti égi arcunknak megpillantása, a kimondhatatlan megérintése szóval, hanggal, egy ecsetérintéssel, gondolattal, akár hallgatással szétbonthatatlan történet.

Miután égi arcunkkal az összeköttetést elvesztettük és a c s a k emberi fogdájába zárkozhatunk, a pusztán mentálisba s ezzel a pusztán relatív perspektívába, a művész nehézsége és egyetlen hivatása a szupramentális világot megnyitni, vagy legalábbis ezt azzal ott összekötni – a *kezdetet* megragadni. A dolgokat eltávolítani, hogy megjelenhessenek. A végtelen határát szabni ott, ahol a megtisztult úrban AZ, az eredeti lényemmel azonos öskép jelenvaló lesz. Nem egyéb ez a művelet, mint a tárgy átváltoztatása, végső fokon megdicsőítése. Ez az, amikor a művész lefosztva a testet öltött esszencia megvastagodott és megkeményedett burkait visszavezeti azoknak ősválóságához. Ha az isteni teremtés a természetet a szellemmel, a formaadó esszenciával áthatni s abban mint egy tükörben rést nyitni s azon átlátni, áthallani az *elsőre*. Kinek-kinek mértéke melyik ponton látja meg a tükörben *azt*, amit az tükröz, mert a tükör valósága *átlátszó* volta. Ahol a tükör áttetszővé válik, ott szab határt a művész a végtelennek. Ezt jelenti az, hogy az írás ott kezdődik, ahol nincs semmi írivaló. A burkok levetésének, az esszencia újból sűrítésének sok neve van. Ilyen az áldozat, ilyen a beavatás, ilyen az út. Mindegyik elnevezés hiteles, mert akár a szufi nyelvén *azt* mondom „találkozni angyal-arcunkkal”, akár az alkímia szerint „kikristályosítjuk a bölcsek kövét”, akár a műalkotásra szenteljük életünket, valamennyi a megvalósulás áldozata.

Veszelszky Béla képei önkéntelenül (tehát szükségképpen) idézik a nézőben a transzcendensért született költészetet, és idézik minden műalkotás módszerét, az alkímiát. Utóbbit azért is, mert a művészetek között talán a festészet alkímia-közelsége érthető a legközvetlenebbül. A festő még akkor is, ha meggyőződése szerint csupán a naturát kívánja „utánozni”, kénytelen modelljét bizonyos fokig eltávolítani, derealizálni. Már a két dimenzióba való helyezés felold némileg a végleges tárgyiasságtól. A mérték és műszint ugyanaz, mint az alkímiában, mennyire képes az adott, a „nemtelen” fémet fölösleges elemeitől megtisztítani s a minden fémbe rejtőző arany-lehetőséget felszabadítani. Az alapkérdés természetesen valamennyi művészetben azonos: a műalkotás a készen kapott dologi világot a valóság milyen fokozatáig képes megsűrűsödött burkaiból átlényegíteni, azaz felemelni, végül is eredetéhez visszavezetni. Mert minden teória és eredetiségre irányuló törekvés ellenére a művészet utánzás, ám hogy valóban művészet-e, tehát szakrális tett-e, azon múlik, hogy a valóság fátylainak melyik rétegére szomjas és hol a határ, ahol annak tükrévé válik. Az Aitreyá Brahmana más hagyománnyal egyetértően

így mondja: „Minden földi művészet a dévák művének utánzásával valósul meg.” A dévák, a mi nyelvünkön az angyalok az univerzális szellem rész-megnyilvánulásai, így mint megnyilatkozások maguk is tükörök. A tükörmaya kevesebb, mint a kimeríthetetlen szellem, amit tükröz, de annak formaalkotó ereje és formaöltése; azt lehet mondani, a szellem önmaga szabta egy-egy határa s egyúttal egy-egy hasadás a teremtő szellem egészén. Hasadás és megnyilatkozás, mint minden kvalitás, amit a csupán kvalitást befogadó képességgel bíró őstermészetbe a teremtő szellem tükrével beolt. S itt ahhoz, hogy a tükör valóságának lényegét, azaz áttetsző voltát érthessük, annak két arcára kell gondolni. Képletesen szólva az egyik felülről sugárzik lefelé a természetbe (hülé, mula praktiti), hogy abban testet öltson, ez a teremtés és teremtődés folyamata; a másik az emberi alkotás, sőt az emberi megvalósulás, a tükör-test rétegenként való levetése – és azon a síkon, ahol az emberi tudatban a kettő egymást fedve találkozik, látszik át egyik a másikon és ezen a fátyolablakon át derül ki, hogy a maya-tükör teste valóság – mi magunk valóság vagyunk.

Elöttem egy Veszelszky-kép. A festő állítása szerint az óbudai Újlaki templomot „a maga realitásában ábrázolja”. Az első pillanatban az embert apró szédületek kísértik, mint ha fénycseppek havazó forgószelébe kerülne és Joubert életérzése fogja el: „csupa forgács és szikra vagyunk”, azaz világunk örvény s mi magunk örvénybe zuhogó porszemek. De a kép ereje oly szuggesztív, hogy engednünk kell, örvénye hadd ragadjon magával. Egy idő után a színező kitisztul, nemcsak architekturalisan, mint a csakis látszatra hasonló nyugati képeken, azokén, akik a kozmoszt mint kész alakzatot érzékeltetik s mint ilyet bontják fel a korizlés és egyéni szemléletük szerint különböző struktúrákra, végső esetben lírai hangulatfoltokra. Itt, a képben keringő színcseppeket magunkba fogadva, áramlásukkal sodortatva egyszerre annak a világnak részeivel érezzük magunkat azonosnak, amelyet a taoista festők, ha más módszerrel is, de mindig ugyanilyen értelemben festettek, káprázatvilágnak, szöve fényszálakból, minden pillanatban készen az átalakulásra, az eloszlásra. A Veszelszky-tájban a fénycseppek kikristályosodnak, és megszilárdulásuk pillanatában már egy másik csillogó fátyolrétegbe olvadnak bele. Azt mondják, a kínai festők az atmoszféra legérzékenyebb megfigyelői, az atmoszféréé, amely legérzékletesebben tükrözi a változatlan szüntelen változását. Ha Veszelszky Béla e tekintetben rokon a T'ang- és Szung-kori festőkkel, mind azokra, mind az ő képeire jellemző, hogy az atmoszféra nem háttér és nem a kép valamely témáját tartó és aláfestő közeg. Itt vagy nem érvényes az atmoszféra szó, vagy a kép egészére érvényes. Az atmoszféra szót nyugodtan kicserélhetjük vibráló fátyollal, időben kifejezve azzal a szubjektív pillanattal, amelyen az időtlen átvilágít. Innen rokonsága Mallarmé azúr költészetével. Ahogy a költőnél az azúr nemcsak sarokszó, hanem a megtisztított és kicsiszolt szavak ötvözetének összfénye, hasonlóképpen a Veszelszky-tájképben a halvány, de sohasem félhomályos, kivétel nélkül tiszta színpelyhek kristályzuhataga és galakteatömörülése azt a tájon túli tájat ébresztik, azt a fehéren ragyogó azúrt, amelyet nem a színek sokasága ad, hanem a minősíthetetlen és szintelen, ahonnan minden szín származik. Fehér alapozásra szeretett festeni, és amikor kész lett a kép (ha egyáltalában késznek fogadott el egyet is!) fehérebben világított az, mint a még érintetlen vászon, s az a ke-

vés, amelyet kék alapon bontott ki, még fehérebben ragyog, akár egy-egy kivételes pillanatban a megnyugodott tenger felett a bórától kitisztított levegőéig.

Ahonnán minden szín származik. Az érintetlen, a hanggal, mozdulattal, folttal sem karcolt, teljesre nyílt szemében a mindenséget magába záró és kibocsájtó azúr.

Az elterjedt vélemény ellenére ebben rejlik értelme, miért nem lehet Veszelszky Bélát pointillistának nevezni. A pointillista ténylegesen ecsetpontokból rakja össze a tájat úgy, mintha az a részek összessége lenne. Épp ezért a pointillista táj, legyen az még olyan festői tudással és gyöngédséggel megkomponált, mint mondjuk Signac-nál, a szubjektív impresszió kimetszése és térre vetítése, sohasem a tér egésze. Ami a gondolkodás cartezianus módszerében „az összes elemek számbavétele” s ami objektíváló és egyetemes igénye ellenére mégis a szubjektív relativitást szolgálja, a festészetben az egyetemesről leszakadt, vagy az iránt idegenné vált egyén egyszeri impressziójába fogott kép. Két illúzió között tévelyeg. Egyik a matéria kvantitását (kiterjedését) autonóm valóságnak vélő racionalitás, mintha az „összes” alkatrészt fel lehetne kutatni és mintha azoknak halmaza egészet alkothatna. A másik már az első velejárója, a gyökeres hitetlenség: ha az alkotórészek nincsenek, megszűnik a kép, sőt annak lehetősége is. Ez az oka, hogy a legszebb impresszionista-pontillista tájkép sem több, mint a pillanat fátyla, és törekeny szépsége is ebben rejlik, de ha az időt elveszjük belőle, nem marad nyomában csak a ruhájától fosztott üresség. Ez a jóllehet csillogó, de mégis porszemekből épített jelleg okozza, hogy az összképet csak bizonyos távlatból lehet felismerni, abból az egyetlen helyzetből, ahonnan a festő látta, és csakis onnan.

Veszelszky Béla nem pointillista. Ecsetérintésének semmi köze a descartes-i kettőszórtott és egymással szembeállított, anyag kontra szellem világhoz, a ráció kétségbeesett művelétéhez. Köze van a leibniz-i monadokhoz, amelyek önmagukban mind mikrokozmoszok egészek, de amelyek egymás nélkül mégsem léteznének. Az időre alkalmazva: az örök teremtés pillanatai nélkül nem létezne. Nem mintha az idő teljét a pillanatok összességé alkotná, hanem mivel a pillanat a teljes időből (az időtlenből) kapja életét és ezért úgy van a pillanatban az időtlen, mint a tenger cseppjeiben a tenger, – holott a tengert sem lehetne cseppjeiből összetenni. Akár a zenemű. A hangok önmagukban abszolúta, így kell legyen, lévén mind a hangtalan megszólalása. De ezt az abszolút hangot csak több hang hierarchikus viszonylatában halljuk. És ugyanígy a „Veszelszky-pont”. Azt, hogy önmagában valamennyi abszolút érintés és szín, egymáshoz való viszonylatuk, a véletlent kizáró összhang adja tudunkra s ez a biztonság nemhogy elébe állna, inkább magyarázata a pontok repülő könnyedségének. A részletek egésze szigorúan a kép egészéből következik. A Veszelszky-táj nem egy önkényesen választott teret tölt be a látott és rálátott motívumokkal. Egyetlen középponti fénymagból szikrázik szét látszólagos diszkontinuitásban, ténylegesen bonthatatlan hálóként az a hely, amit a térből megalkot, s ami a tér megvalósulása. Veszelszky tája példázza a festői valóságteremtést: a bizonytalan, a szédítő, az elnyeléssel fenyegető térből helyet teremteni. Innen a valamennyi tájképét összetartó nem szerkezet, hanem élő szervezet, a két egymást metsző horizontális és azokat átmetsző vertikális irány, a világtér háromdimenziós plasztikus keresztje, minden manifesztáció elemi alakzata. És innen – a középponti fénymag szétszิปorkázásából – a fehéren világító azúr: az egyetlen fény megnyilatkozása a forrástól el nem szakadt színekben. Innen, a láthatatlan központból oldódik és kristályo-

sodik egyszerre térré, valamennyi pontban a teljesre utalva. Innen tisztasága, fehérsége – az egészről.

Ez a fehérség ismét a távol-keleti képeket idézi, de a különbség is szembeszökő. Míg utóbbiakon a kép rajza és foltja inkább azért van, hogy a tényleges és egyetlen témára az ürre emlékeztessen – különösen érvényes ez a fehér-fekete tusrajzokra –, addig a nyugati művész a megnyilatkozott hálón és azzal egybeszőve lát át a manifesztáción túli világra. A világos nincs kontrasztban a sötéttel, mert a színben a színtelen mutatja meg magát. De legyen távol-keleti, vagy közel-keleti, legyen európai vagy újvilágbeli, a kép jelentőségét, amióta csak képfestés, az adja, mennyire tudta a teret és időt egyesíteni, a tér pillanatait az időtlennel egybelátni.

Aki lát, tájat lát, aki hall, időt hall. A Teremtő perspektívájából a térteremtés *hely* önmagának, a teremtett lény perspektívájából a megnyilatkozott lét-idő, mert a teremtett halandó volta épp ez, hogy egyszerre csak egy részteret lát, vagy többet, sohasem az egészet, és ezért az idő sem egy benne. Vagy ha nagyon kivételesen, a viszonylag integrált ember megéli az idő teljét, és valóban *tapasztalja* múlt és jövő szakadéka nélkül az egészet (nem a három szétszakadatot összekötve!), benne már a hely és idő elválaszthatatlan és megkülönböztethetetlen: a megvalósult műben a mű eltűnik.

Meg kell tudni különböztetni a teret a tájtól. A különleges festői feladat a teret, amelyben minden fragmentum szimultán, a látás egyetlen ablakszemébe, a tájba fogni.

A táj úgy viszonylik a térhez, mint egyetlen pillanat az aeonhoz, mint egyetlen születés konstellációja a világegyetem rendjéhez. De valamint egy apró tócsában az egész napkorong visszatükröződik, hasonlóképpen egyetlen személy konstellációjának tükrében fellobbanhat a világegyetem fókusza, és ebben, a látás ablakában születik meg a táj, a tér teljes intenzitása. A tér adva van. Minden szemlélő s ezek között első helyen a festő dolga a térből helyet alkotni. Ez a koncentráció nem merül ki a határok megvonásában, az irányok meghatározásában, még abban sem, ki mennyit tud kvantitatíve belesűriteni a maga természettől határolt látkörébe. Ez ugyan mind a tájképfestés művének velejárója, de ezeknek is feltétele: megragadni egyetlen töredékben az egészet. Helyben lenni és helyet alkotni nem egyéb, mint a teret és időt bonthatatlanul egymásba szőni. Ha forgácsok és töredékek vagyunk, s ha valamennyiünkkel együtt a világ folyamata örvény, meghallani és meglátni a hang- és színgorgácsok törvényszabta intervallumát, a ritmust, s ezzel minden egyes hangnak, minden egyes színnek és pontnak ismételhethetetlen jelentőségét.

Nemcsak Mallarmé ült órák hosszat betűt se vetve a papírra, várva a kitisztult úr megszólalását. Ha nem is tartják számon, valamennyi nagy művésznek van, kell legyen ilyen látszólag meddő korszaka, tartson az hetekig, akár évtizedekig. Az ilyen szenvedéstől feszülő korszak rendszerint akkor veszi kezdetét, amikor az alkotó, mesterségének teljes birtokában, már csak ki kell mondja *azt*. E megtorpanás összeesik azzal a küszöbvel, ahol tudatára ébred, hogy semmi mást nem érdemes. (Nem lehetetlen, hogy Rimbaud elhallgatása egy ilyen, nála többé meg nem nyíló kapu előtt történt.) A misztikusok ezt az állapotot a lélek sötét éjszakájának nevezik s amikor ez a tompaság várva-váratlanul oldódni kezd, bizonyos ott az „élet útjának fele”, a megfordulás, a mű tényleges kezdete.

Tudtunkkal Veszelszky Béla a mestertudás biztonságával és a rá jellemző agresszív és gyöngéd vonalak szövésével festett képek sora után környezete számára érthetetlenül sokáig nem nyúlt ecsethez. Hogy e „meddőnek” tűnő korszak alatt a külvilágot figyelte-e tüzetesebben, vagy meditációja intenzívebben fordult-e befelé, kár is fürkészní. A csendet kinyitó, mind egy témára, sőt egy hangnemben készült variációk épp azt bizonyítják, hogy kívül és belül, fenn és lenn nem különbözik.

Veszelszky Béla nem az a modern absztrakt festő, aki a külvilágnak hátat fordít és vízióját a bezárt ajtók mögött komponálja. Nem is mezteleníti a teremtett dolgokat geometriavázukra. Ennél alázatosabb. Tudja, hogy a látványt nem szabad és hiábavaló is szétbontani. De az alázat rendszerint a vakmerő igény jele, mint nála is. Veszelszky a valóság egészére szomjas. Hisz abban, hogy valóságot lát és ezért az egyetlen tájban az egészet. Nagy tájkép korszakának eredménye a rezgő fénycseppek függönyei. Függönyök egymáson lengve, egymáson áttetszve. Függöny, nem azért, hogy a látványt takarja s ezzel megszépítse, hanem hogy távolítva, a durva matériát letisztítva a valóság tiszta ragyogásában megmutatkozzék. Ha képei soha sincsenek „készen”, annak oka a fátyoltükör csodájában, és a festő csodálkozásában, mindkettő gazdagodásában rejlik; egyre több rétegben jelenik meg előtte és egyre több rétegben jeleníti meg ő a mulandót s annak zuhogását az örökbe. A Veszelszky-tájképben a téralkotás, a térbetöltés – végül is a helykészítés nem különbözik. E ritka festői jelenségnek eredője és következménye egyaránt a centrális látás. Bár a horizontális és vertikális aránya valóban fedi a manifesztáció alaptörvényét, iránya sem az egyik, sem a másik, iránya centrális. Hasonlíthatnók az egész teret birtokba vevő, a szétáradó hajnali naphoz, ha az áradás nem éppen fordított lenne: a teremtett lény perspektívájának megfelelően a perifériától a középpont felé igyekezve. Az éppennyú térbetöltő, mint téralkotó fénycseppek mindegyike a másik szférájához is tartozik, különösen keringve tiszta hangközöket őrizve anélkül, hogy egyik a másik mozgását zavarná. Nemcsak a távolságok, a mozdulatok (a mérték) ritmusa alkotja csillagpontjainak és csoportjainak önálló konstellációját. Midőn egy alkalommal méltatlan környezetben s annak megfelelően félhomályos megvilágításban kerültek falra Veszelszky Béla képei, a látogató rendkívüli fényélmény részese lett. A helyiséget úgy világították meg a falat fedő képek, mint az Alhambra fényből szőtt rezgősei, mint olyan fényszínek, amelyeknek forrásuk a szívünkbe rejtett primordiális világosság.

A valóságnak milyen és melyik tükre az, amit Veszelszky Béla a nagy várakozás után meglátott és megfestett? Így is kérdezhetjük: a teremtés hanyadik napjára nyitott ablakot?

Közhely: minden nagy művésznek egyetlen az alapvető élménye s ennek csak más megfogalmazása, hogy minden mű tükör. De talán pontosabban mondanók így, minden emberi életnek egyetlen értelme van, az a megismételhetetlen tükör, amelyben mulandó arcát a múlthatatlanban meglátja. A tükör kifényesítése maga a mű. A végső megformálást megelőző némaság, a lélek éjszakája a numinózustól való visszarettenés, felkészülés az égi arc befogadására.

Ha a tükör maya és mágia, az kettős paradoxont rejt. Az egyik emberi, a mulandó idő, a festő látása és a múlthatatlan hely találkozása; a másik a változó, tehát mulandó

tér (ami szintén az emberi látás) és a benne fellobbanó időtlen idő találkozása. Ebből a négyes kereszteződésből a káprázat, a csoda. A mágikus tükörrel mesékbe, mítoszokban kétféle alakban találkozni. Hol a folyó időt legyőzve szimultán mutatkozik meg benne a teljes univerzum, hol meggyullad fókuszán és porrá ég a teremtett világ. De aki megérti, érti, hogy a kettő között nincs különbség. A keletkezés és elmúlás egyetlen csoda.

A látott és megfestett kép színvonalát az határozza meg, mondhatnók attól eredeti, hogy nem a tükrök tükre, nem a már valaki más által megfogottat és nem a megszokott és megmerevedett, hanem keletkezésében a minden pillanatban újra születő látványt ragadja meg, azt a pillanatot, amely megismételhetetlen – azt, ami magában a festőben egyetlen, tehát örök. Ez azt is jelenti, hogy nem beletükrözi magát a világ hálójába, de azonosul vele, amennyiben saját szüntelen teremtődését fogja fel. Ilyenkor azt hiszi, utánoz, s ezt Veszelszky Béla úgy mondta „ragaszkodik a valósághoz”. És minél jobban ragaszkodik a maga látta valósághoz, annál eltérőbb az a megszokottól, mert ismét: a valóság örök, de megjelenése egyszeri. Hogy milyen képet ragad meg, vagy milyen kép ragadja meg őt, attól függ, a világ látványát a valóság hanyadik hatványán érzékeli. Ám ezt is meg kell fordítani: ő, a festő milyen valóságfokon éli örök személyiségét? Ez a valóságfok azonos az alapélménnyel, azzal, amelynek felmerülésére készül és vár, amelynek közeledtére a költő elhallgat s a festő nem érint ecsetet. De alkotson valaki még annyi művet, várakozása, felkészülése, kísérletei, valamennyi mesterségbeli eszköze mind azt az *egy* akarja kimondani. A megközelítési mód a mesterség, a tükör kifényesítése. És bár az eszközök mind az egyetlen alapélményt szolgálják és abból erednek, a kettő szétbonthatatlan vegyülete a *stílus*. Ha a festői jelentés abból az *általános* forrásból fakadna, amelyre a megformálás több eszköze is alkalmas lenne, komolyan lehetne venni a szakszerű stíuselemzést. Viszont minél közelebb a kép az univerzálishoz, annál inkább csak saját szubjektumának egyetlen kategóriája közelítheti meg. Stílust teremtő eszközei is mind saját szubjektumának megéléséből erednek. Ezért a legszakszerűbb stíuselemzés – lévén az elemzés eszköze az általánosítható – sem ragadhatja meg azt, ami a nagy festő képeinek jelentése, még abban a végtelenen tudatos esetben sem, ha a festő, mint Klee vagy Mondrian saját stílusát elméletekkel támasztja alá. (Mellékesen; ez az oka, hogy Veszelszky képeivel kapcsolatban szándékosan nem ejtjük ki a tache vagy a kalligrafia szót. Ez félreértésre adna alkalmat. Veszelszky foltjai nem rokonok az amorf foltfestéssel még abban az értelemben sem, ahogy a tache-isták legkülönbjei – mondjuk Hartung – az amorfot élő alakzattá fegyelmezik.)

A zseniális festők egyedülvalósága és utánozhatatlan volta korántsem jelenti, hogy elődeikről ne vettek légyen tudomást. Ellenkezőleg. Ők, az eredetiek egyszerűségükbe valójában bevonják az ősök esszenciáját. Ők, az új stílust alkotók a tradíció őrzői. Ennek a mindannyiszor megújuló jelenségnek értelme a következő: nem az őzi a tradíciót, aki például egy iskolához csatlakozik, ahol a hagyomány külső és töredékes *jegyei* rendszerint kényszerű külső keretté válnak és ezért el is avulnak, az élet egyre felületesebb rétegét táplálva nem vezetnek vissza a forráshoz. A tradíció a lét esszenciája, más-képp, az *Egy* megnyilvánulása, *Az*. De *Az* „kétszer ugyanabba a folyóba nem léphet”. A génusz a gyökerek nedvére szomjazik. A tradíció teljessége a *kezdet*.

A remekművek próbaköve megunhatatlan voltak. Tekintetünk már annyit barangolt ebben a lebegő, porózus, ritmikus tájban, tegnap még úgy véltük egészének minden részletét magunkban és magunkkal vittük. És íme, ma új távlatokra, tisztásokra, új ösvényre és új pihenőre lelünk benne. Mintha még sohasem láttuk volna, visszasietünk egyre derülő titkaiba: a remekmű kimeríthetetlen – a kezdet kimeríthetetlen. A kezdet az aranykor.

Veszelszky Béla abban a beteljesedett korszakában, amikor már ki tudta mondani önmagát, az örök kezdetet, a teremtés első hasadását, az első fátyolt festette. De nem azt az aranykort, amely „kezdetben volt” és soha vissza nem tér, és nem is azt, amelyet a gyermekkor utáni nosztalgia némi melankóliával szeret megidézni. Az aranykor és aranytáj ez, amelyet a kitisztított úr világossága minden pillanatban elővarázsolhat. Veszelszky Béla tájképeinek lebegése, távoli és közeli pontjainak táncoló zenéje s valamennyi állandó keringésben, állandó megszületésben a teremtés szüntelen hajnalát ébreszti a szemlélődő képzeletébe, a hajnali napot, amely még nem válik pontsugaraiban tűzővé és forróvá, a fény nem sűrűsödik izzóvá, mert minden pontban mértékre világít. Valahány fénycsepp önmaga örömeiben játszik, nem keveredve a másikkal, mégis annak szférájába tartozva. Számatalan helyváltoztatás lehetőségét kínáló apró csillagok konstellációi, amelyek azonban ritmikus pályájukról le sem térhetnének. Ez az élő mozgás varázsol a szemlélőben minden alkalommal új képet és ez tartja össze egy tájban a tér egészét. Ez a mindig megújuló térviszonylat egyesíti benne az időt a térrel. És végül ez a titka, hogyha kiveszünk a képből egy részletet, az is egész.

Veszelszky Béla számára varázslat ez a világ. Varázslat, de nem illúzió. A művész nagy tudása épp ez: megragadni a varázslat valóságát, a szépet. Ezért kell a végtetekig vinni az alkímia műveletet, lehántani a látványról a rátapadt zavarost, sötétet s ezzel eltörölni – egészen az első fátyolig. Az első fátyol a születés örömeiben tükrözi az univerzumot. Ahogy az esztendő telje a tavasz, a kezdet, amiben virtuálisan az egész év benne van, ahogy az aranykor teljesebb, mint a rákövetkező elnehezülő, szűkülő és tömörülő periódusok, úgy a tájkép annál teljesebb, mentől közelebb az úrből kibontakozó ősképhez, az ártatlanság tájaihoz.

A kezdet a szabadság. Itt, belemerülve a kép nyújtotta tájba, abban sétálva, színhulámait magunkba fogadva olyan életerész árad el bennünk, mintha a festő meghallotta ritmusra az egész unverzumban szabadon kóborolnánk, az úr tisztaságában, ott, hol csírájában a mindenek. Sétánk eszünkbe juttatja a hindu mítosz paradicsomát, a Sukhavatit. A mítosz mintegy a nirvánára függesztett aranyhálót látja a szenvedésmentes, a teljes szabadságra nyitott *helyet*. A kommentárok megjegyzik, hogy ezt a helyet „az ég előcsarnokában” a szellemben élő remetének adatott meg látni, a kristállyá köpült ég elysiumi egyidejűségét.

És ez a sok kép, ez a szüntelenül változó és azonos táj, valamennyi az Újlaki templommal, a gyér fákkal szegélyezett apró óbudai liget, a fényesre kopott padokkal? Mindez maga is teret alkotva a térben leng és lebegésével a helyet örök helyére emeli, az ősképek méhébe, az ideák szférájába, ahol minden megvan – a festő csak leolvassa és utánozza. A hegyoldalból jól felismerni, valóban ez az a vakolatát vedlő templom, ezek azok a satnyuló, elöregedett fák, ez az a végtelenbe emelkedett pad. Felismerni, nem a templomkertről a képet, hanem a képről a liget, az egész vidék valóságát. Az Újlaki templom korhadó fáival már rég nem lesz, és ez a festmény is itt előttem, ki tudja mi

lesz a sorsa, de a lebegő és szikrázó és felhőző ritmusban keringő, egyetlen egyszer meglátott kép örök, mert örökből vétetett.

Aki lát, tájat lát, aki tájat lát, arcot lát. „Miért akarja kudarcaimat látni?” – így vonakodott Veszelszky Béla mielőtt rászánta magát, hogy önarcképeit elővegye. És nagyon valószínű, ha gyűjteményes kiállítását megéri, azoknak egyikét sem mutatta volna be. Indokolt volt-e az elzárkózás, sőt bezárkózás? Ez ugyanaz a szövevényes és az igen vagy nem kategórikus választ visszautasító kérdés, mint Mallarmé kívánsága vázlatainak, töredékeinek megsemmisítésére, vagy Kafka utasítása művei tetemes részének elégetésére.

Minden reveláció kezdete szellemünk s vele együtt a feltáruló új világ néha alig észrevehető, máskor kataklizmaszerű meghasadása: a függöny szétbomlása, az ablak kitérülése. Az ősi világ s benne az angyalarc felvillanása a megrázkódtatás egyik oldala. A minden esetben velejáró másik ennek a világnak szétomlása. Megőrizni ezt itt, és realizálni, akárcsak megközelíteni a műben azt ott, ahová most már „a vágy űz”, nemcsak nem sikerült senkinek, de a műves nem is törekszik rá, hisz a hasadás épp arról tudatta, hogy o d a csak ennek feláldozásával érhet, hogy a mérték épp ez, amennyit levett ebből a világból, annyit nyer vissza egy valódibb önmagából. A hasadás azonban félelem, sőt rémület, maga a két világ közti szakadék, amely felett rálát arra az önmagára, aki ugyan felismerte a tájat s az azzal azonos arcot, de a szakadékban, a szorongás közegében arra a mulandó éntre is rálát, aki „csupa szikra és forgács”. Szembe kell néznie a lebomlás folyamatának borzalmával, az alkatrészek mint összetépett fátyolrongyok esetlegességükben, semmiségükben megmutatkoznak, egymásba torlódnak és egymáson átütnek – roncsalmazok. A híd, amelyen át az elhulló éntben felébredt örök és önmaga angyalarcához átível maga a félelem s a híd felett, úgy amint naiv képeken figurálisan is ábrázolják az őrangyal a vezető, ahogy a szufi tanítja a „tanú” önmaga felett.

Veszelszky Béla önarcképein a faktúrát képező pontok egészen más természetűek, mint érett tájképein. Míg utóbbiakon a gyöngéd és határozott ecsetnyomok pontszövege az első (és innen nézve az utolsó) derengése a manifesztálódó erőnek, addig az önarcképek egymásba torlódnak, ha sok tiszta színt is tartalmazó együttese mégis kcrhardt barna emléket hagyó ponttömeg. Ez a manifesztált világ gomolyagának roncsalmazása, a megsűrűsödött világ terhe, és a levetkőzés szenvedése. Ez is tükör, de az egymásba ütköző, egymást fedő tükörképek küzdelme az önmaguktól való megszabadulásért. Arról szó sincs, amint általában állítják, hogy az arc kontúrjait ne lehetne látni, nagyon is lehet, sok arcét is, valamint sok s egymást megtörő fátyolét, mind azt a réteget, amit fel kell venni, elviselni és a félelem szenvedésében levetni. Míg a tájképeken egyetlen fényrag ritkul és sziporkázza szét önmagát azzá a mayafátyollá, amelyben láthatóvá válik, addig az önarcképek megsűrűsödött pontrétege a lehasadó, a megsemmisülésbe hulló anyag törmeléke. A fényvibrálás itt is megvan, az azúrponatok villámélességgel, mint az egész mulandóságon átvilágító, mint a megtisztított úr mindent egybelátó szeme tűzi át a valóságával a *semmi* poklát.

Míg a képfestés magától érthetődően a szakrális műveletek egyike volt, egy festőnek se jutott volna eszébe individuális énjét megörökíteni. A reneszánsztól kezdve körülbelül a

hátterbe vágott ablakkal egyidőben kerül a falakra a világi és egyházi nagyságok portréja és szorítja ki az archetipikus arcot, az egyetemesebb szentképet; sőt, a bibliai arckon és szentek képmásain is egyre uralkodik a modellnek szolgáló esetleges egyén. Érthető, ha a festő sem tudott ellenállni kis énje csábításának s hol versenyezve a megrendelővel pompás külsőségek díszében mutatta be saját alakját, hol meg az előbbinek mintegy orrot mutatva, legalább a kép egy szerény sarkába felismerhetően rejtette el az alkotó portréját. Természetesen a legnagyobbak önarcképein az újkorban is átsugárzik az univerzális arc (Leonardo, Rembrandt önarcképei), amelyet önmagukban felismernek, vagy legalább is két arc, az efemer és az örök egymáson áthatása. A hierarchia megszűntével párhuzamos és rohamos szétszóródás s az ezzel járó végletes individualizálódás eredményeképpen a tizenkilencedik század közepétől már egy polgári szalonból sem hiányozhat a családtagokat ábrázoló festmény s az arcképfestés olyan iparrá válik, amelyet csak a technikailag erősebb ipar, a fényképészet győzhetett le. Másrészt, az arckép és önarckép a vulgarizálódásban nemcsak elkopott, de annyira leleplezte hiábavalóságát, hogy az igazi festő, mondjuk Klee, önarcképet már csak ironikusan vagy szimbolikusan fest. Valami módon azonban s nem utolsósorban a lezáruló pozitívista korszak reakciójaként nemcsak tovább él, de meg is erősödik az önarckép igénye. Valamint (Nietsche és Kirkegaard után) filozófiában, irodalomban, zenében egyre jelentéktelenebbé válik az olyan mű, amely a külső események és a hétköznapi én életmozgalma mélyén és afelett nem az egyetemesebb szubjektum valóságára szomjas, más szóval amelynek nincs iniciációs igénye, ugyanúgy a festészetben az önarckép súlyosabb értelmet nyer. Az individuuma örömetől és terhetől nem háborgatott hierarchikus és hieratikus társadalomban élő embernek viszonylag könnyű volt a készen kapott archetipikus arckokat megfesteni s művészete áhitatával betölteni. Az újkori ember, ha őseredeti szubjektumával kíván találkozni, az arcban és önarckában a maszkok egymásba tapadt egész rétegén kell átvilágítson. (A rétegfelbontás nagy mesterének, Kassnernek Fiziognómiája soha máskor, mint a huszadik század elején nem keletkezhetett volna.) Ebben már benne rejlik a modern önarckép jellege és mércéje: alászállás a felszállás érdekében. Ha pedig az, úgy elsősorban önarckunk megfestése, ha profán kiindulásból is, de visszanyeri szakrális értelmét. Elég a hazai példára, Vajda Lajosra gondolni. Bizonyos kialakult vélemény ellenére önarcképeinek sorozata legkevésbé sem narcisztikus. Narciszt eredendő és végső szubjektumától épp a vízfolyással változó varázslat-arc zárja el, az ami a képet el is mossa.

A maya-arc gyönyörűsége nem segít a tükröt átlátszóvá tisztítani, sem levetni. Az egész Vajda-művet, akár Veszelszkyét, úgy is lehetne szemlélni, mint a szüntelen önmaga keresés, tehát az önarckép folyamatát, mint a szüntelen alá- és felszállást. Vajda egyvonalas, mégis tárgyakkal és dolgokkal átszótt bonyolult rajzain saját arca a tárgyakkal és dolgokkal szembeni küzdelemben annak a szubjektumnak megjelenése, amely nem engedi magát a dolgoktól legyőzni, saját jelenlétével inkább a dolgok torlaszát igyekszik megszabadítani tárgyi súlyuktól. Ahol pedig saját arcát a barátával összekapcsolja, ott egy tárgyi világ zűrzavara feletti szövetséget ír ceruzája az individuális szétszórtság feletti és hitelesebb közösség nevében. Vajda Lajos nemcsak a „témájuk” szerinti önarcképekben, a természeti és a benne felébredt alakzatok belső tájaiban is saját, a mindenséggel közös gyökerű arcát keresi. Így nagyon jól felismerhető, egy mondjuk hegyvonulat domborulataiban az a vonal, amely tiszta vonalú önarckép-variációiban a fej kontúrját alkotja. S végül, ha ikonban festett képeiben önmagára lát, az korántsem jelenti, hogy a

maga kis énjét vetítené rá narcisztikusan a szentségre, épp ellenkezőleg, az individuális fölöslegét levetett ember abban a szentben ismer magára, aki nem kivétel s főleg nem kegyes ember, hanem az eredeti, az univerzális emberarc, amit ha a világidő el is takart, de a *látás* felébreszthet. Vajda Lajos képei között ezért oly megrendítőek azok a szerény kis ablakok a szegényes, alapelemeikre redukált házakon, mert ezekből az apró ablakokból a teljes világ valóságára és valótlanságára látni. Veszelszky Béla önarcképek nevezett festményeihez mégis legközelebbiek Vajda utolsó korszakának sűrűszövetű szénrajzai, amelyekben hol tengeri gyökérzetet, hol démonokat, hol kozmikus gomolygást, de leggyakrabban tragikumot ismernek fel. Valóban, nemcsak belelátásra, de meglátásra alkalmasak ezek az egymásba tekerőző, egymáson átúszó és egymásból kinövő alakzatok: a lélek formáinak meglátására és alászállásában. Veszelszky Bélánál is ugyanez történik. Ha más festői nyelven is, az önarcképek zsufolódó ponthalmazában a végső szembenezés szörnyasmaskjainkkal – Vajda Lajosnál a megtisztult ikonarc kedvéért, Veszelszky Bélánál a primordiális teremtés érintetlen tavaszának, annak a tájnak a kedvéért, amelyben arcunk fénye nem különbözik az azúrtól. Hogy Vajda Lajosnál a végső szót az életidő utolsó szárnyas-leveles szénrajzai és Veszelszky Bélánál az innen néző számára szintén tragikusnak látszó önarcképek jelentené, alig hisszük, legfeljebb annak számára, aki az idő valóságát a periódusokra osztott „hamis időben” (Baader) érzékeli.

Előbb látjuk meg az út végcélját, angyalarcunkat, semmint az utat hozzá megtennők. Az út, papíron és vásznon és *bennünk* az egyszer meglátott kép realizálása. És ahhoz, hogy a rég megtalált a keresésben valósággá váljék a kis énünkkel azonos életidő fogytán, az utolsó maskárnyakat is ki kell vetnünk magunkból a megformálásban.

Veszelszky Béla tájképei és önarcképei között, legalábbis az elnevezésben, ellentmondás látszik. Önarcképei ennek a világnak megrozsdásodott és levedlő pikkelyei, azok a maguk törvénye szerint sistergő tűzokádó és démoni tájak, amelyet alvilágunkba szálláskor, homályos tükreinek levetéséért meg kell járnunk. Hogy tragikus-e a tükrök összevetése? Semmiképpen, hiszen bármilyen kényelmes lenne, egyikükben sem maradhatunk meg, mert egyikükben sem ismerhetünk magunkra és nem azonosulhatunk végső valóságunkkal, a formán túli, a minden formák ősmagvait kibocsátó tiszta ürrel, amelyet csak az azúr sejtet s amely Veszelszky Béla tájképeiben, tényleges önarcképeiben megszólal.

De miért rejtette el Veszelszky Béla önarcképeit művészetének értői elől? Tükörképeink összetöretése, „a kudarc” egyetlen dicsőségünk – ezt ne tudta volna? – bizonyára tudta, ám ennél többet is, azt, hogy az alászállás passióját mindenkinek egyedül kell és nem is lehet másképp végigszenvedni, hisz épp ez a passió, a homályos tükörben ránk vigyorgó démonarc, amelynek iszonyú valótlanságát magányunkban kell áttörni. Együtt csak a kezdetekhez, a múlhatatlan tavaszi tájba érkezve *vagyunk*.

Bor Pál művészetelméleti írásai

Bor Pál festőművész, grafikus és szobrász Budapesten született, 1889. március 2-án. Gépészmérnöki diplomát szerzett a Budapesti Műszaki Egyetemen 1911-ben. 1911-től 1914-ig Párizsban tanult festeni Lucien Simon, majd Henry Martin festőiskoláján. Az École des Beaux-Arts-beli alakrajzon és az École des Decoratifs Arts-beli esti krokikon a naturalizmustól a posztimpreszionizmusig jutott. A Maurice Denis akadémián töltött fél év meghatározó jellegű volt Bor Pál művészi fejlődése szempontjából, még akkor is, ha később más, korszerűbb irányt vett festészete. A szintetikus kubizmus születésének, az orfista szín-tobzódásnak, a futurizmus párizsi bemutatkozásának szemtanúja lehetett.

1913-ban hazatér rövid időre, és az Iparművészeti Iskolán Körösfői-Kriesch Aladár mellett dolgozik a díszítőfestészet szakon. 1914-től 1918-ig polgári internáltként Bretagne-ban, Fort de Lauveor erődjében jelölnek ki számára kényszerlakhelyet. Ezt az időt – a művészi gyakorlat korlátozott lehetőségé miatt is – művészetelmélete tisztázására, első rendszerező összefoglalására fordította. „Építészeti és iparművészet”, valamint „Új szempontok, új problémák” címmel írt ekkor (1917–18) két 50–50 oldalas tanulmányt, melyek mind a mai napig kiadatlanok. Az iparművészet képzőművészettel való egyenrangúságának és intermediális szintézisének meghirdetése, az építészet funkcionális értelmezése, a képzőművészet öntörvényű, második világháború előtti Párizst-járt művészgenerációnak köztünk élő tanúja, tagja, akik műveiben és művészetelméletükben a progresszió, a konstruktivitás oldalán kötelezték el magukat, és életművüket ennek szolgálatába állították.

Bor Pál festőművész annak, a még az első világháború előtt Párizst-járt művészgenerációnak köztünk élő tanúja, tagja, akik műveiben és művészetelméletükben a progresszió, a konstruktivitás oldalán kötelezték el magukat, és életművüket ennek szolgálatába állították.

Bor Pál nemcsak művészként, hanem elmélet-íróként is jelentőset alkotott. Írásainak nem első sorban az egyéni esztétikai rendszer felállításának igénye a fő erénye és erőssége, hanem a választott úthoz, problémakörhöz való hűséges ragaszkodás, annak következetes végigjárása, és az a művészet-szociológiai „szeizmográf szerep”, amivel érzékeny tanúja, sokszor első hazai híve és propagálója volt progresszív nyugat-európai irányzatoknak.

Azok közül való, akik a szecesszió utáni forradalmas korban messianisztikus elméleteket alkottak egy humánus, totális környezeti összművészettről, és a századforduló, a századelő „stílusalan” – stíluspluralista – közegében egy egységes korstílusról álmodtak, életművükkel ezt akarták létrehozni. A „XX. század stílusától”, a szintetikus „modern stílustól” szinte az emberiség második megváltását, az emberi nem történetének jobbra fordulását várták. Nem az ő hibájuk, hogy az inherens, egységes stílussteremtő kategórikus imperatívusnak hiányoznak korunkban a létfeltételei, így, egy valóban egységes *sensus communis* hiányában, irrelevánsak maradnak szintézis-törekvéseik, s a jelenség-szintű stúdiumok, próbálkozások, analízisek sorát gazdagítják ezek is, noha szándékuk épp ennek a meghaladása volt.

A kiindulópont Bor Pál elmélete és gyakorlata számára egyaránt a naturalizmus és az impresszionizmus tagadása, meghaladása volt. Szilárd konstrukciók megalkotásának vágya fűtötte, de megkötötte némiképp a konstruktivitás közép-kelet-európai „gyermekbetegsége” a következetes analízis nélküli, elhamarkodott szintézis-törekvés. A tárgyi világ bővületében élve tapasztalatait, az érzéki konkrétság szférájából merítve nem akarta és nem tudta a dolgok, a tárgyak mikrokozmosz egység-

ben láttatását feláldozni, hogy a plasztikai eszközök alapszókincséig leegyszerűsített tárházából építsen új világot, teremtsen új minőséget; akár egy szikáran geometrikus futurologiai világmodell irányában, akár a nyers és tagolatlan önkifejezés útján.

Művészetében ez a jelenség a posztimpreszionizmusnak, a dekoratív szín-síkokból felépülő figuratív kompozícióknak, mint alap-stílusrétegnek az időnkénti megerősödését jelenti. A kubizáló, futurisztikus képépítés eredményeit legerőteljesebben a húszas évek elején alkalmazta. Alapvetően racionális alkata távol tartotta őt a szürreális látomásoktól, sőt még az erőteljesebb expresszivitástól is. Legújabb geometrikus üveglak-terveiben – melyekben messzemenőig figyelembe veszi az épület funkcióját – jutott legközelebb a geometrikus absztrakcióhoz, és a képzőművészet, iparművészet és építészet határterületeihez, szintéziséhez.

A művészelméletben úgy tűnik toleránsabb, rugalmasabb és következetesebb Bor Pál, mint a képzőművész gyakorlatban. Már korai iparművészeti és építészeti írásaiban, a húszas évek legelején – igaz kissé *post festa* – eljut a népies szecesszió és az öncélú díszítő ornamentika igenlésétől a funkcionalizmus, anyagszerűség, építészeti konstruktivizmus teljes elfogadásáig; annak népszerűsítője, lelkes szószólója lesz a Magyar Iparművészet című folyóirat hasábjain. Távoli szimpátiával figyeli a De Stijl- és a Bauhaus-mozgalmat, megérti és ismerteti azok lényegét a Raith Tivadar által szerkesztett, igen színvonalas Magyar Írás művészeti folyóiratban, melynek ő maga belső munkatársa, képzőművészeti rovatvezetője volt. Szervezetileg azonban nem jut közvetlen kapcsolatba ezekkel az irányzatokkal, noha Kassákon, Moholy-Nagyon, Kállai Ernőn, Huszár Vilmoson, Réth Alfrédon, Molnár Farkason keresztül erre lehetősége lett volna. Ő Párizsban járt tudósítani, még akkor is, amikor már régen Weimarban, Dessauban, Hágában, Moszkvában dőltek el a modern művészet alapvető és meghatározó kérdései. Csáky József párizsi magyar kubista szobrászról és a kubizmusról 1926-ban írt könyvének témája és dátuma jól mutatja ezt a progresszív tendenciákhoz kapcsolódó, azok ügyét felvállaló, előrevivő, de kissé megkésett reagálást, ami általában is jellemzi elméleti munkásságát.

Bor Pál szellemi fejlődése a 20. század oly meghatározó jelentőségű, első világháború körüli, progresszív évtizedében nem is szaladt túl előre, viszont nem is fordult vissza a modern művészetek ideológiájának és gyakorlatának dekonjunktúrája idején. Imponáló módon és szolidan kitarított a „középhaladó modernség” mellett a mozgalom apályidőszakában is. Teoretikus helyét a művészet-ideológia frontján Genthon Istvántól két lépésre „balra”, és Kállai Ernőtől egy lépésre „jobbra” jelölhetnénk ki, leegyszerűsítve a bonyolult problémát, s eleve lemondva az e helyt illetéktelen értékszemponatok érvényesítéséről, és ideológián természetesen nem politikai ideológiát értve ezúttal.

Kubizmus, kubizálás, konstruktivitás ezek köré a kategóriák köré rendeződik Bor Pálnál is – mint oly sok, a nagybányai neósoktól és Párizsból indult pályatársánál, akikkel a KUT-ban szervezettel is találkozott – az a fogalomkör, melynek bűvköréből nem tudtak, nem is akarnak szabadulni. (Kézenfekvő analógia Kmetty János művészete és művészetelmélete.) A stílussteremtés, az egységes korstílus létrehozásának heroikusan felvállalt, de tragikusan anakronisztikus vágya, a kompozíciót előtérbe helyező Cézanne-kubizmus-konstruktivizmus vonal követésére és utólagos rekapitulálására készítette ezeket a művészeket, mivel ebben a fejlődési irányban véltek a partikuláris analízisen túlmutató szintetizáló, összefoglaló erőt felfedezni. Az analitikus kubizmus stílusfokának következetes megértése és megvalósítása nélkül azonban a szintetikus kubizmus visszacsúszik e művészek gyakorlatában egy bizonytalan, natúratizsletet sugalló, Cézanne-ista geometrizálásba, vagy még inkább egy posztnagybányához közelálló dekoratív síkszerűségbe. A konstruktivitás nem válik igazi konstruktivizmussá, még kevésbé a táblaképi kereteket meghaladó funkcionalizmussá. A kubizálásból nem lesz kubizmus sem, nemhogy síkkonstruktivizmus. A gyakorlat által nem megerősített, esztétikailag nem igazolt teória így bármilyen előremutató is, megmarad az eszmetörténeti, művészetszociológiai kordokumentum szintjén, mely befogadás-lélektani szempontból reprezentatív.

Bor Pál legújabb, hetvenes években keletkezett írásaiban toleránsan fordul a legszélsőségesebben szubjektív és individuális új irányzatok felé (pl. happening), noha ezek nem illenek bele a 20. századi, egységes korstílus megszületéséről vallott – és először írásban 1918-ban kifejtett – teóriájába. Legújabban elkészült nonfiguratív, beton-üveg ablakai sikeresen valósítják meg a Bauhaus funkcionista gondolatait: az intermedialis egyenrangúságot építészet és iparművészet között. Úgy tűnhet, hogy a gyakorlat végre egybeesik az elmélettel, de az utóbbi évek posztmodern építészete ellentmond ennek. Lassan elmúlik századunk, de a 20. század egységes stílusa nem született meg, csupán szerteágazó – és egymásnak ellentmondó – heroikus, formátumjellegű egyéni és csoportos próbálkozások.

kat látunk, csak egy-egy pillanatra sikerül néhányaknak megállítani a múlandóságot, maradandó, érvényes jelet hagyni. Marad a tragikus küzdelem: megpróbálni a lehetetlent.

Ráth Zsolt

Francia fogsági napló (részlet) (Fort de Lauveor, 1918.)

IDŐ A MŰVÉSZET SZEMPONTJÁBÓL


A ritmus forrása fiziológiai, miután a vérkeringésnek a szívdobogás lüktetésének hatása van a művészetekre. A vérkeringés és szívdobogás időben folyik le, a ritmus sem függetleníthető az időtől. Ritmus nincs idő nélkül. Az idő értelmezése azonban a különböző lehet. A művészet ideje semmiesetre sem azonos a fizikailag mérhető idő fogalmával, miután a művészet-élvezet az emberi érzékszerveknek s az agy berendezésének függvénye. A művészetben egyszerre megjelenő tárgyon is szerepelhet az idő: a tárgy részlet-formáinak érzékelése, a részletnek követése nem történhetik egy összefoglaló pillantással.

MENNYISÉGI VISZONY

Az öntudat részére tehát az egymást követő részletképzetek időbeli egymásutánban lépnek föl. A művészet időfogalma viszonylagos idő, mely az érzetek, illetőleg képzetek egymás után való sorakozásától függ, sőt bizonyos fokig az öntudat működésének befolyása alatt is áll. – A ritmusban szereplő második elem a mennyiségi viszony. Ahhoz, hogy ritmus keletkezzen, legalább két különböző mennyiséget kell egymás után, vagy mellé helyezni. (Ha az egymást követő két vagy több különböző mennyiség többször ismétlődik, akkor sorszerű vagy metrikus ritmus keletkezik, ha az egymást követő, vagy egymás mellett álló mennyiségek nem ismétlődnek, akkor szabadabb ritmusról van szó. A különböző mennyiségek egymás mellé helyezéséből – különösen, ha ismétléssel szerepelnek ugyanazok a formák – lüktetés keletkezik, s ez a lüktetés jellemző a ritmusra.) Mennyiségi viszony csak egyfajta elem különböző mennyiségeinek egymás mellé helyezéséből származik. Ritmus csak olyan mennyiségekkel képzelhető el, melyek idő vagy mozgáselemmel kombinálhatók. Ritmusképzésre sokféle elem alkalmas, de egy ritmikus formában csak egyféle elem szerepelhet. A különböző anyagokkal kifejezett ritmusok támogatathatják, fokozhatják egymást. –

ARÁNY

Egyfajta anyagok különböző mennyiségeinek egymás mellé állításánál a mennyiségek számban kifejezhető tulajdonságait el lehet vonatkoztatni az anyagi tulajdonságoktól. Két egymás mellett álló különböző mennyiség számban kifejezett viszonya: arány. Az arányban hallgatólagosan benne van, hogy az arányosított mennyiségek egyszerre lépnek föl, s egyszerre jelennek meg a figyelő öntudatában. A ritmus tehát abban különbözik az aránytól, hogy a ritmusban a különböző mennyiségek képzetei egymás után jelennek meg az öntudatban. Az arány az egymásutánisággal együtt ritmikusnak hat (a mennyiségek anyagi tulajdonságai a ritmus szempontjából nem fontosak). Kérdés, hogy vajon az egyszerre felfogott arány és az egymás után felfogott ritmikus formák hatása nem azonos-e? Ha azt mondom 3:5, ez arány (mindégy, hogy vonal, színfolt, valeurfokozat, idő-e az anyag, melyre az osztást alkalmazom). Az egymásutániság

azonban az arányban is kötvé van. Nem mindegy az, hogy 3:5, vagy 5:3. Ez pedig az arálynak a ritmussal közös vonása: a ritmusban is a sorrendtől függ a mennyiségi viszony hatása. Ha számokban felírok egy arányt, azt egyértelműen adtam meg, ha a művészetekben alkalmazom ezt a számviszonyt (pl. két vonalra vagy foltra), akkor nem írtam fel egyértelműen a neki megfelelő arányt. Nehéz megállapítani, hogy ha egy négyszög oldalait arányosítani akarom, melyik oldal hosszúsága szerepeljen mint első, s melyik mint második. Pedig, mint ahogy a 3:5 és 5:3 különböző arányok, úgy két különbözőképpen elhelyezett négyszög  is különböző hatású. Amint ritmikus hatású formákról, mennyiségekről van szó a sorrend kérdése eleve ki van zárva, mert csak olyan viszonyok hatnak a kívánt ritmus szerint, amelyek félreértés nélkül megadott sorrendben jutnak az agyba. A hangjegyet ugyan lehet hátulról előre, jobbról balra olvasni, s akkor a ritmus ellenkező hatású, de a hangjegy helyes leolvasása a balról jobbra való olvasás, és a ritmus értelmezése helyes olvasásnál egyértelmű. A festészetben nem ilyen egyszerű a ritmus egyértelmű alkalmazása, mert többféle elem aknázható ki a ritmus szempontjából, s mert zenei értelemben vett időbeli sorrend az egyszerre megjelenő képben nincsen. A festészetben az iránymegadásnak a lehető leghatározottabbnak kell lennie, hogy a ritmus valóban úgy hasson, ahogy a festő kívánja. A festészet ritmikus formáinak sorrendmegállapításával később fogok foglalkozni. Egyelőre csak annyit állapítottam meg, hogy míg a ritmusban a viszonyított mennyiségek és a sorrend egyértelműen szerepelnek, az arányra vonatkozólag az egyértelműség nincsen meg, mert semmi sem kényszerít arra, hogy az imént felrajzolt négyszögben az egyik vagy a másik oldalt vegyem számlálónak, illetőleg nevezőnek. Hajlandó volnék a vízszintes vonalnak adni az elsőbbséget – a vízszintes vonal súlyosabb, mint a függőleges – ebben az esetben az első ábrát 3:5-el, a másodikat 5:3-al jelölném. Ha ez a jelölés helyes, akkor ebben az esetben az arány hatása rokon a ritmussal. A 3:5 (zenei nyelven például, a rövid-hosszú időmérték) élénkebb hatású zenei ritmus, mint az 5:3. Az ábrázolt négyszögek hatása ezzel rokon. A 3:5 arány ott is élénkebb, az 5:3 pedig súlyosabb. Kérdés csak az, hogy az, hogy a vízszintes vonal súlyosabb, hangsúlyosabb, mint a függőleges, tehát annak sorrendbeli elsőbség jár, igaz-e, s ha igaz, nem ritmikus természetű jelenség-e? Ha az arány szempontjából helytelen az ilyenfajta sorrendmegállapítás, akkor az arány nem egyértelmű, s így csak a ritmusban egyértelmű mennyiségi viszony. Ha helyes és nem ritmikus alapon álló ez a megállapítás, akkor az arány hatása azonos a ritmuséval. Harmadik eset az volna, ha két arányösszefüggésben álló mennyiség az egységben is bizonyos hatású, ha a sorrend számbavétele nélkül a mennyiségi viszonynak kimondott hatása van. –

ARÁNYOSSÁG

Függetlenül attól, hogy az arálynak mi a kifejező értéke, más szempontból is érdekes az egyfajta mennyiségek között fennálló számviszony megállapítása. Két vagy több különböző mennyiségnek egymáshoz való viszonyát abból a szempontból is lehet vizsgálni, hogy vajon a mellett a viszony mellett azok a mennyiségek arányosnak hatnak-e! Az, hogy két vagy több mennyiség arányosnak hat, azt jelenti, hogy valamennyi arányosítható mennyiség között oly számbeli viszony áll fenn, mely összetartozónak hat, s arányérzékünkkel összhangban van. Az arányosság fogalma nem egészen általános. Bizonyos arányok a legtöbb ember előtt arányosnak hatnak, de van

arány, mely egyeseknek kellemes vagy jó, másoknak viszont kellemetlen, tehát rossz. Arány: mennyiségek számban kifejezett viszonya. Lehet, hogy a számviszonyok alapján szabályszerűséget lehet megállapítani a jó arányokon, arányosságokon belül (egyes arányoknak sikerült is ily összefüggést megállapítani). Természetes, hogy miután az arányosságok megállapításánál az egyéni arányízlés nagy szerepet játszik, az arányosságok alapján megállapított számviszonyok is csak részben lesznek általános természetűek. — Az arányosnak ható arányra jellemző, hogy bárholnan, bármily sorrendben nézve arányosnak hat. Viszont az, hogy arányos valami, az a hangulat értékére, kifejező értékére semmiféle döntő felvilágosítással nem szolgál. A hangulat és a kifejezőérték attól is függ, hogyan alkalmazom az arányt. A ritmus az aránynak időben, sorrend megállapításával való alkalmazása. Ha ritmikus mozgás nincsen, akkor az egyidejűségben is lehet hangulathatás, melyre később fogok kitérni. —

RITMUS A ZENÉBEN

Ritmikus természetű formák nagyobb számmal vannak a különböző művészetekben, mint amennyit általában figyelemmel szoktak kísérni. A zenében nemcsak az egymást követő hangformák időbeli viszonya s a súlyos és súlytalan hangok elrendezése s időköz-összefüggése ritmikus természetű. Ha valamely összhang egyensúlyállapotát megtöröm (azzal, hogy a hangközviszonyt megváltoztatom, s ezzel feszültséget keletkeztetek), akkor tőlem függ, hogy mily formában, mily változásokon keresztül vezetem az akkordok és a dallam menetét. Az, hogy a feszültséget mennyire fokozom, milyen átmenetekkel növelem, mennyi ideig tartom bizonyos magasságban és mily sebességgel oldom, nemcsak időritmus, hanem feszültségritmus is. A hangjegyvírás nyelvén beszélve nemcsak vízszintes, hanem függőleges (és vízszintes) irányban mért ritmus. A feszültség ritmusa idő nélkül nem képzelhető el, mert zene idő nélkül nincsen, de mégis lényegében a hangok emelkedésével s magasságkülönbségével van összefüggésben, az idő csak másodsorban játszik benne szerepet. Ezért mint külön ritmust kell kezelni. — A festészetben igen sokféle a ritmus, ritmikusan kezelhető elem (formaelem). Egy közös vonás mindre jellemző, az, hogy a zene idő- és feszültség-elemét (mely szintén bizonyos fokig mozgás-elem) a mozgás-elem helyettesíti. Éspedig az időelemet a szabad mozgás-elem, a feszültséget pedig az egyensúlytalanságból és a folt, szín és vonal súlyviszonyaiból származó mozgás-elem képviseli. A festészetben ritmus mindenütt van, ahol mozgás van. Annak ellenére, hogy a kép egyszerre jelenik meg a néző szeme előtt a képen a vonal, valeurkülönbség és szín miatt, s az egyensúly és súlyviszonyok befolyása alatt mozgás keletkezik. A festményen a mozgás abban nyilvánul meg, hogy a néző szeme a mozgató elemek hatása alatt egyik pontról a másikra, egyik síkról a másikra haladt, s miután az öntudat a szem közvetítésével közeledik a képfelülethez, az öntudatban idővé lesz a mozgás. A mozgások szerint, s a mozgások megszakításainak elrendezése szerint változik a ritmus hatása. —

RITMUS A FESTÉSZETBEN

A festészet tiszta mozgás-elemei: a vonal, a valeur, a szín és a vonal mozgása nem egyértelmű, mert ha semmi más nem kényszeríti a szemet, hogy a vonalon bizonyos irányt kövessen, akkor két irányban haladhat végig rajta. \swarrow Ennek a két vonalnak a ritmusát egyformának vehetem, amíg a végighaladás iránya nincsen megadva. Ha alakok mozognak egy bizonyos irányba, akkor a képen szereplő vonalak ritmusa ezáltal egyértelmű, mert a néző szeme ösztönszerűen az alakok mozgásirányát követi. Hasonlóképpen egyértelmű a vonal-

ritmus hatása, ha valeurökkel vagy színekkel van kombinálva. A szem a sötét valeurról a világosra igyekszik s a hideg színről a melegre. A valeur és a szín egyértelműen adja meg a mozgás irányát, a vele kombinált irány tehát összeesik ezeknek irányával. – A vonalakból, valeurökből, a színekből folyó ritmus a festmény síkjának kis részén éppen úgy lefolyhat, mint a teljes felületen. A kis mozgórészek ritmikus tagolásának együtthatása szolgáltatja az egész felület ritmikus életét. Természetes, hogy a kis ritmikus részletmozgások ritmikájának egységesnek kell lennie; ellentétes ritmusok nem szerepelhetnek ugyanazon a síkon.

EGYENSÚLY

Más módja a mozgásirány megoldásának, az egyensúly. A legtöbb képen a vonalak, valeurök és színek kiegyensúlyozzák egymást. A kép függőleges felezővonalától jobbról is, balról is ugyanolyan árnyalatérték és ugyanolyan színérték van, s a vonalak mozgását ellenkező mozgású vonalak ellensúlyozzák. Az egyensúlytalan vonal, folt és szín elesik, mégpedig az egyensúlytalanság által meghatározott irányban. Az egyensúlytalanság egyértelműen határozza meg a mozgásirányt. – A kép felületén az egyensúlytalanság következtében feszültség keletkezik. Minél több átmenettel (minél kevésbé szimmetrikusan) egyensúlyozom ki az egyensúlytalanságot, annál tovább tart a feszültség. A feszültségek nagysága, oldásuknak lefolyása szintén ritmikus elem, éppúgy, mint a zenében. A kiegyensúlyozás úgy történhetik, hogy a kiegyensúlyozó elem ellenkező irányú egyensúlytalanságba viszi a felületnek azt a részét, ahol van. Ilyenkor ismét új egyensúlyozó elem kell. A feszültségek itt egyik végtől a másikba jutnak. A felület nyugtalan lesz; a nyugtalanságban, az ellenkező irányú súlyviszonyok változásában mozgás és így meghatározott ritmus van. A feszültségritmus lefolyása tehát attól függ, hogy mily fokú egy vonal vagy folt egyensúlytalansága, és mily átmenetekkel alkalmazom az ellensúlyozó vonalakat, illetőleg foltokat. Az egyensúlytalanság nemcsak feszültségritmus, hanem mozgásritmus is. A feszültségnek nemcsak nagysága, hanem iránya is van. A ferdén álló folt egy bizonyos irányba igyekszik elesni, a ritmus mozgásirányának ez is irányítója. – Súlyviszonyokból folyóan még egy mozgás-elem van a festészetben (bizonyos fokig feszültségelem is ez a mozgás). A súlyos és súlytalan foltok függőleges irányba vett elhelyezése ugyanis szintén mozgás érzetét kelti. Súlyos folt a kép felső részén nyom. Minél könnyebb folt van alatta, annál nagyobb a nyomása. Ha a súlyos folt alul van, biztos állás érzetét kelti. A súlyos folt mozgásiránya a szabadesés iránya. Lehet, hogy hasonlóképpen súly-okokból hat a vízszintes vonal súlyosabbnak, hangsúlyosabbnak, mint a függőleges. A ritmus szempontjából ez a függőleges irányú feszültség és mozgás-törekvés is szerepet játszhat.

A festészetben a ritmus időeleme a mozgás és a feszültség. Mozgás a vonalban, valeurben, színben s az egyensúlyviszonyokban van, feszültség csak az egyensúlyviszonyokban. Ezek az elemek tehát ritmikus alakítására alkalmasak, ezeknél az elemeknél különböző anyagmennyiségek viszonya ritmikusán hat. Nehézség a festészetben a mozgás irányának egyértelmű megállapítása. Ezt a nehézséget a festőnek annál inkább le kell győznie, mert a ritmus a festészetnek elhanyagolhatatlan eszköze, s ha nem használják ki, akkor esetleg emiatt ellenkező hatású lesz a kép, mint amilyennek szánva volt. Természetesen a jó ösztön is megadhatja a ritmikus formák helyes megoldását – a művészi alkotás fő tényezője a jó ösztön –, de nem

árt a ritmus problémáit elemzéssel öntudatosá tenni, így sohasem kerül el a ritmus a művész figyelmét. – A szabad ritmusnál feltűnőbb, s könnyebben megérezhető a sorszerű ritmus. Az irány megadása azonban itt is többértelmű lehet. – Miután a festészetben a ritmus mozgásának egyértelmű megadása néha nem egyszerű, s mivel a felület különböző mozgáselemei közt a sorrendbeli megállapítások nehezek, kérdés, hogy vajon az egyidejűségben nem rokon-e a felület hatása a mozgásban szemlélt felületével, hogy vajon az első tekintetre a maga egészében, egyszerre megjelenő képben – mikor az elemek mozgása még nem hatott kellőképpen a szemlélőre – a mozgásban ritmikusan ható elem, szintén ritmikusan hat-e? Ezt a kérdést az imént már bizonyos fokig tisztáztam, amennyiben megállapítottam, hogy az arány a festészetben csak a ritmus révén lesz egyértelmű hatásúvá. De ezzel nem lehet az egész kérdést elintézni. Az idő fogalma és a mozgás fogalma az ember részére relatív fogalom. Az, ami a zenében idő, a festészetben mozgás, az emlékezetben fődheti egymást, – s csak az öntudat boncolása alapján lesz ismét idővé, illetőleg mozgású. Könnyen meglehet tehát, hogy a kép hatásának egy része a ritmus elmozdulása nélkül észlelt, egymás mellé helyezett mennyiségek forma- és viszony-tulajdonságaiból származik; ahol irány (mozgás) már azért sem játszik szerepet, mert a kép megpillantásakor a mozgásérzetek még nem hathattak.

Egyszerre föllépő foltok, színek, vonalak súlyukkal s formái összehatásával is érhetnek el hatást. Mint ahogy az emlékezetből az öntudatba kerülő kép első pillanatra mint egész hat, s csak az öntudat boncolása révén vesszük észre a részleteit; mozgásait, ritmusait, úgy a festménynél is az első pillantás az egész képet adja, s csak a továbbnézésben vesszük észre a részleteket, követjük a kép mozgásait a mozgató elemek által kiszabott irányban. Valószínű, hogy egyszerre föllépő formaelemek hatása csak kiegészíti a ritmus hatását, miután a ritmusban az irány elhanyagolható, ebben a mennyiségi viszonyban pedig nem játszik szerepet. Az egymást fődő mennyiségek egymáshoz való viszonyát, az egyidejűségben ható formát sem lehet elhanyagolni, mert határozott hatása van.

Festészet és zene

Ma, a művészetnek olyan vajúdo átalakulásában, amelyről még azt sem lehet megállapítani, vajon végleges széttűléshez, vagy új építéshez vezet-e, ma, amikor a művészek újat akaró kísérleteiről még azt sem lehet határozottan megmondani, hogy már a kiindulásukban nem mondanak-e ellent a művészet valódi céljának, azt hiszem nem lesz haszonnélküli munka a festészet és zene határkérdéseire néhány szóval világot vetni. Végleges választ arra, hogy vajon azoknak az újat keresőknek igazuk van-e, akik a festészet absztrakt eszközeinek kihasználásában látják a festészet jövőjét, nem fogok adni. Nem akarok sem a pesszimistákkal a természet mellett, sem az optimistákkal egy új, a természettől teljesen független művészi irány mellett pálcát törni, hanem tárgyilagosan igyekszem majd rámutatni azokra a hasonlóságokra és különbségekre, amelyek a festészet és a zene természettől független formátalkotó lehetőségei között vannak. A végleges választ arra nézve, hogy a festészet határai mennyire tolhatók ki a zene felé csak az idő, a művészet legmegbízhatóbb értékmérője adhatja majd meg.

A festői és zenei kifejezés határait a régi esztétikai fölfogás is határozottan körvonalazta. Eddig a festészet földadata a kétdimenziós síkon, a természet elemeinek segítségével való térbeli ábrázolás

volt. A zene kifejezősköre pedig a szintén kétdimenziós eszközökkel (függőleges dimenzió az akkord, vízszintes a dallam és a ritmus) való, időben lefolyó érzelemvisztaadás. A festészet az újabb törekvéseiben eltávolodik a természettől s absztrakt eszközökkel érzelmeket igyekszik ábrázolni s ezzel oly ténnyel rendelkezik, amelyet eddig a zene birtokának tekintettünk. A következőkben azt fogom kimutatni, hogy a festészet absztrakt technikai lehetőségei valóban közelebbi rokonságban állanak a zenével, s így formai tulajdonságaik folytán fölhasználhatók érzelmek érzékeltetésére. Viszont ki fogom mutatni, hogy hasonlóképpen a technikában rejlő okoknál fogva a festészet bizonyos határokon túl nem közeledhetik a zenéhez. Hogy a festői kifejezés mennyire fog valóban a zenéhez közeledni, azt talán elsősorban pszichikai okok fogják eldönteni. Amennyiben ennek az új, természettől független festőiránynak a jövője attól függ, hogy az emberek mennyire lesznek képesek a megszokott festői látás mellett egy vele sok tekintetben ellentétes új képlátást asszimilálni.

Állítsuk párhuzamba az egyes elemeket, amelyekből a festmény és a zenemű felépülnek.

Vonal és melódia szembeszökően rokontermészetűek. A vonal nem egyéb, mint egymást sűrűn követő pontok folytonos sora. Melódia pedig a hangok egymásutánjának vonala. (A kottairás grafikusán ábrázolja a melódia vonalát.) – A melódia időbeli lefolyású. A vonal szintén az! A vonalnak egy szempillantással csak kis része rögzíthető, s így az egész csak úgy tekinthető át, ha szemünk végighalad rajta. A vonal vezeti a szemet, áttekintése időbe kerül, így a vonal öntudatunkban mozgást érzékeltet.

Szín és hang szintén közel rokonok. Szürkében az éles piros úgy hat, mint ködben a sikoltás! Több szín egyíthatása színakkord, több hang egyidőben való megszólalása zenei akkord. Van hideg, meleg, kemény, lágy, harmonikusan és diszharmonikusan ható színakkord s teljesen egyező hatású zenei akkord.

Valeur a szín árnyalata (fekete-fehérre redukált szín). Valeur-akkord ennél fogva a színakkord árnyalása s mint ilyen a színakkord színbeli tulajdonságaitól függetlenül lehet kemény és lágy stb. A zenei akkord függőlegesen, szétbontva is leolvasható úgy, mintha függőlegesen tagolt melódia volna. A zenei akkordot a hangközök egy bizonyos rendszere jellemzi, a színakkordot pedig az árnyalatok bizonyos rendszere, Valeur és hangköz között tehát (ha távoli is) rokonság áll fenn. – Valeur a térábrázolás eszköze. Miután szemünk ösztönszerűen a sötét tónusról a világos felé halad, tehát a valeur éppen úgy mint a vonal, mozgást érzékeltet. Csakhogy míg a vonal a síkban mozog, a valeur térbeli mozgást ábrázol. (Éles valeur-ugrások a kép síkjára merőleges valeur-átmenetek a kép síkjával bizonyos ferde szöveget bezáró mozgást érzékeltetnek.)

Ritmus a festészetben a vonal, valeur, színösszeállítások, foltok mennyiségi mérője, a kép ütoere, a kép lüktetésének szabályozója. Ritmus a zenében az idő mértéke, mennyiségi beosztója, a zenemű mozgásának éltetője. – A ritmus a festészetben és zenében egyformán a legszuggesztívebb hangulatalem.

Mint láttuk tehát a festészet és zene formátalkotó alapelemei külső tulajdonságaikban és érzelmeket keltő képességükben egyaránt rokontermészetűek. – Az építészetben a zenével való rokonságot már régen érezték. (Építészet: megfagyott zene.) Az iparművészetben szintén kihasználták. A festészetben azonban csak napjainkban találták meg ezeket a kapcsolatokat.

A festészet legfontosabb lépése a zene felé annak a fölfedezése, hogy a festészetnek vannak technikai segédeszközei a mozgás érzékeltetésére. A képfelületen a vonal, valeur-különbség s a foltok egyensúlytalan elhelyezése mozgás benyomását keltik. Ennél fogva a régi esztétikai fölfogás különbségmegállapítása zene és festészet között nem áll meg. Viszont a festészet absztrakt mozgás-ábrázolásainak megvannak a technika szabta határai. A festészet valeur- és vonalmozgásainak képsíkon kell lejátszódnia, az egyensúlytalanságból keletkező feszültségkülönbségeknek egy síkban kell kiegyenlítődniük, mert a festmény egy síkon, *egyidejűen jelenik meg a szemünk előtt*. (Lehet, hogy a mozi is újításokat fog hozni és tovább közelíti a képet a zenéhez.) – A zenemű viszont egy állandóan mozgó, folyton alakuló formai fejlemény. – Miután a festmény egy síkhoz és szimultán megjelenéshez van kötve, tehát a kép vonalvezetése, valeurátmenetei, színakkordjai egységes hangulatot kell hogy kifejezzenek, egységes ritmikát kell hogy kövessenek. A zenében az egyszerre való megjelenés nincsen meg, a zeneműnek csak kis része hat egyszerre, és így a mozgások sokkal szabadabbak, az egyensúlyos akkordok megbontásából keletkező feszültségek sokkal gazdagabb modulációkon oldódhatnak, a hangnemek és ritmusok és így a zenemű hangulata állandóan változhatik anélkül, hogy

különböző hatások egymásnak ártnának. A zenemű tehát gazdagabb kihasználója lehet az elemeiben rejlő formai tartalomnak és hangulatnak.

Dacára annak, hogy a zene sokkal alaposabban használható ki formalehetőségeit, tagadhatatlan, hogy a festészetnek is módjában van absztrakt formákkal érzelmeket kelteni. Tehát elméletileg igazuk van azoknak, akik a festészetnek ezeket a zenével rokon, de a festészet lehetőségeit nem túlhaladó kifejező eszközeit igyekeznek kihasználni arra, hogy új festői hatásokhoz jussanak és így a festészeti kifejezés határait bővítsék. Viszont minden rokonság mellett kétségtelen, hogy a zene sokkal szuggesztívebb művészet, mint a festészet, hogy a zenének az absztrakt kifejezés inkább természetében van. A zenének formátalkotó elemei ugyanis kevésbé lehettek föl környezetünkben, mint a festészetéi és érzelmi életünknek csak igen kis részét foglalják le azok a zenei hatások, amelyeket a természet nyújt. Már csak ezért is a természeti hangulatot visszaadó zene elenyészően kevés a természettől független zenéhez képest. A festészetnek szabad, természettől független kiaknázását pedig éppen az akadályozza elsősorban, hogy a természet formátalkotó elemei a külső világban állandóan a szemünkbe ötlenek s tudatunk formai képzetei között sokkal nagyobb mérvben szerepelnek, mint az absztrakt, kombinatív formák. Az első föltétele annak, hogy egy absztraktabb festészeti formanyelvet megérthessünk és megszokhassunk, az volna, hogy az absztrakt formák ugyanannyira állandóan előttünk legyenek, mint ahogyan a zene természettől független formáit állandóan újra meg újra átéljük. De még ebben az esetben sem lehet biztosra venni, hogy egy ilyen absztrakt formanyelvet teljesen be tudunk majd idegezni, mert ősidők óta megszoktuk, hogy a festészetben még az absztrakt formákban is természetből vett asszociációkat keressünk s ezt az átöröklött szokást nem lehet máról holnapra levetkezni.

Egy másik fontos kérdés az volna, hogy egy ilyen új, tisztán érzelmeket szuggeraló festészet mennyire tudna az ember életébe bekapcsolódni, tudna-e az embernek annyira szükségletévé válni, mint a zene. Az iparművészet és építészet lényegében ugyanazokkal az eszközökkel dolgozik, mint ez az absztrakt festészet s mégis az ember életébe mint annak legfontosabb kiegészítőjé kapcsolódnak bele. Sőt például a szövőművészetet és az üvegfestészetet, amelyek szintén ugyanazokat az eszközöket használják ki, mint a szóban forgó új festészet, még a legkonzervatívabbak is elfogadják azzal, hogy azok az iparművészetekhez tartoznak. Innen már csak egy lépés, hogy a festészetben is elfogadják ezt az új irányt, s lehet, hogy éppen ezt az egy lépést nem fogjuk soha megtenni tudni s a festészetnek egy kompromisszumos megoldással kell majd megelégednie. Lehet, hogy a nagy vajúdas egy, az absztrakciók segítségével fölfokozott, de tárgyilag és formailag mégis a természethez kapcsolt művészethez fog vezetni.

(Magyar Írás, 1923.)

Párizsi levél

A MESTERSÉGEK SZERETETE.

Az impresszionizmus és posztimpresszionizmus lazaságával szemben a kubizmus és a többi ma kultivált plasztikus és zárt formát kereső irány, főképpen befejezettségével tűnik fel. A néha nagyon üres és fölületes impresszionizmussal és a néha nagyon véletlen és odahirtelenkedett posztimpresszionizmussal szemben, a mai irányokat befejezett, becsületes elkészítés, megcsinálás jellemzi. Tehát talán az, ami régen az akadémikus irányokat jellemezte, de – más niveaun. Egy kubista szobor vagy kép minden vonásában, formájában átgondolt és kész. Csáky kubista szobrász szerint, a jó művészi munka olyan, mint egy gobelinszőnyeg, amelyben nem lehet csalni, mert minden formát és minden színt meg kell állapítani ahhoz, hogy leszöhető legyen. A művészi és mesterségi becsületesség ma jelző. (Picasso ingresi finomsággal fest képeket.) – Rodin, akinek külön múzeumot építettek, sokat vesztett újabban hatásából; a legújabb szobrászi nagyságokra, pl. Bernádrda a lezárt formájú kész Maillol hatott és nem Rodin. A zárt, befejezett formák szeretetétől egyenes úton jutott el a művészet a mesterségek és az anyagok szeretetéhez. A legújabb irányokat követő szobrászok nagyobbbrézt

maguk végzik el művészetük mesterségi részét is. Archipenko, amikor akadémiaja volt, úgy tanított, hogy egy darab követ tett növendéke elé és azt mondta neki, hogy faragjon ki belőle valamint a fantáziája szerint. Zadkine, orosz kubista szobrász, embernagyságú fatörzsekbe faragja csodálatos szép, megnyúlt formáit. Csáky minden szobrát az első vésőtűstől kezdve maga faragja. A mesterség és anyagok szeretete annyira megy, hogy némelyik szélső irányt követő művész mintegy azt veszi témául, hogy egy-egy anyag szépségét hozza ki természet tárgy nélkül. Láttam egy erősen polírozott sárgaréz szobrot, melynél a fénynek a gömbölyű formákon való játéka és tükrözése volt a fő, sőt egyedüli témája. Innen már csak egy lépés az a cikk, amelyet Léger kubista festő írt arról, hogy az a munkás, aki egy szép gépet készít, nagyobb művész, mint az a képzőművész, aki egy darab természetet másol. Szerinte: „A mesterember vissza fogja nyerni azt a helyet, amelyet mindig meg kellett volna tartania, mert tulajdonképpen ő az igazi teremtő.” És „Az, hogy egy tárgy szép és egy forma szép: szigorúan zárt érinthetetlen abszolút érték. Az ember ne másolja és ne utánozza a szép dolgokat, hanem csodálja őket. A legtöbb, amit tehet az, hogy igyekszik tehetségével egyenértékű szépségeket teremteni.” A „Beau sujet”, szép téma másolása és általában a másolás, szerinte, mint a legtöbb kubista művész szerint, a renaissance eredendő hibája, mellyel szemben a mai művészek az új formák teremtésére törekcszenek. Ezért a gép is több, mint a természetet másoló kép vagy szobor, a mesterember több mint a művész, és a gép több, mint a cél nélküli formát kereső képzőművészeti alkotás.

Érthető, hogy a mesterségek ily mértékben való becsülése nagyot lendít azokon a művészeteken, melyeket eddig mint másodrangúakat kezeltek. Az iparművészetek: üveg-, cserép- és vasművességek az utóbbi években igen nagy lendületet vettek. Nem egy képzőművész fordult ma el a képzőművészettől, hogy rossz kép és szobor helyett inkább jó iparművészetet csináljon. Ebben természetesen materiális kérdések is befolyást gyakoroltak, mert a vásárlóközönség egy nagy része anyagi okokból nem vásárolhatván képet és szobrot, legalább szép iparművészeti tárggyal igyekszik interieurját szépíteni.

Igy tér vissza a mi korunk a munkamegosztás és a gép korában a régi jó mesterségi és díszítő művészeti hagyományokhoz. Természetes jelenség egy komolyan új stílust kereső korban.

(Magyar Irás, 1924.)

Néger művészet; elmélet és ösztön

Most zárult a négerkiállítás az itteni iparművészeti múzeumban. Kongó, a Guineák, Dél- és Kelet-Afrika művészete vonult föl e kiállításon. Stílusban, formaötleiben oly gazdag dolgok ezek a primitív fa- és csontfaragások, hogy nem csoda az a nagy hatás, amelyet az új művészi mozgalmakra gyakoroltak. A hatás azonban nem szabad, hogy azt jelentse, amit sok művésznél jelentett. Ne csináljunk négerszobrokat, négerkópiákat. Nem vagyunk négerek! Csináljuk a magunkét. Mert mint ahogy tíz évvel ezelőtt a posztimpressionisták közül sokan (japánimádó európai művészek) japánnak igen rossz művészetet csináltak, úgy a mai európai négerizálók is rossz néger művészetet csinálnak. De a néger művészetnek nagy tanulságai vannak. A néger művészet nem természetábrázoló művészet. Természetelemek vannak ugyan a néger művészetben is, de azok elenyésző szerepűek. A néger nem tartja legtökéletesebb művészi formának a természetet. (Hiszen tudjuk, hogy még a saját élő testét is eltorzíttja: orrába és fülébe karikát tesz és testét tetováltja.) Viszont igyekszik a fából és csontból, amit megfarag, a formailag legtökéletesebb szépségeket kihozni. Soknak Európában talán iparművészet az, amit a néger szobrász csinál. De hol a határ az iparművészet és képzőművészet között? Igaz, az istenszobrokon kívül főleg használati tárgyakat készítenek a néger művészek, de formai törekvéseikben az istenszobrok és használati tárgyaik egyformák. Mert egy forrásból crednek, az ösztönös formaalkotás vágyából.

És Picasso, Braque, Léger, Csáky stb. Ők szintén az ösztönös formaalkotás vágyától hajtva csinálják, amit csinálnak. *Teória nélkül! Akarás nélkül.* Mert vannak teóriák a modern művészetben – szükség van rájuk! – de ezek a *teóriák másodlagosak*: nem megelőzői, hanem követői az új formai

megnyilatkozásoknak. Láttam egy Picasso-képet. Gyönyörűen világító fehér folt, lila, piros, barna és kék síkformák között. Tökéletes a maga nemében. Olyan, mint egy néger szobor vagy gótikus üvegkép. Ugyanakkor láttam egy naturalista Picassót. Könyökre támaszkodó asszony. Hideg vonallal rajzolt és tökéletes plasztikájú, akárcsak egy Ingres-kép. Mind a két kép nagyszerű művészet. Lesznek, akik azt mondják majd, hogy miért csinálja azt a másikat az, aki oly nagyszerűen tud természetet ábrázolni. De Picasso nem teoretizál. Nyughatatlan kínlódó, nem nagy intellektusú, teljesen ösztönös művész. Ha naturát érez, azt festi, ha színeket és formákat, azt. De kell a teória! Minek? Azért, mert a renaissance teória azt mondta, hogy a művészetnek a formáit a naturában kell keresnie. És ez a teória nem kell: ezt kellett egy másikkal lerontani, hogy Picassónak és a többinek művészetét elfogadathassák. A mai kor teoretizálói igazolni akarták azt, amit az új művészetben szerettek. A teoretizálók azonban ritkán maguk a formaalkotók. Azok nagyobbára nem *tudják*, mit tesznek.

A négereknek nem kellett teória. Ők sem ösztönösebbek, mint Picasso és a többi új művész, de nekik könnyebb a dolguk, mert az ő közönségüknek nem kellett megmagyarázni, hogy művészet és natura két külön dolog, s mind a kettő tökéletes a maga nemében.

A néger művészet talán tökéletesebb, mint amit a mi művészeink csinálnak. Tisztább. Mi még nem találtuk meg a kiegyenlítődet a natura és az absztrakt forma között. Nem érezzük tisztán, melyik a szilárdabb alap művészetünk részére. Talán nem is fogjuk megtalálni, és külön fogjuk a kettőt kultiválni, mint Picasso. A négerknél nincs kettősség. Ők megtalálták a kiegyenlítődet, a bázist: nekik az absztrakció a fontosabb. – Picasso kettőssége nálunk sem általános. Vannak nála egységesebbek: Léger, aki absztrakciókból épít naturát; Laurent és Csáky (szobrászok), akik vele rokonalapon állanak. De ki tudja, ezeknél is melyik a végső forma: az a forma, amely a mai ember művészetvágynak legjobban megfelel. Bizzuk a jövőre a döntést, bizzuk a művészek ösztönére a keresést.

(Magyar Írás, 1924.)

Mai művészek a mai művészetről (Válasz a Magyar Írás szerkesztőségének körkérdésére)

Bor Pál

szobrász és festőművész, aki futurisztikus törekvésekből kiindulva expresszionista kereséseken át konstruktív elemekkel gazdagított szabad művészeti irányba fejlődik.

Kevés oly korszaka lehetett a művésztörténetnek, amelyben a művészek helyzete oly súlyos lett volna, mint a maiban. Nemcsak az anyagi dolgok miatt – bár azok is súlyosan esnek a latba –, hanem amiatt a végtelen közöny miatt, amely törekvéseiket a művészet iránt különben érdeklődő közönség részéről kíséri. Pedig kétségtelen, hogy nagy utat futott be a művészet az első forrongásoktól máig, s ha még elég út is áll előtte, míg a mai helyzetből egy véglegesebb, később állapotig eljut, biztos, hogy az eddig befutott út is megbecsülendő, s a fejlődés szempontjából igen fontos. Egy új művészet alapjait fektették le a művészek az utóbbi 15–20 év alatt és munkájuk értéke csak akkor fog tisztán állani előtünk, ha a forrongáson túl a tisztult formákat fogjuk látni.

A fogalmak újból való átfogalmazásának, az értékek újból újatérkelésének ideje ma már a végét járja. Nagy rázkódtatásokon ment a művészet keresztül: bálványokat döntöttek, és évszázados épületeket romboltak ösztönösen és megfontolva, s amit tettek a művészek, ma sem bánják, vállalják tettük egész súlyát, mert ez volt a művészet fejlődésének az útja. Az új művészet útja talán sokban más, mint az előző évszázadoké, de ha nem is jobb azoknál, nem is rosszabb. A művészek hittek, akartak és tettek. Mint ahogy minden új korszak emberének ismét hinnie kell, hogy ismét akarhasson és tehessen.

Mikor vagy húsz év előtt a posztimpreszionizmus az impresszionizmus valóságábrázolásától ki nem elégítve, robbantani kezdte a természet képe által eléje szabott korlátokat, lazítani a művészet évszázadok szentesítette szabályait, a közönség bizalmatlanul nézte a művészetnek ezt a látszólagos szétzüllését. Utána a kubizmus és expresszionizmus folytatta a szétbontás munkáját. A természet szerepe ezeknél az irányoknál mind kisebb lett, és a természet formái fölé kerekedett egy csomó olyan elem, amelyeknek a régi esztétikák szótárában még nevet sem lehetett találni. Elméletek, mondták egyesek, agónia, széthullás, mondták mások, kísérletek, állapították meg a jóakarók. *Keresés, állapíthatjuk meg ma, az új művészet új kifejező eszközeinek keresése.* Lazítás és szétbontás természetesen. Hiszen újból való rendezés csak az előző rend meglazítása árán lehetséges.

A lazítás különben nem csak a művészetnek volt szimptomája ezekben az években. A filozófia és a tudományok, amelyek a lelki életnek éppen úgy tükröi, mint a művészet, szintén lazítottak. Bergson, aki az élet lényegét az örök mozgásban látja, és az intuíciót jelöli ki, mint az élet megismerésének kulcsát, szintén lazít és vele lazít az ő folytatója Einstein, aki a tudományok valamennyi megállapításával szemben fölállítja az örök vétőt, hogy minden relatív.

A társadalmi életben is lazulások mutatkoztak, amelyek a forradalmakban ülték torát az előző társadalmi formák pusztulásának.

Ma mintha túl volnánk ezeken a jelenségeken. A merev igazságok meglazítása lehetővé tette, hogy új igazságok merüljenek föl, s most egy új kifejeződés látszik elkövetkezni, mely jegeccé súríti az új igazságokból azokat, amelyek belőlük életképesek.

Az ilyen lehülési és kifejeződési processzus persze és természetesen sok mindenfélét, ami fölmerülésének pillanatában a művész, vagy a tudós gondolatvilágában az őt megillető helynél lényegesebbet foglalt el, vissza fog süllyeszteni a maga természet szabta helyére.

Igy az absztrakt formák, a forradalmas festészet és szobrászat legújyszerűbb hozadékai, talán jóval fontosabb helyet foglaltak el az utóbbi évtized képzőművészetében, mint amilyen őket megillette. Szó sem lehet arról, hogy ezek az absztrakt formák a jövő művészetében ismét letűnjenek, de vissza fognak süllyedni jogos helyükre, föl fognak szivódnni a festészet és szobrászat eddigi tárgykörébe, és hatni fognak az építészetre és iparművészetre, mint eredetileg is absztrakt művészetekre.

Az új fogalomátrendezésnek fontos jelensége, hogy közel hozza egymáshoz a képzőművészetek összes ágait: elmossa a határokat közöttük, közös folyadékba keveri össze mind, hogy azután mindegyik a maga módja szerint vegye föl szilárd formáját. A közös folyadékba való fűrösztés eredménye, hogy ma nagyobb kapcsolat van keletkezöben az egyes művészetek között. A festészet, szobrászat stb. pl. épületre vágyik, kooperálni akar a többi művészetekkel.

Maguk az egyes művészeti ágak az eddigi szétbontás helyett ma egyszerűsödni igyekeznek. Monumentális egység, összefoglaló formák, zárt kompozíció a készülő jelszavak: tehát szintézis. Abszolútabb értékeket keresnek a művészek az eddigi szín, forma, vonal, ritmus, mozgás, konstruktivizmus, képarchitektúra stb. nevű részletproblémák helyett.

Hasonlóképpen a tudományban. Az utóbbi évtizedek tudományában minden analitika volt. Az Einstein-féle relativitáselmélet is talán azért látszott a tudósoknak oly fontosnak, mert egy csomó igen érdekes, analitikai és matematikai feladatot rótt eléjük. Pedig lényegében ez is csak részletprobléma, és ha a nagy tételekhez mérjük, nem illeti meg olyan fontos hely, mint amelyet el akart foglalni. A relativitás ténye a nagy tételeket legkevésbé sem dönti meg: egy korrekció; rajta kívül vannak más korrekciók, amelyek a tételeket legalább annyira módosítják (pl. az emberi megfigyelés és az emberi műszerek tökéletessége). Ezek a korrigáló jelenségek, ha a dolgok egy összefoglalóbb látása felé fejlődünk, és erről van ma szó, kell hogy másodsorba, — az őket megillető helyre szoruljanak. *Ma egy szintétikusabb és véglegesebb jellegű rendeződés felé megyünk, a részletproblémák útvesztőjéből a nagy lényegek megismeréséhez.*

A részletprobléma csak addig fontos, amíg új és ismeretlen. Ha teljesen megismerjük, meg tudjuk állapítani az értékét, és rangja és befolyása szerint el tudjuk helyezni a többi megismert igazság mellé.

Művészi forradalmunk jó csomó részletfeladatára áll ez. Ennek a belátása viszi ma a művészetet tovább. A kisedd formaproblémák fölshívódnak lassankint egy új művészeti stílusba, a nagy igazságok fölülkerekednek. Az analízisből a szintézis felé megyünk. Az építészeti ornamentális felfogásától a szerkezeti, architektonikusan összefoglaló formák felé, a festészet és szobrászat a naturálisták természetrajzi (anatómiai), és a formakeresők esztétikai analízisei után, egy, az élettel talán külsőségei-

geiben kevésbé, de lelkileg és tárgyilag annál inkább összefüggő művészet felé: az impresszionista, minden esetlegességen való ellágyulásától a nagy témák felé.

(Magyar Írás, 1924.)

Párizs és Moszkva

Európa élete ma két ellenpólus között folyik le. Az egyik pólus Párizs, a másik Moszkva, Párizs a polgárság évszázados fészke, a mindenkinek megélhetést adó demokrácia háborút nyert hazája és Moszkva a háborúvesztes, nyomorúságvert, de magát felszabadultnak érző proletáriátusé. Nyugat és Kelet ismét szemben áll: egy több évszázados kultúra, egy több évszázados kultúralatlansággal, egy jólétben élő fáradt fajta, egy szenvedésben edzett élni akaróval.

S Párizs beszél. A művészet az örök szép, az örök harmónia keresése, a véletlenek összejátszása, szerencsés percek boldog találkozása. Minek a rágódás a művészet feladatain, minek a rágódás problémákon, s ha probléma, az is csak játék, az ész játéka, minek azt végig vállalni? Picasso viccel. A tehetség nagyszerű szabadsága, hogy tehet akármit, festhet akárhogyan, mert bármit is tesz, bárhogyan is teszi, tehetségesen teszi.

És Moszkva szól. A művészet a társadalmi dolgok egyenes tükre. Nem véletlen, hogy olyanná lesz, mint amilyen. Nagy törvényszerűség. A művészet visszatükrözi az emberek pszichológiáját, akik alkották. Miután a polgári társadalom gyökere és fölépítése anarchikus (szabadverseny, – szabadság, egyenlőség, testvériség), tehát a polgári művészet anarchikus kell hogy legyen.

Párizs. Lehet, hogy a polgári társadalom felépítése anarchikus és, hogy a szabadság és a szabadverseny az egyéni szabadságot a köz rovására érvényesíti, de vajon nem a tehetség állapítja meg azt, hogy ki mit tud elérni a versenyben. Lehet, hogy a polgárság művészete is anarchikus és az egyéni versenynek túl nagy helyet ad, de a polgári társadalomban a művészek alkotnak és megélnek.

Moszkva. A művészek megélnek, de a művészet dekadens. A művészi alkotás lélektelen forma: mindegy a tartalom, a fontos a hogyan?! A csendélet éppen olyan jó, mint az alakos kép, csak jól legyen megcsinálva. – A művész szerepe mi lehet a kapitalizmus felé fejlődő polgári társadalomban? Eszközévé és szolgáltatójává lehet a jómódú polgároknak. A gazdag polgárok megveszik a művészek szeszély-sziporkáit, vagy fordítva, a művészek illusztrálják a vagyonos polgárok különösnél különösebb szeszélyeit. Ha a bankár vagy a gyáros egy nap rosszul ébredt, a művésznek rossz, ha a tőzsde pang, vagy a termést elverte a jég, a művész s vele a művészet sínyli meg.

Párizs. S ehelyett Moszkva mit ad? Elpusztítja a polgárságot és vele a művészek eddigi megélhetési lehetőségeit s azt mondja a művésznek: „Légy a szolgám, légy a harci eszközöm. Töltsd meg a formáidat a nép nyomorúságával, fessd meg a nép mártírjainak életét és szenvedését, miként a keresztény művészetben történt, ne csinálj individuális, hanem csinálj kollektív művészetet és én fizetek, hogy megélhess.” Csak kecsgetetöbb ennél a polgárság szolgálata, mert szabadabb lehet mellette a művész.

Moszkva. De a művész szerepe nem az, hogy szolgáljon, hanem hogy vezessen. A művésznek hinnie kell abban, amit ábrázol. Erkölcstelen a polgári művészet, mert mindegy neki a tartalom és csak a forma fontos. A művészet létjogosultsága az, hogy van *mit* mondania. A *mit* a művészetben fontosabb, mint a *hogyan*. – A polgári művészet csupa forma. Igaz, hogy ez a forma tökéletes. A kollektív művészet ez ellen a forma ellen nem is emel kifogást, hanem átveszi és megtölti erkölcsösebb tartalommal, olyannal, mely a népből szól és a néphez szól. Természetes, hogy azok a művészek, akik nincsenek velünk egy nézeten, nem hihetnek a mi hitünkkel és így nem lehetnek a mi művészeink. De a túl nagy szabadság nincsen a művészet hasznára, éppen mert szeszélyre és individuális túlzásokra vezet. Mi akarjuk, hogy a művészek is belekapcsolódjanak abba a rendbe, amit mi a társadalom részére megállapítottunk. A társadalmi anarchiával szemben kollektív rendet, a művészi anarchiával szemben a kollektív művészetet akarjuk.

Párizs. Ez utópia és elmélet. Szépen hangzik. A valóság azonban az, hogy a mi társadalmunk feladatokat ad a művészeknek, önök pedig reményeket. Itt Párizsban van művészet s Moszkvából me-

nekülnek a művészek. Hiszen mind a tehetségek idejönnek, itt vannak. Egy évnél tovább egyik sem bírja ki Moszkvában. – Mi a szabadversenyben edzzük keményre a művészek erejét: a jó megmarad, a gyöngé hadd hulljon, önök megélhetést biztosítanak nekik, de kötik őket, s a művésznek több a szabadság, mint az anyagi jólét.

Moszkva. Hiszen régen sem volt a művésznek szabadsága, mindig szolgált: fejedelmeket, egyházat stb. És minden idők művészete illusztrált. Illusztrálta azt, amit a megrendelő kívánt. A tapasztalat pedig azt mutatja, hogy a művészet akkor erősebb és magával ragadóbb, ha a művészek hisznek is abban, amit ábrázolnak.

Párizs. A művészet független a témától. Az utóbbi tíz évben óriásit fejlődött itt a művészet és témáról szó sem esett. Mi sem tagadjuk a témát, megfestjük, megfaragjuk, ha kívántatik, még ha nem is hiszünk benne. Dolgozunk mi még Moszkvának is szívesen, ha feladatokat ad. A művésznek munkaalkalom kell. A művész annak a munkása, akinek munkája van részére s Moszkvát azért hagyják el a művészek, mert nincs részükre olyan feladata, ahol propagandán és politikán túl művészetet is produkálhatnak.

(Magyar Írás, 1925.)

Az építészet legújabb eredményei

A tizenkilencedik század építőművészetének eredménye a következő mérleget mutatja: a történeti stílusok egyeduralma az új építészet lehetetlenségét és terméketlenségét bizonyítja, a bérházstílus problémája megoldhatatlan maradt, az új formalehetőségeket kínáló vasszerkesztés pedig csak speciális eredményeket tudott adni és nem válhatott egyetemes építészeti stílus kiindulási alapjává. Ha a vasszerkesztést nem ipari épületeken alkalmazták, akkor a vége mindig az lett, hogy a vasszerkesztés többé vagy kevésbé elfalazódott és így láthatatlanná vált. Különösen vonatkozik ez lakóházakra, amelyeknél elkerülhetetlen szükségesség, hogy az épület teljesen zárt téregységekből, szobákból, termekből tevődjék össze. Ha egyéb természetű építészeti alkotásról volt szó, például árucsarnokokról, akkor a vasszerkezet jobban meg tudta őrizni eredeti karakterét. Igen érdekes bizonyító példája ennek az Alfred Messel által épített berlini Wertheim áruház, amelyen kitűnően egyesül a pillérekön nyugvó körívek rendszere a modern vasvázal.

Számolni kell tehát azzal a különös formai paradoxonnal, amely azáltal állt elő, hogy a vasszerkesztés kompozícióiban és a technikai lehetőségekben egészen új anyagot adott, azonban ez a szerkezet eltűnt a beborító, tehát a szerkezetben lényeges szerepet nem játszó anyagban. Tipikus esete ennek a paradoxiónak az új anyag: a vasbeton. Itt talán még teljesebben és karakterisztikusabban megtaláljuk ennek a problémának a magvát. Mert ahol a vasvázat téglá- vagy kőfalazás rejtje magában, ott a téglá- vagy kőfal még mindig, magában is ad valamelyes szerkezeti benyomást. Hiszen azt látjuk, hogy az egyik építészeti elem, a téglá vagy a kőkocka a másira nehezedik és így a tartóerőket világosan és szembetűnően érezteti, legalábbis az épület külső felületén. A beton azonban nem áll kisebb elemekből, kisebb kockákból, mint a közönséges fal, hanem egyetlen nagy homogén anyagi tömeg. Bármekkora betonrész, amelyet egybeöntenek, egyetlen elemet képez. Így a vasbetonnál tulajdonképpen csak az a változás történik a régi fallal szemben, hogy a számtalan téglá vagy kőkocka helyére néhány nagy homogén forma kerül. Így azután a vasbeton, mint szerkesztési lehetőség, a következő eredményeket adhatja: a szerkezet, a vasváz láthatatlan és ezért a stílusalkotó elemeket az egységes betontömegek veszik át. A kérdés ezzel lényegében ugyanaz, mint a kőépítés kérdése. Az építésznek egyszerűen az a feladata, hogy az adódó néhány tértömeget a stabilitás fizikai törvényeinek megfelelően helyezze egymásra és egymás mellé.

Ilyesformán az a különös tünet áll elő a modern betonépítészetben, hogy a komponáló lehetőségek összehasonlíthatatlanul egyszerűbbekké válnak, mint a régié, a fa- és kőszerkesztés formái. Egyszerűekké válnak ugyanakkor, amikor technikai és anyagi lehetőségekben legraffináltabban egyesítik a régi és az új anyagokat: a gerendázást, a követ, a téglát, a vasat és a betont. Ha elvi szempontból akarjuk megítélni a vasbeton által nyújtott – majdnem azt mondhatnánk – primitív kompozí-

cío – lehetőséget, akkor azt kellene mondanunk, hogy az építészeti problémája azonossá vált a szobrászat problémájával, mert hiszen a szobrászatnak a feladata az, hogy néhány homogén tér- és testtömeget egy egységes kompozícióvá alakítsa. A különbség a szobrászati komponálás és a vasbeton-épületkomponálás között ott van, hogy a szobrászat többé vagy kevésbé reális formákkal dolgozik, míg a vasbetonkomponálás absztrakt, mértánias formaelemekkel, amely formaelemek ugyanakkor erős összefüggésben vannak az épület gyakorlati céljával és az épületet alkotó anyag törvényeivel.

Kissé triviális hasonlattal úgy lehetne jellemezni a vasbetonépületek kompozíció-formáját, hogy a gyermekjátékok építőköveire mint kétségtelen analógiára mutatunk rá. Mint ahogy ezeknél az építőköveknél néhány nagy elem: kocka, hasáb, kúp vagy henger az egyensúly és a statika legelemibb törvényei szerint rendeződik egymás mellé és egymás fölé a legegyszerűbb és legáttekinthetőbb összetételben, úgy komponálódnak ezek az egyszerű stílusú vasbetonépületek is. A XX. század elején feltűnt építészek között igen soknál, többek között a kitűnő tehetségű német Hans Poelzignél is felbukkant már ez a forma. Különösen azokban a terveiben, amelyek csak tervek maradtak és nem kerültek tényleges kivételre. Ilyen például a drezdai városház építészeti pályázatára tervezett modellje, amelyen az előbbi szempontok egészen nyilvánvalóak, azzal a módosítással, hogy ennek a városház-tervnek a kompozíciója látszólag bonyolódott, és meglehetősen sok elemből áll. Éppen azért Poelzignél nem találjuk meg azt a rendkívüli egyszerűsége való törekvést, amely a legújabb, 1920 körül felvirágozott építészeti iskolák stílustörekvéseit jellemzi.

Az új építészeti eredményei egyes szórványos jelenségektől eltekintve, mindkét művészcsoporthoz a nevéhez fűződnak. Ezek közül a szórványos jelenségek közül legérdekesebb az a modern építészeti forma, amely tulajdonképpen tisztázza a kőépítést kultivál, és amelynek legérdekesebb példáit Kanadában találjuk. Maguk a vezető iskolák: a hollandiai és a német iskola. A holland csoport, amelyhez építészeken kívül képzőművészek is tartoznak, a „Stijl” című lap körül tömörült, az újnemetek pedig az 1919-ben alapított weimari Staatliches Bauhausban, amelynek igazgatója Walter Gropius, az építész. Mindkét iskolának körülbelül ugyanazok a törekvései és körülbelül ugyanazokat az eredményeket is produkálják.

A hollandiai csoport legkiválóbb alakjai: J.P. Oud, Robert Van't Hoff és Jan Wills. Épületeik rendkívül egyszerű, mértánias tömegességekre vezetik vissza a házak formáit. Különösen olyankor, amikor az épülettől nem kívánjuk az otthonosságot és intimitás kifejezését. Így elsősorban a gyárépületeknél, garázsoknál és hasonló célú építményeknél, amelyeknek legszebb terveit főként Jan Wills alkotta meg. A lakóházstílus eredményei inkább Van't Hoff és Oud nevéhez fűződnek. Mind a kettő erősen hangsúlyozza a horizontalitást, a lapos tetőket, a minden keret és dísz nélküli ablak- és kapunyílásokat, a minden dísz nélkül erősen kiugró párkányokat és terrasztetőket. Az ő építészeti stílusukkal áll egészen közeli rokonságban egy kiváló modern amerikaiak, Frank L. Wrightnek építőtípusa is.

A weimari iskola legkiválóbb építész-alakjai Walter Gropius és Adolf Meyer, akik többnyire közösen tervezik és építik modelljeiket. Legkiválóbb munkáik: a jénai városi színház, a „Blockhaus Sommerfeld” és az amerikai Chicago Tribune pályázatára beküldött felhőkarcoló tervezetük. Gropiusnak vannak ezeken kívül igen érdekes, az új építészeti törekvést kitűnően jellemző modellsorozatai, amelyek azt akarják dokumentálni, hogy néhány azonos épületrészből a legváltozatosabb házkompozíciók valósíthatók meg. A lehető legegyszerűbb és legelvontabb formák a lehető legnagyobb variálhatósággal.

Az újholland és újnemet építészeti iskola túlságosan teoretikus alapon áll, az azonban mégsem vitatható el, hogy már most is nagyszerű eredményeket produkáltak, és ami még fontosabb, új utakat és új lehetőségeket mutattak az építőművészetnek. Az a stílus, amely ezen a nyomon tovább fejlődik, talán nemcsak a modern szerkesztés és a modern épületanyag problémáját fogja megoldani, hanem a régi építéstílusokhoz méltóan a kor lelkét is ki fogja fejezni. Ami az ő alkotásaikban ilyen belső, korszerű kifejeződés, az ma még inkább csak vágy, mint valóság. A mai kultúránarchiában élő ember erős vágyódása az organizáltság, a tiszta leegyszerűsödés, a rend és a nagyvonalú életforma után. Ennek a vágnak a kifejezői, talán kissé doktrinérien és kissé naivul a holland és a német építész munkái. Ez a cél, a jövő építészeti művészetét megalkotni, tudatossá vált bennünk; egy új világnézet és új életérzés lakóházait keresik őket. Ezt a keresést testesítették meg a weimariak abban az épületben, amelyet elneveztek az „Új ember, új háza”-nak, és amelyet 1920 tavaszán kiállításukon mutattak be, teljesen berendezve.

Mert az új építések együtt dolgoznak az új iparművészekkel, nagyon jól tudván azt, hogy az új építéset kérdése nem választható el az új lakás berendezésétől. De nemcsak az új bútornak, szőnyegnek és minden egyéb használati tárgynak kell tökéletes harmóniában lenni, egyszerűségben és nagyvonalúságban, az épület stílusával, hanem talán még ennél is fontosabb, hogy az épület belső részeinek, folyósóknak, halloknak, szobáknak belső kiképzése is teljesen azonos stílust mutasson. És ezen a ponton mutatott legérdekesebb tüneteket és eredményeket ez az új művészeti törekvés. Összetalálkozott benne a legszélsőbb teória és a legreálisabb gyakorlat. Azok a képkompozíciók, amelyek például a holland Theo van Doesburg és Piet Mondrian absztrakt művészetében születtek meg, mint a kubista festészet végsőkig vitt absztrahálásai, megjelentek ezekben a házakban mint színes mozaikpadlók, lépcsőházak színes üveglakái, mint faliszőnyegek, vagy mint a szobák falainak színes kiképzései. És így ezek a kompozíciók, amelyek különböző színű és nagyságú négyzetekből és téglalapokból állottak, elszakadva az absztrakcióktól, helyet foglaltak a modern épület belsejében mint modern ornamentális elemek. Nemcsak hogy helyet kaptak az új épületben, hanem egyedüli festői elemmé váltak, mert ezek az új művészek azt hirdetik, hogy szobrokra és falakra függeszthető táblaképekre nincs többé szükség, és a lakás festői hatását a színesen kiképzett falsíkok együttesének kell megadni. Eppen úgy, mint ahogy a szobrászati dísz is csak a faburkolások, karfák és hasonló, az épülethez szorosan hozzátartozó részek reliefszerű kiképzése adhatja meg. Sokat lehetne vitatkozni ellene és mellette, hogy mennyiben szükséges és mennyiben jogosult a szobornak és a táblaképnek a lakásból való kiszorítása, az azonban kétségtelennek látszik, hogy ez a törekvés is a stílusegységnek abból a hatalmas vágyából született meg, amely a jövő építőművészetének is fő mozgató ereje lesz.

(Magyar Írás, 1925.)

Kubizmus

Az utóbbi tizenöt év tele volt új művészi irányokkal, új és újabb izmusokkal. Évenként új meg új elméletek kerültek forgalomba. Szébbnél szebb akarások, tetszetősnél tetszetősebb szellemi felépítések, de nagyon kevés kimagasló műalkotás. – Az elméletek alkotói és a körjük csoportosuló többé-kevésbé számos hívek és utánpótlók természetesen meg voltak győződve arról, hogy megtalálták az igazi, még soha meg nem valósított művészet titkát és azt erősítették, hogy a nagy és tökéletes műalkotások megszületése csak idő kérdése. Velük szemben állott a művészek egy része és a közönség jó része, kik nem voltak hajlandók az elméleteket elfogadni és műalkotásokat vártak. Pszichopatológia, ezt a szót hallottuk gyakran emlegetni. – Ma már sok minden tisztult és változott. A művészek részéről és a közönség részéről is. A művészek sok mindenről, amire még néhány éve esküdtek, belátták, hogy tévedés volt, a közönség pedig nem egy dologgal megértőbben áll ma szemben, mint nemrég. Az izmusok közül sok elbukott elgondolójukkal egyetemben, de ami megmaradt, az jóval tisztább és hozzáférhetőbb, jelentősége, hatása a művészet fejlődésére ma már fölismerhetőbb, művészettörténeti szerepe érezhető.

A kubizmus is egyike azon irányoknak, amelyek megmaradtak, tovább forrva, tisztulva és erősödve. Az első kubisták, kik 1910–1911 körül Párizsban a „La Palette” nevű akadémián tanították és tanulták a kubizmust, azt vallották, hogy Courbet és Cézanne örökét fejlesztik tovább Picasso, Léger, Braque stb. irányítása szellemében. Bevallott céljuk a való világ minél tökéletesebb ábrázolása volt. A tárgyak objektív perspektívától, hangulattól elvonatkoztatott plasztikai lényegét akarták ábrázolni, s ennek megvalósítására egy akadémikus módszert dolgoztak ki. Courbet és Cézanne a tárgyakat a természetben való megjelenésüknek tekintetbevételével festették a térnek minél erősebb hangsúlyozásával, addig a kubisták szétanalizálták a tárgyakat, több nézőpontból ábrázolták őket, metszeteket vetítettek a vászonra, melyek arra voltak hivatva, hogy minél tökéletesebben megmagyarázzák a tárgy formai lényegét, több fényforrásból jövő megvilágításokkal, önkényes formamegszakításokkal igyekeztek a tárgy *fogalmát* a nézőben minél tudatosabbá tenni. A kubizmusnak ez az első fázisa lényegében nem volt egyéb, mint a régi akadémia plusz a testek

formai megmagyarázására szolgáló kisegítő formák. Ha a kisegítő formákat gondolatban letörülte az ember, nem maradt más a vásznon, mint az érdektelen akadémia. Egy jelenség azonban említést érdemel, bár talán az akkori kubisták nem is tartották fontosnak, s ez az, hogy ezek a kubista képek formai megjelenésükben egészen újszerű és igen esztétikus képhatásokat adtak éppen azáltal, hogy az egész sík tele volt szórva plasztikus hatású felületmegtörésekkel.

A kezdő kubizmus formakeresésében sok volt a szobrászi elem. A szobrászati kubizmusnak nem volt arra szüksége, hogy a formát annyira szétmetssze, föloldja, mint ahogy a festészeti kubizmus tette, mert hiszen a szobrászat amúgy is a tér segítségével ábrázol. Mindazonáltal a szobrászatban is megtaláljuk az analitikus kubizmus formát magyarázni törekvő tendenciáját. Az eszközök ugyanazok, mint a festészetben: átmetszésekkel a plasztikát megmutatni, a bemélyedések és kiemelkedések fokozásával a formát erőben fokozni, stb.

A kubizmusnak ez a „La Palette” akadémian született és tanított formája ma már a múlté; nyomtalanul megszűnt. Magán viselte korunk tipikus hibáját: az intellektualizmust, mely a túlzott és helytelen irányú analízis felé hajtotta a művészeket. A kubizmus első fázisában ez az analízis a külvilág, a jelenségek felé irányult, bizonyos fokok az objektumtól tette függővé a kép, a szobor formai kialakulását. (A szubjektív elem sem hiányzott: a formák elrendezése, a kép, szobor fölépítése szabadabb volt, mint a természetet perspektivikusan ábrázoló, mondjuk naturalista művészeti korszakokban.)

A kubizmus fejlődésének második fázisában a szubjektív elem jut túlsúlyba. A természeti elem jóformán teljesen eltűnik. A festészetben a sík formákat, geometrikus színfoltokat vagy térformákat néha durva, néha finom tónusú átmeneteket, élénk lokál színeket látunk a szobrászatban szintén geometrikus formákat, gömböket, félgömböket, kúpokat, hengereket, gyűrűket, kockákat, oszlopokat egymás fölé és mellé rakva, csak a formaízlés ellenőrzése mellett szabadon elrendezve, arányosítva. Az esztétika belső, szubjektív törvényeit keresték a művészek: a belső ritmust, mely minden egészséges művészetnek az első mozgatója. Nem tettek egyebet, mint a zenész, vagy az építész: művészetük absztrakt eszközeivel igyekeztek esztétikai hatásokat elérni.

A kubizmusnak ezt az építészeti felé való kilengését (mely éppúgy, mint a kubizmus első periódusa analitikus jellegű, de azzal szemben befelé, a szubjektum felé irányuló) követte a harmadik fázis: a szintetikus természetábrázolás. Ebben a periódusban (mely egyúttal a kubizmus mai formája) az ábrázolások egyszerűek, összefoglalók. A természet rendesen ott van, mint az ábrázolt formák megindítója, de a megformálás szabad, önkényes: a hangsúly a formák, foltok, tömegek ritmikus, arányos, esztétikus elrendezésén van és nem az objektív valóságon.

Talán ez a szubjektív szintetikus kubizmus – az absztrakt kubizmus és a természet távoli visszhangjának egyesítése – a kubizmusnak a legtermékenyítőbb formája s a művészet jövő fejlődésére kétségen kívül igen nagy hatással lesz. (A kubizmus szubjektív, analitikus periódusa ennek közvetlen előkészítője és így a fejlődés szempontjából éppen oly fontos, mint ez.) Hogy a hatás milyen irányú és természetű lesz, azt ma még csak sejteni lehet. Valószínű, hogy nem fogja teljesen födni a mai kubisták aspirációit, mert a festészetben és szobrászatban nem fogja azt a szerepet játszani, amit a forrongások periódusában játszott. Ellenben az építészeti és más szabadabb művészetek stíluskitermelésére korszakalkotó befolyású lesz (ami különben az idej párizsi nemzetközi iparművészeti kiállításon nagyszerűen bebizonyosodott). A festészetben és szobrászatban eddig csak az állapítható meg, hogy a kubizmus éppen úgy, mint az expresszionizmus, fölszabadítólag hatott, az ösztönös formaalkotást a természet fölé segítette, s ha csak ebben merül is ki szerepe, el kell ismerni jelentőségét.

Az eddigiek alapján bátran megállapítható az, hogy a kubizmus mindentől távolabb áll, mint a pszichopatológiától és hogy a művészet fejlődésében egy szükségszerű tisztulási folyamat volt. A kubizmus meg nem értése a közönség hibája. Az emberek nagy része annyira benne él abban, hogy az utóbbi 400–500 év természetábrázolása az egyetlen helyes művészet, hogy amikor a kubizmusnak a hagyományokkal való nyílt szakítását látja, rögtön kész vele szemben az ítélettel. (A kubizmusnak egyébként a múltban is erős gyökerei vannak: az egyiptomi, ókeresztény stb. művészetek szelleme rokon a kubizmuséval.) – A közönség hibája a kubizmussal szemben az, hogy téves szempontokból nézi a művészetüket, a művészetet. A kubizmus első megnyilvánulásában a művészek hasonló tévedésben éltek: azt hitték, hogy a természet ábrázolásnak egy másképpen tökéletes formáját megtalálni a művészet feladata. Pedig a természet és a művészet függő vi-

szonya fordított: nem a művészet eszköz a természet minél tökéletesebb megismerésére, hanem: *a természet is egy eszköze a művészetnek, melyet a saját céljaira fölhasználhat és pedig olyan mértékben, amilyenben szükségét érzi.*

Stílus

Stílustörekvés, stílus, építészet, iparművészet stb., ezek azok a szavak, melyek a kubizmust még a legkonzervatívabb tudatában is jogosulttá tudják tenni. Ma, amikor a stílust a stilizálással, az építészetet a berkaszárnyával, az iparművészetet a tömegcikkkel tévesztik össze, a kubizmusnak ilyen beállítása lefokozás.

A kubizmus három stációja ösztönös fejlődése volt valami felé, ami nyilván hiányzott a mostanit közvetlenül megelőző művészetben, különben nem sodródtunk volna oly vehemens erővel feléje. A kubizmusnak mind a három stációját a kiegyensúlyozott, nyugodt kompozíció jellemezte a kép és szobor szerkesztésére, fölépítésére való törekvés végighalad a kubizmuson akár természetet bont és magyaráz, akár elvont formákkal épít, akár szintetikus formavilágba transzponálja a természet képeit, formáit stb. A kubizmus tehát mindig konstruktív. Sokan szemére vetik a kubizmusnak, hogy hideg, túl racionális. Vajon a nyugalom hidegsége a fölépítés, konstrukció kizárólag az ész munkája? A tiszta harmónia rációval meg sem oldható: a tiszta, nagyszerű ritmusok, arányok, formaösszhangok megtalálásához az ösztön, a megérzés, intuíció, néha szinte a ráhibázás vezet; az ész szerepe csak a megtalált formák rendezése. – A kubizmus célja a képnek, a szobornak formai teljességét adni: függetlenül attól, hogy az a műalkotás természeti képet ad-e, vagy elvonatkoztatott, illetőleg kitalált formákból van fölépítve. A kubisták szerint a művészi alkotás akkor foglal el méltó helyet a természetben, *ha épp olyan teljes és szerves, zárt egész, mint a természet bármely más alkotása.*

Szemére vetik a kubistáknak, hogy munkáik az egyiptomi, néger és más művészetekre emlékeztetnek. Kétségtelen, hogy közöttük a rokonság fölismerhető. De ez a rokonság sokkal mélyebb természetű, minthogy másolásnak lehetne nevezni. Az, hogy egy művészet hat a másikra, csak azt jelenti, hogy a forma-fölépítés, szelleme, rendje, ösztönös törvényei a ható művészetben és a megtermékenyítettben rokonok. Az egyiptomi művészet egyensúlyossága, plasztikai tökéletessége, zárt formálása hatott a barokk művészet nyugtalanságán, anyagitkolásán zsákutcába jutott művészetre, s a négerplasztika primitív fantáziájának természetet oly kevésbé tekintő ösztönös formálási hatottak a naturalizmusban kátyúba jutott művészekre.

A kubizmus fölszabadítás és új törvénykeresés. Befelé fordulás egy megfeneklett, stílustalanná vált naturalista művészeti korszak után; korszerű formakincs, formáló eszközök után való vágy a száz év óta halódó stíluszavar után. (Jellemző az utóbbi száz év építésze!) A megmozdulásnak be kellett következnie. Hiszen korunk annyira más, mint bármely megelőző kor, annyira új a fölfokozottan száguldó életének ritmusa s az emberi alkotásoknak oly tömegét teremtette meg a természet ellenére, hogy csak egy gyökerében új művészet felelhet meg neki teljesen. A kubizmus csak egy részét oldotta meg az új művészet kérdéseinek. Hiszen a kubizmus, bár szerkesztésében komplex, de a nyugalmas kép- és szoborhatást keresi. A kubizmus természeténél fogva az építészetre utal, s az épületdíszítés szellemét, bár ma még nem egészen megvallozott, magában hordja. A mai élet száguldó lendületét a kifejezésre hivatottabb, líraibb művészi irányok főképp az expresszionizmus mutatják meg. Szintén belülről merített absztrakt eszközökkel és szintén a természethez visszatérő tendenciával, de már nem a képépítés, hanem a lírai kifejezés bevalott céljával. Míg a kubizmus a racionális ellenőrzése révén az építészetet keresi, addig az expresszionizmus líraisága az új képnek szolgáltató segítő eszközöket.

A kubizmus éppúgy, mint az expresszionizmus, a mai kor egységesen érzett vágyából, a korléleknek megfelelő formanyelv megtalálásának a vágyából fakad. *Stílus* tehát! Sokszor hajlandók vagyunk a stílust valami másodrangú dolognak tekinteni, mint valami külső mázt nézni. Pedig a stílus ennél sokkal több. *Stílus a korlélekből keletkező absztrakt formák összessége:* a kor művészetének egész formai része. Valószínű, hogy minden átmeneti stílusalkotó korban az új formák-

nak a megtalálása épp oly fontos volt az embereknek, mint nekünk ma. De mi a régebbi stílusforrongások első tíz éveiről nem sokat tudunk, talán a mienkről sem fognak később sokat tudni, de miután ma a forrongásban benne élünk s a stílushiányt erősen érezve, a formai kielégülésre erősebben vágyunk, és így míg az új formát meg nem találtuk, a nyugtalan keresés egészen természetesen válik. Sok kubistának talán ellenszenves lesz törekvéseinek ez a stíluskeresésé való látszólagos lefokozása. A kubisták az egész művészet megreformálásáról, az új alapokra való helyezéssel beszéltek. Megnyugtathatjuk ezeket a művészeket. A stílus igen nagy dolog: az egész művészetnek formai alapja. Ezenkívül már csak a tárgyi tartalom marad, s a képzőművészetben a formai tartalom legalább is olyan lényeges, mint a tárgyi.

Nagy különbség van a természet-stilizálás és a stílus között, a kubisztikussá leegyszerűsített természeti forma és a kubizmus formája között. A kubizmus mindentől távolabb áll, mint a stilizálástól; még, ha a természet is a tárgya, nem leegyszerűsít, hanem újat alkot, átformál, átárányosít. Hiszen tudjuk, hogy a kubizmus egyik periódusában egyáltalán nem használ fölismerhető természeti formát. Ez bizonyítja legjobban, hogy a kubizmusnak a természetten túl sokkal lényegesebb céljai vannak.

Lehet, sőt valószínű, hogy a festészeti és szobrászati kubizmus egy nagy tévedésből fog hamarosan kijózanodni. Ez a tévedés azonban nem a formára, hanem a tartalomra fog vonatkozni. Hiába csiszolta, alakította a kubizmus a formát akármily tökéletesé, valószínű, hogy egy bizonyos idő múlva a legtökéletesebb forma is üres lesz: az emberek nem fognak megelégedni azzal, hogy a művészet csak l'art pour l'art formát adjon. Egész biztos, hogy a tárgy a téma, a valamit mondani akarás hamarosan újra előkerül és elfoglalja azt a helyet, mely ma éppúgy megilleti, mint minden idők művészetében megillette.

