

ARS
HUNGARICA
1985

1

FELELŐS SZERKESZTŐ BERNÁTH MÁRIA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG
ARADI NÓRA
BEKE LÁSZLÓ
BOBROVSZKY IDA
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
NÉMETH LAJOS
SZABOLCSI HEDVIG
TÍMÁR ÁRPÁD

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer
Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató
© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

ARS HUNGARICA

XIII. évfolyam 1. szám

1985

A 100 éve született Fülep Lajos emlékére

Zum Gedenken Lajos Fülep anlässlich
des 100. wiederkehrens seines Geburtstags

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Bevezető	3
Németh Lajos: A műinterpretáció kérdéseiről	5
Aradi Nóra: Műfaj és jelentés	23
Marosi Ernő: Az interpretáció problémái a középkori művészet történetében – fogalmi apparátus és kvalitások	31
Galavics Géza: A művészettörténeti interpretáció lehetőségei. A pozsonyi vár korabarokk uralkodósorozata	53
Kelényi György: A 17. századi művészet néhány interpretációs problémája	69
Keserű Katalin: Képlátás, képértelmezés a 19. század közepén Magyarországon – Ormós Zsigmond munkássága tükrében	77
Sturcz János: A műinterpretáció kérdése a századelő magyar művészettudományában	85
Gellér Katalin: C. G. Jung mélylélektani módszerének jelentkezése a művészettörténetírásban	97
Hegyí Lóránd: Az interpretáció és a műalkotás-tipológia néhány kérdése a 20. századi művészetben	105
Beke László: Az emlékezés szerepe a műalkotások interpretációjában. (Emlékfoszlányok)	123

DOKUMENTUM

Fülep Lajos: Célszerűség és művészet az építészetben (Töredék).	129
Tímár Árpád: Megjegyzések Fülep Lajos tanulmánytöredékéhez	142

A Magyar

Tudományos Akadémia

Művészettörténeti

Kutató Csoportjának

Közleményei

Bulletin of the

Institute of

Art History of the

Hungarian Academy of

Sciences

RESUMÉES

STUDIEN

Lajos Fülep (1885–1970)	4
Lajos Németh: Zu Fragen der Werkinterpretation	21
Nóra Aradi: Gattung und Bedeutung	29
Ernő Marosi: Interpretationsprobleme in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst. Begriffsapparat und Qualitäten	51
Géza Galavics: Möglichkeiten der kunsthistorischen Interpretation. Eine frühbarocke Herrscherfolge des Pressburger Königsschlusses	68
György Kelényi: Einige Interpretationsprobleme der Kunst des 17. Jahrhunderts	76
Katalin Keserű: Bildbetrachtung und Bildinterpretation in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Ungarn im Spiegel der Schriften von Zsigmond Ormós	84
János Sturcz: Die Fragen der Werkinterpretation in der ungarischen Kunstwissenschaft zu Beginn unseres Jahrhunderts	95
Katalin Gellér: Die Rolle der tiefenpsychologischen Methode C. G. Jungs in der Kunstgeschichte	104
Lóránd Hegyi: Einige Fragen der Interpretation und der Typologie des Kunstwerks in der Kunst des 20. Jahrhunderts	122
László Beke: Die Rolle der Erinnerung in der Interpretation des Kunstwerks	127

DOKUMENTE

Lajos Fülep: Zweckmässigkeit und Kunst in der Architektur. Herausgegeben von Árpád Tímár	144
--	-----

Tisztelettel ajánljuk az *Ars Hungarica* egységes témakörbe tartozó, a műinterpretálás kérdéssel foglalkozó tanulmányokat közlő 1985/1. számát a száz éve született Fülep Lajos emlékének. Nem pusztán véletlen évforduló adta az indítékot, hogy az interpretáció kérdéseit elemző írások egyúttal a „Tisztelet Fülep Lajosnak” megítéslő feladatát is vállalják, hiszen a műértelmezés a művészettörténetírás legszebb és legizgalmasabb feladata, a művel való találkozás, a megértés és értelmezés nagyszerű pillanata. A műértelmezés folyamatában találkozik a művészettörténetírás és a művészettudomány, hiszen minden valódi interpretáció előfeltétele a maximális igényű történeti rekonstrukció és a filozófiai megalapozottságú művészettudománynak a jelenségekből szükségszerű összefüggéseket kibontó, szintetizáló tevékenysége. Mi valójában a mű, az emberi tevékenységek sorában hogyan jön létre ez a sajátos struktúra, amely egyszerre tud értékfeltáró jelentéskomplexummá tömörülni, magába foglalni számtalan információt alkotójáról, születése koráról, a korabeli társadalomról és hatni, közölni tud létrejötte után századokkal is? Nem veszti el kommunikatív képességét, sőt mindig új és új jelentéseket tud integrálni magába és minden kornak léte, lényege új és új aspektusait tudja mutatni. Hogyan tud e titokteli értékstruktúrához a művészettörténész közelférkőzni, vállalva saját korlátait és ugyanakkor mindig megőrizve a lehetetlen vállalkozás vágyát: megérteni, megfejteni a mű titkait és analizálva, értelmezve közkinccsé tenni. Lehetetlen vállalkozás, hogy mégis próbálkozni lehet és kell vele, az a magyar művészettörténetírásban mindenekelőtt Fülep Lajosnak köszönhető. Hiszen ő hagyta ránk tapasztalatai summázataként a gondolatot: „*Minden művészetben az alkotás és a felfogás-megértés: a képzület kísérlete. Sem az alkotónak, sem a felfogónak tárgya nem 'kész' sohasé úgy, mint a használati tárgy – mindig megérteni, tehát elképzelni kell jelentéseit, amiknek nincs meghatározható, véges számuk. Sőt, általában az egész emberi létnek alapvető kategóriája, kezdete (logikai és történeti kezdete) – nem mondom 'a' kezdete, ilyen nincs, egyik kezdete – a kísérlet, mindkét jelentésében: a temptatio (tentatio), tentamen: próba, megpróbálás, lehetőségek kitapogatása tettel vagy gondolatban; és az experimentum, a kipróbálás, kiderítés, bizonyítás kísérlete jelentésében (az őseMBER kísérletezésétől a tudományos kísérletig, mely az előzőnek csak módosított és kiszélesített folytatása).*”

E tanulmányok szerzői felkészültségük, tehetségük adta keretek között vállalkoznak a „képzület kísérletére”, szem előtt tartva azt a tanítást, amely a magyar művészettörténetírásban Fülep Lajos óta nyilvánvaló: nincs művészettörténetírás a művészettudomány segítségével, mint ahogy nincs művészettudomány művészettörténeti tapasztalat nélkül.

E tanulmánykötet ugyanakkor – hasonlóan az *Ars Hungarica* 1983/1 számához – az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja és az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék tudományos együttműködésének gyümölcse. A Művészettörténeti Tanszék tudományos kutatómunkájának középpontjában 1982–1985 között az interpretáció elméleti és módszertani kutatása állt, mint a Művelődési Minisztérium által támogatott tudományos kutatási téma. A Tanszék azonban elméleti, módszertani és történeti kutatását – az oktató munkához hasonlóan – csupán az egész művészettörténeti szakma és intézményei segítségével tudja ellátni, ezért az együttműködési terv értelmében a kötet is a Kutató Csoport és a Tanszék közös munkája.

Lajos Fülep (1885–1970)

Vor hundert Jahren, am 23. Januar 1885 wurde Lajos Fülep, ein herausragender Vertreter der sog. zweiten ungarischen Reformgeneration in Budapest geboren. Er begann seine Laufbahn 1902 als Journalist in Nagybecskerek, später wirkte er in Budapest. Seine Theater- und Kunstkritiken von scharfem, zuweilen satirischem Ton lenkten sehr bald die Aufmerksamkeit auf den jungen Journalisten. Er setzte sich für den Durchbruch der damals neuesten Bestrebungen der ungarischen Malerei – der Künstler von Nagybánya, Szinyei und Rippl-Rónai – ein, unterstützte die Neuerungen der Thalia-Gesellschaft in der Theaterkunst und begrüßte begeistert Endre Adys epochalen neuen Gedichtband, die Neuen Gedichte (Új versek). Anlässlich einer Studienreise nach Paris lernte er 1906 die Kunst Cézannes kennen. Dieses Erlebnis gab seiner geistigen Entwicklung entscheidende Impulse: es wurde ihm bewuszt, dass eine Weltanschauung, die gegen die impressionistische Auffassung auftrat, möglich und notwendig war. Er kehrte der Journalistik den Rücken und liess sich 1907 in Italien nieder: er lebte zuerst in Florenz, dann in Rom. Sein Interesse galt immer mehr der Philosophie und der Kunsttheorie. Er befasste sich nun mit Stirner, Kierkegaard, Nietzsche, später mit Dante, Franziskus von Assisi und den Mystikern. 1908 veröffentlichte er seine erste umfangreichere kunsttheoretische Schrift, *Új művészeti stílus* (Neuer Kunststil), in der er eine Synthese der Bestrebungen der grossen Stilerneuerer – Maillol, Gauguin, Mallarmé und Gordon Craig – gab. 1909 übersetzte er Nietzsches Ursprung der Tragödie und schrieb dazu eine grossangelegte Einführung über das gesamte Lebenswerk Nietzsches. 1911 rief er mit Georg Lukács und Sándor Hevesi die philosophische Zeitschrift *A Szellem* (Der Geist) ins Leben. In Florenz schaltete er sich in die Tätigkeit des Kreises *Circolo Filosofico* ein, kam mit Papini und Amendola in Verbindung, hielt im philosophischen Kreis Vorlesungen über Nietzsche und Croce und veröffentlichte seine Schriften in italienischen Zeitschriften. 1912 erlangte er an der Budapester Universität die Doktorwürde in Philosophie, Kunstgeschichte sowie in der italienischen Sprache und Literatur. In einer Folge von Aufsätzen unter dem Titel *Mai vallásos művészet* (Religiöse Kunst heute) befasste er sich 1913 anhand der Arbeiten von Beuroner Benediktinerkünstlern in der Kirche von Montecassino „mit den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des religiösen Erlebnisses“. Im Aufsatz *Donatello problémája* (Das Problem Dontellos) ging er 1914 den Zusammenhängen von Sujet, Komposition und Weltanschauung nach.

Im Jahr 1914 kehrte Lajos Fülep nach Ungarn zurück. Er übernahm öffentliche Ämter, wurde Mittelschullehrer und liess sich 1916 an der protestantischen Theologie einschreiben. Er nahm seine Verbindung zu Georg Lukács und seinen Freunden, dem sog. Sonntagskreis wieder auf (Béla Balázs, Károly Mannheim, Arnold Hauser, Frigyes Antal, Károly Tolnay gehörten zu den Mitgliedern dieses Kreises). Fülep hielt an der sog. Freien Akademie der Geisteswissenschaften Vorträge über Fragen der nationalen Kunst. Diese erschienen unter dem Titel *Magyar művészet* (Ungarische Kunst) zuerst in einer Zeitschrift, sodann auch in Buchform. 1918 trat er in diplomatischen Dienst, 1919 wurde er zum Professor am Lehrstuhl der Italianistik an der Budapester Universität ernannt. Nach dem Sturz der Räterepublik wählte er die innere Emigration: er ging als Pastor aufs Land. Dabei setzte er auch seine wissenschaftliche Tätigkeit fort: 1923 veröffentlichte er seinen Aufsatz *Művészet és világnézet* (Kunst und Weltanschauung), der eine nachhaltige Wirkung hervorrief, und ab 1932 wirkte er als Privatdozent auch an der Universität von Pécs. 1934 nahm er an der Gründung der Zeitschrift *Válasz* (Antwort) teil, 1943 veröffentlichte er einen grösseren Dante-Aufsatz, 1944 eine architekturtheoretische Studie.

Nach dem zweiten Weltkrieg verliess er 1947 seine Pfarre in Zengővárkony, wo er zwanzig Jahre als Pastor wirkte. Er wurde wieder als Professor an die Budapester Universität berufen. 1948 wählte ihn die Ungarische Akademie der Wissenschaften unter seine Mitglieder. Er hielt seine Antrittsrede über die Aufgaben der ungarischen Kunstgeschichtsforschung. Im Ergebnis seiner organisatorischen Tätigkeit entstanden Kataloge, Kunsttopographien, historische Handbücher, Künstlermonographien, und er gab auch zwei wissenschaftliche Zeitschriften heraus. Er schaltete sich auch in das öffentliche Kunstleben ein, nahm an Diskussionen über zeitgenössische Kunst, Kunstkritik und Tradition teil und setzte sich für die Anerkennung der Kunst von Derkovits und Csontváry besonders ein.

In Anerkennung seines Wirkens wurde er 1957 mit dem Kossuth-Preis ausgezeichnet. An der Universität unterrichtet er bis 1959, seine Ämter an der Akademie der Wissenschaften legte er 1961 zurück. Sein wissenschaftliches Interesse liess nicht nach, er hielt sich in allen Bereichen im laufenden und arbeitete an seiner Kunstphilosophie – wie seit Jahrzehnten – mit unveränderter Intensität weiter. Er starb 1970 im Alter von 85 Jahren in Budapest.

„Az igazi műalkotás, akárcsak a természet alkotásai, értelmünk számára mindig végtelen; megbámuljuk, átérezzük, hat ránk, de megismernünk lehetetlen, s méginkább az, szavakkal kifejezni lényegét, értelmét...”
(Goethe: Über Laokoon, 1797)

Kennen, Erklären, Verstehen – e három fogalom a művészettudomány „hármasszabálya”, a művel való találkozás stációi.¹ Elméletileg logikusan egymást követő grádusok, a gyakorlati művészettörténeti munkában azonban ugyancsak összefonódnak, szüntelenül áthatják egymást. Hiszen az, hogy az első fokozat, a *kennen* egyáltalán létrejöheszen, már feltételezi a két következő stáció – legalább is hipotetikus – meglétét. Az elméleti, módszertani vizsgálatokban azonban e három fázis elkülöníthető.

Kennen: a mű attribúálása, datálása, a téma, az ikonográfiai jelentés desiffrirozása. Célja és feladata a ténymegállapítás. Vegyünk példaként egy közismert festményt: Őrzési hely: Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. Anyaga: fa. Mérete: 59x81,5 cm. Ha a szigorú fenomenológiai leírás után már értelmezni akarjuk a kép témáját: Krisztus ostoroztatása Pilátus előtt, az előtérben, jobboldalt három különféle öltözötű férfialak. (A tematikai jelentés olvasatába egyébként már Szükségképp belejátszik az *erklären* fokozata is!) A mű szerzője: Piero della Francesca (szerencsés esetben az attribúcióban segíthet a képen látható aláírás vagy valamiféle írott forrás, esetleg más közvetett bizonyíték, ha nincs ilyen, stíluskritikai érvek alapján történik a döntés). Keletkezési dátum: 1444–1451 között, más verziók alapján 1450 után. A datálásnál is, ha nincs közvetlen adat, stíluskritikai érvek döntenek, de általában a datálásban is szerepet játszik már a megismerés következő fokozata, a jelen esetben az ikonológiai program vélt ismerete.

Erklären: korban, térben elhelyezni a művet, kijelölni helyét többféle koordináta viszonylatrendjében. A jelen példánál: elhelyezni Piero della Francesca életművében, az itáliai quattrocento, ezen belül az „umbriai iskola” viszonylatában, értelmezni a mű formaproblémáját, a „plasztikus stílus” sajátosságait, a klasszikus vonalperspektíva és a szoborszerű plaszticitás ötvözési kísérletét, a kompozíció ortogonális vonalrendszerének újszerű megoldását.

Verstehen: Piero képénél már ugyancsak bonyolult szellemi művelet, történeti ismereteket, kutatást igényel. Ugyanis már az első felületes szemügyrevételkor is kiviláglik, hogy ez nem egyszerű Krisztus ostoroztatása jelenet, hiszen az esemény a háttérben zajlik, az előtérben három hangsúlyozottan kiemelt figura, akiknek látszólag semmi köze sem egymáshoz, sem az ostoroztatási jelenethez. Szembeötlő a különféle korokat, tájakat reprezentáló, eltérő öltözetük – egyikük mezítláb –, a három alak egymáshoz való viszonya is talányos. A szakirodalom meglehetősen bizonytalan is a három figura jelentését illetően, R. Longhi szerint az urbinói Oddantonio da Montefeltro két gonosz tanácsosa között, az ostorozás jelenet pedig Oddantonio meggyilkolását szimbolizálja; K. Clark szerint a kép a Keresztény Egyház Konstantinápoly eleste utáni szenvedéseinek szimbóluma, Tolnay K. pedig a három férfiben a Megváltó és tanai elleni földi hatalmasságok tanácsát véli felfedezni, a keleti vagy zsidó vallás, a görög pogányság és az európai eretnekség megszemélyesítői.

Az ikonológiai jelentés esetleges megfejtése azonban nem meríti ki még a *verstehen* követelményét. A mélyebb jelentés megértéséhez szükséges ugyanis figyelembe venni Piero della Francesca vallásosságának sajátos vonásait, a reneszánsz nagy dilemmájának, a „vita activa” és a „vita contemplativa” erkölcsi kérdésének Piero életművében való tükröződését. Emel-

lett a kép klasszikus példa Alberti és Piero della Francesca matematikai-filozófiai alapvetésű perspektívatanára, a műben a perspektivikus szerkezet valóban „szimbolikus formának” minősül. A kép jellemzője a tökéletes arányrendszer – amely következetesen követ egy alaplemnek választott modult –, a vertikális és horizontális egyensúly, az isteni tökélyt sugárzó mértani rend. Mindezt egybevéve, bizvást mondhatjuk, hogy a festmény nem csupán egy bibliai téma politikai-ideológiai célzásokkal megtűzdelt, egyéni stílusjegyeket tükröző feldolgozása, hanem „megismerési modellként” illetve „világmodellként” is értelmezhető.

Mint e rövid számbavétel is bizonyítja, Piero della Francesca „Flagellatio”-ja ugyancsak bonyolultan strukturált jelentésképlet, a *kennen, erklären és verstehen* grádusok nehezen különíthetők el, mégis illusztrálja, hogy milyen fokozatokon át történhet egy kép „interpretációja”, azaz megértése, szellemi birtokbavétele.² Ha kevésbé bonyolult képet választanánk illusztrációként, akkor is kiderülne, hogy a megismerési fokozatok csak in abstracto választhatók el, az interpretáció ugyancsak bonyolult folyamat. Nem is egy a művészettörténeti feladatok és problémák közül, hanem a művészettörténeti feladat, amely során a művészettörténetírás – illetve a belőle táplálkozó művészettudomány – túl is lép önmaga keretein, a történeti antropológia illetve az egzisztenciálfilozófia területére, önmagát túlhaladva bizonyítván létének jogosultságát.

Mindenfajta interpretációs kísérlet alapja ugyanis – akár tudatában van ennek az interpretátor, akár nincs – magának a művészet mibenlétének, történelmileg releváns funkciómodelljének rekonstruálása, és ami ettől elválaszthatatlan, a mű ontológiai és társadalmi státusának meghatározása. Joggal írta Goethe: „Ha az ember egy műremekről kíván szólni, akarva sem kerülheti el, hogy ne szóljon egyúttal a művészet egészéről is, mert amaz magába foglalja emezt, s az egyes esetekből ilyenkor ki-kí bátran levonhatja erejéhez mérten a legáltalánosabb tanulságokat.”³

Ugyanakkor az interpretáció módszere megválasztásában – ismét akár tisztában van ezzel az interpretátor, akár nincs – szükségképp feltárulkozik a művészettörténet – és vele együtt mindenfajta társadalomtudományi spekuláció – nagy dilemmája: törvény vagy jelentés tudomány-e? Mennyiben lehet egzakt a műértelmezés? Közelíthet-e a természettudományos kísérletek matematikailag is kontrollálható tudományos pontosságához, vagy pedig szükségképp megmarad a beleézés, az intuíció mindig némiképp irracionális területén?

* * *

Mindenfajta interpretáció előfeltétele a mű helyes „olvasata”, azaz jelrendszerének, textusának adekvát desiffrozása. Wölfflin⁴ mutatott rá, hogy bár úgy tűnik, a látás egyetemes emberi tulajdonság, egy kép mindenki számára érthető, a forma „önmagától beszél”, valójában azonban mégis így, a látást is tanulni kell. Minden kornak, művésztföldrajzi egységnek sajátos látáskultúrája van, amelyet ismernünk kell, hogy a műhöz közelíthessünk. Hogy egy japán festményt megérthessünk, meg kell tanulni a japán képkalkotó és képolvasási módot, tehát annak a sajátos vizuális rendszernek a logikáját, amely szerint egy japán kép szerveződik. Hamis megközelítés esetén eleve félreinterpretáljuk a művet.

Riegl és Wölfflin óta a művészettörténetírás alapszabályává vált, hogy egy mű megértésének feltétele a mű kora látáskultúrájának, optikai skémarendszerének, a képkalkotó tudat történetileg és társadalmilag meghatározott mechanizmusának rekonstrukciója. Minden kor kialakítja ábrázolásbeli rendszerét, a valóságshűségről vallott koncepcióján alapuló konvenciótárát. Ha a rendszer logikáját, működését, szabályrendjét nem ismerjük, a művet „félreolvasuk”. Ezért mondotta G. Bandmann, hogy a művészettörténésznek „történelmi ballasztal”

kell terhelnie látását, hogy eljusson az interpretáció alapfeltételéhez: a történetileg konkrét és autentikus percepcióhoz.⁵

Különösen a szemiotika nyomán terjedt el a nézet, hogy a képet, szobrot, épületet valami-féle vizuális „textusnak” kell tekinteni, „olvasni” kell.⁶ Eszerint a képzőművészeti alkotás is valamiféle – vizuális, plasztikai, architektonikus – nyelven megfogalmazott szöveg. Ezért ismét megerősödött az a szakirodalomban már korábban is felmerült nézet, amely szerint a művészettörténet rokon a nyelvtudománnyal, használhatja is annak elemzési módszerét, terminológiáját.⁷ H. L. C. Jaffé mindebből azt a következtetést vonta le, hogy a művészettörténet tudományban is, az irodalomtudományhoz hasonlóan, szigorúan el kell különíteni két diszciplínát: egyrészt egyfajta ’képzőművészeti linguisztikát’ (bildene Linguistik), amely a képi nyelvnek azokat a jelenségeit vizsgálja, amelyek a művészek kifejezési eszközként lehetőségére álltak műve alkotásakor; másrészt az irodalomtudomány képzőművészeti megfelelőjét, amely azt kutatja, hogy a rendelkezésre álló anyagból mit, milyen célra hozott létre.⁸ Ebből következik, hogy az interpretátornak meg kell ismernie annak a képi nyelvnek lexikáját, grammatikáját, sajátos kódrendszerét, melyen az értelmezés tárgyául választott mű „beszél”.

A nyelvtudomány analógiájával azonban csínján kell bánni. Kétségtől eltekintve létezik egyfajta „vizuális gondolkodás”, amely a valóság megismerésének, értelmezésének önálló módja⁹ és bizonyos cselekvésformák, például a tárgyformálás alapja, ezért szimbiotikus is a manipulatív kéz „gondolkodásával”. E „vizuális gondolkodásnak” megvannak az antropológiai, biológiai, pszichofiziológiai meghatározói, „állandói”, ugyanakkor történetileg, társadalmilag is determinált. Éppúgy tanulmányozható, mint a fogalmi gondolkodás, a gyakorlatban keresztesződik is vele, és ahogy annak médiuma a nyelv, hozzá is tapad nyelvi minőség. A sajátosságokról azonban nem szabad elfelejtenünk. Így például eltérő a kódok szerepe, a képzőművészetben és az építészetben ugyanis csak fenntartásokkal lehet vizuális kódokról beszélni. Vannak ilyenek, mint például az ikonográfiai jelek, az attributumok, allegóriák; sajátos vizuális kódrendszernek tekinthető az emblematika, a heraldika stb. Az elemi vizuális és plasztikai formák, a stílusalakítás, a térábrázolás elemei – tehát a képzőművészeti és építészeti valóságok – azonban nem tekinthetők kódoknak, nem is lehet desiffrirozni őket, hiszen jelentésük alkalmazásukban, használatukban rejlik, jelentésük kontextuális. A meandernek, a gótikus mérműnek, a barokk volutának, az építészeti elemeknek nincs szavakkal is megfogalmazható jelentése, félreértés lenne őket vizuális kódoknak minősíteni. Jelentésük azonos használatukkal, expresszivitásukkal.

A képzőművészeti stílusokat, formarendeket, az egy-egy kor vizuális kultúrájában közös vonásokat mutató koncepciálási módokat inkább azokhoz a rendszerekhez lehet hasonlítani, amelyekről a nyelvvel kapcsolatban Wittgenstein írt a sakkjátékot hozva fel példaként.¹⁰ A sakkban – mint minden játék, a sakk is sajátos kommunikációs szituáció – a résztvevők elfogadják a játékszabályokat. A nyelvek – a fizika, az etika stb. „nyelve” – ilyenfajta nyelvjátékszámak, létrejöttükhöz kommunikációs szituáció és megegyezésen alapuló játékszabály szükséges.

Hasonló folyamat figyelhető meg a művészetekben is. Minden stílus bizonyos vizuális-plasztikai „játékszabályok” elfogadásán alapul, hiszen mindenfajta vizuális konvenciónak is hallgatolagos megegyezés az alapja. Az alkotó és a befogadó „megegyeznek” bizonyos játékszabályokban, konvenciókban, és ez biztosítja a kommunikáció létrejöttét. Hallgatolagosan megegyeznek, hogy mit fogadnak el ábrázolási jelként, mi minősül valósághelyettesítő reprezentációnak, **esztétikai** minőségnek, szépnek – és így tovább. Panofsky a skolasztika és a gótikus építészeti **viszonyát** elemző könyvében „vizuális logikának” nevezi azt a szervezési módot, amelyet a „**skolasztikával** telített ember” elfogad játékszabályként a gótikus építé-

szet tagolásában, architektonikus rendjében és amely olyannyira zavarta Vasarit, aki a reneszánsz „játékszabályai” szerint ítélte meg az építészetet.¹¹

Természetesen a „játékszabályok” szigora, kötöttsége koronként és stílusokként eltérő. Az ikonfestészet „szabályrendje” például szigorúan kodifikált és évszázadokon át tartós,¹² míg a nyugateurópai fejlődésre inkább a szüntelen „szabálmódosítási javaslat” volt jellemző és egyre erősebb volt a művészek kívánsága, hogy olyan „szabályrendet” alakítsanak ki és fogadtassanak el, amely csupán az ő művészetükre érvényes – kockáztatva ezzel a kommunikáció létrejöttét.

A művészettörténelemben számos példa van arra, hogy egy műben különféle „játékszabályok” találkoznak. Gyakran a keveredés csupán eklektika – mint történt különösen a 19. századvég eklektikus építészetiében és iparművészetében –, máskor azonban ízes stílus az eredmény. Példázza a kopt művészet, amelyben az egyiptomi látáskultúra szabályrendje találkozik az antik göröggel és a korabizáncival, vagy a Gandhara művészet, amelyben az indiai szabályrend kapcsolódik hellenisztikus elvekhez. A modern európai művészetben pedig paradigmikus modell Picasso művészete, különösen az „Avignoni kisasszonyok”, hiszen Picasso e képében tudatosan ütköztetett többfajta képkoncipiálási módot, reprezentáció-rendszer: az európai klasszikus, a néger plasztika és az antik ibériai művészet szemléletmódját, szabályrendjét – lemondva még a formális szintetizálás igényéről is. Építészeten pedig a legeredetibb példa Le Corbusier Ronchamp-i Kápolnája.

A vizuális és plasztikai „játékszabályok” kialakulásában mindig több tényező játszik szerepet. Mindenekelőtt a látás pszichofiziológiai meghatározottsága, tehát az antropológiai állandó. Ez minden vizuális rendszer alapja, valójában azonban sohasem érvényesül pusztán pszichofizikai mechanizmusként, mert a képalkotó tudat történelmi-társadalmi meghatározottsága kondicionálja. Jellemzőmód az olyan általános természeti törvénynek ható minőségek is, mint például az aranymetszés, a szimmetria vagy a mértani formák érvényét sem természeti törvény jellegük, hanem a „játékszabály” adta hely szavatolja.

A másik összetevő minden kor sajátos természetértelmezése, azaz hogy a stilizálásnak milyen fokát engedi meg az adott vizuális rendszer logikája.

Ezzel egyenrangú, sőt gyakran dominánsabb összetevő a művészettörténeti múlt formatopozsainak determinatív ereje. E toposzok a képalkotás egy kultúrkörön belül rögződő konstitutív típusai – melyeknek a kultúrkörök közötti migrációjára is számos példa van –, vagy az emberi létszituációkat kifejező szimbolikus alapformák. E formatoposzok makacs továbbélését vizsgálja Warburg¹³ és Saxl¹⁴ mikor pátoszformákról beszélnek, Pächt,¹⁵ mikor a naturstúdiummal egyenértékűnek minősíti a kunststúdiumot és az „ábrázolásbeli szokások” fontosságát hangsúlyozza, vagy mikor Białostocki¹⁶ az ikonográfiai toposzok nehézkedési erejéről, Boas¹⁷ „tipikus formákról”, Sedlmayr¹⁸ „kritikus formákról”, Guido von Kaschnitz-Weinberg¹⁹ pedig alapvető élet- és világnézetekre vonatkozó formai állandókról ír és lényegében ezeket kutatja a modern művészettörténetírásban fellendülő típuskutatás.²⁰

Az interpretáció előfeltétele tehát, hogy az interpretátor megjelje a műveknél releváns „játékszabályok” kulcsát, elemezze a játékszabályok eredőit. Ez az elv nem csupán azokra a művekre érvényes, amelyeknél szembeötlő, hogy valamiféle szabályrenden alapulnak – mint például az a történeti stílusok, az erősen formalizált, stilizált irányok –, mert az ún. „természetes látásra” hivatkozó művek esetében sincs másképp. Egy naturalista tájkép is „játékszabályokon” alapul, hiszen a befogadó ekkor is elfogad bizonyos konvenciókat, jelesül az illuzionizmust, de az olyan magától értetődőnek ható összetevők, mint az alul-felül, bal-jobb, előtér-középtér-háttér is mind „játékszabály”, hiszen közmegegyezés, hogy milyen kontextusban érvényesek,²¹ értelmük, jelentésük egészen más például egy más olvasatú távolkeleti tájkép esetében.

A kultúrszociológus Bourdieu szerint az uralkodó rétegek kulturális monopóliuma, hogy az iskolázás során megtanítja tagjainak a különféle korok művészetének „játékszabályai” olvasási módját, tehát olvasni tudják azt is, amely pedig nem feltétlenül hat számukra „természetesnek”, míg a pallérozatlan néző értetlenül áll a számára ismeretlen képi textus előtt.²²

Természetesen egy mű helyes „olvasata”, azaz az adott vizuális rendszer „játékszabályainak” ismerete még csupán előfeltétele mindenfajta interpretációnak.

* * *

A bevezetésben példaként választott Piero della Francesca-kép sematikus interpretációs vázolata is mutatta, hogy minden interpretáció feltételezi: a műnek mélyebb értelme van, amely nem tárulkozik fel azonnal a jelenségben, hanem ki kell hámozni, el kell jutni hozzá. Ezt szolgálja az értelmezés folyamata.

Ügyszólván filozófiai közhely az a megállapítás, hogy a valódi megismerés csupán a lényeghez való eljutás révén történhetik. N. Hartmann²³ szerint például minden közvetlenül adott, mint olyan, csupán jelenszerű, létjelleg tekintetében mindig külön vizsgálatra szorul. Elsősorban e vizsgálatokban rejlik az ontológiai tevékenység. Ez a dolog lényegében rejlik. A valóságos lét, mint olyan, sohasem a lét, ahogy megmutatkozik (mint jelenség), hanem 'a lét, ahogyan magánvalón van' (mint megjelenő a jelenség mögött).

E felismerés jelentkezett Heideggernél²⁴ is, a művészetre vonatkoztatva. A műben a „létező lép ki létezésének elnemrejtettségébe”, a műben „ha a létező nyilvánítja ki magát, abban, ami és amilyen, az igazság történése működik”. A művészet lényege: „a létező igazságának magát-működésbehozó-magamegvalósító, magát-művé-változtatása”. A mű-értelmezés feladata eszerint a feltárulkozás, a magát-művé-változtatás folyamatának analízise, annak kutatása, hogy mi az az „igazság”, ami feltárulkozik a műben és miként zajlik e folyamat.

A hermeneutika legújabb irányának legjelentősebb képviselője, Gadamer az interpretáció feladatát szélesebb hatókörre is kiterjeszti: „Interpretálni kell mindenütt, ahol nem bízunk abban, ami egy jelenségben közvetlenül megmutatkozik. Így interpretál a pszichológia, mikor az életmegnyilvánulásoknak nem ismeri el azt az értelmét, amelyet maguk a megnyilatkozók ki akarnak fejezni, hanem arra kérdez rá, ami mögöttük, a tudattalanban lejátszódott. Ugyanígy interpretálja a történést a hagyomány adottságait, hogy feltárja azt a valódi értelmet, amely kifejeződik s ugyanakkor rejtve van bennük.”²⁵

Az interpretáció tehát hermeneutikai alapfogalom. Módszere lehet változó, bizonyos elvi azonosság azonban állandó. Axiómája a wittgensteini tétel: „Ahhoz, hogy ismerjem a tárgyat, nem külső tulajdonságait kell ismernem, hanem valamennyi belső tulajdonságát.”²⁶

A művészettudomány immár klasszikus interpretációs elméletei megegyeztek abban, hogy a vizsgálódás középpontjába az individuummént tételezett mű került.²⁷ Elvetették tehát a stílustörténeti gondolkodást, amely a művet egy általános szellemi entitás részeként, annak specifikumaként szemlélte. Jóllehet a stílustörténet is az egyedi művekből indult el, viszonylatrendszerbe helyezte őket és a művekben meglevő közös jegyekre figyelt, ezekből vonatkoztatva el a stílus ismérveit, amelyet aztán visszavetített az egyedi művekre. Ezzel szemben az új szemlélet az egyedi, individuális, megkülönböztető jelekre koncentrált.

A klasszikus interpretációs elméletek megegyeztek abban, hogy lényegében a műtárgy hegyi meghatározását fogadták el alapelveként; a mű „lényege szerint konkrét, egyúttal reális, magabazárt, egyedi individuum.”²⁸ A művet tehát önmagában zárt egésznek, de belülről strukturált egységnek, sajátosan szervezett rétegstruktúrájának tekintették.²⁹ A mű rétegei, a rétegeket alkotó elemek meghatározott rendszer belső törvényrendje, a struktúratörvény szerint rendeződnek. Diltheynek a pszichikai struktúrára vonatkozó elveire és az alaklélektanra

támaszkodva dolgozta ki a művészettudomány strukturalista módszerét, amelyet nemcsak az egyedi mű interpretációjának, hanem a korszakfogalom konstituálásának is alapjává tett. A régebbi stílusfogalomban az elrendező elv a csoportosításban, differenciálásban és ismét azonosításban rejlett, most a részek közötti szükségszerű összefüggés felismerése és bizonyítása vált feladattá mind az egyedi mű, mind a korszak viszonylatában.

Mi szervezi egységbe a művet? mi biztosítja, hogy a rétegstruktúrákból valódi organizmus szerveződjék? Mi adja a mű valódi individualitását? Mi az a belső demiurgosz, ami a dinamikus rendszerek éltető erejéhez hasonlóan koordinálja a művet? Mi tehát a Heidegger szorgalmazta igazság „magát-működésbe hozó-magamegvalósító, magát-művé változtatása”? Ilyen és ehhez hasonló kérdéseket vetett fel a műinterpretáció. Sedlmayr a központi elrendező elveket a „Mitte”-ben kereste és azt a mű individuális látványi karakterében találta meg,³⁰ Kurt Badt a mű „Welt”-karakterét a valóság és az Én közötti szintézisben vélte megragadni,³¹ Panofsky pedig ikonológiai módszerében úgyszólván az anagógia útja stációit követve kutatta a műstruktúra szükségszerű összefüggésének belső logikáját.³²

Ugyancsak általános nézet volt, hogy a mű belső összefüggésrendjét a mű „Sinn”-je biztosítja. A struktúráként értelmezett mű ugyanis sajátos jelentés-egész, az interpretáció feladata e jelentés desiffrirozása. A „Sinn” a művészettudomány legösszetettebb fogalma, értelmezése eltérő, nem azonos a szemiotika jelentésfogalmáéval, inkább a német filozófiai irodalom „Sinn”-értelmezésén alapszik, amely a „Sinn”-t viszonylatfogalomként kezelte.³³ Az interpretációnak eszerint a műstruktúrát meghatározó „Sinn” értelmezésére kell vállalkoznia. Módszere pedig a strukturanalízis, amelynek alapelveit Sedlmayr a következőképp határozta meg: 1. Az egésznek a résszel szemben logikai prioritása van; 2. A rész önmagában nem érthető meg, csupán az egészben elfoglalt helye által meghatározottan; 3. Az elemek egymáshoz való viszonya nem kézzelfogható realitás, hanem az absztraháló interpretáció tárja fel; 4. A strukturalizmus elsődleges a történelmi értelmezéssel szemben.³⁴

* * *

A művészettudomány klasszikus interpretációs modelljeit már megfogalmazásukkor is érte bírálat, az elmúlt negyed században pedig megszorodott az ellenvélemény, egyre több tanulmány foglalkozott az interpretációs modellek alapját alkotó strukturalizmus és ikonológia korlátaival.³⁵ A legszigorúbban W. Hofmann ítélte: a strukturalista interpretációban „a művészettörténész úgy lép fel, mint a világszellem beavatottja, mint művészfölöttes lény, aki ugyanakkor a művész végső, titkos akaratát kinyilvánítja. Az interpretáció 'l'oeuvre de l'oeuvre'-vé válik. A totális megértésre való törekvés a történeti folyamatot tökéletesen áttekinthetővé, egyértelműen szükségszerűvé és mélyértelművé teszi. A művészet, mint kialakulás és növekedés, egységes egészzé stilizálódik.”³⁶

A legtöbb bírálat a Sedlmayr-i tézisek negyedik eleme, a strukturalizmus ahistorizmusa ellen irányult. A művészettudomány – mint ahogy arra Panofsky rámutatott –, nem bontakoztathatja ki rendszerét, kategóriatárát, ha nem veszi figyelembe az empirikus művészet-történet felismeréseit, ez utóbbi azonban megragad a „factum brutum” szintjén, ha nem támaszkodik a művészettudomány orientációjára.³⁷ A strukturalizmus is történeti példákra támaszkodott, de elméleti következtetéseit csupán a művészet történetének meghatározott korszakára, az arra érvényes művészet-funkció értelmezésére és az annak megfelelő műtípusra alapozta.

A strukturalizmus a művet mikrokozmoszikusan zárt egésznek minősítette – műmodellként tehát azt a típust fogadta el, amely az európai művészetben a klasszikus görög és a reneszánsztól induló fejlődés domináns műtípusa volt. Ennek alapja a művészetnek, mint auto-

nóm szférának elfogadása, a mikrokozmoszban zárt mű ennek modellszerű képlete. Mint ilyen, kiemelődött a történeti összefüggések viszonyrendjéből, az interpretáló tehát ezeket az összefüggéseket „zárójelbe” tette, vagy mint Kurt Badt, pusztán „negatív determinánsként” kezelte. A történeti kérdések iránt érzékenyebb Panofsky a harmadik jelentésréteg, a „Dokumentumsinn” vagy „Wesensinn” szintjén ugyan ismét be akarta kapcsolni az önelvű struktúrának minősített művet egy kor szélesebb szellemi összefüggésrendjébe, de lényegében nem lépett túl a szellemtörténeti korszellem-konstrukción, azaz a tudatszféra megnyilvánulási formái közötti szellemi analógiát konstatáló szemléleten.

Az analógiás szemléleten mindenekelőtt a genetikus strukturalizmus képviselői – L. Goldmann,³⁸ P. Francastel³⁹ – haladtak túl. A genetikus strukturalizmus szerint a korszakos jellegű műformák, művek és a kor társadalmi valóságát meghatározó lényegi erők, a nagy világnézeti áramlatok között nem csupán analógia, hanem strukturális izomorfia figyelhető meg. A mű ugyan mikrokozmoszban zárt struktúra, önmagában megálló jelentésegész, „individuum”, a struktúratörvény determinálja, de egyúttal épp struktúrája révén a történeti korszak lényegi meghatározóinak érzéki-konkrét szimbóluma is. A műalkotás szerkezete és a társadalom szerkezete között izomorfizmus áll fenn minden jelentős mű esetében; a mű szerkezete a társadalom lényeges vonásait tükrözi, természetesen nem mechanikusan, hanem olyan művészi vízióként, amelyben a művészi szubjektum, illetve az az embercsoport, társadalmi csoport, amelynek a szubjektum része, fogalmazza meg lehetséges állásfoglalását az emberi történelem nagy kérdéseivel és kiélezett problémáival szemben.

E felismerés jellemezte például Francastelnek – Piaget genetikus strukturalizmusát is felhasználó – kutatásait az európai festészet tértelmezését illetően,⁴⁰ vagy Goldmann Chagall tanulmányát.⁴¹ Paradox mód legklasszikusabb megfogalmazása azonban Panofsky késői – egyébként saját oeuvre-jében és a művészettörténeti szakirodalomban is meglehetősen elszigetelt – műve, amelyben a skolasztika és a gótikus építészet kapcsolatát elemzi.⁴² Panofsky egy ideológiai világtelmezési rendszer,gnoszeológiai modell – a skolasztika – és a társadalmi praxis és tudat szférájába tartozó értékstruktúra – gótikus architektúra – izomorfiját és homológ funkcióját elemezte és bizonyította, tülemelkedve saját ikonológiai módszerén és a szellemtörténet analogikus vizsgálati módján.

A genetikus strukturalizmus tehát megőrizte a strukturalizmus számos elvét, mindenekelőtt azt a tételt, hogy a mű sajátos jelentésegész, értékstruktúra, a struktúra összefüggésrendje, belső meghatározottsága nem pusztán formális kauzalitás, hanem „Sinnbeziehung”, de a strukturális izomorfia elve szellemében e sajátos struktúrát kiemelte a történelmi-társadalmi izolációból, módosítva ezzel a Sedlmayr-féle alapelvek negyedik tételét. A homológ funkció analízisével pedig felvetette a funkcióanalízis gondolatát, amely a legújabb elméleti útkeresések leggyümölcsözőbb módszertani kísérletévé vált.

* * *

A klasszikus strukturalizmus legnagyobb hibája a művészet fogalmának metafizikus értelmezése volt. Bár Panofsky ars poetika érvényű tanulmányában, a „The History of Arts as a humanistic discipline”-ben⁴³ is rámutatott a művészettörténet nagy dilemmájára: t. i. a természettudománytól eltérően a művészettörténész számára kutatásának tárgya nem egyértelműen „adott”, egyáltalán, hogy ki mit tekint műtárgynak, az már ítélet, intencionális aktus, nem pusztán empirikus tények konstatálása. Mindenfajta értelmezést meg kell, hogy előzzön a művészet illetve a mű minemiségének posztulálása. A klasszikus művészettudomány azonban e feladatot ahistorikusan, metafizikusan hajtotta végre. Bár a művészettudomány Riegl felismerése óta elfogadta és axiómává tette azt a tételt, hogy minden kort saját

mértékével kell mérni és ezzel szakított a normatív esztétika uralmával, gondolkodásmódját mégis meghatározta az autonómnak tekintett művészeti szféra abszolútumához kötődő elfogultság.⁴⁴ Mindinkább szembetalálta magát azonban a művészetszociológia és a kulturális antropológia agresszív „kihívásával”.

A szociológia ugyanis egyértelműen a történelmi relativizmus talajára helyezkedett és tagadta a művészet létét, csupán a történelmileg-társadalmilag elfogadott jelenségcsoportról beszélt és e jelenségcsoport értelmezésére vállalkozott. A művészetszociológia legkövetkezetesebb képviselője, Bourdieu „intézményesített önkénynek” minősítette, hogy egy társadalom mit fogad el művészetnek.⁴⁵ Lényegében hasonló következtetésre jutott a strukturalista funkcionális alapján álló W. Hofmann is, aki a művészetet „Vereinbarungsbegriff”-nek, azaz megegyezés-fogalomnak minősítette.⁴⁶ A jelen esetben nem mérvadó, hogy a művészetszociológia, mikor a művészet-fogalmat relativizálta, nem számolt a „hamis tudattal”, azaz hogy egy kor esetleg épp az anti- vagy pszeudoművészetet fogadja el művészetként, és azzal, hogy számára autentikusnak hat valami, nem biztos, hogy valójában autentikus-e. A szociológia ugyanis közömbös az értékkel szemben. Ennek ellenére alapjaiban támadta meg a klasszikus strukturalizmus művészetfogalmának lényegét, a művészet, mint autonóm szféra elvét.

De a művészettörténeti gondolkodás is mindinkább megkérdőjelezte a művészet, mint autonóm szféra tézist. Kétségkívül voltak történeti korszakok, mikor a művészet valóban autonómiára törekedett, a tudatszférák között autonóm birodalom birtoklása volt vágya és ezt többé-kevésbé meg is valósította. A társadalmi tudat-szférák közül egyébként mindegyik autonómiára, sőt hegemoniára tör, a szférák – illetve ezek „realizálói”, az intézményrendszerek – között szüntelen hatalmi harc folyik. Az erőgyensúly – tehát mikor a szférák autonómiájukat megtartva alkotják a társadalom tudati struktúráját – csak ritka történeti pillanatok terméke, illetve e korokban is inkább csupán lehetőségében, ideaszinten, imagináriusan realizálódik, ám ilyenkor az autonómiára való törekvés jogos illúzió.

A történelmi korok zömében azonban a művészetnek nem adatik meg az autonómia, még viszonylagosan sem. A művészet a társadalom expresszív kultúrájának része, ennek megfelelően a mű sem önálló entitás, hanem rituális cselekménysor vagy a rendszerszerűen koordinált, esetleg véletlenszerű halmaz jellegű tárgyi környezet kelléke. Milyenségét tehát nem a mikrokozmosz értelmű mű struktúratörvénye határozza meg, hanem a mű rendeltetéséből fakadó funkcionális logika. Az interpretációnak ez esetben túl kell lépnie az egyedi művön – hiszen ennek „Sinn”-je egy nagyobb rendszer jelentéskörének visszfénye –, és az egész cselekménysor, környezetalakító tárgyegyüttes értelmezésére kell vállalkoznia, márpedig ez meghaladja a műinterpretáció strukturalista módszerének kompetenciáját.

A probléma legpregnansabban a klasszikus európai fejlődéstől eltérő társadalmak művészetének kutatásában jelentkezett. Az európai fejlődésre alapozó művészettörténetírás egyideig nem figyelt e jelenségcsoportokra, az európa-centrikus szemléletbe nem köthető jelenségeket az etnológia vagy a régészettudomány hatáskörébe utalta. Az elmélyültebb és komplex szemléletű történetkutatás azonban bebizonyította, hogy tulajdonképpen nincs oly mély eltérés az európai fejlődésben kialakult művészet-funkciótípus és az ókori társadalmak, a délamerikai magaskultúrák és az ún. „törzsi kultúrák” művészete között, mint ahogy azt korábban hitték. Lévy Strauss és általában a kulturális antropológia kutatásai megmutatták, hogy a törzsi kultúrák művészetértelmezése és például a középkori művészet funkciója között nem genus, hanem species szintjén lehet csupán különbséget tenni.⁴⁷ Fel is merült a kérdés, hogy azokban a korokban, mikor a művészet autonómiára törekszik és létre is jön a viszonylagos autonómia – nem maradt-e mégis közvetetten valamiféle, esetleg szublimált rituális cselekménysor része. A modern szociológia egyértelműen igennel válaszol e kérdésre.

A művészettörténeti gondolkodást azonban nem csupán „kivülről”, azaz a szociológia, a kulturális antropológia, az etnológia részéről érte támadás, hanem belülről is. Annak a ki nem mondva elfogadott elvnek és gyakorlatnak érvényét, hogy a művészettudomány művészet értelmezését és operatív kategóriáit a klasszikus antikvitásból, a reneszánszból és az utána induló fejlődésből vonatkoztatta el, már a századelőn megkérdőjelezte néhány művészettörténész. Érdekesmód mindenekelőtt az az Aby Warburg, aki az ikonológia kutatás központjának megalapítója és a módszer egyik megteremtője volt.⁴⁸ Warburg ugyanis nem tett különbséget egy kor képzőművésze és „képszükséglete” között, azaz az adott kor vizuális kultúrájában nem különítette el mereven egymástól az esztétikai értéket reveláló műalkotást és a kor kommunikációs szisztémájába tartozó „köznap” kifejezési formákat. Riegl, mikor egy kor stílusát kiterjesztette a kor tárgyi kultúrájára is, még az egyöntetű korstílus igazgatóban tette ezt, és Hans Belting szellemes észrevétele szerint kora vezető stílusa, az egész anyagi kultúrát egy stíluseszmény szerint megszervezni akaró szecesszió szellemében cselekedett.⁴⁹ Warburg azonban – kortársához, Duchamphoz hasonlóan – már megkérdőjelezte annak a művészetfogalomnak jogosságát, amelyre a művészettudomány és az esztétika támaszkodott. A warburgi kérdésselvetés jogos volt, hiszen történetiszociológiai szempontból meglehetősen nehéz is különbséget tenni a műalkotás és a pusztán a vizuális kommunikációt szolgáló képi közlés „dokumentumsinn”-je között. Márpedig ez utóbbi értelmezésére nem annyira a struktúranalízis, mint inkább a társadalomlélektani, mentalitástörténeti és kultúr-antropológiai megközelítés alkalmas.

Mindez szorgalmaztá, hogy a struktúranalízis helyét mindinkább a funkcióanalízis foglalja el. Mindenfajta interpretáció előfeltétele eszerint a művészet történetileg releváns funkciójának kutatása, annak a történetileg, társadalmilag meghatározott, kulturális erőternek rekonstruálása, amelyen belül a művészet dinamikus rendszerként működik.⁵⁰ Ez pedig együtt jár annak kutatásával, hogy az adott korban mit fogadtak el művészetnek, mi volt tehát a „Vereinbarungsbegriff” konkrét értelme.

Mindez nem jelenti, hogy az autonóm szférához tartozó, mikrokozmoszusan zárt műmódel strukturális elemzéséből leszűrt tanulságok nem lennének valamiként hasznosíthatók a művészet más funkciótípusa analízisekor. A kultúrantropológia bizonyította, hogy a művészet számos funkciója, eleme benne rejlik már a természetben, az állatvilágban⁵¹, vagy az ember emberré válása folyamatában alakult ki. A díszítőösztön, a játékosztön, az önrealizáláshoz kötődő önkifejezési kényszer, az ember önmaga létét igazolni akaró kreatív aktus, a társadalmi csoport identitás tudatát és legitimációját szolgáló szimbolika kialakítása – és folytatni lehetne a művészet különféle funkcionális tényezőit – mind az emberi, társadalmi cselekményformák közé tartoznak. Mind tartalmaznak olyan elemeket is, amelyek potenciálisan a művészeti szféra összetevői, önmagukban azonban még nem involválják a művészetet. A társadalmi praxis mind a szellemi, mind az anyagi kultúra területén mobilizálja ezeket a cselekvésformákat, kifejezési elemeket sajátos intézményrendszere funkcionális logikája szerint. Így például a transzcendentális intézményrendszerek – mágia, mitológia, vallás – is felhasználják őket, mint a rendszerük építő elemeit, jóllehet e rendszerek funkciója nem művészeti. Minden értékszféra és az annak megfelelő intézményes rendszer központi szervező erő logikája szerint, saját céljainak megfelelően mobilizálja az ember művészeti potenciálját, anélkül, hogy egyáltalán fel is merülne ezek önálló művészeti szférává való szerveződésének lehetősége.

Mindezen kivétel az anyagi kultúrára, a tárgyi világra is. Az anyagi kultúrában felhalmozódnak a történelem során különféle funkciót ellátó, ám potenciálisan esztétikai-művészeti jelentést is hordozó tárgyak, amelyeknek konkrét történeti funkciója eltérő volt. De akár a kor szépségeszményétől áthatott, megformált használati tárgyként, akár kultikus tárgyként vagy

dísz tárgyként funkcionáltak is, mindegyikük teleológikus tárgyformálási aktus része, ezért bennük volt a művészeti jelentést hordás képessége. A művészi potenciált hordó elemek a különböző korokban más és más intézményrendszer részeként funkcionáltak. Bizonyos történeti korokban erősödött azonban az autonómiára való törekvés, ekkor kialakulhatott a modellszerű képlet, a mikrokozmoszban zárt műtárgytípus. E modellszerű képlet strukturális elemzése, összetevőinek analízise visszamenőleg is segít az expresszív kultúra művészi összetevőinek felismerésében, értelmezésében, annak felismerésében, hogy bár ezek az elemek korábban szükségképp szimbiotikusak voltak kultikus-mitológikus-ideológikus stb. tartalmakkal – tehát nem autonóm, hanem heteronóm minőségűek –, mégis az autonóm művészet paradigmatis mőmodellje vetületében művészetként is értelmezhetők. Ez teszi lehetővé, hogy ne csupán kordokumentumot, hanem esztétikai értéket is lássunk az intenciója szerint nem művészeti funkciót teljesítő tárgyakban.

Az autonóm műtípus visszavetítése olyan korokra, mikor a művészetnek még viszonylagos autonómiájáról sem beszélhetünk, történelmietlen, a rá érvényes interpretálási modell, módszer használata inadékvát, ugyanakkor a paradigmatis modell ismerete nélkül nem tudjuk az expresszív kultúrában felfedni azokat a struktív elemeket, amelyeknek művészeti-esztétikai potenciálja és jelentése is van. A szociológia és a strukturalista funkcionalizmus jogosan hangsúlyozza, hogy a művészet megegyezés-fogalom – de ez nem csupán egy adott koron belül érvényes. Nem csupán az vizsgálendő, hogy a kor társadalma mit legitimizál művészetként, hanem érvényes a jelen és a múlt közötti párbeszédre vonatkozóan is, tehát hogy a ma embere – történeti ismereteire, összehasonlító és integráló képességére támaszkodva –, hogyan konstituálja a korábbi korok expresszív kultúrájának összetevőiből a művészeti minőségeket, felfedve azok többfunkcionális jellegét.

* * *

A klasszikus műinterpretálási modellek – kimondva, ki nem mondva – elfogadták azt a tételt, hogy a műnek csupán egy helyes értelmezése lehetséges. Ahogy a természettudós – felismerve a természeti törvényeket – analíziseiben objektív igazságokhoz jut el, úgy cselekszik az interpretátor is. Ha adekvát módszert választ, eljut a mű „objektív” jelentéséhez. Sedlmayr az interpretációt a zenei interpretációhoz hasonlítja és Furtwänglerre hivatkozik, aki szerint egy zeneműnek csupán egy helyes interpretációja lehetséges.⁵² Jellemző példája e nézetnek Sedlmayr és Badt klasszikus vitája Vermeer „A festőművészet dicsérete” „helyes” értelmezéséről,⁵³ de ezt mutatják a talán legtöbbet vitatott mű, Boticelli „Primavera”-jának ikonológiai elemzései is.⁵⁴

Magától értetődően az egyedül érvényes, helyes interpretációt keresők feltételezték, hogy a műnek csak egy – esetleg ugyancsak összetett – jelentése lehet. Az „egy jelentés – egy hiteles interpretáció” elv metafizikus merevségére azonban többen rámutattak. A művek ugyanis többértelműek, jelentésük úgyszólván kimeríthetetlen, ezért számtalan a desiffrirozási kísérlet is. U. Eco⁵⁵ a modern művészet tudatosan nyitott struktúrájú, ambivalens jelentésű műtípusaira hivatkozott, hangsúlyozván, hogy az ún. klasszikus művek sem voltak egyjelentésűek. D. Frey⁵⁶ szerint egy műtárgy megértése alapvetően más, mint a racionálisan formulált tudományos megértés, nem lehet ugyanis kikapcsolni az interpretátor szubjektív tényezőjét, a szubjektív hozzáállás különböző értelmezési lehetőségeket eredményez. Az értelmezési lehetőségeknek csupán egy határa van: az anakronizmus. Eszerint csak olyan értelmezés fogadható el, amely a mű történelmi meghatározottságának nem mond ellent. Történelmi meghatározottság, fejlődéstörténeti hely, szociológiai funkció, szellemtörténeti viszonylatrendszer: Frey szerint ezek adott tényezők, amelyek meghatározzák és lehatárolják az elfogadha-

tó értelmezési lehetőségeket. Hogy a műhöz való eltérő közeledés mennyire különféle „olvasatot” eredményez, mutatja, hogy például a Laokoón csoportot mennyire másként látta Michelangelo, Lessing vagy egy mai archeológus. G. Bandmann pedig metaforikusan a művet hegyhez hasonlítja, amelyet különféle aspektusból lehet szemlélni, mindig más és más képet kapunk róla, s e különféle képek egyformán igazak.⁵⁷

A mű léte tehát a történelemben a szüntelen jelentésváltozás. Minél összetettebb, gazdagabb tartalmú egy mű, annál nagyobb hatósugarú e szüntelen jelentésmódosulás. A jelentésváltozások is hozzátartoznak a mű szellemi bázisához, a mű részévé válnak, ezért végtelen folyamatról van szó. Így válik a történelmileg meghatározott szemléletmódokban, mint a benne rejlő értelmezési lehetőségekben, a mű önmaga feltárásává.

E nézetek jelzik, hogy az ötvenes-hatvanas években a művészettudomány is egyre inkább a hermeneutika és a jelentéstudomány felé orientálódott. A klasszikus strukturalizmus ugyanis némileg kacérkodott a monologikus tudományok módszertanával és a matematikai nyelvészet, az információtudomány és a szemiotika hatására a művészettörténet tudományban is megerősödött az egzakt módszerek iránti vágy. Az egzakt természettudományos módszer „csapdáját” ugyan a legnagyobbak elkerülték — példázza Gombrich, aki ugyan sokrétűen gyümölcsöztette a pszichológiai kutatásokat, de a művek összetett jelentése értelmezésekor komplex módszert választott.⁵⁸

Az új hermeneutikával és a rá támaszkodó recepció esztétikával egyidőben — tőlük függetlenül — a művészettörténet tudományban egyre többen megkérdőjelezték a természettudományos modell érvényét. Mint D. Frey vagy G. Bandmann példája is mutatja, az interpretátor elfogadja saját álláspontja, megközelítési módja relatív mivoltát és az interpretációt a jelen és a múlt közötti dialógusként értelmezi. E dialógusban az interpretátor feladatköre összetett. Egyrészt fel kell idéznie, hogy a műnek milyen volt kortársi recepciója, nyomon kell követnie a különféle korok recepcióján alapuló különféle interpretációs javaslatokat és végül a jelen szempontjaival kell ütköztetni a művet. G. Bandmann példaként említi, hogy a modern művészet tapasztalata kellett ahhoz, hogy a művészettörténet Giotto művészetében felfedezhesse a kubus jelentőségét. Közismert, hogy az expresszionizmus pallérozta szem nélkül nem értették volna meg Greco értékeit, vagy inadekvát ugyan a pszichoanalízis módszerével megközelíteni Bosch oeuvrjét, mégis a pszichoanalízis és a szurrealizmus segített új kérdéseket feltenni e kimeríthetetlen jelentéskomplexum árnyaltabb megközelítéséhez. Mindez azt a felismerést erősítette, hogy a mű léte, jelentésköre elválaszthatatlan a befogadó intenciójától, ha nem is annak terméke.

A befogadó aktivitásának hangsúlya jellemzi a strukturalista funkcionálizmust is.⁵⁹ Helyes az a követelmény, hogy a mű interpretálásának előfeltétele a történelmileg konkrét funkció feltárása, ám minden mű multifunkcionális és ebből fakadóan többjelentésű. Kétségkívül valamilyen konkrét funkció ellátására hozták létre — mint pl. oltárkép, híres embert ábrázoló portré, díszítő feladat stb. —, e funkció rekonstrukciója alapvető követelmény. A mű jelentése azonban nem merül ki pusztán e meghatározott funkcióból fakadó jelentésben, mert anynyi jelentése van, ahány összefüggésrendszer részévé válik. Az pedig nem pusztán a mű saját tulajdonságaitól függ, hogy milyen vonatkozásrendszerekbe kerülhet, hanem az interpretátor intenciójától is. Már pedig más és más viszonylatrendszerekben a mű más és más jelentést reuelál. A funkció tehát nem csupán a tárgy, hanem a receptor szempontjából is lényeges: mire kérdez rá a szemlélő, milyenfajta jelentéseket kíván a műből kiolvasni. A művet lehet többek között ideológiai, gazdaságtörténeti, szociológiai, pszichológiai, esztétikai, stílustörténeti szempontból faggatni, ez pedig azt jelenti, hogy mindig más és más összefüggésrendszerbe kerül, ebből következően más és más típusú jelentései tárulkoznak fel. Egy oltárképet például lehet vallástörténeti, ikonográfiai, ikonológiai, stíluskritikai, esztétikai, művelődéstörténeti,

szociológiai, társadalomlélektani, viselettörténeti szempontokból „elemezni” – és folytatni lehetne a „rákérdezések” sorát, ha nem is a végtelenségig, hiszen a releváns kérdéseknek megvan a határa, mint ahogy arra D. Frey is rámutatott az elfogadható értelmezések határával kapcsolatban.

Ugyanaz a mű tehát a viszonylatrendszerektől függően többfunkciójú és jelentésű, funkciója gyakran „malgré lui” és mégis releváns. Nincs tehát egy értelmezési módja, hanem többfajta lehetséges, jelentéspotenciálja kimeríthetetlen. Mindez nem jelenti azt, hogy a mű jelentése feloldódik a szubjektív recepcióban, hiszen mindaz a jelentés, amely a különféle viszonylatrendszerekbe kapcsolatlan feltárulkozik, potenciálisan benne van a műben. Ha pedig az interpretátor olyan jelentést is „belelát” a műbe, amely potenciálisan nem lehet benne, vagy olyan viszonylatrendszerbe próbálja helyezni, amelyre a mű nem alkalmas, akkor az interpretátor leledzik a szubjektív önkény bűnében, vagy úgy jár, mint a rossz pszichoanalitikus, aki minden tünetben saját preconcepciója igazolását véli felfedezni. Talán nem is véletlen, hogy a művészettörténet legnagyobb önkényes interpretációja – Freud Leonardo elemzése – épp egy zseniális pszichoanalitikus műve volt.

* * *

Az interpretáció feladata nem merül ki csupán a mű olvasatában, szituálásában, belső struktúrája elemzésében, funkcióanalízisében, hanem rákérdez arra is, hogyan lehetséges egyáltalán, hogy a mű létrejöhessen és miért épp így jött létre? Valamit megismerni annyi, mint létrejöttének indokát és módját megismerni – a közismert tétel a művészettörténetre is érvényes. Wölfflin szerint a művészettörténész feladata az interpretáció során a művet beilleszteni egy történeti sorba. Ha ez megtörtént, felmerül a kérdés és az interpretátornak meg kell kísérelnie a válaszadást: miért épp ez a forma képződött?

Minden mű valamiféle művészeti – tartalmi, formai, funkcionális – kérdésre adott válasz, minden művet tehát valamiféle kérdés előz meg. Gadamer Collingwoodra hivatkozva írja, hogy „aki érteni akar, annak kérdezve vissza kell mennie a mondatok mögé. Válaszként kell megérteni őket egy kérdés felől, amelyre válaszolnak.”⁶⁰ Csak akkor értünk meg valamit, ha értjük a kérdést, amelyre válasz. Az interpretátornak tehát vizsgálnia kell a kérdésfelvetés meghatározott történeti feltételeit. Ezek rekonstruálása, az alternatívák végiggondolása, a „verstehen” nélkülözhetetlen kelléke.

A történetileg releváns kérdések rekonstruálása a művészettörténetírásban általában a stílustörténet és a kunstwollen princípium szellemében történt. Eszerint minden kornak és nációnak – megvannak a kérdés-lehetőségei, szükségszerű kérdései és szükségszerűek a válaszok is. Nem minden történhetik meg mindenütt és mindenkor. A kérdéseknek és a rá adott válaszoknak megvan a történeti logikája. Hogy melyik korban milyen művészettörténeti problémakör vár megoldásra, az a stílusok önfejlődésének illetve e fejlődés belső demiurgoszáinak, a kunstwollen önmozgásának függvénye. Ebből következően az interpretátor feladata – történetarcheológiai, filológiai, stíluskritikai módszerrel vagy intuitíve – a kunstwollen mozgásirányának, a történeti fejlődés logikájának felismerése, rekonstruálása, mert így rekonstruálható a történetileg releváns kérdések és az arra adott szükségszerű válaszok.

A stílustörténeti gondolkodáson, az egyenesvonalú fejlődéselven és a kunstwollen koncepción túllépő művészettörténetírás árnyaltabban fogalmaz. A. Chastel⁶¹ szerint nagy távolságból, történeti távlatból nézve a művészi tevékenység ugyan egységnek hat és a művészettörténész hajlik arra, hogy csupán a szükségszerű vonásokat lássa, amely egy kor művészetének elemeit összeköti. Ha azonban konkrétan nézzük, akkor látjuk, hogy egy művésznek vagy kézművesnek mindig volt választási lehetősége. Választhatott ilyen vagy olyan irányt,

hatott rá ez vagy az, vagy vállalta az ismeretlenbe ugrást, az új formák kitalálását – a szükségzerű mellett tehát ott a véletlen.

A stíluspluralizmus elve elfogadásával a művészettörténetírás egy kort többdimenziójúnak lát, a benne megfogalmazódó művészeti kérdések száma is több, mint ahogy az egyenesvonalú fejlődés és a kunstwollen koncepciót elfogadó művészettudomány vélte. Minden mű választás, minden forma mögött emberi döntés húzódik, a lehetőségek közül valami melletti állásfoglalás. Az interpretátornak meg kell keresni e döntések motivációit – márpedig ezt csak komplex szemlélettel, több tudomány módszerével teheti meg, hiszen történetpszichológiai, mentalitás történeti, társadalomlélektani gazdasági, ideológiai, etikátörténeti vizsgálódás révén juthat csak el a válasz miértjének megértéséhez. Egyúttal szükségképp eljut azonban így az alkotó emberig, a szüntelenül válasz előtt álló és válaszoló emberi döntésig. G. Bandmann egy Van Dyck portré elemzésében⁶² bemutatta, hogy minden mű az emberiség történetét hordja magában, hiszen előfeltétele minden addigi emberi tevékenység, számtalan emberi döntés válik szemléletessé a műben. A művészet az emberiség emlékezeté – vallja több filozófus, de nemcsak erről van szó. Egy mű az emberi történelem szüntelen folyamának pillanatnyi jegecesedési pontja, a mindenkori „condition humain” tárgyi rekvizituma, az emberi választások, a lehetőségre adott válaszok megörökítője. Minden mű a kor és a kor emberi valóságának önfeltárulkozása, az interpretáció ennek az önfeltárulkozásnak több szempontú analízise és konfrontálása saját korunk önreflexióival, ezért nem csupán művészetelméleti és történeti probléma, a holt és élő nyelvek, textusok olvasásának tudománya, hanem érinti az egzisztenciálfilozófia kérdéseit is. Az interpretáló művészettörténész nem a világszemlélet beavatottja, nem a kunstwollen mozgásának nyomozója és igazolója, hanem az emberi döntések motivációjának és a multifunkcionális mű sosem kimerülő jelentéspotenciáljának kutatója, saját kora és a mű közötti dialógus rögzítője.

* * *

Azoktól a próbálkozásoktól eltekintve, amelyek az interpretációt a természettudományok módszerétől inspirálva a törvénytudományok szellemében értelmezték, a művészettörténet tudomány újabb kísérletei inkább az új hermeneutika vonzáskörébe kerültek és módszerük a jelentéstudományokéval rokon. Már a mű „Sinn”-jét kereső klasszikus strukturalizmus is a művet differenciált jelentés-struktúráként értelmezte és mind a strukturalizmus, mind az ikonológia a jelentés illetve jelentések feltárására és értelmezésére vállalkozott.⁶³ A mű azonban nem csupán jelentésstruktúra, hanem jelentéssel bíró értékstruktúra. Márpedig az axiológiai vizsgálatok az utóbbi időben mintha háttérbe szorultak volna a művészettörténet tudományban, hiszen az elmúlt évtizedek látványos módszertani irányai – gondoljunk csak Panofsky késői írásaira és ikonológiai interpretációs modellje korrekcióira (különösen Forssmann és Białostocki), Bourdieu féle művészetszociológiára, a Warburg elveket továbbvivő vizuális antropológiai kutatásokra, a Gombrich elveiből kiinduló új reprezentáció elméletekre,⁶⁴ a mélylélektan hatását tükröző szociálpszichológiai és pszichoanalitikai elemzésekre – mind szemérmesen zárójelbe tették a művészi érték kérdését. Nem véletlen, hogy a még a „régisikola” képviselője – azaz a stílus, mint művészi elvet elfogadó és par excellence formaproblémákban gondolkodó O. Pächt⁶⁵ bírálta legszellemesebben az ikonológia művészi érték iránti közömbösségét, vagy hogy a modern német művészettudomány fejlődésében oly nagy szerepet játszó 1962-es Regensburgi 9. Német-művészettörténeti Napok alkalmával,⁶⁶ nemcsak G. Bandmann tartotta meg nagyhatású referátumát (Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte), amelyben a történeti tudományok szempontjából legitímálta a művészet-történettudományt, hanem K. Bauch „Kunst und Form” című előadásában Bandmann

ikonológiai szempontjait is bonckés alá vette, az egyoldalú tartalom (Inhalt) és jelentés analízissel szemben az Inhalt-ból Gehalt-tá nemesítő Forma aktív, értékteremtő szerepét hangsúlyozván. A művészetszociológia ellen pedig már közhelyszerű a vád, hogy inkompetens a művészi értéket illetően, ahogy ezt a művészetszociológusok meg is vallják.

Márpedig az interpretáció nem hátrálhat meg a műnek, mint értékstruktúrájának vizsgálata előtt, bármennyire megtépzott is mindenfajta axiológiai tételt a történeti relativizmus vagy a recepció esztétika. Hiszen ahogy Wölfflin az 1921-es „Das Erklären von Kunstwerken” című tanulmányában megjegyezte, az interpretációs sor végigkövetés után „végül háttérben az értékprobléma, amit minden laikus naivan megkérdez: miért szép e mű, miért jobb az egyik, mint a másik”?⁶⁷ Márpedig a művet kvalitatíve meghatározni, az az interpretáló számára mindig is a „problémák problémája” marad.⁶⁸

Az interpretáció nem axiológiai tevékenység, de feladatkörébe tartozik az értékre-vonatkoztatás, tehát annak megmutatása, hogy a műnek milyen értékkomponensei vannak.

Mikor a művészet fogalmával kapcsolatban megállapítottuk, hogy az a potenciálisan művészeti-esztétikai jelentést hordozó összetevőknek a funkciótól meghatározott, koronként eltérő módú szerveződése, érintettük az értékproblémát is, mert a művészeti-esztétikai jelentés mindig értékminőség, épp ez választja el a másfajta jelentésektől, így a pusztá hírközléstől, kommunikációtól, önkifejezéstől, a praktikus, pragmatista jelentéstől stb.

A művészetben számos érték-hordozó tényező található. Egy festményénél például kereshe-tünk konstruktív, expresszív, dekoratív, ábrázoló, stilizáló értéket, értékminőség lehet a kompozíció zártsága, nyitottsága, a homogeneitás, a differenciáltság, a par excellence festői, plasztikai, lineáris elemek, ugyancsak értéktényező a szemantikai, emotív, asszociatív, konnotatív gazdagság, a funkciónak megfelelés, az eredetiség – és folytatni lehetne a sorolást. Az értékreveláló tényezők számától, kombinációjuk minőségétől függ egy mű értékstruktúrájának gazdagsága, differenciáltsága.

Magától értetődően az értékpotenciálok között is lehetséges konfliktus, számos érték kizárja a másikat, például egy klasszikus reneszánsz kompozíció zártsága, harmóniája, szimmetriája, dekoratívítása, posztulatív, racionális karaktere tagadja egy barokk mű nyitott, aszimmetrikus, emotív, transzcendentális értékrendjét.

A művekben általában egynemű értékrend uralkodik és viszonylag redukált az értékskála. Egy Mondrian kompozíciónál például dominál a konstruktív, dekoratív, posztulatív, logikai érték, alapvető értékszervező erő a tökéletes arányrendből fakadó homogenitás és zártság, bizonyos értékek – mint a szemantikai, asszociatív, festői stb. – hiányoznak vagy redukáltak. A széles értékskálát szintetizálni akaró vállalkozás viszonylag ritka, inkább csak a klasszikus művek sajátja – nem véletlen, hogy a bonyolult értékstruktúrájú művek válnak aztán az interpretáció legnagyobb problémáivá, mint példázza Vermeer, Rembrandt vagy Cézanne művészete. Megjegyzendő, hogy a különféle értékminőségek kvantitatív száma önmagában még nem tesz egy művet értékesebbé egy redukáltabb értéklehetőséget szervező műnél, mert az értéknél perdöntő az intenzitás, az érték mélységdimenziója, az értékek egymást nem helyettesíthetik és nem is állíthatók egymással szembe: Mondrian mértani logisztikája nem érv Pollock más értékstruktúráját felvilágosító gesztusával szemben.

Az tehát, hogy egy mű több érték-hordozó tényezőt mozgósít, még nem teszi feltétlenül jelentősebbé, „értékesebbé”, ugyanakkor épp az értelmezés vetületében korántsem elhanyagolható szempont és eligazíthat bizonyos műfaji problémákban is. A művészettudomány gyakran beleszúzott az „autonóm”, „alkalmazott” művészet, mint értékszempont hamis alternatívájába és értékhierarchiát állított fel az „önelvű”, „belülről determinált” és a „valami másért való”, célját kívülről kapó mű között. Tény azonban, hogy a festmény általában több értékkomponenst mozgósít, mint egy iparművészeti tárgy, az utóbbi jobbjára megleg-

szik a funkcionális és a dekoratív értékkel. Ez azonban önmagában még nem szavatolja a festmény magasabbrendűségét, lehet, hogy az összetettebb értékkomponensekkel ügvetlenül sáfarkodik, míg az iparművészeti mű tökéletesen kiaknázza a vállalt értékfordó tényezőök értékpotenciálját.

Az, hogy egy műben milyen értékekről lehet szó, kortól determinált és összefügg a művészet és a mű konkrét funkciójával és vállalt feladatával, tehát az „immanens poetikával” is. Ha az interpretátor ezt nem veszi figyelembe, ismét „félreinterpreálja” a művet. E kérdés nem azonos azzal a lényegében szociológiai problémával, hogy egy kor mit fogad el és minősít értéknek vagy hogy a későbbi szemlélet milyen új értékeket fedez fel a műben – épp a későbbi tapasztalatok révén, – vagy pedig értéként fogad el olyan tényezőket is, amelyeket korábban nem minősítettek értéknek. Az értéktényezőök értékpotenciálja ugyanis objektív és ha az értékmegvalósultság nem is mérhető numerikusan – bár történet erre kísérlet az információesztétikában –, lehetőség van a viszonyításra, a hasonló értékpotenciálokhoz való összemérésre, ez pedig egy viszonylatrendszeren belül feljogosít a rang megállapítására.

Hogy az előbbi példánál maradjunk: Mondrian vagy Pollock között nem lehet értékangrosot megállapítani, mert nem tartoznak egy viszonylatrendszerbe, ám egy Mondrian művet már lehet szituálni és rangsorolni a 20. század geometrizáló, síkkonstruktivista művei között. Ez azonban már az interpretáció *utáni* feladat. A *verstehen*, azaz az interpretáció célja azonban nem érhető el az értékrevonatkoztatás nélkül, hiszen a mű értelmezése épp azért nincs kiszolgáltatva a mindenkori receptornak, mert az interpretációt lehatárolják a műben revaláló értékek.

JEGYZETEK

1. A művészettörténeti interpretáció történetéről, iskoláiról, módszertanáról l. LÜTZERER, H.: *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst.* Freiburg/München, 1975. 3 Bd.; HEINZ, R.: *Erklären und Verstehen in der Kunstwissenschaft.* In: *Der Methoden- und Theorienpluralismus in der Wissenschaft.* Bd. 6. Meisenheim am Glau, 1971.

2. A „kenneni”, „verklären”, „verstehen” grádusok a művészettörténet tudományban elterjedt fogalmak, a modern irodalomtudomány H.-G. GADAMER: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik c. művéből kiindulva a „verstehen”, „auslegen”, „anwenden” terminusokkal illetve interpretációs fázisokkal operál.* A szellemtudományok interpretációs problematikájára l. BETTI, E.: *Teoria generale della interpretazione.* Milano, 1955 (németül: *Allgemeine Auslegungstheorie als Methodik der Geisteswissenschaften.* Tübingen, 1962); BOLLNOW, O. Fr.: *Das Verstehen. Drei Aufsätze zur Theorie der Geisteswissenschaften.* Mainz, 1949. 7–33.

3. GOETHE, J. W.: A Laokoón-szobor (ford. Görög L.). In: *Goethe. Antik és modern.* (szerk. Pók L.) Bp., 1981. 197.

4. WÖLFFLIN, H.: *Das Erklären von Kunstwerken* (1921). In: *Wölfflin, H.: Kleine Schriften.* Basel, 1946. 165–180.

5. BANDMANN, G.: *Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte.* In: *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.* Bd. 7 (1962) 146–166.

6. I. különösen MARTIN, L.: *Éléments pour une sémiologie picturale.* In: *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art.* Bruxelles, 1969. 112-től; u.ö.: *Comment lire un tableau.* In: *Etudes sémiologiques. Troisième Partie: Lectures de tableaux.* Paris, 1971. 85–100.

7. Klasszikus példa SCHLOSSER, J. v.: „Stilgeschichte” und „Sprachgeschichte” der bildenden Kunst. In: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Abteilung.* 1935. Bd. 1. München, 1935. A kérdés újabb problematikájára és szakirodalmára l. MIKLÓS P.: A látvány „nyelve”. In: *Vizuális kultúra.* Bp., 1976. 21–38.; NÉMETH L.: A képművészet „nyelve”. In: *Jelenkor XXVII/1984.* 1. 43–48.

8. JAFFÉ, H. L. C.: *Stiluspluralismus: Das Jahr 1907.* In: *Beiträge zum Problem der Stiluspluralismus. Studien zur Kunst des neunzenten Jhts.* Bd. 38. München, 1977. 32.

9. E felismerés a művészettudományban mindekelelt FIEDLER, K. nevéhez fűződik (Schriften über Kunst. 2 Bde. München, 1913/14. Új, bőv. kiad. München, 1971). Az újabb irodalomból l. FRANCASTEL, P.: *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art.* Paris, 1965.; ARNHEIM, R.: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff.* Köln, 1972.; u.ö.: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája.* (ford. Szili J. és Tellér Gy.) Bp., 1979.; KEPES GY.: *A látás nyelve* (ford. Horváth K.) Bp., 1979.; LAUDE, J.: *Picasso: célébration du centenaire d'un naissance.* Paris, 1982.

10. WITTGENSTEIN, L.: Logikai-filozófiai értekezés (ford., bev., jegyz. Márkus Gy.). Bp., 1963. A Philosophical Investigation-ban kifejtett language-game elméletéről i. m. 87. sz. jegyzet 212–214.

11. PANOFSKY, E.: Architecture gothique et pensée scolastique (trad. et postface de Bourdieu, P.). Paris, 1970. 112.

12. Az ikonfestészet, mint sajátos „nyelv” és szabályrend l. SHEGIN, L. F.: Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst. (Vorwort von Uspenski, B. A.) Dresden, 1982.

13. Gombrich szerint Warburg „Sohasem adta fel azt az eszméjét, hogy a képeknek lényegi értelmük, rögzített érzelmi töltésük van, amely függetlenítheti attól a kontextustól, amelyben használják őket.” GOMBRICH, E. H.: Aby Warburg. An Intellectual Biography. London, Warburg Institute. 1970. 294.

14. SAXL, F.: Continuity and Variation in the Meaning of Images. In: Lectures. London, 1957. 11–12.

15. PÄCHT, O.: Zur Frage des geistigen Eigentums im bildkünstlerischen Schaffen. In: PÄCHT, O.: Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis. München, 1977. 164–186. ill. u.ö.: Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis. i. m. 191.

16. BIALÁSTOCKI, J.: A „kerettémák” és az archetipikus képek (ford. Tóth S.). In: Régi és új a művészettörténetben. Bp., 1982. 167–175.

17. BOAS, F.: Primitive Art. Oslo/Cambridge, 1927. (magyarul Népek, nyelvek, kultúrák. II. Primitív művészet. ford. Bónis Gy. Bp., 1975.)

18. SEDLMAYR, H.: Prinzip und Methoden der Kritischen Formen. In: Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bologna, 1982. 31–38.

19. KASCHNITZ-WEINBERG, G. v.: Mittelmeerische Kunst – eine Darstellung ihres Struktur. Berlin, 1965.

20. I. pl. GANTNER, J.: Rembrandt und die Verwendung klassischer Formen. Bern, 1964.; BAUCH, K.: Studien zur Kunstgeschichte, Berlin, 1967.

21. I. FRITSCH, V.: Links und Rechts im Wissenschaft und Leben. Stuttgart, 1964.; DITTMANN, L.: Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert. In: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. Studien zur Kunst des neunzehnten Jhts. Bd. 38. München, 1977. 92–118.

22. BOURDIEU, P.: Esztétikai látásmód és művészeti szakértelem. In: Valóság 1971/9. 52–65.

23. HARTMANN, N.: Lételméleti vizsgálatok (ford. Redl K.). Bp., 1972. Különösen az Új ontológia Németországban c. tanulmány.

24. HEIDEGGER, M.: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1962.

25. GADAMER, H.-G.: A hermeneutikai alapprobléma visszanyerése. (ford. Bonyhai G.). In: Helikon. 1981. 2–3. 156.

26. WITTGENSTEIN, L.: i. m. 2.01231

27. I. SEDLMAYR, H.: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1968.; BADT, K.: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln, 1971. 101-től; HEIDT, R.: Panofsky-Kunsttheorie und Einzelwerk. Köln–Wien, 1977.

28. HEGEL: Ästhetik. 3. Teil. Einleitung. Berlin, 1955. 577.

29. A mű, mint rétegstruktúra esztétikai kifejtése l. HARTMANN, N.: Esztétika. Függelék. 41. fe-

jezet. Az esztétikai tárgy ontológiájához. (ford. Bonyhai G.). Bp., 1977. 707-től. A művészettudományban l. SEDLMAYR, H.: Zu einer strengen Kunstwissenschaft (1931). In: Kunst und Wahrheit i. m. 55–70.; PANOFSKY, E.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932). In: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1974. 85–97.

30. SEDLMAYR, H.: Kunst und Wahrheit, i. m. 96.-től.

31. DITTMANN, L.: Die Kunsttheorie Kurt Badt. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. XVI/L. 1971. 56–78.

32. PANOFSKY, E.: Zum Problem... i. m.

33. BETTI, E.: Teoria generale... i. m.; HEYDE, E.: Vom Sinn des Wortes Sinn. In: Sinn und Sein. Ein philosophisches Symposion. Tübingen, 1960. 69–94.

34. KUHN, H.: Das Problem der Interpretation von Kunstwerken. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 27. (1933).; WELLECK, A.: Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie. Bern, 1955.; KASCHNITZ-WEINBERG, G. v.: Kleine Schriften zu Struktur. Berlin, 1965.; LORCK, C. v.: Grundstrukturen. Strukturanalyse des Kunstwerks. Berlin, 1965.; EINEM, H. v.: Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft. In: Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften. Mainz, 1973.; Der moderne Strukturbegriff. Materialien zu seiner Entwicklung 1930 bis 1960. Darmstadt, 1973.

35. KAEMMERLING, E. (Hrsg.) Bildende Kunst als Zeichensystem I. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln, 1979. c. tanulmánykötetből: FORSSMAN, E.: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte (1966/1979). 257–300.; LIBMAN, M.: Ikonologie (1966). 301–328.; PÄCHT, O.: Kritik der Ikonologie (1977). 377–433.; MANNINGS, D.: Panofsky und die Interpretation von Bildern (1973). 434–459.; BÄTSCHMANN, O.: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik (1978). 460–486.; TEYS-SÈDRE, B.: Iconologie. Réflexion sur un concept d'Erwin Panofsky. In: Revue Philosophique de la France et de l'Étranger. T. CLIV. 89. (1964). 321–340.

36. HOFMANN, W.: Fragen der Strukturanalyse. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 17/2. (1972). 151.

37. PANOFSKY, E.: Über des Verhältnis des Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „Kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe”. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. XVIII/1925. 129–161.

38. GOLDMANN, L.: La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature. In: Pour une sociologie du roman. Paris, 1964. 211-től.

39. La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel. Paris, 1976.

40. FRANCASTEL, P.: Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme. Paris–Lyon, 1951.

41. GOLDMANN, L.: Sur la peinture de Chagall – Réflexion d'un sociologue. In: Structures mentales et création culturelle. Paris, 1977. 415–444.

42. PANOFSKY, E.: Architecture gothique et pensée scolastique... i. m.

43. In: PANOFSKY, E.: *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth, 1970.
44. Az „autonóm művészet” kategória bírálatát I. Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (Müller, M., Bredekamp, H., Hinz, B., Verspohl, F.-J., Fredel, J., Apitzsch, V. tanulmányával) Frankfurt am Main, 1972.
45. BOURDIEU, P.: i.m.
46. HOFMANN, W.: *Fragen der Strukturanalyse...* i.m. 156-tól.
47. I. CHARBONNIER, G.: *Entretiens avec Lévi-Strauss*. Paris, 1961.
48. WIND, E.: *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. 25. (1931). Beiheft (4. Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 7–9. Oktober 1931) 163–179.; WUTTKE, D.: *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe* (1974). Göttingen, 1977.
49. BELTING, H.: *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*. München, 1983. 15–26.
50. E nézet előfutára a kiváló svéd művészettudós, PAULSSON, G.: 1942–43-ban írt tanulmányában. Főműve német fordítása: *Die soziale Dimension der Kunst*. Bern, 1955. A művészettörténeti korszak aspektusából I. NÉMETH L.: *A művészettörténeti korszakfogalom értelmezéséről*. In: *Ars Hungarica* 1973. 9–24.
51. I. SEBEOK, Th. A.: *A művészet előzményei* (ford. Pléh Cs.) Bp., 1979.
52. I. SEDLMAYR, H.: *Kunstwerk und Kunstgeschichte*. In: *Kunst und Wahrheit*. IV. *Probleme der Interpretation*. 7. *Die Richtige Interpretation*. i.m. 103–106.; BADT, K.: „Modell und Maler” von Jan Vermeer. *Probleme der Interpretation*. – *Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*. Köln, 1961. „Das Problem der allgemeingültigen Interpretation” c. fejezet.
53. SEDLMAYR, H.: *Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst*. In: *Kunst und Wahrheit*. i.m. 161–172.; BADT, K. i.m.
54. A Primavera interpretációs kísérleteire I.: *WARBURG, A.: Sandro Botticelli „Geburt der Venus” und „Frühling”. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg u. Leipzig, 1893 (újra közölve: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. I–II. Leipzig u. Berlin. 1932 *Gesammelte Schriften* I–II. I. 1–59; 307–328.); TERRASSE, C.: *Botticelli, Le Printemps*. Paris, 1938.; *FRANCASTEL, P.: La fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique; Un Mythe poétique et social du Quattrocento: La Primavera*. In: *La réalité figurative* i.m. 241–287.; *WIND, E.: La Primavera di Botticelli*. In: *Misteri Pagani nel Rinascimento*. Milano, 1971. 141-től.; *GOMBRICH, E.-H.: Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle*. In: *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*. London, 1972. 31–81.; *ARBORE, G./CRIVAT, E./GHEORGHE, M.: Syntaxe, sémantique et pragmatique en peinture: Un exercice de méthode sur le printemps de Botticelli*. In: *Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies*. Vienna, July 1979. Vol. III. Part. 5. *Semiotics in Architecture and Fine Arts. Approaches to Semiotics* 68. Berlin–New York–Amsterdam, 1983. 1271–1278.
55. ECO, U.: *Bevezetés A nyitott mű című tanulmánykötet második kiadásához és A nyitott mű poétikája* (ford. Zentai É.). In: *A nyitott mű* (Válogatott tanulmányok). Bp., 5–58.
56. FREY, D.: *Zur Deutung des Kunstwerks* (1958). In: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Darmstadt, 1976. 83–112.
57. BANDMANN, G.: i.m.
58. GOMBRICH, E.-H.: *Symbolic Images* i. m.
59. I. LÉVI-STRAUSS, C.: *Anthropologie structurale*. Paris, 1958.; *BROEKMAN, J. M.: Strukturalismus*. Moskau–Prag–Paris. Freiburg/München, 1971.; *SCHIWY, G.: Neue Aspekte des Strukturalismus*. München, 1971.; *Der Struktur-begriff in der Geisteswissenschaften*. Mainz, 1973.; *BURNHAM, J.: Kunst und Strukturalismus. Die Neue Methode der Kunst-Interpretation*. Köln, 1973.; *BOUDON, R.: Strukturalismus – Methode und Kritik. Zur Theorie und Semantik eines aktuellen Themas*. Düsseldorf, 1973.
60. GADAMER, H.-G.: *A hermeneutikai alap-probléma visszanyerése*. i.m. 181.
61. CHASTEL, A.: *La rêve de la société* (interview par C. Millet). In: *Arts Press* 61. juil./aout 82. 4–9.
62. BANDMANN, G.: i.m. 160.
63. Badt, K. szerint a művészettörténet, hogy saját értelméhez eljuthasson, arra törekszik, hogy a művet megértse és érthetővé tegye. Az interpretáció célja a műnek, mint jelentéshordó látványnak tudatosítása és jelentéstartalmának megragadása. *BADT, K.: Eine wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*. Köln, 1971.
64. I. GOODMAN, N.: *Languages of Art*. Indianapolis–New York, 1968.; *HERMERÉN, G.: Representation and meaning in the visual arts*. Lund, 1969.
65. PÄCHT, O.: *Kritik der Ikonologie* (1977). i.m.
66. In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. 7 (1962).
67. WÖLFFLIN, H.: i.m. 166.
68. WÖLFFLIN, H.: i. m. 177.

Lajos Németh: Zu Fragen der Werkinterpretation

Die Studie geht davon aus, dass die Interpretation nicht *eines* der Probleme oder *eine* der Aufgaben der Kunstgeschichte ist, sondern die kunstwissenschaftliche Aufgabe schlechthin. Jeglicher Interpretationsversuch berührt das Wesen der Kunst und bedeutet, ihre historisch relevante Funktion zu rekonstruieren und – was nicht davon zu trennen ist – den ontologischen und gesellschaftlichen Status des Kunstwerks zu bestimmen.

Im folgenden werden Fragen der richtigen „Lesart“ des Werkes, also die adequate Dechiffrierung seines Zeichensystems und seiner Zusammenhänge behandelt, sodann auf die Probleme der klassischen strukturanalytischen Interpretationsmethode, auf die Kritiken des Strukturalismus, auf die Isomorphie-Theorie des genetischen Strukturalismus und auf die neuen kulturanthropologischen und geschichtssoziologischen Interpretationsversuche eingegangen. Nach einer Analyse des multifunktionellen Charakters des Kunstwerkes, der Mehrschichtigkeit seiner Bedeutung wird das Verhältnis von Interpretation und Axiologie untersucht.

Folyamatos műfajtörténeti vizsgálódás alapján egyre bizonyosabbnak látszik, hogy a műfaj és a jelentés összefüggése az a csomópont, ahonnan kiindulva körüljárható a műfaj és a stílus, a műfaj és az érték viszonya. A kérdéskör egyik legbonyolultabb problémájának látszik az alkotások jelentésének történeti változása és ennek visszahatása a műfaji jelleg mibenlétére.

Természetesen azzal kellene kezdeni, hogy mi a műfaj, hogyan definiálható a műfaj-fogalom, de módszeres bizonyítás csak más közelítésben oldható meg. Nem lehet utalni meglévő, elfogadható vagy vitatható meghatározásokra, mert alig akad a témával foglalkozó önálló publikáció vagy akár lexikon-címszó. Úgy látszik, mintha nem is hiányozna a műfaj meghatározása, pedig az általánosításig eljutó, művészettörténeti-esztétikai komplexitásra hivatott monográfiák nem kerülnek meg, nem is kerülhetik ki sem a történeti korszakok műfajok szerinti számbavételét, sem a műfaji változásokat: magától értetődőként tételezik fel a fogalom létét, így hivatkoznak egyik vagy másik lehetséges jelentésére. Ezért másképpen közelítünk a meghatározáshoz, azt jelezve, hogy mi az, ami a szakmai szóhasználatból alkalmazható, és miért ellentmondásos, néha éppenséggel tarthatatlan a leggyakoribb köznyelvi, néha szaknyelvi szóhasználat.

A köznyelvben, még a társtudományi hivatkozásokban is, sokszor műfajnak nevezik azt, ami művészeti ág vagy válfaj, így például műfajként tartják számon a festészetet, a szobrászatot. Igaz, tudománytörténetileg igen fontosak a művészettörténetírás korai fázisaiban született munkák, amelyek áttekintették egyik-másik művészeti ág sajátosságait, összefoglalták materiabeli és technikai specifikumait. Ilyenekre hivatkoznak sokszor mint műfajtörténeti irodalomra, pedig ez nem az. A mai szakmai köznyelvben viszont az a leggyakoribb, hogy műfajnak tekintik a materiabeli, vagyis a nyersanyagbeli jellemzőket és a technikai-technológiai adottságokat. Pályázati kiírások, zsűri-jegyzőkönyvek tömege tanúskodik erről, és publikált szövegekben is nyoma van. Így esik szó műfajként kerámiáról, textilről, mozaikról, zománccról stb., függetlenül attól, hogy mire használják a nyersanyagot és technológiát, hogy mi az alkotás jellege, funkciója. Ez a talán csak leegyszerűsítésnek ható, de valójában félrevezető, elavult beidegződéseket konzerváló szóhasználat nálunk ma elterjedtebbnek látszik, mint más országokban, illetve nyelveken.

A legrégebbi szaktudományi szóhasználat viszonylag tartós és használható. Ez tematikai értelemben alkalmazza a műfaji jelölést, műfajként tartva számon a tájképet, portrét, csendéletet stb. A tematikai meghatározás vagy körülírás természetesen a témaváltozásokra is kiterjed, figyelembe veszi a motívumok jelentésváltozását. A fontos segédeszközt jelentő motívumkutatás ugyan sokszor mechanikussá vált, az ún. „Motivkunde” pozitivista leegyszerűsítése viszonylag könnyen járható útnak látszott. A szakirodalom java azonban a mindenkori motívum és téma jelentésének, értelmezésének módosulásait kutatta, az alkotás eredeti jelentésének rekonstrukciójára törekedett, még ha nem közeledett is műfajtörténeti vagy műfajelméleti összefüggések felől a művészettörténethez.

A változatok sokasága az egymást követő korszakokban és egy-egy szűkebb időszakon belül is arra enged következtetni, hogy a műfaj-fogalom mibenlétét a műfajok kialakulása, változása, átalakulása, elhalása, újjászületése folyamatában lehet feltárni. A műfaj hosszú léte történeti kategória, és a műfajok lényege, jellege, esetleges polarizálódása az alkotás konkrét társadalmi funkciója szerint körvonalazható. Ez nincs ellentmondásban a szaktudomány hagyományos tematikai közelítésével, de a tematikai és a funkcionális jelleg, noha átcsaphat

egymásba és egybe is eshet, korántsem azonos egymással. A műfaj történeti kutatásban a mindenkor funkció rekonstruálása az elsődleges, ez segíti tisztázni a közelebbi témát, annak eredeti jelentését és történetileg változó értelmezését.

Az igen bonyolult, sokoldalú kérdéskomplexumból csak néhány problémát emelek ki, amelyek részben az alkotás történeti jelentésváltozásával függnek össze, részben a műfaj és a jelentés viszonyának néhány mai megnyilvánulására vonatkoznak; további példákkal utalok arra, hogyan függhet össze egy műfaj adott interpretálása, illetve változása stílusvonulatokkal, korstílus jelenségekkel.

A műfaj történetben fontos szerepe van a művészeti intézményrendszer változásának. Az intézmény is történeti kategória; kialakulása vagy változása részben vagy lényegileg módosítja a recepció feltételeit. A 17–18. században alakultak ki a máig is jellemző alapvető intézmények, az akadémia, a múzeum, az időszaki kiállítás. Szerepük, jellegük természetesen sokat változott, ez követhető az alkotás mindenkor interpretálásában is, de fő jellemzői tartósak.

A 17–18. századi fordulópont különös fontossága itt nem részletezhető, éppencsak jelzünk két lényeges változást. Az egyik az, hogy a kézműipar helyett mindinkább teret hódított a manufaktúra, és ennek gyors következménye lett egy sor műfaj minőségi és mennyiségi változása, új műfajok kialakulása és elterjedése. A másik az, hogy meggyorsult a vallási mitológikus kötődések feoldódása és új mitológiák feltűnése. Ekkor alakultak ki mai értelmükben a mindmáig érvényes fogalmak, mint a művész, a művészet, a műalkotás (műtárgy), ekkor kezdtek polarizálódni az ún. nagyművészetek és az ún. kisművészetek, különvált az ún. képzőművészet és az ún. iparművészet, és egyidejűleg megjelentek a mindenfajta műfaji kategorizálás kezdetei. Maguk a tartalmak természetesen korábban is léteztek, de ebben az időben körvonalazódott az ún. intellektuális művész típusa, így meggyorsult mindenek fogalmi tudatosodása. Sor került a művészeti produktum újfajta értékelésére és viszszamenőleges átértékelésére is, és az új intézmények, a múzeum és a kiállítás révén merőben új kontextusba került maga a műtárgy. Velejárója volt az alkotás újfajta interpretálásának lehetősége, sőt, kényszere is.

Ha műfaji jellemzőkkel az alkotás funkciója szolgál, beleértve a tematikát is (pl. holland konyhacsendélet), bizonyos összefüggésekben a technikát is (pl. freskó, nagyméretű körplasztika, könyvillusztráció), külön elemzést igényelne az a sokszor érintett, emlegetett, de még korántsem alaposan vizsgált tény, hogy a múzeumi gyűjteményekbe kerülő tárgyak műfajilag megváltoznak, hiszen másfajta összefüggésben, sajátos, múzeumi kontextusban élnek tovább. Más lett a szerepe – a funkciója – a hajdani oltárképnek, reprezentációs arcképnek, konyhacsendéletnek, így jelentésük is módosult. Művészettörténetbe sorolódhat a reprezentációs jelentést hordozó korai porcelán portré vagy kisplasztika, és a mai értelemszerű használati tárgyként hat az egykor státusszimbólumot jelentő porceláncsésze.

A 15–16. századi házioltár triptichon készülhetett megközelítően hasonló méretben és témával, azonos stílusban fa+tempera vagy fém+zománc anyagból. Azonos lehetett a modellje egy táblakép vagy egy majolikátál portréjának. A műfaji hovatartozást elsődlegesen az interpretálás lehetőségei határozzák meg, ami az alkotásnak, a tárgynak a konkrét gyakorlati funkcióján, annak változásán, a recepció feltételein múlik. Ilyen értelemben eleve elvethető – a műltra visszavetítve – a képzőművészet és iparművészet szerinti későbbi kategorizálás, a majdani múzeumi gyűjtés technikailag indokolt profilja. A vallási témával, portréval, címerrel díszített majolika- vagy zománctálak olyan „dísz tárgyak” voltak, amelyek még nem különültek el „kisművészetként” az egykorú „grand art”-tól. És magának a dísz tárgynak a fogalma is változott, más volt a korábbi hierarchikus-hieratikus jelentése, mint a 17–18. századtól kialakult értelmezése és funkciója.

Az egykor templomok szentélyébe szánt vagy palotákba készített nagyméretű falikárpitok ma akkor is „múzeumi tárgyként” hatnak, ha az eredeti vagy ahhoz hasonló helyen láthatók. Hajdani szerepük ugyan rekonstruálható, de csak részben fogható fel, hiszen liturgikus vagy reprezentációs díszítő funkciójukon kívül feladatuk volt a melegítés is, — ezért választották a textil, a gyapjú anyagát a hatalmas terekbe, hideg termekbe. Mint ahogyan melegebb éghajlatú vidéken, így Portugáliában a 15. század óta, kisebb mértékben Spanyolországban is csempe faliképek töltötték be palotákban, néha templomokban azt a reprezentációs szerepet, ami északabbra, így Franciaországban, Németországban, Németalföldön, Skandináviában a textil faliképek. Később is, a mához közeledve mindinkább találunk arra példát, hogy teljesen más anyaggal és technikával készült alkotások, funkciójuk alapján, műfajilag rokonok.

Az eredeti jelentés természetesen akkor is változik, ha az alkotás nem került ki a neki szánt környezetből, legyen az őskori barlangkép, barokk kupolafreskó vagy a ma is eredeti helyén látható oltárkép, ikonfal. De mindig más a néző, más az alkotás-befogadás kontextusa.

Voltak barlangképek, amiknek sokszáz évvel korábban a nyomára jutottak, de elfelejtődtek, mert akkor érdektelen volt a múlt, és ismeretlen volt az őskor. Változott a templom intézmény-jellege, az intézmény és a hívő viszonya, a hívő számára is mást jelent a templom ma, mint korábban. A négerplasztika bármely múzeumban, különösen Európában, jelentésétől elszakadt kiállítási tárgy, esztétikai értékei is csak az európai kultúra talaján kialakult értékhierarchia korlátai között hatnak. Ez a jelentésváltozás természetesen nemcsak a múzeumi tárgyra vonatkozik, hanem minden múltbeli tárgyra, amit ma valahol őriznek vagy használnak, sőt a mai alkotásokra is, amelyek a rendeltetésüktől eltérő körülmények közé kerülnek. A padlószőnyegként vagy faldíszként használt keleti imaszőnyeg esetében nyilvánvaló a másodlagos felhasználás, az eredeti funkciótól teljesen függetlenül.

Ezek a kérdések a műfaj és a jelentés viszonylatában is annyira sokrétűek, hogy tanulmányozandó téma lehet e szempontból nemcsak az Európa-centrizmus történeti vizsgálata, hanem egy Távolkelet-centrizmusé, egy Afrika-centrizmusé vagy akár egy Latin-Amerikacentrizmusé is, habár jogunkban áll Európa-centrikusnak lennünk, olyan mértékben, amennyire azt az egymást követő társadalmi formációk történeti jellege és az európai művelődéstörténet indokolja.

A történetileg alakuló jelentésváltozásnak, a többi művészeti ágazattól eltérően, specifikus képzőművészeti sajátosságai vannak, függetlenül attól, hogy megváltozott-e az alkotás eredeti közege vagy sem. Ez abból következik, hogy ez az az ágazat, ahol a művészetek kezdetei óta megvan, illetve megmaradhatott a anyagi-jellegében változatlan alkotás, az „állandó mű”, esetleg az eleve neki szánt helyen. Nincs közvetítő, interpretáló művészeti ágazat vagy válfaj, nincs szükség rekonstrukcióra, mint bármely más ősi művészeti ágazat kezdeteit vagy korai produktumait kutatva.

Ez a anyagi-jellegében azonban csak látszólag könnyíti meg a befogadást, inkább bonyolítja azt. Egyszerűbbnek láttatja az értelmezést, hiszen a műtárgy a maga anyagi valóságában van jelen, úgy, ahogy létrehozták; kellő ismeret birtokában előbb-utóbb felfogható eredeti műfaja, funkciója, jelentése. Nincs meg, az irodalomtól eltérően, a beszélt vagy írott nyelvtől elkülönítő, feloldandó archaikus válaszfal, nem merül fel olyan szükségszerű kérdőjel, hogy egy zenemű vagy egy színjáték interpretálása mennyiben térhet el a mű eredeti jelentésétől. De mert interpretáló közvetítés nélkül áll előtünk az alkotás, jóval nagyobb terepe lehet a szubjektív értelmezésnek, a „rám így és így hat” viszonylagos önkényének, ami viszonylagos, mert a mindenkor szubjektum végső soron történetileg-társadalmilag determinált, és oly mértékben önkényes, amennyiben a befogadó csupán a szubjektív észlelésre ha-

gyatkozik. Tudjuk, hogy népköltészet volt a homéroszi eposz, népi színjátszás a maga korába a Shakespeare-dráma, és a hajdani tánczene ma koncertmű lehet. Nyilvánvaló, hogy a képzőművészetekben is végbement hasonló változás, de a materiájában állandó mű megléte révén inkább különválhat egymástól, esetleg ellentmondásba is kerülhet egymással a szakmai-történeti közelítés és a köznapireceptió.

A múzeumi látogató okkal hiheti, hogy azt látja, ami valaha elkészült, azt érzékeli-észleli, amit adott korok adott művészei létrehoztak. Pedig a közeg megváltozása, különböző időszo-kokból való, más-más rendeltetésű alkotások azonos kontextusba kerülése és egymáshoz való viszonyításának sosemvolt kínálkozó lehetősége a műfajt, a jelentést is módosítja. Ha csak arra gondolunk, hogy a múzeumi látogató néhány óra alatt akár több ezer év produktumaival szembesülhet, a múmia-koporsót, a tanagra-szobrot, a görög oltárképet, a reneszánsz képmást vagy az impresszionista tájképet azonos műtárgy-összefüggésben látja, nyilvánvaló, hogy a valóságos jelentésnek csak egy rétege juthat el a tudatáig, jó esetben a legmélyebb, legállandóbb jelentésréteg.

E problémakörön belül is külön kutatást igényelne az a szűkebb periódusra jellemző folyamat, amely nagyjából a múlt század közepe óta körvonalazódott és mindmáig egyre fontosabb: az eleve múzeumnak szánt vagy készült, esetleg rendelt alkotás műfaji megítélése. Ez esetben olyan művekről van szó, amelyek eleve más, tőlük függetlenül létrejött és elhelyezett alkotásokkal való összevetésben, azokkal együtt kívánnak hatni.

A folyamat összefügg egy további, művészetszociológiailag is vizsgálendő jelenséggel: az időszaki kiállítások szerepe a műfaj és a jelentés változásában. Az időszaki tárlatok a 18. század közepétől, a két évenkénti párizsi szalonok óta rendszeresek; szerepük mindmáig állandóan nőtt és természetesen változott is. Ma mindenfajta társadalmi formációban – legalábbis Európában, Amerikában – a kiállítások adta ideiglenes nyilvánosság a képzőművészetek fő kommunikációs fóruma. Ez mindinkább növelte és növeli az ún. intim szféra fontosságát egy közösségnek nevezhető szférával szemben, olyan közegben is, ahol átmenetileg program-má lehetett az állandó nyilvánosságnak szóló műfajok animálása. A második világháború után majdnem egész Európában tudatosodott ilyen program; a Szovjetunióban jóval előbb. Nálunk, nagyjából a hatvanas évek közepéig, nyíltan kétségbe vonták a táblakép társadalmi létjogosultságát, és festők, akik csak a falképköztartást vélték rangos feladatnak, határozottan állították: a polgári eredetű táblakép műfaja elavult. Nem történeti-elméleti megfontolások, hanem a falkép-alkotás csekély lehetősége és a kiállítási nyilvánosság növekvő fontossága söpörte félre a hasonló „műfaji vitákat”.

Az időszaki kiállítások kezdetei és ennek intézménytörténeti háttere, a művészet mitológikus és egyéb tematikai változásainak egyidejű meggyorsulása, e több mint kétszáz éves folyamat reálissá teszi a feltételezést: a téma, a jelentés szempontjából sem volt közömbös, ha az alkotást eleve kiállításra szánták. Hozzá tartozik, hogy a kiállítások hajdani rendszeresé válásával változott meg a korábbi értékhalmozó és értékőrző gyűjtés oly módon, hogy elkezdtek szelektálni a kortárs művészeti törekvések és alkotások között, azaz vásárlással-gyűjtéssel minősítettek. Az éppen hogy múzeumokká lett királyi gyűjtemények a kiállításokon válogatva egészültek ki kortársi anyaggal. Mindennek feltétele volt a művészet, műalkotás stb. fogalmak már említett tudatosodása, ami visszahatott az előzmények művészeti produkciójának a megítélésére is. Attól kezdve a mindenkori jelen átrendezi némileg a múlt értékeit.

Az időszaki kiállítások, közelebről a párizsi szalonok nyilvánossága nyomán kialakult a francia művészeti életben egy tematikai-műfaji rangsorolás: a művész társadalmi helyének kijelölése az akadémiai ranglétrán. A 18. század Franciaországában az alábbi rangsort fogadták el: történeti kép (ez magában foglalta a szakrális témát is), portré, életkép, csendélet, tájkép. A 19. században teljesen megfordult a sorrend, egyre inkább a tájkép lett fontos, főtémává

lett maga a táj, és háttérbe szorult a művészetileg mind retrográdabb történeti kép. Ez a selekció azonban nem a rendszeres kiállítások nyomán alakult ki, hanem inkább azok ellenére. Lényeges változást az hozott, amikor sor került már művészek egyéni tárlatára, kisebb csoportok bemutatkozására is. Ez azonban csak a múlt század közepén kezdődött el, és a mai értelemben vett kiállítási nyilvánosság lehetőségei csak a század végén bontakoztak ki. Azóta lehet – különböző indítékú, rövid átmenetektől eltekintve – arról beszélni, hogy a kiállítások nyomán nagyjából követhető az, ami a művészetben történik.

A kiállítás-intézmény jellegének változása, növekvő fontossága nemcsak azzal függött össze, hogy a már nagyvárosi közönség köréből szerveződött az új mecénási réteg. A kiállítás intézményét szinte megkövetelte az a stíluspluralizmus, ami a 17. század óta állandóan fokozódik és azóta legfeljebb ideig-óráig, helyileg torpant meg. A 20. században arra is sor került, hogy maga a kiállítási közeg avasson műtárggyá valamilyen produktumot. A tízes évek ready made-jei, a dadaizmus, az 1920 körüli szovjet-orosz funkcionalizmus, produktivizmus, némelyik pop-art változat az ötvenes évek végétől mind példa arra, hogy önmagában a kiállítás-kontextus alakít ki műfajt és jelentést; a kiállítóteremben a műtárgy körülményei között megjelenő bármilyen tárgy – legyen az napi használati eszköz, hulladékanyag, objekt-együttese –, műtárgy-szerepben kerül a közönség elé.

Ez már nem műfaji probléma, hanem a művészet határeseiteinek terepe, és legalább annyira szociológiai, mintsem tisztán művészettörténeti kérdés: miért és hogyan, milyen körülmények között és milyen mennyiségben jelenik meg műtárgy-igénnyel a voltaképpeni nem-művészeti alkotás, a más minőségű produktum vagy gesztus. A folyamat fontos mozzanata a húszas évek elején Szovjet-Oroszországban a funkcionalizmus, utilitarizmus, produktivizmus döntési szempontja, miszerint csakis az minősülhet alkotásnak, azaz a művész csakis olyat jogosult létrehozni, ami közvetlenül szolgál gyakorlati célt, tehát használati tárgy, és értékmérője a gyakorlati hasznosság kritériuma. Ennek késői és némileg leegyszerűsített visszacsengése a hatvanas évek közepén az a merőben más viszonyok között született nézet, amit még elvként is hangoztatott némely modern művészeti gyűjtemény vezetője, hogy ti. kortárs művészeti gyűjtés tárgya nem lehet más, mint használati tárgy prototípusa, vagy pedig a művész által közvetlenül a múzeum számára létrehozott, hasonló jellegű tárgy.