Párizs, 1923. nov.

(Magyar Írás, 1925.)

Kritika a kritikáról és két könyvről

Kritika a művészetre vonatkozó vélemények harca. Ha nem is valljuk Wilde-dal, hogy a kritikus a legnagyobb művész, de kétségtelen, hogy a kritikus a legnagyobb megértője a művészeknek, érzékeny membrán, mely mindenre, ami a művészetben történik, reagál. – A kritikus szerepe mindig másodlagos: soha irányt mutató, mindig regisztráló. Objektív kritika nincsen. A kritika éppúgy változik, mint maga a művészet: állásfoglalás pro és contra. Mint ahogy jogosult az impresszionizmus kritikusaiknak vak állásfoglalása a naturalizmus mellett, úgy jogosult a művészeti defetizmus pesszimizmusa is az idealizmus eljövendő művészetbe vetett bizalma is. A kritika szempontok harca: örökké mozgó, élő kritika a kritikáról, kritika a szempontokról. Hiszen a szempontok változnak: élnek és elenyésznek.

Kállai könyve új szempontokkal való hadat üzenés. A faji magyar művészetet a „kötetlen”, „laza” faktúra, a „bőséges clair obscur”, a „túlfűtött érzékiség”, a temperamentum korlátlan uralma, tehát a líra jellemzik. Kalotaszegtől Mezőkövesdig mennyivel több variánsa van ennél a magyar léleknek. Aranytól Petőfiig, Babbitstól Adyig, Bartóktól Kodályig az örökös kettőssége a konstruáló és lírikus magyar művészeknek. Nem kár egy szempontért (mely igaz, de nem kimerítő) Székely Bertalant, Rippl Rónait, Kmettyt, Csákyt és egy sor szobrászt (talán Horvayt [?] kivéve mindet) fölláldozni! Azután egy másik ismét igaz, de kétélű szempont. A magyar művészet kispolgári. Igaz és természetes. A polgári élet ellaposító, eszméig emelkedni nem tudó, napokat egyformává alacsonyító levegője meglátszik ma egész Európa l'art pour l'art-ba fulladt művészetén. De a kiút nem Moholy-Nagy s a többi önmagát kielégítő l'art pour l'art konstruktőr. A művészet nem játék („főlős energiánk van, sportot űzünk”) és nem „fiatalos öröm a kínálkozó élet-perspektívának szépségén és szabadságán”. Mivel kollektívebb ez a l'art pour l'art, mint amaz, mennyivel kevésbé individuális szórakozás ez a céltalan konstruálás, mint az a lényegtelen dolgokon való el-

lágulás? Az egyetlen kollektív konstrukció az, amely épületté valósul, az egyetlen tömegeket összefogó piktúra, mely tökéletes formában, tökéletes eszmei tartalommal ünnepli az örökké azonos és mégis mindig új életet. S itt értünk el az egész új művészet és az egész kritika eredendő hibájához: ma az egész művészetben az eszköz lett céljá s a kritika bírálatának legfontosabb tárgyává. Amennyire szükség volt a művészetnek a formai forradalmára, annyira nem jogosult a formai eredmények egy részét kiragadni s azok alapján osztályozni a művészetet.

Kállai könyve mégis – valljuk meg, elfogultságának és hibáinak ellenére – egyike a leglényesebb írásoknak, melyek az utóbbi 25 évben magyar művészetről megjelentek.

Rabinovszky könyve nem harci könyv s lehetőség szerint tárgyilagos, A XIX. század művészetének barokk újra meg újra felcsendülő hatása és a passzív természetábrázolásra való törekvés a két főirányítói. Ami ezenkívül még mutatkozik, az régi stílusoknak a művészetre való intellektuális ráerőszakolása. („A legújabb kor művészete belső következetesség híján, talajvesztettségből magára kényszeríti a különböző hatásokat.”) A szecesszió új elemeket hoz be a művészetbe (sík- és sziluett-szerkesztés). Az utóbbi 20 évben az akadémizmus és naturalizmus passzivitásával szemben a legújabb művészi irányok aktivitására törekszenek, mely aktivitás azonban csődöt mond és az új klasszicizmusban visszatorkollik a passzivitásba. „Lehangoltan tapasztaljuk, mint válik korunkban lehetségessé a gyenge utánaérzőket még gyengébben utánaérezni.” Ezek a szempontok és ez a lehangoltság, mely Rabinovszky könyvében uralkodnak. A könyv kétségtelenül hasznos munka és elsőrangú kézikönyv. Eltekintve az adatok halmazától, melyeket ő juttat először íly kezelhető formában a magyar közönséghez, megfigyelései, csoportosításai érdekesek, igazak, kapcsolatokat jól meglátók. Egy „de” azonban van s ez egy igen súlyos de. Rabinovszky a kételkedés esztétikusa, ki külső dolgokból néha igen súlyos következtetéseket von befelé s különösen a legújabb törekvésekkel szemben rossz megfigyelő, a dolgok mögé látó. Pedig nehéz nem észrevenni azt az óriási különbséget, amely Rousseau „a vámszedő” „életvalódisága”, Herbin zárt naturalizmusa és a XIX. század passzív naturalizmusa között van. Lehet, hogy az aktivista művészetek és esztétikusok által fölállított elméletek irányították őket, de kétségtelen, hogy nem estek vissza abba a passzivitásba, amelytől nagy erőfeszítéssel elszabadultak. A naturához való új visszatérés *aktív* visszatérés: a művészek a valóságformák *akart* elrendezéséhez jutottak el a tárgyon túli absztrakciókereséseken, képszerkesztésen, képarchitektúrán keresztül s ha ez az aktív naturalizmus nem is gondolat, de a művészet alkotásának örök törvénye, minden jó művészetnek a kulcsa, melyet az utóbbi századok naturalizmusa vesztett el a művészek részére.

Az izmusokon átfürdetett művészet új formálási törvényhez, új *stílushoz* jutott el és ha csupán ez lett volna az egyetlen eredménye, akkor is korszakot alkotó jelentőségét nem lehet elvitatni.

Mindenesetre örülnünk kell annak, hogy a mai mostoha viszonyok között és a mai művészetellenes időkben egy író annyi alapos munkát és türelmet szentelt annak, hogy az új művészet előfutárjait, gyökérjelenségeit fölkutassa és rendezze, és a közönséget mintegy bevezesse az új művészet vegykonyhájába.

(Magyar Írás, 1926.)

Korforduló

Az új művészet genealógiája

A szkeptikusok fáradtan fekszenek a tegnap hervadt avarján. Mindent tudva, ami a múltban történt, hitetlenül nézik a fiatalok nagy hevülését s örülnek minden zökkenésnek. Nincsenek csodák a földön s nincsen semmi új, senmi, ami az ő múlton rágódó tudásukban elő ne fordult volna már valamikor. Hiszen a legforradalimbabak sem hisznek rendületlenül s a legnagyobbak is visszaesnek abba, amit nagy hűhóval félredobtak. Cézanne a múzeumok művészetét állítja maga elé

példaképnek, Picasso fölfedezi Ingres-t és a görögöket, az új szobrászok a négerbe és egyiptomi-ba siklanak ki. Minek a nagy nekibuzdulás?

De az élet továbbszáguld hétmérföldes lépésekkel s haladásában geometriai haladvány szerint sokszorozza meglepetéseit. Ami tegnap még mesének is merész lett volna, ma megvalósul. A csodák a szemünk előtt, a kezünk alatt keletkeznek s ha csak egy év lehetőségekben való gazdagodásának mérlegét vonjuk meg, fokozottan bízhatunk. Az új élet ritmusa szédítő iramban lüktet s naponta hullanak félre azok, akik hátra vágyva, hontalanok benne, akiknek múlton táplálkozó vére nem asszimilál. Az emberiség új hőskorát éljük s az élet a hőskorok brutalitásával gázolja le azokat, akik régi realitásokba kapaszkodva, nem hisznek új realitásokban.

Hiába tétovázznak egyesek, hiába riadnak vissza egy-egy túl nagy nekilendülés után, a művészet sorsa nem kétséges. Ha Cézanne a múltnak művészetét akarta vágyakozva – bár rácáfolt művészetével vágyaira –, úgy a kort, az ő korát fejezte ki, mely kétkedésében is új mérföldköveket rakott le az élet és a művészet fejlődésének útján. Ha Picasso megtántorodik néha és visszanez a múltba, ez csak azt bizonyítja, hogy még ő sem tisztult meg teljesen, mert kora sem tisztult meg teljesen újjá. De a művészet sorsa kétségtelen, mint ahogy az új élet útja is napról napra határozottabban rajzolódik ki. Ha az átmeneti kor embere még zavaros is, közel vagyunk már ahhoz az időhöz, hogy az új életet s az új embertípust megvalósítsuk.

A művészet korának lelki tükre. Az ember átöleli benne világát, harmóniába önti az élet megvalósulásait s egységbe kovácsolja a sokféleségét. De több ennél. A művészet képzelete szárnyán tovább építi azt, amit az élet megalkotott, tovább formálja, gyúrja, alakítja az adottakat. új lehetőségeket mutat az életnek, előre veti jóslásait és az élet utánalendül. Mert a művészet éppen úgy alakítója korának, mint az emberi lélek, emberi szellem minden más megnyilatkozása; a művész éppen úgy teremtő tényező az élet nagy építkezésében, mint a tudós és a mérnök. A művész, akár ír, akár épít, fest vagy szobrokat készít, az életet szolgálja, s azok a korszakok, melyekben a művészet elapad, az emberiség terméketlen korszakai.

A művészet az ember örökös harmónia után való vágyódásának a kielégítése. Pillanatnyi lerögzítése, megformálása annak a valaminek, ami az emberi értelem rendező munkája nélkül formátlan maradna, ami az örök mozgásban, fejlődésben meghatározatlan káosz maradna, ha az emberi szellem időnkint rendet nem teremtene benne, meg nem alkotná a metszetét, meg nem adná az értelmét, nem jelezné a továbbfejlődés útját.

Az emberiségnek a világgal szemben való elhelyezkedése a művészet mellett a filozófiában és a vallásban nyer kifejezést. A filozófiából, vallásból és művészetből híven rekonstruálni lehet minden korszak szellemi struktúráját (a művészetnek még a külsőségeiből is, mint a kézírásból a grafológia segítségével az író karakterét), miután a szellemi életnek ezek adnak határozott formát; sőt az emberi kutatás, a tudomány is aszerint terelődik bizonyos irányba, hogy ezek szellemi érdeklődésünket merre lendítik. Korszakok nem ismétlődnek, nem is ismétlődhetnek, hiszen oly sok faktorból állanak s egyik kor művészete sem lehet jó, ha nem a saját elemein épül. Persze, a korok egymásból folynak, nagy ívek ívelik át azt a végtelen sok pillanatot, melynek a ma is egyike, de korszakok, világfölfogások, irányítottságok időnkint lezáródnak s új orientációk buggyanak föl és erősödnek folyóvá.

Az emberiség legutolsó nagy korfordulója a renaissance volt. A renaissance előtt a vallás állott a lelki élet tengelyében, a teológia volt az egyetlen tudomány, amelyet műveltek s a vallás szolgálatában íródtak a könyvek, épültek katedrálisok, folytak háborúk. A renaissance előtti kor művészete a valóságot mint elképzelést ábrázolta; a valóság törvényeit nem ismerte, mert nem kereste, s művészeté vált elképzeléseiben a természet formái fölött ösztönösen más törvény: a formálás, a képépítés absztrakt törvénye állt. Vannak művészettörténészek, akik a középkor művészetét legfontosabb megnyilvánulásának: a mozaiknak anyagára vezetik vissza, s az ábrázolásnak ebben a korban elterjedt módját mozaikstílusnak nevezik. Ez az elnevezés és megállapítás nem állhat meg, miután a középkort közvetlen megelőző és követő korokban mozaikkal sokkal természetszerűbb, sőt egészen naturalisztikus képeket is készítettek. (Ettől függetlenül igaz az, hogy a mozaiknak is jobban megfelel ez az ábrázolás.) Sokkal valószínűbb, hogy ennek a *stílusnak* kifejlődése a kor szellemére vezethető vissza, mely világtól elforduló és emberfölötti dolgokkal foglalkozó volt s mely jobban bele tudta magát érezni ebbe a látásba, elképzeléseinek megfelelőbb volt ez az ábrá-

zolás, mert elvonatkoztatottabb, irreálisabb, tehát ünnepiesebb, átszellemültebb, monumentálisabb hatások keltésére alkalmasabb volt bármely másíknál.

A renaissance művészeinek a természet felé fordulása a kor szellemi átalakulásának következménye és kísérője, s nem véletlen, hogy a görög-római szobrokat, melyeket a középkor elásott vagy elpusztított, ebben a korban újra megtalálták és fölfedezték. Európa minden gondolkodó agyának figyelme a természet felé fordult, a természetet nézte és találta meg, a vallás és a belső dolgok háttérbe szorultak. Míg a tudósok boncoló kés alá vették az egész, ésszel tapintható világot, s mérés és mérlegelés tárgyává tettek az égboltozattól a föld felületéig és mélyéig mindent, addig a művészek alkotásaikban szintén közelebb és közelebb jöttek a külső világhoz, a természet objektív képéhez, s az elképzelés fölé helyezték a természetűséget. Míg az előző kor művészetének vezetője a kép vagy szobor harmonikus formai megjelenése volt, s lelki életének irányítója a teológia absztrakt világa, addig a renaissance-ban a kompozícióval vitába száll a perspektíva és az anatómia, s az emberi lelkek középkori harmóniáját megzavarja a fölfedezett reális világ.

Az analízis útja, melyre az emberiség a renaissance-ban rátért, a renaissance-ot követő századokban fokozott mértékben folytatódott. A barokkban már nemcsak a perspektíva, hanem a fény is megbontja a képet: nincs szimmetrikus, nyugodt kompozíció, és a fényárnyéknak az egész felületen egyenletesen hullámzó játéka nem nyújt sehol nyugvópontot a szemnek. A szobor is hullámzik és lebeg. Az épület, melynek falát a festészet és szobrászat megbontotta nyugtalanságával, saját formáiban is dagad és feszül. A barokk kor embere nyugtalanul keresi élete útját a földi dolgok között, amelyeket fölfedezett, de amelyekben nem tud még kiigazodni, mert minél többet megismer belőlük, annál bizonytalanabbnak érzi létét, helyét mellettük. A filozófia ugyan igyekszik új elméletek fölállításával rendet teremteni a szellemiekben, de elmélete a vallással vitázik, s így tartósabb nyugalomhoz nem tudja a lelkeket juttatni.

A XIX. század sem hoz nagy változást. A tudományos kutatás és a művészet csak még objektívebb lesz. Az impresszionizmus, mely a század festészetét Turnertől Monet-ig végigkíséri, a természet pillanatnyi hangulatait igyekszik ellesni s szinte tudományosan áll a természettel szemben (Ruskin). Utolsó idejének fejlődése el sem választható a prizma és a komplementer színek fölfedezésétől. Építészet ebben a században jóformán nem volt, pedig sokat építettek. A korszellem analízise és történelemkutatása nem is vezethetett építészethez; az emberek túlságosan a régít nézték, s a sok megismerésben, külső világkutatásban elvesztették hitüket és bizalmukat önmagukban. Egy másik analitikus tudomány is ebben a században kezdődik és fejlődik ki: a pszichológia. Az ember kutató szeme kíváncsi lett saját lelki életének a megnyilvánulásaira, s megfigyelése, boncolása alá vette a lelket mindenütt, ahol elérhette. Ezzel a materializmus betetőzte kutatásait: mindent megismerhetőnek, sőt mérhetőnek találva, nem hitt már a reális dolgokkal foglalkozó tudományokon túl semmiben: szkeptikus lett.

A XIX. század végén a naturalisztikus művészet eljutott elvének az ad absurdum való keresztülviteléhez és megrekedt: holtpontra jutott. Szerencsére ekkor már, s különösen a XX. század elején, a filozófia megtalálta a hidat, vagy tán inkább azt a kis lökést, melyre a művészetnek szüksége volt, hogy a mélyebb emberi érzéseket melyeket a naturalizmus gátja nem engedett élethez jutni, kiobbantsa. Míg a materializmus és naturalizmus az élet pillanatnyi metszeteiben, mint egy mikroszkóp alatt nézte, a század legvégén Bergson filozófiája az életet mint folytonosságot kezdte figyelni. Az élet örökké mozgó, mondja Bergson, csak az ember rögzíti le egyes pillanatait. Az intuíció: a meglátó, – az intellektus: a mechanizáló, objektíváló. A világ-objektum csak a szubjektumon át van. Az intellektus csak az intuíción át láthatja helyesen a külső világot, mert a mozgó világ igazi lényegét csak az ösztönös intuíció ismerheti. A világ megrögzítetten objektív mivoltát még jobban és tudományosabban döngeti Einstein, ki a mozgást mint negyedik dimenziót matematikailag is beleviszi világlátásunkba. A világ a mozgás relációjában létezik, s a testek egymáshoz viszonyított sebességének a függvénye.

A gondolatnak ilyen irányba való terelődése segítette át a művészetet azon a holtpontra, melyhez az objektív ábrázolás dogmája juttatta. Az élet tehát nem fix, ha mérhető is, csak általunk, rajtunk keresztül van: mozgásunk, sőt megérzéseink és érzéseink relációjában. Miután ezzel meglátásaink súlypontja befelé helyezkedett, tehát a külső világgal, mely kaotikus és mozgó, belső világunk szabadon rendelkezhet.

A szabad rendelkezést pedig különbözően lehet értelmezni. Miután külső világunk is az idő

függvénye és belső világunk időfogalma, hangulatainktól, belső ritmusunktól, tetszésunktől és akarattunktól függ, tehát a világot, amely maga sem fix, ezeknek befolyása alatt alakíthatjuk. És pedig aszerint, hogy mi a célunk vele, mit akarunk belőle megmutatni, milyen szabadságokat veszünk és milyen korlátozásokat fogadunk el és állítunk föl magunknak. Ezen az alapon keletkeztek a XX. század elején lefolyt művészeti forradalomban a legkülönbözőbb *izmusok* (futurizmus, expresszionizmus, kubizmus), melyek mind félredobták a naturalizmus objektív ábrázolásának a receptjét és *szubjektív* alapokon, néha az intellektus erős közreműködésével igyekeztek belső megfigyeléseiket, elképzeléseiket, vízióikat műveikben objektívnálni.

Közben a külső világ maga is nagy változásokon ment át. Az a világ, mely a múlt században csendes meditációk türelmes objektuma volt, abszolúte is megváltozott és megváltozott relative az ember látásának és megértésének viszonylatában. Az automobil, a repülőgép, a film, a színes és plakátokkal telefestett ház, a fényreklám, a gázzal színezett elektromos fény számtalan meglepetése, az építészet új meg új hatásai: napról napra változtatják a világról alkotható képzetünket annál is inkább, mert korunk sok száz év tudományos előkészítésének eredményeit szűri le. Az eddigi munka gyümölcsképpen műhelyeinkben keletkeznek az új fölfedezések, új gépek, szerkezetek, melyek fogalmainkat az időről, térről, sebességről, fényről, hőről, anyagról egészen újjáalakítják. Az ember a múlt századok passzív és analitikus élete után *aktív* lett s aktivitásában újjáformálta világát. Minden kisiparos, minden polgárember találmányokon töri ma a fejét s mindnyájan azok között a találmányok között élünk, melyeket a föltalálók nekünk szállítanak. Míg a múlt századokban *megismerni* volt az emberiség jelszava, a maiban: *teremteni*.

Korunk absztrakt elképzelések megvalósításainak a korszaka. Az absztrakt szóval sokat éltek az utóbbi időben, szembehelyezve azt a konkrétummal, amin a külső világ tárgyait értették. A filozófia és a képzőművészet szemével nézve a dolgokat, nehéz szigorú határt vonni absztrakt és konkrét között. Tulajdonképpen a *külső* formája *mindennek*, amit az ember teremt: absztrakt, mint ahogy absztrakt minden stílus, akár naturális elemekkel szerkeszt, akár természettől távolosó elemeket használ föl, ha mindjárt részleteiben is. Absztrakt: az az elképzelés, amelyet a filozófia s a metafizika alkot magának a világ összefüggéseiről, s melyet a valóságra ráhúz, hogy rendet teremtsen a dolgokban, vagy amelyek szerint a valóság elemeit elrendezi – éppúgy, mint a művészet a stílusalkotásban. Absztrakt: a matematika, melyben legtisztábban sikerült az embernek elvonatkoztatnia az ő alkotását a dolgoktól. De absztrakt képlet megvalósítása a *gép* is. melyet a mérnök az energiák kihasználására elképzelt. Az energiák mozgássá válását először képzetben valósítjuk meg, azután konstruáljuk meg a gépet, melynek formaelemeit is mi választjuk (bizonyos korlátok között). Az emelődaru még egy konkrét feladat szolgáltatásban is százféléképpen oldható meg. Tehetjük egy, két vagy több támaszpontonra, középen vagy oldalt támaszthatjuk, hídnek, vagy kinyúlóan szerkeszthejük. Hiába „célszerűség” az egyik szempont – mely, mondjuk, a konkrétum benne – a mechanikai képlet, az adottságok fölvétele – bár még ez is összefüggésben van a valósággal – az emberi *akarat* függvénye, mert, mint a fönti példa igazolja, az adottságokat szabadon választhatjuk. A legszabadabb, miután a többi szabadságot is szolgálatába hajthatja, a szerkezet végleges külső megjelenési formája: az, hogyan viszonylanak egymáshoz szélesség, magasság, tömegek; lompos-e vagy karcsú, idegesen kiugró vagy nyugodt-e a gép? Hasonlóképpen áll az emberi befolyás szerepe minden más gépre, legyen az lokomotív, automobil, repülőgép, vagy bármi más. Absztrakt képleteket valósít meg az ember az elektromosság és a kémia segítségével, mikor fény- és színhatásokat hoz létre, elképzeléseivel, kombinálásával, bizonyos összefüggések előidézésével. Végül absztrakt akarattába kényszeríti az ember a való világot a filmben, ahol bizonyos elgondoláshoz képest, bizonyos célból *önkéntesen* rendezi el a dolgok egymásutánját.

A megvalósított emberi alkotások megjelenési formája, minden célszerűségi szükség kielégítése mellett is, az ember *belső ösztönének* a függvénye: minden, amit az ember *teremt*, formában a *belső harmónia* és arányvagyunknak vezetése alatt áll, tehát *esztétikai rugókon* nyugszik. Ezek pedig a *priori* emberiek és absztraktak.

Az építészeti absztrakt jellegéről talán fölösleges is beszélni. Hiszen köztudomású, hogy az építészet minden időben *emberi elképzeléseket* öntött anyagba. Csak eltévelyedés volt, amikor a valóságnak bármely elemét illúziókeltés céljából fölhasználta (oszlopok, amelyek fát vagy bambuszkévéit utánoztak, emberi alakok, melyek épületrészeket tartanak, interieurök, melyek cseppkőbarlangszerűek stb.). Ma a technika új fejlődésével az építészet lehetőségei beláthatatlanul föl-

fokozódtak s az új *formai szenzációkat*, melyeket az építészettől várhatunk, ma még képzeletben sem tudjuk megközelíteni.

Marad végül a képzőművészetnek az a két megnyilatkozása, mely a renaissance óta főképpen a való világ ábrázolásában merült ki: a festészet és szobrászat. (A képzőművészet amaz ágairól, melyek az építészettel egyenesen kapcsolódnak és amelyeket díszítőművészeteknek szoktak nevezni – üvegfestés, szőnyeg, dekoratív szobrászat stb. – nem kell külön beszélni, miután azok az építészet függvényei s formáikban és formálásuk szellemében ahhoz igazodnak.)

A világ külső képe és az embernek a világhoz való fiziológiai relációja XX. században teljesen átalakult, vagy alakulófélben van. Emberi megvalósítások vesznek körül mindenütt. Ma a tárgyak jó része az ember függvénye, emberi fantázia szülötte. Ha tehát a műalkotás kiindulópontja maga a külső világ, úgy ma a világtól kapott külső benyomások is újak. (Kivéve a természetnek már eddig is ábrázolt világát.) Azután a művész ma nemcsak emberi alkotások között, hanem *bennük* és a segítségükkel él: automobilról, repülőgépről, felhőkarcoló 50. emeletéről nézi a természetet; a filmen pedig a világítási, fény- és színhatások fantasztikus meglepetéseivel megtörve látja a világot. A világhoz való relációja tehát *objektíve* is megváltozott. (A szubjektív változásról, melyhez a filozófia segített, főntebb szóltam.)

Emellett a művész másban is korának gyermeke. Mikor hivatott és hivatatlan, avatott és avatatlan új találmányokon töri a fejét, az energiák fölhasználásának új módjait kutatja, *a művész is új energiákat akar új kifejezéshez segíteni*. Az ő energiája pedig művészetének valamennyi eszköze: a szín, a valeur, a vonal, a forma stb. A mai ember megvalósító, újító, teremtő, *nem passzív* szemlélője a folyton változó, mozgó életnek: a művész is ilyen. Eszközeivel alkotja, alakítja, ki-egészíti, gazdagítja a világot és művészetének a világát. Mint ahogy a mérnök célszerűség mellett esztétikai hajtóerőknek is szót fogad, mikor konstrukciójának: hídjának, épületének, gépének bizonyos formát ad, úgy a festő vagy szobrász munkájának megjelenési formáját sem a tárgy határozza meg, hanem ugyanaz az *absztrakt elképzelésekkel teremtő ösztön*, mely egész világunkat újjáformálta. A műalkotás vezetője az absztrakt forma, mely a művész által születik.

Az új kép- és szoborformálás egy másik faktora az a korunkat jellemző ösztön, mely magában az alkotásban, az *újat-teremtésben* talál kielégülést. Új lehetőségek után kutatni, új viszonylatokat teremteni, új szenzációkat találni; kiépíteni önmagunkból valamit, ami még nem volt, megvalósítani olyan formai (színbeli, valeurbeli stb.) absztrakciókat, melyek a *képen, a szobron át lesznek realitásokká* s azon át helyezkednek el a világban, mint új objektumok. Mert elhelyezkedve az életben, annak kétségtelenül alkotóivá lesznek. Hány olyan közismert plakát van, mely szín-és vonalösszeállításával annyira belerögződött a többi, külsővilágbeli élményeink közé, hogy lényegesebb helyet foglal el közöttük, fontosabb asszociációs alanná lesz sok természeti élménynél.

A szín, a valeur, a vonal, a forma – nem is szólva az arányról, ritmusról, mely csak az emberi alkotáson keresztül van – nemcsak a természet világa révén, hanem *önmagában* is él, alakítható, esztétikai objektum teremtésére használható. Ma a művész is fölfedező, kutató, konstruktőr s örömet leli azokban a fölfedezésekben, melyekhez az ő különleges energiái, alakító eszközei segítik. *A mű legfontosabb kritériuma és megbírálásának szempontja az, hogy saját törvényében annyira organikus és teljes legyen, mint a természetnek minden alkotása* (az is a saját törvényében tökéletes!) *s így a természet alkotásai mellett mint egyenrangú teremtmény állja meg a helyét.*

(Új Szín, 1931.)

A XX. század művészete

A művészet rendeltetése, hogy a bennünket körülvevő világot nekünk lelkileg lakályossá tegye. A tudomány átalakítja a természeti valóságot, az ember testi, fizikai szükségleteinek szolgálatában. A művész a lelki szükségleteket elégíti ki, átemberesíti, amit a tudomány alkot. A művészet az ember lelki, érzelmi világának vetülete és így sokféleségében is egységes, függetlenül attól, hogy milyen anyagban nyilvánul meg. Hogy melyik művészet hol és hogyan avatkozhat be a nekünk

való világ kialakításába, azt az egyes művészetek anyaga, termelőeszköze dönti el. De miután egy korban valamennyi művészet azonos forrásból, az emberi lélekből ered, tartalmában és formájában rokonszellemű lesz.

Az egyes művészetek anyaga – az anyag adta formálóeszközök – döntik el, hogy az a művészet mit és hogyan tud megvalósítani az emberi lélek sokféle megnyilvánulásából, hogy a lelki élet melyik területét képes tükrözni. A „mit”-re a korszak szellemi beállítottsága van befolyással. A „hogyan”-ra az anyag mellett a formában rejlő kifejezés is hatással van. A formából, ha olvasni tudunk benne, visszakövetkeztethetünk valamely történelmi korszak emberére.

A lelki tartalmak visszaadására, kifejezésére ősidőktől fogva eszközöket keresett, talált, készített az ember. A barlangképekhez, később a totemfaragásokhoz, még később az agyagedények díszítéséhez és bizonyos hangok, ritmusok visszaadásához szerszámokat talált magának. A szerszámok az idők folyamán tökéletesedtek. A tam-tam dobtól, nádifurulyától nagy az út a mai precíz és bonyolult hangszerekig.

A XX. századot gépi korszaknak szeretjük nevezni. Gépinek azért, mert az emberi tevékenységnek automatizálható részét, a fizikai erőt kívánó munka javarésztét, de még a szellemi munka mechanizálható részét is szellemesen szerkesztett gépeinkre hárítjuk át. A mechanikus munkát már jó régen, de különösen a XIX. században az ember fokról fokra a gépre bízta. Az új az, hogy ma már oly tökéletesek gépeink, hogy a legbonyolultabb, legprecízebb munkát, munkafolyamatot bízást hagyhatjuk rájuk, mert jobban, pontosabban elvégzik azt, mint jömagunk.

A gép birtokba vette az ember életét. Géppel ébredünk, élünk és alszunk el mindennap. Géppel írunk, olvasunk (írógép, rádió, televízió stb.), számolunk, közlünk, hogy csak a szellemi kénytelt szolgáló dolgokat soroljam. Hiszen se szeri, se száma a testi kényelmet szolgáló gépeknek. Gépi korban élünk, mégha az emberi élet alapfunkciói, fizikumunk, agyának szerkezete nem is gépesíthető. Az életforma megváltozik, de a lelki életet mozgó örök emberi dolgok: szerelem, születés, növekedés, elhasználódás, bizalom, félelem, halál nem változnak meg lényegükben. S a szellemi élet többi mondanivalója mellett, ezeket önti korszerű formában minden idők művésze.

Az új életformának, életszéméletnek formában új művészetet kell kialakítania. A rettenetes káosz, mely a század eleje óta a művészetben mutatkozik, a vajúdnak tektonikus erejű megnyilatkozása. Nem tagadjuk, hogy ez a vulkanikus erejű földindulás már eddig is gyönyörű káoszvirágokat hozott napvilágra. Az új művészet alakulóban van, s más lesz, mint bármely eddigi kor művésze. Ennek az új művészetnek ma már mutatkozó tendenciáival, pozitív megnyilvánulásával szeretnék most foglalkozni, a bennük rejlő rend és rendszer nyomait felkutatni. (A nyilvánvaló negatív jelenségek elmarasztalására nem érzem magam jogosultnak, mert valószínű, hogy nevelésemből származó elfogultságom akadályoz abban, hogy megértsem a bennük rejlő szándékot.)

A XX. század művészetének megalkotásában az alkotó ember használatba veszi az egész léltárat, amit századunk rendelkezésére bocsájtott. Tehát a magateremtette gépeket is. Vegyünk sorra pár új jelenséget, melyeket az utóbbi évek a művészetben felvetettek.

Londonban a Buckingham palotával szemben egy minisztériumi épület földszintjén volt egy kiállítás „Kibernetikus művészet” címmel. Kibernetikus vezérlésű szerkezetek padlón, falon levő papírlapokra írták, festették mozgásukat, s az elmozdulás nyomában ábrák, rajzok, színvariációk keletkeztek. A mozgások haladó ismétlődésében, s elfordításában bordázott rajzú felületek formálódtak, igen ötletes, szép mintákat alkotva. A mozgásokat emberi ütemezéssel, vezérléssel az ember adagolja a gépbe, s a gép variálja, vezeti le azokat, kibernetikus kapcsolódásokkal, folyamatokkal. Egész sor különbözőképpen variált rajzot, ábrát, színeket mutattak be ezen a kiállításon, s nem egy közülük újszerű és szép volt.

A Jaquard kártyasort, a gépzongora kártyarendszerét is ember készíti el és gép vezeti le. De ezekben a gép egy adott folyamatot kártyahíven reprodukál. A kibernetikus vezérlésnél a gép szerepe sokkal bonyolultabb: ha emberi vezérléssel is, új formációkat kreál, maga alkotja a keletkező formasort.

Egy diavetítésen nemrég képeket mutattak be, amelyek úgy keletkeztek, hogy lencsén, prizmán át és közvetlen rásugárással, fényeket, színeket, formákat sugároztak egy vagy több felületre. A fényeket hol bontva, tompítva, árnyalva, hol teljes határfokig sűrítve, hol játékosan rezgetve, hol harsogó erőig felfokozva vetítették, azután lefényképezték. Moholy-Nagy László kísérletezett

a bauhausi időkben ilyesmivel és fényképezett ily módon képigényű dolgokat. Ezek az itt vetített képek a technika fejlődésének megfelelően színekben, árnyalatokban gazdagabbak voltak azoknál.

A párizsi „Art nouveau” múzeumban kiállított mobilokon mozgó, forgó alkatrészek fényvel, színnel átvilágítva vetítődnek a falfelületre. – Calder mobiljait a szél mozgatja és teszi elevenné. De kár tovább sorolni, hiszen az utcán minden este találkozunk vezérelt, mozgó fényjátékokkal. Azok hozzátartoznak a mindennapi életünkhöz.

Külön kell még megemlíteni a filmet, mely a XX. század művészetének mind önállóbban alkotó területe, mert formai és tartalmi élményanyagot tud nyújtani. Egy kísérleti kisfilm vetítettek nemrég. A színek és rajz áradata fölfestve, letörülve állandóan folyt rajta. Felfutott egy rajz, színeződött; átszíneződött más harmóniába, a rajz átformálódott, más színhanggal új színorgia színezte. És így tovább. Fél óra hosszat folyt és oldódott a rajz, gyült és oszlott a szín. Valami izgató, lenyűgöző folyamat játszódott le az ember szeme előtt. Telített élmény volt. – A rajz és mesefilmek is fantázia teremtette világot varázsolnak elénk, új, maradandó emlékeket őrzünk meg magukban róluk.

A XX. század művészetének egyik jellemzője a gépesítés, mechanizálás mellett, az anyagok szerete, kultusza, néha túlzott hangsúlyozása. Az egyes művészetekben használt anyagok kiindulási forrásai nemegyszer ihletői művészi alkotásoknak. A forrasztó pisztolytól, a fényképtől, filmtől, a mobilig, kibernetikáig, a vakolókanáltól az üstdobig minden jó arra, hogy emberi vezérléssel művészet keletkezzen belőle. A festészetben még a homokkal, kavicssal, emailal, lakkal stb. való festés is alkalmas művészi alkotás létrehozására, ha a hangsúly nem a készsége van, ha a burok nem álcáz belső ürességet, ha a felhasználó anyag tudatosan érlelt emberi tartalmat segít megvalósítani.

A véletleneknek, véletlenül létesülő formáknak is szerepe lehet művészi alkotás létrejöttében. Nemcsak a környezetünkben véletlenül keletkezett, megjelenő és észrevett formákra gondolok, mint amilyenek a természetben gyakoriak (pl. fák törzseinek, ágainak, gyökerének rajza nekünk véletlenül jelenik meg), sem amelyeket emberi alkotások (pl. épületek, városképek, neonfények, plakátok, stb.) visznek bele környezetünkbe, hanem azokra, melyek szemünk láttára keletkeznek, például a kaleidoszkópban vagy fények tükrözésekor, esetleg a vakolókanál véletlen játéka révén falfelületen, és az alkotás folyamán használt anyagokban. Ezek mind ihletők lehetnek, termékenyíthetik a képzeletet, ha tudatosan felhasználja azokat és nem véletlenül maradnak benne az alkotásban.

A képzőművészetben különböző anyagok használata arra vezet, hogy a régi megkülönböztetések, műfaji határok fellazulnak, elfakulnak, a műfajok összerázódnak, új értelmezést kapnak. A képzőművészet és iparművészet relációjában mutatkozik leginkább a műfaji eltolódás és elbizonytalanodás. Mikor szűnik meg egy művészi alkotás képzőművészetnek lenni, és mitől válik iparművészetté? (Persze, helytelen dolog a minősítés, különösen, ha az értékítéletet is takar. A művészet egy, és független attól, hogy milyen anyagban valósul meg!) Az iparművészetben az anyag s a tárgy rendeltetése nagyobb hangsúlyt kap. (Használati tárgynál a gyakoríthatóság fontos kötöttség.) Az iparművészeti alkotás az egyes daraboknál érheti el a képzőművészet szintjét. Az anyaghoz való nagyobb hozzáértés miatt itt az iparművészt előnyben van a képzőművésszel szemben, aki viszont kisebb kötöttsége miatt, szabadabban alkot: az érzelmi, gondolati mondanivalót nagyobb szabadsággal, a formában rejlő kifejezést nagyobb intenzitással juttathatja érvényre. A művészi teljesség, az esztétikai mérlegelés azonban olyan kategória, melynek alapján egy mértékkel mérhetjük az iparművészet, képzőművészet, de még bármilyen most felmerülő, új művészi próbálkozás értékét is. A jó iparművészet, alkalmazott művészet éppúgy mélyből fakadó emberi tartalmat tükröz, mint bármely más művészet. Formai megnyilvánulásaiiban rokon lesz akár az építészettel, de még a zenével is. A ritmikák, harmóniák hasonlítani fognak egymáshoz: hiszen egy-től többől fakadnak. A művészetek között a rangsorolás értelmetlen dolog, hacsak nem abból a szempontból, hogy egy-egy művészeti ágban vannak magasabb rendű és piacra szánt, alsóbbrendű alkotások. Ha majdan megépül a XX. század katedrális (nem fontos, hogy milyen célt szolgál) lehet, hogy egy-egy színes üvegablak kifejezésben felülmúlja majd az éppúgy hagyományos, díszítő célú freskót.

Miután a művészet rendeltetése, hogy a világot az emberhez alakítsa, egy-egy művész tevékenysége sem szorítkozhat egy műfajra, művészetre. A művészek e század eleje óta átlélik a határokat, s ha elő is fordul, hogy kellő szakmai ismeret nélkül nyúljanak szomszédos művészetekhez, általában

eleget tesznek a mesterségi kívánalmaknak, nem egy esetben a mesterségen belül is újítanak, forradalmasítanak.

Fernand Léger egy alkalommal azt mondta: „Adjanak nekem egy zsák kést, és én azokkal a késekkel képet csinállok.” Le Corbusier kitűnő alkotásokkal ajándékozta meg az építészetet. Építész volt, de mellette újra törő képeivel és szobraival is hozzájárult századunk művészetének kialakításához. Lurcat is építész volt, mégis szőnyegeivel és gobelinjeivel erősen hatott az új művészet kialakulására.

Még két magyar vonatkozású példát hoznék föl: Kemény Zoltán képzőművészetnek szánt fém fantáziái, melyek nekem az erdélyi népművészetet idézik, és amellet térben, formában tökéletesen megoldott felületi játékok, művészi élmények, képzőművészetnek vagy iparművészetnek minősülnek-e? Értékben elmaradnak-e Kovács Margit mesét mondó kerámiai mellett, mert azok konkrétebbek. – Vasarely grafikai és képei igen rafináltan megalkotott, ritmikus élmények. Nem egy XX. századi művész adta-e bennük hozzájárulását a század művészetéhez, amely keletkezőben van?

Tanulmányom további részében az emberre, a XX. század emberére próbálok figyelni, és választ keresni arra, hogy milyen formaforrásokból táplálkozik, milyen szellemi rugók alakítják a XX. század művészetét, hogy a művészet további alakulásának ebből folyó törvényszerűségeire vonjak le következtetéseket.

Minden szellemi tevékenységet, így a művészetet is az agy belső mechanizmusa vezérli. Az ösztön és tudat bonyolult kapcsolata jellemzi ezt a tevékenységet. Az ösztön veti fel a művészet tartalmi és formai invencióit. Az úgynevezett ihlet, mikor a tudat szemét lezárva az ösztönnek engedünk szabad folyást, fontos gerjesztője a művészetnek. Az ösztön munkája bizonyos fokig automatikus. Az ösztön szülte gondolatból úgy lesz művészi alkotás, hogy a tudat is belekapcsolódik az alkotás folyamatába. A tudat teremt rendet az ösztön fölvetette hangzások, látomások, formák képzeletvilágában: érlel, mérlegel, vezérel. Még saját működését is ellenőrzi, rendszerezi. Az ember megismerő és alkotó tevékenységét a maga alkotta rend és rendszer szerint vezérli.

Miután a művészet a forma közvetítésével fejezi ki mondanivalóját, először a formával, annak forrásaival foglalkozom. Ezek a források igen különbözők. A rajtunk kívüleső világ formái természetesen hatnak képzeletünkre, de minden felhasznált forma átmeny ösztönünk, tudatunk szűrőjén, amíg művészi formává érlelődik. Az emberi fantázia legalább annyi formával gazdagítja a művészetet, mint a külső világ. A képzőművészetben, díszítő művészetben például a geometriai szerkesztés, statika, dinamika, harmónia, ritmus stb. emberi forrású formákat alakítanak ki, s ezek szerveződésben kapcsolódnak az ember világához, mint a kívülről asszimiláltak.

Gépeinkkel ma már a természetből is sokkal többet megismerhetünk, mint régen. A mikroszkópon át egészen új, csodálatos formaélményekben részesülünk, s a fényképezőgéppel rengeteg új formát örökítenek meg a kutatók, a sztratoszférától egészen a tengerfenéig. A biológiának, fizikának, kémiaának számos folyamata formateremtő. Ezek a formák ott, ahol keletkeztek, ok és okozati kapcsolatban vannak. A művészet absztrakciójában, ha szerepelnek, új értelmet kell hogy kapjanak.

Minden kornak megvan a maga formavágya, formaigénye, s a természet gazdagságából minden kor művészete – ha él vele – azokat a formákat használja fel, melyek a kor forma-kívánságának megfelelnek. Nem véletlen, hogy a barokk felfedezte a gomolyfelhőket. Hogy valamely kor formaigényét hol és hogyan elégíti ki, a végtelen lehetőségekkel hogyan él, az a kor szellemi beállítottságától függ. A művészet, a tudomány, a technika a kor emberét vetíti ki, képviseli a bennünket körülvevő világban. Ha korunk művészetét akarjuk megérteni, a kor emberét, annak gondolkodásmódját kell elsősorban megismernünk.

A múlt század eleje óta a természettudományos világszemlélet nyer mindinkább teret az emberek gondolkodásában. Ez a világgal szemben való állásfoglalás – gondolkodási rendszerünknek ma is egyik sarokpillére. Ha tehát a sok fonalat, melyből művészetünk összeáll, egységes szövetté akarjuk összeszőni, fogadjuk el a természettudományos szemléletet központi gondolatnak, vezérfonalnak.

A természettudományos gondolatból fakad a funkcionálizmus. Az, hogy ugyanúgy, ahogy a természetben, úgy az emberi alkotásoknak is funkcióknak, célnak, rendeltetésnek kell kifejlesztenie, irányítani, alakítania azt a tárgyat, formát, szervet, mely valamely felmerülő feladat, szükséglet, meg-

oldását, kielégítését maradéktalanul teljesíti. A művészet és a mérnöki tudomány egyik feladata, hogy a világot az emberhez idomítsa, emberszabásúvá alakítsa. Testünknek, lelkünknek vannak itt igényei. A feladat már ezeknek kielégítésében is igen bonyolult. De a természet példájából folyóan igények lépnek fel a keletkező alkotás felépítésével, szerkezetével és formájával kapcsolatban is. – A természetben minden élő vagy nem élő tárgy anyagából, keletkezéséből folyó törvényszerűségeket követ, s ezek alakítják ki a formát, mellyel a világban megjelenik. Az emberi alkotással szemben is igényelnünk kell, hogy az saját törvényében legyen teljes, és mint organikus alkotás beilleszkedjen a természet alkotta világ rendjébe, megállja a helyét mellette. Organikusnak akkor hat egy termék (legyen az mérnöki vagy művészi), ha a maga célján, rendeltetésén túl szerkezetében, megjelenésében anyagának, technikájának követeléseit is tökéletesen kielégíti: anyagszerű.

A század elején az építészetben például a funkcionalizmust úgy értelmezték, hogy az épület, a lakás legfontosabb feladata, hogy az ember testi szükségleteinek megfeleljen. A lakás tervezésénél mérték a légköbmétereket, de még a legökonomikusabb lépésszámot is. A lakógép fogalma ekkor keletkezett. Azóta az igények száma és jellege kiegészült, és mind fontosabb szerep jut a szépnek. Ma már a gépeket a célszerűség mellett esztétikai szempontból is alakítják (ipari formatervezés). A funkcionalizmus konstrukív szemlélete s a kötöttségektől való szabadulni vágyás, a fantázia esztétikai gondolata nem egyszer kerül egymással konfliktusba. A mérleg két serpenyője ritkán van egyensúlyban, s a hol ide, hol oda való kilengés jellemzi az új művészet fejlődését. A ráció és a képzelet vezette esztétika hintamozgás viszi azt lépésről lépésre előre.

Az építészetben mutatkozik ez legpregnansabban. A század húszas éveiben fellépő „Zweck Kunst” az alapokig letisztította az építészetet. Kockaházai riasztóan ridegek, sivárak voltak, s mivel a háború után épültek, a gazdasági szempont kapott nagyobb súlyt, szemben az esztétikával. A vasbeton adta szerkezeti lehetőségek kiaknázását ugyan megkezdték már, de az akkori technikai adottságokból következően, ez még alacsony fokon állt.

Az anyag ismerete és a technika fejlődése azóta már nagy lépéssel vitte előre az építészetet. A beton, vasbeton, héjbeton, acél, alumínium, szegecselt vas stb. szinte korlátlanul alakítható, s az épület belső organizálására szerkezeti felépítése végtelen lehetőségeket nyújt a mérnöki-művészi fantáziának. A belső játék szinte a természet erőjátékaival vetekszik.

Az anyag mellett funkcionálisan értelmezendő, az épület formai megjelenését meghatározó építési technika. A vasbeton korszak elején az acélvázal erősített betont a helyszínen döngölték deszka-szerkezetbe, alakították fallá. Ma már mind nagyobb elemeket géppel készítenek gyárban, a rendeltetési helyen pedig gép rakja egymásra és szereli össze azokat. A lakóépület eleme rövidesen a készen szállított lakáskaptár lesz, melyet az épületen egy tagban raknak egymás mellé és fölé. Az építész szerepe, az elosztás megtervezése mellett, mind jobban a folyamatok sorrendjének ütemezése és ellenőrzése lesz.

Az anyag és technika erősen kitágította a téralkotás és az esztétikai formálás kereteit. A képzelet nem tudja túlszárnyalni a lehetőségeket. Ezekkel a lehetőségekkel nálunk még alig élnek, nyugaton pedig nem egyszer visszaélnek. A vasbeton nyújtotta szabadsággal az építészek épületeiket szinte szabadon mintázzák, mint szobrász a szobrát. A régi építészetben az anyagnak, technikának gyakran meghatározó szerepe volt a stílus kialakításában. Ma, amikor minden lehetséges, az anyag, a technika nem köt eléggé, nem irányít. Szinte jobb volna, ha jobban kötne.

Ma az épület belülről kifelé épül. Az esztétikai funkció az épület rendeltetése, tartalmi mondanivalója kialakításába jobban beleszólhat. A belső organizmus dönti el, vagy legalább befolyásolja külső megjelenését. Más organizmus a lakóház, irodaház, és más a színház, stadion, a középületek, szállodák és főképpen más a gyár. Ma már mindenütt találkozunk jó és szép megoldásokkal, de érzésem szerint a gyárépületeknél csendül ki legjobban a XX. század hangja.

Korán volna még századunk építészetében, alakuló formarendjében a kor stílusát megkeresni, de egy-egy nagy építőművész munkássága révén már felfigyelhetünk tendenciákra. Mies van der Rohe toronyházai, melyek zárt hasábformájúak és fémmel, üveggel burkoltak, határozott hangot jelentenek városegyütteseinkben, valamint Saarinen New-York-i repülőállomása – ezeknek szinte ellentéte – a maga testekhez formált dinamikus külsejével. Szintén egy hang, mely csak a mi századunkban keletkezhetett. E két véglet között sok igen szép épület keletkezett szerte a világon, hol a statika, hol a dinamika elvég hangsúlyozva, új formaötletekkel, új esztétikai hanggal. A korszerű, szép még csak alakulóban van. De az anyag és technika szeretete, kultusza már ma is jelleget ad neki.

Hogy a funkcionalizmus elvét még jobban megvilágítsam, egy példát veszek az alkalmazott művészetek területéről: ma valamennyi művészet az anyag, technika, struktúra mítoszában él. Különösen az alkalmazott művészetek, hiszen azok egy burokban születtek az építészettel, testestvérei annak. Természetes, hogy a testvérművészeteknek alkalmazkodniuk kell a hajlékot adó építészethez.

A színes üvegablak szerepét, jellegét próbálom most a funkció szemszögéből elemezni. A színes üvegablak ablaknyílása az épületnek, és így szerves része annak: külső formájában, arányaiban, belső beosztásában alkalmazkodnia kell ahhoz. (Az alkalmazkodás a gótikában valósul meg a legtökéletesebben, mert ott az épület kőszerkezete beleépül az ablakba.) Az ablak keretrendszere az épület külsejének, de belsejének is alkotóeleme. Az üvegeknek tartószerkezete, de tagolója is az épület, és így az épületnek és képnek egyaránt kialakítja formavilágát. – A színes ablaknak legfontosabb funkciója, hogy színharmóniájával, színelosztásával a belső tér szándékolt hangulatát támogatja. Az üvegek formájában nem függetleníthető tehát sem a keretétől (az épülettől és a tartó szerkezettől), sem az üvegdarabokat összefogó rögzítőanyagtól (ólom, cement stb.). A kép formai megjelenésére mindezek visszahatnak, s célszerű, ha formaadásukat a kép tervezésénél felhasználjuk, kiegészítve a kívánt tartalmi mondanivalóból származó formákkal. Ha az alkotás minden funkcionális igénynek eleget tesz, akkor épül be szervesen a környezetébe és lesz egyúttal a saját törvényében teljes.

A többi alkalmazott művészetnél is érdekes és hasznos volna a funkcionális kívánásokat nyomon kísérni, és a kapcsolatokat levezetni, de ez túlságosan kitérít a tanulmányom keretét és keveset adna hozzá gondolatmenetem elvi részéhez.

Ezzel a tanulmánnyal megérteni és értelmezni igyekeztem egy folyamatot, melyet a század eleje óta alkalmam volt figyelemmel kísérni; szinte a forrástól máig nyomon követni. A művészetet természetesen hagyni kell a maga ösztön-szülte pályáján kifutni. Ha tudatunk időnként regisztrálja is a meglevő és keletkező dolgokat, ne azért tegye azt, hogy a fejlődés menetét megkösse.

Remélem, sikerült tanulmányommal századunk művészetének jellegét, lényegét kitapogatnom és ezzel hozzájárulnom az új művészet jobb megértéséhez.

Egy nagy művészi korszak épül a század eleje óta. Sok fogalmat kell átfogalmaznunk, sok értéket átértékelnünk ahhoz, hogy elfogulatlanul ítélhessünk és vehessünk részt az építkezésben. Ebben a zajlásban sok régen helyesnek hitt elv kerül a lomtárba, és sok évszázadokig elvetett szempont újra a felszínre. De ahogy századunk életformája is lassan alakot ölt, úgy művésze is keletkezőben van. S ha saját fejünk fölött nem döntjük össze az egész kártyavárat – feltárt és még feltáratlan csodálatos lehetőségeinkből kiformalódik majd a XX. század művésze.

(Párizs, 1968.)

Természetelvűség és absztrakció

„Ein wunderbares Gebilde der Schaffenden Natur.” Ezzel, a szinte fárszónak hangzó frazeológiával hozta hozzám nap mint nap francia internáltságunk alatt egy német professzor a természetnek csodálatosnál csodálatosabb alkotásait. Medúzát, rákot, tengeri sünt, kagylót, cápatojást, a tenger képződményeit, a bresti öböl partján; bogarat, hernyót, lepkét, követ, virágot a lanveoci vár udvarán. És minden alkalommal lelkesen magyarázta, hogy a természet mily gondosan és ökonómiával látta el teremtnégyeit mindennel, ami működésükhöz, fennmaradásukhoz szükséges. És, hogy ez a természeti gondosság nemcsak logikus, de szép is. Engem is rávezetett, hogy ilyen szempontból figyeljem, tanuljam a valóságot.

E napokban J. S. Bach H-moll Miséjét hallgattam a rádióban. A teremtő természetnek milyen csodálatos megnyilatkozása ez is. Hiszen az ember és mindaz, amit az ember alkot, közvetve a teremtő természet műve.

A természet megismerésében ma már messzire jutottunk, mióta mikroszkóppal, atombontással,

sztratoszféra szondázással sikerült a mélyébe és magasába behatolnunk. Tanultunk, tanulhattunk belőle sokminden hasznosat.

A fogságban fűt, fát, tücsköt és bogarat, mindent, ami a kezem ügyébe került, tanulmányoztam, lerajzoltam és élveztem, csodáltam a természet gondolkodását, gondoskodását. Élveztem, hogy milyen rend, rendszer, szerkezetiség van minden, a természetben megjelenő dologban, jelenségben. Még az öndíszítésben is figyeltem a formák keletkezésének útját. – Az állati csont metszetét is kirajzoltam egy anatómiakönyvből, csodáltam, hogy a csonttrészecskék elhelyezkedése a csont burkán belül mennyire szigorúan a statika és dinamika ismert törvényeit követi.

Együtt voltam internálva egy müncheni bajor festőművésszel, aki a természet megoldásaiból próbálta levezetni az emberi gépek leghelyesebb megoldását. Az áramvonalas autókarosszériát ő már akkor (1916-ban) megrajzolta. (1921-ben könyve jelent meg ilyen irányú tanulmányairól.) A természet-tudományos gondolkodás végső kicsendülései voltak ezek az eredmények, és itt válik el tőlük, itt lesz nyilvánvalóvá a különbség természetelvűség és természetmásolás között. A század elején megjelenő funkcionalizmus és bauhausi gondolat már a természetelvűség szellemében fogant.

Ma túljutottunk a természeti analógiák keresésén, de el kell ismernünk, hogy az indulásnál megnyitott profítáltunk a természet leckéjéből, és mennyi profítálnivalónk maradt még mindig. A repülőgép útja az ikaroszi gondolattól, a madárszárnytól, a mai, léglökéses repülőgépig, példa arra, hogyan alakul, születik az emberi forma. Kezdetben propeller hajtotta a levegőt a madártól tanult szárny alá és vitte előre a géptestet. Madár jellegű volt az aeroplan is. Ma megtízszereződött a sebesség és a magasság, rakéta jellegű kapott a gép, és szivar-rakéta formát vett fel. Elcsökevényesedtek a szárnyak, a természetelvűséget elhagyva természetelvűvé lett a gép.

A holt-tengeri sün tüskéitől megfosztott burkolata csodálatos kupola-képződmény. Lyukacsos vízáteresztő nyílásai gyönyörű példái lehetnek a díszítő rajznak, a természet öndíszítésének. Feladatuknak tökéletesen megfelelnek, a természet törvényeit pontosan követik ezek a mézsköből épült, élő állatot őrző védőszerkezetek. Ezért organikus a hatásuk. Ismerte ezeket Nervi is. Hogy mennyire hatottak rá, mikor tetőszerkezeit, kupolaszerű boltozatait tervezte, ezt nem tudjuk. De annyi bizonyos, hogy előregyártott, betonelemből összerakott, fölső teret fedő, lezáró boltozatai, kupolái éppúgy követik *saját* anyaguk és statikájuk törvényeit, mint a tengeri sün burka, és mert saját törvényeit követik, lesznek természetelvűek.

A természetben minden lefordítható a fizika, a matematika nyelvére. Az emberi alkotások megtervezésénél a sok funkcionális mellékszempont mellett, melyeket az alkotás célja, rendeltetése diktál, a kiindulás a fizika igényvilága, mely a matematika nyelvét érti. Hogy az erők játékát nyomon kísérelhetjük, nagyobbára kell is, hogy erre a közös nevezőre hozzuk, erre a közös nyelvre lefordítsuk. Ezen belül minden feladatnak sok variánsa van. Azért kísérletezünk, szelektál az ember, hogy a szerinte leghelyesebb megoldást megtalálja. A természet is ezt teszi: sok variánsot produkál, melyekből a legéletrevalóbb viszi tovább a láncot. Minden, amit a természet alkot, a saját törvényében teljes. Az emberi alkotások úgy lesznek természetelvűek, a természettel azonos értékűek, ha saját törvényüket tökéletesen követik, ilyen-olyan okból nem csúsznak át más törvény, rendszer területére. A képzőművészetben például az anyagszerűség ilyen saját törvény. Nem anyagszerű, ha egy épület más térben megjelenő valóságot, például barlangot imitál, ha tele van rakva az épület jellegét cáfoló, leromboló díszítő formákkal, az épület formavilágát meghazudtoló dekorációval. Ennek számít az is, ha akár festészet, szobrászat címén természeti formák jelennek meg az épületen, hacsak nem tudjuk az épületen, zárt felületén, térben meggyőzővé tenni azokat.

Ha szobrászati vagy festészeti alkotások a valóságban mint tárgyak jelennek meg, megint csak az kell, hogy ösztönös igényünk legyen, hogy azok illeszkedjenek bele organikusán az adott környezetbe, ugyanolyan természetesen ható tárgyai legyenek a világnak, mint a természetnek emberi beavatkozástól mentes alkotásai. A természetben is, ahol mint tárgyak megjelennek, így állják meg legtokéletesebben a helyüket.

Az emberi értelem vezet a tudományhoz: a valóság megismeréséhez és megértéséhez; a bennünket körülvevő és bennünk levő valóság megismeréséhez és megértéséhez. Extrospektíven és introspektíven. A tudomány objektív; szubjektív a művészet, de mindkettő antropocentrikus, emberközpontú. Az antropocentrikusság nyomaint még a tudományból sem tudjuk egészen kizárni, kiküszöbölni.

A tudomány a természetadta elemek segítségével építi, átépíti, alakítja a valóságot embernek valóvá, a művészet lelkileg, érzelmileg igyekszik emberszabásúvá áthangolni azt, az „életbe behazudni

a harmóniát”, vagy az ember alkati beállítottságától, világlátásától függően a diszharmóniát. Mert a természet lélektelen, objektív. Kaotikusan tele van zsúfolva mindenféle jóval-rosszal: A „struggle for life” törvényei uralkodnak rajta. Kitérésében gyakran el is pusztítja teremtményeit. (A mitológia és vallástörténet arról regél, hogy a primitív ember emberi tulajdonságokkal, szándékokkal ruházta föl a természet teremtményeit, megszemélyesített jelenségeit.)

Az ember visszahat a valóságra. A tudomány és a művészet belső világunkat vetíti ki, képzeletünk világát valósítja meg környezetünkben. Hogy ezt tehesse, segítője a forma, mely fejlődése különböző fázisaiban, korszakaiban tükrözi az embert. A formavilágán át közelíthetjük meg az embert legjobban, mert az keletkezik legsponatánabbul. Vonatkozik ez a műszaki alkotásokra, a tudomány világára éppen úgy, mint a művészetre.

A képzőművészet területén az emberi alkotások hierarchiáját az építészet koronázza. Hozzá alkalmazkodik, azt kiegészíti a többi, az építészetten szerephez jutó művészet: a díszítő művészet, mely csak formában kapcsolódik az építészethez és a festészet-szobrászat, melyekben tartalmi igények kapnak hangsúlyt.

A művészet, de a tudomány is belső világunkat vetíti ki, valósítja meg környezetünkben. Ahhoz, hogy meg tudjuk valósítani elképzeléseinket, ki tudjuk fejteni magunkat, nyelvre van szükségünk. Közvetítő nyelvre. Az irodalomban éppen úgy, mint valamennyi művészetben. Értelmi kifejezésre a folyó nyelv szolgál, érzelmi dolgok közlésére a formák nyelve. Még az irodalomban is elválik egymástól a kettő. Az irodalomban a formanyelv a lírában, a költészetben kap hangsúlyt. A zene formáló eszközöiről sok élő ismeretünk van. Formát alkotó elemei századok óta ismertek. Ha változnak, módosulnak is, és alkalmazkodnak a mindenkori emberhez, lényegükben megmaradnak érzelmeik keltésének és kifejezésének közérthető eszközei, közérthető közvetítői. Az építészet formanyelve: a tér, az arány, a ritmus a fejlődésben csak számszerűen változik. A technika fejlődése, s a társadalmi igények csak a méreteket befolyásolják, a formákban kifejezést nyerő tartalmat nem.

A festészet és szobrászat formanyelvét még alig ismerjük. Századunk művészeti megmozdulásai ugyan sokat tettek, hogy közelebb jussunk a formai tartalom megközelítéséhez, de messze vagyunk még attól, hogy ezt a nyelvet egyértelműen értsük. Kötetre terjedne, ha a festészetnek és szobrászatnak formát képző elemeivel bővebben akarnék foglalkozni. Így inkább pár kiragadott példán próbálom ezeknek a formáknak eredetét, jellegét, lényegét megközelíteni.

Absztrahálás = elvonás, elvonatkoztatás. Az emberi agy természetes funkciója. A gondolat absztrakció. Az absztrakt művészetben, ahogy mostanában használjuk a kifejezést, szó sincs absztrakcióról, mert az absztrakt művészet elvonatkozott, de *eredetéhez kötött* művészet lenne, míg a nonfiguratív művészet ezt a kikötést nem ismeri: kapcsolata kizárólag az alkotójával van, annak lelki tartalmát vetíti ki a valóságba. A Formáló elemek keletkezhetnek absztrakcióval vagy spekulációval, de a hangsúlyt nem a keletkezésén van, hanem azon a tartalom, amelyet a formaelemek hordanak és melyeket segítségükkel ki tudunk fejteni.

A vonal a festészetben, szobrászatban mozgást érzékeltet. A fizikában úgy definiáljuk, hogy az elmozdult pont nyoma. Ha a szemünk nyomon kíséri, mozgást érez. Absztrakció? A valóság mozgásából is absztraháljuk. Ha a szél mozgatja a lombokat, folyása mozgatja a vizet stb., valóságos mozgást kísér a vonal. A művészetben mint kifejező eszközt tárgyi kapcsolataitól megfosztva használjuk.

Vegyünk egy másik példát, ahol szintén fizikai jelenséget viszünk át absztrakció formájában a valóságból a művészetbe, és ahol a fizika is tápot ad a formaelem természetének fölismeréséhez. A fizikában a szín a prizma színeinek sora. A meleg vöröstől a hideg kékig sorakoznak a színek a prizmán, s nemcsak hatásukban hidegek és melegek, hanem még tényleges hőmérsékletükben is lemérhetően viselik pszichikai hatásuk jellegét. Absztrahálhatjuk a színt, ha sokkal áttételesebben is, a valóságból, ha meg tudjuk tisztítani a hozzáragadt csökevényektől, az asszociációktól és szimbólumoktól.

A megtisztított zínskála eleme lesz a művészet formakincsének és tolmácsolója az ember érzésvilágának. – Harmadiknak vegyünk egy formaelmet, mely tovább függetlenedik, önállósul a bennünket körülvevő világtól. Ez a formaelem a *ritmus*. Ritmus van a valóságban is. Minden tárgynak, növénynek, állatnak megvan a saját ritmusa. A művészetben megjelenő ritmus azonban a művész sajátos ritmusa, mely akarva, nem akarva rákerül minden alkotására. A ritmus valamennyi művészetben azonos kell, hogy legyen, mert azonos forrásból fakad. A ritmus nem absztrakció, hanem addíció: az ember a valósághoz hozzáad. Addíció egyébként minden: a technika, a természetátalakítás, s maga a művészet is és az ember minden nyoma a környezetében, a világban.

A zene és építészet is addíció a valósághoz. Ezek formáló elemeit nemigen hozhatjuk kapcsolatba természeti élményekkel. A zene és építészet egész kifejezési birodalma emberi eredetű: lelki világunk alkotása. Az táplálja és azt tükrözi. Természetes kapcsolatba hozható a többi művészet formavilágával és formálási módszereivel, s a ritmus különösen olyan formáló elem, mely valamennyi művészetben egyaránt és egyformán képviseli az embert.

A valamely korra jellemző formák adják a kor stílusát. A művészet, tudomány, filozófia, világnézet, életforma mind résztesz a stílus kialakításában, hiszen mindez belső világunk katlanában forr. – Hosszú idő, míg egy stílus kialakul. És az emberiség fejlődésének nem minden korszaka stílusalkotó. A stílust, kialakulásának sok feltétele mellett, száz évek érlelik. A csinált, akart stílusok tisztavirágéletek, s gyakran inkább a divat fogalmát merítik ki. A stílus nem akart dolog. Szervesen keletkezik s fejlődik ki: szerves kiegészítője a kornak s emberének. Nem külső cafrang, melyet a kor művészetére ráaggatunk, s nem egyes emberek tulajdona, alkotása, ha egyes emberek is viszik tovább a fejlődését. Stílusa a kornak van, s az alkati különbségektől eltekintve, valamennyi művész együtt alakítja, csiszolja.

A formábaöntés vágya kísérője minden időkből minden emberi tevékenységnek. Sok tanulságos példát tudnánk felhozni, hogy a XX. század embere hogyan keresi önmagát művészetének kialakítása folyamán. A századfordulón, a szecesszió idején stilizálták a valóságot. Virágot, bogarat, embert, épületet egy formaizlés sémájába kényszerítettek, ezzel gondolván stílust teremteni. Ezt a kényszert hamar lerázta magáról a valóság. Fordított előjellel a mi időnkben is történtek hasonló kísérletek. Divat volt, hogy a természetben talált ágakat, gyökereket, fakérget némi átfestéssel, átfaragással műtárgyként vittek be a lakásba. A természet igen gazdag formavilága inspirálón hathat, mindig is hatott az emberi fantáziára, de sokkal áttételesebben. A formát a tudományban éppúgy, mint a művészetben és a természetben, a feladatnak kell szülnie. Ha kölcsön is veszünk akár dekorációs szándékkal formát a környező világból, azt természeti mivoltából ki kell, hogy vetközzessük. Ha egy külső forma megragadja képzeletünket, annak belső oka van, belsőnk ragadta meg; az rezonált rá. – A természetelvűség az emberi alkotás folyamán a funkcionalizmusban nyilvánkozik meg, és az emberi alkotásoktól egy dolgot kíván meg maradék nélkül, hogy mikor megvalósul és tárgyként a világban megjelenik, saját törvényében törésmentesen teljes legyen. Csak így válhat a valóság szerves részévé.

Sok mindent megvilágít, ha az utolsó száz év művészetének alakulását az emberi gondolkodás, filozófia alakulásával hozzuk összefüggésbe. Az emberi agy, akár tudományt, akár művészetet művel, alkot, lényegében azonos mechanizmusú. A filozófia képviseli minden korszakban az emberi gondolkodást, az ember állásfoglalását a világ dolgaival szemben, és így bizonyos fokig irányítója a világ eseményeinek, harctere a világnézeteknek. A filozófia gyakran fut mellékvágányra, gyakran téved tévutakra, de mindig eleven kísérője, vezetője az emberi gondolatnak, tolmácsolója az ember felfogásának a világ dolgairól.

A XIX. század a természettudományok felvirágzásának a százada volt. A természettudományos gondolkodás kíséri végig az emberek szellemi fejlődését az egész századon.

A művészetet a XIX. század közepéig az elmúlt századok kicsengése jellemzi, ha időnként föl is csillámlik az új idők hangja. Az impresszionizmusban jelenik meg először a természettudomány nyoma a művészetben, a festészetben. A spektrum színeinek felfedezése a színbontás, a kiegészítő színek egymás mellé rakása ennek következménye, és ez megindítója a XX. század művészi forradalmának. A francia művészetben Seurat volt az impresszionizmus színelméletének földolgozója. Signac a színbontást, egymás mellé helyezést már rendszerként alkalmazta. A színek tudománya Cézanne-ban éri el legszebb kiteljesedését. Utána Van Gogh és a posztimpresszionisták már túlmennek azon, hogy a valósághűséget keressék. Már az impresszionisták is a valóságot „egy temperamentum közvetítésével” tolmácsolták. A posztimpresszionisták egyéni színvilágba írják át a képet. A súlypont az ember felé tolódott. Az alkati befolyáson túl tudatosan, szándékolatlan alakítják már a művészek a műtárgyat. A művészet embercentrikussá lett, a XX. század művészetét, annak alakulását, átalakulását ez az emberközpontúság kíséri végig. Sikamlós talaj, mert nincsen olyan ellenőrző lehetőség, mint a reprodukív művészetnek a természetben.

Mint minden nagy szellemi alakulásnak, a XX. századnak is az első lökést, lendületet a régítől való elfordulásnak, az új felé való tapogatózásnak az ösztönök adják. S az ösztönökre való teljes, ellenőrzés nélküli hagyatkozásnak első hangadója, szóvivője a múlt század végén és századunk elején a Bergson-izmus, az intuíció elmélete volt.

Bergson szerint az emberi gondolkodás folyamat-teremtő fejlődés, melyen belül ugrásszerűen jelentkeznek a probléma lényegének intuitív meglátása: a szinte ellenőrzés nélkül való ösztönös ráhibázás. A Bergson-izmus a tudományban is, művészetben is új lehetőségeket tárt föl, eredményeket hozott. Túlhajtása felületességhez, befejezetlenséghez vezetett, ami a továbbfejlődést előbb-utóbb akadályozta, gátolta. Az ösztönösség különösen a művészetben szükséges tényező, de a műalkotáshoz nem elegendő. Az azonban kétségtelen, hogy a művészetnek az ösztönösség felé való átirányulása a külvilági látványtól a belvilági érzelmek felé tereli tovább a figyelmet.

Bergsonéval rokon szellemvilág hatja át a vele körülbelül egyidőben fellépő freudizmust, mely még inkább az emberi belvilág felé tereli a művészetet: az emlékezés felé, a tudat alatti álmokképek felé, a teljes passzivitás felé. Úgy keveri az emberben fölmerülő képeket, álmodott dolgokat, hogy az idő- és tér-fejezeteket összemossa és még, ha egy határozott emlékképre koncentrálna, akkor is keveri a tudat rétege alatt megjelenő egyéb élményekkel. A művészetben a szürrealizmusban valósul meg a freudizmus. Hogy a művészet továbbfejlődése szempontjából van-e jelentősége, azt nem tudhatjuk. A művészetet az emberi tudattalan felé sodorta, formavilágát fölszabadította, minnek a festészetben különösen erős volt a visszhangja, s a század közepéig megvolt a hatása. A többi, tárgyukban konkrét művészetekben hatása kevésbé mutatkozott.

Az Einstein-féle relativitáselmélet tovább lazította a művészet kapcsolatát a külső világ régtől ismert képével. Einstein a térszemlélet eddig használt három dimenziója mellé negyediknek az idő fogalmát kapcsolta be. Ez a külső világ új szempontból való megközelítéséhez vezetett. Egyúttal még erősebb szakításhoz a hagyományos szemlélettel. A tudat, sőt a tudás legalább kezdetben erősebben kapcsolódott a művészi munkához. Ebből az új térszemléletből született a futurizmus és kubizmus. (A valóság nagyobb megközelítésének ürügyén.)

A futuristák az einsteini elvek alapján (az idő fogalmának bekapcsolásával) a mozgást igyekeztek érzékeltetni, a világot mozgásában megragadni. De a valóságos, objektív mozgások mellett a belső, pszichikai eredetű mozgások is szóhoz jutottak műveikben. – A kubisták még nagyobb kalanddal indultak. Ők az elején a valóság tárgyainak minél magyarázóbb, értelmesebb leírására, ismertetésére törekedtek. A negyedik dimenziót úgy próbálták belevinni műveikben, tanulmányba, hogy az ábrázolt tárgyakat körüljárták, több nézetből ábrázolták őket ugyanazon a felületen, gondolatban átmetstették, és különböző átvágásait vitték a képre, az anyagokba. Hamar belátták ők is és a futuristák is, hogy a művészetnek nem célja a külső világ minél hivebb és értelmesebb ismertetése. Hamar rájöttek arra, hogy a kép, a szobor nemcsak ábrázol, hanem *műtárgy*, amelynek saját területén belül önálló élete van. Akarva nem akarva erre vezette rá őket a formabontásuk. Hiszen a bontás-elemekből képet, szobrot kellett csinálni és a valóság törvényei ebben nem sok segítséget nyújtottak. Eljutottak a kép és szobor önálló, embertől származó rendjének kereséséhez, korunk művészete egyik legpozitívabb eredményéhez. – Az expresszionizmusban is és a továbbiakban még sok mindenben a műtárgy-alkotás bújik meg a különböző jelszavak, izmusok mögött, ha nem is mindig megvallva. Az expresszionizmusban hangsúlyt kap a színek, formák kifejezőereje, az orfizmusban, op-artban a színek zeneiségén van a hangsúly, a konstruktivizmus az új tér-forma megkeresésén fáradozik, s az építészet felé néz, az építészetre utal.

Ezek a többé-kevésbé lezajlott mozgalmak építőkövei az új művészetnek, s ha nem tudnak azzá lenni, hamar elmúlnak, elfelejtődnek.

A filozófia, az emberi gondolat továbbra is vezetője, kísérője a művészi megmozdulásoknak. Nemcsak pozitívan, de negatívan, elfajulásaiban is. Az egzisztencializmus a „happening” kiváltója, tehát az ultra-realizmusé s a hippi-mozgalom, mely tele van tagadással, kultúra- és különösen civilizáció-izzonnyal, a teljes szabadságot hirdetve egyenes úton visz az anarchiához. Hogy múló rakoncátlankodás-e ez, az emberi természet ficánkolódása a rend és rendszer kötése ellen, nem tudhatjuk, de jó, ha jóindulattal figyeljük a megmozdulásokat, főleg, ha a fiataloktól jönnek, mert gyakran rávetnek arra, hogy hol hibáztunk.

Azt hiszem, nem volna helyénvaló, ha most a nonfiguratív vagy konkrét művészet védelmével, vagy elmarasztalásával foglalkoznánk még. Nem sok szó esett az egész tanulmányban erről, ha az egész erről is szólt. Aki elolvassa, remélem, közelebb jut e probléma és korunk megértéséhez még akkor is, ha cáfolnivalót talál a szövegben.

Mártély, 1972.

Újból a stílusról

A stílus az ember visszahatása a valóságra, egy korszak lelki képének kivételése a környező világba. Szellemi, gondolkodásbeli, világszemléleti, szerkesztésmódbeli egység, amely minden életmegnyilvánulásban megmutatkozik; a művészetben, műszakban, tudományban egyaránt és rokon formában. Benne nem az egyéni különbözőségek, hanem a kollektív megnyilatkozások a lényegesek, a korformálók.

Nehéz keresztmetszetet írni korunk jellegéről, karakteréről, pedig ez a melegágya annak a stílusnak, amely most alakul. Benne vagyunk a sűrűjében – talán éppen a közepén – alakulásának: pozitív és negatív jelenségei birkózásának, és ezért előfordulhat, hogy nem látjuk a fától az erdőt. Keletkezésében van valami: stílus, világkép, szellemiség, életforma, ami még nem volt, és nyilván az új szellemiség és életforma nemcsak az életstílust, de az élet megjelenési formáját, a korstílust is determinálni fogja.

Érthető, hogy zavaros az a világkép, amit mi benne élők mainak, XX. századnak szeretnénk látni, tudni. Nem is tudhatunk elfogulatlanul gondolkodni, amikor a múltból annyi elméleti kolonc maradt rajtunk. Ha ösztönünkkel ráérzünk is néha korunk hangjára, nehéz egymástól elválasztani a magunkkal hozott múltat a korunkkal összecsengő jelentőt.

A stílus alakulása ösztönös, spontán folyamat.

A század elején indult meg dübörgőben az átalakulás a tudományban, a technikában, azok gyakorlatba átvitt vetületében, s természetesen a művészetben. Ami a század eleje óta ezeken a területeken megvalósult, amit a század embere újat alkotott, tükröképe a korszak embere egész lelki alakulásának, és idővel minden vetületében azonos szellemű kerek, zárt világképpé formálódik. A stílus alakulásának folyamatát bármelyik területen nyomon kísérhetjük, de talán leglátványosabban a képzőművészetben.

A századvégi forrongások a művészetben előre jelzik mindazokat a változásokat, melyek a XX. század elejétől szinte máig izgalomban tartják a művészetet. Nemcsak formai dolgok ezek. Mögöttük filozófiai, pszichológiai állásfoglalás is áll.

A századeleji szecesszió volt az első, tévedéseiben is lényeges lépés, amellyel az ember ki akart szabadulni a múlt szorításából, a művészet sok száz éves kötöttségéből, megrekedéséből. Nem akarom újra emészteti azt, amit a művészetek forradalma a század eleji indulás óta hasznosat és haszontalant hozott. A fejlődőképes maradt meg belőle. De sok könyvtáryi értelmes és értelmetlen írás tanúsítja, hogy mennyire meggrázta a művészet közéletét mindaz az akarás, amelynek tanúi lehettünk.

Természetes, hogy ami századunk előzményeként és folyamán történt, az gazdasági, technikai, szellemi fejlődésünkből törvényszerűen következett. A művészetben ez részben a külső valóság megtagadásának és az előző századok valóságainak félretevéseivel járt. A művészek figyelme a külső világtól befelé szívódva, lépésről lépésre a saját lelki és gondolati valóságuk felé terelődött.

A fantáziában, ebben a híg folyós közegben az egyes területek nincsenek elszigetelve. A gondolkodás nem korlátozódik egy területre, egységes, az egész szellemi gépezetet betöltő. Még mikor a festői, szobrászi alkotásokban a természet, a külső világ képe és tárgyai ihletik is meg a művészt, az alkotás csak akkor művészi értékű, ha a belső világ idomítja azt. A művész ennek szűrőjén át látja és közvetítésével adja vissza a külső világot, és alkati adottságai szerint szelektál kifejezési eszközeiben.

A korstílus alapja, hogy a filozófus, a tudós, a technikus, a művész azonos konstelláció befolyása alatt alkot. A külső világra való visszahatás, a művészek énjének, az embernek a kivételése, megvalósulása a környezetben. A lelki tartalom befolyása alatt építi föl az ember a neki való világot, melyet így a saját testére szab, hogy lakályossá tegye és jól érezze magát benne. A korstílus a belvilágban érlelődik, és a művész is, aki a korának gyermeke, világát, formavilágát csak ennek segítségével építheti ki, csak ennek segítségével alkothatja újjá a külvilágot. Biztos, hogy a keletkező stílus új lesz, más, mint ami volt, miután az adottságok, melyek a stílust gerjesztik, alakítják, alapvetően megváltoztak.

Korstílus csak olyan korban keletkezhet, amely elkülönül minden előző kortól. Amíg az új gondolatvilág ki nem alakul, az átmenetre jellemzően a stílus-próbálkozások zavarosak, kapkodók. Ha ki alakulnak az új fogalmak, és a gondolkodásbeli és társadalmi rend, akkor tisztul a kifelé is látható kép, és jut el a stílus a nyugváshoz. Átmeneti nyugalomhoz! Az ember is tovább alakul, tovább fejleszti mindazt, amit fejlődésében elért, és határozottabbá lesz a stílusról való fogalma is.

Mi most még csak a félidőben vagyunk, s ha kíváncsiságunk a következő lépésen munkál, és türelmetlenségünk nyomozza is a jövőbe mutató jelenségeket, ezzel sem tudjuk siettetni az új stílus századokra nyúló fejlődési idejét.

Vannak, akik úgy érzik, hogy korunk élettempója nem alkalmas arra, hogy stílust érleljen, mert naponta haladjuk túl, amit tegnap igaznak hittünk. Új felfedezéseink naponta cáfolják mindazt, amit előző nap végső igazságnak tartottunk. Az új technikák, technológiák alapvetően változtatják, váltják fel az addig használtakat. Kialakulatlanságuk oka, hogy még alig dereng szilárd fejlődésük vonalának nyoma. Pedig érezhetjük, hogy korunk igényli, keresi kifejezésének formáját, formavilágát, hogy kikerüljön abból az anarchiából, amelyben ma topogunk.

Ami a század eleje óta a képző- és iparművészetben történik, mutatja, hogy a művészetekben nyugtalanság munkál, ha ellentmondásosan is, zavarosan, szeszélyekkel terhelten és azzal a hátsó gondolattal, hogy minden új ötlet igaz. A formai és gondolkodásbeli ötleteket új stílusnak minősítik, külön néven nevezik. A korstílushoz ezeknek kevés a közük, inkább a reklám területére tartoznak. A stílus fogalmának összekuszálása vezet a kilátástalanság érzéséhez, és olyan konklúzióhoz, hogy korunk fejlődési tempója nem alkalmas arra, hogy stílust érleljen.

A következőkben az új stílus fejlődésének vonalát igyekszem kitapogatni.

Ha összehasonlítjuk világunkat, akár a külsejét nézzük, akár szellemi aspektusát, belső felépítését, struktúráját, nyilvánvaló, hogy más, mint apáink, nagyapáink világa volt. Ha mélyebben nézünk a változásokba, látjuk, hogy törvényszerű következményei szellemi fejlődésünknek: ismereteink, felfedezéseink sokirányú terjedésének, s vele párhuzamosan igényeink tágulásának. A XX. század elejétől máig is alapvetőek a változások. Alakul az új világkép. A stílus az embert képviseli, az emberre szabja át a tudomány, a technika, a lélektan dolgait, és az embert körülvevő egész világot. Még a ridegen objektívnek látszó tudományt is, mely a geometria, matematika precizitását képviseli kutatásainak irányításában, módszereiben az embert képviseli és a stílus szempontjából, mint maga a valóság is, csak eszköz az új valóság megteremtésében.

Gépkorszaknak szeretjük nevezni a mi korunkat. S valóban az emberi elme a gépekben teremtette meg legtipikusabban a XX. század új világát. Az embernek a dolgokhoz való egész szellemi hozzáállását befolyásolja – néha determinálja – a gépszerkesztésben érlelődő gondolkodásmód. A gép ma már minden tevékenységünkbe beleavatkozik.

A gépszerkesztésben a feladatnak, célnak, funkciónak legmegfelelőbb megoldást keressük, s miután a gépeknek a javarésze a termelésben szerepel, a gazdaságosság, a szerkesztés fontos tényezője. A gépszerkesztésben testet öltött szellem kiterjed a szellemi tevékenységek minden területére. Vegyük sorba:

Az új stílusforma kialakulásának szempontjából az építészetnek van központi szerepe. Az ember külvilági életében a környezetteremtés a vezérmotívum. Az épület, a város nekünk épül. A képzőművészet, iparművészet csak bútorozza az építészetet. Az építészeti formaadása irányítja azokat. A nem tárgyalt alkotó művészetek (irodalom, zene, színház stb.) stílusát, ha áttételesen is, ugyancsak a stílusban megnyilatkozó korszellem befolyásolja.

Az építőművészet feladata a téralkotás. Anyaga a kő, beton, vas, fa, üveg stb., a technika, a technológia és a tér. De legelső sorban a kor emberének testi-lelki szükségletei. A megalkotott terek a kor emberére jellemzőek.

A technika, a technológia a stílus szempontjából nem döntő tényező, ha befolyásolja is, alkalmazkodik a stílushoz. A gótika ég felé nyúló, ég felé táguló tér-vágyához hozzáalakulnak a támasztópillérek. Annak érdekében keletkeztek! A barokkban az egyház és a művészek, főlísmerve a stílus lélekbe ható erejét, szinte tudatosan cáfolták a technikát, technológiát azzal, hogy az építészetet is a falakra festették és mintázták. Építészeti formákkal fődtek elképzelt világukat, s a túlbujánzó építészeti formák hazudtolták a valóságosakat. A gomolygó felhők formavilágát a fákra, lombokra, drapériákra is átvitték, s ez a formavilág a festészetet, a szobrászatot is átítatta. Még a zenei formák is ezt a szellemet képviselték.

Az építészetben eddig alkalmazott új technológia alap gondolata, hogy minden épület egy vasból, acélból, vasbetonból készült struktúra, szerkezet csontvázán nyugszik, amelyet burkol, látni enged, de alig érinti a külső kiképzést.

Az utóbbi években új technológiák, új anyagok, új ipari megoldások (panel, könnyűszerkezet),

építési technikák alkalmazásával sokminden változott. Sok építésben, művészen ébresztett ez kétkedést; a technikai változások üteme mellett alkalmas-e korunk új korstílus kialakítására? Hogy szükséglet ez a stílus, azt mutatja az a lázas formakeresés, amely a század eleje óta a képző- és iparművészetet, a zenét izgalomban tartja, és arra utal, hogy új formanyelv felel meg a megújult kornak. Az új formanyelv azonban nem a formáló eszközöket, hanem a formáló ember lelki képét fogja tükrözni.

A formálás szabadsága az építészetben igen nagy, s ezért az építészet éppen a stílus szemszögéből nézve igen nagy felelősséget hordoz.

Az esztétikai megformálás szükségessége kiterjed a környezet, a város, a táj területére is. Az épület strukturális megoldásának géppel rokon szerkezeti felépítése a városhoz, tájhoz idomulás esztétikai, képi, látványi kiképzése összefonódnak és kölcsönhatással vannak egymásra.

Még a gép is az ember formaképző vágyának egyik kifejezője: beleidomul keletkező világunkba. A formatervezett gép nemcsak mint gép, hanem mint tárgy is környezetformáló.

A gép is készülhet azzal a gondolattal, hogy mint önálló művészi alkotás szerepeljen világunkban. Az Eiffel-torony 1889-ben ilyen szándékkal is készült, és Freysinnet garázsépülete parabolás boltozatával a század elején hasonlóképpen. Ma is számtalan híd, boltozat, televíziótorony stb. épül és szerepel mint önálló művészi tárgy a város építészeti együttesében és a természetben.

Aktívan avatkozik a város látványvilágába Schöffner Miklós fényt vetítő és szóró 300 m magas toronyterve, és számos más szerkezete. Vezérlésre színeket, fényeket vetítenek, sőt még zenét is közvetítenek. Rokonok ezzel a mobilok, amelyek fények előtt mozgó formák forgatásával minták játékát vetítik a falra, üveglapra.

Másik kibernetikus formaképzés, mikor színes rajzeszközöket vezetnek gép segítségével falon, papírlapon, és azok mozgásukban igen változatos mintákat írnak. Vízijátékokat is forgatnak ilyen módon. Egészen a l'art pour l'art-mozgások megszerkesztéséhez visz el az út, s a céltalanul mozgó képekig (Tanguy), néha úgy, hogy a természet mozgató erejét veszik igénybe (Calder) szél vagy víz formájában (Frank L. Wright).

Egy másik, igen termékeny terület a fényképezőgép igénybevételével készült képalkotás. Ennek Moholy-Nagy László volt az elindítója, különböző anyagok, összeállítások, megvilágítások lefényképezésével. A színes fényképek e nyomon továbbmenve, egész absztrakt képösszeállításokat örökítenek meg színnel, fénnel, árnyalásokkal gazdagon. A dia falra vetítve szinte tökéletesen adja vissza fényképen az eléje varázsolt élményt. Mindezekben a dolgokban a lényeg, hogy segítségükkel az ember az ő lelki elképzeléseit valósítsa meg, és ne a gép vigye el az embert idegen formai területekre. Ez a művelten rokon a happening gondolatával. Happening, mikor egy elképzelt eseményt vagy képet valósítunk meg a külső világban. (Szélső példa a lengyel Szajna, aki az Ernst múzeumi kiállításon tébolydát valósított meg. Egy másik happening jellegű összeállítás: a külső zavarosság ábrázolásával a rend tagadása a téma. A megvalósított látvány ezt példázza.) Ehhez hasonló, mikor absztrakt elképzelés, tér-, szín-, formaalkotás a cél dia-fényképen, építészeti alkotásban, vagy más tárgyképző feladattal, tudatosan vagy véletlenül bízva, mechanikus úton vagy szabadon formáltan. A technikai eszközökkel készült grafikák (raszterrel, vonalzóval, körzővel és egyéb géppel, műszaki eszközökkel készült plakátok) közeli rokonai ezeknek. Hogy mindezekben századunk születő stílusát mi rejti, azt nem mi kortársak döntjük el. De kétségtelen, hogy ezek alkotóan avatkoznak bele külvilágunk kialakításába, ha embertől erednek, és így emberhez szólnak.

A stílus, az ember kivételése a környezetébe, lelki tartalmának megvalósítása mindabban, ami az ember beavatkozását dicséri. (Ahol beleavatkozás nem lehetséges, ott az ember a meglevőből szelektál.) Az adottságokat a technika vagy a véletlenek sugalmazzák, a kiválasztást a XX. század formálta emberek ösztöne, mérlegelése diktálja. Ez természetesen áll valamennyi géppel produkált, vagy reprodukált, művészetben hasznosítható dologra is. A stílus szempontjából nem érdekes, hogy a keletkező formák absztraktak-e, vagy a valóság konkrét világából vett meglévő formák. Talán az absztrakt formák jobban is képviselik az ember belső világát, mint amazok.

A régi stílusokat mi is csak abból ismerjük, ami megmaradt belőlük. Nem lehet a mi gondunk, hogy a keletkező világképeinkből mit hagyunk az utókorra, legfőképpen az, hogy mi illik bele az ala-

kulő újba. Mégis érdekes felvetni a kérdést, ha a gépek elavulnak, elévülnek, a gépek nyomát viselő alkotásokból mi marad meg?

Elmúlt korok mővészi emlékei a kor stílusformáiban a kor lelkét őrzik. Bennük, közvetítésükkel – ha a formáiban olvasni tudunk – leolvashatjuk a kor karakterét.

A kor formáló őszjőne, hatása sok mindenre kiterjed, talán mindenre, ami külső és belső életünket alakítja. Fernand Léger a 20-as években egy alkalommal, amikor a mővészet jővőjéről való véleményét kérdeztem, azt mondta: „Adjon nekem egy zsák kést, és én a késekből képet csinálók.” – tehát mővészetet. (Nem szignálva, hanem rangrejtve gondolta, a környezet formálásának anoním szándékával.) A kirakatrendezés ma már mővészetté lett.

A stílus szempontjából létjogosult az emberi tevékenységnek minden esztétikai kisugárzása. Az iparmővészetnek számos területe tanu arra, hogy gazdaggá tudja tenni környezetünket, életünket. Vajon iparmővészet-e például, amit Kemény Zoltán képviselt munkáiban. Egyforma – különböző fajtájú és színű – fémdarabokat (köröket, négyzeteket stb.) fémlapra hegesztett össze, elosztásban, színritmikában újszerűen, kihasználva a fémanyagok jellegzetes szépségét. Vasarelynek színeiben, ritmusokban mutatkoznak ilyen irányú törekvései. Az anyagok iránt való érdeklődés számtalan festőben, szobrászban, iparmővészen fokozódóan megvan. Az építészek különösképpen a különböző burkolóanyagokkal igyekeznek gazdagítani, szépíteni a betonfelületek sivárságát.

Az anyagok iránti érdeklődést, az anyag szeretetét a Bauhaus ültette a mővészek fantáziájába. A Bauhaus vezette rá a mővészeket az anyagok anyagszerű felhasználására. A Bauhaust megelőzően a szecesszióban használták ugyan a szép anyagokat, de intarziának, ráakott ornamentikának. Ma már az anyagok az emberi fantázia kellék-tárába kerültek és képviselik a XX. század emberének ízlését.

A mővészi tevékenységnek egyik lényeges, fontos területe a díszítés. Ősi hajlam, mely ma is él, és amelyet ma még alig ismer föl, vagy megtagad a mővészek közvéleménye. Így aztán, ha az őszjőnőkben munkál is, s a műkedvelés számos területén jelentkezik, a perifériákra szorul. Az építészet ma nem igényli az ornamentst. Legalábbis még nem, és kérdéses, hogy a teljes kialakulásáig igényelni fogja-e. A képzőmővészek, iparmővészek érzik kopárnak a díszítetlen falakat.

A díszítés, az ornamentika, a művészkedésnek, a műkedvelésnek legkiterjedtebb, legmozgékonyabb ága, és miután mélyről jön, nagy a kiterjedése, és tévedései ellenére sok mindent sodor magával, ami a kor ízlésére utal. Az ornamentika tág, tágítható, táguló terület. Magán hordja leolvashatóan az egyén, a táj, a fajta, a korszak kézjegyeit, ízlésének jellegét. Mozzgékony, s a divatot sem tagadja meg. A grafikában, de még a festészetben, szobrászatban is hat. Védjegyekben, üzletj grafikákban, emblémákban, plakátokon a mindennapi utca képét élénkíti. Az ornamentika éppúgy tükrözi alkotóját, korát, mint a többi, magasabbrendűnek minősített mővészi megnyilatkozás. Formavilágának kifejezéstartalma azonos kell hogy legyen a magasabbrendű mővészetekével.

A mővész, a tudós, a technikus mind a kor szellemének a kényszere alatt áll, s a mővész, korának gyermeke, keresi, igyekszik felfedezni, megvalósítani korának formába önthető értelmét. Mőve, stílusa mégis a mővésztől függő, személyéhez kötött, rá jellemző. Egy-egy mővész alkati adottságait tükrözi az „egyéni” stílus, s miután az egyének igen különbözőek (skizofréniától, melankóliától az életvidámságig, derűlátásig, a pesszimizmustól az optimizmusig színeződnek hajlamaik), a korstílusra csak akkor van befolyásuk, ha összecsengenek a korszellemmel.

Az egyéniség-kultusz korunk egyik torzulása. A kapitalista országokban a műkereskedelem szorgalmazza ezt, és a sztár-rendszerben, reklámban, márkázásban csúcsosodik ki annyira, hogy a mővész, ha nem ragaszkodik tárgyköréhez, stílusához, elveszti a műkereskedőjét és a piacát. A mővészetek történetében ez a fajta szelekció a múltban nem volt, ha nagy egyéniségek voltak is, akik társaiknál jobban képviselték a korukat. A román és a gótikus korból nevek sem igen maradtak fenn. A reneszánszban és a barokkban erősen a kor diktálta a stílust, az egyének a kor szellemében éltek és alkotak, s bennük az egyéni különbözősége nem voltak túlságosan hangsúlyozottak.

A másik jelenség, amellyel a stílus szempontjából foglalkozni kell, a folklór, a népmővészet hatása a korstílusra. Van ilyen hatás, mindig is volt. A helyi, táji, fajtabeli hatások jellegzetessége fönnáll minden időben, korban. A díszítő szellem és az ebből keletkező ornamentika ősi eredetű, magán viseli valamely népnek múltját, vándorlásainak emlékét (hogy csak a vikingeket, íreket, germánokat említsem), s ezek egy korstílusnak a jellegét átszínezik, átfőrmálják. Akár a gótikában, de minden előző és utána következő stílusban kimutathatóan megvan ez. Van német, francia, angol, de még olasz gótika stb. is, s ezek fölismerhetően, jellegzetesen magukon viselik a népek, népcsoportok, tá-

jak hatását. A korstílus vissza is hat a népi művészetre. Nálunk is van például paraszt-barokk, mely annak idején befolyásolta a falu képét. A helyi, faji, népi befolyás lényegében mégis a korstílusok fölött áll, a terület művészeinek vérében él. Érvényesült minden korban és művészen. Ki tagadhatná, hogy Vaszary, Csók, Ripp-Rónai magyar művészek? Színviláguk, formaalakításuk magyar. A korstílust sem az egyéni, sem a népi környezeti hatás nem befolyásolja lényegesen. Legfőljebb az történhet, hogy egyes művészek, népcsoportok azon a területen járulnak hozzá a kor jellegének alakításához, amely alkatuknak, vérmérsékletüknek, hagyományaiknak megfelel.

A stílus, a korstílus szervesen fejlődik a kor emberének életéből. Kifejlődik, ha a kor stílusérett. Addig él, amíg a feltételek nem változnak. Ha túlélte idejét, elhal. Átmeneti korok stagnálása azt jelzi, hogy az új stílus kifejlődésének nem jött el az ideje, táptalaja nem eléggé érlelő, az új gondolatvilág és életforma még nem alakult ki.

Az emberi stílus emberszabású. Mint ahogy minden élőnek a természetben organikus a fejlődése, saját stílusát, törvényeit követi, saját törvényében teljes, úgy az emberi stílus is szerves kiegészülése az embernek. Ahogy a fa kihajt, ha megjön az ideje, a stílus, az embernek a valóságban való kiteljesedése is virágba borul, ha érlelő ideje letelt.

Igyekeztem szerves egészé összeépíteni ami körülöttünk folyik. Figyelni, besorolni minden mutatkozó jelenséget, amely a továbblépés útját jelzi. Lehetnek megmozdulások, melyeket nem tudok gondolkodásom láncába, tapasztalataim vonalába beilleszteni, és lehet, hogy figyelmen kívül hagytam olyan, már ma is mutatkozó dolgokat, amelyeknek befolyásuk lehet a stílus alakulására. Tisztaban vagyok azzal, hogy ilyen rövid cikkben csak jelezni lehet igen fontos kérdéseket. A gondolatokat csak fölvettem. Kifejtésükhöz tér és idő kellene, mely nem áll rendelkezésemre. De azt hiszem, ennyi is elég ahhoz, hogy kortársaim figyelmét, érdeklődését felkeltssem e problémakör iránt, amely véleményem szerint építő értékű gondolatokkal terhes.

Budapest, 1976

Rekapituláció

Én is az impresszionizmusnál kezdtem, mint sok híres és hírtelen kortársam. Szerettem a természetet. Fiatalkorom óta és ma is járom turistaként a környező világot.

1911-ben kerültem Párizsba. Első dolgom volt, hogy beiratkozok egy festőakadémiába. Lucien Simonét ajánlották. Életnagyságú akttal kezdtem. Egy hét múlva megnézte munkámat a mester. Azt mondta, hogy palettámmal és rajztudásommal nagyon szép dolgokat fogok még csinálni. A következő héten már másik akadémián jelentkeztem. Tudtam, milyen keveset tudok, tanulni akartam.

Második mesterem Henry Martin volt. Impresszionistának vallotta magát. Nagy felületeket egymás mellé helyezett, természettől tanult tiszta színekkel, hernyóserű csikokkal. Pointilistának nevezte ezt a színbontó technikát, mellyel embereket, tájakat ábrázolt dekoratívan. Sokat tanultam tőle színekről, effektusokról. Az itt tanultakat egészítette ki később Seurat színelmélete és Gignac színorgiája. – Ugyanakkor bejártam az École des Beaux-Arts-ba anatómiára és alakrajzra, és az École des Arts Décoratifs-be esti rajzra.

Egy évig voltam Henry Martin tanítványa, de kíváncsi természetem, nyugtalanságom tovább vitt. Maurice Denis volt a következő mesterem.

Közben zajlott a művészi élet Párizsban, 1912-öt írtunk. A Nabis színforradalma után a kubisták, futuristák jelentek ki állítással, kiáltványokkal. Elméletekkel támasztották alá forradalmi, régi elméleteket döntő megmozdulásaikat. Engem az elmélet mindig érdekelt. Művészen készültem. Szükségét éreztem, hogy ideológiára építsem művészi munkámat. Maurice Denishez is azért mentem, mert ebben hittem támogatást találni nála. (Könyve jelent meg elméleti dolgokról.) Sajnos, éppen ebben nem kaptam választ problémáimra tőle. Más elvek, más hangsúlyok érdekeltek.

1913 elején itthon jártam. Három hónapig Körösfői Kriesch Aladár mellett dolgoztam az Iparmű-

vészeti Iskolán a díszítőfestészetben. Krieschtől is sokat tanultam. Főképp azt, hogy az épületen – külsején, belsején – minden összefügg, és a művész dolga, hogy mindent – még az ornamentikát is – megtervezze. A szecessziónak termékeny gondolata ez.

Maurice Denis szintén a szecessziónak gyermeke volt. Stílusa a szecesszióra jellemzően: külsőséges, dekoratív. Egy félév után elhagytam akadémiáját. Akkor már nem kerestem magamnak újabb mestert; mint kortársaim javarésze, szabad vadként indultam el a magam útján.

1914-ben kitört az első világháború. Internáltak, s magamra utaltságom ezzel kiteljesedett. Hogyan sáfárokodtam a Bretagneban töltött szinte öt évvel?

Azzal kezdtem, hogy orvosi könyvből anatómiát tanultam. Modellem bőven akadt internált társaim között, gipszet is tudtam szerezni, és tömbbe öntve szobrot faragtam belőle, bicskával. Ugyanakkor vagy ötven karakter fejet is festettem társaimról.

A természet engem nemcsak mint látvány érdekelt, s a fogságban bőven volt időm, hogy foglalkozzam mélyebb értelmével. Tücsköt, bogarat, lepkét, tengeri állatokat, köveket, növényeket gyűjtöttem, rajzoltam, festettem. Megjelenésük formája mellett a forma keletkezésének útját is tanulmányoztam. Ezenkívül érdekelt a szerkezet is, mely a keletkezés és rendeltetés nyomát viselte. Ilyen szempontból figyeltem a természet öndíszítését, annak okszerűségét, organikus jellegét stb. Díszítő érdeklődésem egészült ki ezzel, és a funkcionalizmus vezetett megfigyeléseimben.

A fogságban írt esztétikai tanulmányaim lényege, hogy minden művészet formájában is kifejezést hordoz, s ez a kifejezés független a tárgyában rejlőtől. A természet adta forma és az absztrakt forma kifejezése, ha nem foglalkozunk vele, szembe kerülhet egymással, és leronthatja egymás hatását. Tanulmányaimban feldolgoztam és párhuzamba, illetve szembe állítottam a festészet és zene formavilágát, és foglalkoztam az építészetben és ornamentikában megvalósítható kifejezéssel is.

A fogságban kialakult szemléletemet hasznosítottam szabadulásom után művészetemben és írásaimban, s máig is az vezet a munkámban. A harmincas években már azzal is tisztában voltam, hogy a bauhausi gondolat édes testvére annak, amit a fogságban megírtam. A mai kaotikussá vált próbálkozásokat látva pedig nagy segítségemre van az az ideológiai alap, melyet akkor megszereztem.

A művészet zajlását ma is éberem figyelem. A keletkező művekben nemcsak a XX. század stílusjegyeit igyekszem felismerni. A forma, a stílus mélyebb értelmét keresem: a formából leolvasható körképet, korszellemet.

A forma a művészt tükrözi és a művész közvetítésével a század egész szellemi beállítottságát. S ez valamennyi művészetre áll. Szemléletemben valamennyi művészetet igyekeztem közös nevezőre hozni. A közös nevező pedig a XX. század embere, kinek nyomait kerestem művészetében, szellemi megnyilvánulásaiban, más célt szolgáló alkotásaiban.

Budapest, 1976

1979 tavaszán Szabó Júliával és Pataki Gáborral felkerestük Lossonczy Tamás festőművészt, hogy az Ars Hungarica számára interjút készítsünk vele. A számára kellemetlen és akadozó magnós interjú helyett Lossonczy az 1945 óta vezetett naplójából ajánlott fel közlésre részleteket. Többszöri találkozások és beszélgetések során végül is az alábbi részleteket választottuk, közös megegyezéssel. Mi természetesen más részleteket is kértünk Lossonczytól, de ő a még élő szereplők érzékenységre tekintettel és egyfajta szemérmességből – egyelőre – az alábbi 11 bejegyzést adta át nekünk. A válogatás szempontjai nagyjából a következők voltak: az 1945 és 1948 közötti művészettörténeti korszak fontos mozgásaira rávilágító és a korszak legfontosabb művész, kritikus, művészet-történész szereplői munkásságára, küzdelmeire, törekvéseire és – esetleg – sorsára fényt vető írások kiválasztása; illetve a Lossonczy-életmű legjelentősebb korszakát meghatározó társadalmi, politikai, művészeti jelenségeket bemutató feljegyzések kiválasztása.

Lossonczy Tamás 1979 decemberében rövid bevezetőt készített naplójegyzetei elé. Ebben – az alkotó, ma is aktívan dolgozó – művész természetes és szükségképpen szubjektív szempontjai alapján foglalja össze művészetének fejlődését, fontosabb állomásait és belső mozgatóit. Lossonczy írásait kisebb fotóanyaggal egészítettük ki, elsősorban olyan felvételekkel, melyek maguk is dokumentum értékűek, mivel a naplórészletekben tárgyalt eseményekhez kapcsolódnak; illetve addig nem publikált, korai műveit mutatják be.

Hegyi Loránd

Lossonczy Tamás: Fragmentumok

1979. XII. 2.

BEVEZETÉS

Távoli földrészről térek haza, mikor azzal tisztelnek meg, hogy beszéljek életemről, közöljek néhány részletet egykori naplóból.

Világos, hogy másképpen ítéli meg az ember a dolgokat, saját életét is, ha négy fal között él és másképpen, ha távoli világokat bebarangolva száll ki a repülőgépből.

A gazdag múzeumokat járva a csodálatos képek, szobrok hatását szinte felülmúlta bennem az a bensőséges komolyság, amellyel az ott élők táplálkoznak a rengeteg fajta művészettel.

Kissé távolabb tekintve a múltamba, sivár munkás bércszárnyák büszke főúri paloták, komoly egyetemek, pincékbe húzóó kéziműhelyek, hatalmas, füstös gyárak, múzeumok, pezsgő élettel teli utcácskák és hömpölygő körutak, dübörgő lovas omnibuszok, duhaj bormérések, munkástüntetések elleni lovasrohamok, egyházi körmenetek, rengeteg szívfacsaró szomorúság és nyomor mellett püf-feszkedő gazdagság, meg a hatalmas Gellérthegy tárulnak eléem. Mert így él bennem a hajdani Pest, vagyis az a számomra oly meghatározó város, ahol születtem és fiatalúságomat éltem.

A hajdani Andrassy úton jártam a Képzőművészeti Főiskolára. Tanárim közül különösen sokat

köszönhetek választott mesteremnek, Vaszary Jánosnak, ennek az egyetemes jellemű, temperamentumos, művelt művésznak. A szövevényes művészeti közéletet a maga titkos és sötét intrikáival azonban visszahúzó reakciós erőnek ismertem meg már korán. A halott Tisza Istvánt túléltek mérgező művészeti követelményei, az elnyomó rendszert megszépítő naturalizmus különféle formáinak ráerőszakolása művészekre és közönségre, nem feledve az üzletet sem. Csak 1945-ben egy időre dőlt meg ennek a szellemi követelménynek érvényesítése a művészettel szemben. Az ötvenes években azonban, az ismét oknálni fogva, a tisztaistváni konzervatív művészetszemlélet, ha más formában is, de reneszánszát ünnepelte. A haladó művészi erőket körmönfont ködösítéssel tették hidegre. De megölni a modern, haladó művészetet nem lehet.

Ami engem illet, mindenféle kulturális megmerevedésnek ellene voltam. Azért is választottam tanáromnak Vaszaryt, mert a művészi alkotószabadság, az egyén kibontakozásának útja felé vezető kaput tárta szélesre növendékei előtt.

Festői utam egyes állomásait négy fontosabb kiállítással tudom érzékelteni.

1943-ban az Alkotás művészházban volt első gyűjteményes kiállításom. A háború borzalmai, a fasiszta tombolás szinte széttepte belsőmet, így formavilágomat is. Nem voltak ezek a munkák, amelyek a kiállításon szerepeltek, jólvelet, higgadtan szerkesztett alkotások. Inkább alaptermészetemből fakadó alig nyomon követhető szerkezet tartja össze minden vívódásomat.

1948-ban a Népköztársaság úton a szakszervezet tágas kiállítóhelyiségében volt a második és hosszú ideig utolsó gyűjteményes kiállításom, amelyen főként kemény, határozott szerkezeti felépítésű forma és színkompozícióim szerepeltek. Telítve voltak alkotókedvvel. A kritika már egyetlen szóval sem említhette ezt a kiállítást. Még a létezését is titokban tartották. Ennek ellenére rengeteg fiatal látta, sőt, mint azt évtizedek múlva többen is említették, maradandó élményükké vált ez a titokban tartott kiállítás.

1970-ben a Fényes Adolf teremben volt huszonkét évi szünet után kamarakiállításom. Ezeket a munkáimat a szerkezeti szigorúság mellett úgy érzem, erősebb lírai elemek hatották át. A makacs hallgatás mellett komoly, elismerő vélemény is napvilágot látott erről a kiállításról a sajtóban.

1979-ben a budapesti Múcsarnok közel száz festményemet állította ki. Szinte négy kemény évtized művészi fejlődése volt nyomon követhető ezen a kiállításon. A sajtó véleménye ugyancsak megszólalt. De helyesebb is, ha minden kritikus a maga meggyőződése szerint ír, mintha egyhangúan színdak-dicsérnek egy festőt.

A közönséggel való találkozásom, a megértés és szeretet, amellyel körülvettem bizonyította, hogy nem dolgoztam hiába: az emberek szívükbe fogadtak. Érezték, hogy hidegen hagy az üzleti siker, mert megyek a magam művészi céljának útján.

Ennek az útnak különböző állomásait, pillanatait mutatja be ez a néhány jegyzet. Az én megnyilvánulási formám a kép, nem a szó. Feljegyzéseim talán mégis szolgálnak néhány adattal a korszak művészeti életének megértéséhez.

1945 óta némi megszakításoktól eltekintve, többé-kevésbé rendszeresen vezetek naplót, amelyben megítélesem szerint fontos eseményeket és azoknak munkásságomra gyakorolt hatását jegyzem fel. Naplóm mozaikszerű, vagyis nem folyamatos, mint egy regény. Maga az élet és saját érzékenységgem tekinthető szerzőjének. Az idők, intézmények és az emberek közben sokat változtak. Sokan meghaltak, és akik életben maradtak, gyakran nagy változáson mentek keresztül. Tévedünk, hibázunk mindnyájan. Hadd álljon itt egy példa. Dr. J. K. 1946. áprilisi naplójegyzetem szerint ezt írta a Szabad Népbe rólink: Martyn Ferenc egyénieskedő, Korniss Dezső trükkös, Lossonczy Tamás finomkodó. Ám 33 év múltán 1979. I. 7-én ugyanez a Dr. J. K. így ír a kiállításom vendégkönyvébe: „Nagy elégtétel számomra ismét látnom Lossonczy Tamás nagyszerű kibontakozását. Külön öröm, hogy elértük ennek a nagyszerű anyagnak a bemutatását.”

Olyan korszakra esnek jegyzeteim, amikor az izmusok többnyire eltakarják a festőt, amikor minden művészre ilyen-olyan alig lemosható bélyeget sütöttek. Hiba valamilyen izmushoz tartozni, ugyanakkor bűn, ha valaki nem tartozik valamilyen csoporthoz, hiszen akkor egyénieskedőnek minősítik. Tehát előítéletekben nincs hiány. A művészet nem pusztán változás, hanem sok meglepetést tartogat azok számára, akik kifinomodott érzékkel az alig tapinthatót is észreveszik. Ehhez persze le kell vetni az előítéleteket. Az előítéleteket, amelyek annyiszor sodorták már katasztrófabá az emberiséget. Ami engem illet, egész életem szembenállás a különféle előítéletekkel, legyenek azok művészi, vagy másfajta előítéletek.

1945. OKTÓBER 2. KEDD

Hétfőn délután viharos ülés volt az Andrássy úti szabad szakszervezetben. Bálint Bandi viharos kirohanást intézett a Gresham ellen, szemükre vetve, hogy a szövetkezeti vásárlásoknál a zsüri erkölcstelenül járt el, amikor magától vette a képek java részét. Bernáthtól 75 ezerért, Szőnyitől szintén 75 ezerért, amikor pedig túllépték az összeget, akkor például Jakovits szobrásznak 15 ezer pengőért megvásárolt szobrát egyszerűen törölték, Lossonczynek pedig 25 ezer pengős képéért 10 ezer pengőt ajánlottak fel. Ahelyett, hogy Bernáthnak és Szőnyinek a képeit olcsóbban vásárolták volna meg. Így bizonyára több jutott volna a tehetséges fiataloknak. Pátzay Pál azt mondta, hogy a zsüri nem önmagától ajánlkozott fel, hanem az üzletemberek, akik a pénzt hozták, felkérték a Szinyei Merse Társaság kiperőjét, kiváló művészeit, hogy mintegy nevükkel márkázzák a szövetkezet műtárgyvásárlásait. Én javasoltam, hogy egészítsük ki a zsürit az összes művészi irányok képviselőivel. Ezt Bán Béla úgy értelmezte, hogy Barcsayt, Gadányit ajánlotta zsüritagoknak. Ezt a javaslatot a választmány elfogadta. Gadányit se, Barcsayt se tartom erre alkalmasnak, bár kitűnő művészek, mindenesetre valamit javított a helyzeten. Pátzay még ezt is mondta: „Nem lehet a művészeket egy kalap alá venni. Művészi szakszépil kérdése az, hogy melyik művésznek van nagyobb sikere.” Az öreg Vedres Márk később azt mondta nekem, ez erkölcsatlenség, akkor a giccsek lesz a legnagyobb sikere, pedig mi a giccsek ellen harcolunk. Koffán Károly visszaválaszolt Pátzaynak, mondván, hogy nem szakszépil kérdése ez, mert ha az volna, akkor engedjék ki az összes lányokat, meztelenül, ne csak egy-kettőt, a többit pedig zárják ki a nyilvánosság elől. Tehát Pátzay gondolatmenetének helytelensége mindenképpen nyilvánvaló. Az is biztos azonban, hogy a művészi porondot ők urálják. Kállai Ernő, Fekete Béla egy szót sem szóltak egész idő alatt. Diplomatikusan visszahúzódtak. Nyilván utalatos dolgok a művészetet így bepiszkolni. Ma délelőtt voltam valamelyik pasaréti utcában, ahol a Magyar Nők Demokratikus Szövetsége szobor- és képkiallítást akart rendezni. A rendezésre Ibolyát és engem kért fel Klinger Médi pártmegbízott. A helyiségek elég jó világítású óvoda-helyiségek, közel a Pasaréti úthoz. Tízennyolc folyóméteren lehet képeket felakasztani. A szobrok egy kis külön szobába kerülnének. Érdemes gondolkodni rajta. A kiállítás nem valósult meg.

1945. NOV. 23.

Belsőnkben az irracionális sejtelem és a tiszta ész új formarendszerének összeolvadását érzem. Az ismeretlenről való félelmében az ember a tudat és tudomány mindenre fényt derítő elrendeztségére vágyik. De mint ahogy az örök nappal sem volna elviselhető, a racionális világot sem bírjuk el önmagában, hanem belepihenünk az irracionális fantasztikus éjszakájába. Éjszaka és nappal, józanság és bódultság kiegyensúlyozzák egymást. A hosszú ébrenlélet feltétlen álom követi és aki kialudta magát, az valóban felébred. De nem szeretem az erőltetett ébrenléteket, és az erőszakolt álmokat, vagyis nem szeretem a hazugságot, a magunk és mások becsapását.

Hogy az alkotás milyen szörnyű szenvedéssel jár, arról a boldog szemlélőnek fogalma sincs. Művészetet csinálni a legszörnyűbb kínok vállalása. Mindig haladni előre, soha nem ismételni! Nemcsak privát érzésekről van itt szó, egész rendszereket, hatalmas összefüggéseket kell itt állandóan fejben tartani. Alig tudom összefogni a gondolataimat, sokszor valóban jobb volna megőrülni, vagy meghalni, hogy megsemmisüljön az ember, hogy meneküljünk az állandó, kínzó felelősségtudat elől....

Aug. 4–5. festettem ezt a kis képemet, amelyen fekete alapra egy fehér önmagába kigyózó forma van áfestve. Mély fekete és villogó, pontosan körülkontúrozott fehér felületen kék színű pontozott vonalrendszer gyöngyözik. A külső és belső rendezés vágya érzik ezen a munkán.

1946. MÁRCIUS 20.

Csípős, tejfehér, ezüst, ködös idő. Még fűteni kell. Kint azért gyengén csiripelnek a madarak, zöldül a fű, a kopasz fákon már rügyek mutatkoznak, kakas kukorékul. Tulajdonképpen olyan szép itt a környezet, csendes, szinte vidékinek mondható. Alkalmas az elmélyedésre. Festeni kívánok.

Palasovszky Ödönnel találkoztam tegnap. Azt mondta, hogy minden személyeskedésen túl az a

nézet alakult ki, hogy az én dolgaim a kiállításon a legjobbak. Leírom ezt mindenesetre, mert Palasovszky véleményét mindig sokra tartottam. Most látom csak rengeteg hibámat, fogya-tékosságomat, persze... Színvilágomban is valahogy rendet kívánok tenni. Dehát vannak alkotóművészek és vannak reprodukálók, alakítók. Például X úgy játssza, úgy interpretilja Picassot, mint egy Shakespeare-színész Shakespeare-t.

1946. MÁRCIUS 29. PÉNTEK

Déltájt Palasovszky Ödönnel találkoztam. Azt mondta, hogy a Francia Kommunista Párt részéről jelenleg Pesten tartózkodik egy Elkán Lucien Hervé nevű ember, abból a célból, hogy közölje a Magyar Kommunista Párt vezetőségével a Francia Kommunista Párt határozatát, melynek értelmében a Francia Kommunista Párt szükségesnek és hasznosnak tartja a művészet terén való kísérletezést, mert az elszakítja az elmét a konvenciótól és az embert alkalmassá teszi a kommunista-szocialista társadalomért való haragra. Jó volna beszélni vele. A Magyar Kommunista Párt álláspontja ezzel szemben az, hogy minden művész csináljon amit akar, szabadon dolgozhat tőle, pártfogolni úgyse fogja csak a neki megfelelő szocialista realizmust. Ez a művészi szabadság elve. Az idő meg fogja mutatni, hogy kinek volt igaza. Egy ilyen értelemben vezetett államban például, ahol magánvásárlásokról nem lehet szó, gyakorlatilag éhen halnak azok a művészek, akik nem szocialista realizmust csinálnak, mert műveiket műterembravúroknak fogják minősíteni, vagy más címen fogják hidegre tenni. Meggyőződésem, hogy a Magyar Kommunista Párt vezetőségének is, ha eredményesen akar harcolni a reakció ellen, végső fokon a kommunista társadalomért, a francia párt határozata tával azonos határozatot kell hoznia.

1946. ÁPRILIS

Lucien Elkán, a francia KP festő tagja itt volt, aki Palasovszky előtt más színben mutatkozott. Megnézte munkáimat és „tetszetek” neki. Csakúgy szemre, mint dekorációk. Mert azt mondta, hogy a munkásokat képeim nem gondolkodásra fogják rábírní, hanem mint szép, üde dekorációk felett fognak feleltük napirendre térni. Szerinte a művészetből az utóbbi időben eltűnt a téma, és most a témához való visszatérés észlelhető. Eltűnt a téma? A Horthy-freskók témátlanok voltak? Szerinte és a francia kommunista párt szerint is a jövő képe nem a táblakép lesz, hanem a pártházak dísztermei, iskolák, színházak, szakszervezeti termek részére készített freskók. A francia kommunista párt ezért elveti az absztrakt művészetet, hanem a témához való visszatérést várja el tagjaitól. Kállai azt mondta, nemcsak középületek részére kell freskókat készíteni, hanem a múzeumok, képtárak, magánshobák sem fognak sohasem megszűnni. Olyan ez az állítás, mintha valaki azt mondaná, hogy a jövő járműve az autóbuz lesz, pedig bizony az ő meggyőződése szerint a jövőben is lesz autó, bicikli, sőt, gyalog is fognak járni az emberek. Ilyen értelemben a festészet nem fog csak a freskókra szorítkozni. (Dehát ezeknek beszélhetünk.)

1946. MÁJUS 5. VASÁRNAP

Délelőttre Kállai tárlatvezetése volt tervezve a szocialista kiállításon, azonban a kevés érdeklődő következtében elmaradt. Beszélgettünk. Makarius (Makarius Sameer részt vett az elvont művészek csoport-kiállításán), Marosán, Gyarmathy, Zemplényi és Kállai Ernő. Kállai bejelentette, hogy levelet ír O. L.-nek (Tamkó Sírátó Károly) az egyébként kitűnő avantgard költőnek, visszavonja aláírását a Dunavölgyi Avantgard Akadémia manifesztumától. Nem híve az ilyen nagy beharangozásoknak, sokkal inkább a tetteket szereti, mint a kiáltványokat. Inkább a szerényebb, komolyabb írások felelnek meg neki, mint a nagy pátozzsal bejelentett tettek. Ezenkívül elgondolásaiban szerinte olyan emberek is szerepelnek, akikkel ő, Kállai egyáltalán nem ért egyet. Például Scheiber és Kádár. Mindkettő a berlini Sturmál szerepelt ugyan, de csak akkor, amikor Herwarth Walden már nem tudott új tehetségekkel jönni. Ezeket inkább csak azért állították ki, hogy ne álljon üresen a kiállítóhelyiség.

Ehhez hozzájárult az én aggályom C. A.-val szemben, akit O. O. szintén be akart, és valószínűleg akar is a festők közé szervezni. C. A.-t én régóta ismertem, alapjában tehetséges embernek is tartottam, ám zavart, hogy a világ összes művészeit végig utánozta, anélkül, hogy bármit is tanult volna tőlük. A művészet pedig nem belső tartalom nélküli virtuozitás. Például ha összehasonlítom egy Makarius tömörségével, és valódi szerénységével, akkor sül csak ki igazán C. A. levegőnyi volta.

Kállai ekkor még a következőket mondta: neki nem szívügye az a csillogó, fényekkel áttört építési dinamikus világ ma már, melyet annyira szeretett a Bauhaus időkben. Talán azért, mert már kiöregedett ebből? Nem kizárólagos híve az absztrakt művészetnek, nem elfogult egy irány kizárólagosságának érdekében. Ez az elfogultság lehet szent kötelessége egy festőnek, hogy belemerüljön a maga világába, de ő inkább az egyes értékeket nézi, nem pedig az irányt. Inkább a művészi kvalitás legyen fontos, mint az irány. Az absztrakt kiállítás után egy kevert kiállítást akart megint rendezni, expresszionisták, absztraktok stb. (Kállai kiállítási évszámok: 1946–48.) Megigérte, hogy Mihályfi Ernő nyomdájában megérdeklődi a katalógus lehetőségeit és erről hamar fog beszámolni. Mi művészek ezt nagyon szeretnők, hogy így a külföld is tudomást szerezzen, legalább valamennyire, hogy mi történik itt, Magyarországon, és hogy azon a bizonyos mindenkori reprezentatív hivatalos művészetén kívül van itt másik, élettellel haladó művészet is.

1946. MÁJUS 30. CSÜTÖRTÖK

Megint csak visszakalandozok az első absztrakt kiállításunkra. Kmetty János is megnézte, azt mondta, szép, szép, de persze azt be kell látnunk, be kell látnia mindenkinek, hogy ezek csak utórézgek. Kállainak későn, kissé túl későn jutott észébe a válasz: Na és Kmetty művészete nem utórézge-e? Ha úgy vesszük, nem utórézge-e az egész magyar művészet a külföld művészetének? Nálunk húsz-harminc évnyi késéssel érkeznek meg a dolgok. De ha továbbvisszük a gondolatot, nincs elszigetelt művészi jelenség. Utórézgek és előfutár nem is állnak oly messzi egymástól, mint egyesek gondolnák. Vajon nem volt-e a francia kubizmus Cézanne művészetének utánerzge?

1946. JÚNIUS 6. CSÜTÖRTÖK

Tegnap reggel 10 órakor a kultuszminisztériumban voltam a múzeum részére vásárolt képem (a kép jelenleg a Magyar Nemzeti Galériában található. Múcsarnok 1979. kat. sz. 28.) vételáráért. Tíz gramm arany volt a megállapodás. Amikor bementem egy ékszerészhez, megérdeklődtem az arany árát. Reggel tízkor egy gramm arany 190–200 milliárd pengő volt. A dollár pedig 170 milliárd. Mire a kultuszban Szalatnyai, a titkár, az iktató, a számvétség stb. elintézte az ügyet, két óra lett. 195-ször tíz... illetve lekerekítve két billió pengőt kaptam kézhez. A baj csak az, hogy két órára az arany 280 milliárdra, a dollár 260 milliárdra szökött föl. A műterem üvegezésére szántam az összeget. Ez 11 dollárba került, vagyis a tegnap déli kurzus szerint 2860 millió pengő. Tehát 860 ezer millió pengő veszteségem van. Ilyen pénz pánikhangulat volt, hogy semmiféle pénzstabilizációs lehetőséget nem találtak. Hiába kerestem cukrot, eltűnt. Adóbélyeget nem kaptam. Szerencsére Barát Zoltánnal találkoztam, aki képeimet megmenekítette, ő áttette egész pénzemet adópengőbe.