Ez az értelmezés inkább csak mellékvonulata volt egy szerteágazó folyamatnak, ami voltaképpen mindenfelől megkérdőjelezte a képzőművészet esztétikai lényegét; a műfajt és jelentést meghatározó egyetlen mozzanat az egyéni döntés, miszerint valamely individuális cselekvés vagy annak terméke műtárgy-összefüggésben kerül nyilvánosságra. Ez a döntés ki is meríti a kreativitás-faktort a művészetként közreadott tárgy vagy nemtárgy, esetleg rekonstruálható gondolat létrejöttében.

Az 1920 körüli, funkcionalistának nevezett gondolkodást az a magatartás váltotta ki, amely a legdirektebb módon törekedett hatékonyságra: az alkotómunkát annyiban fogadta el, amennyiben az termelőmunkának minősülhet, vagyis használati érték létrehozója. Itt szinte egybeesik a „szellemi hasznosság” és a „gyakorlati hasznosság”, amely két tényező koronként és műfajonként más-más súllyal van jelen. A kettő polarizálódhat is, át is fedheti egymást, és előfordulható egybeesésük is mind magasabb szinten és tömegben valósul meg. A megítélés bonyolultsága és ellentmondásai abból is fakadnak, hogy kényszerítően visszavetítünk régebbi korokra újabb keletű fogalmakat. A használati tárgy igen sokáig csak akkor érdemelt figyelmet, ha voltaképpen luxustárgy volt, ha nemes anyaga, magasfokú mesterségbeli szintje és különleges reprezentációs funkciója révén értékhordozó szerepet töltött be. Az újkorban, legújabb korban a használati tárgy, luxustárgy fogalma is más lett.

A művészet-, műtárgy stb. fogalmak tudatosodásának egyik rendkívül fontos következménye volt a visszamenőleg ható értékelismerés és értékmentés. Mátyás király még eltávolít-

hatta Visegrádon Nagy Lajos kútját, hogy az Anjou-címeres alkotás helyébe a maga Hunyadi-címeres kútját állíttassa fel: értéke, jelentése a címernek volt. És nem sokkal később az udvarok már módszeres műtárgyszerzésre, vásárlásra, visszamenőleges gyűjtésre is törekedtek. Ezekből a gyűjteményekből akkor alakultak ki a nagy európai múzeumok, amikor a következetesebb polgárosodás, a városi lakosság nagyobb koncentrációja megteremtette a múzeumnak, mint sajátos reprezentációs intézménynek a létjogosultságát. Ezredek alkotásainak az együttláthatósága először a korstílusok egymásutánjaira irányította a figyelmet.

Van úgy, hogy stílus elemzéssel közelíthetők meg a műfaji jellemzők, stílusválasztáson múlik a közelebbi jelentés; a szándékolt cél, illetve műfaj határozza meg a stílus döntést. Mátyás király világi jellegű épületalapításai a toszkán reneszánsz szellemében realizálódtak, templomalapításában viszont a későgótika élt tovább. A régi korstílus érvényesülése és az új korstílus térhódítása megfelelt funkcionálisan világosan elkülönülő építészeti műfajoknak. Bonyolultabb a túllépés vagy az előrelépés olyan esetekben, amikor a tágabb tematika — például portré — lényegében azonos, s a funkcionális-műfaji másféleséget a portré konkrét rendeltetése és az ezzel összefüggő stílusvonalat jelzi.

A Loire-menti kastélyok némelyikében falat borítottak az „ősök portréi”, a fal folyamatosan kiegészült az elhunytak kisméretű képmásával, és ezek még a 17. században is őrizték az 1500 körüli francia reneszánsz portréfestészet jellegzetességeit, stílusát, arányait, puritanizmusát. Közben a francia festésztörténet átélte a fontainebleau-i iskola egymást követő szakaszait, s a 17. század stíluspluralizmusát Le Nain-éktől Poussin-ig. A stílus kötöttséggel járó lényegi műfaji jelleg a portré-műfaj adott értelmezéséből, az ősök képmásával szinte kitapétázott fal funkciójából következik. Nem maga a „portréfal” a döntő mozzanat, hanem, hogy a „portraits des ancêtres” programja konzerválhatta a művészeti közelmúlt, majd távolabbi múlt egyfajta, más műfajokból és a portréből is már kiveszett stílusát.

Technikailag hasonló módon kialakult portréfalnak merőben más funkciója, jelentése is lehet. A 18. század végén épült néhány nagy orosz kastélyban, de még kisebb palotákban is található portrékkal teljesen beborított, „kitapétázott” falak, többnyire a fogadóteremben. Az ábrázoltak a jobbágyszínházak szereplői, a képek élő alakokról készültek, a stílus az orosz festészetnek a 18. század utolsó harmadára jellemző, leginkább az egykorú angol portréfestéssel rokon ábrázolásmódja. Az adott alkalmazás, annak közelebbi tematikai jellege és természetesen mennyisége is hozzájárulhatott ahhoz, hogy ez a festésztörténeti vonulat gyorsan kiszorítsa a 18. század első felében még a világi festészetben is élő későbizáncias maradványokat. Ez esetben tehát a merőben helyi kívánalmak, a sajátosan helyi portré-tematika nemhogy konzervált volna egy korábbi korstílus-vonalatot, hanem a legújabbnak az elterjedését szolgálta.

A műfaj, a stílus, a jelentés összefüggéseinek figyelmen kívül hagyása jellemzi talán leginkább a nálunk 1950 körül elterjedt, dogmatikus esztétikán alapuló kritikai mércét. Az akkori követelményrendszer csak stílus (ezen belül: külső formai) és főként tematikai jellemzőket tartott számon; figyelmen kívül hagyta az alkotások gyakorlati-funkcionális, műfaji sajátosságait. A századforduló egyik jellemző táblaképtípusa volt a kiindulópont, ezzel mérték a plakátot is, a falképet is, függetlenül a befogadás körülményeitől, a láthatóság feltételeitől, a munka konkrét céljától. Így elsekélyesedett a jelentés, az alkotások hatása neutralizálódott. Lényegében ugyanez következett be a nagyplasztikává növelt kisplasztika esetében, ami egyfajta újklasszicizmust konzervált. Nem is annyira a szűkre fogott tematikai igény, hanem sokkal inkább a stílus egységtudás értékjelző mércéje volt az, ami háttérbe szorította a műfaji sajátosságokat. Ez szembeszökő ellentmondásba került a korszak művészeti életének azzal a lehetőségével, sőt, programjával, hogy minél többféleképpen — többféle műfajban — érvényesüljön a művészet gyakorlati társadalmi funkciója. Műfaj-történeti összefüggéseket is sértett

az az anakronizmus, ami – tagadva a stílus, a korstílus történetiségét – abszolútnak és mindenre érvényesnek tételezett fel egy korábbi időszakban kialakult formarendet. A mesterségesen konzervált stílus közömbössé tette az új funkciókra szánt tematikát és eltorzította a műfajokat, hiszen figyelmen kívül hagyta azok gyakorlati szerepét, befogadhatóságuk feltételeit.

Az alkotások jelentése, illetve jelentésváltozása tehát nagymértékben múlik azon, hogy mi a nekik szánt, illetve a valóságos műfajuk, ezeknek milyen stílári és technikai konzekvenciái vannak, és nem kevésbé azon, hogy az általános történeti jelentésváltozás, ezen belül a mű kontextusának a megváltozása mennyiben módosítja az alkotás műfaji jellegét.

Nóra Aradi: *Gattung und Bedeutung*

Wesen und Charakteristik einer Gattung lassen sich unseres Erachtens erfassen, indem wir die konkrete, praktische gesellschaftliche Funktion der Kunstwerke bzw. deren Änderungen ins Auge fassen. Dies steht in keinem Widerspruch zu der brauchbarsten, traditionellen thematischen Methode der Fachwissenschaft, aber der thematische und der funktionelle Charakter stimmen – obwohl sie ineinander übergehen oder gar miteinander identisch sein können – bei weitem nicht überein. Entstehung, Wandlung, Absterben, Neugeburt einer Gattung ist ein Prozess, im Laufe dessen selbst innerhalb einer engeren Periode vielerlei Varianten zu beobachten sind, die sich vor allem durch die Eigenart bzw. durch den Wandel der Bedeutung voneinander unterscheiden. Der Zusammenhang von Bedeutung und Gattung bildet den Kernpunkt, von dem ausgehend sich das Verhältnis von Gattung und Stil, Gattung und Wert umreißen lässt. Eine Analyse, die auf die konkrete Funktion ausgerichtet ist, lenkt die Aufmerksamkeit besonders stark auf die jeweiligen Umstände der Rezeption, und damit auf die Änderungen in den Möglichkeiten der Aufnahme des Kunstwerks. Dies umfasst auch die Problematik des historisch bedingten Bedeutungswandels der Werke. Wir weisen anhand von Beispielen nach, wie sich Gattung und Bedeutung eines Kunstwerks durch die Eingliederung in ein Museum verändern, oder warum eine derartige Änderung auch dann eintritt, wenn das Werk am ursprünglichen Standort und unter den ursprünglichen Umständen geblieben ist, nur eben die geistigen Voraussetzungen Rezeption anders geworden sind. Weitere Beispiele zeigen, dass das angestrebte Ziel, also die Funktion – auch innerhalb derselben Thematik – die Wahl des Stils bestimmen kann, was sogar auf den Charakter der Gattung zurückwirkt, also eine determinierende Rolle spielt. Bedeutung bzw. Bedeutungswandel der Kunstwerke hängen also in nicht geringem Masse von ihrer Gattung, also von ihrer konkreten Funktion ab; der historische Bedeutungswandel färbt auch den gattungsmässigen Charakter des Kunstwerks ab.

AZ INTERPRETÁCIÓ PROBLÉMÁI A KÖZÉPKORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉBEN – FOGALMI APPARÁTUS ÉS KVALITÁSOK

„Egy műalkotás formájának ismerete még nem e forma művészi jelentésének ismerete.”

(Konrad Fiedler (1876): Schriften über die Kunst. Hrsg. H. Konnerth. München 1913. I. 18.)

„Az a legjobb művészettörténész, akinek nincs személyes ízlése, mert a művészettörténetben arról van szó, hogy megtaláljuk a történeti fejlődés objektív kritériumait.”

(Alois Riegl nyilatkozata. Idézi: Dvořák, M.: Alois Riegl (1905). Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929. 285; újabban: Pächt, O.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München 1977. 145.)

„Egy középkori figura mindenkinek egészen közvetlenül mond valamit, a minket tőle elválasztó évszázadok ellenére.” (Heinrich Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken. Leipzig 1940⁵. 7.)

„Az ismeretek kontinuitása, bármilyen gyümölcscsőzőn uralkodjék is egyébként a tudományos diszciplínán, teljesen csődöt mond a művészettel szemben.”

(Max Friedländer: Von Kunst und Kennerschaft. Oxford–Zürich 1946. 138.)

1.

A tudományos művészettörténetírás legfontosabb előfeltételei közé tartozik a történeti objektivitás követelményének elfogadása, az az alapelv, amelynek értelmében minden korszak csakis a maga mértékével mérhető.¹ Ez alapelvnek diadalaként ismeretes a középkori művészet értékeléstörténete. A középkor eredetileg fénykorok közé iktatódó „sötét” intermezzóként tűnt fel a humanista történetírás konstrukcióiban, művészetét is a barbár pusztítás vagy nyelvrontás eredményének tekintették.² Az antik normától való eltérésre, a disegno egyedül elfogadott alapelve mellett a pittoreszk elismerésére volt szükség ahhoz, hogy létrejöjjenek a pozitív értékelés előfeltételei. A romantika kettős alapú, alternatív értékrendje vezetett a „gotikusnak” nevezett, még többnyire differenciálatlan egységben szemlélt középkori művészet elismeréséhez. Ez a felismerés a kor – a 18. századvég s a 19. század eleje – művészeti mozgalmával karöltve jött létre. Utóbb a művészettörténetírás szigorúan szaktudományi útra lépett, s igyekezett eltörölni azokat a nyomokat, amelyek a művészi interpretációval közös eredete felé vezettek. A történeti korszakspecialista szaktudós elkülönítette magát a műkritikustól, mindkettő a szépírótól, és valamennyien az alkotó művésztől. A *paragone* új formájában éledt újjá, a verbális interpretáció hirtelen szétbomlott ágai egyszerre feledtetni, sőt tagadni igyekeztek közös eredetüket. Valamennyiükben egyidejűleg felébredt ugyan a vágy a teljesség iránt, de ezt önálló szintézisben keresték (stílustörténet, kultúrtörténet, művészet-téória, világtörténeti perspektívát nyújtó múzeum, „Gesamtkunstwerk”), miközben az utak szétválásával egyre sokasodott a lehetséges – épp itt a paradoxon – parciális szintézisek száma, hiszen a totalitás csak egy-egy részaspektus, módszer keretein vált elérhetővé.

A régebbi korszakokban még viszonylag könnyebb megtalálni a különböző felfogások közötti közös nevezőt. Az 1850–60 közötti évtizedben bizonyos, hogy pl. Kugler, Mertens és Schnaase, Semper és Viollet-le-Duc között nem csekély módszerbeli és szemléleti eltérések mutatkoznak, de bizonyos az is, hogy egyéni és elvi különbségeiken túl összefűzi őket a problematikának és a legáltalánosabb szemléleti elemeknek olyan közössége, amely jobb híján a művészeti korstílushoz hasonlítható.³ Ernst Gombrich mutatta ki, hogy ennek az összefüggésnek megvannak a normatív művészetelméleti hagyományra visszanyúló gyökerei is: az európai művészettörténetírás kategóriái kivétel nélkül visszavezethetők arra a kontinuitás-

ra, amelyet az antik normák, a humanizmus érték kategóriái illetve az akadémiai teória elemei alkotnak.⁴

*

A középkori építészet elítélésének illetve elvetésének alapját a klasszikus építészetelmélet Vitruviusra visszamenő, Alberti építészetelméletében az alapvető kritérium rangjára emelt hármas elve, a *firmitas* – *utilitas* – *venustas* alkotta. Kritikája – amint ezt legtanulságosabban a Vasari életrajzgyűjteményének bevezetőjében adott jellemzés tartalmazza – a csúcsv statikai szerepének cáfolatából indul ki, így egyszerre érinti a *firmitast* és az *utilitast*.⁵ Kevésbé egyértelmű a stílus elvetése a *venustasra* való tekintettel: itt a *decus*-fogalom alapján, bizonyos modulusokban menlevelet kaphat a gótikus stílus is. Az a modus, amelyben többnyire elismerhető sajátos kvalitásai, Petrarca és Enea Silvio Piccolomini (Pienza) óta a vallásos téralkotás. Ugyanígy, a *convenientia* határozta meg a gótikához való viszonyt a milánói dóm vagy a bolognai San Petronio építéstörténete folyamán.⁶ Megjegyzendő viszont, hogy ugyanez az oka a középkori profán architektúra viszonylagos háttérbe szorulásának a művészettörténeti irodalomban.

Az építészetelmélet hármas elve ezen a ponton érintkezik a képzőművészeti teória többkevesebb önkénnyel ugyancsak három fő elvre (rajz=disegno; kolorit; invenció: melynek főbb elemei a *convenientia* vagy *decus*, a kompozíció vagy *dispositio* és a kifejezés) redukálható kritériumaival, melyekkel az akadémiák minden rendszeres törekvése ellenére sem sikerült őket összeolvasztani.⁷ Az építészetnek a *firmitas* és *utilitas* elvétől független, tisztán látványként való szemléletére (s ezzel együtt a művészettörténeti stílus fogalmának kialakítására) a képzőművészeti teória pittoreszk kategóriája adott keretet. Mivel ezen az alapon következett be először a „gótikus” elismerése, vizsgálatra szorul, hogy milyen, az invenció, különösen pedig annak része, a *decus* területére tartozó, illetve az *expressio* kvalitásaival jellemezhető attribútumok csatlakoztak hozzá. Természetesnek mondható elfogadása a vallásos rendeltetés és a neki megfelelő kvalitások (jámorság, emelkedettség, végtelenség, „magasba törés” stb.) körében.⁸ A pittoreszk teremti meg különösségként való elismerését, mégpedig részben etnikai egzotikumként (megfelelői a gótika szaracén eredetéről szóló elméletek), részben távoli korok monumentumaként. (Ez a jelentésárnyalat hamarosan elvezet a „gótikus” ragadvány-név tagadásához, s ófrancia, ónémet, óangol névvel való felváltásához, miközben a különös a nemzetivel azonosul.)⁹ A harmadik nagy kvalitáskör a fenségessel lesz azonos; a gótikus itt a természeti esztétikummal válik eggyé (miként a pittoreszk más területein, a parkművészetben és a tájfestészetben is).¹⁰

A három fogalomkör egységének, a felemelően fenséges monumentumnak prototípusai a taszítóan-fenyegetően hatalmas, gigászi középkori épület példái (l. Goethe strassburgi Münster-tornyát, Köln, Ulm, Regensburg főként torony-kiépítéseit). A stílus iránti affinitás a kolosszális, gyakran rom-mivoltában a természeti látványba fokozatosan beleolvadó, az univerzum folyamataiban nagyszerűen feloldódó épülettömegben, a külsőben talál támaszra, ez az értékelés alapja, ez indítja meg az irodalmi fantáziát, foglalkoztatja a tájképfestőket (típusai Turner, Schinkel, C. D. Friedrich, sőt még Corot festészetében is).¹¹

*

Történetileg későbbi, 1800 előtt aligha kimutatható fázisa a középkor iránti érdeklődésnek az intérier kvalitásai iránti érzékenység kialakulása és azoknak az interpretációba való bevonása. Ezt a lépést még mindig ugyanaz az ellentétpár, a klasszikus és gótikus (romantikus) forma dualitása motiválja, mint az előzőt, az elismerését. Nem kevésbé ősi, ugyancsak a pittoreszk birodalmából ered a felismerés toposz-szerű formulája is, a gótikus térnek az alléval vagy az erdővel való összehasonlítása (melynek háttérében végső soron az összehajló ágakból eskábált vitruviusi őskunyhónak, az oszloprendek természeti-szükségleti ősfarmájának ere-

detmondája áll). A példa, természeténél fogva, egyrészt a gótikus építészeti alaktanának organikus struktúráként való értelmezését (a hatodik, „gótikus oszloprend” szabályosságát) húzza alá, másrészt, az erdei és az út-távlat a középkori építészeti perspektivikus olvasatát hangsúlyozza és végtelenségét feltételezi.¹²

Ez az értelmezésmód – jellegénél fogva – inkább az irodalmi és esztétikai szférában és az építészetteóriában (ritkábban az építészeti tagolásban: pl. Lipcse, Nikolaikirche) realizálódott. A középkori művészetnek a végtelen fogalmával való romantikus összekapcsolása eredményezte egyenértékű beágyazását az esztétikai kategóriák rendszerébe, úgy, ahogyan mindenekelőtt Hegel Esztétikai előadásában történt (abszolút bensőség, szellemi szubjektivitás mint az önállóság és szabadság megragadása).¹³ Épp a hegeli romantikus művészet-fogalomnak az építészetre való alkalmazása is mutatja azonban annak a nehézségét, hogy a „gótikus” művészetet továbbra is egységként kezeljék. Ő a „*vorgotische Baukunst*” tárgyalásakor jelzi a tulajdonképpeni bizánci és az általános értelemben annak nevezett építészeti stílus különbségét,¹⁴ amint korábban már Friedrich von Schlegel észlelte a korábbi, általa is ókeresztény-görögösnek jellemzett, tégeometria, kristályos jellegű, illetve a későbbi, növényi, szerves díszítésű fázis belső ellentétét.¹⁵ Ez a kettősség vezetett a középkori stíluson belüli, a szakirodalomba a romanika és gótika terminusával bevezetett belső ellentétpárnak tételezéséhez.¹⁶ Ez időtől, a 19. század közepe tájától kezdve, mintegy megismétlődik az a folyamat, amely a középkori művészet elismerésében, pozitív értékelésének kialakulásában ment végbe: részben ugyanazok a kategóriák polarizálódnak a két középkori szakaszra vonatkoztatva, amelyek korábban az egész középkori hagyomány pozitív értékelésének kialakulásában kaptak szerepet.

2.

A művészettörténet önálló tudományos diszciplínává válásával együtt jár az a jelenség, hogy különböző módszertani iskolái más-más álláspontot foglaltak el a dilettáns számára még differenciálatlanul adott s minden korra egyaránt érvényesnek és alkalmazhatónak tekintett esztétikai normarendszerrel szemben.

A reneszánsz óta kialakult kategóriarendszer kontinuitása ott a legnyilvánvalóbb, ahol ma-
guknak a fogalmaknak hagyománya is a legközvetlenebb módon kimutatható: a stílustörténeti iskoláig vezető folyamatban. A legjelentősebb kérdés az újragezdekések problematikája. Burckhardt két organikus stílust ismert el, a görögökét és a gótikát, mindkettőben az elfogulatlan naivitás és friss természetközelség működését tételezve fel; nem adott azonban választ a romanika jellegének kérdésére. A késői gótika mint „barokk” jelenség, számára nyilvánvalóan éppúgy a térstílus kategóriájával közelíthető meg, mint a reneszánsz.¹⁷ Rendszerének továbbgondolása és alkalmazása a középkori stílusevolúció elméletét igen nehéz feladat elé állította. Riegl új megvilágításba helyezte a késői antikvitás és a középkor közötti kontinuitást,¹⁸ fogalomrendszerét sikerrel alkalmazta a késői gótika interpretációjára is, de nem kínált megoldást a középkorban lezajlott változás értelmezésére. Wölfflinnek főként a korai reneszánsz-Hochrenaissance-barokk határterületeire alkalmazott fogalomrendszere gyakorlatilag minden stílusváltást azonos jellegű és irányú érzékelépszichológiai eltolódásokra vezetett vissza.¹⁹ Ismeretes az a Schmarsow nevéhez és köréhez fűződő, Wölfflin kritikájából kiinduló javaslat, amely a fogalom differenciálását célozta s a középkori művészet történetét is érintette. Schmarsow és tanítványai mindenekelőtt a tér és a tagolás viszonyának alapján vizsgálták a romanika és gótika (v. ö. főként: Pinder), illetve a későgótika és a reneszánsz (Schmarsow: Reformvorschläge, Gerstenberg) kialakulásának illetve párhuzamosságának kérdését.²⁰

A művészettörténeti jelenségek és a stílustörténeti kategóriák közötti, sűrűn vitatott meg-

felelések a stílustörténeti módszer kritikus pontjainá a történeti fordulópontokat tették. A fogalompárok a nagy kvalitatív átcsapások leírására bizonyultak alkalmasnak, s az egyik legjelentősebb kérdésként az evolúciós folyamat feltételezett egységének kimutatása maradt hátra. Ennek megfelelő fogalomrendszer kidolgozására – Wölfflin fogalompárjainak alapján – Paul Frankl tett kísérletet. Frankl rendszerének igen lényeges eleme az is, hogy orvosolni igyekezett a fogalompárok szülte irányuláshelyettesítő problémákat, egyértelműen előrehaladó fejlődést tételezve; míg más fogalomrendszerekben tisztázatlan maradt, vajon pl. a romanika az antikvitáshoz képest késői stílusjelenségként, származékstílusként, s a gótika új, organikus stílusként tekintendő-e, vagy a romanika jelentette az újat, s annak késői fázisa a gótikus.²¹ Frankl rendszeréhez (melyet mind a romanikára, mind a gótikára egy-egy nagy lélegzetű szintézisben volt módja alkalmaznia) közel került a fiatal Panofsky felfogásmódja, aki a művészettudomány fogalompárjait mint „a művészi alkotás a priori tételezett „alapproblémái” antitetikájának kifejezéseit fogta fel. Meghatározása szerint e fogalmak „nem azt a módot ... hozzák közös nevezőre, ... ahogyan a művészi problémákat megoldják, hanem ahogyan kitűzik őket.”²²

A stílustörténeti módszerű művészettörténetírást ez a sajátossága rokonítja a tér- és látásproblémáknak a 19. század második fele és a 20. század eleje képzőművészetében való kitérésével. A kapcsolat többé-kevésbé nyilvánvaló a bécsi iskola, mindenekelőtt Alois Riegl esetében, ahol a késői antikvitás pozitív, szükségszerű fejlődési fázisként való értékelésére a lökést tudvalevőleg Wickhoffnak a késői antik festészet „impresszionizmusát” regisztráló, s szóhasználatában is a kor művészettörténeti problémái iránt különös érzékenységet eláruló műve adta meg.²³ Tévedés lenne azonban az összefüggést csupán a szóhasználatban kimutatható kapcsolatban keresni, mivel az mélyebb és általánosabb. Az impresszionizmus csak egyike azoknak a művészeti törekvéseknek, amelyek a festészetben a spontaneitásra, az optikai érzékelésre helyezték a hangsúlyt, éppúgy megbontva az akadémikus kategóriarendszer hagyományos egyensúlyát, amint a művészettörténetnek ugyanilyen eredetű alapfogalmait a stílustörténet különböző irányai is egyaránt polarizálták.²⁴ A fogalmi absztrakciónak ezen a szintjén hiába keresnénk illusztrációszerű megfelelést a szaktudományi és a képzőművészeti interpretáció között (elegendő talán Monet roueni képeire, vagy Van Gogh auvers-i templomára utalni, amelyek a látásmód szubjektivitásának hasonló fokát mutatják²⁵). Szorosabb a művészettörténeti irodalom és az irodalmi szövegek közötti párhuzamosság. Rodin aforisztikus katedrális-interpretációi a fények és árnyékok távoli összehatásáról beszélnek a nagy térbeli síkokon,²⁶ s egy középkori építészeti tér, homályai és világítása által hordozott hangulati hatásának mélységesen individualizált jellemzése az a leírás, amelyet Marcel Proust nyújtott Combray plébániatemplomáról *Az eltűnt idő nyomában* első részében.

E stílustörténeti módszertani tendenciának jelentős kezdeményezése volt a középkori ábrázoló és ornamentális művészet számára is az építészettel közös megközelítési módok kidolgozása. Sokáig, az 1900 körüli századforduló tájáig hat az a középkornak lényegében reneszánszkorra eredetű elutasításában gyökerező ítélet, amely a festészet és a szobrászat alkotásaiban még mindig a „maniera greca” fogalmának jegyében keres a primitivitástól és a me-revségtől (romanika) a természetközelség (gótika) felé vezető fejlődést. Ezek az előfeltételek lényegében máig hatnak, hiszen hagyományosan az egyik legfontosabb kérdés maradt a középkori ábrázoló művészet antik vagy bizánci előfeltételeinek kimutatása. A döntő változást a romanika szobrászatának pozitívumként való elismerése jelentette. A szobrászatot is az építészeti funkció járulékaként értékelő Viollet-le-Duc álláspontja²⁷ éppúgy tipikus terméke az értékelés kezdeti fázisának, mint a tisztán ikonográfiai megközelítés Springernél, de még Emile Mâle-nál is. Ezekkel az alárendelési kísérletekkel (az építészetnek, az értelmiségi-kleri-

kus réteg kultúrájának) szemben a szobrászat művészi autonómiájának tételét korán megfogalmazta Louis Courajod, s következetesen érvényesítette Wilhelm Vöge („Ahol a művészeti produkció tömegesen lép fel, tehát mindenféle virágkorban, a művészi hagyomány önálló hatalommá vált.”).²⁸

A szemléleti eltolódás kiindulópontjai nyilvánvalóan a századvég nagy ízlésváltozásában keresendők. Az antik szobrászat értékelésének nagy súlyponteltolódása szolgáltatja az értékelés normáit és terminusait is (archaikus, szigorú, klasszikus stílus), s nyilvánvaló a primitivitás kultuszának inspiratív szerepe (Mezopotámia, Egyiptom, Távol-Kelet, majd a primitív kultúrák), mindenekelőtt a differenciálatlan-elemi plaszticitás értékelésében, a romanika kvalitásai iránt felébredő érzék kulcsában. Rodint a chartres-i déli torony napórát tartó angyalfigurája kambodzsai táncosnőkre emlékeztette.²⁹ Vöge kezdeményezte a sztereometrikus szobrászi tömeg szerves mintázásának, a szobor ornamentális-absztrakt kompozíciós törvényszerűségeinek és eleven naturalizmusának elemzését a faragástechnika figyelembe vételével; azt az eljárást, amely az ornamentális-geometrikus sémák szerepének hangsúlyozásában Focillonnál és Baltrusaitisnál, Gantnernál is uralkodik.³⁰ A középkori szobrászi eljárás mód technikájának elemzése érintkezik Adolf von Hildebrand szobrászati teóriájának azzal a tétellel, amely az elvétel útján faragott reliefet állította a szobrászat ideális formájaként (szemben a *per modo di levare* mellett a *per modo di porre*-t is elismerő, Pomponius Gauricus által összefoglalt reneszánsz-kori rendszerezéssel.). A plaszticitásnak tapintható kompakttömeggel való azonosítása különös hangsúlyt kapott Bernard Berensonnak az itáliai reneszánsz történetére alkalmazott teóriájában (dekoráció és illusztráció),³¹ amelynek kialakulásában nyilvánvaló szerepet játszott a cézanne-i posztimpreszionizmusnak s a kubizmusnak művészeti inspirációja, az a plaszticitásra különös hangsúlyt helyező értékelésmód, amelynek későbbi példája a maga metafizikus festészetének figurafelfogását Giotto értékelésére visszavetítő Carlo Carrà.³²

*

A középkori építészet interpretációjának másik típusát a racionalisztikus-konstruktív elemzések alkotják, abban a formájukban, amelynek legismertebb megfogalmazása Viollet-le-Duc nevéhez fűződik. Itt is ellentéppárról van szó: a tömeges falazatot alkalmazó romanika illetve az elaszticitás elvét a faragott kőszerkezetekbe bevezető gótika között.³³ E statikai-funkcionális tézisek (melyeknek cáfolata lényegében az első világháború vége óta folyik) építészetelméleti-programatikus jellege különösen nyilvánvaló Viollet-le-Duc párhuzamos művének, az *Entretiens sur l'architecture*nek vázépítészeti javaslatai alapján, s annak a szerepének megfelelően is, amelyet a 20. századi funkcionális építészetére gyakorolt.³⁴ E teoretikus magánál, mely hasznos, de cáfolható feltételezésnek bizonyult, lényegesebb elem az, hogy pl. Bötticherhez, Semperhez³⁵ hasonlóan, Viollet-le-Duc is szellemiségek, etikai magatartásformák szimbólumait kereste a konstrukcióban. Ezek az ellentétes szociális álláspontok számára a szerzetesi és a laikus-polgári („racionális”) szellemiségben jelentek meg.³⁶

A stílusnak etikai kategóriákkal való kapcsolatba hozása, társadalmi körökre vonatkoztatása (illetve szimbólumokként hozzájuk rendelése) végső soron a klasszikus moduselméletre vezethető vissza. Egyszóval: a művészettörténeti historizmusnak ez a fogalomalkotási kísérlete (amely mind a kultúrtörténet, mind a művészetszociológia művészettörténetírására hatott) a művészeti historizmusban gyökerezik.³⁷ A művészeti stílus és az etosz közötti szimbolikus kapcsolat magától értetődően kvalitatív értékekkel is szövéződött: a történetileg új norma egyúttal jónak, kívánatosnak, a régi rossznak, hátrányosnak tűnt. A polgárosult racionalizmus szimbólumának rangjára emelkedve (eredeti értelmezésmódjának – mely ettől kezdve inkább a romanikához tapadt – átcsapásával) a gótika a polgári társadalom szimbóluma lett, s bizonyos utópisztikus jelleget is öltött. Ezt az értelmezését részben megőrizte a

századforduló, majd a konstruktivizmus építészeti utópiái számára (v. ö. pl. Antonio Gaudi, Poelzig építészete,³⁸ Scherbat, Bruno Taut üvegház-utópiái, Feininger katedrális-fantáziái³⁹), szerkezeti funkcionalizmusa a konstruktivizmus stíluskörén kívül is hatott a 20. század építészetére (pl. Pier Luigi Nervi födémkonstrukcióira). A középkori épület mint kor- és társadalomszimbólum (pl. Pinder: Kaiserzeit – Bürgerzeit;⁴⁰ számos szintézis, újabban még Georges Duby is: kolostorok, várak, katedrálisok kora⁴¹) egyúttal a művészetek utópikus egységének szimbólumává, vágyképévé is emelkedett (lásd a „katedrális” ideáljának különböző megfogalmazásait). Ez a konstruktivisztikus-utópisztikus ideál optikai vagy szimbolikus értelmezésmódokkal egyesülve vezetett a gótikus katedrálisok mintegy történelmen kívülre emeléséhez Jantzennál (diafán fal, fénnel átitatott tér illetve „Antiponderosität”) vagy Sedlmayrnál (a „baldachinrendszer” mint minden nagy építészeti jelentést hordozó alap-tényezője).⁴²

*

A formának és az általa hordozott (szimbolizált) jelentésnek és benső összefüggésüknek illetve megfelelésüknek kérdése a klasszikus művészeteória kategóriarendszerében az *expresszió* fogalmában jelent meg.⁴³ A kifejezés retorikai eredetű tanai a *decus* érvényesítését tételezik fel: abban, hogy az ábrázoltak mozdulatai és érzelmei megfeleljenek jellemüknek, koruknak és helyzetüknek, s abban is, hogy a stílus eszközök legyenek a közönséghez mértek: váltsák ki benne a kívánt emóciókat. Az *expresszió* fogalma a romantikától kezdve hagyományosan a középkori képzőművészet – mindenekelőtt a festészet – értékeléséhez kapcsolódott, s ugyancsak hagyományos értékeket (mint a szentimentalizmus felfogásának megfelelő érzéskultúra, „báj”, jámborság stb.) mutatott fel. Ennek az emocionális középkor-kultusznak a története szorosan összefonódik pl. a német nazarénusok, az angol preraffaeliták törekvéseivel, s csak lassan, mindenekelőtt a századforduló táján bővült regisztere az érzelmvilág tágabb területeire, amelyek az anyai intimitástól („Szép Madonnák”) a szenvedés drasztikumáig terjedtek (Grünwald). Mindenekelőtt ez a változás tudatosítja a középkori misztika témavilágát és stílári aspektusait. Azzal párhuzamosan, ahogyan a szecesszió festészete, Schiele és Kokoschka, a Die Brücke, a Blauer Reiter csoport művészete⁴⁴ felfedezi és tanulmányozza a román kori „primitivitást” és a későközépkori festészet és grafika „expresszivitását” egyaránt, mind a filozófia, mind az irodalom újrafelfedezi a misztikusokat. Thomas Mann *Varázshegyében* így kerül kulcshelyre – egy időben a típus művészettudományi kultuszának kibontakozásával, még Passarge, Pinder tanulmányainak⁴⁵ megjelenése előtt – egy misztikus, 14. századi rajnai Pietà, a nevezetes Röntgen-gyűjteménybeli példány fajtájából.

Ezen a ponton lép fel a művészettudományi fogalomalkotásban is egy olyan eljárás mód, amely – a kifejezésetesztétika elképzeléseinek megfelelően – a stílus és bizonyos emberi lények (többnyire nemzeti vagy „faji” konstitúciók) közötti direkt megfelelést keres. Worringer absztrakció-fogalma (szemben az *Einfühlung*gal) látszólag a stílustörténeti művészet-történetírás folyamatába illeszkedik (számos eleme származik Riegl, Schmarsow, különösen pedig Wölfflin tanaiból). „Formaakarat” (*Formwollen*) fogalma a korok és népek alkatának legmegfelelőbb művészeti formát jelzi, mivel „az akarás változásai, amelyeknek pusztá lecsapódásaiként fogjuk fel a művészettörténet stílusvariációit, nem lehetnek önkényesek, véletlenszerűek; sőt, törvényszerű összefüggésben kell állniuk azokkal a változásokkal, amelyek az emberiség általában vett lelki-szellemi konstitúciójában végbemennek...”⁴⁶ Az absztrakt-gótikus örök stílusprincípiumában így az északi formaakarat jelenik meg. Worringer tézisei nemcsak a misztikus alkati sajátosságokra visszavezetett stílustanoknak váltak kiindulópontjává, hanem nagy hatással voltak a nem „magyarázni” (v. ö.: Wölfflin), hanem „megérteni” törekvő irányzatokra is, amelyeknek képviselői elsősorban Wilhelm Dilthey hermeneutikájára hivatkoztak.⁴⁷

3.

A középkori művészet történetének egész önállósulási folyamatára, a középkornak más művészettörténeti korszakokkal szembeni emancipációjára éppúgy kettős: a tárgy megközelítéséből, de egyúttal a jelen kultúrájának egészébe való integrálásából is álló determináltság jellemző, amint a fogalomalkotásban is kimutathatónak bizonyult az európai művészetelméletben a reneszánsz óta állandósult kategóriák alkalmazása. Ez a vizsgálat, miközben a művészettörténeti interpretációnak a kor kultúrájának egészében gyökerező vonásait hangsúlyozza, kevesebb gondot fordít más irányú összefüggésekre, amelyek a filozófia, esztétika, a történettudomány felé vezetnek.

A középkori művészet interpretációjának az európai művészetelméleti tradícióban gyökerező vonásai tovább bővíthetők a legfontosabbal, a tartalmi analízis kérdésével. A horatiusi *aut prodesse, aut delectare* dilemmája itt kezdettől az előbbi, a feltételezett tanító szándék javára dőlt el, s éppen ezen a területen jelentkezett a legkövetkezetesebben a specifikus szándékok és kvalitások kutatása. Az *ut pictura poesis* elve a katolikus egyházban a tridentin zsinat nyomán a képi invencióval szemben az írott szöveg prioritását juttatja érvényre.⁴⁸ A képi-archeológiai források alkalmazása az egyházi apologetikában (Roma sotterranea), a hagiográfiában (Acta sanctorum), majd a történetírásban (a Mabillon- és Montfaucon-féle „monumentális történelem” koncepciója szerint) szövegnek alárendelt jellegüket hangsúlyozza és totalitásuk lehetőségét tagadja. A romantika az egész középkori művészet szimbolikus jellegét tételezte, benne általános emberi tartalmak, az ember és a világ viszonyának megjelenítését kereste, nem törődött a középkorra specifikus képzetek, filozófiai-teológiai tartalmak elemzésével. A kultúrtörténeti művészettörténetírás – s hozzá hasonlóan a stílustörténet is – általában megelégedett a szellemiségre való általános utalásokkal.⁴⁹ Így mindenekelőtt analógiaként, párhuzamként értendő a gótika = megkövült skolasztika (Semper) hasonlata,⁵⁰ Thode misztika-kultusza éppúgy, mint a toposzá vált, még a történeti kronológia oldaláról is tarthatatlan zenei párhuzam a gótikus katedrális és a polifon Bach-fúga között (l. Spengler: „Veile (t.i. a Nietzsche-i „apollói” fogalmával) szembe állítom én a fausti lelkét, amelynek összibóluma a tisztán határtalan tér, és amelynek „teste” a nyugati kultúra, ahogyan a román stílus 10. századi születésével az Elba és Tajo közötti északi síkokon felvirágzott. Apollói a meztelen ember szobra, fausti a fúga művészete.”).⁵¹

Az analógiás gondolkodásmód illetve eljárás kérdése alkotja a művészeti interpretáció egyik központi kérdését, amely Wölfflin nyomán, „a művészetek kölcsönös megvilágítása” (*Wechselseitige Erhellung der Künste*) címen ismert, valójában a Winckelmann és Lessing között, a 18. században lefolytatott Laokoón-vita téziseire visszanyúló dilemmában tudatosult.⁵² A problémának – mind a művészettörténet, mind az irodalomtudományi komparatiztika oldaláról – két súlypontja alakult ki: századunk első harmadában és az 1950-es évek óta, amikor az irodalomtudományban és a nyelvészetben ismét előtérbe került a jelentés kérdése.⁵³ Az első alkalommal a művészettörténeti problematika alkotta a kiindulópontot, a későbbi esetben a művészettörténet vált külső impulzusok befogadjává és feldolgozójává. Éppen ezért jogos az az igény, hogy a művészettörténetírás más tudományágaktól merített fogalmait és szempontjait saját hagyományaival konfrontálva dolgozza fel: ebben rejlik a tudománytörténeti megközelítésmód jelentősége és aktualitása. Eltekintve attól a módszertani problémától, milyen specifikumok figyelembe vételével, s a művészeti alkotások milyen körére vonatkozó érvénnyel tekinthetők közvetlen magyarázatnak illetve interpretációs forrásnak a szövegek, a kérdés kiterjeszhető még a szóbeli értelmezés és leírás legitimitásának problematikájára is.⁵⁴

A romantikus interpretáció (lásd mindenekelőtt August Wilhelm Schlegel berlini előadá-

sait) meglehetősen szélesre tárta az irodalom és a műértelmezés közötti párhuzam lehetőségét. Az ikonográfiai irodalom kezdeteinél viszont, egészen Mâle-ig, erősebb tartózkodás érvényesült,⁵⁵ a cél többnyire csak a tematikai magyarázat, a formának korrelatív szöveggel való megvilágítása volt. A specifikumot mindenekelőtt a magyarázatba bevont írott szövegek jellege hangsúlyozta. Így bővült a közvetlen képmagyarázatot szolgáló evangélium (Millet) és hagiográfiai szövegek köre liturgikus szövegekkel (Cabrol-Leclercq), enciklopedikus traktátusokkal (Mâle). Az igazi kérdést a terjesztő-hordozó műfaj jelenti, s így terelődik a figyelem váltakozva majd a liturgiára, majd a prédikációra, a vallásos drámára, a misztikus illetve a népszerű, olykor illusztrált hitbuzgalmi írásokra.⁵⁶

E tudományos tendenciák két tekintetben változást jelentenek magának az írás-kép viszonyoknak a felfogásában is. Egyrészt, a közvetítő médiumokban olyan, a művészi megformálást megelőző formák jöttek létre, amelyek megingatták a tematika és az invenció közötti, pusztán véletlenszerű kapcsolat feltételezését. Másrészt, a középkori írásértelmezés sokrétűsége szükségszerűen ráterelte a figyelmet a képértelmezés rétegződésére, az átvitt, allegorikus és szimbolikus jelentések összefüggésére. A műalkotás formájának mint „szövegnek” felfogása és jelentéseinek nyelvi értelmezése (l. J. Sauer, stiláris jelenségek tekintetében: Dvořák, részben Sedlmayr is) az irodalmi topikának a művészet történetére való alkalmazásán alapul.⁵⁷

Ez irányoktól alapvetően különböznek a – rendszerint nem is egyedül a középkori művészet értelmezését célul tűző – szimbolizációs elméletek. Eredetük általában közös a stílustörténetével: az „Einfühlungstheorie” formáira vezethetők vissza,⁵⁸ s kibontakozásuknak igen jelentős lökést ad az archetípusok freudi illetve Cassirer-féle tana éppúgy, mint a Gestalttheorie.⁵⁹ Aktualitásukat elegendően jelzi párhuzamosságuk és kapcsolatuk a szürrealizmus művészeti jelenségeivel, ennek megfelelően alakul előszeretettel is a művészeti „aberrációk”, a műalkotás rejtett szférái, a nyilvánosságot megelőző vagy nélkülöző, nem a formálás, hanem a spontaneitás kvalitásaival rendelkező megnyilatkozások iránt.⁶⁰ Panofsky programatikus tanulmánya az ikonográfia és ikonológia viszonyáról teremtette meg a módszertani szintézist a feltételezett három strukturális réteg között, egységbe rendezve az első, ténybeli, a második, ikonográfiai és a „tulajdonképpeni jelentést” vagy „tartalmat”, amely a Cassirer által meghatározott, a világ esztétikai jeleiként értelmezett szimbólumok szférájába esik. Az ikonológia célja „azoknak az alapelveknek a megragadása, ... amelyek mind a motívumok kiválasztásának és ábrázolásának, mind a képek, történetek és allegóriák létrehozásának és interpretációjának alapjai, s amelyek még az alkalmazott formális elrendezésnek és technikai eljárásoknak is jelentést kölcsönöznek...”⁶¹

A Warburg-könyvtár körének és az ikonológiai iskolának módszertani alapelvei épp az archetipikus szimbólumok továbbélésének és újjászületésének, a motívumok vándorlásának kutatásával teremtettek új feltételeket a középkor-kutatás számára, a szimbolizáció sajátos, szintetikus jellegében keresve a konstans elemek specifikus vonásait. Szempontunkból az ikonológiai iskola szimbólumfelfogása jelentette a leszámolást a szimbólumok pusztán külső, retorikai-stilisztikai értelmezésével és teremtette meg a középkori művészettörténet számára is a csupán külső kritériumok alapján való elemzés megszüntének lehetőségét.

*

A historikus objektivitás alapelveinek az érvényesülése – más tényezők mellett – nem független sem a művészeti teória hagyományos fogalomrendszerének örökségétől, sem ennek az örökségnek művészeti korízlés és irányzatok, illetve általános szellemi tendenciák meghatározta ártértékeléseitől. A művészettörténeti interpretáció sok tekintetben hasonlítható pl. a zenei előadóművészethez – így szól az ismert, a *wechselseitige Erhellung der Künste* előítéletétől nem egészen mentes közhely; de nem vonhatjuk ki magunkat e közhely következmé-

nyének érvénye alól: ugyanúgy megvannak stílusai és irányzatai is. Ennek elemzését, mennyi a művészettörténeti teóriákban az objektív ismeretek gyarapodásának és elmélyülésének része, s mennyi hozható összefüggésbe az interpretátor kulturális környezete által meghatározott preferenciákkal, helyesebb bizonyos történeti távolságra korlátozni, mivel szerepük nagyobb közelségben egyre kevésbé differenciálható. Amennyire joggal vehető fel minden jelenkori értékelés és interpretáció esetében is ezeknek kortól, ízléstől, kulturális tapasztalattól való determináltságának kérdése, ugyanúgy szükséges annak belátása, hogy mindez aligha érinti realitásuk, objektivitásuk kérdését.

A művészettörténeti fogalomalkotás és a művészi kultúra összefüggésének problémája a társadalomtudományi megismerés objektivitásának egyik aspektusa. Ennek a kérdésnek megfogalmazását 1904-ben Max Weber adta, amikor azt hangsúlyozta, hogy „Egy kulturális jelenség jelentése és ennek a jelentésnek alapja nem vehető, nem indokolható és nem tehető érthetővé a törvény-fogalmaknak egyetlen, mégoly tökéletes rendszeréből sem, mert feltételezi a kulturális jelenségeknek értékideákra való vonatkozását”.⁶² A weberi értékideák egyik vonatkoztatási rendszerét a művészettörténeti interpretáció számára éppen a művészetelméleti kategóriák hagyománya alkotja, mellettük azonban más fogalomrendszerek is érvényesülnek a jelentést meghatározó tényezőkként, köztük etikai, politikai, történelmi értékek. Ez utóbbiak vizsgálatától a magyar művészettörténetírás valószínűleg aligha zárkozhat el sokáig, hiszen a közelmúltban Ján Bakoš éppen a Weber-féle „ideáltipikus fogalomalkotás” koncepciójának alkalmazásával vette összehasonlító vizsgálat alá a szlovákiai középkori faszobrászat történeti helyére vonatkozó téziseket, köztük olyanokat is, amelyek a jelenkori magyar művészettörténetírás koncepciójának közvetlen előzményei közé számítanak. Ebben a vizsgálatban alapvetően történeti értékfogalmak vannak a fő helyen: az államtörténet, nemzeti jelleg, a művészetföldrajzi vagy kulturális értelemben meghatározott iskolahagyomány, egy szóval az összetartozás, identitás kérdései.⁶³ Bakoš kritikai áttekintésének célja a „magyarországi” művészettörténeti összefüggésekre vonatkozó feltevésekkel szemben a regionális, belső hagyomány fokozott értékelése. Törekvéséhez magának Webernek felfogásában keresett támaszt. Ő ugyanis, miközben a tudomány éretté válását az ideáltípus meghaladásában látta, kivételt is tett: „vannak tudományok, amelyeknek örök ifjúság rendeltetett, és ezek mind történeti diszciplínák, mindazok, amelyekhez a kultúra örökké haladó folyama mindig új problémafeltevéseket sodor. Ezek feladatának lényegében rejlik minden ideáltipikus konstrukció múlandósága, de ugyanakkor mindig újaknak a nélkülözhetetlensége is.”⁶⁴ Kérdés, relativizálható-e ilyen mértékben a történeti jelenségek megismerése.

Témánkat szándékosan szűkítettük a középkori művészi kvalitásokra vonatkozó alapvető fogalmak vizsgálatára, ezért a tulajdonképpeni történeti értékek és a történeti folyamatokra vonatkozó koncepciók vizsgálata itt nem lehet célunk. Az ideáltipikus fogalomalkotás meghaladásának weberi követelménye azonban igen aktuális maguknak a kvalitást jelző fogalmaknak a szempontjából is. A történeti tudományoknak arról a törekvéséről van szó, amely a modern szemléletmód historizálásával, azaz múltba vetítésével szembe a fogalmak eredeti, a középkori írott források szóhasználatával megegyező jelentésének rekonstrukcióját állítja.⁶⁵ Két alapvető kérdés merül fel. Az első: összeegyeztethető-e a „modern” értékkritériumok a történeti múlt fogalomrendszerének rekonstruálható elemeivel; azaz szűk-képpén és minden esetben ellentmondást kell-e feltételeznünk a – Riegl szóhasználatával⁶⁶ – jelenkori érték (*Gegenwartswert*) és a történeti érték (*Erinnerungswert*) között? A második: vajon a különböző értékfogalmak megfelelnek-e a történeti megismerés logikai fázisainak, létezik-e olyan hierarchiájuk, amelynek értelmében bizonyos értékelési módok eleve túlhaladottnak minősíthetők? Legfontosabb az a kérdés, hogy a történeti értékfogalmak rekonstrukciója feleslegessé vagy kérdésessé teheti-e az aktuális érték kategóriákkal való

megközelítést. Mindkét dilemma feloldását a „helyes beállítás” problematikájában leli.⁶⁷ Mint Otto Pächt hangsúlyozza: „Nemcsak a külső életnek vannak szokásai, hanem vannak ábrázolási szokások is, s ezekről semmiféle keresztény régészet vagy középkori reália-tudomány sem lesz képes tájékoztatni. Az ábrázolási szokások látási és gondolkodási megszokások, a képi fantázia módjai.”⁶⁸ A művészetnek tulajdonított aktuális érték mindenféle művészi kvalitás egyáltalán elismerésének is előfeltétele, ezért a rekonstruált történeti érték kategóriák felismerését magát is ezekre kell visszavezetnünk. A két értékelési típus között ezért sem ellentmondás, sem hierarchia nem konstruálható.

4.

Az értékfogalmak relativitásának elvéből kiindulva kell megfogalmaznunk azt a problémát is, vajon a klasszikus művészeteória fogalmi alkalmazhatók-e a középkori művészetre, illetve teljességgel elvetendők-e. A dilemma nem egyszerűen csak a kategóriák érvényességét érinti, hanem azt is, vajon tudatosultak-e a középkorban. Kevés annak a valószínűsége, hogy – alkalmi megkülönböztetésektől, összehasonlításoktól eltekintve – valamennyi autenticitást is tulajdoníthassunk azoknak az általános stíluskategóriáknak, amelyek a művészi munka kvalitásbeli eredményeire vonatkoznak (mint a lineáris, plasztikus, festői stb., illetve az ezekből levezetett, az érzékelés minőségére vonatkozó terminusok).⁶⁹ Ugyancsak érvénytelennek bizonyulnak a modern művészeti ágakat illetve műfajokat elválasztó határvonalak, illetve legfeljebb ezek első körvonalai jelennek meg a késő középkor művészetében. Az ok nyilvánvalóan a középkori művészi munka eltérő jellegében is rejlik.

Éppen a modern, személyiségpszichológiai kritériumokkal telített stílusfogalmaknak, mindenekelőtt a stíluskritikai módszernek a középkori műalkotásokra való alkalmazása⁷⁰ vezetett annak a felismerésére, hogy a középkori alkotót nem egyéniségének hiánya, személytelensége vagy „névtelensége” különbözteti meg későbbi utódaitól, hanem az individualitás hiánya. Műve, ha – alkotója tehetségétől, elmélyedésének fokától éppúgy függően, mint bármely más korszakban – magán viseli is a személyiség, a temperamentum, életkor stb. bélyegeit, mindenekelőtt az egyéni közlés szándékától mentes, s ilyen értelemben nincs jogunk számon kérni rajta az expressziót sem abban az értelemben, ahogyan a formák személyes érzelmeket, indulatokat közvetíthetnek. Otto Pächt ismételt, különös élel vetette fel azt a kérdést, mennyire ragadható meg a művészi alkotás lényege az ikonográfiai-szimbolikus tartalom oldaláról. Kimutatta, hogy a művészi eredetiség csak bizonyos korszakokban állt a racionálisan megfogalmazható tartalommal vagy a fogalmakra lefordítható invencióban.⁷¹ A probléma csak részben kvalitatív természetű. Ebben a körben mozog, ameddig a művet meghatározó formai hagyományról, a mintaképek jellegéről és közvetítésükről s legfőképpen magának a műnek jelentéséről van szó, a szociális szférába csap át azonban, mihelyt a kivitelezés kollektív műhely-jellege, a kollektivitásnak az invencióval kapcsolatban is érvényesülő uralma s a művészi munka középkori értékelése kerül az előtérbe. A modenai Wiligelmo⁷² vagy Pierre de Montreuil egyéniségének elismerésében aligha maradt el pl. Cimabue vagy Giotto mögött (akiknek személyes vonásai már a trecento közepére meglehetősen feledésbe mentek az irodalomban), műveik azonban nélkülözik az individuális kifejezést, meghatározott formai körökbe illeszkednek, s ebben funkciójuk a meghatározó. A művükhöz való viszonyuk nem szubjektív, hanem annak céljára irányul; kézművesek módjára járnak el, amennyiben meghatározott rendeltetésű tárgyat realizálnak. Olyan esetekben, amikor több, nagyon is meghatározott egyéniség együttműködése nyilvánvaló⁷³ – így pl. a chartres-i keresztthajó-kapuzatokon, amelyek a stíluskritika alkalmazásának iskolapéldái –, ugyancsak nyilvánvaló, hogy az indi-

vidualitás jellegét a mű egésze, s nem a részlet viseli (v.ö. még pl. a bambergi Fürstenportalt, vagy a reimsi nyugati kapuzatokat).

*

Az antik műfajelméletből öröklött elvek közül tehát leginkább a *convenientia* vagy *decus* kritériumának volt esélye a középkor művészetében való fennmaradásra, mivel ez a cél a mű kvalitásaira, s nem a megvalósító individualitására vonatkozik.⁷⁴ Szociális aspektusa egyrészt természeténél fogva nyilvánvaló, hiszen eleve kommunikációt tételez fel, a közlés szándékához és a közönséghez egyaránt illő formában.⁷⁵ Másrészt, ennek a szándéknak kiindulópontja nem lehet a művész, csupán megbízója, irányítója. A szociális kérdés ezen a ponton művelődési kérdéssé konkretizálódik:⁷⁶ a *decus* értelmében felfogott tudatosság arra az értelmiségi elit-rétegre korlátozható, amelynek műveltségi anyagába a retorikai és poetikai traktátusok, az *ars dictaminis* tankönyvei beletartoztak.⁷⁷

A példál választott probléma világosan mutatja, hogy a történelmi objektivitás követelménye számos olyan szempont bevezetésével jár együtt, amelyek nem találhatók meg maradtalanul a művészettörténeti diszciplína hagyományában. Az esztétikai-művészetelméleti eredetű érték kategóriák felváltása a művek keletkezésekor érvényesülő specifikus motívumokkal a diszciplináris hagyományokon kívülre vezet, s más tudományágak segítségül hívását igényli — a fent említett esetben mindenekelőtt filológiai, esztétika- és irodalomtörténeti, oktatástörténeti kutatások eredményeit.⁷⁸ Nem véletlen, hogy e tekintetben a legmegbízhatóbb eredményeket a 12. század végével záruló korszakra lehet felmutatni, míg a későbbi korszakokra vonatkozó kutatások lényegesen hézagosabbak. Az ok meglehetősen világos: Jean-Paul Migne két nagy szövegykiadása, a *Patrologia graeca* és a *Patrologia latina* sorozata eddig az időhatárig teljes (párhuzamosan pl. a *Monumenta Germaniae Historica* sorozataival), s így a művészettörténeti interpretáció szövegbázisa is itt mondható kényelmesen hozzáférhetőnek. Jellemző, hogy ugyaneddig az időhatárig állnak rendelkezésre jó művészettörténeti forrásválogatás- és regesztakötetek is (Schlosser, Mortet-Deschamps, Lehmann-Brockhaus). A 13. századtól kezdve az írott források robbanásszerű gyarapodása és nehéz áttekinthetősége egészen más feltételeket szab a művészettörténeti kutatásnak.