1946. JÚNIUS 9. VASÁRNAP

Reggel nyolc óra. Ibolya műtermében dolgozik. Gyönyörű nyári forró reggel, a mdarak énekelnek, a kakas kukorékol, szabályos időközökben. és egy távoli tyúk válaszol neki. Tegnap a kiállításon (Az elvont művészek első magyar kiállítása.) odajött hozzám két akadémista, és odavittek a képeimhez. Szinte kérdőre vontak: Hogy csinálom? Vízió? – Nem – válaszoltam: érzés. Addig fejlesztem a képet, amíg az a bizonyos érzés, amit ki akarok fejezni, nem nyer kifejezést. A kép nem a fejben, hanem a vásznon készül; munka közben. Persze, érzés, vízió, kritika, technikai tapasztalat és rengeteg fel nem sorolható elem játszik közbe az alkotásnál. Következő kérdésük az volt: hogy mi azt állítjuk, hogy ezeken a képeken minden tudatosan történik. Akkor magyarázzam meg, hogy ez az

ecsetvonás itt miért vastag, ott miért vékony, itt miért híg, ott miért sűrű a festék. Minden részletét magyarázzuk meg. Válaszom az volt: mindig az egész képet kell nézni, nem pedig a részletet. Ha az egészet nézem, akkor a részletek is érthetőek lesznek belőle. Véletlen? Az, hogy megszülettünk, vajon nem véletlen-e? Attól függ, hogyan értelmezzük a véletlent. Sok mindent meg tudunk magyarázni. De vannak olyan dolgok is, amelyeket nem tudunk magyarázni. Eszembe jut Paul Klee gyönyörű mondása: ... valahogy így: Jó dolog a ráció, a matematika, a geometria, sok okos dolgot lehet tudományos alapon kiszámítani, de azért az intuíció sem rossz és elvetendő. Az ösztön sem rossz dolog.

Azt mondták, szeretnék, ha megnézném munkáikat, illetve csak Szőnyi tanársegédje (Bíró Antal festő Szőnyi tanársegédje) mondta ezt. Elég könnyelműen azt válaszoltam, hogy megnézem. De utána azt gondoltam, hogy lehetetlen dolog, hogy bemenjek Szőnyi osztályára. Írok nekik egy lapot és meghívom őket teára. Vagy hozzák el rajzaikat, és akkor elbeszélgetünk. A találkozás létrejött. Többen meglátogattak. Egyikük – egy fiatal nő – megvásárolta egy rajzomat. Az a rajz ma is megvan, mint gyűjteménye első darabja. (1979-ben üdvözlétüket küldték nekünk Párizsból Hajdu Istvánnal, ahol évtizedek óta élnek és dolgoznak.)

1946. JÚNIUS 22. SZOMBAT

Térben elhelyezett tájképekbe komponált absztraktoakat akvarelleztem reggel 5 órától estig. Különböző Formákat. Rothadó emberi testhez hasonló exhumált mocskos formát helyeztem gyönyörű táj felé emelkedő szupertiszta márvány ragyogó környezetbe. A ragyogó tisztaságnak és a bűzös, mocskos rothadásra emlékeztető formáknak oly feszültsége támadt, amelytől majd elszédülök. Tér – tér, elől-hátul, alól-felül. Duzzadások, pattanásig feszülő formaheggyel, horpadásokkal és üregekkel, duzzadás és vajat váltakoznak. Micsoda kalandja az emberi fantáziának!

Éles, kemény, kegyetlen, határozott formák, lágyan előmlő, omlás formahullámok. Tegnap Kálaihoz mentünk Ibolyával. A Kiscelli utca sarkán megjelent előttem egy kép. Tiszta zöldes feketés szürke, benne égő ragyogó fekete és csillogó fehér körök. Ma reggel 5 órakor keltem és megfestettem, realizáltam e képet. Először felfestettem olajjal és ecsettel a rajzot legprecízebben betartva, aztán az ujjammal végignyomkodtam az egész képet, ezáltal a festéket mintegy felborzoltam és az egésznek egy csodás, szemcsés, végtelen egységes hatása van. A feketék élnek, az alap él, minden él. Semmisem nyomja el a másik elemet, egész új lehetőségek és mindez a kétdimenziós síkban. A plasztikus dolgok festése nélkül erre sohasem jöttem volna rá. Megvilágosodás ez.

1963. AUGUSZTUS 13. PÉNTEK

1963. augusztus 13-án, pénteken sokminden foglalkoztatott engem. Hány nagyszerű ember halt meg 1949 áprilisa óta? Kállai Ernő, Egry József, Vedres Márk, Márfy Ödön. Milyen nagyszerű emberek voltak. Vedres és Márfy halála, ahogy mondják, természetes halál volt, nyolcvan felül sokmindenbe belefáradtak. De jobb, szabadabb légkörben még sokáig élhettek, dolgozhattak volna. Kállai Ernő halála kissé öngyilkosság volt. Keserűségében az alkohollal, pálinkával, mértéktelen feketekávéval mérgezte utolsó éveiben magát. Mivel művei nem jelenhettek meg, hiszen nem tudott megalkudni, fordításokból és kis nyugdíjából élt. Gerdicska, a felesége pedig itt-ott órákat adott. Kedves Kiscelli utcai lakásukra gondolok, ahol annyi szép órát töltöttünk együtt. Látom maga előtt, amint gyors mozdulataival a szekrényajtóra szerelt kávédarálón kávét őröl, a finom feketéhez, amelyet dús reprodukció-nézés közben fogyasztottunk. Micsoda könyvei voltak! A világ egész modern művészete ott hemzsegett körülötte. Mataré, Bill, Klee, Picasso, Braque, Arp, Brancusi, Matisse, a régi katalán művészet, katedrálisok, Mednyánszky... Annyi csodálatos dolgot tudott nekünk mesélni. Minden látogatás alkalmával valahogy gazdagabban, boldogabban jött el az ember tőle. Ubul, így szerette, ha hívták, milyen gyönyörűen tudott énekelni, hinni, rajongani, lángolni. Minden kép szellemmel telítődött az ő szemcinek melegétől. De jól éreztük magunkat a Kenyeres Pajtásnak általa vezetett kertes vendéglőben. Tavasz, őszi verőfényes vasárnap ebédeket, délutánokat éltünk át Ubulla a Kenyeresben. Szerette az öreg öbudai utcákat, házakat, sokat sétálgattunk, vizionáltunk – valamilyen egé-

szen más világban éltünk ilyenkor. Szerette a jó vicceket, tréfákat: „Hozzon egy feketét! – mondta a vendég a pincérnek. A pincér hozza is, s a kávéval elégedetlen vendégnek udvarias csodálkozással válaszolja: Feketét rendelt. Ez ténylegesen fekete, de kávé az nincs benne, valóban.” Hogy neveltünk ilyenkor, holott általában kevés okunk volt a nevetésre.

A komisz hideg tél elmúltával egy tavasszal – talán 1942-ben – nagy tavaszi ünnepet rendezett a Kenyeresben. Mindenki az ő vendége volt. Lehetett ott húsz költő, festő, író. Egryre, Kereszturira, Márffyra, Vedresre, Farkas Pistára emlékszem még. Gyönyörűen énekeltünk, ő vezényelt. Elmúlt? Eltűnt volna? A felszabadulás után, a kezdeti szabadabb idők elmúltával mind keserűbb lett. Többet és többet ivott. Szörnyű állapotban jött fel hozzánk. A törvénytértések, igazságtalanságok annyira felháborították, hogy sok keserű kifakadásával nem tudtam egyetérteni. Elhidegült köztünk a viszony. Mindenki külön-külön a maga módján reagált, szenvedett. Én akkor úgy gondoltam, a fától nem látja Ubul az erdőt; az előtérbe nyomuló gázságoktól a szocializmus nagy céljait, igazságszolgáltatásait. A földet a parasztok, a gyárat a munkások kapták végül is. A kulturális szörnyűségek talán csak átmenetet jelentenek. Ez a sok szörnyűség nem fakadhat a szocializmusból. Ma már jobban értem a nagyszerű, elkeseredésében és fájdalmában is helytálló csökönyös gyerek, kiváló és nagyszerű gyerek, zseniális koponya lángoló és puszító indulatát. Benne, mint mondta, szintén a démonium és divinium vívta harcát. Mennyi vívódás, indulat, düh, gyöngédség, erő, következetesség, szeretet és gyűlölet, micsoda gondolatgazdagság, emberség, nagy igazságok és nagy tévedések, azután alkohol elvonókura, józanság és ittasultság, szent révület sűrűsödött beléd drága Ubul, amíg a földi tereken boljongtál! Csodálatos Ubul halál utáni élete. Ahol művészet, élet, emberség van, ott Kállai Ernő jelen van. Benne él az egész modern, örökké megújuló művészetben, mindenben, ami fiatal, életerős, tehetséges, igaz és szenvedélyes.

SZEMLE

Mezey László: *Deákság és Európa. Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlata.* Akadémiai, Bp. 1979. 282 l., 5 térkép, 35 ill.

A magyar keresztény állam műveltségének kezdeteit vizsgálja Mezey László könyve. Kutatásainak tárgya a tudományok, művészetek – az „ars” – hordozója, a latin nyelvű írásbeliség és szóbeliség. A deákság révén kapcsolódott be István király Magyarországa az európai kultúra áramába, amely az ókori latin műveltség örököse. Az antik örökség és a közvetítő kultúrák összefoglaló jellemzését adja az első négy fejezet: az állami és egyházi hatalmi rendszerek, adminisztrációs szervezetek áttekintése, az általuk képviselt szellemi vonulatok leírása hasznos kiindulás a kultúra tárgyi, képi hordozóit kutató szaktudomány számára is.

Hungaria számára Bizánc, Itália és a karoling Gallia egyaránt közvetítette a művelődést, amelynek útvonalát, az első iskolák helyét, irányultságát a következő fejezetek alapos ismertetésén túl a kötet végén található kitűnő térképek szemléltetik. A 12. század hazai kultúrája Párizshoz, „az európai universitások szülőanyjához” kötődik, majd Bologna neveli az ország számára a klerikusokat, sőt, világi jogászokat. A 13. század korszerű iskoláit a prédikálórendek, elsősorban a dominikánusok honosították meg Európa-szerte, így nálunk is. Az iskolázottság lehetséges falusi, városi, rendi, katedrális és egyetemi változatainak, a művelődési „rangok” értelmezésének összegzése után a könyv záró fejezete az anyanyelvi irodalom kibontakozásához érkezik.

Mezey kutatási anyaga a kódexek kéziratok irodalma; gondolatmenetének hiányzó láncszemeit az általa föllett és beazonosított töredékek adták meg. A kódextöredékek meghatározása óriási segítséget nyújt a miniatúrafestészet kutatásához – sajnálatos, hogy a két rokon szakterület még az illumináció ténye közlésének erejéig sem közelít egymáshoz a könyvben.

J. A.

Trogmayer Ottó – Zombori István: *Szer monostorától Ópusztaszerig* Magvető, Bp. 1980. 160 l., képek a 161–173. l. között (Gyorsuló idő)

Művészettörténeti érdeklődésre elsősorban a kötet első részét képező „Szer monostora” c. 70 oldalas tanulmány tarthat számot. Trogmayer Ottó ebben nagyrészt saját, jelentős emlékmagyarázatot felszínre hozó régészeti kutatásaira támaszkodva mutatja be az Árpád-kori kegyúri templomot és kolostort. A szerző felvázolja a kolostor feltárásának krónikáját és nyolc periódusra osztva bemutatja az építéstörténetet is. A művészeti szempontból legjelentősebb anyagot, melybe az oszlóoszlopok is tartoznak, a hetedik korszakba sorolja, és a 13. század első negyedére datálja. Ezeket az oszlóoszlopokat – a más szerzők tollából eddig megjelent kisszámú publikációkkal ellentétben, melyek azokat egy ke-rengő hajdani díszeknek tartják – egy a chartres-i székesegyház nyugati kapujáéhoz hasonló elrendezésben képzeli el. Trogmayer kísérletet tesz ezúttal az oszlóoszlopok tematikájának meghatározására

is: Pál apostol életének egyes mozzanatait követik szerinte a figurák. E feltételezés – szerintünk – még nem kellően megalapozott.

WT

Gerő László: A budai Várnegyed
Corvina, Bp. 1979. 40 l., ill.

Úgy vélem, igazságtalanul egyszerűsíteniék e nagyszerű kis könyv küldetését, ha megelégednének az ún. „magas színvonalú ismeretterjesztés” kategóriájába történő besorolásával. Kétségtelen, maga a téma, vagyis az uralkodói palotát és a középkori eredetű polgárvárost egyesítő településünk bemutatása változatos tárgyalást feltételez („a település kezdetei, elnevezése, védelme, az itt uralkodók várépítkezései, udvartartása, az egyetem, a művészeti műhelyek, a mesterségek története, a várbeli lakóházak, a lakosság élete ...” – 5. l. stb.), a szerző azonban ezen túlmenően arra is törekszik – sikerrel –, hogy megszerettesse olvasójával e hangulatos környezetet. Azon túl tehát, hogy elkalauzol a még így, a történelem viszontagságai dacára is gazdag emléktanyag közepe, egy élő, fejlődő, de sok meghitt, kedves zugot is magában rejtő városrész képét villantja fel.

Természetesen a tárgyalás gerincét mégiscsak a történeti fejlődés részletezése adja. Maga az építészettörténet szinte észrevétlenül vált át a palotaegyüttes és a polgárváros egyes fontosabb emlékeinek leírására. Sikeresen teljesíti az imént említett kalauzolás feladatát is; az olvasó akár kézben tartva is használhatja vári sétája tudós vezetőjeként. A szerző figyelme kiterjed olyan – az olvasóban feltételezése szerint megfogalmazódó – kérdések megválaszolására is, mint a házak eredeti, középkori színezésének problémája, az ülfülkék eredeti funkciójának, vagy a Hilton Szálló felépítésének vitatott kérdései. A feltárási és helyreállítási munkákban eltöltött három évtized óriási ismeret- és tapasztalatanyaga talán elsősorban mégsem itt, hanem a műemlékvédelmi elveket és gyakorlatot megvilágító részekben mutatkozik meg igazán. Lehetetlen érdeklődés nélkül olvasni azokat a lapokat, ahol a második világháború utáni romhalmaz újjáépítésének feladatával szembenézők elvi és gyakorlati nehézségeit tárgyalja. Ezek a lapokon az eltelt idő távlatából nézve válik láthatóvá az, ami általánosan érvényesíthető, helyes módszer volt, de az is, ami helytelen. Egy dolog mindenestre örökérvényű tanulságként marad meg: nem csupán stílusokat, arányokat, új funkciókat és hasonlókat kell tekintetbe venni, hanem életet kell tervezni új városrészek meg-, vagy újjáteremtésénél. Ez az, amit a könyv szerzője útravalóul szán az olvasónak, hogy „ne felejtse az itt elmondottakat, a Budán látottakat akkor sem, ha egy másik történeti vagy talán nem történeti, de kedves hangulatú városrész vagy épületegyüttes megtartásáról, értékeléséről esik szó”. (38. o.)

Külön kell szólnunk a könyvet kísérő képekről, Dobos Lajos 72 nagyszerű fotójáról, amelyek nem csupán illusztrálják az elmondottakat, hanem – túlzás nélkül mondhatjuk – a szöveggel mintegy azonos szinten részt is vállalnak a könyv említett összetett küldetésének sikerre vitelében. Egyes épületek bemutatásán túl érzékeltetni tudnak anyagot és kort, városi léptékű és intim tereket – ismeretnek, de ugyanakkor vonalmat is ébresztenek.

Szerencsés ötletként kell üdvözölni, hogy bekerült a kis kötetbe Biczó Tamás két, a Panoráma-útkönyvekből ismert axonometrikus, madártávlati térképe is, amely szemléletesen fogja össze egy-egy látványba a királyi palota és a polgárváros ismerős, de korántsem ismert együtteseit.

Hajnóczy Gábor

Zolnay László: A budai vár
Gondolat, Bp. 1981. 127 l., sztl. kép (Gondolat Zsebkönyvek)

A könyv két részből áll. Az első a budai vár – a királyi palota, a polgári városrész és tartozékai (Nyék, Víziváros, stb.) – történetét vázolja fel az őskori kezdetektől napjainkig. Zolnay érdeklődésének, kutatási területének megfelelően a kötet gerincét a középkor alkotja. A szerző részletesen mutatja be a vár területén folyó építkezéseket a 13. század eleji kezdetektől a 15. század derekáig. E korszak

történetét színes eseményekkel is fűszerezi Zolnay. A könyv második része műemléki kalauz. Mindkét részhez hasznos lett volna néhány térkép.

WT

Beke László: Sodronyzománcos ötvösművek

MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp. 1980. 158 l., 173 kép

„Munkám módszertani példaképe Victor Roth erdélyi szász ötvösműveket feldolgozó nagy jegyzéke és még inkább Radocsay Dénes középkori falképekről, táblaképekről és faszobrokról írott három könyve volt” – írja a Művészettörténeti Kutató Csoport kiadásában megjelent kötet bevezetőjében Beke László. A feladat, amelyre vállalkozott, valóban rendkívüli, e munka – egy több mint száz éve folyó, szerteázó kutatás eredményeit maradéktalanul feldolgozó szintézis – csakugyan a két nagy előd műveihez fogható. A kétszázhuszonegy ötvöstárgyat tartalmazó „corpus” a történeti Magyarország területén található emlékanyag mellett a külföldön őrzött – magyar mesternek tulajdonítható, illetve magyar hatásra külföldön készült – műveket is magába foglalja. Az itáliai gyűjtemények ötvöstárgyai, melyek nem bizonyítottan magyar eredetűek, és az ortodox emlékek – feltétlenül helyes megfontolásból, s részben objektív okok miatt – nem szerepelnek a jegyzékben.

A sodronyzománcos művek körét – ez a munka egyik legfőbb érdeme – számos „új” művel sikerült bővíteni. Ezek között találunk a korábbi szakirodalomban ismeretlen alkotásokat – például a zágrábi székesegyházi kincstár két kelyhét – és olyan darabokat, amelyekkel a téma korábbi kutatói nem foglalkoztak. Ez utóbbiak közül a gnieznoi Szent Orsolya-ereklyetartó és a miskolci Herman Ottó Múzeum kelyhe említhető. A munka másik fontos eredménye a sodronyzománc-technikával kapcsolatos legfontosabb kérdések tisztázása. Sajátos technikai megoldás felismerése tette lehetővé, egybek köztötte, a corpus anyagának bővítését három olyan ötvösművel – a nagyszabeni Brukenthal Múzeum Nagydisznódról származó oltárkeresztje, a gyöngyösi kehely és a Nemzeti Múzeum ún. gyalakutai kelyhe tartozik ide –, amelyeket a korábbi kutatók nem minősítettek sodronyzománcos díszítésűnek. Megjegyezzük azonban, hogy hasonló megoldás – sodronykúpok, illetve rozetták beágyazása összefüggő, egységes mezőt képező zománcalapba – nem csupán a jegyzékbe felvett három ötvöstárgyon fordul elő; hasonló megfontolás alapján számos késő középkori munka sodronyzománcosnak tekinthető, példaként a kismartoni r. k. templom 15. század közepére datált kelyhére utalhatunk; vö: Österreichische Kunsttopographie XXIV, k. 1932. 28. l., 23. kép. Feltétlenül elfogadhatók azonban azok az új megállapítások, amelyeket Beke a sodronyzománc-technika utóvirágzása és az erdélyi zománc kérdésében tesz. Ezek különösen fontosak, mivel a korábbi kutatás e téren néhány mellékesnek vélt, valójában nagyon lényeges kérdést homályban hagyott.

A műtárgyjegyzék előtt, a kötet bevezető részében olvasható rövid fejezetek közül kettő – a technika eredetét tárgyaló tömör összefoglalás és az emlékanyag részben újszerű csoportosítása – látszik a legmeggyőzőbbnek. Az előbbinek nagy érdeme, hogy nemcsak a korábbi kutatók következtetéseit – köztük számos alig elfogadható, problematikus vélekedést – vesz bírálat alá, hanem, az európai zománcművészet legújabb kutatási eredményeinek ismeretében, főként M. Gautier és E. Steingraber munkáit felhasználva, az eddigieknél jóval tágabb összefüggésekben vizsgálja a kérdést. A 15. századi sodronyzománcos emlékek anyagát Beke, alapos, többoldalú vizsgálat alapján, tizenkét csoportra osztja. Nehéz lenne vitatni e felosztás jogosságát, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy hasonló kísérletre legutóbb a századforduló körüli évek kutatói vállalkoztak, akik viszont a Beke által feldolgozott anyagnak mintegy a felét ismerhették.

A sodronyzománc kapcsolatos művészetföldrajzi problémák között igen jelentős a technika 15–16. századi kisugárzásának kérdése. A sodronyzománc elterjedése Magyarországgal szomszédos területek ötvösművészetében főként Mihalik Sándort foglalkoztatta, az ő 1958-ban megjelent tanulmányát valóban jó összefoglalásnak kell tartanunk. Eredményeit Beke lényegében változtatás nélkül veszi át, holott egy ponton, a technika ausztriai meghonosodásának kérdésében feltétlenül fenntartással kellett volna fogadni azokat. Lehetséges ugyanis, hogy a sodronyzománc, amint a szerző véli, már a 15. században ismertté vált az ausztriai ötvösök körében, ezt a feltevést azonban ma ismert, fennmaradt művek nem támasztják alá. Rövid indoklasként: a klosterneuburgi kelyhet a ko-

rábbi kutatókhoz hasonlóan Beke is Magyarországról származó importtárgynak tekinti, a grosslobmingi, a jegyzékben egyébként azonosíthatatlan, s alig datálható darab esetében ugyancsak ez a lehetőség látszik valószínűbbnek; az eggenburgi kehely – talán bécsi ötvös munkája – 1516-ban készült, a bécsújhelyi serleg attribúciója során pedig az osztrák szakirodalom álláspontját Beke is érthető fenntartással kezeli. Mindössze egyetlen mű lenne tehát hivatott arra, hogy a technika 15. századi ausztriai megjelenését példázza, és pedig a salzburgi székesegyház kelyhe. Mihalik érvelése valóban gyakorlatilag e tárgyra épül, s e műre utal, nem véletlenül, Beke is a művésztföldrajzi kérdések tárgyalása során. A salzburgi kelyhet azonban megannyi – éppen Beke által felismert – részletmegoldása felső-magyarországi, erdélyi és szepességi darabokkal rokonítja. A talpán látható salzburgi jegy valójában 1806–07-ből származó felülbélyegzés. A talp címerei – az újabb osztrák kutatás feloldotta őket – későbbi, 16. századi tulajdonosokra utalnak. Megjegyzendő, hogy a talpkaréjok öntött figuráit – a Madonna mellett Szent Borbála, Szent Rupertus és Szent István vértanú – ugyancsak sikerült már azonosítani; vö: Salzburgs Alte Schatzkammer. Kiállítási katalógus. Salzburg, 1967. 28. sz., IV. tábla. A salzburgi kehely tehát egyértelműen a magyarországi ötvösség emlékei közé sorolható, K. Rossacher is így határozza meg az említett katalógusban. A művésztföldrajzi kérdéshez visszatérve: bizonyos, hogy az alsó-ausztriai és a stájerországi, illetve a magyarországi ötvösművészet között szoros kölcsönhatás állt fenn a 15. században, erről a kapcsolatról azonban nem a sodronyzománcos művek tesznek tanúságot.

A műtárgyjelezék készítése során óhatatlanul előforduló, voltaképp nem jelentős tárgyi tévedések kell tartanunk azt, hogy a hamburgi Museum für Kunst und Gewerbe gyűjteményében őrzött kehely az azonosíthatatlan művek közé került. E tárgyról egyébként a korábbi, Beke által idézett szakirodalom alapján jóval részletesebb leírás készülhetett volna. A brassói Michael Neustädter melléboglárját viszont, amely Kőszeghy szerint az esztergomi Keresztény Múzeum tulajdona – minthogy Genthon nem említi –, az azonosíthatatlan ötvöstárgyak körébe kellett volna sorolni.

A sodronyzománcos ötvösművek című kötet méltatása során, úgy vélem, feltétlenül megemlítenőd, hogy a szerző példamutató alaposággal – a tárgyra vonatkozó források és adatok közlésével, sokoldalú, beható vizsgálatokról tanúskodó, imponálóan pontos leírással és annotált bibliográfia összeállításával – dolgozza fel a korszak kiemelkedően jelentős alkotásait is. Mindazt, amit ma a bécsújhelyi serlegről, a győri Szent László-hermáról, vagy az esztergomi Suky-kehelyről tudni lehet, Beke munkájában megtalálja az olvasó. Az utóbbi két mű esetében újabb, jelentős észrevételeket is tesz a szerző, megemlítve azok – ebben az összefüggésben eddig nem ismert – külföldi párhuzamait is. Ezek alapján biztosnak látszik, hogy a Sodronyzománcos ötvösművek című munka nem csupán e sajátos technikával, hanem a késő középkori magyarországi ötvösséggel foglalkozó további kutatásoknak is nélkülözhetetlen alapja lesz.

Szilágyi András

Fifth International Congress of Turkish Art. Editor G. Fehér
Akadémiai, Bp., 1978. 943 l.

A szó legszorosabb értelmében súlyos és vaskos kötet kerekedett ki az 1975. szeptember 22–27. között rendezett, de előadásait három napba sűrítő 5. nemzetközi török művészeti (helyesebb lenne művészettörténetinek nevezni, hisz a legkésőbb tárgyalt mű 1920 körülről való) kongresszus anyagából. Ez főleg azoknak köszönhető, akik felolvasásukat kellően kibővítették vagy már eleve hosszabbra írták. Másodsorban az elsőrangú és gazdag illusztrációs anyag növeli a terjedelmet, de része van benne annak is, hogy a konferenciára meg nem érkezők, vagy végül mégis a szótlanságot választók, esetleg a műüket utóbb el nem küldők előzetesen bejelentett kontribúcióinak összefoglalását – egy kivétellel – még egyszer közölték (vö. a „Summaries of Papers to be delivered at the Vth International Congress of Turkish Art, Budapest, 22–27th, September 1975.” című kiadvánnyal). Ekként összesen 83 szerző szerepel, de a tényleges tanulmányok száma 23-mal kevesebb.

A fennmaradó 60 cikkről többféle bontásban lehetne írni, hisz zavarbaejtően gazdag a tematika, tág a felölelt terület és időtartam, eltérő a színvonal – mindezek lehetnének megközelítések kiindulópontjai. Én 5 csoportot alakítottam ki, melyekben két nézőpont keveredik. 1 kategória ugyanis „elméleti”, 4 pedig művészeti ágak szerinti. Az „elméleti” csoportot azért hoztam létre, hogy lássam:

mennyire tárgyalnak általános problémákat a török művészet történetét kutató szakemberek, vannak-e törekvések metodológiai megújulásra, átfogó esztétikai kérdések felvetésére. A válasz nem túl kedvező, ugyanis némi jóakarattal sem állíthatjuk 8–10 cikknél többről (azaz az összes 1/6-áról) az effajta igyekezetet. S eredményességével ezekből csak Ö. Bakirer, K. Kreiser, G. Öney és A. Tükel-Yavuz munkája válik ki. A három török szerző metodikai módszere dicsérendő, Kreisernek pedig mondandója tartalmas, M. Kiel nem meríti ki – részben rajta kívülálló okok miatt – a témát; H. Tayla nem jut el kellő absztrakciós fokig; A. Terzioglu fejtegetései a nagy erudíció ellenére sem minden tekintetben elég meggyőzőek; ez mondható el E. G. Sims esetleg szintén ide sorolható írásáról is; S. K. Yetkintől pedig szívesen olvastunk volna bővebben a török művészet filozófiájáról.

A 4 tematikus csoportból az *építészet* magasban vezet, a dolgozatok több mint 1/3-a ide tartozik. Ez még akkor is e tudományág meghatározó jellegét bizonyítja, ha itt találjuk a legtöbb súlytalan, amolyan igazi kongresszusi szösszenetet (tipikus például N. Çagatay, H. Gürçay, N. İlhan, A. Mutlu, N. Sinemoglu témafelvetése, illetve témakezelése). Egyébként nagy kavalkádba kerül az olvasó, az ókori perzsák anatóliai emlékeitől (e cikk szerzője, F. Malekzadeh félreérthette a kongresszus célkitűzését) a 20. század eleji eklektikus és szecessziós alkotásokig sorjázunk a legkülönbözőbb korok és területek: a nagy- és anatóliai szeldzsukok, az atabeg dinasztiák, az oszmán kor anyországa és peremvidékei mellett a távoli India is képviselteti magát. Legkiemelkedőbb A. Kuran vizsgálódása Szinán dzsamijainak keletkezési körülményeiről, de színvonalasan mutatja be F. İlter Osmanicik és Iskilip, M. Meinecke Damaszkusz oszmán műemlékeit, H. Karamagarali nemcsak ötletgazdagságáról, de alapos építészeti szakismeretéről is tanúbizonyságot tesz a kayseri Hunad együttesről írottakban. A többi munka közül több témája révén (M. S. Genim, N. I. Hamdy, E. Merçil, Y. Önge) vagy kifejtésének, illetve megoldásának eredményessége miatt (I. Bilgin, R. H. Ünal) jelent színfoltot a török építészet látszólag kimeríthetetlen tárházának tárgyalási palettáján.

Második helyen a *miniatúrakészítés* és a 18. századtól az oszmánoknál is megjelenő par excellence *festészet* különféle aspektusait elemző tanulmányok említendőek, számszerűsítgük és kiegyenlített színvonaluk miatt. A miniatúra szakértők ezúttal javarészt nem lépnek túl a stílusismereten alapuló kategorizáláson, eddig nem vagy nem kellő részletességgel besorolt művek vagy műhelyek klasszifikálásán, azt viszont meggyőző erővel végzik, s többnyire a nehezebb falatokkal birkóznak. Jó példa erre F. Çagman tanulmánya, aki egy Heratból induló áramlat szerteágazó kihatásait gyűjti egy csoportba, vagy I. Güneré, aki a kevésbé ismert, perzsa eredetű kazvin stílus befolyása alatti oszmán illuminációkat próbálja kitapogatni. De a stílusismeret magasiskolája G. Fehérvári cikke is, melyben ráadásul eddig teljesen publikálatlan kódex elemzésére kerül sor. Szintén eddig feltáratlan kéziratot mutat be E. Binney, bár ő nem sokkal megy túl a leírás (a kagán fia kagán kitétel nem olvasható – a fejlel lefelé közzölt – 1. számú ábrán). Az egyéni hangvételű, csak II. Oszmán idején működő illuminátorral, Ahmed Nakşival ismertet meg E. Atıl (a 13. és 14. ábra felcserélődött), Z. Akalay pedig a Topkapı Sarayı H. 1517 számú Szülejmánnáméját veszi bonckés alá, s különíti el a 3 stílust képviselő 5 illusztrátort. Szellemesen ötvöződik miniatúrakészítés és építészet N. Atasoynál, aki egyértelműen bizonyítja, hogy a miniatúrák alkalmasint (de persze korántsem mindig) hiteles építészettörténeti forrásokként szolgálhatnak. S. Bayram némileg kilóg a sorból, mert a két csoport, amelybe a medallónos családfákat osztja, látszólag azonos, másrészt mert e „színes” témához egyetlen illusztrációt sem mellékel. – A korai török falfestészet egymással rimelő alkotásait R. Arik és G. Renda tárja elénk, előbbi szakrális (vagy ahhoz kötődő) épületekben, utóbbi pedig lakóépületekben. Mindkét szerzőt dicséret illeti a szorgalmas gyűjtőmunkáért, s ha az eredmény általános értelemben nem is szenzációs, a maga műfaján belül mindenképpen figyelemre méltó.

A harmadik, *porcelán és kerámia* csoportból Y. Crowe, J. Zick-Nissen és W. B. Denny munkája emelkedik ki, az első kettő különféle stílusok és tárgycsoportok között keres és talál új összefüggéseket, utóbbi pedig egy nagyobb komplexum, a Rüsztlem pasa-dzsámi csempéinek elemző feltárában jeleskedik. (Rüsztlem pasa művészet iránti fogékonyágát alábecsüli, I. erről a nagyvezír hagyatékai leltárát, amelyben díszes fedelű Koránok, ötvösmunkák és csiszolt drágakövek is szerepelnek.) Nagyon szépen oldja meg maga elé tűzött feladatát V. Gervers-Molnár is, különösen örvendetes, hogy történeti forrásokkal is alátámasztja igazát. Gerő Győző gondosan klasszifikálja a Magyarországra a török hódítás során került, illetve helyben, de oszmán hatás alatt készült, a mellékletek tanúsága szerint több vonalon igen töredékesen fennmaradt kerámiákat. Jobb híján idevontuk B. Karamagarali

inkább technikátörténeti dolgozatát, amely egy szeldzsuk kori kerámiaégető kemence rekonstrukcióját nyújtja.

Az utolsó csoportba kényszerűségből vegyes tartalmú tanulmányokat gyömöszöltünk; egyrészt azokat, amelyek csak egy vagy két alkalommal érintenek egy bizonyos művészeti ágat, illetve azokat, amelyek lényegében nem vagy csak nagyon érintőlegesen kapcsolódnak a konferencia témájához. Így az I. Szelim-kori pénzek semmilyen esztétikai kérdést nem vetnek fel (I. Artuk); az észak-afrikai szőnyegcsomózási technika (L. Golvin), a szeldzsuk nők öltözködése (M. Önder) és a török néptánc (V. N. Tör) pedig inkább a néprajz tárgykörébe tartozik. Nem témájában, csak jellegében válik külön az építészettel foglalkozó munkáktól, s azért került ide C. Orhonlué: az *éptésszervezés* világszerte megkülönböztetett figyelemmel kísért ügyére tér ki – egy levéltári forrásokon nyugvó nagyobb munkálat eredményeit kivonatolja. Szintén az *éptészet*hez van köze L. Ş. Meray nem különösebben újszerű vagy fontos, de hálás témájú, az épületek falán vagy falában elhelyezett, kőből készült madártanyúkat taglaló cikkének. Kettőn nyúlnak az ugyancsak néprajzi-népművészeti háttérű *hítművészet*hez: N. Berker egy speciális emlékcsoportot, a szerájbeliek kendőit mutatja be, C. Nicolescu pedig a romániai hímezéseken érződő oszmán hatást. Meglepő, hogy a *szőnyegek* világa csak egy szerzőt illethet meg (Ş. Yetkin). A *féművesség* két gyönyörű, 14. századi példájához bravúrosan talál K. Çig két, megszólalásig hasonló párhuzamot. Az *ötvösség*hez lenne köze a II. Abdülhamid korabeli kitüntetéseknél, de C. Artuk csak száraz történeti és külsődleges leírást ad (az első két ábra fejjel lefelé). Rendkívül precíz és ismeretbőség jellemzi R. W. Skeltont, aki a *jáde-megmunkálás* múltjából tár fel új török emlékeket. N. Berk a *kalligráfia* „filozófiájához” fűz néhány megjegyzést. E. Esin óriási anyaggyűjtésre alapozott terjedelmes tanulmánya annyira elüt az egész konferencia jellegétől, s annyira sokirányú ismeretet igényel, hogy e sorok írója nem érez kompetenciát értékelésére.

Mint E. G. Sims utalásaiból is kiderül, nagy utat tett meg a tudományág az elmúlt 15–20 év során. Gyűlik-gyarapszik a tudás, de a mennyiség még nem elég gyakran csap át minőségbe. Nem kívánhatunk mást, mint további elmélyülést művészettörténész kollegáinknak, akik minden kétséget kizáróan nagy haszonnal és sok tudással fogják forgatni e kiállításában elsőrangú, Fehér Géza által gondosan szerkesztett kötetet.

Dávid Géza

Káfer István: Az Egyetemi Nyomda 400 éve (1577–1977)

Magyar Helikon, Bp. 1977. 248 l., 236 kép

Takács Béla: A sárospataki nyomda története

Magyar Helikon, Bp. 1978. 203 l., sztl. kép

Oláh Miklós nagyszombati érsek, humanista író veti föl az alapítás gondolatát, tanítványa, Telegdi Miklós hozza létre az ország első katolikus tipográfiáját: az ideiglenesen visszavonuló jezsuiták eszközeit vásárolja meg „fillérékért” 1577-ben. Prédikációkat, hitvitákat, kalendáriumokat, különféle traktátusokat (fordítások latinból, németből) nyomnak, 1584-ben például a Decretát, a magyarországi törvények teljes gyűjteményét, 1609-ben a nyomda eszközei szétszóródnak, addig azonban – Telegdi után Pécsi Lukács vezetésével – több mint félszáz magyar nyelvű könyv készül itt kidolgozott tipográfiával, igényes iniciáléhasználattal, jellegzetes kötéssel. Pozsony, majd Pest a jezsuiták által újraszervezett nyomda székhelye. Termékei most már inkább latin nyelvűek, a jellegzetes műfaj a diszsertáció. Művészeti vonatkozású könyv eddig sem, ekkoriban sem igen készül itt – ha mégis, az inkább építészeti vonatkozású, mint Molnár Jánosnak a régi jeles épületekről való „kilentz könyvei”. Az 1770-es évektől szinte nagyüzemi termelés folyik, főleg díszes kalendáriumok készülnek ekkor itt. A pesti üzem – a jezsuita rendet feloszlatták már – állami kezelésben van, a tankönyvkiadás monopóliumát ruházza rá Mária Terézia. A 19. század fordulójának „könyvművésze” Bikfalvi Falka Sándor betűöntő és tipográfus. A hangsúly ekkoriban fokozatosan a nemzeti-nemzetiségi (irodalmi) könyvkiadásra tolódik át, ennek előzményeit már Nagyszombaton megtalálhatjuk, főleg ami a szlovák nyelvű irodalmat illeti. 1849 után a nyomda pang, kizárólag tankönyvekkel és hivatalos nyomtatványokkal foglalkozik. Az I. világháború után is ez a profílija, de tevékenysége felélénkül, egyre

több tudományos könyvet adnak ki higgadt tipográfiával (pl. „Hóman-Szekfű”). Az 1950-es összehasonlással a nyomda karaktere megszűnik, ipari termelésre áll át; 17–18. századi díszes dúcok és szépen metszett betűk tömege semmisül meg ekkor.

Káfer István alapos előtanulmányok után nagyvonalú, sokszempontú összefoglaló munkát írt a nyomda történetéről, felvázolva a művelődéstörténeti hátteret, precíz listába foglalva a közölt kiadványok könyvészeti adatait. A kötet kiállítása méltó témájához.

A helytörténet jeles kutatója, Takács Béla is precíz, szép nyomdatörténetet írt egy rövid ideig virágzott tipográfiáról. Levéltári adatokra alapozó aprólékos munkája révén betekintést nyerhetünk az I. Rákóczi György és Lóránffy Zsuzsanna támogatásával létrejött, Comenius szellemi irányításával működő, tankönyvkiadással foglalkozó 17. századi nyomda belső életébe. Az 1807-ben újraalapított nyomda története, mai vegetálása azonban már sem a tipográfia, sem a művelődéstörténet szempontjából nem különösebben érdekes, részletező bemutatása indokolatlannak tűnik.

b.a.

Kosáry Domokos: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon
Akadémiai, Bp. 1980. 758 l.

Az első hazai tudományos kultúrtörténet-könyvet tartja a kezében az olvasó, s a korszak egyes részterületein kutatók számára különös nyereség, hogy éppen a 18. század szintézise ez. „Nagyszabású kísérlet”-ként jelzik a könyvet, amely az önmaga elé állított feladatoknak azonban már megszületésével eleget tett: állást foglalt a kultúrhistoria kérdésében; példátlanul széles spektrumú, alapos, részletező és olvasmányos összefoglalását adja választott tárgyának és eredménnyel vezetett be egy új feldolgozási módszert, két periódust is az általa felállított társadalmi modell segítségével vizsgálva.

A modell a művelődés szektorai és a társadalom műveltségi szintjei által kijelölt rendszer, amelynek koordinátái közt mozogva ragadható meg a művelődési jelenség változása, fejlődése. A főúri, a középnemesi és a népi, paraszti szint megkülönböztető figyelembevételével tekinti át tehát Kosáry Domokos a késő barokk és a felvilágosodás változatait, végigjárva az ideológia, majd a vallás, az oktatásügy, a tudományok és a művészetek szektorait. A – természetes – „fontossági” sorrendben utolsó helyre került a képzőművészetek vizsgálata.

Az 1711 és 1765 közötti első időszak képzőművészeti fejezete az építészet több részre tagolt bemutatásával indul; a főúri, illetve városi-vidéki, falusi egyházi és világi építkezések révén a műfaj a modell mindhárom szintjén jellemezhető. A falusi és népi építkezés és a népművészet fejezeteiben elsősorban a néprajz újabb szakirodalmát dolgozza fel a szerző; a közbülsőkben, a festészet, a szobrászat és az iparművészet alapos, tömör áttekintését nyújtja, a legjobb bibliográfiával.

A felvilágosodás változatai című második rész – ez a könyv törzse, a késő barokk fejezet jóformán csak előkészítője ennek – számos, a korábbiakban még nem szerepelhetett témakörrel bővül, elsősorban az oktatás és a tudományok szektorán belül. A megelőzőnél valamivel részletesebb a képzőművészetek bemutatása is. Rövid bevezetésében érzékenyen érinti Kosáry a szaktudomány már lezajlott periodizációs vitáját. Problémája kettős: az 1765 és 1790 között megismert művészettörténet tényei nehezen illeszthetők az általa kidolgozott felvilágosodás-változatokba, ugyanakkor nem helyesli az utóbb 1780 és 1830 között kijelölt periódusnak a felvilágosodás – képzőművészeti – koraként történő jellemzését. Nagyjából egy időben tarthatta szükségesnek a történelem és a művészet-történelem az irodalomtörténet által megszabott 1772-es korszakhatár módosítását, gondolatmenetük eredménye eltérő, de nem feltétlenül ellentmondásos. Míg az eszmetörténet és az ideológiákat közvetlenebbül kifejezésre juttató művelődési formák vizsgálata már 1760 körül kimutatta a felvilágosodás jelenségeit a magyarországi kultúrában, a képzőművészet csatlakozása csak később, áttételesen következett be. S talán már az első kijelölések sem a klasszicizmus formáinak felbukkanása szerint, deduktíve szabták ki a periódust – a művészettörténeti kutatás programadóí már a Kosárynál hivatkozott cikkekből, hozzászólásokban is hangsúlyozták a tartalmi vonatkozásokat. A szócsoj szerepére még az ábrázoló művészetek is ritkán vállalkoztak; Dorfmeister része a nemesi-nemzeti programban már ismert – és elismert –; a Télémachos-freskók frappáns párhuzama elkerülte Kosáry figyelmét.

Az 1830-ig kitöltött periódushatár egyben a fejlemények felsorakoztatására is alkalmas ad, és visszamenőleg talán értelmezi a 18. század 80-as, 90-es éveiben oly zavarbaejtő stílári sokféleséget.

Az 1795-ös fordulatra csak legújabbban, szintén tartalmi megközelítéssel reagált művészettörténet-írá-sunk, az iparművészet-történet belső periodizációját – „a közbeeső nagy fordulót” figyelembe véve – talán túlzás itt hiányolni. Végül az iparművészettel foglalkozó kis fejezet nyújt példát arra, hogy hogyan lehet a művelődéstörténet koordinátái között egy más síkban mozogva, az egyes szektorok metszéspontjait megragadva, további összefüggéseket kimutatni. Itt az oktatás történetével szoros a kapcsolódás – bőven feldolgozta ezt a Kosáry által idézett alapmű –, másutt fordítva, az oktatásügy szektorából tekint ki a művészetre a szerző. Úgy tűnik, a szaktudományok művelőinek lesz a feladata, hogy a további kereszteződési pontokat kitapintsák, az ideológiai alapvetés és a vallás területén túl is kimutassák a könyvkiadás, az irodalom, a tudományok stb.; a mecenatúra és a képzőművészet megjelenési formáinak kölcsönhatását. Ehhez a munkához azonban elsősorban erre a könyvre volt szükség, Kosáry Domokos korszerű szemléletű, módszerében és részleteiben egyaránt útnutató 18. századi művelődéstörténeti szintézisére.

Jávor Anna

Garas Klára: A XVIII. század német és osztrák rajzművészete

Válogatott mesterművek a Szépművészeti Múzeum rajzanyagából

Corvina, Bp. 1980. 29 l. 64 tábla

(A Szépművészeti Múzeum legszebb rajzai. Szerkeszti: Gerszi Teréz. II. kötet)

Akár a művész, az európai barokk festészet jeles kutatója számára is munkaeszköz a rajz: életművek, műfaji sajtóságok, egyéni és általános stílusalakulás, s az éppen e korban annyira jellemző motívum-vándorlás útvesztőjében igazítanak el a felismert és bemutatott lapok. Bár a 18. században önálló műalkotás igényével is jelentkezik a rajz, a könyvben sorra következő művek zöme a vázlatfunkció változatait illusztrálja. A rajzolás „becsületének” korabeli forrásokra hivatkozott bemutatása után az előkészítő rajzok válfajainak ismertetésére, ezzel a barokk festészeti és grafikai alkotófolymat részletes leírására tér ki a szerző. A művészi felkészülés alapjait jelentő akadémiai stúdiumok lényeges mozzanata a rajzolás, tárgyi vagy élő modell után, metszetekről vagy az irányító mester műveiről.

Egy-egy nagyszabású freskó vagy oltárkép előkészítésében több fázisban is lényeges a rajz szerepe. Hevenyészett, s a választott előkép, az írásban előre megalkotott „concept”, valamint a művész egyénisége által alakított kompozíciós vázlatok mellett kidolgozottabb részlettanulmányok és készületek. „Befejezettebb”, mindenesetre elbírálásra szánt s üzleti megállapodások alapjául is szolgáló válfaj volt a „modello” vagy „Riss”, amely a színvázlatokkal egyenrangúan már a véglegesnek szánt elgondolást rögzíthette.

Ez utóbbi készületek fognál is jobban közelíti a művészi végeredményt a metszetekhez készült, megegyező méretű rajz, amelyet aztán maga a művész vagy erre specializált társa sokszorosított. E korszak és terület különösen szép csoportját alkotják a szobrokhoz, oltárokhoz, egyéb dekorációs munkákhoz készült vázlatok, amelyek viszonylag kevés számmal szerepelnek a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményében, így a kötetben.

A rajztechnikák és eszközök, anyagok ismertetésével magának a rajzolásnak a munkafolyamatába, rendeltetés szerint változó gyakorlatába enged betekintést a bevezető tanulmány. A rajzokkal való tudományos foglalkozás, múzeumi megközelítés módszereiről is fogalmat alkothat az olvasó, ezt a témát – logikusan – a többnyire jelzetlen lapok attribúciójának kérdése veti fel. Nagyobb – feltárt – grafikai oeuvre-rel rendelkező, így rajzolóegyéniségként is megragadható művész esetében ez olykor stíluskritikai úton is elvégezhető: ilyen önálló művészettörténeti szakterület a könyvben több lappal is szereplő Paul Troger- vagy Martin Johann Schmidt-rajzanyag. Nehezebb a kutató dolga a jobbra monumentális alkotásokról ismert mesterek rajzainak meghatározásánál, hiszen a 18. századi művek időközbeni pusztulása festményt, rajzot egyformán, de ritkán párhuzamosan érintett. Gyakran épp a nyilvánvalóan vázlat-funkciójú rajz végleges változata semmisült meg – létezéséről, esetleges pusztadatak mellett a rajz tudósít érzékletesen. A felismert kompozíciós megfelelők értelmezése sem egyszerű: egy-egy nagy hatású mű képe lerajzolás, utánzás vagy metszet útján eredetijétől igen messzire szakadhatott, s szinte a végtelenségig gyűrűztette a grafika a 18. századi képzőművészetre oly jellemző toposzok, festészeti közhelyek hatását.

A német és osztrák rajzművészeti válogatásról tágabb művészettörténeti áttekintést ad a bevezető,

egy-egy lapra koncentrálnak azután az illusztrációs és képelemző rész azonos felépítésben, területenként és korszakonként megosztva. Az osztrák-délnémet-tiroli határterületen működő, itáliai tanultságú, majd Bécsben a századelőn monumentális feladatokhoz jutó mesterek két első generációja mutatkozik be Rottmayr, M. Altomonte, D. Gran, M. Unterberger és az akadémiai oktató munkája révén kulcsfontosságú Paul Troger, majd tanítványai egy-egy lapja által. Ha a délnémet rokokó főmesterei nem is mind, de néhány jellegzetes művésze: Bergmüller, Eichler, G.B. Götz, Ridinger stb. jelen van a gyűjteményben. Merőben más stílusigazodást, eltérő műfajokat képviselnek a protestáns északi német tartományok művészei; A. Graff, A.F. Oeser és B. Rode lapjai a klasszicizmus igényét jelzik. A század utolsó harmadának a déli területeken is megnyilvánult szemlélet- és ízlésváltozását F. A. Maulbertsch pompás lapjai vezetik be, itt fűgaszerűen újra kezdődik szinte a könyv, s a kortársak – M. J. Schmidt, Füssli, J. Roos, Füger stb. – egyre változatosabb műfajú, többek között portré- és tájrajzaival ismét elvezet az antikizáló klasszicizmusig.

A gyűjtéstörténet felvillantása a hiányok – így a cseh-morva barokk – indokolt felsorolásával teszi valóban teljessé a mintegy 1200 rajzból szűrt 64 lap kapcsán nyújtott műfaji és korszak-áttekin-tést. A képeket kísérő, katalógus-adatokkal pontosított szöveget alkalmanként a társítható műalkotás kis méretű reprodukciója teszi szemléletessé. A szövegben éppúgy, mint a külön is kigyűjtött bibliográfiában Garas Klára hivatkozik a terület magyar „klasszikusainak”, Hoffmann Editnek és Pigler Andornak tanulmányaira és a külföld szakirodalmára egyaránt.

Jávor Anna

Bonta János: Mies van der Rohe

Akadémiai, Bp. 1978. (Architektúra) 37 l., 56 kép

Építészeti „köztudatunkban” Mies van der Rohe neve nem cseng olyan ismerősen, mint az első nemzedék többi nagy alakjáé, vagyis a „klasszikus modernizmus” megalapítóié, Le Corbusier-é, Walter Gropiusé és Frank Lloyd Wrighté. Elgondolkodtató ez, hiszen indulása egybeesik nagy európai kortársai pályakezdésével; ő is szerepelt a Bauhaus irányító egyéniségei között, sőt, Gropius után ő lett annak vezetője, átélte az első világháború után végbement művészi forradalmat. Építészete és annak hatása szintén amazoké mellé illik, és ezt az eltelt idő csak megerősítette. A magyarázat abban kere-sendő, hogy az ő tevékenysége – ellentétben hírneves kollégáival – szigorúan az építészeti határai között maradt és teljesedett ki. „Mies építőmester a szó legnemesebb értelmében: szerkesztő, forma-alkotó, téralkotó...” – jellemzi őt könyve bevezetőjében Bonta János (5. l.).

Valóban, épületeinek nagyszerűsége sajátosan mérnöki jellegű, vagyis nincsenek szobrászi, festői, vagy egyéb formai „gesztusai”, amiknek segítségével érzelmi kontaktus kialakulására mód nyílna. A technikai mindenhatóság, a precizitás, a műszaki tökéletesség megnyilvánulásai ezek, és geometri-kus egyszerűségükkel, üveg-fém hidegségükkel a mérnöki tudást dicsérik. Mies zseniális megoldásai, szerkezeti bravúrjai, sarokkiképzései és homlokzatalakításai a megszabott programok magas szintű kielégítései, amelyek igazán a szakmabelit hozzák lázba: építészete nem harmonikus formát és ember-léptékű arányokat teremt, hanem steril és abszolút tereket, végtelenül egyszerűnek tűnő, de valójá-ban nagyon is bonyolult és magas szintű technikai felkészültséget igénylő szerkezet segítségével.

Mindezt nem azért mondtuk el, hogy Mies építészete sommasan jellemezzük, hanem hogy érzé-keltessük, tulajdonképpen milyen nehéz feladat oeuvre-jét bemutatni. Nem elegendő ugyanis szak-szerű leírást adni az alkalmazott szerkezeti rendszerekről, vagy a felhasznált anyagokban rejlő lehe-tőségek kihasználásáról, mivel ez csupán a szakmába beavatott érdeklődését köti le, és adós marad a mű építészeti értékeinek bemutatásával, amivel a nem építészhez is közel tudja hozni a lényegyet. Úgy kell tudni tehát a mesterségbeli szakszerűséget képviselni, hogy – a laikusnak tett mindennemű, a szakmai egzaktságot csorbító engedmény nélkül – a program, a terv és a megvalósult mű a maga totalitásában érzékelhetővé és értékelhetővé váljon a feltételezett „átlagos” számára. Ez természetesen minden építészmonográfia, vagy bárminemű építészeti alkotást interpretáló szöveg számára követelmény, itt csupán azért ismételtük el, mert Mies építészete esetében ez fokozottan érvényes.

Bonta János könyvének olvastán megállapíthatjuk, hogy tárgyalása sikerrel felel meg e korántsem egyszerű követelménynek. Mies építészeti gyakorlatában, majd a szakirodalomban bevett angol szak-kifejezéseket szerencsésen magyarázva, úgy volt képes az épületek leírását adni, hogy ez nem ment az

általánosabb szintű, értékelő közlések rovására: ezáltal mindvégig egységes elemző módszert követett. Van a könyvnek még egy módszertani érénye, mégpedig a történeti és a tematikai szempont egyszerre történő érvényesítése. Sikerült ezzel elkerülni azt az – éppen egy Mies-monográfiában alkalmazott – érzésünk szerint felesleges kettősséget, amely egy épületet kétszer szerepeltet, egyszer az építész pályájának ismertetésénél, majd másodszer az alkalmazott szerkezeti módszer tárgyalásánál; lehetőség nyílt ugyanakkor a pályáiv megrajzolása mellett egy-egy új megoldás kifejlesztésének bemutatására. Így érzékelnünk tudjuk Mies pályájának azt a paradoxonját (vagy dialektikáját), hogy miként lehet esetében fejlődésről beszélni, holott egész élete során első épületeinek alap gondolatát ismételte.

Az Architektúra sorozat, de túlzás nélkül állíthatjuk, hogy az egész hazai építészeti irodalom értékes könyvvel gazdagodott. Külön említést érdemel a kötet nagyszerű képanyaga. A mintaszerű rajzok, és a briliáns, valóban „építési” fényképek jól példázzák, mennyire fontos egy még oly igényes, építészeti tárgyaló szöveg megfelelő színvonalú illusztrálása.

Hajnóczy Gábor

Winkler Oszkár: Bruno Taut

Akadémiai, Bp. 1980. (Architektúra) 34 l., 53 kép

A kiadó – ha nem is szándékoltan – az építész születésének századik évfordulójára jelentette meg a könyvet, így a magyar szakirodalom is megemlékezik erről a hányatott sorsú nagy építészről. A vele való foglalkozást – az említett évfordulás apropón túl – időszerűsége indokolja. Építészeti tanulmányozva ráébredünk, mennyire korán felmerültek és – részben – megoldódtak nála azok a problémák, amelyekkel korunk építészei is szembenéznek. Ilyen mindenekelőtt a lakótelep, aminek műfaji alapelveit Taut is segítette kidolgozni, majd aminek első igazán nagy építésze lett. Sikerrel vette fel a küzdelmet a korlátozott anyagi adottságokkal és a minimumra szállított méretbeli lehetőségekkel, sőt, talán nem túlzás, néhány lakótelepén (pl. a Berlin-Britz-i lakótelep) olyan megoldásokat is keresni, amelyek ma is korszerűnek számítanak. Egyik fontos eszköze a változatos környezet kialakítására a színezés, amellyel korábban sok ellenkezést váltott ki, és amely napjainkban is lényegében megoldatlan területe a lakótelep-építészetnek.

Nagy kortársához, Mies van der Rohéhoz hasonlóan (Mies hat évvel volt fiatalabb nála) Taut is emigrált a nácik hatalomrajutásakor, és először Japánban, majd Törökországban élt. Míg azonban Mies pályája Amerikában kiteljesedett, Tauté, az elmaradt, illetve későn adódott lehetőségek miatt, befejezetlen maradt. Sok tervét nem tudta megvalósítani, kései alkotásainak pedig nem érte meg a befejezését.

Mint ahogy munkásságának jelentős részét teszi ki elméleti tevékenysége, a tárgyalás második fele ennek bemutatására vállalkozik. Valami fanatikus közlésvágytól vezérelve, Taut minden őt foglalkoztató témáról, utazásairól, elképzeléseiről cikkek, sőt könyvek sokaságát írta, sokszor ezzel pótolva az építész kényszerű téltlenségre kárhozottottságát (Japánban például kizárólag ezen a téren működött). A leírások precízek és szabatosak, – de csak leírnak és nem értékelnek, nem viszonyítanak. Az elemzés hiánya, ami egyébként a tárgyalás egészére is jellemző, leginkább a tauti eszmerendszer bemutatásánál szembeötlő. Az az érzésünk, hogy a szerző a lelkiismeretes bemutatás kedvéért sok lényegtelen mozzanat ismertetésével elaprózta a mondandót. Talán kevesebb és válogatott adalék alapján világosabb képet lehetett volna rajzolni a gondolkodó Tautról.

Winkler Oszkár monográfiájának ez szerintünk az egyetlen fogyatéka. Nagy érénye viszont, hogy egy viszonylag ismeretlen építész állít a reflektorfénybe, és csak sajnálni lehet, hogy legalább egy rövid utalás nincs az említett évfordulóra.

A kötetet fénykép- és rajzillusztráció egészíti ki. Itt elsősorban azok a rajzok érdekesek, amelyeket Taut maga készített könyvei számára. Olykor utópisztikus elgondolásainak képi megfogalmazásai ugyanis az expresszionizmus stílusjegyeit viselik magukon.

Hajnóczy Gábor

Nagy Ildikó: Archipenko

Corvina, Bp. 1980. 33 l., 56 kép (A Művészet Kiskönyvtára 132.)

Archipenko „újrafelfedezése” csak 1955–56-ban indult meg, amikor a Német Szövetségi Köztársaságban – több városban is – kiállították alkotásait. A hatvanas években már egymás után láttak napvilágot a részletes feldolgozások. Nagy Ildikó könyve az első magyar nyelvű monográfikus jellegű munka Archipenkóról.

A szerző lépésről lépésre nyomon követi munkásságának stílusfejlődését, regisztrálja az időnként párhuzamosan is fellépő tendenciákat, és a látszólag egymásnak ellentmondó Archipenko-művek szinte áttekinthetetlen mennyiségéből – több mint ezer szoborból – jól válogat, kiemelve a leglényegesebb fordulópontokat jelző alkotásokat. A könyv végére érve az olvasó előtt világosan kirajzolódik a szokatlanul szerteágazó fejlődési vonal a fantáziadús kubizmustól az átlátszó és egyben fényforrással rendelkező, s a fényforrásnak is plasztikai értéket adó szobrokig és a pop-art művek számtalan variációjáig.

A tanulmány az Archipenko-kutatást érdekes és értékes adalékokkal egészíti ki, amikor Archipenko műveinek magyarországi visszhangjáról ír. A kortárs magyar kritika az elsők között figyelt föl Archipenko munkásságára. Bálint Rezső, Bölönyi György, Fémcs Beck Vilmos, Huszár Vilmos írtak róla ismeretterő és elemző tanulmányokat. A Művészházban pedig 1913-ban őt szobrárt állították ki.

Nagy Ildikó könyve jól bizonyítja, hogy a Művészet Kiskönyvtára sorozatnak a külföldi művészetről szóló könyvei is hozhatnak új eredményeket jó szemléletmóddal és új adatokkal, s mindez egyben a sorozat frissességét és életképességét bizonyítja.

Végezetül meg kell említeni egy érdekes részletkérdést, melyre jó érzékenységgel figyel föl a szerző. Nem hagyja figyelmen kívül, hogy Archipenko apai nagyapja ikonfestő volt, majd arról ír, hogy Archipenko a visszaemlékezéseiben „a bizánci művészet ...hatását említi”. Egyik korai műve pedig „egy 1907-es temperaképe (faragott aranyozott keretben) az ikonfestészet hatását mutatja”. Továbbgondolva a kérdést, azonnal feltűnik, hogy az orosz avantgarde legnagyobbjai – köztük Chagall, Petrov-Vodkin, Goncsarova, Larionov – nagy érdeklődéssel fordultak az ikonok színvilága és kompozíciója felé. De sokakat az ikonfestészet technikája is megihletett. Gondoljunk csak Rodcsenko késői temperaképeire és főleg Tatlin vagy éppen Archipenko fémről és fából készült kompozícióira. Archipenko különösen sok szobrot készített fa és fém felhasználásával, melyek közül többet a könyvben is láthatunk, mint például a reliefszerű 1916-os Arcát püderozó nő (Tel-Aviv, Múzeum) vagy az 1920-as Két nő (ismeretlen helyen). A kutatás általában az új technika és a gépek iránti vonalommal magyarázza a fémek fölhasználását. Azonban megkockáztathatjuk azt a föltevést – eddig még a kutatás nem vizsgálta –, hogy itt az orosz művészeknél szerepet játszott az ikonok fém borítása is, hiszen a fém borítás szinte csak az orosz ikonokra jellemző, s a festett fa és fém, sajátos plasztikus egységét teremti meg. Nincs tehát semmi meglepő abban, hogy ezeket a műveket – akiket gyermekkoruk óta a legtermészetesebb látványként vett körül az orosz ikonok csodálatos világa – bizonyos mértékig az „oklád” vagyis a borító is inspirálta. Archipenko a tízes-húszas években a fém és a festett fa természetes összekapcsolásában nagyszerű mesternek bizonyult.

Ruzsa György

Tüskés Tibor: Műteremben

Jelenkor, Pécs, é. n. (1978), 132 l., 14 kép

Felkészült szerző Tüskés Tibor, nagy helyismerettel, ez a könyve, a Jelenkorban megjelent művészinterjúinak gyűjteménye azonban privát anekdoták uniformizált pannon derűjébe fullad. Körképet kíván nyújtani Dél-Dunántúl kortárs művészetéről, mégis jelentős szerzők maradnak ki (Lantos Ferenc, vagy a ma már negyvenhez közelítő „fiatalok”), és súlyos aránytalanságok csúsznak be, Martynnal egyenlő súlya van itt Kolbe Mihálynak vagy Altorjai Istvánnak. Az elkészült interjúk a körképkészítés ürügyén meglehetősen csapongók, az alkotói problémák től vagy az életrajzi epizódoktól a helyhez való kapcsolódáson át a művészeti nevelés számos kérdésébe belekapnak, Tüskés nem engedi kibeszélni alanyait, mégha épp érdekesebb, mélyebb gondolatokat kezdenének fogalmazni is (különösen bántó ez a témáról témára ugrálás Bors István esetében). A kötet alaphangja illyesféle:

„– Még egy kérdést engedj meg, Béla bácsi...

– Csak bátyám.

– ...Béla bátyám... Nemrég jöttetek meg külföldről. Milyen volt az utazás?” (39. l.)

Az interjúk adatolása is meglehetősen gyenge lábakon áll, s a szövegek végén sincs évszám.

b.a.

Reich Károly: Hitem szerint

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. é. n. (1977), 98 l., 105 kép

Nagy alakú, szép kiállítású könyv mutatja be a kulturált rajztudású művész munkásságát. A fülszövegként elhelyezett bevezető méltatást Solymár István írta.

f. gy.

Újvári Béla: Kalló Viktor

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1978. 46 l., 18 + XVI kép, (Mai Magyar Művészet 44.)

A művész az utóbbi két és fél évtized magyar művészetének jellegzetes szereplője: ígéretes indulás (Közvélemény téri emlékmű), a siker nyomán sűrűn szaporodó megbízások; megújulási kísérlet a 60-as évek közepén (Bányász; Pécs), a negatív kritika nyomán fokozatos elbizonytalanodás és kapkodás. A köztéri szobor általában kompromisszumokból születik, de – mint ezt Kalló pályáivá mutatja – a megrendelő kívánalmaihoz és az éppen aktuális emlékmű-modorhoz való túlságos alkalmazkodás végül arctalansághoz vezet; a művek a „megbízható átlagszínvonal” sorába illeszkednek bele.

Újvári Béla könyve lényegében megkerüli mindezen problémákat. A pálya és a művek következtetéseit jószerivel a művész „impulzív lelki alkatával” magyarázza. A tanulmány erényei közé tartozik viszont a higgadt hangvétel és a nagyszámú műelemzés. Erősen megkérdőjelezhető ugyanakkor a fehérvári millenniumi emlékmű megítélése, s esetenként utalni lehetett volna a nyilvánvaló utánérzésekre is (Május 1, Kecskeméti jubileumi emlékmű).

Pataki Gábor

Szűz Rezső: Szentiványi Lajos

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1979. 46 l., 16 + XVI kép (Mai Magyar Művészet 49.)

Az *Ars Hungarica* hasábjain már több ízben olvashattunk keményen bíráló sorokat a Mai Magyar Művészet köteteiről. Hálátlan dolognak látszik szaporítani a negatív vélemények számát, ám hiába a jóindulat – Szűz Rezső írása félresikerült munka.

Pedig a szerző, mint az a szövegből kiderül, több évtizeden át jó barátja volt Szentiványinak. Érthető és megbocsátható lenne elfogultsága, ha ezzel együtt megtudnánk valami érdemlegeset a magáról a festőről, korának magyar művészetében elfoglalt helyéről. A kis kötetben azonban egyetlen képlemez sincsen (!), ám három oldalas leírás található benne egy olyan falképről, melynek reprodukcióját hiába keressük. Nem esik szó a Szentiványi művészetével rokon vagy párhuzamos jelenségekről (az *École de Paris* második vonalának – Legueult, Brianchon – kolorizmusa, magyar vonatkozásban pl. a Gresham), így az egész festői jelenség társtalantul, megindokolatlanul lebeg, 40 év alatt mit sem változik, s előzményei sincsenek. (Hacsak a szerző által a Bonnard mellett felsorolt Rembrandtot, Tizianót és Van Goghot nem soroljuk ide.)

Még néhány apróság: meglepetéssel értesülünk arról, hogy 1930 és 1937 között Magyarországon „a művészeti irányzatok kedvük szerint tomboltak” s ugyanekkor „az absztraktok kiállításai változtatják egymást”. S végül: lehet, hogy Szentiványit félreszorították az ötvenes években, mindez azonban nem indokolja a szerző más művészekre vonatkozó rosszízű, az egész életművet diszkerdítáló megjegyzéseit.

Pataki Gábor

Szj Rezső: Szinte Gábor

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1980. 46 l., 17 + XVI kép (Mai Magyar Művészet 56.)

A sorozat 56. kötete Szinte Gábor munkásságával foglalkozik. Illetve: azokkal a tényezővel, amelyek a festő *életúját* befolyásolták; az olvasónak néha az az érzése, hogy valami szerencsétlen véletlen következtében került a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatához ez a kézirat, amelynek szépirodalmi erényei elhomályosítják a művészet-történeteket. Szj Rezső fantáziája csak a legkiválóbb romantikus írókéhoz hasonlítható. Lássunk egy tipikus példát az életrajzi motívumok műelemzés helyett való fölhasználására: „A Szinte családban nemzedékről nemzedékre öröklődött a növények, gyógyfüvek tudománya. A festő egyik nagyanyja a falu gyógyító asszonyaként volt ismert. Édesanyja értő gondossággal nevelte rákoshegyi kertjükben a különböző fákat és növényeket. Amikor Szinte megfestette édesanyját, az idős asszony már négy éve élt özvegyen, az idők múlásával egyre szótlanabbul, de ragaszkodása a növényekhez, a virágokhoz, a kerti munkához, semmivel sem csökkent. A kép előterében, középen ülő asszony eleven szemmel néz ránk, s mintegy a jövőt fürkészve kémlel előre. Két kezét ölében tartja, mintha máris indulni akarna, mint akit vár a kerti munka.” És így tovább.

Az igazsághoz tartozik, hogy egy szépirodalmi kiadó szerkesztője is zavarban lett volna e szöveg gondozása közben, hiszen mihez kezdhetne az effajta mondatokkal: „A színházzal való kapcsolata is ihlette a festőt.” „A fény szerepe – bármilyen furcsán hangzik – árnyaltabb és többszínű lesz. A festő mintegy a fényvel hitelesíti a valóságot, aminek következtében tovább nő a szerepe.” Feltehetnénk a kérdést, hogy kié, vagy mié, de a rosszmájúskodás helyett érdemes gondolkodóba esni, az elemzés miért nem veszi komolyan azt a fényeffektusokra épített színvilágot, amellyel Szinte Gábor a hatvanas évek első felében új szemléletet képviselt a hazai festészetben.

Sajnos a szerző kísérletet sem tesz a mester helyének kijelölésére a kortárs művészeti tájékozódások között. A terjedelmi korlátok valóban nem nyújtanak lehetőséget az alapos mérlegelésre, viszont az a megoldás, amit választ, aligha éri el célját. Vannak sztereotip kijelentések, melyeknek tartalma a betű szerinti jelentés ellentétébe csapott át, ezért érezzük redundanciának Szj Rezső megállapítását Szinte Gáborral: „Soha nem törekedett valamely divatos áramlat hullámain a gyors sikert megszerezni. Magyar festőként ment ki látni és tanulni, és magyar festőként jött haza.”

Takács József

Bozóky Mária: Würtz Ádám

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1980. 46 l., 17 + XVI kép (Mai Magyar Művészet 58.)

Szerencsés megoldásnak látszik néhány kortárs művésztől írandó kismonográfia nem könnyű feladatot olyan szerzőre bízni, aki maga is gyakorolja a művészmesterséget. Bozóky Mária könyvecskéjének azok a legtanulságosabb és legélvezetesebb lapjai, amelyeken műhelytitkokba avatja be az olvasót. Ilyen elemzéssel találkozhatunk pl. a *Zeusz-fej* kapcsán: „A karakterisztikus fővonalak minduntalan átlósan metszik egymást, vagy kilencven fokos szögben kitérnek egymás elől. A vékonyabb vonalakra ráabroncsozódnak az erős szerkezeti vonalak, de ezek is összefüggéstelenül. A területet (a fejet) inkább villamos szikrázások veszik körül, mint vonalak.” Hasonlóképpen meggyőzőek azok a „belülről láttatott” godnolatmenetek, amelyek Würtz kompozícióinak réteges felépítését, asszociációs rendszerét vagy színvilágának egyéni jelenségeit elemzik.

Az alkotásokat megszevező elemek és a mű „üzenete” közötti kapcsolat feltárása Bozóky könyvében már kevésbé mondhatók sikeresnek. Helyes kritikai érzéssel inkább analízisnek és nem szintézisnek minősíti a würtzi munkamódszert, az egyes kompozíciók értelmezése során azonban – olykor túlradó fantáziával – mégis a szintézisalkotás eredményét igyekszik kimutatni. Az irodalmiasan asszociatív ábrázolásmódot – amely magától értetődő lehet bizonyos illusztrációk esetében – minden további magyarázat vagy elemzés nélkül fogadja el Bozóky a nagy, festészeti igényű kompozíciók esetében. Máskor a szabad gondolattársítás meghökkenítő eredményeivel találkozhatunk, mint például a *Boccaccio II.* elemzésében: „A beékelt fehér foltok mintha havasok lennének s messziről üzennének”. Föltehetően sajtóhiba következménye az a képzavar, ami a *Hulló idő* c. alkotás elemzését teszi nehezen érthetővé. Kár, hogy a könyv kiadói munkatársai nem figyeltek eléggé a zavaró

mozzanatokra – az ő feladatuk lett volna rábírní a szerzőt, hogy részletesebben fejtsen ki egyes gondolatokat (pl. „Csak a klasszikusok – az egykori barbizoniak, vagy – mondjuk – az impreszionisták előtt volt szent a festői kvalitás mibenlétének bizonyos homogén mivolta, az eszközök elhatároltsága, éppen, mert az élmény » valódiságára « kívántak visszakövetkeztetni”).

A színesben reprodukált művek mind az 1977 körüli időkből keletkeztek (még akkor is, ha sorozatos és bosszantó pontatlansággal a képalírások dátuma eltér a művész által szignált dátumtól: *Ballada* 1976 helyett 1977 szerepel, *Bizánc I.* 1976 helyett 1978 stb.). Bozóky Mária könyve a művész pályájának alakulására és a korábbi műveire tett vázlatos utalásokkal együtt sem kismonográfia, hanem műhelytanulmány, Würtz Adám egy bizonyos korszakának elemző áttekintése. Még ilyen körülmények között is szükséges lett volna azonban Würtz művészettörténeti helyének pontosabb és konkrétabb körülhatárolása, mint a Boschtól Klee-ig és Miróig húzódó – egyébként nagyon impozáns – névsorra való hivatkozás. Különösen a 20. századi magyar grafikában és művészetben marad ily módon társtalán Würtz, pedig a könyvben is reprodukált művei (pl. a *Repülő szerkezetek*) szinte önként kínálkoznak Kondor Béla hatásának elemzésére.

Takács József

Jovánovics, Beke László írása Jovánovics Györgyről.

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. é. n. (1980), 30 l., 17 + 8 kép

A művészettörténet sajátos és újabb keletű feladata a kortárs művészettel való számvetés. Újabb keletű, mert bár elméletileg tisztázott kérdés, hogy a művészetek történetét felvázolni egyenlő azok kritikájának megalkotásával, mégis a „történelmi távlat” hiánya korábban a kortárs jelenségek elemzésétől való tartózkodáshoz vezetett. Beke László tanulmánya, amely a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata mai magyar művészettel foglalkozó „puha fedelű” sorozatában jelent meg, olyannyira tudatában van a feladatával együtt vállalt kockázatnak, hogy írása pontosan olyan nyitott, mint az elemzett alkotó tevékenysége.

A hatvanas évek végének és a hetvenes évek művészetéről Beke is fontosnak tartja elmondani, hogy az „absztrakció utáni helyzetben” fogant. A hazai sajtóosságokról azonban nem ír, arról a – sajnósa nem példa nélküli – képtelen helyzetről, amelyben az absztrakt művészetről folyó vita már az absztrakció utáni időszakra esett, sőt, a mindennapi gondolkodás konzervatívizmusa – amely, mint Gramsci is kimutatta, e tudatréteg lényegi sajátossága –, ösztönzést nyerhetett hivatalos állásfoglalásokból is.

Az olvasók számára ezért nyilván szokatlan az a tárgyyszerű bemutatás, amelyet Beke mint egyetlen lehetséges megoldást választ. Jovánovics szobrászatának ellentmondásos jellegéről írva meghatározza a művész – művekben realizált – célkitűzéseit:

- „– olyan szobrot akar létrehozni, mely egy nézetre épül, tehát tagadja a körplasztikát,
- olyan szobrászatot, melyben a művész nem vesz részt, hanem a technika diadalmaskodik (noha a művész technikaellenes),
- az *arte povera* elv értelmében minden eszközt » tökéletlenebb « helyettesít (márványt gipszszel, három dimenziót két dimenzióval stb.),
- már régen nem szobrászatot csinál, de tevékenységét konokul annak tekinti stb.”

Ez a tanulmány nem több és nem kevesebb, mint egy jelentős alkotóművész pillanatnyi helyzetének hiteles rögzítése. Módszerében példamutató: az alkotások egymást értelmező jelentését kitűnően érzékelteti. Éppen úgy mentes a blöfföktől, mint az általa bemutatott művész munkássága, és éppen annyira hermetikus, mint a kortárs művészet új utakat kereső alkotói.

Takács József

Vizuális kísérletek, formai tapasztalatok (tájékoztató szöveggyűjtemény). Népművelési Intézet Művészeti Osztály, Bp. 1980. Szerk. Mezei Ottó. 150 l., 35 ábra

A kiadvány hat cikket tartalmaz.

Fényi Tibor: Néhány gondolat közművelődési rendszerünkről – Kritikus hangvételű tárca a közművelődésről, egy levelező oktatási forma koncepciójának vázlata, tárgyilagos beszámoló egy felnőtt- és egy gyermek-képzőművész kör átgondolt kísérleti terv alapján történő egyéves működéséről.

Csete György: Öt térkísérlet – Tudósítás egy építészcsoporthoz environment-szerű pszeudoépítészeti kiállításairól (népművészetre való hivatkozásokkal), melyet a panel-sivatag kritikájának szántak. A koncepció a társadalmon *belüli* problémákat a társadalom és természet *közötti* kapcsolat megromlásából eredezteti, ezzel az – egyébként laza – oksági kapcsolat irányát megfordítja. (Megérdemelve egy alapos vizsgálódást egyszer már a népművészetre-hivatkozás alaptípusainak eredete.)

Horváth István: Az anyag és a forma fotografikus megközelítése (Gyakorlati és elméleti foglalkozások a Debreceni Fiala Fotósok Stúdiójában) – A cikk arra az időről időre lábrakapó tévhitre épül, hogy a művészet nyelvként kezelése – lényegének megragadásához vezet. Továbbá a mértan általános iskolában tanított alapelemeiről és a Bauhaus elemi stúdiumai egy részének fantáziátlan alkalmazásáról tudósít, néhol a magyar nyelv szabályait is jégre vivő előadásban, minimum 200 grammos műnyomó papíron.

Mezei Ottó: A „telt” és az üreg megjelenése a modern szobrászatban – A két nagy jelentőségű plasztikai elem, illetve a kettő kapcsolatának mint művészi problémának az ismertetése történeti és esztétikai szempontból, a tízes évektől a közelmúltig.

Birkás Ákos: Utak egy interdiszciplináris művészet felé – Számos adatot felvontató, fontos összefüggéseket átgondoló tanulmány a 60-as, 70-es évek világ-művészetének legfontosabb művészeiről, csoportjairól, problémáiról.

Beke László: Művészek (tanulás) utópia – Nagyvonalú program, mely az élet minden területén kama-toztatható, általános emberi képességek kifejlesztésének alternatíváját kínálja a jelenleg művészkedésben frusztrálódó általános képzőművész körű gyakorlatnak. Ma még utópia, legalábbis hazai lehetőségeit tekintve, de egy katasztrófamentes harmadik évezredre vágyó emberiség számára ez a kérdés mind sürgetőbb.

Fazekas György

Andor Csaba: Jel – kultúra – kommunikáció. Interdiszciplináris szempontok a kultúrákutásban. Gondolat, Bp. 1980. 203 l.

Örvendetesen szaporodnak az igényes ismeretterjesztő könyvek, melyek szinte késedelem nélkül közvetítik egy-egy tudományág legújabb eredményeit. Andor Csaba könyve a még ritkábbak közül való: több tudományág együttes alkalmazásának lehetőségét mutatja meg, ezzel a rugalmas gondolkodás módszeréről mint általánosabb értékről tájékoztat, ami nélkül nemigen nézhetnénk bizakodva a jövő évezredbe.

A könyv felépítése áttekinthető. A hét fejezetből az első négy lényegében előkészítés: a valószínűségszámítás, az információelmélet, a szemiotika, és a kommunikációelmélet azon részeit ismerteti, melyek mondanivalója megértéséhez szükségesek. A könyvet csak átpörgető érdeklődő netán megretten a néhány matematikai, formállogikai képlet, rövidke levezetés láttán, aggodalma azonban indokolatlan; megértésükhöz a középiskolás matematika bőven elégséges, sőt a hozzájuk fűzött szóbeli magyarázatok ennek hiányában is eligazítanak. „...a kultúrát jelrendszereknek és kommunikatív folyamatoknak láttató szemlélettel szeretném megismertetni az olvasót, pontosabban e szemléletmódok egyikével...” – írja a szerző előszavában. A könyv explicit képzőművészeti vonatkozása csekély, lényegében csak általánosabb „kultúra-problémák” illusztrálására szolgál. A könyv implicit képzőművészeti vonatkozásai jelentősek, lévén a művészetek a kultúra része. Észre kell azonban venni, hogy ez stílári erény is; rugalmas szemléletmódja arra csábít, hogy a bemutatott általános jelenségeket és problémákat gondoljuk át konkrétan, az egyes művészetek vonatkozásában, a bemutatott módszer alapján.

Az ötödik fejezet: „A kultúra jelrendszerei” néhány, minden kultúrában megtalálható jelrendszert vizsgál: mennyiben és milyen értelemben tekinthető nyelvnek az öltözködés, a gasztronómia, a zene és a metakommunikáció. A fejezetet – természetesen – a természetes nyelv nyelvészeti és szemiotikai kutatása problémák ismertetésével kezdi, azt is jelezzé, hogy a könyv interdisciplinális eszköztárának leggyengébb láncszeme a szemiotika, lévén ez a legproblematisabban megalkalmazott. „Am ha a napjainkban élő két legjelentősebb nyelvész egyikét (ti. valamelyikét – f. gy.) inkompetensnek kell tekintenünk, akkor kérdéses, hogy ki rendelkezik ezzel a kompetenciával, hogyan lehet ezt verifikálni, és egyáltalán van-e értelme ennek a fogalomnak?” (ti. a „jelentés” fogalmának, 129. l.). A szerző a nyelv Saussure-től eredő, „társadalmi konvenciók rendszere” meghatározásából indul ki, pontosabban „...a nyelvi jelenségek körében azokat a szabályokat *kell* (mert azokat észszerű, célravezető stb.) szorosan a nyelvhez tartozónak tekintenünk, amelyek társadalmi konvenciók”. Hogy mindez milyen érdekes következtetésekre vezet, ahhoz idézni kellene az egész alfejezetet (amely egyébként a könyv leghosszabb egysége). Példaként álljon itt egy passzus. „A nyelv szemantikája lehetővé teszi, míg az egyes beszélők szemantikája kétségesé teszi a kommunikáció sikerét; épp ezért a legtöbb esetben csak részleges kommunikációról beszélhetünk. Ez azonban elsősorban nem pszichológiai okokra, még csak nem is nyelvi kompetencia hiányára. vagy helytelen nyelvhasználatra vezethető vissza; az alapvető »hiba« nem a szubjektumban van, hanem a nyelvben. A nyelv szemantikája semmiképpen sem biztosítja, csupán lehetővé teszi a szemantikai tartalmak sikeres továbbítását; ez a lehetőség pedig általában csak közvetett eszközökkel realizálható.” Ez vezet a nyelv *differentia specificájának* a *metanyelvi funkcióban* való meghatározásához.

A hatodik fejezet: „A jelrendszerek időbeli változásai” első részében a legrugalmasabb gondolati rendszere a rendszermélet alkalmazására kerül sor, századunk művészetének életbevágó kérdéseire alkalmazva. „...lemondva a normatív esztétikák nyújtotta szűkös értelmezésekről, minden olyan közleményt műalkotásnak nevezünk, amelyet feladja annak szán, és amelyhez az adott kultúrában mint műalkotáshoz viszonyulnak az emberek, függetlenül attól, hogy elfogadják vagy elutasítják-e azt.” (162. l.), „...a művészi kódrendszerek alapvetően a XX. században váltak lehetté.” (165. l.), „...legjobb esetben is csak azok a módszerek sajátíthatók el, amelyek közvetve lehetővé teszik a kódok megfejtését.” (167. l.) A fejezet általános jelentősége abban áll, hogy a jel- és kódrendszerek változásait szükségszerű, vagyis ilyen értelemben értelmes folyamatokként mutatja meg, miközben elkerüli a sok bonyodalmat okozó „fejlődés” fogalom használatát, „Nem véletlen, hogy mindvégig a jelrendszerek időbeli változásairól beszéltünk, nem pedig azok fejlődéséről. Nagyon is kérdéses, hogy az elemzett változások, akár külön-külön, akár összességükben összefüggésbe hozhatók-e valamiféle fejlődési koncepcióval.” (177. l.)

Az „Ünnep és kultúra” című utolsó fejezet egészében alig hosszabb a fentebb említett leghosszabb alfejezetenél, tárgyáról mégis olyan gazdag képet ad, hogy fel kell figyelniünk a közelítésmód rendkívüli hatékonyságára. Az ünnep funkcióját az adott kultúra stabilizálásaként és az információmegőrzésként határozza meg. E feladatokat a kultúrák fejlődésük során más, hatékonyabb eszközökkel biztosítják; így végül egy rövid részben kitér az elidegenült ünnepekre is. „Az ünnep funkciói, a stabilizálás és az információmegőrzés csökkennek, ennek a folyamatnak pedig elvben kétféle kimenetele lehet: vagy megszűnnek az ünnepek, vagy új funkciókat kezdenek betölteni. Az új funkcióknak pedig a stabilizáló funkcióval ellentétes hatásuk is lehet. Az elidegenítés mindkét esetben a stabilizáló funkció helyreállítására irányul. ...a részvétel passzív részvétel, ahol mindenki egy tőle független ünnepélyes aktusnak van alárendelve, vagyis a részvétel valójában az ünnepély » elszenvedését « jeleníti.” (198. l.)

Megállapítható, hogy Andor Csaba könyve nemcsak ismereteket közvetít, hanem azok alkalmazására is: gondolkodásra serkent. Az alkalmazott tudományos módszerek nem eklektikus elegyként, hanem harmonikus együttműködésben, egymás eredményeit is megvilágítva vannak jelen.

Röviden ki kell térnünk még egy jelenségre, mely a könyv egészében jelentkezik. „...az eredetiségnek elképzelhető olyan – nem matematikai – értelmezése is, amely számszerűen nem mérhető. Végül harmadszor: egy információelméleti esztétika kidolgozása előtt bizonyításra szorul, hogy egy műalkotás értéke egyedül eredetiségében rejlik.” (55. l.) Ez az idézet is jelzi a szerző tartózkodását a „hard”-tudományok bölcsék kövének-tekintésétől. A tiszteletreméltóan sokoldalú könyv mindössze arról biztosít, hogy a gondolkodás mindig képes lesz követni a művészetet. És a „követni” itt szigorúan értendő. Nem állítja – igen helyesen –, hogy a művészet, a lotmani értelemben vett másod-

lagos modelláló rendszerből harmadlagosba, negyedlegesbe, ... n-edlegesbe továbblépő ember, vagyis a továbblépés gesztusa valaha is algoritmizálható lenne.

Fazekas György

Fotóművészet. Elméleti és történeti tanulmányok, Bp. 1977. 160 l.

Szilágyi Gábor: A magyar nyelvű fényképészeti szaksajtó képanyagának szakrepertórium (1882–1945). Magyar Fotóművészek Szövetsége, h. n. (Bp.) 1976–1977. 208 l.

Fotóművészet. Elméleti és történeti tanulmányok, 2. szám Szilágyi Gábor: A fotóművészeti kiállítások szakrepertórium (1890–1945). Magyar Fotóművészek Szövetsége, Bp. 1978. 419 l.

Szilágyi Gábor: A fotóművészeti kiállítások szakrepertórium (1945–1977). Magyar Fotóművészek Szövetsége, Bp. 1979. 260 l.

Szilágyi Gábor: A magyar nyelvű fényképészeti szaksajtó képanyagának repertórium. 4. (1946–1978). Magyar Fotóművészek Szövetsége, Bp. 1980. 192 l.

Szilágyi Gábor: A fényképészeti ismeretanyag és ismeretrendszer kialakulása és változása (1882–1975). Magyar Fotóművészek Szövetsége, Bp. 1980. 70 l.

Fejős Imre tevékenységét leszámítva, a magyar fotótörténet kutatása szórványos, esetleges. A Fotóművészek Szövetségének kiadványai a rendszeres kutatás beindítását szorgalmazzák, ugyanakkor bizonyos kompetencia-hiányról tanúskodnak. A Szövetség kiadásában „Elméleti és történeti tanulmányok” alcímmel megjelent első kötet még kétségkívül biztató volt. Két valóban elméleti igényű tanulmányt tartalmazott: Szerdahelyi Istvánét (A néző és a látvány), amelyben a szerző – némi melegséggel – megkísérli leírni azokat az alapvető törvényszerűségeket, amelyek a vizuális (esztétikai?) érzékelést meghatározzák; és Végvári Lajosét (Kép és fénykép), aki eddigi fotóelméleti kutatásainak foglalatát adja ebben a tanulmányfűzében a 20. századi festészet és fotográfia néhány párhuzamos jelenségéről és összefüggéseikről értekezve. Végvári pontosan fogalmazza meg a „mi a fotográfia?” alapvető kérdést, de magához a fotó-jelenséghez igazán közel férkőznie neki sem sikerül. A tanulmányokat Szilágyi Gábor összeállítása követi (A magyar nyelvű fényképészeti szakirodalom tematikus repertórium), mely használhatatlanságával tűnik ki. A hatalmas munkával létrejött repertórium (?) magán viseli a magányos kutató helyzetéből fakadó ellentmondásokat: nem öleli föl a teljes szaksajtót (s azon túlra nem is vállal kitekintést), kiérleletlenek a szempontjai, mert nem orientálnak és aránytalanul osztják fel az anyagot, így más kutató aligha alapozhat rájuk. Az összeállítás kiaknázását a tipográfiai ügyetlenség is nehezíti, ahogyan a kiállítások és a szaksajtóban publikált képek szakrepertóriumáét is.

Ezeknek az impozáns köteteknek a befejezetlenség a legszembetűnőbb tulajdonságuk: a kiállítási ismertető még ahol lehet, ott sem közli az egyes tárlatok pontos helyét (talán nem mindegy, hogy valakinek a budapesti önálló kiállítása egy klubban vagy a Szépművészeti Múzeumban volt), a felsorolt források és a repertórium adatainak összevetése pedig szinte lehetetlen; a szaksajtó képanyagának listája feltűnően mechanikusan készült, nem olvasztja magába az azóta felgyűlt kutatási adatokat, sőt az elemi beazonosításra sem kerít sort (pl. Babits, Bartók, Fülepp stb. portréi esetében), ez gyakorlati használhatóságán jelentősen ront. Sem itt, sem máshol nem közli a ritka szakfolyóiratok föllelhetőségét.

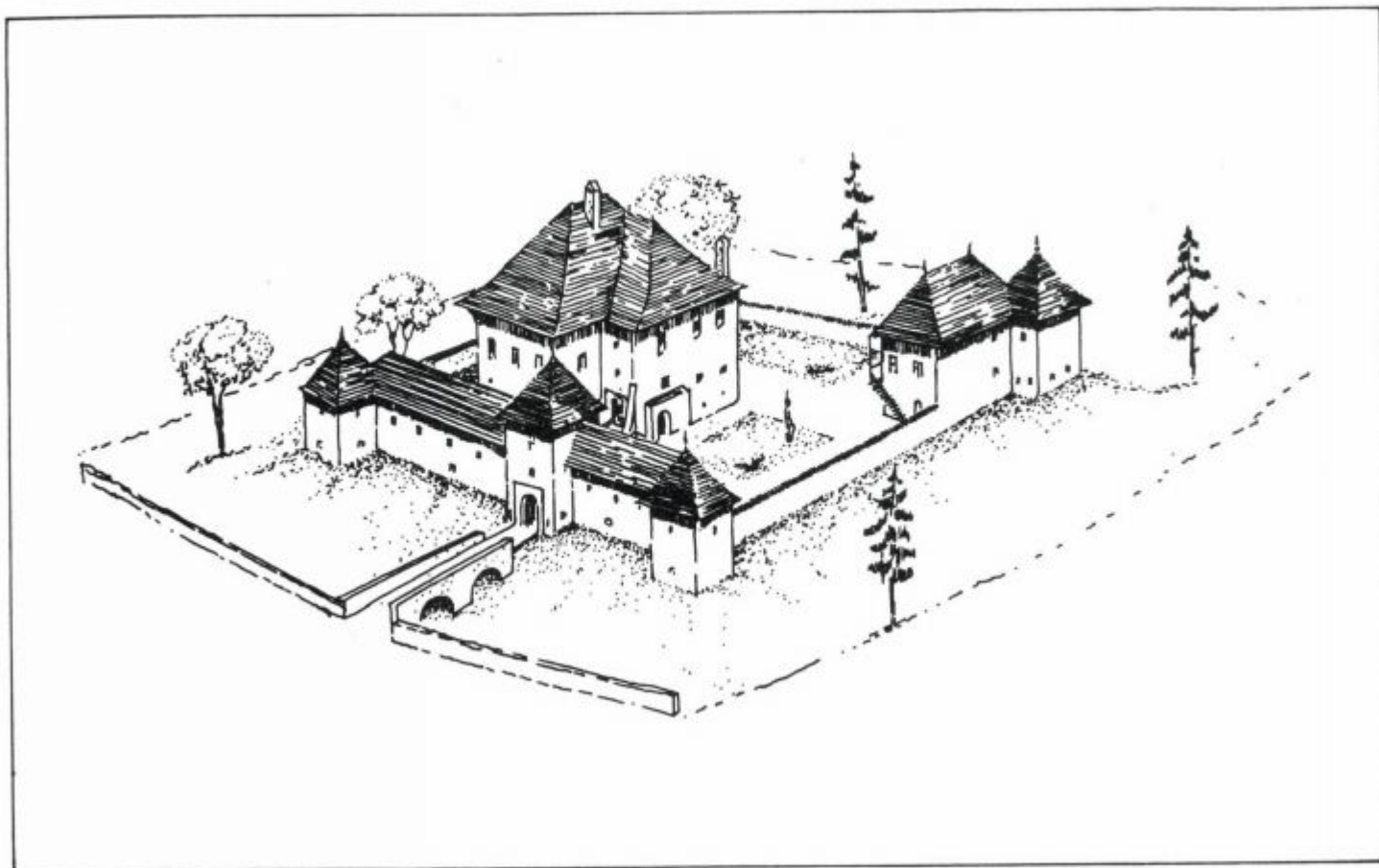
Végül pedig a fényképészeti ismeretanyag rendszeréről szóló, igen érdekes tudományelméleti kérdést taglaló rövid tanulmány önálló kötetben való közlését teljesen indokolatlannak tartom: ez a kiadvány is rámutat az elméleti és forráskiadványok szerkesztési koncepciótlanságára. Rendkívül sajnálatos, hogy ezekben a kiadványokban erőfeszítés és eredmény ily mértékben nincs arányban egymással.

b.a.

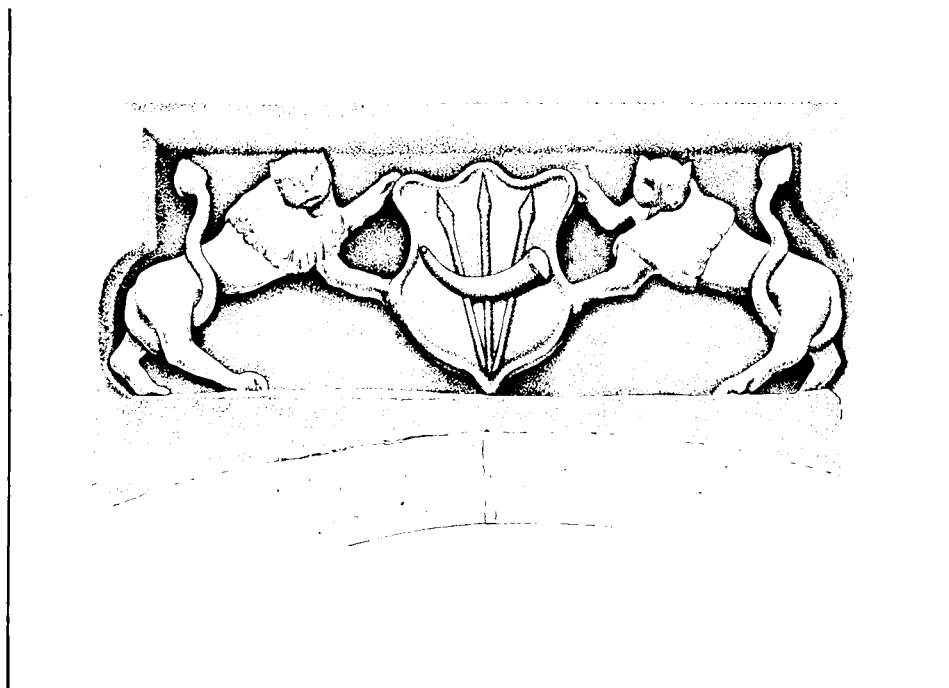




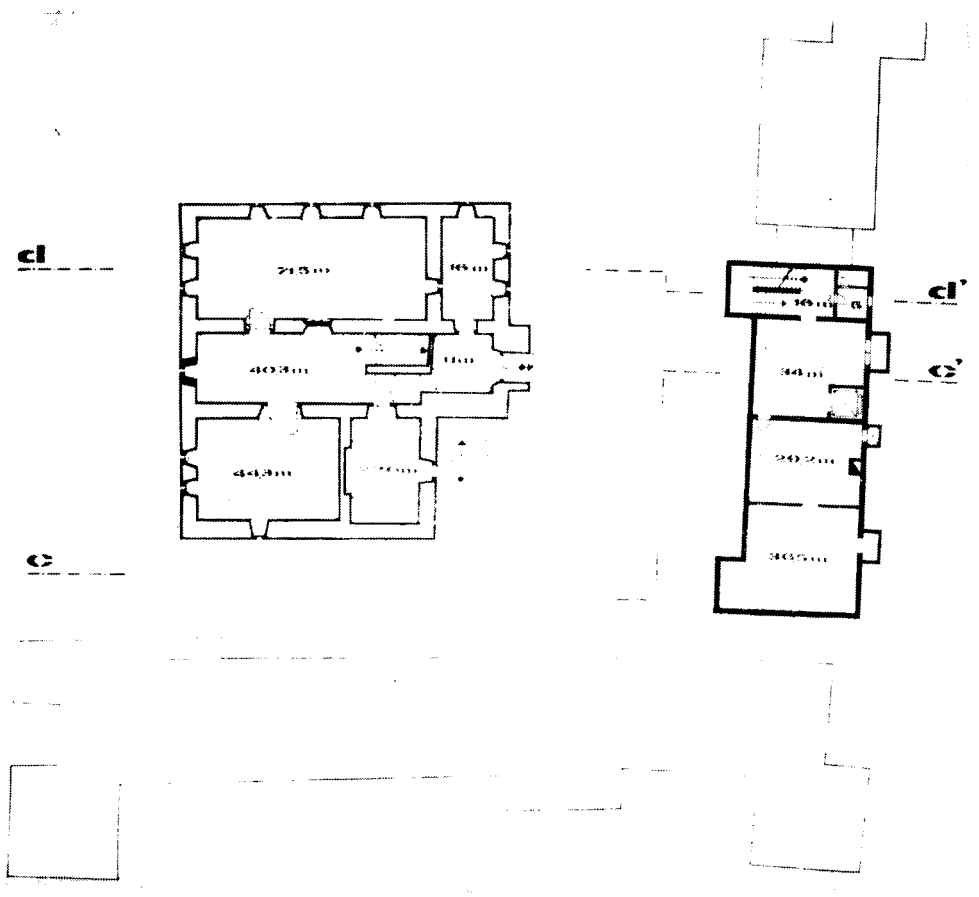
1. A garamszegi vízivár főkapuja. (Vöröss Emőke felv., 1970)



2. A garamszegi Polthári Soós-féle vízivár. (Radmilla Ondrejcková rekonstrukciója nyomán Major János rajza.)



3. A Polthári Soós család címere a garamszegi vízivár főkapuja felett. (Major János rajza.)



4. A vár alagsora



6. A garamszegi vízivár északi homlokzata az északnyugati saroktoronnyal. (Vöröss Emőke felv.)



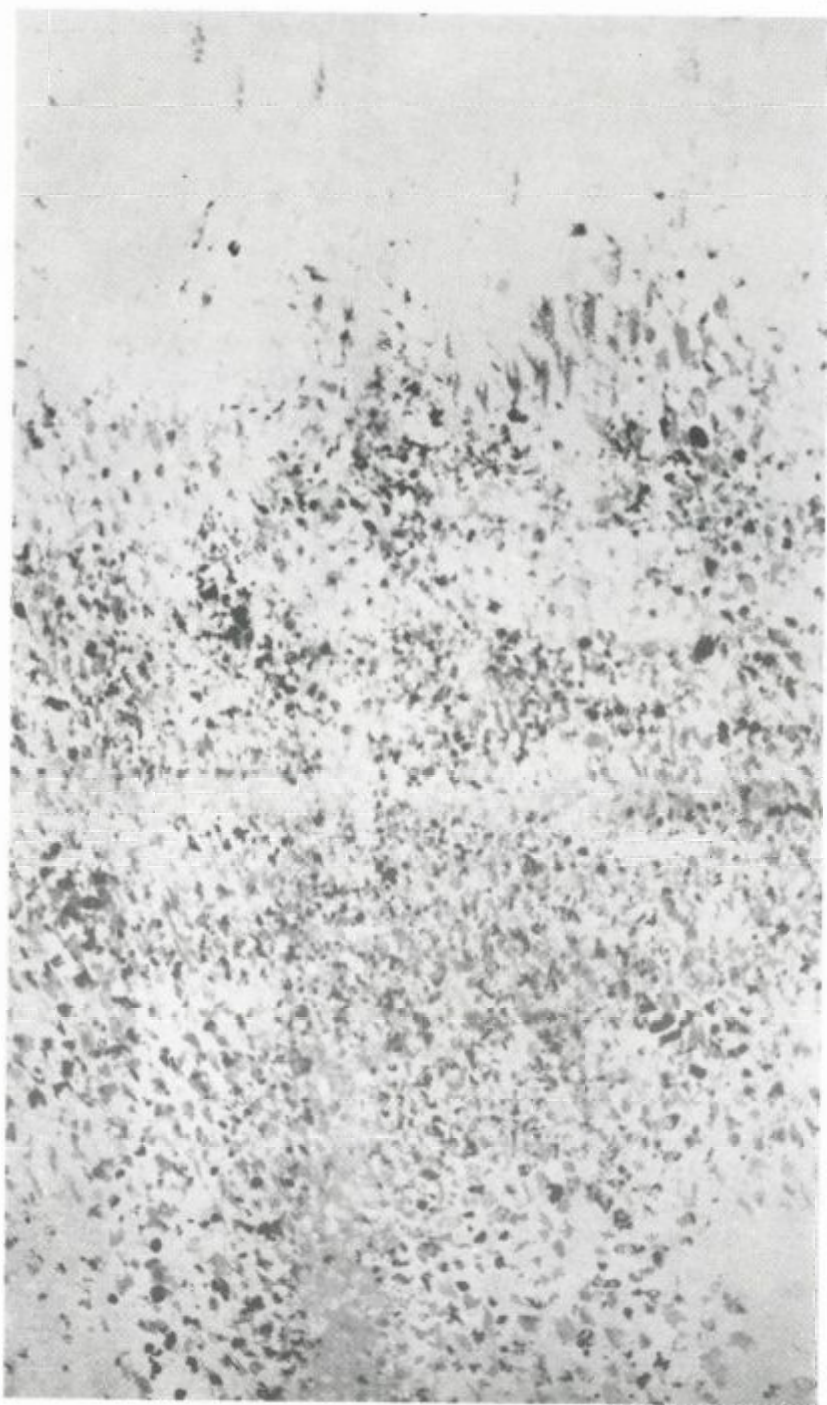
7. Garamszeg, Géczy kastély, 18. század. (Schopper Tibor felv.)



8. Garamszeg, fából faragott harangtorony, 18. század első fele. (Móser Zoltán felv.)



9. Veszelszky Béla: Filodendron. 1970, o. v., 70x56,5 cm



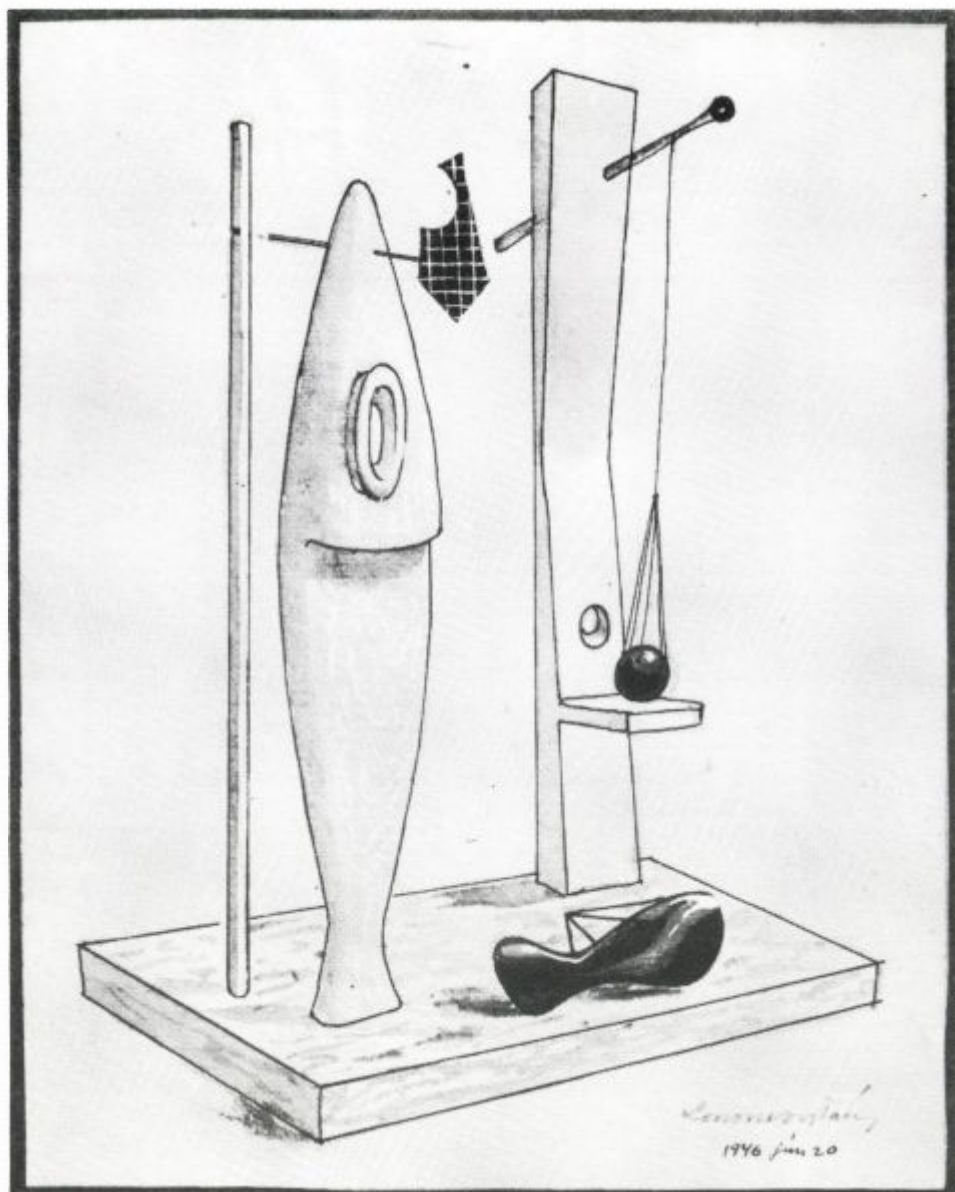
10. Veszelszky Béla: Táj. 1962, o. v., 143x102 cm



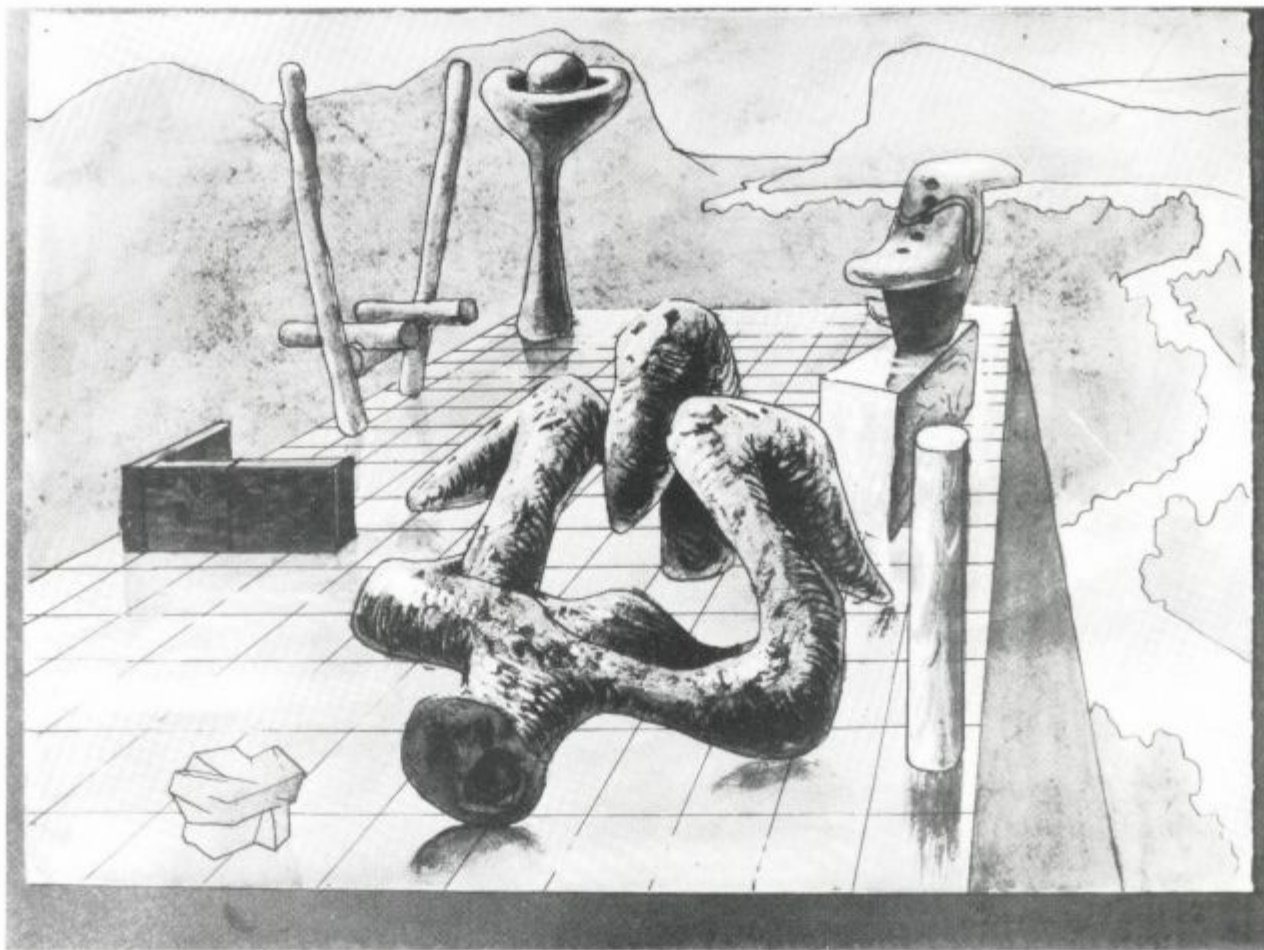
11. Veszelszky Béla: Őnarckép. o. v.



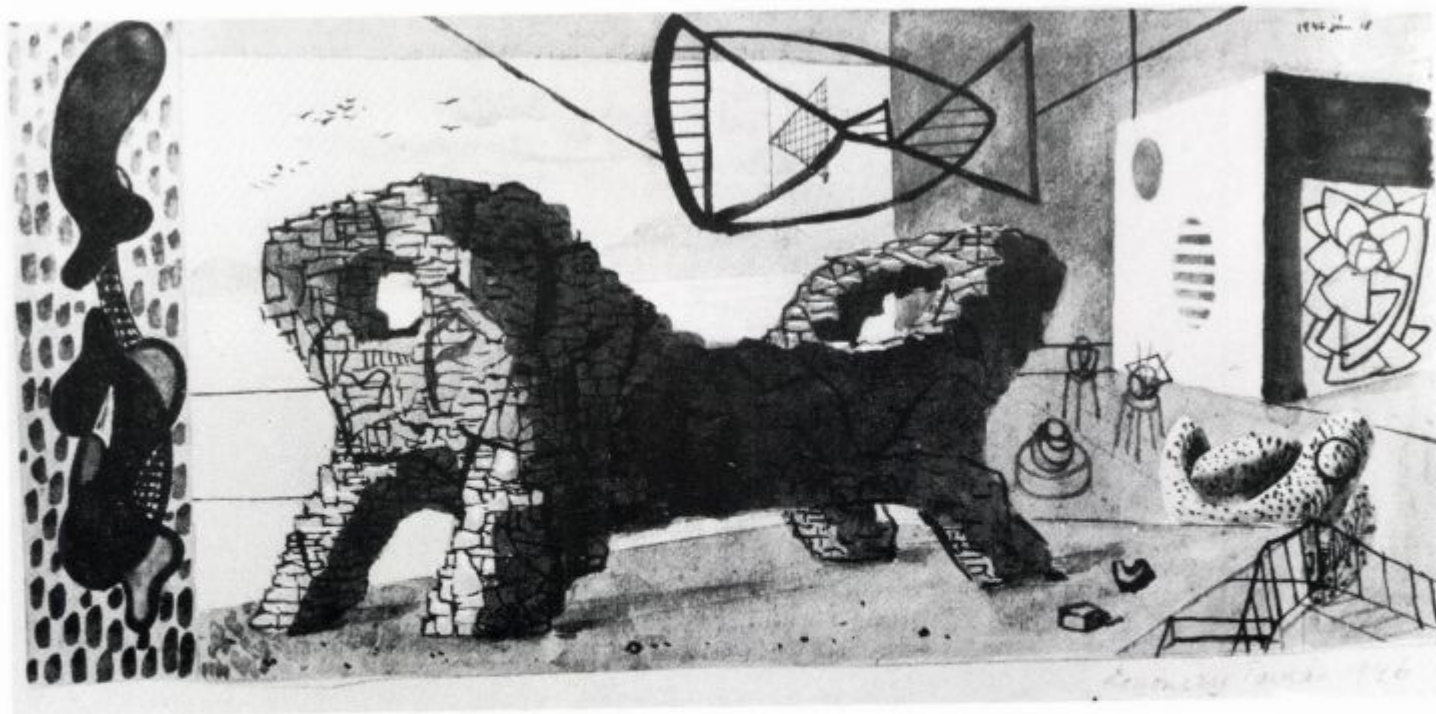
12. Veszelszky Béla: Tájrészlet. o. v.



13. Losonczy Tamás: Gravitáció. 1946, akvarell, lavírozott tus, 25x20 cm



14. Lossonczy Tamás: Ellentét. 1946, akvarell, tus, 25x35 cm



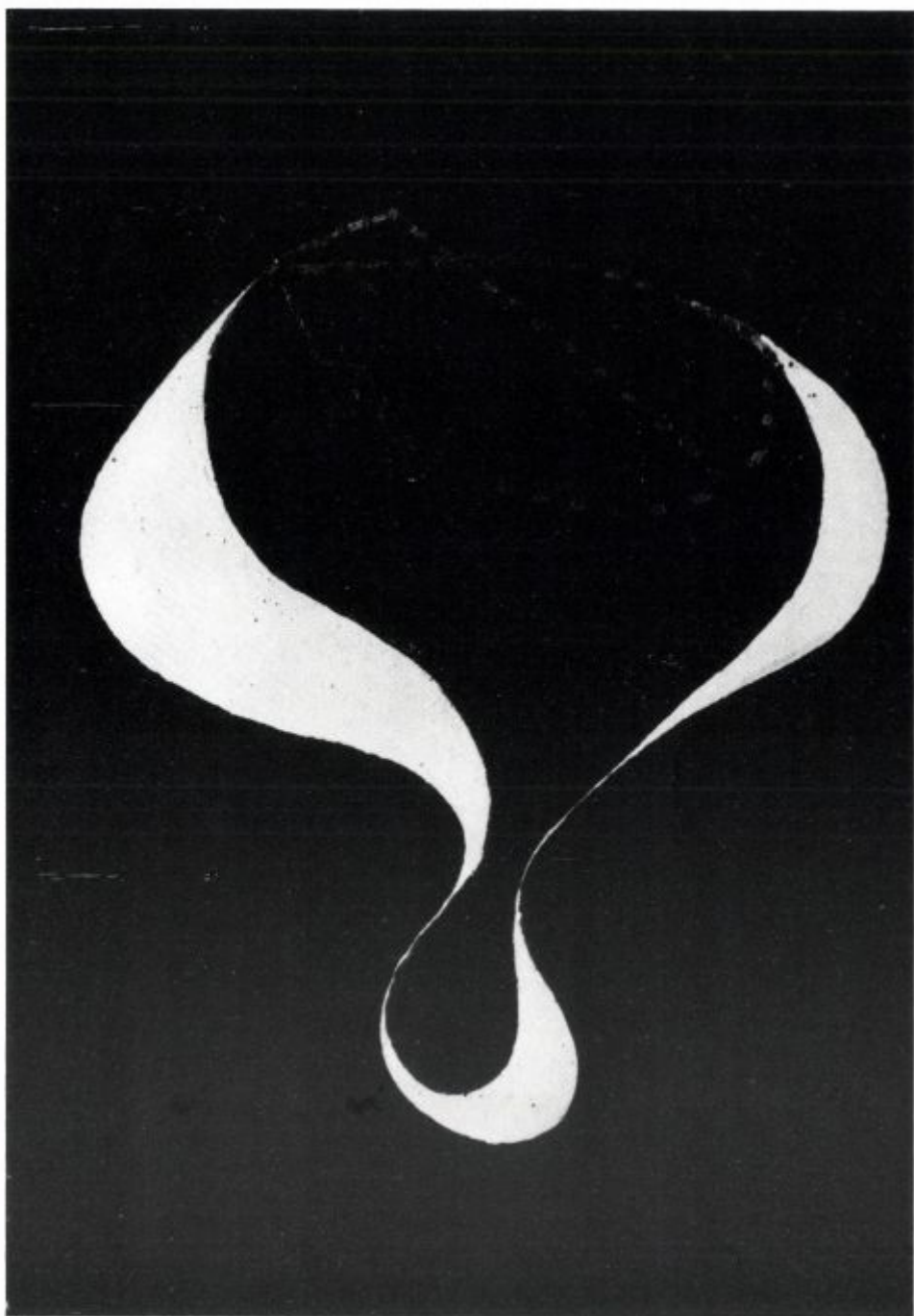
15. Lossonczy Tamás: Művészet a Balatonparton. (Múzeumterv). 1946, akvarell, tus, gouache, 16x35 cm



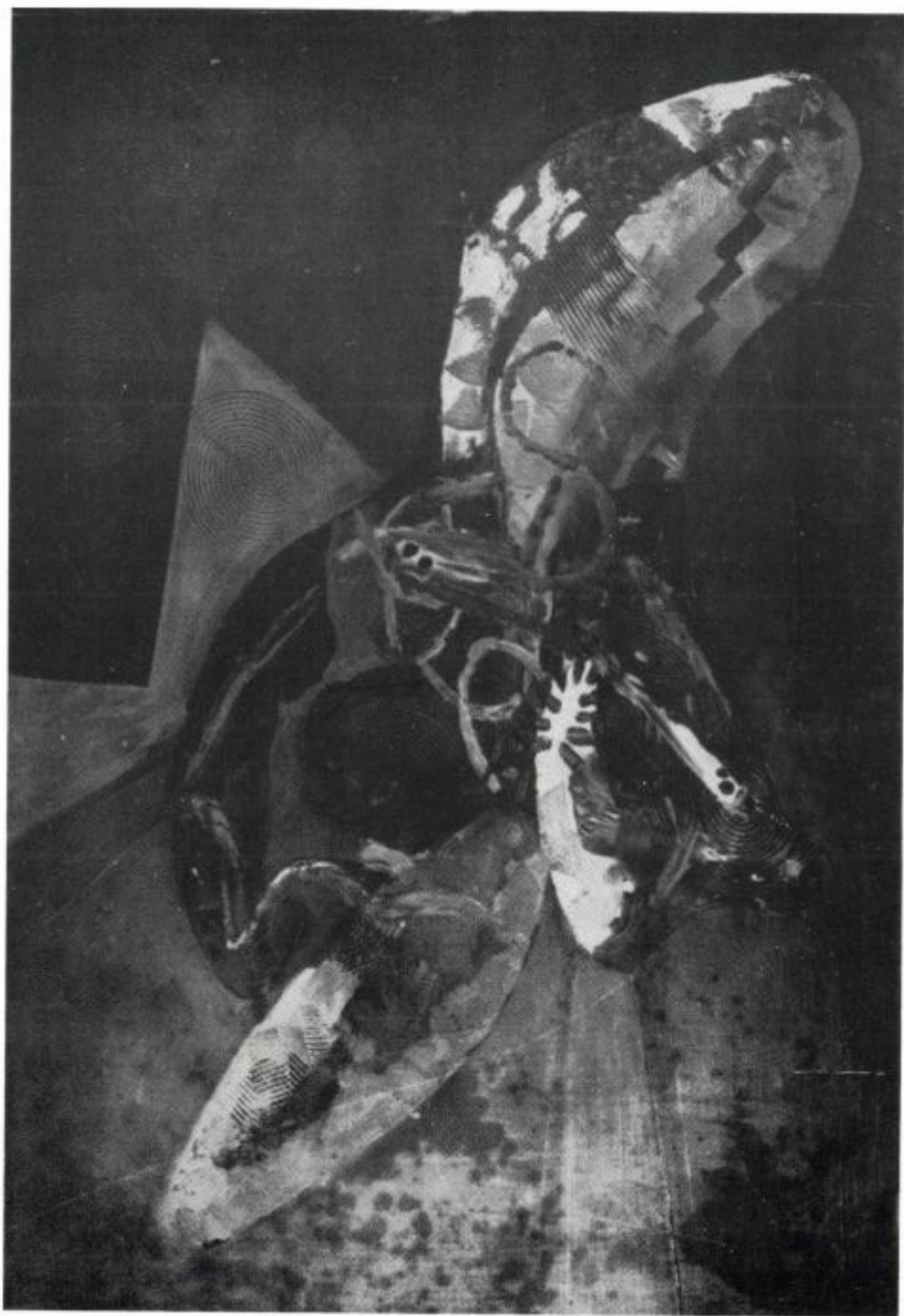
16. Lossonczy Tamás: A sivárság megszelídítése. 1946, akvarell, tus, 28,7x40,6 cm



17. Lossonczy Tamás: Barbár emlék. 1946, tus, akvarell, 23,5x28,7 cm



18. Lossonczy Tamás: Konfiguráció. 1945, o. v., 40x29 cm



19. Lossonczy Tamás: Olajfestmény. 1927, cca 70x50 cm



20. Lossonczy Tamás gyűjteményes kiállítása a Műcsarnokban, 1948

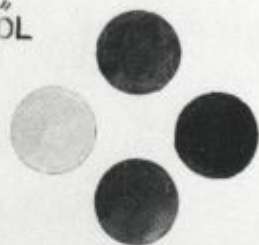


21. Lossonczy Tamás gyűjteményes kiállítása a Műcsarnokban, 1948

GALÉRIA A 4 VILÁGTÁJHOZ

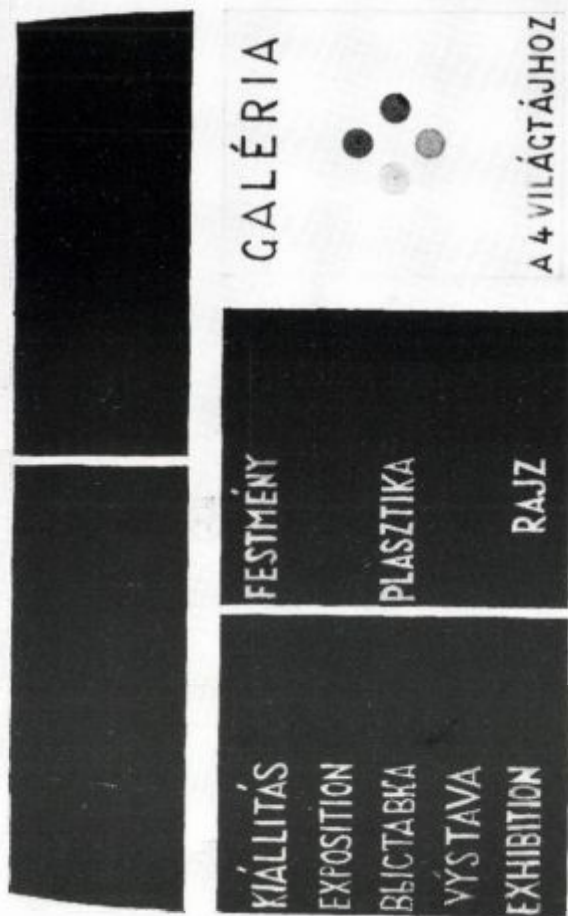
FELJÁRAT A KÖNYVKERESKEDESBŐL

BELÉPÉS DIJTALAN



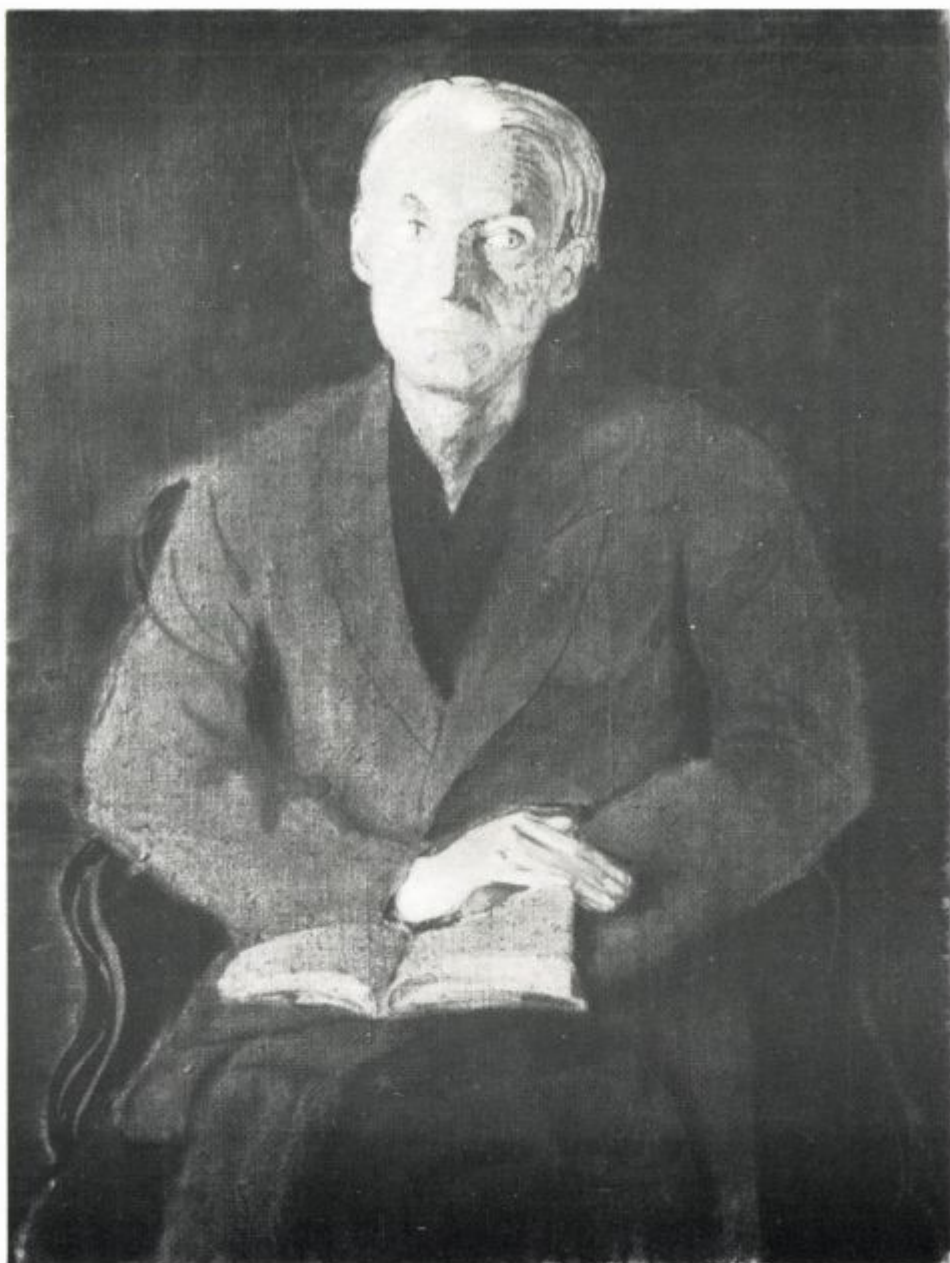
ELVONT NEM ÁBRÁZOLÓ
MŰVÉSZI ALKOTÁSOK
ÁLLANDÓ KIÁLLITÁSA

GALLÉRIA



A 4 VILÁGTÁJHOZ

23. Lossonczy Tamás: Galéria a négy világtájhoz. Üvegre festett hirdetésmény vázlata.
Tempera, papír, 31x43 cm



24. Lossonczy Tamás: Palasovszky Ódön portréja. 1949, o. v., 80x60 cm



ARS
HUNGARICA
1981

2

ARS HUNGARICA

**SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS**

1981

**IX. ÉVFOLYAM
2. SZÁM**

**FELELŐS SZERKESZTŐ
BERNÁTH MÁRIA**

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN OF THE
INSTITUTE OF
ART HISTORY OF THE
HUNGARIAN ACADEMY OF
SCIENCES

BUDAPEST, 1981

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:

50. sz. Könyvárúház
Budapest, Rákóczi út 14. 1072

70. sz. Antikvárium
Budapest, Népköztársaság útja 2. 1061

34. sz. Központi Antikvárium
Budapest, Múzeum krt. 15. 1053

59. sz. Antikvárium
Budapest, Lenin krt. 20. 1073

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer

Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató

© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest 1981

8112708 MTA KESZ Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Művészet és művelődéstörténet. Tudományos vitaülés a felvilágosodás korszakára vonatkozó újabb kutatásokról és módszerekről. (MTA Művészettörténeti Kutató Csoport 1981. január 27.)

Aradi Nóra: Megnyitó	163
Szabolcsi Hedvig: 1780–1830: egy „korszak” művészetének művelődéstörténeti megközelítése	165
Kosáry Domokos: Néhány gondolat a művelődés és a művészet történetének kapcsolási rendszeréről	171
Németh Lajos: Történetiszociológia és művészettörténet	181
Bíró Ferenc: Irodalomtörténet és művészettörténet	185
Vörös Károly: A művészet a felvilágosodás korának magyar művelődésében	191
Galavics Géza: A történeti hagyomány képzőművészeti hordozói	195
Rózsa György: Kazinczy a műbíró	203
Bibó István: Építészeti műveltség és építészeti kritika egy épület történetében a 19. század elején	211
Jávor Anna: A klasszicista oltárkép Hesz János Mihály életművében	219
Vayerné Zibolen Ágnes: Gritner J. magyarországi munkásságának körvonalai	225
Belitska-Scholtz Hedvig: A színházi látvány témáinak és motívumainak vizsgálata a felvilágosodás és a reformkor hazai színjátszásának mősora alapján	233
Petneki Áron: Párhuzamos művelődéstörténeti jelenségek az 1780–1830 közötti Közép-Kelet-Európában	239
Zádor Anna zárszava	243
Szabolcsi Hedvig: Néhány utólagos tanulság a művészettörténet és a művelődéstörténet viszonyáról	247

DOKUMENTUMOK

Szvoboda Gabriella: Szále János és Szále István élete és művei. I. rész	261
Kiss Horváth László: Szecessziós kiállítás a Művészek és Barátaik Körében	273
Vadas József: Magyarok a Salon d'Automne-on. (1920–1944)	277
Láncz Sándor: A szocialista művészet nemzetközi kiállítása (Amszterdam 1930. november 8-tól december 8-ig)	283
Charles de Tolnay 1899–1981	307

SZEMLE	319
--------	-----

INHALT

STUDIEN

Kunstgeschichte und Kulturgeschichte. Wissenschaftliche Diskussion über die neueren Forschungen und Methoden bezüglich der Aufklärungsperiode. (Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 27. Januar 1981)

Nóra Aradi: Eröffnungsrede	163
Hedvig Szabolcsi: 1780–1830: Kulturgeschichtliche Betrachtung der Kunst einer „Epoche“	165
Domokos Kosáry: Einige Gedanken zum Verbindungssystem zwischen Kulturgeschichte und Kunstgeschichte	171
Lajos Németh: Geschichtssoziologie und Kunstgeschichte	181
Ferenc Biró: Literaturgeschichte und Kunstgeschichte	185
Károly Vörös: Die Kunst in der ungarischen Kultur der Aufklärungsperiode	191
Géza Galavics: Die bildkünstlerischen Träger der historischen Tradition	195
György Rózsa: Kazinczy als Kunstkritiker	203
István Bibó: Architektonische Bildung und architektonische Kritik in der Geschichte eines Gebäudes zu Beginn des 19. Jahrhunderts	211
Anna Jávör: Das klassizistische Altarbild im Lebenswerk von János Mihály Hesz	219
Ágnes Vayer-Zibolen: Umriss der Tätigkeit J. Gritner's in Ungarn	225
Hedvig Belitska-Scholtz: Prüfung der Themen und Motive der Theaterschau anhand des Programmes der heimischen Schauspielerei der Aufklärungsperiode und des Reformzeitalters	233
Áron Petneki: Parallele der kulturgeschichtlichen Erscheinungen in Osteuropa der Jahre 1780–1830	239
Anna Zádor: Schlusswort	243
Zusammenfassung	251

Hedvig Szabolcsi: Nachträgliche Lehren aus dem Verhältnis zwischen Kunstgeschichte und Kulturgeschichte	257
---	-----

DOKUMENTE

Gabriella Szvoboda: Leben und Werke von János Szále und István Szále. Teil I.	261
---	-----

László Kiss Horváth: Sezessionistische Ausstellung im „Kreis der Künstler und ihrer Freunde“ („Művészek és Barátaik Köre“)	273
--	-----

József Vadas: Ungarn auf dem Pariser Herbstsalon (Salon d'Automne 1920–1944)	277
--	-----

Sándor Lánosz: Internationale Ausstellung der sozialistischen Kunst (Amsterdam 1930, November 8 – Dezember 8)	283
---	-----

Charles de Tolnay 1899–1981	307
-----------------------------	-----

RUNDSCHAU	319
-----------	-----

MEGNYITÓ

Tanácskozásunk közbülső szakasz abban a folyamatban, amelyben egyéni és kollektív munkák nyomán – évtizednyi ideje – a mind nagyobb komplexitás igénye jellemzi kutatásainkat. És sajátos közbülső állomás a felvilágosodás korának művészettörténeti kutatásában, amely korszakra korábban alig fordítottak figyelmet. A jelen tanácskozásnak viszont, a már megjelent vagy a még nem publikált egyéni munkákon túl, olyan előzményei vannak, mint az 1973-as nemzetközi bütortörténeti konferencia és annak 1974-ben publikált anyaga, az 1978-ban megjelent „Művészet és felvilágosodás” című tanulmánykötet, az 1980-ban megrendezett „Művészet Magyarországon 1780–1830” című kiállítás és annak tudományos katalógusa, és mindezekon túl a kéziratban már meglevő Jankovich tanulmánykötet, valamint számos művészettörténeti előadás, amelyek interdiszciplinárisan szervezett ülészekokon járultak hozzá a korszak sokoldalú megismeréséhez. Ezek az előzmények és tudományos eredményeik arra köteleznek bennünket, hogy kérdésfeltevéseinkben is tovább lépünk és hogy a már világosabban körvonalazódó folyamatok részletes kutatási eredményei összegzésére vállalkozunk. Ez az igény készített bennünket tanácskozásunk megrendezésére.

Több ízben szó esett már arról, hogy évtizednyi idővel ezelőtt a művészettörténet „fehér foltjainak” a számbavételével, valamint a legfontosabb periodizációs elvek és csomópontok tisztázásával fogtunk hozzá a magyarországi művészettörténet kézikönyvének előkészítéséhez. Ilyen „fehér foltot” jelentettek a felvilágosodás korának az évtizedei, amely korszaknak mindaddig csak építészete és bütorművészete volt kutatott, és éppen a legújabb eredmények engedték sejtetni, hogy mennyi tárgyi anyag, közvetlen és közvetett dokumentum, összefüggés feltárása várat magára. Munkánk elejétől fogva, minden korszak kutatása során (a program előkészítésében, a részeredmények megvitatásában, az általánosító összegzések értékelésében) kezdeményeztük a társtudományokkal való együttműködést. Főként a történelem- és az irodalomtudomány új eredményeinek a művészettörténeti kutatással való konfrontációja látszik gyümölcsözőnek: a komplexitás ma már kutató munkánk metodikai jellemzője. Különösen fontos volt ez az együttműködés olyan korszak esetében, amelynek történeti, irodalomtörténeti kutatásai előbbre jártak, mint saját szaktudományunké. Nem kevés munka kellett ahhoz, hogy az 1980-as kiállítás, valamint az általunk már ismert, noha részben még nem publikált eredmények bizonyossága szerint azt mondhassuk: a művészettörténettudomány már körvonalazni képes e korszak építészetének, képzőművészetének, iparművészetének arculatát, művészet és közönség viszonyát, kitapogatva a folyamatra közvetlenebb-

bül ható gazdaságtörténeti, eszmetörténeti vonulatokat is, s most már tényekkel, érvekkel szolgálhat a társtudományok számára.

Minden új kutatási eredmény újabb kérdéseket támaszt és újabb célokra, feladatokra irányítja a figyelmet. Ez vár a jelen tanácskozásra is, amely a komplex kutatás újabb eredményeit igéri és így további célkitűző szerepe lehet.

1780-1830: EGY „KORSZAK” MŰVÉSZETÉNEK MŰVELŐDÉSTÖRTÉNETI MEGKÖZELÍTÉSE

I. Közismert, hogy a felvilágosodás mint művészettörténeti korszak, korábban nem szerepelt a művészettörténeti periodizációban. Hogy – mint korszakra – mintegy évtizede a művészettörténeti kutatás figyelme ráirányult, ezt több tényező mellett magyarázhatja, hogy a felvilágosodás-kutatások a társadalomtudományokban általában előtérbe kerültek és nemzetközileg mind a polgári, mind a marxista tudományosság fokozottan fordult a korszak felé. Elsősorban a filozófia- és eszmetörténet, a történettudomány és a történeti szociológia, valamint az irodalomtudomány foglalkozott a korszak mélyebb feltárásával, új szempontokkal és új módszerekkel gazdagítva a kutatást és értékelést.

A felkeltett figyelem következményeképpen Európa-szerte napvilágot látott művek, de a történeti fejlődés újjáértékelésének szükségessége is, a hazai társadalomtudományokat újabb kutatásokra ösztönözték és szinte kézenfekvő volt, hogy a rokon társadalomtudományok új szempontjait és értékelését a művészettörténetnek is előbb-utóbb beszítenie kell saját addigi álláspontjával.

Ösztönzést adott ehhez a társadalomtudományi kutatások terén az interdiszciplinaritás iránti egyre fokozódó igény, amely a korszak-kutatás feladta kérdésekre a művészettörténettől is választ várt.

Az előbbiektől bizonyára nem függetlenül, a sokkötetes társadalomtudományi kézikönyvek előkészítő munkái során egyre halaszthatatlanabbá vált annak eldöntése, miként periodizáljunk és még inkább, a korszaklélet megrajzolása. Mindkét feladat sürgette a felvilágosodás korszakának tisztázását a művészetek történetében is. Ezek után a művészettörténeti kézikönyv előkészítése során, tehát lényegében az 1970-es évek elejétől került sor egy felvilágosodáskori korszak-koncepció hipotetikus kialakítására, a konkrét kutatások szervezésére.

Az évtizednyi munka nagyobb nyilvánosság számára is számbavehető eddigi eredményei közül hadd hivatkozzam itt, a jelen vitautlás tárgya szempontjából is, csak a legfontosabbakra: Zádor Anna A felvilágosodás korának művészete c. kézikönyvének kötet-koncepciót megfogalmazó operatív tanulmányára (Művészettörténeti Értesítő, 1976), a Művészet és felvilágosodás c. tanulmánykötetre (1978), amely a kb. 1975-ig végzett új kutatásokról nyújt képet és a Művészet Magyarországon 1780–1830 c., 1980-ban a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett kiállításra és tudományos katalógusára, amely már a korszak képzőművészeti emlékeinek a korábbinál szélesebb és kevésbé közismert tárgyi körét vette számba, illetve dolgozta fel.

Mindez természetesen nem szakmai előzmény nélkül történt. Mert ha nem is élt ko-

rábban a művészettörténetírás a felvilágosodás korszak-fogalmával, voltak idevágó jelentős kutatások. Ezek között mindenekelőtt Zádor Anna egész korszakot felrajzoló alapvető műveire építettünk, amelyek már az első szintézisben is (A klasszicizmus építészete Magyarországon, Bp. 1943) az építészettörténet vonatkozásában érintettek – bennünket majd csak később foglalkoztató – társadalmi és művelődési kérdéseket is. Több korszakunkba vágó kérdéssel foglalkozott Garas Klára a 18. századi magyarországi festészet végakkordjaként. Miként Zádor Anna az építészképzés és az építő-építész társadalmi helyzetéről elsőként írt nálunk, úgy Garas Klára is, sok más kérdés között felvette már például a rajzoktatás „döntően fontos szerepét a művészi ízlés fejlesztése és a művészet megkedveltetése” szempontjából.

Számos előzményre hivatkozhatnánk még a művészettörténeti irodalom spektrumából, kezdve Lyka Károly művésznevek gazdag tárházát nyújtó összefoglalásától Németh Lajos a művészettörténeti korszak-fogalmat és az új módszereket (pl. a művészetszociológiát) vizsgáló elméleti tanulmányaiig.

II. Az 1780–1830 közötti időszak művészeti korszak voltának indokoltóságát – azt, hogy hipotézisünk eddigi munkánk alapján elfogadható-e – minősítheti, hogy mennyire felel meg ez a fél évszázadnyi művészeti fejlődés a művészeti korszakfogalom kritériumainak, lényegében abban az értelemben, ahogy azt sokoldalúan Németh Lajos fogalmazta meg 1973-ban az *Ars Hungarica* első számában. A korszak-ismérvék közül most egyik döntő meghatározóként az új vonások dominanciájának kérdését emelném ki. Mert amennyiben bizonyítható (és hogy ez eddig mennyiben sikerült, ezt vita-kérdésként vetem fel), hogy a jelentkező új vonások lényegi változást hoztak ez 50 év művészetében, nemcsak a korszakváltot, de az időhatárokat is indokolhatják.

A korszak hipotézis-felvetésekor számítani lehetett arra, hogy nagy meglepetéseket – mármint a magas művészi kvalitású korszakbeli alkotások mennyiségét illetően – a legalaposabb kutatások sem okoznak majd. Kiindulásképpen is egy *átmeneti* jellegű korszakról gondoltunk, amely mind a megelőző, mind az utána következő művészeti korszakhoz képest, a művészet számára hátrányosabb időszakot ölel fel; így nem meglepő, hogy viszonylagosan szegény kiemelkedő műalkotásokban, illetve azok sorában. Éppen ezért fokozott figyelmet fordítottunk az átmeneti korszakra jellemző *kísérletekre*. Ezek az építészet, a képző- és iparművészetek különböző ágaiban olykor időben is eltérően jelentkeztek és különböző eszközökkel, megnyilvánulási módokon folytak, de végső soron a fejlődés azonos irányába hatottak. E kísérletekben azt is vizsgáltuk, hogy milyen társadalmi mozgás, vagy eszmei megnyilvánulás kísérőjelenségei, hogy mennyire hordozzák mind tartalomban, mind kifejezési eszközökben a korszak specifikusan „eltérő” vonásait.

Az átmeneti korszak vizsgálatának lehetséges módszerei közül a tágabb művelődéstörténeti megközelítés látszott a leginkább célravezetőnek, mindenekelőtt komplexitása miatt. Bár nem lehet eléggé hangsúlyozni – már az esetleges félreértések miatt is –, hogy a kutatás végső tárgya elsődlegesen a korszak *művészi* produkciója a maga esztétikai értékében és minőségében. De éppen a viszonylagos mű-szegénység, a nagy fehér foltok betöltésére irányuló igyekezet, számos, látszólag művészetén kívüli, inkább művelődési kutatási szempont figyelembevételét indokolta.

A művészettörténész számára a művelődéstörténeti megközelítés egyik alapkérdése,

hogy milyen módon tudja felhasználni a történettudomány eredményeit, milyen kapcsolódási pontokat talál velük, vagyis a művészetek sajátos fejlődése, belső mozgása és ennek tanulmányai mennyiben erősítik meg vagy módosítják, legalábbis részlegesen, a történészek által felvázolt általános modelleket.

A művészettörténet tárgyát és módszerét illetően tudjuk, nem alakult ki egységes állásfoglalás, még ateinketben sem, hogy az egyes szaktudományok és művészetek történetének eredményeit hogyan használják fel a művelődéstörténetben. Az idevágó lehetséges álláspontok tablóját nyújtja Köpeczi Bélának a Századokban 1979-ben közölt írása, felvázolva egyben a tágan értelmezett művelődéstörténet egyik lehetséges típusát. A történész művelődéstörténeti modelljét, amelyben a művészeteket elhelyezi, a 18. századra Kosáry Domokos állította elénk monográfiájában. [Elvileg is kifejtette, A művészetek (irodalom, zene, képzőművészet) történeti diszciplínái és a művelődéstörténet c. (Századok, 1979. 4.sz.) írásában]. A 19. sz. első felére a történeti kézikönyv Vörös Károly által írott fejezetei szolgálnak támpontul.

A művészettörténetéhez hasonló kérdéssel kellett az irodalomtörténetnek szembenéznie, hiszen ugyancsak esztétikai értékű műveket rendszerez. Korszakunkra vonatkozóan mindenekelőtt a felejtethetlen Szauder József munkásságából kaptunk számos megtermékenyítő indítást, szempontot.

III. Ha mármint a magunk szemszögéből keressük, hogy egy adott korszak művelődésében, még tágabban teljes történetében hol van a művészet helye, Németh Lajos a művészettörténet korszakfogalomról írott, idézett tanulmányának megállapításából indulunk ki. Abból a tételből, amely a korszakot „erőtérként, kulturális, illetve ezen belül művészeti mezőként” értelmezi, tehát „egy több változó relacionális kapcsolatát és kodetermináltságát feltételező, kettős dimenziójú korszakfogalommal” operál. E dimenziók egyike „a korszak, mint a kulturális mező adott struktúrája, illetve másika ezen belül az egyik legfontosabb tényező a művészeti mező, amely viszonylagos önmozgása, önfejlődése miatt a kulturális mezőben dinamikus elemként funkcionál, megelőzheti a kulturális mező mozgását, de el is maradhat annak több tényezőjének mozgása mögött”.

A magunk művelődéstörténeti megközelítésében e két mezőt meghatározó tényezők néhányának mozgását, változását próbáltuk vizsgálni a kettő közötti kölcsönös összefüggés-láncolatban, és konkrétan azt vizsgálni, hogy egy átmeneti jellegű korszak viszonylag labilis átrétegződési folyamatában mely tényezők „előrefutása” fejez ki új korszakjelző tartalmakat. Úgy találtuk, hogy az új művészeti vonások együtteséből kihámozható új tartalom e rövid időszakon belül, az egyes művészeti ágakban is különféle szinten, módon és más-más időben jelenik meg. A korszak átmeneti jellegéből következhet az is, hogy a művészet viszonylagos önfejlődése az új vonások jelentkezése ellenére is, más nagyobb korszakokéhoz képest aránylag lassú.

A történeti-stiláris-esztétikai megközelítést ezért is ki kellett tágitanunk a művelődési mező művészetre ható, annak önmozgását olykor behatároló faktoraira ahhoz, hogy ez új vonások történetileg konkrét jelentését, a másféleképpen hasznosított hagyomány és tapasztalat jelentkezési formáit értelmeznünk tudjuk. Így került be kutatásaink sorába a korszak fő művészeti tendenciáinak vizsgálata eszközöként egy sor olyan kérdés vizsgálata, amely egy átmeneti korszak lassan érő, és néha csak áttételesen, olykor töredékesen jelentkező új vonásainak megértését, feltérképezését segíti; ugyanakkor lehetséges

közvetítők is a társadalom történeti fejlődésének és a művészet viszonylagos önfejlődésének bonyolult kölcsönhatás láncolatában.

Ezek közül hadd emeljek ki néhányat. Ilyen kérdés a korideológiának, a felvilágosodásnak a művészetre gyakorolt hatása és az azt közvetítő intézményes rendszerek, intézmények vizsgálata. A koreszme, a társadalmi magatartás és szemlélet közvetett vagy közvetlen jelentkezésére a képzőművészetben, Galavics Géza Fénélon Télémaque-jának falképeken való megjelenéséről írott tanulmánya, vagy a kiállítás a maga tematikus csoportjaival, és a katalógus idevágó tanulmányainak jó része hozott új felismeréseket.

Idevágó kérdés egy adott kör műveltség-ismeretszintje egy művészeti ágban. Az ilyen jellegű kutatásra példa lehet Bibó István építészeti ismeretekre vonatkozó tanulmánya.

A felvilágosult gondolkodás európaiságát közvetítő intézmény rendszerek közül az oktatást emelném ki. Tanulmánykötetünkben két tanulmány is foglalkozott az oktatás rajzi eredményeivel. (Dávid I.; Kopasz G.) A kiállítás építészeti rajzai között pedig a korszak egész építészetének kontextusába illeszkedtek az iskolai rajzok. Az iparművészet vonatkozásában korábban magam vizsgáltam az oktatás szerepét.

A korszak mentális felszereltségének részét alkotó vizuális gondolkodás változásai a kiállítás szinte mindegyik témacsoportjában, gyakran más és más meghatározó összefüggésében, de mindig egy-egy fejlődési soron belül voltak követhetők, ezen belül új műfajokban, új képtípusokban stb. jelentkeztek az új felfogás stílusváltozatai.

A társadalom igényének és lehetőség-szintjének szinte mérője a művészeti piac és a befogadás helyzete (különösen jelentős ez a grafika szerepe, hatása, a grafikai sorozatok reprodukálhatóságának lehetősége, sikere vagy társadalmi sikertelensége elemzésénél) egy adott szakaszban.

IV. A korszak művészetének, illetve egyes műveinek ilyesfajta szélesebb művelődéstörténeti összefüggésláncolatban való megközelítéséből máris, az eddiginél kétségtelenül teljesebb kép alakult ki, de jelentkeztek persze problémák is. Ezeket három fő kérdés köré csoportosítanám:

Az első, interpretációs kérdés: a *nemzeti* fogalmának tartalma és kifejezése a korszak egyes műveiben, vagy műcsoportjaiban. Kérdés, hogy akár a történelmi múlt szemléletében, akár az egyén nemzeti öntudatának művészi kifejezésében (pl. a portréban vagy a népbábrázolásban), a távolról sem differenciálatlan kialakult kép minden eleme olyan egyértelműen hat-e egy később kialakuló pozitív nemzeti művészet irányába, mint az például a kiállításból kirajzolódni látszott? Hogy e nemzeti művészet irányába ható fejlődés képe egyfelől a történelem és az irodalom párhuzamos jelenségeivel szembesítve, másfelől az utána következő korszak már valóban „nemzeti” jellegű művészetének aspektusából vizsgálva, nem kívánja-e meg majd korszakunk árnyaltabb differenciálását.

Egy másik problematikus kérdés inkább társadalomtörténeti-művészetszociológiai jellegű. Már az 1780-as évekkel kezdődően, akkor elsősorban még az iparművészetben, határozottan és tömegesen jelentkeznek kifejezetten polgári vonások. A kor-áramlatra, a divatra, a nyugat-európai mintákra legmozgékonyabban és a mindennapi élet környezetének szférájában reagáló iparművészetet a 19. sz. elején lassabban, de követik a képzőművészet polgári műfajai (pl. a portré, az életkép). A vezető művészeti ággal a városiasodással, a városfejlődéssel szorosan összefüggő építészettel az élen, a korszak végére kialakul egy jellegében polgári művészet, egy olyan időszakban, amelyről szólva a törté-

nészek által megrajzolt társadalmi modell még csak *nem* egyszerre jelentkező polgári elemeket vesz számba. Változásról pedig, csak a feudalizmus válságjelenségeként és annak szerkezetén belül beszél. Úgy látszik, hogy a művészet néha töredékesen, a hazai körülmények számos tényezője következtében erősen behatároltan, de már ekkor kialakítja a maga polgári arculatát, fejlődése felgyorsul, különösen a korszak első, 1780–1810 és utolsó, 1820–1830 közötti szakaszában. Ekkor olyan új tartalmak kifejezőjévé válik, amelyek új polgári értékrendet is jelentenek. Ezzel a társadalmi átrétegződésnek mintegy „előrefutó” jelzése a kulturális mezőben. Indokoltnak látszik tehát, hogy már korszakunkban, a reformkor előtt, lehessen polgári művészetről beszélni.

Mindebből, mintegy következik a harmadikként kiemelt, látszólagos periodizációs kérdés. A társadalmi modell korszakai és a művészet viszonylagos önfejlődéséből következő eltérések immár gyakorlati korszakolási problémák, amelyek látszólag még ellentmondásokat is rejtenek, de mindenképpen a fejlődés egy másfajta szakaszolását feltételezik. A művészet alakulása, minden kísérleti volta, megtorpanása és újrakezdése ellenére is, szinte folyamatos fejlődést mutat az egész korszakban, ezt különösen jól szemlélteti az építészet. Ami változik, vagy más formát ölt, az túlnyomórészt társadalmi szerepváltozásból következik (mint pl. a főúri és egyházi mecenatúra csökkenése), ez azonban nem tört meg egy fejlődési folyamatot, mint ahogyan például a dekonjunkctúra, a gazdasági élet átmeneti pangása sem töri meg az építészet vagy az iparművészet egyenletes, felfelé ívelő fejlődését, sőt még a lassabban beérő képzőművészet állapotán sem változtat lényegében. Ez esetben nemcsak arról az evidenciáról van szó, hogy a történelmet formáló események időhatárai nem esnek feltétlenül egybe a művészeti periódusával, hanem inkább arról, hogy a művészet – és azon belül akár egyes művészeti ágak – „előrefutása” létrehozhat a történelem addig megállapított általános menetének látszólag ellentmondó fejlődést. Ez is egyik oka annak, hogy a felvilágosodás kori művészet a történelem társadalmi-művelődési modelljétől némiképp eltérő fejlődési szakaszokra oszlik.

Eddigi munkánk tanulságait összegezve, a korszaként felfogott időszak művészetének három szakaszát a következőképpen jellemezhetjük:

1. Az 1780–1810 közötti időszak művészeti fejlődését még döntően a felvilágosult abszolutizmus történelmi-társadalmi keretei határozzák meg, de ezen belül, a korlátozott lehetőségek között is, a felvilágosodás eszmerendszerének hatására a művészetek terén több irányból is felmerül egy európai horizontú átalakítási igény. A jozefinista reformok a kézműipar korszerűsítését és gazdaságosságának növelését célozták, ha összbiztonsági szempontból is, és létrehozták az ehhez szükséges intézményeket (oktatás, Építészeti Igazgatóság 1788-tól a hivatalos középítkezés irányítására, 1808-tól a Szépészeti Bizottság, az új városépítési feladatok ellátására). Ez a szándék a nyolcvanas években összetalálkozott a korszak intelligenciájának ugyancsak átalakítást célzó belső felismeréseivel. Kétségtelen, hogy az anyagi bázis szűkössége, művészeti központ hiánya, a művészetpártoló megrendelő kör alacsony szintje miatt (nincs udvar, a főúri-egyházi mecenatúra lényegesen csökken, a középnemesnek kevés, a polgárnak még nincs vagyona) csak az elérhető, megfizethető művészeti ágakat lehetett művelni. Ilyen pl. az élet tárgyi környezete. Ennek is tulajdonítható, hogy az 1780 utáni első szakaszban a változó igényekre korszerű szinten leggyorsabban az iparművészet reagált.

Képzőművészetben ezt a szakaszt a bécsi akadémiát végzett hazai mesterek indulása,

a felvilágosodás hatására változó polgáriasuló szemlélet, új tendenciák első jelentkezése jellemzi a táj, a nép, a történelem és az egyén ábrázolásában.

2. 1810 és '20 között már növekvő figyelem fordul a bécsi akadémiáról hazatért művészek munkássága felé. Egy-egy műfajon belül már kezdenek kibontakozni az új tendenciák. Mint ábrázolási téma előtérbe lép a hazai táj, az itt élő népek viseletétől a népeletkép kialakulásáig vezet az út (Bikessy 1816–20, Neuhauser F.: Vásár Erdélyországban, 1819). A portré pedig mind festményben, mind grafikában társadalmi érvényű képet is nyújt a kiszélesedett középneemesi-polgári megrendelő rétegről. Már ekkor megjelenik a hangsúlyozottan magyar művész első szobor-ábrázolása (Ferenczy: Csokonai portré, 1818).

3. 1820 után megjelenik a polgári zsánerekép, amely más polgári műfajokkal együtt, pl. a portréval, művész és megrendelő változott társadalmi rangját, szerepét is kifejezi. Ez a változott szerep realizálódik az építészetben, elsősorban a tizes évektől fellendülő polgári lakóházépítkezésben, amikor is a polgár saját háza polgári státuszának feltétele, de ugyanakkor prosperálásának és stabilitásának jele is.

A kor vezető művészeti ágával, az irodalommal szervesen összefonódva válik lehetővé a képzőművészet széles körű terjesztése. A sokszorosított grafika által, az illusztráció a tudat- és ízlésformálás, a művészetre nevelés hatásos eszköze lesz. Az illusztráció az általa felölelt témakörökben, de elsősorban a történeti témákban előkészíti, előrevetíti egy nemzeti művészet kialakulásának és befogadásának lehetőségét.

A korszak végére, 1830 körül, lényegében – legalábbis kereteit és tendenciáit tekintve – kialakul már egy bizonyosfajta polgári művészet. Az odáig tartó utat különböző szintű művek sora jelzi, ezt mutatta meg a kiállítás. A sor végén minden művészeti ágban vannak már rangos alkotások, amelyek átvezetnek a következő korszak nemzeti művészetének más minőségű fejlődéséhez, amely fejlődés azonban enélkül az alapozás nélkül minden bizonnyal aligha jöhetett volna létre.

Még ma is valahogy úgy vagyunk e korszak művészetének kutatásával, mint azzal a közismert kirakós játékkal, amelynek szabálytalan alakzataiból végül is összeáll egy kép. Mi megkíséreltük, hogy ugyanazt a képet több rétegű kirakós készletből rakjuk össze, néhányat ezek közül a művelődéstörténettől kölcsönöztünk. Ma még akadnak jócskán hiányzó foltjai, de úgy véljük, már látni lehet, hogy végül is ez a kép a teljes korszakot fogja ábrázolni.

NÉHÁNY GONDOLAT A MŰVELŐDÉS ÉS A MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK KAPCSOLÁSI RENDSZERÉRŐL

Majdnem negyed százada annak, hogy egy, a művészettörténészek és történészek közös témájáról folyt vita után együtt jöttünk el az Akadémiáról a feledhetetlen Fülep Lajos-sal és az örömünkre ma is itt, köztünk levő Zádor Annával és folytattuk, külön, a szakmai és nemcsak szakmai beszélgetést. S ez a most önkéntelenül felidéződő régi emlék egyben arra is rádöbentett, hogy azóta mi minden történt, mily sok eredmény született a hazai művészettörténet és speciálisan annak itt tárgyalt 18–19. századi fejezetei terén, nem utolsósorban éppen Zádor Anna és munkatársai, volt tanítványai kutató munkája nyomán. Ezt jelezte, egyebek között, újabban a *Művészet és felvilágosodás* (1978) c. tanulmánykötet, valamint a *Művészet Magyarországon 1780–1830* c. szép kiállítás és annak ugyancsak tanulmánykötet számba menő katalógusa (1980) is.

Ez magában véve is indokolná, hogy elsősorban ennek az időszaknak konkrét problémáiból kiindulva próbáljak néhány általánosabb megállapításhoz jutni. De hozzájárul ehhez egy másik, személyes ok is. Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába c. munkám most készül IV. kötetére gondolok. Ennek a 18. századot érintő anyagába próbálom ugyanis beilleszteni a művészettörténeti irodalomnak is mindazt a sok részletét, amelyet a 18. századi Magyarország művelődéséről írt, 1974-ben lezárt és 1980-ban megjelent monográfiám jegyzetapparátusa részint terjedelmi, részint pedig időbeli okokból már nem tartalmazhatott. Beleértve, egy kissé sziszifuszi vállalkozásként, az egykorú műemlékek irodalmi adatait is, tételenként, az *egész* régi Magyarország területéről, még hozzá három történeti réteg és azon belül funkciók szerint csoportosítva. A Magyar Történelmi Társulat 1978. évi szegedi vándorgyűlésén, amely a történettudomány és a rokon, határos tudományok, így a művészettörténet viszonyával foglalkozott, már jeleztem, hogy mily nagy segítségünkre volna, ha valamelyik erre illetékes intézményünk egy ilyenféle, strukturált teljes kartotékrendszert tudna kiépíteni.

Mielőtt folytatnám azt, amit éppen a szegedi előadásban tudományágaink kapcsolatszeréről próbáltam elmondani, azt is jelezni szeretném, hogy semmi szándékom olyanféle színben feltűnni, mintha valami – nem létező – történész-imperializmus rendben óhajtanék a művészettörténészeknek követeléseket átnyújtani. Inkább okulni szeretnék – szeretnék – eredményeikből, mert csak így lehetünk képesek a történelmet – itt most Magyarország 18–19. századi történetét – a maga totalitásában, az *egész* társadalommal és annak minden funkciójával együtt modell-méreteken rekonstruálni. Ez az óhaj viszont, minden velejárójával együtt nemcsak a művészettörténészekre vonatko-

zik. Ezt a párbeszédet ugyanígy folytatnunk kell az agrártörténet, a diplomáciatörténet vagy a neveléstörténet művelőivel is.

A történelem, hadd ismételjem, olyan egybefüggő egészet alkot, amelybe a múlt minden mozzanata beletartozik, és amely nem darabolható szét egymástól független részekre. A teendők azonban természet szerint feloszthatók. A teljességre törekvés ezért csak a történettudomány és más rokon tudományok szoros együttműködésével képzelhető, olyan munkamegosztás alapján, amelyben mindegyik félnek elsősorban saját feladatát kell elvégeznie, de úgy, hogy közben állandóan figyeli a többi eredményeit.

A művelődés és a művészetek kapcsolási rendszerének igen bonyolult, áttételes mechanizmussal kell számolnia, amely a rövidzárlatos elképzeléseket eleve kizárja. Feltétlenül szükség van azonban egy központi modellre, magáról a szóban forgó társadalomról, annak struktúrájáról, szerkezetéről, az osztályok, rétegek mozgásáról, jellemzőiről, dinamikájáról. E modell segítségével kell a társadalom működését nemcsak az alapvető gazdasági funkciók, hanem az ugyancsak nem kis visszaható erővel bíró politikai, és természetesen a művelődési funkciók szempontjából megfigyelnünk. Hogy modellen a történettudományban mit értünk, azt pár éve (1978) körvonalazni próbáltam a Történelmi Szemle hasábjain, így erre most nem kell kitérnem. Ezt a modellt elsősorban a történettudomány feladata a társadalom elemzése útján rekonstruálni, természetesen azonban úgy, hogy minden vonatkozásban figyelembe veszi a különböző funkciók speciális vizsgálatából adódó jelzéseket is. A művelődési funkciók vizsgálata egy sokrétű „kulturális mezőhöz” vezet, amelyen belül az általánosabb jellemzőktől haladunk a speciális rész-funkciók felé. Ez utóbbiakat megint sajátos áttételek kötik össze kiindulási pontjaikkal, hiszen, mondjuk, a különböző művészeti ágak viselkedése igen eltérő lehet, még önmozgásuk mértékétől, vagy éppen a felgyűlt hagyatéktól függően is. De a bonyolult áttételeket is figyelembevéve, és azt sem felejtve, hogy sok egyéb más közt a művészeti funkciók jelzéseinek szintén megvan a maguk szerepe a társadalmi, központi modell kialakításában, nyilvánvalónak tűnik, hogy alapvetően a művészettörténészeknek is ezt a társadalmi modellt kell szem előtt tartaniuk, ha sajátos eredményeiket helyesen óhajtják az összefejlődés képébe illeszteni. A társadalmi modell mozgása ugyanis így vagy úgy minden funkcióra kihat és még a nagy eszmeáramlatok meg a stílusirányzatok is az adott társadalomban, annak elemein, az embereken át érvényesülnek. A történeti folyamat egészét érintő nagy kérdéseket még a speciális rész-funkciókban is csak e társadalmi modellel összhangban lehet helyesen megválaszolni, és nem pusztán helyi, marginális tünetek alapján. Azt hiszem, a kapcsolási rendszer lényege ebből áll. Ez így egyszerű? Kórántsem az.

Mielőtt azonban azt keressük, hogy miként kapcsolhatók össze a művészettörténészek eredményei az itt tárgyalt időszakra a társadalmi modell mozgásával, a történészeket kell többé-kevésbé elmarasztalnunk azért, hogy jó ideig nem oldották meg kielégítően a munkamegosztásból főként rájuk eső feladatot és nem készítették el a társadalomnak olyan, szakmailag igényes, használható modelljét, amelyben a rész-funkciók eredményei egyáltalán reálisan hozzákapcsolhatók. A történetírásunkra oly tartósan kiható nemesi hagyomány és a régi, nacionalista jelszavakkal is sűrűn manipuláló dogmatizmus közös erővel törekedett megajándékozni bennünket az ötvenes évek elején egy olyan „modellel”, amelyben például a 18. század a gazdasági, politikai, kulturális hanyatlás és mind súlyosabb gyarmati elnyomás időszakának, s a felvilágosult abszolutizmus pedig ezen

belül a mélypontnak minősült és amely a 18–19. század fordulóján, a haladó politikai eszmék hullámvölgye idején a magyar jakobinusok értetlen „radikalizmusával” szemben a zömmel feudális nacionalizmusba hátráló nemességben akarta a nemzeti és társadalmi haladás zászlóvivőjét felfedezni. És mindez persze csak egy-kettő volt a szakmai torzítások közül.

Egy jelentésben, amelyet a MTA II. osztálya elnökének felkérésére írtam a hetvenes évek szakmai vitáiról, pontosabban éppen arról, hogy ezekben mennyiben mutatható ki az ilyen torzítások visszahatása, illetve esetleges továbbélése, és amely rövidesen a II. osztály Közleményeiben lát majd napvilágot, közelebbről próbáltam jellemezni azt a merev szemléleti képződményt, amely történelmünkről az ötvenes évek elején a marxista történetírás dogmatikus változatának és a polgári történetírás bizonyos polgári-nemesi nacionalista elemeinek ötvözetéből létrejött.

A történettudománynak minden nagy irányzaton belül lehet többféle szintje és válfaja. Ha jelekkel dolgozunk és az M a marxista, a P pedig a polgári történetírást jelenti, akkor az M az ötvenes évek küszöbén a P változatai közül elsősorban a P_1 – vagyis az ellenforradalmi időszak fontosabb, színvonalasabb irányzata – és ennek elődje: a dualizmus kori 67-es felfogás ellen támadott. Nem részesítette viszont hasonló kritikában a dualizmus kori ún. 48-as felfogást – bár az is polgári-nemesi bázison nyugodott –, sem annak későbbi folytatását, a P_2 -t, sőt ennek bizonyos elemeit átvette, utilizálta. Ez akkor sok mindenből érthető volt, így nem utolsósorban abból, hogy a marxista történetírás akkori irányzata, mondjuk így: M_2 állapotban, közvetlenül alárendelődött a dogmatizmus politikai taktikáinak, amelyek a nemzeti momentumokra is kiterjedtek. Ha viszont utóbb, változott, kedvezőbb viszonyok között, a történészek a magasabb szintű M_1 elérésére igyekeztek, akkor ehhez nyilvánvalóan túl kellett jutniuk az $M_2 + P_2$ képletben. A 60-as évektől kezdve kibontakozó történészviták lényegükben véve e törekvés körül mozogtak, egy új, jobb modell kialakítása érdekében.

Szeretném hangsúlyozni, hogy nem általában a történészek nevében beszélek. Nem biztos, hogy a rosszul begombolt mellény újragombolásának Deák Ferenc-i igényével mindenki egyetért. Lehetnek, akiknek nehéz a megszokott sablonoktól, egykori tekintélyi érvektől elszakadni, óvatosságból, vagy ifjúkori emlékek meg kiépült érdekek súlya miatt. Lehetnek, akik éppen ezért azt mondogatják, hogy mindezen már túlvagyunk, a torzítások hatása már alig érezhető. Ezzel azonban nehezen tudnék egyetérteni. Nemzedékeket neveltek torzítások szellemében, és a szakmai színvonal leszállítása mindig könnyebb dolog, mint felemelése. Lehetnek azután olyanok is, akik azt hiszik, hogy mai nemzeti tudatunkat mindennel táplálni kell, még esetleg fiktív és mérgező anyagokkal is, hogy minden, ami „nemzeti” jelszavak kíséretében jelentkezett, csakis pozitívum lehet. Ezekkel persze megint nem értek egyet. De már akkor sem értettem egyet, amikor annak idején az $M_2 + P_2$ kiépítésén buzgólkodtak. Annál nagyobb örömmel vehetjük, ha mások, így a művészettörténészek is, az új, helyesebb modellt segítenek rekonstruálni, pontosítani.

A 18. századi művelődésről írt monográfiámban megpróbáltam a nemesi rétegek mozgási mechanizmusát jellemezni. Ennek lényege az volt, hogy azzal a fokozatos felemelkedéssel összefüggésben, amely az országot a 18. század folyamán egész Európával együtt jellemezte, a fejlődőbb nemesi rétegek, a széles mezőnyön belül, egymás után elmozdulnak, korszerűbb tájékozódás irányában, a nemesi többség azonban ebben nem

követi őket, hanem inkább hátrahúzó erőként működik. Az első elmozdulás nagyjából az 1740-es évektől kezdve, még csak az önbizalom visszatértét jelezte: ez Faludi Ferenc és Barkóczy érsek rokokó főnemesi világa. Ez még nem a felvilágosodás időszaka, amelyet mindenütt attól fogva számíthatunk, amikor a korábban csak a természettudományok körében alkalmazott kritikai, racionális módszereket, a newtonizmus eredményeit alkalmazni kezdik a hitvilágra, a politikára és a társadalomra is. Ez a felvilágosodás Magyarországon az 1760-as évektől kezdve érvényesült, három egymást követő változatban. Az elsőt, a felvilágosult abszolutizmust, amelynek időszaka nálunk 1765-ben indult, a Habsburg monarchia vezetése, Bécs kezdeményezte, de Magyarországon is akadtak már nemesi és nem nemesi hívei. A második, a felvilágosult rendi tendencia, mondjuk 1772-től kezdve, már jellemzően a nemesség bizonyos felsőbb rétegeinek második, újabb elmozdulásáról tanúskodott. Az elsőtől eltérően nem az abszolutizmust, hanem, a lengyel példához hasonlóan, a régi rendi struktúrát igyekezett korszerűsíteni, de az elsőhöz hasonlóan ugyancsak még a feudális rendszer korlátain belül. A harmadik tendencia viszont, az antifeudális reformereké, már valóban az angol és francia felvilágosodás eredeti, polgári céljait követte és a feudális rendszer felszámolására készült Magyarországon is. A 18. század végén mindhárom tendencia sorra elbukott egymás után. A felvilágosult abszolutizmus, a francia forradalom utáni nemzetközi helyzetben, 1790-ben II. József rendszerének bukásával ért véget. A felvilágosult rendiség 1792–1794 között, midőn a francia forradalom második, radikális szakaszától megriadva, a felvilágosult nemesség nagy része is hátrálni kezdett és végül az ugyancsak meghátráló Habsburg udvarral fogott kezdet. A harmadik, antifeudális tendencia híveit pedig, miután magukra maradtak radikalizálódtak és a magyar „jakobinus” szervezkedésben önálló politikai erőt próbáltak létrehozni, a vezetők kivégzése, sokak börtönbe kerülése némitotta el 1795-ben. Ezután a feudális, rendi nacionalizmus hosszú uralma következett, amelynek időszakában a nemesi visszahúzó erők érvényesültek és a felvilágosodás egykori törekvéseiből csak olyasmis folytatódhatott és válhatott valóra, ami a nemesi kiváltságokat, a feudális rendszert nem veszélyeztette közvetlenül.

Próbáljuk meg szemügyre venni, hogy az újabb művészettörténeti eredmények e diagramhoz mennyiben kapcsolhatók.

Jó ideig nehezen tudtam idehaza polgárjogot szerezni annak a felfogásnak, hogy a felvilágosult abszolutizmus nem a bécsi udvar valaminő gonosz taktikája volt a „nemzet” ellen, hanem helyi változata egy olyan, szélesebb körű politikai törekvésnek, amelylyel Európa kevésbé fejlett oldalzónáin, peremvidékein próbált egy sor állam felzárkózni a fejlettebb államok szintjére. Európai jelenség volt tehát, amelynek e Habsburg kivitelenben is voltak hazai hívei. S mivel az első volt a magyarországi felvilágosult politikai tendenciák közül, és mivel hatalommal is rendelkezett, leginkább érhetett el pozitív eredményeket. Azt a nézetemet, hogy az 1777-i oktatásügyi reform, a Ratio Educationis is ezek közé tartozott, most nemcsak alátámasztják, hanem több ponton szinte meg is toldják a művészettörténet újabb eredményei. Az e reform következtében létrejött rajziskolák és a kibontakozó ipari oktatás nagy jelentőségére, az iparművészet, közelebről a bútorművészet terén, már Szabolcsi Hedvig szép munkája (1972) rámutatott. Most, az 1978-as kötetben Kopasz Gábornak a pécsi rajziskoláról írt cikke mutatja be, hogy ez az oktatási forma 1790 után is folytatódott. Alapjában véve az újabban javasolt 1780-as művészeti periódushatár is az ebből a reformból eredő fordulatra alapozódik, — míg

a történészek természetesen inkább magának a felvilágosult abszolútizmusnak kezdeténél (1765) húzzák meg a határvonalat.

Az a fejlődésrajz, amelyet Bibó István kitűnő tanulmánya nyújt, ugyancsak az 1978-as kötetben, az építészeti szakirodalomból, lényegében véve teljes összhangban áll a társadalmi modell mozgási diagramjával. Egy-két kis részletét is csak azért kell kiigazítani, mivel megírásakor még nehéz volt 18. századi oktatásügyünk minden kérdéséről pontos képet nyerni. Bibó helyesen hangsúlyozza, hogy Révai Miklós osztrák minta nyomán készült építészeti tankönyve (*Városi építésnek eleji*, 1780) nem gimnáziumok számára készült, hiszen a reform, nem kis pozitívumként, új magyar nyelvű tankönyvekről az alsó fokú oktatás számára gondoskodott. A „normális” iskola, amelynek a Révai-féle tankönyv íródott, a tankerületi központokban szervezett, új, gyakorló mintaiskola s egyben tanítóképző és rajziskola volt, vagyis a legfelső szint az alsó fokú oktatáson belül, amely általában a „nemzeti iskolákban” folyt, mint ahogy Révai többi tankönyve is ez utóbbiak számára készült. De az építészeti oktatás terén nemcsak ezen az alsó fokon, a rajziskolákén következett be fordulat, hanem felsőbb szinten is. 1763-tól kezdve a hivatalnok- és mérnökképzéssel együtt foglalkozó szempci Collegiumban is tanítottak polgári építészetet. Majd pedig 1777 után, midőn a hivatalnokképzést az 5 királyi akadémia vette át, ezek kétféle kétéves tanfolyamai közül a filozófiai oktatást a polgári építészetet. Ugyanakkor a mérnökképzést az egyetem, közelebből a bölcsészeti kar felsőbb alkalmazott matematikai tanszéke vette át, és ennek irányítása alatt jött létre 1782-ben a Mérnöki Intézet is. Ezt Rausch Ferenc vezette és nem Dugonics András, aki az elemi matematikát oktatta, újabb matematika-történészeink (Szénássy Barna) szerint igen gyenge színvonalon. Bibó összeveti Hadaly Károly akadémiai tanár könyvét (*Ars delineandi*, 1785) Révai fent említett tankönyvével, és „meglepődve” tapasztalja, „hogy a két munka megjelenése közötti öt évben milyen ugrásszerűen változás következett be az igényekben”. Csakhogy Hadaly könyve, Révaiétól eltérően, már nem alsó fokú, hanem felsőoktatási tankönyv volt, gimnáziumot végzett diákok számára, és így természetesen egészen más szintet képviselt. Latin nyelve pedig nem valami „ellenállás” következménye volt, hanem onnan eredt, hogy a latin az oktatás hivatalos nyelve volt és ezt a német nyelvrendelet (1784) után is csak fokozatosan módosították. Az ilyen kis részletek azonban mitsem változtatnak azon, hogy a művészettörténeti kutatás valóban jó eredményei ezúttal is akadálytalanul összekapcsolhatók azzal, amit a társadalmi modell mozgásáról tudunk. Bibó helyesen állapítja meg, hogy az architectura civilis hatása, amelyben a mesterek, mérnökök, s olykor a főuri építetők – így a bécsi Theresianum volt növendékei – nevelődtek, egybeesett a barokk-rokoko lezárulásával és a „racionális jozefinista törekvéseknek az építészetben való megjelenésével”, s mindez előkészítette a későbbi teljes klasszicizmust. S ha a kolozsvári „egyetem” építészeti oktatása, amelyről 1778–1782 körül N. Dávid Ildikó hoz néhány újabb, érdekes adatot, utóbb nem is folytatódott, az 1788-ban felállított Építészeti Igazgatóság, amelynek szerepéről és kamarai előzményeiről Kelényi György tájékoztat, ugyancsak az 1978-as kötetben, 1790 után is ténylegesen a hazai építésügy legfőbb irányítója maradt, a legszétágazóbb területeken a budai vártól a gazdasági, ipari épületekig, az új telepítések lakóház-típusaitól a templomokig és iskolákig. Vagyis e vonatkozásokban a felvilágosult abszolútizmus hatása nem szakadt félbe 1790-ben, hanem folytatódott, öröksége tovább élt.

A felvilágosult rendi tendencia, mire 1790-ben, a jozefin rendszer bukása után előtér-

be léphetett, eredetileg inkább nemzeti nyelvi-irodalmi programját már kiegészítette úgy, hogy az, lengyel megfelelőjéhez hasonlóan, a gazdasági, politikai és kulturális élet minden főbb ágára kiterjedt. Ne felejtjük azonban, hogy 1790 körül, a nemesi-nemzeti mozgalomban két különböző fajta rendi törekvés került átmenetileg közös frontra: a felvilágosult nemeseké, akik a korszerűsítés igényét képviselték, és a hátrahúzó nemesi többségé, amely az „ősi” erényekre hivatkozva minden újításnak ellensége volt. E kettő együtt adja meg a mozgalom ellentmondásos jellegét. Mindennek a képzőművészetben viszonylag nem sok nyoma maradt, bár Bécsben, Görög Demeter szerkesztésében megjelenő Hadi és Más Nevezetes Történetek, amely kifejezetten a felvilágosult rendi mozgalmat, közelebbről Széchényi Ferencék körét képviselte, metszeteket is közölt. Az a „nemzeti” oszloprendről szóló munka viszont, amelyet a Csehországból átszármazott Johann Nepomuk Schauff tett közzé II. Lipót koronázásakor a rendeknek és az uralkodóknak ajánlva (*Theorie der Säulenordnungen*, 1790), valahogy sietett kiszorgálni, kívülről, valami divatos nemesi-nemzeti áramlatot, mint ahogy valamivel előbb Bengraf jegyezte fel, Pesten, a nemesi „második” szint „verbunkos” zenéjét, vagy ahogy, még korábban, az erdélyi szász Johann Martin Stock örökítette meg, a nemesi divattal kapcsolatos kuriózumként, a muzsikáló galántai cigányokat. Bibó István említett tanulmánya szerint a nemesi-nemzeti mozgalom azért nem produkált önálló építészeti munkát, mivel úgy látszik: „az építésznek jobban kedvezett a II. József-féle felvilágosult abszolutizmusnak a polgári fejlődést szorgalmazó irányzata, mint az ezután sajnos – a polgári haladással nagyrészt szembenálló módon fellépő nemesi nemzeti ellenállás”. Amit azonban szeretnénk két megjegyzéssel megtoldani. Az egyik az, hogy a felvilágosult rendiségnek – hiszen ilyesmi csak tőle volt várható – lényegesen rövidebb idő állt rendelkezésére a kibontakozáshoz, hiszen a francia háború már 1792-ben megindult. A másik pedig az, hogy a felvilágosult rendiség, bár politikailag a felvilágosult abszolutizmussal szembenállt, bizonyos vonatkozásokban vele együtt eltért a régi rendiségtől és kész volt átvenni a jozefin rendszertől olyan korszerű gazdasági, műszaki stb. kezdeményezéseket, amelyek az ő törekvéseinek is megfelelték. Ez világosan kitűnik például Skerlecz Miklósnak, a Kereskedelmi Bizottság számára 1791–1792-ben írt munkálataiból, amelyek helyenként kifejezetten rosszallják is azt, hogy a megyei nemesség retrográd elemei az ilyen újításokat siettek felszámolni. A felvilágosult rendi program ugyanis szintén a feudális állam korszerűsítését tűzte ki célul, és csak abban képviselt a felvilágosult abszolutizmustól valami lényegesen különbözőt, amiben politikai céljai eltértek, így a képviseleti rendszer vagy a vámpolitika, a gazdasági és politikai egyenjogúsítás dolgában. Az építészeti oktatásán, szakmai céljain egyelőre nem kellett módosítani, azok továbbra is elfogadhatónak, folytathatóknak tűntek.

Még kevesebb idejük, alkalmuk és okuk volt eltérni a felvilágosult abszolutizmus alatt kialakult képzőművészeti gyakorlattól a harmadik, antifeudális tendencia képviselőinek, hiszen ezek az értelmiségiek egészen 1790-ig maguk is a jozefin rendszer reformjait támogatták. Valami újat talán Kármán Urániája látszott ígérni, már a visszahullás küszöbén (1794/95), amely több – ha nem is eredeti cikkben a klasszicizmus merev, görög mintákat másoló változatával szemben a késő reneszánsz és kora barokk festők némi pozitívumait fedezte fel. De midőn metszetet közölt, egy kandallóról, az a klasszicizáló késő barokk „copf” vonásait mutatta.

1790–1795 között, mint említettük, egymás után mindhárom felvilágosult politika

elbukott és a rendi nacionalizmus, a hátrahúzó feudális erők kerültek uralomra. 1795 után a progresszió hosszú hullámvölgye következett, amelyből csak a reformkor, 1830 után hozott azután valóban kiemelkedést. A felvilágosodásnak törekvései nem mind tűntek el teljesen, sőt a politikailag nem exponált területeken folytatódhattak, csak éppen megnyírbáltan úgy, ahogy a nemességnek az új feltételek közt is veszélytelennek, sőt szükségesnek tűntek. A nyelvújítás végbement. Megalakulhatott a Nemzeti Múzeum. Kibővült az új, „racionális” módszereket propagáló agrár szakirodalom. S a példák még folytathatók, csak éppen nem változtatnak a lényegen. A fordulatot alapvetően, mint láttuk, a francia fejleménytől megriadt nemesség és udvar kézfogása idézte elő a külső és belső veszélyekkel szemben. De az is megkönnyítette, hogy a háborús konjunktúra következtében a feudalizmus már-már akadozó gazdasági rendszere ismét jobban működött, a piac, az agrár kivétel lehetőségei nőttek, az árakkal együtt, a kereskedelem megélénkült, főleg a jelentős városi központokban, és még a szegényes hazai ipar is kezdett valamennyire lábrakapni. A városok, mezővárosok fejlődéséről, a nemesi és polgári életforma új igényeiről sok egykorú tanúbizonyságunk beszél. Mindez kétségkívül elősegítette a polgárosodás feltételeinek tovább-bontakozását, de egyelőre *nem* a polgári átalakulás óhajának, szándékának jelentkezését, terjedését a kiváltságosak körében. Az anyagi feltételek kedvezőbben alakultak a korábinál. A viszonylagos hitel- és pénzbőség, a meginduló infláció ingatlanszerzésre, klasszicista kastélyok, kúriák és városi lakóházak építésére ösztönözte a jobb módú nemesi és polgári rétegeket. Ezek az építészeti emlékek, amelyek sajnos nem mind maradtak ránk, máig szépek és értékesek. De vajon a kor művészi termése általában, ha mondjuk, a festészetre stb. is gondolunk, valóban arányos volt-e az új lehetőségekkel?

A modell változásai, bár közvetettebb, áttételesebb módon, kihatottak a művészetekre is. Így a művészek és általában az értelmiségiek társadalmi helyzetére. Nemzetközi tájékozottságuk, utazásaik, a cenzúra által átszűrt olvasmányaik köre egyre szűkült. A megrendelők világa is módosult. A korszerű követelmények irányító szerepe elakadt. A nemesi felvilágosodással jelentkező új igények a fejlettebb ízlés velejárói hátraszorultak az alaptendenciával együtt – és helyettük előretört a nemesi „második” szint minden velejárója. Figyeljük csak meg, hogy egy olyan felfelé igyekvő tehetség, mint Ferenczy István, mennyire a kismemesi-mezővárosi mentalitásból, elmaradt eszmevilágból indul. Nemcsak arról van szó, hogy a felvilágosodás áramlata gyengülőben, elapadóban volt, hanem hangsúlyozottan arról is, hogy vele *szemben* mindinkább uralomra jutott egy világnézetileg, eszmeileg ellenkező előjelű irányzat, a feudális nacionalizmus, amely az elmaradt nemesi rétegek irodalmi, művészeti „ízlését” juttatta nagy szerephez. Lehet, hogy az írás és a nyomtatott betű terjedése szélesebb nemesi rétegeket érintett, mint korábban. De ezek is inkább az elmaradt mentalitás tartalékai voltak. A laicizálódás kétségtelenül tovább folytatódott, de a nemesi uralom érdekében. S a nemesség, ha úgy látta jónak, összefogott a klerikalizmussal is. Az alkalmi irodalomtól, egyházi beszédektől, prédikációktól kezdve az éneken át a zenéig – a verbunkosig – a feudális nacionalizmus minden eszköze bevetésre került az ősi „nemzeti” erények, eszmények, vagyis igazában a feudális kiváltságok védelmében. Az egyik fő problémát éppen abban látom, hogy vajon ezek után nevezhetjük-e ezt az egész időszakot a „felvilágosodás korának”. Vajon az, ami a felvilágosodásból a vereség után is folytatódhatott, és ami persze nem

kevés, valóban meghatározóan ellensúlyozhatja-e mérlegünkben ezt a szembetűnően uralkodó, retrográd alaptendenciát? Nem nagyon hiszem.

Az ellen persze, ha specialistáink „Művészet Magyarországon 1780–1830” címen rendeznek szép kiállítást és adnak ki ezzel kapcsolatban igen tanulságos kötetet, semmi észrevételünk nem lehet. Sőt hálásak lehetünk nekik, hogy ennek az időszaknak anyagát így, együtt feltárják és megismertetik velünk. Az a benyomásunk azonban, mintha az 1980-as és előtte az 1978-as kötet programtanulmányai tovább mennének ennél. Bennük arról olvasunk, hogy ezzel „az újabban a felvilágosodás korának nevezett évtizedek” periódusa, amelyben főleg a korai klasszicizmus stílusa érvényesült, az 1795 után mutatkozó némi nehézségek ellenére „a kialakuló polgári művészet első időszaka volt”, és eszméletörténetileg a felvilágosodás áramlataiban gyökerezett. Ez utóbbi megállapítás, mint ami jócskán túl is tekint a művészettörténet körén, azt hiszem ebben a formában valóban nehezen volna a modellel összhangba hozható. Valami olyasmit feltételez, mintha a fejlődés a francia forradalom pozitív hatásából kiindulva a régi, vallásos-feudális világból egyenes vonalban vezetett volna az új, világi, polgári világ felé. A valóságban azonban a fejlődés nem haladt ily egyenes vonalban és az a régebbi, téves elképzelés sem tartható, mintha a köznemesség folyamatosan, ekkor is a haladás és nemzeti szabadság ügyét képviselte volna. Az említett két tanulmány a felvilágosodást jellemzően magyar specialitásnak gondolja, hogy valami sajátosan nemzeti színezetet kapott (1978). Ilyesmit ír az ötvenes évek elején Waldapfel József is a felvilágosodás magyar irodalmáról készült, erősen dogmatikus-nacionalista könyvében. A nemzeti vonás ugyanis nemcsak a magyar felvilágosodást jellemezte, hanem például más szomszédos népeket is. Azt olvassuk továbbá, hogy nálunk jellemző „a nemzeti tudat erősödése, a nemzeti eszméért folytatott küzdelem érvényesülése”. Csakhogy nálunk ekkoriban legalább kétféle „nemzeti” motívum jelentkezett, egymással ellentétes világnézeti előjellel. A felvilágosult rendi mozgalom és az antifeudális reformtendencia, a volt magyar jozefinistáké, új előremutató nemzeti törekvéseket képviselt, az utóbbi egyenesen a polgári átalakulás felé irányult. A feudális nacionalizmus viszont nem a felvilágosult progresszió és a polgári nemzet érdekében, hanem éppen annak ellenfeleként, a régi, szűk körű rendi, nemesi „nemzet” uralmának fenntartásáért hadakozott. Vagyis nem minden tekinthető felvilágosultnak, haladónak, ami „nemzeti” jelszavakkal jelentkezett.

Az 1980-as kötet bevezetője szerint a nemzeti motívumnak szerepe volt a tájkép és a népeletkép térhódításában is. Lehet. Az ilyenféle képeknek valóban lehet, egyebek között, ilyen interpretációja is. Az a benyomásunk azonban, hogy Bikessy–Heinbucher népviseleti ábrázolásai, Franz Jaschke, Stark János, vagy akár a bécsi Joseph Fischer tájképei talán nem annyira a magyar nemzeti törekvések, mint inkább a soknemezetiségű monarchia 19. század eleji birodalmi patriotizmusa talaján születtek, az ezeket azután felhasználó, közreadó Bredetzky Sámuel, Csaplovics János, vagy Mednyánszky Alajos pedig közismerten e birodalmi irányzatnak többhelyt már romantikával átszőtt változatát képviselték.

Azt, hogy a történeti témák mily eltérő, változó értelmezéseken estek át, jól rámutat Galavics Géza egyik cikke az 1980-as kötetben. Ez felismeri, hogy a nemesség, mely 1795 után Béccsel összefogott és „feudális nacionalizmusa mögé húzódott vissza”, az ősi nemesi dicsőség magasztalását követelte meg az irodalomtól, a történetírástól, és persze a művészettől is, hiszen „a felvilágosodás történetiflozófiája idegen volt gondol-

kozásától”. Az udvar és a rendek közt persze volt, maradt feszültség, és ez meg is jelent, midőn olykor, rövid életű békék idején, a külső és belső veszély csökkenni látszott. De mihelyt újra megnőtt, az együttműködés is megint helyreállt, egészen 1815-ig, bár az udvar 1811, a devalváció okozta konfliktus után jó ideig országgyűlést sem hívott össze többé. Hozzátehetjük, hogy a magyar rendek feudális ellenzéke az 1820-as évek elején megerősödött és ekkor kezdett, részben Fessler történeti munkái nyomán, a német romantika motívumaival átszíneződni, amelyek azonban persze lényegesen különböztek az 1830 utáni reformkor liberális, nemzeti romantikájától. S midőn 1821 után a négyhatalmi nemzetközi rendszer megingott, Metternich hajlandó lett ismét a magyar feudális ellenzékkel való együttműködéshez visszatérni, és hozzájárulni 1825-ben az országgyűlés összehívásához, hiszen ez a rendiség a világ új, liberális tendenciáival szemben az ő szövetségeseének volt tekinthető. Nem meglepő, ha József nádor 1822-ben adott megbízást egy Zrínyi-kép festésére.

E nemesség soraiból lépett elő 1830 után, a nemzetközi politikai válság nyomán, a liberális reformellenzék is, de az már a nemzeti önrendelkezés és a polgári haladás ügyét *együtt* képviselte. E reformerek már nem vállalták többé a kacagányos apák feudális eszményeit. Hogy mennyire nem, azt jól mutatta Bajza József fellépése Horvát István ellen. Örvedetes, hogy itt, a művészettörténészek körében nem kell vitáznunk a reformkor kezdetének időpontján. Annyival is örvedetesebb, mivel ma is akadnak könyvtörténészek is, akik vagy a nemesi hagyománytól, vagy annak ötvenes évekbeli felújításától, illetve az $M_2 + P_2$ képletétől nem tudván elszakadni, marginális jelenségekre hivatkozva még mindig 1825-nél szeretnék a magyar reformkort kezdeni. Vagyis nem veszik tudomásul, hogy a reformkor a magyar fejlődésben politikai történeti kategória, a modell változásaiból adódó, új szakaszt jelenti 1830 után. A művészettörténészeknek inkább az 1790–1830 közötti szakasz alapjelleget meghatározásával kapcsolatban szeretnék egy-két problémát megfontolásra ajánlani. 1790 után a felvilágosodás, igaz, egy ideig még tovább ível, de azután lehanyatlik és helyette az ellenkező előjelű feudális nacionalizmus válik uralkodóvá, amely a 10-es évek végétől a német romantikától is átszíneződik. Mindezzel szemben éppen a reformkor fog majd a felvilágosodás valóban pozitív, haladó társadalmi-nemzeti célkitűzéseire ismét visszanyúlni. Így aztán nemigen merném az 1790–1830 közti időnek egészét – a különösen ellentmondásos utolsó szakasszal együtt – a „felvilágosodás korának” nevezni. Az egykorú realitások mérlegét tekintve ez inkább a felvilágosodás válságának, illetve a rendi nacionalizmus uralmának és változásainak volt időszaka. Erről bizonyára lesz még alkalmunk eszmét cserélni. De annyi biztos, hogyha történeti, társadalmi modellünket minden oldalról ennyi hasznos, tanulságos eredményre, elemzéssel fogják gazdagítani, ha minden kutatási ágtól ennyit tanulhatunk, akkor mi, történészek teljesebb, igényesebb, helytállóbb képet tudunk adni Magyarországról a 18–19. század fordulóján.



TÖRTÉNETSZOCIOLÓGIA ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNET

Előre is elnézést kérek, hogy csak részben beszélek arról, amit a meghívóban közölt cím sejtet, de amikor a címet megadtam, még nem tudtam pontosan, hogy milyen viszonylatban kerül sor e rövid hozzászólásra, illetve nem ismertem még Szabolcsi Hedvig gondolatgazdag vitaindító előadását. Ezért inkább öhozzá kapcsolódom és csak felületesen utalok néhány olyan kérdésre, amely a történetpszociológia és a művészettörténetírás viszonyára vonatkozik, hiszen annak teoretikus tárgyalása ugyancsak messzire vinne.

Úgy vélem, a mai megbeszélés célja mindenekelőtt annak vizsgálata, hogy helyes irányba tapogatódzik-e művészettörténetírásunk, amikor a kb. 1780–1830 közötti időt önálló művészettörténeti korszaknak minősíti, hangsúlyozván ugyan *átmeneti* jellegét, amely – mint ahogy Szabolcsi Hedvig megjegyezte – „más művészeti korszakokhoz, mind a megelőzőhöz, mind az utána következőhöz képest, a művészet szempontjából történetileg hátrányosabb időszakot ölel fel; így nem meglepő, hogy viszonylagosan szegény kiemelkedő műalkotásokban, illetve azok sorában”.

Nem egyszerűen arról van szó, hogy művészettörténetírásunk a felvilágosodás eszmétörténeti és művelődéstörténeti korszakmodellje által inspirálva, ahhoz hasonlóan akar felállítani egy művészettörténeti korszakmodellt, hanem a kutatómunka során mind több olyan mű, műcsoport vált ismertté vagy került új megvilágításba, amely eltért az 1780 előtti, illetve az 1820-as évek utáni jelenségektől. A nemrég publikált tanulmánykötet és a mostani kiállítás ezért hipotetikusán önálló – ha ugyancsak átmeneti jellegű – művészeti korszakot tételezett. Mondani se kell, hogy mindez nem csupán elvont művészettörténeti kérdés, hiszen ha a művészetben is kimutatható egy viszonylag önálló felvilágosodás-korszak, akkor az feltétlenül visszahat a felvilágosodás művelődéstörténeti korszakkonceptióra, másrészt pedig le kell vonni az ebből fakadó következtetéseket mind a múzeumi munka, mind a művészettörténeti kutatás területén. Hiszen, ha egy adott időszakasz művészetét vizsgáljuk vagy állítjuk ki egy múzeumban, egészen más probléma vetődik fel, ha azokat csupán a *még* vagy a *már nem* viszonylatában szemléljük, mintha bizonyos strukturális összefüggést tételezünk közöttük. Jogos vagy szükséges-e például egy múzeumi történeti kiállításon a késő barokk és a kora klasszicista stílusú műveket bemutató termék közé beiktatni egy olyan részt, amely egyik is, másik is, de egyúttal mégsem csupán ez, vagy az, hanem önálló minőség?

Ezzel azonban el is érkeztünk az egyik alapvető problémához: míg beszélhetünk késő barokk és kora klasszicista stílusú festményekről, szobrokról, grafikákról, felvilágosodásstílusúakról nem. Márpedig, valljuk be, bármennyire túl is van a művészettörténetírás a

homogén-stílusú korok gondolatkörén, vagy szélesebb értelemben a stílustörténeti korszakoláson, mégis kimondva, ki nem mondva, – gyanús egy olyan művészettörténeti korszak, amelyben nem lehet kitapintani önelvű stílus dominanciáját, amely ugyan nem feltétlenül homogenizál minden jelenséget, de mégis dinamikus, szabályozó szerepet játszik, mégpedig nem csupán a művészeti szférában?

Bocsánatot kérek az itt ülő korszpecialistáktól, hogy hozzá merek szólni e problémához, de úgy vélem, az adott korra jellemző sajátos problémák mellett általánosabb módszertani kérdés is felmerül. A művészeti korokat ugyanis nem lehet egyforma mércével mérni, egyforma kritériumok alapján megítélni. Igaza van Hans Sedlmayrnak, aki egy korszak szellemi struktúrájáról írva megfogalmazta, hogy hiba lenne az egyedi mű zártságának megfelelően beszélni egy korszak zártságáról. A struktúrában belül ugyanis opponáló vagy kisebbségben levő tendenciák is léteznek, amelyeket az uralkodó szellem csak felületesen érint, más szellemhez tartoznak (megelőzőhöz, vagy prófétikusan anticipálnak). A kor zártságának kérdése empirikus tények elemzése után konstalálható csupán, s ugyancsak veszélyes ezeket egy előre meghatározott stílusfogalom alá vetni.

Hogy az adott korszakban ilyent jelenleg egyértelműen nem tudunk meghatározni, illetve a kor összetartó vonásai a stílus szintjén inkább csak sejtődnek, fogalmilag még nem általánosíthatók, annak oka lehet, hogy a kutatás jelenlegi fejlettségi foka, empirikus ismereteink még nem olyan mélyek és számosak, hogy a sztereotípen visszatérő sajátosságok involválják ezt az általánosítást. Továbbmenve: a sztereotíp vonások nem ragadhatók meg a stílus szintjén, azaz nem tudnak paradigmátikus modellt szilárdulni, vagy azért – mint ahogy Szabolcsi Hedvig előbb idézett néhány sora sejteti –, mert a kor nem volt alkalmas a paradigmátikus modell rangjára emelkedő műalkotások létrehozására, vagy a korszakban létrejött művek között a kohéziót nem elsősorban stílusbeli, hanem sokkal inkább más, mindenekelőtt funkcionális rokonság biztosította.

Minden korszakot – akár a szélesebb értelemben vett, tehát az egész kulturális mezőt magába foglalót, akár a kulturális mező viszonyrendjén belül dinamikus elemként funkcionáló művészetet – megkülönböztethetjük a homogén vagy heterogén struktúra szerint is. A homogén korokat a művészet funkciójának nagyobb történelmi szakaszra érvényes, kodifikált állapota jellemzi. Magától értetődően a homogeneitás ez esetben is csak viszonylagos minőség, hiszen még racionális szinten is csak fenntartással beszélhetünk homogén struktúráról, mégis viszonyfogalomként operatív kategória. A viszonylagosan homogén kultúrák struktúrájában található olyan vonások, amelyek kedveznek a korstílussá szerveződés folyamatának, megtalálható a képalkotó tudatmechanizmus, a koncipiálás, a gondolkodási formák egyöntetűvé válásának lehetősége.

Nem kell sok bizonygatás ahhoz, hogy a 18–19. századforduló, az európai kultúra nagy korszakváltása inkább minősíthető heterogénnek, mint homogénnek, márpedig ez szükségképp tükröződött a művészetben. Adolph Tomars szociológus a társadalmi struktúrát illetően szellemesen megkülönböztette a „korporatív” és a „kompetitív” típust, az utóbbi kialakulását az európai kultúrában a feudális struktúra válságával hozva kapcsolatba. E kompetitív struktúra kibontakozása a 18. század második felében mindinkább éreztette hatását a művészetben is, megerősítve a realiztikus, individuális és purista tendenciákat. E folyamat velejárója volt a művészet szekularizációs folyamatának gyorsulása, a társadalmi rétegek specifikus szimbólumtárának kiszikkadása, a realista, tudományos ember és természetmegfigyelés megerősödése, az egyediség, a partikularitás

iránti fogékonyság, a művészet individuális funkciójának előtérbe kerülése, a művészetnek az emberi élet és természet mindenfajta specifikus tartalmára való kiterjesztése és így tovább.

Kétségkívül az 1780–1830 közötti szakaszban, ha bátortalanul is, de megindul e folyamat, azaz a korporatív struktúra lassan kompetitív jellegűvé alakul. Hangsúlyozni kell azonban, hogy lassú folyamatról van szó, amikor is az innováció követelménye még nem került a hagyományörzés és -rögzítés funkciója elé. A kor művészete jellegzetesen még a „langue” és „parole” közti köztes területen áll, amikor még erősek a vizuális köznyelvnek, ikonográfiai apparátusnak, képi toposzoknak a korábbi szakaszban konvencionált formái, ám jelentkezhetnek már új proporciók, kísérletek is, – mint ahogy Szabolcsi Hedvig hangsúlyozta bevezető előadásában.

A kor átmeneti jellege e téren is szembeötlő. A kor művészete a barokknak már csak fáradt formasablonjait konzerválja, a barokkban már nem találja meg adekvát kifejezési lehetőségét. Nem is találhatja meg, hiszen a kor legfelületesebb művészetszociológiai vizsgálata is szembe találja magát a művészet funkcióváltásának tényeivel, a mecenatúra lassú átalakulásával, a polgári nyilvánosság új formáinak megerősödésével, az új társadalmi igényekkel. Közismert, hogy minden társadalom kidolgoz bizonyos számú olyan jelet, amely megfelel a cselekedeteit megszabó értékek együttesének. E jelek a képzőművészetben vizuális és plasztikai szkémák, az építészetben szimbolikus és architektonikus formák rendszere, amelyek az adott korban reprezentatív példákat követve konvencionálódnak. A barokk reprezentatív művészete ekkor elveszítette talaját, az érzelmre hatni akaró dekorum, az érzéki-szenzuális révület, a transzcendentális ihletettség helyett sokkal inkább a racionális, intelligibilis, kognitív, didaktikus, fogalmi jelleg, illetve ennek képi nyelvre való illusztratív fordítása került előtérbe. Amennyiben pedig ha felcsillan a szenzibilitás, az már az új, a polgári érzelem, tehát nem reprezentatív pátoasz, hanem az intim szféra részese.

Úgy vélem, ha az adott időszakot korszakká szervező tényezőket kutatjuk, úgy mindenekelőtt e vonásokat és nem a par excellence stílusbeli sajátosságokat kell szemügyre venni, illetve strukturális tényezőnek tekinteni. A korszakmodell felállításának fókuszában tehát mindenekelőtt a művészet funkcióváltásának, új funkciójának kutatása kerül.

Tudom, hogy a *funkció* terminus ugyancsak sokjelentésű és használatában összemosódik a Leibniz-féle matematikai értelmezés, a biológia és a strukturális antropológia funkcióértelmezésével, a jelen összefüggésben azonban nincs lehetőség annak vizsgálatára, hogy miként határozhatjuk meg a művészet funkciójának történelmileg állandó és változó mibenlétét. Arra azonban röviden utalni kell, hogy a művészetre különösen jellemző az, amit a funkcionista szociológia, különösen Robert K. Merton mond bizonyos társadalmi jelenségek funkcionális és diszfunkcionális szerepéről, illetve, hogy a művészet területén is megfigyelhető a funkció és diszfunkció manifeszt vagy látens jellegének ket-tőssége. A művészet a felvilágosodás korában a ténylegesen még adott feudális struktúrával szemben igen sok vonásában már diszfunkcionális szerepet játszik, jóllehet ez az esetek túlnyomó részében látens jellegű és nem elsősorban a formai kérdésekben, mint inkább a korábbi ikonográfiai apparátus jelentésmódosulásában, a szimbólumvilág változásában és a művészet racionális, megismerő szerepe hangsúlyosabbá válásában, tehát tartalmi szinten mutatkozik meg.

E didaktív, fogalmi jelleg is hozzájárul ahhoz, hogy viszonylag kevés jelentős mű szü-

lehetett, illetve hogy az iparművészet és az építészet fejlődése megelőzte a képzőművészetét és a képzőművészetben belül is kitüntetett szerepet játszik az illusztráció. A jelentés és a művészet létrehozta érzéki megjelenési mód között ugyanis a művek túlnyomó részénél csak közvetett a kapcsolat. A tulajdonképpeni tartalom fogalmi jellegű, önmagában létező és verbálisan is definiálható szubsztancia, amely a formával a test és a ruha kapcsolatban áll, azaz a tartalom és forma — ellentétben azzal, amit Hegel meghatározott a klasszikus művészetre vonatkozóan — nem „kéz a kézben járnak tökéletesedésükben”.

Ugyancsak az intelligibilis, racionális és didaktív jelleg következménye volt, hogy a művészet sokrétű funkciói közül a korban a megismerő és a kommunikatív funkció került előtérbe. E vonás pedig szükségképp szoros kapcsolatot létesített a kor irodalmi, fogalmi gondolkodásmódja és a képzőművészeti gondolkodás és kifejezés között, ez utóbbi önelvűsége némiképp háttérben maradt. A kor művészetének értelmezéséhez ezért nélkülözhetetlen a szemiotikai megközelítési mód, az irodalmi és a képzőművészeti „discours” közös vonásainak analízise, s gondolom, a kutatás további fázisában erre a művészettörténetírásnak is figyelnie kell.

Összefoglalva: az eddigi kutatás, a tanulmánykötet és a kiállítás tükrében operatívnak látszik az adott korszaknak a következő korszakot előkészítő, megalapozó, átmeneti jellegű, ám sok vonásában önálló művészeti korszakként való tételezése. A korszakon belüli kohéziót azonban nem elsősorban formai-stílusbeli sajátosságok biztosítják, hanem funkcionális jellegű tényezők. A minden korban jelentkező konvencionáló és innováló erők között még viszonylagos egység figyelhető meg, a forma terén még igen erős a konvencionáló erő, az újítás inkább a funkciókban, a művek jelentéskörében és nem is annyira megoldott művekben, mint inkább kísérletekben, tervekben, szándékokban és a racionális meghatározó megerősödésében rejlik. Épp e vonásokban mutatkozik meg a kor átmeneti jellege.

IRODALOMTÖRTÉNET ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNET

Ha az író akár gyakorló képzőművészként, akár a képzőművészet elméletírójaként vagy kritikusaként, akár egy műtárgy megrendelőjeként, de akár csak egyszerű műélvezőként lép elénk (s a felvilágosodás korában egyik sem olyan ritka eset), akkor voltaképpen már ki is lépett az irodalomtörténet illetékességi köréből s átlépett a művészettörténetébe, hiszen ilyenfajta tevékenységét megfelelő módon értelmezni nyilvánvalóan csak itt, ennek a másik tudománynak a közegében lehet. Más kérdés, hogy ezeket az értelmezéseket a maga részéről azután aligha nélkülözheti az irodalomtörténetírás, hiszen így olyan információkat kap saját kutatási területéhez, amelyek nagyon is lényeges információk, mivel a szóban forgó szerzőnek a művészetről általában vallott nézeteivel vannak összefüggésben, vagyis: részét képezik *esztétikai* tudásának. Nyilván ezért van, hogy az irodalomtörténész néha követi is hősét e másik tartományba, de – fontos hangsúlyozni: irodalomtörténészként – kirándulása eredményes csak akkor lehet, ha a határvidéken portyázik, ha tehát a szóban forgó (az író által létrehozott, megrendelt, interpretált) műtárgy nem mint képzőművészeti alkotás, hanem mint *jelkép* mutatkozik meg számára, azaz: ha a kor tudattörténetéhez áttétel nélkül kapcsolódó s onnan közvetlen módon kifejthető értelmét kutatja. Két, egymástól ugyan eltérő, de ebből a szempontból közös elemeket tartalmazó példával próbálnám meg ezt a viszonyt, a két tudományág együttműködésének lehetőségeit és határait magábafoglaló viszonyt megközelíteni.

Batsányi János tudvalevőleg igen nagyra becsülte az 1770-es évek magyar íróit, Orczy Lőrincet, Ányos Pált, Bessenyei Györgyöt s tisztelte Báróczi Sándort is: már 1786-ban, pályakezdésének idején versben ünnepelte meg a hetvenes évek legtermékenyebb magyar prózaíróját. Közvetlen kapcsolatba azonban csak 1796-ban kerültek, azután, hogy Batsányi kiszabadult a börtönből, Báróczi ez idő tájt anyagilag is segítette az otthontalan és magára maradott költőt. Ekkor történt (s talán éppen ezért), hogy Batsányi metszetet akart készíttetni már idősödő barátjáról. A két író között azonban némi nézeteltérés támadt: Báróczi „negligé”-ben szeretne volna lerajzoltatni magát – ahogyan azt nálunk Ráday Gedeon is tette –, az erőszakos ifjabb pályatárs viszont uniformist, sőt, párdücbört erőszakolt rá, amit pedig – mint az esetről később Kazinczynak beszámolván megvallja Báróczi – „mindnyájan utáltunk” s bár majd „megrepedt mérgében”, végül is azért engedett a „violentus” barát óhajának. Ez a furcsa kis vetélkedő, ha mégoly szerény módon is, de nyilván adalék a művészettörténet számára, egyebek között és főleg azért, mert két megrendelői ízlés csap össze benne, de adalék – teljesen függetlenül az elkészült mű kvalitásától – az irodalomtörténet számára is, hiszen a „negligé” és a pár-

ducbőr jelmezei olyan jelképek, amelyeknek a kor eszmetörténeti kontextusában különleges értelmük van. A kis jelenet így az első pillantásra paradox tanulsággal szolgál, hiszen az olyan jellegzetes nemesi viselethez a tapolcai vargafiúból lett, börtönviselt jakobinus, a „negligé”-hez pedig az előkelő családból származott testőrtiszt ragaszkodik, s ezt az irodalomtörténetnek figyelmeztetésként kell felfognia: a „nemesi” és a „nemzeti” közötti viszony aligha volt teljesen egyértelmű viszony ebben a korban. A kis történet háttérében felbukkant már a másik s összetettebb példánk hőisének, Kazinczy Ferencnek az alakja is – róla ismeretes, hogy milyen mély vonzalommal viseltetett Canova iránt, tudjuk pl., hogy amikor 1806-ban kislánya, Iphigénia meghalt, Canova egyik szobrának másolatát akarta sírja fölé állítani. E vonzalom tényei elsősorban a művészettörténet által értelmezhető tények, de jelentőségük éppen ez értelmezés által lehetséges az irodalomtörténet számára, a vonatkozó megnyilatkozások ugyanis innen nézve nem a nyelvújítási harc vezéralakjának a képzőművészetekről alkotott nézetei rendjébe illeszkednek: ezeket a nézeteket az irodalomtörténetnek Kazinczy esztétikai tudásának részeként kell interpretálnia. Az ügynek azonban van egy másik oldala is s innen nézve megint csak mellékessé válnak a szóban forgó műalkotások kvalitásai – a szobrok ti. így elsősorban mint meglehetősen direkt jelképek mutatkoznak meg s Kazinczynak a halálról vallott álláspontjával vannak mély, belső összefüggésben, olyan eszmékkel, amelyekhez hasonlók a századforduló táján Goethe és Schiller életművében található meg, itthon pedig Csokonainál és Kármánnál bukkanhatunk rokon motívumokra. Vagyis: az irodalomtörténet számára Kazinczy Canova-recepciója az 1800-as évek elején az író halál-fogalmának értelmezése szempontjából is jelentőséggel bír s lehet, hogy éppen ez a legfontosabb benne: e fogalom szerepét egy írói világkép elemei között talán nem is szükséges külön hangsúlyozni.

Az irodalomtörténet és a művészettörténet között tehát az első pillantásra is megfigyelhető egy határzóna, egy olyan tartomány, amely ténylegesen egy tartomány, csak éppen kettőnek látszik, mert az utazók, a művészettörténészek és az irodalomtörténészek nem ugyanarra figyelnek benne járván. A helyzet ugyanis a másik oldal felől nézve is hasonló. Mert amikor a művészettörténet nem magukat a műveket vizsgálja, hanem a művek születésének és befogadásának társadalmi összetevőit és feltételeit, akkor a dolog visszájára fordul (a másik oldalukat mutatják meg az iménti példák is) s ezzel – anélkül hogy kilépnénk ama tartományból – máris átlépünk az irodalomtörténeti kutatások körébe. S ez nem csupán azért van így, mert az adott kor irodalmának élete részét képezi a képzőművészeteket körülvevő szociológiai-művelődéstörténeti közegek, hanem azért, mert annak gyakran a legérzékenyebb s ráadásul igencsak beszédes részét. A művészettörténet művelője így esetenként segítséget kaphat a mégoly kezdetleges stádiumban levő irodalomtörténeti kutatásoktól is, hogy azután tanulmányával – mint az pl. egy soperoni lakóháznak a 18. század középső évtizedeiből való s Téli-maque bujdosásának scéna-ait ábrázoló freskóinak elemzése esetében történt – éppen az irodalomtörténet némileg hézagos és hipotetikus téziseinek megerősítéséhez járuljon hozzá. Hasonló közeget – minden jel arra utal – az irodalomtörténet más esetekben is nyújthat a művészettörténeti kutatások számára. Így a magam részéről igen valószínűnek tartom, hogy az angolkertek 1780 körül hazánkban is megjelenő divatja, a műromok és a művadság iránti vonzódás összefüggésben van azzal az érzelmes hangoltsággal, amely – mint fordításaikból és olvasmányaikból elég egyértelműen kimutatható – az 1770-es évek végének mű-

veltebb nemesifjait, Bessenyei nemzedékének „utánpótlását” jellemezte. Nalácz József, aki ennek a fiatalságnak egyik reprezentatív alakja volt, 1783-ban jelentette meg Baculard d'Arnaud munkái alapján még minden valószínűség szerint az 1770-es évek végén összeállított, *Eufémia vagy a vallás győzedelme* című kötetét. Lefordította a maga korában igen népszerű szerző esztétikai jegyzeteit is, amelyek középpontjában annak a bejelentése áll, hogy sikerült megtalálni az „érzékeny Lelke gyönyörűségének egy újonnan fakadott forrását”, felismerte ugyanis, hogy „Szinte azt lehetne hinni, hogy a fájdalom az embernek természetes és az öröm tsak ideig tartó érzékenysége. A Vers-szerzésnek és Kép-festésnek mesterségét tsak akkor ditséri minden, a mikor meg szomorít ... Egy magas köszikláró zuhogó folyamatnak tekintete, mellyben a ledöntött nagy élőfák hengeregnek, sokkal jobban fel indit minket, mint egy Patakotskának a szép Pásiton való lassu tsergedezése.

Az éjtszakának mély setétsége, mellyet tsak a tsillagok világitanak, sokkal jobban magunkba szállit, mint egy szépen fénylő nap. Gyakran el-hadjuk a leg kiesebb sétáló helyeket, és inkább valami magános vad helyet keresünk multságunkra ...” Aki így gondolkodik és érez (s bizonyítható, hogy távolról sem csak Nalácz gondolkodott és érzett így) és aki teheti, aligha kétséges, hogy hogyan alakítja környezetét – a szövegben megnyilatkozó s az egész nemzedék helyzetével mélyen összefüggő mentalitás és a romkertek divatja között talán jól kitetszik az összefüggés.

Az ilyenfajta egybecsengések alapján azonban a magam részéről nem az analógiát, nem a fejlődéstörténeti párhuzamosságot hangsúlyoznám, érzésem szerint – az idézett példánál maradva – lényegibb kapcsolat van a hetvenes évek végén irogató és olvasó nemesifjak érzelmessége és a gotizáló kertek divatjának 1780 körüli megjelenése között, mint a kertek és a gotizáló építészeti későbbi produktumai vagy a („preromantikus”) testőrírók tevékenysége és a magyar irodalom későbbi, romantikus időszaka között. Talán inkább arról lehetne itt beszélni, hogy az irodalom a képzőművészetek irányába bizonyos esetekben kifejezője lehet annak, amit mostanában az irodalomtudományban egy kor elvárásai horizontjának neveznek. Erre feltehetően más korokból is lehet példát találni, de ezt a szempontot meggyőződés szerint nagyon fontos figyelembe venni a felvilágosodás kor esetében, ahol a költészet és a vizualitás között – mint arról némi képpen már árulkodott az iménti példa is – lényegi kapcsolat figyelhető meg. Igaz, 1766-ban jelent meg Lessing *Laokoón*-ja, amelyben (s korántsem előzmények nélkül) a nagy német bölcselő és író a horatiusi *ut pictura poesis* tézisét cáfolva az irodalom és a képzőművészetek közötti alapvető különbséget fejt ki. Csakhogy tanulmányának létrejöttében – egyebek között – nyilván az is szerepet játszott, hogy a bírált felfogás még egyáltalán nem volt élettelen felfogás: a bírált tézis virulenciájára is rávilágít az erőteljes kritika. S a kor költésztörténetében valóban meg is figyelhető egy ilyenfajta egyoldalúság: a 18. század európai költészetének jelentős és nagy hatású vonulata mintha éppen most szegődött volna igazán a festészet és a költészet belső rokonságát állító, csaknem kétezer éves formula követőjévé. A festőiség költői igényének ezt az eleveenségét azonban nyilvánvalóan nem a *De arte poetica*-ból kell levezetnünk – a látvány leírását elsődleges értéknek tartó poétai magatartás, amelynek a német Brockes-től kiindulva az angol Youngon és a francia Delille-en át a mi Csokonainkig számos jelentékeny, de legalábbis nagy hatású képviselője volt, mélyen a „kor filozófiájába” gyökerezett. Ez a Gramscitól származó fogalom ebből a szempontból viszonylag homogén gondolati közeget jelöl,

mert a felvilágosodás áramában születő új filozófiai törekvések és a felvilágosodás áramába reagáló és így átalakuló-fellazuló hagyományos világkép változatai között – csak az irodalmi produkciók alapján – igen nehéz, ha éppen nem lehetetlen megvonni a pontos határokat. Az induló Bessenyei leíró költészete mögött pl. a szenzualizmusnak egy meglehetősen szélsőséges interpretációja áll, a fiatal Csokonai költészeti piktúrája pedig határozottan és egyértelműen a fiziko-teológiához kapcsolódik. Az előbbiről talán nem is szükséges bizonygatni, hogy milyen kardinális vonulatát képezi a felvilágosodás eszmerendszerének – ráadásul az érzékelés elsődlegességét állító ismeretelmélet a század folyamán egyre inkább antropológiai dimenziók irányába mozdult el. A mi Bessenyeinknél a hetvenes években pl. az ismeretelméleti mozzanatok szinte teljesen a háttérbe is szorultak, csakhogy az így előálló s materialisztikus emberfelfogás az ő esetében jó ideig egy vallásos világképen belül jut érvényre – verseiben ezért azután többet és nagyobb súllyal szerepel az Isten fogalma, mint mondjuk a jezsuita Faludi Ferenc költészetében. A fiziko-teológiáról Szauder József tanulmányai alapján eléggé ismertté vált a magyar szakirodalomban is, hogy a vallásos világkép modernizálásának egyik, a newtoni fizika tanulságaira épülő változata, amely az Isten létét munkájával, az érzékeinkben feltárolt világ szépségével, rendjével és (főleg) célszerűségével bizonyítja. Csokonai költészetének leíró technikája egy ilyen világkép birtokában és szolgálatában alakult ki – csakhogy ő mihamar levetkezi ezt a burkot és 1794 táján már egy holbachi típusú materializmus híveként (később pedig annak elégtelenségeivel viaskodó költőként) látjuk.

Mindennek alapján csak azt szeretném hangsúlyozni, hogy a felvilágosodás kora és a leíró költészet divatja között többféle módon is organikus volt a kapcsolat, érthető tehát, hogy az a költészet, amely a felvilágosodás korának irodalmában egy jó ideig előtérben állott, sőt, divatos tendencia is volt, mélyen át volt itatva a vizualitás igényével. Talán nem túl nagy logikai csúsztatás ebből arra következtetni, hogy ennek az igénynek voltaképpen címzettje a festészet műzsája volt, pontosabban: ő is volt. Az azután külön kérdés, hogy mennyiben válaszolt a kor képzőművészete erre a hívásra – a jelek arról árulkodnak, hogy nálunk erre a válaszadásra nemigen került sor. Némileg paradox módon, de úgy is fogalmazhatnánk, hogy a költői leírások divatjában egy nem létező (mert a művészt még eltartani nem képes) közönség máris létező várakozásának jelzéseit kell sejtenuk.

A 18. század azonban tudvalevőleg – s nem kis részben az imént vázolt tendencia jelenléte miatt – nem tartozik a világirodalom nagy költői korszakai közé, ekkor elsősorban a zene és a filozófia területei hozták a leggazdagabb termést. De ez nem ide tartozó kérdés, már csak azért sem, mert jelentős költői teljesítmények létrejöttek e tendencia sodrában is – a mi Csokonaink úgy volt európai nagyságrendű költő, hogy életművében a leírás mozzanata igencsak az értékes elemek közé tartozik. Éppen ezért s éppen Csokonai költészetével kapcsolatban merülhet fel egy olyan elemzés igénye, amely a Csokonai-versek által konstituált térképzetekre, a csokonais (Lukács György fogalmát kölcsönözve) „kvázi-tér”-re irányulna. Ez a szempont a Csokonai-kutatásban eddig tudtommal nem került szóba, pedig igen valószínű, hogy nem lenne tanulságok nélkül való egy ilyen irányú munka. Természetesen itt csak az ötlet szintjén vehetem fel, hogy az ő költészetének egyik s elég feltűnő vonása az, hogy vagy nagyon szűk teret gondol el, olyat, amelyben az egyébként apró tárgyak és jelenségek is óriásira nőnek, vagy olyan tágas tér képzeze születik meg verseiben, amelyben a nagyméretű dolgok is kicsinynek látszanak.

Az a távcsővel való játék, amelyre a *dr. Földinek egy töredék* című verse épül (a távcsőbe kukucskálva a Föld félérett citromként lóg a nagy Semminek ágán, de ha az „öregbitő cső” másik végéről szemléli a világot, akkor behemót szörnyetegnek látja a bolhát is) egyáltalán nem elszigetelt, inkább összegző jellegű pillanat a Csokonai-életműben; a térszűkítés és a tértágítás benyomásom szerint egyike a költő látásmódjában a leglényegesebb, a világképben gyökerező s formateremtő erővel bíró sajtóságoknak.

Befejezésként igen röviden szeretnék kitérni a stílustörténet problémájára. Ez érintkező területnek számít a művészettörténet és az irodalomtörténet között, véleményem szerint azonban a jelenlegi helyzetben szerencsésebb, ha ezek a kutatások külön folynak – egy későbbi interdiszciplináris szemlélet kialakításának jegyében. A magam részéről ugyanis úgy látom, hogy a felvilágosodás kori irodalom kutatásának ez a leginkább neuralgikus pontja, olyannyira neuralgikus, hogy az utóbbi időben már nem is nagyon esik róla szó, még nemzetközi fórumokon sem. A bajok gyökere talán abban lehet, hogy míg az előző, lassúbb anyagcseréjű korokra vonatkozóan a *művelődéstörténeti periódus* fogalma megadta a konszenzus lehetőségét, a romantikával kezdődő s felgyorsult ritmusú időszakban pedig az *irányzat* fogalma vezérelte nyugodtabb mederbe a stílustörténet problémavilágát, addig a felvilágosodás kora, amely ráadásul elsősorban eszmetörténetileg meghatározható időszak, a kettő között maradt, s vagy a „lenti” vagy a „fenti” típusú kategóriákat próbálták meg alkalmazni rá. Most úgy látszik, hogy az utolsó szó azoké, akik „fentről”, tehát az irányzatok felől közelítik meg a kérdést, a 18. század komplexitását védve a homogenizáló törekvésekkel szemben. Ez a szemlélet céljait illetően természetesen mélyen helyeselhető, csak hogy egyre inkább feltűnik, hogy az egy nagy homogenitás elleni csata eredményeként sok kis homogenitás jött létre. Az irányzatok itt nem csak úgy élnek egymás mellett, hogy közben nem is befolyásolják a másik entitását, de ötvöződve, sőt egy-egy életműben szintetizálódva is megmaradnak azok, amik eredetileg voltak, elérvén így a homogenitás abszolút fokát, hiszen újabb minőség semmilyen eljárással nem alakul ki belőlük, miközben ők maguk egyre kisebb egységekre osztoznak, amelyek értelmezése aztán szinte kutatónként változik. S nem csak – például – a klasszicizmus – fogalma aprózódik egyre tovább, de már egy-egy jelentős alkotó (mondjuk Rousseau) követése is „izmust” hoz létre.

Ha ebből a szempontból itt-ott található is vitatható mozzanatok, a felvilágosodás kora foglalkozó magyar művészettörténészeknek az utóbbi években elért s részben már közkinccsé is vált eredményei nem csak rendkívül impozánsak, de a fenti kérdéskörben is rugalmasabb szemléletet és egészségesebb stratégiát tükröznek. Mégis: a probléma természetéből adódik, hogy a megoldást aligha lehet rájuk áthárítani, azt megközelíteni csak a komplex módon felfogott kulturális közeg teljes feltárása révén lehet.

A MŰVÉSZET A FELVILÁGOSODÁS KORÁNAK MAGYAR MŰVELŐDÉSÉBEN

Tisztelt hallgatóm, akkor amikor a meghívóban közölt cím szerint a következőkben a művészet szerepéről szólanék a felvilágosodás korának magyar művelődésében, ezt a nagy témakört két szempontból eleve indokoltnak látszik lehatárolni, korlátozni. Egyrészt tárgyilag: mondanivalóm központjába ugyanis a művészettörténezszerk erre, az általluk 1780 és 1830 közöttre helyezett korszakra vonatkozó újabb kutatásaiban a történezszerk számára megnyíló egyes tanulságokat kívánom állítani. Másrészt ezek bázisát illetőleg: mivel az elmondandók alapjául elsősorban az e tárgyban tavaly előtt megjelent gazdag tartalmú tanulmánykötet és a tavaly megrendezett kiállítás katalógusa szolgál.

Kiindulásul: a kor történeti képe a feudalizmus kezdődő és a korszakon át végig erőszödő válságának jegyében áll. Az abszolutizmus felvilágosult szakasza végetér, mert a gazdasági, társadalmi és politikai fejlődés egyre több területen kezd már túlhaladni a szabályozó formákon, melyeknek megteremtése az abszolutizmus fennállását még jogosulttá és funkcionálását is zavartalanná tette. A túlhaladott — és védekezésül már csak megmerevedni képes — abszolutizmus korszakunk során azután a fejlődés egyre szélesebb területein válik gátjává a továbblépésnek, melyre azonban a korszak folyamán még a vele átmenetileg a francia forradalommal szemben együttműködni kész, de azután annál élesebben ismét szembekerülő magyar rendi ellenzéknek sincs — és nem is lehet — programja: ez már csak 1830 után, a polgári átalakulás irányába tett első lépésekkel kezd kialakulni. Az azonban már korszakunkban is világos, hogy itt nem csupán egy politikai felépítmény válságáról, hanem újonnan jelentkező gazdasági és társadalmi viszonyokról és problémákról van szó, melyeknek megoldására a feudalizmus egész intézményrendszere már alkalmatlan, — mint ahogy a feudalizmus ideológiája, morálja és általában kultúrája is egyre alkalmatlanabb e viszonyok adekvát kifejezésére, ábrázolására és még inkább értelmezésére. Hogy a helyzet megoldhatatlanságának ez az érzése mennyire átjárja a nemesi társadalmat, azt legjobban az igény mutatja, mely kiutat keresve, jobbák híján már az 1790-es évek reformjavasolatainak három és fél évtized utáni újratárgyalásával is megelégszik, — de hogy ez a megváltozott helyzetben persze már mennyire (és miért?) nem adhat választ, azt a korszak végén a Hítel hatalmas sikere fogja mutatni. Azé a válasze, amely már kilép ezeknek a problémáknak, és így, döntő lépésként, magának a feudalizmusnak is keretei közül.

Ennyit a korról, melynek ilyen képén most egyrészt azokat a vonásokat keressük, melyeket a művészettörténeti kutatás újabb eredményei adtak hozzá, — másrészt e vonások és a történettudomány kialakította kép egymáshoz való viszonyát igyekszünk meg-

állapítani. Megállapítandó így végső fokon az, amit e vonásokból további munkájában a történéssz is hasznosítani tud.

E két kötet legfőbb jelentőségét az, a társadalom mélyébe, az ott hömpölygő csendes történelembe engedett mély bepillantás adja meg, melyet a kultúra minden más ága közül (ide értve még az irodalmat is) szinte csak a képzőművészet tud nyújtani: vizuálisan és így a legkonkrétabban állítva eléink egy adott kor mentalitását, ízlését, értékrendjeit, magatartásait hétköznapiakon és ünnepeken. Művészettörténéseink igen helyesen jártak el akkor, amikor a képzőművészet fogalmát az így feltáruló lehetőségekre tekintettel értelmezték, e fogalom határainak maximális, minden, a vizuális kultúrával összefüggő mozzanatra kiterjeszkedő kitérítésével. Kivált helyes volt ennek kapcsán egyrészt túllépni a sajátlag hazai, nemzeti specifikumon (ha ugyan a képzőművészet esetén egyáltalán beszélhetünk olyan értelemben vett nemzeti sajátosságról, mint pl. – a nyelv által döntően meghatározott – irodalom esetén), és bevonni a vizsgálatba a Bécsen át érkező külföldi, ám magyarországi átvételükkel egyszersmind be is fogadott, a hazai viszonyokra is érvényesnek elismert, ezáltal pedig új igények életrehívásával érvényesülő irányzatokat és konkrét művészeti termékeket egyaránt, – másrészt túlterjeszteni a kutatást a magas művészet határain, bevonva az olyan ugyancsak vizuálisan ható műfajokat is, mint – többek között – az alkalmazott grafika, a mérnöki rajz, vagy akár a vásári röplap. (Elsősorban ez utóbbinál azonban még megoldandónak érezzük a bizonytalanságot, mely a műfaj a néprajz felé mutató elhatárolásának vonatkozásában jelentkezik. Hol, milyen esztétikai színvonal esetén és milyen ismérvek alapján minősül egyazon – réz- vagy fametszetes – technikával készült ábrázolás néprajzi, ill. művészeti értéknek? – olyan kérdés ez, mely valamely szinten, elsősorban a dekoratív tényezők vonatkozásában, az anyagi kultúra több más területével kapcsolatban is felmerülhet.)

Ezen az így kiszélesedett-kiszélesített bázison a művészettörténeti kutatás a korszak három lényeges sajátosságát teszi megfigyelhetővé.

Elsőként kiderül, hogy a korszak a képzőművészeti ábrázolás iránti igény gyors és erőteljes növekedésének jegyében áll: a társadalomban nő a fogékonyság az egyén és az emberi cselekvést befolyásoló érzelmek, értékrendek, magatartások vizuális megjelenítése iránt. A növekedés két irányú: egyrészt társadalmilag, másrészt tematikailag jelentkezik bővülésben és differenciálódásban: egyrészt egyre szélesebb rétegek igénylik a valóság valamiféle reális megjelenítését, leképezését, másrészt ez az igény egyre változatosabb formákban és a valóság egyre szélesebb köreire kiterjedve jelenik meg. Innen az egyre növekvő kereslet a kispénzüek számára is megszerezhető illusztrált kiadványok, folyóiratok, almanachok – vagy akár a híres szoborművekről készült és még a szerényklasszicista enteriőröz is annyira hozzátartozó gipszmásolatok – iránt. Mindkét, társadalmi és művészi szempontból egyaránt legszélső válaszként leginkább a pástorfaragásokon vagy a ponyva-nyomatványokon egyre sűrűbben megjelenő, már az etnografikum kereteibe benyúló ábrázolásokat tekinthetjük, vagy, sajátos vetületként, a valóságnak színházi díszlettel való utánzása iránti, s hatóköre szélességét illetően a vándorszínészet elterjedésével hitelesített igényt. De nem kevésbé lesz jellemző a rajzoktatásnak nem is annyira a megjelenése, hanem az azt elrendelő politikai rend bukása után is immár szívszívós fennmaradása, jeleként a társadalom dekoratív igényében is bekövetkezett, a korszerű és az európai igényével fellépő változásnak. Ezzel párhuzamosan, az igényt megérezve, sokasodik meg nemcsak az ennek kielégítésére vállalkozó képzőművészek és iparmű-

vészek, de — a fejlődésre legalább olyan jellemzően — a róluk, működésükről szóló információk száma is. Jele ez annak, hogy a társadalom már számon tartja őket, sőt tevékenységüket bizonyos figyelemmel kíséri.

Ennek a körülménynek jelentőségén pedig nem változtat az, hogy (e kutatások második tanulságaként) az új igények kielégítése többnyire még mindig alacsony színvonalon, kezdetleges formák között történik, — és nemcsak akkor, ha a valóságra reagáló eredeti, hazai alkotásokról, hanem még akkor is, ha külföldi termékek átvételéről, egy már adott választékból való válogatásról van szó. Ez a minősítés persze nem a már meglévő kétségtelen valódi értékekre vonatkozik, hanem elsősorban a hazai tömegtermelés az európai normának alatta maradó színvonalára (ebben csak az 1830-as évek után következik be jelentős változás), — de ugyanakkor felhívja a figyelmet egyrészt a kor Magyarországnak a kor művészi érzékenysége szempontjából erősen ingerszegény voltára, másrészt ennek az Európa normáin növekedett hazai művészi érzékenységek még csekély fogékonyságára is az olyan egzotikus mozzanatok iránt, melyek pedig már korszakunkon túl a romantikában Magyarországot és egzotikusra torzított valóságát — ha csak átmenetileg is — majd nagyon is érdekessé teszik. Ez viszont korszakunk magyarországi képzőművészeinek (de szinte minden alkotó értelmiségijének is) roppant erőfeszítésére hívja fel a figyelmet, rendkívüli, nyugat-európai kortársaiét jóval meghaladni kényszerülő teljesítményére, ebben az ingerszegény, az érzékenységet kevésbé provokáló hazai környezetben az európai színvonalnak akár csak megközelítése érdekében is.

A művészettörténeti kutatás a kor széles bázison vizsgált, de így kiszélesített, tömegében végül is még elmaradott hazai művészetében (munkájának harmadik tanulságaként) valóban meg is tudta láttatni a társadalom mozgásának azokat a konkrét csendes folyamatait, melyek ábrázolásának lehetőségére már felhívtuk a figyelmet. Mert éppen a forrásbázisnak ilyen, másod- és harmadrangú, vagy akár meg is kérdőjelezhető értékű művészek alkotásaitól sem visszariadó kitérítése révén válik lehetségessé a kor csendes történelmének: különben megfigyelhetetlen, hétköznapi, szinte „ordenáré” eszményeinek megértése: akárcsak gesztusokban, arckifejezésekben, akár — már magasabb szinten — magatartásokban, helyzetekben is. És így, ennek alapján lesz elvégezhető a hétköznapi értékrendszereknek és azoknak a folyamatoknak rekonstruálása, melyeknek során az európai elit hajdani magas kultúrája felhígul, leszáll az európai perifériákra, és ott is már a széles tömegekhez — és ennek során ugyanakkor bizonyos fokig eltorzul, sematizálódik is. Azt, ami így előállt, természetesen nevezhetjük elmaradt provincializmusnak is, — de helytelen lenne ezzel megelégedve lemondani az így feltáruló rendszer egyes elemeinek közötti mechanizmusok további kutatásáról, elemzéséről (tisztázandó ezek összefüggéseit, s összefüggéseiknek a magas művészethez vezető láncolatát, végül pedig az ezen át végbemenő kommunikációt) és egyidejűleg nem meglátni benne éppen a kulturális emelkedés jegyeit. Aminthogy a feudalizmus már vázolt válságával együttjáró társadalmi mozgásban is egyes alsóbb társadalmi rétegek meginduló emelkedése játssza a főszerepet: helyzetük kezdődő megváltozása a társadalmi munkamegosztásban és ennek folytán kezdődő kilépésük a feudalizmusnak ilyen kategóriákat működtetni és szabályozni már alkalmatlan keretei közül. Nem is véletlen, hogy a képzőművészet iránti társadalmi igény kiszélesedésének elsősorban éppen az e rétegek közül egyesekben (a szegényedő, kisbirtokú köznemesség és a kispolgárosodás felé most megindulni készülő városi-mezővárosi kisemberek soraiban) már jelentkező igény fogja adni legjelentősebb elemét. A művészet

fejlődésképét, mintegy meg is alapozva azt, így hitelesíti – vagy egyelőre legalábbis lát-szik hitelesíteni – a társadalmi fejlődés történeti képe.

Visszatérve befejezésül az eredeti kérdéshez: hogyan helyezkedik el a képzőművészet a kor magyar művelődésében, – úgy vélem, a fentiekből a válasz szinte magától következik. E válasz a képzőművészet rendkívüli jelentőségére utal mindannak megfogalmazásában, illetve közvetítésében és végül is tudatosításában, amit egy meginduló társadalmi mozgásnak a kulturális szféra kifejezési eszközei iránti igénye magának létrehoz, illetve kiválaszt. Amit az analfabetizmus vagy a zenei hallás hiánya ebben az appercepciók folyamatban megnehezít, vagy éppen meg is gátol, az a képi vagy plasztikai ábrázolás által közvetítve, kifejezve szabadon érvényesülhet. Persze ez az érvényesülés többnyire nem közvetlen és nem is egyszerű: bonyolult áttételeken át bontakozik ki, felkeltve ezáltal elsősorban az olyan vizsgálatnak igényét, amelyben egyrészt a kor magatartásai, értékrendszerei, képzőművészeti ábrázolásának irodalmi tükröződései kerülnének elemzésre, másrészt fordítva: azoknak az impulzusoknak érvényesülése, melyeket e magatartások, értékrendszerek irodalmi megfogalmazása adott a képzőművészeti kifejezés számára. Mindezeknek a képzőművészeti, illetve irodalmi kifejezés különböző szintjeinek megfelelően rétegződő viszonylatoknak és kifejezésük mechanizmusának bemutatása végül is a művelődés és így a művelődéstörténet egyik központi kérdésének: a kor társadalmi pszichikumának megválaszolásához adna – véleményünk szerint – jelentős hozzájárulást.

Sok más és nem kevésbé jelentős lehetőség mellett, melyek felhasználásához a korszakot kutató történészek és éppúgy az irodalomtörténészek számára is a művészettörténészek kutatásai (s csak az alapul vett két publikációval is) máris nemcsak szolid alapokat teremtettek, hanem igen messzenyúló gondolatmenetek lehetőségét is felvetették.

A TÖRTÉNETI HAGYOMÁNY KÉPZŐMŰVÉSZETI HORDOZÓI

Az 1780–1830 közötti korszak magyarországi művészetét bemutató kiállításon, amelyhez a mai vitaulés is kapcsolódik, egyik feladatom a magyar történeti téma 1780–1830 közti szereplésének vizsgálata volt.¹ Mind az egyes katalógustételek képelemzéseinél, mindpedig a témát összefoglaló bevezető tanulmány megírása közben állandóan szembe kellett nézni azzal a ténnyel, hogy ebben a témakörben a hazai hagyománynak oly megszire, néhol a középkorba nyúló száalai hatnak még a 19. század első évtizedeire is, amelyekkel egyetlen más témakör feldolgozásánál sem találkozhattunk.

A hagyomány fogalma alatt *történeti és képzőművészeti hagyományt* egyaránt kell értenünk, a kettő közül azonban a képzőművészeti hagyományt inkább csak a 17. sz. elejéig volt célszerű visszafelé követni. A magyar rendiség ugyanis ekkor kötötte meg Béccsel, az uralkodó II. Mátyással azt a kompromisszumot, amelyet bár a későbbiekben számos alkalommal kíséreltek meg mindkét oldalról felbontani, lényegében a következő két évszázad során mindvégig fennmaradt. A korszak viszonylagos egységét a művészettörténet saját anyagán is jól érzékeli, mivel a magyarországi művészeti anyagban a történeti hagyományt őrző és közvetítő műalkotások egyértelműen jelzik, hogy a kései feudalizmusnak ebben a szakaszában a történeti hagyomány, tehát a magyar múlt értékelése és értelmezése *meghatározó tendenciáit tekintve* mennyire állandó, s mily kevésbé változik. Az a feudális-nemzeti szellemű történetkoncepció, amelyet a nemesi kiváltságait mindenkéül fölé helyező, a nemesi nemzet ősi dicsőségére hivatkozó szemlélet létrehozott, rendkívül szívósan élt tovább még a 19. században is. Továbbélt annak ellenére, hogy a 18. század első felében már megindult egy nagyszabású, kezdetben főként a jezsuiták által szorgalmazott forrásfeltáró munka, s Magyarország múltjáról az ismereteket sokszorosára növelte. Mégis inkább csak az ismeretek elmélyüléséről, új témakörök és kutatási módszerek előtérbe kerüléséről beszélhetünk, mert a magyar múlttól kialakított összkép *lényege* szinte alig változott.²

A történeti hagyomány képi megfogalmazásakor e hagyomány fogalma bizonyos mértékig még tovább egyszerűsödött, mivel az általában szélesebb közönség számára készült ábrázolásoknál a magyar múltnak legtöbbször azokat a majd mindenki számára ismert momentumokat, illetve alakjait emelték ki, amelyek általánosan ismertek voltak, s így utalásaik, s az általuk közvetített mondanivaló is könnyebben értelmezhető volt. Mindez vajon azt jelentené, hogy a magyar múlt képzőművészeti ábrázolásai nem többek, mint sajátos formában, képi nyelven megfogalmazott történeti közhelyek s mint ilyenek, aligha jelentenek többet, mint pl. a kor tudományos színvonalán álló, általában

latinul közzétett történeti munkák nem túl igényes magyar nyelvű népszerűsítői? A tendenciájában alig változó történeti hagyomány képzőművészeti megjelenítői tehát csupán a történeti közgondolkodás mozdulatlan kövületei lennének?

Hogy ez nem így van, azt elsősorban az bizonyítja, hogy a történeti ábrázolások végig a 17–18. században s a 19. század első évtizedeiben folyamatosan változnak s nem is elsősorban tematikájukat, nem is mindig képi nyelvezetüket, hanem legfőképpen *megjelenési formájukat és társadalmi szerepüket* illetően. Ez pontosabban annyit jelent, hogy a különböző időszakokban dominánsan más és más megrendelő réteg nyúl a történeti témához, más és más az ábrázolás típusa, amely az adott mecénásrétegnek a magyar múltról vallott felfogását közvetíti, más a megjelenés környezete, s más az a közönség is, amelyhez ezek a művek szóltak. Ez pedig azt bizonyítja, hogy *a műfaj élő, a kor változásait érzékenyen követő kifejezési forma* volt, amely nemcsak önmaga történetéről, hanem kora társadalmáról, abban a hagyomány szerepéről és értelmezéséről is képes saját eszközeivel, másképpen meg nem szerezhető információkat közvetíteni. S ez akkor is igaz, ha ezek a műalkotások a különböző korszakokban tematikailag gyakran ugyanarról beszélnek is, mint pl. honfoglalásról és Árpád-korról, szent királyokról, vagy a török korról. Mert pl. egy templom mennyezetére festett, Szigetvár elestét ábrázoló kép egyáltalán nem biztos, hogy édes testvére vagy szellemi rokona egy később készült, mondjuk egy múzeum falaira, vagy egy almanach érzékeny olvasóközönségének szánt Szigetvár eleste ábrázolásnak, s túl azon, hogy a téma állandó jelenlétéről tudósítanak, akár homlokegyenest ellenkező jelentést is hordozhatnak. A téma megjelenítése sokszor önmaga nem is vall a képi ábrázolás jelentéséről, s az csak a kép mecénásának, funkciójának, megjelenési formájának és a keletkezés és fogadtatás körülményeinek ismeretében bontható ki igazán. Milyen *tendenciák* figyelhetők meg tehát a 17. és 18. században, illetve a 19. század első évtizedeiben, a történeti hagyomány képzőművészeti megjelenítésében, milyen *rétegek és műfajok* hordozzák e hagyományt s hogyan változik a *megközelítés módja* az egyes korszakokban, ezt szeretném itt, csak jelzésszerűen felvillantani.

A történeti hagyomány e közel két és fél évszázad folyamán nem egyforma intenzitással van jelen a hazai képzőművészetben. Folyamatosságához ugyan kétség aligha férhet, határozottan kiemelhető azonban belőle három olyan – általában alig egy-két évtizedig tartó – periódus, amelyben mintegy összesűrűsödnek a képzőművészeti jelenségek s egy-egy határozott karakterű, önálló arculatú szakasz képe rajzolható meg, részben a szakasz műalkotásain, részben pedig a köztes periódusok változásain keresztül. E három szakasz közös jellemzője, hogy mindegyik esetben egy-egy meghatározott társadalmi réteg került a *körülmények* olyan *szorításába*, amelyből a kivezető utat részben a művészet segítségével vélte megtalálni. A képzőművészet azért válhatott számukra rendkívül fontos önkifejezési formává, mert a műalkotás a kiélezett társadalmi szituációban egyszerűen szolgálhatott fogódzóként, sugalhatta a megoldás lehetőségét, folyamatosan és hatásosan reprezentálhatta a megrendelő álláspontját.

A magyar történeti hagyomány képzőművészeti megörökítésének három sűrűsödési pontján felfogásunk szerint azok a művek állnak, amelyek először az 1650–60-as években világi és egyházi megbízásból törökellenes harcot hirdettek, majd azután azok, amelyek az 1780–90-es években a katolikus egyház különböző funkciójú épületeiben kétségkívül a felvilágosodás szorításában születtek, végül pedig az 1820-as években az új

hangot megütő irodalmi almanachok metszetillusztrációi, amelyek már a reformkor felé utat törő ifjú nemzedék közreműködésével készültek.