Az értelmiség-kutatás szerepének egyik legjellemzőbb példája a skolasztika-gótika párhuzam sorsának alakulása. A párhuzamosság megállapítása a romantikusok és a kultúrtörténet-írók számára nem volt több a szellemiségre rávilágító analógiánál, s többé-kevésbé önkényesen kerestek a 20. század elejének nagy hatású kutatói is 13. századi kategóriákat a gótika jelenségének megvilágítására a modern fogalmak helyett. Emile Mâle ezeket tudvalevőleg Beauvais-i Vincentius *Speculum maius*-ának tagolásában találta meg, hogy azután e logikai vázra modern ikonográfiát építsen fel;⁷⁹ Max Dvořák pedig Aquinói Tamás *Summájának* egy kizárólag esztétikai értelmezhetőségét tekintve is kérdéses responsiójából emelte ki a *claritas, integritas, consonantia* fogalmait, amelyeket végső soron úgy kezelt, mint kortársai a stílustörténeti alapfogalmakat.⁸⁰ Szinte meglepő, hogy ugyanennek a problémakörnek tárgyalásakor Panofsky is — Dvořákhöz felettébb hasonló módon — a skolasztikus módszer és a gótikus művészi alkotás lényegi közösségének megállapításához érkezett.⁸¹ A konkrét mentalitás-kérdések tárgyalására nem is itt nyílt alkalma, hanem Suger apát emlékiratának kommentált kiadásában, amely a gótika keletkezése szellemi előfeltételeire vonatkozó kutatások igazi kiindulópontjának bizonyult.⁸²

5.

A középkorkutatásban — mint a művészettörténet egészében — viszonylag kisebb a szintézisek és a nagy, korszakalkotó teóriák jelentősége, mint azoké a részletkutatásoké, amelyek

gyakran nem célozzák átfogó kép felépítését, sőt, gyakran látszólag épp a szintézisek aláadásán munkálkodnak kitaróan. Az utóbbi fél évszázadban éppen e – nem egyszer hiperkritikus szellemű – részletkutatások oldalára került a túlsúly az átfogó történeti koncepciókkal szemben.⁸³ Aligha intézhetők el egyszerűen, pl. kényelmes utalásokkal a neopozitívizmusra, vagy a fenomenológiára csak azért, mert revíziójuk eredményeként igen bonyolult, a megszott történetfilozófiai kategóriákba nehezen rendezhető kép jön létre. Javarészen e kutatási törekvések eredményeit tükrözik a jelenkori művészettörténetírás legtöbbet vitatott, pluralisztikus történeti modelljei. Nem véletlen, hogy e modellek igazi kísérleti terepe a 19. század művészettörténete.⁸⁴ mögöttük egy alapvetően az élő művészet létezési formáiból merített tapasztalat húzódik meg (v.ö. ellenpéldaként Sedlmayr hierarchikus történeti interpretációs elképzeléseivel teljesen konzekvens intervenciós kísérleteit: *Verlust der Mitte* és *Revolution der modernen Kunst*).⁸⁵ A jelenkori irányzatokkal és tendenciákkal szembeni liberális tolerancia elve a történeti múlt elevenségének, mozgásainak közeli szemléletét hangsúlyozza; a konkrétságot az absztrakció útján kiemelt „korszakalkotó tendenciáival” szemben.

A stíluspluralizmus elvének alkalmazása a középkorkutatásban mindenekelőtt az *Orient oder Rom?* nevezetes, évszázadnyi múltra visszatekintő vitakérdésében hozott új aspektusokat. Ebben az evolúció fogalma szempontjából kitüntetett kérdésben Wickhoff és Riegl óta a maga módján minden kutató szenvedélyesen nyilvánított véleményt. A késői antikvitás szerves átmenete a középkori művészetbe éppúgy foglalkoztatta a szellemtörténeti művészettörténeti kutatást (Dvořák) és az ikonológiai iskolát (Saxl), mint a „keleti” és „nyugati” alkati kategóriáival dolgozó stílustörténeti irányt (Strzygowski).⁸⁶ Igen jelentős az orosz kutatás szerepe, ahol – nem utolsó sorban a pravoszláv és a nemzeti hagyomány hatására („a három Róma” elképzelése) – a klasszikus, Rómára visszavezethető fejlődési kontinuitás elképzelése a riegli evolúciótanhoz hasonló, antikvitás–Bizánc–orosz középkor hármasság feltételezésében nyert kifejezést.⁸⁷ Külön vizsgálatra lenne érdemes e kutatási tradíció szerepének kérdése a szovjet művészettörténetírásnak az orosz nemzeti művészet és az itáliai reneszánsz párhuzamos fejlődéséről szóló felfogásának létrejöttében.⁸⁸ A főleg Bizánc körül koncentrálódó kutatásokban bécsi, riegli gyökerek (Demus, Weitzmann, Kitzinger) éppúgy kitapinthatók, mint a Kondakov-iskola hagyományának folytatása (A. Grabar). E stílustörténeti illetve ikonográfiai módszertani tradíciók sorsdöntő impulzust a moduluselmélet alkalmazásától kaptak, amikor Ch. R. Morey az ókeresztény művészet kutatásába bevezette a hellenizmus párhuzamos, ábrázolási alkalmak és tematikák által megkülönböztetett stílusváltozatainak distinkcióját.⁸⁹ Az *Orient oder Rom?* eldöntendő kérdésének feloldása nem utolsó sorban azokra az eredményekre támaszkodva történt meg, amelyek a római császárkor ideológiai tendenciáinak és reprezentációs formáinak kutatásában Alföldy András nevéhez fűződnek.⁹⁰

Az itt vázlatosan jelzett, lényegében a stílustörténeti vitakérdésből kibontható koncepcióváltás adott alkalmat a középkori műfajtörténet egészének revíziójára. Korábban két szélsőség létezett: az egyik tagadta önálló műfajok létezését, s ezeknek a középkori „Gesamtkunstwerk”-ben való feloldódását vallotta; a másik (s vele együtt az archeológiai kabinetek és a múzeumok gyakorlata) a modern műfaji kategóriák tagolási elvét érvényesítette (tipikus következmény: a későközépkori szárnyasoltárok szobrainak és festményeinek gyakori elkülönítése a múzeumok „megfelelő” osztályaiban). A hellenizmus óta tartó kontinuitás bizonyítási eljárásai azonban szükségképpen a filológiai kutatás bevált sémáit, tradíciósorok sztemmaformában ábrázolt (számos hipotetikus láncszemet is tartalmazó) rekonstrukcióit igényelték. Ezekben az ikonográfiai közös nevező gyakran vált a stíluskutatás argumentumává; módosulniuk kellett az átvétel, közvetítés, másolás, formai tradíció mechanizmusára vonatkozó elképzeléseknek. A rekonstrukciós módszer egyik iskolapéldája az alexandriai eredetű Genézis-illusztrációciklus rekonstrukciója, amelynek bázisai a Cotton-féle töredékek mellett elsősor-

ban késői, karoling-kori illetve velencei mozaikváltozatok. Efféle tradíció-sztemmák sorozatait dolgozta ki a kutatás, képi hagyományok párhuzamos, „függőleges” sávjaira bontva az addig „horizontális” kronológiai tagolású fejlődés-képet.⁹¹ Eközben új távlatok nyíltak a szöveg és a kép összefüggéseire, az illusztráció hagyományozódásának kutatása előtt; nemcsak a stílushagyomány, hanem a kodikológia és az irodalomtörténet, tudománytörténet oldaláról is.

Ugyanez a kutatási irány vezetett – a *decorum*-elv középkori érvényesülését követve – a képi tradíció különféle középkori formáinak megkülönböztetéséhez, mindenekelött az *imago* és a *historia* (Panofsky harmadikként a késő középkori „*Andachtsbild*” – kultuszkép kategóriáját dolgozta ki)⁹² lényegében műfaji jellegű köreinek illetve antik eredetű hagyományoknak a későközépkori műfajgenézis szempontjából való tisztázásához.⁹³

*

A *modus*-elv elfogadása kiterjeszti a középkori mű hierarchikus struktúrájának érvényét. A betű szerinti, allegorikus és szimbolikus tartalmaknak a középkori exegézisre támaszkodó megkülönböztetése a 20. század eleje óta általános; a tematikai és stílárius struktúra hasonló elképzelését jellemzi a legáltalánosabban ismert két modell: Sedlmayré és Panofskyé.⁹⁴ A hierarchia elve azonban más vonatkozásban is megjelent a középkori művészettörténetírásban, olyanban, amelyet mind a különböző művészi médiumokban és anyagokban megjelenő formákra vonatkozó megfigyelések, mind a képpel kapcsolatos állásfoglalások alátámasztanak. E megfigyelések szerint a klasszikus műfajelmélet kategóriái nem vagy csak igen halványan érvényesek a középkor művészetére.⁹⁵ Lehetséges a síkbeli ábrázolás, pl. festmény áttétele kerek szoborba, annak redukciója grafikává, relieffé; az építészeti formák gyakran szimbolikus jelzésre korlátozódnak (ahogyan a klasszikus oszloprend fallal kapcsolatban pilaszterre redukálódott, a tabernákulum megjelenhet háttér előtt, vimpergává „lapulva”), léptékük nem kötött, a miniatűr ötvösműtől a gigásziig széles skálát foglal el.⁹⁶

A formaadás hierarchiájában határozott fokozatok vannak, amelyek a realitás fokozatainak felelnek meg, a kézzel foghatótól a látszat- és árnyszerűig.⁹⁷ A realitás legközvetlenebb, tapasztalható fokát a pozitív forma, a plasztikai formálás képviseli, ennek látszati foka a relief; a csak illuzorikus létezés szférájába tartozik a síkbeli, festett vagy rajzolt kép. E fokozatok hierarchiáját világosan és tudatosan ismerik: ez pontosan kitűnik a képpromboló akciókból és az ábrázolási tilalmakból, melyek gyakran nem az ábrázolást általában, hanem annak független létezőként felfogott, plasztikus formáját érintik.⁹⁸ A reneszánsz művészetelmélete a *paragone* elvében kidolgozta a művészeti ágak közti közös nevezőnek a kérdését, s ezt a stílust mimetikus jellegében találta meg (fokozatai a goethei megfogalmazásban: „*einfache Nachahmung der Natur – Manier – Stil*”). A középkor viszont a mimézis fokozatait a formálás konkrétsági fokozataihoz kötötte. E problematika legalaposabb leírása, úgyszólván felfedezése, a romanika művészete kapcsán Joseph Gantner nevéhez fűződik, aki kimutatta, hogy a középkor legkomplexebb alkotásain a tartalmi fokozatok a formafokozatokkal karöltve jelennek meg.⁹⁹

A jelenségnek fontos történeti vonatkozásai is vannak. A későantik tradícióban a síkbeli ábrázolás még nem csak árnykép volt, s a későközépkorban megkezdődik a festménynek a plasztikus forma optikai látszata értelmében való átalakulása. Ezzel a kérdéssel szorosan összefüggnek a fény festészeti szerepére vonatkozó vizsgálatok (Wolfgang Schöne) éppúgy, mint a térábrázolás koncepcióinak kutatása (Panofsky óta).¹⁰⁰

A formai hierarchia egyben műfaji hierarchia is, amint éppen a képellenesség jelenségei mutatják. A plasztikus realitás, a „második természetként” „teremtett” forma létformája elsősorban az *imago*hoz kapcsolódik,¹⁰¹ melynek hagyománya épp a „faragott kép” időnként visszatérő tilalma miatt a legkevésbé folyamatos is (különösen a vallásos kultuszkép műfajá-

ban),¹⁰² míg a nem függetlenül létező, hanem szövegtől függő illusztráció és a hasonlóan fel-fogott *historia*-kép, főként pedig az ornamentika története folyamatosabb.

Ezen a ponton válik beláthatóvá, hogy a formai hierarchia kérdése szociális kérdés is: a szemlélet különböző módjait tételezi fel, ezzel eltérő műveltségi és kultuszformákkal, egyidejűleg más-más mentalitású befogadókkal számol.¹⁰³ A középkori művészetnek éppen ez a szociális aspektusa a legkevésbé felderített területek egyike; vonatkozásában ugyanis a forrás-problémák megsokszorozódnak. Ha igen nehéz a művelt elit esztétikai szemléletét más természetű forrásokból rekonstruálni, még nehezebb a társadalmi és műveltségi hierarchia alsóbb szintjein meghúzódó, differenciálatlanabb szemléletmód dokumentálása. A kérdéskörhöz azonban más nehézségek is fűződnek. A középkori mű hierarchikus struktúrájának modellje ugyanis nem abszolutizálható, érvényesülése nem tételezhető fel minden mű esetében; számolnunk kell tisztán allegorikus vagy ornamentális jellegű művekkel, konvencionális szimbólumokkal is, amelyek egyszerűen azonosítást, felismerést s nem intellektuális megértést követeltek. Ezeknek az alkotásoknak tömege esetében fenyeget a túlintertetés, az értéktévesztés veszélye.¹⁰⁴

6.

A forma fokozatainak kérdésével szorosan összefügg a középkori műalkotás tárgyiasságának kérdése.¹⁰⁵ Ez végső soron mind a középkori esztétikai értékelésnek, mind az alkotói mentalitásnak alapvonásaira mutat rá. A műalkotás, mégpedig valamennyi művészeti ágban és műfajban egyaránt, elsősorban objektum, valamilyen célra készített s annak megfelelő produktum. Ha lehetne a középkorban iparművészetről vagy alkalmazott művészetről beszélni, úgy egyedül erről a művészeti ágról volna értelme szólni. Az épület nem elsősorban ilyen vagy olyan szemléletes kvalitásokkal rendelkező tér, hanem katedrális, palota vagy vár; a kép legelőször ikon, diptichon vagy oltártábla; szobor, festmény, ötvöstárgy vagy elefántcsontfaragvány ábrázolási módjától és technikájától függetlenül egyaránt megfelelhet ugyanannak a gyakorlati feladatnak. A mű jelenlevő képződmény, létezésformája a kézzel fogható anyagi realizáció, ezért kicsinyben és nagyban, töredékszerűen és egészében ugyanannak a dologi valóságnak a realitását testesíti meg.¹⁰⁶ Dologi meghatározottságában különbözik mindentől, ami csupán látszat, így elhatárolódik a későantik művészeti kultúra optikai látszattművészetétől, s egész konstitúciójában döntő változás akkor következik be, amikor a 14. századtól kezdve egyre fokozódó mértékben a látszati ábrázolás elve (határozott fényforrás adta fényárnyék jelenségek, perspektíva stb.) az objektivitással szemben a szubjektum szerepét s az élményt tolja előtérbe.¹⁰⁷ Ez ismert módon más, a *decorum* szempontjából megfogalmazható változással is együttjár: a *historia*-kép válik uralkodóvá, amelynek lételeme eredetileg is a szemléltetés, az élménykeltés.¹⁰⁸ A tárgyiasság fogalma klasszikus értelmében elsősorban az *imago*-típusú műre vonatkozik.

Tévedés lenne a stílustörténet terminusaiban meghatározni az ellentétet, s azt a közeli kép – távoli kép (*Nahbild* – *Fernbild*) vagy éppen a riegli *haptisch* – *optisch* fogalompárokkal kifejezni.¹⁰⁹ Ugyanis alapvetően létezési formákról és ontológiai kategóriákról van szó. Az így értelmezett középkori mű elsődleges meghatározottsága nem megformálásának módjában, hanem materiális, független létezésében rejlik. Felosztva, partikulaként megőrizve is azonos marad önmagával, ahogyan a lebontott épületből megtartott épületrész, *spolium*ként megőrzött épületem, vagy az új összefüggésbe áthelyezett régi kultuszkép is őrzi a régiséget.¹¹⁰ Ilyen esetekben csak igen hipotetikus értelemben szabadna hipotézisről beszélni, mivel a jelenségben éppen nem a történeti distancia tudata működik.¹¹¹

A mű tárgyiassága hasonló, mint az ereklye jelenléte, s a valóságban sokszor nehéz is el-

határolni egymástól a műalkotások és az ereklyék kultuszát. Mindkettőjükben valamilyen transzcendens szellemi tartalom jelenik meg anyagi formában (még pontosabban: az anyag színe alatt, képében), s nem véletlen, hogy a középkori teológia esztétikai tanainak kifejtésére éppen az Ige megtestesülésének illetve az eucharisztia tanának kommentár- és homélieirodalma ad alkalmat.¹¹² Az anyagi forma és szellemi „tartalma” között a viszony a középkori felfogás szerint nem metaforikus, tehát nem úgy fejthető fel, ahogyan az írásjelben vagy az irodalmi kifejezőmódban elrejtett közlés *revelálható*.¹¹³ A forma és a tartalom között ebben az esetben a helyettesítés viszonya áll fenn, a *repraesentatio* eredeti értelmében, vagyis: egy anyagi létező egy másik, érzékfelettit megjelenít, képvisel. – Amikor a képviselőről majd az érzéki megjelenítésre tolódik a hangsúly, változik a reprezentáció fogalma is a máig közkeletű „ábrázolásra”.¹¹⁴

A középkori műalkotás itt feltételezett, a tárgy konkrét érzékletességében megvalósuló, alapvető szemléletmódja bizonyos mértékig korlátozza annak a megközelítésmódnak az érvényét, amely – mindenekelőtt a jelentéskutatás irányzataiban – a kép és az írás közti megfelelésekre, a szöveg prioritására helyezi a hangsúlyt. A reprezentáció elvének olyan művészet felel meg, amely szöveg megfogalmazása nélkül azonosulást, megszemélyesítést illetve tárgyasulást képes létrehozni. Ennek az elvnek lényege a felismerés, felfogásbeli alapja a tárgy megelevenítésének lehetőségébe vetett hit. Az a megközelítésmód ellenben, amelynek kizárólagos érvényesülésére nézve a középkori művészet történetét gyakran példaként említik, s amely metaforikusnak jellemezhető, nem az ábrázolási forma elevenségében, hanem a szöveghez mért hűségében keresi a mű létezési elvét. Akár narrációként, akár allegóriaként vagy szimbólumként jellemezhető a szöveg és az érzékletes forma közötti megfelelés, ez utóbbi önálló létezése elvileg nem ismerhető el. Az írásmagyarázat, az allegorikus szövegtelmezés módjára elképzelt műstruktúra-modellek kétségtelenül megfelelnek olyan műalkotásoknak, amelyeknek illusztratív jellege eleve nyilvánvaló (mindenekelőtt az enciklopédikus és a teológiai irodalom témái, a tudományos ábrák, a kartográfiai sémák esetében), s utólagos interpretációs módszerként is kétségtelenül érvényesültek egy szűk réteg, ugyanezen művek közönsége, az értelmiségi elit művészetszemléletében. Az a többször kimutatott tény, hogy pl. a középkori építészeti tér kvalitásai közvetlenül nem hozhatók kapcsolatba az irodalmi építészeti fantáziák és allegóriák képzeteivel, nemcsak az irodalom és az építészeti egymástól távol eső specifikumaira hívja fel a figyelmet, hanem arra is, hogy a két jelenség egymásra vonatkoztatása inkább a „*wechselfeitige Erhellung der Künste*” modern erőfeszítéseinek, mint a középkor realitásainak felel meg.

A tapasztalat arra tanít, hogy mint az írásértelmezésben való jártasságot, úgy ennek alkalmazását se tekintsük közkincsnek a középkorban. Ezért tartjuk megfontolandónak, hogy valóságos elterjedtségén túl, általános kulcsszerepet tulajdonítsunk a középkori művészet szimbolizmusának.¹¹⁵

*

A reprezentáció itt feltételezett alapvető jelentőségéből néhány további, a középkori műalkotások kvalitásaira és keletkezésére nézve döntő sajátosság vezethető le. Az első az, hogy a forma reprezentativitását mindig valamilyen, az esztétikai szférán kívüli közmegegyezés garantálja. Lehet ez eredetlegenda, megszokás, folyamatos gyakorlat, de akár írott tanúsítvány (felirat, oklevél, portré estében névfelirat, címer vagy akár „*hic fuit*” típusú művész-szignatúra) is. Az azonosság garanciái ugyanazok, amelyeket a társadalom mindennapos gyakorlatában, vallási életében, jogügyleteiben elfogad, s a garancia tárgya is azonos: az autenticitás, amelyet bármely más reprezentánstól (pl. uralkodó, követ, hivatalnok a jelvényeivel, oklevél meghatározott belső és külső ismertető jegyeivel) megkívánnak.¹¹⁶

Az autenticitás fogalomkörével függ össze a formai kötöttség, a reprezentatív tárgy má-

sodlagos attribútuma. A formális kvalitás ez esetben kizárólagosságot, azonosságot, másként-érvénytelenséget jelent, s az eredetiség, az igazi reprezentativitás kritériumaként jelenik meg. Éppen ezért a forma – s vele az autenticitás – átvihető, sokszorosítható is, réven egész szériák jöhetnek létre, amelyek egyenlő fokú reprezentativitással rendelkeznek.¹¹⁷ Az ideális eset a maradandó negatív *formából* kiöntött vagy lenyomott (innen: *imago expressa*) másolatoké: ez esetben csak a matrica, az isteni teremtő idea megfelelője a független, reális létező, a vele készített képek mindegyike materiális, de létezésében az ideától függő.¹¹⁸ Ez az elgondolás ad különös értéket a sokszorosításnak, a szériaprodukciónak a középkorban, s ugyanez az autenticitásbiztosító eljárás működik a grafikai sokszorosítás, sőt a könyvnyomtatás késő középkori kezdeteinél is.¹¹⁹ Az egész felfogásmód a középkori mentalitásnak és értékelésmódnak olyan sajátosságaira mutat rá, amelyek előtt az eredetiségre és az invencióra koncentrálnak a modern művészetkritika és a művészettörténeti módszertan is hosszú ideig értetlenül állt.¹²⁰ Mert ugyanez a felfogás biztosította, hogy pl. másolás, formai követés, mintakönyvek révén ott is gondoskodtak a szériaszerű megjelenésről, ahol az előállítás technikai adottságai (pl. épület, festmény esetében) ezt közvetlenül nem indokolták. Az a tény, hogy a középkori művészet alkotásai véges számú, meghatározott mintaképekből kiinduló sorozatokba rendeződnek, az autenticitás követelménye alapján nem csupán ikonográfiai kötöttségnek, hagyománytisztletnek tűnik, hanem a középkori mű esztétikumának központi, lényegi elemeivel kerül kapcsolatba. Ezt a műalkotásról műalkotársra átvihető, végül egész reprezentáció-hierarchiát teremtő viszonyt fejezi ki a gyakori „*ad instar, ad modum, ad formam*” kifejezés.¹²¹ Vagyis: épp a műalkotás tárgyiasága teremti meg az elvileg végtelen reprezentáció-láncolatok életterét, kezdetükön egy kultusz tárgygyal, végükön akár közkeletű kisgrafikai képekkel vagy olcsó zarándokjelvényekkel.

E sorokban a legeredetibb reprezentáns érintése, megpillantása lehet ugyan jámbor életcél, de elvileg a hitvány pótlék is éppúgy betölti a kegyes funkciót. Mert a műalkotás mint tárgy igazi rendeltetését akkor tölti be, ha rá valamilyen akció irányul, ha valamilyen funkcióban jelenik meg. A zarándokútnak csak végcélja a látás vagy érintés, lényege maga az ezt lehetővé tevő fáradságos tevékenység. A középkori nézés is több, mint bámészkodás, azaz optikai percepció – ilyen módon csak a tudatlanok hagyják elkápráztatni szemüket –; igazi formája, a meditáció fegyelmezett, szisztematikus tevékenység.¹²² Ezért központi jelentőségű azoknak az akciókereteknek a rekonstrukciója, amelyekben a műalkotások tárgyi funkciójukban működtek. Ezekben a funkciókban szinte sohasem az egyes, elszigetelt tárgy vesz részt, hanem használati és berendezési tárgyak együtt, tömegükben, az építészeti térben. A régebbi művészettörténeti irodalom nemcsak az egyes tárgyakra, hanem ezekre az alkalmakra is a tiszta vizualitás elvét érvényesítette.¹²³ Amikor a műalkotások összességének hatását kívánta felidézni, a művészettörténész előtt éppúgy az újkori színházi hatás jelent meg, mint a történelmi festészetben vagy a dioráma-muzeológiában. Alig számoltak azzal, hogy a *pura visualità*, a *csak* látásra kényszerültség (ennél is rosszabb a látványból is kizártnak lenni, pl. katechumenek, bűnösök számára) kirekesztettséget is jelent. A középkori „Gesamtkunstwerk” legismertebb, ideálisnak mondható formája, a kömenet aktív részvételt és azonosulást tételez fel. Ennek a részvételnek a mértéke azonban igen különböző lehetett. Más a körmenetben a celebráló papság, a diakónusok, a kórus stb., s más a laikusok aktivitásának foka, más és más módon behatárolt cselekvési szabadságuk, még építészeti értelemben vett mozgásterük is.¹²⁴ A távoli és közeli kép, érintési vagy *csak* látási élmény fogalmainak egyedül ilyen értelemben van reális értelmük. Mert a műalkotás megközelítése tárgyi értelemben is hierarchikus, amint funkciójának akciókban való betöltése is csak a valóságos, tagozott társadalomban képzelhető el.

7.

A fenti áttekintés célja elsősorban a középkori művészettörténetírás fogalomrendszerének vizsgálata volt; nem foglalkoztunk a történeti folyamatok kutatásának kérdéseivel. A történetiség kérdése azonban nemcsak interpretációs fogalmaink adekvát jellegével függ össze, hanem magának az interpretációnak a szándékával is. Az egyik utat a történeti kor jelenségeinek mintegy az interpretátor saját jelenidejébe való áttemelése jelenti, s az ennek megfelelő fogalmi apparátus szükségképpen bizonyos történeti jelenségek aktualizálásával függ össze. Ekként többé-kevésbé mindig sérelmet szenved a történeti objektivitás elve. Ugyanakkor ez az út elkerülhetetlen, hiszen a régi mű esztétikumának felismerése, így a középkori tárgynak műalkotásként való elismerése is, elképzelhetetlen aktualitásának belátása nélkül. A történeti hűség nem érhető el intuitív úton, s mint a tapasztalat mutatja, nem közelíthető meg tisztán esztétikai-művészettörténeti fogalmak alkalmazásával. A régiség esztétikuma a mi jelenünkre vonatkozik; s éppen ennek az esztétikumnak a kereteit kell áttörnünk ahhoz, hogy közelebb jussunk a mű másik, történeti jelenéhez. Ez a megközelítés azonban jelentős mértékben attól függ, mennyire vagyunk képesek felszámolni az esztétikumnak az időbeli distanciából származó „historikus” tényezőjét.¹²⁵ Bármennyire paradoxonként hangozzék is, a történetiség alapfeltétele éppen a „historizált” hangulati tényezőtől, előítélettől s az általa vonzott fogalmaktól való megszabadulás.

A történeti múltban érvényesülő s a műalkotások születésénél működő tényezők rekonstrukciója bonyolult analízis során érhető el. Megismerésükhöz nem annyira a közvetlen esztétikai élmény, mint a középkori mentalitás számos részletből, adatból kiinduló szintetikus megközelítése segíthet hozzá. Ezek az adatok számos tudományos diszciplína vizsgálataiból származnak, s a minél hűbb történeti kritériumok kidolgozására csak egy nyitott, mindenekelőtt a filológiai és történeti kutatások eredményeinek alkalmazására kész művészettörténetnek van esélye.

JEGYZETEK

1. WÖLFFLIN, H.: *Das Erklären von Kunstwerken*. Leipzig 1940⁵. 23. – v.ö.: FRIEDLÄNDER, M.: *Von Kunst und Kennerschaft*. Oxford-Zürich 1946. 138. skk. A problémához l. még: MEYER-SCHAPIRO: *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art* (1947). *Romanesque Art*. New York 1977. k. skk. A történeti relativizmus kérdéséhez: DÖHMER, K.: „In welchem Style sollen wir bauen?” *Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 36. München, 1976. 85. skk.

2. SCHLOSSER, J. v.: „Gotik”. *Präludien. Beiträge und Aufsätze*. Berlin, 1927. 273.

3. V. ö.: WOLANDT, G.: *Objektivismus im Kunstbewusstsein und in der Kunstphilosophie des 19. Jahrhunderts*. Kunst als Bedeutungsträger. *Gedenkschrift für Günther Bandmann*, hrsg. W. Busch, R. Hausherr, E. Trier. Berlin, 1978. 533–539. l. még: ANTAL F.: *Megjegyzések a művészettörténet módszereiről*. Stílustörténet – Kortörténet. Budapest, 1979. 15.

4. GOMBRICH, E. H.: *Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals* (1963). *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London–New York, 1978. 81–98. Az értékelés középkori terminusaihoz l. VAN DER GRINTEN, E. F.: *Elements of Art History in Medieval Texts*. The Hague 1969. Nem foglalkozunk itt a recepció történetének újabbán sűrűn emlegetett és kutatott

fázisaival: pl. WARNKE, M.: *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*. *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Güterloh, 1970. 88–106; SAUERLÄNDER, W.: *Die Naumburger Stifterfiguren*. *Rückblick und Frage*. Die Zeit der Staufer V. Stuttgart, 1979. 169. skk.

5. VASARI, G.: *Le Vite...* ed. G. Milanesi I. Firenze 1878. 137. – v.ö.: FRANKL, P.: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries*. Princeton, 1960. 290. skk. – v.ö.: GOMBRICH: i. m. 1963/1978. 83. sk.

6. V.ö.: PANOFSKY, E.: *Das erste Blatt aus dem Libro Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis*. *Städel-Jahrbuch VI(1930) 25–72*. – *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N.Y. 1957. 169–235.

7. V.ö. pl. ZUCCARI, F.: *Idea de' pittori, scultori ed architetti*. Torino, 1607. L.II. c.VIII. 12. skk. *Scritti d'arte di Federico Zuccari a cura di D. Heikamp*. Firenze, 1961. 262. skk.

8. V.ö.: BAXANDALL, M.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford–London–New York, 1972. 109. skk, különösen: 148. skk.

9. FRANKL: i. m. 1960. 491. skk. – Az építészet interpretációjának további példáira ugyanez a mű alapvető.

10. A fenséges fogalmához I. KANT: Kritik der Urteilkraft §. 23–29. – v.ö.: NIVELLE, A.: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin, 1960. 208–210. – FRANKL: i.m. 1960. 435. skk.
11. CLARK, K.: The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste. London, 1962³.
12. FRANKL: i.m. 1960 442. skk.
13. HEGEL, G.W.F.: Ästhetik. Berlin–Weimar, 1965. I. 500. 2. Teil, 3. Abschn., Einleitung 2.
14. HEGEL: i.m. 3. Teil 1. Abschn. 3. Kap. 3.a. i.h. 83. sk.
15. SCHLEGEL, Fr. v.: Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1805). Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. München–Paderborn–Wien, 1956.
16. V.ö.: KUGLER, F.: Geschichte der gotischen Baukunst. Stuttgart, 1859. 5. skk.
17. V.ö.: Die Baukunst der Renaissance in Italien. Gesammelte Werke II. Berlin é.n. 84. – u.o. 21. skk: a romanika mint protoreneszánsz.
18. Spätromische Kunstindustrie. Wien 1927².
19. WÖLFFLIN, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915. 14. skk.
20. SCHMARSOW, A.: Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. Bonn–Leipzig, 1915–1921; PINDER, W.: Einleitende Voruntersuchungen zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Strassburg 1904. és uő: Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Strassburg, 1905. – A ritmika-fogalom kritikájához I. WALZEL, O.: Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917. 12. skk. – GERSTENBERG, K.: Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. München, 1913. – v.ö.: BIAŁOSTOCKI, J.: Późny gotyk: rozwój pojęcia i terminy. Późny gotyk. Warszawa, 1965. 17. skk. – L. még: MAROSI, E.: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.–13. Jahrhunderts. Budapest, 1984. 183. skk.
21. FRANKL, P.: Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns. Festschrift Wölfflin. München 1924. 107. és uő: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig–Berlin 1914. (a gótika mint reneszánsz-szerű stílus)
22. Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XVIII (1924) 130. és u.o. 135.
23. RIEGL: i.m. 1927. 10.
24. V. ö.: BOIME, A.: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. London–New York, 1971, főként: 134. skk.
25. V. ö.: BADT, K.: Die Kunst Cézannes. München 1956. 55. skk.
26. RODIN, A.: Les cathédrales de France. Paris, 1925.
27. Sculpture: VIOLLET-LE-DUC, E. E.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle VIII. Paris, 1866. 96. skk, küllönösen 108. skk.
28. VÖGE, W.: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Strassburg, 1894. 184 – u.o. a megelőző értékelések rövid, kritikai áttekintése.
29. RODIN: i. m. 1927. 173.
30. BALTRUSAITIS, J.: La stylistique ornamentale dans la sculpture romane. Paris, 1931 – v. ö.: MEYER-SCHAPIRO: On Geometrical Schematism in Romanesque Art (1932). i.h. 1977. 265. skk. – FOCILLON, H.: Art d'Occident. Le moyen âge roman et gothique. Paris, 1938. 98. skk – GANTNER, J.: Romanische Plastik. Wien, 1942². 31. skk.
31. BERENSON, B.: The Florentine Painters of the Renaissance. New York–London, 1898. 4. skk és uő: Aesthetics and History. Garden City, 1948. 93. sk.
32. CARRÀ, C.: Giotto, Roma, 1925.
33. V.ö.: SEMPER, G.: Der Stil Hauptst. X. §. 165. Bd. II. München, 1863. 389.
34. V. ö.: GIEDION, S.: Space, Time and Architecture. Cambridge, 1956³. 253. skk.
35. SEMPER: i.m. Hauptst. I. Einleitung §.2. Bd. I. Frankfurt a. M., 1860. 6.
36. Construction: VIOLLET-LE-DUC: i.m. IV. 1856. 1. skk, küllönösen: 11. skk.
37. DÖHMER: i.m. 1976. 68. skk.
38. FRAMPTON, K.: Die Architektur der Moderne. Stuttgart, 1973. 57. skk.
39. V. ö. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, europäische Utopien seit 1800. Katalógus, Aarau–Frankfurt a.M. 1983, küllönösen: 343. skk (a „Die Gläserne Kette” köréről)
40. PINDER, W.: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Leipzig, 1935; uő: Die Kunst der ersten Bürgerzeit. Leipzig, 1937.
41. DUBY, G.: Le temps des cathédrales. L'art et la société. Genève, 1966–67. – magyarul: A katedrálisok kora. Budapest, 1984.
42. JANTZEN, H.: Über den gotischen Kirchenraum (1927). Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 1951. 17; v.ö.: uő: Die Gotik des Abendlandes. Köln, 1963². 205. – SEDLMAYR, H.: Das erste mittelalterliche Architektursystem (1933). Epochen und Werke I. Wien–München, 1959. 80–139.
43. LEE, R. W.: „Ut pictura poesis” The Humanistic Theory of Painting. New York, 1967. 23. skk.
44. V.ö.: MYERS, B. S.: Die Malerei des Expressionismus. Köln, 1957. 120.
45. PINDER, W.: Die dichterische Wurzel der Pietà. Repertorium für Kunstwissenschaft 42 (1920); PASSARGE, W.: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln, 1924.
46. Formprobleme der Gotik. München, 1913⁴.
47. PASSARGE, W.: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Berlin, 1930. 37. – v. ö.: DILTHEY, W.: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. Tanulmányok. Budapest, 1974. 345. skk. – L. még: COELLEN, L.: Der Stil in der bildenden Kunst. Darmstadt, 1921. 10. skk.
48. BLUNT, A.: Artistic Theory in Italy 1450–1600. Oxford, 1959.
49. KUGLER: i. m. 1859. Einleitung 6.
50. V. ö.: WORRINGER, W.: Zur Frage der gotischen Monumentalität (1924) Fragen und Gegenfragen. München, 1956. 39. (A gótikus dóm belseje: mekkövült skolasztika, térhatása: mekkövült misztika)
51. Der Untergang des Abendlandes. München, 1923. 235.
52. WALZEL: i.m. 1917; VOSSLER, K.: Über Vergleichung und Unvergleichlichkeit der Künste. Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag. Zürich–Leipzig–Wien, 1927. 25–30; FREY, D.: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg, 1928, küllönösen VII. skk. – L. még E. R. CURTIUS igen kriti-

kus és elutasító álláspontját: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954². 21. skk.

53. PICKERING, F. P.: Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter. Berlin, 1966, különösen 16. skk és – Curtius fent idézett helyéhez: 49. skk. – A kérdésnek és bibliográfiájának áttekintéséhez: MEIER Ch.–RÜBERG, U.: Einleitung: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit, hrsg. v. Ch. Meier, U. Ruberg. Wiesbaden, 1980. 9. skk.

54. V. ö.: BADT, K.: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln, 1971. 174. skk.

55. V. ö.: BIAŁOSTOCKI, J.: Iconografia e iconologia. Enciclopedia Universale dell'Arte VII. Venezia–Roma, 1958. 163. skk.

56. V. ö.: ROTH, E.: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Berlin, 1958. 123. skk.

57. l. 54. jegyzet

58. V. ö.: WÖLFFLIN, H.: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München, 1886. 6.

59. EINEM, H. v.: Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft. Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften. Mainz, 1973. 3–16.

60. A kérdéshez l. KAEMMERLING, E. (hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. 1. Köln, 1979. különösen: DITTMANN, L.: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie. uo. 329. skk; WITTKOWER, R.: Interpretation of Visual Symbols in the Arts (1955), id. Kaemmerling: i.m. 1978. 226. skk nyomán; FORRSMAN: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte (1966). u.o. 283.

61. Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art (1939) The Meaning in the Visual Arts. Garden City N.Y., 1957. 38.

62. WEBER, M.: Methodologische Schriften. Studienausgabe. Frankfurt a.M., 1968. 28.

63. BAKOŠ, J.: Koncepcia dejin stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia I. Umění XXVII (1979) 322–345. és II. u.o. 427–452, különösen: „axiomatockosí bádaní“: 447. sk. – Az apriorisztikus módszertani koncepciók kritikájához l. LAKATOS, I.: Die Geschichte der Wissenschaft und ihre rationalen Rekonstruktionen. Id. Theorien der Wissenschaftsgeschichte. Hrsg. v. W. Diederich, Frankfurt a.M., 1974. 112. skk.

64. WEBER: i. h. 1968. 57.

65. A probléma leírását újabban l.: ENGEL P.: Vár és hatalom. Az uralom területiális alapjai a középkori Magyarországon I. Világosság XXV (1984) 288. skk. – hivatkozva *Szűcs Jenő* nek az itt elhanyagolt problémakör szempontjából alapvető munkásságára: Nemzet és történelem. Budapest 1974. – „Az avantgarde 1960 körüli végének és a neoavantgarde kezdetének”, illetve a művészettörténet módszerbeli fordulatának (stílustörténet helyett a történeti kontextus keresése) összefüggéséről l.: BELTING, H.: Das Ende der Kunstgeschichte? München, 1983. 21. sk.

66. RIEGL, A.: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. Wien–Leipzig, 1903 – v. ö.: WIBRAL, N.: Denkmal und Interesse. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI (1983) 152–173.

67. WÖLFFLIN: i. m. 1940. 10. sk. – v. ö.: PICKERING: i. m. 1966. 43; „...der Kunsthistoriker (muss) nachvollziehend und ergänzend die Wor-

te finden – im mittelalterlichen Sinne 'erfinden' (invenire) ... Im modernen Sinne 'erfinden', darf er sie nicht.“

68. PÄCHT, O.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München, 1977. 191.

69. VAN DER GRINTEN: i. m. 1969. 56. skk.

70. VÖGE: i. m. 1894. XVI. skk (az iskoláról); uő: Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200 (1915). Bd. 6 der Mittelalter. Berlin, 1958. 63. skk. – V. ö.: MEYER–SCHAPIRO: i. m. 1947/1977. 4. skk (a románkori művész individuális teljesítményeiről).

71. PÄCHT: i. m. 1977. 153. sk., 174, 186. skk, stb.

72. GLASS, D.: Wiligelmo and his School at the Cathedral of Modena: A Problem of Method. Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte. Atti del XXIV Congresso CIHA 1979. 10. Bologna, 1982. 159–166.

73. Az egyéniségre vonatkozó kutatások kifejezői a „szükségnevek“: 1. Revue de l'Art N° 42 (1978), főként: GRODECKI, L.: Le moyen âge occidental, 21. skk. és RAYNAUD, N.: Les Maîtres à „noms de convention“, 41. skk. – V. ö.: FRIEDLÄNDER: i. m. 1946. 193. skk.

74. Alapvető: CURTIUS: i. m. 1954. 158. skk. – az elv alkalmazására l. GOMBRICH, E.: Ziele und Grenzen der Ikonologie (Symbolic Images, 1972). Kaemmerling: i. m. 1979. 389. skk. A középkorkutatásban: BELTING, H.: Stilzwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangeliar in Cambridge. Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975) 215–244; v. ö.: CLAUSBERG, K.: Der Erfurter Codex Aureus, oder: Die Sprache der Bilder. Über Möglichkeiten und Grenzen einer Kunstgeschichte ohne begleitende Quellen. Stadel-Jahrbuch N.F. 8 (1981) 22–56. – Jó áttekintés: SUCKALE, R.: Peter Parler und das Problem der Stillagen. Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern 4. Köln, 1980. 175–183. V. ö. még: MAROSI, E.: Das *deus* des mittelalterlichen Kunstwerkes. Acta Antiqua XXIII (1975) 371–376.

75. BELTING, H.: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Berlin, 1981.

76. PANOFSKY, E.: Renaissance and Renaissances in Western Art (1956) London, 1970. 68. skk. – V. ö.: DUBY, G.: La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale. Niveaux de culture et groupes sociaux. Actes du colloque réuni du 7 au 9 mai 1966 à l'École normale supérieure. Paris – La Haye, 1967. 33–40.

77. DRONKE, P.: Eine Theorie über fabula und imago im zwölften Jahrhundert. Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag überreicht 10. Január 1974. Hrsg. H. Fromm–W. Harms – U. Ruberg. München, 1975. II. 161–176, különösen 169. skk.

78. A jelentéskutatáshoz l.: OHLY, F.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt, 1977; Verbum et signum i. m. 1975; Text und Bild i. m. 1980. – v. ö.: PICKERING: i. m. 1966; BANDMANN, G.: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin, 1951. 10. skk.

79. MÁLE, E.: L'art religieux du XIII^e siècle en France. Paris, 1908.

80. DVORÁK, M.: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1928. 73.

skk. – v. ö.: MEYER–SCHAPIRO: 1947/1977. 24.

81. Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957.

82. Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures. Princeton, 1946. – Panofovsky művészettörténete független művészettörténeti elméletétől: DITTMANN: i. m. Kaemmerling 1979. 345.

83. A problémához I. SAUERLÄNDER, W.: Spätstaufische Skulpturen in Sachsen und Thüringen. Überlegungen zum Stand der Forschung. Zeitschrift für Kunstgeschichte 41 (1978) 214. sk.

84. SCHMOLL GEN. EISENWERT, J. A.: Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. Hrsg. W. Hager–N. Knapp. Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 3. München, 1977. – A pluralizmus elve a középkorkutatásban a „romanika” – „gótika” fogalmi kettősség elvetésében jelentkezik: HOMBURGER, O.: Zur Stilbestimmung der figürlichen Skulptur Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250. Formositas romanica, Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst. Frauenfeld, 1958. 29–47; SAUERLÄNDER: i. m. 1978. 181. skk.

85. SEDLMAYR, H.: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit (1948). Berlin, 1963.

86. A korábbi kutatástörténet jó összefoglalása: MOREY, Ch. R.: Early Christian Art. Princeton, 1953. 69. jegyz. 205. skk.

87. Isztorija evropejszkogo iszkusstvoznania 1871–1917. 2. Moszkva, 1969; BAKOŠ, J.: Zvod a cesty sovjetskej umeleckohistorickej metodologie. Ars 1/1982. 6. skk.

88. V. ö.: LAZARJEV, V. N.: O nekotorih problemah v izucsenii drevnyerusszkogo iszkusstva (1967) Russzkaja srednyevkovaja zsvopisz. Moszkva, 1970. 310. skk; ALPATOW, M. W.: Die klassische Grundlage der Kunst Rubljows. Über westeuropäische und russische Kunst. Dresden, 1982. 225. – V. ö. RUZSA, Gy.: V. N. Lazarev 1897–1976. Acta Historiae Artium XXIII (1977) 357–374, különösen: 368. sk.

89. MOREY: i. m. 1953.

90. ALFÖLDY, A.: Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof. Römische Mitteilungen 49 (1934)

91. WEITZMANN, K.: Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustrations. Princeton 1947. és uő: Ancient Book Illustration. Cambridge/Massachusetts, 1959. – PÄCHT, O.: Early Italian Nature Studies and the early Calendar Landscape. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XIII (1950) 13–47. – uő: Die früheste Kopie der Illustrationen des Wiener Dioskurides. Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975) 201–214.

92. PANOVSKY, E.: „Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns” und der „Maria Mediatrix”. Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1927. 264. skk. – Kritikájához I. BELTING: i. m. 1981. 69. skk. – V. ö.: GRABAR, A.: Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et moyen âge. Paris, 1979.

93. PICKERING: i. m. 1966. 149. skk; GRABAR: i. m. 1979. 59. skk.

94. SEDLMAYR, H.: Kunst und Wahrheit. Zur

Theorie und Methode der Kunstgeschichte. München, 1958. főként 96. skk. – v. ö.: 61. jegyz.

95. V. ö.: MEIER–RUBERG: Einleitung. Text und Bild i. m. 1980. 10. skk.

96. GANTNER: i. m. 1942. 62. skk.

97. MESSERER, W.: Das Relief im Mittelalter, Berlin, 1959. 17; PAATZ, W.: Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Jg. 1951, 3. Abhandlung. Heidelberg, 1951.

98. SCHRÄDE, H.: Vor- und frühromanische Malerei. Köln, 1958. 98. skk. – irodalmához I. BANDMANN: i. m. 1951. 19. – V. ö.: WIBIRAL, N.: Zur Überlieferung altchristlicher Urteile über die Bilder. Zwei antithetische Texte bei Burchard von Worms. 23. Jahrbuch des Musealvereines Wels 1981.

99. GANTNER: i. m. 1942.

100. PANOVSKY, E.: Die Perspektive als „symbolische Form”. Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25. Leipzig–Berlin, 1927. 258–330; SCHÖNE, W.: Über das Licht in der Malerei. Berlin, 1954.

101. BAUCH, K.: Imago. Studien zur Kunstgeschichte. Berlin, 1967. 1–20.

102. V. ö.: GRABAR, A.: L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. Paris, 1957.

103. V. ö.: PICKERING: i. m. 1966. 45. skk; BELTING: i. m. 1981. 36. skk.

104. V. ö. a képrombolás, „hagyomány” körüli vitát: WARKE, M. (szerk.): Bildersturm – Die Zerstörung des Kunstwerks – HAUSHERR, R.: Kunstchronik 27 (1974) 359–369, különösen: 366.

105. Alapvető: FREY, D.: Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien, 1946. 107. skk. és Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI (1983) 118–133 – I. még: Das Kunstwerk als Willensproblem. i. h. 1946. 84. skk. – a realitásjelleg problémájához v. ö.: DILTHEY: i. m. 1974. 523. skk. L. még: BANDMANN: i. m. 1951. 14. skk. – A kérdés építészeti problémáihoz és további irodalmához I. továbbá: MAROSI, E.: Zum Prinzip des „pars pro toto” in der Architektur des Mittelalters. Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Hrsg. v. F. Möbius und E. Schubert. Weimar, 1983. 286–306.

106. BELTING: i. m. 1983. 32. skk.

107. PANOVSKY, E.: Early Netherlandish Painting (1953). New York, Evanston, San Francisco, London, 1971. 9. skk.

108. V. ö.: BIAŁOSTOCKI: id. Kaemmerling: i. m. 1979. nyomán, 26. skk.

109. V. ö.: FRIEDLÄNDER: i. m. 1946. 50. skk.

110. BANDMANN: i. m. 1951. 145.

111. PANOVSKY: i. m. 1956/1970. 18. skk. – A számos javaslat közül I.: STEJSKÁL, K.: Der Historismus in der Kunst am Hofe Karls IV. Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII^e Congrès International d'Historie de l'Art Budapest 1969. Budapest, 1972. II. 585–589.

112. CHRISTE, Y.: Les grand portails romans. Genève, 1969.

113. OHLY, F.: Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto (1968). Schriften ... i. m. 1977. 32. skk.

114. A kifejezés különféle aspektusaihoz I. mindenekelőtt: Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu

Köln, hrsg. v. Albert Zimmermann Bd. 8. Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild. Berlin–New York, 1971. – A rememoratio illetve repraesentatio fogalmához: SUNTRUP, R.: Te igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften. Text und Bild i.m. 1980. 285. – A kérdéshez alapevő: PANOFSKY: i.m. 1927. 264; s főként: GOMBRICH, E.H.: Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form. London 1963. és uő: Art and Illusion, a Study in the Psychology of Pictorial Representation. Washington, 1960. 366. skk. – a problematikához további dokumentáció: A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok. Szerk. Horányi Ö. Budapest, 1982. – V.ö. megértés: MAROSI E.: A reprezentáció kérdése a 14–15. századi magyarországi művészetben. Történelmi Szemle – sajtó alatt.

115. V.ö. pl. BIAŁOSTOCKI: Kaemmerling: i.m. 1979. 20. skk. – Vele szemben I. GOMBRICH: Symbolic Images (1972) uo. 406. skk. – Kulcsszerrepet kap Aquinói Tamás egy helyének (Quaestiones quodlibetales VII, 14) értelmezése, v.ö. PANOFSKY utalását a Summa Theologiae I, qu. I, art. 9, c helyére: i.m. 1953–1971. 142.

116. V.ö.: BEEH, W.: Mittelalterliche Abbilder als Legitimationsnachweis. Kritische Berichte 4 (1976) Heft 4.

117. BELTING: i. m. 1981. 34.

118. V.ö.: MAROSI, E.: Das grosse Münzsiegel der Königin Maria von Ungarn. Zum Problem der Serialität mittelalterlicher Kunstwerke. Acta Historiae Artium XXVIII (1982) 3–22.

119. FRITZ, J. M.: Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedewerken der Spätgotik. Köln–Graz, 1966. 386. skk.

120. BENJAMIN, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Új kiadása: Frankfurt a.M., 1981. – Kérdésfeltevése az újabb irodalomban: BEEH, H.–BREDEKAMP,

H.: Die internationale Kunst um 1400. Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Kiállítási katalógus. Frankfurt a.M., 1976. 79. skk; LEGNER, A.: Bilder und Materialien in der spätgotischen Kunstproduktion. Städel-Jahrbuch N. F. 6 (1977) 168. skk. – V.ö.: SÁNDOR, A.: „Art” as the Concept of the Arts in the Age of mechanical Reproduction. Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell’arte. Atti del XXVI Congresso CIHA Bologna, 1979. 10. Bologna, 1972. 133–143.

121. KRAUTHEIMER, R.: Introduction to an „Iconography of medieval Architecture” (1942). Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York–London, 1969. 115. skk.

122. FREY: i.m. 1983. 128; SUCKALE, R.: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. Städel-Jahrbuch N.F. 6 (1977) 177. skk. – az „Andachtsbild” irodalmának kritikájával; teljes bibliográfia: BELTING: i.m. 1981. – V.ö.: APPUHN, H.: Das private Andachtsbild im Mittelalter an Hand der Funde des Klosters Wienhausen. Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems a.d. Donau 20. bis 23. September 1976. Wien, 1977. 159–169.

123. ROTH, E.: i.m. 1958. 129. skk.

124. SAUER, J.: Die Symbolik des Kirchengebäudes im Mittelalter. Freiburg i. Br., 1902; KRAUTHEIMER, R.: The Twin Cathedral at Pavia (1936). Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York–London, 1969. 161. skk; HEITZ, C.: Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l’époque carolingienne. Paris, 1963. és uő: Architecture et liturgie processionnelle à l’époque préromane. Revue de l’Art 24 (1974) 30. skk.

125. EINEM: i.m. 1973. 15. sk.

Ernő Marosi: Interpretationsprobleme in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst. Begriffssapparat und Qualitäten

Einleitend untersucht Verfasser – an den Feststellungen E. H. Gombrichs über den normativen Charakter der kunsthistorischen Begriffe anknüpfend – qualitative Begriffe, die auf die Erscheinungen der mittelalterlichen Kunst oft angewandt werden. Einzelne Kategorien des seit der Kunsttheorie der Renaissance herausgebildeten Wertsystems boten Möglichkeiten der positiven Wertung mittelalterlicher Werke – so in der Architekturtheorie vor allem die *venustas* (s. ihr Verhältnis zu *decus* bzw. *convenientia*), der für die Bildkünste auch die *expressio* zu entsprechen scheint.

Für die verschiedenartigen Polarisierungen von „Grundbegriffen” – meist überlieferten Kategorien – werden durch Parallelen zwischen kunstwissenschaftlichen Erscheinungen und zeitgenössischen Kunstbestrebungen Anschauungstypen angedeutet: für die Stilgeschichte etwa die Hervorhebung der Probleme des Raumes und des Sehens in der Kunst des 19. und des frühen 20. Jh. Für die rationalistisch-konstruktivistische Deutungsweise, als deren Prototyp Viollet-le-Duc gelten kann, ist eine starke Verbindung des Stilbegriffs mit ethischen Kategorien (bzw. mit Milieus der Gesellschaft) kennzeichnend, wodurch zwischen beiden ein Symbolverhältnis entstand. Diesem entsprechen einerseits Kunstwerke wie Vertreter von Epochen bzw. gesellschaftlichen Formationen, andererseits aber auch utopisch gefärbte Idealbilder etwa der sinnbildlich ideellen Kathedrale. Einen anderen Typ der Auffassung dieser Aufeinanderbezogenheit stellt die expressionistische, etwa durch den Worringerschen „Formwollen”-Begriff gekennzeichnete Annäherungsweise dar.

Andere Bindungen an die klassische Tradition der Poetik weisen Deutungen auf, denen das Prinzip des *ut pictura poesis* zugrundeliegt, und die von einer ikonographischen Auslegung bis zur „wechselseitigen Erhellung der Künste” – ein beliebter Ausdruck der an Wölfflin anknüpfenden Kunst- und Literaturwissenschaft – in verschiedenen Formen auftreten können.

Angesichts der Vielzahl der durch moderne Begriffsbildung bedingten Interpretationstypen muss die Frage nach der Möglichkeit einer Objektivität der kunsthistorischen Qualitätskategorien aufkommen. Nach Meinung des Verfassers kann einer Relativierung der Problematik der historischen Wissenschaften, wie sie Max Weber im Zusammenhang mit der Theorie der idealtypischen Begriffsbildung durchführte, keineswegs zugestimmt werden, und das Dilemma der (Rieglschen) Gegenwartswerte und Erinnerungswerte kann erst aufgrund der „richtigen Einstellung“ eine Lösung finden. Da der Gegenwartswert der Kunst eine Vorbedingung für die Anerkennung jeglicher künstlerischer Qualität überhaupt bildet, muss selbst die Erkenntnis der rekonstruierten historischen Wertkategorien auf diese zurückgeführt werden. Zwischen den beiden Typen der Wertung lässt sich daher weder ein Widerspruch noch eine Rangordnung annehmen.

Unter den Prinzipien der klassischen Gattungstheorie hatte vor allem die Kategorie der *convenientia* bzw. des *decus* grössere Chancen für ein Weiterleben im Mittelalter. Beide stellen sowohl hinsichtlich der ihnen innewohnenden kommunikativen Absicht als auch hinsichtlich ihrer starken Bindung an Bildungsfragen einen wesentlichen sozialen Faktor dar. Der Fragenkomplex weist über den Bereich der Kunstgeschichte hinaus und setzt ein Zusammenwirken mehrerer historischer Disziplinen voraus. Für die Anerkennung der sozialgeschichtlichen Beziehungen der Geschichte der Kunst sind pluralistische Bestrebungen innerhalb der Kunstgeschichte von grosser Bedeutung.

Erst aufgrund einer des Dekorum-Prinzips bewussten kunsthistorischen Methode können die tatsächlichen Gattungen der mittelalterlichen Kunst und ihre Entwicklung ermittelt werden, deren Grundtypen etwa die *imago* und das Historienbild bzw. das in letzter Zeit viel diskutierte Andachtsbild darstellen. Eine weitere Frage wäre die Annahme des Modusprinzips, die eine Erweiterung der Gültigkeit der hierarchischen Struktur mittelalterlicher Kunstwerke ermöglicht. In diesem Sinne bedeutet sie nicht nur eine Abstufung der Aussage, sondern auch eine Abstufung der räumlichen Erscheinung nach ihrem „Realitätscharakter“, wobei das handfeste Plastische bzw. Relieffartige und das Scheinbare bzw. Schattenhafte eine klare Reihenfolge bilden. Diese Stufen haben nichts mit den seit der Renaissance geltenden und etwa in der Goetheschen Triade „einfache Nachahmung der Natur – Manier – Stil“ gipfelnden Grade der Mimesis zu tun. Auch diese Erscheinungen der Hierarchie der Gattungen bzw. der Realitätsgrade sind kaum ohne ihre soziale Bezogenheit denkbar.

Aus den obigen Begriffen ergibt sich die vorherrschende gegenständliche Bestimmung aller mittelalterlicher Kunst, die sich kaum mit den Termini der Wahrnehmung wie Nahbild – Fernbild oder haptisch – optisch beschreiben lässt, sondern eine ontologische Kategorie bildet. Die gegenständliche Gegenwart mittelalterlicher Kunstwerke mag am ehesten durch eine Parallele mit der Präsenz der Reliquien erklärt werden. Während die versteckte Textbedeutung durch den Akt der Revelation entdeckt wird, kann der Gegenstand selbst eher als Repräsentation seines übersinnlichen Gehalts betrachtet werden. Durch diese Annahme wird aber die Gültigkeit der besonders durch neuere Richtungen der Bedeutungsforschung vorausgesetzten Priorität der Texte für die Kunstwerke eingeschränkt. Die nach dem Vorbild der Schriftexegese erarbeiteten Modelle der mittelalterlichen Werkstruktur weisen sich in ihrer extremen Verallgemeinerung als Produkte der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ aus und dürften kaum von den Fragen der Bildungsschichten getrennt behandelt werden. Der hier angenommenen grundlegenden Bedeutung des Repraesentatio-Begriffs für die Kunst des Mittelalters entsprechen weitere Erscheinungen, wie die der Authentizität, deren Garantien ebenso ausserhalb des Ästhetischen liegen wie diejenigen der Serienhaftigkeit, die teils durch mechanische Vervielfältigungsverfahren, teils durch die Benutzung von Vorlagen bedingt wurde. Die beiden letzteren Phänomene wirken durch ihre Folgeerscheinungen auf den modernen Betrachter eher befremdend.

Der Repräsentationscharakter und die gegenständliche Bestimmung lassen das mittelalterliche Kunstwerk erst in einer Aktion, in einer Funktion gelten, deren Rahmen zu rekonstruieren das wichtigste Anliegen der Erforschung der mittelalterlichen Kunst ist. Diese Funktionen werden fast nie von dem einzelnen, isolierten Gegenstand allein erfüllt, sondern von den Gebrauchs- und Einrichtungsgegenständen im Architekturraum. Diese Gesamtheit als ein rein visuelles Erlebnis aufzufassen, ist gleichbedeutend mit dem Verkennen der Lebensbedingungen mittelalterlicher Kunstwerke. Ihr Gebrauch und die Abstufungen der Teilnahme an den Aktionen, die ihre Lebensbedingungen bieten, weisen jedoch deutliche Parallelen mit der sozialen Schichtung auf.

Aus der obigen Übersicht über die Probleme zieht Verfasser den Schluss, dass die Rekonstruktion der bei der Geburt der mittelalterlichen Kunstwerke wirkenden Faktoren sich weniger durch unmittelbare ästhetische Eindrücke als durch eine synthetische Annäherung an die mittelalterliche Mentalität verwirklichen lässt. Dazu hat aber nur eine offene Kunstgeschichte eine Chance, die vor allem die Ergebnisse philologischer und historischer Disziplinen anzuwenden weiss.

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI INTERPRETÁCIÓ LEHETŐSÉGEI

A pozsonyi vár korabarokk uralkodósorozata

A művészettörténeti interpretáció lehetőségeinek mérlegelése bizonyosan kételyeket ébreszt abban, aki vallja, hogy minden műalkotásnak annyi „olvasata” van, ahány olvasója, s ezért számára az interpretáció lehetőségeinek, általánosítható törvényszerűségeinek keresése eleve elhibázott vállalkozásnak tűnik. Ha felfogását motiválják is a modern művészet minden konvencióitól szabadulni igyekvő megnyilvánulásai, bizonyos, hogy műalkotás-értelmezése akkor sem függetlenül más, akár korábbi korszakok, akár más kortársi műalkotások értelmezésétől, lévén az értelmezés *egyik* komponense mindenképpen a – tudatos vagy tudatalatti – összehasonlítás. S mivel ez a tevékenység természetes módon csak szűkebb vagy tágabb időbeli keretek közt mozoghat, szükségképpen kiegészül a *történetiség* kategóriájával, amely ugyancsak az interpretáció *egyik* lételeme.

A történeti stílusok esetében ez a dilemma sokkal ritkábban vetődhet fel, mert egy adott történeti stílus kategórián belül az egyes műalkotások egy *relatív* egységes képi nyelven jelennek meg, s ennek konvenciói nemcsak a korabeli közönség számára hordoztak megközelítően azonos vagy hasonló jelentéstartalmat, hanem, részben mert e konvenciókat nem egyszer írásban is rögzítették, a mai néző vagy értelmező számára is lehetővé teszik egy műalkotás történeti hitelességre törekvő interpretációját. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a történeti stílusok művészeti alkotásainak *egyetlen* hiteles interpretációja lenne, hiszen egy műalkotás elkészülte után, ahogy elválik az alkotótól, *önmagában hordozza* a többféle értelmezés lehetőségét. S nemcsak azért, mert egy-egy műalkotás általában maga is többretegű, s másfajta jelentést hordoz például a művészetek világában járatos, mást az „egyszerű” néző vagy régi egyházi művészetre gondolva, az egyszerű hívő számára. Hanem azért is, mert minden műalkotás ezernyi szállal kötődik korához, kora társadalmi valóságához, lévén maga is társadalmi jelenség, de egyúttal megjelenési formájában, keletkezése helyén, technikai, optikai, földrajzi stb. jelenség is. Jelentése, pontosabban jelentésrétegei tehát ezért is többfélék. Am ez a többféleség nem azonos a *korlátlan számú* értelmezési lehetőséggel, amely – ha valóban korlátlan lenne – önmagát tenné értelmetlenné.

Hányféle jelentése lehet végülis egy műalkotásnak? Azt mondhatnánk, *legkevesebb annyi, ahány féle kontextusba a vizsgált műalkotás behelyezhető, ahány féle összefüggésben a műalkotás megjelenése, formarendszere, jelentése stb. vizsgálható*. S itt nemcsak az szab határt, hogy a különböző műalkotások végülis meghatározott társadalmi közegben jöttek létre, s ennek relációi nem végtelen számúak, hanem az is, hogy egy összetett igényű interpretációhoz a források a kutatónak mindig is csak a kínzó hézagosság érzését adták.

Az interpretáció iránya, azaz a műalkotás jelentésrétegeinek megközelítése így is igen sokféle lehet. A régi művészet vizsgálatánál például a megrendelő, a művész és a közönség nézőszögéből értelmezett műalkotás analízise, mivel a terv, a megformálás és a mű hatásmechanizmusának követésével az adott mű keletkezésének folyamatát is érzékelteti, az interpretáció valójában soha el nem érhető totalitásának illúzióját is adhatja. De az a kontextus, amelyben a műalkotás születik és hat, természetesen ennél sokkalta többféle lehet, következésképp az lehet a műalkotás közelítésmódja is. Ha az adott műalkotást műfaj történeti összefüggésben vizsgáljuk, más értelmezést kap, mint ha stílustörténeti kontextusba kerül, ismét mást, ha eszmetörténeti keretekbe állítjuk, vagy ha funkciójának például politikatörténeti vonatkozásait vizsgáljuk, s megint csak mást, ha technikai (például rajz), vagy ha éppen iko-

nográfiai közeget kell egy adott művet értékelni. Ezek a közelítésmódok ugyanakkor ritkán jelennek meg önmagukban, gyakrabban játszanak egymásba s együttesen szolgálják a műalkotás teljesebb megismerését.

A művészettörténeti interpretáció – számomra kínáló – lehetőségeit egyetlen műalkotás analízise során konkrétan is szeretném szemléltetni. Ehhez tudatosan olyan művet választottam, amelynek már eddig több, kitűnő „olvasata” született. Ez a mű, pontosabban egy műalkotás-csoport, egykor a pozsonyi királyi várat díszítette, s III. Ferdinánd német-római császár, magyar király megbízásából a Nürnbergből Pozsonyba költözött festő, Paul Juvenel készítette 1638–43 között. A sorozat témája a megrendelő apjának és a trónon elődjének, II. Ferdinánd császárnak és erényeinek dicsőítése volt. A pozsonyi vár 13 termében helyezték el a 18, életnagyságú alakokkal megfestett mennyezetképet, amelyet 8 kisebb emblematisus kép egészített ki. A sorozat eredeti formájában nem maradt fenn, s kompozíciói is csak újabban lettek ismertek a 18. század közepe táján készült rézmetszetekről.

Elsőként Garas Klára figyelt fel a sorozatra, pontosabban Bél Mátyás igen részletes, helyszíni tanulmányok alapján a 18. század elején készített *leírására*, amelynek alapján Garas 1953-ban a sorozatot a magyarországi barokk művészet 17. századi korszakának, egyébként is erősen töredékes és sok esetben másutt is csak levéltári adatokból rekonstruált összképébe elhelyezte. Ugyanő kapcsolta össze a sorozatot egy másik korai nyomtatott forrásban szereplő művész, Paul Juvenel nevével.¹

Garas Klára az olajfestésű pannókról készült 18. századi rézmetszeteket, tehát Juvenel más technikával megőrzött kompozícióit még nem ismerte. Ezeket Rózsa György találta meg s tette közzé két évtizeddel később megjelent munkájában. Ő a metszeteket Marquard Herrgott bencés szerzetesnek és udvari történetírónak a Habsburg császárok ikonográfiáját a 18. század közepén feldolgozott munkájában találta meg, tehát olyan műben, amely a művészettörténetírás egyik előfutárának tartható. Herrgott a pozsonyi sorozat képeit leírta, lerajzolta, bécsi és pozsonyi mesterekkel rézbe is metszette, s arra is felfigyelt, hogy a pozsonyi képek tematikája II. Ferdinánd igen befolyásos gyóntatójának, a jezsuita Guillaume Lamormaininek II. Ferdinánd erényeit tárgyaló munkájával függ össze. Ennek alapján és az udvari kultúra beható ismeretében a pozsonyi képeket nemcsak leírta, hanem *értelmezte* is. Ennek felhasználásával s a művészettörténet korszerű módszereinek, modern ikonográfiai szemléletének alkalmazásával dolgozta fel Rózsa György a pozsonyi képek történetét, értelmezte az egyes kompozíciókat, s meghatározta valamennyi kép szereplőjét és jelentését is. A sorozat megrendelőjét III. Ferdinánd személyével azonosította s a kompozíciók alapján Juvenel szerzőségét a feltételezésből bizonyossággá változtatva a pozsonyi képeket beillesztette a festő elég kisszámú oeuvre-jébe is. Ugyanő röviden utal arra is, hogy a sorozat politikai töltése a cseh rendi felkelés leverése után a magyar rendek figyelmeztetését szolgálta.²

Ezt követően a heidelbergi egyetem tanára, Franz Matsche foglalkozott a sorozattal, amikor VI. Károly császár korának hivatalos, „állami” művészi reprezentációjáról elkészítette monumentális monográfiáját, amely a Habsburg birodalom barokk művészetével foglalkozó, a II. világháború után készült munkák közül a legjelentősebbnek tűnik. Matsche az osztrák barokk tán legfényesebb, többek közt a Karlskirchét vagy a Hofbibliotheket felépítő korszakának, a művészi reprezentáció szempontjából hallatlanul intenzív periódusának vizsgálatát úgy oldotta meg, hogy tudatosan kereste azokat az eszmei és művészeti előképeket is, amelyek akár közvetlenül befolyásolták, akár a művészi reprezentáció szándékaiban és tendenciájában rokonították VI. Károly művészetpártolásának törekvését elődeinek mecénási gyakorlatával. Ebben a vizsgálatban a pozsonyi sorozat tematikája igen kiemelt szerepet kapott, egyrészt, mert azok közé a rendkívül ritka ábrázolások közé tartozik, amelyek a Habsburg uralkodó rezidenciájában az uralkodóház egyetlen képviselőjének személyes reprezentálására

vállalkoztak, másrészt mert az az erénykatalógus, amelyet a jezsuita gyóntató munkája alapján a pozsonyi sorozat II. Ferdinánd jellemzéséül képpé formált, – Matsche elemzésének tanúsága szerint – a legkülönbözőbb műfajokban és összefüggésekben tér vissza sok évtizeddel később egy másik Habsburg uralkodó udvarának művészeti reprezentációjában is.³

Garas Klára, Rózsa György és Franz Matsche tehát, noha ugyanazt a műalkotást elemezték, azért, mert a pozsonyi sorozatot más és más összefüggésrendszerbe állították, elemzésük is más és más tanulságot eredményezett. Eltérő megfigyeléseik azonban nem ellentmondásokat szültek, hanem egymást kiegészítve, a korábbi interpretációk eredményeit magukba építve, a vizsgált műről nyert ismereteinket gazdagították. Ezt a sort szeretnénk magunk is folytatni akkor, amikor a pozsonyi király-sorozatot ismét egy másfajta kontextusba állítva ugyanannál a műalkotásnál a művészettörténeti interpretáció további lehetőségeit keressük. Ezúttal kétféle új közegben szeretnénk Paul Juvenel alkotását vizsgálni, az egyik a sorozat stílusának, a másik pedig funkciójának, jelentésének problémaköre.⁴

A stílus kérdésének vizsgálatát az teszi szükségessé, hogy amikor az 1630-as évek végén a bécsi udvar megbízza Paul Juvenelt a pozsonyi sorozat elkészítésével, akkor a bécsi udvar reprezentatív művészetpártolásában már rég nyert a *barokk* művészet. A II. Ferdinánd mecénási támogatásával megépített bécsi jezsuita templom, a térség első barokk épületeinek egyike már elkészült, hogy azután példája legyen e tájon barokk templomok egész sorának, köztük az 1629-től épülő nagyszombati jezsuita templomnak is, amelyet a bécsi templom itáliai építésze tervezett. A megújulásra törekvő katolikus egyház az ellenreformáció céltudatos programjával életre segített egy új típusú művészetet, amely – amint ez jól ismert – kezdetben leghatásosabban éppen a jezsuita rend közreműködésével készült egyházi funkciójú művészeti alkotásokban jelent meg. Pozsonyban azonban, noha tudjuk, hogy a program a császár *jezsuita* gyóntatójának munkáját követi, *világi funkciójú* műalkotás készült, amelynél viszont ellenreformáció és barokk művészet kapcsolatának modellje már sokkal kevésbé ismert. Emellett a bécsi udvar olyan, már életének hatodik évtizedébe lépett német (s nem itáliai) művészt hívott meg e feladatra, aki addig Nürnberg polgárainak és városának megbízásából *későreneszánsz* művek egész sorát készítette el. A kérdés tehát úgy fogalmazható meg, hogy vajon az új típusú, az addigiaktól lényegesen eltérő feladat milyen változásokat hozott Juvenel művészetében, hogyan élte meg a festő az új művészet, a barokk kihívását s tudta-e, s miképpen tudta ezt művészetébe integrálni.

Ha egy új stílus, ez esetben a barokk jelentkezését keressük valamely két korszak határán álló műalkotásban, könnyen tévútra kerül az, aki pusztán formai jegyek alapján kíván ítélni. Noha az új stílus *stílusformák* meghatározott rendszeréből tevődik össze, egy új stílus sohasem keletkezhet új tartalom, új mondanivaló nélkül. Klaniczay Tibor a magyar barokk irodalom történetének kutatásában fordulatot jelentő tanulmányában három évtizeddel ezelőtt nagyon pontosan fogalmazott, amikor arra figyelmeztetett, hogy az „új stílus kialakulásához az új mondanivaló stílussteremtő ereje nélkülözhetetlen”.⁵ Bár egy képzőművészeti alkotás (új) mondanivalóját magából a művészeti alkotásból kell kibontani, lévén a képzőművészet öntörvényű kifejezési forma, a művészettörténeti interpretáció számára mindig nagy segítséget adott, ha a képi megjelenítés értelmezéséhez írott forrás segítségét is igénybe vehette.

A pozsonyi vár II. Ferdinándot dicsőítő festménysorozatáról írott program nem maradt fenn, de a 18 nagyalakú festmény mindegyike egy-egy olyan rövid, etikai értékpárokat tartalmazó címet visel, amelyet a császár jezsuita gyóntatójának, Guillaume Lamormaininek II. Ferdinánd halála után a császár erényeiről írt munkájából vettek, s ahol a cím után a szerző értelmezi is a címben megfogalmazott gondolatot. A mű szerzője az osztrák jezsuita rendtartomány jellegzetes nemzetközi figurája volt, aki a Habsburg uralom alatti Németal-

földön született 1570-ben, nagybátyjával (aki Rudolf udvarában volt szakács) jött Prágába, Brünnben lépett a jezsuita rendbe, Magyarországon szentelték pappá s tanított Semptén, Pázmánnyal Grazban, majd Löwenben is, s Rómából került előbb a bécsi egyetem rektori székébe, s onnan még magasabbra: a császár gyóntatójának tisztségébe 1624-ben. Hatalmas befolyást gyakorolt a jezsuitáknál nevelkedett II. Ferdinándra, s a császár lelkiismereti kérdésekben tényleg rá hallgatott. Energikus volt és az ellenreformáció kérlelhetetlen katonája, sokak illették Bécsben, Rómában vagy Spanyolországban nem éppen hízelgő jelzőkkel. Igen nagy befolyását II. Ferdinánd halála (1637) s így tisztsége megszűnése után is megtartotta, s a pozsonyi képek keletkezésének idején a bécsi egyetem rektora volt.⁶

Munkája Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris Virtutes címmel latinul 1638-ban jelent meg s ugyanebben az évben németül is kiadták és ismeretes még olasz, spanyol, cseh és horvát fordítása is, s ez egyként népszerűségét mutatja. Műfaja tulajdonképpen egy „fejedelmi tükrő”, tehát egy nagy hagyományú, a reneszánsz korában is különösen népszerű forma, amelynek 16. századi példái közt olyan eltérő karakterű művek is jól megfértek egymás mellett, mint Rotterdami Erasmusé (Institutio principis Christiani, 1516), vagy Antonio de Guevaráé, V. Károly udvari papjáié (Horologium principum, 1529). A 17. századi királytükrök legtöbbje a kései, már katolizált Lipsius századeleji munkájának (Monita et exempla politica, qui virtutes et vitia principum spectant. Löwen, 1605) hatását mutatja, amelyben a Religio a korábbi fejedelmi tükrökhöz képest igen nagy szerepet kapott. Lamormaini munkája az ilyen típusú királytükrök nyomában jár és egyesíti ennek és a német nyelvterületen kedvelt „Ruhmes und Ehrenwerk”-típusú művek műfaját, amikor az ideális keresztény fejedelem alakját II. Ferdinánd életének példáján kívánja szemléltetni. Lamormaini munkáját III. Ferdinándnak ajánlotta, azaz mindenekelőtt neki kívánt követendő példát adni, eléje „tükröt tartani”, de munkájából minden rendű és rangú alattvalók, barátok és ellenségek egyaránt megtudhatták, milyen – a jezsuita felfogás szerint – az ideális uralkodó és alattvalóinak viszonya.⁷

A korszak, amelyből a császári gyóntató a követendő példát választotta, különösen nagy ellentétek hordozója volt. II. Ferdinánd uralkodása alatt az ellene indított cseh rendi felkeléssel tölt ki az a 30 éves háború, amelyben az új európai hatalmi struktúra körüli harcban politikai, vallási és társadalmi ellentétek szélsőséges formában csaptak össze. Lamormaini munkájában olyan rendező elvet alkalmazott, amely az uralkodó személyét és a birodalmi politikát, harcoss ellenreformációt és a jezsuita rend érdekeinek szem előtt tartását, tehát mindazokat, amelyek számára igazán fontosak voltak, egyetlen munkában foglalta össze, arra törekedve, hogy III. Ferdinánd számára ugyanannak a politikának folytatását sugallja, amelyet II. Ferdinánd gyakorolt. Ebben az európai szituációban milyen lett tehát a jezsuita gyóntató ideális uralkodója? Ha munkájának azokat a fejezetcímeit vesszük sorra, amelyeknek mindegyike a pozsonyi várban egy-egy *önálló képi ábrázolást* kapott, akkor a pozsonyi pannók képcímeiből kirajzolódnak ideális uralkodójának jellemzői. Ezek (az eredetiben latinul): Bölcsesség és jó kormányzás; Öszinteség és a lélek tisztasága; Állhatatosság a balsorsban éppúgy, mint a szerencsében; Rang és kincs megvetése; Kegyesség mindenkivel szemben; Alázat és önmagunk lekicsinylése; Munka és szorgosság; Nemeslelkűség és bőkezűség; A barátok és az ellenségek nagybecsülése; Azonosulás az Isten akaratával; Hit és buzgalom a katolikus vallásban; A szentségek kegyelmének gyakorisága és Eucharisztika kultusza; Igazságosság és irgalmasság; Gyöngédség az övéivel szemben; Törekvés a tudományok előmozdítására; Erkölcsi tisztaság.⁸ S hogy mindezek a valóságban is II. Ferdinánd tulajdonságai voltak, azt nem csak Lamormaini írása, hanem az egyik utolsó fejezet, s az egyik utolsó kép is bizonyítani kívánta, amely a Legkiválóbb férfiak tanúságtétele címet viselte.

Lamormaini fejezetcímeinek, csakúgy mint a pozsonyi képek feliratainak nagyobb része

ott állhatna bármely, a későreneszánsz sztoikus etikáját közvetítő fejedelmi tükörben is. Ugyanúgy, ahogy az újsztoikus filozófia egyik kulcsfogalmának, a lipsiusi „Constantia”-nak, mint a külvilág, a körülmények szorításától megvédő, a belső függetlenséget biztosító Állhatatosságnak gondolata is, amely Lamormaini könyvében II. Ferdinánd uralkodásának egyik vezéreszméjeként szerepel. Csakhogy amíg az újsztoicizmus erkölcsstanának egyik alapvonása volt a felekezeti kérdésekben megnyilvánuló közömbösség vagy legalábbis nagyfokú türelmesség, addig a jezsuita gyóntató munkájában az állhatatosság éppen a kíméletlen ellenreformáció praxisának igazolására szolgált, azaz a szerző egy újsztoikus erkölcsi maximát gyökerelesen átértékelte, így az az eredeti jelentésével ellentétes értelmet kapott. Ugyanez történt azokkal a teljességgel „semleges” fejedelmi erényekkel is, amelyeket Lamormaini fejezetcímeiben, illetve a pozsonyi képek felirataiban is megfogalmazott.

Erre egyetlen példát szeretnék csak hozni, azét a fejedelmi erényét, amely a festmény-sorozat egyik kulcsdarabjának felirata is. Eszerint a jó fejedelem, így II. Ferdinánd uralkodását is a „Prudentia et gubernandi ratio” (Bölcsesség és jó kormányzás) jellemezte. Ezt az erényt minden uralkodó, kortól és helytől függetlenül vállalhatta. Lamormaini azonban nem hagy kétséget afelől, hogy ő e fejedelmi erényt hogyan értelmezi. II. Ferdinánd példáján mutatta be, hogy „Az uralkodás művészete (annyi, mint) az Isten tiszteletének előmozdítása”, vagy hogy a jó kormányzás lényege „A katolikus vallás terjesztése és az ország és az alattvalók üdvössége (boldogulása) és felemelése”. S ha ez megalósul, akkor ez „valóban tiszteletreméltó mintapéldája lesz az igaz és minden csalfaságtól mentes Politica-nak.” Mivel pedig mindezek a kérdések az Isten ítélőszéke elé tartoznak, ezért az uralkodónak mindenekelőtt teológusok, így érsekek és püspökök véleményét kell kikérnie.⁹

Gyökeresen új mondanivalót képviselt tehát a jezsuita Lamormaini s nem csak abban, hogy a reneszánsz uralkodói teóriától teljesen eltérő felfogást fogalmazott meg, hanem abban is, hogy amíg például Guevara Marcus Aureliusról illetve az ókori Róma szereplőiről szóló példázatok segítségével fejtette ki uralkodás-elméletének lényegét, s ezzel aktualizáló tendenciája ellenére is némi távolságot tartott saját kora és a római kor világa között, addig Lamormaini a nemrég elhunyt uralkodó, s a közelmúlt szemük előtt zajló és még le sem zárult eseményeinek, ismert személyiségeinek példájával élt, tehát a későreneszánsz királytükörnél sokkal direkter és céltudatosabban fogalmazta meg egy kemény és fenntartások nélküli ellenreformáció célkitűzéseit.

A mai szemlélő ezt a programot olvasva tán fel is teszi a kérdést, hogy vajon akkor, amikor szinte egész Európa harcban állt egymással s az európai, sőt az egész Újvilág fölötti hegemonia kérdése, birodalmak egybentartása vagy felbomlása, a török terjeszkedés megállítása volt a tét, akkor egy tevékenyen politizáló császári gyóntató számára a legfőbb kérdés a katolikus vallás mindenáron való terjesztése, a harcos ellenreformáció programjának harsonás hirdetése volt? Mai szemlélettel tán jogos lehetne a kérdés, de a kortársak másképp gondolkoztak. Lamormaini természetesen nem saját leleményét fogalmazta meg II. Ferdinándról szóló könyvében. A katolikus vallás hangsúlyozott pártfogását, magyarán a harcos ellenreformációt hirdette már a 16. század utolsó évtizedeinek nagyhatású teoretikusa, Gabriele Paleotti bolognai érsek, aki az ellenreformáció abszolutista államelméletére, ugyanúgy, mint az ellenreformáció képzőművészetére igen jelentős befolyást gyakorolt. Ugyanez az egyik vezérgondolata a II. Ferdinánd környezetében 1632-ben készült s a 18. században is népszerű királytükörnek, a „Princeps in compendio”-nak is, de nemcsak az ellenreformáció teoretikusaira gondolunk.¹⁰ Az európai háborúk összefüggésein meditáló kortársak bizonyosan tudták, vagy legalábbis érezték azt, amit a történész ma úgy fogalmaz meg, hogy a 30 éves háború során a katolikus Habsburg *császári* hatalom és a protestáns *rendiség* küzdelme zajlott a hatalomért vallásháború formájában, amelyben az európai kis- és nagyhatalmak egy igen

összetett szövetségi rendszerben többnyire aszerint foglaltak állást, hogy érdekellentétek vagy azonosságok álltak fenn köztük és a Habsburg birodalom között. E harcban úgy tűnt, hogy egy minél eredményesebb ellenreformáció a legközvetlenebbül ennek a harcnak a céljait s centralizációs törekvéseit szolgálja, s a katolikus Habsburg birodalom egységét erősíti.¹¹ S nemcsak Lamormaini II. Ferdinánd erényeiről szóló könyvének, de a pozsonyi királyi vár mennyezetkép-sorozatának is ez a kulcsproblémája.

A művészettörténészé pedig az, hogy miképpen lehetett a jezsuita Lamormaini munkájának fejezetcímeiben megfogalmazott *elvont gondolatokat* képpé formálni, s hogy ez a márkánsan új mondanivaló, ez az új tartalom képes volt-e a későreneszánsz tradícióban felnőtt festő ecsetjén új stílust teremteni. S ha igen, ezt milyen új *művészi eszközökkel* sikerült életrehívnia, s a művészi kifejezés milyen intenzitásával tudta megvalósítani. Ennek vizsgálatánál előljáróban ki kell mondani, hogy Lamormaini könyve *nem* a pozsonyi sorozat programja, noha a pozsonyi sorozat Lamormaini könyvének, pontosabban a benne foglalt gondolatoknak monumentális *képi reprezentálására* született. Lamormaini könyvének nem voltak metszetillusztrációi s a képi megfogalmazáshoz *írott szövegének* képei sem adtak inspirációt. „Költői” képei inkább emblémaszerűeknek tűnnek, így pl. az „Azonosulás Isten akaratával” című fejezetet (amelyből azután Conformitas voluntatis cum divina” címmel festmény is készült, 11. kép), a szerző igen szemléletes képpel indítja: „Az Isteni Akarat volt őcsászári felségének tengercessillaga, amelynek iránymutatásával akaratának kishajója mindig révbe ért”.¹² Ez a kép azonban nemigen látszott alkalmasnak egy monumentális mennyezetdekoráció témájául, inkább egy metszetillusztráció, egy embléma vagy egy érem, tehát egy kisebb kompozíció méretei közé kívánkozik. Ismerünk is például egy mondanivalójában és képi megjelenítésében e képpel rokon, Lamormaini könyvével közel egyidős III. Ferdinánd érmet, amelynek hátlapján sziklás tengeri szirtek között hajózik Szent Péter, s csónakjának végén a Habsburgok sasa ül jogaarán, s a jelenet fölött felragyog a napkorong.¹³ (1. kép) Lamormaini könyve tehát nem irodalmi képeivel, hanem szellemével, felfogásával hatott e képek elkészítésére. A festmények egy részénél nincs is közvetlen kapcsolat – az azonos cím kivételével – az ott tárgyalt erény, annak értelmezésmódja és a képi megjelenítés között, mást azonban kitapintható, hogy Lamormaini szövegének melyik mondata vagy félmondata *inspirálta* a festőt a képi ábrázolás elkészítésében. Hogy melyik uralkodói erényt hogyan, milyen jelenetben kell képpé formálni, azt egy írott program formájában minden bizonynyal megadták a festőnek, ám hogy a feladatot *hogyan* oldja meg, azt az ő invenciójára bízhatták. A 18 nagyméretű kép közül 17-en II. Ferdinánd valós, földi térben, reális szituációban tevékenykedik, többnyire udvari emberek és/vagy allegorikus alakok társaságában, máskor a jelenetet égi lények egészítik ki, míg az utolsó, a császár ravatalát ábrázoló képen korának híres emberei tűnnek fel a ravatal előterében.

Hogy miként alakult ki ez az ábrázolási forma, s ez mennyiben jelent új megoldást a kor művészetében, azt legjobban talán úgy tudjuk szemléltetni, hogy bemutatunk néhány olyan későreneszánsz ábrázolást, amely ugyanazt a témát, tehát II. Ferdinánd jó kormányzását reprezentálja. Három ilyen, közel egyidőben, 1617–22 között készült ábrázolás maradt ránk, s az egyiket maga a pozsonyi sorozat festője, Paul Juvenel készítette. A nürnbergi Juvenel, aki korábban már a nürnbergi városháza számára Habsburg uralkodók, köztük II. és III. Ferdinánd portréit festette Dürer Nagy Károly és Zsigmond portréja mellé, 1622-ben a városháza kis tanácstermének mennyezete számára egy nagy allegorikus mennyezetképet készített II. Ferdinánd uralkodásáról. A német-római császári koronát viselő, de nem portrészzerűen megfestett II. Ferdinánd gomolygó felhőkön trónol, s alakját égi és földi erények serege veszi körül, szemléltetve a császár uralkodásának erényeit (2. kép). Elsősorban a szokatlan és különböző nézőpontú rövidülések és a felhőgomolyag formáinak öncélú játéka jelzik, hogy Ju-

venel a tanácsterem középkepén inkább az északi manierizmus köznyelvének elemeiből építkezik, míg a két oldalsó, az antik Róma történetének egy-egy hősi epizódját (Traianus fia, Horatius Cocles) felidéző jeleneten a festő északitáliai tanulmányútjának igézetében Veronese élményét idézi fel egy merész rövidülésekkel, bravúrosan megoldott háttér-architektúrával megfestett kompozícióban. (3. kép) A mennyezetet kisebb helyi festőktől további, ókori hősök tetteit Livius nyomán megörökítő festmények díszítik, amelyek tehát ugyanazzal a művészi módszerrel, az antik Róma hőseinek és az uralkodónak párhuzamba állításával heroizálják II. Ferdinándot, amellyel a későreneszánsz királytűkrök szerzői is éltek.¹⁴

A másik, Juvenel későreneszánsz művétől mondanivalójában eltérő, de formanyelvében rokon ábrázolás Giovanni Pietro de Pomis-nak (1569–1633), Ferdinánd hajdani grazi udvari művészének kompozíciója (4. kép). Ez az uralkodót mint harcos ellenreformátort ábrázolja. Ferdinánd főherceggént székhelyén, Steiermarkban, már a 16. század végén könyörtelen ellenreformátornak bizonyult, s tartományában tevékenysége nyomán végülis alig maradtak protestánsok. Pomis kompozícióján, amelyet eredetileg az uralkodó grazi mauzóleuma díszítéséhez készített, Ferdinánd páncélos Iustitiaként jelenik meg a felhők fölött, kezében karddal és mérleggel, támogatva a lándzsás Minervától, mint az állambölcsesség istennőjétől, s az Idő és a Valóság által letaszított Színlelés alakjára tapos, s alakját babérkoszorúval egy puttó koronázza. A festmény egy négy képből álló együttes része, s mivel a többi kép is az uralkodó ellenreformációs tevékenységével kapcsolatos (Eretnek könyvek elégetése; Ferdinánd a Religiot az Istenanya oltalmába ajánlja; Ferdinándhoz Krisztus a keresztről lehajol), ezért bizonyos, hogy itt az álarcos Színlelés figurája az eretnekeket, azaz a protestánsokat jelenti.¹⁵ A festő Pomis Északitália későreneszánsz művészeti hagyományán nevelkedett s a grazi udvar számára évtizedeken át ebben a szellemben dolgozott. Justitia perszonalifikációja, amelyben Ferdinánd alakját kiemeli a földi régiókból s antik erény képébe bújtatja, az itáliai reneszánsz perszonalifikációk kései példája.

II. Ferdinánd uralkodására készített allegóriát egy másik nürnbergi festő, a bajor udvar által sokat foglalkoztatott Johann König (1586–1642) is. 1620 körül készült kompozíciója valószínűleg szintén bajor udvari megbízásból keletkezett s a három kép közül, mely II. Ferdinánd jó kormányzását kívánta szemléltetni, a legbonyolultabb. Kupolás csarnok előterében a német-római birodalom, Magyarország és Csehország kartusba foglalt címereit a világszimbólumként szereplő országalma koronázza s fölötte két puttó lebeg, akik II. Ferdinánd Devisájának – *Legitime certantibus* – szalagját fűzik át az általuk tartott császári koronán. Kétoldalt a képen megadott bibliai idézetből kilépett erény-alakok (*Misericordia et veritas* obviaverunt sibi, *iustitia et pax* osculatae sunt, azaz Irgalmasság és Hűség összetalálkoznak, Igazság és Béke csókolgatják egymást, 84. zsoltár, 11) fogják közre a címereket, s a zsoltáridézetek és az erények attribútumait tartó angyalok közé kartusba egy történeti jelenetet, egy Bajorországra jellemző hatalomátruházási ceremónia eseményét festette meg grisaille-ben Johann König, aki az egész jelenetet a Szentlélek galambjával koronázta¹⁶ (5. kép).

Ezen a képen II. Ferdinánd személyében nincs jelen, őt jelmondata és koronája jelképezi, de a kompozíció minden részeseleme reá vonatkozik. A későreneszánsz legkülönbözőbb műveltségi rétegei, a bibliai, allegorikus, a heraldikus, az emblematis és történelmi rétegek képi elemeit sorolja itt egymástól *eltérő arányrendszerű* képsíkokba s *egymás mellé* a festő. Valóságos *conchetto* ez az ábrázolás, amelynek alkotója a világalmai aspirációkat, a birodalmi gondolatot vagy a katolikus elhivatottságot és a feudális függésrendszer lényegét egyaránt reprezentálni kívánó mondanivaló megértését nem annyira a kompozíció képi hatására, hanem sokkal inkább a néző *spekulatív képességére* építette.

Tehát e három, jellegzetesen későreneszánsz allegória mindegyike II. Ferdinánd jó kormányzásáról készült, s a három különböző megközelítésmód, a háromféle művészi módszer

mindegyike a maga módján teljességre tört és egy igen összetett gondolatkört kívánt értelmezni. A következő kérdés itt az lehet, hogy hozzájuk képest milyen változást hozott a művészi megformálásban, a *képi nyelvben* az az alapvetően új *mondanivaló*, amely egy új típusú, ellenreformációs törekvésektől át- meg átszótt államelméletet, és egy új típusú, ezt megvalósítani törekvő uralkodót állított a kortársak elé, egy – a korábbiaknál direkter módon, céltudatosabban politizáló – királytükörben. E királytükör jezsuita szerzője, maga is az ellenreformáció gyakorló teoretikusa, nyilván nemcsak az államelméletéről vallotta az ellenreformáció-képviselte felfogást, hanem a képzőművészetekkel kapcsolatban is. A 16. század végén, a 17. század elején nem volt még egy olyan mozgalom, amely oly mélységesen hitt volna a képzőművészet agitatív erejében, mint az ellenreformáció. E hitéhez igen határozott elképzelései is voltak az ellenreformáció számára hasznos és szükséges képzőművészetről, s ezeket leghatásosabban ugyanaz a Gabriele Paleotti kardinális fogalmazta meg, akit az ellenreformáció államelméleténél már említettünk. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Értekezés a szent és profán képekről) című nagyszabású munkájában (1582) a vallásos festészet problémáit elemzi s követelményei az ellenreformáció általános célkitűzéseiből fakadnak. Nem a „barokk stílus” kérdéseivel foglalkozik, valójában egyetlen kérdéskör foglalkoztatja igazán, hogy miképpen lehet legjobban elérni azt a hatást, amelyet az egyház a művészettől elvár. Kulcsszava ennek a praktikus esztétikának az *utilitas*, a hasznosság elve. Ennek jegyében tagadja a manierizmus nehezen megfelfejthető intellektualizmusát, a festők önkényes formai torzításait s egy naturalisztikus és erősen érzelmi hatásra törekvő, közérthető művészet szükségességét hirdeti.¹⁷

Bizonyos, hogy ilyen típusú alkotásokat vártak megbízói az addig későreneszánsz stílusban dolgozó Paul Juveneltől is. Hogy ezek a követelmények miként változtatták meg a festő művészi módszerét, azt egyetlen példán szeretnénk bemutatni. A sorozat első képe, amely felirata szerint a Prudentia et gubernandi ratio – azaz a Bölcsesség és jó kormányzat példája, s amelynek kapcsán az ellenreformáció új államelméletének lényegét, a katolikus hit mindegyesületi pártfogolását s az egyháziak oly fontos tanácsadó szerepét már érintettük, a hasonló témájú későreneszánsz képekhez viszonyítva sajátos metamorfózison ment keresztül. A jelenet *földi térbe* került s a fő hangsúly a *situáció realitására*, illetve annak illúziójára került. II. Ferdinánd középen egy trónszéken ül s a magyarországi ellenreformáció vezéralakjával, Pázmány Péterrel tanácskozik (6. kép). Ez az ábrázolás első, *naturális* alaprétege, amely azonban ebben a formában aligha fejezheti ki mindazt, amit erről az új államelmélet vallott, vagy akár azt, amit a későreneszánsz alkotások a maguk eszközeivel elmondtak. Ezért jelentek meg a két főszereplő körül a Ripa Iconológiája alapján jól azonosítható alakok, így Ferdinándnál a rávonatkozó Iustitia (mérleggel), Fides (feszülettel és könyvvel) és Prudentia (kígyóval és tükörrel), Pázmánynál pedig a Gubernandi ratio megszemélyesítője (páncélos, sisakos nőalak, pálcával és poráron vezetett oroszlánnal). Ez tehát a kép jelentésének egy második szintje, amely a jelenetet a reális térbe állított, de a cselekménybe nem bekapcsolódó *allegorikus* alakokkal tovább értelmezi. A realitás illúzióját alig láthatóan megtörve a festő ezután Pázmány bal kezébe három állatkölyköt (oroszlán, kutya, farkas) helyezett, amelyek mintegy *embléma-szerűen* a Bonum Consiliumot jelképezik. Ezután a harmadik rétegnek is nevezhető, mert másfajta módszert alkalmazó megoldás után van a kompozíciónak egy negyedik jelentésrétege is, nevezetesen az ábrázolást tovább értelmező s a kép jelentését gazdagító *bibliai* párhuzam: a kép háttérében látható ótestamentumi jelenet, Eszter Ahasvérus előtt, amely nem bontja meg a situáció realitását, mert a terem háttérét lezáró falkárpit ábrázolásaként jelenik meg s mintegy újra megismétli a kép főmondanivalóját.¹⁸

Juvenel tehát ezen a képen úgy oldotta meg feladatát, hogy megtartotta a hasonló témájú későreneszánsz ábrázolások szinte valamennyi rétegét, tehát a históriait, az allegorikusait, az

emblematicusait és a mitológiáit is, de az ellenreformáció művészettelfogásának megfelelően mondanivalóját földi térbe helyezte, alakjait egységes arányrendszerbe és reális szituációba állította, s ezekkel a változtatásokkal és a képi egység következetes megvalósításával a korábbi későreneszánsz alkotásoktól eltérő, új típusú, tendenciájában *barokk* alkotást hozott létre.

Későreneszánsz múltjából átmentett konvenciókkal igencsak bőven élt a festő, aki az új követelményekből született *invenciói*, újszerű kompozíciós és szerkezeti megoldásai révén az elkészült mű alapkarakterét törekedett megváltoztatni. Ugyanezeket az eszközöket alkalmazta Juvenel a további kompozíciókon is. Így például a *Sinceritas et animi candor*, azaz *Őszinteség és a lélek tisztasága* című, az előző kép párdarabjával szolgáló képen is, ahol Ferdinánd egy küldöttséget fogad, amelynek vezetője az álnokságot jelképező róka farkat tart a kezében. (7. kép.) Ferdinánd őszinte elutasító mozdulatát a *Sinceritas* (Őszinteség; szívvel és galambbal), ellenfeléit pedig – akit a cseh rendekkel hoznak összefüggésbe – *Fraus* (Álnokság; álarccal és szívvel) Cesare Ripa *Iconologia*ja nyomán megfestett alakjának szerepeltetése erősíti fel, hogy azután a háttér falkárpitjának jelenetén az ótestamentumi történet – az álnok Saul király Dávidot egy lánzsadobással akarja megölni – a kompozíció mondanivalóját még egyszer megismétlje.¹⁹ (8–9. képek)

Juvenel tehát rátalált azokra a művészi eszközökre, amelyekkel az új mondanivalóhoz megközelítően adekvát képi megoldást kapott, ám hogy leleménye mégsem igazán átütő erejű, azt annak tulajdoníthatjuk, hogy az eddig látott jellegzetes kompozícióiból, de tulajdonképpen a pozsonyi sorozat darabjainak nagyobb részéből éppen az az erős *érzelmi* töltés hiányzik, amelyet az ellenreformáció művészeti teóriája a hatás egyik igen lényeges elemének tartott. Különösen szembevetünk ez például a részletesen elemzett *Prudentia et gubernandi ratio* képen, ahol Ferdinánd és Pázmány ülnek egymás mellett, s a kompozíció tökéletesen érzelm-mentesnek bizonyul. Hogy ez mennyire így van, az akkor tűnik még inkább szembe, ha ezt a képet összevetjük egy hasonló tartalmú Rubens képpel, a *Medici Mária* sorozat (1622–27) egyik darabjával.

Az összevetés, a földrajzi távolság ellenére, mindenképpen jogos, márcsak azért is, mert Rubens *Medici* sorozatának egyedüli közép-európai megfelelője Juvenel Ferdinánd-sorozata. Mindkettő egy tendenciájában hasonló politikai felfogásnak, egy autoriter fejedelem uralkodásának igazolására, annak palotájában a nyilvánosságnak szánt képzőművészeti reprezentálására készült. Művészi módszerük is rokon abban, hogy mindketten monumentális olajfestményre bízták mondanivalójukat s kompozícióikban az uralkodó eleven alakját állították a középpontba. Ám a legtöbb esetben egyikük számára sem tűnt elegendőnek egy valós szituáció megjelenítése, s az ábrázolt jelenetet mitológiai vagy allegorikus alakok szerepeltetésével gazdagították. Rubens legtöbb kompozícióján *Medici Mária* történetét a görög–római mitológia isteneinek világába helyezte, ahol *Medici Mária* az istenek különös pártfogoltjaként jelenik meg a néző előtt, Juvenelnél viszont Ferdinánd, noha mindig földi régiókban marad, de tetteit ez esetben sem itt, hanem egy, a földnél szintén magasabb szférában, az erények világában ítélik meg, s jellemzésére párhuzamul ótestamentumi jelenetek szolgálnak. Ezek az egybeesések nem tekinthetők véletlen megegyezéseknek. Sokkal inkább arról van szó, hogy Európa két nagyhatalmának fejedelmi udvara támasztott hasonló politikai alapállásból a művészettel szemben hasonló igényeket, és az európai képzőművészet fejlődésének ugyanabban a fázisában a hasonló követelményrendszer hasonló formarendszer megszületését eredményezte. A barokk művészet európai meghonosodásának két jellegzetes, egymástól független, rokonmegoldásának példáit láthatjuk e két sorozatban, s ha tudjuk, hogy ugyanez az igény nemcsak Párizsban és Pozsonyban hozta létre rokonjellegű alkotásait, hanem angol udvari megbízással Londonban is (*Rubens: I. Jakab angol királyt dicsőítő sorozata a Whitehall nagytermében, 1630–35*;²⁰), akkor tűnhet igazán szemléletesnek az új mondanivaló stílussterem-

tő szerepe s érvényesülésének mechanizmusa is. Juvenel és Lamormaini ugyanis bizonyosan nem ismerték Rubens Medici sorozatát, mégis közreműködésükkel Rubenséhoz hasonló műalkotás-típus született.

Természetesen az azonosságok és hasonlóságok megvonásának alapja egy művészi módszer rokonsága volt, mert Juvenel és Rubens festői, művészi kvalitása között, csakúgy mint a két sorozat programját meghatározó egyházi személy (akik mindkét helyen rákerülnek a festményekre is), az ellenreformáció bűvkörében élő jezsuita gyóntató Lamormaini és az európai látókörű kardinális, Richelieu politikai formátuma között nem kis különbségek vannak. Miniket ezek közül elsődlegesen a festői kifejezés különbségei foglalkoztatnak, s ezt jól szemléltetheti a fentebb ígért összevetés Juvenelnek és Rubensnek az uralkodó jó kormányzását reprezentáló képe között. Rubens festménye, amely XIII. Lajos nagykorúságát ábrázolja, az állam hajóját jeleníti meg, amelynek kormányát Medici Mária már átadta az ifjú XIII. Lajosnak. Duzzad a hajó vitorlája, négy emblémás pajzsokkal megjelölt erény is hajtja előre a hajót, amelynek árbóca tövénél ott áll Franciaország megszemélyesítője, az égen pedig harsonás Fama hirdeti, hogy az ifjú király kormányzásával biztosan jó cél felé halad Franciaország hajója.²¹ (10. kép) Rubens tehát ugyanúgy, mint Juvenel, történelmi, allegóriai, mitológikus és emblematikus elemeket foglal hatásos egységbe, de nemcsak képi egységbe, hanem – s ez igen jelentős különbség – *emocionális* egységbe is. Rubens meg tudta valósítani mindazt, amit az ellenreformáció művészet-teoretikusai a művésztől vártak, s azzal, hogy a képi látvány hatásával érzelmi hullámokat akar kelteni, a nézőt nem csupán kíváncsi szemlélőként akarja bevonni a cselekménybe, hanem a mondanivaló átélését, a művész (és a megrendelő) szándékával való azonosulást is el szeretné érni. Juvenel is ott lépett előbbre az új művészet követelményrendszerében, ahol kompozíciójának intenzív hatású *érzelmi* töltést tudott adni. Ez leginkább a Conformitas voluntatis cum divina, azaz Egyetértés az Isten akaratával című kompozíciónál sikerült, ahol Ferdinánd császár ül a trónon, feje fölött Damokles kardja függ, balján páncélos Mars hadisten támad rá s országai, köztük Magyarország címerein tapos. Az uralkodó azonban, miként a háttér falkárpitjának ótestamentumi példázatán a sátántól győztört Jób, aki szenvedéseiben Isten akaratát látja, nem csügged, nem esik kétségbe, hanem Isten akaratában megnyugodva a horgonnyal és duzzadó vitorlával megjelenített Remény alakja felé fordul. (11. kép) Lamormaini könyvének VI. fejezete, amelynek indító mondatát a Ferdinánd számára tengeri csillagként szolgáló isteni akaratról már idéztük, a császár állhatatosságáról szól és ott idézi Jób példáját is. Juvenel kompozíciójának *egyik* képi rétege, az ótestamentumi, tehát onnan kerül a képre, amelynek többi rétege, a valóságos történelmi (Ferdinánd alakja), az antik vonatkozású (Damokles kardja), a heraldikus (a birodalom országainak címerei) és az allegorikus (a Remény és a Háború megszemélyesítője) már Juvenel invenciójából kerültek a kompozícióba. A pozsonyi sorozat valamennyi képe közül a festő ezen az ábrázoláson tudta még leginkább azt az egységet megteremtteni, amely az új művészet, a barokk eszményképe volt. Alakjai és képének különböző jelentésrétegei között ugyanis olyan organikus kapcsolatot létesített, amelytől a kép *érzelmi* töltést kapott s ezáltal a szemlélő részére nemcsak gondolatilag, de *emocionálisan* is átélhető és vállalható volt.

„In statu nascendi” így tűnik fel tehát 1640 táján a barokk stílus bécsi udvari megrendelésre, egészen szokatlan módon a pozsonyi királyi vár mennyezetsorozatán. Pozsony ugyanis nem volt *ténylegesen* a magyar királyi címet viselő Habsburg uralkodó rezidenciája, noha néhány évtizeddel korábban, amikor a magyar rendi mozgalom a legerősebb volt, II. Mátyás uralkodása kezdetén, ez az óhaj is határozottan felmerült. Ám ebből gyakorlat sohasem lett, s a pozsonyi vár a Habsburg uralkodók udvari művészeti reprezentációjában – eltérően Bécs-től és Prágától – nem, vagy alig játszott szerepet.²² Hogy ez a reprezentatív sorozat mégis Pozsonyba készült, annak *politikai és művészetpolitikai* okai vannak, s ezek felfejtése már

annak a bevezetőben jelzett második kérdéskörnek a problémája, amely e sorozat *funkciójával* és célkitűzéseivel foglalkozik.

A sorozatot, mint láttuk, az a meggyőződés hívta életre, amely hallatlanul erősen bízott képzőművészet agitatív erejében. Ezt a szemléletet mindenekelőtt az ellenreformáció teoretikusai vallották, s ugyanakkor azt is, hogy a művészet és a művészek számára mindenekelőtt az *utilitásnak*, a hasznosság elvének kell irányadónak lennie. Amikor a pozsonyi sorozat gondolata felmerült, tehát az 1630-as évek legvégén, még javában dült a cseh rendi felkeléssel kezdődött 30 éves háború, amely a katolikus Habsburgok és a protestáns rendiség küzdelme volt, európai háborúvá szélesedve. Ha ebben a *politikai* küzdelemben a *protestáns rendiség* volt a főellenség, akkor, ha a császári udvar művészetpolitikájában következetes akart lenni s az utilitas elvét is érvényesíteni kívánta, akkor egy igen erősen politikai töltésű képzőművészeti programot ott kellett „bevetni”, ahol a protestáns rendiség a legerősebb volt, tehát Magyarországon.