E közel 250 esztendő történetén, ha átalakulva is, de végighúzódik a hatása a 17. század elején, a kezdődő ellenreformáció köreiből kimunkált ideológiájának, a Szent István és Szűz Mária alakját összekötő Patrona Hungariae gondolatnak (1. kép) ugyanúgy, mint a magyar vezérek és királyok képmásait tartalmazó nagyszabású metszetsorozatnak is, amely Mausoleum címmel 1664-ben jelent meg Nádasdy Ferenc költségén.³ (2. kép) Azén a Nádasdy Ferencén, aki a 17. század leginkább a hazai valóságban gyökerező műalkotáscsoportjának, a török elleni harcot hirdető műalkotásoknak létrejöttét is kezdeményezte. Az 1650–70-es évek magyar főnemessége a Nádasdyak, Zrínyiek és Esterházyak az ország politikailag is legégetőbb problémáját, a *török elleni harcot* állították udvari művészeti reprezentációjuk középpontjába s azt a barokk korszak *nemesi öskultuszával* kötötték össze. Nádasdy Ferenc a sárvári vár dísztermében a 15 éves háború magyarországi csatáit, köztük híres törökverő dédapjának török elleni küzdelmét festette meg (H. R. Miller, 1653, 5. kép), s hasonlóképpen a Szigeti veszedelem című eposzában dédapja hősi halálát felidéző Zrínyi Miklós is csáktornyai várát az 1660-as években törökellenes csatákat ábrázoló festményekkel díszítette. Esterházy Pál udvarában pedig olajfestmények és nagyméretű ötvösművek örökítették meg a török ellen harcoló Esterházyak áldozatát (képek a frankói várban s az augsburgi Drentwett család ötvösművei az egykori Esterházy kincstárban – 3., 4. kép), s a kismartoni kastély dísztermének dekorációja (Carpoforo Tencala) az egyes országrészek allegorikus alakjaival annak a középkori Magyarországnak képét idézte fel, amelyet a török uralom rombolt szét, és ahol a visszaállítás ábrándjának is ő állt útjában. (8. kép)

E műalkotás-csoportnak katolikus egyházi körök megbízásából készült képzőművészeti párhuzamai is vannak, ezek a Patrona Hungariae gondolat jegyében készült oltárképek (Győr, Árpás – 6., 7. kép), s az udvari reprezentációban szerepet kapott művekkel együtt kifejezetten *politikai programot* közvetítettek, mert akkor hirdettek törökellenes harcot, amikor a bécsi udvar ezt más, birodalmi érdekekre való hivatkozással nyomatékkal tiltotta.⁴ Ezek a műalkotások tehát jól jelzik a bécsi udvar és a magyar főnemesség ellentétét, amely majd a Wesselényi-összeesküvésben és az azt követő megtorlásban teljességgel ki, nyomában a Kelet-Magyarországon meginduló függetlenségi mozgalommal, amely azután szintén létrehozta a magyar múlt eseményeinek felidézésével politikai programot reprezentáló művészeti alkotásait. Ezek – a ma már csak irodalmi említésből ismert művek – mint pl. a Perényiek családjának történetéből vett jelenetek (Perényi nádor tiltakozik II. Ulászló és Miksa császár szerződése ellen), a nagyszöllősi kastélyban, a Habsburgok magyarországi uralkodásának törvényességét kérdőjelezték meg.

A 17. század vezető magyar nemessége tehát a század második felében, dunántúli és kelet-magyarországi kastélyaiban a magyar történelmi hagyományból kiindulva olyan reprezentatív művészeti alkotásokat készíttetett, amelyekre politikai programjának megjelenítését bízhatta. Ezek a műalkotások arról is tanúságot adhattak, hogy megrendelőik az ország sorsa iránt mély felelősséget éreztek, s őseik tetteinek felmutatásával a maguk és mások számára is követendő példát kívántak adni. A 17. század végével azonban ez a gyakorlat megszűnt. A magyar nemesi társadalom vezető rétege hasonló típusú műalkotásokat – eltekintve a Rákóczi-szabadságharc néhány politikai kérdésben művészi esz-

közökkel állásfoglaló emlékérmétől⁵ – a továbbiakban már *nem készítettett*, s a nemesi hagyományokat a képzőművészet által legfeljebb a magyar királyok, de inkább csak a családi ősök portré-galériájában őrizte.

Fel kell tennünk a kérdést: mi történt a magyar nemesi társadalom vezető rétegével. A következő másfél évszázadban talán nem akadt egyetlen magyarországi főnemes sem, aki felelősséget érzett volna országa sorsáért? Vagy talán a magyar társadalom vezető rétege elvesztette volna érzékenységét a művészi reprezentáció kifejezési formái iránt? A kérdésfeltevés így nyilvánvalóan abszurd, hiszen a 18. században is akadtak, akik az átlagosnál szélesebb látókörrel rendelkeztek, s a Rákóczi-szabadságharcot követő nyugalmasabb évtizedekben felépült nagyszabású magyarországi kastélyok számos esetben a művészeti reprezentáció máig megőrzött fényes bizonyítékai. Hogy mégis miért e szembetűnő különbség, arra magyarázatot *hagyományos* művészettörténeti módszerekkel aligha lehet találni. Hadd szóljak itt erről kicsit részletesebben, hiszen a történeti hagyomány képzőművészeti megjelenítésének másik két jellegzetes együttesét, az 1780–90-es és az 1820-as évek történeti képeit s azok jelentését a kiállítás katalógusában már bemutattam. A felvilágosodás korában a történeti téma szerepeltetését ugyanis nem kis mértékben éppen azok a változások határozták meg, amelyek a 18. század első kétharmadában lejátszódtak. Az tehát, hogy a magyar nemesi kultúrából a 18. sz. elejétől eltűntek az egész országot érintő tematikájú művészeti alkotások, az nem csupán művészettörténeti probléma, hanem igen szemléletes megjelenítője *az uralkodó és a magyar nemesség közti viszonyban* a Rákóczi-szabadságharcot követő változásnak. A magyar rendiséget a bécsi udvar a 18. század elejére egy évszázados harc után, ha kompromisszumok árán is, de visszaszorította. A központi hatalom Magyarország felé kialakított kormányzati rendszerében elsődlegesen a birodalmi érdekek domináltak, s az adómentességét megőrző, birtokai, jobbágyságai fölött szabadon rendelkező magyar rendiség részvételét az ország politikai, gazdasági irányításában erősen korlátozták. Végül is mind az arisztokrácia, mind a középnemesség kirekesztődött az országos politikából. Ekkortájt formálódott ki egyik oldalon az udvar bűvkörében élő arisztokrata típusa, akinek fő feladata az uralkodó fényét növelni, s aki őt hangzatos címekkel és rangokkal köti magához, a másik oldalon pedig a csak megyéje birtokai határáig látó, s annak érdekeit figyelemmel kíséző nemes figurája. Az állami vagy birodalmi törekvésekkel azután, akárcsak a művészi reprezentáció szintjén, már sem a birodalmi arisztokrácia életét élő magyar főnemes, sem pedig a gyakran hazai hagyományokat őrző, de szűk látókörű birtokos nem képes azonosulni.

Ez a folyamat azonban nem valamely speciálisan magyarországi jelenség, hanem az európai *abszolútizmus* uralkodási rendszerének eléggé tipikus fejlődési foka. A Mária Terézia uralkodása alatt lejátszódó folyamathoz hasonló figyelhető meg Franciaországban XIV. Lajos uralma idején az 1660–70-es években, s nemcsak annak társadalmi változásait illetően, hanem azzal összefüggésben a képzőművészeti reprezentáció struktúrájának megváltozásában is. A *reprezentatív nyilvánosság* képzőművészeti megjelenési formája ahogyan a Napkirály, úgy Mária Terézia esetében is az *uralkodó udvarában* összpontosult, s az uralkodó személyének dicsőítését szolgálta.

Mária Terézia udvara *átvállalta* a magyar királyság reprezentálását is, s amikor a schönbrunni kastély nagy galériájának Gregorio Guglielmi festette mennyezetén (1760) a birodalom részei egy-egy jellegzetes zsánercsoporttal hódolnak Mária Terézia előtt, ak-

kor a cseh erdők vadászai, Lombardia szövönői, Tirol sóbányászai mellett ott hajtják állataikat a magyar puszták pásztorai is (9. kép).

De a Magyarországot csupán a birodalom egyik részének tekintő politikai gyakorlat – amint ez a schönbrunni mennyezetképen is tükröződik – a magyar közgondolkodással ellentétes volt, s ezért a magyar nemesség elhatározta, hogy a magyar királyság közjogi, politikai különállását valamilyen módon állandó jelleggel is reprezentálni kívánja, s ezért Budán a magyar királyok egykori rezidenciája helyén új királyi várat épít fel. Azt, hogy Mária Terézia a bécsi Burgból Budára költözik majd, a magyar nemesség nemigen remélhette, így a budai királyi várat a magyar rendiség tulajdonképpen inkább önmagának emelte.⁶ (10. kép) E *jelképi szerepét* a királyi vár azonban alig néhány évig tölthette be, mert Mária Terézia uralkodása végén, mikor a felvilágosult abszolutizmus kormányzati rendszerében a magyar hagyományos nemesi társadalmi struktúrára már sokkal kevésbé volt tekintettel, a budai várba az egyetemet költöztette, s egyetemi aula lett a trónteremből, könyvtár a királyi hálószobából és csillagvizsgáló a följeje emelt kupulából. A korszak nemessége számára a királynő intézkedése akár önmagában jelezhetne volna a felvilágosult abszolutizmus hadüzenetét a magyar nemesi társadalmi berendezkedés ellen. Amikor II. József uralkodásának vége felé nagyobb részt éppen ez a konfrontáció kovácsolt a magyar rendiségből egy erős és eléggé egységes ellentábort, s felszínre hozta a magyar nemzeti múlt és szokások fokozottabb megbecsülését, a magyar nemességnek alkalma lett volna az udvartól eltérő saját álláspontja képzőművészeti reprezentálására. A magyar nemesség azonban figyelmét a történeti hagyományból mindenekelőtt a nemesi kiváltságainak jelképévé tett magyar korona felé fordította, s 1790-ben a Bécsből hazaküldött koronát páratlan ünneplésben részesítette. (11. kép) A nemesi hagyományokhoz való ragaszkodásának kifejezését tehát nem a képzőművészetre bízta, s ennek egyik oka éppen az ilyen jellegű hagyomány megszakadása lehetett.

Az 1780–90-es években azonban mégis megszületett e témakörben egy jellegében a 17. századi aktualizáló festészethez hasonlítható műalkotás-csoport, de ennek életre hívója az a *katolikus egyház* volt, amely a nemzeti szent királyok képzőművészeti ábrázolásával, éppúgy mint iskolarendszerével, forráskutató történettudósaival a *nemzeti hagyomány egyik őrzője* volt. Egyházi megrendelésre születtek tehát a magyar múlt eseményeit megörökítő ábrázolások s templombelsők vagy egyházi épületek reprezentatív funkciójú termeit díszítették, s valamennyit a bécsi akadémiát végzett soproni Dorffmaister István festette 1784–1796 között. Témakörük a magyar történelem sorsfordulóitól [a kereszténység visszaállítása (12. kép), a mohácsi csata (13. kép), Szigetvár esete és visszavétele, a szentgotthárdi csata (14. kép)] az egyes helyek múltjához kötődő eseményekig terjedt [jelenetek a szentgotthárdi (15. kép), a pannonhalmi apátság, a nagyszombati egyetem múltjából], s e műveket befogadó épületek közt plébániatemplomokat (Szigetvár, Kiskomárom), szerzetesi templomot és kolostort (Szentgotthárd), székesegyházat (Szombathely) és püspöki palotát (Mohács) egyaránt találhatunk. Létrejöttüket mindenekelőtt annak köszönhatték, hogy a felvilágosodás növekvő térnyerésével szemben a katolikus egyház ideológiájának korszerűségét külön is hangsúlyozni kívánta s a felvilágosodás nem egy elemét is magába olvasztó tanainak reprezentálását arra a kifejezési formára bízta, amelynek természetét, közönséggel való kapcsolatát évszázadok óta jól ismerte – a képzőművészetre.⁷ A kezdeményezésükre született világi tendenciájú műalkotásokat saját koruk kedvezően ítélte meg, s közülük nem egynél is-

merjük a korszak hazai íróinak, költőinek elismerő véleményét is. Ezek a képek már nem pusztán helytörténeti jelentőségű eseményeket örökítenek meg, hanem országos érdekű ábrázolások is akadnak köztük. Saját korában vitán felül a legnépszerűbb a mohácsi püspöki palota Mohácsi csatát ábrázoló képe volt, amely még a reformkorban is egyedül idézte fel a helyszínen a Mohácsra látogatóknak a magyar történelem e sorsfordító eseményét. Bár e jellegzetes műalkotás-csoportból a templomi festmények is eléggé világi karakterűek voltak, a műfaj mégsem élt tovább a 19. században. S ebben az utolsó nagy barokk főpapok és a nekik dolgozó, késő barokk iskolázottságú festők századforduló körüli halála éppúgy közrejátszott, mint az, hogy a katolikus egyház a felvilágosodás eszmerendszerének számára bomlasztó hatását s a felvilágosult abszolutizmus intézkedéseit (pl. szerzetesrend feloszlatások) igazán sohasem heverte ki. Ez vezetett ahhoz, hogy miként a vezető magyar nemesség a 17. század végétől, éppen úgy a katolikus egyház is a 18. század végétől a nemzeti múlt hagyományainak megőrzésében nem tudta már a képzőművészetet úgy felhasználni, hogy az egyúttal – mint korábban történt – a képzőművészeti kifejezés formáját is megújítsa, s egy átütő erejű, önálló karakterű műalkotás-csoport létrejöttét segítse elő.

Történeti hagyomány és képzőművészet új típusú műalkotásokat eredményező találkozására csak az 1820-as években került újra sor. A magyar feudális társadalom történeti hagyományainak és a korszak képzőművészeti törekvéseinek találkozása azonban már nem a kastélyok lakóinak közreműködésével, hanem a nemesi, földbirtokos életvitelének tudatosan háttáfordító, életformáját a kulturális élet terepében megteremtő, fiatal, zömében *nemesi származású értelmiség* kezdeményezésére történt.

Az egyes műalkotások megjelenési formája azonban lényegesen eltért a korábbiaktól, mert ez akkor készült, a magyar múltat bemutató ábrázolások kis méretű *rézmetszetek* voltak s egy jellegzetesen polgári karakterű kiadványtípus, a különböző irodalmi műfajokat publikáló *almanach mellékleteként* jelentek meg. Tehát eleve egy sokkal szélesebb közönség számára készültek, s a közönség és a művészek közt immár nem egy, a feudális művészeti gyakorlatot jelző mecénás, hanem általában egy „polgári” foglalkozású szerkesztő állt. Az 1820-as években a hazai olvasóközönségnek több almanachot is indítottak, de a képzőművészettel s azon belül a nemzeti hagyománnyal való kapcsolat szempontjából messze kiemelkedett közülük Kisfaludy Károly Aurorája. Az író és festő Kisfaludy a történeti hagyomány képi megjelenítését rendkívül tudatosan, s képzőművészetnél messze előbbre járó magyar nyelvű irodalom pártfogó kíséretére bízta, s valamennyi szerkesztő kortársánál nagyobb következetességgel és hozzáértéssel törekedett arra, hogy almanachja történeti jeleneteit *kora legkorszerűbb stílárís eszközeivel* jelenítse meg. Szerkesztői befolyását az illusztrálandó mű és megrajzolandó epizódja megjelenésével, s a rajzoló és metsző művészek kiválasztásával érvényesítette. Azonban a megjelenési forma újszerűségeit érintő jellegzetességek mellett azt is szükséges hangsúlyozni, hogy a metszetek közt ott találjuk mind a mondanivalót illetően, mind pedig – főként Kisfaludy saját kompozícióiban – a képi megoldásoknál is a feudális nemzettudatnak azokat a régi dicsőséget citáló toposzait, amelyek az almanach illusztrációk sikerét bizonyosan elősegítették. A tendencia azonban e metszeteknél az 1830-as év felé közeledve mégis inkább az, hogy a szerkesztő egyre inkább a fiatal Vörösmarty műveit emeli ki az illusztrációkkal, s az egyes lapok, a magyar múltnak gyakran az irodalom által megalko-

tott hőseinél egy polgári típusú érzelmességet vagy éppen romantikus attitűdöt hangsúlyoztak.⁸ (16–19. képek)

Az Aurora mellett más magyar és német nyelvű almanachok is készültek a magyarországi közönség számára, s az egyiknek szerkesztője az a bécsi Josef Hormayr báró volt, aki a magyar történeti hagyomány és a képzőművészet összekapcsolásának ekkor még Magyarországon egyedülálló megoldását, a *közösségi célú, monumentális történeti festmény* hazai meghonosítását kezdeményezte. Nem kívánjuk akcióját részletesen ismertetni, mert a közreműködésével készült festmény inkább csak érdekes közjáték maradt a magyar történeti hagyomány képzőművészeti megörökítésében. Annyit azonban mégis el kell mondanunk, hogy a nagy osztrák birodalmi gondolatot korszerű eszközökkel propagáló báró Hormayr irodalmi, szerkesztői tevékenysége mellett úgy kísérelte meg egy nagyszabású történeti festményen keresztül Magyarország népeiben a *birodalmi tudatot* felébreszteni, hogy a festmény témájául olyan hőst választott, akinek áldozata a Habsburg birodalom fennmaradását is szolgálta – a szigetvári hőst, Zrínyi Miklóst. A róla készült képet József nádor – tehát a Habsburg-ház tagja – kezdeményezésére a magyarországi megyék előfizetése alapján rendelték meg, s a kép I. Ferenc császár budai koronázását ábrázoló párdarabjával együtt 1826-ban elkészült, és a Magyar Nemzeti Múzeumba került. Alkotója a népszerű bécsi művész, Peter Krafft kissé barokkos kompozícióban, de korszerű festői nyelven állította közönsége elé a szigetvári hős alakját, akit azonban a magyarországi közönség aligha mint a Habsburg hatalomért életét áldozó hőst ünnepelt.⁹

Bár Krafft festményének ismeretesei későbbi másolatai, tehát valamennyire hatott is a hazai művészetre, az 1820-as évek számára a történeti hagyomány és a képzőművészet kapcsolatát nem ez, hanem az almanach illusztrációk határozták meg. Létrejöttük-nél, miként a 17. és 18. század két jellegzetes műalkotás-csoportjánál a Habsburg kormányzat és a magyar nemesség viszonyának bizonyos fokú kiéleződése szolgált katalizátorként, s témaválasztásuk, képi megoldásaik s az irodalommal egymást felerősítő kapcsolatuk a reformkor előestéjén egy egész nemzedéknek mutatott példát *képzőművészet és nemzeti kultúra összekapcsolásának* lehetséges megoldására. S hogy ez a megoldás sikeres volt, azt nemcsak az Aurora-illusztrációk egykorú közönségsikere, hanem a 19. század második felébe átnyúló, a klasszikus magyar történeti festészetet is megtermékenyítő hatása is mutatja.

JEGYZETEK

1. Művészet Magyarországon 1780–1830. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 1980. Katalógus. (Szerk. Szabolcsi H., Galavics G.) 63–71, 163–171, 217–221, 231–238.
2. A 18. századi magyarországi történetírásról legújabban KOSÁRY D.: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. Bp. 1980. 144–153, 571–584; A XIX. század elejének történetírásról: Uő: A magyar történetírás a „romantika korában”. ITK. 1976. 540–560.
3. Patrona Hungariae gondolat képzőművészeti megnyilvánulásairól GALAVICS G.: Program és műalkotás a 18. század végén. Bp. 1971. 13–17; A Mausoleumról: RÓZSA GY.: Magyar történetábrázolás a 17. században. Bp. 1973. 13–80.
4. A török elleni harc és a képzőművészet kapcsolatáról RÓZSA i. m. 107–142; GALAVICS G.: Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben – XVII. század. In: Magyarországi rene-

- szánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Bp. 1975. 231–277; és Uő.: A török elleni harc és egykorú világi képzőművészetünk. Művészettörténeti Értesítő 1976. 1–40.
5. GALAVICS G.: A Rákóczi-szabadságharc és az egykorú képzőművészet. In: Rákóczi-tanulmányok. Bp. 1979. 474–480, 490–494.
6. A Mária Terézia-kori művészi reprezentáció politikai tartalmáról lásd részletesebben *Barockkunst, höfische Representation und Ungarn* című tanulmányom (megjelenés alatt) az 1980. évi eisenstadti „Maria Theresia als Königin von Ungarn” című konferencia előadásai közt.
7. GALAVICS G.: A történeti téma. Tanulmány, lásd 1. sz. jegyzetben id. katalógus 64–67.
8. VAYERNE ZIBOLEN Á.: Kisfaludy Károly az Aurora képszerkesztője és illusztrátora. Művészettörténeti Értesítő 1967. 151–176.; Uő.: Könyv és folyóirat illusztráció, valamint GALAVICS G.: A történeti téma című tanulmányok az 1. sz. jegyzetben id. katalógus 95–102, 230–241, ill. 164–167.
9. GALAVICS G.: a 7. sz. jegyzetben id. mű 68–69, 170–171.; és Uő.: A Zrínyi kirohanása téma története. In: *Művészet Magyarországon 1830–1870. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 1981. Katalógus* (Szerk. Szabó J., Széphelyi F. Gy.) 61–65; valamint RÓZSA GY. tanulmánya az *Ars Hungarica* ugyanebben a számában.

KAZINCZY A MŰBÍRÁLÓ

Az elmúlt évben a Nemzeti Galériában megrendezett, rendkívül tanulságos kiállítás többször is felvetette Kazinczy Ferenc nevét. Kiállítottuk festett és faragott képmásait, tehát találkozhattunk vele mint modellel, de hivatásos rézmetsző által sokszorosított tájrajza révén mint dilettáns művésszel is. Több kiállított darab létrejöttében ösztönzőként vagy tanácsadóként működött közre, s szerencsés esetben – ha tudniillik a Történelmi Képcsarnok grafikai lapjainak provenienciáját követni tudjuk a Jankovics-gyűjteményig, aki viszont tőle vásárolt – még mint gyűjtőről is szólnunk kell róla. Ennek alapján természetesen merül fel a kérdés: hogyan látta Kazinczy a maga korának művészetét?

A címben szereplő „műbíráló” szó használatának jogosultsága már nem ilyen egyértelmű. Lehet-e műkritikáról beszélni abban az időben, amikor Magyarországon még nem volt sem állandó, sem időszakos kiállítás, de felsőfokú művészeti oktatás sem. Művészettörténetről mint tudományról pedig nemcsak hazai, de európai viszonylatban sem beszélhetünk. S vegyük még mindehhez azt is hozzá, hogy Kazinczy nem Pest-Budán, hanem az ország északkeleti csücskében élt. Hozzászólásomban ezekkel a kérdésekkel kívánok foglalkozni.

Kazinczy a régebbi és a külföldi művészetről számtalan megnyilatkozást hagyott ránk. Ezekben azonban inkább alapos tájékozottságát, széles körű olvasottságát árulja el, nem annyira saját, eredeti, egyéni véleményét. Ha erre vagyunk kíváncsiak, akkor a szemelattára keletkezett, korabeli műalkotásokról alkotott véleményét kell megvizsgálnunk. S tennünk kell ezt elsősorban nem azokkal a kijelentéseivel, amelyeket barátaihoz írott leveleibe szőtt bele, hanem azokkal, amelyeket szélesebb közönség számára fogalmazott meg és nyomtatásban is megjelentetett.

A körülmények most nem teszik lehetővé, hogy Kazinczynak minden, a kortárs művészetre vonatkozó kijelentését sorra vegyük, bár bizonyos, hogy megérmé a fáradságot, mivel mindegyik művészettörténeti forrásértékű.¹ A bőven rendelkezésre álló anyagból három műtárgyról, illetve műtárgycsoportról írott kritikája alapján kívánjuk megvizsgálni és ennek alapján értékelni viszonyát az egykorú művészethez. Ezek: Ferenczy Csokonai-büszkje, három, grafikai úton sokszorosított sorozat és Peter Krafft Zrínyi-képe.

1. Kazinczy 1820 körül hallott először Ferenczy Istvánról. Sárospatakon tanuló öccséhez, Ferenczy Józsefhez Itáliából írott leveleit Vályi Nagy Ferenc tanár közvetítésével ismerte meg. Írását ugyan „lakatosinak” találta, de az első magyar szobrász jelentkezése „electrizálta”. Született pedagógiai érzékével műveltsége kiegészítésére kéretlenül könyveket ajánlott neki, magyar történelmet, de elsősorban klasszikus auktorok fordításait

(Homérosz, Cicero, Vergilius, Horatius, Ovidius). Amikor Ferenczy Rómában keletkezett művei, A pásztorlányka és a Csokonai-mellszobor 1822-ben Budára érkezett, Kazinczy már látatlanban lelkendezett értük. A Pásztorlánykához epigrammát írt, a Csokonai-büszöt pedig mint egy elképzelt magyar Pantheon első darabját üdvözölte. Végre 1824-ben Debrecenben megláthatta a Csokonait. (22. kép) Az Igaz Sámuel Magyar Kurírjának mellékletében, a rövid életű Kedveskedőben megjelent bírálata a klasszicista esztétikai elvek alkalmazása egy konkrét esetre. „Mestermiv előtt állék. Nem Csokonai, s az nem is szükség, s Ferenczy Csokonait soha nem látta. A Plastica nem a Hasonlóságot tette céljává, hanem a Szépítést, s ez valóban szép fej ... nem le néz, mint az olly büszök, mellyeket magasan akarnak polcra állítani, hanem inkább fel, mint amellyek elrendeltetése az, hogy asztalon álljon. Az arc gyönyörű, bájos; az orr nemes; a száj szép metszésű; a szemcsillag gyengén van kijegyezve s nem egészen vakon hagyatott. A hajfürtöknek szép a játéka. A borostyánág nem horizontális állásban keríti meg a főt, hanem felmegyen a fül mellett s a homlok közepén ér együvé, mint az Imperatorok fejéin látjuk. De óhajtottam volna, hogy a felöltött mente s dolmány maradt legyen el, ahogy a kravát egészen elmarad; mert a nyak itt egészen meztelen. Meg nem foghatom, mi indítá a mi Ferenczynket ennek a poétai s ennek a modern ízlésnek egyesítésére! Végre elhíteném magamat, hogy azt a bajusz! cselekedte. Szegény Csokonai! ha te ezt tudád vala, nem növedted volna meg utolsó esztendeidben! Ferenczy tudta, hogy bajuszt szakáll nélkül ott csak a Mirmillók (gladiátor rabszolgák) hordtak s a mente s dolmány által akará úgy hiszem, motiválni, hogy a büszöt azzal a szörrel adá. A mente felett egy kised részét látni a palástnak; mint a John rezén.”²

Némi magyarázat: az éles kritikai érzéssel megáldott Csokonai önkritikusan ezt írta saját arcáról: „... egy esős időben nőtt gomba, Ez egy lóganéjon nőtt hitvány pöfeteg, Melyre tekinteni a szemnek viszketeg”. Ferenczy őt valóban nem ismerte személyesen, de Bécsből magával vitte, vagy megkapta Friedrich John rézmetszetét, amely ugyan Csokonai halála után keletkezett és 1816-ban jelent meg, de amely közvetett hitelességű, mivel a költő egy iskolatársának, a dilettáns Erős Jánosnak rajzát sokszorosítja. (21. kép) A metszeten ábrázolt arc nem mondható szépnek. Ehhez képest Ferenczy a szobron olyan fokú idealizálást hajtott végre, amely valóban a felismerhetőség határát súrolja és eredményét Cifka Péter méltán nevezi „a Belvedere-i Apolló bajuszos testvéré”-nek. Szabályosabb lett az orr, az állkapocs és a szemöldök vonala, létszerűbb a beállítás. A magyar ruhát a szobor keletkezési körülményei magyarázzák: Thorwaldsen római műtermében az ismeretlen férfiszobor meghatározását volt hivatva megkönnyíteni. Kazinczy erre nem gondolt.

Időközben Kazinczy és Ferenczy levelezés útján összebarátkoztak, a szobrász a bírálatot elolvastva azt írta öccsének, hogy „örül, hogy méltó bírái vagynak”. Viszonyuk bensőségesebbé válására jellemző, hogy a nagy korkülönbség ellenére tegeződni kezdtek. Kazinczy később a Pásztorlánykáról is írt bírálatot s ezt megjelenése előtt megmutatta a művésznek. Személyesen 1824-ben találkoztak először. Ferenczy erről a találkozásról is beszámolt öccsének s érdemes ebből a levélből egy részletet idézni. Kazinczy a társaságba megérkező szobrászt nagy ovációval fogadta „s a művészségről való sok beszéddel, melyről jobb volna, ha hallgatna, mert írásban magát annyira el nem árulja”. Ez a mondat nemcsak Kazinczyra, de Ferenczyre is jellemző. A külföldet megjárt, pályája kezdetén álló fiatal szobrász, aki Kazinczy szövegében a „mesterség” szót „művészségre” javí-

totta, itt is elárulja művészi öntudatát. Bár a tekintélyes, idős irodalmi vezért tiszteli, éles szemmel mégis rátapint gyengéjére, a művészet gyakorlati, szakmai kérdéseiben való járatlanságára. Ferenczy kijelentése ugyanis feltehetően erre vonatkozik.³

2. Kazinczy a Felső-Magyar-Országi Minerva 1827-es évfolyamában ismertetést közölt három grafikai sorozatról. A Ponori Thewrewk József kiadásában megjelent Magyar Pantheon című, amely az országgyűlési követek profilkép másait tartalmazta, az 1824-től 1840-ig Pozsonyban működött német Lütgendorf Ferdinánd műve.⁴ (23., 24. kép) A recenziens büszkén sorolja fel, hogy a sorozat mely lapjai vannak meg gyűjteményében. Megállapítván, hogy ezeknél a portréknál nem a művészi, hanem a történeti a vezető szempont, elismeréssel szól Lütgendorf művéről: „Nem azon törekedett, hogy a fejnek az ideálozás által több nemességet s kedvességet adhasson, amint az első rendű Mivészek mindég tesznek; hanem hogy ezen hisztoriai tekintetben nevezetes arcokat a szerint adhassa, ahogyan őket a tükör kapja fel; s aki azon gondra tekint, mellyel Lütgendorf mindenikének nézését, haját, ruháját álmétkodást érdemlő különbözésekben adja, érezni fogja, hogy az arcok tellyesen el vagynak találva ... Az arc magán hordja amit az emberől mondhatni s gyakrabban mint a figyelmetlen gondolá; s ezen állításnak való voltát hány fő bizonyítja itt! ide értvén némelly kép mellett még a haj-fésülést, öltözetet, és kézírását”.

Tárgyilagosan ismerteti az Adolf Kunike kiadásában napvilágot látott, Jakob Alt és Ludwig Erminy litográfiáit tartalmazó Donau-Ansichten-című sorozatot, illetve annak magyarországi részleteket ábrázoló lapjait.⁵ Kifogásai ennél a sorozatnál tartalmiak és nemzeti önértéztől fakadnak. Az épülő esztergomi székesegyházat ábrázoló lap staffázs-alakjai közül például egy nemes ifjú és egy kertész alakja szúr szemet neki. (26. kép) „A magyar inak nincsenek a szerint eltágitva, mint ezen ifju lötyögő térdei gondoltatják, s a kert-műves tisztelkedve mégyen-el ugyan az Uraságok mellett, de nem lesüllyedt és felpillantani nem is merő tekintettel, mint az Algíriai martalék. A magyarnak vigaságai (!) nem nagyok, de viszont ő terheit is vág bánat közt viseli.”

A festői útleírás műfajhoz tartozó harmadik sorozat, a bécsi akadémia tanárának, Josef Fischernek vágvolgyi részleteket ábrázoló akvatintáinak második kiadása egészen lázba hozta.⁶ Fischer magyar tárgyú és általa ismert olajfestményeinek említésével kiegészíti ismertetését. Azt, hogy az Esterházy-gyűjtemény öreként való foglalkoztatását nem említi, nem róhatjuk fel neki, mivel még nem tudhatta, hogy ez a kollekció a későbbiekben milyen fontos szerepet kapott a magyar muzeológia történetében. Dícséri báró Mednyánszky Alajos helyismertető szövegeit, amelyek az egyes helységek története mellett földrajzi, néprajzi és gazdasági adatokat is közölnek. Fischer tájábrázoló művészetének illusztrálására részletes és remekül sikerült leírásokat ad az egyes lapokról. (25. kép) Leírásai olyan szemléletesek, mintha nem egy miniatűr méretű lapot tartana a kezében, hanem közvetlenül ő szemlélné a lapok témáit. Rózsahegy képén „a Vág a képek elejét egészen elfogta, s játszik a hegy, a liget, a város, és a felhők mögé rejtett nap sugárainak színeivel”. Krpelánnál megjelenik „a hold teljes karimájában a hegyként elvonnult felhő felett s rezege a tengerré vált Vág habjain”. Máskor: „Az estve párája meleg. A kép jobbán szarvasmarha legel két terepely tölgy árnyékában s a Vág minden színeit ellopta a szivárványnak.” Sztrecsnónál „a felhő új hóval fenyegeti a vidéket”. De „ha Sztrecsen rettegést vete a néző lelkébe, Beckó abba nyugalmat int és álmétkodást. Szolid téren fekszik a hosszan elnyúlt és gyümölcs-fáji közzé elrejtett Falu, de innen kél-

ki egy lapos tetejű s perpendiculumától balnak dőlni indult meredek és felőlről alá-repedezett iszonyu szikla, de amellynek tetejét a Vár romjai egészen ellepék. Mint itt a játszó Természet, hatóbb (hatásosabb) képet a magát kimerítő mesterség sem tudna alkotni.” A természet és művészet ilyen szembeállítására meglepő a klasszicista esztétika legnagyobb hatású magyar képviselőjének tollából. Az ösztönös romantika áttör a klasszicista elveken.⁷

3. Gróf Festetich László (1785–1846), a Helikon-alapító Festetich György fia építészeti rajzokkal és egy, a magyarországi emléktárgyban egyedülálló arcképpel szerepelt a kiállításon. Stunder János Jakab a húszéves ifjút Herkulesként festette le. A mitológiai kosztümös portrébrázolás elterjedt divat volt a 18. századi angol arcképfestészetben, lehet, hogy a fiatal gróf ötlete is innen származik. Festetich László 1820-ban, vagy valamivel korábban Keszthelyre hívta Peter Krafftot, a népszerű bécsi csata-, zsáner- és arcképfestőt, akinek nevét akkor már Magyarországon is jól ismerték magyar megrendelésre készült művei alapján. Egy, a 18. századból származó olajfestményt kellett lemásolnia, amely felirata szerint Zrínyi Miklóst, a költőt ábrázolta. A felirat szövegét azonban megváltoztatták és a szigetvári hősről vonatkozó adatokkal cserélték ki, Krafft a „gyenge és elrajzolt” kép másolását kedve ellenére vállalta, de a gróf biztosította, hogy műve nem kerül terjesztésre. (28. kép) Ennek ellenére 1820-ban Karl Rahlal, a sokat foglalkoztatott bécsi rézmetszővel – aki máskor is dolgozott Krafft kompozíciói nyomán – sokszorosították és Friedrich Warsow írásmetszővel a megváltoztatott feliratot írták alá. (29. kép) Hogy ennek a változtatásnak pontosan mi volt az oka, azt ma már nehéz eldönteni. Keresztury Dezső szerint álcázás volt a célja, mivel a „rebellis” érületű költőt még a 19. század elején sem volt tanácsos népszerűsíteni, míg dédapja az uralkodóház megmentőjének számított. A Festetichék pedig, mint a korábbi Zrínyi-birtokok tulajdonosai, feladatuknak érezték elődeik dicsőítését.

Bár a Krafft–Rahl-metszet valóban nem került üzleti forgalomba, Festetichék baráti köréből néhányan mégis hozzájutottak példányaihoz. Így szerzett róla tudomást Igaz Sámuel is, a Magyar Kurír és a Hébe szerkesztője. Berkovetz Józseffel rézmetszetű másolatot készíttetett róla és Kazinczynak a szigetvári hősről szóló dolgozata illusztrációjaként megjelentette. Kazinczy akkor kapta kézbe a kötetet, amikor a helyzeten már nem lehetett változtatni: a Hébe 1825-ös kötetében a szigetvári Zrínyiről szóló szöveg mellett a költő idealizált képe díszelgett.⁸

A Kazinczyval baráti kapcsolatban álló Igaz úgy tudta, hogy Krafft, aki ekkor már közel volt az aláírás útján a Nemzeti Múzeum számára készülő Zrínyi kirohanása című monumentális kompozíciójának befejezéséhez, a nagy kép vázlatán is szakálltalanul, tehát az ikonográfiai hagyománytól eltérő módon festi a szigetvári hőst. Ezért az általa informált Kazinczy levéllel fordult József nádorhoz, hogy figyelmeztessék a festőt a tévedésre, amíg nem késő, mivel „a Critica hallgatni nem fog”. Leveléhez a két Zrínyi egy-egy hiteles képét mellékelte a saját gyűjteményéből és elküldte a Hébe illusztrációját is.

József nádor udvarmesterének, Beckers grófnak adta ki az ügyet elintézésre, ez pedig Szvetics Jakab köszegi táblai ülnökön keresztül, aki a megrendeléseket Kraffthoz közvetítette, eljuttatta Kazinczy kifogásait a művészhez. Krafft többször is felkereste Beckerst, akinek Kazinczyhoz intézett válaszából érdekesen bontakozik ki a monumentális Zrínyi-kép keletkezéstörténete. Bár ennek részletkérdéseit az eddig vele foglalkozó kutatók nem mindig látták tisztán – például a keszthelyi kép és a nagy festmény sorrendje, a

felhívás 1825-re való datálása – ezekkel, sajnos, most nem áll módunkban foglalkozni. Csak a magyar író és az osztrák festő között lezajlott történeti ikonográfiai vita érdekel bennünket. Bár nem jelent meg nyomtatásban, de maga Kazinczy gondoskodott terjesztéséről: barátai számára lemásolta és elküldte József nádorhoz írott levelét és Beckers válaszát. A másolatok közül több fennmaradt. A Zrínyi kirohanásáról Kazinczy nyomtatásban csak később nyilatkozott, amikor a képet már Pesten látta, de az ikonográfiai problémát ekkor már nem érintette.

A vita lényegét a következőkben foglalhatjuk össze. Krafft szerint külön kell válaszítani a keszthelyi portré és a nagy múzeumi kép kérdését. Ő mindig tudta, hogy az előbbi ideálportré, tulajdonképpen egyik Zrínyihez sem hasonlít, megfestésekor csak Festetich szeszélyének engedett. Ami a nagy képet illeti, megtudjuk, hogy ehhez Krafft Szvetics Jakab társaságában és az időközben elhunyt Bartsch, az udvari könyvtár grafikai gyűjteménye örének vezetésével milyen alapos kutatásokat folytatott a bécsi gyűjteményekben. A levelezésben leírják Mathias Zündt 1566-ban megjelent rézmetszetét, mint a Zrínyi-portréhoz felhasznált forrást, amely a szigetvári hős ikonográfiájának ma is legfontosabb darabja. A fennmaradt emléktárgyak közül a kardot és a mentét látta a művész.

Kazinczy Dominicus Custosnak az Atrium Heroicum-ban, illetve Ortelius krónikájában megjelent rézmetszetét (30. kép) küldte – a költő Zrínyi egy hiteles képe mellett – József nádornak, erről Beckers helyesen állapítja meg, hogy a Zündt-féle kompozícióra vezethető vissza. A magyar író emlékeztet a tiroli Ferdinánd ambrasi gyűjteményét közzétevő Schrenk von Nozingen-féle album Zrínyi-képére is, amely szintén Custos műve és amelynek hitelességét nemcsak a gyűjteményben fennmaradt fegyver- és ruhadarabok, de Ferdinánd és Zrínyi személyes kapcsolata is alátámasztja.⁹

A magyar és török katonák viseletének rekonstrukciójához is a legjobb források álltak rendelkezésre: a Miksa-féle Weisskunig és a Triumphporfte fametszetei. A lószerszámok tekintetében Abraham Bruyn könyvét említik forrásul.¹⁰ A helyszínhez, már amennyire erre a képnél szüksége volt, a Blaeu-atlasz Szigetvárt ábrázoló lapját használta a művész, mivel ez jutott Savoyai Jenő hagyatékából az udvari könyvtárba.¹¹

Igaz Sámuel nagyon megrémült, amikor Kazinczy közölte vele a Hébe ikonográfiai melléfogását. A nagy képpel kapcsolatban ennek elkészülte után azt írta, hogy Zrínyinek Kazinczytól „óhajtott szakálla végül is kinőtt”. Ma már lehetetlen eldöntenünk, hogy ezt csak a saját tévedésének enyhítése céljából írta-e, és valóban jól emlékezett-e Krafft vázlatára. Talán egy röntgen-felvétel segíthetne a kérdés eldöntésében. Az mindenesetre biztos, hogy Krafftnak a legjobb források álltak rendelkezésére a hiteles Zrínyi-portré megalkotásához, és a végleges képen a szigetvári hős hiteles vonásai jelennek meg. (27. kép) De az is bizonyos, hogy Kazinczy ikonográfiai tájékozottsága a kérdésben elismerésreméltó volt és – bár közvetlen kapcsolata a kor egyik legkiválóbb grafika-történeti szaktekintélyének számító Bartsch-sal ugyan nem volt –, de a vitában a magyar író egyenrangú partnereként szerepelt.

A legérdekesebb azonban az, hogy a korabeli bécsi sajtó, amely Krafft képének sorát érdeklődéssel kísérte – ennek a birodalmi propagandát szolgáló politikai céljairól most nem lehet feladatunk részletesebben beszélni – egy Festetich László számára készült vázlatról is tud, amely eltér a múzeumi kompozíciótól és Zrínyi utolsó perceit mutatta be, amikor már sebesülten a földön fekszik.¹² Mindebből úgy látszik, hogy a Zrínyi

kirohanásának első ötlete Festetich Lászlóé lehetett. József nádor és Szveticz Jakab csak azután kapcsolódott be az ötlet megvalósításába, amikor Krafft már visszautasította a gróf megbízását, mivel nem volt hajlandó vázlatán azokat a változtatásokat elvégezni, amiket az megkívánt.¹³

Visszatérve a hozzászólás elején felvetett kérdéshez, megállapíthatjuk, hogy Kazinczy múzeum- és műteremlátogatásai Bécsre korlátozódtak, ennél nyugatabbra csak fogolyként jutott. Bizonyos segítséget jelentett számára a saját metszetgyűjteménye is. Meller Simon szerint „fölfogását a művészeti irodalomból meríté, mások ítéleteiből szövődött össze rendszere; szóval inkább elvei vannak, mint eredeti ízlése... Műértő nem volt, hanem kora művészeti tekintetben is legműveltebb embere”. A művészet kérdéseiben élvezett tekintélye és önérzete talán legjobban a Berzsenyi-kép keletkezésével kapcsolatban világlik ki. Kazinczy azt írta a költőnek, hogy Pesten keresse meg a legjobb festőt és azal festesse magát. De a képet metszetés előtt mindenképpen látni akarja, „mert az én szemem nem minden festést szenved-meg, s félek, hogy amit tőled vennék, ilyen volna”.¹⁴ Vitkovics Mihály ugyanezzel a portréval kapcsolatban a következőképpen nyilatkozik: „Mi a Szépben, sőt mindenben köz meggyőződéssel azt imádkozzuk Te Néked: Legyen a Te akaratod.”¹⁵ Később Kis János is hasonlóan ír: „A Te ízlésed nekem törvény, mert az effélékben én csak annyit értek, hogy a Te ítéleted a másokénál feljebb tudom becsülni.”¹⁶

Az elmondottak talán bebizonyították, hogy Kazinczy kritikusi tevékenységét nem szabad mai követelmények alapján megítélnünk. Azokat a körülményeket is tekintetbe kell vennünk, amelyek között élt. Mai szemmel nézve ugyan keveset foglalkozott a műalkotások megjelenési formájával, stílusával, de a tartalmi szempontok iránti érdeklődés a korban, sőt még jóval később is általános volt. A száraz adatközlés mellett néha hangulatos leírásokat is köszönhetünk neki. Ami pedig a történeti ikonográfiai kérdéseit illeti – s el kell ismernünk, hogy a műkritika fogalmába, történeti ábrázolásokkal kapcsolatban ez is beletartozik – egyedülálló szaktekintély volt a maga korában Magyarországon. Az adott lehetőségek határán belül tehát nyugodtan nevezhetjük őt műkritikusnak. Az 1800 körüli évek művészetének megítélésében nem támaszkodott, de nem is támaszkodhatott olyan szakszerű szempontokra, mint a 20. század művészettörténésze, de mégis meglepően sokat tudott róla. Ezért kell művészettel foglalkozó írásait újra és újra kézbe vennünk.

JEGYZETEK

1. V.ö. RÓZSA GY.: Adat a magyar vonatkozású történetéhez. In: Művészettörténeti Értesítő II. Bp. 1953. 162.
2. Kedveskedő 1824. III. köt. 71–72.
3. MELLER S.: Ferenczy István élete és művei. Bp. 1905. 149–163. CIFKA P.: A pályakezdő Ferenczy. In: Művészet és felvilágosodás. Szerk. Zádor A. és Szabolcsi H. Bp. 1978. 483–486. Művészet Magyarországon 1780–1830 Bp. 1980. 269. sz.
4. PATAKY D.: A magyar rézmetszés története Bp. 1951. 177.
5. GERSZI T.: A magyar kőrajzolás története a XIX. században Bp. 1960. 59–60.
6. Művészet Magyarországon 1780–1830 Bp. 1980. 15. sz.
7. Felső-Magyar-Országi Minerva 1827, III. negyed 1339–1342.

8. PATAKY i. m. 80. Művészet Magyarországon 1780–1830 Bp. 1980. 70. sz.
9. V.ö. CENNERNÉ WILHELMB G.: Der Augsburger Kuferstecher Dominicus Custos und Ungarn. In: *Folia Archaeologica XVIII* (1966–67) 241–245.
10. A BRUYN: *Diversarum gentium armatura equestris ... Köln, 1577. V.ö. Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek. Neubearbeitet von E. Nienholdt und G. Wagner-Neumann. Berlin, 1965. Tc 9.*
11. FALLENBÜCHL Z.: A Baeu-térképpofficina atlaszkidásai és magyar vonatkozásaik. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1979/80. Bp. 1981. 343–405.*
12. *Archiv für Geographie, Staats- und Kriegskunst XII* (1822) 39.
13. ESZTERGÁR L.: Kazinczy és Krafft Péter Zrínyi-képe. In: *Művészet IV* (1905) 64–67; KERESZTURY D.: Festetich György és a magyar irodalom. In: *Irodalomtörténeti Közlemények LXVII* (1963) 562.; CENNERNÉ WILHELMB G.: Zrínyi Miklós a költő arcképeinek ikonográfiája. In: *Folia Archeologica XVI* (1964) 201.
14. Kazinczy Berzsényinek, 1810. január 1. Kazinczy Ferenc Levelezése, VII. köt. 190. l. 1633. sz.
15. Vitkovics Kazinczynak, 1810. április 12. Kazinczy Ferenc Levelezése, VII. köt. 363. l. 1708. sz.
16. Kis János Kazinczynak, 1814. június 8. Kazinczy Ferenc Levelezése XI. köt. 413. l. 2675. sz.

ÉPÍTÉSZETI MŰVELTSÉG ÉS ÉPÍTÉSZETI KRITIKA EGY ÉPÜLET TÖRTÉNETÉBEN A 19. SZÁZAD ELEJÉN

Építészettörténetünk szempontjából igen nagy jelentősége van annak, hogy a múlt század 30–40-es éveit megelőző időkben, az 18. században és a 19. század első harmadában az iskolázott – elsősorban tehát nemesi és polgári – rétegeknek általános műveltségük keretében a maihoz képest sokkal szélesebb építészeti ismeretei voltak. Ezek az ismeretek – biztosra vehetjük – a megbízásukból létrejött épületeken számunkra is megmutatkoznak, ha megbízható módunk lenne annak eldöntésére, hogy egy épületről mennyi tulajdonítható a megbízónak s mennyi a megbízott építőmesternek; mennyi a közvéleménynek-közízlésnek-divatnak s mennyi az egyéni invenciónak.

Az egykorú tankönyvekből és építészeti könyvekből pontosan tudjuk, hogy mit tartottak fontosnak, tanítani- és tanulnivalónak, mi volt a szakember tananyaga s mi az átlagosan művelt ember leckéje. Sokkal kevésbé tudjuk viszont azt, hogy az építetőkénél mikor, kinél, hogyan, mennyire hatott ez a tudásanyag a gyakorlatban. Az írásban ránk maradt és szisztematikus kutatással felderíthető építetői utasítások és programok ugyanis ritkán tükrözik ezt az építészeti műveltséget; inkább az épület célját, rendeltetését, funkcióját s az ezzel közvetlenül összefüggő teendőket tárgyalják. Ha pedig az építetők több tervből választott vagy tervvariációkat készített, a választás körülményeiről és szempontjairól ritkán készült írásbeli feljegyzés.

Éppen ezért fokozottan értékes számunkra minden olyan forrás, amely akár egy elkészült épületet, akár egy leendő épület tervét bírálja; akár több terv között való választást indokol, akár tervezéshez művészi szempontokat ad. Magánlevelektől hivatalos utasításokig, útibeszámolóktól beadványokig a legkülönbözőbb feljegyzések tartalmazhatnak ilyen részleteket; mégis viszonylag kevés az említett korszakból feltárt és szempontunkból hasznosítható adalék; azaz olyan, amely a tankönyvekben ránk maradt megtanulandó építészeti ismeretekkel szemben az elsajátított ismeretek alkalmazását, hatását, továbbgyűrűzését mutatná meg.

A most bemutatandó tervbírálat és tervleírás nem a legtökéletesebb példa annyiban, hogy nem laikus személy, hanem bizonyos értelemben szakember, egy földmérő (geometra) tollából származik; azaz olyan valakitől, aki az általános oktatáson túl tovább is tanulta az építészetet. Ő maga azonban nem volt gyakorló építész és a kiviteli munkához, sőt a terv papírra vetéséhez sem értett; írása pedig egy laikus gyülekezethez, Pest vármegye közgyűléséhez szól. Az írás tehát végsőleg mégis azt az építészeti műveltséget tükrözi, s szerzője a saját, szélesebb ismeretanyagából azt és annyit prezentál, amennyi a cím-

zetteknek, illetve a hallgatóságnak is sajátja volt. Az itt-ott mégis érezhetően kibúvó különbséget pedig bizonyos oktató, magyarázó hangnemmél hidalja át.

Pest vármegye 1823-ban a megyeháza telkének hátsó, mai Semmelweis utcai részén kétemeletes lakóépület építését és a börtönök bővítését határozta el. A munkára Pollack Mihálytól mint a legismertebb s legjobb pesti építészről, és Hofrichter Józseftől mint a vármegye egyik hivatalos építőmesterétől kértek tervet. A megyei Építő Bizottmány tetszését elsöre Hofrichter terve nyerte el, de a végleges döntés előtt mindkét tervet kiadták Decsy József megyei földmérőnek bírálatra, s az ő jelentése az, amelyet most ismertetünk. Decsy mindkét tervet elvetette és Düttrich Józsefnek, a másik megyei építőmesternek a segítségével új tervet készített, amelyet a Bizottság el is fogadott. Az építkezéshez azonban csak 1829 tavaszán tudtak hozzáfogni, s ekkor a Decsy–Düttrich-féle terv alapján a kivitelre árlejtést hirdettek, melyen – mint a legkevesebbet kérő – Hofrichter nyerte el a megbízást Düttrich, Brein Ignác és Kasselik Ferenc előtt. Ő, Hofrichter vezette az építkezést az 1832-es befejezésig. (Megjegyzendő, hogy a szakirodalomban sokáig csak a Hofrichterre vonatkozó adatok voltak ismertek, tehát hogy először az ő tervét fogadták el, továbbá, hogy a munkát ő vezette 1829–32 között, s ő írta alá a pesti Szépítő Bizottmányhoz benyújtott tervrajzot 1829-ben (39–40. kép). Az újabb adatokból – köztük az itt ismertetendő iratból is – világosan kiderül, hogy ez a terv a Decsy–Düttrich-féle tervvel azonos, vagy legfeljebb annak Hofrichter által készült másolata, aki azt mint a kivitelért felelős mester, s nem mint a terv szerzője írta alá. 1830-ban a megye – írásban is elismerve, hogy az építkezés a Decsy–Düttrich-féle terv szerint folyik – 100 forintot fizetett a terv elkészítéséért Düttrichnek, aki annak idején, 1824-ben nyilván azért nem kért fizetséget, mert azt remélte, hogy a kiviteli munkát is ő fogja megkapni.)

Decsy jelentése Hofrichter és Pollack tervéről sajnos nem maradt ránk, ránk maradt viszont az említett beadványi terv 1829-ből, s az ezzel lényegében azonos módon felépült és ma is álló épület a megyeháza hátsó telkén, a Semmelweis utcában (31–35. kép). Valamennyire tehát van alkalmunk a szöveget konkrét épülettel is összehasonlítani. Egyébként kérdésünk e szöveggel kapcsolatban nem az, hogy bírálata mennyiben igazságos vagy igazságtalan Hofrichterrel vagy Pollackkal szemben, hanem az, hogy milyen jellegű építészeti műveltséget tükröz.

Tekintetes Nemes Vármegye!

Az 1823^{dik} esztendőben Kiss-asszony Hava 2^{dik} napján tartott Közgyűlésben, méltóztatott a N. Vármegye kegyessen meghatározni, hogy a N. Vármegye Curialis Háza hátulsó részének felépítését illető, Polák és Hofrichter Építő Mesterek által készített rajzolatokat, az ide tartozó Költségtablellával együtt, én alól irt megvizsgálám, és ha szükségesnek látnám, uj rajzolatot, s uj költségtablellát is készítenék.

Ezenn kegyes határozatához képezt a N. Vármegyének, mind a két Építő Mesterek rajzolatbann előadott gondolatait valamint szinte azoknak költségtablelláit is megrostálgatván, egyiknek munkáját sem találtam a feltett tzelhoz képezt helybehagyhatónak.

1^{ot} Hofrichter Plánumára nézve ezek az észrevételeim. Minden, a tökéletesek számába irandó épületnek három sarkalatos tulajdonságainak kell lenni, mellyek a következők u: m: a szépség, alkalmas felosztás és a tartósság.

a. Szépség. Erre nézve nagyon elhibázza az Építő Mester a dolgot, midőn ő azt az Épület külsőjének keresett és erőltetett piperéiben helyezteti. Szépnek lehet ugyannis mondani az épületet mihelyt

annak megvan az ő rendeltetéséhez alkalmaztatott Charactere. Különböző neveit esmérem az épületeknek, van p.o. együgyű, fellengős, pompás, diszes, falusi, költeményes; de meg vallom, egyiket sem találok a kérdésben forgóra alkalmazhatónak. Ugyanis a sok pipere az együgyűvel; a symetrice ide s amoda felbigygyezett törpe oszlopok a fellengőssel; azonn foltonként, még pedig helytelenül alól is, felyül is, az épület elejénn látható parasztos kotzkázások és rovátkolások a pompással; azonn pompára mutató s ablakokat prémező, kalapos és kalaptalan lábatlann oszlopotskák a diszessel, valamint a falusival is; a minden napi tzifrákból, gustus és rend nélkül összerakott, nagy mesterséget mutató, semmi különös jelentéssel nem bír előfal (facade) a költeményessel ellenkezik; általjában az előfalnak többszöri megszagatásai (risalite) a szemlélő szemeinek alkalmatlanságot szereznek. Helytelen volt a fegyveres házzal általellenben, minden a propos nélkül azt a kitsütsörödést formálni, tsak azért, mivel a fegyveresház így egy kevéssé kijebb jön, mint az épület többi része. De még nagyobb helytelenség volt az, midőn az Építő Mester meg nem elégedvén azzal, hogy már külbömbenn is nem nagy térségű udvarból egy darabot elmetzvénn, azt rendtelenné tette, a más két oldalhoz ismét valamit ragasztott, mely által nem tsak a már egyszer, az épület falai rendes állásának feláldozásával rendbe hozott udvar figuráját eltsufította, hanem az egész épületet is drágábbá s ugyan annak belsőjének tekintetét dísztelenné és kedvetlenné tette.

b. A második föltulajdonsága a helyessenn készült épületnek a jó felosztás, mely ellen nagy hibákat követett el a Plánmadó. A Földalatti részben az Istállók mind setétek, mivel 3 öl és 5 láb távolságra tsak egy szegletben lévő pintze ablak által világosítódnak meg; a jászlok mind a napnak vagynak fordítva, mellyből legalább is a lovak szemeinek el romlása következhetik. A fapintzékéből tsak a főgrádits mellett hordódhatikfel a fa, mely az ott megforduló külbömbféle rangú személyeknek, azonn kívül is, hogy dísztelenn, sokszor alkalmatlanságot okozhat. A Szállásokhoz egy borospintze sem jutott, mivel a hosszas gyalog utak, az ágas bogas temérdek falak a helyet elfoglalták.

Földszint. Nem vólt szükség az egésznek megdísztelenítésére az egyik fállal kijebb jönni, mint a fennálló ujj épület van. A megítélt rabok számára 2 nagy szoba tzél ellen való annyival inkább, mivel azokbann a betegeknék helyek éppen nem lehet. Az uttzára fekvő rabok szobája mire való nem tudni: a rabok konyhája szűk és a tömlöztöktől távol esik. A Hajdúk számára szánt uttzára fekvő 3 szobából bátran lehetett volna 2^{ot} formálni, így egy közfállal kevesebb kívántatott volna, annyival inkább, mivel a középső szoba tsekély. A folyosó tsak a költséget szaporítja haszon nélkül.

Első Emeletben. Helytelen és alkalmatlann itt az, hogy némely szobák a föfeljárásról fűtődnek. Dísztelen és hasonlón alkalmatlan, hogy sok szobákban az ablakok szegletekben esnek. Az a/ alatt lévő szállásnak tornátza mód nélkül nagy a többi szobákhoz képeest. Mind a két szállás ebédlőjébe való bejárás az egyik végénn esik a szobának, mely a regula ellen van. A szükségtelenül kitett két folyosó alkalmatlanná teszi a c/ szálláshoz való jutást.

Második Emeletben. Itt igen nagy hiba az, hogy az f/ alatt való szállásnak 4. lakoszobája és 5. tornátza van, nem külbömben az e/ alatt valónak is 3 a tornátza, melyből a következnek, hogy ámbár ezenn két szállásbann sok osztályok találatnak, még is kevés a Commoditas. Itt is rosszul jönki, hogy némely szobák a föfeljárásról fűtődnek. Valamint az első, úgy a második emeletben is elfelejtkezett az Építő Mester arról, hogy mindenkinek Szolgabíró Urak közül megvan a maga Hajdúja, kinek az Urától messze lenni nem lehet nagy alkalmatlanság nélkül.

c. A harmadik fötulajdonság az épületben az erős alkotás. Ebben a tekintetben még legkevesebbet hibázott az Építő Mester: ámbár e részben sinszsenek a rajzolatok némely tetemes hibák nélkül. Így p.o. a föfeljárás oszlopai felette gyengék oly tehernek, mint amilyen rajtok fog feküdni elhordozására. A belső falak közzül egygyenn 11 ablak számláltatik, holott az ennek megfelelő s az uttzára néző falonn, mellynek amaz tsak 2/3 részét teszi nem több mint 13 van; az efféle sűrű ablakozás nagyon gyengíti a falat. — Minden az épület erősségét tárgyazó regula ellen van az is, hogy a belső falak közzül a Déltre fekvőnn, nyílás nem felel meg nyílásnak, mely pedig az Architectúrának legközönségesebb törvényei közé tartozik. Hiba az is, hogy a második Emeletben sok közfalak tsak az első Emelet padolatjänn állnak. Itt az Építő Mester azzal akarta hibáját könnyíteni, hogy a második Emeletben általjábann fél láb vastagságú falakat rajzolt: de ez ismét hiba. A fedélfák öszsze rakásábann is van egy igen nagy eltévedés, mely ebbenn áll, hogy a fedél oszlopai nem a falonn, hanem a keresztgerendák végeinn állanak.

A költség feltevéseről általjábann megjegyzendő, hogy az egész nem úgy van elrendezve, a mint a rend és világoság kívánánn... »(a téglá mennyisége summásan van megadva, nem mondja meg, hogy a

falakból mennyit szándékszik téglából, mennyit kőből csinálni; az I. és II. emeleten nem azonos a stuktur mennyisége, mivel a II. emeleti falak vékonyabbak, stb. Az udvarba jelölt kútról a kvetésben elfelejtkezett, stb.) <... Utóljára megjegyzendő az is, hogy Hofrichter, az itt vizsgálás alá vett épületet nem 155.00: fl 26 xr, a mint a T. Deputatio a N. Vármegyének beadta, hanem a mint az 1^o számú Recapitulatio mutatja, 195.394 fl 42 $\frac{1}{2}$ xrokért kívánja felállítani.

A második Plánura, melyet Polláck Építő Mester készített, a következő jegyzéseket tésem:

a/ Az Épület szépségére és külső díszére nézve. A Charactere az épületnek nem felel meg annak destinatiojának. Az épület tzelja fellengős, a charactere alacsony. Az épületnek akár mely helyen légyen az, ki kell mutatni magát, ahhoz képest a mint a tzel, melyre készült, kisebb vagy nagyobb. Már pedig a fent nevezett Építő Mestertől rajzolt Artzfal (facade) leg fellebb sem mutat többet egy közrendű ember ház bérre épített Házánál. Ezenn kívül az alsó részenn az egymáshoz nagyon közel eső három kapu formával, csak a szemet akarván megtsalni, mint hogy az épület egyik végétől az igaz kapu nyílásig jóval nagyobb a távolság, mint ettől az épület felső végéig, önnön magát tsalta meg, mivel a szem azonn egymáshoz nagyon közel lévő egyformaságon botránkozás nélkül által nem mehet. Hát még a képzelődés mit mond, mikor olly kicsiny távolságon három kapu formát kell néki előterjeszteni? bizonyval nem egyebet, hanem hogy a Mester hibát tsinált és azt akarta elszépíteni. Az ablakok mind az első, mind a második Emeletbenn szélesebbek, mint az azok közt lévő falak, melynek tsak az üveg Házakon van helye, annyival inkább hiba ez, mivel az illy nagy ablakú szobák mind a hidegnek, mind a melegnek jobban ki vannak téve; azt elhalgatván, hogy az épület is a nagy ablakok által gyengítődik. Az első emeletbenn lévő ablakoknak az a sok részekből álló prémzés nehéz, s annál fogva kellemetlen tekintet ad. A második emeletbenn az ablakok felső részétől a párkányozatig igen szűk a köz, mely által az egész kelleméből sokat vesz. Mind a két sor ablakok alatt folyvást menő párkányok szél nélkül valók, és tsupa kereset mesterséges piperét mutatnak, melynek az igaz ízlésű Architecturában helye nints; valamint a felső párkány alatt látszó Consolok inkább alább a második sor, és nehezebbet mutató ablakok alá illettek volna. Az épület alsó végénn az első és a második emeleten keresztül vitt kotzkázás is oda nem illő palástolása a hibás elosztás által a két végén egyenetlen szélességbenn kimaradt paraszt falnak.

b/ Az Épület belső része felosztására nézve. A Földbenn lévő résznek egy jó darabja használatlan maradván sem elegendő fa pintzék az épületbenn lakandók számára, sem azok lovainak elegendő számú istállók nintsenek. A fapintzékéből, melyeknek felosztása a fa felhordására nézve alkalmatlan, a feljárás a főgrádnál elég illetlenül esik.

Földszint. Az egyik Perceptoralis szobába lehetett volna a kapu alatt való vakajtó felnyitása által bejárást szerezni. A Cassa szobának szérül való helyzetése kevés figyelmét mutatja az Építő mesternek a Cassa bátorságára. Tzel ellen való az, hogy 60 s több megíteltetett rabokat két nagy szobára szorított, melyeknek egyike az utzára szolgál. Az Aszszony személyeknek jobban látszik kedvezni az Építő Mester, mivel azok számára több számú szállásokat rajzolt. A Fehérszemélyek fogháza mellett kijelölt udvarának nehezenn lenne kívánt fogantja, mely a világosítás, ha ugyan egy 7 láb szélességű 8 láb hosszúságú és 11 öl magasságú ürességbe szorult, alacsonyodás forma világosság, még egy rostéjos ablakonn, ne hogy a Fejérszemélyek az általlenben lakó Férfi rabokkal tilalmas correspondenciában lehessenek, által szűrődvén, nagyon kevéssé világosítaná meg a fogházak előtt lévő folyosót. Ezenkívül azonn szűk udvarban, kevéssé mutathatván ki a nap melege erejét, az essözés által okozandó nedv igazán ki nem száradhatna, mellyből a következne, hogy azon kisudvarból a szomszéd fogházakba mindég egészségtelen levegő folyna be, holott annak elrendeltetése éppen ellenkező volna. Az egyik magazin helyett jobb volt volna a rabok számára konyhát rajzolni.

Első Emelet. A második és harmadik szám alatt lévő szállásokat nagyon is dotálván az Építő Mester, ámbár némely szobák második kéztől vévén világosításokat, inkább házi árestomokhoz, mint lakó szobákhoz hasonló, azonn kívül a 2 Cancellaria tágas szobákat tornátszokkal együtt, helyenn kívül oda helyezettvénn, a Fő Szolga Bíró Urak Szállás nélkül maradtak. Hibásan esett az is, hogy a 3 számú szállásnak ebédlöje azonnkívül, hogy az ajtaja szinte az egyik végénn esik, nints arányban a több szobákkal.

Második Emelet. Ide 3 szállást írt fel az Építő Mester, kettő betsületes is, de a harmadik tsak maradván, mely állandó lakásnak kitsiny, ideig óráig valónak pedig vesztegetve nagy. Ha az Építő Mester előre számot vetett volna magával, az előtte lévő figurának mimódon lejendő helyes felosztásáról,

nem esett volna ezenn fenmaradás hibájába. Az említett emeletbenn 10 különös szobák is vannak tornázaikkal együtt, melyek között 4 olyan szűk, hogy azokbann közhivatalt viselő ember, főtő-vállás nélkül be nem szállhat, ugyan ezenn emeletbenn talátnak egy láb vastagságú közfalak, melyek az első emelet boltozatján állanak, mennyire erőtenítik az efféle magosan álló boltozatok a falakat, kivált ha azok mint itt is felülről még falak által is nyomattatnak, tsak a tudja igazán, aki calculus alá veszi, hogy mitsoda befolyása van a falak magasságának azoknak gyengeségére, és mitsoda erővel dolgozik a boltozat, az alá vettett falak szélyelfeszítésénn? Ezenn környüállás már az a mit az egésznek erőssége ellenn fel-lehet hozni; valamint az is, hogy az épület első részének belső falán 11 az ablak, holott az utzai falon mellynek amaz 2/3 része tsak 13 van, az egésznek erőssége ellen van. Utoljára a tsiga formára készült feljárás, mind gyengébb, mind a feljárásra alkalmatlanabb voltáért, nem egy ily közönség számára rendelt épületbe való.

A mi a Költség felszámítást illeti, abban a következő hijjánosságokat talátnak: a Cassa szobának nem vasból van az ajtaja, sem a táblái. Az első és második emeletbenn az udvarra néző ablakoknak nintsenek vas rostéjjai. Leg alább a meddig a folyosó nyúlik. A Kementzék vas rostéjjai kimaradtak. A tsereppel fedő számvetéséből a matériale ára elmaradt. Kútról semmi szó sints. Valamint a Hofrich-ter költségtabelláibann, úgy itt is, a ki ásandó és fenmaradandó föld elhordatására teendő költség nem említődik. A Kőmíves és Áts munkabér, valamint a matériáléknak és szekeretzetésnek ára egy kevésse sok.

Mint hogy tehát a fent említett két Építő Mesternek Ideáit a N. Vármegeye Háza hátulsó udvaránn ujjonnan felállítandó épületről, az elől számlált hibáknál és fogyatkozásoknál fogva helybe nem hagyhattam: segítségül vévén magam mellé a N. Vármegeye egyik Építő mesterét Düttrich Józsefet, egy egészenn ujj és a fent említettekől egészenn különböző Plánumot, valamint költség felvetést is készítettem. Ezenn Planum készítésébenn előttem tartottam egy részről a N. Vármegeye szükségait, mellyeket részszerént Méltóságos Administrator Ur, részszerént Tettes Második Al-Ispány Ur tudtomra adtak; más részről szemem előtt forgottak, minden helybenhagyást érdemlő épületnek azonn fent előhozott 3 fő tulajdonságai, ti: a Szépség alkalmas felosztás és erősség. — Mitsoda osztályokat vettem fel a leendő épületbenn, millyen fog annak külső belső formája lenni, mennyibe fog az kerülhetni, nyilván láthatni ezen tudósításomhoz mellékelt 7 rajzolatokból és a költség felvetésből.

Különös figyelmet fordítottam a fogházaknak a tudva lévő tzelhoz képest leendő elintézésére. Erre nézve egy darabot a leendő épületből, a most fenn álló tömlöztök végében, mely helynél az egész épületben mindenn tekintetben alkalmasabbat nem lehet választani, el szakasztottam. Ezenn szakaszban a föld szint álló részt az első emelettel öszve foglalván, azokból 3 osztályokat formáltam (t.i. 3 épületszintet, amint ez a jelen állapotot mutató 34. és 35. képen is látszik), melyek közül a legalsóbbann van a Rabok számára közönségesen egy tágas konyha és egy tágas éléskamra, a második és harmadikosztályban van két szoba a megítelt rabok számára. A második emeletében az Épületnek van ismét két tágas világos és egészséges szoba a betegek számára. A Középén ezenn szakaszban van mindenik osztályban egy tornácz és ebben a felsőbb részre való feljárás. Hogy pedig az ide rekesztendő Raboknak a nagy Tömlöztbenn lévőekkel, és még meg nem itéltettekkel semmi közösülések nelehessenn, azonn részét a régibb Tömlöztöknek, mellynek ablakai a hátulsó udvarra néznek és a mellyben egymás felett lévő 3 szobák eddig Ispotályul szolgáltak, elváltoztattam ily formán. Az említett résznek minden szobáit közfalakkal egy tornáczra és egy szobára osztottam, a tornáczból van bé menetel a szobába és feljárás a felsőbb szobába. Ezenn tornáczok közül a legalsóbb mind a nagy tömlöztökbe belehet menni, mind a hátulsó udvarra kijárás van. Az említett szobák szolgálhatnak oly esetekbe mikor valaki azonn tekintetet megérdemelné, hogy a több terhesebb rabok közé ne elegyítődjőnn. Különben ha betsületesebb fogjok nem lesznek, azok a megítelteteket is befogadhatják. A tornáczokból be lehet menni a nagy tömlöztnek megfelelő részébe, hogy az étel a konyhából ne kellessen kerengő menéssel a nagy tömlöztbe hordani. A mi a még meg nem itélteteket illeti, azok különbenis vastag fallal lévén a hátulsó udvar felől be rekesztve, nem lehet attól tartani, hogy az új fogházakba beszállítottakkal közösülésbe jőjjenek. — Az egész épületben van 4 nagyobb szállás, kető az első Emeletben, ugyan annyi a másodikban is. Ezenkívül az első Emeleten van 4 kevés időre való szállás Fő Szolgabíró Urak, a második Emeleten ismét 10 éppen az előbbienekhez hasonló szállás V. Szolgabíró Urak számára. A földszint mitsoda osztályok készültek, azok, valamint a föld alatt való is, a Planumok mellé foglalt magyarázatban előadódnak. A mi a költség felszámítást illeti,

hogy az a lehető pontossággal, bizonyossággal készülhessen, szükség volt az egész Épületnek minden részeit, rész szerint Cub. ölekbenn, rész szerint négyszegű és folyó ölekbenn kiszámítani. Ez a kiszámítás a H. alatt lévő Irományban adódik elő. Az I. alatt való Iromány előmutatja, részszerént a különböző Mestereknek, Napszámosoknak, Szekereseknek munkabérét, részszerént az Épülethez megkívántató különböző Materialék mennyiségét és árát.

Ezenn költség felvetés szerént az egész Épületnek felállítása kerül 157.092 forintba és 41 xr. Következésképpen 38.302 fl 1 és $\frac{1}{2}$ xral kevesebbe mint Hofrichter előadása szerént, ez a különbség még nagyobbá lesz, ha gondolóra veszi az ember, hogy sok dolgokat, mellyeket a nevezett Építő-Mester bádogból akar készíttetni, én azokat rézből készülendőknek vettem és tettem fel; továbbá hogy némely a Lakatos által készítendő vas ajtókat és ablak táblák, mellyek Hofrichternél elő nem fordulnak, ezer forintnál többre mennek. Ezen kívül hogy a kút el készítése, a ki ásandó és fenmaradandó földnek elszekereztetése, a fennálló tömlőtzők egy részének elváltoztatása, nem tsekély smmát fog kívánni.

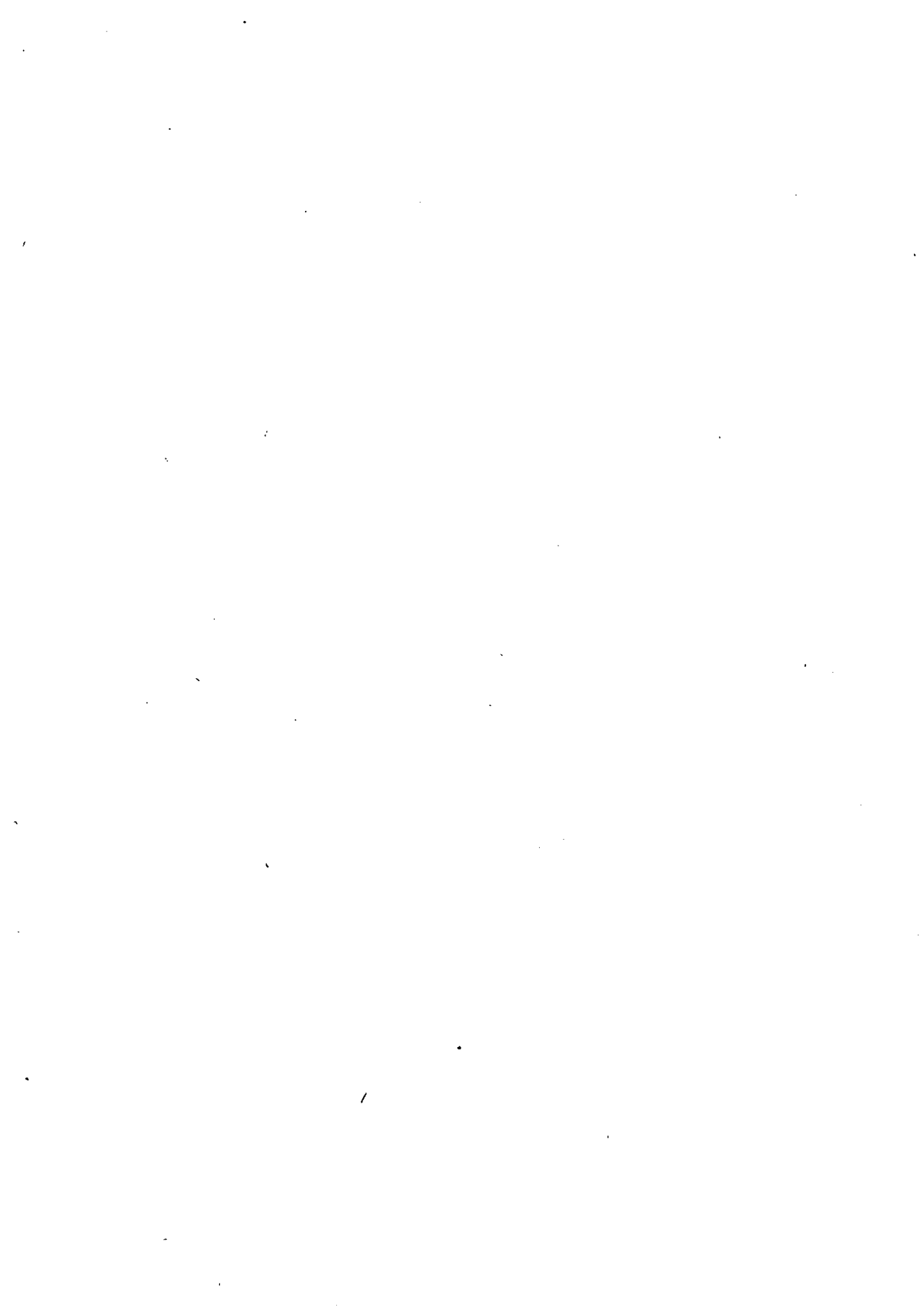
Pollách Építő Mester által készült Plánum és felvetés szerént kerülne az egész Épület 153,912 ft 50 xr. Első tekintettel úgy látszik hogy Pollách felvetése szerént kevesebbe jön az Épület, mint az enyimnél fogva, de ha össze vetődnek azok, mellyeket az említett Építő-Mester Költség előadásában előhoz, azokkal, mellyek az én előadásomban találhatnak, ki fog jönni, hogy ebben sok dolgok vannak mellyek abból ki maradtak. Így p:o: Pollách a pintzéket nem folytatja az egész épület alatt végig. A Cassa szobára fa ajtót, az ablakokra semmi táblát sem tesz.; az udvarra menő 23 ablakoknak nints rostéjja, 53 kementze rostéj nélkül van, két padlás ajtó, valamint 28 fedél ablak az ahhoz tartozó ajtókkal együtt nem tevődnek vasból készülendőknek, a fedél aljának függő oszlopai vassal nem erősítődnek meg; a fedél tserepeinek ára kimaradt valamint a kútról sem tevődik szó; a kőfaragó munkája úgy szinte a rézművestől készítendő tsövek az azokhoz tartozandó medentzékkal együtt, nem különben a homlok falatska befedése elhagyódtak; a meg különböztetett személyek számára való fogházak nem vevődtek fel, a fennmaradó föld elszekereztetésére meg kívántató költség nem tevődött ki. Mind ezek már az én felvetésemmnél fogva körül belül 11.000 flra mennek. Ebből látni való, hogy az én felszámításomnál fogva, mely azonban bizonyos datumok szerént, illendő pontossággal készült, minden elő számlált hibáknak és fogyatkozásoknak elkerülése mellett a tzelba vett Épület jóval is kevesebbe kerülhet, mint a fent említett két Építő mesterek felvetése szerént. Pestenn Febr 11 dik napján 1824.

Detsy József mp
Geometer

Decsy jelentését végigolvasva, mielőtt fő kérdésünkre, a benne megnyilatkozó építészeti műveltség problémájára válaszolnánk, néhány reflexiót kell fűznünk magához a szöveghez, illetve a szövegben megnyilvánuló bírálat szándékához. A tervek nem-ismeretében is az az érzésünk, hogy Decsy bírálatában valóban objektivitásra törekedett, s szándéka nem az volt, hogy önmagát mint építész előtérbe helyezze, hanem az, hogy a vármegye méltó épületet kapjon. Ezt a szándékot elsősorban a „szépség” tárgyában tett kifogásai mögött érezzük: Hofrichterrel szemben – akinek számára ebben az időben ez volt a legrangosabb megbízás, s akinek ekkor készült egyszerűbb tervein is feltűnik a díszítmények diszharmonikus alkalmazása (36. kép) – a kétségtelen reprezentációs szándék ügyetlen, művészileg sikerületlen megvalósítását hozza fel; Pollackkal szemben viszont elsősorban a reprezentációs szándék teljes hiányát. Pollack nyilván úgy gondolta, s nem is illogikusan, hogy a megyeház hátsó, börtönöket s lakásokat tartalmazó szárnya nem kívánná a reprezentatív kialakítást; Decsy viszont – némi nemesi öntudattal is felvértezve – rangosabbnak tudja magát a házbérből élőknél, s azt hangsúlyozza, hogy a vármegye nem „közrendű” megbízó: „a tzel fellengős” (már ti. az épület célja). E szempontjában Decsynek nyilván az is közrejátszott, hogy ekkor a megyeháza főépülete a mai Városház utcában még igénytelen 18. századi formájában

állt fenn, s az akkori igények szintjén valóban nem képviselte méltóan a vármegyét; a közsépsős reprezentatív Hild János-féle rész viszont csak az udvarból volt látható. Az újabb épületrész tehát, mégha a hátsó fronton áll is, legyen reprezentatív, azaz „fellengős”.

Decsy tervbírálatára teoretikus alapként azt az építészetstémát tükrözi, melynek alapelvei végül is Vitruviusra, illetve az őt felfedező-felújító reneszánsz teoretikusokra mennek vissza, s amely alapelvek a barokk kor teoretikusainál is folyamatosan tovább éltek. E vitruvianus hagyomány legfőbb része az építészet hármasköveteleménye volt, amelyen belül egyrészt nagyon józanul hangzó és nagyrészt ma is elfogadható elveket is lefektettek, egyúttal viszont sajátos ellentmondásra is felfigyelhetünk. Visszatérőleg leszögezik azt, hogy a három követelmény fontossági sorrendje az erősség – alkalmas felosztás – szépség, továbbá a szépség feltételeként – mint Decsy is – a célhoz, funkcióhoz illő karaktert és megjelenést hangsúlyozzák. Más kérdés persze, hogy ezen távolról sem mindig és nem mindenki érti ugyanazt; ugyanakkor viszont hiába legfontosabb az erősség, szinte mindig vagy a szépséggel kezdik, vagy arról beszélnek a legtöbbet. A teoretikusok műveinek zöme, illetve a művek legterjedelmesebb fejezetei is a „szépség” körébe tartozó nézetekről szólnak, s ezen belül szinte kizárólag az oszloprendekről. Decsy írásában viszont ennek az egész teoretikumnak ugyan azt a gyakorlati, józan változatát érezzük, mint amit a magyarországi klasszicizmusra is jellemzőnek tartunk: a saját mértékével mért célszerűségnek s a külső megjelenésnek a harmóniájára való törekvést, s a bevallott reprezentációs igénynek a méltóságteljes, „fellengős” megjelenésében való realizálását. Ezen a „józan vitruvianizmuson” Decsynél még semmi repedés nem észlelhető. A középkorhoz, azaz a reneszánsz teoretikusok előtti, Vitruvius hatásától szinte teljesen érintetlen korszakhoz visszanyúló építészeti romantika nálunk ekkor még nem volt oly erős, hogy ezen a tradíción komoly részt üthetett volna, s noha ez a folyamat tőlünk nyugatra ekkor már erősen megindult, nálunk az áttöréshez még egy-két évtizedre volt szükség. Addigra azonban az építészet is annyira specializálódott már, a művészi készségeken s gyakorlati ismereteken túl annyi s egyre több műszaki ismeretet is kívánt, hogy az már nem férhetett el az általános műveltség keretein belül. Így az építészeti romantika magyarországi elterjedésével egyidőben, a 19. század 30–40-es éveiben az a korszak is lezárult, melyben az épületek művészi megjelenését még a megbízók és építetők építészeti ismeretei is döntően befolyásolhatták.



A KLASSZICISTA OLTÁRKÉP HESZ JÁNOS MIHÁLY ÉLETMŰVÉBEN

A „Művészet Magyarországon 1780–1830” című kiállítás külön egységet és egész katalógusfejezetet szentelt az egyházi festészetnek. A feldolgozás módja akkor kétféle volt: a korszak egyházi festészetének extenzív áttekintését adta a bevezető tanulmány; a kisebb méretű vallásos tárgyú képek begyűjtése pedig a műfaj szemelvényes bemutatására adott módot.¹ A föltérképezés tanulsága nagyjából a következő: a felvilágosodás kora nem kedvezett az egyházi festészet alakulásának; műfaja mennyiségben, jelentőségben, kvalitásban háttérbe szorult a többi festészeti műfaj mögött. A korszakra jellemző stílusváltás itt csak részlegesen és késlekedve következett be. Újbóli témafelvetésünk: a magyarországi művészetben e periódusban általánosan érvényre jutott korai klasszicizmus fellelhető-e egyáltalán az egyházi festészetben?

A műfaj mindkét megközelítése kiemelte Hesz János Mihály (1768–1833 után) munkásságát. Életműve nagy számú, egyenletes színvonalú oltárképpel vonul végig a korszakon; művészetét két feltűnően kvalitásos festmény képviselte a kiállításon. Az akkor bemutatott képek azonban nem tipikusak, s nem csupán Hesz életművén belül kiemelkedő minőségük révén nem azok. Az első, a Magyar Nemzeti Galéria 1813-ban jelzett Szent Család képe (41. kép) – a Raffaellóra, Poussinre hivatkozó fügeri akadémiai klasszicizmus iskolapéldája – nem egyházi rendeltetésű mű, hanem vallásos témájú kabinetkép, ha tetszik, stílusgyakorlat. Az 1825-ös Vajk megkeresztelése című kép (45. kép) pedig, amely az esztergomi székesegyház főoltára számára Rudnay primás által megrendelt hatalmas mű Balatonfüredre jutott vázlata, éppen a historizáló mozzanat, és nem a klasszicista megvalósítás miatt volt tanulságos.² A kiállítás lehetőségein kívül maradt anyag, a monumentális művek bejárása azután tovább szűkíti a klasszicista oltárképek körét.

Hesz pályájáról röviden:³ „öreg” Höz János egri szobrász fia, Maulbertsch segédaként dolgozott a liceum mennyezetfreskóján. 1791-ben iratkozott be a pécsi Képzőművészeti Akadémiára, ahol a történeti festészeti szakosztályon Hubert Maurer tanítványa volt. 1794-ben első díjat nyert Priamos Hektor holttestét kéri Achillestől című képével. A császári Mémőkari Akadémia szabadkézi rajztanára lett, Bécsben élt, innen tett elég magyarországi megrendeléseinek. Foglalkozott arcképfestéssel, másolatokat készített Raffaello és Mengs után, saját metszetei közül hármát őriz a Magyar Nemzeti Galéria. 1820-ban tervezetet nyújtott be József nádornak egy Pesten felállítandó Képzőművészeti Akadémiáról, amelyet a nemesség és a polgárság alapítványaiból kívánt létrehozni. Felvázolta a tantervet és szívesen magára vállalta volna az intézmény vezetését, ez azonban nem jött létre.

Magyarországi oltárképeit nagyjából két csoportra oszthatjuk, ezek időben egymás után következnek, földrajzilag jól elkülönülnek és bizonyos stílusfejlődést is mutatnak. Korábbi műveit egri megrendelésre, elsőként a régi székesegyház számára készítette. Az 1808-ból datált Nepomuki Szent János-oltárképet ma a székesegyház sekrestyéjében őrzik – jóformán csak témaválasztása, a szent ikonográfiájának „történeti” részlete különbözteti meg barokk kori elődeitől. A zárt kontúrok, az egyértelmű fénykezelés és a sommásan jellemzett szereplők sorolják a maureri akadémiai stílus körébe a szemináriumi kápolna egyébként konzervatív, barokkos Mária mennybemenetele-képét (1813)⁴. A Líceum kápolnájának Szent István-oltárképe (42. kép) még több, határozottan megragadható szállal kötődik a helyi barokk hagyományokhoz.

1813-ban rendelte meg Fischer István érsek Zirkler János azonos tárgyú oltárképe helyére, amely még Esterházy püspöksége idején, 1795-ben Huszár Ferenc művét váltotta le. A lecserélt oltárképekről fogalmat alkothatunk a kötött képtípus alapján: Szent István, Imre herceg és magyar urak társaságában Mária oltalmába ajánlja az országot; valamint az egri kismesterek Kracker helyi munkássága által befolyásolt epigonművészetének ismeretében. (Egy-egy művel Zirkler is, Huszár is jelen volt a kiállításon.)⁵ 1813-ra Hesz már mestere volt a Bécsben elsajátítható klasszicista formanyelvnek – példa erre a már hivatkozott kis méretű Szent Család-kép – és a megrendelő Fischer érsek ízlése sem maradt el a kor követelményeitől. Pár évvel később Raffaello-másolatot készíttetett Hesszel Mechetti kópiája nyomán, és az elkészült képet (Mária a gyermek Jázussal és Keresztelő Szent Jánossal) mint az eredetivel (ti. Raffaelloéval) vetekedőt ünnepelték Budán 1818-ban.⁶ Tisztán a helyi barokk hagyományok hatásának tudható be, hogy a líceumi feladatnál csak néhány külsőség erejéig tudta a klasszicizmus vívmányait érvényesíteni Hesz, akinek az elődök befolyása láthatóan megkötötte a kezét.

Képének tárgyát a barokk korban kialakult diagonális komponálással adja elő: baloldalt fent a trónoló Madonna a térdén álló gyermekkel, a kép jobb alsó részét a térdeplő király és kísérete foglalja el. Címertartó puttók, repkedő angyalok töltik ki alul-felül a képmezőt. Gonddal kivitelezett, hangsúlyozottan racionális eleme a képnek az eddig felhők közt lebegett Mária trónusa, és különös logika folytán a Madonna viseli a magyar koronázási jelvényeket. A festmény világos, egyértelmű színei ismét a klasszicizmus követelményeinek tesznek eleget. A végeredmény az 1794-ben kialakított oltármenza és -építmény dekorációs és szobrászi stílusával adekvát – tizenkilenc év után ezzel a képpel vált teljessé az egri líceum kápolnájában a „tervek, mesterek és a mű” klasszicizáló késő barokk harmóniája.⁷

Az oltárképfestészet megújításának nagy lehetőségét kínálta Hesz számára Széchényi Ferenc mecénási tevékenysége. (Az Agárdra, Esztergomba szállított Szent Anna-képekről most nem beszélnek, közli azokat Prokopp Gyula hivatkozott cikke Heszről.) Kívül esnek jelen témánkon a bécsi és a salzburgi művek is.⁸ Gróf Széchényi Ferenc az 1780-as évektől kezdve sorra építtette újjá klasszicizáló stílusban a kegyurasága alá tartozó Sopron-környéki falvak plébániatemplomait, szinte mindenütt a meglévő épület teljes lebontása árán. Így épült fel 1806 táján Sopronkövesd, Pereszteg temploma – 1820 körüli, Hesznek tulajdonított, Mária születését, illetve Szent Miklós megdicsőülését ábrázoló főoltárképek őrzőhelye. A nagycentki Széchényi-sírbolthoz 1806 és 1819 között emelt görögös előcsarnokot Ringer József soproni építész. Ő alakította ki a klasszicista oltárt is, amelyre Hesz szállította a Feltámadás-oltárképet.⁹

Iván község régi plébániatemplomának is csak a tornyát hagyta meg a kegyúr az 1820-as átépítéskor, az egyszerű épület a 19. század végén romantikus homlokzatot kapott. A főoltár képe Hesz János Mihály 1820-ból jelzett műve (43. kép). Témája a templom titulusa ismeretében meghatározható: Szent András apostolt a vesztőhelyen hitének megtagadására próbálják bírni, személyét a lába előtt a földön fekvő kereszt azonosítja.

Különös a témaválasztás: nem a vértanúság hatásos barokk kori képét, nem is a kereszt imádásának szintén elterjedt jelenetét látjuk, hanem egy meglehetősen ritka és enigmatikus epizódot, Szent András vitáját hóhérijával, Patras helytartójával, Aegeasz-szal.¹⁰ A bármely más szent elfogatásának beillő ábrázolás sémája a római kori történelmi jelenetek (mint Scipio nagylelkűsége, Brutus halálra ítéli fiait, stb.) szokásos rendjét követi: a baloldalt emelvényen trónoló császár letekint a katonák által eléje vezetett fogolyra, a háttérben kerek épület, magas oszlopon pogány istenszobor. Ez a fajta historizáló előadásmód nem a klasszicizmus specifikuma; az itáliai settecento és a hatása alatt fejlődő osztrák késő barokk egyházi festészet számos példával szolgál Evangélista Szent János, Alexandriai Szent Katalin stb. legendajeleneteinek antikizáló felfogására.

Egyetlen motívum emeli át Hesz képét a neoklasszicista festészet európai értelemben vett stíluskörébe, s ez a helytartó baloldalt ábrázolt, fehér ruhás alakja. A passzív mártírszent mellett, annak pendent-jaként ő a képen a cselekvő főszereplő, de legalábbis az esemény narrátora. Beszédes mozdulattal közvetít a bálvány és a kereszt, illetve az ábrázolt történet és a néző között. Formai szempontból még nagyobb a jelentősége: késő barokk képeken ezen a helyen kuporgó repoussoir-figurák, kis méretű mellékszereplők ábrázolása volt szokásos – itt azonban az apostollal megegyező nagyságú alak kiegyensúlyozza („helyrebillenti”) az egész kompozíciót. Szimmetrikussá alakítja azt, ami nélküle diagonális lenne, frízszerű, az alsó képszéllal párhuzamos sort indít a máskülönb a termélységben hátra húzódo szereplők elrendezésére. Zárt kontúrú, tömbszerű alakja a drapéria gondosan megszerkesztett belső rajzával egykorú szoborművekre, illetve a gipszminták utáni másolás akadémiái gyakorlatára emlékeztet. A férfi teátrális gesztusa végül elvezet a klasszicista hősábrázolás francia prototípusához, a forradalmár eskü David által megfogalmazott, embléma-érvényű, időközben a képzőművészeti közhely szintjére lecsapódott pózához.¹¹

S bár a mű fogadtatásánál nyilván közrejátszottak a fenti asszociációk, magának Hesznek talán még gondolatban sem kellett végigkövetnie a motívum útját a Horatiusokig, vagy a Labdaházi esküig, még kevésbé azok előzményeiig. Talált oltárához alkalmas előképet a maga legszűkebb bécsi, akadémiai környezetében. Friedrich Heinrich Fügernek 1802-ből keltezett vázlatán (Bécs, Gemäldegalerie der Akademie¹²; 44. kép) a bölcsékkel vitázó Szent Katalin játssza el azonos környezetben az antik hősnő szerepét, ugyanez a tárgy a Hubert Maurertől a Burgkapelle egyik oltárára megrendelt festménynek, míg ide Füger Szent János-oltárképet szállított – és bizonyára lehetne még folytatni a sort abban a művészkörben, amelynek másodvonalához Hesz tartozott.

Az iváni főoltárkép után Hesz János Mihály még egy jelentős művet alkotott hazai egyházi megrendelésre, ez a már említett esztergomi vállalkozás, Vajk megkeresztelésének témájával.¹³ Itt a festő, a sematikus szereplőkből megkomponált történelmi jelenetet gótikus templombelsőbe helyezve, alkalmilag túllépett saját, a Szent András-kép szintjén kiteljesedett klasszicizáló stílusán, és egyetlen mű erejéig csatlakozott a korai romantika historizáló irányához.

Amint azt újabban, az általa megtalált Rudnay–Hesz levelezésre hivatkozva Prokopp Gyula közli, az 1825-ből keltezett kis méretű festmény az esztergomi főoltárképnek valóban vázlata, maga a nagy mű csak 1828-ra készült el.¹⁴ Az oltárkép máig megmaradt alsó részét az esztergomi Főszékesegyházi Kincstár őrzi: lépcsős emelvényen térdepel jobbról az ifjú Vajk, mögötte a keresztapák, elöl imazsámolynál Géza fejedelem és Sarolta, hátrébb magyar urak, a karzaton Gizella királyné. Baloldalt Adalbert püspök hangsúlyos alakja mögé héttagú papi kíséret sorakozik. A szimmetrikus félkörívbe rendezett szereplőgárda a Hesztől megszokott rajzos pontossággal ábrázolt – visszaköszönnek az imént bemutatott oltárképek szakállas típusai, szögletes mozdulatai. A sematikus fiziognómiai jellemzéssel elkülönített magyarok korhű viselete már a barokk kori Szent István-képeknél követelmény – s a késői 19. századi megvalósulásoknak is alapvető ellentét-eszköze marad, az akadémiizmus keretein belül.

Újdonsággal a vázlat felső kétharmada szolgál: a jelenet helyszíne – az elképzelt Esztergom – példás pontossággal megszerkesztett gótikus boltozatú kápolna, függő zárókövel, mérműves, ólomszemes ablakkal. A gótikus belső tér motívuma már bizonyos hagyományokkal rendelkező korjelzés, amely itt nemcsak képi, hanem épület-előzményekre is támaszkodhatott. Az építészetben – nálunk is – ekkorra már lezajlott a korai gotizálás fázisa, maga Hesz dolgozott is a Keglevichék pétérvásárai temploma számára,¹⁵ s talán feltételezhető eredeti gótikus épületek új szellemű ismerete, feldolgozása is a bécsi rajztanártól. A didaktikus historizáló igyekezetről tanúskodnak Szent István és Szent Lőrinc vértanúk konzolra helyezett szobormásai is a képen. Különös, kompilált részlet a középen ábrázolt, ismét gótikus fiálékkal ellátott oltár. Festménye – kép a képben –, a reneszánsz reminiscenciákat hordozó, édeskés Madonna (a pétérvásárai Patrona Hungariae sikerültebb társa) a Bécsben ez idő tájt már népszerű romantikus vallásos festészet terméke.

Hesz művét, főleg óriási mérete miatt a korabeli közvélemény élénk figyelme kísérte – a kép azonban soha nem került az esztergomi bazilika szentélyébe. Itt is, akár az egri székesegyház esetében, olasz mesterek import művei részesültek előnyben, utat nyitva a műfaj más forrásokból táplálkozó fellendülésének a következő korszakban.

JEGYZETEK

1. Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus, szerk. Szabolcsi H. és Galavics G. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1980. június–szeptember. JÁVOR A.: Egyházi festészet, 81–88; katalógus 195–206.
2. Vö. az idézett katalógusban a 86–87, ill. 202–204 lapokon; GENTHON I.: Magyarország műemlékei, Bp. 1951. 467 (Balatonfüred).
3. Irodalma: ERNSZT L.: Hesz Mihály tervezete 1820-ban magyar képzőművészeti akadémia felállítása iránt, Bp. 1898; PATAKY D.: A magyar rézmetszés története Bp. 1951. 139–140; VOIT P.: Heves megye műemlékei I. Bp. 1969. 253, 255, 339; BODNÁR É.: Nouvelles acquisitions de la Galerie Nationale Hongroise, In: Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise III. 1961. 65–68; BODNÁR É. – CZOBOR Á.: Az Egri Képtár vezetője és katalógusa, 3. kiad. Eger, 1979; PROKOPP GY.: Adatok Hesz János Mihály festészetéhez, In: Művészettörténeti Értesítő 1981/3. 200–205.
4. VOIT P.: Heves megye műemlékei II. Bp. 1972. 295, 429, 472–473. képpel. A régi székesegyház gyóntatószékei számára 1808-ban festett Szent Péter- és Magdolna-képek (VOIT P.: Heves I. 340.) talán a ma Jászárokszállás plébániatemplomában találhatókkal azonosíthatók.

5. A líceum oltáráról, ill. előzményeiről adatokat közöl SZABÓ E.: Adatok Gr. Eszterházy Károly egri püspök építési tevékenységéhez 1784–1795, Művészettörténeti Értesítő 1958. 2–3. 204; VOIT P.: Tervek, mesterek és a mű, Művészettörténeti Értesítő 1960/4. 274. Zirkler és Huszár munkásságáról az idézett katalógusban: 196–197 lap, 126., 127. kat. sz.
6. Tudományos Gyűjtemény 1818. XII. 113–114.
7. Utalás Voit Pálnak az 5. sz. jegyzetben idézett munkájára, 1960. 265. laptól.
8. Tételszerűen felsorolja Hesz műveit a Thieme–Becker lexikon; VOIT P.: Heves megye műemlékei I. 340. és PROKOPP GY. i. m.
9. CSATKAI E. – DERCSENYI D.: Sopron és környéke műemlékei, 2. kiad. Bp. 1956. 537, 562, 579, 598.; ill. CSATKAI E.: Sopron vármegye műemlékei, III. sorozat 158–161 (Iván).
10. Szent András legendájának ezt az apokrif mozzanatát csak a Kirschbaum-féle Lexikon der Christlichen Ikonographie szócikke említi, mint különösen részletező, jobbra középkori Szent András-ciklusok jelenetét. Vö. a fontosabb ikonográfiai kézikönyvek, így RÉAU (1955), AURENHAMMER (1960), FIGLER (2. 1974) megfelelő szócikkeivel, illetve az általuk hivatkozott példákkal.
11. A motívum értelmezéséhez l. STRABONSKI, J.: 1789. Les Emblèmes de la Raison, Paris, 1973. 65–80.
12. Werke des XIX. und XX. Jahrhunderts aus den Beständen der Sammlung – Katalog der XXII, Sonderausstellung, Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1974. Kat. Nr. 2., 3. kép, irodalommal. (HUTTER, H., POCH-KALOUS, M.)
13. Vö. az 1. sz. jegyzetben idézett katalógus irodalommal, ill. PROKOPP GY. cikke, Művészettörténeti Értesítő 1981/3 201–203.
14. Ellentétben a katalógusban általam közölt adattal (i. m. 1980. 86. és 204.) és a feltételezett kabinetkép-rendeltetéssel. Prokopp Gy. idézett cikkében a vázlat útját is nyomon követi Esztergomból a balatonfüredi plébániára.
15. A korai gótizálásról alapvető KOMÁRIK D. tanulmánya in: Művészet és felvilágosodás, szerk. Szabolcsi H. – Zádor A., Bp. 1978, 209–300; a fenti cikk egyben Pétervására templomának legkorosabb építészettörténeti feldolgozása is. Vö. VOIT P.: Heves megye műemlékei III. 505–515 Hesz szereplésével (508).



GRITNER J. MAGYARORSZÁGI MUNKÁSSÁGÁNAK KÖRVONALAI

1780–1830-ig terjedő korszak művészetéhez szorosan hozzátartozik az eddig csak rész-eredményeiben feltárt könyv- és folyóiratillusztráció, amely éppen a műfaj sajátosságai-
ból következően a legszélesebb rétegek művészi ismereteit alapozta meg. A kiállítás egy-
értelművé tette, hogy sok esetben ez a képanyag volt a szóban forgó ötven esztendő ak-
tuális hangulatának minden leírásnál beszédesebb, értékes krónikása, máshol művészi
szándékainak érzékenyen reagáló jelzőrendszere. Ebben a szerepében a könyv- és folyó-
iratgrafika szóban forgó ötven esztendejének fametszet- és rézmetszetanyaga példatára
annak, hogyan zárkózott fel a magyarországi művészet az európai stílusirányzatokban,
témákban, képtípusokban.

Könyv- és folyóiratillusztrációkról lévén szó, az illusztráló és az illusztráló szemé-
lye felől is megközelíthető a téma. A kevés magyar művész mellett elsősorban bécsi kép-
zettségű idegen rajzoló és metsző nevek merülnek fel egyre-másra, de ugyanakkor az il-
lusztrálók köre szinte kivétel nélkül magyar, vagy magyarországi német. Ez a kör sok-
kal szűkebb, mint a művészek köre, és az esetek legnagyobb részében azonos azokkal,
akik a magyar nyelv fejlesztésén, a magyar irodalom megeremtésén munkálkodtak, de
jelentős szerepet játszanak azok a kiadók s szerkesztők is, akik a magyarországi német
ajkúak között akarták a honismeretet, a magyar történelem múltját, az aktuális jelen
képeskrónikáját, a művészettörténeti tájékozottságot tudatosan terjeszteni.

Ebből a bőséges anyagból egy szintézisre törekvő feldolgozásnak az irodalom és il-
lusztráció összefüggéseit, egyes szerkesztők eltérő illusztrálási szempontjait, jól ismert
külföldi mesterek magyarországi kiadványokban megjelent munkáit, az egyre szaporodó
magyarországi művészek alkotásait, a képtémák vándorlását mind szem előtt kell tartani-
nia; ezúttal csupán egy, eddig szinte teljes inkognitóban maradt, jelentékeny fametsző-
rajzoló, „Formschneider” munkásságával kívánunk foglalkozni. Magyarországi tevékeny-
ségére, ismételten előforduló szignált, fametszetű emblémaira, díszítő fejléceire és záró-
díszekre elsőként Görög Demeter és Kerekes Sámuel szerkesztette Hadi és Más Nevezetes
Történetek Bécsben kiadott, 1789–1791-es évfolyamaiban figyeltünk fel és éppen a dí-
szítőjellegű motívumok komoly öntudatot jelentő – hazai gyakorlatban ekkoriban rit-
ka – jelzettsége miatt. (46., 47. kép) A lexikális adatok az 1863-ban megjelent Nagler:
Die Monogrammisten-ig¹ vezetnek vissza, ahol a „Gr” jelzetek között művészünkéről a
következőket olvashatjuk: „... Gritner a 18. század második felében Párizsban foglalko-
zott fametszéssel, vignettáit kis »gr« betűkkel jelzetten megtalálni 1780 és 1790 között
Párizsban, Toursban a Rouenban nyomtatott könyvekben”. A következő láncszemet

Szendrei–Szentiványi 1915-ös kiadású „Magyar Képzőművészek Lexikona”² adja, amely szerint „Gritner fametsző a 18. század végén Magyarországon. Művei: Szent István király, amint koronáját a boldogságos Szűznek felajánlja (49. kép) és a Szent Jobb. Mindkettő a következő műben: Oratio de reliquiis Sanctorum ab I. S. (Innocentio Simonchicz), Vacii, é.n.” Meg kell jegyeznünk, hogy az év a kiadványon a valóságban jelezve van: 1796. A kis könyvet Váccon Anton Gottlieb Maramoriensis nyomdájában adták ki. A Szendrei–Szentiványi lexikon Nagler adatait nem ismeri, egyetlen forrásként Szilágyi István: Adalékok a magyarországi képzőművészek névsorához. Tört. Tár. 1880. 161. l.-t idézi. A Thieme–Becker lexikon 1922-ben megjelent XV. kötete már mindkét előbbinél többet tud: „Gritner fametsző, német származású, Franciaországban dolgozott a 18. század második felében. Vignettákat metszett párizsi, toursi, roueni és bordeaux-i kiadók számára. (Például: A Bordeaux-i 1782-es Szalon katalógusa.) Említi a Thieme–Becker Szent István királynak és a Szent Jobbnak fametszetét is, de ez utóbbit tévesen „Hiob”-ra változtatott formában.³

Gritner személyéről és működéséről a Thieme–Becker adatain túlmenően eddig igen keveset tudunk, s úgy tűnt munkásságának fonala franciaországi működése után a két magyarországi fametszetével le is zárult.

A Szent István felajánlja a koronát egész oldalas fametszete tiszta vonalú, arányos kompozíció, mely közel áll Jacob Gabriel Mollinarolónak a győri Székesegyházban levő, azonos témájú domborművéhez. A Szent Jobb ábrázolás a kötet címlapján látható és körirata alapján a szentjobbi Benedek-rendi kolostor pecsétjének mása: „Sigillum conventus monasteri Sancti regis Stephani de Zenth Jog.”

Valójában azonban már a nyolcvanas évek végétől kezdve a magyarországi nyomdák kiadványaiban sorra megtalálhatók a Gritner névvel jelzett fametszetű díszítő motívumok, vagy az azokról készített öntvények lenyomatai, így például a Pozsonyban és Kassán kiadó Landerer Mihály, a Pozsonyban és Komáromban dolgozó Weber Simon Péter, a Váccon és Nagyváradon egyaránt működő máramarosi Gottlieb Antal, a Debrecenben, Nagyváradon, sőt még Miskolcon is dolgozó Szigethy Mihály, a kolozsvári és szebeni helynevekkel kiadó Hochmeister Márton, a pesti Trattner Mátyás és a győri Streibig József könyveiben.^{4, 5, 6} A változatos kis vignetták, könnyed apró kompozícióikkal, rutinos szimbólum-elemeikkel nívós kismestert mutatnak be. Általában jó arányérzék, és az általánosan használt motívum-kelléktár jellemzi: virágfüzér, babérkoszorú, papírtekercesek, könyvek, kalamáris, lúdtollakat tartó edény, puttók, Merkúr figura, a Merkúr kezében tartott bot, a caduceus, de ismerjük kivételesen olyan záródíszet is, ami Magyarországon eléggé szokatlan, melyen kőbábos díszítésű kőpadon ülő rokokó ifjú párt láthatunk.

A díszítőmotívumok részletei közt feltűnik egy sajátosan Gritnerre jellemző elem is, a keretbe foglalt táblaképcske. (50–61. képek) A hazai gazdag könyvanyagban az általánosan mondható motívumok ellenére könnyen felismerhetők még szignálatlan munkái is az előbb felsorolt részletek azonos ábrázolásmódjáról (46., 56. képek), a gyermekfigurák plasztikus formáinak hasonlóságáról, a kis kompozíciókat egységbe foglaló földszigetéről, a díszítő motívumok talapatát alkotó, dobogót jelző, azonos arányú, vonalkás szegélyről. Kutatásaink szerint 1778-ban tűnik fel először apró és mindig egyforma öblű lúdtollas kalamárisa Landerer Mihály egyik kiadványán, majd ezt követi Rát Mátyás 1780-ban Pozsonyban megjelent Magyar Hírmondójának⁷ fejléce (48. kép) a maga gritneri rekvizitumaival, a kis kalamárisal, a Merkúr-bottal, a sajátosan egyszerű, kalligrafia-

kus virágfüzér-szemeivel, rovátkolt pódiumával. Hozzátehetjük, hogy már magának az újságot bejelentő felhívásnak fejlécében is határozottan az ő egyénien bájos, apró-rózsás, szerény munkáját ismerhetjük fel, amit több, szignált, hasonló virágfüzéres mintája igazol. Görög Demeter és Kerekes Sámuel szerkesztésében 1789-ben Bécsben megindított Hadi és Más Nevezetes Történetek-ben⁸ – pedig már több Gritner névvel jelzett fametszet szerepel. Tulajdonképpen ekkor értünk el a személyi kapcsolatoknak ahhoz a szoros vonulatához, amelynek minden összekötő láncszeme a következő évtizedek során munkáit és megbízásait megmagyarázza, és művészi kultúráját segít behelyezni a magyarországi sokszorosított grafikák szövedékébe. Ebben az egyértelműen irodalmi érdeklődésű körben Gritner korábbi franciaországi múltja, tájékozottsága és feltehető műveltsége igen sokat jelenthetett. Ha feltételezésünk igaz, akkor az első komoly munkatársi kapcsolat Gritner és Rát Mátyás, a pozsonyi Magyar Hírmondó első szerkesztője között alakult ki, azután így ismerkedett meg a mellette dolgozó Szacsay Sándorral,⁹ akinek például az általa kiadott „A bécsi magyar kurírnak nyegedik esztendeje” címlapján már az ő szignált emblémája szerepelt (60. kép). Hozzájuk kapcsolódik Görög és Kerekes Sámuel és 1790-ben Kömlei János is, aki már Pozsonyban együtt dolgozott Szacsayékkal, majd feltűnik a körben Révai Miklós is. Gritner az ő, a „Nemes magyar dámákhoz ...” című kötetének első verse fölél egy igényes, 7x8 centiméteres emblémát metszett, amit kivételesen keresztnevének első betűjével kiegészítettem, „J” betűvel szignált (62. kép). Majd hamarosan ott találjuk megbízásai háttérében a bécsi egyetem új magyar professzorát, Márton Józsefet is. Ettől kezdve tehát Ráttól Szacsayon keresztül Gritner munkái mellett következetesen olyan szakemberek nevei tűnnek fel, akiknek egymásismerését, közvetlen „szakmai” kapcsolatát bizonyítottnak kell vennünk. Gritner 1790-ben így annak a Kömlei Jánosnak a „Szükségben segítő könyv” című könyvéhez készít illusztráció jellegű fejléceket, aki – mint jeleztük – ehhez a felvázolt írói körhöz tartozott. Kömlei, mint a beregszászi iskola rektora, Zakarias Becker: „Not und Hülfbüchlein”-jét fordította magyarra és a kötetet „Stáhel József és Kilián könyv-Árossnál” jelentette meg. Munkája azzal tűnik ki a korszak többi, magyarra fordított kiadványa közül, hogy a fordító az előszóban ismertetett szándéka szerint nemcsak a szöveget, de az illusztrációkat is a magyar viszonyokhoz alakította: „... és, hogy ez a’ könyv, mentül Magyarosabban jelenhessen meg a Magyar Olvasóknak kezeikben a Ki-adó fogta s ruhát is Magyarot adatott, a Német öltözet helyett, az ebben a’könyvben szóba jövő emberekre, a’rajzolatoknak metzőjével; a’mint mindenütt ki tettzik, az itten lévő képekből”¹⁰

A kor szokása szerint nem említi művésznevet, de az első fejezetet díszítő kép szignatúrája: „Gritner f.” (63. kép), vitathatatlanná teszi, hogy a megmagyarisított illusztrációk mestere, azaz rajzolója és fametszője ő volt. Ezt jelzi az „f” betű, a „fecit” szó rövidítése is, és ezt igazolja a kis kötetnek minden, Gritnerre jellemző záródísz is. Művészi munkáit gyakorlatilag a teljes képanyagot újból metszette, így mintegy ötven képecskéről van szó. A magyar környezettől függetlenül témákat, a növényi ábrákat, rovarok képét, szerszámokat, tengeri vitorlás hajót, az idegen vagy közömbös témákat, a nem a mindennapi élettel összefüggő kompozíciókat, portrét és történeti eseményt ábrázoló jeleneteket nagyjából hűen lemásolta, de a hasznos tanácsokat kísérő képeket az eredeti kompozíciós sémából kiindulva, szereplőiben és környezetének megjelenítésében tette magyarossá. (64. kép) Olyan felfogásban magyarított, ami szellemében megfelelt Szacsay Sándor újságírási módszerének, az idegen tájakról érkező tanulságokat a hazai viszonyok

között érvényes példákkal hitelesítette. Fametszetein ezért a 18. század végén Magyarországon látható falusi házakat, jól megfigyelt jellegzetességeket és árnyaltan megkülönböztetett viseletű embereket láthatunk. Apró képei valóságos néprajzi illusztrációk. A bekezdések fölötti kis kompozíciókon korának szegény parasztmeberei és asszonyai, polgárok, tisztviselők, iparosok és nemes emberek élnek és mozognak. Látunk rövid derekú, bő ujjú ingbe öltözött férfit, látunk meztlábast, bocskorosat, van aki subát vagy bundát, bekötött végű ujjú dunántúli szűrt visel, egy másik pedig csuklyás szűrt. A nőt, asszonyokat tászlis ingben, rövid derekú bő ujjú ingben, réklivel, köténnyel ábrázolja, a nemes embert mentével, csizmával, csákóra vágott süveggel, vagy huszáros viseletben. Megjelenik a metszeteken szűk nadrágos, dolmányos, kalaposember, van aki kucmát, bagoly süveget, pörge kalapot visel. Ott látható közöttük, és éppen 1790-ben a magyar pap magyaros civilben és éppen már az elsőn, a nevével szignált képen, amint egy nemes úrnak, aki beteg lábát zsámolyon pihenteti, egy könyvből valamit a szórakoztatására felolvas. Ez az az esztendő, amikor a Hadi és Más Nevezetes Történetek Révai Miklós rajzát, a „Magyar pap Magyar köntösben” aláírási egészoldalas rézmetszetű képét közölte, azért, hogy a papi civil viselését népszerűsítse.¹¹ Az előbb vázolt személyi kapcsolatok szoros hátterére mutat ez az apró részlet is, mert nem lehet véletlen, hogy Görög Demeter lapjának célzatos szándékkal publikált mellékletével pontosan egy időben rajzolja meg Gritner ennek a kötetnek illusztrációi között többször is a Révaitól kezdeményezett magyaros köntösbe öltöztetett pap figuráját.

Az eredeti német könyv parasztoknak szóló hasznos tanításokat Mildheim község lakóihoz intézi, Kömlei magyar fordításban Új-falunak lakóihoz szól. Végeredményben a családnevekben, a foglalkozás elnevezésekben és sok apró részletben a hazai viszonyokhoz alakított fordítás, teljes metszetaryagával sajátos egységgé vált: a magyar „új-falusiaknak” szánt tanulságos kiadvány címlapját egy német kisváros kicsinyített városkép részlete díszíti és a sok hétköznapi életet bemutató magyar karakterű jelenet mellett hasznos tanácsokat kísér pl. a hazánkban talán először közölt Walpurgis éj kompozíció is. Itt Magyarországon is tudomást kellett szerezni a „Braunsveigi Leopold Hertzeg” hősiességéről, Chodowiecki eredeti rézmetszetének Gritner-féle másolatában. Anélkül, hogy művésziünk minden egyes apró kis fametszetét és az előképeket egyenként összevetni kívánnánk, és kompozícióinak életszerűségét, a magyaros jellegzetességek kuriózumait, néprajzi ábrázolásainak értékeit, jó megfigyelő képességét, az elhagyások és hozzátételek logikáját, rajztudásának fölényét itt részletezni kívánnánk, csak összegzően állapíthatjuk meg, hogy itthon volt ebben az országban, tudta kikerülni és kiknek mesél képeiben (65–69. képek). Az ő rendetlen háziasszonya háztartását ábrázoló kis metszetén mindenki a 18. század végén valóban használt ruhákban, és életkorának, családi helyzetének megfelelően ül az asztalnál. A szobában nyüzsgő háziállatokhoz hozzáteszi a magyar vidéki háztartáshoz hozzátartozó dísznókat is (ami az előképen nem látható), az asztal fölött ott van a keresztben fölfüggesztett, tipikusan magyar „rúdra való”, melyen a szokásos törölruhák mellett, itt galambok ülnek, de viszont elhagyta az eredetin a háttérben díszelő Leibstuhlt, ami a magyar parasztszobában valóban elképzelhetetlen volt. A környezet és a szöveg pontos megfigyelésére utal az, hogy az asztalnál ülő, egymással koccintó pár szobájának hangulatát egy csizmadiamester kellékeivel s egy csikóbőrös kulacs kedves ábrázolásával egészítette ki, mert a könyvben – a magyarban és a németben is – egy csizmadia otthonáról van szó; a megfelelő német metszetről ez teljesen hiányzik.

Ez a csikóbőrös kulacs szinte jelzésszerűen, mintegy előre utal Csokonaira. Így talán nem véletlen az sem, hogy Csokonai Dorottyájának, még a költő életében megjelent első kiadása címlapját már Gritner emblémája díszíti. 1801-től a bécsi kiadású Magyar Hírmondó szerkesztőjeként Görög Demeter mellett Márton József neve is feltűnik, így Márton és Gritner ismeretségét – akár Görög Demeter közvetítését feltételezve, akár Szacsavayét – valószínűnek kell tartanunk. Az sem elhanyagolható tény, hogy éppen a Magyar Hírmondó közölte ezekben az években Csokonai verseit. Ezzel fametsző-rajzolóink irodalmár háttere is kirajzolódott előttünk. Hozzávéve azt, hogy egyelőre a már említett nyomdák még csak futólagosan áttekintett kiadványaiban (és legújabb tapasztalatunk szerint a magyar ponyva termésében) Gritner fametszeteivel,¹² fametszeteiről készült öntvények alapján díszítőmotívumainak, emblémáinak és nagyobb méretű kompozícióinak olyan bőséges sorával találkozunk, hogy joggal vélhetjük: művésznünk véglegesen ezen a vidéken telepedett le. Bécs, időnként esetleg Győr, Pozsony, vagy Vác is lehetett lakóhelye.

Márton József személyének feltűnése a Gritner-i megbízók körében, valamint a Csokonai versek valószínű ismerete megerősíti azt a feltevésünket, amely még csupán stíláris egyezések alapján alakult ki bennünk¹³ a költő halála utáni, Márton József gondozásában, Bécsben, Pichler Antal nyomdájában, 1813-ban napvilágot látott két kis kötet, az Anakreoni dalok (70. kép) és a Dorottya (71. kép) címlapjai láttán. Ez a két rézmetszet szignálatlan ugyan, de felfogásban, apró és jellemző részletekben, tökéletesen megegyezik Kömlei Szükségben segítő könyvének fametszetű illusztrációival, köztük pl. Ketten koccintanak és a Magyar pap felolvas a betegnek, számos karakteres jegyével. Ilyenek a túlzottan elnyújtott ujjak, a jellemző gesztusok, a testalakítás, a mozgástípusok, az azonos karakterű, hosszú szárú pipa ábrázolása, a kancsó formája, az asztal felülnézetű rajzának feltűnő hasonlósága, a szoba terének érzékeltetése, a ruhák, a katonai viseletek és csizmák formáját alakító vonalvezetés, és nem utolsósorban az árnyékok megegyező hangsúlyozása. Nincs is semmi valószínűsége annak, hogy ugyanabban az írókörben egy teljesen megegyező stílusban dolgozó másik ismeretlen művész létezését feltételezzük, így ezeket a metszeteket is Gritnernek kell tulajdonítanunk, megjegyezve, hogy az Anakreoni dalok és a Dorottya címlapjain a rézbe metszés során mesterünk karakteres vonalvezetése valamivel lágyabb lett.

Azt, hogy ezekben az években nyomdáink rangosabb produkcióin és ponyváink lapjain (56. és 72. képek) egyaránt sorra megtaláljuk Gritner munkáit, személyének és életkörülményeinek homálya miatt egyelőre csak a megbízói kör háttérével, az adott feladatokhoz való könnyed alkalmazkodási képességével és nagy munkabírásával tudjuk magyarázni.

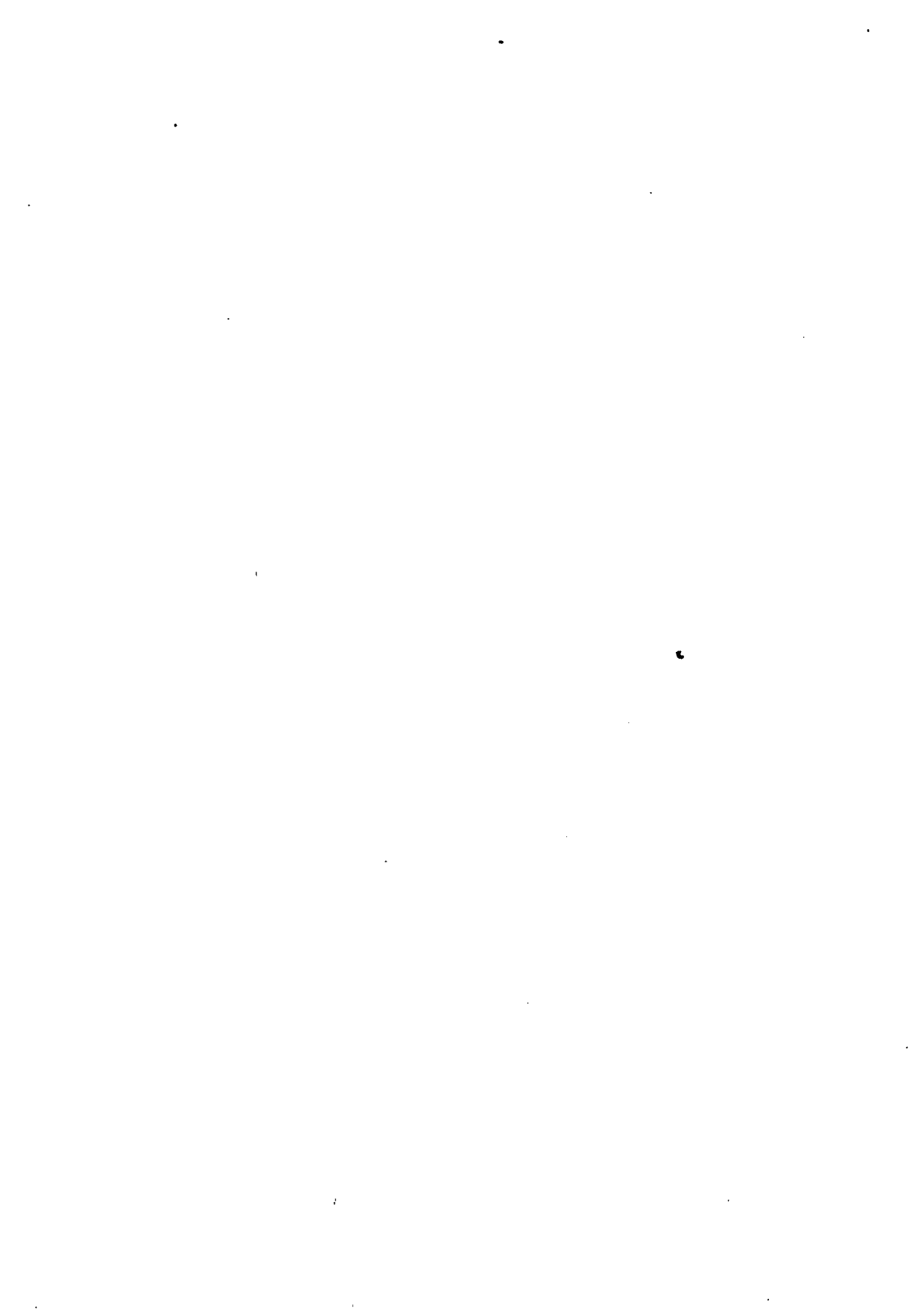
A tény, hogy Márton József a két Csokonai-címlapot művésznünkkel rajzoltatta meg, hozzásegít bennünket ahhoz, hogy a 19. század eleje legjelentősebb, és az irodalomtörténeti összefoglalásokban legtöbbször reprodukált illusztrációk eddig ismeretlen alkotóját is meghatározhatjuk. Fazekas Mihály Lúdas Matyijának első, szerzőnév feltüntetése nélküli, 1815-ös kiadását követően, a megbántott költő kiengesztelésére Márton József vállalkozott és ő készítette elő a már névbetűkkel jelzett és újonnan átdolgozott második kiadást. Ez a füzet is Bécsben jelent meg, fába metszett apró jelenettel díszített címlappal (73. kép), és négy rézmetszetű, egészoldalas illusztrációval (74–77. képek). Az első kép alatt ott olvasható a rézmetsző jelzése: Göbwart sc. 1817.¹⁴ Márton József tehát

Fazekas Mihály verses poémáját a jobb kiadványokat megillető rézmetszetű illusztrációkkal akarta rangosabbá tenni. A kísérő képek rajzait Márton ugyanattól a Gritnertől rendelte meg, aki sok-sok munkája során bebizonyította, hogy a tartalom lényegére is rá tud érezni. Attól függetlenül, hogy a címlapon eredetiben, azaz fametszetben hagyott apró figurák teljesen Gritnerre vallanak, és attól is függetlenül magunkat, hogy a rézmetszetben, és nagyobb méretben megjelent illusztrációk részleteit kicsinyben sorra felismerjük a Kömlei-féle fametszeteken (a ruhák formáját, a csizmák szabását, az ágy típusát, a kocsi azonosan szerkesztett kerekeit, a szék lábainak hajlását, az ablakszemek rajzának megszokott ritmusát, térérzékeltetésének módját, a gesztusrendszereket), olyan vitathatatlan apróság is az ő szerzőségét igazolja, mint például a Dorottya Farsang hercege prémes köpenyének a Lúdas Matyi címlapján szereplő kis főhős, és az első rézmetszeten szereplő Lúdas Matyi bundájának azonossága. S még tovább menve, ha a képek formai és tartalmi vizsgálódásának végére érkezünk, megállapíthatjuk: ha ezeknek a korai 19. századi magyar irodalom mindannyiunk számára oly kedves illusztrációinak legfőbb erényeit keressük, azokat nem a metszetek színvonalában, hanem a mondanivalóval való azonosulásukban találjuk meg. Ha pedig visszakicsinyítjük őket a címlap kis figuráinak, vagy a sokat idézett a Ketten koccintanak méretére, még jobban a szemünkbe tűnik az azonos rajzoló eredeti egyénisége. Göbwart, a rézmetsző, tehát precízen használta a sc. jelzést, mert a rajzhoz semmi köze nem volt, és a rajzoló nevét azért nem jelezte, mert saját magát, mint rézmetszőt – feltehetően –, rangosabbnak ítélte.

Gritner személyéhez kezdetben több névvel jelzett díszítő rendeltetésű fametszete, és egy már illusztrációs igényű szignált fametszetsorozata vezetett. Személyére irányuló további kutatásaink révén egyelőre még csak keresztneve első betűjének megismerését tarthatjuk eredménynek, de annyit már joggal feltételezhetünk, hogy jól ismerte hazánkat, ismerte szokásait, viseletét, életkörülményeit, értette nyelvünket, hiszen itt magyarok között élt közel negyven esztendőn keresztül. El kell fogadnunk Thieme–Becker adatát, amely szerint Németországban született művészről van szó, mert művészi eszköztárának forrása szorosán Chodowieckihez köti, franciaországi múltjának bizonyítékait azonban még fel kell kutatnunk. A magyaros papi köntösű figura kivételes kiemelt ábrázolása, a Lúdas Matyi tartalmával azonosult hangulatú illusztrációi mindennél jobban tanúsítják felvilágosodottságát. Azt még kevésbé tudjuk, hol mindenütt élt huzamosabban, Bécsben, Győrben, Vácott vagy Pozsonyban, azt sem, hogy honnan indult, kiktől tanult, Franciaországból mi hozta Bécsbe, majd a magyar földre, és magyarországi tevékenysége a maga teljességében még távolról sem ismerős. De van egy 1780 és 1817 között Magyarországon dolgozó művésznünk, aki egyre jobban körvonalazható oeuvre-jével gazdagabbá teszi e művésze gyéniségekben szűkös évtizedeket, és akinek feltűnése feladatunkká teszi teljes működésének felderítését, szerepének rekonstruálását. Kutatásaink során már eddig is száznál többre nőtt Gritner műveinek száma. Munkánk folytatásával egy, a jelen század elején megfogalmazott felhívásnak is eleget teszünk, amelyet Pitroff Pál: A győri sajtó története (1728–1850) című¹⁵, bőséges képanyaggal, köztük több Gritner által fába metszett kis kompozícióval és emblémával beszédesebbé tett, munkájának „A képekről” szóló összefoglalásában olvashatunk: „Mivel sajnos a könyvdíszítésekhez semmit sem értek, ... alig szólhatok róluk ... jórészt azért vettem be munkámba, hátha hasznukat veszi valaki, hozzáértő, aki a magyarországi könyvek díszítésének történetével fog foglalkozni ...”

JEGYZETEK

1. NAGLER, G. K.: Die Monogrammisten. München, 1858–79.
2. SZENDREI J.–SZENTIVÁNYI GY.: Magyar képzőművészek lexikona. Bp. 1915.
3. THIEME, U.–BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, 1922. XV. k. Forrásként a Nagler és a Szendrei–Szentiványi lexikonokat és a Ch. Marionneau, Salon Bordelais, in Mém. de la Soc. des Bibliophiles de Guyenne vonatkozó helyét említi.
4. KERESZTURY D.: A magyar irodalom képeskönyve. Bp. 1956.
5. SZÁNTÓ T.: A szép magyar könyv. Bp. 1974.
6. A magyar sajtó története. I. 1705–1848. Szerk.: Kókay Gy. Bp. 1979.
7. Magyar Hírmondó. Az első magyar nyelvű újság. Válogatás. Szerk.: Kókay Gy. Bp. 1981.
8. D. SZEMZŐ P.: A magyar folyóiratillusztráció kezdetei. Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, Bp. 1953. 101–184.
9. SZINNYEI J.: Magyar írók élete és munkái. Bp. 1891–1914.
10. KRESZ M.: Magyar parasztviselet (1820–1867). Bp. 1956. (A szerzőtől kapott szakmai információkért köszönetet mondunk.)
11. VAYERNÉ ZIBOLEN Á.: Új adalék Révai Miklós művészi munkásságához. Művészettörténeti Értesítő, 1979 /3. 193–195.
12. POGÁNY P.: A magyar ponyva tüköre. Bp. 1978.
13. Művészet Magyarországon 1780–1830. Szerk.: Szabolcsi H. és Galavics G., Bp. 1980.
14. PATAKY D.: A magyar rézmetszés története. Bp. 1951.
15. PITROFF P.: A győri sajtó története (1728–1850). Győr 1915.



A SZÍNHÁZI LÁTVÁNY TÉMÁINAK ÉS MOTÍVUMAINAK VIZSGÁLATA A FELVILÁGOSODÁS ÉS A REFORMKOR HAZAI SZÍNJÁTSZÁSÁNAK MŰSORA ALAPJÁN

A közönség vizuális érdeklődésének és izlésváltozásának szempontjából

I. A kutatás témája

Évek óta dolgozunk Berczeli Károlynéval egy problémájában azonos, de a kutatás során egyre szerteágazóbb témán, ami igen erősen kötődik a korszak művészet- és művelődéstörténeti feltárásának e kutatócsoport s a kiállítás által felvetett kérdéseire.

Az általunk eredetileg kitűzött feladat az volt, hogy kezdve a hivatásos magyarországi színjátszás kibontakozásától a 18. század utolsó harmadában, időben kronologikusan előre haladva, egyelőre az 1870-es évekig tisztázzuk a színházi látványt meghatározó elemek mibenlétét, felmérjük és értékeljük a történeti kutatás számára rendelkezésre álló források mennyiségét és használhatóságát.

Kutatásainkat az a feltételezés indította el, hogy a színháztörténeti korszakok izlés- és stílusváltásainak feltárásához az egyik – s a kutatás által szinte teljesen elhanyagolt – területet a színházi látvány megformálásának történeti rekonstrukciója kell hogy adja. Ténykérdés, hogy a színház izlés- és stílusváltásait – a dramaturgiai változásokkal párhuzamosan, sőt azokat hol megelőzve, hol követve – számtalan esetben a nyelvi közlés határain kívül és túl, a színészi játék, az előadás színhelyének, a díszlet- és kellékhasználatnak, a szereplők jelmezének új felfogású értelmezése, megoldásai, a csoportozatok más kompozíciós elgondolásokat követő elrendezése legalább annyira tükrözi – ma is – mint a bemutatott művek tartalmi-dramaturgiai elemzése. Hogy az auditív és vizuális színházművészet esetében a látványelemzés elengedhetetlen követelmény, az a művészeti ág jellegéből tehát természetszerűen adódik, s az is, hogy ennek szempontjai s módszerei a művészettörténeti kutatások felé vezetnek.

II. Eddigi kutatásaink az eredeti célkitűzésnek megfelelően a forrásokat tárták fel.

A következő eredményekre jutottunk:

a/ Képi ábrázolások

Elenyészően kis mennyiségű eredeti díszlet- és jelmezterv maradt fenn az 1780–1830 közötti időszakból. Bizonyossággal a magyarországi hivatásos – de német nyelvű – színjátszáshoz köthető egyetlen tervező, a pozsonyi Karl Maurer, összesen 21 díszlettervvel, 1 kulisszaszínpadot megőrkítő vázlattal, 3 kelléktervvel és egy ismeretlen tervezőtől származó, 1831-re datált, szegényes, Pozsonyban használt börtönterv. A korszakban döntő szerepet játszó pesti és budai német színjátszásról és a kezdő magyar nyelvűről – most nem részletezendő – minimális képi fogódzókkal rendelkezünk. Eredeti tervek vonatkozásában a későbbi, 1830–70 közötti időszak sem gazdagabb. Csak Telepi György

néhány vázlata áll rendelkezésünkre. Ezért érdemelnek fokozottabb figyelmet az 1830 utáni korszakból fennmaradt jelenet- és szerepképmetszetek mintegy 80 lapjának ábrázolásai. A képi ábrázolások katalógusainak összeállítása után az anyag szegénysége vezetett az írásos forrásokhoz.

b/ Írásos források az inventáriumok, a színlapok, a szövegek könyvek bejegyzései, a konkrét színházi előadásokhoz kapcsolódó naplók és jegyzőkönyvek, a sajtóvisszhang.

A további kutatás szempontjából alapvető fontosságúaknak bizonyultak az ún. színházi díszlet- és jelmezinventáriumok. Ezek összeállítására több alkalommal is sor került. Rögzítették a színház főhatósága (város, vármegye), ill. tulajdonosa számára a színház igen nagy költséggel kiállított színpadi felszerelésének és jelmezállományának egyes tételeit a mai leltár értelmében, ugyanebben az értelemben a színház bérletének változásakor tisztázták a meglévő állapotot – sok esetben az állag és az érték feltüntetésével –, s az új bérlő által hozott anyag nagyságát, jellegét, értékét. A szakirodalomban már publikált soproni, kassai, pozsonyi, megyeri stb. leltárak mellett terjedelemben és jelentőségben kiemelkednek a Fővárosi Levéltárban őrzött pesti és budai német színházi leltárak (1799. Pest-Buda – 171 lev.; 1828. Buda – 5 lev.; 1829. Buda – 3 lev.). Ezek alapján tisztázható, hogy milyen alapfelszereléssel rendelkezett egy-egy színház.

A napi színházi látványról a legtöbb információt a Pesti Magyar Színház, ill. 1840-től a Nemzeti Színház különféle színházi napló- és leltárkönyveinek bemutatókra bontott rendelkezéseiből nyerjük. Második korszakunkra eddig 18 kötetnyi forrást sikerült fel-tárnunk. Az anyag eddig lappangott, ezért részletesebben ismertetjük. A Nemzeti Színház szervezetét, működését különféle ügyviteli könyvek rögzítik számunkra. A napi színházi látványt, ill. a korszak színházi gyakorlata szerint az átlag előadások látványának tárgyi megformálását a színház raktáraiban felgyülemlett, több-kevesebb módszerességgel gyarapított különféle készletek határozták meg. Szempontunkból négy tár érdekes: 1. a rekvizitumok tára, azaz a kellékek tára; 2. a ruha-, ill. a fegyvertár; 3. a színpadilag használt bútorok tára és 4. a díszítmények tára. Az ezekről hiányosan fennmaradt jegyzékek lényegében a korábban már jelzett inventáriumok körébe tartoznak. Nem így az egyes bemutatókra vonatkozó utasítások (elrendelések) jegyzőkönyvei. A korszakból fennmaradt 11 kötet (kb. 3000 lap terjedelmű) jegyzőkönyv szinte folyamatosan tájékoztat egy-egy bemutató jelmezhasználatáról. Kelléktári napló összesen 3 kötet maradt fenn (1844, 1848, 1850); díszletkönyv 1 kötet 1855-ből. Az 1837–1852, ill. az 1852–57 közötti időszakról átfogó leltárkönyvekkel rendelkezünk, az 1841-ből származó Hittelkönyv a kiadások egy részét rögzíti.

A felsorolt 18 kötet adatait rendeztük és mutatóztuk produkció (előadás) szerinti bontásban. Ez a munkafázis lényegében, mintegy harminc év szerepeinek számbavételét jelentette, a kosztüm és szerep egymásravezítésével.

Az előbb említett, produkció szerinti elemzés magával hozta, hogy vizsgáljuk a korszakból fennmaradt színlapok szcenikai utasításait. Esetenként, különösen a Pesti Német Színház 18. század végére eső, Eugenius Busch igazgatásának idejéről származó színlapjai gyakran bőbeszédűek, részletes leírásokat tartalmaznak az előadás nagy jeleneitől, tablóirol, gépezeteiről. Ez nem általános gyakorlat. A színlapok esetenként tisztázzák a dekoratőrök, színmesterek nevét, néha megadják a fontosnak tartott, új, érdeklődésre számot tartó látványosságok, színek témáját, – elsősorban reklám célzattal. Ez az

információcsoport, mint a későbbiekben kitűnik, igen fontos a korszakokban uralkodó ízlés rekonstrukciójához. Amit megemlítenek, kinyomtatnak, kiemelnek, s főként amivel közönséget vélnék vonzani, feltétlenül elfogadható ízlésmérőnek.

Az eddig felsorolt források – különösen a színhelyre vonatkozóak – elégtelensége vezetett el a színházi szövegek könyvek, elsősorban rendező-, ügyelő- és sűgőkönyvek analíziséhez, látványközpontú információinak feltárásához. E területen igen gazdag anyag áll rendelkezésünkre: a pesti és budai német színház szövegek könyveinek fennmaradt állománya, de különösen a szinte teljes egészében fennmaradt Pesti Magyar Színház, a későbbi Nemzeti Színház könyvtárának rendező- és sűgőkönyvei. Ez a fázis vezetett módszertani problémákhoz: a mennyiségben egyre bővülő, de minőségben meglehetősen kis információtartalmú, s csak tömegében statisztikusan kiértékelhető adatmennyiség valamilyen használható feldolgozó-értékelő rendezőelv alkalmazását igényelte.

III. A színházi műsor

A színházi látványra vonatkozó adatok kornológiai és tematikai feltárásának vezérfonalát a színházi műsorban jelöltük ki. A kísérleti műsor a Pesti Magyar Színház 1837/38-as évadja, ill. működésének első évtizede. A szigorúan vett időhatárt (1830) tekintve ez a modell már kívül esne ennek a szimpozionnak a korszakhatárain, de nemzeti színházunk oly megkétszerezve annyi, korábbi színház történeti periódusra jellemző műsorpolitikai sajátosságot képvisel indulásakor, hogy bizton tarthatjuk egy korábbi ízlésállapot rögzítőjének is.

A Pesti Magyar Színház 1837. aug. 22., a megnyitás napja és 1838. aug. 31. között, tehát 375 nap alatt összesen 166 új bemutatót tartott, szinte minden második napra egy új színmű bemutatása esett. Az előadásszámok 1–3–5 körül mozogtak az 1837–38-ban bemutatott magyar színművek közül 1964-el bezárólag csak Kisfaludy Károly Csálódások c. színműve érte meg a 100. előadást. A magyar szerzők: Vörösmarty, Kisfaludy Károly, Csató Pál, Gaál József, Fáy András, Munkácsy János, Bárány Boldizsár, Szontágh Gusztáv, Szigligeti Ede, Jósika Miklós stb., a németek: Schenk, Halm, Kotzebue, Birch-Pfeiffer, Hirschfeld, Holbein, Lebrun, Kurländer, Iffland, Raupach, Grammerstötter, Schickh, Töpfer, Nestroy, Hell, Jünger, Bauernfeld, Weissenthum, Körner, Cuno, Gerle, Horn, Meisel, Holtei, Ziegler, Raimund, Schiller (Fiesco, Haramiák), Lessign (Emilia Galotti) mellett, a franciák: Dumas, Scribe, Dalayrac, Courcy, Frédéric, Bayard stb., az angolok: Sheridan, Rowley, s több Shakespeare-mű (A makrancos hölgy, Lear király) ...

Nemcsak a szerzők, a témák is végtelen változatosságot mutatnak. 1837. augusztus 22-én Vörösmarty prólójában, az Árpád ébredésében honfoglaló ősnket kellett a maga materiális valóságában Ledvaynak megjelenítenie, majd az első évad műsorát tekintve, Szapáry Péter (Birch-Pfeiffer), Mátyás király Ludason (Gaál József), Stibor vajda (Kisfaludy Károly), Zrínyi vagy Szigetvár ostroma (Körner), Sajtár és Rurik, vagy Margit szigete (Bárány Boldizsár), Gróf Benyovszky (Kotzebue), Vazul (Szigligeti), Bátori Mária (Dugonics András), Béla futása (Ruzitska), Adorjánok és Jenők (Jósika), Marót, macsói bán (Vörösmarty), Mátyás király Moldvában (Weidmann), Kemény Simon (Kisfaludy Károly) történelmi alakjainak és környezetének színpadi megjelenítése következett. A magyar történelmi vonatkozások mellett Belizár, Griseldis, Angelo Pádva zarnoka, IV. Henrik, Saluzzoi Corona, Borgia Lucretia, a Horatiusok és Curatiusok, Fiesco

és Lear király története váltakozott Parlagi Jancsi és Hinkó a hóhérlégény históriájával ...

Ami az egyik legnagyobb nehézséget jelenti – s tulajdonképpen ezt szerettem volna az előzőkben jelezni – az az, hogy már a kezdet kezdetén a korszak színházi műsorának a színdarabjai mind a cselekményt, mind a színhelyeket, mind a jellemeket-szerepeket tekintve a feledés homályába veszttek, kb. 100 színdarabból jó ha 2 az emlékezetben tartott, mai értelemben is klasszikusként számon tartott mű. A korszak színházi közönségének érdeklődését, ízlésvilágát – kutassuk ezt a szöveg vagy a látvány vonatkozásában – pedig éppen nem az elenyészően kevés klasszikus művön mérhetjük, hanem azon az adattömegben, amelynek bizonyos forrásait az első részben ismertettük.

Ezek a tapasztalati eredmények vezettek ahhoz, hogy egy adott színház adott műsorát modellként kiválasszuk, s ennek részletekbe menő elemzése után várjunk az egyelőre ismeretlen eredményre. Miért választottuk a műsort az elemzés vezérfonalául? – Mert van néhány olyan sajátossága, ami csak a színház művészetére jellemző, csak a színház-történész számára biztosít egyértelmű fogódzókat. Csak néhányat kiemelve: általános jellemzője, hogy a műsoron szereplő színdarab meghatározott helyen és időben garantáltan találkozik közönségével, kijelöli a vizsgálandó művek körét – se több, se más mű nem vonható be a körbe –, statisztikus és tematikus bontásban egyaránt értékelhető, a bemutatott darabok előadássűrűsége egyértelmű siker- és ízlésmérő. Túl ezeken a színházi műsorra általánosan jellemző sajátosságokon, korszakunkban fellelhető néhány olyan jellegzetesség is, ami csak a korra jellemző. Ilyenek a drámairodalomban a tömegtermelés, a darabgyártás, az állandó készletekből történő gazdálkodás következményeként jelentkező díszlet- és kosztümtípusok szerinti sematizmus és konzervatizmus a látványban.

IV. Összegezve az eddig elmondottakat – most már a legjellemzőbb nehézségeket is felvázolva – hogyan képzeljük a gyakorlatban megvalósíthatónak a felvilágosodás és reformkor színházi látványa témáinak és motívumainak feltárását?

A korszak színházművészetének a ponyvairodalomhoz hasonlatos tömegtermelése, s különösen a színházi látványformálás típusdíszletekben, típuskosztümökben gondolkodó látásmódja azt a hipotézist eredményezte, hogy a színház a látvány megalkotása tekintetében erősen megkötött sztereotípiákkal dolgozott s ezek a fennmaradt források segítségével rekonstruálhatók. Az eredeti tervanyagot, az inventáriumok adatait és a napi előadási naplókat a bemutatott művek bejegyzései által megkövetelt színhelyekkel, jelmez- és rendezői utasításokkal szembesítjük, s az így nyert anyagot statisztikus és tematikus alapon két szinten rendezzük. Az első szintet nevezzük a látvány témái tisztázásának, a másodikat a motívumokénak. A látvány témáit feltehetően a díszlet- és jelmezinventáriumok globális megjelölései fogják adni – a terem, törökös szoba, kert stb. – típusmegjelölései, s ezek nyújtják az adott korszakban a színházba járó közönség vizuális élményének kereteit. A látvány motívumai a típustól eltérő módosításokból adódnak, s ilyenek a topográfiailag köthető színhelyek, mint a Duna Pestnél, vagy azok a kiegészítések, amelyek a legnagyobb változatosságot mutatják, a sírhalom, a rózsalugas stb.

Vizsgálódásunk tárgya tehát elsődlegesen nem a cselekmény elemzése során kibontott, a korszakra jellemző konfliktushelyzetek felmérése lesz, hanem a drámákban előforduló színhelyek és szerepek, ti., hogy melyek voltak azok a képi-tárgyasult valóság-

részletek, amelyek iránt a kor közönsége érdeklődött, mik voltak azok a jellegzetes tárgyi és képi összetevők, motívumok, amelyekből a színpadi „második” valóságot felépítették, – s mi több, ezt hihetőnek, elfogadhatónak tartották.

A színházi látvány megfogalmazásakor feltétlenül számolnunk kell a levegőben lógó, kialakult korizléssel és elvárásokkal, amit a napi bevételekből élő színháznak sokkal fokozottabb mértékben kellett figyelembe vennie, érzékelnie, mint a művészetek azon területeinek, melyek nincsenek közvetlen kapcsolatban fogyasztóikkal.

V. A színház és képzőművészet kapcsolata

A színházi műsort meghatározó műfajok, a műsor tematikai összetétele, a színházi látvány témái és motívumai és a korszak képzőművészete által preferált műfajok, témák, ábrázolási konvenciók feltehetően szoros korrelációban álltak egymással.

A történelmi drámák témái (gondoljunk Zrínyire) ábrázolási és előadási konvencióinak kérdése a történelmi festészet problémáival mutatnak közös vonásokat; a vígjáték, az érzékeny játék, a lassan kibontakozó népszínmű (itt még csak Volksstück) az életkép-festészettel. A lényeg, hogy a 19. század elejétől egyre erőteljesebben jelentkező, a nemzeti témák és polgári-népi környezet megjelenítését követelő igények a vizuális ábrázolás konvencióinak, kelléktárának hiányával birkóztak mindkét területen a konkrét feladatok megoldásakor.

Tulajdonképpen sem a színháztörténet, sem a művészettörténet nem foglalkozott eddig behatóan a témáit időben és térben végtelenné tágító színpadi valóság megjelenítésének a korszakban tapasztalható elemi gyakorlati nehézségeivel, ugyanakkor nagy hatású ízlés- és közvéleményformáló erejével.

PÁRHUZAMOS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNETI JELENSÉGEK AZ 1780-1830 KÖZÖTTI KÖZÉP-KELET-EURÓPÁBAN

A kiállítás s a tanulmánykötet-katalógus által fölvetett gondolatok közül legelőször a korszakhatár megválasztásának problémájára térnék ki. Szabolcsi Hedvig előadásában általános európai korszakhatárokról esett szó 1780 és 1830 kapcsán. A mi közép-kelet-európai környezetünkre is éppen ezek a terminusok jellemzők. A cseh nemzeti kultúra fejlődését hasonlóképpen korszakolja Josef Koči összefoglaló munkájában.¹ Az ottani fejlődésben is jelentkeznek a miénkkel rokon problémák, bár teljesen más – kifejezetten polgári jellegű – társadalmi hordozóval állunk szemben. A cseh tudomány szakkifejezésével „nemzeti újjászületésnek” nevezett folyamat első szakasza 1780-tól az 1830-as évekig tart, s kifejezetten nyelvi, irodalmi, művészeti mozgalmat takar. Az 1830-as évektől viszont jelentkezik egy immár teljesen más, tisztán politikai irányzat is. Érdemes felhívnom a figyelmet arra is, hogy a csehek esetében nem csupán párhuzamos fejlődésről, hanem – nálunk kevésbé ismert – közvetlen kontaktusokról is szó van ebben az időszakban.²

Hasonló a helyzet a lengyelek esetében is, ám bár a kérdést az államiság elvesztése, illetve a független államiság visszanyerésének sorozatos, és kudarcba fulladó kísérletei bonyolítják. A korszakhatárok itt is egybeesnek: az 1780-as évek, az ország első felosztása után, gyökeres változásokat hoznak, az 1830-as esztendő – a novemberi felkelés éve – pedig minden szempontból határpont. Ebben a közép-kelet-európai térségben – melybe Magyarország is beletartozik – mindenképpen indokolt tehát az 1780–1830 közötti korszak kijelölése.

A kiállítás és a hozzá kapcsolódó tudományos kutatómunka fölvetette a mecenatúra kérdését is, amely korszakunkban ugyancsak égetően jelentkezik: van-e, és milyen társadalmi igény van a műalkotásra? Lengyelországban a 18. század második felétől központi műpártolásról beszélhetünk: Szaniszló Ágost király már igen tudatos, elődeihez nem hasonlítható művészetpolitikát folytat.³ Van ugyan ennek egy jelentős gazdasági oldala is, iparművészeti téren (erre alább visszatérek), de elsősorban politikai tendenciákat kíván illusztráltatni. A varsói udvarban vezető szerepet játszanak a külföldről behívott művészek. (Itt is hangsúlyoznom kell a kiállítás találó címválasztását: „Művészet Magyarországon”, miszerint a hazánkban tevékenykedő idegen művészek izlésformáló szerepe organikus része hazai művészetünknek. Ugyanez a jelenség érezhető a lengyeleknél is.) A külföldi festők közül elsősorban Marcello Bacciarelli az, aki Szaniszló Ágost eszméinek mintegy művészi szócsöve lesz.⁴ Jönnek azonban olyan alkotók is a Poniatowski-udvarba, akik lengyel földön új műfajokat teremtenek, olyanokat amelyeknek, hozzánk

hasonlóan, nincsenek hazai előzményei. Ilyen a népeletkép, amelynek első jelentős lengyelországi megfogalmazója Jean Pierre Norblin, s akinek a közvetítésével a kor francia művészete is bizonyos táptalajra lel Lengyelországban. Mitológiai jelenetei között egyszerűen megjelenik valami új: az útszéli fogadók, kocsmák világa, vagy a megyegyűlésekre – a szejmikerekre – összesereglett kismesek élete.⁵ Talán nem véletlen, hogy ezeken a területeken a zsánerképet idegen művészek valósítják meg: bizonyosfajta egzotikum keresésével magyarázhatjuk a jelenséget.

A műpártolás másik oldala iparművészeti, s egyben gazdasági jellegű: az uralkodó a luxuscikkek gyártásának központi támogatásával reméli Lengyelország ugyancsak elmaradott gazdasági helyzetének megjobbítását.⁶ Természetesen a királyi porcelánmanufaktúrák, szövőműhelyek hamarosan csődbe jutnak. Vannak viszont olyan luxuscikkek, amelyeknek előállítását később a polgárság veszi kézbe: ilyen pl. a lengyel nemesi viselet jellegzetes, keleti eredetű, sokszor aranszálakkal átszőtt selyemöve, amely korábban kifejezetten a kiváltságos nemesi öltözködéshez tartozik. 1805–1806 körül már nemcsak a krakkói polgárok gyártják, de ők is viselik, külső jelét adva egy szemléletváltozásnak, amely a nemesi múltat a nemzeti függetlenség eszméjével a kor polgárosultabb igényeinek megfelelően kapcsolja össze, de kénytelen a nemesi tradíciók kelléktárából meríteni.⁷

A múlt felé való fordulás kifejezői a korszakunkban létrejövő nagy gyűjtemények is, pl. nálunk a Jankovich-gyűjtemény, vagy akár a Nemzeti Múzeum törzsgyűjteménye is. Lengyel földön Izabella Czartoryska tevékenységét emelném ki, aki egy politikai ideológia érdekében tudatosan gyűjti a nemzeti múlt emlékeit. Gyakran csak az ereklyejelleg kerül előtérbe, ám egyre inkább értékeli a tárgyak művészi kvalitását is. Gyűjteménye, melyet kezdetben a pulawyai birtoka parkjában épített Szibilla-szentélyben őriz, ma is törzssanyagát képezi a krakkói Czartoryski-múzeumnak.⁸

A múlt felé fordulás vizsgálatához elengedhetetlen az emlékiratok intenzívebb kutatása és bekapcsolása a művészettörténeti és művelődéstörténeti munkálatokba. Ezeket az emlékiratokat legtöbbször a korábban változatlanul tűnő világ egyre gyorsabb s szó szerint forradalmi változása kényszeríti ki írójukból, aki úgy érzi, hogy kötelessége megőrizni majdan nyomtalanul eltűnő korát. Így jön létre 1799-ben egy lengyel falusi plébános – egyébként művelt, iskolázott férfiú – Jędrzej Kitowicz emlékirata „III. Ágost kora szokásainak leírása” címmel⁹, vagy nálunk Ujfalvy Sándornak a 19. század eleji Erdélyt megőrkítő emlékirata.¹⁰

Mindezek a kérdések igazolják az interdiszciplináris kutatások szükségességét, amelyek számára jó lehetőséget adott ez a konferencia.

JEGYZETEK

1. KOČI, JOSEF: Ceské národní obrození. Praha 1978. (A korszakolásra nézve elsősorban a 2. és 3. fejezet nyújt érdekes anyagot.)
2. PRAŽÁK, RICHARD: Maďarská reformovaná inteligence v českém obrození. Praha, 1962., különösen értékes dokumentumgyűjteménnyel, 156–228. l.
3. MAŃKOWSKI, TADEUSZ: Mecenat artystyczny Stanisława Augusta. Opracowała Zuzanna Prószynska. Warszawa, 1976.
4. Marcello Bacciarelli legteljesebb bibliográfiáját, jó életrajzát, ill. a művek katalógusán belül a poli-

tikai jellegűeket is Chyczewska, A. szócikke foglalja össze: Słownik artystów polskich. T.1. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971. 56–63. l.

5. KĘPINSKA, A.: Sejmiki w rysunkach J. P. Norblina. Warszawa, 1958. – Norblinnak a lengyel

népviselőket, jellegzetes népi figurákat ábrázoló rajzaiból, akvarelljeiből, valószínűleg Izabella Czartoryska kezdeményezésére metszetes albumot adtak ki Párizsban (P. L. Debucourt színezett rézmetszeteivel): Zbiór polskich ubiorów. Costumes Polonais. Paris, 1817. Vö.: BLUMÓWNA, H. – ROTHOWA, W.: Szkice Norblina do „Zbioru polskich ubiorów”. In: Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie, t. 4. 1954–1955. 215–240. l.

6. Szaniszló Ágost királyi porcelángyáráról l.: MANKOWSKI, T.: Królewska fabryka farfurowa w Belwederze. In: Sztuki Piękne, t. 8. 1932. nr. 3. 73–90. l. – A grodnói szövömanufaktúráról ugyan-csak MANKOWSKI ír: Mecenat artystyczny Stanisława Augusta. Warszawa, 1975. 279–287. l.

7. TREJDEROWA, A.: Fabryki pasów polskich w Krakowie. In: Rocznik Krakowski, t. 36. 1963. nr. 2–3. 89–126. l.

8. ZYGULSKI, Z. JÜN.: Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki). In: Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie. T. 7. 1962.

– IZABELLA CZARTORYSKA, leánynevén Flemming, Adam Kazimierz Czartoryski herceg felesége, saját maga is kiadott egy munkát gyűjteménye katalógusaként: Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach. Warszawa, 1828.

9. KITOWICZ, J.: Opis obyczajów za panowania Augusta III. Warszawa, 1951.

10. MEZŐKÖVESDI UJFALVY SÁNDOR Emlékiratai. Sajtó alá rendezte Gyulai Farkas. Kolozsvár, 1941.



Véleményem szerint sok érdekes, hasznos és értékes problémát felvető előadást hallottunk és éppen ezért nagyon őszintén köszönöm azoknak az intézményeknek, amelyek lehetővé tették az aktív és passzív részvételt. Egy olyan korszak, amellyel nagyon sokat foglalkoztam és arculatát próbáltam valamilyen módon a magyar művészettörténetbe beágyazni, néhány évtized alatt elérkezett odáig, hogy a nagyobb területek, elsősorban a történettudomány, az irodalomtörténet nemcsak megértéssel szemlélik munkánkat, hanem már tudomásul is veszik és értékelik is eredményeinket. Én azt hiszem, hogy felfogásom most kezd valamilyen módon elfogadottá válni. Régóta vallom ugyanis – és ezt érthető módon főleg az építészettel kapcsolatban fejtettem ki –, hogy a 18. század utolsó harmadában, tehát az újabb felvilágosodás korának tekintett korszakban mutatkoznak meg azok a csírák, törekvések és próbálkozások, amelyek majd, a századforduló után, hol erősebb, hol gyengébb mértékben egy új felfogás, új művészi formálás, új tartalom kialakításához vezetnek. Azaz a 19. századi művészeti felvirágzás nem nullpontról indult, hanem kimutatható hazai előzményekből.

Most az egyik fontos előadásra szeretnék kitérni. Sajnálom, hogy Kosáry Domokos már nincs jelen, mert az ő előadása volt kétségtelenül a legizgalmasabb, a legsúlyosabb problémákat felvető, de megítélésem szerint ugyanakkor a legelfogultabb is. Elfogultnak mégpedig azért találtam, mert rendkívül merev kategóriákkal dolgozik, amelyekbe az eredményeket, egyéneket és műveket egyaránt beszorítja. Ezáltal nincsenek érzékeltetve azok a variációs lehetőségek, amelyeket minden emberi cselekedet vagy minden történés magában rejt és ami a művelődéstörténet minden területén akár döntő fontosságú is lehet. Noha a nemesség magatartásának újszerű analízise és az ebből levonható következtetések igen érdekesek számomra, de mégsem győznek meg. A Kosáry által felállított hármas tagolódást, és itt is különösképpen a felvilágosult rendi tendenciákról hallottakat aligha igazolja a művészet – bizonyos esetekben öntörvényű – fejlődése. A művészi produktumok interpretálásához tehát e megközelítés számunkra nemigen nyújt segítséget. Úgy érzem azonban, hogy Kosáry Domokos nézeteit valamilyen módon konfrontálnunk kell eddigi eredményeinkkel, bár ha az ember kidolgoz egy nagyarányú koncepciót és ez a koncepció erősen racionális, akkor – és ez mindkét oldalra érvényes – egy-két ellenvetéssel a meggyőződést aligha lehet elmozdítani. Az ellenérveket csak további munkáink hitelesíthetik.

Nagyon fontosnak tartom, hogy a művelődés minden területét felmérjük, és számoljunk a kultúra minden produktumával mikor koncepciónkat kialakítjuk és ha így dolgoz-

zunk, akkor az szembeállítható lesz Kosáry Domokos azon nézetével, amelyet elsősorban a 18. század végére vonatkozólag fejtett ki. Véleményem szerint Kosáry Domokos túlságosan elítéli a 18. század végi nemesség magatartását, természetesen az általa elsősorban tekintetbe vett politikai és eszmei magatartás alapján. Nálunk – főleg kulturális téren – a nemesség ekkor nem különül el világosan a felnövő polgárságtól, sőt a papságtól sem. Tapasztalatom szerint mindazok a kulturális törekvések, amelyek előre mutatóak, mindazok a kezdeményező vagy pártoló lépések, amelyek szükségesek voltak a hazai kultúra ilyen vagy olyan jelenségének kibontakoztatásához, nagyrészt a „gyűjtőnéven” nemesi-polgári osztályból, annak bizonyos rétegéből indultak ki. Természetesen ezek a kezdeményezések legtöbbször nem voltak tudatosak, nem is egyenlő irányúak, nem egyformán helyesek: mégis az összkép sokkal pozitívabb, semmint azt Kosáry látatja.

A munka módszerét tekintve e kérdésben nagyobb inspirációt kaptam Németh Lajosnak abból a korábban megfogalmazott tételéből, amely a korszakmodell megrajzolásánál olyannyira elengedhetetlennek tartja a műveknek a kulturális mező viszonylatrendszerében való elhelyezését és vizsgálatát. Ha ebben a viszonylatrendszerben vizsgáljuk korszakunkat, akkor eljuthatunk odáig, hogy a minőséget és a szuverén hazainak jellemezhető vonásokat meglássuk.

Kosáry Domokos részben ellenérzést mutat a nemesség iránt, részben igen pozitíven ítéli meg szerepét. Sok olyan összefüggést tudok a művészet és az építészet területéről, amely meggyőzött arról, hogy nemcsak a tárgyalt korra, hanem az egész magyar történelemre a nagyon ellentétes magatartásformák jellemzőek, amelyek ide is, oda is csoportosíthatók, majdnem függetlenül attól, hogy milyen társadalmi osztályba tartozik a megbízó. Sok csapástól megviselt kis nép vagyunk, de korántsem él bennünk az a nemzeti szilárdság és öntudat, ami kicsit jobb történelmi sorson átesett népeket jellemez. Mindig nagyon érdekes kérdés, hogy mi történt és miért egy adott pillanatban. Ezen pontosan azt értem, hogy minden a felszín alatt mutatkozó történés, mélyben játszódó folyamat hirtelen döntővé válhat a művészetek minden területén. Az előadók többsége valamilyen módon hangsúlyozta ezt a mélyebb problémát, az emberi magatartásmódok befogadási és reagálási formáit, az igénynek és kielégítésének roppant fontos relációit, – és ezt igen fontosnak tartom. Hozzá tenném még azt is, hogy szkeptikus vagyok, ha ebben a korszakban a korai kapitalizációról hallunk, helyesebben, ha ezt a művészeti élet eseményeire vonatkoztatjuk. Ha például a művész, az illusztrátor vagy szerkesztő elhatározza, hogy csinál egy sorozatot, akkor hirdet és előfizetést gyűjt a sorozatra és azt is hozzászólja, hogy milyen hazafias és magasztos célt szolgál mindez. Roppant nehéz ilyenkor eldönteni, hogy mi volt előbb: reménye a haszonban, vagy az eszmei-társadalmi igény.

Az előadásokban rendkívül sok olyan fontos részlet merült föl, amire fel kell figyelni a továbbiakban, erre többen rá is mutattak. Ezek közül érdekesnek látszik például a képvel díszített röplap és a vele rokon kérdésekkel kapcsolatban a vizuális hatás kérdése. Erre elsősorban Belitska Hedvig referátuma világított rá, és ez felelevenítette egy emlékemet. Amikor – már csaknem félszáz évvel ezelőtt – Picasso Guernicája elkészült és az első reprodukciók megjelentek, intonálva a háború embertelenségét, akkor mindenki csak arról beszélt, hogy az emberi szenvedésnek, a szörnyűségnek, a borzalomnak ilyen kifejezése még nem létezett a művészetben. Senki nem beszélt arról, hogy a művész legnagyobb ilyen vagy olyan alkotása, vagy hogy a művésznak milyen korszakában keletke-

zett. A Guernica művészi kvalitásairól sem esett szó, azaz speciális művészeti kérdéssel senki nem foglalkozott. Erre az a magyarázat, hogy a Guernica vizualitása olyan döbbenetes és olyan sokszerű élményt fejezett ki, ami minden egyéb szempontot elnyomott. Tanulásként tehát azt kell mondani, hogy azt, hogy egy adott pillanatban egy adott művet hogyan lát és ítél meg a szemlélő, abban erős szerepe van a korszak történelme ismeretének. Éppen ilyen fontos azonban, és mindig próbálom ettől óvni magam, hogy ne a mai látásviszonyokat és lélektani ismereteket vetítsük vissza az 1800-as évekre, hanem próbáljuk megtalálni a speciális jegyeket. A helyes interpretáció az összetett jelenségek vizsgálatán és széles körű ismereteken kell, hogy nyugodjék.

NÉHÁNY UTÓLAGOS TANULSÁG A MŰVÉSZETTÖRTÉNET ÉS A MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET VISZONYÁRÓL

Amikor tanácskozásunk anyagát megjelenésre előkészítve egyben végigolvastam, az egyes szövegek a leírt szó erejével kényszerítettek újabb továbbgondolkodásra, további tanulmányok leszűrésére. S talán megengedhető, hogy ebből a gondolatmenetből utólag fűzzek hozzá az itt közölt anyaghoz néhány észrevételt, annak ellenére, hogy ezek előszóban a vitán nem hangzottak el.

A művelődéstörténet és az egyes társadalomtudományi ágak viszonyának, összefüggésének kérdéseiről az utóbbi néhány évben egyre több szó esik. Magunk is, a Magyarországi Művészettörténet alapozó munkáitól kezdve egyre gyakrabban ütközünk e problémába. Jó ideje foglalkoztat hát ez bennünket és egyre sürgetőbbé vált, hogy eddigi munkánk alapján – korszakunkban – megpróbáljuk legalább valamennyire végiggondolni e bonyolult összefüggésrendszert.

Ha meggondolom, alig tíz éve, hogy az itt szóban forgó 50 évnek mint *művészettörténeti korszaknak* a létjogosultságáról vitatkozni kezdtünk, akkor már támaszkodva a társ művészettudományok új eredményeire, itthoniakra és külföldiekre egyaránt. Munkahipotézisünk helyességének bizonyítására akkor vállaltuk mindazokat a kutatásokat, amelyek eredményeivel reméltük legalább részben eltüntetni az ún. fehér foltokat.

Az azóta eltelt évtized alatt közzétett eredmények – köztük a csoportos, a kollektív munkák – a tanulmánykötet, a kiállítás – álláspontunkat a korszak valódi létéről olyanmilyre elfogadottá tették a művészettörténetben is, hogy úgy hiszem, ezt ma már konszenzusként kezelhetjük.

A kezdő és záró időpont már a kézikönyvet előkészítő periodizációs vitán is – azóta is –, sőt a konkrét kézikönyv munkák során néhol magunk közt is vitára adott okot. Noha a kezdő 1780-as korszakhatárt illetően mind történészeink, mind irodalomtörténészeink korszakolásától adódnak eltérések, e kérdésben nem volt érdemi vita. A korszak végét jelentő 1830-as évek határjellege pedig kifejezetten egyetértésre talált Kosáry Domokos álláspontjában. Lényegesen bonyolultabb azonban a kérdés mind a korszak belső tagolását, mind az egész korszak jellegét tekintve.

A *korszak* általam is felvetett *átmeneti voltának* árnyalt értelmezésére Németh Lajostól kaptunk tőle megszokott lényeglátó elméleti alátámasztást ezúttal is. Elemzése egyben jól operacionálható szempontokat is adott a konkrét munkához. Németh fogalmazta meg eddig a legpregnánsabban eddigi munkánknak azokat a jellemzőit, amelyek – az átmeneti jellegből is következően – indokolták a szándékoltan széles művelődéstörténeti beágyazottságot. Gondolok itt mindarra, amit a korszak „intelligibilis, racionális és di-

daktív jellegének” következményeként a művészet sokrétű funkciója közül a korban előtérbe került megismerő és kommunikatív funkcióról, a képzőművészeti gondolkodás és kifejezés és a kor irodalmi, fogalmi gondolkodásmódjának szoros kapcsolatáról mondt. Mindezzel lehetséges magyarázatot kínált arra, mi az oka, hogy a képzőművészeti kifejezés önelvűsége korszakunkban bizonyos fokig háttérbe került.

Amikor eddigi munkánk alapján Németh Lajos elfogadja ez időszaknak a „következő korszakot előkészítő megalapozó, átmeneti jellegű, ám sok vonásában önálló művészeti korszakként való tételezését”, joggal mutat rá – hogy „a korszakon belüli kohéziót nem elsősorban formai-stílusbeli sajátosságok biztosítják, hanem funkcionális jellegű tényezők” – s ezzel tapintatosan óv is minket a túlértékelés veszélyétől, hogy újítást csak ott és abban lássunk, ahol az valóban megnyilvánul – inkább a kísérletekben, tervekben, szándékokban – mint a megvalósult művekben.

Ez az álláspont lényegében egyezik eddigi munkánkkal, s egybehangzik másik két – számomra igen megszívlelendő – észrevétellel.

Az egyiket Kosáry Domokos tette, nem értvén egyet azzal, hogy korszakunkban egészen 1830-ig a „felvilágosodás korának” művészetéről beszélünk. Figyelmeztetése – amely a korszak belső tagolását érintő nézetkülönbségeinkkel is kapcsolatos – jogos. Ez az összefoglaló cím tulajdonképpen azért is született, mert ki akartuk kerülni a stílus szerinti megjelölést. Nemcsak azért, mert nem szoríthattuk be egy stílus fogalomkörébe e több stílusú és stíluspárhuzamokban bővelkedő szakaszt, hanem azért is, mert oly módon aligha jelezhetjük volna a stílustörténeti vizsgálaton tülemelkedni akaró szemléleti kapcsolódási szándékainkat. A legdominánsabb eszmetörténeti fogalommal éltünk hát, kezdettől tudva buktatóit, de olyat választva, amely minden vonatkozásban meghatározó különösképpen a korszak elején – és amelynek utóhatása, továbbélése, Magyarországon a művészetek terén minden lényeges vonásában és végső kifutásában fellelhető 1830-ig. Ebben a felfogásban – amely valóban nem vette kellőképpen figyelembe a történelmi társadalmi modell évtizednyi, sőt évnyi pontossággal rögzíthető fordulóit, az is szerepet játszott, hogy a 18. század végi, és vitathatatlanul a felvilágosodás hatására történt indítások – ha néha kitérővel, ha megtorpanva és újakezdve is, ha olykor más szinten és közegben is –, de folytatódnak a húszas évektől (egyedül iparművészeti ágakban már a tízes évektől). A korszak átmeneti jellegével is kapcsolatos és különös jelentőségű ez az *alapozó* vonás.

De Kosáry figyelmeztetése mindenképpen jogos. Nemcsak a művészettörténetben alkalmazott, hanem máshonnan kölcsönzött fogalmainkat, de periódushatárainkat, sőt egyes mű-értelmezéseinket is helyes és érdemes konfrontálnunk a történelem kategóriáival. Még akkor is, ha ezek a kategóriák nem mindig hagyják alkalmazni magukat a képzőművészeti alkotásokra, sőt olykor ellentmondásban is látszanak kerülni velük. Ez ellentmondások már közhelyszámba menő magyarázata, hogy a művészet fejlődése nem esik szükségszerűen egybe a történelem fordulóival. De felhozhatnánk egy ennél sokkal kézenfekvőbb okot is, nevezetesen azt, hogy mire egy nagyobb mű, vagy műegyüttes a megrendeléstől korszakunkban eljut a megvalósulásig, gyakran annyi idő telik el, mint ahány évnyi egy-egy rövid belső történelmi korszakasz pl. 1790–1812 között. A fázis-csúszásokból is származhatnak látszólagos ellentmondások művészeti alkotás és történelmi helyzet, ill. társadalmi helyzet között. De pusztán az időeltolódásból következő

újfajta időbeli egybeesés kellően körültekintő tartalmi elemzés híján tévútra is viheti a műalkotás interpretációját.

Álláspontunkban nem arról van szó, mintha nem fogadnánk el a történelmi-társadalmi modellt, vagy figyelembevételének szükségét. Ez a modell, a domináns jelenségek, a fő tendenciák olyan rendezőelvét nyújtja segítségül, amelyről aligha mondhat le akár egyetlen társadalomtudományi ágban is kutató. Tárgyunk, e korszak művészete azonban, csak ritkán szolgál olyan konkrét, vagy tömeges vizsgálati anyaggal, mint a történelem, a művekben nem gazdag „átmeneti” korszakunkban olykor egyetlen mű, vagy műcsoport az interpretáció alapja. A belőlük kihámozható eszmei tartalom akkor is általánosítható, ha nem is maradt ránk az egykor volt, vagy lehetett műveknek az a sora, amely könnyen hitelesíthetné ezt az általánosítást. Mint minden hipotézisnek, ennek is természetesen megvannak a veszélyei. Zádor Anna joggal figyelmeztetett arra – és ez a második megszívlelendő észrevétel –, hogy ne mai szemléletünket vetítsük vissza. De az elszigeteltnek látszó egyes műveknek, alkotók tevékenységének, vagy a több műben akárcsak nyomokban, latensen jelentkező azonos vagy hasonló vonásoknak az elemzése bizonyosan a korról adekvát jelentést nyerhet, ha megelve a maga párhuzamait, minél szélesebb művelődési mezőbe ágyazódik. Ily módon a szórványos művészeti emlékekből álló rekonstrukció érvényes tartalmú lehet akkor is, ha nem is mindig vág egybe – főleg időben, de olykor tartalmában sem – a történelem társadalmi modelljének minden részletével.

De van a dolognak egy másik oldala is. Érthető, ha a rokontudományok képviselői, elsősorban történész kollégáink a művészettörténeti kutatás eredményeiből a művelődéstörténet számára elsősorban a fogalmilag világosan megragadható, körülhatárolható konkrétumokat, a tárgyukkal egybevágó adatokat és műveket háttéranyagként, mintegy a történeti eseményeket igazoló illusztrációként illesztik a művelődés történetébe. Korszakunk művészete a már említett intelligibilis, racionális jellege, kommunikatív funkciója révén fokozott lehetőséget is nyújt e fogalmi megközelítésre. De nézetünk szerint ennél bizonyosan több az, amit a művészettörténet a művelődéstörténetnek – a művészeti tárgy jelentéshordozó funkciójából is következően – adhat.

Bevezetőmben Németh Lajos tanulmányából idézve (A művészettörténeti korszakfogalom értelmezéséről, *Ars Hungarica* 1973) kifejtettem, hogyan értjük a szélesebb kulturális mező és ezen belüli egyik legfontosabb tényezője, a művészeti mező összefüggését. Azt hiszem, minderre konkrét példákkal is szolgált eddigi munkánk és ez a tanácskozás. De álláspontunktól nem választható el, hogy *„ez a művészeti mező, viszonylagos önmozgása miatt mint funkcionális izolátum önmagában is tárgyalható, s végső soron önálló strukturának tekinthető, s ugyanúgy, mint a kulturális mező egyéb funkcionális izolátumainak, a művészetnek is van viszonylagos önfejlődése. Ezért megelőzheti a kulturális mező mozgását, vagy pedig elmaradhat annak több tényezőjének mozgása mögött”*. Azt hiszem, nagyobb figyelmet érdemelnek a csakis a művészet sajátlagos nyelvében kifejeződő specifikus tartalmak, amelyek a művészet e viszonylagos önfejlődése következtében jönnek létre, és lényeges elemei annak, hogy a művészeti mező a kulturális mezőben dinamikus elemként funkcionálhasson. S hogy mindez hogyan jelentkezik konkrétan a vizsgált korban, arra legyen szabad példaként a bevezetőmben felvetett nemzeti, nemzet-fogalom korbeltartalmának kérdésére, a vele kapcsolatos vitára, elsősorban Kosáry Domokos álláspontjára és Galavics Gézának a művészeti alkotás tartalmi

és funkcionális specifikumait érintő árnyalt elemzésére, álláspontunk lényegére rávilágító hozzászólására utalnom.

Azt hiszem, hogy a termékeny együttműködésnek mindnyájunk oldaláról vannak még tartalékai, kiaknázatlan lehetőségei. Ez utóbbi megjegyzéssel egy – a művészeti objektumok mélyebb rétegeinek, jelentésének –, az eddiginél elemzőbb, árnyaló figyelembevételére szerettem volna felhívni a figyelmet.

Unter dem Titel „Kunstgeschichte und Kulturgeschichte“ veranstaltete das Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften im Januar 1981 eine Diskussionstagung, an der auch Vertreter der verwandten Gesellschaftswissenschaften (Historiker und Literaturhistoriker) teilnahmen.

Das einleitende Referat (*Hedvig Szabolcsi: 1780–1830: Kulturgeschichtliche Betrachtung der Kunst einer „Epoche“*) war den Kriterien und der Begründetheit der Periode 1780–1830 als einer selbständigen künstlerischen Epoche gewidmet. In Ungarn wurde nämlich im Laufe der Vorarbeiten des achtbändigen Handbuches *Magyarországi Művészet* (Ungarländische Kunst) erstmals angeregt, die erwähnten Jahre als eine selbständige künstlerische Epoche darzustellen. Das Referat befaßte sich mit dem vorübergehenden Charakter dieser Epoche, für die nicht so sehr die fertigen, reifen Werke als vielmehr die Experimente bezeichnend waren. Die weit ausholende kulturgeschichtliche Betrachtung bezweckt das möglichst gründliche Kennenlernen der Kunst dieser bislang nur dürftig erforschten Periode. Die Ergebnisse der bisherigen Arbeiten wurden in einem Studienband (*Művészet és felvilágosodás – Kunst und Aufklärung*, Budapest 1978) und einer Ausstellung (*Művészet Magyarországon – Kunst in Ungarn 1780–1830*) veranschaulicht. Diese Arbeiten befaßten sich mit zahlreichen Fragen, die mit der Kulturgeschichte in Berührung stehen: Wirkung der Ideologie der Zeit, der Aufklärung auf die Kunst, Untersuchung der darauffolgenden institutionellen Systeme und Institutionen; zeitgenössischer Bildungsstand in den einzelnen Kunstgattungen; graphische Ergebnisse des Unterrichts zur Vermittlung des Europäertums aufgeklärter Denkart; Nachfolge der Veränderungen visueller Denkart in neuen Kunstarten und neuen Bildtypen; Situation des Kunstmarktes und der künstlerischen Rezeption, als Messer des Bedürfnisses und des Möglichkeitsstandes der Gesellschaft. Die Prüfung sämtlicher Fragen bezweckte das vollständigere, möglichst vielseitige Kennenlernen der damaligen Kunst. Unter den anfallenden Problemen wurde vor allem das Interpretationsproblem des Begriffs *national* hervorgehoben, als des künstlerischen Ausdrucks der Anschauung geschichtlicher Vergangenheit oder des nationalen Selbstverständnisses des Einzelnen. Ein weiteres Problem bezog sich auf die sog. bürgerliche Kunst. In der behandelten Epoche, namentlich in der Periode zwischen deren ersten und letzten Abschnitt, brachten die bildende Kunst und das Kunstgewerbe solche neuen Inhalte zum Ausdruck, die auch eine neue bürgerliche Wertordnung bedeuteten. Deshalb wäre es angebracht, schon vor der ungarischen

Reformzeit (1830–1848) von einer bürgerlichen Kunst sprechen zu dürfen, zu einer Zeit also, da das Gesellschaftsmodell der Geschichte noch kein Bürgertum aufweist.

Schließlich begründete das Referat die innere Aufteilung der Epoche.

In seinem Vortrag „Einige Gedanken zum Verbindungssystem zwischen Kulturgeschichte und Kunstgeschichte“ meinte *Domokos Kosáry*, es bedürfe vor allem eines zentralen Modells, welches die Geschichte über die Gesellschaft des gegebenen Zeitalters und deren Struktur auszuarbeiten habe. Mit Hilfe dieses Modells müsse die Tätigkeit der Gesellschaft aus der Sicht nicht nur der grundlegenden Wirtschaftsfunktionen, sondern auch der politischen und kulturellen Funktionen beobachtet werden, die ebenfalls von erheblicher rückwirkender Kraft sind. In der Untersuchung der speziellen Teilfunktionen der Bildung käme der Untersuchung der künstlerischen Funktionen eine bedeutende Rolle zu, die sich durch ihre eigene innere Entwicklung, durch die Eigenarten ihrer Selbstbewegung auf die Entwicklung des gesellschaftlichen Zentralmodells rückwirken könne. Doch auch die kunsthistorische Forschung müsse jederzeit dieses gesellschaftliche Modell vor Augen halten, wenn ihre spezifischen Ergebnisse in das Bild der Gesamtentwicklung richtig eingefügt werden sollten. *Kosáry* betonte die Wesenszüge der damaligen Gesellschaftsentwicklung und konfrontierte sie mit gewissen Ergebnissen der zeitgenössischen kunsthistorischen Forschungen, wobei er auf eine gewisse Differenz der Deutung zwischen seiner historischen Auffassung und den Ergebnissen der Kunsthistoriker aufmerksam machte.

Lajos Németh erörterte in seinem Vortrag „Geschichtssoziologie und Kunstgeschichte“ die Faktoren, die den Zeitraum zwischen 1780 und 1830 zur Epoche gestalteten; die kohärenten Wesenszüge dieser Zeit, stellte er fest, seien auf der Stilebene eher nur zu ahnen und begrifflich noch nicht generalisierbar, da die Periode nicht geeignet war, Kunstwerke zustande zu bringen, die auf den Rang des paradigmatischen Modells aufstiegen, oder es habe die Kohäsion zwischen den zeitgenössischen Kunstwerken nicht so sehr eine stilistische, sondern vielmehr eine andere, hauptsächlich funktionelle Verwandtschaft gesichert. Es handelt sich um einen langsamen Umwandlungsprozeß, wo das Erfordernis der Innovation noch nicht vor die Funktion der Traditionswahrung und -festhaltung gestellt wurde. Die Kunst jener Zeit steht typischerweise noch auf dem Zwischengebiet zwischen „langue“ und „parole“, da die in früheren Zeiten konventionierten Formen der visuellen Gemeinsprache, ihres ikonographischen Apparats sowie der bildlichen *topos* noch kräftig sind, zugleich aber auch schon neue Propositionen und Versuche erscheinen. Bei der Erforschung der Faktoren, die den Zeitraum zur Epoche gestalten, müßten diese Wesenszüge und nicht die *par excellence* stilistischen Eigenarten ins Auge gefaßt werden. Im Brennpunkt der Aufstellung eines Epoche-Modells steht vor allem die Erforschung des Funktionswechsels und der neuen Funktion der Kunst. Gegenüber der in der Epoche tatsächlich noch bestehenden feudalen Struktur spielt die Kunst in gar mancher Hinsicht bereits eine disfunktionelle Rolle, obwohl dies vorwiegend latenten Charakters ist und sich nicht so sehr in formellen Fragen, sondern vielmehr auf inhaltlicher Ebene manifestiert. Auch dieser didaktive, begriffliche Charakter trägt dazu bei, daß relativ wenige bedeutende Werke entstehen konnten bzw. daß die Entwicklung des Kunstgewerbes und der Architektur der bildenden Künste zuvorkam und daß auch innerhalb der bildenden Kunst die Illustration eine vorrangige Rolle spielte. Der leicht verständliche, rationale und didaktive Charakter hatte zur Folge, daß unter den

vielfältigen Funktionen der Kunst die kommunikative Funktion der Erkenntnis in den Vordergrund trat, während das Eigenprinzip bildkünstlerischen Denkens und Ausdrucks einigermaßen im Hintergrund blieb.

Es handelt sich hier um eine vorübergehende, jedoch in vielen Zügen eigenständige künstlerische Epoche, die die nachfolgende Epoche vorbereitet und begründet, und innerhalb deren die Kohäsion nicht so sehr durch formell-stilistische Eigenarten, sondern vielmehr durch Faktoren funktionellen Charakters gewährleistet wird. Auf dem Gebiet der Form ist die konventionierende Kraft noch fest, die Innovation zeigt sich eher in der Funktion, im Bedeutungskreis der Werke, und nicht so sehr in den gelösten Kunstwerken, sondern vielmehr in den Experimenten, Entwürfen, Absichten, in der Erstarbung der rationalen Determinante. Gerade in diesen Zügen zeigt sich der vorübergehende Charakter der Epoche.

Biró erörterte ferner den Zusammenklang gewisser künstlerischer Erscheinungen, z.B. der Mode von englischen Gärten, Kunstruinen usw. und der emotionellen Stimmung der Literatur, das starke Visualitätsbedürfnis der deskriptiven Poesie, die von den Csokonai-Gedichten konstituierten Raumvorstellungen. Schließlich sieht er auch in bezug auf das Problem der als Berührungsfläche der beiden Disziplinen geltenden Stilgeschichte in der Erschließung des komplex aufgefaßten kulturellen Mediums die Möglichkeit zur Klarstellung der heutigen, in unserer Epoche nur kaum geklärten homogenen stilgeschichtlichen und der breiteren kulturgeschichtlichen Periode, oder der als Tendenz aufgefaßten Stilgeschichte.

Im zweiten Teil der Diskussionstagung wurden an Hand konkreter Kunstwerke in den nachstehenden Vorlesungen verschiedene Analysen und Interpretationen dargelegt.

Károly Vörös behauptet in seinem Referat, die auf kulturgeschichtliche Basis erweiterte kunsthistorische Forschung ermögliche die Beobachtung von drei wesentlichen Eigenarten der Epoche. Es sind dies: das rasche und kräftige Wachstum des Anspruchs auf bildkünstlerische Darstellung; die Befriedigung der neuen Ansprüche erfolgt zumeist noch auf niedrigem Niveau, unter primitiven Formen, was den großen Durchschnitt anbelangt, ganz gleich, ob es sich um einheimische Kunstwerke oder die Übernahme der ausländischen, d.h. um eine Auswahl aus einem bereits gegebenen „Sortiment“ handelt. Dies zeigt zum Teil, daß das damalige Ungarn in bezug auf künstlerische Sensibilität recht arm an Impulsen war. Wiewohl in der Masse hinter dem europäischen Durchschnitt zurückgeblieben, zeigt diese auf breiter Basis untersuchte Kunst zugleich die konkreten, stillen Bewegungsprozesse der Gesellschaft und ermöglicht uns, die „stille“ Geschichte, die sonst nicht wahrnehmbaren Alltage jener Zeit zu verstehen.

Aus der Sicht des Literaturhistorikers führt *Ferenc Biró* Beispiele aus der damaligen ungarischen Literatur an um nachzuweisen, daß die Betrachtung desselben Subjekts oder Objekts (z.B. die Person des Schriftstellers und seine Beziehung zur bildenden Kunst, oder das auch literarisch und bildkünstlerisch aufgearbeitete Ereignis) von den zweierlei Kunstarten her stark ausgeprägte kulturgeschichtliche Verbindungspunkte hat.

Für den Literaturhistoriker spiegeln die Ansichten des Schriftstellers über die Kunst sein ästhetisches Wissen, für ihn ist der Kunstgegenstand kein bildkünstlerisches Werk, sondern ein Symbol.

Géza Galavics erörterte die bildkünstlerischen Träger der historischen Tradition und betonte, daß noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts solche, bis zum Spätmittel-

alter zurückreichenden Fäden der historischen Tradition wirkten, wofür es in keinem anderen Themenkreis Beispiele gibt. Angefangen mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts, veranschaulichte er an Hand einer Reihe ungarischer historischer Darstellungen, daß sich deren Thematik im Laufe der behandelten zweieinhalb Jahrhunderte nur sehr wenig geändert habe, wohl aber seien Veränderungen in der Erscheinungsform und der gesellschaftlichen Funktion der Bilder zu verzeichnen. Dies gilt vor allem für drei Perioden, wo unter dem Zwang der Umstände eine Kunst entstand, die die Grundprobleme der Zeit mit äußerster Schärfe widerspiegelte: so etwa bei den Kunstwerken, die in den 1650–60er Jahren in weltlichem und kirchlichem Auftrag den Kampf gegen die Türken verkündeten, die in den 1780–90er Jahren über weltliche Themen für die katholische Kirche gemalt wurden und schließlich bei den romantisch geprägten Almanach-Illustration der 1820er Jahre. In jedem dieser Fälle griff eine andere Bestellerschicht auf das historische Thema zurück, es gab jeweils andere Darstellungstypen und ein anderes Publikum, und so blieb die Kunstart bis zuletzt eine lebende, auf die Veränderungen der Zeiten empfindlich reagierende Ausdrucksform.

Unter dem Titel „Kazinczy, der Kunstkritiker“ analysierte *György Rózsa* in seinem Vortrag einige charakteristische, für die breite Leserschaft bestimmte Äußerungen des Dichters, der unter den Mitgliedern der älteren ungarischen Literatengeneration die umfangreichsten künstlerischen Kenntnisse besaß. An Beispielen aus verschiedenen Kunstarten demonstrierte er u.a. die Ansichten Kazinczys über das naturalistisch lebenstreue Porträt (Lütgendorff: Deputierte des ungarischen Landtages, 2. Hälfte 1820er Jahre) und den Porträttyp von einer idealisierten klassizistischen Auffassung (István Ferenczy: Büste des Dichters Csokonai). Auch die Landschaftsmalerei kam zur Sprache; in diesem Genre präsentierte der Dichter eine sensible, schon an die Auffassung der Romantik grenzende Analyse der Bilderreihe „Malerische Reise am Waagflusse in Ungarn“ von Joseph Fischer. Zum Schluß folgte die Entstehungsgeschichte des aus öffentlichen Spenden gemalten größten historischen Gemäldes der damaligen Zeiten, „Zrinyis Ausfall“ von Peter Krafft; anschließend erörterte Rózsa die ikonographische Diskussion zwischen Kazinczy und dem Maler über die authentische Darstellung der Hauptfigur.

István Bibó widmete seinen Vortrag dem Umständen der Planung des Komitatshauses in Pest. Der Bau des hinteren Teils des Komitatshauses (Budapest, V. Semmelweis-gasse 6.) wurde von der Baukommission des Komitats Pest im Jahre 1823 entschlossen; mit der Verfertigung der Bauentwürfe wurden zwei Baumeister, Michael Pollack und Joseph Hofrichter beauftragt. Joseph Decsy Komitats-Ingenieur hat 1824 ihre Entwürfe geprüft und beide abgelehnt, dann ließ er den Baumeister Joseph Dürich einen neueren Entwurf machen. Das Gebäude wurde dann schließlich nach diesem letzteren Entwurf in den Jahren 1829–1832 errichtet.

Der Verfasser beschäftigt sich mit dem Bericht von J. Decsy über die Entwürfe von Pollack und Hofrichter. Im Texte dieses Berichts weist er die vitruvianischen Grundsätze der ziemlich umfassenden Architekturtheoretischen Kenntnisse der Erbauer nach, betonend, dass diese die letzte Epoche war, als diese Kenntnisse die architektonische Praxis überhaupt noch beeinflussen haben können.

Anna Jávör untersuchte die Funktion des klassizistischen Altarbildes in Oeuvre des aus Eger nach Wien gekommenen Mihály Hesz und stellte fest, daß die Zeit der Aufklärung für die kirchliche Malerei nicht günstig war; diese blieb in Qualität. Quantität und

Bedeutung gleichermaßen hinter den anderen Kunstarten der Malerei zurück. Zu den wenigen Ausnahmen zählten die Arbeiten von Mihály Hesz; in den Kompositionen seiner Altarbilder, die er aus Wien nach Ungarn schickte, bewahrte er zwar jederzeit die Tradition des Spätbarocks, verstand es aber, durch ein betont zeitgemäßes malerisches Motiv (Iván: Typ des „klassizistischen Helden“; Entwurf zum Hauptaltarbild der Basilika von Esztergom: historisierender gotischer Innenraum, archaisierendes Madonna-Bild) seine Bilder gemäß einer moderneren klassizistischen oder gar romantischen Auffassung umzustimmen.

Ágnes Vayer-Zibolen hob unter den ungarländischen Buchillustratoren einen gewissermaßen mysteriösen Holzschneider, J. Gritner, hervor, der nach seiner mutmaßlichen Tätigkeit in Paris nach Ungarn kam, wo er sich vor allem mit seinen Genrebildern einen Namen machte; seine Werke zeichnen sich durch frische Anschauungsweise und gründliche Kenntnisse des Alltagslebens aus, sind aber in bezug auf die Formkunst ziemlich anspruchslos. Es ist anzunehmen, daß auch die Illustrationen des bedeutendsten Werkes ungarischer volkstümlicher Literatur, Lúdas Matyi von Mihály Fazekas, von ihm stammen.

Hedvig Belitska-Scholtz skizzierte in ihrem Vortrag das Programm ihrer, zusammen mit Frau Berczeli ausgeführten Forschungen. Sie stellten sich das Ziel die thematische und motivische Komponenten der Bühnenschau in der ungarischen Theaterkultur Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu prüfen und zu rekonstruieren. Da aus dieser Epoche kaum einige Bühnendekorations-Skizzen erhalten sind (die Skizzen von Carl Maurer für das Theater der Fürsten Esterházy), haben die Autoren sich vorgenommen verschiedene Aushilfsquellen (Dekoration- und Kostüminventare, Souffleur-Exemplare, szenische Anweisungen auf Theaterzetteln, Theater-Textbücher, Programme, usw.) zu konsultieren und durch deren eingehende Analyse ihrem Thema nahezukommen. Ausser thematischer und Motivforschung setzten sie sich auch das Ziel die Verbindung der Theaterschau und Bildkunst jener Zeitperiode darzustellen und zu analysieren.

Áron Petneki hat in seinem Beitrag darüber gesprochen, dass die neue Periodisation der ungarischen Kunst zur Zeit der Aufklärung zwischen 1780 und 1830 nicht willkürlich und ohne historischen Hintergrund entstanden ist. Was die böhmische und polnische kunst- und kulturgeschichtliche Periodisation betrifft, ist sie sehr zu der ungarischen ähnlich und sogar die politischen Ereignissen geben hier ein Anfangs- und Endpunkt.

Die historische Malerei in Polen bekommt eine neue Rolle: die Politik des letzten Polenkönigs Stanislaus Augustus unterzustützen. Die hier engagierten fremden Künstler entdecken inzwischen das ländliche Volksleben, und so entstehen in dieser Periode – fast parallel mit der ungarländischen – die ersten Genrebilder in Polen. Am Ende des 18. Jahrhunderts der polnische Hof – zusammen mit anderen Reformen – probiert die schlechten wirtschaftlichen Zustände mit Fördern der Kunstgewerbe verbessern. Nach der Teilungen Polens gehen diese Unternehmen zu Bürgerhand über, die aber stellen noch immer solche Gegenstände her, die zu dem adligen Geschmack passen.

Anna Zádor sprach in ihrer Schlussrede über den Empfang der kunstgeschichtlichen Forschungsergebnisse. In den unlängst vergangenen Jahrzehnten schätzen und nehmen nämlich die Repräsentanten der verwandten Sozialwissenschaften unsere Resultate mehr und mehr zur Kenntnis.

Die Vortragende griff auf die Ansichten von Domokos Kosáry zurück und bestritt

einige Thesen seines Gesellschaftsmodells, bzw. ihre Anwendbarkeit auf die Kunst. Ihrer Ansicht nach wird besonders die von Kosáry ausgeführte Analyse der Rolle des Adelstandes, die Interpretation einzelner Erscheinungen der aufgeklärten ständischen Tendenzen von der Kunst vielfach nicht bekräftigt. Anna Zádor schätzt im allgemeinen die Rolle des Adelstandes im Kulturleben des damaligen Ungarns mehr positiv ein. Die Interpretation des Begriffes „Epoche“ von Lajos Németh, die Einordnung und Prüfung der einzelnen Werke im System der Kulturbeziehungen gestattet uns durch Forschungen zur klaren Sicht der souveränen ungarischen Charakterzüge der künstlerischen Qualität zu gelangen.

In ihrem Schlusswort wies sie noch auf zahlreiche wichtige Feststellungen der Sitzung hin, auf weitere Forschungsaufgaben. Sie warnte, durch ein Beispiel der Gegenwart daran, wie wichtig es bei der Beurteilung eines Kunstwerkes in einer gewissenen Zeitperiode sei, die Geschichte seiner Entstehungsepoche genau zu kennen. Ebenso wichtig ist es jedoch unsere heutigen Anschauungen und psychologischen Kenntnisse nicht auf die Entstehungszeit des Werkes – in unserem Falle zum Beispiel auf die Jahre um 1800 – zu übertragen, sondern im Laufe unserer Forschung die spezifischen Merkmale aufzufinden.

Eine richtige Interpretation kann nur durch Prüfung komplexer Erscheinungen und mittels weitläufigen Kenntnissen erhalten werden.

NACHTRÄGLICHE LEHREN AUS DEM VERHÄLTNIS ZWISCHEN KUNSTGESCHICHTE UND KULTURGESCHICHTE

In den letzten Jahren wird immer mehr von den Fragen des Verhältnisses, des Zusammenhanges zwischen der Kulturgeschichte und den verschiedenen gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen gesprochen. Seit den Begründungsarbeiten der „Ungarländischen Kunstgeschichte“ begegnen auch wir selbst immer häufiger diesem Problem.

Vor knapp zehn Jahren begannen wir die Auseinandersetzung über die Existenzberechtigung der hier behandelten 50 Jahre, als einer *kunsthistorischen Epoche*, wobei wir uns bereits auf die jüngsten in- und ausländischen Ergebnisse der verwandten Kunstwissenschaften stützen konnten. Um die Richtigkeit unserer Arbeitshypothese bestätigen zu können, unternahmen wir all jene Forschungen, deren Ergebnisse die sog. weißen Flecken zumindest teilweise verschwinden lassen sollten.

Infolge der im seither vergangenen Jahrzehnt veröffentlichten Ergebnisse, einschließlich der kollektiven Arbeiten (Studienband, Ausstellung), hat sich unser Standpunkt in bezug auf den wahren Bestand der Epoche auch in der Kunstgeschichte derart durchgesetzt, daß wir heute schon wohl von einem Konsens sprechen können.

Schon während der Periodisationsdebatte zur Vorbereitung des Handbuches und auch seither, ja, sogar während der konkreten Arbeiten am Handbuch löste die Frage des Anfangs- und des Schlußzeitpunktes auch unter uns Diskussionen aus. Obwohl es in bezug auf die Anfangsgrenze der Epoche (1780) Abweichungen von der Periodisierung sowohl der Geschichtsforscher als auch der Literaturhistoriker gibt, fand in dieser Frage keine meritorische Diskussion statt, während die 1830er Jahre als Ende der Epoche in der Stellungnahme von Domokos Kosáry ausdrücklich bejaht wurden. Viel komplizierter war die Frage in bezug auf die innere Aufgliederung und den Charakter der ganzen Epoche.

Zur nuancierten Deutung des auch von mir angeregten *vorübergehenden Charakters der Epoche* erhielten wir von Lajos Németh auch diesmal, wie gewohnt, eine aufs Wesentliche konzentrierte theoretische Untermauerung. Seine Analyse lieferte zugleich höchst brauchbare Gesichtspunkte zur konkreten Arbeit. Németh formulierte bisher am prägnantesten jene Charakteristika unserer bisherigen Arbeit, die – auch infolge des vorübergehenden Charakters – die vorsätzlich weit ausholende kulturhistorische Einbettung motivierten. Ich denke hier an seine Äußerungen zur kommunikativen Funktion der Erkenntnis, die unter den vielfältigen Funktionen der Kunst infolge des leicht verständlichen, rationellen und didaktischen Charakters der Epoche in den Vordergrund rückte, an all das, was er über die engen Beziehungen zwischen bildkünstlerischen Denkens und

Ausdrucks, einerseits, und der literarischen, begrifflichen Denkart jener Zeiten, andererseits, zu sagen hatte. Mit diesen Darlegungen bot er eine mögliche Erklärung dafür an, warum das Eigenprinzip des bildkünstlerischen Ausdrucks damals in den Hintergrund geraten ist.

Während Lajos Németh aufgrund unserer bisherigen Arbeit die Bezeichnung jener Periode als „eine vorübergehende, jedoch in vielen Wesenszügen eigenständige künstlerische Epoche“ akzeptiert, die „die nachfolgenden Epoche vorbereitet und begründet“, fügt er mit Recht hinzu, daß „die Kohäsion innerhalb der Epoche nicht so sehr durch formellstilistische, sondern eher durch funktionelle Faktoren gewährleistet wird“. Dadurch warnt er uns taktvoll vor der Gefahr der Überschätzung, damit wir eine Innovation nur dort und darin sehen, wo sich diese tatsächlich manifestiert: eher in Experimenten, Entwürfen und Absichten, denn in fertigen Werken.

Dieser Standpunkt stimmt im wesentlichen mit unserer bisherigen Arbeit überein und steht auch im Einklang mit zwei weiteren, höchst beherzigenswerten Bemerkungen.

Die eine ist von Domokos Kosáry, der dagegen ist, in der behandelten Epoche bis 1830 von der Kunst der „Aufklärung“ zu sprechen. Seine Warnung, die auch mit unseren Meinungsverschiedenheiten in bezug auf die innere Aufgliederung der Epoche in Verbindung steht, ist durchaus berechtigt. Dieser zusammenfassende Titel ist ja eigentlich deshalb entstanden, weil wir eine stilbedingte Bezeichnung vermeiden wollten. Und dies nicht nur, weil wir die an Stilrichtungen und Stilparallelen reiche Periode nicht in das begriffliche Prokrustes-Bett eines einzigen Stils einzwängen konnten, sondern auch deshalb, weil wir auf diese Weise unsere Absicht wohl kaum demonstriert hätten können, über die stilgeschichtliche Untersuchung hinaus auch Verbindungen der Anschauungen darzulegen. Wir gebrauchten also den vorherrschenden ideengeschichtlichen Begriff, seine Fallgruben von Anfang an nicht übersehend, einen Begriff jedoch, der in jeder Beziehung insbesondere zu Beginn der Epoche ausschlaggebend ist, dessen Nachwirkung und Fortbestand in Ungarn auf dem Gebiet der Künste in allen Wesenszügen und auch im Endausklang bis 1830 auffindbar sind. In dieser Auffassung, die tatsächlich die aufs Jahrzehnt oder gar aufs Jahr genau festhaltbaren Wandlungen des historischen Gesellschaftsmodells nicht gebührend berücksichtigt hat, spielte auch der Umstand eine Rolle, daß die Anregungen vom Ende des 18. Jahrhunderts, die zweifellos von der Aufklärung ausgingen, – wenn auch nicht ohne Umweg, Stagnierung und Wiederbeginn, wenn auch auf anderer Ebene und in anderem Milieu – von den 20er Jahren an ihren Fortgang nahmen (in einigen Zweigen des Kunstgewerbes sogar von den 10er Jahren an). Dieser *begründende* Wesenszug steht auch mit den vorübergehenden Charakter der Epoche in Verbindung und ist von besonderer Bedeutung.

Doch Kosárys Warnung ist auf jedem Fall berechtigt. Es ist richtig und auch lohnend, nicht nur die in der Kunstgeschichte angewandten, sondern auch die aus anderen Bereichen entlehnten Begriffe, ja, auch unsere Periodengrenzen oder gar die Interpretierung einzelner Werke mit den Kategorien der Geschichte zu konfrontieren. Und dies selbst dann, wenn sich diese Kategorien nicht immer auf die bildkünstlerischen Werke anwenden lassen, ja, zuweilen sogar in Widerspruch mit ihnen zu geraten scheinen. Die schon als Gemeinplatz geltende Erklärung dieser Widersprüche besteht darin, daß die Entwicklung der Kunst nicht zwangsläufig mit den Wenden der Geschichte koinzidiert. Doch könnten wir eine noch viel evidentere Ursache anführen: Bis ein größeres Werk,

oder ein Komplex von Kunstwerken, von der Bestellung in unserer Epoche bis zur Realisierung gelangt, können unter Umständen so viele Jahre vergehen, die einen ganzen kürzeren geschichtlichen Zeitraum ausfüllen, etwa zwischen 1790 und 1812. Auch aus Phasenverschiebungen können sich scheinbare Widersprüche zwischen Kunstwerk und geschichtlicher bzw. gesellschaftlicher Situation ergeben. Allerdings kann die allein aus Zeitverschiebung resultierende, neuartige zeitliche Koinzidenz mangels einer umsichtigen, substanziellen Analyse die Interpretierung des Kunstwerks auch auf Irrwege führen.

In unserem Standpunkt geht es nicht darum, als wollten wir das historische Gesellschaftsmodell oder die Notwendigkeit seiner Beachtung nicht akzeptieren. Dieses Modell liefert ein überaus hilfreiches, ordnendes Prinzip der dominanten Erscheinungen und Haupttendenzen, worauf kein einziger Forscher einer gesellschaftswissenschaftlichen Disziplin verzichten dürfte. Doch unser Gegenstand, die Kunst dieser Epoche nämlich, liefert nur selten ein so konkretes oder massenhaftes Untersuchungsmaterial wie die Geschichte; in unserer, an Kunstwerken nicht reichen, „vorübergehenden“ Epoche ist mitunter bloß ein einziges Werk, oder eine einzige Gruppe von Werken, die Grundlage der Interpretation. Der ideelle Inhalt, den wir solchem Einzelstücken entnehmen können, ist auch dann generalisierbar, wenn uns nicht jene Reihe der damaligen, tatsächlichen oder möglichen Werken erhalten geblieben ist, die diese Generalisierung mühelos glaubwürdig machen könnte. Wie jede andere, hat freilich auch diese Hypothese ihre Gefahren.

Mit Fug und Recht warnte uns Anna Zádor – und dies ist die zweite beherzigenswerte Bemerkung –, wir sollten unsere heutige Anschauung nicht auf die Vergangenheit zurückblenden. Doch die Analyse der scheinbar isolierten Einzelwerke, der Tätigkeit einzelner Künstler, oder der in mehreren Werken auch nur in Spuren, latent erscheinenden gleichen oder ähnlichen Züge kann bestimmt eine zeitgerechte Bedeutung gewinnen, falls entsprechende Analogien gefunden werden und diese Analyse in ein möglichst breites kulturelles Feld eingebettet wird. Somit kann eine aus einzelnen Kunstdenkmälern zusammengefügte Rekonstruktion einen gültigen Inhalt haben, selbst wenn sie nicht in allen Einzelheiten – besonders in Zeit, aber zuweilen auch im Inhalt – mit dem Gesellschaftsmodell der Geschichte übereinstimmt.

Doch hat die Sache auch eine Kehrseite. Es ist ja verständlich, wenn die Vertreter der verwandten Disziplinen, vor allem die Historiker, aus den kunsthistorischen Forschungsergebnissen hauptsächlich die begrifflich klar umfassbaren Konkreta, die mit ihrem Gegenstand übereinstimmenden Angaben und Werke als Background-Material, gleichsam als illustrative Bestätigung historischer Ereignisse, in die Kulturgeschichte einfügen. Infolge ihres bereits erwähnten intelligiblen, rationellen Charakters und ihrer kommunikativen Funktion bietet die Kunst unserer Epoche tatsächlich erhöhte Möglichkeiten hierzu. Unseres Erachtens vermag jedoch die Kunstgeschichte der Kulturgeschichte ganz gewiß mehr zu geben – auch infolge der Funktion des Kunstobjektes als eines Bedeutungsträgers.

Aus der Abhandlung von Lajos Németh zitierend (*A művészettörténeti korszakfoglalom értelmezéséről*, Zur Deutung des Begriffs „kunsthistorische Epoche“, *Ars Hungarica* 1973), erörterte ich eingangs, wie wir den Zusammenhang zwischen dem breiteren kulturellen Feld und einem seiner wichtigsten Faktoren, dem künstlerischen Feld, verstehen.

Dafür dürfte sowohl unsere bisherige Arbeit als auch die gegenwärtige Beratung auch konkrete Beispiele geliefert haben. Doch ist von unserem Standpunkt nicht zu trennen, daß *„dieses künstlerische Feld, infolge seiner relativen Eigenbewegung, als funktionelles Isolat auch in sich behandelt und letzten Endes als eigenständige Struktur betrachtet werden kann; ebenso wie andere funktionelle Isolate des kulturellen Feldes hat auch die Kunst eine relative Eigenentwicklung. Deshalb kann sie der Bewegung des kulturellen Feldes vorausgehen, oder hinter der Bewegung von mehreren seiner Faktoren zurückbleiben.“* Mehr Aufmerksamkeit verdienen meines Erachtens die sich nur in der eigenen Sprache der Kunst ausdrückenden spezifischen Substanzen, die infolge dieser relativen Eigenentwicklung der Kunst entstehen und wesentlich dazu beitragen, daß das künstlerische Feld als dynamisches Element im kulturellen Feld funktionieren kann. Zur Veranschaulichung dessen, wie all dies in der untersuchten Periode konkret erscheint, darf ich beispielshalber auf folgendes hinweisen: Auf die von mir eingangs aufgeworfene Frage des damaligen Inhalts des Begriffs „national“, „Nation“; auf die diesbezügliche Diskussion, vor allem den Standpunkt von Domokos Kosáry und die fein nuancierte Analyse von Géza Galavics in bezug auf die inhaltlichen und funktionellen Spezifika des Kunstwerks – ein Diskussionsbeitrag, der das Wesentliche unseres Standpunktes klarlegt.

Szvoboda Gabriella

SZÁLE JÁNOS ÉS SZÁLE ISTVÁN ÉLETE ÉS MŰVEI
I. RÉSZ

Művészettörténetünkben a bizonytalanság aurája veszi körül – bizonyos rejtély – a Szálékat. Azonos-e János Istvánnal, vagy két külön személy, és mindkettő festette-e a múlt század derekán?

Az eredeti világos tényállás a nevek, a személyek halványultával és a művek elkallódásával összege-bancolódtott, s bár a kettősség bizonyítást nyert, a bizonytalanság máig sem oszlott el.¹ Persze a „rejtély” valójában csak kisebb fajta, kiváltképp ha arra gondolunk, hogy a műértő közönség – a szakértők szűk körén kívül – azt sem tudja, hogy egyetlen Szále is létezett valaha.

A kortársak még nem beszéltek világosan két festőről, de nem is keverték össze őket. Kertbeny Károly említi Szále István nevét először, rövid két sornyi utalásban.² Ír róla Nagy Iván összefoglalójában 1874-ben,³ találkozunk vele a Képzőművészeti Szemle 1879-es évfolyamában,⁴ A. George-Mayer tanárának, Karl Rahl professzornak szentelt művében Szále Istvánról mint tanulójáról beszél a Rahl-ateliében.⁵ A tévedések játéka a nagy tekintélyű Wurzbach lexikkal kezdődik, amely mindkét Szálét említi, de egyé gyűrja őket,⁶ igaz, hogy bizonytalanságának is hangot ad. Életrajzi kompilációja minden további tévedés forrása. Szana Tamás 1901-ben⁷ külön szól egy Száléről, aki a 40-es években állított ki a Pesti Műegylet tárlatain, és még egyszer felmerül nála a Szále név az 1850-es évekbeli kiállításokkal kapcsolatban. Az 1910-es években a Művészet hasábjain és másutt számos közlemény foglalkozik velük, anélkül, hogy kapcsolatba hozná neveiket.⁸ Meg kell jegyezni, hogy a tévedésekben bizonyos rendszer van. Mindvégig Szále István személye volt előtérben, akinek nevéhez kapcsolták János 40-es években publikussá lett tájképeit, – így lett belőle táj- és életkép, valamint történeti festő.

Az 1913-ban rendezett Magyar Biedermeier kiállítás – külföldi példák nyomán – elsőként hívta fel a figyelmet a 19. század lebecsült és elfelejtett mestereire. A katalógus előszavában Lázár Béla így ír: „A legutóbbi időkig csak az 1860-as évekkel kezdődően tekintették a magyar képzőművészetet. Régi szükség, hogy revízió legyen, és a lappangó értékek és egész sora az elfeledett elődöknek felbukkanjon a feledésből.” A kiállításon 50 művész 193 műve szerepelt, közöttük volt Szále István Történelmi Képcsarnok-beli Őnarckép-e is, 1857-ből.

Az első nagyobb publikáció, amely felvetette a személyazonosság kérdését, Szentiványi Gyula tanulmánya volt.⁹ A Nemzeti Múzeum adattárában (ma a MNG-ban) kezébe került Szále István 48 db levele, melyeket 1844 és 50 között írt, valamint a losonci plébános tudósítása dr. Peregrinyi Jánosnak Szále István születési adataival. E levelek olvastán Szentiványi arra a következtetésre jutott, hogy Szále János és a levelek írója, Szále István azonos személy, és a komplikációk elkerülése végett keresztnevéket is egyesítette Szále István János formában. Újabb cikkben ismertette a leveleket is, és az azokból kikövetkeztethető életrajzi adatokat.¹⁰ Meg kell adni, hogy érvelése logikus, és kézenfekvőnek tűnő, nem is csodáljuk, hogy a szakirodalom maradéktalanul elfogadta. Ez a megoldás a Wurzbach által felvetett kétségeket is tisztázta, minden rendben levőnek tűnt. Így közli az adatokat Éber László lexikona 1935-ben, az 1837–38-as Mücsarnoki Biedermeier Kiállítás katalógusa, a Thieme-Becker Lexikon 1938-ban, valamint Lyka Károly 1942-ben.¹¹ A 20-as, 30-as években az aukció-katalógusokban itt-ott felbukkanó Szále művek mellett változatos adatokat találni, mert a két festőt minduntalan összekeverik. Pedig érdekes módon a magyaróvári művész pontos életrajza már rendelkezésre állt, a Magyaróvárral kapcsolatos helytörténeti kiadványokban.¹²

Szentiványi adataival szemben az említett műcsarnoki kiállítás alkalmával (1937/38-ban) merültek fel először kétségek. Itt kerültek ugyanis első ízben egymás mellé a két festő alkotásai, és a képek láttán nehezen volt hihető, hogy azonos kéz alkotta őket. Lyka Károly ettől függetlenül egy magyaróvári oltárkép adatainak tisztázásakor 1949-ben megállapította, hogy biztosan két mesterről van szó.¹³

Végül is a probléma egyik felét minden kétséget kizáróan, jelentős tudományos apparátussal dr. Uzso-ki András tisztázta, aki 1950-ben került a Hansági Múzeumba, és ott – saját szavai szerint – felfigyelt a piarista rendházból éppen akkoriban átszállított, Szále János által festett tájképek sorára. A szakirodalomban teljesen ismeretlen oeuvre nagy hatást tett rá, ez indította arra, hogy behatóan foglalkozzék alkotójukkal. Kutatói kedvét csak növelte a festő személye körül tapasztalható kuszaság. Munkájának eredményét 1955-ben, 1960-ban és 1969-ben tette közzé, valamint a Fészek Klubban egy szakmai vitán ismertette.¹⁴ Az addig összegyűlt adatok alapján véglegesítette Szále János életrajzát, és néhány művének fotóját is közölte.

Szále István alakja továbbra is homályban maradt. Egy szerencsés véletlen következtében most az ő életrajza is tisztázható többé-kevésbé, további 78 levelének felbukkanása folytán,¹⁵ amelyeket családja nagy gonddal és szeretettel megőrzött. A MNG-ban levő levélanycgot ez a hagyaték jól kiegészíti, s így a festő életútjának fonala haláláig követhető.

A szálak kibogozása önmagában is érdekes kutatói feladat, de sokkal fontosabb, hogy megkíséreljünk a két elfeledett mester alakját rekonstruálni, és munkásságukat megfelelő helyre állítani a magyar művészet történetében. Jánost a pálya presztízsiének – vagy talán a belső ösztökélésnek – a gyengése, Istvánt a legkeservesebb megélhetési gondok gátolták a művészi kiteljesedésben, mégis mindkettőt figyelemre méltó alkotó. Bár Szále János valójában műkedvelő, nemcsak a festészettel való foglalatosságot, hanem az elmélyülést tekintve is, képei mégis képviselik a magyar művészet egy kevésbé méltányolt, de kétségkívül létező irányát, nevezetesen a Bécsben kivirult romantikus-biedermeier tájképfestészetet, amely már túljutott a klasszicizmuson, és kezdeti realista tendenciákat hordoz. A romantikának és a biedermeiernek ez a sajátos bécsi keveréke elterjedt és sikeres irányzat volt Pesten is, de a tájkép-műfajban csak elvétve találni rá múzeumainkban példákat, a század első feléből. Szále István pedig jól képzett „akadémiai festész” volt, bár nem a legnagyobbak közül való. Művei szétszóródtak Magyarországon és külföldön egyaránt. Különösen történelmi műveinek és életképeinek elkallódását fájjaljuk.

Szále Nepomuk János Ignác (Magyaróvár 1810. ápr. 14. – Magyaróvár 1870. ápr. 13.) vagyonos, katolikus, nemesi szülők gyermeke. Apja Szále János, Moson vármegye jegyzője, főshivatalnok, anyja Németszeghy Anna, a megyei alispán leánya. Az I–IV. osztályt a magyaróvári piaristáknál végezte, majd Győrben, a bencéseknel folytatta tanulmányait, 1828-ban megyei írnoknak nevezték ki, 1831-ben a bécsi magyar testőrségbe került, ahol 1848-ig – annak megszűntéig – szolgált. 1849-ben végleg hazatért, a megyei kormánybiztos mellett volt titkár. 1850-ben a császári és királyi kormánybiztos titoknok címet kapta meg. Nyugalomba vonulása után a helyi kegyesrendi atyák rendházában élt agglégényként, ahol festéssel, olvasással, utazgatással, sokat betegeskedve töltötte napjait haláláig. Végrendeletében jelentős vagyonát jótékony célokra hagyta. Szépen együtt tartott fiatalkori festményeit a piaristáknak ajándékozta, 2000 Ft kíséretében, melyet a képek gondozására szánt.¹⁶ A művek 1950-ben egy kormányrendelet értelmében a mosonmagyaróvári Hansági Múzeumba kerültek, ahol még az évben, majd 1955-ben és 1970-ben a festő halálának centenáriumi rendeztek belőlük kiállítást.¹⁷

Szále János művészi hajlamai már korán megmutakoztak. Nyilván a családban is kapott erre késztetést, Lyka szerint Szále apja is műbarát volt, 1820-ban jelentős összeggel támogatta egy magyaróvári oltárkép felállítását.¹⁸ A festő gyermekkorából fennmaradt két kis méretű olajportré (Kat. 8., 9.), melyek szüleit ábrázolják. Ezek azt mutatják, hogy festeni-rajzolni ifjú korában nem tanult. A művészettel való komolyabban foglalkozásra később, testőrhadnagy korában kaphatott kedvet. A vidéki városból érkező tehetséges ifjúra a bécsi kulturális környezet minden bizonnyal felszabadítólag hatott, 1832-től 41-ig a bécsi akadémia tájfestő fakultásán találjuk. Érdemjegyet nem kapott, mivel feltételezhetően műkedvelőként járt az előadásokra, és a gyakorlati foglalkozásokra.¹⁹ 1836-ból ismeretes két kis tájképe (Kat. 11., 12.), melyeket Itáliából keltezett. A képek gyöngye kezdőre vallanak, bár ekkor már évek óta járt az akadémiára. Úgy tűnik, csak a külföldi utazások után tanult

rendszeresebben. Két évvel későbből való a Tenger gőzhajóval c. műve már jelentős fejlődést mutat. (Kat. 13.).

A nyalka fiatal hadnagy az akadémián sok társra lelt. Összebarátkozott a bécsi Szvoboda tájfestő család egyik tagjával, Eduarddal (1814–1902), akivel egész életében tartotta a kapcsolatot, anyagiilag is támogatta, végrendeletében jelentős összeggel emlékezett meg róla. A jó bécsi középgárdához tartozó mesterrel együtt jelentkezett a Pesti Műegylet kiállításain, vele utazgatott Ausztriában, és Magyarországon. Szále másolta Szvoboda kompozícióit, és közösen festett művük is van.²⁰ Ez a barátság Szále művészi fejlődésére nagy hatással volt, általa a Bécsben közkedvelt tájfestő irányzat közepébe került. A bécsi akadémia 1839-es kiállításán mutatta be először műveit.²¹ Ez arra enged következtetni, hogy tudása fejlődött, immár megütötte a kiállíthatóság mértékét.

Bécsben ekkor a Kunstaustellung termeit szinte „elárasztják a tájfestők” (Lyka). A kiemelkedő egyéniségek – Waldmüller, Gauermann, a két Alt, vagy T. Ender mellett a többi kismester között jól megfér Szále festészete is. A Pesti Műegylet tárlatain 1840-től 44-ig állított ki,²² ugyanakkor Bécsben is, sőt a bécsi tárlaton még 1848-ban is találkozni nevével. Bemutatott festményeit a bécsi és a pesti közönség szívesen fogadta, gyakran vásároltak tőle.²³ (A kiállításokon el nem kelt műveit megőrizte, hagyatékának részét képezik.) A kritika mindig elismerően nyilatkozott róla. Mint hazánki fiát, nem kis meglepéssel a jó bécsi mesterekkel egy sorban emlegetik,²⁴ akikkel együtt jelentkezett. 1841-ben Vachot Imre szerint a kiállításon kimagasló Barabás, Szále, valamint Gaál Gusztáv.²⁵ Ekkor 11 kompozíciót állított ki, osztrák és magyar tájakat vegyesen. Kiemelkedik ebből a sorozatból A gmundeni tó vidéke zivatar után című vászna (Kat. 28.), melynek erős színei, a kemény zöldek és kékek, romantikus erővel harsognak. 1842-ben nyilván egy Eduard Szvobodával történt magyarországi utazás után kizárólag hazai, főleg dunántúli tájakat mutatott be. Ekkor készült A szántódi pusztá a Balaton környékén, mely valószínűleg elveszett, biztosan azonosítható viszont a Balaton vidékének egyik legkorábbi ábrázolásának tekinthető A Szt. Benedek szerzetbeliek tihanyi kolostorának látványa a Balaton mellett című kép (Kat. 34.), mely a jól ismert vidék egykori arcát dokumentum-hűséggel örökíti meg, ez különös értéke. Bár részleteiben sok kívánnivalót hagy maga után, az összbenyomás vonzó. Ugyanekkor Szvobodával együtt megfestette Csesznek várát, és a két mű egymástól nem messze volt kiakasztva.²⁶ 1843-ból fennmaradt egy másik Csesznek vidéke Szále kezétől, mely talán az előző évi kompozíció másolata (Kat. 40.). Ez Bécsben is és Pesten is szerepelt. A zsánerszerű jelenetet adó staffázsalakok felett a romos falu vár szolidan ül a hegy tetején, inkább bájos, mint titokzatos, vagy félelmetes. A kritika ekkor dicsérei képeinek fénylen telt előadását, de több „természeti igazságot” várnak tőle.²⁷ Visszatérve az 1842-es tárlatra, feltűnik, hogy mind a hazai, mind a külföldi mesterek jelentős számban állítottak ki magyarhoni tájakat. Többet, mint a megelőző években. Gaál Gusztáv, Markó Károly, J. Abbiati, Waltmann stb., mind ilyeneket hozott. Tudjuk, hogy ezt a témaválasztást a bécsieknél a kuriózumkeresés is befolyásolta, de bizonyos, hogy emellett a pesti piac kereslete is motiválta. A kritika megjegyzése erről a tájképkollekcióról: „A’ hollandi tájfestőket, vagy inkább magát a természetet mélyebb stúdiummal kell kísérniök, ha valódi művészek akarnak lenni.”²⁸

A 30-as, 40-es évek bécsi mestereit már többször összevetették a barbizoniakkal, mivel van valami közös abban az újfajta megközelítési módban, ahogyan a természet felé fordultak, bár az eredmény egészen más. A bécsiek, ha nem is szorosan összetartozó kolóniákban, de szintén gyakran festhettek együtt. Már a kiállításokon együtt szereplő képek is elárulják, hogy többen dolgoztak ugyanazon a vidéken, azonos időben. Feltételezhető, hogy Szále is csatlakozott egy-egy baráti közösséghez. Szabadban vázlatozó festőt ábrázol Kies vidék (Kat. 67.) című kompozíciója, melyen saját magát vagy egy festőtársát ábrázolja, bemutatván, hogyan gyűjtötték a megfestendő motívumokat. A legkedveltebb tájak Szále művein is éveken keresztül megjelennek és ugyanazok, mint amiket Loos, Dalinger, Mahlknecht, Mössmer, Heicke, Hansch, F. Barbarini, J. Schwemming, Steinfeld, J. Feid mutat be. A salzkammerguti tóvidék (1841), Treunkirchen (1840), Gmunden (1841, 1847), a Hallstatti tó (1841), a St. Wolfgang tó, a Bécshez viszonylag közeli Guttesten (1841), később Tirol vidéke (1845) foglalkoztatta Szalét. Ezek mellett minden évben dolgozott Magyarországon is, legtöbbit szülőhelyén. (Liget Magyaróvár környékén, Kat. 32., Vadkacsavadászat, Kat. 45., Halászkok a mosoni Dunán, Kat. 47.)

Nem tudni mi okból, de 1845-től nem találkozni többé a nevével a pesti kiállításon. Ebben az évben tett hosszas tirol utazásáról több jó kvalitású, felfokozott kolorittal előadott darabja van a han-

sági gyűjteményben, amelyek sikerre számíthatnak volna. Ugyanebben az évben készítette a magyar-óvári sóraktár épületeit bemutató négy kompozíciót.²⁹ Vagy Bécsben, vagy – ha szolgálata megengedte – otthoni környezetben festette őket, feltehetőleg saját vázlatai alapján. A képek valószínűleg Szále apjának közreműködésével, vagy az emlékére készültek, mivel ő a sóraktárnál volt magas állásban. Talán megrendelték őket, de lehetséges, hogy ajándékképpen kerültek a Városházára, melynek termeit egy évszázadig díszítették.

A 40-es évek második felében gyakrabban tűnnek fel sztaffázsalakok Szále festményein, és az épületábrázolásnál is merészebb, bár sem az anatómiát, sem a perspektívát sohasem sajátította el. A megfestett alakok mindig a táj valódi szereplői – halászok, parasztok, vadászok – sajátos helyzetükben. Mitológiai témára vagy bibliai ábrázolásra egyetlen utalást sem találni nála. Szálénál már fel sem merül bármiféle törekvés a táj jelképekkel való benépesítésére, vagy a saját lényegén túli eszmék keresésére.

Mint említettük, a testőrség feloszlása után végleg hazatért, és közhivatalt vállalt. Miután Bécsből eltávozott, több egyetlen művét sem ismerjük, pedig feltehetőleg dolgozott még. Termékeny időszaka így mindössze tíz évre szorítkozik, 1838 és '48 között. Nyugalomba vonulása után is festgetett, ezt a piaristák *Historia Domus-a* is feljegyzi, sőt, késői éveiben megtett ausztriai utazásairól is szól. Bécsi kapcsolatait sem hanyagolta el, a halála előtti években még modellt ült régi barátjának, E. Szvobodának. Egyelőre nem tudjuk megmagyarázni, miért nem örítte meg kései műveit.

Szále művészi látása, alkotói módszere, ebből következőleg stílusa a bécsi mesterekével nagyjából azonos. Nem kötődött a nagyon sikeres Markó-körhöz, visszatükrözési módja lényegileg különbözik tőlük. Felfogása Barabás és Kozina közvetlen természetábrázoláson alapuló, egy csöpp romantikával fűszerezett tájkvarelljeivel mutat rokonságot, de ez a rokonság a korstílus mindannyiuk által követett jegyeire megy vissza.³⁰ Szále a valóságos látványt ragadta meg, anélkül, hogy ezt tudatosan programjának tekintette volna. De nem a mulékony hangulatokat, a pillanatnyi állapotot festi, hanem a táj felett folyamatosan múlt időt, a táj legállandóbb arcát. „Anzixokat” készített a legjellemzőbb nézetekből, a leglátványosabb helyekről. Művei a néző számára mindig pontosan felidézik a táj jól ismert képét, ezt mint „emléket” tarthatja bárki szobája falán. A funkció a felidezés, a megőrzés, semmi több, minden ideologikus tartalom hiányzik. Mivel ezek a művek egy-egy táj portréi, valóságos helyeket, méghozzá mai kifejezéssel élve turista-látványosságokat örökítenek meg, a közönség nagy meglepődésére. Szále óvakodik a túldimenzionáltságtól, a nagyvonalú eszményítésre tehetsége nem is volt elegendő. De az igazi intimitás is hiányzik nála, mondhatni közepes léptékű képalkotásokat alkalmaz – az előtér sohasem monumentális, a háttér sohasem végtelen. A klasszikus előtér-középtér-háttér sémát gyakran megbontja a kép közepére helyezett nagy tömegű, súlyos motívummal (Folyóparti erdős táj, Kat. 43., Sziklás táj patakkal, Kat. 58.). Képalakító elemei zárt csoportokat alkotnak, csak itt-ott pillanthatunk a távolba. A korlátlan kiterjedésű természeti alakzatok formaváltozáson mennek át nála. A ködbevesző tiroli hegláncok lekerekednek, a zord erdők otthonosakká válnak, és az eredmény mindig kedves, kissé naivhangulatú alkotás. A perspektíva gyakran sikerületlen, az arányok hamisak, a távol közelre kerül, a közeli távolra. Szívesen alkalmaz romantikus közhelyeket, például növényektől befont, mohos sziklákat vagy drámai megjelenésű kiszáradt fákat, körülötte izgatottan röpködő madarakkal Gauermann példájára.

Színvilága egyszerű, de néha tagadhatatlanul hatásos. Szívesen ütköztet hideg és meleg lokális színeket – esetenként krómsárgával felragyogtatott cinóberzöldet hideg berlini késsel hoz együtt, vagy méregzöldhöz, violához erős, telt ultramarint. Tonális egységnek nyoma sincs. Gondolkodva fest, színei olyanok, amilyenek tanulta őket. Az árnyékokat a közeli formáknál szürkéslilával, a távolban késsel érzékelteti. Színskálája nem túl széles, éppen ezért ellentétei hangsúlyosak, és olykor kissé tarka a benyomás. Többnyire azonos fényértékekkel dolgozik, leginkább valami világos, kora nyári naplemente rózsaszín-halványsárga fényeit festi. Az előtereket – régi holland hagyományok szellemében – szívesen borítja árnyékba, itt-ott fénypásmákkal átvilágítva, melyek iránya nem mindig következetes, a középtér napugaras, a háttér motiválatlanul, egyneműen kék. Ecsetkezelése agyalyos, leginkább ez árulkodik arról, hogy képzettsége egyenetlen. A festékes ecsetet végtelen türelemmel, száz- és százszor érinti a vászonhoz, de az apró festékpöttyök nem állnak össze koherens alakzatokká.

Végül is hibái nem bántóak, sőt valami elevenen bájít, megható igyekezetet éreztetnek. Mint mondtuk, a kortársak is kedvelték műveit, manapság pedig kimondottan örömről szól a betanult for-

mákon átütő őszinte ügyetlensége. Esetlenségei különösen a hazai tájaknál szívhezszóloak. Ezek sokszor bágyadtabbak, kevésbé romantikusak, mint az ausztriaiak. Valahogy több bennük a szűrke-vel tompított szín, az egyszerűbb forma. De mivel nemigen alkalmazhatja a megszokott kliséket, sokkal inkább saját meglátásaira kénytelen hagyatkozni, így ősztönösebb. Szále János az elsők egyike, aki a magyar tájak arcát realiztikusan örökítette meg. Ha művei – kvalitásbeli hiányosságaiuk folytán, és elzártáguk következtében is – nem emelkedhetek olyan jelképi erejűvé, mint Markó és Barabás egyes alkotásai, mégis együttésükben megőriztek valamit abból, mit is jelenthetett egy táj modern felfogása a klasszicizmuson túl, de a realizmuson innen a múlt század első felében Magyarországon és Ausztriában a művelt középosztályok számára.

JEGYZETEK

1. A Művészeti Lexikon (Akadémiai Kiadó, 1968, IV. 401.) egy néven hozza őket, István hibás születési, és János halálzási adatával. A magyarországi művészet története (Szerk. Füle L. Bp. 1970, 367, 377.) is ugyanígy. A külföldi kézikönyvek természetesen átveszik a tévedést: BUSSE, J.: Internationales Handbuch alles Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1977, 78544. sz.
2. KERTBENY, K.: Ungarns Männer der Zeit. Prag 1862, 131.
3. NAGY I.: Magyar képzőművészek a legrégibb időktől 1850-ig. Századok, 1874, 197.
4. Képzőművészeti Szemle, 1879, 193.
5. GEORGE-MAYER: Erinnerungen an Carl Rahl, Wien, 1882, 70.
6. WURZBACH, C.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 41. Wien, 1880, 148–149. Cikke Szále Jánosról beszél, de István életrajzi adatait közli. Műjegyzéke János pesti és bécsi kiállítási darbjait sorolja fel. A cikk végén megemlíti, az evangélikus Istvánt, de közli, hogy nincs róla elegendő adata.
7. SZANA T.: 100 év a magyar művészet történetéből. Bp. 1901, 46. Szále János, 122; Szále István.
8. Művészet 1909, 406; 1911, 233; 1914, 380; Magyar Művészet 1925, 25; 1931, 314; ERNST L.: Magyar történelmi festészet. Bp. 1910, 89.
9. SZENTIVÁNYI GY.: A két Szále. Műbarát, 1921, 117.
10. Ua.: Újabb adatok Szále István János festőről. Uo. 193.
11. LYKA K.: A táblabíróvilág művészete. Bp. é.n. (1922) és Magyar művészet 1780–1850, Bp. é.n. (1942)
12. Magyaróvár. Szerk.: Dr. Székely J. és Thirring G. Bp. 1932, 13; Mosonvármegye Emlékkönyve. Szerk.: Ruff A. Magyaróvár, 1928, 142.
13. LYKA K.: Adatok Schön Ferencről és a két Szále festőről. Magyar Művészet 1949, 2. sz. 63.
14. UZSOKI A.: Szále János magyaróvári festő. Győr-Sopron-megyei Hírlap 1955. okt. 30.; Ua.: Sz. J. magyaróvári festő. Arrabona 2. Győri Xantus János Múzeum, Győr, 1960, 99–106; SINDULÁR A.: Eltűnt egy magyar festő? Nyomozás Szále ügyben. (Interjú) Kisalföld. Győr, 1969. jún. 22.
15. A levelekre Dr. Bökönyi Sándorné hívta fel a figyelmünket, melyért ezúton köszönetet mondunk.
16. A fenti életrajzi adatokat Uzsoki A.-tól vettük át, aki az előző helytörténeti közlemények alapján, a család fennmaradt levéltári anyagából, valamint a magyaróvári Piarista Rendház Historia Domus-ából állította össze őket. A 14. sz. jegyzetben említett Arrabona cikk jegyzeteiben minden írásos dokumentum adatát közölte.
17. Szále János magyaróvári festő képeit – más egyéb képekkel és bútorokkal együtt – a MOK 10. 458/1950 sz. rendelkezése alapján Keleti István szállította be a Hansági Múzeumba, 1950. szept. 1-én, evvel egyidőben a magyaróvári városházáról is a múzeumba került négy Szále-kép, melyek a Sőházat és a várat ábrázolják. 1955-ben a kiállítás rendezője Sümegi Vera volt, aki ekkor – összehasonlítva a Szépművészeti Múzeum Szále-képeit a hanságiakkal (melyek István művei) – rájött, hogy nem azonos művész készítette őket (Pusztai Rezső közlése). Sümegi V. meggyőződését sohasem publikálta. A kiállításokról katalógusok nem készültek.
18. L. 13. jegyzet.
19. Dr. R. Metz, a bécsi akadémia rektori hivatala igazgatójának közlése (Uzsoki A. az 1969-es interjában hivatkozik rá.)
20. E. Szvoboda: Pihenő szarvasok 1844, o. fa, 49 x 41 cm. Hansági Múzeum 55.103, és Kat. 50.

21. WURZBACH, C.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 41. Wien 1880, 148–149. A Bécsben kiállított műveket katalógusrészében felsorolja, egészen 1848-ig.
22. A pesti művészeti egyesület által 1840-ben a városi táncterem épületében kiállított művek lajstroma. Pesten, Trattner-Károlyi nyomtatása. Uri utza 612. (Kiállítási katalógus); A pesti Műegyesület által 1841 a városi táncterem épületében kiállított művek lajstroma. Pest. Nyomtatott Landerer és Heckenastnál. (Kiállítási katalógus); Ugyanez az 1842, 1843 és 1844. évről.
23. Jelentés a pesti Műegyesület által f. évi szeptember 3-án tartott kijátszás eredményéről. Pest, 1841. (Nyomtatott sorolási jegyzék a Szépművészeti Múzeum könyvtárában.)
24. Athenaeum 1840, II. 16–31 szelvény; Pesther Tageblatt 1840, 188; Honművész 1841, 402.
25. VACHOT I.: A művész egyesület. Pesti Hírlap 1841, 382.
26. A műegyleti katalógus 1842-es száma (I. 22. sz. jegyzet).
27. Der Ungar 1843 jul. 18.
28. Pesti Hírlap 1842, 499.
29. Magyaróvár jellegzetes épülete a Pozsonyi út sarkán álló várszerű épülettömb, a Sóház. 1792-ig kapucinus templom volt, mellette a kolostor. A rend eltörlésekor 1789-ben uradalmi magtár, majd kaszárnya és sóraktár lett, a század végén „Utolsó Garas” vendéglő. (Dr. Székely J. – Thüring G. i. m.)
30. Szakirodalmunk reform kori tájfestészetünket kizárólag a Markó-körön belül találta meg, de úgy tűnik, volt ezen kívül némi szerepe a bécsies, biedermeier tájfestőknek is. Szále nem egészen állt egyedül a külföldön élő magyarok között. Gaál Gusztáv, Boutibonne Lajos, Treu Frigyes stb. is ilyesfajta műveket állítottak ki Pesten.

SZÁLE JÁNOS MŰVEINEK JEGYZÉKE

Szále János képeinek jegyzékbe foglalását megkönnyíti az a tény, hogy 50 műve a már ismertetett módon együtt fennmaradt, megnehezíti viszont, hogy a mester neve szinte teljesen ismeretlen a szakmai körökön túl, gyűjtője soha nem akadt, szignálatlan képeit más – nyilván osztrák mestereknek attribuálták. Ez annál is inkább lehetséges, mert kvalitása és stílusa azonos számos bécsi kismestérével, akik ugyanolyan feldolgozatlanok, mint ő.

Jegyzékünkben remélhetőleg minden közgyűjteményben levő, azonosított Szále-mű szerepel, valamint az az egy-két magántulajdonban található darab, amelyek az utóbbi időben felbukkantak. Kiegészítettük a művek sorát a Pesti Műegylet katalógusaiban feltüntetett képcímekkel, valamint a Wurzbach által közölt oeuvre adataival, különös tekintettel a Bécsben kiállítottakra. Itt jeleznünk kell némi bizonytalanságot: a Hansági Múzeum-beli képek valódi címe nem ismeretes, ezért a múlt században kiállított művekkel átfedések lehetségesek. Sajnos a kérdéses művek azonosítása egyelőre lehetetlennek tűnik. Így megtörténhet, hogy az 1840, 41, 42, 43, 44-es évekből egy-egy alkotás kétszer szerepel jegyzékünkben. Mégis feltüntettük mindegyik adatot, az esetleges további kutatásokat megkönnyítendő, ráadásul az is megtörténhet, hogy mind külön darab. 1848 után Szále János képei sohasem voltak kiállítva 1937-ig. A Hansági Múzeumban három alkalommal megrendezett kiállításokat jegyzékünkben nem jeleztük, mivel gyakorlatilag minden itt levő mű látható volt, és a kiállítások nincsenek dokumentálva. A katalógus összeállításában nyújtott segítségért Pusztai Rezső múzeumigazgató úrnak ezúton mondunk köszönetet.

Nem valószínű, hogy megközelítettük a teljes oeuvre-t. Számos kép lappanghat Ausztriában, különösen Bécsben, de Magyarországon is. Remélhetőleg dolgozatunk segítséget nyújt további művek felbukkanásához.

1–3. 3 db gyermekkori ceruzarajz

A Mosonmagyaróvári Állami Levéltárban a Szále–Németszeghy fasciculusban
Uzsoki A. i. m.

4–7. A vázlatkönyv 2., 8. és 28. lapján gyermekkori, 30. lapon későbbi ceruzarajz
Hansági Múzeum

8. Atyja képe

o. v. 18 x 24 cm

j. n.

Uo. leltározva nincs

9. Anyja képe

o. v. 18 x 24 cm

j. n.

Uo. leltározva nincs

10. Magyaróvár, Fő u. 2. (A festő szülőháza) 1840-es évek

o. v. 22 x 28 cm

j. n.

Uo. 69.2

11. Itáliai táj I.

falemez, o. 23,7 x 29,2 cm

j. l. k.: Szále Garde a liento 11 Marz 1836 (továbbiakban olvashatatlan szöveg)

Uo. 60.100

12. Itáliai táj II.

falemez, o. 24 x 29,5 cm

j. l. k.: Joh. von Szále Garda Liento 2i Marz 836

Uo.

13. Tenger gőzhajóval

o. v. 47 x 65 cm

j. l. b.: Szále 838

Uo. 55.75

14. A Dunapart Magyaróvárnál

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1839

15. Ideális táj

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1839

16. A magyaróvári vár látképe (Hercegi lak)

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1840

Pesti Műegylet 1840, 119. sz.

17. Vidék Traunkirchen mellett

Kiáll.: Pesti Műegylet 1840, 54. sz.

A Műegylet 55 forintért megvásárolta, a sorsoláskor Vizer József pesti lakos nyerte meg.

18. Traunkircheni részlet

Kiáll.: Pesti Műegylet, 1840

Valószínű azonos az 1840-es Bécsi Műkiállításon „Halászház Traunkirchenben a gmundeni tónál” c. művel.

19. Halászház a St. Wolfgang tónál

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1840

20. Tájkép feszülettel

o. v. 62 x 76,5 cm

j. l. b.: Szále 1840

Hansági Múzeum 55.71

21. Dürrenstein

Kiáll.: Pesti Műegylet 1840, 130. sz.

22. Goisz (Geosyz) látképe (Nyulas község a Fertő mellett)
o. v. 47 x 65,5 cm
j. n.
Hansági Múzeum 55.102
Kiáll.: Pesti Műegylet, 1840, 145. sz. (Geosyz városa címen)
23. Dürrenstein
Kiáll.: Pesti Műegylet, 1840, 209. sz.
24. Guttenstein környékbeli vidék
Kiáll.: Pesti Műegylet, 1841, 30. sz.
Valószínű azonos a Bécsi Műkiállításon „Muckendorfi részlet Guttenstein felé” címen szerepelt művel.
25. Magyarhoni tájkép
Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 31. sz.
Bécsi Műkiállítás 1841
26. Widalpra vezető út a koronai sójóságban (Salzkammerguti táj)
Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 161. sz.
Bécsi Műkiállítás 1841
27. A Waldbachstrub felé vivő út Hallstadt környékén
Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 128. sz.
Bécsi Műkiállítás 1841
28. A gmundeni tó vidéke zivatar után
o. v. 79 x 63 cm
j. l. j.: Szále 1841
Hansági Múzeum 61.38
Kiáll.: Pesti Műegylet 131. sz.
29. Tájkép képezmény után (Eszményi táj)
Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 130. sz.
Bécsi Műkiállítás 1841, ott 120 Ft-ért megvásárolták.
30. Tájkép romokkal Magyarhonban
Kiáll.: Pesti Műegylet 1841. 149. sz.
31. Tájkép
Kiáll.: Pesti Műegylet, 1841, 204. sz.
32. Liget Magyaróvár környékén
Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 214. sz.
Valószínű azonos a Bécsi Műkiállításon szereplő „Baumpartie aus der Markau bei Ungarisch-Altenburg” c. művel, mely ott 120 Ft-ért elkelt.
33. A szántódi pusztá a Balaton környékén
Kiáll.: Pesti Műegylet 1842
34. A Szt. Benedek szerzetbeliek tihanyi kolostorának látványa a Balaton mellett
o. v. 63 x 79 cm
j. l. b.: Szále 1842
Hansági Múzeum 55.72
Kiáll.: Pesti Műegylet 1842
35. Hegynyílás Cseszneknel (Közönségesen törökfürdő név alatt ismeretes)
Kiáll.: Pesti Műegylet 1842
36. Halászház a St. Wolfgang tónál
o. v. 61 x 76,5 cm
j. l. b.: pinxit Szále 1842
Hansági Múzeum 55.63

37. Hegyi táj tóval (St. Wolfgang tó vidéke? 1842)

o. v. 67 x 77 cm

j. n.

Uo. 55.99

38. Táj keselyűvel és halott kecskével

o. v. 77 x 62 cm

j. l. j.: Szále pinxit 1842

Uo. 55.104

39. Hegyi táj (Tiroli hegyek?)

o. v. 58 x 46 cm

j. l. b.: Szále 1842

Uo. 61.39

40. Csesznek vidéke (Hegynyílás Csesznekvidékén, Torakfürdő/sic)

o. v. 65 x 52,5 cm

j. l. j.: Szále 1843

Uo. 55.101

Kiáll.: Pesti Műegylet 1843, 39. sz.

Bécsi Műkiállítás 1844

41. Táj hintóval

o. v. 58,5 x 84,3 cm

j. l. j.: Szále 1843

BÁV 54. Képaució 1981, védett

42. Erdőrészlet várrommal

o. v. 61 x 78 cm

j. l. j.: Szále 1843

Hansági Múzeum 55.96

43. Folyóparti erdős táj (Háttérben vsz. Magyaróvár)

fa, o. 31 x 37 cm

j. l. j.: Szále 843

Uo. 55.97

44. Erdei táj Markauból, Magyaróvár mellett

Kiáll.: Pesti Műegylet, 57. sz. A Műegylet 110 forintért megvásárolta, a sorsoláskor Darvas Fanni nyerte meg.

45. A mosoni Duna Magyaróvárnál (Vadkacsavadászat)

fa, o. 30 x 37 cm

j. l. j.: Szále 1843

Hansági Múzeum 55.98

46. Emberg romjai a Schnéberg közelében, Alsó-Ausztriában

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1843

47. Halászok a mosoni Dunán

o. v. 46 x 58 cm

j. l. b.: Szále 844

Hansági Múzeum 55.77

48. Vízpart gólyákkal

o. v. 47 x 66 cm

j. l. b.: Szále 1844

Uo. 55.110

49. Mocsaras táj (Ideale Landschaft)

o. v. 46,5 x 58 cm

j. l.: Szále 1844

Uo. 55.74

50. Havasi táj

Kiáll.: Pesti Műegylet 1844

51. Erdős táj szarvasokkal

o. v. 60 x 85 cm

j. l. j.: Szále 1844

Uo. 55.95

A kép jobb fele Eduard Szvoboda kompozíciójának másolata

52. Erdei táj Markauból, Magyaróvár mellett

Kiáll.: Pesti Műegylet 1844, 39. sz. (Vsz. az 1843-ban kisorsolt kompozíció másodpéldánya)

53. Táj vándorral (Tiroli részlet 1845 k.)

o. v. 58 x 46 cm

j. n.

Hansági Múzeum 55.108

54. Tiroli táj (Vadászok a tűznél, 1845 k.)

o. v. 77 x 61 cm

j. n.

Uo. 55.28

55. Tiroli parasztház

o. v. 76 x 61 cm

j. l. j.: Szále 1845

Uo. 55.87

56. Erdei vándorok (Vadászok az erdőben, 1845 k.)

o. v. 57,5 x 46 cm

j. n.

Uo. 55.109

57. Hegyi patak

o. p. 244 x 269 mm

j.: Szále 1845

MNG 1935–2930

58. Sziklás táj patakkal

o. v. 30 x 37 cm

j. l. b.: Szále 1845

Hansági Múzeum 55.24

59. A magyaróvári Sóház

o. v. 56 x 68,5 cm

j. l. j.: Szále 16 Nov, 1845

Uo. 55.106

60. A Sóház előtt

o. v. 55 x 68 cm

j. l. b.: Szále 2. Dec. 1845

Uo. 55.78

61. A Sóház udvara katonákkal

o. v. 55,5 x 60,8 cm

j. l. b.: Szále 16 Dec 1846 (?)