A cseh rendek felkelését az 1620-as fehérhegyi csatában leverték, a cseh nemesség vezető rétegének birtokait elkobozták s császárhű, zömében idegen arisztokratáknak adták. Ugyanakkor gyorsan felszámolták az egyébként is szűk bázissal rendelkező osztrák protestáns rendi mozgalmat is. A magyar protestáns rendiséget azonban Bethlen Gábor erdélyi fejedelem megújuló támadásai nemcsak megvédték attól, hogy hasonló sorsra jusson, hanem a korábban szerzett kiváltságokat, így mindenekelőtt a protestáns egyházak számára kivívott jogokat is, éberen őrizték. Éppen az 1637–38-as magyar országgyűlés volt az, amely utóljára próbált igen aktívan szembeszállni azzal az uralkodói gyakorlattal, amely az 1608-as bécsi béke vallásügyi rendelkezéseit vagy kijátszotta, vagy csak részlegesen tartotta meg. Ez az országgyűlés előzte meg közvetlenül a pozsonyi vár díszítésére tervezett festménysorozat elkészítését és itt szerezhetett valójában tudomást az udvar arról, hogy a magyar rendiség milyen álláspontot képvisel az uralkodóhoz való viszonyában. Az udvarnak és a katolikus pártnak, élén Esterházy Miklós nádorral, jó oka volt arra, hogy azt javasolja, hogy a vallási kérdések ne tárgyalassanak ezen az országgyűlésen, hanem csak a közügyek s a királyság megoltalmazásával, a törökkel szembeni védekezéssel kapcsolatos kérdések. A protestáns rendek azonban oly keményen szálltak szembe ezzel a felfogással, hogy több mint két hónapig nem is voltak hajlandók semmi másról tárgyalni, amíg végül írásban is meg nem kapták, hogy a bécsi béke vallási rendelkezései továbbra is érvényben maradnak. Csak ezután került sor a török veszedelem, a végvárok ügyének megtárgyalására, ahol az országgyűlés mindenekelőtt azt kérte az uralkodótól: „Méltóztassék Ófelsége ezen Magyarország, mint az összes kereszténység védőfala és védőbástyája iránt való kegyes és atyai jóindulatánál fogva a római szent birodalom fejedelménél, meg a többi szomszédos országoknál és tartományoknál kivívni, hogy az országnak véghelyei emezeknek segélyével ... a lehető legjobban megerősítve legyenek”.²³

A magyarországi protestáns rendiség két alap-problémája, tehát a protestáns vallás oltalma és a török elleni védekezés volt. A Habsburg udvaré pedig ennek tökéletesen az ellenkezője. Az osztrák Habsburgok politikáját ugyanis a dinasztia világalraelmi tervei és érdekei szabták meg, amely a hatalmas birodalom összérdekeit tartotta szem előtt. Központi kérdése a német birodalom soha el nem ért egysége volt, s így a törökkel vívott harc, azaz Magyarország problémája is csak ennek függvénye lehetett. Ehhez a politikához azonban egy erős, centralizált államhatalmi rendszert kellett volna kiépíteni, amelynek legfőbb akadályá éppen a rendiség hagyományos társadalmi struktúrája volt. Az ellenreformáció így lett a Habsburg birodalomban a centralizációs politika kerete, a reformáció védekező pozíciója pedig a rendiségé.²⁴

Ezek a klasszikusan ellentétes érdekek igen markánsan rajzolódtak ki tehát a pozsonyi országgyűlésen, amely még tartott, amikor Lamormaini engedélyt kapott – pozsonyi *keltezés* – arra, hogy II. Ferdinánd erényeiről könyvet bocsásson közre. Pozsonyban került sor ar-

ra is, hogy Mária spanyol infánsnőt magyar királynővé koronázták s a magyar főnemesség, a karok és rendek a pozsonyi királyi várban nagy koronázási lakomán vettek részt.²⁵ Ezt követően határozhatták el, hogy a *politikai küzdelembé* bekapcsolják a képzőművészetet is és a pozsonyi királyi vár díszítésére politikai töltésű, reprezentatív festménysorozatot készíttetnek. Az ellenreformáció ideológiájának az a rendkívül erős hite, hogy egy új, egy megreformált művészet képes arra, hogy a való világ legnagyobb, összebékíthetetlennek látszó ellentéteit is feloldja, ott munkálhatott ebben az elhatározásban is. A most már „ex-császári gyóntató” bizonyosan meghatározó szerepet játszott e gondolat megszületésében és megvalósításában, és erre nemcsak könyvének a program kidolgozásában kapott kulcs-szerepe utal, hanem az a tény is, hogy azt a művészt hívták meg a távoli Nürnbergből, aki II. Ferdinándot ábrázoló művével Lamormaini és III. Ferdinánd elismerését vívta ki, amikor ők 1636 decemberében az uralkodó német-római császárrá koronázásakor a képet látták.²⁶

1638–43 közt elkészült tehát Juvenel pozsonyi sorozata, amely hatását elsősorban olyan alkalmakkor fejthette volna ki, mint amilyen 1638-ban a (királynői) koronázási lakoma volt. A sorozat alap-hangvételének jellegére már többször is utaltunk. A legfeltűnőbb, hogy a képek éppen arról a két kérdésről nem szólnak, amely a magyar rendiség főproblémája volt. Az egyik tehát, hogy itt protestánsok is élnek, vallásukat a lehetőségekhez képest szabadon szeretnék gyakorolni, s a másik, hogy közel évszázada az ország hajdani fővárosában ott ül a török, akinek kiverését, az ország felszabadítását az alattvalók – katolikusok és protestánsok egyaránt – éppen a Habsburg uralkodótól várják. Ezzel szemben a magyar király palotájának festészeti díszé egy igen erős *ellenreformációs* programot közvetített, amelyben maguk a jezsuiták is több kompozíción megjelennek, illetve II. Ferdinándot annyiféle szituációban állították a középpontba, hogy így a királyi hatalom centralisztikus felfogásának reprezentánsa lett. Ebben a felfogásban a magyar vonatkozásoknak nem sok szerep jutott. Személyesen csupán Pázmány Péter érsek, a magyarországi ellenreformáció főalakja tűnik fel a sorozatban (6. kép) s egy-egy utalás történik még Magyarországra, amikor a Habsburg birodalom címerei között – Mars hadisten lába alatt – ott szerepel a magyar címer is (11. kép), s amikor a császári család csoportképen a birodalom koronái közt ott találjuk a magyar koronát is. E csoportképen azonban a sorozat megrendelője, III. Ferdinánd, a magyar király, saját, magyarországi rezidenciájában nem a magyar királyi koronával jelenik meg, hanem a *birodalmi* koronával. (12. kép) III. Ferdinándnak azonban van olyan ábrázolása is, amely őt magyar királyként mutatja be, s ezt éppen Rubens készítette egy ugyancsak politikai programot hordozó művészeti alkotás, egy amszterdami diadalkapu számára. (13. kép) Ezt a diadalkaput 1635-ben állította Amszterdam városa, a nördlingeni csatában a protestáns svédek csapatai fölött győzelmet aratott Ferdinánd ünnepélyes bevonulására.²⁷ (14. kép) Ott, Amszterdamban tehát magyar királyként jelent meg az a III. Ferdinánd, aki Pozsonyban, az általa készített sorozaton, magyar királyi székhelyén, német birodalmi császárként ábrázoltatta magát. Ha tehát a pozsonyi sorozatot a magyar karok és rendek végignézték, aligha lehetett kétségük afelől, hol is van Magyarország helye a Habsburg birodalom politikájában.

Van azonban a sorozatnak egy áttételes „magyar” vonatkozása. Nevezetesen az, hogy három kompozíció is foglalkozik a *cseh* rendi mozgalom jó két évtizeddel ezelőtt zajlott eseményeivel. Legegyértelműbben a Constantia in adversis aequae ac prosperis, azaz Állhatatosság a balsorsban, éppúgy, mint a szerencsében című kompozíció mondanivalóját fogalmazták meg (15. kép). Itt II. Ferdinánd ül a trónon s a cseh rendek előtte térdelő képviselőjétől (akit a kétfarkú cseh oroslánál díszített címetartó nőalak – Bohemia – értelmez), hadüzeneget vesz át. A császár ezt is állhatatossággal és türelemmel fogadja, amint ezt a jobbán Mucius Scaevola mozdulatával álló Constantia, és balján a báránnyal ábrázolt Patientia jelzi. A harc tétje most is győzelem vagy bukás, amint erre a Bohemia kezében tartott pálmaág és ko-



1. Zegin, Paul: Érem III. Ferdinánd császárrá koronázására, 1636. Előlap és hátlap

2. Juvenel, Paul: Allegoria II. Ferdinánd uralkodására, 1622. Nürnberg, városháza, Kis tanácsterem

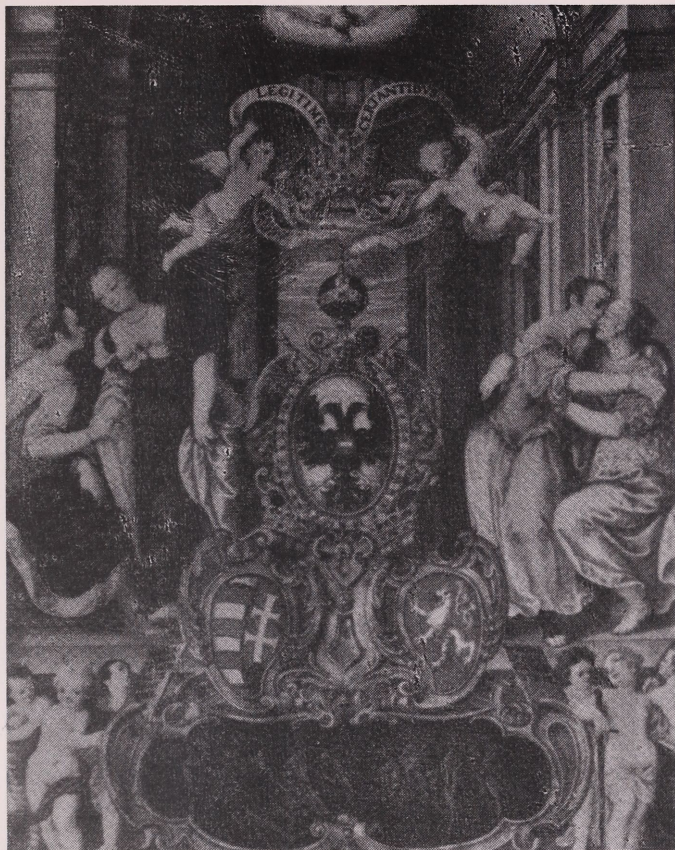




3. Juvenel, Paul: Traianus fia, 1622. Nürnberg, városháza, Kis tanácsterem

4. de Pomis, Giovanni Pietro: II. Ferdinánd, mint ellenreformátor, 1616 körül. Graz, Alte Galerie am Joanneum





5. König, Johann: Allegoria II. Ferdinánd uralkodására, 1620 körül. München, Residenz, Miniaturenkabinett



6. Juvenel, Paul: Prudentia et gubernandi ratio, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár



7. Juvenel, Paul: Sinceritas et animi candor, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár

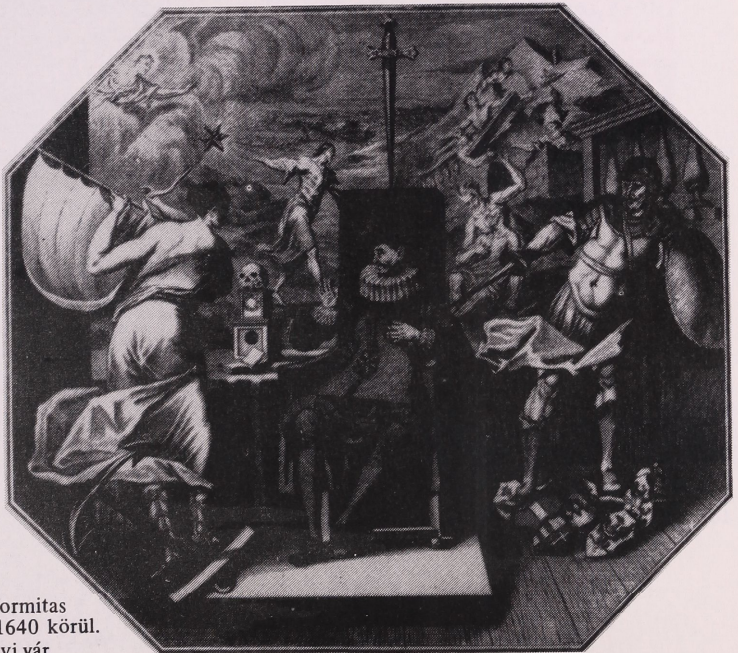
8. Sinceritas alakja C. Ripa Iconológiájában (Roma, 1603)

9. Fraus alakja C. Ripa Iconológiájában (Roma, 1603)





10. Rubens, Peter Paul után: XIII. Lajos nagykorúsága, 1622–27



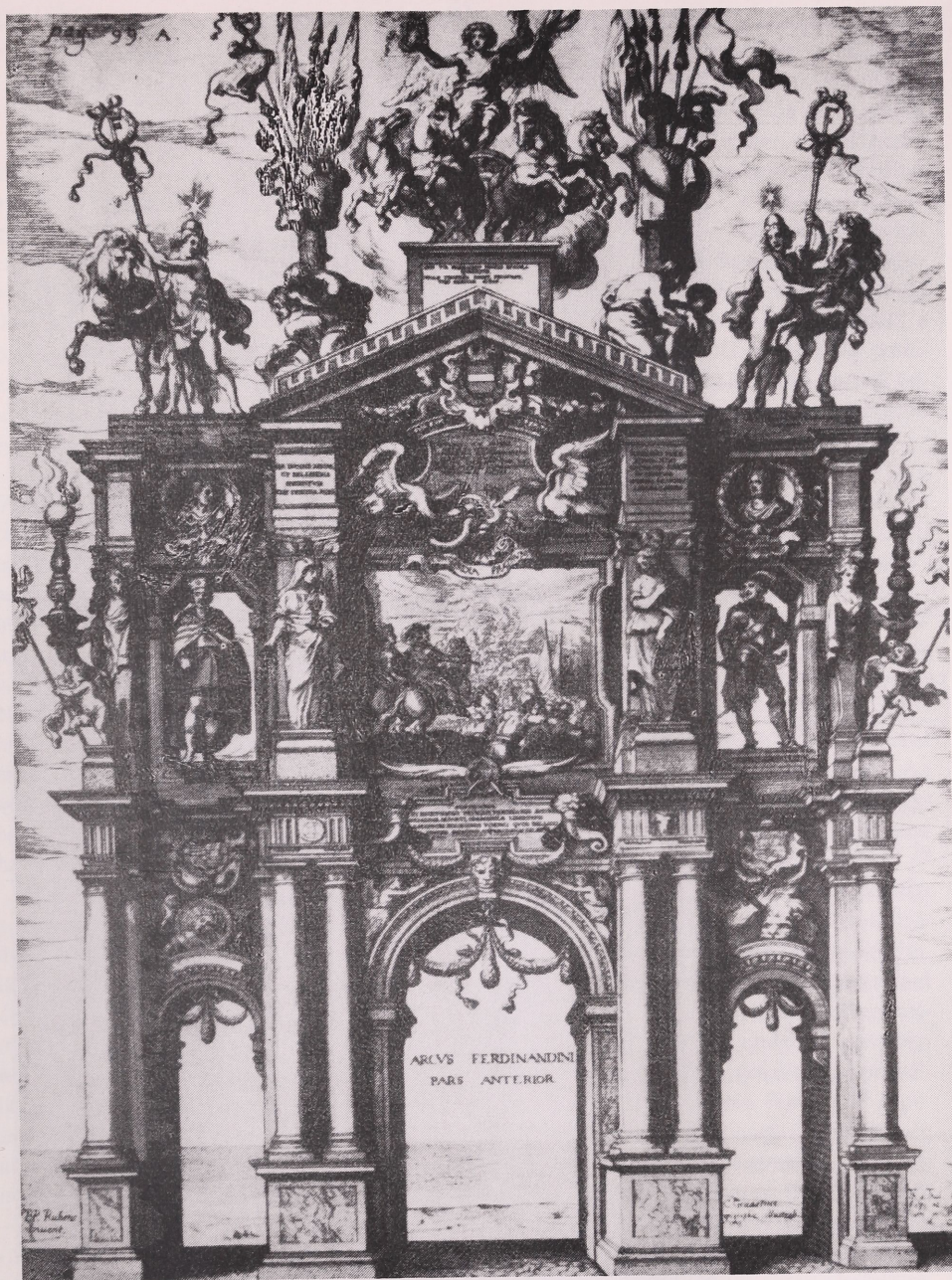
11. Juvenel, Paul: Conformitas voluntatis cum divina, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár



12. Juvenel, Paul: Pietas erga suos (II. Ferdinánd, III. Ferdinánd és a császári család), 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár



13. Rubens, Peter Paul: III. Ferdinánd, mint magyar király, 1635. Bécs, Kunsthistorisches Museum



14. Rubens, Peter Paul – van Thulden, Theodor: Diadalkapu III. Ferdinánd antwerpeni bevonulására, 1635

15. Juvenel, Paul: Constantia in adversis aequae in prosperis, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár



16. Juvenel, Paul: Liberalitas ac munificentia, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár



rona, valamint ellentéte, a kötőfék utal, végső kimenetelébe azonban belejátszik a császár és a csehek képviselője közt szárnyas keréken egyensúlyozó Fortuna is.²⁸ Ám a kép szemléltője tudta, hogy a Ferdinánddal szembeszegülő csehek „jutalma” a kötőfék lett, s azt is tudta, hogy a figyelmeztetés neki is szól. Ferdinánd állhatatosságát fejezte ki a cseh rendek támadásával szemben egy, már bemutatott másik kép is (7. kép). S ha egy harmadik, a Liberalitas ac munificentia (Nemeslelkűség és bőkezűség) című képen (16. kép.), a fehérhegyi csata győztes hadvezérének, a jezsuitáktól kísért Johann Tillynek megutalmazását látjuk, akkor ezzel a cseh „epizód” a sorozat leghangsúlyosabb eseményévé lép elő. Szerepeltetése meglehetősen egyértelmű. A cseh nemesség számára két évtizeddel az események után a történet felidézésének nincs igazán jelentősége, annál inkább a csehek hajdani szövetségeseinek, a protestáns magyar rendiségnek, amely ezen a tájon rendi keretek között egyedül állt szemben ekkor a Habsburg hatalommal. Nekik szólt tehát a cseh rendi mozgalom kudarcának felidézése, s intő figyelmeztetésként nekik kínált tanulságot a csehek ellenállásának hiábavaló volta.

Úgy tűnik azonban, hogy a magyar rendiség és a Habsburg hatalom gyökeresen eltérő politikai álláspontjának ellentétét a művészet eszközeivel sem sikerült feloldani. Alapvető *taktikai félreértésről* tanúskodik a magyar rendiség (s nem csak a protestáns rendiség!) problémáinak teljes figyelmen kívül hagyása, azaz a török veszedelemre való hivatkozás legteljesebb mellőzése. Hogy ez a program *csak* a birodalom egészének érdekeit tartja szem előtt, hogy *csak* annak reprezentálására vállalkozik, az a magyar rendiség katolikus pártjának számára is aligha volt elfogadható. A pozsonyi vár festészeti sorozatának programját ugyanis úgy állították össze, hogy az ugyanúgy vagy méginkább állhatott volna Bécsben vagy Prágában is, ezért ez a mondanivaló a magyar rendeket inkább csak abban a vélekedésben erősítette meg, amelyet a katolikus párt egyik elkötelezett vezető alakja, később az esztergomi érseki székben Pázmány Péter egyik utóda, Lippay György érsek így fogalmazott meg: „Az egy isteni félelemnél több jó bizony nincsen, úgy látom az egész gubernációban. Jó az egyik igaz, de több kell hozzája. Ezek az emberek mindenestül úgy bele merültek az impériumi hadba, úgy hogy még a fülük sincs ki belőle, hogy hallani kívánnák a mi nyavalyainkat”.²⁹

A magyar nemesség vezető rétege tehát nem tudta elfogadni a bécsi udvarnak azt az álláspontját, amely a törökkel a békét mindenáron fenntartani akarta, hogy erejét a német birodalom problémáira összpontosíthassa. A török ugyanis a csak papíron meglevő békét egyáltalán nem tartotta meg, sőt, látva, hogy Bécs a német hadszíntéren van lekötve, akadálytalanul dúlta, pusztította, hódoltatta Magyarország földjét. A magyar társadalom vezető rétege számára ekkor egyszerűen nem volt más lehetőség, csak az, hogy – akár az uralkodó ellenében is – országának, birtokainak és családjának védelmére keljen, s a török terjeszkedését próbálja megállítani, s hogy a török támadásokra, beütésekre maga is támadással feleljen.³⁰ A pozsonyi vár mennyezetkép sorozatának elkészülte után néhány évvel a magyar főnemesség megbízásából már sorra születnek azok a művészi alkotások, amelyeket ugyanúgy a barokk művészet lehetőségeibe vetett hit hívott életre, mint a pozsonyi falképeket is. Csakhogy ezek – Pozsonytól eltérően – a törökellenes küzdelmet állítják mondanivalójuk középpontjába (a Zrínyiek, Nádasdyak és Esterházyak megbízásai) s ott járt előttük példaként Zrínyi harcra buzdító eposza, az ekkortájt keletkezett Szigeti veszedelem is.³¹ Az udvar megbízásából készült pozsonyi sorozat mindebből még semmit sem érzékelt, s ezért maradt tökéletesen visszhangtalan a magyar nemesi társadalomban.

Egykorú külföldi visszhangról azonban maradt egy híradásunk, és ez érdekes módon éppen francia udvari körök véleményét tükrözi. 1647 táján fordult meg ugyanis Magyarországon az a francia udvari küldöttség, amely Lengyelországban járt, hogy IV. Ulászló lengyel király első feleségének, II. Ferdinánd Cecília Renáta nevű lányának (akit Juvenel is megfes-

tett a császári családot ábrázoló pozsonyi képen, 12. kép, álló leányalak) halála után rávegye a lengyel királyt, hogy Gonzaga Mária Lujza francia hercegkisasszonyt vegye feleségül. A hazaútban Magyarországon keresztútlutazó küldöttséget Pozsonyban Pálffy Pál országbíró is fogadta, és Wesselényi Ferenc mutatta meg nekik a királyi várat. A kíséret egyik tagja azután leírta és kiadta az utazás történetét, és megemlékezett a pozsonyi vár mennyezetfestmény sorozatáról is. Ezek a képek számára elsősorban azt példázták, hogy milyen nagy befolyást gyakoroltak a szerzetesek (a jezsuiták) a császárra, akinek hiszékenysége és vakbuzgósága, a francia udvari ember véleménye szerint, birodalmának annyi kárt okozott.³²

Nem lenne érdektelen tudni, hogy Wesselényi hogyan kommentálta a képeket. Az azonban bizonyos, hogy a sorozat aktuális mondanivalót még a megrendelők szempontjából sem sokáig hordozhatott, mert az a *politika*, amely e sorozatot életre hívta, a sorozat elkészülte után néhány évvel, a westfáliai békében (1648) kénytelen volt kudarcát elismerni. Nevezetesen azt, hogy a vallásháborúk eszközeivel a hön óhajtott birodalmi centralizáció nem valósítható meg, s hogy ehhez sokkal inkább van szükség egy jól szervezett világi államigazgatási apparátusra, hadseregre, vallási toleranciára s mindarra, amely az ellenreformációval elérni kívánt centralizációt a modern *abszolutista* államszervezéssel váltja fel.

Befejezésül a sorozat funkciójával kapcsolatban még egy kérdésre szeretnénk kitérni. A pozsonyi királyi vár korabarokk festménysorozata *modell* volt számunkra abban, hogy a császári hatalom erősítésének szándékából és az ellenreformációval való összefonódásából miként született egy új művészeti igény, s ebből egy új művészet. De *modell* volt ez az ellenreformációtól befolyásolt politika számára is, abban, hogy miként lehet a képzőművészetet, a művészi reprezentációt a politikai küzdelembe bekapcsolni. Mivel a sorozat már keletkezése idején sem volt éppen korszerűnek nevezhető, s azonkívül egy meghatározott politikai szituációhoz kötődött és abban is kompromisszum nélküli megoldást sugallt, az idő túlságosan is gyorsan haladt el felette. Tán nem meglepő, hogy mint reprezentációs műfaj, ebben nem állt egyedül. Ugyanez lett a sorsa Rubens Medici sorozatának is, amely Juvenel sorozatához hasonlóan túlságosan is „konkrét” volt, és ugyanúgy egy, még mozgásban levő politikai folyamat egyetlen „pillanatához” kötődött. Noha Rubens sorozatának „napipolitikai” célkitűzései (csakúgy mint a művészi módszer megoldásai is) egészen mások voltak mint Juvenel képei, mégis ugyanaz a sors érte, mint a pozsonyi képeket. Amikor a politikai folyamat ugyanis túlhaladt azon a ponton, amelyet az adott monumentális ciklus reprezentálni kívánt, a festményegyüttes elvesztette politikai aktualitását. Mint ismeretes, Medici Mária szembekerült XIII. Lajos és Richelieu politikájával, el is menekült Franciaországból, mert nem értette meg, hogy a katolikus Franciaországnak ahhoz fűződik politikai érdeke, hogy a katolikus Habsburgokkal szembenállva, azok politikai ellenfeleit támogassa, még akkor is, ha azok protestánsok. Korszerűtlen, a vallást a politika céljai elé helyező magatartása, amely bukását is okozta, sokban rokon azzal a felfogással, amelyet Ferdinánd jezsuita gyóntatója hirdetett a pozsonyi falképeken, de amely a politikai gyakorlatban azért nem volt ennyire merev.

Művészet és politika kapcsolatának ez a típusú modellje tehát, amelyet a Rubens és Juvenel sorozat képviselt, nem vált be.³³ Ebben azonban nem művészeti, hanem *politikai* szempontok játszottak szerepet. Olyan politikai szempontok, amelyek kívül estek a műalkotás terepén. A tanulság azonban, amely ebből következett, már érintette magát a műalkotást is, és a hasonló céllal ezután készült műalkotások *formanyelvét* is. Ha ugyanis most már nem politikai, hanem művészetszociológiai kategóriákkal akarjuk e jelenséget leírni, akkor azt mondhatnánk, hogy e különböző műveltségi rétegek jól bejáratott képi toposzaival meg erősített monumentális uralkodó-sorozatok azért nem jelentettek járható utat a barokk művészet számára, mert abban az egységben, amely a műalkotás operatív és reprezentatív funk-

ciójából tevődik össze, az operatív funkciót oly mértékig túlozták el, azaz a mondanivalót oly konkrétá tették, hogy a mondanivaló a keletkezéskor adott szituáción túl nem válhatott általánossá, és ezzel tulajdonképpen önmaga reprezentatív funkcióját sem engedte érvényre jutni, sőt inkább hatását kioltotta. Ez lehetett az oka annak, hogy sem a Habsburg, sem pedig a francia királyi udvarban ez a műfaj ebben a formájában nem tért többé vissza, és a későbbiek folyamán mindkét udvar barokk művészeti reprezentációjában a hangsúly sokkal inkább a művészet *reprezentatív* funkciójára került. Ez pedig a művészi módszerben egy erősebben allegorikus, több áttétellel dolgozó, ezért általánosabb érvényű nyelv alkalmazását hozta magával. Ezt XIV. Lajos versaillesi udvarának művészeti gyakorlata éppúgy példázza, mint a bécsi udvarban VI. Károly korának művészi reprezentációja.³⁴

JEGYZETEK

1. GARAS K.: Magyarországi festészet a XVII. században. Bp., 1953. 51–55; Bél Mátyás Notitia Hungariae novae... c. munkájában, II. kötet (Viennae, 1736) 144–146 írta le a pozsonyi falképeket; Juvenel pozsonyi tartózkodását a barokk-kori nürnbergi várostörténeti irodalom tartotta számon, a pozsonyi várbeli képek szerzőjeként legkorábban Albrecht: Beyträge zur Geschichte des königlichen Schlosses zu Pressburg. in: Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. (herausg. J. Hormayr–A. Mednyánsky) 1829, 108. (Vö.: Rózsa: Történet-ábrázolás – mint a köv. jegyzet – 94, 163, 164)

2. RÓZSA Gy.: Magyar történetábrázolás a 17. században. Bp., 1973. 81–97, 161–164; A Juvenel kompozíciókról készült rézmetszetek, amelyeket Franz Rosenstingl rajzai után Georg Nicolai és Jeremias Gottlob (?) Rugendas metszett, csakúgy, mint a képek leírása HERRGOTT, M.–HEER, R.: Pinacotheca Principum Austriae... Monumentorum Aug. Domus Austriae c. művében. III. kötet, 2. rész (Friburgi Brisgoviae 1760) 333–352. jelent meg. Herrgott leírásait – a képekhez fűzött értelmezések nélkül – újra közli Rózsa i.m. 98–106.

3. MATSCHE, F.: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Berlin–New York, 1981. I. 68–69, 110, 131, 200.

4. A kérdéssel röviden már foglalkoztam a XXV. Nemzetközi művészettörténeti kongresszus (Bécs, 1983) barokk szekciójában tartott előadásomban. Megjelenik Reichspolitik und Kunstpolitik – Zum Ausbildungsprozess des Wiener Barocks címmel a kongresszus aktáiban.

5. KLANICZAY T.: A magyar barokk irodalom kialakulása. Megjelent ItK 1960, 319. és a szerző gyűjteményes, Reneszánsz és barokk. Tanulmányok a régi magyar irodalomról c. kötetében. Bp., 1961. 361.

6. Lamormaini (+1648) alakjához DUHR, B.: Geschichte der Jesuiten in der Ländern deutscher Zunge. Freiburg im Breggau, 1913. II. 691–723; POSCH, A.: Zur Tätigkeit und Beurteilung Lamormainis. In: Mitteilungen der Österreichischen Geschichtsforschung 63 (1955) 375–390.

7. Lamormaini munkája németül Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden. (Übersetzte J. J. Curtius) címmel jelent meg (Wien, 1638). Az alábbiakban ezt, vagy – külön megjelölve – a latin nyelvű kiadást idézzük. Munkájának eszmétörténeti, politikatörténeti helyéről lásd CORETH, A.: Pietas Austriae. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich. Wien 1959. 9–14; Magyarországon éppen a 17. század első év-

tizeiben támadt olyan erős érdeklődés az uralkodás elméleteivel, vagy inkább a gyakorlatával s az udvari élettel kapcsolatos kérdések iránt, hogy ekkor kezdik magyarra fordítani az egy szűkebb kör által korábban is ismert királytűkröket. A legnépszerűbb talán Guevara munkája volt, amelyből előbb Draskovich János (részletet), majd Prágai András (a teljes művet) fordított (1610, ill. 1628), de ekkor fordították magyarra Erasmust is (Salánki György, 1627), valamint Lipsius Politicáját és De constantiaját is (Laskai János, 1640, 1641). A magyar fordításokról: A magyar irodalom története II. (szerk. Kalniczay Tibor), Bp. 1964. 41–44.

8. Az eredeti latin nyelvű címetek lásd Rózsa: Történetábrázolás, i.m. 83–91, de az elemzett képeknél mi is megadjuk a szövegben.

9. Lamormaini i.m. XX. fejezet, 89.

10. A Princeps in compendio c. művéről A. Co-reht i.m. 9–11 és Matsche i.m. 68–69, 73; Paleotti szerepéről ugyanó i.m. 59.

11. E harc valódi mozgatóiról STURMBERGER, H.: Kaiser Ferdinand II. und das Problem des Absolutismus. München–Wien, 1957; MAKKAI L.: Az abszolútizmus társadalmi bázisának kialakulása az osztrák Habsburgok országában. In: Történelmi Szemle 1960. 193–219; BENDA K.: Habsburg politika és rendi ellenállás a XVII. század elején. U.ott: 1970. 404–427.

12. Lamormaini i.m. VI. fejezet.

13. Az érem III. Ferdinánd 1636-os császárrá koronázására készült, alkotója valószínűleg Paul Zegin volt. Előlapjára III. Ferdinánd portréja, hátlapjára a leírt jelenet került. DOMANIG, K.: Portraitemaillen des Erzhauses Österreich. Wien, 1896. Nr. 191, XXVI. tábla.

14. MUMMENHOF, E.: Das Rathaus in Nürnberg. Nürnberg, 1891. 144–145; Rózsa: Történet-ábrázolás... 94, 95.

15. Graz, Alte Galerie am Joanneum; olajfestmény, vászon, 119x129 cm. Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., Ausstellungskatalog. München, Residenz, 1980. Kat. 438, p. 318

16. München, Residenz, Miniaturenkabinett; gouache pergamenen, 19,5x15 cm. Kiállítva, mint az előző jegyzetnél, Kat. 558, p. 359.

17. Paleotti szerepéről KLANICZAY T.: A manierizmus. Bp. 1975. 90–91; BITSKEY I.: Nemzetközi barokk-kutatás és magyar barokk irodalom. in: MTA I. Osztályának Közleményei 1979. 248–249; F. Matsche i.m. 59.

18. Rózsa: Történetábrázolás... 83–84

19. Rózsa: Történetábrázolás... 84.

20. HELD, J. S.: Rubens' Glynde Sketch and the Installation of the Whitehall Ceiling. in: Burlington Magazine 1970. 276; I. Jakab maga is írt „királytűkröt” fia számára, amelynek magyar fordítását Szepesi Korotz György készítette el s adta ki Bazilikon dóron (Királyi ajándék) címmel 1612-ben. Lásd A magyar irodalom története II. Bp., 1964. 42.

21. Rubens Medici sorozatáról Kelényi György készített legutóbb részletes összefoglalást, amely Rubens: Medici Galéria címmel 1985-ben jelenik meg a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatnál.

22. Erről a kérdésről GALAVICS G.: A magyar királyi udvar és a későreneszáns képzőművészet. Előadás az 1984-es pápai, A magyar reneszánsz udvari kultúra témájú ülésszakon. Megjelenik a konferencia előadásai közt a Gondolat kiadónál.

23. ÖTVÖS L.: Az 1637–38. évi országgyűlés. Bp. 1914. 2–33.

24. Vö.: Makkai László, valamint Benda Kálmán i.m.

25. Ötvös Lajos i.m. 79.

26. LAMORMAINI, G.: Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris Virtutes. (Vienna, 1638) ajánlásában. Vö. Rózsa: Történetábrázolás... 95.

27. Az ünnepélyes antwerpeni bevonulás programját Rubens az antwerpeni humanista Caspar Gevaerts-el együtt készítette. Rubens több diadalkaput és gazdag ikonográfiai programmal díszített alkalmi építményt tervezett, s az egész bevonulást a különböző építményekkel együtt Gevaerts metszeteivel díszített könyvben is kiadta 1642-ben: Pompa Introitus honoris Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci... címmel. Innen való az itt közölt diadalkapu metszet is. A bevonulásról és az azt megelőző könyvről lásd: Peter Paul Rubens 1577–1640. Eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln, 1977. Katalog II. 98–106.

28. Rózsa: Történetábrázolás... 85.

29. A magyar nemzet története (szerk. Szilágyi Sándor) VI. kötet, 1898. 462.

30. A magyar főnemesség álláspontjának kialakulásáról, benne Zrínyi vezető szerepéről lásd KLANICZAY T.: Zrínyi Miklós. Bp., 1964, 344–372; és PÉTER K.: A magyar romlásnak századában. Bp., 1975. 88–119.

31. A törökellenes harc képzőművészeti reprezentálásáról: Rózsa: Történetábrázolás... 107–120; GALAVICS G.: Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben – XVII. század. in: Magyarországi reneszánsz és barokk. (Szerk. Galavics G.) Bp., 1975. 231–278, és uő.: A török elleni harc és világi képzőművészetünk. in: Műv.tört. Ért. 1976. 1–40.

32. A francia követség útját leírta Le Laboureur: Relation du voyage de la Roynie de Pologne et du retour de Madame la Mareschalle Guebriant par la Hongrie. Paris, 1677. Idézi BIRKÁCS G.: Francia utazók Magyarországon. Szeged 1948. 44; erről s a további említésekről lásd még Rózsa: Történetábrázolás... 82, 94.

33. Rubens Medici sorozatát mégis megtartották, mert festői kvalitásai, alkotójának töretlen művészi rangja a sorozat politikai tartalmától függetlenül értéket jelentettek. Juvenel sorozatáról, amely természetesen messze a Rubens által képviselt kvalitás alatt maradt, tulajdonképpen nem tudjuk, hogy mikor pusztult el. 1741-ig több Pozsonyba látogató utazó leírta, s ezért feltételezik, hogy vagy az 1760-as évek átalakításai során tűnt el, amikor a várat Albert herceg magyarországi helytartó számára átalakították, vagy az 1811-es tűzveszélyben pusztult el, amikor a vár teljesen kiégett. Minderről Rózsa: Történetábrázolás... 82.

34. XIV. Lajos udvarának művészi reprezentációjáról lásd Au temps du roi soleil. Les peintures de Louis XIV (1660–1715). Kiállítási kat., Lille, 1968. Bev. J. Thuillier; VI. Károly és a képzőművészeti reprezentáció kapcsolatáról pedig F. Matsche i. m.

Géza Galavics: Möglichkeiten der kunsthistorischen Interpretation Eine frühbarocke Herrscherfolge des Pressburger Königsschlusses

Der Verfasser möchte seine These, wonach jedes Kunstwerk mindestens so viele Bedeutungen hat wie die möglichen Zusammenhänge und Kontexte, in denen es untersucht werden kann, anhand eines einzigen Beispiels, der Analyse eines Kunstwerks veranschaulichen. Er wählte die Folge von Deckengemälden, die im Schloss Pressburg (Pozsony, Bratislava) Ferdinand II. von Habsburg verherrlichte. Diese Fresken des Nürnbergers Paul Juvenel entstanden zwischen 1638 und 1643 im Auftrag des ungarischen Königs Ferdinand III. und sind nur in Stichen erhalten. K. Garas, G. Rózsa, F. Matsche sowie am Wiener CIHA-Kongress auch der Verfasser dieser Zeilen haben sich mit dieser Folge befasst (die Arbeiten sind in den Anmerkungen 1–4 angeführt), diesmal wird sie unter stilgeschichtlichen Aspekten sowie in den zeitgeschichtlichen Zusammenhängen ihrer Funktion und ihrer Bedeutung untersucht. Durch den Vergleich mit ähnlichen Renaissanceschöpfungen und mit der Medici-Folge von Rubens wird zunächst nachgewiesen, wie die neue Aussage das neue Formsystem, die neue (barocke) Stilsprache hervorbrachte. Im folgenden wird nachgezeichnet, dass sich die starke politische Ladung der Folge – Unterstützung der Zentralisationsbestrebungen der Habsburger und der Gegenreformation – mit der Wandlung der politischen Lage verändert hat und dass die Freskenfolge – ähnlich wie bei der Medici-Folge von Rubens – bald nach ihrer Entstehung ihre Aktualität einbüßte und in Ungarn kein Echo hervorrief. Der Verfasser kommt zum Schluss, dass gerade der rasche „moralische Verschleiss“ der frühbarocken Werke vom Typ der Rubens- und Juvenel-Folge dazu geführt hat, dass in der europäischen Kunst die Beziehungen von Politik und bildender Kunst in der Folgezeit nicht in derartigen Modellen zum Ausdruck kamen, die viel zu direkt an einen gegebenen Augenblick des politischen Prozesses gebunden waren, es hat sich vielmehr eine künstlerische Methode durchgesetzt, die deutlicher die Allegorie und die mehrfache Übertragung bevorzugte.

Eugène Fromentin németalföldi utazásai során valósággal újrafelfedezte az egyetemes művészettörténet számára a 17. századi holland festőket. Nagysikerű könyvében, a *Maîtres d'autrefois*-ban (1876) elragadtatva írt a régi mesterekről, akik csak az ábrázolás, a megfestés problémáival foglalkoztak, nem dolgoztak „képzeletből”, hanem a valóságot megfigyelve, s műveikből „teljesen hiányzott a téma”. A méltató szavakban nem nehéz felismernünk a szerzőnek a tiszta festőiségre törő szemléletét: az irodalmi téma elvetését, s a műalkotás formai, kolorisztikai kérdéseinek hangsúlyozását. Hauser is megfigyelte, hogy a barokk jellemzésére használt wölfflini alapfogalmak „az impresszionizmus elismerése nélkül elképzelhetetlenek” lettek volna s barokk kategóriái milyen szoros kapcsolatban álltak az impresszionizmus elveivel.¹ A kutatás már régen felhívta a figyelmet e felfogás egyoldalúságára, de Wölfflin barokk-képét csak a stíluskorszak klasszicizáló és realista jegyeinek felidézésével egészítette ki.² A 17–18. századi műalkotások árnyaltabb elemzéséhez, pontosabb interpretáláshoz viszont még sok téves eszmével kell leszámolnunk, amelyek a jelen gondolkodási kategóriáinak és látásmódjának a múltra vetítéséből születtek.

A németalföldi zsánerképek és csendéletek egyszerű, szinte jelentéktelen motívumai látószólag mindenfajta mélyebb jelentést, komolyabb mondanivalót nélkülöznek, s a tárgyak pusztán a festői objektivitás, a valóság minden apró ténye iránt megnyilvánuló érdeklődés bizonyítékai. Más megfontolásra jutunk azonban, ha megismerkedünk a kor elméleti írásaival és a jelképes témákat értelmező, magyarázó művek (emlékmakönyvek, „ikonológiák”) gazdag anyagával. A szerzők hangsúlyozzák a többértelmű ábrázolások fontosságát; ajánlják a „kellemes sötétséget” (Jacob Cats), az „enigmatikus formát” (Cesare Ripa), vagyis a formával szemben elsőbbséget tulajdonítanak a jelentésnek. A műalkotás feladatának nemcsak a néző szórakoztatását, hanem tanítását, nevelését is tekintették – ezért a művekben mindig morális-didaktikus szándék érvényesül.³ Így például az olyan „mondanivaló-nélküli” zsánerkép, mint „A katona meg a lány” (Honthorst műve a braunschweigi képtárban) nem az életből ellesett jelenet, nem két fiatal szerelmes gondtalan együttlétét mutatja. Az égő gyertya a szerelem szimbóluma – például Otto van Veen az *Amorum Emblemata*-ban is így használja.⁴ Az izzó szén – amelynél Honthorst képén a lány meggyújtja gyertyáját – szintén a szerelmet jelképezi. E motívumok módosítják a kép jelentését s kapcsolatba hozzák a korszak legnépszerűbb emlékmakönyveinek írójával, Jacob Cats-szal. „Spiegel van den ouden en nieuwen tyt” (1632) című munkájában két embléma is hasonló témát dolgoz fel. (17–18. kép) Mindkettő fiatal katonát mutat egy lány társaságában; az egyik képen égő tűz, a másikon izzó szénrel teli edény értelmezi a jelenetet. A mottó s a subscriptio egyértelműen fogalmaz: arra figyelmeztet, hogy a szerelem bepiszkít, megsebez, a könnyű szerelem pedig hamar ellobban, miként a szalmaláng.⁵ Így válik az igénytelen életkép erkölcsi tanulságot hirdető festménnyé.

Sok németalföldi zsánerképen érzünk a jelentéktelennek tűnő cselekmény mögött komolyabb mondanivalót, didaktikus jelentést. A budapesti Szépművészeti Múzeumban látható például Cornelis de Man „Sakkozók” című festménye.⁶ (19. kép) A képen szőnyeggel leterített asztalnál fiatal férfi és nő sakkozik. Mellettük macska „figyeli” a jelenetet. Az előtérben, a kandalló mellett fahasábokon fújtató hever. A szobabelső reális megfestése, az anyagszerűség virtuóz érzékeltetése ellenére a festő szándéka nem csupán az, hogy a polgári élet egy derűs epizódját bemutassa. Elöl, a legszembevetőbb helyen a tűz élesztésére szolgáló

fahasábok a telhetetlenséget jelképezik. A fújtató a szerelem tüzeinek élesztésére utal, s szintén a szerelemnek, az érzékiségnek jelképe a falra akasztott lant. A macska általában pozitív tulajdonságok (éberség, szabadságvágy) megtestesítője, itt azonban, a többi motívum mellett negatív jelentése (bujaság) kerülhetett előtérbe. Az asztalnál sakkozók gesztusai feltűnően hangsúlyosak; különösen a táblára mutató nőalaké. A művész minden bizonnyal a sakk taktikájára, a küzdelem fortélyaira, a szerencse forgandóságára célozva hívja fel igazi mondanivalójára a figyelmet: nem az ábrázolt bűnös életet kell élni. Nem lehet véletlen az sem, hogy éppen a legszembevetőbb helyen, a nézővel szemben, kissé félrehúzott függönnyel ágy látható. A festmény valószínűleg egy, akkoriban ismert, erotikus emblémát elevenít meg, s a bűnös élet bemutatásával inti, figyelmezteti a nézőt az erények követésére. Cornelis de Man művén – miként a legtöbb korabeli zsánerképen – a tárgyak, a motívumok önmagukban több-félét jelentenek. A művet azonban úgy értelmezhetjük, ahogy Gerard de Lairese a *Het Groot Schilderboek*-ban (1707) ajánlotta: az egyértelmű motívumok alapján „közös nevezőre” hozzuk a kép minden elemét. Emblémák szerepeltetésére nemcsak a holland életképekkel kapcsolatban kell gondolnunk, hanem szinte minden műfaj elemzésekor. Az embléma a barokk korszak talán legnépszerűbb irodalmi és egyik legáltalánosabb képzőművészeti formája volt.⁷ Összhangban állt a kor meggyőződésével, hogy a teremtett dolgok és jelenségek egyúttal jelképek is, amelyek mélyebb összefüggések felé, magasabb, transzcendens régiók irányába mutatnak. A 17–18. századi művész ezért alkotásain metafórákat használ és a „szó szerinti” jelentés mögött legtöbbször átvitt értelemre is utal. Az embléma-gyűjtemények páratlan népszerűségét az újrakiadások, a fordítások nagy száma bizonyítja – Alciati *Emblemata*-ja például 150 kiadást ért meg. A közönség igen széles rétegei ismerték e jelképes formát és értették jelentését. Claude-François Menestrier „*Inventiones Emblematiques*” (1684) című művét olvasva az is világos, hogy az emblémák mindenhol helyet kaphattak a templomtól az alkalmi építményig, a kastélytól az arsenálig.⁸

Az egyik legfontosabb terület, amelyen a műfaj emlékei szerephez jutottak, a falképfestészet volt. A 17. században, amikor a falfelület nagy részét stukkódísz borította, a festmények számára csak kis tér jutott. A falmezőket nem tölthette ki egységes, nagyobb narratív ábrázolás, ezért igen kedvezőnek látszott a tömör, jelképes emblematikus forma – önállóan, vagy a nagyobb festményeket kiegészítve. A mennyezetképekkel eddig viszonylag keveset foglalkozott a kutatás; a műveket tematikusan továbbfejlesztő, argumentáló, megvilágító vagy értelmező emblémák beható vizsgálata pedig még teljesen hiányzik. Az elrendezés, az ikonográfia sajátosságairól így nagyon kevés biztosat tudunk. Úgy tűnik, a vizsgálódások legnagyobb hiányossága az, hogy a műveket elszigetelve, külön-külön szemlélik. Meghatározzák forrásukat, a kiindulásul választott könyveket, s azokból megállapítják jelentésüket – vagyis megelégednek az ikonográfiai tények feltárással. E szemlélet azzal magyarázható, hogy az emblémát még mindig irodalmi műfajnak tekintik, amelyben a szöveg dominál s kifejezi – vagyis kimeríti – a mondanivalót. A műfaj sajátossága azonban a kép és a szöveg teljes összefonódása, a funkció kettőssége („bemutatás” és „értelmezés”). Az ábrázolás elemei kölcsönösen megvilágítják, kiegészítik egymást, nem bonthatók illusztratív illetve interpretatív komponensekre. Az emblémák értelmezését csak akkor tekinthetjük meggyőzőnek, ha a kutatás a „kép” (*pictura*) magyarázó, értelmező, azaz a jelentést kiteljesítő szerepét is meghatározza.

Egészen bizonyosnak látszik, hogy az egyes jelképek helye nemcsak a nagyobb mennyezetképek tematikájával függött össze, hanem a tér sajátosságával, funkciójával is. A nagyszombati jezsuita-templom mennyezetképein megfigyelhetjük ezt az összefüggést. A boltzaton négy nagy freskó (E. Gruber, 1700 k.) mutatja be a tituláris szent, Keresztelő Szent János életének fő eseményeit és mártíromságát. (20. kép) Minden mező kétoldalán két-két ovális embléma látható; csak a szent jelenti a kapcsolatot a két ábrázolástípus között. Az

emblémák sorrendjét – miként a középső nagy freskóét is – keletről nyugat felé alakította ki a művész. Az északi oldalon végigfutó sorban az „életrajz” olvasható le: Ioannes sanctus in utero; Sanctus in domo paterno... majd a sor végén: Sanctus in carcere. Délen a szent küldetését fejtik ki az ábrázolások: Joannes homo missus a deo; ... Plusquam propheta; Praecursor Domini. Mindkét csoport végén, közvetlenül a bejárat után következik még egy embléma: a Verbi cognatus és a Vox clamantis feliratú. Bár ezek is a szentre utalnak, mondanivalójuk összefügg a térrel is, amelyhez tartoznak. A belépő hívő előtt elsőként tűnnek fel s közvetlenül hozzá szólnak. Az „ige ismerete” és a „panasznak hangot adás” a templom egészének funkciójához tartozik; az egyház (és maga a szent) hirdeti e művekkel, hogy kapcsolatot jelent Isten és a közösség között. Az emblémák tehát kiválnak a festmények rendszeréből és a „belépés”, „befogadás” jelentését transzponálják a képi világba.

Nemcsak a „szabályos”, mottóval és subscriptióval kísért emblémákra kell felfigyelnünk, hanem a szövegtől önállósult, kerek jelenetté vált kompozíciókra is. Rubens önarcképe feleségével a lugasban (München) például az első pillantásra nem árulja el, hogy egy 16. századi emblémával tart rokonságot.⁹ (21. kép) A megoldás ezért sok találgatásra adott okot: a portré csoportképként túlságosan kötetlennek, szabadtéri ábrázolásként pedig igen korainak hatott. A művész a festmény készítésekor Alciati könyvének „Matrimonium” feliratú fametszetét idézte fel, vagyis egy régóta ismert és elterjedt képtípushoz igazodott. A metszeten szabadban ülő pár látható; jobb kezük – a házasságkötés gesztusára emlékeztetve – ugyanúgy összekulcsolódik, mint a Rubens-házaspáré. Az embléma ismeretében a festmény mondanivalóját egyértelműbben meghatározhatjuk s közelebb kerülhetünk azokhoz az érzelmekhez, gondolatokhoz, amelyekkel az egykori néző a művet fogadta.

Hasonló megfigyeléseket tehetünk Rubens több más képén is, így például a Medici Mária megérkezése Lyonba címűn.¹⁰ A kompozíció felső részében Jupiter és Juno alakjában IV. Henrik és Medici Mária jelenik meg: jobb kezük házastársak módjára egymásba fonódik. Lent, oroszlánok vontatta diadalszekéren koronás istennő vonul. A festmény igazi témája az uralkodópár házassága. A fiatal francia királyné új hazájába érkezve, Lyonban találkozott először a királlyal és a firenzei „per procura” eljegyzés után itt tartották meg az esküvőt. A kép előterében, a diadalszekér elé fogott két oroszlán hátán fáklás puttók lovagolnak; látzólag csupán dekoratív motívumként töltve ki a felületet. A csoport azonban a 17. századi néző számára jól érthető jelentést tartalmazott. Alciati művében az Etiam ferocissimos domari című embléma hasonló jelenetet mutatott, a felirat és a magyarázó szöveg szerint a szerelem mindenható erejére utalva.¹¹ IV. Henrik a savoyai hadjáratról érkezett az esküvőre, és a házasságkötés után mintegy 10 évig békében uralkodott. Az embléma segítségével Rubens – illetve a festmény megrendelője – közvetve utalhatott Medici Mária emberfeletti hatalmára, vonzerejére, jótékony befolyására.

A jelképes tartalom a legkülönbözőbb képtípusokban kaphat szerepet s előfordulására fel kell figyelniünk. Rembrandt drezdai Önarcképe Saskiával jól példázza, milyen tévútra juthat a kutató, ha a festményt nem a megfestés korának képzeletvilágával, mondanivalójával szembevisi, hanem egy későbbi időszak szemlélete szerint értelmezi. Szinte minden szerző a túlárado jókedvet, a fiatal házások boldogságát, vagy duhaj mulatozását olvassa le a képről s azt szituáció-portrének tekinti.¹² Bergström hívta fel a figyelmet arra, hogy a tárgyak valójában jelképek, sőt, az egész kompozíció mélyebb értelmet takar.¹³ A holland festők gyakran ábrázoltak kocsmában mulatozó társaságot. A kor sajátos logikája szerint a bűn bemutatásával tulajdonképpen annak ellentétére, az erényes életre hívták fel a figyelmet. A gondtalanul szórakozó, tivornyázó párok a bibliai „tékozló fiú” történetét idézik fel, hogy mértékletességre, józanságra és jámborságra buzdítsák a nézőt. E képeken bizonyos motívumok vissza-visszatérnek, s egyértelműen jelzik a témát. Így mindig szerepel a néző felé forduló figura, felemelt

kezében pohárral; mellette nőalak, a háttérben fatábla, krétával húzott rovásokkal s díszként egy páva-forma. A 17. századi néző számára világos volt az utalás: az ivó férfialak magát a főhőst, mozdulata a mértéktelenséget, a fatábla pedig a kocsmában elherdált vagyont jelentette. A bűnök közül kettőt – voluptast és superbíat – jelképezett a nőalak, illetve a páva. Rembrandt festményén a képtípus valamennyi jellegzetes eleme fellelhető, s így azt morálishidaktikus ábrázolásnak kell tekintenünk. Nem tudjuk, miért festett a művész önarcképet, miért öltötte magára hősenek alakját. Lehetséges, hogy így jelezte önvádját: ő maga is bűnös, „tékozló fiú”, aki bűnbocsánatra szorul. Elképzelhető azonban az is, hogy az azonosulás nem állt szándékában, pusztán a kor divatos „portrait historie” típusát követve kölcsönözte arcvonásait a figurának.

Az önarcképek vizsgálata még sok új megfigyelésre kínál lehetőséget; az eddigi értelmezések további kiegészítésekre szorulnak.¹⁴ A művészképmások iránt mind a közönség, mind a kutatás különleges érdeklődést mutat; az egyéniség tükrének tekinti azokat, melyekben a művész személyiségének titkait kutatja, lelkének legmélyebb rétegeit tárja fel. A szerzők örök emberi-művészi kérdésekre, a festő lelki konfliktusaira, belső kételyeire, a feladattal birkózó zseni magányosságának jeleire ismernek az arcvonásokon. E problémák azonban meglehetősen új keletűek, s aligha tartoztak a 17–18. századi ember szellemi horizontjához. Az egyén mélyreható pszichikai elemzése, a szenvedélyes önvizsgálat még távol állt a kortól. A lelki élet törvényszerűségeiről, a tudat felépítéséről, mozgató erőiről vallott neoplatonikus elképzelések, tudományos ismeretek sem voltak még alkalmasak az árnyaltabb, modernebb elemzéshez. A pszichikum sajátosságait nagyrészt a temperamentum-elmélettel, a csillagképek hatásával s az érzelmek tanával magyarázták. A képzőművészetben leginkább az érzelmek és a mozgások, gesztusok kapcsolatát hangsúlyozták. Hosszú ideig Charles Lebrun *Traité des passions* című (1667) műve számított a legismertebb, általánosan elfogadott és követett munkának e területen. Az is elgondolkasztató, hogy a magánélet szférája, a feladattal birkózó festő nehézségei, egyéni gondolatai, a barokk elméletírók tanúsága szerint nem tartoztak a közönségre – hiszen a művészettől a valóság szelektált, idealizált bemutatását kívánták. Az önarcképeken így sokkal inkább a művészek társadalmi helyzetében bekövetkezett változások, egyéni és társadalmi célok, a festészetről vagy szobrászatról vallott elvek öltöttek formát, mintsem az elmélyült lélektani megfigyelések. Hangsúlyoznunk kell a formai és ikonográfiai tradíciók továbbélését is; – ezek szintén az egyéni, az egyszerű önvizsgálat ellen szólnak.

A festők, miután kivívták, hogy művészetüket az artes liberales közé sorolják, többnyire a kézművesektől távol álló, csak szellemi tevékenységet folytató polgárokként, a társadalom tekintélyes tagjaiként mutatkoztak a képmásokon. Előkelő ruhában, kezükben ecsettel, pallettát tartva – sokszor még ezen attribútumokat is nélkülözve –, semleges háttér előtt s nem a műterem egyszerű környezetében ábrázolták magukat (pl. Cornelis van Haarlem, 1580 k., Brüsszel). A fiatal Rembrandt, Leidenből Amszterdamba költözve, sikereinek teljében, megbízásokkal elhalmozva, több önarcképén tisztos polgárként, megbecsült, vagyonos emberként festette le önmagát (pl. 1637-es műve a Louvreban, 1640-es arcképe a londoni National Galleryben). Vagyis még a legnagyobbak, a legeredetibb tehetségek is igyekeztek összhangra hozni a legszemélyesebb képtémát a kor uralkodó társadalmi eszményével. Ugyanezt mondhatjuk el azokról a portrékról, amelyek a művészt munka közben, műtermében ábrázolják. A nagyobb képkivágás, a belső térben elszórtan heverő tárgyak (gipszszobrok, könyvek, maszkok, hangszerek) nem pusztán a magánélet szférájába nyújtanak betekintést. A kellékek azt jelzik, hogy a festő nem egyszerű kézműves, hanem magasabb kiképzést kapott valamelyik Akadémián. Gerrit Dou drezdai önarcképén (1647) a földgömb, a lant, a birkózó figu-

O tinge, O brufcia.



*'t Salfinetten / of branden /
Dient wacht u handen.*

17. Embléma J. Cats 1632-ben, Amsterdamban megjelent könyvéből

*Amour de putain, d'esfoupe le feu,
& lui a beaucoup, & dure pen.*



*Oper van stroo / en hoere-min /
Deel bohapp / en met daer in.*

18. Embléma J. Cats 1632-ben, Amsterdamban megjelent könyvéből



19. Cornelis de Man: Sakkosozók. Szépművészeti Múzeum

20. P. A. Conti–J. E. Gruber: Stukkó és mennyezetképek, 17. szd. vége, Nagyszombat (Trnava), jezsuita templom

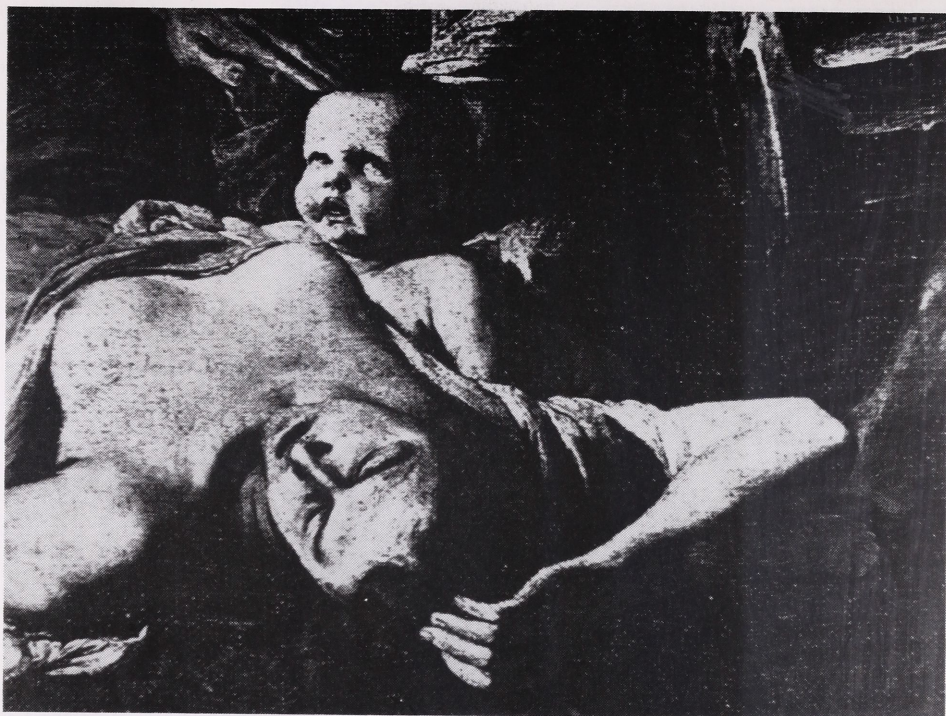




21. Rubens: Önarckép feleségével a lugasban, 1610. München, Alte Pinakothek

22. Poussin: Asdodi pestis, 1630–31. Párizs, Louvre





23—24. Poussin: Asdodi pestis (részlet)



rák gipszmásolata, a maszk, a vázlatkönyv egy-egy stúdiumra utal, s hangsúlyozza: a művész „tudós festő”, aki „stúdiójában” alkot.