Uo. 55.105

Kiáll.: MNG 1981, Művészet Magyarországon 1830–1870

62. A Sínház a pozsonyi híddal
o. v. 55 x 69,5 cm
j. l. b.: Szále 10 jan 1846
Uo. 61.37
63. Táj öreg tölgyvel és romokkal
o. v. 71 x 92 cm
j. l. b.: Szále 1846
Uo. 55.79
64. Menedék a viharban
o. v. 58 x 70 cm
j. n.
Uo. 55.64
65. A gmundeni tó melletti Traunkirchen
o. v. 61 x 77 cm
j. l. j.: Szále 1847
Uo. 55.94
66. Ausztriai parasztház pihenő vándorral
o. v. 58 x 46 cm
j. l. j.: Szále 847
Uo. 55.108
67. Kies vidék (Festő a szabadban)
o. v. 59 x 74 cm
j. l. j.: Szále 1847
MNG 5577
Kiáll.: Magyar Biedermeier kiállítás Bp. Múcsarnok 1937/8
Erdő a magyar festészetben, Sopron 1958
Kisalföldi tárlat Győr
68. Erdőrészlet
o. v.
Kiáll.: Bécsi Múkiállítás 1848
69. Sziklás táj várrommal
o. v. 46 x 58 cm
j. n.
Hansági Múzeum 55.76
70. Falusi táj várrommal (Csesznek?)
o. v. 61 x 78 cm
Uo. 55.96
71. Táj kilátóval
o. v.
j. l. b.: Szále
Uo. 61.09
72. Ház a folyóparton
o. v. 41 x 60 cm
j. n.
Uo. 55.126
73. Magyaróvári erdő részlet vadászlegénnyel
o. v. 61,5 x 84 cm
j. n.
Uo. 55.100

272

74. Legeléső tehének az erdőben

o. v. 33 x 39,5 cm

j. n.

Uo. 55.91

75. Gőzhajó a Dunán

o. v. 47 x 66 cm

Uo.

Kiáll.: MNG 1981

76. Viharos táj arató paraszttal

o. v.

74 x 100 cm

j. n.

Szále János tulajdona, Ráckeve

77. Korcsolyázók

p. cer.

J. l. j.: Szale (olvashatatlan szöveg) 2 kor...24 nov 1834

MNG 1935–2621

Kiáll.: MNG 1981. Életképek a 19. századból

SZECESSZIÓS KIÁLLÍTÁS A MŰVÉSZEK ÉS BARÁTAIK KÖRÉBEN

IPARMŰVÉSZET, GRAFIKA, KISPLASZTIKA

1979. DECEMBER 10. A HAZAFIAS NÉPFRENT IX. KER. SZÉKHÁZÁBAN

A Művészek és Barátaik Körében már régóta érlelődött egy szecesszióval foglalkozó est gondolata. A Kör tagjait érdekelte a korszak, hosszas készülődés előzte meg az előadások és a kiállítás létrejöttét. Tekintettel arra, hogy a tagoknak specializálódott szecessziós anyaguk nem volt, kapcsolatot kerestünk az ebben a stílusban alkotó művészek családjával is.¹ Így sikerült kevésbé ismert anyagot is bemutatni és szélesebb képet nyújtani a korról. A kiállítás csak egy alkalommal volt megtekinthető, ezért fontos volt, hogy könnyen szállítható, kisebb méretű tárgyakat gyűjtsünk össze. Ezekből az alkotásokból viszont többet tudunk bemutatni. Kettős szándék érvényesült: körképet kívánt adni a kiállítás a témával nem foglalkozóknak, másrészt a szecessziót alaposabban ismerőknek további tanulmányozási lehetőséget kínált.

A kiállítás látogatóit a századeleji angol, német, olasz sajtó kritikái fogadták, valamint a jelenkori magyar szecessziós kiállítások francia, holland, amerikai katalógusai, továbbá angol, osztrák, román, mexikói stb. szecesszióval foglalkozó könyvek magyar vonatkozású fotói.

A kiállított sajtóból is egyértelműen kitűnt, hogy a magyar szecesszió legrangosabb területe az iparművészet volt. Nemzetközi és világg kiállításokon művészeink a legnagyobb, legjelentősebb nemzetek alkotóival egy sorba kerültek és hazánk kultúrájának széles körű elismerést szereztek. Ez jól figyelemmel kísérhető a legtekintélyesebb és legszélesebb látókörű szaklap, az angol Studio hasábjain.² Természetesen más újságokban³ is értékelték szecessziós iparművészetünket, elsősorban Zsolnay széles körben alkalmazott, keleties tündéklésű eozinjait, Róth Miksa mély tűzű üvegfestményeit, mozaikjait, Vaszary és a gödöllőiek szőnyegeit, az egyszerű vonalú bútorokat. Maróti Géának sikerült mindeme remekeket nagyvonalúan összefoglalni, elegáns egyszerűségű építészeti keretbe helyezni.

A kiállításon természetesnek ennek szerény nyomai voltak láthatók. A szakirodalom felett egy táncosnőt ábrázoló plakátterv (Basch Árpádtól) fogadta a Kinizsi utcai kiállítás látogatóit. Az első teremben helyezték el a színpompás akvarelleket, valamint a hangulat egységét megteremtő iparművészeti tárgyakat: Zsolnay díszedényeiből (89. kép), plasztikáiból, használati tárgyaiból. A többi kerámiai műhely érdekes tevékenységét Csihalek Ferenc bajai műhelyéből származó csinos váza, Fischer Emil pesti gyárának népeletképes kancsója és a szobrász Ligeti Miklós festett kaspója mutatta be. Badár és Bozsik kerámia vázái a művészi és népi agyagművesség e korban szoros kapcsolatát jelezték.

A fémművészet legrangosabb mesterét, Beck Ö. Fülöpöt gyertyatartója képviselte. Gyakran találkozhatunk az inkább internacionális, semmint nemzeti szecessziós formákat használó Szandrik gyár készítményeivel, amelynek egy bronzvázáját állították ki. Ugyanilyen tárgy jelezte a hasonló stílust Jancsuraék Gusztáv műhelyéből. A gyöngyházkaiglyó színpompájától ihletett zománcok alkotója, a párizsi sikereket elért Rappaport Jakab volt, akitől egy vázát láthattunk. A középkori magyar zománcművészetre is emlékeztető keleties színgazdagság az ékszergyártásban is magas szintet ért el. Sajnos Hibján Samu és Tarján Oszkár ékszereit nem sikerült bemutatni, de egy szintén magasrangú alkotó, Tafner Vidor már art-deco hatású aászrománcos függőjét megtekinthették a látogatók. Csontból és szaruból faragott függőket, szelencét valamint a Zsolnay-gyár ékszerként is befoglalható, finom festésű eozinjait mutatták be. Díszes bőrkötésű noteszek, kiskanalak, pecsétnyomók jelezték az apró tárgyak művészetét.

A szecessziós felfogásban alkotó művészek természetesnek tartották, hogy feladatuk teljes kör-

nyezetük kialakítására terjedjen ki. A következő iparművészeti terveket mutattuk be: Nagy Sándor színezett, vésett bőrtáskáját, Undi Mariska könyvborítóját, Tichy Kálmán virágmotívumokból kialakított ékszereit (91. kép) és Tichy Gyula tapétaterveit. A képző- és iparművészet egybeolvadásának egyik legjellemzőbb területe a képhez hasonló funkciót betöltő faliszőnyeg volt. Vaszary János Juhász, Lakatos Artúr Brügge és Torockói táj, valamint Tichy Gyula Huszár c. faliszőnyege díszítette a kiállítótermeket. A textilművészet más műfajai is virágoztak a szecesszió idején. Erről tanuskodott két finom szálú halasi csipke és az Izabella egyesület színes himzése. Mirkovszkyne Greguss Gizellát, a nemzetközi elismerést aratott díszített bársony alkotóját terítőterve és bársonyapplikáció-terve képviselte. Kozma Lajos textilterve már a geometrizáló szecesszió jegyében fogant.

Az üvegfestészet és a mozaik művészete széles válogatásban volt látható. A terem végén a Marosvásárhelyi Kultúrpalotához készült Thoroczkai–Muhits–Róth-féle üvegfestmény színes, nagyméretű kártonja hívta a látogatókat. Ugyanehhez az épülethez készültek a Kádár Kata balladáját megelevenítő üvegfestmények is, amelyeknek két színes vázlatváltozatát mutatták be Nagy Sándortól. Üvegfestményterveket láthattunk még a következő képző- és építőművészekről: Sassy Attila, Muhits Sándor, Maróti Géza, Thoroczkai Wigand Ede, Pogány Móric és Lajta Béla. Róth Miksa világszerzte elismert műhelyében⁴ készült alkotások fémjelezték ezt a ma sajnálatosképpen elhanyagolt művészeti ágat. A Studióban is között Kisfaludy-üvegfestményt (Nagy S.–Róth M.) hátsó átvilágítással állították ki. Egy tükrös aranymozaik, valamint egy Tiffany-üvegből készült mozaikkompozíció képviselte még Róth Miksát, valamint több terve, köztük az is, amely a Zeneakadémiához készült. Az öblösüveg művészetét a századfordulón Sovánka István reprezentálta. (2. kép) Különböző időből származó réteges üvegvázai alkalmat adtak arra, hogy a szecessziós iparművészet változását, és hanyatlásának egyik okát is tanulmányozhassuk. Az 1900 körüli finom színárnyalatú, lüszteres virágváza kiválóan szolgálja funkcióját, dekoratív szépsége költői harmóniában van környezetével. A naturalisabbá váló virágdíszítés a következő vázán már némileg ellentmondásba kerül a belehelyezendő virággal, míg a harmadik, 1910 körül készült váza élénk színeivel harsány tárggyá változik, tájképmotívumával festménypótlékká tolakszik. A szecessziós iparművészet hanyatlásának másik, hasonló formáját egy sétabotfejen és egy pecsétnyomón láthattuk. Mindkét tárgy naturalis motívumú, de míg a botfej díszítése elősegíti a funkciót, a bot megmarkolását, addig a pecsétnyomó ágas-bogas indáival gátolja azt. A divat természetes változásán túl, a csak profitra törő tömeggyártásból eredő eldurvítás, az olcsó pótanyagok és a motívumok túlhajtása okozta, hogy a közvetlen utókor elvetette a szecessziót. A sílány termékek nagy tömege elfedte a valóban művészi invencióval létrehozott alkotásokat, valamint a művészi tervezésben létrejött változásokat; a funkció fokozatos előtérbe kerülését, és a díszítmény logikus csökkentését.

A legszélesebb körű válogatás a rajzművészetből történt. Az 1900 körüli időből, a francia indítatású florealis szecesszióit festőművészeink rajzai képviselték. Rippl-Rónai József, Iványi-Grünwald Béla, Márk Lajos és Basch Árpád kecses asszonyalakjai jól beleillenek a nemzetközileg legelterjedtebb szecessziós áramlatba. A nagybányai festők könyvillusztrációi szintén hasonló világot mutatnak.

A magyar grafikusok közül sokat dolgozott külföldön Divéky József, Vadász Miklós, Sarkady Emil és Pogány Willy, akiket rajzzal, illetve könyvillusztrációval mutattunk be.

Gazdag, még élő népművészetünkől táplálkozva alakul ki a magyaros szecesszió. Legjellemzőbb alkotóközösségüket, a gödöllői művésztelepet egy-egy Körösfői-Kriesch Aladár-, Nagy Sándorné-, Remsey Zoltán-kép, valamint válogatott anyag Nagy Sándortól, Remsey Jenőtől és Mihály Rezsőtől képviselte. (4. kép) Kacziány Aladár szintén a preraffaelita indíttatású alkotók művészi világához kapcsolódott.

A gödöllői telephez tartozó Mihály Rezső, Moiret Ödön és a Remsey testvérek a KÉVE művészegyesület tagjai is voltak. Ez a modern művészegyesület nyitottabb volt a bécsi és a német művészet irányában. A KÉVE többi tagjai közül a Tichy testvérektől (5. kép) és Muhits Sándortól, Simay Imrétől, Moiret Ödöntől és Reményi Józseftől állítottak ki rajzokat, plasztikai terveket. A sokszorosított grafikát az előbb említett művészekon kívül Kozma Lajos és Gara Arnold művei képviselték. A KÉVE fiatal tagjaival egykorú grafikus generációt Biró Mihály, Sassy Attila, Medgyes László, Dobai Székely Andor, Márton Ferenc, Jaschik Álmos és az építész Kós Károly rajzokkal, metszetekkel és könyvillusztrációkkal képviselték. Az alkalmazott grafikát eredeti tervrajzokon mutatták be. Reklám, ex libris, sokszorosított grafikái, bélyeg- és könyvillusztráció-tervek kiállítására is lehetőség nyílt. Számos illusztrált könyvet láthattunk a szecesszió stílusában dolgozó művészekről.

A rajzanyag válogatásával a szecesszióból továbbvezető utakra is utalt a kiállítás. Az expresszionizmust Remsey Jenő és Muhits Sándor kis méretekben is monumentális, a polgári világot szétfeszítő munkásai idézték, a szürrealizmus felé pedig Tichy Gyula és Nagy Sándor (6. kép) víziói mutattak.

A szecesszió nem tűnt el az első világháború utáni Magyarországon, hanem a sok sikert aratott nemzeti szecesszió a népművészettel összefonódva még sokáig jelentős szerepet töltött be a környezetkultúrában. A háború emberi, művészi és nemzeti sokkjá felerősítette az eltűnt szecessziós idill utáni vágyat. Itt természetesen csupán jelzészserű bemutatásra kerülhetett sor: Nagy Sándor, Remsey Jenő, Kacziány Aladár, Táló Gyula, Kádár Lívia, Basilides Barna rajzai, Kerényi Jenő egy szép korai aktszobra jelezték ezt a korszakot. A szecesszióból kihajtó art-deco jellemző darabjainak bemutatása már nem fért bele a kiállítás kereteibe.

A kisplasztikai gyűjteményben Beck Ö. Fülöp, Maróti Géza és Berán Lajos leánykaportréi szerepeltek nagyméretű plaketteken. Beck Ö. Fülöp Öregember-e és Photo Club-beli divatos nőalakjai ugyanebben a formátumban készültek. A női test, mint a szecesszió egyik központi témája, Fémes Beck Vilmos, Reményi József, Lányi Dezső aktszobrain, Lüpoli György domborművén is megtalálható. A fiatalon elhunyt Csikász Imre *Madárkője*, valamint Zsolnay domborművi dísztányérja és Telcs Ede zsánerképeinek fém- és Zsolnay-kerámia változatai egészítették ki a szobrok bemutatóját. Az érme- és plakettkollekción szélesebb áttekintést nyújtott; a következő szobrázások munkáit tartalmazta: Moiret Ödön, Murányi Gyula, Szirmay Tony, Schwartz István, ifj. Vastagh György és Zutt Richárd. Itt mutatták be Reményi és Moiret plasztikai vázlatrajzait is.

A Kinizsi utcai kiállításon szerepelt mintegy 80 rajz és akvarell, 60 iparművészeti és alkalmazott grafikai tervrajz, 15 sokszorosított grafika, 35 könyv, 25 nagyobb (10–14 cm) és 25 kisebb (5 cm körül) iparművészeti tárgy, 16 szobor, ill. nagyméretű plakett, 24 érem és plakett.⁵

A témához kapcsolódó előadások teljesítették ki az est programját. Egy történeti áttekintéssel foglalkozó bevezetés után Keserű Katalin beszélt a magyar iparművészetről, Gellér Katalin pedig a szecessziós grafikáról.

JEGYZETEK

1. A legnagyobb segítséget Róth Miksa családja nyújtotta, ahol emlékmúzeumszerű környezetben megtalálhatók a kor kiváló alkotásai. Érdemes lenne eme páratlan hangulatú lakást – mely a századforduló művészi, polgári együttesét hitelesen megőrizte – emlékhellyé nyilvánítani. Gyűjteményük az üvegfestészet történetét is bemutatathatóvá teszi.
2. 1902 Studio XXVI No. III.-June p. 46. 1906 Studio XXXVIII. No. 159.-June p. 301. 1911 Studio LIII. p. 289.
3. Magyar Iparművészet IX. évf. 1906. 220. Külföldi lapok véleménye. Magyar Iparművészet XIV. évf. 1911. 255. A turini világkiállítás magyar háza.
4. FIEBER HENRIK: Üvegfestészet (Stephaneum Bp. é. n. 1920 k.). 44.
5. Ezúton is köszönetet mondunk mindazoknak, akik műtárgyaik szíves kölcsönzésével segítettek létrehozni a kiállítást: Dr. Csongor Dénes, Feith Magda (Szentendre), Gerle János, Dr. Gerlóczy Géza, Kiss Horváth Sándor, Dr. Kovács Dezső, Dr. Lakatos Imre, Kacziány Aladárné, Dr. Muhits Katalin, Nagy Sándor-ház (Gödöllő) – Remsey Gábor szívességéből, Paunz Imre – akinek külön köszönjük a rendezésben nyújtott segítségét, Remsey Jenő (Gödöllő), Róth Amália és József, Székely Márta (Fót), Szimeszku József, Szlama János és felesége, Tichy Kálmánné, Dr. Tóth Jánosné és Móczár Jenőné.

MAGYAROK A SALON D'AUTOMNE-ON. (1920-1944)

A Salon d'Automne a két világháború között a francia művészeti élet liberális fóruma volt. Nem játszott kezdeményező szerepet az avantgarde mozgalmakban. A kiállítók többsége, mint a korabeli képes újságok illusztrált mellékleteiből látható, jó képességű vagy közepes szalonfestő volt. Ugyanakkor azonban a Salon d'Automne számos jelentős modern művészt szerepeltetett, így például Léger-t, Le Corbusier-t, és ami sajátos vonása: igen sok emigráns művésznek adott fórumot.

A két évtized során szám szerint 61 magyar művész állított ki ezen az őszi seregszemlén. Ezeknek a magyaroknak a szellemi arculata és művészi rangja nagyon különböző. Találunk közöttük már beérkezett művészeket, akik a Tanácsköztársaság bukása után menekültek külföldre (Kernstok, Vértess, Medgyes), olyan fiatalokat, akik a húszas-harmincas évek nyomasztó anyagi és szellemi közege elől távoztak idegenbe és váltak később Párizsban ismert művésszé (Kolozsváry, Vörös, Schöffner, Elkán). Akad a honfitársak között olyan, aki Párizsba menve végleg külföldön telepszik le (Csáky, Nemes, Réth), és több olyan is, aki hosszabb-rövidebb időt töltt kint, de azután hazatér (Frank, Diener-Dénes, Bor stb.). A névsor sok alig vagy egyáltalán nem ismert nevet is tartalmaz.

A művészek azonosításában az alábbi lexikonokat használtam: E. Benezit: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (Párizs, 1976); Edouard-Joseph: Dictionnaire biographique des artistes contemporains, 1910–1930 (Párizs é.n.); Zádor Anna–Genthon István: Művészeti Lexikon (Budapest, 1967); Hans Vollmer: Künstlerlexikon des XX. Jahrhunderts Lipcse, 1964.

Barta Lajos (1899–) szobrász. A harmincas évektől 1943-ig felváltva Párizsban és Budapesten élt.

Barta László (1902–1961) festő és grafikus. 1926-tól Párizsban élt.

Basch Andor (1885–1944) festő. 1925–31-ig Párizsban élt.

Basch Edit (1895–) festő. 1928–1930-ig Párizsban tanult, majd ott élt.

Báthory Júlia (1902–) iparművész. 1930–39-ig Párizsban élt.

Beöthy István (1897–1962) 1920–24-ig Párizsban tanult, majd ott telepedett le.

Berry Emil (? – ?) festő és szobrász.

Bertalan Albert (1899–) festő, 1929-től Párizsban él.

Blattner Géza (1893–) festő és iparművész. 1925-től Párizsban él.

Bor Pál (1889–) festő. 1923–24-ig Párizsban élt.

Braun Vera (? – ?) grafikus. Párizsban él.

Csáky József (1888–1963) szobrász. 1908-tól Párizsban élt.

Czinóber Miklós, Szolnoki (1899–) festő.

Diener-Dénes Rudolf (1889–1956) festő. 1924–31-ig Párizsban élt.

Elkán László (1910–) festő- és fotóművész. 1929-től Párizsban él. A háború után Lucien Hervé néven jegyzi műveit.

Fodor Magda (? – ?) szobrász.

Frank Frigyes (1890–1976) festő. 1925-től rendszeresen kiállító Párizsban.

Hajósi Károly Antal (1916–) festő. 1931-től Párizsban él.

Hegedüs Teodora (? – ?) iparművész.

- Iványi István (? – ?) szobrász.
 Jeges Ernő (1898–1956) festő és grafikus.
 Karikás Helén (? – ?) festő.
 Kelety Sándor (? – ?) szobrász.
 Kernstok Károly (1873–1940) festő. 1919–26-ig külföldön élt.
 Kis Pál (? – ?) iparművész.
 Klaus Ernő (1898–1970) festő.
 Kotász Károly (1872–1941) festő Párizsban is tanult és Franciaországban élt.
 Kolozsváry Zsigmond (1899–) festő. 1926-tól Párizsban élt.
 Korda Vince (1897–) festő és díszlettervező. A 20-as évek közepétől Párizsban, majd Londonban élt.
 Kotsis Tibor (? – ?) festő.
 Körmendi András (? – ?) festő.
 Kunffy Lajos (1896–1962) festő. Rendszeresen kiállított külföldön is.
 Lengyel László (? – ?) festő.
 Mannheim Róza (? – ?) festő.
 Medgyes László (1892–) festő és grafikus. 1920-tól külföldön élt.
 Miklós Gusztáv (1888–1967) szobrász és iparművész. 1920-tól Párizsban élt.
 Nagy Jenő (? – ?) festő.
 Nemes József (1889–) festő. 1923–33-ig Párizsban élt.
 Prohászka József (1885–1964) festő.
 Réth Alfréd (1884–1966) festő. 1905-től Párizsban élt.
 Révai Éva (? – ?) iparművész.
 Rózsaffy Dezső (1877–1937) festő és műkritikus. 1927–28-ig Párizsban élt.
 Sándor István (1905–1927) festő és grafikus. 1923-tól Párizsban élt.
 Schöffner Miklós (1912–) festő és szobrász. 1937-től Párizsban élt.
 Székely Andor (1877– ?) festő és grafikus. 1929-től végleg Párizsban telepedett le.
 Székely-Kovács Olga (1900–) festő. A 20-as évektől Párizsban élt.
 Szentesi Hiesz Géza (1896–) szobrász és iparművész. 1923–33-ig Párizsban élt.
 Szirmai Kornél (1897–) Felváltva Budapesten és Párizsban élt.
 Tauss Imre (? – ?) grafikus.
 Tauss Imréné (? – ?) grafikus.
 Timár Ferenc (? – ?) festő.
 Torday Imre (? – ?) festő.
 Tóth Sándor (1904–) festő, rajztanár.
 Vágó József (1877–1947) építész. 1920-tól Olaszországban, majd Franciaországban élt.
 Várad Albert (1896–1925) grafikus. 1923-tól Párizsban élt.
 Varga Albert (1900–1940) festő. 1928-tól Párizsban élt.
 Végh Gusztáv (1889–1973) grafikus.
 Vértes Marcell (1895–1961) grafikus. 1925-től Párizsban élt.
 Viski János (1891–) festő.
 Vörös Béla (1899–) szobrász. 1925-től Párizsban élt.
 Zilzer Gyula (1898–) festő és grafikus. Párizsban tanult, majd Amerikában élt.
- 1920 –
 1921 –
 1922
- Medgyes László: Portré, Csendélet, Csendélet
 Kis Pál: Divatáru üzlet vasdízű bejárata
- 1923
- Bor Pál: A csók, Táncosnő, Imádság, Anya és gyermeke, Reménytelenség, Fájdalom
 Jeges Ernő: Vénusz
 Kernstok Károly: A Szűz és a gyermek Jézus
 Medgyes László: Töredék, Csendélet, Táj
 Miklós Gusztáv: Szobor, Szobor
 Várad Albert: A rue Mouffetard, Montmartre, Tengerparton, Houlgate, Boccaccio-illusztrációk

1924**Bor Pál: Fiatal anya****Medgyes László: Dent du Midi, Leysin, Champéry, Aratás, Piros tető****Székely Andor: G. L. építész****Szirmai Kornél: Bástya, Torony****Végh Gusztáv: Illusztrációk Fioretti di Sancto Francesco Jézus születése című művéhez****1925****Basch Andor: Akt****Korda Vince: Portré****Medgyes László: Chicita, Asszony****Nemes József: Varrónő****Sándor István: Kabaré-jelenet, Portré****Székely Andor: A square des Innocents, A place Saint-André-des Arts, A Notre Dame de la place****Maubert, Romain Rolland****Tauss Imre: Szajna-part****Tauss Imréné: Misztikus éjszaka****Varga Albert: Férfifej****Zilzer Gyula: Asszony****1926****Basch Andor: Asszony piros nyakékkal, Amerikai nő, Asztal****Bertalan Albert: Asszony legyezővel****Blattner Géza: Nantes****Diener-Dénes Rudolf: A Pont-Neuf, Táj****Szentesi Hiesz Géza: Leánybűszít****Kis Pál: Fém tárgyak****Korda Vica: M. V. kisasszony portréja****Medgyes László: A fürdő, Táj****Révai Éva: Virágok, babák****Sándor István: Tanulmányfej****Timár Ferenc: Táj****Vértés Marcell: Illusztrációk (Francis Garco: Szerelem pénzért)****Zilzer Gyula: Külvárosi ünnep, Trió, Órás****1927****Barta László: Marcel és virágok****Basch Andor: Csendélet****Fodor Magda: Táj, Táj****Frank Frigyes: A Ponte Vecchio Firenzében****Hegedüs Teodóra: Batiksál****Kis Pál: Modern iroda (v. íróasztal)****Kolozsváry Zsigmond: Asszony fehérben****Korda Vince: Festmény****Körmendi András: Asszony liliummal, Ablakban****Kunffy Lajos: Idős asszony****Medgyes László: Criqui-Brown****Szolnoki Czinóber Miklós: Magyar legenda****Vértés Marcell: Illusztrációk (Francis Garco: Rue Pigalle)****Vörös Béla: Fiatal férfi arcmása****Zilzer Gyula: Fiatal lány arcképe, Párizsi kabaré, Este a morrandie-i parasztknál****1928****Basch Andor: Álló asszony, Gyümölcsök az ablakban****Basch Edit: Portré****Beöthy István: Fiatal lány, A vágy****Blattner Géza: Annecy****Fodor Magda: Festett terrakotta, Festett terrakotta**

- Karikás Helén: Asszony a szabadban
 Körmendi András: Asszony fekete kabátban
 Medgyes László: Magyar falu, Magyar falu eső után, Tengerpart, Biarritz
 Nemes József: A kapu
 Prohászka József: Táj
 Szolnoki Czinóber Miklós: Ursula Otte portréja, Táj
 Vörös Béla: Jazz-zenekar, Lejtőn
 Vértés Marcell: Nana-illusztrációk
1929
 Basch Andor: Asszony kék kabátban
 Basch Edit: Néger nő
 Berry Emil: A szerénység
 Fodor Magda: Táj
 Kelety Sándor: A macska
 Korda Vince: Napraforgók, Csokrok
 Medgyes László: Cirkusz, Akt
 Nemes József: Mosónők, Halászhajók
 Székely-Kovács Olga: Napsütötte táj, Modell
 Tóth Sándor: Vízholdó lány
 Varga Albert: Szenvedő
 Viski János: Pihenő lovak
1930
 Basch Edit: Akt
 Iványi István: Férfifej
 Mannheim Róza: Gyermekeportré
 Medgyes László: Tengerpart, Rohanás
 Nagy Jenő: Játsszóter
 Révai Éva: Cserjék (valószínűleg kirakati virágok)
 Rózsaffy Dezső: Akt
 Zilzer Gyula: A San Gimignano, A San Gimignano utca
1931
 Braun Vera: Temetés, Esküvő
 Kotász Károly: Avaron, Megvadult lovak
 Medgyes László: Budapest, A boulevard Raspail
1932
 Basch Andor: Halak
 Báthory Júlia: Üvegtárgyak
 Kotász Károly: Cigányok üldözése
1933
 Basch Andor: Platánok
 Miklós Gusztáv: Asszonyfej, Atléta
 Rózsaffy Dezső: Sárga kávékészlet
1934
 Miklós Gusztáv: Zöld madár, Maszk
 Réth Alfréd: Kompozíció
 Székely-Kovács Olga: Portré
1935
 Székely-Kovács Olga: Mór nők
1936
 Barta László: Tűzőnő, Kötőnő, Illusztrációk (Canticus canticorum, Gargantua)
 Báthory Júlia: Kristály relief, Kristály relief
 Csáky József: Állatszobrok (René Herbst iskolai bútorai között)
 Fodor Magda: Táj, Figurák kertben, Ülő lány
 Hajósi Károly Antal: Öreg kőműves

Miklós Gusztáv: Gyermekjátékok (kutya, galamb, kakas)

1937

- Barta László: Déli táj, Olvasó, Anya és gyermek, Dolce Farniente, Illusztrációk (M. Brion: Reine Jeanne, Arisztophanész: Lüszisztraté)

Báthory Júlia: Faldekoráció, Szekrény, rádió és asztal kristály relief dísszel

Fodor Magda: Táj, Vásár

Hajósi Károly Antal: G. W. Higgins portréja, Magyar mise

Klaus Ernő: Opus 13

Schöffner Miklós: A demagóg, Szajna-part

Torday Imre: Normandiai részlet

1938

Barta László: Trik-trak játék, Dante-illusztrációk

Barta Lajos: Lány

Beöthy István: Egymásba fonódó ritmusok, Ritmikus forma

Vágó József: Az ankarai nemzetgyűlés épületének terve és makettje

1939

– (a katalógus hiányos)

1940 –

1941

Hajósi Károly Antal: Breton kálvária, Pont-Aven Concarneau, Hálók Concarneau-ban

Kotsis Tibor: P. Chevallier mellszobra

1942

Elkán László: Ház, Hegy, Portré

Hajósi Károly Antal: Falu viharban, Házak Finistère-ben

1943

Bertalan Albert: Asszony zongoránál, Asszony kutyával

Elkán László: Fogoly

Hajósi Károly Antal: Tonhal-üzem, Port-Maneck

1944

Hajósi Károly Antal: Asszony függőágyban

Lengyel László: Műterem, W. C.

A SZOCIALISTA MŰVÉSZET NEMZETKÖZI KIÁLLÍTÁSA

(AMSZTERDAM 1930. NOVEMBER 8-TÓL DECEMBER 8-IG)

1927-ben alakult meg Amszterdamban a Socialistische Kunstenarskring – a Szocialista Művészkör: tagjai közt irodalmárokat, zenészeket és képzőművészeket egyaránt találunk. Lou Loebernek, a kör egyik tagjának, az 1927-es és az 1930-as nemzetközi kiállítás résztvevőjének emlékezései szerint alapítói Peter Alma festő, Paul F. Sanders, Johan Keja, Jan W. Jacobs, Alex Booleman, Jef Last írók, Johan van Hell és felesége, Pau van Hell-Wynman festő-grafikus, Jan Rot grafikus, Jae Both építész és ő maga voltak: 1927. március 6-án gyűltek össze Jan W. Jacobsnál a Kör megalapítására. Céljuk az volt, hogy egyrészt a konkrét művészet térhódításával szemben elősegítsék a realista tendenciák erősödését, közelebb hozzák a művészetet a közönséghez, másrészt a mind jobban erősödő jobboldali politikai nyomással szemben – ezt táplálták a szomszédos Németország jobboldali-faszalódó körei is – az összefogás erejére támaszkodva segítsék a szocialista eszme terjedését. Ezért mondta ki a Kör alapszabálya, hogy „az S.S.K. célja, hogy egyesítse azokat a művészeket, akik a szocializmus megvalósítását tűzik ki célul, hogy a szocialista gondolatot napjaink művészeti megnyilatkozásaiban ösztönözzék és törekedjenek a művész és a társadalom közötti szakadék megszüntetésére. Az S.S.K. célul tűzi ki továbbá, hogy a szocialista munkásmozgalmat szolgálja, annak anyagi érdekeit szíven viseli.” A kör első kiállítását 1927. május 7–30. között rendezte, ezen tizenhatan vettek részt (Katalógusát l. a mellékletben).

Mint a nemzetközi kiállítás katalógusának előszavából kiderül, a Kör hamarosan megerősödött és „néhány év leforgása alatt egyesületté nőtte ki magát”. A nemzetközi méretű összefogásnak, az erősödő fasizmussal szemben a szocializmus erői összetartásának a gondolata vezette őket egy nagy nemzetközi szocialista képzőművészeti kiállítás megrendezéséhez, hogy demonstrálják, „milyen nagy érték az alkotó művészek és a proletáriátus közötti összetartás”, s hogy a kapitalista országokban egyedül, elszigetelten dolgozó, de szocialista eszméket valló művészeknek is támogatást nyújtsanak. Példaképp lehetett számukra mind az 1922-es berlini Internationale Ausstellung Revolutionärer Künstler (ennek rekonstrukcióját Peter Mantis végezte el, l. P.M.: „Versuch einer Rekonstruktion”, Kat. Versuch einer Rekonstruktion: Internationale Ausstellung Revolutionärer Künstler 1922 in Berlin, Arthotek Berlin 1975), mind pedig az 1926-os moszkvai Nyugati Forradalmi Művészet kiállítása. Az amszterdami kiállítás fő szervezője Peter Alma, Fré Cohen és a Hell házaspár volt; Almáról tudjuk, hogy a Holland KP tagja volt, de minden bizonnyal a többi is az volt.

Ma már nehezen állapítható meg, volt-e és mekkora része a kiállítás gondolata felmerülésében és megvalósításában annak a körülménynek, hogy Peter Alma (1886–1970) – akit egy méltatója a modern szociális művészet úttörőjének aposztrofált – szoros kapcsolatban volt a kölni Progresszívek csoportjával (Franz Wilhelm Seiwert, Oscar Nerlinger, Heinrich Hoerle, Gernd Arntz), közülük is elsősorban Gerd Arntz-cal, aki nagy hatással volt rá. Kettőjük szoros kapcsolatát több körülmény is bizonyítja: Dr. Otto Neurath, a bécsi Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum vezetője 1928-ban a múzeum grafikai részlegének vezetésére Gerd Arntzt hívta meg. Ő 1929-ben Düsseldorfból Bécsbe is költözött, majd kérésére néhány hónapon át Alma is e részleg munkatársaként dolgozott Bécsben. 1933-ban Arntz és Alma közös megbízást kapott egy Moszkva melletti mezőgazdasági intézettől egy nagy faliképre: sajnos, ennek realizálására nem került sor. A hágai Arntz-kiállítás katalógusából (1976, Gemeentemuseum) kiderül, hogy a húszas évek végén mind Arntz, mind Alma hasonló témá-

kon dolgoztak: Arntz 1928-ban készítette a Polgárháborút, 1930-ban a Két osztályt és a Tengerész-sztrájkot, míg Alma 1927-ben metszette fába a nemzetközi kiállításon is szereplő Munkanélküliek a váróteremben című kompozícióját, s 1930 körül készítette a Racionalizálás című lapját, amelyen „Munkát, Kenyeret” feliratú táblát hordozó munkások csoportja áll szemben a profitot védő szuro-nyos katonákkal. A két művész képalakító felfogása igen közel áll egymáshoz: erősen konstruktív-dekoratív megoldásban dolgoznak, sematizált alakokkal. A katalógus írója szerint Almára erősen hatott a kölniek figuratív-konstruktív képformálása.

Valószínű, hogy a festészet szerepének értékelésében is hatással voltak Almára, s rajta keresztül az S.S.K.-ra a kölniek nézetei – bár azokat, mint majd látni fogjuk, nem fogadták el maradéktalanul. A kölni Progresszívek elutasították a festményt, mint művészeti médiumot, azzal érvelve, hogy ennek „keletkezése nem véletlenül, hanem belső szükségszerűségből függ össze a modern kapitalizmus keletkezésével”, s mint alternatívát, a falfestészetet és a monumentális alkalmazott művészetet fogadták el. Ennek felelhet meg az a nézet, amit a nemzetközi kiállítás katalógusában olvashatunk, hogy „a közvetlen hatásnál, amelyet a szocialista művész általában maga elé tűz, a festészet nem azt a szerepet tölti be, mint amit a polgári felfogás neki szán. Kiállításukon ezért sokkal több grafika és rajz található, mint festmény, mivel ez a közösségi tendenciák jellege szerint ... jobban igazodik az alkalmazott művészetekhez – a falfestés, stb. –, mint a festészethez ...”

A kiállítás legnépesebb csoportját természetesen a hollandok alkották – jóllehet nem minden résztvevő volt a Kör tagja. Peter Almról már esett szó; mellette szólni kell még Fré Cohentről (1903–1943) és Jo van Hellről (1889–1952), Charley Tooropról (1891–1955), Lou Loeberről (1894–), Gert Rietveldről (1884–1964) és a katalógus listájában nem szereplő, de a kiállításon részt vett Bart van der Leckről (1876–1958) is, akik a holland csoport legjelentősebb tagjai voltak. A koncentrációs táborban elpusztult Fré Cohent grafikai munkássága jellemzi: szabad grafikai többnyire realista portrék, plakátjai alkalmazott kisgrafikái (levélpapír-boríték felzet, amszterdami városi címer, stb.) ösz-szefogott, részletezéstől mentes, kicsit kemény, darabos vonalvezetésű dekoratív alkotások. Johan van Hell – zenész is volt – a külvárosi munkásvilág festője: expresszív stílusban alkotta meg a szegé-nyek mindennapjait ábrázoló csoportképeit. Charley Toorop az egyik legjelentősebb művész a részt-vevők közül, ő is szegényemberek világának a festője. Műveiből a családi élet és a munka heroizmusa és súlya sugárzik, alakjai szabatos körvonalakkal szinte szobrászian formáztak, a levegő hiánya a képeken szárazzá, keménnyé teszi őket. Lou Loeber munkásságát erősen meghatározta a De Stijl csoport, közülük is elsősorban Bart van der Leck munkássága: velük ellentétben azonban soha nem mondott le a látható világ ábrázolásáról. Műveiben egyszerűsége törekszik, témáit kevés alapszín-nel, ellenpontozott ritmusokkal adja elő, a figurákat függőleges, vízszintes és átlós irányú vonalakkól szerkeszti egybe, ezzel törekszik a harmónia kifejezésére.

Részt vett a kiállításon a De Stijl-csoport két tagja: Gert Rietveld építész és Bart van der Leck fes-tő is. Közismert, hogy a húszas években a haladó művészek soraiban elterjedt a nézet a technika fel-szabadító szerepéről. Ezt vallották a De Stijl tagjai is: s az ebbe vetett remény a szocialista jövő elvá-rásával azonosult. Ennek a felfogásnak a jegyében szerepelt a két művész a Kör rendezte szocialista művészeti kiállításon.

A külföldi anyagot részben a személyes kapcsolatok, részben pedig – ahol erre mód nyílt – a mű-vészek szervezetei révén szerezték meg. A szovjet anyagot az amszterdami Holiandia – Új Oroszország Társaság közvetítésével a Szovjetunió Külföldi Kulturális Kapcsolatok Egyesülete állította össze: eb-ben két nagy munkásklub alkotásai mellett elsősorban az OSZT tagjainak a művei szerepeltek. A né-met anyagot – mint arra a Pap Gyulának küldött, fennmaradt levélből következtethetünk – egyrészt az ASSO állította össze, másrészt a kölni Progresszívek munkáiból került ki. Közismertek az ASSO és a Progresszívek eltérő nézetei: az ASSO a tendenciaművészetet támogatta – mint Ék Sándor írta „5 év küzdelem a forradalmi képzőművészetért Németországban” című írásában, „a Bund nem teszi fel a kérdést, tendenciaművészet, vagy tiszta művészet, hanem azt mondja, csak tendenciaművészet van, mert az osztályokhoz kötött”. Ezzel szemben a kölniek, akik elsősorban Seiwert révén rendsze-res vitában álltak az ASSO-val – művészi munkájuk során mind eszmei, mind formai tekintetben a De Stijl csoporthoz, illetve az orosz konstruktivizmushoz és szuprematizmushoz kötődtek. A többi országból, így Ausztriából, Franciaországból, Csehszlovákiából, Lengyelországból, Belgiumból, Spa-nyolországból, az Egyesült Államokból egyéni meghívás alapján vettek részt a művészek, Mexikóból pedig fotókat küldtek Diego Rivera freskóiról.

A rendezők eredetileg azt tervezték, hogy egy nagyobb történelmi részben bemutatják a szocialista művészet kiemelkedő alkotóit és néhány alkotásukat az I. világháború előtti időszakból. Ezt azonban nem sikerült megvalósítani, így a kiállítás történelmi anyaga mindössze négy alkotóra szűkölt le: az idősebb A. P. Hahn karikatúráira, Théophile Alexandre Steinlein, Pieter de Josselin de Jongh és Neuburger műveire.

Természetes, hogy az akkori Magyarországról, ahol a KMP illegitimitásban működött, nem vett részt senki sem a kiállításon. Ennek ellenére azon több magyar művész is szerepelt, az emigránsok közül, más országok csoportjában. Így a franciák közt találjuk Zilzer Gyulát (1898–1969), aki 1924-ben Münchenből települt át Párizsba s itt a „Clarté” és a „L’Humanité” munkatársaként dolgozott, majd innen ment tovább 1932-ben az USA-ba; B.U. Martel néven Uitz Bélát (1887–1972), aki 1924–26 közt élt Párizsban s innen ment a Szovjetunióba: alkotásait – egy eredeti művét és néhánynak a reprodukcióját – minden bizonnyal elvtársai küldték be a kiállításra. Uitz nemzetközi tekintélyére, ismert voltára jellemző, hogy ezek közül az egyiket a katalógus is reprodukálta. A németek közt három magyar is szerepelt: Griffel L. néven Dallos László (1901–1947), aki 1922 októbere óta dolgozott Berlinben, Pap Gyula (1899–), aki 1926–1933 között ugyanitt tanított és a Bauhaushoz tartozó Moholy-Nagy László (1895–1946). Az amerikaiak között találjuk az odakinn élő, még kisfiúként oda kikerült Gellért Hugót (1892–), aki a tízes évek elejétől részt vett az Egyesült Államokbeli forradalmi marxista mozgalomban s egy sor haladó folyóiratnak volt alapítója és illusztrátora.

A bemutatott művek – ami stílusukat illeti – igen változatos képet mutatnak: a katalógusból kilálglik, hogy táblakép, karikatúra, fotómontázs, épületfotó egyaránt szerepelt a tárlaton. Az előszóból fény derül arra, hogy elsősorban tendencművek bemutatására törekedtek, s ebben az ASSO célkitűzésével értettek egyet: így Peter Alma felfogása nem érvényesült. A Szocialista Művészkör vezetőinek a felfogásában is jelen volt a kommunista mozgalom jellemző korabeli ellentmondása, melyre más összefüggésben utal Lackó Miklós, nevezetesen az a kettősség, „amelyet az alakuló plebejusdemokrata irodalom gondolata s az irodalmi-művészeti alkotások szűkkelbű – mert alapvetően egy politikai ideológia igényeihez mért – megítélése között figyelhetünk meg”. (Lackó Miklós: A 100%. Ideológia, kultúra, irodalom. Századok, 1979. 1. 61. l.) Ez a felfogás természetesen kínálja a párhuzamot a néhány évvel később alakult magyar Szocialista Képzőművészek Csoportja tagjainak az első időszakban kialakult vitáival, melyekről a fennmaradt írásokból és visszaemlékezésekből tudunk.

Szembeszökő mind a szovjet, mind a német anyagban (sőt, még az osztrákban is) a korabeli építészet nagy súlya, ami meglehetősen szokatlan volt egyéb tárlatokon. A szovjet anyagban külön részleg mutatta be az új társadalom szükségleteiből fakadó új épületfajták, vagy a régi fajták új szellemű megtervezésének nagyszerű példáit: munkásklubokat, új gyárakat és iskolákat. A német anyagban pedig olyan kiváló építészek alkotásait láthatták a nézők – természetesen csupán fotókon – mint Gropius, a Taut testvérek, Hannes Meier és mások, akik kertváros terveikkel, új lakótelepekről készült felvételeikkel, vagy terveikkel, új irodaépületeikkel a legmodernebb, s ami akkor ezzel egyenértékű volt, a leghaladóbb építészeti gondolatot képviselték.

A kiállítás visszhangja – az erős jobboldallal rendelkező Hollandiában – nem volt egyöntetű. A munkások soraiban lelkes fogadtásra talált, – de már például a Szociáldemokrata Párt vezetői elítélték (Lon Loeber szíves közlése). Mintegy hatodfélezer látogató tekintette meg a tárlatot és negyvenöt alkalommal tartottak tárlatvezetést érdeklődő csoportok részére. A kiállított művek közül sok könyv kelt el – a szovjet részlegben voltak könyvek –, de megvettek néhány plakátot is (Fré Cohen és M. Bleekrode műveit), valamint néhány fametszetet és litográfiát (Jo van Hell, Wim Oepts, Henk Melgers, Käthe Kolwitz, Georg Scholz műveit) is eladták. Ugyanekkor azonban a Stedelijk-múzeumban megrendezett kiállítást a tervezettnél hamarabb zárták be – ennek okát csak sejteni lehet ma már.

A megjelent méltatásokban olvasható fogadtatás is igen különböző, minden bizonnyal az újság pártállásától függően. A baloldali sajtó – így az Elseier – részletesen méltatta a bemutatott anyagot; akadt olyan lap is, mint a Socialist, mely külön cikkben foglalkozott a holland és külön a szovjet anyaggal. Ezek sem szűkölködnek azonban kritikai megjegyzésekkel, amelyek a szocialista művészet mibenlétére vonatkoznak. A német új tárgyiasság szellemében alkotó művészekről a szocialista művészet szellemét kéri számon (akárcsak Kállai Ernő 1936-ban a Szocialista Képzőművészek bemutatkozó kiállítása után kibontakozott vitában), s nem méltányolják az új építészet kiemelkedő társadal-

mi szerepét. A polgári sajtó hangja változatos: a kétkedéstől a nyílt becsmérélig terjed, az egyik lap pl. „a bosevizmusról” ír, „ahogy az a művészetben megnyilvánul”.

A kiállítás életrehívásának gondolata mindenképpen nagyszerű elgondolás volt, megszervezése és bemutatása pedig hatalmas munka lehetett. A tárlat a nemzetközi szocialista művészetnek jelentős eseménye, s ma már csak egyet lehet érteni az újságíróval, Cornelis Veth-tel, aki azt írta, hogy „az utókor ebben valami nagyon nagyszerűnek a kezdetét fogja felismerni”.

AMSZTERDAMI VÁROSI MŰZEUM

Szocialista Művészet Ma

1930. NOV. 8. – DEC. 8.

SZOCIALISTA MŰVÉSZET MA NEMZETKÖZI KIÁLLÍTÁSA

Katalógus előszó

A Szocialista Művészeti Kört 1927 tavaszán Amszterdamban alapították és néhány év leforgása alatt egyesületté nőtte ki magát, amelynek tagjai – körülbelül nyolcvanan, akik a művészetek minden ágát gyakorolják – az egész ország területén található. Ahogy az az ezután következő elvi fejtegetésből is kitűnik, az S.K.K. (Szocialista Művészeti Kör) a szocialista munkásmozgalom szolgálatában áll és arra törekszik, hogy elősegítse a szocialista gondolat érvényesülését a mai idők művészeti megnyilvánulásaiban.

A művészet és a szocializmus körünk tagjai számára tehát nem különálló fogalmak. Ellenkezőleg, hisznek egy szocialista művészetben. Öntudatosak, és tudják, hogy ez még nem érkezett el, de látják előhírnökeit és szimptomáit a mai idők számos művészeti megnyilatkozásában. Meggyőződésükben megerősíti őket az a megfontolás, hogy egyrészt a művész társadalmi tudatossága, az osztályellentétek eredetének és lényegének fokozódó megértése, politikai állásfoglalásuk az osztályharcban, a művészet és a társadalom közötti elszakíthatatlan kapcsolat, másrészt a munkásosztály felemelkedéséért folytatott küzdelme és szilárd hite egy jobb együttélés jövőjében, létre kellett, hogy hívjanak egy olyan gondolkodásmódot, amely magában hordja azokat a serkentő tényezőket, amelyek előre viszik az új, szocialista beállítottságú művészetet.

Amikor fontolóra vettük egy kiállítás szervezését, amely képet adhat arról, hogy milyen befolyást gyakorolhat a szocializmus és a munkásmozgalom a művészetre, és ugyanakkor demonstrálhatná, hogy milyen nagy érték az alkotó művészek és a proletáriátus közötti összetartozás, kezdettől fogva bizonyos volt előttünk, hogy ennek nem tudunk eleget tenni a tagok munkáinak kiállításával. A szocializmusban élő gondolatok nincsenek országhatárokhöz kötve; a szocializmus gondolatai megszüntetik a határokat. Tehát nemzetközi kiállítást kell rendezni, amely ugyanakkor lehetővé tenné számunkra azt is, hogy betekintést nyújtsunk azokba a különböző formákba, amelyekben az új kultúr-ideál megmutatkozik. Mert a formák nincsenek árnyalatok nélkül. Expresszionista és verisztikus elemeket éppen úgy találunk, mint az absztrakt művészet elemeit. Mindenütt fellelhető azonban – öszszekötő tényezőként – a szándékos ellenállás azokkal a művészeti megnyilatkozásokkal szemben, amelyek napjaink társadalmi életét és azok megjelenési formáit idealizálják, vagy szándékosan elpallástolva, valamely hátsó gondolattal élve, a háttérbe tolják.

A „Szocialista Művészet Ma” című kiállításunkkal bizonyítékát akarjuk adni a szocialista küzdőképességnek és azoknak a vágyaknak, amelyek jelenleg élnek a művészekben, akik cselekedetükkel, vagyis művészetükkel azt demonstrálják, hogy a politikában és a társadalmi harcban azt az oldalt választották, ahol a munkásosztály áll.

Ez az első alkalom, hogy ilyen kísérletre vállalkoztunk, és nem becsültük alá azokat a nehézségeket, amelyekkel várhatóan szembe kell majd néznünk.

Kiállításunkat máris el kellett halasztanunk egy évvel és még mindig nem sikerült elérnünk azt, hogy minden ország teljes értékkel képviseltesse magát. Ez különösen nehézségbe ütközik azokban az országokban, ahol nincsenek még meg azok a csoportosulások, mint a szervezetségre jobban hajlamos Közép-Európában és a mai Oroszországban.

Ezért tehát úgy határoztunk, hogy megvalósítjuk terveinket, mert úgy gondoljuk, hogy az általunk

összehozott gyűjtemény segítségével máris nagyon jó áttekintést tudunk nyújtani a legfontosabb áramlatokról és napjaink szocialista művészetének irányzatairól és eddigi eredményeiről. Mert úgy gondoljuk, hogy kezdeményezésünk követésre fog találni azoknál is, ahol a szervezetség hiányában, kényszerűségből egyénileg munkálkodnak a szocialista művészek: ők ettől erkölcsi támogatást fognak kapni s ez a jövőben a szocialista művészek Internacionáléjához fog vezetni. Kezdetben az volt a szándékunk, hogy kiállításunk anyagát történelmi beosztás szerint csoportosítsuk, hogy ezáltal a művekben nyomon lehessen követni a világháborús nagy megrázkódtatás előtti és utáni szocialista ideológia változásait. Amikor azt láttuk, hogy a nagy, kollektív beküldők – elsősorban Németország és Oroszország – a részvételüknél egy saját rangsorolást tartottak szem előtt, erről le kellett mondanunk. Az, hogy a kollektivitást, amennyire csak lehetett, megtartottuk, semmi esetre sem azzal a szándékkal történt, hogy a nemzeteket elkülönítve tartsuk.

A közvetlen hatásnál, amelyet a szocialista művész általában maga elé tűz, a festészet nem azt a szerepet tölti be, mint amit a polgári felfogás neki szán. Kiállításunkon ezért sokkal több grafika és rajz található, mint festmény, mivel ez a közösségi tendenciák jellege szerint, amely a szocialista művészeti megnyilatkozásnak sajátja – jobban igazodik az alkalmazott művészetekhez – falfestés, stb. –, mint a festészethez, ezért gyakorlatilag sem volt lehetőség arra, hogy teljes áttekintést nyújtsunk a mai szocialista festőművészetéről.

Kiállításunk irányvonalának megfelelt az, hogy a szocialista képzőművészet alkotásaihoz hozzákapcsoljuk a rokon művészi megnyilatkozásokat. Ebből a célból fotómontázsokat, munkásfényképeket, plakátokat és könyvborítókat is gyűjtöttünk össze abban a reményben, hogy ezáltal megnöveljük kiállításunk dokumentáló értékét.

A holland részleghez hozzákapcsoltunk egy kis történelmi gyűjteményt, amelyben tipikus példákat találunk arról a munkáról, amelyet – a később részben más utat választó művészek – néha önszántukból, néha megbízásból készítettek a munkásmozgalom kezdetén. Természetes, hogy itt nem akartuk elszalasztani az alkalmat arra, hogy valamivel bővebben mutassuk be Albert Hahnak, a holland Szocialista karikatúra úttörőjének munkáját.

Külön, jóllehet csak szerény helyet kívántunk biztosítani néhány héttel ezelőtt elhunyt felejthetetlen elvtársunknak, Pau van Hell-Wijnmannak, aki az S.K.K. alapítóihoz tartozott, és még élénk részt vállalt kiállítási terveink legelső előkészületeiből.

Ez a kiállítás a szocialista művészek munkáját úgy akarja bemutatni, ahogy a művet látjuk: mint egészen speciális szocialista tevékenységet.

Félelmet nem ismervé szállunk szembe azokkal a rágalmakkal, amely szerint „tendencia-művészet” vagy „propaganda művészet” művelünk, abban a meggyőződésben, hogy minden művészet az emberiség történelmének minden időszakában a gazdasági viszonyokban gyökerezik és propagandát fejt ki annak az osztálynak az ideológiájáért, amelynek a létét köszönheti.

Az S.K.K. (Szocialista Művészek Köre)
vezetősége

A kiállítási Bizottság

TÖRTÉNELMI RÉSZLEG

HAHN Sr., ALB.

1. A páncélszekrény, a Biblia és a tömjéntartó által védve
2. Az egész hajtószervezet csendben áll, ha hatalmas karja úgy akarja ...
3. Az állami jászolrácok
4. A Courrièresi bányaszerencsétlenség
5. Otthoni civódás
6. Rózsailleset és holdfény
7. Az ő új szerepe
8. XX. századi építéstílus
9. Az ellenség, aki sorainkon belül van.

10. Megjelölve
 11. Háborús fájdalom
 12. Az új offenzíva
 13. A világ bolondokháza
 14. A halál jubileuma
 15. Az embermajomtól a majomemberig
 16. Anarchia
 17. Jób a trágyadombon
 18. Bramettje kikap
 19. Krokodilkönnyek
 20. A halál nagyüzeme
 21. A kegydíjasok gyűlésén a temető kerítése előtt
 22. Négyévi háború után
 23. Az utcácska
 24. Egy kedves nap
 25. Marx Károly
 STEINLEN
 26. Bányamunkások (rajz)
 27. Kollekción, litográfiák
 DE JOSSELING DE JONGH
 28. A vasöntő (festmény)
 NEUBURGER
 29. A munkanélküliek
 30. Felvonulás

HOLLANDIA

ALMA PETER

31. Mappa 10 szociális „Portré”-val (fametszet)
 32. 8 óra (fametszet)
 33. Utca (festmény)
 34. Az igazgató úr (festmény)
 35. Technika (festmény)
 36. Munkanélküliek a váróteremben (festmény)
 37. Utcahosszat (festmény)

BERGER P.A.

38. Maszkírozott gyerekek (festmény) 300 Gulden
 39. „Polgári interieur”, csendélet (festmény) 150 Gulden

BIELING H.F.

40. A kikötői gyermek (festmény)

BLEEKRODE M., AMSTERDAM

41. Munkábamenet (fametszet)
 42. A munkatábor (fametszet)
 43. A haláltábor (fametszet)
 44. Városkép (fametszet)

15 Gulden

45. Interieur. Gázgyár. (rajz)

60 Gulden

46. A háború ellen (akvarell)

47. A vörösök hívnak (akvarell)

48. Nem lesz muzsikusz (akvarell)

49. A virradat (rajz)

25 Gulden

50. Időjelzések, Könyvkötés, bélyegző

BOERS W.

51. Az árnyék (fametszet)

15 Gulden

BOTTEMS TJERK

52. Prométheusz (rajz)

BRIEDÉ JOHAN

53. Két lovag (tempera) 150 Gulden
 54. Az áldás reményében (tempera) 100 Gulden
 55. Mi ketten (tempera) 100 Gulden
 56. Küzdelem az életért (litográfia)
 57. Egyszercsak volt ... (gúnykép a Genuai egyezményrel kapcsolatban)
 58. Egy karácsonyi történet (tempera) 200 Gulden

BRUINTJES, HENK

59. Rangelső (festmény) 80 Gulden
 60. Az uralkodó (festmény) 40 Gulden
 61. A fennálló rend fenntartói (festmény)
 62. Amerika (fotómontázs)
 63. Lefegyverezés (fotómontázs)

COHEN FRÉ

64. Troelstrai táj. Könyvvázlat
 65. A munkás Ifjúsági Mozgalom célja és lényege
 66. A szocializmus mint kultúrmozgalom
 67. Két naptár (A munkássajtó előrehaladása)
 68. Két lap nyomtatványokkal
 69. Plakát: Szeptember 14-i előterjesztés

COLB WALTER

70. A kapitalizmus halott! (festmény) 60 Gulden

FIKS, ALBERT

71. Áldjátok most mindnyájan Istent (rajz)

DE GROOT M.

72. Festmény I.
 73. Festmény II.

HAHN Jr., Alb.

74. December 5.-e Bécsben
 75. A halottak menete
 76. A „Békehozónak”, van Heutz tábornoknak a temetése
 77. Mars, a háborúisten
 78. 1923 karácsonya. Még mindig az ördög karmában
 79. Mérgegáz
 80. Mussolini megtiltja a táncokat, kivéve a halottak táncát
 81. Az ismeretlen katona: „Ezért áldoztam életemet?”
 82. Genfben semmi újság
 83. Holland-Belgium vége. A mi öreg holland oroszlánunk nem érzi magát valami pompásan, ezért túl erősen ordított!
 84. Szomorú árnyék a földön
 85. Ha eljön a hajózási törvény

VAN HELL JOHAN

86. Az üvegmosó 350 Gulden
 87. Az olajember 300 Gulden
 88. Üzemi baleset 500 Gulden
 89. Énekesek (litográfia) 20 Gulden
 90. Muzsikuskok (litográfia) 20 Gulden
 91. Négy vázlat a Szociáldemokrata Munkáspártnak az amszterdami stadionban tartott 1930. május elsejei ünnepéről (rajz)
 VAN HELL-VIJNMANN, PAU (1889–1930)
 92. Homokfelvonó (rajz)
 93. Cölöpverőgép (rajz)
 94. Homoknyom (rajz)
 95. Mozaikterv

HEYENBROCK

96. Munka (festmény)

97. Munka (festmény)

VAN HEUSDEN, W.

98. Párizs (fametszet)

99. Lelkész (fametszet)

100. Propagandista (fametszet)

101. Rádió (fametszet)

102. Egy könyv színes litográfiákkal illusztrálva

JANS JAN

103. Vázlat: troelstrai táj (díjazásra beküldve)

104. Lonnekeri alsó tagozatos mezőgazdasági iskola

105. Steenwijki mezőgazdasági és háztartási iskola

106. Tanya Staphorstrnál, ideiglenesen a munkábaállított munkanélküliek otthonának berendezve

107. Politikai képek, ára darabonként

7.50 Gulden

KLOEK, FRANCOIS

108. Gond (fametszet)

5 Gulden

109. Május (fametszet)

2.50 Gulden

110. Május (rajz)

25 Gulden

111. Felkelés (rajz)

25 Gulden

112. Sztrájk (rajz)

25 Gulden

113. Szervezetlenül (rajz)

25 Gulden

114. Az alkoholizmus elleni küzdelem plakátja

KONING, DIRK

115. Éjjeli vonatok (festmény)

350 Gulden

116. Urbanizmus (festmény)

150 Gulden

117. Önmegsemmisítés (tempera)

100 Gulden

118. Éjjeli vontatónők (fametszet)

15 Gulden

119. Lenin (fametszet)

7.50 Gulden

120. Földmunkás (fametszet)

8 Gulden

KROP, HILDO

121. Vázlatterv az elesett bányamunkáshoz (gipsz)

122. Relief munkásfigurákkal (mészkő)

123. Fametszetsorozat

KÜPPER, A.J. FUNKE

124. Szolidaritás (olajfestmény)

125. Bánat (krétarajz)

50 Gulden

126. Egy könnyű hét (rajz)

50 Gulden

127. Frizurák (krétarajz)

40 Gulden

128. Leány (rajz)

25 Gulden

129. Öreg hölgy (rajz)

25 Gulden

130. A vég (rajz)

131. Napilap-plakát (litográfia)

LOEBER, LOU

132. Vízköpő, 1929 (festmény)

133. Gyárak II., 1930 (festmény)

60 Gulden

134. Viadukt 1930 (festmény)

60 Gulden

135. Gyermekképeskönyv: Arany pillangók

MELGERS, HENK

136. Ivó parasztok (festmény)

150 Gulden

137. Parasztpár (festmény)

150 Gulden

138. Paraszt ravatalozó (fametszet)

15 Gulden

139. A felkelő (fametszet)

15 Gulden

140. Örület (fametszet)	15	Gulden
141. Az ismeretlen katona (fametszet)	15	Gulden
142. Hat illusztráció	8	Gulden
143. Földmunkások	10	Gulden
DE MOOR		
144. Utcai árus (rajz)		
145. Rokkant bányász (rajz)		
146. Loulou feje (rajz)		
OEPTS, WILLEM		
147. Szabadtéri táncmulatság (festmény)	450	Gulden
148. Kávéház bejárat (tempera)	3000	Gulden
149. Utcasúrolás (fametszet)	17.50	Gulden
150. Babaszekrény (fametszet)	17.50	Gulden
151. Vonatátjáró (fametszet)	12.50	Gulden
152. Utcai jelenet (fametszet)	15	Gulden
PAPENHUIZEN, WILLEM		
153. Plakát: Lefegyverezés. Vázlat (akvarell)		
154. Plakát: Lefegyverezés. Szocialista asszonyok (litográfia)		
155. Ijmundeni halászok (litográfia)		
156. Kína (litográfia)		
PLOMP, C.M.		
157. Olvassátok a „Woorwaerts”-ot (akvarell)		
158. Legyetek a Vara tagjai (akvarell)		
159. Május 1. A szállítómunkás (fotómontázs)		
160. A szállítómunkás brosúrája (fotómontázs)		
161. Sijmen fizet (fénykép)		
POSTHUMA, THOM.		
162. Rajz		
REITSMA VALENCA, E.		
163. A szocializmus felhívása az igazságosságra (rajz)	60	Gulden
164. Dr. F.M. Wibaut portréja (rajz)		
165. Illusztráció Olive Schreiner „Három álom egy sivatagban” c. művéhez (rajz)	150	Gulden
166. Gyémánthasítók (rajz)	100	Gulden
167. Gyémántcsiszolók (rajz)	100	Gulden
168. A Nokosmos 25 éves fennállására (3 tempera és tusrajz)		
169. Egy lista (kis vázlatok)		
170. A Den Helderi haditengerészet személyzetének épülete (falfestményvázlat)		
DE ROODE-HEYERMANS, MARIE		
171. Karikatúrák (akvarell)	40	Gulden
172. Egy gazdag hölgy által felruházva (tempera)	150	Gulden
173. Móric a szegényházban (pasztell)	200	Gulden
174. A mosónő (festmény)	800	Gulden
175. A legrégebb foglalkozás (tempera)	300	Gulden
176. Gerincvelősorvadás (pasztell)	200	Gulden
177. Öreg és egyedülálló vagyok (tusrajz)	150	Gulden
178. Sztrájkoló nő (rajz)	100	Gulden
179. Kakaóosztály (plakát)	150	Gulden
180. Szőnyegszövők (tempera)	200	Gulden
DE RU HUIB		
181. „Az asszony”, ólomüveg-részlet Troelstrai-táj. Beekbergen		
182. A Munkások Művelődését Szolgáló Intézet plakátja (litográfia)		
183. A Munkás Színhátszó Egylet Diplomája (litográfia)		

SCHRIER, NIKO

184. „A férfi”, ólomüveg-részlet

Troelstrai-táj. Beekbergen

185. „A bányász”, ólomüveg

500 Gulden

186. Szocialista Művészek Köre plakát

RIETVELD, G.

187. Szék

188. Tervrajzok (építészet)

SCHOTEL, ANDREAS

189. Fúrógép (rézkarc)

40 Gulden

190. Acetilénégő (rézkarc)

40 Gulden

191. Brikettrakodómunkások (rézkarc)

25 Gulden

192. Daruk (rézkarc)

15 Gulden

193. Teherautók (rézkarc)

25 Gulden

SIEGER, J. FRITZ

194. Plakett sírkőre (vasbeton)

195. Két kis emberke (bronz kispasztika)

196. Álarc (ébenfa)

197. Munkás (homokkő)

198. Oszlopdísz (homokkő)

199. Kompozícióterv: oromdísz a Szovjetunió 10 éves fennállása alkalmából (gipsz)

STRACKE, LEO

200. Az eredeti katalógusból hiányzik

201. A győztes (rajz)

35 Gulden

202. Prostituált (rajz)

45 Gulden

203. Dolgozó (linóleum)

6 Gulden

204. Csendélet (festmény)

60 Gulden

TAMMINGA, ELLY

205. Halásznő (festmény)

60 Gulden

206. Frank van der Goes portréja (festmény)

VAN TIEL, Q.

207. Halásznő

400 Gulden

208. Munkás

400 Gulden

TOOROP, CHARLEY

209. Figurák (festmény)

800 Gulden

210. Parasztok (festmény)

700 Gulden

VAN URK, KEES

211. Aratás (festmény)

750 Gulden

VEERMAN, J.

212. Öregember (rajz)

30 Gulden

213. Vétkes (rajz)

50 Gulden

214. Fejelés (rajz)

75 Gulden

VERHOEF, TOON

215. Hilversumi kikötő (festmény)

40 Gulden

216. Huizeni kikötő (festmény)

40 Gulden

VERMEULEN, DRIES

217. Fejlődés (terrakotta)

110 Gulden

218. Botvető (terrakotta)

285 Gulden

219. Munkanélküliek (terrakotta)

60 Gulden

220. Beethoven-mellszobor

65 Gulden

221. Sztrájkoló munkás

295 Gulden

VAN DER WALLE, W.A.

222. „Diótörő” I. (tempera)

223. „Diótörő” II. (tempera)

224. Ólomüveg-fríz.Troelstrai-táj	
225. Művésznaptár-vázlat	50 Gulden
226. Művésznaptár-vázlat	50 Gulden
227. N.V.V. (Holland Nők Szövetsége) plakát	
228. Két ólomüveg-részlet	
VAN ZALINGEN, N.	
229. Lakások I. (rajz)	20 Gulden
230. Lakások II. (rajz)	20 Gulden
231. Lakások III. (rajz)	10 Gulden
232. Szocializmus és kapitalizmus (rajz)	20 Gulden
233. Muzsikus I. (linóleum)	750 Gulden
234. Muzsikus II. (linóleum)	750 Gulden
235. Földmunkásbér (linóleum)	750 Gulden
236. Május 1. a tartományban (linóleum)	750 Gulden
237. A hentes (linóleum)	750 Gulden
238. Fizetéshatározat revíziója	
239. A tisztviselőmíniumvezető (rajz)	
240. A Római Katolikus Szakszervezeti Mozgalom (rajz)	
241. A kapitalizmus karácsonyi ajándéka (rajz)	
242. Egység a r. k. állampártban (rajz)	
243. Háború és választások (rajz)	
244. „Aki közületek bűn nélkül való” (rajz)	
245. A liberális nagynéni (rajz)	

NÉMETORSZÁG

Festmények

ARNTZ, GERD	
246. Két osztály	250 Márka
247. Sztrájkolók a kikötővárosban I.	350 Márka
248. Sztrájkolók a kikötővárosban II.	350 Márka
BALUSCHEK, HANS, professzor	
249. A jövőendő	18000 Márka
DIX, OTTO	
250. Barrikád	5500 Márka
251. Szalon	2500 Márka
EHMSEN, HEINRICH	
252. A halász	1000 Márka
253. A kivégzés	3000 Márka
254. A spekulánsok bárja	1000 Márka
FELIXMÜLLER, CONRAD	
255. Otto Rühle beszél	2000 Márka
HOERLE, HEINRICH	
256. Emlékmű az ismeretlen protéziseknek	400 Márka
257. Munka után	300 Márka
KALLENBACH, GREGOR	
258. Műszakváltás	
KRETZSCHMAR, BERNHARD	
259. Temetés	1500 Márka
KOCHAN, FRITZ	
260. Gazdasági válság, 1930	180 Márka
KULVIANSKI, ISSAI	
261. A pazarló	

NAGEL, OTTO	
262. Csapszék	2000 Márka
263. Proletár ifjak	800 Márka
264. Proletárok pihennek	2000 Márka
NERLINGER, OSCAR	
265. Sztrájk	1200 Márka
PAP GYULA	
266. Futóárkok	560 Márka
SCHARL, JOSEF	
267. Öregasszony	1200 Márka
268. Ember egy sarokban	1500 Márka
269. Elesett katona	nincs árazva
SCHOLZ, WERNER	
270. Ember az asztalnál	400 Márka
271. Gyilkosság	600 Márka
272. Az elűzetés áldozatai	600 Márka
SCHÖNBERG, EWALD	
273. Halászok	2000 Márka
SEIWERT, FRANZ W.	
274. Eszmecsere	600 Márka
275. Max Hölz, 1923	600 Márka
276. Krisztus a Ruhrvidéken, 1922	
277. A sötét sikátor	600 Márka
STECHOW, WERNER	
278. Lengyel arató	100 Márka
STEINHARDT, JACOB	
279. Munkavezető	900 Márka
VÖLKER, K.	
280. Pályaudvar (festmény)	1500 Márka
281. Déli szünet (festmény)	600 Márka
282. Proletárásszony (festmény)	500 Márka
WEINHOLD, KURT	
Esernyők Olympiádja (triptichon)	
283. Jobb szárny: A nagy esernyő-csata	1800 Márka
284. Bal szárny: Egy kisváros álszenteskédése	1800 Márka
285. Középrész: Az aggszűzek	1000 Márka
WUNDERWALD, GUSTAV	
286. Berlin, kertvárosi utca	600 Márka
287. Híd Berlinben	600 Márka
 <i>Rajzok és grafikák</i>	
ARNTZ, GERD	
288. Fametszet	20 Márka
BRICK, MARIA	
289. Krétarajz	25 Márka
290. Krétarajz	25 Márka
DIX, OTTO	
291. Akvarell	180 Márka
292. Litográfia	20 Márka
EHMSEN, HENRIK	
293. Akvarell	
294. Ceruzarajz	
295. Litográfia	

GIROD, CHARLES	
296. Kréтарajz	200 Márka
297. 3 kréтарajz	100 Márka
GROSSMANN, GERHARD	
298. 2 akvarell	50 Márka
GRIEBEL, OTTO	
299. Akvarell	
GRIFFEL, L.	
300. Akvarell	100 Márka
GROSZ, GEORGE	
301. 3 rajz	200 Márka
302. 5 litográfia	á 30 Márka
303. 2 litográfia	á 30 Márka
HASSE, SELLA	
304. Fametszet	60 Márka
HERMANN	
305. Rajz	50 Márka
HIOB	
306. 2 rajz	á 50 Márka
HOLTZ, KARL	
307. 2 rajz	100 Márka
KEIL, MARIANNE	
308. Kréтарajz	15 Márka
309. Kréтарajz	35 Márka
KOLLWITZ, KÄTHE	
310. Akvarell	500 Márka
311. Litográfia	
312. 10 fametszet	
KRAIN, WILLIBALD	
313. 3 litográfia	á 10 Márka
KREIBIG, ERICH von	
314. Akvarell	200 Márka
315. Pasztell	200 Márka
316. 2 rajz	á 800 Márka
KRITZKY, ERNST	
317. 2 rajz	á 50 Márka
LANGER-GRUNDIG, LEA	
318. Fametszet	5 Márka
319. 3 kréтарajz	á 50 Márka
RÜTTLI ISKOLA, Berlin-Neukölln	
320. 11 gyermekrajz	
321. 2 linóleumnyomat	á 20 Márka
SAUER, JOZEF	
322. 2 tollrajz	50 Márka
SCHOLZ, GEORG aus GROTZINGEN	
323. 3 litográfia	á 25 Márka
SCHOLZ, WERNER	
324. 3 pasztell	á 100 Márka
SEIWERT, FRANZ	
325. Fametszet, 1 litográfia	á 20 Márka
VÖLKER, KARL	
326. Rajz	10 Márka
327. Ciklus 1924 H.	á 35 250 Márka
328. Metszet	30 Márka

329. Rajzok WEINHOLD, KURT	55 Márka
330. Rajz ZILLE, HEINRICH	120 Márka
331. 41 szignált nyomat LUFT	60 Márka
332. Két tollrajz	200 Márka

Fotók

Természetbarátok Fotóközössége, berlini helyi csoport

333. 5 fénykép HAYDU, TRAUT	á 10 Márka
334. 5 fénykép Németország Munkásfényképészeinek Egyesülete	á 110 Márka
335. 13 fénykép AUGUST SANDER	á 15 Márka
336. „Az idő képe” Német emberek 60 fényképének sorozata	

Fotómontázsok

LEX, ALICE 337. A tőke. 7 részes fotogram	200 Márka
MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ 338. Parlamentarizmus. Fotómontázs	300 Márka
339. Militarizmus	500 Márka
340. Montázs a Piscator színház díszlete számára	300 Márka

Politikai plakátok

Németországi Képzőművészek Társasága, hamburgi részlege

341. 8 politikai plakát LACHNIT, WILHELM	á 50 Márka
342. Politikai plakát MOSER, GERHARD	
343. 5 politikai plakát	

Plasztikák

HAACKER, CARL PAUL 344. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
345. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
346. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
347. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
348. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
349.a. Építészeti terv	500 Márka
349.b. Az előző alaprajza	250 Márka
HOFFMANN, EUGEN 350. Színes plasztika fából; fekete-fehér-piros	

Építészet

GROPIUS Professzor

351. Torten kertváros, 2 fénykép	
352. Munkapiac, 5 fénykép HAESLER építész	
353. Cellei népiskola (fénykép)	
354. Cellei kertváros (fénykép)	
355. Rathenowi kertváros (fénykép)	

356. Casseli kertváros
HENNING építész
357. Siemens-város terve (Berlin) 300 Márka
358. Egy fényképalbum (7 felvétellel)
359. A Berlin baumschulenwegi kertváros lakóháztömbje 200 Márka
- MEYER, HANNES építész
360. Az Általános Német Szakszervezeti Szövetség Iskolájának tervei; Bernauban megvalósítva
TAUT, MAX építész
361. Az Általános Német Szakszervezet 2 terve
362. Moszkvai irodaépület két fényképe kartonon
363. Köpenicki iskola 10 fényképe kartonon
364. A birodalmi bányászok pihenője, 3 fénykép
365. A nyomdászház 7 fényképe
366. A moszkvai irodaház két nagyítása
367. A berlini A.D.G.B. irodaépülete
368. A frankfurti A.D.G.B. irodaépülete
TAUT, BRUNO professzor
369. A rangsdorfi fürdőhely 2 nagyításban
370. A britzi kertváros 1 nagyításban
371. A kertváros épületéről 7 fénykép kartonon
372. Ossa-út fényképfelvétele kartonon
373. Grell-út fényképfelvétele kartonon
374. A britzi lakótelep 2 felvétele kartonon
375. A zehlendorfi lakótelep 8 felvétele kartonon
GUTENBERG KÖNYVCÉH
376. 9 könyv
AZ ÚJ FRANKFURT
377. Ernst May és Fritz Wichert folyóirat-kiadó szállítmánya
MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ professzor
378. A Piscator „Politikai Színház”-ának egy kötete
NEUER DEUTSCHER VERLAG
379. Könyvborítók és plakátok
UNIVERSUM-BÜCHEREI für ALLE
380. Könyvborító és plakátok
„UNIVERSITAS” Német Kiadó Rt. Berlin
381. Käthe Kollwitz két könyvkötés-terve
382. Otto Nagel két könyvkötés-terve

SZOVJETUNIÓ

beküldve a Szovjetunió Külföldi Kulturális Kapcsolatok Egyesületéhez, a moszkvai W.O.K.S. közve-
títésével, az amszterdami Hollandia – Új Oroszország Társaság közreműködésével.

I.Z.O.R.A.M. A munkásifjúság képzőművészete

383. Egy klub panelje, 1928
384. Egy zenei klub egyik szobájának panelje
385. Egy sportklub panelje
386. „Régi és Új” panelsorozat:
- Teáskanna
 - A gyerekszoba
 - A vörös katona
 - Október
 - Sport és foxtrott (egy sportklub számára)
 - Hoki és foxtrott (egy sportklub számára)
 - Sakk és matt (egy sakkszoba számára)

Montázsok, plakátok

387. Fel az iparosításra, 1928
 388. Gondold meg: te is iszol és a családod éhezik, 1929
 389. Le a részegeskedéssel, a prostitúcióval és a lustasággal! 1929
 390. Egyenes, nyílt tekintet! 1929
 391. Mindenki a Repülés Egyesületébe!
 392. El a szocializmus felépítésével szemben emelt gátakkal! 1929
 393. Ne vágd le a jószágot, ne hallgass a papokra és a kulákokra! 1930
 394. Vallásellenes lubok (Orosz népművészet) 1929
 395. Találkozás a „Krassin”-nal (rajz) 1929
 396. A falu kultúrájáért (rajz) 1929
 397. Ha békét akarsz, készülj fel a harcra! 1928
 398. Az ifjú feltalálók számára szabad az út, 1929
 399. Elektromosítás a hétköznapi életben
 400. Egy panel létrejött az „Október” gyermekszoba számára
 401. Egy vallásellenes „lubok” létrejött
 402. Egy litó-nyomat létrejött
 403. A párt helyes irányvonaláért!
 404. Makettek egy klub számára

Építészeti montázs

Adatok új épületekről és szocialista városokról

405. Új épületek Moszkvában
 406. Klub
 407. Iskolák
 408. Gyár
 409. Planetárium
 410. Krematórium

Film

411. Egy moszkvai új állami filmszínház makettje
 412. Egy új Standard típusú állami-mozi makettje, 1930
 413. Egy filmszínház makettje
 414. „Harc a földért” filmből képek
 415. „A kísértet, amely nem tér vissza” filmből képek
 416. Egy filmszínház homlokzatának terve
 417. Az imperializmus épületének romjai

Politikai rajzok

DEJNEKA, ALEXANDER

418. „Remény nélküli imádság”, illusztráció 50
 419. Polgárháború 100
 420. Az új birodalmak 100
 421. Út 200
 422. Építkezés 100
 423. Parasztbánat 50
 424. Éhség 50
 425. Kivégzés 75
 426. 1910 75
 427. Háború 75
 428. Az eredeti katalógusból hiányzik
 PIMENOV, JURIJ
 429. A „bürokraták” az öntödében sorozatból 100
 430. A hivatalban 75

431. Apa és anya nehéz zsákokat cipeltek	75
432. Háború	75
433. Söröző	200
JULISZEJEV, K.	
434. Interjú	75
435. A tűzerek emlékműve	50
436. Értelmetlenség	50
437. Illusztráció	50
438. Az olvasószobában	100
439. Orosz emigránsok	75
440. Az új birodalmak ipari vására	100
441. Sport a trópusokon	75
ROTOV, K.	
442. Angol dokumentum-hamisítások	75
443. A „Csiszta előtt”	75
444. Lenin él a tömegekben	50
445. Bányászok a Ruhrvidékről	50
446. Bürokrácia	75
447. Egy vezető temetése	50
448. Kína	75
449. Kínai úr	75
450. A vörös kísértet	100
451. Előkészület május 1-re	70
452. Filmexpedíció	80
HANFF, J.	
453. A Wollens' és Fisch kommuna valódi képe	55
454. A jövő Németországa	75
455. Diplomáciai udvariasság (lefegyverezés)	65
456. Krokodilkönnyek (A Haiti-i zavargások elnyomása)	70
457. Briand kedvenc hegedűje	75
458. A felbillent egyensúly – parasztzavargások Itáliában	75
459. Pilsudszki és a Szejm	50
LENINGRADI T.R.A.M.	
460. Színház-montázs	
461. 8 év munka	
462. Jelszavak	
463. A „T.R.A.M.” munkatársai. F.M. a mindennapi életből	
464. A lövés	
465. A napok múlnak	
466. A műveletlen föld	
467. A megálmódott matrózvágy	
468. A napok tovasietnek	
469. A műveletlen föld – makett	
MOSZKVAI T.R.A.M.	
470. A T.R.A.M. munkatársai	
471. Az üzemi tanács hírdetése	
472. Az üzemi tanács hírdetése – makett	
473. A csodaország	
474. Népünnepek. Fotómontázs	
475. Plakátok	
476. Könyvborítók	
477. Illusztrált gyermekkönyvek	
478. Könyvek	
Az árak rubelben értendők	

A könyveket részben a Szovjetunió „Kniga” állami könyvkereskedése küldte Moszkvából, részben a Hollandia – Új Oroszország Társaság mutatja be őket.

AUSZTRIA

ADALBERTO, MAHLER (sic!)

479. Tizenegy éve Szovjetunió, rajz 5 Dollár
 480. A kommunista Eszperantó Sajtószolgálat első jelentésének borítója, rajz 3 Dollár
 481. Május elseje 3 Dollár
 482. Az imperialista háború, rajz fotómontázzsal 10 Dollár
 483. Nemzetközi ifjúsági nap, rajz
 484. A fehérterror Magyarországon, rajz
 „ROSENHÜGEL” művésztelep, Bécs
 E kollektív bemutatkozásban az alábbiak vesznek részt:

BÖCK, ALOIS

485. Munkás, fotómontázs
 486. Család, kő
 LEX, FRANZ
 487. Lazachalász (festmény) 15 Gulden
 488. Lazachalász (festmény) 60 Duler
 489. Lazachalász (festmény) 20 Gulden
 490. Jajveszékélés 20 Gulden
 491. Ifjú 15 Gulden
 492. A győztes 20 Gulden
 493. A harcos 20 Gulden
 494. Apotheozis 60 Gulden
 495. Új hangokon 15 Gulden
 496. Üdv neked, Isten szép szikrája I. 10 Gulden
 497. Üdv neked, Isten szép szikrája II. 20 Gulden
 498. Harcrakészen 10 Gulden

REITER, VICTOR

15 felvétel építészeti tárgyakról 9 lapon

499. 1–7 Néplakóház Bécs XIII. „Hermeswiese” kerületében

500. 8–9 Ugyanaz a Lynkengassén

RIESS, FRANZ

501. Matróz és utcanő (krétarajz) 10 Gulden
 502. Hajós (fametszet) 6 Gulden
 503. Csónakmunkás (rajz) 20 Gulden
 504. Darukezelő (rajz) 15 Gulden
 505. Aktuális kép (rajz) 20 Gulden

SAMWALD, G.

506. Építőipari szakmunkás I. (rajz) 20 Gulden
 507. Építőipari szakmunkás II. (rajz) 20 Gulden
 508. Kosarak (rajz) 20 Gulden

SCHARTELMÜLLER, KARL

Épületek-fotók

509. Lakótelep-terv Bécs XIII. kerületében, Lorkerwiesén

510. Lakótelep-terv Bécs XX. kerületében, Kagranban

SCHROM, ERNST

511. Gép és ember (fametszet) 5 Gulden
 512. A nagyevő (fametszet) 6 Gulden
 513. Szónok (fametszet) 6 Gulden
 514. Szerelmespár (fametszet) 5 Gulden
 515. Zeppelin (fametszet) 5 Gulden

516. Népszónok (fametszet) 5 Gulden
 517. Anya (fametszet) 5 Gulden
 518. Öngyilkos (fametszet) 5 Gulden
 519. Háború (fametszet) 5 Gulden
 520. Felkelés (fametszet) 5 Gulden
 521. Szegény anya (fametszet) 5 Gulden
 522. Részeg (fametszet) 5 Gulden
 523. Özvegy (fametszet)
 524. Ember a gépnél (fametszet) 5 Gulden
 KARAU, GEORGE, építész
 525. Munkásmúzeum Aussigban (Csehszlovákia)
 526. A háború rokkantjainak telepe Hirschstettenben
 527. Kislakások Bécsben
 528. Munkáslakások Aspernben
 529. Szocialista Pártház, Bécs
 530. Szocialista Pártház, Bécs
 531. Földmunkásházak Kaisersteinbruchban (Burgenland)
 532. Szocialista Pártház, Bécs I.
 533. Szocialista Pártház, Bécs II.
 534. Munkás-Fogyasztási-Szövetkezet Semmeringben (Ausztria) I.
 535. Munkás-Fogyasztási-Szövetkezet Semmeringben (Ausztria) II.
 536. Lakóházterv, Bécs
 537. Lakótelep terv, Blumenthal
 538. Munkáslakások Bécs X. kerületében
 539. Alkalmazottak kórháza Zágrábban I. (Jugoszlávia)
 540. Alkalmazottak kórháza Zágrábban II. (Jugoszlávia)
 541. Lakótelep Hirschstettenben
 542. Munkáslakások Fürstenfeldben (Stiermarken)
 543. Népház Rigában (Lettország)
 544. Laa am Berge-i lakótelep
 545. Délkeleti lakótelep Bécsben
 546. Heubergi Lakótelep Bécsben
 SCHATZ, OTTO R.
 547. Gyár (festmény)
 548. Előváros (festmény) 1500 Schilling
 549. 12 fametszet, kézinyomás, darabonként 25 Schilling
 SCHACHERL, FRANZ
fotók és építészet
 550. „Am Wasserturm” munkáslakótelep
 551. Fohusdorff munkásotthon Stiermarkenben
 552. Szociális Gyermekotthon Brückben
- FRANCIAORSZÁG
 BAUER, VICTOR
 553. Előváros zivatar előtt, gouache papíron 200 Frank
 554. Munkáslány, gouache papíron 200 Frank
 555. Egy amerikai elvtárs, gouache papíron
 556. A Macedón Forradalmi Bizottság egyik vezetője
 557. Egy jugoszláv elvtárs
 558. Pincér
 559. Ifjú pincér
 560. Funkcionárius
 561. Egy csavargó

562. Egy polgár	
563. Utca este (festmény)	100 Frank
564. Barbusse (festmény)	100 Frank
565. Kávéház (festmény)	100 Frank
566. Útmunkás (festmény)	100 Frank
567. Iskolaut	100 Frank
568. Fej	100 Frank
CARP, ESTER	
569. Hegedűk (festmény)	2500 Frank
570. Absztrakt kompozíció (festmény)	600 Frank
571. Zenei kompozíció (festmény)	1000 Frank
572. Kompozíció 3	1500 Frank
HERBIN, AUGUSTE	
573. Festmény I.	3000 Frank
574. Festmény II.	300 Frank
NEY, ROSEY	
575. Tutajosok Párizs kikötőjében I. fotók	
576. Tutajosok Párizs kikötőjében II. fotók	
577. Tutajosok Párizs kikötőjében III. fotók	
578. Furcsa ünnep az elővárosban, fotók	
579. Furcsa ünnep az elővárosban, fotók	
JUNKERS, A.M.	
580. A Párizs melletti Ivry városházában levő falfestmények fényképe	
SCHACHERL, JANE	
581. Munkásasszony gyermekkel	900 Frank
ZILZER, GYULA	
582. Kiáltás (Sacco és Vanzetti emlékére) (tempera)	1000 Frank
583. A munka zászlaja (tempera)	1500 Frank
584. A munka (tempera)	1000 Frank
585. A mozdonyvezető (tempera)	800 Frank
586. Földmunkások (tempera)	1500 Frank
587. Munkások csoportja (tempera)	500 Frank
588. Orosz munkás (tempera)	1500 Frank
589. Felkelés (litográfia)	500 Frank
590. A gépek és rabszolgáik (litográfia)	500 Frank
591. Gond (litográfia)	500 Frank
592. Az ember és a háború (litográfia)	500 Frank
593. A kommunizmus	500 Frank
MASEREEL, FRANZ	
594. A gyárak füstje	
595. Illusztrált könyvek	
B.U. MARTEL	
596. Az imperialista háború ellen (lapmunka)	
597. Reprodukciók rajzokkal	
CSEHSZLOVÁKIA	
TSCHINKEL	
598. Világrend (festmény)	500 Schilling
599. Elvégeztetett (festmény)	500 Schilling
600. Vörös zászlók (linóleum)	50 Schilling
601. Matrózkocsmá (linóleum)	50 Schilling
602. Munkanélküli I. (linóleum)	50 Schilling
603. Munkanélküli II. (linóleum)	50 Schilling
604. Szeretet és rend (linóleum)	50 Schilling

605. Szentháromság (fametszet) 50 Schilling
 606. Útközben (linóleum) 50 Schilling
 607. Bányász (linóleum) 30 Schilling
 DR. BEDRICH, VACKLAVEK, BRÜNN
 608. Fronta. A jelen aktivitásának nemzetközi almanachja
 609. A tétovázás költészete
 PLEVA, J.V. BRÜNN
 610. Könyvborítók: Eskorta
 611. Pet.
 612. Studenti z hor

LENGYELORSZÁG

VOLSKA, VANDA

613. A birkózás, kő 3000 Frank

BELGIUM

DELTOR, FRED

614. „A mézárálás játéka” mappa. Ára Belgiumban 25 Frank, külföldön 1 Dollár

NEUBURGER, ELICE

615. Munkanélküliek (festmény) 750 Frank

616. A májusi felvonulás (festmény) (A.N.D.B. tulajdona)

617. A munkás (rajz) 75 Frank

SPANYOLORSZÁG

GOMEZ, HELIOS

618. Rémuralom Spanyolországban. Mappa

AMERIKA

619. „Az új tömegek” képei, New York

ART YOUNG

Néhány régebbi karikatúra

LOUIS LOZOWICK

A daru

LOUIS LOZOWICK

Viadukt

GAN KOLSKI

Az úszók klubja

LOUIS LOZOWICK

Az „új tömegek” felhívása

EITARO ISHIGAKI

A legyőzhetetlen szegény

WILLIAM GROPPER

Újabb gyerek

WILLIAM GROPPER

Vasárnap dél

HUGÓ GELLÉRT

Gastonia

ART YOUNG

Ördögök. Tudósítók, segítők, híradók, követek, képviselők és a régi ember őrzői, valamint e huszadik századi pokol főördöge: a kapitalizmus

GAN KOLSKY

A New York-i légiút

I. KLEIN

Szerencse

M. PASS

Téglák

WILLIAM GROPPER

Egy pillanatra a munkanélküliekkel

WILLIAM GROPPER

Új minta egy indiai kartonnak

WILLIAM SIEGEL

Fekete munkások

WILLIAM SIEGEL

Művelt Amerika

MINOR

520. Rajzok:

Később érkezett:

kölcsönadva a I.T.F. által

621. Eredeti könyvomat Kollwitztól

622. Diego de Rivera faliképeinek fotója

623. Két fénykép a mexikói faszobrokról

624. Walter eredeti rajza: Felfegyverzett Egyház

625. Steinlen 25 könyvomata (háborús impressziók) saját aláírásával.

626. Steinlen eredeti rajza: Bányász nővel és gyermekkel

627. George Grosz könyve: Ecce Homo

628. Weiss eredeti rajza: (plakátterv) Az öt világrész és az I.T.F.

629. Peter Alma három kép-statisztikája

KIVONAT A SZOCIALISTA MŰVÉSZKÖR, AZ S.K.K. ALAPSZABÁLYÁBÓL

2. Cikkely

Az S.K.K. célja, hogy egyesítse azokat a művészeket, akik a szocializmus megvalósítását tűzik ki célul, hogy a szocialista gondolatot napjaink művészeti megnyilatkozásaiban ösztönözzék és törekedjenek a művész és a társadalom közötti szakadék megszüntetésére. Az S.K.K. célul tűzi ki továbbá, hogy a szocialista munkásmozgalmat szolgálja, annak anyagi érdekeit a szívében viseli.

4. cikkely

Az S.K.K.-nak vannak

a. tagjai

b. pártolótagjai

5. cikkely

Tagok azok, akik az S.K.K. alapelveit helyesnek ismerik el és a művészet valamelyik ágát mint önálló művészek gyakorolják.

Pártoló tagok azok, akik az S.K.K. alapelveit helyesnek ismerik el és készek arra, hogy törekvéseit támogassák.

TAGUL VAGY PÁRTOLÓ TAGUL LEHET JELENTKEZNI A KIÁLLÍTÁSON JELENLEVŐ BIZOTTSÁGI TAGNÁL – AKI KÉSZSÉGGEL AD TOVÁBBI FELVILÁGOSÍTÁST – VAGY A TITKÁRNÁL: AMSZTERDAM: FRAUNHOFER ÚT 37-BEN

A katalógust a holland eredetiből fordította: Kulifay Gyula

Melléklet

A SZOCIALISTA MŰVÉSZKÖR 1927. MÁJUS 7-TŐL 30-IG TARTOTT KIÁLLÍTÁSÁNAK KATALÓGUSA

Egyszersmind belépőjegy
10 cent

PETER ALMA

1–7. Fametszetek

HEIN BLOCK

8. Vaj

9. Hajók

PAU VAN HELL

10. Malmok, rajz

11. Álarc

12–21. Álarcvázlatok

JO VAN HELL

22. Húskordé, festmény

23. Kereskedők, festmény

24. Zászlóvivő, festmény

25. Szabadságszövetséges, festmény

FRANCOIS KLOEK

26. Május, fametszet

NEL KLUITMAN

27. Rajz

SIMON KRIEKS

28–31. Tanulmányok

LOU LOEBER

32. Tengeri táj, kompozíció

33. Falvacskák, kompozíció

34. Falusi út, kompozíció

35. Az alvók, kompozíció

36. Naplemente, kompozíció

HUBERT VAN LITH

37. Leányportré, litográfia

38. Férfiportré, rajz

HENK MELGERS

39. Halott napraforgók, festmény

40. Alvó parasztok, festmény

41. Pék gyerekkel, festmény

42–46. Fametszetek

JAN MOOYMAN

47. Lenin portréja, fametszet

48–53. Batikok

A.H. PILGER

54–55. Fametszetek

56. Virágtanulmány, őszirózsák, festmény

57. Bölömbika, rajz

58–60. Ex libris

E. RIETSMA – VALENCA

61. A fény, akvarell

62. Tájkép, metszet

HUIB DE RU

63. Az időfolyam, ólomüvegfestmény

64. A tetterő, ólomüvegfestményhez készített rajz

NICO SCHRIER

65. Hársfajátékos, ólomüvegfestmény

66. Munkásnő, rajz

- 67. Munkásnő, akvarell
- 68. Mappa 5 litográfiával
- 69. Don Quijote, fametszet
- 70. Éji madár, litográfia
- 71. Parasztasszony, olajfesték tanulmány
- N. VAN ZALINGEN
- 72. Csatamező, rajz

Könyvek és kéziratok a következőktől:

S. BONN
A VAN COLLEM
G DUMONT
JAN W JAKOBS
DAVID DE JONGH
JEF LAST
F VAN LEEUWEN
A MORESCO
FRITS TINGEN

A katalógust fordította: Kulifay Gyula

*

A kiállítás német szervező bizottságának levele Pap Gyulához

Arbeitsausschuss zur Vorbereitung
für die deutsche Abteilung der
Internationalen Kunstausstellung
Amsterdam – Holland
„Sozialistische Kunst von heute“
p. Adr. Dr. Fritz Schiff, Berlin
Steglitz, Schömhauserstr. 18.
Herrn
Gyula Pap
Konstanzerstr. 14
Berlin-Wilmersdorf

Sehr Geehrter Herr Pap!

Mit bestem Danke Ihre Fotos zurück. Senden Sie uns bitte das „Schützengrabenbild“ an Knauer ein.
Mit vorzüglicher Hochachtung
der Arbeitsausschuss
Dr. Adolf Behne, Dr. Fritz Schiff, John Heartfield,
Otto Nagel, Werner Scholz
i.A.

Die Sekretärin

<p>Charles de Tolnay 1899-1981</p>
--

The message arrived: a few months before his eighty second birthday Károly Tolnay – or as he was known all over the world: Charles de Tolnay –, one of the most famous art historians of our age, had died in Florence.

He was born in Budapest and though he had lived abroad for more than six decades, he never really broke up relations with the native culture. Even his first significant study – on the art of Cézanne – had been issued in Hungarian in 1924 in the monthly *Ars Una*. He always followed with utmost interest the Hungarian intellectual activities and trends: wrote a monograph on Noémi Ferenczy and in 1937 delivered an address in Brussels on contemporary Hungarian art. When visiting Hungary on the occasion of the International Congress of Art History (CIHA) he remembered so vividly on the early years of the century, on the city, its houses and people as if he had spent only a few years abroad; followed the most recent developments of Hungarian art historiography as if he were Professor at the Loránd Eötvös University and not at Princeton. He had often said that he retained the intellectual experience of his youth all his life long. In a professional curriculum vitae issued in 1974 in German he put this experience in words. Already while being a middle-school student he became related with the intellectual world of Lajos Fülep and György Lukács and he may owe to their influence that he always considered art history as the „search for the essence” and regarded the work of art not only as the document or additive of some (cultural-psychological or iconographic) factor outlying art itself, but first of all as an organism.

Károly Tolnay joined already as a secondary school student the activities of the Vasárnapi Kör (Sunday Circle), then that of the Szellemi Tudományok Szabadiskolája (Free School of Intellectual Sciences). He got acquainted with Lajos Fülep in 1915 and became his pupil, his young friend. His devotion towards Fülep is pointed out by his dedicating some years later one of his most significant monographies to Fülep. Tolnay travelled in 1919 to Vienna where he worked under Max Dvořák, the most impressive representative of the school of the history of ideas, subsequently finished his studies in Berlin as the pupil of Adolph Goldschmidt. Thereafter joined the team of art historians taking shape in Hamburg around Aby Warburg, dealing with iconologic research.

Professor in Princeton from the forties, then Director of the Casa Buonarroti in Florence from 1965 until his death.

As an art historian Tolnay was an aristocrat: only the giants of the history of art interested him. His basic studies and monographs analyze the art of Bruegel, Bosch, Van Eyck, the Master of Flémalle and first of all that of Michelangelo. This was in close connection with his art historical aims and methods. When speaking about Bruegel he wrote: „... artistic vision cannot be separated from the philosophic and scientific concept of nature and of human life, its specific structure determines the method of the study which does not stop at the visual impression but tries to penetrate into the secret thoughts of the artist through aesthetic analysis”. He examined oeuvres where great human philosophical problems of the age revealed themselves in the individual interpretation of a great artist. In his view the form of a work of art is not the simple interpretation of some kind of literary text or doctrine but it is explanation and the form includes also the most personal message of the artist. In the case of ancient masters form is really not only „mere sight”,

it also inspires impulses that point beyond the spectacle. Tolnay searched with enormous intuitive sensibility and with the historian's objectivity for these impulses. He developed an individual method, which is „... different from iconography and iconology according to which the artist is merely passive interpreter of traditional ideas, but differs also from the purely formal analysis, which consider only the external harmony of the work of art, without listening to its profound message“. Tolnay was the analyser and decipherer of these profound message“. Tolnay was the analyser and decipherer of these profound messages, a teacher of perceiving and understanding art historical phenomena in a new manner, he taught how to discover real essentials.

*

Károly Tolnay, – oder wie sein Name auf der ganzen Welt bekannt wurde: Charles de Tolnay, – ist, wie wir vor kurzem erfahren haben, einige Monate vor seinem zweiundachtzigsten Geburtstag in Florenz gestorben. Er war einer der hervorragendsten Kunsthistoriker unserer Zeit. Er ist in Budapest geboren und obwohl er mehr als sechs Jahrzehnte im Ausland lebte, hat er sich nie von der ungarischen Kultur losgesagt. Seine erste bedeutende Studie – über die Kunst Cézannes, – ist 1924 in der Zeitschrift „Ars Una“ in ungarischer Sprache erschienen. Das ungarische geistige Leben verfolgte er immer mit Aufmerksamkeit: er schrieb eine Monographie über Noémi Ferenczy, in 1937 hielt er einen Vortrag über die zeitgenössische ungarische Kunst in Brüssel. Als er anlässlich des Internationalen Kunsthistoriker-Kongresses in Budapest war, erinnerte er sich an die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, an Menschen, Städte und Häuser, als ob er nur einige Jahre im Ausland verbracht hätte; für die Entwicklung und die Probleme der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung zeigte er so reges Interesse, dass man hätte glauben können er wäre Professor an der Eötvös Loránd Universität und nicht Professor in Princeton. Er betonte immer wieder, dass er das geistige Erlebnis, das ihm in seinen Jugendjahren zuteil geworden ist, sein ganzes Leben hindurch bewahrt hat. Dieses Erlebnis brachte er auch in einer Autobiographie zum Ausdruck, die 1974 auf deutsch erschienen ist. Noch als Gymnasiast kam er mit dem geistigen Kreis von Lajos Fülep und György Lukács in Kontakt. Es ist der Wirkung von Fülep und Lukács zu verdanken, dass er die Kunstgeschichte als „Substanzforschung“ auffasste, und das Werk nicht einfach als Dokument oder Beitrag eines uasserhalb der Kunst liegenden (kulturpsychologischen oder ikonographischen) Faktors ansah, sondern vor allem als Organismus.

Károly Tolnay schloss sich bereits als Gymnasiast dem „Sonntagskreis“ an. Später beteiligte er sich an der Arbeit der Freien Schule für Geisteswissenschaften. 1915 lernte er Lajos Fülep kennen und wurde sein Schüler, sein junger Freund. (Viele Jahre später widmet er Fülep eine seiner bedeutendsten Monographien.) 1919 ging er nach Wien, wo er Mitarbeiter von Max Dvořák, einem der einflussreichsten Repräsentanten der geistesgeschichtlichen Schule wurde. Er beendete sein Studium in Berlin, als Schüler von Adolph Goldschmidt. Demnach schloss er sich in Hamburg der Arbeitsgemeinschaft an, die sich um Aby Warburg bildete und die ersten Schritte auf dem Gebiet der ikonologischen Forschung machte. In den 40er Jahren beginnt seine Laufbahn als Professor in Princeton und dauert bis 1965, als er Direktor der Casa Buonarroti in Florenz wird. In diesem Amt bleibt er bis zu seinem Tode.

Als Kunsthistoriker war Tolnay ein Aristokrat: es interessierten ihn nur die Grössten in der Geschichte der Kunst. Seine grundlegenden Studien und Monographien analysieren die Kunst von Bruegel, Bosch, Van Eyck, dem Meister von Flémalle und vor allem die Kunst Michelangelos. Die Wahl der Themen hing mit seinen kunsthistorischen Zielen und Methoden zusammen. Über Bruegel schreibend formuliert er das so: „... die künstlerische Vision und die philosophische und wissenschaftliche Konzeption des menschlichen Lebens und der menschlichen Natur sind unzertrennlich; die spezifische Struktur dieses Zusammenhanges bestimmt die Methode dieser Studie, die nicht bei den visuellen Eindrücken bleiben will, sondern versucht im Wege einer ästhetischen Analyse in die geheimen Gedanken des Künstlers einzudringen.“ Er studierte Lebenswerke, die durch die individuelle Interpretation eines grossen Künstlers Einblick in die wichtigsten menschlichen und philosophischen Probleme der Zeit gewährten. Er war der Ansicht, dass die Form des Kunstwerkes nicht einfach die Umsetzung irgendeines literarischen Textes oder eines Glaubensbekenntnisses sei, sondern die Auslegung desselben, und dass die Form es sei, die die persönliche Botschaft des Künstlers in

sich trägt. Bei den alten Meistern ist aber die Form nicht „lediglich ein Bild“, denn sie strömt Suggestionen aus, die weit über das Bildliche hinwegzeigen. Das war es, was er mit unerhört intuitiver Sensibilität und mit der Objektivität des Historikers zu erforschen suchte. Er entwickelt zu diesem Zweck eine individuelle Methode, die „... anders ist als die Ikonographie und die Ikonologie, – laut denen der Künstler passiver Vermittler der traditionellen Ideen ist, – aber sich auch von den rein formbezogenen Analysen unterscheidet, die nur die äussere Harmonie der Werke betrachten ohne dabei auch die aus der Tiefe kommende Botschaft dieser Werke zu hören.“ Tolnay war der Forscher und der Entzifferer dieser „aus der Tiefe kommenden Botschaften“, er lehrte wie kunsthistorische Erscheinungen neuartig gesehen und interpretiert werden könne, er lehrte wie man die „wahre Substanz“ sehen kann.

Lajos Németh

Az alábbiakban közzétesszük Tolnay Károly három önéletrajzi vonatkozású írását, valamint néhány Magyarországra küldött levelét. A levelek publikálásra való átengedéseért ezúton mondunk köszönetet a levelek címzettjeinek, ill. a leveleket őrző intézményeknek, az MTA Könyvtára Kézirattárának és az MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum és Könyvtárának.

CURRICULUM VITAE

Charles de Tolnay nato a Budapest, Ungheria, il 27 maggio 1899; Scuole elementari e medie a Budapest dove ottiene nel 1918 la licenza liceale nel Liceo classico statale del V. quartiere.

Nel 1918 andava all'Università di Vienna per studiarvi la Storia dell'Arte, archeologia classica e filosofia e dove ebbe la fortuna di avere come primo Maestro Max Dvořak, per completare il metodo della „scuola viennese“ studiò due anni a Berlino con Adolph Goldschmidt e un semestre a Francoforte s.M. con R. Kautsch. Ritornato a Vienna, terminò i suoi studi, dopo la morte del Dvořak, con Julius von Schlosser e nel 1925 si laureò con una tesi su *Hieronymus Bosch*. (IV).

Dal 1925 al 1928 soggiornò a Roma per perfezionarsi nella Storia dell'Arte e soprattutto per studiare a fondo Michelangelo, facendo frequenti viaggi a Firenze e per tutta l'Italia.

Nel 1928 va a Heidelberg, dove aveva insegnato il grande michelangiolo H. Thode, sperando di trovarvi una parte almeno della sua biblioteca e documentazione. In base ai lavori già pubblicati fu invitato a prendere la libera docenza all'Università di Amburgo, dove divenne Docente nel giugno 1929, e dove dette dei corsi anche su Michelangelo; Professore ordinario emeritus ivi (dal 1957).

Dal 1934 al 1939 soggiornò a Parigi, dove ogni anno è incaricato di dare delle serie di conferenze alla Sorbona: una parte di esse su Michelangelo. Nella primavera 1939 viaggio negli Stati Uniti – conferenze a New York, Harvard e Princeton, dove ottiene di essere membro dell'Institute for Advanced Study per l'anno accademico 1939–40, e dove si trasferisce nel settembre 1939.

Dal 1939 al 1948 membro dell'Institute for Advanced Study.

Dal 1948 al 1953 Guggenheim e Bollingen Fellow.

Dal 1953 al 1965 visiting Professor alla Columbia University di New York, dove insegnava l'arte del Rinascimento italiano.

Dal 1946 si reca ogni estate in Europa, facendo soggiorni prolungati in Italia.

Nel 1948 ha dato una serie di Conferenze su Michelangelo al Collège de France (Fondation Michonis). Conferenze alle Università Basel, Bern, Bonn, Ghent, Lille, London, Mainz, Paris, Utrecht, Berkeley, Harvard, New York, ecc., e corsi a Princeton (anche un seminario su Michelangelo) e a Philadelphia.

Alla nomina di Harvard University per il 1965 ha rinunciato per accettare l'invito come Direttore della Casa Buonarroti a Firenze.

Laureat de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres Paris. Accademico Onorario dell'Accademia delle Arti del Disegno, Firenze. Guggenheim Fellow. Bollingen Fellow. Dottore in lettere honoris cause (Università di Roma). Recipiente della Medaglia dell'Accademia di San Luca, Roma (1934). Membro della „Société Nationale des Antiquaires de France“ (1964). Socio straniero dell'Accademia Nazionale dei Lincei (1965). Premio Internazionale di Storia dell'Arte, Forte dei Marmi (1966).

CREDO DE L'HISTOIRE DE L'ART

Le but essentiel de mes travaux est une tentative de saisir, par un acte de communion, la poésie de la forme tout en dégagant la signification idéologique (religieuse, philosophique, esthétique, etc.). Je crois que la forme de l'oeuvre d'art n'est pas une simple traduction d'un texte littéraire ou d'une doctrine religieuse, mais son interprétation et qu'elle contient des messages personnels de l'artiste. D'autre part la forme, chez les maîtres anciens, ne se présente pas comme une „pure visibilité” mais contient toujours des suggestions qui la dépassent. C'est la totalité de la „pensée” artistique dans ses relations complexes – l'âme même de l'oeuvre – que nous voudrions exprimer.

Cette intention engendre sa propre méthode dont le guide suprême est l'intuition déterminée par l'expérience spirituelle de la forme de l'oeuvre d'art comme langage. Toutes mes recherches sont subordonnées à cette intuition première et servent seulement à l'éclairer, à la concrétiser historiquement, et à la compléter.

Cette méthode se distingue d'une part de l'iconographie et de l'iconologie, qui supposent que l'artiste est un traducteur passif des idées traditionnelles, et d'autre part des analyses purement formelles qui ne voient que l'harmonie extérieure des oeuvres sans écouter leur message profond.

NOTA RIASSUNTIVA DOGLI STUDI E LAVORI DI CARLO DE TOLNAY

(I numeri in parentesi si riferiscono a quelli della bibliografia: libri e articoli)

L'arte mi ha attirato si può dire da sempre, giacchè non avevo che cinque anni quando cominciai a visitare il Museo delle Belle Arti, e ne avevo dodici quando lessi il mio primo libro di storia dell'arte.

Ho cominciato i miei studi universitari con lavori sul manierismo olandese (Lucas van Leyden, Jan van Scorel), allora poco conosciuto, temi suggeritimi dal mio maestro Dvořák. Ben presto mi accorgevo, però della qualità relativamente inferiore e del minore interesse che per me avevano questi artisti al confronto del loro grande contemporaneo Pieter Bruegel il Vecchio, dal quale mi sentivo fortemente attirato e di cui potevo studiare ed ammirare le numerose opere esistenti nella Galleria di Vienna. Mi proponevo perciò di scrivere la mia tesi su questo maestro. Intanto l'editore Piper di Monaco mi chiese, nel 1923, di scrivere un Corpus dei disegni del Bruegel, ed io accettai con entusiasmo questo incarico e scelsi allora come tesi di laurea Hieronymus Bosch. Il libro sul Bruegel (I), per il quale feci parecchi viaggi, venne pubblicato nel 1923 poco prima di laurearmi (seconda ed. XIV). La mia tesi sul Bosch, rimaneggiata e pubblicata in lingua francese nel 1937, è stata premiata dalla Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Parigi col Prix Fould (IV).

L'interesse appassionato per l'arte italiana e per Michelangelo in particolare risale al mio primo viaggio in Italia, dove andai nel 1921 allo scopo di studiarvi i contemporanei italiani del Bruegel e la loro influenza su questi. Posso dire così che fu Bruegel a condurmi a Michelangelo. La profonda impressione suscitata in me al primo contatto con le opere di Michelangelo a Firenze e a Roma fu decisiva per il mio futuro orientamento spirituale. Mi proposi di ritornare in Italia per un soggiorno prolungato non appena fossi laureato. Infatti vi ritornai nel 1923, dopo aver conseguito la laurea all'Università di Vienna nel giugno 1923, e per tre anni vissi a Roma dedicandomi allo studio di Michelangelo. Su questi scrissi durante quel periodo i miei primi saggi su gli importantissimi disegni inediti del Codice Vaticano 3211 (2) e dell'Archivio Buonarroti (4).

Nell'inverno 1928–29 sono stato a Heidelberg, allora uno dei centri culturali più importanti della Germania e dove il Thode aveva insegnato. Vi preparai un lavoro sui tardi progetti architettonici di Michelangelo (6, completato in 8), soggetto ancora poco studiato fino a quel tempo, salvo da Dagobert Frey. Per i nuovi risultati di questi miei lavori giovanili conseguiti nel giugno 1929 la libera docenza all'Università di Amburgo, dove tenni dei corsi anche su Michelangelo, continuando al tempo stesso i miei studi michelangioleschi e pubblicando la voce Michelangelo nel Thieme-Becker, *Kunstlerlexikon*, 1930, vol. XXIV (7) e la mie nuove ricerche sulla Gioventù di Michelangelo (11).

A Parigi, 1934–39, ho raccolto il materiale per una grande monografia di Michelangelo pur continuando a pubblicare i risultati dei miei studi su Michelangelo (12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 23,

24, 26). In seguito al mio viaggio negli Stati Uniti nella primavera 1939, potei provvedere a tempo a traslocare a Princeton tutto il mio materiale michelangiolesco, prima dello scoppio della guerra.

Dal settembre 1939 abitavo a Princeton dove ho continuato a pubblicare articoli su Michelangelo (30, 32, 33, 34, 36, 37, 44, 48, 52, 60, 63, 64, 71, 89, 91) e dove la Princeton University Press ha pubblicato fino ad oggi 5 volumi della mia monografia di Michelangelo (VII, IX, X, XV, XVI). Inoltre, ho raccolto le mie conferenze al College de France su „L'Arte e Pensiero di Michelangelo” in un volumetto che è uscito in lingua tedesca (XI) ed ho pubblicato, anticipando la grande edizione, un'edizione in un volume su Michelangelo, edita da Del Turco, Firenze 1951 (XIII).

Pur restando Michelangelo al centro delle mie ricerche più appassionate, e tuttavia naturale che mi interessassi anche agli artisti che lo hanno preceduto e ispirato: Masaccio (74), Piero della Francesca (61 e 93), Domenico Ghirlandaio (83) e per l'arte del suo grande contemporaneo e rivale Leonardo (54, 62, 70, 90), come pure agli artisti che subirono l'influenza del suo genio: Pontormo (50 e 94), Tintoretto (79 e 88) e fuori d'Italia: Bruegel (50), Poussin (87), Velasquez (82 e 83), Delacroix (86).

Lo studio dei disegni e un campo che mi ha attirato fin da giovane, cioè da quando preparavo il Corpus dei disegni del Bruegel. Nel mio libro *History and Technique of old Master Drawings* (VIII) ho cercato di dare un riassunto dei miei studi sui maestri europei del disegno (vedi anche l'articolo 41).

Ho mantenuto un vivo interesse anche per l'arte del primo Rinascimento fiammingo (V, VI; 9, 35, 42, 43, 76, 77) e del Barocco nei paesi a nord delle Alpi, specialmente dei Paesi Bassi e Fiandra (Rembrandt 22, 38, 75; Vermeer 59), per il 600, 700 e 800 francese (80) (Poussin 53, 87; Watteau 65; Cezanne 1, 10, 25, 65) e anche per l'epoca classica dell'arte spagnola (Velasquez 47, 82, 83). Una nuova edizione ampliata ed aggiornata del mio libro sul Bosch è in stampa.

Sto ora preparando il VI ed ultimo volume della monografia di Michelangelo che tratta dell'architettura.

Sono stato recentemente incaricato della preparazione del grande Corpus dei disegni di Michelangelo, lavoro che ho incominciato.

TOLNAY KÁROLY LEVELEI MAGYARORSZÁGRA

Tolnay Károly – Fülep Lajosnak

(1918 ?) Baden bei Wien, júl. 21.

Mélyen tisztelt Tanár úr!

üdülésem utolsó hetén, felkeresem Tanár urat soraimmal és kérem, hogy ne vegye zokon azt, hogy a Tanár úr iránt táplált őszinte hála és tisztelet ilyen vulgáris módon nyilvánul meg. Az ilyen levelek megírásának azért nincsen sok értelme, mert bennük nem mondhat semmi újat a tanítvány mesterének; azért van azonban jogosultságuk, mert a tanítvány, rút önzésével, nem képes belenyugodni abba, hogy a mester elfeledje őt. Azt hiszem, hogy ez a tulajdonképpeni oka annak, hogy én is tollat vettem kezembe.

Itt a nap legnagyobb részét olvasással töltöttem. Dostojewskij „Bűn és bűnhődése” volt az első héten fő olvasmányom. A könyvet természetesen alig bírtam kezemből kitenni. Egyetlen regényt nem ismerek, melyben ilyen mélyenjáró pszichológiai megfigyelésekre, ily nagyszerű jellemzésekre és az eseményeknek ilyen világos lebonyolítására akadtam volna. Maga Raskolnikow, sápadt arcával, tépelődő, magába zárkózott jellemével, egészen világosan áll szemeim előtt. De a többi szereplő is, kiket Raskolnikowon keresztül ismerünk meg és kik legtöbbször egész társadalmi rétegeket szimbolizálnak, ugyanannyira, „igazak” és örökké az emlékezetbe vésődnek, mint a főhős. –

Raskolnikow a regény középpontjában áll és mellette tettének áldozatai: Aljona Iwanowna a vén boszorkány és Lisabetha. Amidőn Aljona Iwanownát megöli, nem követ el elítélendő cselekedetet, de amikor Lisabethára emeli baltáját, már igen. E két etikailag egészen más minőségű tett egymás folyományja; de hangsúlyozandó, hogy az *előre meggondolt* tett *nem* ítélnélhető el; a pillanat ösztönös hatása alatt elkövetett gyilkosság jelent tehát csupán Raskolnikow jellemén aluli cselekedetet

és úgy érzem ez a titokzatos forrása annak, a regény minden lapjával növekvő rokonszenvenek, melyet az olvasó Raskolnikowval szemben táplál. (Azt hiszem, hogy Lukács György tévedett, amidőn etikáról szóló előadása alkalmával, példa gyanánt felemlítette Raskolnikowot és azt mondotta, hogy a vén boszorkány meggyilkolása Raskolnikow jellemén aluli cselekedet volt.)

E két ellentétes tulajdonságú cselekedetet ellensúlyozza egymást. De midőn megismerjük Raskolnikownak Marmeladowhoz, Katharina Iwanownához, nővéréhez, anyjához, de főleg Sonjához való viszonyát, akkor teljesen Raskolnikow javára dől el ítéletünk.

Rendkívül sokat lehetne e regényről írni. Én azért nem teszem, mert tudom, hogy Tanár úr mind-
ezt amúgy is jobban tudja nálamnál.

Tudományos könyvek közül elolvastam Wölfflin: Die klassische Kunst c. művét és Schottmüller: Donatellóját. Ez utóbbit még nem fejeztem be.

Remélem, hogy Tanár úr is kellemesen töltötte és tölti a nyarat. Noha a szó szoros értelmében, nem leszek már ezentúl, sajnos Tanár úr tanítványa, mégis a szónak szélesebb alkalmazása értelmében örökké az kíván maradni

Tolnai Károly

Tolnai Károly – Fülep Lajosnak

Dr Fülep Lajos
tanár úrnak

Szováta
Marostorda megye.
(1918.) aug. 21.

Mélyen tisztelt Tanár úr!

Megkaptam k. levelét és köszönöm, hogy lehetővé tette a könyvek haza szállítását; a „Karamasoff-fivérek” és a „Humanizmus” c. értekezését át fogom adni Csóry-nénak, hogy juttassa Tanár úrhoz.

A napokban olvastam el a Karamasoffokat, mely könyv igazán mély benyomást hagyott hátra bennem. Ha az események és jellemek, a gondolatok és lelki-indulatok tömkelegéből az egész epopeát egyetlen alapképletre akarnók visszavezetni, akkor a hatalmas mű úgy tekinthető mint Staretz Sossima bibliai szavainak megvalósulása, a dostojewskiji empirikus élet síkján: „Mache dich selbst für die Sünden der Menschen verantwortlich. Ja es ist in Wahrheit so, wenn du dich nur aufrichtig für alle und alles verantwortlich machst, so wirst du auch einsehen, dass es in der Tat so ist, dass du allen gegenüber für alle schuldig bist.” Fedor Pawlowitsch Karamasoff meggyilkolása szolgálta az alkalmat a fenti szavak beteljesedésére. A regény szereplőinek lelkiösmerete annyira kimélyül, annyira érzékennyé válik, hogy a gyilkosságot magukra veszik, hogy felelőssé teszik magukat érte, noha voltaképpen egyikük sem hibás benne (persze a tényleges gyilkost, Szmerdjackoffot kivéve). Dmitrij Fedorowitsch, ez a féktelen, szilaj természet, noha ártatlan a gyilkosságban, ily szavakra fakad: „An dem Blute meines Vaters bin ich unschuldig .. Ich wollte ihn erschlagen, aber ich habe es nicht getan! Ich bin unschuldig! – Nun und dann noch für mich, in meinem Inneren, in der Tiefe des Herzens bin ich schuldig – das sind aber bereits privaten Angelegenheiten, das geht Sie, meine Herren, nichts mehr an.” Ezt mondja Dmitrij Fedorowitsch első kihallgatásakor a vizsgálóbírónál és ebből kitűnik, hogy a pusztá szándékért bűnösnek tartja magát: ezt a „Hegyi beszéd”-ben Krisztus így fejezi ki: „Hallottátok, hogy megmondatott a régieknek: Ne öl, mert aki öl, méltó az ítéletre. Én pedig azt mondom néktek, hogy mindaz, a ki haragszik az ő atyafiára ok nélkül, méltó az ítéletre.”

A kacér Gruschenkát annyira megrázza a gyilkosság híre, hogy a rendőrfelügyelő lábai elé veti magát, felkiáltván: „Ich bin es, ich! Ich Sündige, ich trage die Schuld! Meinetwegen hat er gemordet! Ich habe so weit gebracht!” Látjuk, hogy itt a lelkiösmeret még tovább megy, hogy felelőssé teszi magát, mert közvetve hozzájárulhatott a gyilkosság elkövetéséhez.

De mi ez, Iwan Fedorowitsch pokoli lelki kínjaihoz képest, aki „hallgatólagos beleegyezését” adta a gyilkossághoz (Szmerdjakoff szerint) azáltal, hogy elutazott hazulról és egyedül hagyta atyját; az ő lelkiösmerete oly mélyen nyúl bele a lélekbe, hogy a homályos kívánságokat, az óhajokat (nem pedig az aktív akarásokat, mint Dmitrijnél) is már bűnösnek bélyegzi; ő az atyagyilkosnak kiáltja ki magát mert –: „weil ich den *geheimen Wunsch* gehabt habe, dass der Vater sterben möge.” Ha a lel-

kiismeret ennyire kéréletlenlenné vált, akkor valóban kiteljesedtek a krisztusi posztulátumok: „Ha pedig a te jobb szemed megbotránkoztat téged, vágd ki azt és vedd el magadtól; mert jobb néked, hogy egy vesszen el a te tagjaid közül, semhogy egész tested a gyehegnára vettessék.”

Végül Katerina Iwanowna is, egy extatikus pillanatában, magára veszi a bűnt és felkiált: „Oh, ich bin die Ursache des ganzen Unglücks, ich allein bin an allem Schuld!” És mindezeket az izolált, egymás ellen szegülő embereket összekapcsolja Aljoscha, mindegyik, mintegy Aljoschában találja meg önmagát, aki a „demütige Liebe” írtózatossá erejének birtokában, az ellenségeket barátokká teszi.

Aljoscha alakja tovább fejlesztése Myschkin hercegnek. Az „alázatos szerelem” megtestesülése mindkettő, de amíg az „Idiot”-ban e problémát még csak egy beteg, rendkívüli emberen, egy „félkegyelműn” tudta és merte demonstrálni Dostojewskij, addig a Karamazoffban közöttünk élő, egészséges ember az eszme hordozója. Erzem, hogy még végtelenül sokat lehetne írni e hatalmas műről, de inkább nem teszem. Abban a reményben, hogy még személyesen fogom hallhatni Tanár úr nézetét e regényről, hagyom abba elmélkedéseimet. Szeptember közepe táján ugyanis még itthon leszek a görög érettségi miatt.