Egyes műveken a mai néző számára szokatlan elemeket figyelhetünk meg; jelentésük azonban a kor jelképeinek ismeretében feloldható, sőt, tradicionálisnak nevezhető. Rembrandt az 1630-as 40-es években számos önarcképén olyan „kosztümszerű” öltözetben mutatkozik, amelyről még legérzékenyebb, legértőbb elemzője, Wilhelm Pinder is csak annyit tud mondani, hogy „személyiségének, jelentőségének felfokozására” szolgál.¹⁵ Feltűnő, milyen gyakran visel tollas kalapot (pl. Hága, Mauritshuis; London, Wallace-gyűjtemény, Vaduz, galéria), amely Pinder szerint azt jelenti, hogy „tisztként” jelenik meg a néző előtt. A fantáziadús sapka, a toll dísz azonban Ripa Iconológiája alapján könnyen megmagyarázható: az ingeniumot, a gazdag fantáziát fejezi ki.¹⁶ Ripa művében „Capriccio” alakja tollas kalapot visel s azzal – a magyarázó szöveg szerint – az ötletek tarkaságára, a gondolatok szárnyalására utal. S. Hoogstraten „Inleyding tot de Hooge Schoole” (1678) című könyvében az egyik fejezet élén Terpsichoret, a költészet műzsáját látjuk, fején tolldíszű turbánnal. A költeményben, amely a metszetet kíséri, olvashatjuk, hogy a múzsa díszével felékesíti a művet, miként magát is a különleges öltözkéssel. A Rembrandt-tanítvány műve láttán arra gondolhatunk, hogy a mester 1631-es, Petit Palais-beli önarcképének furcsa, keleties ruhája, hosszú tollal díszített turbánja is hasonló jelentést takar.

Az önarckép-kompozíciókat, a ruházat részleteit, az attribútumszerű kísérőelemeket alaposabban megvizsgálva feltűnik, milyen sok a hagyományos motívum, a tradíciókból átvett megoldás, s mennyire szűk tere marad a művésznek, hogy – mai elképzeléseink szerinti – fő feladatával, önmagával szembenézzen. A festményeken gyakran találkozunk képből kinéző, felsőtestével oldalra vagy a néző felé forduló, szélesen gesztikuláló, gazdagon redőzött ruhájú figurával. Mozgalmassága nem öncélú s nem pusztán a barokk stíluseszmenyből következik, hanem az antik retorika elveinek felel meg (Quintilianus: decor quoque a gestu atque motu venit).¹⁷ A mimika, a széles mozdulat az érzelmek jele s a festőnek – miként Franciscus Junius a De pictura veterumban tanúsítja¹⁸ –, szenvedélyesnek, testileg-lelkileg mozgékonyknak kell lennie. Csak így képes a nézőt magával ragadni, meggyőzni s érzelmeit felkeltve cselekvésre ösztönözni.

Számos más, tradicionális elem tűnik még fel az önarcképeken, tehát a leginkább személyesnek tekintett műfajban: például a ráncolt homlok, az összehúzott szemöldök, amely a művészet szellemi természetét hangsúlyozza, vagy a mellhez szorított kéz: az őszinteség, az érzelmesség jele. A jellemzést „kivülről” egészíti ki néhány hagyományos kellék: a kézben tartott vázlatkönyv (például Poussin önarcképén), a „disegno”, vagyis az akadémikus doktrínák jelképe, vagy a könyv, a „pictor doctus” eszmény szimbóluma (Van Dyck művén, a Simon Vouet képmásán). Bár az ismétlődő, konvencionális elemek, a sajátos jelentésű részletek nem zárják ki az elmélyült, pszichikai analízis lehetőségét, mégis arra figyelmeztetnek, hogy a személyiség feltárásának vágyát nem tekinthetjük a barokk művészek egyetlen céljának.

A seicento művészet sok jellegzetességét magyarázhatjuk meg, ha számot vetünk a retorika elméletének hatásával is. A reneszánsz neoplatonikus művészetelméletét a 16. század végétől arisztotelianus szemlélet váltotta fel, amely a retorika tételeit, módszereit a képzőművészetben és az építészetben is érvényesnek tekintette.¹⁹ Elfogadta a festészet és az irodalom (s ezen belül az ékesszólás tana) lényegi azonosságát, s elismerte, hogy azokra az eszközökre kell koncentrálni, amelyek hatnak a nézőre, meggyőzik a mondanivaló igazáról. A művész számára új probléma jelentkezett: alkotás közben a „kivülállókra”, a közönségre kellett gondolnia, majdani reakcióit, lelki rezdüléseit mérlegelnie. Białostocki találó megfogalmazása jól megvilágítja a műalkotás új szerepét: „A mű már nem objektív tény, hanem a cselekvés esz-

köze”. Hozzátehetjük: a művészet elsősorban a persuasio technikájává vált. A retorika elméletírói jól tudták, hogy a hallgatót akkor győzhetik meg, ha érveikkel sikerül emóciót kelteniük, s így az érzések útján az értelmet is befolyásolhatják. A kor legtöbb művésze gondosan tanulmányozta, milyen eszközökkel szólhat az érzelmekhez. Míg a reneszánsz idején a valóság, a természet minél tökéletesebb imitációját (esetleg szelektív utánzását) tekintették eszménynek, most a hatáskeltést, a meggyőzést. Kidolgozták az érzelmek ábrázolásának módzatait, megvizsgálták, hogyan lehet a mozgás, a kézmozdulat, az arckifejezés, a redőzet, a színezés segítségével a lelkiállapotot is tükrözni. Poussin a retorika klasszikusára, Quintilianusra hivatkozik, amikor megállapítja: a „cselekvés” (a „test nyelve”, *language du corps*) „nélkül hatástalanok az eszmék, a bizonyítékok, a kifejezések”.²⁰ Baldinucci is a szónok képességeit fedezi fel Berniniben („portava in cio l’esempio dell’oratore”),²¹ miközben felsorolja alkotói eszközeit.

Poussin több művén világosan felismerhetjük a retorika módszereinek tanulságait. Fiatalkori képe, az 1630–31-ben festett „Asdodi pestis” jól példázza e felfogást.²² (22–24. kép) A mű témája a Bibliából való (Sámuel 1. könyve, 5, 1–6 és Exodus 37, 1–9). A szöveg szerint a filiszteusok elragadják a Frigyládát és Dágon templomában helyezik el. Az Úr haragjában földre dönti és széttöri a bálványt, a bűnösöket pedig pestissel sújtja. A téma igazi heroikus történet s ezért méltó a „grand style”-hez. Bár a művész nem foglalkozott kortárs eseményekkel, ezúttal mégis az aktualitásból merített ösztönzést: 1630-ban pestis pusztított Itáliában és Milánó lakosságát valósággal megtizedelte. A szörnyű csapás ábrázolása katartikus élményt válthatott ki a nézőben; érzelmeiben a részvét, a szánalom és a félelem keveredett.

A művel kapcsolatban először az invenció kérdését kell megvizsgálnunk. Poussin elsőnek dolgozta fel a témát: közvetlen mintaképre tehát nem támaszkodhatott. Az invenció azonban nem kíván teljes újszerűséget; magában foglalja a toposzt, a konvenciót is, vagyis „kitalálás” helyett sokszor „rátalálást” jelent. A művész felhasználja a nagy elődök-kínálta előzményeket: nem azért, hogy formateremtő képzeletét kisegítse, hanem azért, mert a nagy mesterek egy-egy motívumot „örökérvényű” formában fogalmaztak meg. A háttér jobb oldalán, a lépcsőn két férfi halottat visz: csoportjuk szinte pontosan másolja Raffaello „Krisztus sírhoz vitele” című művét. Az előtérben az oszloptörödékekre hanyatló haldokló figura és a halott anya két gyermekével jól ismert alkotást idéz: Marcantonio Raimondi metszetét Raffaello „Pestis Frígiában” című műve nyomán. Bellori, a kortárs életrajzíró is észrevette Poussin kapcsolatát a nagy előddel: a festményről írva megjegyezte, hogy a művész Raffaello halál-ábrázolását utánozta, Marcantonio metszetei alapján.²³ Az invenció legfőbb forrása a bibliai szöveg; ezt Poussin igen hűen követte, minden részletét megjelenítette.

A kompozíción belül híres irodalmi mintaképre ismerünk az előtér egyik csoportjában: halott anyját hiába keresi egy kisfiú. Plinius szerint Apelles is feldolgozta a témát s Poussin e híradás nyomán újra megfestette a jelenetet.

A retorika elmélete szerint a szónok második feladata az anyaggyűjtés után a diszpozíció, a hatásos elrendezés. Az „Asdodi pestis” kompozícióját egyértelműen meghatározza a helyszín, az építészeti háttér. A művész – talán egykori pártfogója, Marino hatására – azt vallotta, hogy a világ színház, és a szereplők a festményen színpadszerű térben mozognak. A háttér architektúrája Serlio 2. könyvének „scena tragica”-ját követi. A cinquecento elmélete szerint a színdarabok témájának megfelelően háromféle díszlet készíthető: tragikus, komikus és szatirikus. A tragikus díszlet a pestis, a sorscsapás jelenetéhez illő környezetet jelent. E színpadszerűen kitáguló, de kétoldalt és hátul lezárt térben a figurák elrendezését két törekvés határozza meg: a középtérbe a bálvány ledöntését szemlélő megdöbben, rémült férfiak és nők, előre pedig a pestis pusztítását demonstráló haldoklók és halottak kerültek. A kép előtérben additive, „felsorolásszerűen” kapcsolódnak egymáshoz a csoportok, hogy a bünte-

tés minden szörnyűségét a néző elé tárják. Az izolált csoportok sorbafűzésével a káoszt, a reménytelenséget fejezi ki a művész. Az eltérő mondanivaló indokolja, hogy a két térreteg alakjai nem azonos perspektíva szerint készültek: elől a középpont valamivel alacsonyabb, mint a középrészben.

Az elocutiót, a téma kifejtését vizsgálva feltűnik, Poussin milyen alaposan kifejti a bibliai történet minden oldalát, az események okát, a büntetés következményeit. A középtérben balra, a bálvány és a frigidus előtt a belépésre felszólító pap körül megrémült tömeg gyűlik össze. A félelem, a meglepetés érzelmei tucatnyi figurán hullámzanak végig, más-más formában, eltérő reakciókat kiváltva. Elöl, a halottak csoportján kívül több alak is gazdagítja az „érvelést”, a téma kifejtését. Bal oldalt feltűnik egy ifjú, amint megriad a dögvészt terjesztő patkánytól. Jobbra, melankolikusan, sorsukba beletörődött haldoklók felé megdőbent férfi és nő közelít. Mellettük felemelt karral, riadtan elszaladó kisfiút látunk: a rémületet jelképezi. Poussin Caravaggio „Szent Máté mártírsága” című képéről vette át e motívumot s többször is hasonló értelemben szerepeltette. A festmény összes szereplője a földre, vagy maga elé néz, az égbe senki sem tekint, reménnyel, imával senki sem fordul az Úr felé. A művész így is szemléletesen tette a város lakosságának bűnösségét, pogány hitelenségét.

A retorika egyik legfontosabb fejezete a gesztusokkal foglalkozik. Quintilianus részletesen tárgyalja, milyen kézmozdulatokkal kísérelje a szónok beszédét, hogy érzelmeiktől fűtött, meggyőző szónoklatot tartson. Poussin minden figurája beszédes gesztussal reagál az eseményekre; nem hevesen, de érzelmeit világosan jelezve. A kortársak egyöntetűen dicsérték a közép-ső, előrehajló férfi mozdulatát: egyik kezével gyengéden távolította a halottól kisgyermekét, másikkal befogja orrát – mert a korabeli felfogás szerint a pestist a levegő „megromlása” idézi elő. A tömeg félelmét határozatlan, gyenge, nem életteli gesztusok jelzik – ahogy Lomazzo traktátusa is tanácsolja.²⁴ A tétova kézmozdulatok sehol sem irányulnak felfelé, mert az – az elméletírók szerint – emelkedettséget jelent.²⁵

Ennyi tudatosság láttán, és ismerve Poussin meggyőződését, hogy a forma csak eszköz, s a nézőre rendszerint nem a képtémával, hanem az ábrázolásmóddal („modusszal”) lehet hatni, a retorika elveinek követését a mester alapvető művészi eljárásának tekintjük. G. C. Argan, aki az elsők között mutatta ki a retorika és a barokk képzőművészet kapcsolatát, felsorolja kifogásait is, amelyeket a műalkotások láttán érez. Hiányolja, hogy a művész – megelégedve a valószerűvel, a hatással –, nem mélyül el feladatában, nem igyekszik mindig új, soha nem volt megoldást találni. Ez azonban inkább a 17. századi művészetfelfogásból fakad, amely a tradíciónak nagy szerepet tulajdonít – akár a természetmegfigyelés rovására is. Poussin, Betlehemi gyermekgyilkosság című festménye (Chantilly) jól példázza, hogy még a legnagyobb képzeletét is áthatja a konvenció. A főalak, a katona mindenben Lomazzo és Ripa leírását követi. Ripa „Harag” figuráját, Lomazzo „harcias” alakját a következő tulajdonságok jellemzik: fiatal, karcsú test (mert a hevesség az ifjúság sajátja, a belső tűz kiszárítja a testnedveket), erős vétagok, alacsony homlok, sűrű szemöldök, előreugró áll, sötét haj, vöröses testszín. Mindezek a vonások Poussin művén is megfigyelhetők, noha a tulajdonságok képpé formálása egyedi, és meglehetősen valószerű. A realizmus célja azonban nem a cselekmény és a forma összhangra hozása, nem a szituáció átélt megelevenítése, hanem a mondanivaló érzelmi telítettségének biztosítása. Poussin és kortársai szerint a tradíció már kialakította a legjellemzőbb, a leghatásosabb elemeket, amelyeket a művésznek csak a kép nyelvére kell fordítania.

Az a tény, hogy a barokk képzőművészetben emblematikus, allegorikus és retorikus elemek is feltűnnek, sőt, meghatározó szerepet játszanak, az interdiszciplináris, komplex kutatások jelentőségére hívják fel a figyelmet. Egyelőre még hiányoznak azok a vizsgálatok, ame-

lyek az említett területeket is bevonják a művészettörténet látókörébe és a megfigyeléseket rendszereznek az interpretáció számára.

JEGYZETEK

1. HAUSER A.: A Művészet és az irodalom társadalomtörténete. Bp. 1968. 1. kötet 339.
2. Seicento europeo. Realismo—Classicismo—Barocco. Kiállításkatalógus. Roma, 1956—57.
3. A németalföldi zsánerképekről két kiállítást rendeztek az elmúlt években: Tot lering en vermaak. Amszterdam, 1976. Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jhs. Braunschweig, 1978.
4. VEEN, VAN O.: Amorur Emblemata. Antwerpen, 1608.
5. Die Sprache der Bilder... 91.
6. Bp. Szépművészeti Múzeum, Ltsz. 320
7. Az emblémákról alapvető mű: SCHÖNE, A.: Emblem und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968².
8. HARMS, W.—FREYTAG, H. (Hrsg.) Ausserliterarische Wirkungen barocker Emblembücher. München, 1975. 73.
9. KAUFFMANN, H.: Rubens und Isabella Brant in der Geissblattlaube. In: P. P. Rubens. Bildgedanke... Berlin, 1976. 33—49.
10. Rubens Medici-ciklusáról, amelybe e kép is tartozik: THUILLIER, J.—FOUCART, J.: Le storie di Maria de Medici di Rubens al Lussemburgo. Milano, 1967.
11. HENKEL, A.—SCHÖNE, A.: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jhs. Stuttgart, 1967.
12. Például C. Vosmaer (1868), C. Neumann (1902) monográfiájában.
13. BERGSTRÖM, I.: Rembrandt's Double Portrait of Himself and Saskia... In: Nederlands Kunsthistorisch Jahrbok. 17. 1966, 143—169.
14. RAUPP, H. J.: Selbstbildnisse und Künstlerporträts. Kiállításkatalógus. Braunschweig, 1980.
15. PINDER, W.: Rembradts Selbstbildnisse. Königstein i.T. 1956.
16. RIPA, C.: Della novissima Iconologia... Roma, 1625.
17. Idézi Raupp, op.cit. 14.
18. JUNIUS, F.: De pictura veterum libri III. Amszterdam, 1637. 182.
19. A retorika és a barokk művészet kapcsolatáról az 1954-es velencei kongresszuson több előadás hangzott el. Az anyagot E. Castelli adta ki, Retorica e barocco címen (Roma, 1955). Témánkhoz elsősorban Argan előadása (La rettorica e l'arte barocca) és Tagliabue, G. M.: Aristotele e barocco című írása kapcsolódik.
20. Poussin hivatkozását idézi: GRAUTOFF, O.: Nicolas Poussin. München, 1914. 406.
21. BALDINUCCI, F.: Vita di Bernini. ed. S. Ludovici. Milano, 1948. 145.
22. Párizs, Louvre. A képpel foglalkozó szerzők nem érintik a retorika kérdését.
23. BELLORI, G. P.: Vite de pittori, scultori ed architetti moderni. Roma, 1672. 155.
24. LOMAZZO, G. P.: Trattato dell'arte della pittura. Milano, 1585. 128.
25. Lomazzo op. cit. 129.

György Kelényi: Einige Interpretationsprobleme der Kunst des 17. Jahrhunderts

Der Aufsatz behandelt einige inhaltliche Elemente der Barockmalerei und stellt die Formen der symbolischen Darstellung der Epoche vor. Es wird darauf hingewiesen, dass in zahlreichen Gattungen des 17. Jh., in denen zuvor die Forschung nur die Festhaltung der Wirklichkeit, des Naturanblicks zu schätzen wusste, eine symbolische Aussage enthalten ist. So lässt sich z. B. die symbolische Aussage der „Schachspieler“ von Cornelis de Man (Budapest, Museum der bildenden Künste) hinter der Genreszene herauschälen: der Maler führt dem Betrachter eine Bordellszene vor Augen, um ihn an ein tugendvolles Leben zu gemahnen.

Die Eigenarten der emblematischen Darstellung lassen sich an den Deckenfresken der einstigen Jesuitenkirche von Nagyszombat (Tyrnau, Trnava, ČSSR) genau beobachten. Die begleitenden Embleme gehören nur zum Teil zu den grossformatigen Darstellungen, sie stehen auch untereinander in Verbindung und bilden ein selbständiges System. Sie zeigen Ereignisse aus dem Leben Johannes des Tüfers bzw. führen seine Sendung auf. Zu einem bestimmten Raumabschnitt der Kirche gehören bestimmte Darstellungen: Die beiden symbolischen Malereien in der Nähe des Eingangs bringen die Ideen der „Aufforderung zum Eintritt“ bzw. der „Vermittlung“ und der „Fürbitte“ zum Ausdruck.

Im weiteren geht der Verfasser auf die Fragen der Malerei und Rhetorik ein. Im Laufe der Analyse von Poussins „Pest zu Asdod“ hebt er die rhetorischen Ausdrucksmittel hervor.

KÉPLÁTÁS, KÉPÉRTELMEZÉS A 19. SZÁZAD KÖZEPÉN MAGYARORSZÁGON – ORMÓS ZSIGMOND MUNKÁSSÁGA TÜKRÉBEN

Josef Anton Koch német tájfestő 1834-ben „Rumfordleves” c. szenvedélyes római röpiratában (pontosabban *Moderne Kunstchronik, Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und -Treiben, oder die Rumfordsche Suppe*) „a műirkászokat azon hét főbűnök közé sorolja, mik a művészetnek a paradicsomból kiűzését okozák” – írja Ormós Zsigmond első jelentős művészeti írói munkájában, az *Adatok a művészet történetéhez* c. könyvében Pesten, 1859-ben. A történelmi események készítették mégis a kor szokása szerint jogásznak tanult erdélyi közeleti férfiút, hogy érett fővel, átélve a reformkori országgyűlések, a forradalom és szabadságharc eseményeit, sőt a rejtőzködés, börtön és visszavonulás éveit, ily kétes foglalkozásnak szentelje idejét. Miként járt e csak látszólag nyugodalmas úton?¹ Ormós művészeti írói működése azért méltó külön figyelemre, mert az egyetlen volt, ki Henszlmann Imre 1840-es években megjelent publikációi és Keleti Gusztávnak a kiegyezés körül körvonalazódó tevékenysége között módszeresen törekedett a művészet történetének megismerésére,² és megismertetésére, akinek írásaiból³ a kor művészetelméleti nézeteit rekonstruálhatjuk, művészeti irodalmunk felkészültségéről képet kaphatunk.

A művészettörténetet tekintve átmeneti korban – amikor a művészeti írás már kezdett a művészi gyakorlattól független tevékenységgé válni, művészettörténész-képzés viszont még nem volt – született meg az ún. műértő vagy műbarát típusa. Magyarországon, kissé megkésve, Ormós képviselte legszínvonalasabban és legsokoldalúbban e típust, ugyanakkor sajátos, politikusra jellemző vonásokkal gazdagította. A képzőművészetek terén iskolázatlan volt, azaz nem volt „akadémiai festész”, mint addig a műértők, mint kortársai közül a lapokban, folyóiratokban, évkönyvekben meg-megszólaló Barabás, Orlai vagy később Keleti Gusztáv. Művészeti és művészettörténeti ismereteit amatőrként maga szerezte, hiszen nem nevelkedett olyan környezetben sem, mint Henszlmann, amely ilyen irányú érdeklődését megalapozta vagy általános esztétikai nézetekkel ismertette volna meg. Kiindulópontja nem is szakmai jellegű, hanem az 50-es évek publicisztikájához igazodva a hazai közérdek. Művészettörténet-írásunk egyik úttörőjévé a művészet és a művészettudomány iránti egyforma érdeklődéséből fakadóan válhatott, noha egyiknek sem megújítására, inkább csak honosítására törekedett. Általánosságban a korára kialakult német szakirodalom eredményeire támaszkodott. Forrásai szinte egyeznek Henszlmannéival. Körülnézve a két hazában és külföldön, csupa hiányosságot tapasztalt az itthoni művészeti élet terén. Első munkájában ezekre mint írásának indítékaira hivatkozott: a külföld nem tudja, hogy magyar művészet létezik, hiszen a bécsi császári gyűjteményben alig van magyar kép; nincs akadémiánk, mint ahogy például Prágának van; művészeti központunk sincs (a Magyar Képzőművészeti Társulat csak ekkor kezdett szervezkedni); és a műpártolás is hiányzik. Mindezek megváltoztatása érdekében foggott íráshoz,⁴ ezért különösen erősen kötődnek korához és kora magyar viszonyaihoz „interpretációi”. Így az önkényuralom kora sajátos, a művészetekben s a gondolkodásban is nyomot hagyó kiterőjét jellemezhetjük velük: a valóságtól való eltávolodást, az eklektikus szemléletet.

Az olvasóban felmerülhet a kérdés, mi szükség volt a felsorolt negatívumok megszüntetésére? Ormós válasza szinte politikusi. Kiindul a stílus ekkorra már hagyományos, esztétikai felfogásából, miszerint a „művészet célja: a szépnak megtestesítése s szemünk elé állítása”.⁵ Mivel „midőn a művészet az igaz szép fölfogását terjeszti, egyúttal az erkölcs s izlésnemesítés

hatalmas eszközt képezi”, társadalmi és politikai jelentőséggel is rendelkezik: „minél inkább előrehaladott a művészet terén valamely nemzet, műveltsége annál nagyobb, erkölcsi annál jobb, ízlése annál nemesebb”. S mivel a művészet azon tényezők közé tartozik, „mik esz- közlik, hogy a különböző nemzetek, ne szeressék, hanem becsüljék egymást”, ha „idegen nemzetek becsülését kivívni s azt számunkra biztosítani akarjuk, nem csak a tudományosság terjesztését s irodalmunk fölvirágoztatását, hanem a művészet különböző ágainak művelését is, és pedig az utóbbit annál férfiasb eréllyel kell fölkarolnunk, eddigi hátramaradásunk e téren minél inkább érezhető.” Néhány évvel később a célt már abban jelöli meg, hogy „a világ művelt nemzeteivel egyenlő fokon álljunk”.⁶ A művészeti irodalomra gyakorlatiasan azért van tehát szükség, hogy mindezek elérése érdekében hasson a „hatalomtartók” ösztönző tevékenységére,⁷ a főúri pártfogók művészet iránti igényére,⁸ fejlessze a művészek szakismertét, végül a hazai művészeti hagyományok megismertetésével a folytatásra ösztönözzön.⁹

Ormós terjedelmesebb munkái a művészeti irodalom klasszicizmustól kialakuló műfajait képviselik.¹⁰ Művészettörténetet ír „az emlékek alapján” elsősorban Winckelmann módszerét követve, amikor gyűjteményeket mutat be: a Belvederét, a főtí Károlyi-családot, a hg. Esterházy-gyűjteményt, majd később a sajátját.¹¹ A 19. század folyamán, főleg G. F. Waagen munkái nyomán formálódó, katalógusszerű, gyűjtés- és kultúrtörténeti vonatkozásokat is tartalmazó útijegyzet műfajában írja az Utazási emlékek hat kötetét (Pest, 1860–63).¹² Művészmonográfiáiban, melyekben döntő rész még az életrajz (később korrajz), forráskritikai vizsgálatokkal összekötve értékel műveket, műcsoportokat és az életművet.

Mai értelemben vett műértelmezéssel nem találkozunk írásaiban. A téma interpretálásával, a művészi eszközök szerepének megemlítésével egy-egy mű esetében Franz Kugler módszerét alkalmazta.¹³ A műalkotásnak elsősorban érzéki (érzelmi, hangulati, erkölcsi hatású) jelenségként való fölfogása is Kugler elvi álláspontja volt. Nyomában Ormós a nézőre bízva az interpretációt, szubjektívnek hagyva meg azt. Csupán „a művészet fejlődésének története, föl- kentjeinek életadatai, az ízlés, jellem és történeti ábrázolások kellékei sat., melyek iránt az úgynevezett írók jobb fölvilágosítást adhatnak” – vallotta.¹⁴ Így a művekhez fűzött, a kivitelre, tartalomra vonatkozó megállapításai inkább „műítési” vélemények. Értékelések, azaz a műalkotások megközelítésének elsődleges formái. Esetenként azonban elemzéseket is olvashatunk, más művekkel, sőt Ormós esztétikai normáival való összevetést, ami stílus- és műfaj- történeti, művésztföldrajzi következtetések rendszerének kialakulását vagy átvételét engedi feltételezni. Ennek összefüggései a kor művészeti irodalmával és a magyar társadalom alakuló értékrendjével e dolgozat témája.

Éppen a műalkotás egyidejű érzékelésének, elsősorban esztétikai szemlélésének, értékei aktuális vonatkozások szerinti kiemelésének lehet következménye, hogy Ormós írásai teljességgel nélkülözik a történeti interpretációt. Az a néhány év az 50–60-as évek fordulóján, amikor Ormós intenzíven foglalkozott művészettörténettel, éppen a historizmus hazai megjelenése előtti rövid időszak. A tudomány nagy fordulata, Kugler tanítványának, Burckhardt-nak kultúrtörténeti szemlélete sem éreztehatte még hatását. Később, Árpádkori művelődésünk c. könyvében (1883) a művészetet ugyan már egy kor művelődéstörténetébe ágyazta, ekkor azonban még a konvenciókhoz való ragaszkodás: a hagyományos ikonográfia, képtípusok és kompozíciók sémák továbbélése, az új témák ezekkel való összefonódása, az egyéni, a különös, az ötletszerű hiánya nem tette szükségessé a különböző korok szellemi kultúrájának megkülönböztetését. A művészettörténet újabb módszerei közül a stíluskritikát vetette el, mert azzal „az illetők szakavatottságukat kívánják csillogtatni”, s „a művészet érdekében mitsem használ”, azaz a művészet élményszerű hatásában és társadalmi szerepében, amik Ormós számára a legfontosabbak voltak, nincs jelentősége.¹⁵

Az Ormós által a német szakirodalomból átvett stílus kategóriák (román, gótikus, rene-

szánsz, manierista, eklektikus azaz akadémikus, naturalista azaz barokk, antik remek azaz klasszicista és romantikus) megegyeznek Henszlmannéival, értékelésük a klasszicizmus esztétikáján alapul, míg Henszlmann, korábban, a realizmus felől közelítette őket. A reneszánsz és manierizmus után egyértelmű hanyatlást lát a tisztán tudatos képkészítési módszer mindenből a legjobbat válogató tanában, mert csupán spekulatív.¹⁶ Hanyatlás a barokk is, mert tisztán naturalista. Fordulatot a klasszicizmus hozott: az antik irányt követve a művészet két remek korszakának (klasszikus görögnek és reneszánsznak) méltó folytatója, mert egyértelműen a természeti és ideális szépségegyüttes megtestesülésének vallotta a művészetet. Ormós ezért tartotta még a festőknél is jelentősebbnek az antik eszményeket felélesztő esztétákat: Winckelmann, Goethét; Kuglert pedig azért, mert az antik szellemet nemzeti (német) szellemmel ötvözte.¹⁷ Saját művei példázák legjobban e vonzalmát: monográfiát Raffaellóról, majd a „német-antik irány” fő képviselőjéről, Corneliusról írt. Ezek előzték meg az időközben a hazai művészeti élet változásaira is módosuló stíluseszményének, a nemzeti stílus igényének megfelelően írt Kupeczky-könyvét. Az itt elemzett korszakban azonban még csak egyedül Murillónak nézte el az antik formatökély mellőzését, mert az érzéki-tapasztalati (natúrális) formákból egy új eszményies formakultúráig jut el, „melyben az irány jelleme szépséggé magasztosul.”¹⁸

Ormós stíluseszménye kora átmeneti ízlésének, stílusnormájának tükröje. Ennek forrásai ugyan nyomomonkövethetők a manierizmus korának művészeti irodalmától kezdve (Bellori, Félibien), melyek egyaránt elvetették a fantasztikust (Rubens, Bernini) és naturálist (Caravaggio, Rembrandt) az ideális szépség (Raffaello, Carracciak, Poussin) érdekében. A klasszicizmus esztétikája ezt az ideális szépséget emelte piedesztálra, ami megnyilvánult a művészeti gyakorlat Raffaello-kultuszában: a nazarénusok stílusában és a nazarénusokkal induló Passavant munkásságában: Raffaello-monográfiájában.¹⁹ Ormós monográfiái ezek egyenes folytatásai, mint ahogy utazásait (Németország, Itália) is inspirálták.

Ormós a stílusoknál jellemzőbb, vissza-visszatérő és együttélő irányokat, szemléletet is megkülönböztet: a természetet (naturálist) s az eszményt (ideálist), miknek egymásmellettségét saját korában is felfedezi.²⁰ A másképpen regényesnek (romantikusnak) és antiknak nevezett örök stílus kategóriái talán a még hegeliánus Springer hatására alakultak ki.²¹ Ezek legfontosabb „interpretációs” eszközei. Jellemzésükre hegeli megkülönböztetésen alapuló, majdhogynem wölfflini fogalompárokat használ (egységes és sokféle, szobrászi azaz képzés-tani és festői stb.).²² Az örök stílus kategóriákkal és a nekik megfeleltetett műfajokkal szerinte a korszakok erkölcsi eszméit, tehát társadalmát lehet jellemezni, amint meg is tette – eleinte rosszalóan – saját korával kapcsolatban: „anyagi érdekű napjainkban a festészet is inkább foglalkozik ezen helyzetet örökítő élet- táj- és csendéleti képekkel.”²³ A két norma keveredését, például Rubens jelképes alakjainak természetű előadását nem szívelte.²⁴ A stílusokat pedig aszerint értékelte, mennyire közelítették meg az ideális irányt. Ugyanígy rangsorolta a műfajokat is, noha saját ifjúkori szépirodalmi működése egyértelműen a regényes-romantikus stílushoz kötődött.²⁵

Az ideális irány jelentőségét mutatja Ormós műfaji hierarchiája. Eszerint magasabb tárgyai a festészetnek a mitológia, biblia, vallás, történelem, alacsonyabb az életkép és a többi.²⁶ Ez a sorrend megfelelt mintáinak: Kugler előbb a történelmi (mitológiai, vallásos), azután az ún. cabinetfestészetet (zsáner, táj, állatfestészet és csendélet) tárgyalja festésztörténetében, amint Ormós is Adatok... c. könyvének legerjedelmesebb, a 19. század festészetét tárgyaló részében.²⁷ A két műfajcsoport a két örök stílus kategóriának felel meg, ez utóbbiak szinte interpretálják az előbbieket.

Az ideális „a magasztosult emberiség eszményképeit” jeleníti meg, ilyenformán felemelni is képes, tehát hasznos. Eszköze a tiszta, határozott formálás és az érzelmi mélység, amely

emberi alakok útján jelenik meg.²⁸ Az ideális irány, azaz „a vallásos tárgyak a festészet legalkalmasb, leghálásb anyagját képezik, s a történelmi hagyományon kívül a vallásosságot, költőiséget, fölmagasztosulást s eszményiséget, mint ugyanannyi édesen boldogító érzeményeit alacsonyabb értékű s anyagiassal indulatok által zaklatott lételünknek legillőbben azok fejezik ki.” Ha pedig „jó ízlést, vallásosságot s erkölcsnemesítést akarunk a nép közt terjeszteni, ezen törekvésünket megfelelő vallásos festmények hatalmasan elősegítik.”²⁹ A naturalizmust összegeztethetetlennek látta a vallásos festészettel.³⁰ Saját kora művészetével kapcsolatban a történelmi festészetről beszélt hasonlóan. „A vallásos érzetnyilvánítások minél inkább háttérbe szorulnak, a történelmi tér annyival inkább nyomul előtérbe, és most, az ezen téren újabb időkben tett előhaladást ... a festészet legszebb nyereseményének tekinthetjük.”³¹ Miközben a vallásos képnél az esemény jellemének kifejtését, azaz az eszmét magától értetődőnek tartotta, a történelmi festőnek eleinte eszményiséget csak akkor engedett meg, ha az egy egész ciklusban valamely kor „jellemét” állítja elő.³² Később, szinte párhuzamosan történelmi festészetünk alakulásával az emelkedettségek, valamely eszme megnyilatkozásának nagyobb teret hagyott: „Történelmi festészetben magas drámai erő és nemes felfogás egyesül.” Ahol nincs felülemelkedés, ott a történelmi mű alászáll az életképibe.³³ Raffaello vatikáni freskóiban a kettő (történelmi és vallásos) egységét, Raffaellót mint ennek kialakítóját, és saját korában Kaulbachot mint méltó követőjét ünnepelte,³⁴ összhangban az antik-német irány iránti vonzalmával.

Velük szemben az életkép a realizmus megnyilvánulási formája.³⁵ „A realizmus és naturalizmus a kifejezés azon hangmagasságát nem tűri, melyet az idealizmus, valamint a próza a költői nyelv minden fordulatait és emelkedéseit nem szenved.”³⁶ Idealizáló szemléletével függ össze, hogy csak távolról ismerte el Brueghel életképfestését, de ugyanígy idegen volt tőle a könnyed társasági zsáner (még a második rokokó kora előtt vagyunk!) és Watteau, kinek festészetében aktuális vonatkozásokat nem találhatott.³⁷ Kora zsánereit e végletek között elfogadta, mert „Népiesek póriasság, kedélyesek kicsapongás nélkül.”³⁸ Ennek a fajta életképnek társadalmi jelentőséget tulajdonított: „Mennél önállóbb tért foglal el az ember a társadalomban s az öntudat mennél inkább ébred az emberekből, annál fejlettebb s a művészetben nagyobb kört foglaló az életkép.” De mivel hiúságból ered, magasztos, nemes nem lehet, csak a reális irányhoz kapcsolódhat.³⁹ Viszont mivel „A művészet izlésfinomító, érzésnemesítő s erkölcsjavító céljait csak úgy érheti el, ha a népre s a nagy közönségre hatni törekszik, vagyis ha magát népszerűsíti”, Ormós később éppen társadalmi érdekből buzdítja a művészeket, hogy „igyekezzenek a művészetet közelebb hozni az élethez, és hogy ezen cél elérése a nép nyelvén forgó dalok és népszerű költészek művei alkalmas anyagot szolgáltatnak.”⁴⁰ Érdemes ezt az idealizáló realizmust összehasonlítani az életképfestészetet ugyancsak felkaroló Henszlmann realista szemléletével, ki az életkép forrásául az osztály fizionómiáját, életmódját, foglalkozását, tehát a valóságot tekintette.

A naturalis irány többi műfajában is, a realiztikus ábrázolás ellenére idealisztikus felfogást keresett. Így a tájkép „mostani fogalmaink szerint egy költői gondolatnak a néma természet által előállítását képezi.”⁴¹ Hangulatkifejező, miként az elégiák, a lírai költészet. A stafázs is ennek eszköze.⁴² A tájkép ilyenformán nem kevésbé eszményi, mint akár egy vallásos kép: „a hatalmas alkotó imádására kényszeríti az istentagadót” például C. Lorrain vagy Markó Károly festésze.⁴³ Ormós kora tájképfestését aképp interpretálta, hogy e műfaj terjedése szorosan az ember és természet eltávolodásával függ össze, másrészt ember és vallás elszakadásával: „mióta a kedélybelsőség, az egyházból száműzve szemléli magát, a szabad természetbe menekült, hogy áhítatosságát homályos fák alatt magános sziklaföldeken végeze.”⁴⁴ Noha tehát a tájkép a regényes irányba tartozik, Ormós a henszlmanni tisztán valóság-hű, realista ábrázolás lehetőségével nem foglalkozott.

Az arcképektől szintúgy elvárta, hogy a való, „az előállítás eszközei szellemi tartalmuk által mintegy fölemésztetnek”. Ha nem, mint például Dürernél, ha „az embereket soha sem emel föl valóságos helyzetük fölé”, Ormós normáinak nem felelt meg.⁴⁵ Esménye Tiziano arcképfestészete: „Felfogása úgy állandósítja vásznon az emberi arcot, az anyagiatlan lélek ezen igaz tükrét, hogy a tükör a lélekbe tekintés kulcsát kezünkbe adja”.⁴⁶ A csendeletről, a leghálátlanabb, mert legkevésbé magasztos műfajról M. Unger véleményét követi, mert megtalálhatta benne saját eszményítő felfogását: „a legalsót ragadja meg, hogy belőle a legfelsőt kifejtse”, azaz a művészet átlényegítheti a holt tárgyat is.⁴⁷

Ormós a különböző képkeltő technikákat is mint az eszményi irány lehetséges hordozóit értelmezte. A sokszorosított grafika szerinte közvetlenül láthatóvá teszi a gondolatot, míg a rajzon tetten érhető az eszme megfogalmazódása.⁴⁸ A festmény maga a tökéletesség, de a falkép még nála is „nemesb”, sőt hasznos és szükséges, mert fellendíti a táblaképfestészetet, és így az előjáróban vázolt program kiteljesítője.⁴⁹ (A monumentális festészet korszaka még nem köszöntött be nálunk akkor, mikor Ormós ezt írta.)

Az ideális-reális ellentétpárral Ormós a korstílusok mellett nemzeti stílusokat is jellemezni tudott. Ezek szerint (olasz, német, németalföldi, kevésbé jelentősen az angol, francia) tárgyalja az Esterházy-gyűjtemény és a bécsi Belvedere anyagát. Winckelmann azon gondolatát, hogy a művészeti stílus nemzeti életjelenség, Ormós kortársai közül Schnaase használta következetesen, kire Ormós több ízben hivatkozik munkáiban. Igaz, hogy Ormós minden jelentősebb művészettel rendelkező európai népre kitekint, örök stílus kategóriáival leggyakrabban az északi (germán) és déli (latin) típusú művészetet kapcsolta egybe. Az olasz festészetet eszményítette (különösen a helyi iskolák közül a velenceit) mélysége és érzelemgazdagsága miatt, a németet felszínesnek találta.⁵⁰ Ezt a felszínességet nem könnyedségként, hanem „természetesdiség”-ként, durvaságnak, nyersségnek kell értelmeznünk. Dürer Tízezer keresztény vértanúsága c. képével kapcsolatban hibájaként rója fel, hogy „valóban megesett és látott események gyanánt állítja szemünk elé” az elborzasztó történetet.⁵¹ Németalföld művészeténél pontosabban fejt ki a realista életképfestészet szerinte negatív következményeit: „a nemzet köznapi életjeleneteivel” való foglalkozás a történelmi és vallásos festészetre is rányomja bélyegét, ezért az előbbi gyakran „életképi kisszerűség”, utóbbit naturalisztikus felfogás, érzékiség jellemzi.⁵² Véleménye visszalépés Henszlmannéhoz képest, ki szerint nemzeti jellege miatt kiemelkedő a németalföldi iskola, különösen életképfestészete. Ormós ugyan ezidőben már inkább elismerte e naturalizmus „szilárd s egészséges” voltát, sőt, a német művészetéről (Dürerről) alkotott véleményét is módosította úgy, hogy ugyan nem eszményies, de nem is sértő naturalista.⁵³ Talán éppen azért, mert időközben a hazai művészet igénye mellett felfigyelt a nemzeti jelleg kifejezésének igényére is. Az Adatok...-ban még csak a zenét említi mint érdekes, sajátos jelleggel bontakozó művészetet hazánkban. Cornelius-monográfiájában viszont már megjelöli az utat is a festészet hasonló jellegének kialakításához: „képzőművészetünk életrevaló csíráit ne nyugaton, hanem keleten keressük. Költészetünk, élő művészetünk virágzó ágai, s öltözetünk, mik a képzőművészettel ugyanazon egy gyökér hajtásait képezik, és mikben származásunk kinyomatát híven megőriztük, a keleti népekkel rokonságunkat szintén kétségtelenné teszik.” Ezek, tehát a való élettől távoli elemek képi ábrázolása eredményezné a nemzeti jelleget, míg az ábrázolásmód az egyetemesen kialakult konvenciókhoz igazodna: itt, „a keleti faj fővárosában ... a kombináló ész, keleti származásunk és nemzeti sajátosságaink alapján, nyugati szomszédaink tapasztalásait hasznosítva, a művészetnek magyar stíljét csak úgy megalapíthatja, mint például a németek hajdan”.⁵⁴ Ormós konstrukciójában – s a nemzeti stílust később is hasonló alapokon keresőkében – a stílusforgalom logikai hibája, hogy nem tekinti a formát a tartalom egyenrangú társának a nemzeti stílus megalkotásában.

Nem véletlenül éppen Corneliusról szólva fejtette ki az európai művészetben északi, déli iskolát megkülönböztető Ormós a keleti jellegű stílus (iskola) hazai megvalósításának lehetőségét. Cornelius és a nazarénusok művészetét ugyanis a többi nemzetek újabb művészeté elé helyezte, mert újratertették a (német) nemzeti festőművészetet (a déli típus segítségével).⁵⁵ Működésük (nem stílusuk) ezért lehetett tanulságos példa, ezért választotta akadémiai székfoglalójául Ormós Cornelius életrajzának megismertetését. Igaz ugyan, hogy a nazarénusok stílusa Rómában és az itáliai művészet hatása alatt formálódott, de az egyetemes művészet vívmányait nem lehet figyelmen kívül hagyni a nemzeti stílus kimunkálásánál. Ormós talán egy keleti-déli kombinációt tartott kialakítandónak,⁵⁶ ellentmondva saját eklektika-ellenességének.

Ezen a ponton, az európai eredmények és hazai sajátosságok ötvöződése terén Ormós kortársainak véleményéhez kapcsolódott. Az Ormóstól eltérően erőteljesen a romantizmus és realizmus eszméit valló esztéta Erdélyi Jánoshoz, ki A hazai bölcsészet jelene c. munkájában írta: „Csak az a nyelv mondható igazán műveltnek, mely különös létére is fölvette magába az egyetemes eléhaladást; így valódi egyetemességre fokozta fel a nemzeti különösséget.”⁵⁷ Ha nemzeti jellegű művészetet akarunk, a téma magával hozza a megoldást, mivel „a művészet tartalma az eszme, melynek előállítási formája az érzéki képes forma ... nem lehet elvontság. ... ezen alaknak egyéninek kell lennie.”⁵⁸ Visszahalljuk ezt Ormós keleti motívumokra utaló gondolatmenetében. Ennek megfelelően az ideális déli művészet, az európai művészet csúcsa (az antik–reneszánsz–klasszicista vonal) és a keleti nemzeti sajátosságok (a reális) találkozása lehetett a nemzeti stílus forrása.

Az esztétika álláspontja szerint a művészet „érzékileg állítja elő az istenit... Így a művészet összekötő kapocs a külső érzékiesség és a tiszta gondolat, a természet végessége és a gondolat végtelensége között.” A „klasszikai” és „regényes vagy romantikai” műalkot mint ugyancsak örök stílus kategóriákat megkülönböztető Erdélyi hegeliánus esztétikájában is, Ormóshoz hasonlóan, az előbbi a tökéletes, hol eszme és alak (gondolat és forma) azonosul, egyesül.⁵⁹ Az Ormóst majdan követő Keleti Gusztáv gondolkodásának kialakulására is hasonló ismeretek hatottak, amikor francia cikkeket fordított.⁶⁰ A filozófia álláspontja szerint „a való s eszményi elemek szabályszerű összhangzása képezi ismeret s művészetben szemlémi működésünk tökélyét.” A „realizmus és idealizmus egyezménye határozza” meg a művészet tökélyének fokát, s ahol leginkább egyensúlyban vannak, azaz a kortárs művészet legnagyobb műfaja a történelmi festmény.⁶¹ A műfaj megnevezéséből érezhetjük, ez az egyezmény a realizmust csak mint valószínű formák előállítóját tekinti, melyekkel valamely eszme képben megjeleníthető. Az eszme elsőbbsége mind a filozófiai, mind az esztétikai gondolkodást jellemezte az önkényuralom idején.⁶² Míg azonban az irodalomkritikában a korábbi s a párhuzamosan is bontakozó realizmuselmélethez viszonyítva ez a felfogás konzervatív-nak minősíthető, Ormós és a művészeti irodalom terén átmeneti gondolkodást tükröz. Ormós rövid művészeti írói pályája az irodalomesztétikához képest kissé megkésve a képzőművészet-esztétika meghonosításával indult a klasszicizmus ekkorra általánosan elterjedt elveinek jegyében, majd rövidesen az egyezményes elvet tette magáévá, hogy utat nyisson a művészetben bontakozó realizmus elismerésének s a művészettörténetírásban párhuzamosan jelentkező pozitivistá szemléletnek. Henszlmann Imre korábban magányosan kialakított realizmus-elmélete után⁶³ ez ugyan kezdetben visszalépést jelentett, de az önkényuralom általános visszaesést előidéző korában az újrakezdés és szerves továbbfejlődés lehetőségét alapozta meg.

JEGYZETEK

1. Ormós Zsigmond életéről: Ormós Zsigmond emlékkönyv, Temesvár, 1883. ORMÓS Zs.: Visszaemlékezések 3. Gyűjteményeim. Temesvár, 1888., BENKŐ S.: Ormós Zsigmond ifjúsága és irodalmi munkásságának kezdetei. In: ORMÓS Zs.: Szabadalmú levelek vagy democrat lapdacsook aristocrat görcs ellen. Bukarest, 1976. 5–53. Csicseri Ormós Zsigmond 1813-ban született, az említett évtizedek után 1867-től Temes megye alispánja, 1871-től főispánja, megalapítója a Délmagyarországi Múzeumnak és a Történelmi és Régészeti Társulatnak (1872), a Temesvári történelmi és régészeti Értesítőnek. 1861-től akadémiai levelező tag. Meghalt 1894-ben.

2. Utazásai 1857–1860 és 1861–1867 között: Ausztria, Németország, Olaszország (jelesül Bécs, Prága, Drezda, Lipcse, Berlin, Hamburg, Hannover, Düsseldorf, Köln, Mainz, Wiesbaden, Frankfurt, Heidelberg, Karlsruhe, Stuttgart, München, Itáliában főként Velence és Róma). Erről: Ormós Zs.: Utazási emlékek I–VI. Pest, 1860–63., úő: Visszaemlékezések. I. Velence. Temesvár, 1885.

3. Főbb művészettörténeti művei: (a már említett Adatok... mellett) Fóth, művészeti szempontból. Pest, 1862., Cornelius Peter. Pest, 1863., A Széchenyi-szobor és a szobrászat realismusa. Pest, 1863., A hg. Esterházy képtár műtörténelmi leírása. Pest, 1864., Urbinoi Santi Rafael. Temesvár, 1867., Kupeczky János mint ember és művész. Temesvár, 1888., Ormós Zsigmond műgyűjteményének Catalogusa. I. Temesvár, 1874., Gyűjteményem. Temesvár, 1888.

4. ORMÓS Zs.: Adatok... IV–VI.

5. uo.: III–IV.

6. ORMÓS Zs.: Fóth... 11.

7. ORMÓS Zs.: Cornelius Peter 3.

8. uo. 14., Fóth 7.

9. Cornelius 7., Műkincseink. In: Az Ország Tükre 1864. 173–174.

10. A kor művészettörténetírásáról MAROSI E.: Emlék márványból vagy homokkőből. Bp., 1976. 44, 66.

11. Az Esterházy-gyűjtemény leírásakor mintájául Winckelmannnak a firenzei Stosch-féle gemmagyűjteményről készült katalógusát nevezte meg.

12. A nazarénusokkal kapcsolatot tartó Waagen könyvsorozata: Kunstwerke und Künstler in England und Paris (1837–1839), in Deutschland (1843–45). A műértő–művészeti író típusáról. G. F. Waagenről WAETZOLDT, W.: Deutsche Kunsthistoriker II. Von Passavant bis Justi. Lipcse, 1924.

13. Például az Adatok... Tiziano Danaéjáról írott része (46–47.) Kugler Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen című, Ormós által gyakran felemlgetett művének Correggio Jupiter és Iojáról írott soraihoz hasonló. (3. kiadása Lipcse, 1867.) Kuglerrel Waetzoldt i.m.

14. Adatok VIII.

15. Adatok 144.

16. Adatok 37. Henszlmann például már a manierizmust is elítélte. Erről: TIMÁR Á.: Henszlmann Imre és a reformkori műkritika. Szakdolgozat, 1964. ELTE. 29.

17. Adatok IX. 20. Winckelmann, Kugler Henszlmannnak is mintaképei voltak. Erről ZÁDOR A.: A magyar művészettudomány történetének vázlata. A MMMÉ 1951. Budapest, 1952. 18.

18. A hg. Esterházy... 93.

19. Összevetésül lásd Ormósnak a nazarénus Corneliusról és Raffaellóról írt könyvét. Passavant: Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Lipcse, 1839.

20. Adatok 196.

21. A. Springer Handbuch der Kunstgeschichte c., sok kiadást megért kézikönyvsorozatának 19. századi művészetet tárgyaló kötetére egy alkalommal, más összefüggésekben hivatkozik is: Adatok 28.

22. Adatok 196.

23. Adatok 200.

24. Adatok 90.

25. Ilyen munkái: Véres bosszú, regény, 1839., A bújdósó lengyel, novella, In: Remény (Kolozs-vár), 1840. stb. Victor Hugo iránti rajongásáról például a Szabadalmú levelek 2., 27. darabja (Pozsony, 1834). In: Szabadalmú levelek... 63., 202–207.

26. Adatok 100.

27. Kugler Handbuchjának 5. könyve (17–18. század) tárgyal elsősorban a nagy műfajcsoportok, s azokon belül a különböző országok, majd stílusirányzatok szerint, míg 6. könyvében a „modern” festészetet országok szerint tárgyalja. A korábbi korszakokban az észak-déli megkülönböztetést használja.

28. Adatok 31, 33.

29. Adatok 200, 214.

30. Caravaggioról illetve Rubensről szólóan: Adatok 65, 86.

31. Adatok 230.

32. Adatok 24–25., 231.

33. ORMÓS Zs.: A németalföldi iskola az Esterházy-képcsarnokban. In: Az Ország Tükre 1863. 326–327.

34. ORMÓS Zs.: Urbinoi Santi Rafael 18.

35. Noha realizmusnak nevezi a történelmi festészetben szükséges helyes alakrajzot, színezést és lélekrajzot is (Adatok 231.), de ennek értelme a valószínűség kívánalma, nem a realista ábrázolás.

36. Adatok 89.

37. Adatok 175, 36.

38. Adatok 251.

39. Adatok 248–249.

40. Cornelius 53.

41. Adatok 113.

42. Adatok 259–260.

43. Az idézet Markóra vonatkozik: Adatok 29., de ugyanígy értelmezi Lorrain festményeit: A hg. Esterházy... 76.

44. Adatok 259.

45. Adatok 48., 172.

46. Adatok 43.

47. UNGER, M.: Das Wesen der Malerei c. könyve alapján Adatok 23.

48. A hg. Esterházy... 156–158.

49. Adatok 193.

50. Adatok 141–142. Mint a 27. jegyzetből ki derül, Kugler is ezt a megkülönböztetést használta, de többi forrásai is (SPRINGER; WAAGEN: Die deutschen und niederländische Malerschulen. Stuttgart, 1862. stb.) éltek ezzel a lehetőséggel.

51. Adatok 167.

52. A hg. Esterházy... 29, 32.

53. uo 147.

54. Adatok IX-X. és Cornelius 4–5.

55. ORMÓS Zs.: Gyűjteményeim 23., Adatok 191.

56. Akadémiai székfoglalóját 1862-ben tartotta. Az egyetemes művészet ismeretének fontosságáról pl. A hg. Esterházy... 145.

57. Sárospatak, 1857. 55.

58. ERDÉLYI J.: Szépészeti alapvonalak. In: Válogatott esztétikai tanulmányok. Bp., 1953. 62.

59. ERDÉLYI J.: Aesthetikai előtanulmányok II. In: Új Magyar Múzeum 1854. 2. kötet 179. Szépészeti alapvonalak 64.

60. A szoborművészet. A Gazette des Beaux Arts-ból közli Keleti Gusztáv. In: A Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve 1864. Pest, 1865. 104–105.

61. SZONTAGH G.: Az alanyi világszemlélet tudományban, művészetben és életben. In: Új Magyar Múzeum 1850–51. 2. kötet XX. uő.: Az egyezményes elv alkalmazása a philosophia külön tanaira IV. In: Új Magyar Múzeum 1858. II. kötet 90–91.

62. A magyar kritika évszázadai 2. Szerk.: SÖTÉR I. Irányok. Romantika, népiesség, pozitívizmus 1. Bp., 1981. 208–211, 515–543.