Maradtam tanítványa és igazi híve
Tolnai Károly

Tolnai Károly – Fülep Lajosnak

Dr Fülep Lajos
tanár úrnak

Szováta
Marostorda megye. (Áthúzva.)
Budapest I. Lógodi utca 51.
(1918) szept. 5.

Mélyen tisztelt Tanár úr!

Megkaptam k. levelét és igazán végtelenül örültem annak, hogy a „Karamazoff fivérek” helyesen értettem meg, de mindjárt hozzá kell tennem, hogy ez nem az én érdemem, hanem elsősorban az Öné, Tanár úr; mert, úgy vélem, hogy a dostojewskiji világ megértéséhez egy különös lelki dispozició elengedhetetlenül szükséges, és ezt a lelki hajlandóságot Tanár úr készítette elő bennem. Az evangélium olvasása kapcsán értettem csak meg igazán Tanár úrnak azon megjegyzését, hogy „Dostojewskij alakjai átéltek a bibliát.”

Káldor barátommal beszéltem az átkeresztelés kérdéséről és ő is időszerűnek tartja a vallási ügyek elrendezését, akárcsak én. De mielőtt e lépést megtenném, még mélyebben szeretném áttanulmányozni az U.T.-ot, mert most a görög érettségire való készülésem miatt, abba kellett hagynom a biblia olvasását. Mellékkörülményektől nem fogom magamat befolyásoltatni, de azért közölni szeretném édesatyámmal is tervemet – ki néhány nap múlva érkezik haza utazásáról.

Már régen megfogamzott bennem az elhatározás, hogy belépve a keresztyénségbe, ledöntsem az utolsó válaszfalat, amely a magyarságtól elválaszt. Most, az evangélium olvasása kapcsán, azonban beláttam azt, hogy nem egyedül ezért kell áttérnem, hanem azért is, mert az U.T.-ban van letéteményezve az az erkölcsi felfogás, amely mint egyedüli van hivatva megvalósítani az „alázatos szeretet” (Dostojewskij szava) eszményét. És egész életemben boldognak fogom magamat tekinteni, ha ebbe a világba éppen Tanár úr vezet be bennünket.

Midőn bocsánatot kérek, hogy csak most válaszolok Tanár úrnak,
maradtam

tanítványa és igazi híve
Tolnai Károly

Dr Fülep Lajos
tanár úrnak

Budapest
I. Lógodi utca 51. IV. em.
(1918.) Bécs, nov. 14.

Mélyen tisztelt Tanár úr!

Bocsásson meg, hogy csak most – négy heti itt-tartózkodás után írok Tanár úrnak, de azt hittem, hogy vidékre költözött, és csak Káldor leveléből tudtam meg, hogy egyelőre Pesten marad.

Engedje meg, hogy levelemben kizárólag művészeti és tudományos élményeimről számoljak be és a politikai és subjectiv-ethikai élményekről más alkalommal írjak.

A „Kunsthistorischer-Apparat”-nak szellemét és tudományos tendenciáját nagyjában megismerem már és első benyomásom igen kedvező volt. A komoly tudományos munkának minden előfeltétele megtalálható itten; a tanulás a kitűnő segédeszközök következtében természetesen gyorsabban megy mint odahaza, másrészt azonban éppen a még elolvasandó könyvek roppant halmaza örökösen nyugtalanítja az embert.

Olvasmányaim részint a szemináriumi dolgozatom tárgyára vonatkozó szakmunkák, részint pedig az általános tájékozódásra vonatkoznak. Utóbbiak ismét kétfélék: vannak olyan művek, amelyek methodologiai szempontból fontosak; ezeknél nem annyira az a tárgykör érdekel, melyről szólnak, mint inkább a szerző neve az irányadó. Vannak azután olyanok, melyeknél a szerző csak másodsorban jön tekintetbe, mert a legfontosabb az a művészeti anyag, amelyet feldolgoz.

Az előbbi (methodologiailag alapvető) csoportba tartozik Dvořák hatalmas műve: „Das Rätzel der Kunst der Brüder van Eyck”, amelyet már meglehetősen régen befejeztem, hogy Riegl „Holländisches Gruppenporträt”-jának olvasásához fogjak. Dvořák műve fejlődéstörténeti beállítás; módszere szigorúan induktív. Egyetlen festményből indul ki, a genti oltárból, hogy azután mindjobban kiszélesítse tárgyalásának irányát és egyszerű fokozással az észak-francia késő gothika jellemzésében érje el tanulmánya tetőfokát. A genti oltárt a művészettörténészek csak művészeti reakcióval vagy hirtelen stílusváltozással bírták megmagyarázni; a gotikus művészet idealizmusa és a van Eyck testvérek új realizmusa között csak az óriási ellentétet látták. Dvořák művében bebizonyítja, hogy az új realizmus nem született meg egyetlen éjszakán, hanem sokkal inkább a gothikus művészet realizmusára támaszkodva fejlődhetett csak ki. Mert a gothikus művészet is realistikus volt, csakhogy a természeti megfigyeléseket mindig csak az immár konventionálissá vált késő-antik sémának rendelte alá. Jan van Eyck nagy tette abban állott, hogy az évszázadokon keresztül felhalmozott naturalistikus megfigyeléseket egységes rendszerben foglalta össze és így feleslegessé vált az antik séma alkalmazása. Természetesen nem kísérlem meg ezt a háromszáz oldalas művet itt kivonatolni, de úgy érzem, hogy e könyv egyike legnagyobb tudományos élményeimnek. Az átgondolásban és okfejtésben valósággal művészi munka.

Riegl nagy művét még nem olvastam végig. Míg Dvořák szigorúan történeti alapon és induktíve jár el, addig Riegl filozofiai alapokon áll és módszere inkább deduktív. Riegl műve éppen e filozofiai beállítás következtében sokkal inspirálóbbról Dvořákénál.

Löwy már megtartotta „Antrittsvorlesung”-ját, melyben az archeológia módszeréről, feladatairól és hatáiról beszélt. Felolvasása roppant érdekes volt, de talán még érdekesebb maga az ember, ez a lelkes Sokrates-arcú, pathetikus előadó.

A múzeumok és könyvtárak nagyrészt hozzáférhetőek, az Albertina és Lichtenstein Gal. kivételével, amelyek be vannak csomagolva és utóbbi állítólag az elszállításra készen áll.

A diákokról nem írhatok sokat. Egy negyedéves hallgató (Benesch) messze kimagaslik a többiek közül. A tudásszomj mindegyikükben nagy, de alig egy-kettőnek van valami személyes viszonya a művészethez. Inkább a datálás a fontos, mint az analysis; barátot közöttük aligha fogok találni.

Újból bocsánatot kérek hosszú hallgatásomért és remélem, hogy Tanár úr egészségi állapotában is

javulás állott be. Türelmetlenül és szorongó érzéssel várom a levelet, amelyről Káldor említést tesz, és amelyben ethikai állásfoglalásomról fog ítélni Tanár úr.

Maradtam

igazi híve és tanítványa
Tolnai Károly

Tolnai Károly Lukács Györgynek

Firenze, 3.III.69.

Kedves Lukács György,
szükségem volna Popper Leo életrajz adataira (rövid curriculum vitaere) és bibliográfiájára. (A kitűnő Bruegel cikke kívül nem ismerem munkásságát.)

Popper Leo fiatalkori barátod volt; feltételezem, hogy segítségemre lehetsz. Köszönöm fáradozásodat.

Sokszor üdvözöl, baráti kézsorítással

Tolnai Károly

Tolnai Károly Lukács Györgynek

ápr.4.1969.

Kedves Lukács:
köszönöm Popper Leora vonatkozó kedves soraidat. Írtam Hilde Koplenignek. De Tőled még csak egyet: mindeddig feltételeztem, hogy Popper magyar születésű volt; most, hogy hallom, hogy a Fackel-ba írt, kérdezem, hogy nem volt-e osztrák? Ugyanis szeptemberben, amikor Bruegelről kell előadást tartanom Bp-en (és amikor nagyon remélem, hogy személyesen találkozni fogunk!) Poppert is evokálni szeretném ma is gyönyörű, de elfeledett Bruegel-cikkével kapcsolatban.

Melegen üdvözöl

Tolnai Károly

Tolnai Károly Lukács Györgynek

30.X.69.

Kedves Lukács,
melegen köszönöm levelét, Popper Leo két legszebb cikke magyar fordításának közléséhez, nézetem szerint, egy bevezető tanulmányra (vagy Előszóra) volna szükség az egyetlen ma élő és erre hivatott Lukács György tollából.

Ha ezt megírná, nagy örömmel javasolnám Popper cikkei közlését magyar művészettörténeti folyóiratban.

Nagyon örülnék, ha májusban viszontláthatnám; őszinte barátja:

Tolnai Károly

Tolnai Károly Lukács Györgynek

Firenze, 10.I.70.

Kedves Lukács:
már írtam Pestre a Popper Leo publikálását illetőleg és várom a választ. Én írnék egy rövid előszót és emellett közölném a Maga Pester Lloydban megjelent nekrológusát. Kérem ennek másolatát mihamarább nekem beküldeni.

Köszönöm szívességét.

Sok-sok jó kívánsággal 1970-re és a májusi viszontlátás reményében

híve

Tolnai Károly

Tolnay Károly Lukács Györgynek

1970.II.23.

Kedves Lukács:

köszönöm a Popper Leo nekrológusát: ebben röviden de velősen a legényegesebb pontokat elemzi. Ezt teljes egészében kell majd közzétenni, a Popper cikkek bevezetéseképpen. Én egészen rövidre foghatom mondókat, mivel Popper Leo nem volt tulajdonképpen művészettörténész, hanem igen jelentékeny critique d'art volt. Persze közvetve ez nagyon fontos a művészettörténet szempontjából is!

Pestről várom a választ, hogy melyik folyóirat volna a legalkalmasabb a publikálásra.

Sokszor köszönöm, hogy megszerezte kitűnő fiatalkori írását!

Meleg kézzszorítással

Tolnay Károly

Remélem májusban láthatom Magát Pesten.

Tolnay Károly Lukács Györgynek

Firenze, 1970.jún.1.

Kedves Lukács:

ma beküldtem Vayernak (Ménesi út 49) a Maga Popper megemlékezését (1911) és az én rövid bevezetésem (németül). Popper Bruegel cikke a Szépművészeti Múzeum könyvtárában tudtommal megvan (Kunst und Künstler, 1910); a Rodin-Maillol cikkről Magának van egy példánya (én küldtem be). A Popper cikkek jó fordítása nehéz probléma; nem lehetne-e Eörsihez fordulni?

Az októberi viszontlátás reményében,

meleg üdvözléssel és jókívánságokkal

Tolnay Károly

Tolnay Károly Lukács Györgynek

Firenze, március 9.71.

Kedves Lukács György:

egészségi okokból, sajnos, nem jöhetek májusban Budapestre. És ezt legfőképp azért sajnálom, mert tavalyi megkezdett dialógusunkat nem folytathatjuk egyelőre...

Abban a reményben, hogy 1972 májusában pótolhatom az elmulasztottakat,

hűségben és meleg üdvözléssel:

Tolnay Károly

P.S. A Popper cikkek megjelennek az Acta-ban ebben az évfolyamban (1971).

Tolnay Károly Szabolcsi Miklósnak

15.10.78

Kedves Professor Úr:

Kérdem, vajon megkapta-e „Ferenczy Noémi” cikkem különlevonatát?

És általában, jó volna már tudnom, hogy augusztus havában mi történt az MTA-ban? Úgy várom a választ, mint a túloidali francia hölgyecske!!

Szivélyes üdvözléssel

Tolnay K.

Firenze, 27.I.'80.

Kedves Professor Úr,

elkésve köszönöm kedves karácsonyi és újévi jókívánságait és remélem, hogy közös ügyeink végre

eredményre vezetnek. Lukács Gy. Heidelbergi Esztétikájának (2. és 3. fejezet) gépelt kéziratát nemrég beküldtem a Lukács Archívumnak, „örök letétként”.

Baráti üdvözlettel és kézsókkal k. feleségének:

Tolnay Károly

Tolnay Károly Szabolcsi Miklósnak

Firenze, okt. 1.'80

Kedves Miklós Barátom:

Örültem szept. 13-i levelednek, amelyben közölted velem, hogy „teljes egyetértésben” Szentágothai Elnökkel, „a következő akadémiai közgyűlésen” megválasztanak engem is akadémiai tiszteletbeli taggá. Tudom azt is Sötértől, hogy ő is – már korábban – ezen a nézeten volt és ily irányban működött. A megválasztás után, a hagyomány szerint, székfoglaló előadást tart az Akadémián az újdonsült akadémikus – ezért arra lérek, hogy lehetőleg postafordultával közöld velem, hogy mikor szokott lenni az őszi, következő akadémiai közgyűlés?

A „Vasárnapi Kör” c. új kiadványnak örültem; nézetem szerint kitűnő a felépítése és sok szép levelet, esszé, emlékezést idéz, amely feleleveníti bennem a gyönyörű emlékeket az izgató összejövelekre 1915 és 1918 között és a rendkívül magas színvonalra. Hézagpótló mű és igen jó kezdet.

Baráti szeretettel üdvözlünk Benneteket

híved

Tolnay Károly

Tolnay Károly Pávay Jolánnak

Firenze, jan. 12. 1981

Kedves Jolánda:

... Vajon megjelent-e a Béni Album (mármint Ferenczy Béni) Budapesten? amelyet Réz Pál szerkesztett? Ez érdekelne; ebbe én is írtam egy cikket. Nagyon sok a munka itt (és a munkabírásom redukált); most jött ki a Corpus dei disegni di Michelangelo 4-ik, (utolsó) kötete –; boldog vagyok, hogy ezt is megértem...

Mihelyst időm engedi, bővebben írok, addig is, újra B.U.É.K.

Magának, kedves Jolánda,

szíves üdvözlettel

T. Károly

Mellékelek egy kis „köszöntőt” Cs. Szabó L. 75-ik születése napjára, Laci boldog volt.

SZEMLE

TEKE ZSUZSA: Hunyadi János és kora
Gondolat, Bp. 1981. 233 l., 41 kép (Magyar História)

A magyar történelemnek egy kiemelkedő személyiséggel fémjelezhető, fontos eseményekben bővelkedő és jelentős mozzanatokkal karakterizálható évtizedeit elemzi a kötet. A 15. század második negyedének képe térben és időben igen tág keretet kap benne. A keresztény Európa fogalmával és e földrajzi-ideológiai egység több évszázados történetének bizonyos csomópontokat kiragadó bemutatásával indul és a török-kérdés Mátyás-kori helyzetének summázásával zárul. A könyv terjedelméhez képest igen bő európai áttekintés indokolt, mert nem áll a Magyar História sorozat olvasója rendelkezésére olyan mű, amelynek segítségével képet alkothatna magának a korszak történetéről.

A könyv sokoldalúan jellemzi Hunyadi Jánost. A korábbi munkákhoz képest tekintélyes rész kap benne Hunyadi János egyénisége, kormányzói tevékenysége és V. László-kori működése is. A könyv vizsgálódási irányát talán a vallási-ideológiai motivációk felé lett volna érdemes kiszélesíteni. Kevésbé elemzett például Hunyadi és a Hunyadi család vallásossága, a hadvezérnek az obszerváns ferencesek és Kapisztránói János tevékenységéhez való viszonya.

A kötet illusztrációs anyaga sorozati problémát vet fel. A Magyar História egyes köteteit körülbelül 40 kép díszíti. Ezek a tárgyalt korszak fő szereplőit és jelentős eseményeit mutatják be. A képek, szobrok és metszetek többnyire a korszak művészeinek alkotásai. A képjegyzékből, véleményünk szerint, igen keveset tud meg az olvasó a művekről. Nem jelzi például a készítés helyét, idejét és az őrzési helyet sem. Különösen zavaróak e hiányok a recenzió tárgyát képező kötet 15. képénél. A reprodukció a „Zsigmond páncélos sereg élén” címet viseli. Valójában Kolozsvári Tamás 1427-ben festett garamszentbenedeki oltárának Kálvária táblájáról láthatunk egy részletet a könyvben, mely a keresztrefeszítés-téma századosát ábrázolja, katonái élén. A művészettörténeti irodalom e ponton legfeljebb annyi feltételezést enged meg, hogy a centurio arcának megfestésekor Zsigmond jól ismert vonásait használta fel a festő, avagy rejtett portréről van szó.

A sorozati problémák közé tartozik az irodalomjegyzék kérdése is. Az irodalomjegyzék – nyilván a hozzáférhetőséget tartva szem előtt – csak az utóbbi évtizedek irodalmából ad ízelítőt. Ez a megfontolás azonban aránytalansághoz, hiányos információnyújtáshoz vezet, mert éppen a forráskiadványok, a terjedelmes összefoglaló munkák esnek ki a jegyzékből.

WT

B. BOBROVSZKY IDA: A XVII. századi mezővárosok iparművészete
(Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen)
Akadémiai, Bp. 1980. 156 l., 131 kép

A jó témaválasztás fél siker. Ugyanakkor a munkába vett kutatási részterület határainak találójá kijelölése a kutatói érettséget is bizonyítja. Bobrovsky Ida nagyon is helyesen döntött akkor, amikor kikerülte a magyar késő reneszánsz protestáns iparművészet átfogó korpuszának kísértését, és erőfeszítéseit a téma eddig legkevésbé feltárt – s ráadásul a hazai kutató számára legkézenfekvőbb –

részterületére, az alföldi parasztvárosok emlékéanyagának vizsgálatára koncentrált. Ennek a helyes döntésnek köszönhető az, hogy munkája során imponáló mennyiségű és minőségű, sohasem látott – sokszor nem is sejtett – új anyagra bukkant, és ez az anyag épp újszerűsége okán kívánta meg a nem kevésbé újszerű vizsgálati módszer kialakítását.

Példaszerű a tanulmányban a településtörténeti, várostörténeti, valamint a társadalom- és ipartörténeti háttér terjedelmileg visszafogott, ám metodikailag annál gazdagabb felvázolása, mellyel az iparművészettörténet szerző több tekintetben megelőzte a historikusokat és az etnográfusokat. A tárgyak funkcióik szerinti, tipológiai katasztere jól egészíti ki és szemlélteti a társadalomtörténeti háttér felvázolásának konklúzióit. Az anyag bemutatása városok, mesterek, tárgytypusok és stílári impulzusok szerinti csoportosításban történik. Bobrovsky nagy súlyt fektet arra is, hogy a ráncmaradt emlékéanyag „hézagait” az írott források adataival próbálja kitölteni, a célból, hogy a feltételezhető teljes művészeti termés műfajok, stílusáramlatok és funkciók szerinti megoszlását minél pontosabban rekonstruálja. Ez segít abban, hogy plasztikusan tudja érzékelteni a címben jelzett három város – Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen – és negyedikként a vizsgálatba bevont másik tiszántúli „metropolis”, Nagyvárad ötvösségének és iparművészetének eltérő funkcionális és stílári jegyeit.

A dolgozat konklúziója meggyőzően bizonyítja, hogy a parasztvárosok késő reneszánsz iparművészete nemcsak létezett, nemcsak alig sejtett gazdagságú emlékéanyagot örökített ránk, hanem – minden erdélyi igazodása ellenére – egyéni arcú, határozott identitású, minden mástól elkülöníthető művészeti irányzatot is teremtett. Ezen belül két elváló régió léte is bizonyítást nyert; a törökösebb és a barokk elemeket korábban befogadó tiszáninneri emlékcsoport, valamint az Erdélyhez jobban kötődő, reprezentatívabb és hagyományörzőbben reneszánsz tiszántúli anyagegyüttes viszonylagos önállósága.

A kitűnően rendszerezett, gazdag adattári és bibliográfiai segédlettel kiegészített tanulmány egy jelentős új területtel, az összképet nemcsak gazdagító, hanem jelentősen meg is változtató új emlékcsoporttal gyarapítja késő reneszánsz művészetünkről kialakult korábbi képünket. Ugyanakkor olyan időszak hazai művészetének terebélyes „fehér foltját” sikerült kiküszöbölnie, melyben az építéstevékenység gazdasági okokból, a képzőművészet vallási tiltás folytán pangott, s a bemutatott iparművészeti ágak alkotói termése képezte a helyi társadalom művészeti igényének kielégítése szempontjából a döntő tényezőt. Így ezek az ötvösművek és textíliák joggal tekinthetők a hódoltság kori magyar protestáns civistársadalom sajátos ízü „grand art”-jának.

Theisler György

NAGYBÁKAY PÉTER: Magyarországi céhbéhvő táblák
Corvina, Bp. 1981. 63 l., 48 kép

A rendkívül gazdag – jórészt eddig feldolgozatlan – anyagot bemutató, ismeretterjesztő célú összefoglalás olvastán a legnagyobb erőfeszítéssel sem talál kritikus tollhegyre kívánczó hibákat-hiányosságokat a recenzens. Ebben közrejátszik a szerencsés témaválasztás is; a közgyűjteményeinkben őrzött ilyen tárgyú emlékek mennyisége ugyanis pontosan egy ekkora terjedelmű tanulmány „szerves nyersanyagát” kínálja. Így nyugodtan nevezhetjük a vonzó könyvecskét a választott terület olvasmányosan megírt tudományos kiskorpuszának.

Nagybákay egyéni szakmai erényei annyiban adódnak hozzá az anyag meghatározta keretek kedvező adottságaihoz, hogy széles látókörű, interdiszciplináris beállítottságú tudós lévén, képes választott témáját a legkülönbözőbb tudományterületek metodikájával megközelíteni. A céhek szervezettörténeti bemutatását, a vizsgált tárgyak funkcióját, használatuk szokástörténetét s európai elterjedésük feltérképezését a történettudomány és a néprajz együttes alkalmazásával – mintegy a történeti etnográfia sajátos módszerével – végzi el. Ezután mutatja be kronológiai egymásra rétegzettségében a gazdag hazai anyagot, melyet a heraldika, az ikonográfia, a technikatörténet, a stíluselemzés és a népművészeti aspektus külön-külön és együttes alkalmazásával – komplex néprajzi-művészettörténeti-kultúrhistoriai metódussal – vizsgál és értékel. A könyv bibliográfiai és topográfiai segédlete is mintaszerűen precíz és áttekinthető.

Theisler György

WEINER PIROSKA: Faragott mézeskalácsformák
Corvina, Bp. 1981. 42 l., 52 kép

Az ipartörténet, a tárgyi néprajz és az iparművészet határmezsgyéjén mozgó sajátos műfaj fél évezre-des történetébe és egy jelentős gyűjteményanyagába nyújt bepillantást a gondolatgazdag tanulmány és a vonzó színességű képválogatás. A céhes iparág történeti háttérét – a rendelkezésre álló terjedel-mhez képest – kissé túlrészletező írásból plasztikus képet kapunk a formafaragás eredetéről, föld-rajzi elterjedéséről, s a hazai ilyen irányú praxis nemzetközi összefüggéseiről.

A kötet egyoldalúságát az okozza, hogy a tárgyalt és bemutatott anyag zöme egy – a múlt század vége óta alig gyarapodó – központi közgyűjtemény, az Iparművészeti Múzeum kollekcijára épül. Ez a már-már „arisztokratikus” zártság oda vezet, hogy az elénk tárt anyag inkább tűnik egy műgyűj-téstörténeti indítékú szakkatalógus előtanulmányának, mint a popularizálódott, népszerű műfaj ke-resztmetszetét megmutató, népszerűsítő összefoglalásnak. Vidéki múzeumi séták során ugyanis e nagy múltú mesterség egészen más ízű, formakultúrájú hazai variánsai vésődnek a néző emlékezetébe. Mindez azonban csak a jelen mű és a tanulmánynak teret adó sorozat koncepciójának ellentmondása, s cseppet sem von le a gondosan, szakszerűen megírt és megszerkesztett kötet önmagában vett érté-keiből.

T. Gy.

Magyarország története 1790–1848. I–II. Főszerk. Mérei Gyula, szerk. Vörös Károly
Akadémia, Bp. 1980. 1456 l., 520 kép (Magyarország története V.)

Annak ellenére, hogy a másfél ezer oldalas történeti szintézis zárófejezetében mindössze 14 oldal ju-tott a tárgyalt félszázad képzőművészeti életének bemutatására, a magvas tömörségű összefoglalás a művészettörténesek számára is sokatmondó és újszerű jellemzése a korszak hazai építészetének, plasztikájának, iparművészetének és festészetének. Vörös Károly avatott tollú írás elsődlegesen a történetírásunkban az utóbbi évtizedben kibontakozó „művelődéstörténeti reneszánsz” új szempon-tokban gazdag, friss szemléletmódját tükrözi. Vörös Károly számára a periódus művészeti – s mű-vészetpótló – produktuma nem pusztán a ránk maradt muzeális szelekciójú anyag számbavételére, rendszerezésére és méltatására-elemzésére csábító apropó, hanem tudatosan keresi a társadalom ösz-szetett igény-struktúrája, valamint a rendelkezésre álló, s az elvárásoknak megfelelni igyekvő alkotók történeti szembesülésének sajátos eredőjét is. Ez a metodikai megközelítés akkor is gyümölcsöző, friss és újszerű, ha – mint esetünkben – a történész szerző nem is vállalkozik a tényleges alkotói termés értékközpontú esztétikai elemzésére, s a társadalmi rétegigények szerinti differenciáltabb bemutatá-sára. Adósunk marad továbbá a vizsgált hazai anyag és a társországok egyidejű művészeti termésé-nek összevetésével is. Viszont teljesen új és merész kísérlet Vörös Károly részéről az, hogy külön szól a honi nemzetiségek képzőművészeti kultúrájában körvonalazódó önállóuló tendenciákról, melyek kutatása mindeddig elkerülte a magyar művészettörténetírás figyelmét.

Theisler György

GÁBOR ISTVÁN: A Vigadó története
Zeneműkiadó, Bp. 1978. 158 l., 45 kép

Bátor feladatra vállalkozott a zenetörténész-zenekritikus szerző, amikor a főváros egyik legjelentő-sebb kulturális funkciójú műemléképületének történetét az egykor a falai közt zajlott élet króniká-jával egyetemben vázolja fel. Gördülékeny stílusú, színes írása másfél száz év koncertéletének, s egyéb kulturális, avagy politikai eseményeinek hű felidézése. Annál meglepőbb, hogy Gábor emellett arra is vette a fáradságot, hogy végigolvassa és ismertesse a Pollack Mihály-féle Redout és a Feszli Frigyes tervezte mai épület építéstörténeti szakirodalmát is. Így írása a jelentős műemlék építéstörténeté-nek fontosabb állomásairól is tudósít. És annál sajnálatosabb, hogy – bár a tucatnyi kortársi sajtó-idézet mellett Kismarty Lechner Jenő, Sódor Alajos és Czagány István véleményeit is ismerteti a Feszli-féle épület „védelmében” – a legfontosabbról: Vámos Ferencnek a feszli életmű értékelésében fordulópontot hozó tanulmányáról megfeledkezett.

T. Gy.

TELEPY KATALIN: Telepy Károly
Corvina, Bp. 1980. 30 l., 63 kép (A Művészet Kiskönyvtára)

„Édesapja, Telepy György – dédapám testvére – a magyar színjátszás úttörői közé tartozott”, írja Telepy útrabocsátó közeget vázolvva a kötet szerzője. Ez az önmagában tiszteletreméltó családi-rokoni kötődés nyomja rá a bélyegét az élvezetes stílusú tanulmány majd egészére. A segédletekkel együtt 30 oldalas szöveganyagot olvasva ugyanis már-már érthetetlen, hogy a tanulmány írója még a 16. oldalon sem jut el Telepy művésszé válásának kezdetéig. Az egyébiránt izgalmas és jól összefoglalt kulturális-családtörténeti háttér egy tízeckora terjedelmű feldolgozás elején is hosszú volna. Amikor végre a szerző rátérne az érett művész pályaalakulásának ismertetésére, tolla ismét vakvágányra téved; indokolatlanul agyonrészletezi annak a művészetpolitikai-szervezői szerepnek a taglalását, melyet Telepy a Képzőművészeti Társulat élén töltött be. Bármily kíváncsian várjuk tehát, hogy mikor olvashatunk végre magukról a művészekről, ezek bemutatására csak az utolsó három oldalon, egy sematikus tematikai osztályozás keretei közt kerül sor. Így a könyv olvasója azt kénytelen nyugtázni, hogy egy – egyébként nem érdektelen – adattári emlékezőanyag ismertetésén túl a szerző tulajdonképpen adós maradt témájának monografikus rendszerezettségű feldolgozásával.

T. Gy.

Budapest története a forradalmak korától a felszabadulásig. Szerk. Horváth Miklós
Akadémiai, Bp. 1980. 665 l., 311 kép, 3 melléklet (Budapest története V.)

A tiszteletet parancsoló méretű kötet az ismert sorozat zárórésze. A benne egybefűzött tanulmányok hét szerző – különböző indítékből írott – szövegrészeinek összeötözése. Vagy inkább félcelése? Ez okozza azt a frenetikus aránytévést, hogy a fővárosi munkásmozgalom és a várospolitikai élet tárgyalása túlméretezett (ezek ugyanis Gerelyes Ede és Tarjányi Sándor kandidátusi értekezéseinek adaptációi), míg az egyéb fejezetek többsége elnagyolt, vagy éppen mikroszkopikus méretűvé zsugorodott.

Ez utóbbi sorsra jutott a főváros kulturális és művészeti életét tárgyaló három fejezet is, ami annál sajnálatosabb, mivel a tárgyalt korszakban a nemzetiségi területek önálló arcú kultúrcentrumainak elvesztése folytán, a trianoni Magyarország szellemi élete fokozottan Budapest-centrikussá vált.

A legkiegyensúlyozottabb résztanulmány Gerelyes Ede írása a Tanácsköztársaság művészeti életéről. Ennek azonban a bántó egyoldalúsága, hogy túlon túl az intézményhálózat módosulásaira koncentrált, és alig szól valamit az e hónapokban született műalkotásokról.

Preisich Gábor fejezete a városkép és a fővárosi építészeti két világháború közti alakulásáról jól megoldott, szakszerű összefoglalás, ám az összterjedelem ismeretében megérdemelt volna kétannyi oldalszámot is.

A legproblematikusabb rész Lackó Miklós 38 oldalas, röpke áttekintése 25 év fővárosi irodalmi-színházi-zenei-film- és képzőművészeti életéről. Ebből a képzőművészeti területre mindössze 3,5 oldal és 1 azaz egy kép jutott. A korszak művészeit a jószándékú történész-szerző akadémikusokra, modernekre, modernebbekre, álmodernekre és „különböző formaelvű” szocialista művészekre osztja. Ugyanakkor elég szakszerűen szól az építészeti párhuzamosan élő áramlatairól, csakhogy teljességgel feleslegesen, mivel ezeket Preisich már hússzoros terjedelemben korábban megírta.

Summa summarum, a kötet szerkesztői helyesebben jártak volna el akkor, ha a kulturális-művészeti fejezetek megírására a várostörténeti kérdésekben is jártas irodalomtudósokat és művészettörténészeket kértek volna fel. Hasonló következtetést sugall a kötet képanyaga is, melyből hiányzik Derkovits Gyula, Ferenczy Noémi, Bokros Birman Dezső, Mészáros László, Szőnyi István és Medgyessy Ferenc legalább egy-egy jellegzetes – netán a várostörténeti szemlélettől sem idegen – „budapesti témájú” művének reprodukciója.

Theisler György

KARÁDI ÉVA – VEZÉR ERZSÉBET: A Vasárnapi Kör. Dokumentumok.
Gondolat, Bp. 1980. 408 l., 24 képtábla

Eszméltető erejű dokumentumválogatást vehet kézbe a szép kiállítású kötet olvasója. A Függelékben

közölt kislexikont lapozgatva, joggal ámulunk el azon, hogy az eleddig tudatunk megannyi távoleső rubrikájába sorolt életutak és művek mily lenyűgöző névsorba egyesülnek a mindeddig csak sejtett, ám végig nem gondolt – konzekvensen először e kötetben érvényesített – új rendezési szempont jóvoltából. Fantáziánk el-eljártszadozik avval a gondolattal, hogy milyen és mekkora is volna az a képzetbeli könyvespolc, melyre a Kör résztvevőinek összes műveit – netán valamennyi nyelvi verziójukkal egyetemben – összegyűjtenénk. Ha pedig az elsődleges írói termést a reflexiókkal, a tagok munkáit méltató, elemző s feldolgozó művekkel is kiegészítenénk, akkor nem is kis könyvtárra való munkát kéne számba vennünk.

Nemzeti kultúránk e páratlan kincsestárának kései „repatriálása” terén jelentős előrelépés, mondhatni frontáttöréssel felérő tett a jelen válogatás közreadása. A művészettörténetész elfogultságával nézve-lapozgatva a szép kötetet, azonban komoly hiányosságok is szemünkbe ötlenek.

Vezér Erzsébet történeti áttekintése olyannyira Vasárnapi Kör-centrikus, hogy az általa szentesített protokoll-listából – az egy Gergely Tibor kivételével – kimaradnak a társutas képzőművész és muzsikus résztvevők és az általuk jelzett művészi irányzatok említésére sem történik utalás. Pedig a Ferenczy testvérek és Nemes Lampérth József, Bartók Béla és Kodály Zoltán dokumentálhatóan szoros szálakkal kapcsolódtak a körhöz, s nem is csak annak rangos művészettörténetész-szekciójához. Hasonlóan vérszegény Lesznai Anna „vonzáskörének” felvázolása is, amely Jászi Oszkártól, Szabó Ervintől Madzar Józsefen át József Attiláig és Vilt Tiborig ível. Említetlenül marad Pogány Kálmán neve és az *Ars Una* folyóirat szerzőinek köre is, melyben a „vasárnaposok” újbóli összefogására történt kísérlet, ha nem is egy helyre, de legalább egy lap hasábjaira. Mint tudjuk, nem is sikertelenül.

Karádi Éva eszméletörténeti összefoglalása túlon túl koncentrálnál a csoportosulás filozófiai kérdésközeire, mintha nem venné észre, hogy a tagok legjelentősebbjeinek életművei az esztétika, a filmelmélet, a művészetszociológia és a művészettörténetírás terén produkáltak maradandó eredményeket. Ezek világnézeti aspektusai, vizsgálati módszereik filozófiai háttere nem kevésbé érdekfeszítő, mint a szakbölcselő tagok eszméletörténeti fejlődésvonala.

Annál inkább szembetűnő mindkét szerző filozófiatörténeti elfogultsága, mivel az általuk válogatott és gondozott dokumentumok többsége is a művészettudományok körébe sorolható, s elsődlegesen azok mai művelőinek érdeklődésére tarthat számot.

Theisler György

KATHY IMRE: Medgyaszay István
Akadémia, Bp. 1979. 48 l., 61 kép (Architektúra)

Medgyaszay az építészetben a múlt század végén bekövetkezett forradalmi változások építészé volt. E változások részben az életmód és ennek kapcsán az építészetrel szemben támasztott igények átalakulásában, részben új anyagok (elsősorban a vasbeton) és technológiák megjelenésében mutatkoztak. Az eklektikával szemben teret hódított az új szemlélet és stílus, a szecesszió, az európai fejlődésben utolsó mindent átfogó művészeti mozgalom.

Kathy Imre könyvének első részében tömör ismertetését adja e nagy horderejű változások lényegének. Fontos jellegzetességként emeli ki, hogy a szecesszió építészetében nem volt városrendezési koncepció kidolgozására szükség, mivel a megelőző korszak ezt a feladatot megoldotta. Hangsúlyozza továbbá, hogy a megelőző korszak olyan magas kivitelezői szakmai színvonalat teremtett, amely lehetővé tette a szecesszió legmerészebb terveinek a megvalósítását is. A magyar fejlődés legkiemelkedőbb jellegzetességét a népi építészethez való fordulásban látja. Mint írja, ezzel egyedülálló karaktert kölcsönöz a magyar szecessziós építészetnek és ezzel válik egyben európaivá is.

Medgyaszay legnagyobb érdeme, hogy felismerte az új lehetőségeket: „új életfeltételek számára, új technika segítségével új életkeretet teremteni” (14. l.). Az életmű tárgyalása és bemutatása során kialakul az olvasó előtt az a folyamat, miként formálódott ki az egyéni tehetségből és az elsajátított stílárís kifejező eszközökből, európaiból és népiből a „lehetőségeknek” megfelelő, sajátos, „medgyaszays” építészet.

A Medgyaszay-monográfia jellegzetesen építész szemmel megírt könyv. Az épületeket a feladatmegoldás, a funkció-szerkezet-forma szempontjai alapján elemzi és mutatja be. Nagy erénye a könyvnek a műleírások stílusa: szemléletes, szakszerű, világos nyelvezet, amely az épület legfontosabb jellegzetességei mellett a benne megvalósított újszerű megoldásokra is rámutat.

Rendkívül gondos munka eredménye a kötet nagyobbik hányadát adó fénykép- és rajzanyag. A terrajzok többsége Medgyaszay eredeti rajza, míg a fényképek zömmel egykorú felvételek. A szerző alaposágát dicséri e nagyszerű anyag összeállítása.

A kötet felsorolt erőnei alapján az Architektúra sorozat legjobban megírt kötetei közé tartozik.

Hajnóczy Gábor

EGRI MÁRIA: A szolnoki művésztelep

Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 227 l., 84 kép

A szolnoki telep alapításának 75. évfordulójára megjelent reprezentatív kötet a protokolláris tiszteletadás, a topográfiai-lexikális anyagfeltárás és a tudományos feldolgozói szándék sajátos ötvözete.

Egri Mária számos sikeres monográfia szerzőjeként bizonyította, hogy széles tájékozódási, összefoglaló látású, s avatott tollú művelője szakmájának. Nem az ő szakírói elégtelensége okozta tehát azt, hogy e csoportmonográfia igényét szuggeráló ünnepi kiadvány jószerével csak a könyvkötők jóvoltából kötetbe sorolódó, külön tanulmányok laza fűzérévé sikeredett.

A topográfiai kiindulópontú lexikális anyaggyűjtés ugyanis a legritkább esetben eredményez a művészettörténeti vonulatok, irányzatok vagy stílusáramlatok megragadását elősegítő, szerves összetételű szakmai nyersanyagot. Nagybánya, Vásárhely vagy Szentendre monográfusai a megmondhatók annak, hogy mennyi kínzó szakmai-etikai-metodikai dilemma fakad ebből a makacs tényből. Szolnok esetében ráadásul a legrégebbi alapítású, a leghosszabb életű – és a talán legekletikusabb arculatú – lokális iskolával állunk szemben, melynek feldolgozását még az alföldi festészet szélesebb panorámájával kapcsolatos téves szakirodalmi beidegződések is jócskán megnehezítik.

Mindazonáltal az imponáló adatgazdagságú tanulmány számos részlete tartalmaz találó, újszerű meglátásokat, s nyújt maradandó, emlékezetes olvasmányélményt. A tisztító-szűrő hatású történeti távlat is indokolja, hogy a legérettebb fejezetnek a Pettenkoffentől Fényes Adolfig terjedő első korszak összefoglalását, az annak műfaji, ábrázolási típusbeli és stílári jegyeivel foglalkozó elemzéseket érezzük. Ekkor ugyanis valóban úgy tűnik, hogy az itt tevékeny festők művei közt több az összefűző, közös vonás, mint az eltérés.

Századunk első felének szolnoki művészete a minőség tekintetében is heterogénebb, s a stílári tájékozódás terén is többarcú, mint a megelőző periódus. Az ekkor itt működő művészek legjellegesebbjei ugyanakkor tagjai voltak más – helyi vagy eszmei – csoportosulásoknak is (pl. Aba Novák és Patkó a római iskolának, Bernáth a Greshamnek).

Az utóbbi évtizedek művésztelepi alkotói természetének áttekintése arról tanúskodik, hogy a szerzőben megvan az a szakmai bátorítás, hogy élő-formálódó életművekről is a történéssz szemével alkosson véleményt. E – gyakran találó – meglátások azonban legtöbbször kényszerűen nélkülözik a feldolgozáshoz elengedhetetlen egységes szempontrendszert.

Theisler György

SZÉKELY ANDRÁS: Kandinszkij

Gondolat, Bp. 1979. 226 l., 69 kép, 5 színes melléklet (Szemtől szemben)

A vonzó kiállítású kötet több tényt tanúsít. Székely András kiadói szerkesztőként megtanult könyvet csinálni, publicistaként elsajátította a művészekről-művészetéről élvezetesen szólás mesterességét, így írása kevés munkát ad a recenzensnek. Jól eltalált a könyvben az életrajzi, a dokumentatív és az elemző-értékelő szövegrészek aránya. Ami az idézett Kandinszkij-írásokat illeti, Székely könnyű helyzetben volt, mivel századunk egyik legműveltebb és legelmélyültebb alkotó-teoretikusának gondolatait közvetíthette. Érzéketlen és mértéktartó a művész személyiségének származási-nyelvi-kulturális összetettségét tárgyaló fejezet is. Nagy érdeme a könyvnek, hogy a szerző bevonja vizsgálódása körébe a Kandinszkijjal kapcsolatba-kölcsönhatásba került festők, írók, muzsikusok széles körét, köztük nem egy magyar származású művészt is. S ez nem is kis tájékozottságot követelt századunk kulturális-művészeti mozgalmainak szövevényében az „ismeretterjesztő” munka írójától. A kandinszkiji életpálya helyszíneinek és kapcsolódásainak végigkövetése ugyanis a század jóformán valamennyi jelentősebb művészeti centrumának és alkotói csoportosulásának ismeretét, s az azok eszmei-esztétikai igazodásának, valamint stílári színképének értő interpretációját követeli meg a témáról szóló-

tól. Székely – a könyv tanúsága szerint – fel tudott nőni feladatához és így írása lényegesen több egy szokványos pályaképnél.

Nem tudunk viszont teljesen egyetérteni azzal a szimplifikáló magyarázattal, amit a szerző a Kandinszkij-házaspár 1921-es németországi emigrációjához fűz. Ennek elsődleges oka ugyanis – Székely állításával ellentétben – még nem lehetett a szovjet kultúrpolitika avantgardellenes fordulata, mivel arra csak sokkal később, 1926 után került sor. Sokkal inkább arra kell gondolnunk, hogy Kandinszkij nagyszabású művészetoktatási elképzeléseinek – anyagi okokkal magyarázható – megvalósíthatatlansága kedvetlenítette el a mestert. Az ekkor még aligha számottevő naturalisztikus tendenciáknál sokkal élesebb ellentét választotta el a lírai absztrakció megteremtőjét a technicista, mérnöki konstruktivizmus képviselőitől. Ezenkívül személyes természetű körülmények – a művész németországi iskolázottsága, ottani barátai, ottlevő anyagi érdekeltségei és a nyelv tökéletes bírása – járulhattak hozzá e bizonyára nem könnyű döntéshez.

Székely könyve nagy nyeresége századunk egyetemes művészetét bemutató ismeretterjesztő irodalmunknak. Kár, hogy a kiadó – túlonúl ragaszkodva a sorozat szabványaihoz – oly mostohán korlátozta a kötetben közölhető zínés képek számát. Így az öt mellékleten bemutatott alkotások alig-alig nyújtanak lehetőséget arra, hogy a könyvet lapozó olvasó a kolorista Kandinszkijről is szemléletes képet kapjon.

Theisler György

„Szabadság és a Nép”

(A Szocialista Képzőművészek Csoportjának dokumentumai). Bev., szerk. Aradi Nóra, vál., jegyzetek Lánosz Sándor, képvál. Theisler György. Corvina, Bp. 1981. 500 l., 136 kép

A nem csekély számú részlettanulmány, művészeket bemutató kismonográfia, a szövegkiadások ellenére is régi adósságot törleszt a „Szabadság és a Nép” forráskiadványa, először nyújtván szinte teljes áttekintést a Szocialista Képzőművészek Csoportjának történetéről.

A csoport története nagyobb részt mostanáig is ismert volt, megközelítőleg teljes tudással már rendelkezhetett az érdeklődő, ám a dokumentumok nagy részének kiadatatlansága, hozzáférhetetlensége miatt végül nem alakulhatott ki elfogulatlanságtól mentes, politikai meggyőződésektől függetlenedő, objektív értékeket figyelembe vevő művészettörténeti álláspont. Úgy tűnik, e kötet tényre segít ezen, megteremti a lehetőséget az objektivitásra, a művészettörténeti megítélés folyamatának kezdetére.

Az eredeti szövegeket, dokumentumokat, visszaemlékezéseket, interjúkat egyaránt tartalmazó gyűjteményt több szaktudomány többféle részletkutatója forgathatja haszonnal, épp a kötet sokrétűsége, anyaggazdagsága miatt. Elsősorban a mozgalomtörténet kulturális aspektusainak kutatói, a baloldali kultúrpolitika, ideológiatörténet alakulásának feltárói. De alapvető információkat rejt magában a kötet későbbi, 1945 utáni időszakok kutatói számára is; kiváltképp az Európai Iskola kutatói számára szolgál fontos adalékokkal, a résztvevők múltjának összefüggéseit bemutatva (Vilt Tibor, Bán Béla, Fekete Béla, Szántó Piroska, Korniss Dezső).

De hasznos például e kötet a Lukács-kutatók számára is, bemutatva a Tendencia vagy pártosság (1932, Linkskurve) hatástörténetét, a nyomán keletkezett, csoportbéli vitát.

A kötet három szerkezeti egységre tagolódik. Első két részében a korabeli dokumentumokat, forrásokat, harmadikban pedig az utólagos visszaemlékezéseket, interjúkat közli, bő terjedelemben, kellő mennyiségben.

Az első rész a csoport 1932–34-es megalakulásától, a Szociáldemokrata Pártban létrejött legális helyzetének megteremtésétől, első felosztásáig tárgyalja az eseményeket. E rész gyakorlatilag három célt teljesít. Elsősorban Derkovits személyének kiemelését, mégha ő nem is tekinthető a csoport tagjának. Kassák, Bálint György, Kállai írásait közli a kötet, e névsorral is bemutatandó, hogy függetlenül Derkovits későbbi művészeti utóéletének történetétől, a baloldali intellektuális elit idejekorán felismerte művészetének alapvető fontosságát. Másodsorban az Újrealisták kiállításának (1936) kritikáiból közöl, egész terjedelmében bemutatva Kállai és Háy Károly László vitáját. Kállai Gondolatbeli cikkének őszintesége ma is kötelez, véleménye – „ilyen gyöngé szóval nem lehet ígét terjeszteni” – az ideológiai megfontolásokon túl, azokat ötvözve, végső soron a művészettörténet mérlegére helyezi a csoport működését, épp ezzel mutatván mélységes rokonszenvét és megbecsülését. Ám szá-

mon is kéri a csoport tagjainak alapállását, felhívja a figyelmet arra, hogy „a realizmus tárt kebellet, nyitott szemmel áll elébe a tárgyak és a történések valóságbeli sodrának” (69. l.). Kállai cikke adott alkalmat Háty Károly Lászlónak, mint ezt előszavában Aradi Nóra is kiemeli, hogy kifejtse a csoport teoretikus vélekedését, példázva a kultúrpolitika, történetfilozófia, művészetfilozófia közvetlen egységének lehetőségét. Kállai válaszában mélysegesen korrekt, és felhívja a figyelmet a csoport egyik valóban legveszélyesebb tendenciájára, az „alárendelt szegényfestés” (Armeleutemalerei) polgári jellegére (81. l.).

Harmadsorban e rész súlypontja épp Háty Károly László munkásságának ismertetése, hét között cikke minderre jó alkalmat nyújt. Az első rész külön érdekes, szociológiatörténetileg releváns vonatkozása Jahn Ferenc Kispest szociográfiája c. kiállításának ismertetése, az eredeti katalógus szövegének újraközlése.

Jóval gazdagabb a második rész dokumentumanyaga. A jegyzőkönyvekből, egykorú kritikákból, meghívókból kibontakozik a csoport élete, bizonyos fókig mindennapjaira is rálátást nyerünk. Dési Huber, Nagyfalusi József, Pintér Géza tanulmányaiból, írásaiból kibontakoznak a csoport belső, ideológiai, művészetértelmezési ellentmondásai, eltérő megítélések a művészet és pártosság összefüggéseire, valamint általában a baloldali, elkötelezett művészetre vonatkozóan.

Ha „némi egyszerűsítéssel” is ugyan, mint Aradi Nóra megjegyzi, de valóban Dési Huber és Vértes György álláspontja között kristályosodik ki a leglényegesebb, élesebb ellentét, a két pólust vitathatatlanul ők képviselik a legegységelműbben és legszínvonalasabban. (Az utólagos rekonstrukciók szerint a viták centrumában a szocialista, ill. kommunista művész feladata állott, Vértes az agitációs munka elsődlegességének álláspontját képviselte, Dési Huberé jóval árnyaltabb, sokrétűbb volt.) Vértes munkásságának dokumentálásával a kötet nagyjából adós, ám valóban nem hagyható figyelmen kívül, hogy hagyatékának köztulajdonba kerülésére, gyakorlatilag a szerkesztés lezárulása után került sor (lásd 17. l.).

A dogmatikus vélekedések, és a jóval nyitottabb, proletárművészetet nem szó szerint értő álláspontok közötti viták eldöntése nem e kötet feladata, így csak helyeselhető, hogy sem a válogatásban, sem az előszóban erre nem kerül sor. Mindez valóban a munka következő, más formátumot igénylő része lehet. Visszatérve a második részhez, ennek centrumában végső soron a címadó, 1942-es Szabadság és a Népi kiállítás áll. E kiállítás valóban döntő fejezete a magyar művészet- és kiváltképp a mozgalomtörténetnek. A kötet egyik erőssége, hogy eredeti fényképeket közöl a kiállításról. Mindez már arra mutat, hogy feltétlenül helyeselhető a kötet képválogatása, amely nem a művésztörténetileg feltétlenül helytálló, és nagyjából már máshol publikált művek újrabemutatását tartotta feladatának, hanem a dokumentumjellegű tartott szem előtt, ezzel is törve az objektivitásra, realitásra. A harmadik rész interjúkat, visszaemlékezéseket közöl, valamint részleteket Erdős László művéből (Valami készül). Érthetően e rész tartalmazza a legtöbb ellentmondást, eltérő állítást mind a tények, mind a megítélések, vélemények szintjén. Mindez érthető, és a kötet érdeme, hogy ezeket nem simította el, nem kívánt egyértelműséget teremteni, álláspontokat a jelenben egymáshoz közelíteni.

Egy kérdés vár még eldöntésre, s véleményem szerint épp ebben áll a jövőbeli kutatás feladata. Túl a mozgalmi, történeti értékeken valójában milyen művésztörténeti súlyt jelent, milyen értéket a Szocialista Képzőművészek Csoportjának tevékenysége a magyar művészet történetében. Egyéni életművekről, vagy valamiféle egységes, formailag is tettenérhető, tehát nem pusztán ikonográfiai követhető szemléletről van-e szó. (Aradi Nóra előszava végén vázlatos kísérlet tesz a tematikai, műfaji csoportosításra, épp a fentiekre való tekintettel. Ő maga így fogalmaz: „...sajátos módon összefonódik a művésztörténet és a mozgalomtörténet”.)

A jövő e feladatának végrehajtásához azonban elkerülhetetlen és szükséges volt e kötet, amely így vitathatatlanul fontos hozzájárulás a kutatásnak.

György Péter

ECSERY ELEMÉR: Csorba Géza

Corvina, Bp. 1978. 29 l., 67 kép (A Művészet Kiskönyvtára)

Vállalt feladatának kivánalmait messze meghaladó szorgalommal és kitartással gyűjtötte össze Ecsery a fájdalmasan csonka, torzó-életmű – mai ismereteink szerint – teljes oeuvre-katalógusát, biográfiai és könyvészeti apparátusát. A tanulmány írásakor azonban épp ez a nyomasztóan gazdag ismeret-

anyag-háttér akadályozta meg a szerzőt abban, hogy ilyen terjedelemben elsőként kifejtve a témát, a súlypontokra és az arányokra pontosabban koncentrálna, lendületes ívű összefoglalást írjon. Egyes kérdéseket ugyanis jól exponál, néhány műelemzése találó, sőt szép, máskor azonban menthetetlenül belesüpped a kortárs kritikusok zsurnalisztikai közhelyeinek argumentáló célzatú idézgetésébe, vagy ami még ennél is komikusabb, azok „blickfangosan” semmitmondó „megállapításaival” száll vitába. Hasonlóképpen kifogásolható az, hogy Ecsery a művész tekintélyes íróbarátainak – Móricz Zsigmond, Szabó Dezső stb. – szubjektív indítékú sorait a Csorba-életmű értékelésével kapcsolatban érvként kezeli. Pontatlannak érezzük azt a sommás megállapítást is, hogy „Az Ady-síremlék a korszak magyar szobrászatának legkiemelkedőbb alkotása”. Helyesen e vélekedés igazságmagja így hangozhatna: az 1930 körüli évek legszínvonalasabb felállításra került köztéri szobra. Bár az eklektikus szöveganyagú írás inkább tekinthető a majdani monografikus feldolgozás részlegesen kidolgozott szinopszisának, az olvasó mégis sokat nyer azzal, hogy egy jelentékeny szobrászi életmű ránk maradt töredékéről először olvashat ilyen részletes, s bőséges képanyaggal kísért tanulmányt.

Theisler György

ARADI NÓRA: Kondor György

Corvina, Bp. 1981. 31 l., 52 kép (A Művészet Kiskönyvtára)

Vaskos kötetek írásához szokott szerző esetében különös önfegyelmet kíván az egy ívnyi terjedelemben való szólás. Aradi Nóra „kis” monográfiája példaként idézhető eme önkéntes írói fegyelemre. Szántszándékkal írtuk külön a sorozat műfaji megjelöléseként polgárjogot nyert kismonográfia kifejezést. A kötet ugyanis – 10 alkotói esztendő százánál kevesebb munkájáról szólván – a téma első, s bizonyára sokáig egyedüli tudományos feldolgozását nyújtja.

Bár a művészettörténész szerző inkább érzi magát otthon az érzéletes képelemzésekben, a tematikai-ikonográfiai jelenségek tárgyalásánál, vagy a stiláris összetevők felfejtésénél, példamutatóan tömör és jól súlypontozott a bevezető történeti-életrajzi rész is. Itt csak az a kritikai megjegyzés tehető, hogy a szövegezés helyenként olyannyira sűrített, hogy némely mondat szerkezet zsúfolttá válik, többszöri utánolvasást kíván.

A pályaképet felvázoló és a műveket ismertető rész fő erénye a világos periodizáció, a fejlődési csomópontok biztos kezű megragadása, a felbukkanó témák, műfajok és kompozíciós megoldások világos definíciója. A tudományág összes részdiszciplínájának folyamatos és érzékletesen súlypontozott jelenlétét érezzük a szerző kérdésfeltevéseiben és válaszaiban. Pontos a kondori életműnek a korszak szocialista törekvéseinek összképébe való elhelyezése is, különös tekintettel a közvetlen pályatársi közegét adó művészcsoporthoz fűződő szervezeti és alkotói kötődésre. E kapcsolódás mibenlétét illetően Aradi több megállapítása új, itt először megfogalmazott tudományos eredmény. Például Kondor csendéleteinek a kompozíciós-képkivágási szisztéma alkalmazásában mutatkozó összevetése a harmincas évek elejének mozgalmi szimbolikát alkalmazó csendéleteivel, a kondori tájlátás Dési Huber-i gyökereinek felismerése, vagy annak a különbségnek az észlelése, ami az Olvasó munkást a képtípus korábbi jelentkezéseitől elválasztja. Frappáns, új tudományos meglátás a Szunyókáló című diópác rajz tükröztetése, motívummegkettöző megoldásának elemzése is, rámutatva a derkovitsi előképek közvetett hatására.

Theisler György

CSAPÓ GYÖRGY: Ilosvai Varga István

Képzőművészeti Alap, Bp. 1981. 48 l., 18 kép, 32 színes tábla

A szentendrei „rég” művésztelep „fiatalabb” gárdájához tartozó – szerény életművét példás szorgalmú és következetességű műhelymunkával építő – mester teljesítménye feltétlenül megérdemli a szép kiállítású, önálló kötetet.

Csapó György írása szeizmográfyszerű hűséggel és érzékenységgel simul-izúl a méltatott, s elemzett művekhez, tanúsítván azok mély átélését, ismeretét és az alkotójukkal való emberi-etikai azonosulást. Az egészében példamutatóan míves, cizellált, már-már költői szárnyalású írásszövet értő módra értékelé-értelmezi a tónus- és valórgazdagságával az írói fantáziát is mozgásbalendítő festői életművet.

Elemzéseibe csak elvéve s hangsúlytalanul szűrődnek be szimplifikáló szakírói közhelyek, avagy a kritikátlan méltatói elokvencia túlzásai. Nagyban-egészében Csapó példát mutat a művésztírói szakma szépprózai eszközökkel élő képviselőinek a tekintetben, hogy szubjektív ihletettséggel írván piktúráról, hol a határ, hol húzódik az eddig és ne tovább demarkációs vonala?

A magával ragadó szépségű írás hibája-hiányossága egy tőről fakad erényeivel. A beleélő, belülről láttató írói megközelítés ugyanis több esetben kiiktatja az értékeléshez elengedhetetlen távolságtartást, az elhelyező-megmérő ítéletalkotás kötelező distanciáját. Így azután Csapó adósunk marad Ilosvai Varga helyének kijelölésével a szentendrei, mind pedig az egész 20. századi magyar piktúra fő vonulatainak összetett erőterében, azok gyakran érintkező, egymást átfedő perifériáinak széles terebélyében. Könnyen lehet, hogy ez nem is állt szándékában, korainak tartván még az ítélezést, avagy e feladatot a historikusoknak kívánta átengedni. Erre látszik utalni az is, hogy a kötet függetlenségében bőséges válogatást közöl a művész munkásságára reagáló sajtóközleményekből és szakírói állásfoglalásokból. E rokonszenvesen sokszínű szövegmozaikból a „vájtfülű” olvasó sokmindent kihüvelyezhet, Ilosvai valóságos helyén-súlyán-kvalitásain töprengve. A kötetet a pályáiv kronológiai egymásra rétegződését hiven szemléltető képválogatás teszi még teljesebbé.

Theisler György

BODNÁR ÉVA: Halápy János

Corvina, Bp. 1978. 32 l., 63 kép (A Művészet Kiskönyvtára)

Az egyenletes pályáivű és kvalitású, rokonszenves kismester munkásságát bemutató kötet példaszzerű gondossággal megírt, valódi kismonográfia. Jól eltalált benne az életrajzi, a pályatörténeti és a műveket elemző szövegrészek aránya, pontos az egyébiránt szinte elmeteszhetetlen folyamatosságú életmű periodizációja, szép és tárgyához méltó az élvezetes olvasmányosságú írás stílusa. Bodnár Éva szerencsésen elkerüli a monográfusi elfogultság gyakori következményét; azt, hogy a témájával választott oeuvre-t többnek láttassa, mint ami. Képelemzései visszafogott szükségességükben is érzékletesek és az alkotások szeretetét sugározzák. Egyedüli kifogásolnivalóként mindössze az ötlük fel az olvasóban, hogy a rendelkezésre álló összterjedelemhez mérve tán túlon túl sok a szövegben az idézet. Nem azért, mintha ezek mindegyike nem volna érdekes és információgazdag, hanem mert az ezek elfoglalta helyet az életművet fölényesen ismerő szerző talán még magvasabb megállapításokkal tölthette volna meg. Szép és helyes arányú a kötet képanyagának válogatása is.

T. Gy.

URY IBOLYA: Gráber Margit

Képzőművészeti Alap, Bp. 1981. 46 l., 26 kép, 16 színes tábla (Mai Magyar Művészet)

A „mai” művészetünk jelenségeire figyelő sorozatban közreadott könyv lapjairól egy művésztörténeti léptékű, századunk magyar piktúrájában fontos egyedi vonulatot felrajzoló, monumentális oeuvre körvonalai bontakoznak ki. A gráberi pálya állomásai a századelő útkereső magyar festőinek tipikus stációi. Egyéni hangját Cézanne, a Fauve-ok, a német expresszionizmus és hazai pályatársai közül elsősorban férje – a kubizmus iskoláját is kijárt Perlrott Csaba Vilmos – hatását asszimilálva már a húszas évek fordulója tájt kialakította. Szerkezetes lírai expresszionizmusnak nevezhetnénk ezt a – Czóbel Bélával is sok vonásában rokon – az asszonyi melegséget „férfias” keménységgel és szigorral ötvöző egyéni stílusvariánst.

Ury Ibolya tanulmányában példás alaposággal gyűjti össze az életút megannyi érdekfeszítő biográfiai adatát, gondosan rekonstruálja a hányatott művészpálya ágas-bogas itineráriumát, s láttató erővel villantja fel a Grábert mindenkor körülvevő pályatársi és kulturális közeg kaleidoszkópszerű gazdagságát. Átgondolt és helyes a rövid írás periodizációja, terjedelmi tagolása és szerkezeti felépítése. Mégsem hallgathatjuk el azt az észrevételt, hogy Ury sorainak olvastán egy majdani nagymonográfia hústól-vértől-bőrtől megkopasztott, mezítelen csontváza ötlük eszünkbe legkézenfekvőbb analógiaként. Rossz helyen kereskedik ugyanis az a naiv olvasó, aki a lebilincselő szépségű, s a pálya szemléletes keresztmetszetét jól érzékeltető képanyag egyes darabjairól bármilyen közelebbi szeretne megtudni. Így a vonzó szépségű kis kötet egy képzeletbeli Gráber-kiállítás képsorának és egy ezzel

szinte semmi kontaktust nem teremtő életrajzi-történeti vázlatnak a már-már komikus egymás mellé helyezésével adja fel a megfejtésre váró talányok egész sorát.

Reméljük, hogy Ury Ibolya mégiscsak sort kerít majd rá, hogy egy következő írásában a művekről is elmondja mindazt, amit a gráberi alkotópálya fölényes ismeretében képes tudunkra adni.

Theisler György

PETÉNYI KATALIN: Csikszentmihályi Róbert

Képzőművészeti Alap, Bp. 1979. 46 l., 24 kép, 16 színes tábla (Mai Magyar Művészet)

A tanulmányt lapozgatva a recenzens első impressziója így összegezhető: jó művészről jó tollú írástudó mi mást is írhatna, mint frappáns mondandójú, élvezetes stílusú, jó könyvet? Egészében véve nem is csalódunk eme előzetes benyomás helytálló voltának ellenőrzésekor. A kötet felépítése világos, a tényközlő és az elemző szövegrészek aránya jól eltalált, a szerző meggyőzően bizonyítja írásával, hogy nemcsak érti, hanem érzi is Csikszentmihályi művészetének élménybázisát, emocionális töltését, világszemléleti háttérét, s fokozatosan stílussá érő kifejezési eszközeit. Petényi könyve – túlzás nélkül mondhatjuk – magasan fölötte áll a népszerű sorozat megszokott átlagszintjének, sokatmondó tömörségével és lebilincselően gördülékeny stílusával.

Kritikai megjegyzéseinket jószerével csak a használt terminológia némely, félreértésre okot adó következtetlensége indokolja. Az unos-untalan visszatérő „organikus” jelző például hol a szervesen önmagából épülő szerkesztési-kompozicionális szisztémára utal, hol pedig naiv vulgarizáló módon egyszerűen a szerves eredetű szobrászi nyersanyagokat – a fát, vagy a kövület-zárványokat rejtő mészkövet – jelöli. Talányos, sőt már-már zavaros a „végtelenre érzékeny mikrokozmosz szemlélet” említése is. A végtelenség képzetéhez ugyanis sokkal inkább asszociálható a makrokozmosz (bár kétségtelen, hogy a mikrovilág irányában kutatva is átélhető a határtalanság szubjektív érzete). Hasonlóan zavaró és félreérthető az „anyanyelvű” kifejezés használata is. E filozófiai hangzású „terminus technicus” – ami egyébként a világnézeti materializmus jól-rosszul magyarított, kihalófélben levő megfelelője – Petényinél hol anyagszerű szobrászi gondolkodásmódot jelent, hol pedig egyszerűen a választott nyersanyag ismeretét és szeretetét. Hasonlóan következtelen és megtévesztő az a flitteres csillogású passzus, ahol a szerző a „természeti organikus anyag és az alkotó gondolat dramatikus találkozásá”-t említi az Ébredés című szobor kapcsán. Ez a műtermi társalgási zsargonban még elfogadható megfogalmazás leírva azt a primitív dualisztikus, idealista elképzelést juttatja eszünkbe, mely szerint az eredendően élettelen, passzív matéria csak valamely misztikus szellemi szubsztancia „közreműködésével” válhat lelkes, élő, „organikus” anyaggá.

Még számos kisebb-nagyobb nyelvhasználati következtetlenséget idézhetnénk a tanulmányból. Ezek valószínű előképe az a Juhász Ferenc írás, melyből Petényi több részletet is idéz. Az illetett költői képalkotás meghökkentő asszociációi és szókapcsolatai azonban nem alkalmasak a más nyelvi réteget használó értekező próza élénkítő színezésére.

Theisler György

HAIMAN GYÖRGY: A könyv műhelyében

Szépirodalmi, Bp. 1979. 293 l., sztl. kép

HAIMAN GYÖRGY: A Kner család és a magyar könyvművészet

Corvina, Bp. 1979. 66 l., sztl. kép

Könyvkiadásunk ad arra, hogy a sokszor „láthatatlan” vagy színhibás képekkel nyomott művészeti albumokkal szemben a nyomdatörténeti könyvek, még ha csak viszonylag mellékes kutatási adalékokat közölnek is, hibátlan tipográfiával, briliáns nyomással jelenjenek meg. Haiman György két nyomdatörténeti könyve is könyvészeti remek.

Haiman 20 év írásait egybegyűjtő tanulmánykötete a szép betűn felnőtt könyvművész ars poetica. Monográfiái melléktermékeként született betű-, nyomda- és könyvtörténeti műhelytanulmányokat foglal magába (különösen érdekesek és alaposak Tótfalusi Kis Miklós életének és tevékenységének néhány periódusát, továbbá hagyatékának sorsát tárgyaló cikkei), továbbá az aktív könyvtervező alkalmi megnyilatkozásait szakmája mai gyakorlatáról.

Kner-monográfiájában a tömegkönyv és a könyvművészet összeegyeztetésével küzdő Kner család – melynek Haiman is tagja – pályájának ismertetésével a könyvészet mindig aktuális kérdéséhez szól hozzá a szerző. Elsősorban a két „nagy”, Izidor és Imre tevékenységének bemutatása révén a 20. századi – ma is meghatározó – „szép magyar könyv” létrejöttét mondja el, melynek születése épp a gyomai tipográfiához kötődik, s melynek meghaladása lenne végre a mai tervezők feladata.

b.a.

KOCZOGH ÁKOS: Fémművéség

Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 180 l., 126 kép (Mai Magyar Iparművészet)

A reprezentatív kiállítású kötet egy olyan sorozat része, melynek célja megújult iparművészetünk panorámájának minél teljesebb bemutatása. A bevezető tanulmány írója kiváló ismerője tárgyának, s így nem tudott ellenállni annak a kísértésnek, hogy fémművéségünk mai körképét annak harmad-félszázados „előtörténetével” egyetemben kísérelje meg felvázolni. Így a magvas írás egyrészt egy újjászülető művészeti ág kifejlődésének változó részletességű nyomonkövetése, másrészt a vizsgált terület jelen állásának keresztmetszete. A tanulmány oly sok érdekes és újszerű megállapítást tartalmaz, hogy csak sajnálhatjuk, miért nem fejt ki Koczogh mondanóját még részletesebben. A terjedelmi kötöttségek folytán ugyanis számos felvillanott kérdés megválaszolásán „átugrik”, s nem egy esetben elveszti saját gondolatmenetének fonalát. Nem kevésbé értő, sőt „bennfentes” beavatottságról vall a szakma mai helyzetének – a napjainkban tevékeny jelentősebb művészegyéniségek munkáinak – bemutatása is. Helyesnek érezzük a merev ági-műfaji határok „lebontására” való törekvést is, azt hogy Koczogh – ha csak érintőlegesen is – kitér az éremművészeti, a fémszobrászati és a különböző technikájú murális munkák ismertetésére is.

A könyv legszembetűnőbb ellentmondása a szöveg és a képanyag első pillantásra is felismerhető „különlése”. Míg a tanulmány történeti rétegzettségükben és kvalitásuk arányában súlypontosza szól a bemutatandó anyagról, addig a képválogatás nem több a szakma aktív képviselőinek protokolláris felvonultatásánál, s az egy-egy művészről közölt művek száma korántsem igazít el alkotójuk jelentőségét illetően. Így a szép kötet menthetetlenül kettéhasad egy önállóan élő, fejlődéstörténeti kiindulópontú tudományos dolgozatra és egy képzeletbeli kiállítás, avagy inkább egy értékeit tekintve nivellált áruminta-kollekció katalógusszerűen szenttelen bemutatására.

Theisler György

FRANK JÁNOS: Az eleven textil

Corvina, Bp. 1980. 136 l., sztl. kép

Az új magyar textilesség egyik „bábája” Frank János. Ott volt a vajúdáskor, talán éppen ő vágta el a „gobelinességhez” kötő köldökzsinórt, ott volt amikor először szólalt meg önállóan, amikor már nem gügyögött ez a gyorsan megnőtt újszülött. Ám épp a textil nagykorúsága indokolja, hogy Frank könyvét ne az újszülöttnék kijáró elnézéssel bíráljuk, s emellett szól az is, hogy egy mozgalom első, és hosszú ideig valószínűleg egyetlen nyilvános dokumentumát foghatjuk a kezünkben.

Frank könyve ugyanis csalódást keltett megjelenésekor. Talán túl közel áll hozzá az új textil első generációja, mindenestre a csak felsőfokot használó könyv a reális értékelésnek és a nagyobb összefüggések felismerésének egyaránt híján van. Szempontját – térbeliség, tárgyak – maga választotta, de sem következetesen érvényesíteni, sem kiaknázni nem tudta. A „tértextilről” beszélve hogyan is hiányozhat Pauli Anna, viszont hogy kerül ide a par excellence gobelines Péreli Zsuzsa; ha viszont az ő szerepeltetése indokolható, akkor még inkább indokolható lenne Solti Gizella vagy Szilasi Anna bemutatása is. Ha a három dimenzióra koncentrálna, akkor miért kalandozik el erre-arra, például a motípiás selyem lehetőségeihez, ha viszont nem tud lemondani Hübner Aranka munkáinak elősorolásáról, ami nem csoda, akkor miért nem vonja be elemzése körébe a többi falkép-műfaj feltáratlan lehetőségeit is? És a következtetések felsorolása sajnos még folytatható. Ha az 1976-ban írott (és 1980-ban megjelent!) mű általában az akkori friss művekre koncentrálna, akkor miért ad életmű-áttekinést Buzás Árpád vagy Szilvitzy Margit esetében?

A kötet felépítése tagolt, rendkívül világos. A rövid bevezető áttekinztést ad az új textil indulása (1968) és a megírás éve közötti eseményekről, illetve – részben – kritikai fogadtatásáról. Ezután

ábécébe sorolva 14 kismonográfia következik: az adatok, rövid jellemzés, majd fejenként 4–5 mű bemutatása, elemzése. (A képválogatás érzékelhetően kvalitásközpontú, a tárgyfotók szokatlanul jók, meggyerőek.) A bevezetésképpen közölt időrendi összefoglalás precíz, csak Attalai Gábor 1972-es önálló kiállításának súlyára (amely az új textil beérésének és budapesti manifesztálódásának kulcs-pontja) nem mutat rá, és nem szól az 1975-ben újtjára indult Velemi Textilművészeti Alkotótelepről, amely kezdettől a szakmai kísérletek bázisának számított (első jelentős eredményét, Gecser Lujza 76-os biennálé-fődíjas Hidak című munkáját egyébként Frank is nagyra értékeli könyvében).

A művészértékelések már kissé túl személyesre sikerültek. Különösen kirívó ez Attalai esetében, akinek divergáló munkaterületeivel valószínűleg nem tudott mit kezdeni, a hajdani gobelines (ennek eredményeiről szégyenlősen hallgat Attalai „közműveinek” listája), a ma is működő, nem élvonalbeli designer, a nemzetközileg kapós „konceptes” és a (csak idehaza) jegyzett, épp 1972 körül prosperáló kísérleti textiles tevékenységének köreit Frank nem tudta összefüggésbe hozni, vagy nem akarta összefüggéstelenségüket kimondani, így csak a hozzá közel álló, filcet formáló textilművészről beszél, minden egyébről hallgat. (Attalai sok egyéni kiállítását felsorolja, de nem derül ki, hogy azok közül csak egy a textiles.)

E személyesség miatt elsősorban a művészek önállóságát emeli ki, s a hatásokról nem szól, legyen szó nyilvánvaló átvételekről vagy utalásokról az egyetemes új textilt illetően, vagy legyen szó itthoni mester-tanítványi, esetleg kollegiális kapcsolatról. Gecser Lujza sajátos anyagkezelése például – mely kinyilvánítja a textilmű személyességét és az improvizáció primátusát – egy egész generáció indulását határozta meg.

A kötet a hazai művészeti könyvekhez képest meglepően jól tipografált, szépen nyomott. Talán emiatt volt ilyen hosszú a kiadói-nyomdai átfutása, s talán emiatt vesztette el az aktualitását. 1976-ban még valóban védeni, propagálni kellett az ilyesfajta textilt mint mozgalmat, a leghevesebb támadások épp ez idő tájt érték: a szakma a kenyerét, a művészetpolitika pedig a hegemoniáját féltette minden logikusan és magas szinten („profi” módon) szerveződő újtól. Az azóta eltelt időben a külső és belső erőző elvégezte munkáját, mozgalomról már nem beszélhetünk, bizonygatni sem kell az egészen belül az egyes művészek önállóságát – tényleg önállósultak már. Ezt egyéni kiállítások, monográfiák bizonyíthatnák, ha lenne arra lehetőség.

Frank végeredményben elismeri, hogy az új textileség kiállítótermi művészet. Elhangozhatnak az ismert sirámok, hogy milyen jó lenne, ha a művészet-hivatal osztogatna megbízást, és felsorolódik a „köztéri” textil egy-két kivétele, ám a lényeg az, hogy az új textilt mint autonóm művészetet kellene elemeznie a megfelelő kategóriákkal és értékrenddel. Az eddig említett mellékes kifogások mellett ennek hiányát rohajtuk föl igazán Frank János művészettörténésznek, a textil egyik legkiválóbb ismerőjének. Attalai minimal-textiljei, land-textiljei a hatvanas évek avantgardájának nyelvét használják, ez nem hagyható figyelmen kívül értékelésükkor: textiles tevékenysége legalább annyira közvetítő, mint újtó jellegű. Ugyanilyen közvetlen a kapcsolat a lausanne-i textileség, a neokonstruktív festészet vagy az újkonzervatív művészetideológia és néhány más textilesünk tevékenysége között. Teszem azt a zászló vagy a kocka, mint motívum, többeknél nem felfedezés, hanem idézet, párbeszéd.

Ennek következtében a hangsúly eltolódott ebben a könyvben: nem az új textileség originalitására került, hanem azokra a „kész” művekre, amelyek az előző évtized vizuális művészeti köznyelvét adekvát módon használják. A Frank által definiált „eleven textil” egyben „ortodox textil” is, mindaz, ami kívül esik a szombathelyi biennálék körén, az érdektelen a szerző számára. Pedig a „mozgalom” csak látszólag volt ilyen zárt, hazai művészeti közéletünkben volt ilyen elszigetelt. Ám erre az egyes művek kapcsolódási pontjainak bemutatásával és üzenetének fölfejtésével lehetett volna rávilágítani. Frank műelemzéseinek visszatérő zárómondata azonban körülbelül így hangzik: a mű egyébként „filozófiai tartalmakat sem nélkülöz”.

Bán András

TORDAY ALIZ: Lakni jó!

Gondolat, Bp. 1979. 317 l., 144 kép

Torday Aliz könyve a szokásos lakberendezési ábécéknél sokkal intelligensebb alkalmazott művészeti ismeretterjesztő munka. Akkor jó, amikor saját környezetéről beszél, az olyasfajta városi lakásokról,

amelyekre használóik pénzt, időt, energiát fordítanak, s ezekből rendelkeznek is elegendővel otthonuk számára. A másfajta városi és falusi otthonokról igencsak szeszélyes megfigyelései vannak.

Megállapítja, hogy a lakás négy tényezője változtathatatlan: a hely, a fekvés, az alapterület és a fő szerkezet. Ezek tárgyalása után sort kerít a változtatható tényezőkre és a változtatás, formálás eszközeire, a bútorok sajátosságaira, elhelyezésére, a tér tagolására, a színezésre, díszítésre, az egyes anyagok (textil, fa stb.) tulajdonságaira, esztétikai jellemzőire, majd sorra veszi az egyes élettevékenységeknek és a lakás funkcióinak a kapcsolatát. Ahol lehet, művészettörténeti adalékokat is elejt a szövegben, nagy jelentőséget tulajdonít az iparművészek alkotta tárgyakkal, s mérsékeltlen lelkes a kortárs designt illetően. A könyv képanyaga színvonalas: jó ízlésű enteriőrök sora. A hangsúly inkább az adott elemek dekoratív elrendezésén, mint a kreativitáson van. A szerző stílusa néha kissé dagályossá válik, különösen amikor saját „lakásának” történetét meséli el.

b. a.

SZIJ REZSŐ: Percz János

Képzőművészeti Alap, Bp. 1981. 46 l., 30 kép, 16 színes tábla (Mai Magyar Művészet)

Cseppet sem volt könnyű helyzetben a könyv írója akkor, amikor a sajátos műfaját-műfajait viszonylag későn megtalálta, ám rendkívül szerteágazó érdeklődésű ötvös-szobrász pályaképeének elsőkénti felvázolására vállalkozott. Szij a percsi életút historikuma felől közelíti meg az alkotóereje teljében levő mai művészt. Ez az önmagában aligha kifogásolható módszer azonban csapdától sem mentes. Ez okozta azt a már-már bántó aránytévesztést, hogy a teljes szöveg csaknem fele-harmada a saját hangját és kifejezőeszközeit kereső Percz alkotói eszmélésének – egyébként érdekesítő és árnyalt – „előtörténetével” foglalkozik. Így azután – a maradék terjedelem szűkös volta miatt – az elmúlt negyedszázadban kibontakozott érett alkotóperiódus jellemzése sokhelyütt kissé elnagyoltra sikerült.

A szerző szemmelláthatóan „belülről” ismeri témáját, számos passzusán közvetlenül is érezhető a művész szubjektív közléseinek sugallata. Műleírásainál azonban mégis több esetben a méltatás és az elemzés kívánatos egyensúlya az előbbi irányába tolódik el. Bármennyire is jellemzőek a művész érdeklődési körére, műveltséganyagára a leleményes címadások, ily röpke terjedelmű írásban zavaró a művek tucatjait leltárszerűen lajstromozó felsorolások túltengése.

T. Gy.

KRATOCHWILL MIMI: Fett Jolán

Képzőművészeti Alap, Bp. 1978. 46 l. 38 kép (Mai magyar Művészet)

Fett Jolán egyik vezető gobelintervezőnk, munkásságában kevésbé ismerhető fel nagy elődeinek, Ferenczy Noéminek vagy Domanovszky Endrének hatása. Elsősorban az alakrajz mestereire, Hinczre, Gadányira figyelhetett oda, de nem nagyon. Kissé dilettantisztikus, expresszív rajzai azonban semmi önállóságot nem mutatnak, s önállóan meg sem állják a helyüket, de – és ez a nagyobb baj – a legkorábbi műveket leszámítva gobelinbe való áttevésüket sem indokolja semmi, sem rajzi értékeik, sem színviláguk: nem dekoratívok, nem síkszerűek, ám nem törődnek e kategóriák megújításával vagy elvetésével sem. Persze leszöni szinte mindent lehet.

Kratochwill Mimi tanulmánya higgadt, leíró. Nem mer kritikai megjegyzéseket kockáztatni, bár érzi, hogy szükség lenne rá: inkább rövidre fogja szövegét, s a fennmaradó helyet képekkel tölti ki. Részletesen elemzi viszont az Álom (1960–1970) című művet, melyben Fett Jolán művészetbeli tevékenységének a kulcsát látja. A mű egy ifjú leány és egy vad bika közelgő nászát ábrázolja érzéketlenül.

b. a.

KATONA IMRE: Csekovszky Árpád

Képzőművészeti Alap, Bp. 1979. 46 l., 43 kép (Mai Magyar Művészet)

Csekovszky Árpád tanszékvezető az Iparművészeti Főiskolán, legalább egy tucat nagyméretű köztéri műve valósult már meg, kerámia-plasztikáit gyakran küldik reprezentatív külföldi kiállításokra, Munká-

csy-díjas érdemes művész. Nagyon ígéretesen indult, az ötvenes évek végén üde kerámia-plasztikákat készített az akkori modernség, azaz Picasso szellemében. Később sajnos ezt a relatív időszűrését is elvesztette.

A szerzőt némileg zavarja ez a kerámia kontra plasztika pör. „Az idolkok a modern enteriőrben a szobrok szerepét töltik be, korunk funkcionalista szemléletéről tanúskodva” (26. l.). „Csekovszky e vázái ... inkább szobrok ... a térben elfoglalt sajátos helyük alig vitatható” (30. l.). Majd később: „Kermiái mégsem válnak ... szobrokká, hanem kerámiák maradnak” (34. l.). Katona precíz megállapításokat tesz, ha a kerámia technikájáról van szó, egyébként azonban olyan észrevételeket olvasunk tőle: „Felismerte, hogy ló és lovas megfelelő viszonyának kifejtése csak sok évi kutatás, kísérletezés eredménye lehet, és nem máról holnapra elérhető feladat” (38. l.). És olyan általános törvényszerűségekre is felhívja a figyelmünket: „A grafika és a kerámia látszólag nincsen egymással semmilyen összefüggésben, a valóságban azonban a kerámia falikép is reklám, a figyelemfelkeltés céljait szolgálja, ha üzletházra, ipari létesítményre vagy intézményre kerül” (40. l.).

A kötet színes fotói rendkívül gyenge színvonalukkal „emelkednek ki” a sorozatból.

b. a.

KOVÁCS ANIKÓ: Mikó Sándor

Corvina, Bp. 1979. 48 l., képekkel (Műterem)

A vizuálisan, tipográfiaileg legszebb magyar művészeti könyvsorozat újabb kötete a 60-as–70-es évek egyik legjelentősebb és legsikeresebb belsőépítészét mutatja be. Kovács Anikó precíz, visszafogott hangvételű tanulmánya végigvezet az eddigi életművön. Az írás nagy erőnyel, hogy az elemzésen, az épületbelső leírásán túl figyelmét kiterjeszti a szociológiai-urbanisztikai szempontokra is. A könyvet lapozgatva, a képanyagot nézegetve – ha indirekt módon is – bepillantást nyerhetünk a magyar vendéglátóipari belső kialakításának változataiba-változásába. S talán ez az a pont, ahol a szerző, ha jelzésszerűen is, túlléphetne kissé szűkebb témáján. Nyomon követhetné azt a folyamatot, ahol a funkcióhoz való idomuláson túl (mert Mikó tevékenységében is erről van szó), az interieur és a design szorosan kötődik össze az *éppen aktuális* divattal – a 60-as évek „áramvonalaitól” kezdve (Royal Szálló) a 70-es évek elejének rusztikus hullámán (Rondella borozó) s organikusan alakított bútorain át a jelen egyszerre decens és csillogó presszóbelsőig (Egyetem presszó).

A könyvet jól válogatott illusztrációs anyag s gondos bibliográfia egészíti ki, a Mikó Sándor különböző, elsősorban protokolláris jellegű felszólalásaiból összeállított válogatás viszont feleslegesnek látszik.

Pataki Gábor

SZÉKÁCSNÉ VIDA MÁRIA: A művészeti nevelés hatásrendszere

Akadémiai, Bp. 1980. 116 l., 40 kép

SCHENK LEA: Időgéppel a képzőművészetben

Móza, Bp. 1981. 132 l., sztl. kép

Tíz év nevelési vizsgálatait foglalja össze Székácsné Vida Mária könyve. Kísérleteit abból a megfigyelésből indította, hogy a gyermekek művészetre nevelése bármilyen szép eredményeket ért is el „steril” körülményei között sokfelé, „nagyüzemileg” sohasem működött jól. A hiba nem a módszerekben van talán, nem a pedagógiában, hanem a kiindulópont rossz: nem a művészet befogadására kellene nevelni a gyermekeket, hanem a kultúra átadásáról kell gondoskodni, ezen át kell a személyiségüket kibontakoztatni (s ebben a vonatkozásban a művészet élvezete inkább eszköz). A világ érzékelésének módszereire kell rávezetni, megtanítani a kisgyereket, mégpedig – természetesen életkorának megfelelően – a játék, a mozgás, a ritmus, a zene s persze a vizualitás segítségével. „A zenei nevelés végül is hat a társas viselkedésre, az együttműködés képességének fejlesztésére. Természetes módon hozza felszínre a gyermeki gondolkodásban az esztétikai elemeket” (42. l.). És hasonló transzferhatás lép föl az érzékelés, befogadás és aktivitás más csatornáinak működésekor is. Végeredményben pedig: „A művészet szférájában fellelhető játékos elem megkönnyíti a gyermekjátékokból éppen ki-fele nővőknek az aktív, edző művészeti gyakorlatokban és az egyre tudatosabb befogadásban történő növekedésüket” (78. l.). A többi, a konkrét módszerek kidolgozása és azok hatásfokának működés köz-

beni vizsgálata már a gyakorló pedagógusok és a nevelépszichológusok dolga. Székácsné Vida Mária elgondolását – a könyvben részletesen ismertetett vizsgálati eredményeinek figyelembevételével – már az ő dolguk a gyakorlatba bevezetni.

És itt az ellenpélda: Schenk Lea gyermekkönyve. Az alapos műelemzéseiről ismert szerző gyűzően megfogalmazott művészeti formatörténetet nyújt át a gyermekeknek. Itt aztán nincs szó semmiféle komplexitásról, transzferhatásról, műalkotások sorakoznak csak kompozíciós szabályokkal, erővonalakkal átfirkálva. Ha a művekhez való közelférkőzés a szerző specialitása, vajon miért nem kevesebb, vagy akár csak egyetlen műhöz vitte közel „nyolc éven felüli” olvasóit e kis terjedelem keretei között? „Nesz-művészettörténetében” így ilyen mélységekig jut el a főhős, Lurkó, és sci-fiből jött kísérője:

„– Most megnézzük egy lovon ülő király és a sárkányölő Szent György szobrát. Ugye most már egyedül is meg tudod állapítani, Lurkó, hogy mi a fő különbség formálásuknál?

– Igen, Csupaszem. Az egyik formálás nyugodtabb, míg a másik sokkal mozgalmasabb. A király olyan, mintha éppen most állt volna meg a lovával. A sárkányölő lovnak viszont nincs ideje nyugodtan nézegetni, mert éppen a sárkánnyal küzd.

– Nagyszerű, Lurkó! Ezért uralkodnak a király alakjánál a nyugodtabb hatású vízszintes és függőleges irányú tömegek, a sárkányölő lovnál pedig a mozgalmasabb íves formák, Lurkó! A középkori szobrok ugye, mozgalmasak voltak” (69–73. l.).

b. a.



1. P.I. jelű művész: Címlap a Patrona Hungariae és a magyar szentek alakjával, rézmetszet, 1613.



2. Attila. Rézmetszet-rézkarca, 1610-es évek. In.: Mausoleum ... Nürnberg, 1664.



3. Drentwett, Philipp Jacob:
Díztál a vezekényi csata
emlékére, 1654–55. Budapest,
Iparművészeti Múzeum



4. Drentwett, Abraham: Esterházy
László lovasszobra. Asztaldísz,
1654–55. Ismeretlen helyen.



5. Miller, Hans Rudolf: Pápa ostroma, 1653. Sárvár, vár



6. Oltárkép a magyar szentek oltáráról, 1642. Győr, Bencés templom



7. Köpenyes Madonna, 1666–67. Árpás, plébániatemplom



8. Tencala, Carpoforo: Magyarország tartományainak allegóriája, a Hesperidák története. Kismarton, Esterházy kastély



9. Guglielmi, Gregorio: Részlet a schönbrunni kastély nagy galériájának mennyezetképéről – Magyarország, 1761–62.



10. Nedeczky Pál: A budai királyi palota metszete és oldalnézete, 1779. Budapest, Központi Piarista Levéltár



11. Koronaőrző bandérium Budán 1790-ben, színezett rézmetszet



12. Dorffmaister István: I. András visszaállítja a kereszténységet, 1793. Vázlat a kiskomáromi plébániatemplom mennyezetképéhez, Sopron. Liszt Ferenc Múzeum





14. Dorffmaister István: Szentgotthárdi csata, 1784. Szentgotthárd, plébániatemplom

◀ 13. Dorffmaister István: Mohácsi csata, 1787 körül (részlet). Mohács, temetőkápolna



15. Dorffmaister István: III. Béla megalapítja a szentgotthárdi cisztercita apátságot, 1795–96.
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



16. Melegh Gábor – Steinmüller, Josef:
Toldi (illusztráció Vörösmarty verséhez),
rézmetszet, 1830.



17. Kisfaludy Károly – Hofmann, Michael:
A magyar amazon (illusztráció Horváth
Endre verséhez), rézmetszet, 1825.



18. Heinrich, Thugut – Rahl, Carl: Serena
halála, rézmetszet, 1830.



19. Schwind, Moritz – Hofmann, Michael:
„A Csákányi Vérményekző” (illusztráció
Kölcsey verséhez), rézmetszet,
1827.



20. Krafft, Peter – Stöber, Franz: Zrínyi kirohanása Szigetvárból, rézmetszet, 1836.



21. Erős János – John, Friedrich: Csokonai Vitéz Mihály, pontozómodorú rézmetszet



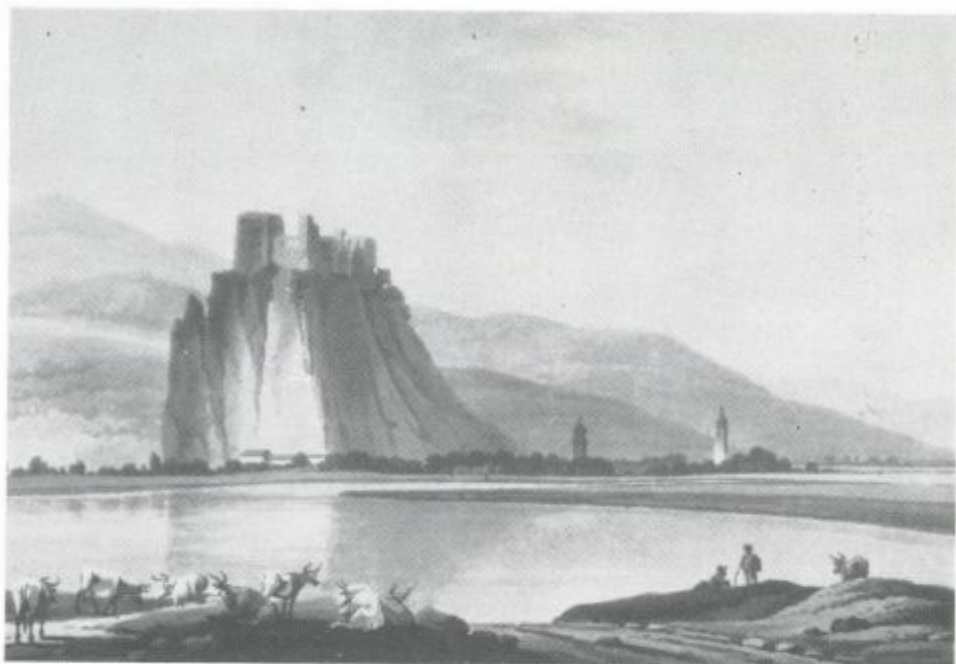
22. Ferenczy István: Csokonai Vitéz Mihály, 1818, márvány; Debrecen, Ref. Kollégium



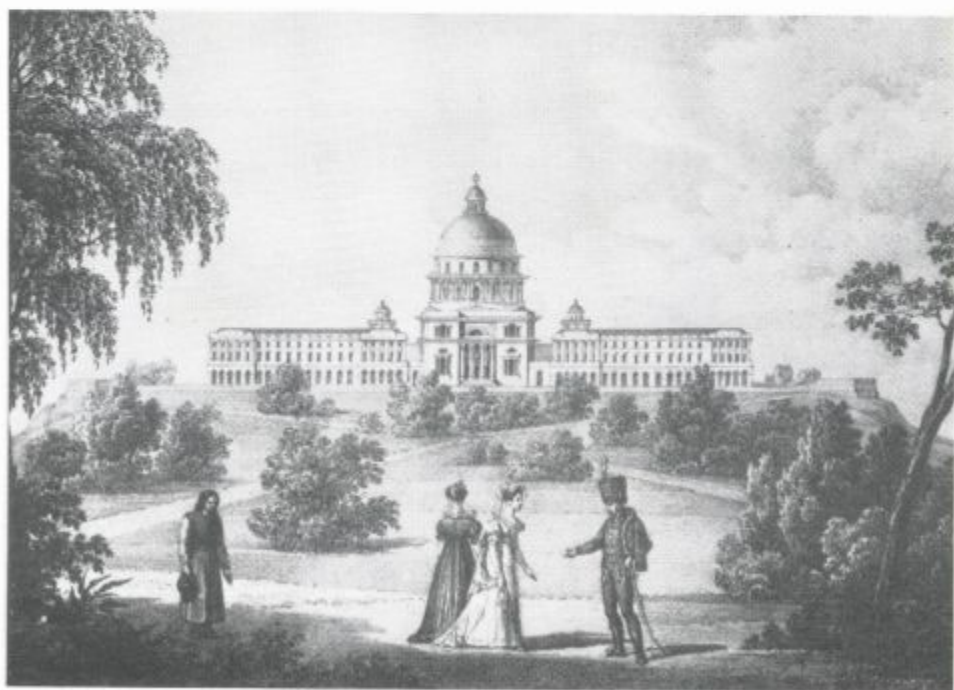
23. Lütgendorf Ferdinand: Teleky Ferenc, 1826, rézkarc



24. Lütgendorf Ferdinand: Brunszwik József, 1826, rézkarc



25. Fischer, Josef – Schlotterbeck, Wilhelm Friedrich: Beckó, 1818, aquatinta



26. Alt, Jakob: Az esztergomi székesegyház látképe (terv), litográfia



27. Krafft, Peter után ismeretlen festő: Zrínyi kirohanása, olajfestmény. Szigetvár, Zrínyi Miklós Múzeum



Miklós Zrínyi, a szigetvári hőstörténetének főszereplője. A képet a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében őrzik.



28. Krafft, Peter: „Zrínyi Miklós a szigetvári hős”, olajfestmény, Keszthely, Helikon Könyvtár



Miklós Zrínyi, a szigetvári hőstörténetének főszereplője. A képet a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében őrzik.



29. Krafft, Peter – Rahl, Carl: „Zrínyi Miklós a szigetvári hős”, rézmetszet, 1820.



30. Custos, Dominicus: Zrínyi Miklós, a szigetvári hős, rézmetszet



31. A pesti megyeháza hátsó (Bp. V. Semmelweis u. 6.) homlokzata



32. A pesti megyeháza hátsó homlokzatának részlete



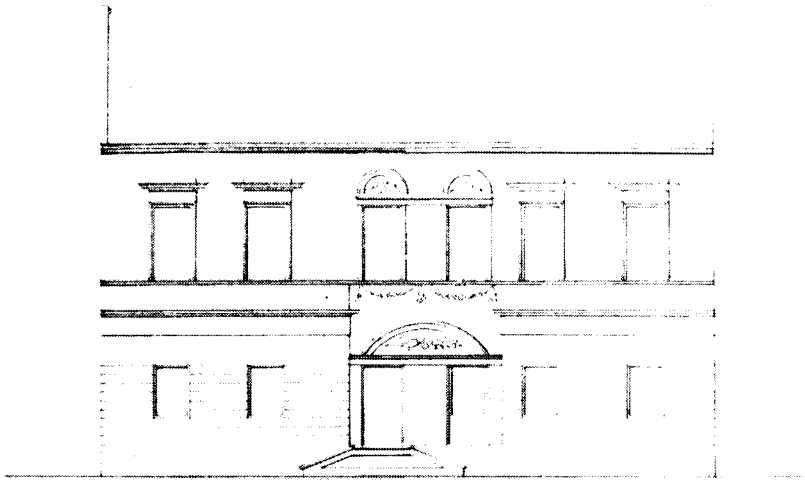
33. A pesti megyeháza hátsó homlokzatának részlete



34. A pesti megyeháza hátsó udvara



35. A pesti megyeháza hátsó udvara



Ebenez Erd.

36. Lakóház terve Hofrichter Józseftől, az 1820-as évekből

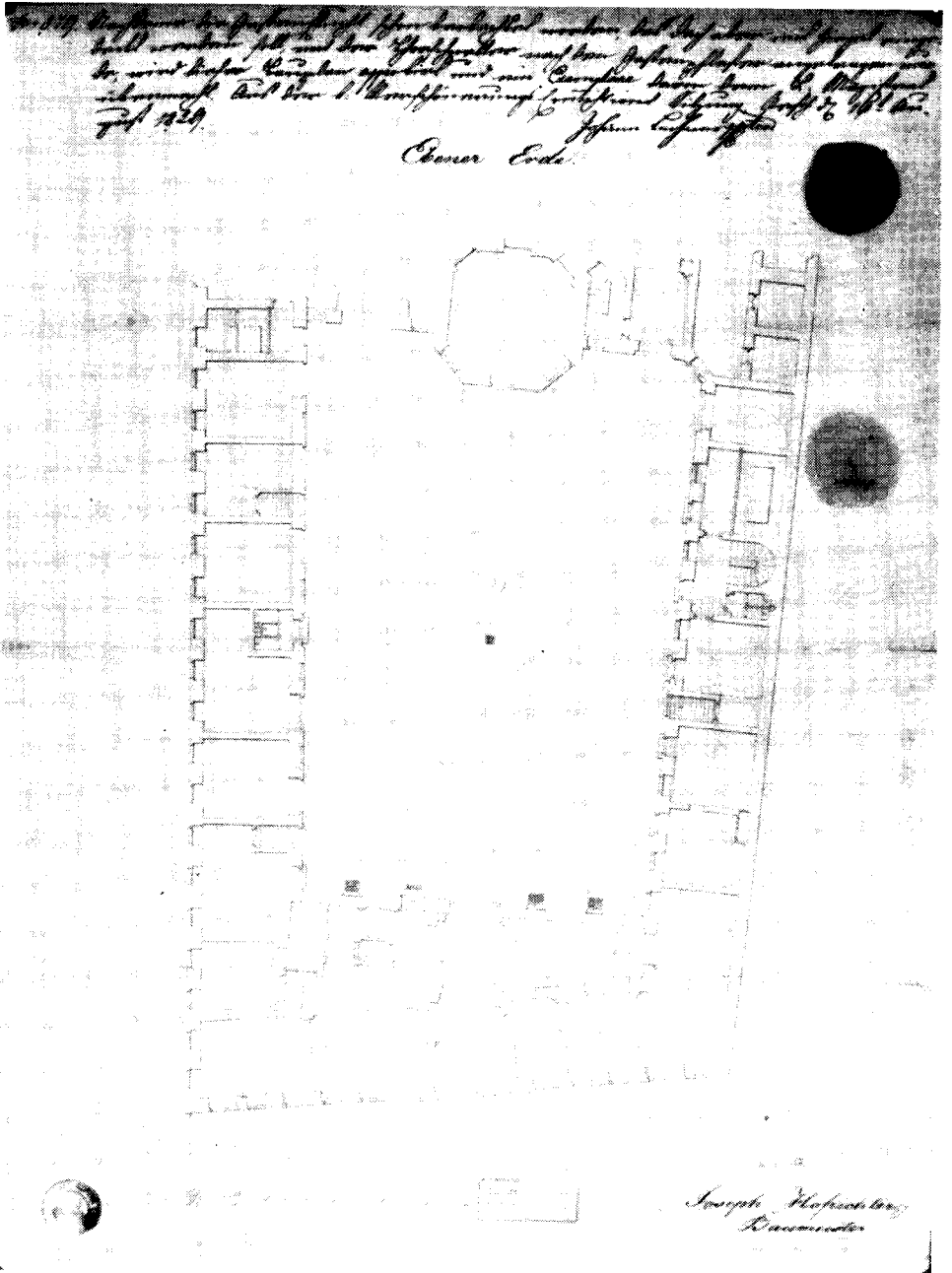
No 379. *Bezeichnung des Projektes für ein Wohnhaus, welches der Herr Hofrichter
 ebenz Erd. entworfen hat, und welches in der Stadt Pest, in der
 Gasse No. 379, erbauet werden soll. Das Projekt ist
 von dem Hofrichter ebenz Erd. entworfen, und ist
 am 10ten März 1829, in der Stadt Pest, im Hof
 Hofrichter's abgezeichnet.*
 Hofrichter
 am 10ten März 1829, in der Stadt Pest, im Hof
 Hofrichter's



No. 379. *Ebenez Erd.*
 Hofrichter

*Joseph Hofrichter
Architect*

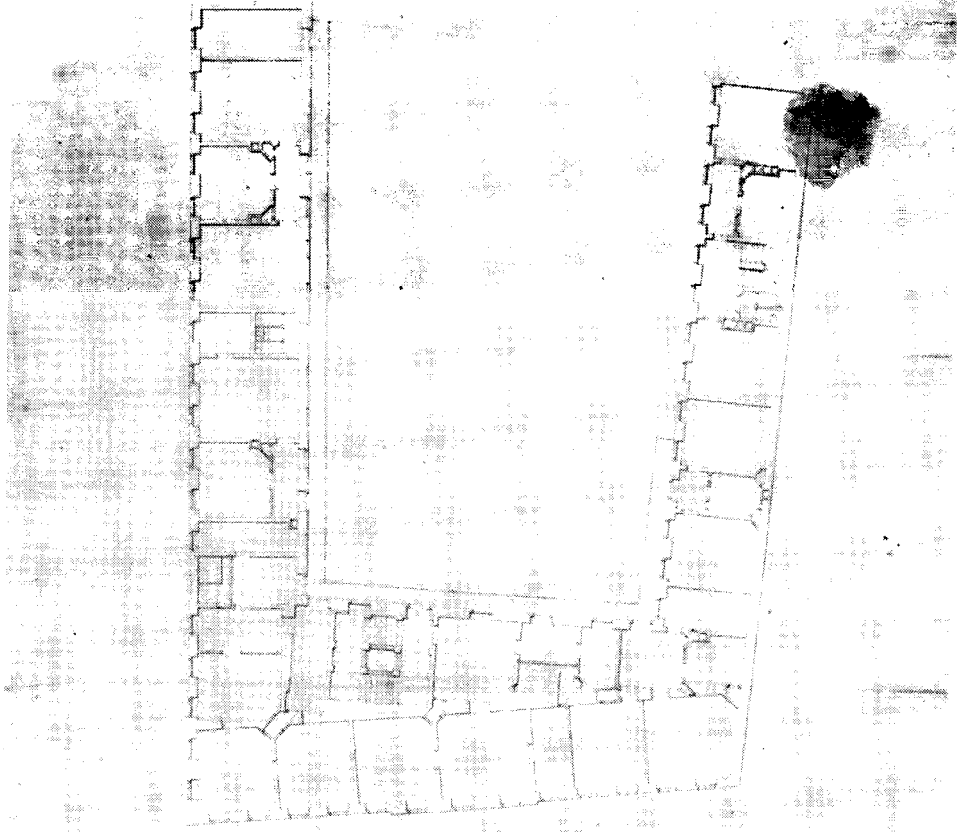
37. A pesti megyeháza hátsó részének homlokzatterve



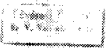
38. A pesti megyeháza hátsó részének terve: földszinti alaprajz

Nr. 379. Bauplan der Hofkapelle des Königs von Ungarn, das Hof aber mit dem
 Gebäude verbunden ist, und dem Hofgebäude nach dem Hofgebäude angeordnet
 wurde, und dessen Bauplan dargestellt, aus dem Plan der Hofkapelle von P. M. M. M.
 abgenommen, und dem Hofgebäude angeordnet, und dem Hofgebäude angeordnet.
 1829.

Zweiter Stock. Johann Baptist



K. K. Hofbauamt 1829



Joseph Hopfmeister
Baumeister

40. A pesti megyeháza hátsó részének terve: II. emeleti alaprajz



41. Hesz János Mihály: A szent család szentekkel, 1813.

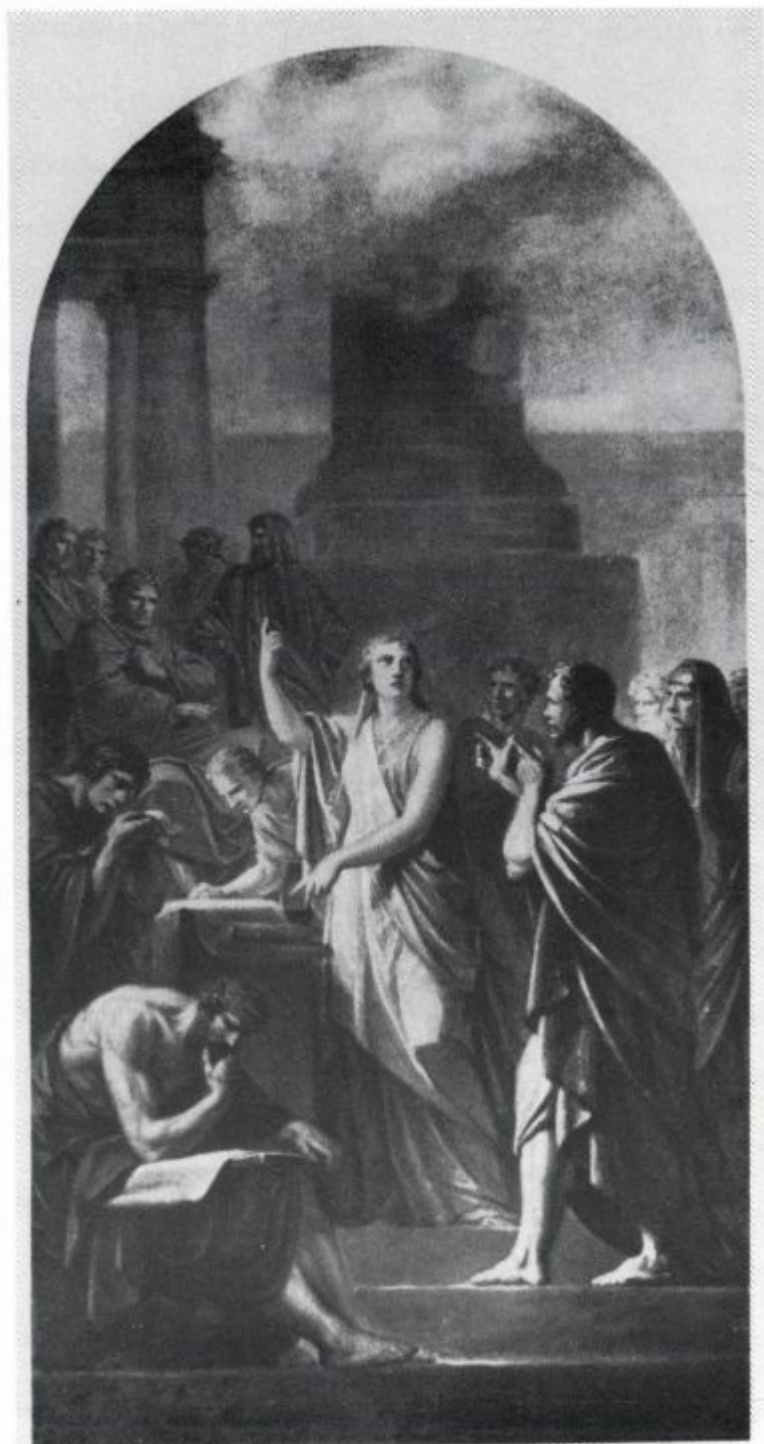


42. Hesz János Mihály: Szent István-oltárkép, 1813, Eger, Líceumi kápolna



43. Hesz János Mihály: Szent András a vesztőhelyen, 1820. Oltárkép, Iván (Győr-Sopron megye) plébánia templomában

44. Friedrich Heinrich Füger: Szent Katalin vitája a bölcsekkel, 1802. Oltárképvázlat, Bécs, ► Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste (reprodukción)





45. Hesz János Mihály: Vajk megkeresztelése, 1825. Vázlat az esztergomi főszékesegyház főoltárképéhez, Balatonfüred, r.k. plébánia



46. Címlapdísz (Hadi és Más Nevezetes Történetek, Wien, 1791.)



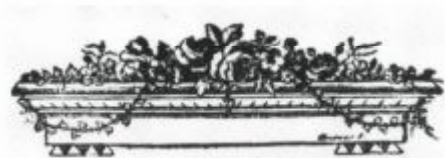
47. Fejléc (Hadi és Más Nevezetes Történetek, Wien, 1791.)



48. Fejléc (Magyar Hírmondó, Pozsony, 1780.)



49. Szent István felajánlja a koronát a boldogságos Szűznek (I.S. Oratio de reliquiis sanctorum die festo divi Stephani regis Hungariae ..., Vác, 1796.)





56–60. Fejlécek és záródíszek különböző magyarországi kiadványokon 1780–1820 között



61. Címlapdísz (Magyar Kurir, Wien, 1790.)



62. Fejléc (A nemes magyar dámákhoz és kis asszonyokhoz szóló versek ... Pozsony, Komárom, 1790.)



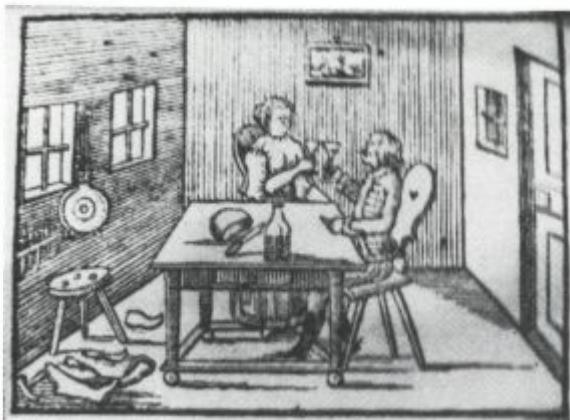
63. Illusztráció (Kömlői János: Szükségben segítő könyv. Német nyelvből magyarra fordítva, Pest, 1790.)



64. Illusztráció (Becker, Zakarias: Noth- und Hülf-Büchlein ..., Neue verbesserte Auflage, Gotha, 1800.)



65–66. Illusztrációk (Kömlői János: Szükségben segítő könyv. Német nyelvből magyarra fordítva, Pest, 1790.)



A' ki kedvete él, 's boldogul meg halhat,
Az ekképpen minden öröögöt meg találhat.



A' melly ember magát emberül viseli,
Ast tartja embernek minden, 's azt tiszteli.

67–69. Illusztrációk (Kömlel János: Szükségben segítő könyv. Német nyelvből magyarra fordítva, Pest, 1790.)

70. Címlapkép (Csokonai Vitéz Mihály: Anakreoni dalok, Wien, 1813.)



71. Címlapkép (Csokonai Vitéz Mihály: Dorottya, Wien, 1813.)



72. Címlapkép (Két szép világi énekek, Az első egy falusi részeg gazdáról ..., h. és év nélkül.)



73. Címlapkép (F.M.: Lúdas Matyi, Wien, 1817.)

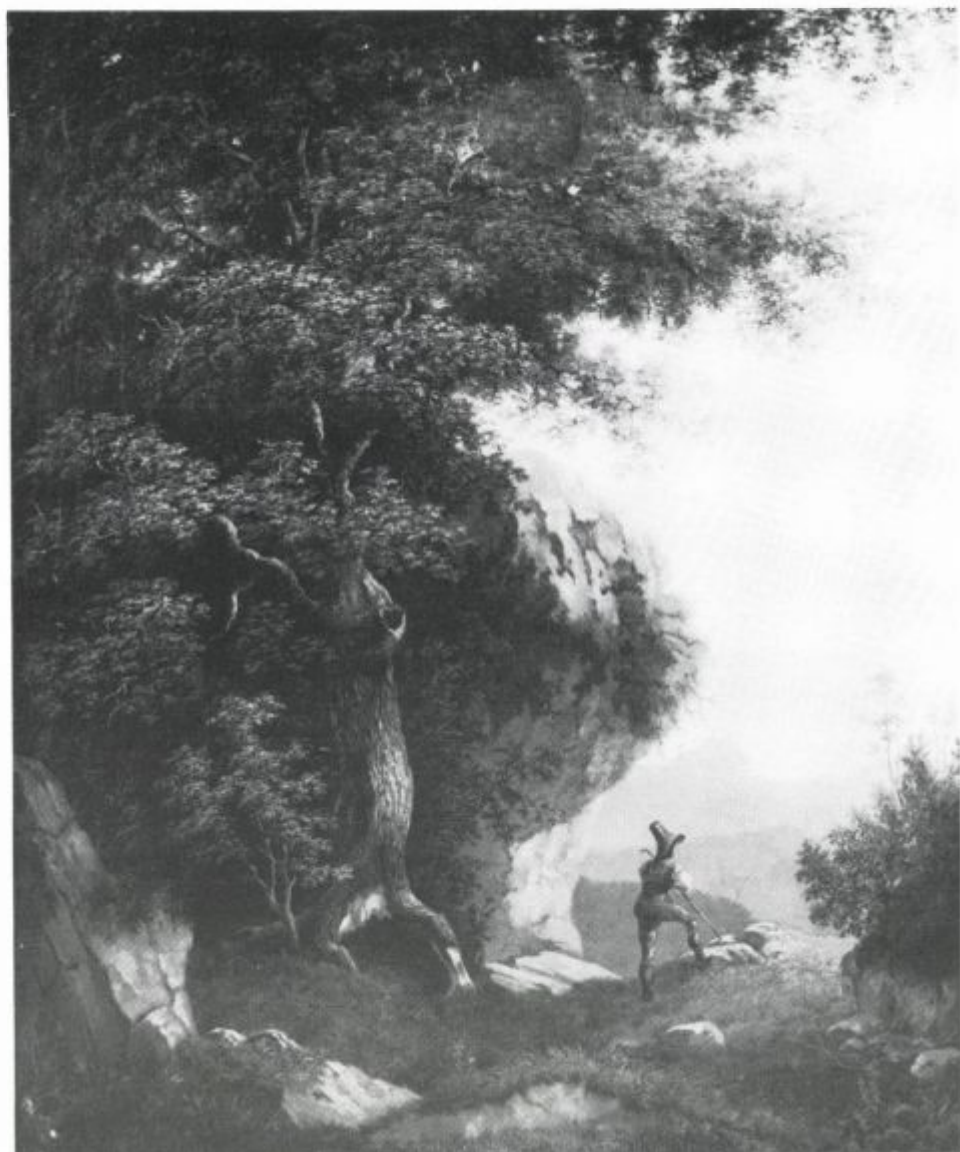




78. Szále János: Halászház a St. Wolfgang tónál. 1842. Kat, 36. sz.



79. Száé János: Táj keselyűvel és halott kecskével, 1842. Kat. 38. sz.



80. Szále János: Hegyi táj (Tiroli hegyek?) 1842. Kat. 39. sz.



81. Szále János: A mosoni Duna Magyaróvárnál (Vadkacsavadászat)
1843, Kat. 45. sz.



82. Eduard Szvoboda: Szále János
mint hadnagy. Hansági Múzeum
55.81 o., fa, j.n.



83. Száé János: Erdős táj szarvasokkal. 1844. Kat. 51. sz.



84. Eduard Szvoboda: Pihenő szarvasok.
1844. o., fa, 49 x 41 cm, J.l.j.: 1844,
Hansági Múzeum 55.103.



85. Szále János: Sziklás táj patakkal. 1845. Kat. 58. sz.



86. Szále János: A Sóház a pozsonyi híddal. 1846. Kat. 62. sz.



87. Szálc János: Kies vidék (Festő a szabadban). 1847. Kat. 67. sz.



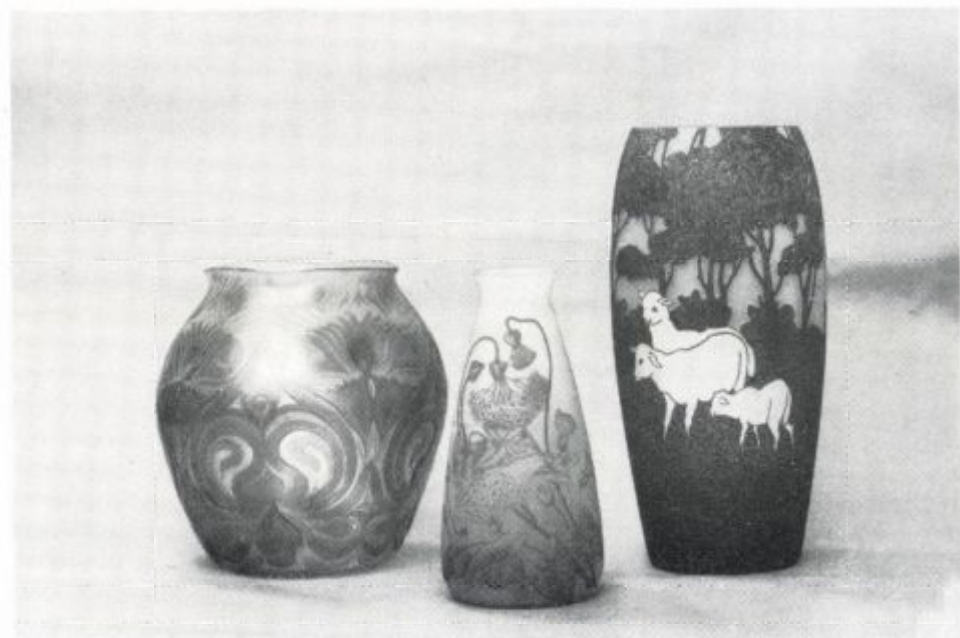
88. Szálc János: Sziklás táj várrommal, Kat. 69. sz.



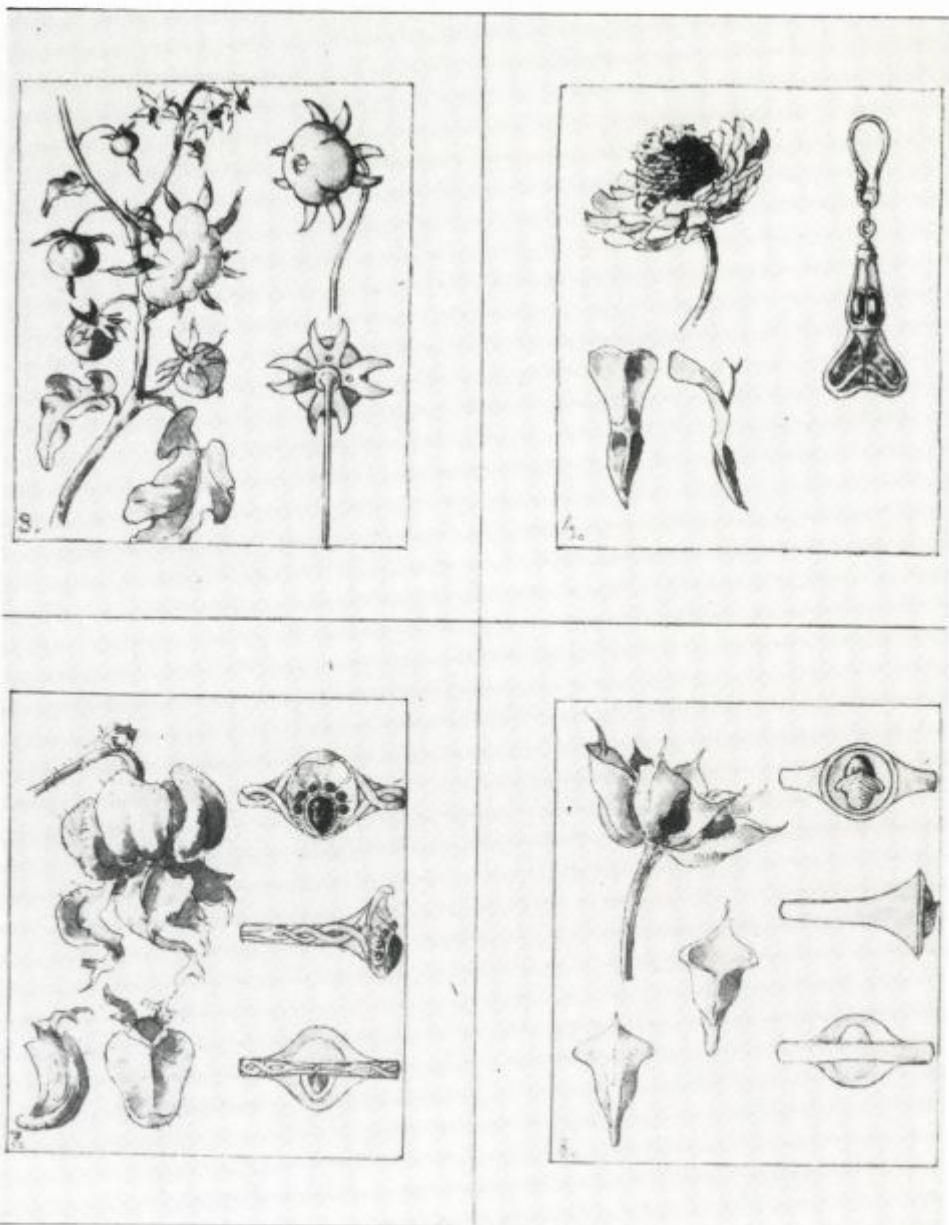
89. Szále János: Viharos táj arató paraszttal, Kat. 76. sz.



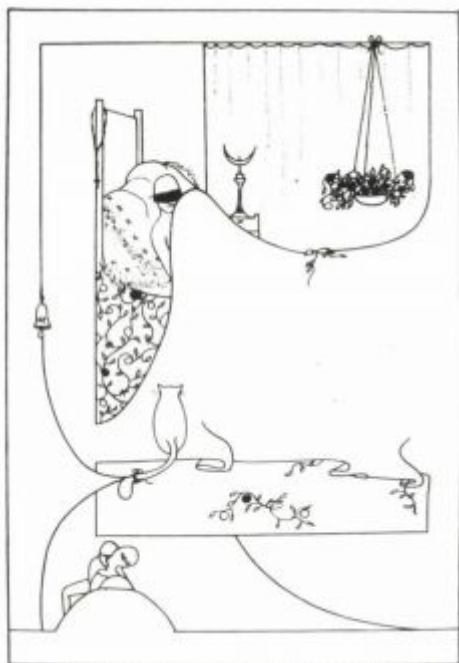
90. Zsolnay kerámiák eozinos mázzal 1900 után



91. Sovánka István vázái, fűvott, réteges üvegek, maratott minta



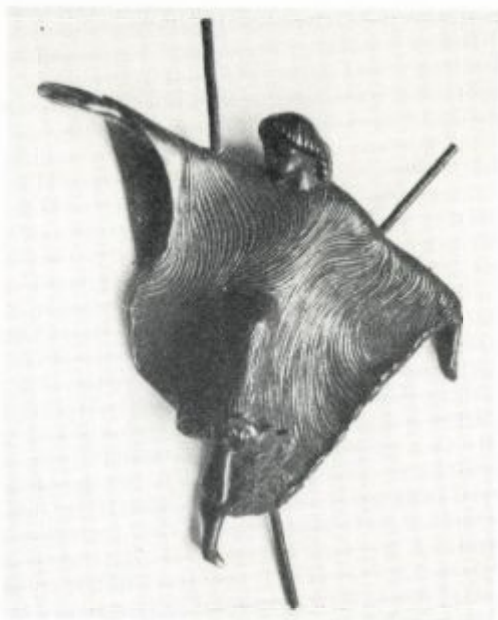
92. Tichy Kálmán: Ékszertervek 1906 (részlet)



93. Mihály Rezső: Pierrot álma 1910 előtt



94. Tichy Gyula: Bethfegor 1918



95. Kövesházy Kalmár Elza: Pillangó 1908 k.



96. Nagy Sándor: Az Ármány (vázlat a Buda halálához) 1918 k.