63. HENSZLMANN I.: Párhuzam. Pest, 1841. Róla: Timár Árpád: Henszlmann Imre és a reformkori műkritika. Szakdolgozat 1964. ELTE Művészettörténeti Tanszék

Katalin Keserű: Bildbetrachtung und Bildinterpretation in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Ungarn im Spiegel der Schriften von Zsigmond Ormós

Die Kunstliteratur entfaltete sich in Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jh. in den Fußstapfen der deutschen Fachliteratur. Nach der Theorie von Imre Henszlmann, der den Realismus umrissen hatte, kam es um die Mitte des Jahrhunderts, während der österreichischen Willkürherrschaft zu einem Rückfall im Niveau: an die Stelle des gelehrten Schriftstellers trat der Typ des Kunstverständigen (des Kunstfreundes), die Theorie wurde durch die Beschreibung, der Anspruch auf Realismus durch den auf Idealisierung abgelöst. Ein verdienstvoller Vertreter dieses Typs war Zsigmond Ormós. Seine Schriften umfassen Reisebeschreibungen (nach Waagen), Beschreibungen von Sammlungen (nach Kugler), Künstlerbiografien (nach Passavant), sein ästhetisches Prinzip war die Einheit von Realismus und Idealismus. Werkinterpretationen gibt es in seinen Schriften keine, aber Ansätze dafür lassen sich darin erkennen, wie er seine den ewigen Stil Kategorien untergeordneten systematisierenden Kategorien (Gattungen, Kunstzweige, Zeit- und Nationalstile) „interpretiert“, charakterisiert und ihre Bedeutung hervorhebt.

Diese „Interpretation“ verdient unter zwei Aspekten unser Interesse, wegen ihres Zusammenhanges mit dem historischen Hintergrund und wegen ihrer theoretischen Auswirkungen. Darin, dass die idealisierenden Stile, Gattungen und Kunstzweige (Zeichnung) in den Vordergrund gestellt werden, kommt die Realismusfeindlichkeit der Willkürherrschaften zum Ausdruck, andererseits – aber eng damit zusammenhängend – wurden darin die Ideale, Mittel und Gattungen eines nationalen Stils vorgeprägt, der unabhängig von der Wirklichkeit, als logische Kombination geboren wurde. In der Kunstliteratur Westeuropas sind diese Erscheinungen unbekannt, in Ungarn wirkten sie aber lange nach und hielten dadurch die organische Entwicklung der Künste auf.

A MŰINTERPRETÁCIÓ KÉRDÉSE A SZAZADELŐ MAGYAR MŰVÉSZETTUDOMÁNYÁBAN

Az interpretáció mai értelemben vett módszertani, ismeretelméleti vizsgálata, – mely autentikus, tudományosan megalapozott, módszeres műmagyarázat lehetőségét kutatja, azaz a műalkotás belső törvényrendje vizsgálatát, egyedisége, szellemi zártsága, érzéki konkrétsága megőrzését, ugyanakkor külső, történeti és világnézeti meghatározottsága figyelembevételét, a két szempont összeegyeztetését tűzte ki céljául –, a művészettudományban legtisztábban Panofsky ikonológiájában és Sedlmayr struktúranalitikai módszerében jelentkezett. A probléma felvetődésében nagy szerepe volt a bécsi iskola stílustörténeti és szellemtörténeti megközelítésének, amely egyrészt a korábbi stíluskritika formaanalízisre korlátozott interpretációjával szemben a mű szellemi mivoltát hangsúlyozta, ezzel kitágította és kérdéssé tette a mű és az interpretáció korábbi fogalmát. Ugyanakkor magában hordta azt a veszélyt, hogy a művet a filozófiai-világnézeti tartalmak pusztá hordozójaként feloldja más szellemi területekben.

Mind a mű egyértelmű fogalmának kérdéssé tétele, felbontása, mind a művészet szellemi önállóságát veszélyeztető elemzési módszer szükségessé tette a mű létezési módjának, egyedi struktúrájának, történelemhez való viszonyának elméleti tisztázását. Ennek megfelelően az interpretáció elméleti problémáinak – szükségképp egyszerűsítve – az alábbiakat tekinthetjük: 1. a mű belső törvényeinek, struktúrájának, jelentésrétegeinek kutatása, 2. a művészettörténetben kialakult eddigi interpretációs módszerek, egymáshoz való viszonyuk, hierarchiájuk vizsgálata. A mű értelmezési folyamata és belső rendjének vizsgálata azonban nem választható el, a kettő között kölcsönhatás van; a mű struktúrája, jelentése hat az értelmezőre, és az értelmező szellemi struktúrája magához idomítja, formálja a művet.

Az említett problémákat figyelembe véve jutunk el az interpretáció következő alapkérdéséhez, amely a mű zárt, önálló szellemi struktúrájának, értéktelező, időből kiemelkedő jellegének és a történelem nyitott, relatív, időbeli struktúrájának ellentétéből fakad.

A művészettörténész számára alapvető, szinte egzisztenciális kérdés a két egymással ellentétes elv együttes elfogadása, az ellentét kibékítése: a művészet zárt, önálló szellemi területének tételezése, ugyanakkor a szellemi területbe való behatolás, a történeti feldolgozás lehetőségének bizonyítása, módszereinek kidolgozása. Mindkettő saját tudományának jogosultságát támasztja alá. Az első által diszciplínáját el tudja határolni a történettudománytól, amely gyakran a műveket a társadalomtörténeti folyamatok egyszerű illusztrációjaként kezeli. A másik elv a művészet szellemi autonómiájának ellentmondó történeti feldolgozás lehetőségének bizonyítása. Mindez szükséges az interpretáció tudományos megalapozása szempontjából. Az autonóm mű történeti szituálásának, a mű és a történelem összeütközéséből fakadó problémája – az idő síkján – a mű örök értékeket teremtő jellegéből következő időtlensége és a történelem időbelisége közötti ellentét. Az érték síkján: a mű értékcentrikus, esztétikailag abszolút jellege, szemben a történelem relativitásával. A forma síkján: a mű formáltsága, ellentétben a történelem formálatlanságával.

Az interpretáció következő alproblémája a történelem fogalmi-absztrakt jellege és a műalkotás alapvető érzéki-konkrét karaktere közötti ellentmondásból fakad. A művészettörténet anyaga és feldolgozási apparátusa közötti ellentmondást hordoz az is, hogy a mű a történelmet, az élet tényeit szintetikusán, ezzel szemben a történettudomány – és így a művészettörténet is – analitikusan ragadja meg. Ugyanakkor a mű önmagában zárt diszkonti-

numát egy fejlődési sor vagy viszonylatrendszer (iskola, stílus, műfaj stb.) kontinuumába helyezi, amely önmagában is autonóm szellemi egység a mű szellemi egységével szemben.

Az interpretáció elméleti problémaköréhez tartozik a művészettörténeti módszerek ismeretelméleti megalapozása, a művészettörténettudomány szellemi elhelyezése a társadalomtudományok családjában. Ennek előfeltétele, hogy már „alapanyagát”, a művészetet is el kell helyeznie a szellemi szférában, mivel a mű sem „objektív” tény, hanem specifikus szellemi teremtés eredménye.

Az interpretáció kérdésköréhez köthető – ez az utóbbi időben a recepcióesztétikában tudatosult –, a művészettörténeti analízist megelőző befogadás folyamatának vizsgálata, a befogadási folyamat fázisainak szétválaszthatatlanságából, egymásbajátságából fakadó interpretációs problémák analízise. Ilyen például, hogy már a mű percepciójának szintjén megjelennek a viszonyítás, az értelmi analízis momentumai; érzékelésünkbe belejátszanak az emlékezés által őrzött fogalmi tudás elemei. A mű érzelmi-esztétikai és értelmi-fogalmi analízise is szorosan összekapcsolódik.

Az interpretáció mint a művészettörténet önvizsgálatával kapcsolatos, ismeretelméleti probléma, a magyar művészettörténetírásban nem vetődött fel, mint ahogy művészettörténetírásunkra általában jellemző az elméleti kérdések explicit kifejtésének kerülése. A századelő művészettudományi gondolkodásában azonban megformálódott néhány olyan gondolat, amely egyetemes szinten is az elsők között érintette az interpretáció elméleti problematikáját. Művészetfilozófiai szempontból az interpretáció kérdésével a magyar szellemi életben először nem szakművészettörténész, hanem Popper Leó foglalkozott az ún. „félreértési elméletében”, amelyet az egyik újabb interpretációs iskola, az új hermeneutika elődjének is tekinthetünk. Popper elméletének lényege, hogy kizárja az egyetlen, tökéletesen autentikus interpretáció lehetőségét, a művész eredeti intenciójának megragadását.

Popper szerint a félreértésnek két oka van. Az egyik az interpretációt megelőző filozófiai probléma, az emberi kapcsolatteremtés és kommunikáció tökéletlensége, az egyéni élményvalóságok közölhetetlensége.¹ A másik az interpretáció kutatás alapkérdését érintve a mű belső struktúrájához, ambivalens létéhez kapcsolódik. A félreértés másik oka ugyanis magában a műben rejlik, mert létezési módjához eleve hozzátartozik az inadekvátság, egyfajta bizonytalanság, amely már alkotójának szándékával szemben is fellép; formája önállósulásra törekszik,² elidegenedik alkotójától,³ nem felel meg teljesen eredeti ideájának, az alkotó ezért intenciójának belevetítésére, félreértésre kényszerül. Ugyanez vonatkozik a befogadó, az interpretáló értelmezésére is.⁴ Így bezárul a kör, a művész saját egyedi és belső (ezért eleve közölhetetlen) élményvalóságát igyekszik a műbe kódolni, amelyet azonban a mű, önálló törvényrendje miatt, nem fogad magába. Ugyanakkor a befogadó a műben az alkotó élményvalóságát véli felfedezni, valójában azonban a sajátját vetíti bele. Így mindkettejük interpretációja félreértésen alapul.

A tökéletes kifejezést és értelmezést nemcsak az emberi egzisztenciából és a mű belső törvényeiből következő okok gátolják, hanem külső, a természet által meghatározott tényezők is. Egyrészt az embernek a természethez fűződő viszonya, amely mereven szétválasztja a szubjektumot és az objektumot,⁵ másrészt a természetnek a mű belső törvényeire gyakorolt hatása, amely a mű anyagán és technikáján keresztül érvényesül.⁶

Popper tehát a látszólag agnosztikus alapelvet, a félreértést, mint az emberi megismerés egyedüli lehetőségét fogadja el, így pozitív ismeretelméleti tartalommal tölti meg. A megértés akadályainak, gátló tényezőinek és okainak feltárásával az értelmezés elvi lehetőségeit határolja be.

A félreértés elleni harc módja éppen saját félreértéseink vállalása, „szkeptikus és önkényes” nézőpont felvétele, teljesen szabad, tudományos kötöttségektől mentes, szubjektív in-

terpretáció létrehozása.⁷ Ennek alapja a művel való teljes intuitív azonosulás, belehelyezkedés, amely a művet már szinte nem is tárgynak, hanem élő személynek tekinti, perszonalifikálja.⁸

A szabad, művészi interpretációnak az ismeretelméleti probléma (a félreértés) vállalásán túl – másik oka, hogy Popper a művészetnek egzisztenciális jelentést, megváltó, antropomorfizáló erőt tulajdonít.⁹

Az egyéni életre vonatkoztatás, a szubjektivitás, a félreértés vállalása azonban Poppert korántsem irracionális, anarchikus esztétika, hanem épp ellenkezőleg, rendszerbe tömörülő esztétikai interpretációs fogalmi apparátus kidolgozása felé vezette.¹⁰ Ennek nyomait fedezhetjük fel rövid írásaiban, amelyekben a képzőművészet mindegyik ágának – így Rodin és Maillol elemzésében a szobrászat, Brueghel interpretációjában a festészet, Goyáról szóló írásában a grafika – alaptörvényeit és ebből következő interpretációs problémáikat kutatta. Így a három terület fogalmi elhatárolásával belső szellemi immanenciájukat teremtette meg, amelyen belül az egyedi művek a művészeti ág tételezett belső törvényeivel és egymással összevethetők, értelmezhetők, értékelhetők. A szobrászat specifikus jellegét például az alapvetően anyaga általi meghatározottsága, „kérelhetetlenül saját értelmére utaltsága” adja. Ebből következik alaptörvénye, a „kö törekvésének, a lefelé törekvésnek”, a súlynak való alávetettsége. A súlyosság központi elve határozza meg a szobrászat formai és kifejezésbeli törvényeit is. A súlyosság formai követelménye a zártság, kifejezésbeli következménye pedig, hogy „soha nem lehet kifejezésévé” a léleknek (mivel „a lélek a testet súlytalanná és mozgékonnyá teszi”), azt csak indirekt módon, saját törvényei figyelembevételével ragadhatja meg.¹¹ Ugyancsak a súlyosság központi törvényéből következik történeti jellege, mozdulatlanságából eredő „reakcióssága”, hagyományhoz kötődése, mivel az „összes művészetek közül a legkevésbé képes a fejlődésre.”

A festészet alaptörvényeit részben a szobrászatéval azonos elv, a forma zártsága és egyensúlya határozza meg; bár síkjellegű, „minden szabad testből egy testet komponál”, mint a szobrászat. A festészet alapanyaga azonban – a szobrászatétól eltérően – egy átszellemített, szintetikus, „univerzális anyag” (Allteig), amely az összes anyag, testek és levegő szellemi egyesítéséből jött létre. Így a festészet elvontabb közegének megfelelően szellemi jelentése is van. Egyrészt azért, mert egy szellemi folyamat, szintézis útján jött létre („ami már a filozófiával határos”, s „amelynek az a misztikus szerep jutott, hogy egyesítse, amit Isten szétválasztott”). Másrészt azért, mert szimbolikus, kifejező funkciója van, amellyel az összes anyag megragadására képes. A popperi univerzális „massza”, az anyagok teljessége, maga a forma, amely a stílust létrehozza. Így anyag (tartalom) és forma Lukácsnál és Fülepnel meglévő azonossága Popper elméletében is jelentkezett.¹²

A grafika Popper szerint „leglényegében más, mint a direkt művészetek”, a szobrászat és a festészet határozott törvényeivel szemben éppen a teljes törvénytőlküliség, meghatározatlanság jellemzi. A „legcsalfább”, a legközvetettebb, ezért vonja ki magát leginkább a művész akarata alól, amiért ezen a területen a legindokoltabb annak a szabad, friss interpretációnak az alkalmazása, amelyet Popper esszéiben kidolgozott, és amelynek inspirációi egészen napjainkig hatnak.

* * *

A popperi elméletet Lukács György vitte tovább Heidelbergi művészetfilozófiájában, ahol az interpretációs kérdéseket Popperhez hasonlóan, az alkotói és befogadói magatartás elemzésén keresztül vizsgálta. Új szemléletet képvisel azonban a fenomenológiai szempont felvetésével. Lukács sem a mű történeti, hanem esztétikai interpretációjának, a mű primér befogadá-

sakor, az élmény szintjén jelentkező megismerési problémáit vizsgálja, amelyet azonban a történeti interpretáció sem kerülhet meg, mivel a mű létrehozásához (így történeti birtokbavételéhez is), hozzátartozik a közvetlen átélés, az esztétikai, érzelmi azonosulás, elemzés.

Ugyanakkor Lukács művében mélyen elemzi az interpretáció alapproblémáját, a mű belső struktúrájának, paradox szellemi létének kérdését. Vizsgálja például a mű önálló, immanens, zárt léte és az értékszférákkal szembeni nyitottsága közötti ellentmondást, amely magában rejtje a veszélyt, hogy az interpretáló a művet feloldja az értékszférákban. A szép kategóriájából kiinduló interpretáció a metafizikai értékeknek, a kifejezéssel operáló pedig az egyébként is közölhetetlen élményvalóságunk veti alá a művet. Így mindketten „a művészet felszámolásához”, önálló szellemi létének, tény jellegének megszüntetéséhez, a mű pusztá vehiculummá degradálásához jutnak el. Ezért az interpretálónak a művet „távolról és idegenül kell szemlélnie”, önmagában, minden metafizikai ballasztjától megtisztítva, mintényt kell szemlélnie, és el kell határolnia mind a szép fogalmától, mind a kifejezéstől.¹³ Ezek után marad vissza a mű egyedüli ténye, fenomenológiai metszete, amely a rá irányuló két magatartás (alkotó, befogadó) elemzésével jön létre. Az esztétikának is ezt kell kiindulópontul elfogadnia, megismerésének nem a mű „által hordozott” élményvalóságok felismerésére, hanem a vele kapcsolatos esztétikai magatartások, törekvések szerkezetének elemzésére kell irányulnia. Ami azért szükséges, mivel a mű tartalmát valójában nem az alkotó élményvalósága, hanem mind az alkotó, mind a befogadó jelentéstulajdonítása együtt hozza létre, amelyeket azonban a mű nem fogad magába, amelyet így mindketten félreértének, és saját élményvalóságukat csak kívülről vetítik bele.

Ennek okait Lukács a mű belső törvényrendjében levő ellentmondásokban, az élmény és a kifejezési séma, az anyag és forma ellentétében, egymással szembeni idegenségében, a jel és jelölt diszkrepanciájában találta meg. Az ellentétek következménye a közlési formák önállósulása, amelyek saját „motorikus-emocionális erővel” rendelkeznek, így függetlenednek az alkotó szándékától. (Itt Lukács, mint ahogy azt „Az esztétikum sajátosságá”-ban kifejtette, a mű érzéki-konkrét oldalának a tartalomtól való önállósulására gondolt.) Így tehát, mivel a tartalom és forma viszonyának kifejezés-esztétikai alapon való megragadása szerinte lehetetlen, a viszonylat fenomenológiai, a befogadó és az alkotó magatartásából kiinduló elemzésére törekedett.

Ezért először is szembeszállt azokkal a nézetekkel, amelyek a logika mintájára a viszonylat egyszerű dialektikáját látják a művészetben illetve az esztétikában. A művészetben a logika egynemű forma-anyag ellentéte nem jelentkezik, hanem az alkotó-befogadó kapcsolatába, mint „egy, a két fenomenológiai szubjektumot egymással normatív kapcsolatba hozó, tartalmakkal telített és újra tartalmakat keltő formai képződmény” jelenik meg.¹⁴ Lukácsnál tehát a műnek nem egy tartalma és annak megfelelő, vagy azzal azonos formája van, hanem a mű formai képződmény, melynek tartalmát az interpretációk, a rá irányuló alkotói és befogadói jelentéstulajdonítás teremti meg. Amelyek azonban mind egymástól, mind a „közös, központi formai képződménytől” különböznek. Így a mű struktúrája, mint egy központi forma és a ráirányuló, de rajta kívül álló, két tartalom egysége jelenik meg.

Lukács a művészi kommunikációt sem a modern szemiotika leegyszerűsített, alkotó-mű-befogadó egyirányú folyamatával ragadja meg, hanem mint az egy központba összefutó, a formai képződményre irányuló centripetális értelmezések egységét. Nála nem arról van szó, hogy a művész saját lelki tartalmát kódolja a műbe, amit aztán a befogadó desiffriroz, a kommunikáció nem az alkotótól kiinduló, a művön keresztül haladó és a befogadóba érkező jelentés mozgásfolyamata, hanem a műre irányuló, két egymástól különböző mozgás, amelyek azonban nem érik el és nem is haladnak keresztül a művön.

A lukácsi gondolatmenetet továbbvíve: mivel a befogadók száma is egynél több lehet, s mivel mindannyiójuk élményvalósága különböző, a műre vonatkozó interpretációjuk is sokféle lehet, melyek mindegyike csak közelít a műhöz, de egyik sem érheti el teljesen. Ehhez a gondolathoz nagyon hasonló Hauser metaforája, mely szerint „minden műalkotás – megközelíthetetlen csúcson. És e csúcsonak nem vágthatunk neki toronyirányt. Inkább körbejárjuk,” különböző nézőpontból értelmezzük.¹⁵ A lukácsi gondolattal rokon Frey, D. elképzelése is, amely szerint a műnek nem egy pontos interpretációja lehetséges, hanem több, amely a műnek végtelen, szüntelenül változó, lebegő jelentést teremt.¹⁶

Ugyanakkor Lukácsnál a művész által elképzelt tartalom ugyanúgy csak interpretációja a műnek, mint a befogadóké. E gondolat pedig hasonló Panofskyéhoz, aki szerint a művész interpretációját csak a mű párhuzamjelenségeként kell tekintenünk, mivel a mű nem feltétlenül azonos a művészi szándékkal, önálló, belső törvényei vannak, melyek elidegenedhetnek az alkotótól.¹⁷

Mivel a mű Lukácsnál nem csak a jelentést kiváltó formai képződmény, hanem az egész centripetális kommunikációs folyamat, így gondolatai a mai recepcióesztétikával is sok hasonlóságot mutatnak.

Lukács a Heidelbergi művészetfilozófiában az interpretáció ismeretelméleti problémáján és a mű belső törvényrendjén kívül még egy fontos interpretációs kérdést érint. Nevezetesen a mű történetisége és időtlensége között levő ellentmondást. Szerinte a mű az örökkévalóságban létezik, mivel az általa teremtett érték időtlen, örök érvényű. Ugyanakkor ez az érték csakis a befogadásban, az időhöz kötött élményben válik valóságossá, s „mind a történelmi folyamat valóságos ideje, mind a sajátos formák művészi időmegformálásának eszmei ideje” miatt, „keletkezése, fennállása és hatása szerint időhöz kötött.”¹⁸

* * *

Művészettörténészeink közül talán Fülep Lajos az egyetlen, aki fiatalkori írásaiban az interpretáció említett problémáinak szinte mindegyikét érintette, mégha nem is kifejezetten az interpretáció szempontjából, hanem egy átfogó művészetelmélet létrehozásának igényéből következően.

Fülep is, akárcsak Lukács, azokat a filozófiai problémákat vizsgálja, amelyekkel az interpretáló szembekerül. Nem zárja ki azonban a kifejezés lehetőségét, a műnek nem tulajdonít tehát olyan paradox létet, mint Lukács vagy Popper, mivel nem az alkotó és a befogadó egyéni élményvalóságából, hanem az általános, ezért kifejezhető világnézetből indul ki, és azokat a pozitív formáló erőket keresi, amelyekkel az egyén élményvalósága is közölhető.¹⁹ Nem tételez diszcrepanciát a forma és az élmény között sem, szerinte csakis a formává vált élmény, tartalom tekinthető a mű részének.

Ugyanakkor ő is az élményvalóságából, saját befogadói élményvalóságából indul ki, amit azonban megpróbál tudományos, filozófiai irányba továbbvinni, a fogalmi szférába áttemelni.²⁰ Így figyelembe veszi azt a problémát, amely a mű tudományos, objektív igényű, racionális megragadása és csakis szubjektív, intuitív, részben irracionálisan átélhető létezési módja között húzódik. Popperrel szemben, aki a mű egyedi jellegét, önállóságát helyezte előtérbe, elvetve így a történetiség elvét, Fülep a mű egyediségének és a történetiség elvének összeegyeztetésére törekedett.

Lukácsnál és Poppernél az interpretáció, a befogadás lehetőségeinek vizsgálata szélesebb egzisztenciálfilozófiai jelentésű; az egyéni élményvalóságok általános, és ezen belül a műalkotáson keresztül való közölhetőségének problémája az emberi kapcsolatteremtés lehetőségeinek kérdésköréhez kapcsolódik. Ezzel szemben Fülepnél a művön keresztül nem az emberi

kapcsolatteremtés lehetetlenségéről, hanem a befogadó, interpretáló és az egyéniségen és a mindennapi valóságon túli szellemi szféra kapcsolatteremtés lehetőségéről van szó. A mű nem az alkotó és a befogadó inadekvát kommunikációjának illuzórikus eszköze, hanem az egyéni kommunikáció fölött álló szellemi szféra tartalmainak (a maga anyagával és formájával azonos) materializációja.

Fülep interpretációelméletét a mű ilyen értelmezése határozza meg. A művet elsődlegesen szellemi ténynek, filozófiai, világnézeti, esztétikai tartalmak hordozójának minősíti, így nem történeti vagy filológiai, hanem filozófiai interpretációjára törekszik. A szellemi jelentésen nemcsak a mű korának világnézeti tartalmait értette, hanem azt mindig egy általánosabb filozófiatörténeti kontextusba, folyamatba helyezte.²¹ A művészet történetét is mint szellemi folyamatot, mint a specifikusan a művészetre jellemző szellemi-esztétikai problémák egymást folytató megoldásainak sorát értelmezi, melynek eleme a konkrét mű. Így interpretációjának tárgya nem pusztán az egyes mű, hanem a művészettörténeti folyamat egésze, és ezen belül a konkrét alkotás. Az egyedi művet mindig egy filozófiai értelemben felfogott Művészethez viszonyítja. Ezért olyan gyakori nála az egyedi művekben jelentkező művészetfilozófiai attitűdnek, képfelfogásnak, természethez való viszonyoknak a nagy korszakok (antik, középkor, reneszánsz) értelmezéseivel való összevetése, és a történeti viszonyításon keresztül való értelmezése. Ez azonban nem jelenti a mű egyediségének a történeti folyamatban illetve a filozófiai tartalmakban való feloldódását. Fülep mindig az egyedi mű sajátosságaiból indult ki, és a vele kapcsolatos filozófiai problémák felvetését is az adott mű szellemisége határozta meg. A filozófiai fogalmak közül a specifikusan a művészetre jellemzőket alkalmazta, és azokat érzékeny elemzésekkel, finomításokkal adaptálta a mű szellemi területére.²²

A mű filozófiai interpretációjának azonban nemcsak a világnézeti és a művészetfilozófiai analízis az összetevője, hanem életfilozófiai, egzisztenciálfilozófiai jelentések feltárása is, amelyek az interpretáló saját korára és egyéni életére vonatkozó reflexiók révén jönnek létre. A mű egyedi szellemi auráját, filozófiai dimenzióit Fülep interpretációja hármass viszonylatrendszerben tárta fel: részben a világnézeti, filozófiatörténeti, részben a művészet belső szellemi, esztétikai problémáinak folyamatában, illetve életfilozófiai, a maga és kora számára adott jelentésben.²³

A szellemi szituálás mellett Fülep az interpretáció másik alapkérdését, a mű belső törvényrendjét és szellemi létezési módját is vizsgálta. Ezen belül először is elkülönítette a természettől és a szellem más területeitől, méghozzá a művészi forma fogalmának segítségével. A mű ugyanis éppen a formálás, a természet zárt, törvényszerű rendbe foglalása révén emelkedik a természet fölött álló szabad szellemi lét szintjére. Ugyancsak a művészi forma teremti meg a szellem más területeivel szembeni autonómiát, mivel benne a művészet önálló, a valósággal sajátos viszonyt kialakító megismerési módja jut kifejezésre. A formában ugyanis a szellemet az anyagon keresztül ismerjük meg, szemben a tisztán szellemi jellegű filozófiával és vallással. Így mind a természet, mind a szellem tartalmi csakis formává válva kerülhetnek a műbe.

Fülep a műalkotást, mint viszonylatrendszert, korrelációk rendszerét, mint különböző vonatkozási tengelyek metszéspontját, egységét fogja fel. A legfontosabb korrelációk: lét és levés, örök és pillanatnyi, törvényszerű és véletlen, tér és idő, anyag és szellem. Ezek mindegyike egy-egy szellemi vonatkozás végpontjait, szélső értékeit jelenti, a mű ezek között, a végletek, ellentétek állandó egymásbaalakulásaként jön létre, folyamatszerű, mindig mozgásban, alakulásban van, élő organizmushoz hasonlítható. A korrelációk egészét a mű belső törvényrendjének centruma, a forma foglalja egységbe. Így rajta keresztül teremődik meg természet és művészet viszonyrendje,²⁴ amely anyag és szellem korrelációján, egymástkife-

jezésén keresztül transzponálódik a műbe, amelyet azonban megintcsak a forma fog egy-
ségbe.

A formának tehát Fülepnél rendkívül átfogó, szellemi jellege van, amelyen az eszmét, a dolgokban rejlő lényeket, ideát, a tartalommal azonos, egybeforró jelentést érti, a kettő mű-
vészetben belüli azonosságát tételezi.²⁵

Fülep a mű belső struktúrájának vizsgálata során, „A magyar művészet” c. művében ju-
tott el a művészettudományban kardinális helyet elfoglaló kérdéshez, a mű tér–idő prob-
lémájához. Itt a formát már konkrétan, mint kompozíciót határozta meg és összekötötte
a szemlélet két legalapvetőbb módjával, a térrel és az idővel, melyek korrelációja hozza létre
a kompozíciót.

Mint láttuk, Fülep a világháború előtt azokat a művészettörténet „előtti” filozófiai prob-
lémákat vizsgálta, amelyek megválaszolása lehetővé tette a mű autonóm szellemi szférájának
és belső struktúrájának meghatározását, és ezen keresztül az interpretáció ismeretelméleti
alapozását, saját szellemi territóriumának kijelölését. Elveinek végső megfogalmazását a Mon-
tecassino műkomplexum elemzésben (1913) adta, s ekkortól egyre inkább a művészet *törté-
neti* interpretációjának elméleti kérdései felé fordult. Ennek első jeleit Sta. Maria Antiqua
cikkében (1913) a történeti hagyomány kérdésének és Donatello tanulmányában (1914) a vi-
lágnézet történeti meghatározottságának felvetésében fedezhetjük fel. A művészet új, törté-
neti felfogásának kibontakozását azonban a Magyar művészet (1916) hozta meg.²⁶ Ebben
szélesednek ki rendkívüli mértékben a fülepi interpretáció szellemi keretei. Itt a művészetet
már egyszerre vizsgálja esztétikai és történeti szempontból, mind időbeli (történeti) mind tér-
beli (egyetemes-nemzeti) dimenzióinak teljességén belül, amely már a művet létrehozó
közösséget, szűkebb társadalmi, kulturális környezetét, a nemzetet is figyelembe veszi.

E tanulmány bevezető fejezetében vetette fel azokat az interpretációs problémákat, ame-
lyek a mű szellemi immanenciája és a történetiség elve közötti ellentmondásból fakadnak.
Így a mű autonóm, „önmagában befejezett, tökéletes, mással össze nem mérhetően abszo-
lút”, mégis nyitott, történeti folyamatba kapcsolódó, ambivalens jellegét.²⁷ Itt tárta fel azt
az ellentmondást, amely az örök értékeket teremtő, így idő felett álló, mégis az idő által
meghatározott mű esztétikai abszolút jellege és a történelem időbelisége, relativitása között
áll fenn.

Fülep, bár elfogadja a történeti feldolgozás szükségességét,²⁸ azonban nem tartja kizáróla-
gosnak, s ezért fenntartja a filozófiai interpretáció elvét is. Ebben pedig éppen az interpretá-
ció másik alproblémájára hivatkozik, amely szerint a történelem sem tekinthető objektív
entitásnak, befejezett ténynek, hanem maga is szellemi formálás eredménye, folyton válto-
zik, nem zárja ki az a priori, metafizikai fogalmakat.

A filozófiai vizsgálat jogosultságát pedig az életfilozófia hermeneutikus tételével bizonyít-
ja.²⁹ A művészettörténeti és a művészetfilozófiai elveket egyesítő interpretációs módszer-
nek szintetikus jellege legegyértelműbben a történetfilozófiai modell két alapfogalmában, a
közösség és a folytonosság korrelációiban jut kifejezésre. A két korrelációval Fülep az egye-
temes művészettörténeti folyamat egészének megragadására képes, amely szintézisükből
– örök és idő, kontinuitás és diszkontinuitás egységéből – jön létre.³⁰

A folytonosság a művészet időbeli folyamatát, az interpretáció diakron tengelyét, a kö-
zösség térbeli vetületét, szinkron tengelyét teremti meg. A művészettörténet-modell idő-
s térbeli folytonossága válasz arra a szellemi szituációra, amelyet a bécsi iskola teremtett, és
amely az interpretáció kérdését is felvetette. Fülep bár elfogadja alapelvüket, azaz hogy ko-
rokat „önnön elveinek és törekvéseinek kihámozásával” kell megérteni, de azt is látja, hogy
ez az elv könnyen vezethet a történelmi folyamat atomizálásához, és ami rosszabb, a szellemi
kontinuitás megszakadásához, relativizizmushoz, értékvesztéshez. Ezt Fülep „az örök idea idő-

ben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációjának”, kontinuitás és diszkontinuitás egységének érvényesítésével próbálta elkerülni. Így a korszakok reális elkülönülése mellett megőrződik a történelem, mint az örök emberi szellem, az értékek kontinuos folyamata. Az elméleti bevezetést követő történeti részben Fülep szintén az interpretáció szempontjából fontos kérdéseket érint. Nevezetesen a művészeti ágak szellemi területének szélső értékek, korrelációk segítségével való kijelölését, amelyen belül az alkotások elhelyezhetők, értékelhetők, interpretálhatók.³¹

Így az építészet területét a szerkezet, anyag, célszerűség és a stílus kapcsolata határozza meg, amelyek egymást kifejező korrelációban állnak egymással. („Minden igazi szerkezet stílus is”.)

A szobrászat alapproblémája a figura contrapostója, amely kötöttség és szabadság, állandóság és mozgás dinamikus egyensúlyából keletkezik. Nem tekinthető azonban tisztán formális elvnek, mivel szellemi jelentést, a lét és levés korrelációját hordozza.

A szobrászaton belüli másik interpretációt lehetővé tevő korreláció, egy ábrázolási probléma: a „faj” testi ideáljának és a plasztikus formai problémának az egysége.

A festészet központi korrelációja a kompozíció, amely tér és idő, statikus és dinamikus elem egymás kifejezéséből jön létre és ugyanúgy a lét és levés korrelációját hordozza, mint a contraposto. Ezt itt is, akárcsak a szobrászat esetében, kiegészíti egy ábrázolási problémával: a fogalmi és az optikai kép ellentétével. A festészeti ábrázolás két szélső pólusa ugyanis a tudott és a látszati kép absztrakciója, ezek között zajlott le a festészet egész története.

A képzőművészeti ágak területét kijelölő, látszólag formai korrelációk valójában több szellemi karaktert egyesítenek. A szobrászat contrapostója és a festészet kompozíciója művészi stílussal kapcsolatos (ábrázolási és formai) fogalmak, amelyek azonban az állandóság és a mozgás (contraposto), a tér és idő (kompozíció) egységéből jönnek létre, és így természetfilozófiai jelentésekkel is kapcsolatba kerülnek. Ugyanakkor a lét és levés korrelációját hordozzák, amelynek révén metafizikai, egzisztenciálfilozófiai színezetet nyernek.³² A művészeti ágak ábrázolási problémái ezeket a jelentésrétegeket továbbiakkal gazdagítják, a szobrászat testi ideáljának nemzeti karaktere társadalmi-történeti jelentéssel, a festészet tudott-látott kép korrelációja ismeretelméleti jelentéssel egészíti ki. Így tehát Fülepnél a művészeti ágak belső törvényeit nem pusztán formai, esztétikai elvek, hanem egy bonyolult filozófiai jelentésstruktúra határozza meg. A „Magyar művészet” művészetfilozófiai elveiben teljes egység, következetes logika érvényesül. A szobrászatban és a festészetben is központi, formai (de szellemi motívumokat is hordozó), par excellence a művészeti ágra jellemző elvet tételez, a szobrászatban a contrapostót, a festészetben a kompozíciót. Mindkettőt azonos szellemi elvek, a tér és idő, az állandóság és mozgás, a lét és levés egymást áthatása hozza létre. Ezek a művészeti ágakra jellemző belső törvényszerűségek a művészet külső történetében is jelentkeznek, az azt meghatározó közösség és folytonosság fogalmaiban. A közösség jelenti a művészettörténet térbeli, a folytonosság az időbeli dimenzióját. A művészetek közössége alkotja a művészettörténet állandó, míg a folytonosság a változó, dinamikus elemét. Így a művészeti ágak önálló, belső, zárt formavilágában és külső történeti megvalósulásában, „az esztétikai abszolút és történeti relatív” világában is, azonos elvek – tér–idő, állandóság–mozgás, lét és levés – törvényei érvényesülnek.

A fülepi rendszert még totálisabbá teszi, hogy ezek mellett a „statikus” fogalmi elvek, rögzített szinkron-diakron tengelyek mellett, Fülep a művészeti ágakon belül még a külső történetre is jellemző, dinamikus folyamatot is feltár. Ez a szobrászatban a frontalitás, az állandóság, a tér felől a mozgás, az idő felé, a festészetben pedig a sík (a térbeli egymásmellettség, időbeli egymásutániság) felől a tér (a térbeli egymásmögöttség, időbeli egyidejűség) felé halad. A festészetben először csak a tér volt idő nélkül, majd a tér kimélyítésével

belépett az idő. Így akár a szobrászatban, a fejlődés a tértől az időig vezetett, míg végül mind a contrapostóban, mind a kompozícióban a kettő egyesült.

Ugyanakkor a fülepi elméletet további szempont is gazdagítja, amely a rendszert a modern művészet problémájával kapcsolja össze.³³ Ugyanis a művészeti ág klasszikus elveinek feltárásával a művészetet ezekhez akarja visszavezetni, és így a múlt nagy szellemi értékeivel való kontinuitást megteremteni, ezzel a modern kulturális válságot megoldani.

Fülep a „Magyar művészet” átfogó rendszerét a „Művészet és világnézet”-ben konkrétabb, történetibb szemlélet irányába vitte tovább. Ugyanis a „Magyar művészet”-ben bár elfogadta a történeti interpretáció elvét, az esztétikai abszolút és a történeti relatív ellentmondását csak a filozófiai és a történeti elv együttes, eklektikus alkalmazásával tudta áthidalni. A probléma igazi megoldásához csak a világnézet fogalmában jutott el, a világnézetben találta meg azt a közvetítő, transzformáló fogalmat, amely a külső, történetileg meghatározott szellemnek a mű belső, immanens rendjébe, formastruktúrájába transzponálásának eszköze. Segítségével pedig egynemű szellemi közegben egyesült a művészettörténeti és a művészetfilozófiai elemzés anyaga, amely ténylegesen lehetővé tette a fülepi „művészettörténet-filozófiát”.

Az elméleti tisztázást, a történeti interpretáció lehetőségének megteremtését azonban – Fülepnek az ismert társadalmi körülményekből fakadó belső emigrációja miatt –, nem követhették konkrét elemzések.

* * *

Popper halála és Lukács érdeklődésének politikai irányba fordulása miatt, ugyancsak megszakadt két másik gondolkodónk művészetelméleti tevékenysége is. Úttörő kezdeményezéseik két világháború közötti művészettörténetírásunkban sem leltek követőkre, és bár a korszak művészettörténetészei európai mércével mérve is jelentős eredményeket értek el a művészet történeti interpretációjának terén, a Popper, Lukács és Fülep által felvetett interpretációelméleti kérdések nyitottak maradtak.

JEGYZETEK

1. Ld. POPPER L.: Félreértési elmélet. Esszék és kritikák. Bp., 1983. 116.

2. „... a felesleges formadarab virágzásnak indulhat, és megelhet a maga erejéből új, nagy és hallatlan élményekkel.” i.m. 62.

3. „Soha még, mióta a világ áll, művész nem tudta, hogy mi sül ki a végén, amikor elkezdte... a legmélyebb és legidegenszerűbb meglepettséggel hallotta meg a munkája utolsó szavát, melyet idegen hatalmak döntöttek el.” i.m. 114.

4. „És mi, akik a karcot nézzük, nem látjuk sem azt, hogy az intenciók hogyan vallottak csődöt, sem hogy az eszközök mennyit nyeltek el és mennyit hamisítottak meg: nem veszünk észre semmit, és azt mondjuk, hogy felséges.” i.m. 44–45.

5. „Eddig úgy értelmeztük: ha a természetet akarja adni közvetlenül a művész, akadályozza az egyénisége; ha viszont az egyéniségét akarja adni, a természet áll elébe, és így a közvetlenségével sose boldogulhat.” i.m. 57., 96.

6. Az egyes művészeti ágak anyaguk által meghatározott belső törvényei erősebbek lehetnek az alkotónál. Így a szobrászatban az alkotást „inkább

a súly szabályozza, mintsem az alkotó.” (Ennek végső oka, hogy a belső törvényt meghatározó anyagban, a kőben, a természet ember fölött álló erői munkálnak.) Ugyanígy a természettel való összeütközés, az anyag természeti kötöttségei akadályozzák a kifejezést és az értelmezést a festészetben, amely „minden anyagot meg akar ragadni, de csak két keze van, ezért össze kell kevernie és el kell vegyítenie az anyagokat: és csak egy anyaga van mindezek számára: az olajfesték.” i.m. 80. A technika akadályozó tényezői leginkább a grafikában jelentkeznek, csak itt nem a természet által meghatározott szigorú törvényekben, hanem épp ellenkezőleg, a teljes meghatározatlanságban. A szobrászatban és a festészetben gátló anyag hiánya itt teljes káoszt eredményez, a rézkarctű nem a formát adja vissza, hanem a „gyarló kéz” kötetlen mozgását, a kompozíció előszörre sikerült vázlatát, amelyet még tovább ront a nyomtatás, a tükörfordítás és a sokszorosítás. (A gépi leképzés kritikája, – amely „A giccs” c. írásban is jelentkezik, – Walter Benjamin felfogásával mutat rokonságot.)

7. „Semmi sem veszélyezteti, köti most az én érzéseim szabadságát. Azt hazudom bele a dolgok-

ba, ami jólesik... mindent amit benne érzek, elvontkoztatok." i.m. 51. A szabad, szinte művészi interpretáció ismeretelméleti okokból fakadó vállalása Popper a legújabb interpretációs iskolák felfogásmódjával rokonítja. Így részben a hermeneutikával, amely szintén a jelen nézőpont tudatos vállalására épül. De még inkább a hermeneutikát követő szemlélettel, amely pl. S. Sontagnál jelentkezik, aki a modern művészet sajátosságai miatt tartja lehetetlennek a tökéletes megértést, helyette egy intellektustól mentes, közvetlen, szemléleten alapuló interpretáció mellett érvel. Ebben pedig Nietzsche mondására hivatkozik, mely szerint: „Nem léteznek tények, csak interpretációk.” Popper félreértés elméletének is a modern művészet tanulságainak levonása volt az empirikus alapja. A modern műjelenésének, esztétikumának relativizálódása, szubjektívizálódása döböntette rá a művészet ambivalens szellemi léteire, értelmezési nehézségeire, a beelátás veszélyére. (Erre mutat a fauves-okról írt „Párizsi levelének” részlete: „nem veszik többé tudomásul az üszköt. Nem látják zavarosaknak, furcsáknak, csúnyáknak a képeiket. Ők tudják, hogy mit keresnek abban a képben, és így jól is látják azt benne.” i.m. 55. Ugyanezt a problémát érinti a szín modern szimbolikus használatával, korábbi szerepének relativizálásával, önállósulásával kapcsolatban. i.m. 114.) Ugyanakkor Nietzsche inspiráló hatása Poppernél is feltételezhető „szkeptikus, önkényes”, minden „verésből diadalt” kovácsoló, szubjektivitását vállaló interpretációjában. Nietzsche hatására utal a művészet életproblémaként és nem tudományos problémaként való felfogása, mely válasz arra az értékvacuumra, melyet éppen Nietzsche tárt fel, s amelynek egyik megoldási lehetőségét Popper a művészetben látja. (Ez az attitűd jellemző két másik művészettudósunkra, Lukácsra és Fülep-re is.)

8. Szinte már önálló akarattal bíró lényekként írja le az egyiptomi szobrokat: „... a kő, melynek fölládozták magukat, meg tudja jutalmazni őket: ily módon bennük a kő erői játszhatnak, hogy erősebbnek érezzék magukat minden életnél, amiről lemondtak. Minden más törekvést elfojtottak magukban, hogy egészen átadják magukat a kő törekvésének...” i.m. 96. Ugyanilyen szemléletben ír a festészet anyagáról is: „Olyan anyag (Teig) volt ez, amely sohasem romolhatott meg, és mégis, talán vértett volna, ha beleszúrunk...” i.m. 75.

9. Lásd például „Dialogus a művésztől.” i.m. 9–10.

10. Az esztétikai problémák tudatos kidolgozása felé mutatnak azok a popperi kérdésfelvetések, amelyeket a modern esztétika csak jóval később vizsgált. Így a nyitott mű koncepciója, az allegória és a szimbólum fogalmának befogadásesztétikai alapul való elkülönítése, a műnek az alkotó kifejezésétől való elválasztása, az Allteig fogalma (melyet később Lukács vitt tovább „egynemű közegében”), de maga a félreértéselmélet is.

11. „És mégis adatott egy lehetőség a szobornak: kifejezheti a lelket, ha nem ábrázolja.” i.m. 101. Popper szobrászati elveiben – (zárt tömeg, mozdulatlan, súlyosság) – a klasszikus normák hatása érezhető, gyökereit valószínűleg Hildebrand esztétikájában kell keresnünk, aki ugyancsak nagy szerepet játszott Fülep és Lukács görög szobrászatról alkotott felfogásában is. Ugyanakkor az indirekt, szellemet, lelket az anyagon keresztül megragadó szobrászati kifejezés elképzelésében Hegel hatása érezhető, amely szerint a görög szoborban

anyag és szellem tökéletes egysége jött létre. Ez az állítás egyaránt hatással volt Fülep formakoncepciójára (amely anyag és szellem kölcsönös egymást áthatásán alapul), és a mindhármójuknál jelentkező autonóm, zárt mű fogalmára is.

12. Erre utal egyik saját megjegyzése: „... ami a nagy művészetben egy és ugyanaz: a forma és a tartalom.” i.m. 54. Az anyag ilyen univerzális, szintetikus, szellemi jelentése Fülep gondolataival mutat rokonságot. A Popper által Brueghel-nek és Cézanne-nak tulajdonított homogén képi alpanyag fogalma jelenik meg Fülep interpretációjában is, amely szerint a cézanne-i „kép anyaga egyetlen modulált masszává válik.” (Magyar festészet. A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I–II. Bp., 1974. I. 372.) Popper interpretációjában a festő (Brueghel és Cézanne) a sokféle anyag, a természet tökéletes megragadásával jutott el az univerzális anyagig, a szellemhez, a stílushoz. Ugyanígy Fülep szerint Cézanne az anyag, a természet elfogadásával, teljes megragadásával, szintetizálásával jutott el ellentétéig, a szellemig. (I.m. I. 545. és 538.) Mind Fülep, mind Popper interpretációjában a mű anyag és szellem egymást kifejező korrelációjában, tartalom és forma azonosulásában jön létre. Poppernél már idéztük ezt a gondolatot, Fülepnél ugyanez vonul végig az Emlékezés-cikktől (i.m. II. 646.), a Donatello tanulmányon át (i.m. I. 553.), a Művészet és Világéretig. (Művészet és világéret. Bp., 1976. 307.)

13. Lukács elvont elvei látszólag függetlenek a művészettörténeti interpretáció kérdéseitől. Feno- menológiai törekvése azonban, amellyel az interpretációt meg akarja tisztítani az esztétikai normáktól, a modern művészettörténeti interpretációnak is követelménye volt, már a bécsi iskolánál is jelentkezett, akik egyrészt elvetették a művészet-történet egy esztétikai norma alapján való megítélését, másrészt esztétikai kvalitástól függetlenül, minden műtárgy vizsgálatát szükségésnek tekintették. Lukácsnak az a törekvése pedig, hogy a művet elválassza az alkotótól, rokon pl. Panofskyval, aki szerint az alkotás elidegenedhet a művésztől, s nem feltétlenül azonos annak szándékával.

14. LUKÁCS Gy.: A heidelbergi művészettudomány és esztétika. A regény elmélete. Bp., 1975. 56.

15. HAUSER, A.: A művészettörténet filozófiája. Bp. 1978. 5. Ez a szemléleti azonosság nyilván nem véletlen, hiszen Hauser ugyanaból a szellemi közegekből, a Vasárnapi Körből indult, mint Lukács, sőt birtokában voltak a Heidelbergi művészettudományi kéziratának egyes fejezetei. (ld. Bonyhai G.: Régi és új hermeneutika. Helikon. 1981. 23–132.)

16. FREY, D.: Zur Deutung des Kunstwerkes. Konkrete Vernunft. Ftschft. für Erich Rothacker. Bonn, 1958.

17. PANOFSKY, E.: Der Begriff des Kunstwollens. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. XIV. 4. Stuttgart, 1920. 324–326.

18. I.m. 162. Lukács művének további gondolatait itt nem vehettük figyelembe, mint ahogy elemzésünk egészében is csak a szűkebb értelemben a témánkhoz kapcsolódó állításait vizsgálhattuk.

19. Ezt az erőt az emlékezésben találta meg, mivel csakis ez képes a szüntelenül áradó lelki tartalom (a bergsoni durée) kimerevítésére, összefoglalására, redukálására, szemléletes, így kifejezhető formába alakítására. Az élmény emlékezés által létrehozott formája az általános, fogalmi megragadás felé halad, így közzölhető.

20. Az élményből kiinduló módszerének klasszikus példája a Montecassino-elemzés, amely Popperhez hasonlóan a művel való teljes azonosuláson alapul (i.m. I. 526.), és eltér attól a tárgyhoz kötődő konkrét érzelmi-érzelményléírásról, amely a kortárs művészettörténeti interpretációk formai elemzésében jelenik meg. Szélesebb életfilozófiai jelentéssel bír; rajta keresztül a befogadó a valóság szintjéről az általános-emberi létszintjére emelkedik. Ez a kataraktikus, pátoszteljes élményvalóság a fülepi interpretáció anyaga, kiindulási pontja.

21. A Fülep után kialakult modern művészettörténet a mű szellemi tartalmát egy kisebb időintervallum konkrétabb világnézeti jelenségeihez köti. Fülepnél még a Popperéhez hasonló, hermeneutikus jellegű korszak fogalom, a különböző korok rokon szellemi tartalmainak szabadabb összevetése érvényesül. (Ld. pl. Cézanne párhuzambaállítását Poppennél Brueghellal, Fülepnél Giottóval.)

22. Részben a művészet ambivalens, összetett létehez igazodás eredménye Fülep fogalmi rendszerének alaponása, az ellentétpárok, korrelációk használata. (A dualisztikus jellegű gondolkodás a századforduló egészének művészettörténetére jellemző.) A filozófia művészetéhez adaptálását mutatja az is, hogy a korrelációk központi pontjában a forma fogalma áll.

23. Ez a módszer érvényesül pl. a Montecassinó-interpretációban, ahol a mű életfilozófiai adaptációja (az egyéni élmény elemzése), filozófiatörténeti vizsgálata (a vallásos érzés változásainak elemzése) és művészettörténeti problémán (vallásos érzés és művészi fantázia viszonyán) belüli elhelyezése együtt jelentkezik.

24. Természet és művészet viszonyának már az ifjú Fülep művészetelméletében is két stádiuma van. Az elsőben – melynek összefoglalása az Emlékezés-cikk –, a természet még csak mint közömbös, alárendelt anyag jelentkezik, a hangsúly a formaadón, a természet lényegének emlékezés-általi kiemelésén, a szellem tevékenységén van. A természet a levés és az idő passzív világa, míg a művészet a lét és az örökkévalóság, az aktív szellemi teremtés birodalma. A természet befejezetlen és véletlenszerű, a művészet lezárt és szükségszerű, a természet a jelenségek, a művészet az ideák világa. Ezért a művészet az elsődleges, míg a „természet a művészet utánzása”. Természet és művészet viszonyának új felfogása jelentkezik a Montecassinói jegyzetekben, ahol a természetet már nem rendeli a művészet alá, hanem a kettő szoros egységét tételezi.

25. Ld. 12. jegyzet

26. Perneszy Géza szerint a változás, Fülep figyelmének a történelmi valóságra irányulása a világháború hatására következett be. (Egy magyar mű-

vészettfilozófus. In: Magyar Filozófiai Szemle. XIV. 1970/3–4. 641.)

27. I.m. I. 256.

28. „A közösség nélkül a művészet műtárgyak merő egymasmellettisége; az örök és idő korrelációja nélkül a történet esetek merő egymásutánisága.” uo.

29. „Jogosultságát meghatározza az élet szükség, az élete, mely önmagát akarja ismerni, jelenét a múlton keresztül, s nem csupán a múltat önmagáért.” uo. Mind a történelem formáltságának gondolatát, mind az élet önmegismeréséért való felfogását a Dilthey-i történetfilozófia befolyásolta, melynek Fülepre gyakorolt hatását szakdolgozatomban igyekeztem bizonyítani. (Kézirat. ELTE Művészettörténeti Tanszék. 1982. Diltheynek a hermeneutikával való kapcsolataira nézve ld. a 15. jegyzetben említett Helikon számot.)

30. „... közösség és folytonosság egymást feltételező tagok: az első mintegy a jelen pillanata megállítva és a térben kiterjesztve, a másik a jelen pillanata feloldva előre és hátra az időben. Az első a mindig cénál levő, befejezett és tökéletes, a másik az örökké fejlődő, minden momentumát meghaladó művészet. Az első az egyetemesnek és a nemzetinek, a másik az öröknek és a fejlődőnek korrelációja. E két korreláció szintézise pedig adja a művészetek egyetemes történetét.” i.m. I. 271.

31. Fülep egyszerre törekszik a művészeti ágak „objektív” szemléleti karakterének meghatározására és a művészeti ághoz tartozó alkotások értékelésére. Így figyelembe veszi azt a problémát, mely a művészettörténet, vagy a „szellemtudományok” bármelyik területére érvényes, nevezetesen, hogy tényei megragadása – szellemi jellegük miatt – értékszempontok nélkül nem lehetséges; a művészi alkotások megértése, értelmezése és értékelése nem választható szét. Ennek megfelelően a magyar művészetet is az alappokorrelációk alapján ítéli meg: a jelentős alkotók a fülepi interpretációban a művészeti ágak alappokorrelációira találtak rá. Így Lechner anyag és stílus korrelációjához, Izsó a contrapostóhoz, Szinyei és a nagybányaiak a kompozícióhoz, illetve fogalmi és optikai kép egységéhez jutottak el.

32. Mind a természetfilozófiai fogalmak, mind a lét és levés korreláció használatában Bergson filozófiájának hatását érezhetjük.

33. A hermeneutikus applikáció igényét maga Fülep is megfogalmazza: „Az életnek, a mára és a múlt keresztül a jövőre való hatás kedvéért íródtak tehát e sorok. Gondolkodóknak és művészeknek a művészet érdekében: indítatva a jelen művészet sorsán való tételődéstől és támogatva a múlt átgondolásától.” i.m. I. 258.

János Sturcz: Die Fragen der Werkinterpretation in der ungarischen Kunstwissenschaft zu Beginn unseres Jahrhunderts

Als wissenschaftstheoretisches, methodologisches Problem wurde die Interpretation in der ungarischen Kunstgeschichte nicht aufgeworfen. Trotzdem wurden in der Kunstwissenschaft zu Beginn des Jahrhunderts einige Gedanken formuliert, die die theoretische Problematik der Interpretation – auch international gesehen – unter den ersten berührten. So die „Missverständnis-Theorie” von Leo Popper – ein Vorläufer der neuen hermeneutischen Forschungen –, der die aus der inneren Gesetzesordnung und aus der äusseren Kommunikation des Werkes folgenden Gründe aufdeckte, die die Interpretation theoretisch umgrenzen. Die Poppersche These wurde von Georg Lukács in Richtung der Phänomenologie weiterent-

wickelt: Er ging bei der Heidelberger Kunstphilosophie von der Analyse der Struktur des schöpferischen und aufnehmenden Verhaltens aus. Er untersuchte die Fragen der inneren Ambivalenz des Werkes (die Diskrepanz von Erlebnis und Ausdrucksform, Materie und Form, Zeichen und Gezeichneten) sowie den komplizierten Kommunikationsprozess, im Laufe dessen das Werk zustandekommt.

Die theoretischen Fragen der Interpretation berührte auch der junge Lajos Fülep, der in seinen philosophischen Analysen die Untersuchung der äusseren geistigen Situation des Werkes mit der Untersuchung seiner inneren Gesetzesordnung vereinte. Er entwickelte seine Analyseermethode in seinem Werk „Magyar művészet“ (Ungarische Kunst; 1917) in Richtung einer eher historischen Auffassung weiter, indem er Interpretationsprobleme aufwarf, die aus dem Gegensatz von der geistigen Immanenz des Werkes und dem Prinzip der Geschichtlichkeit resultieren, und ein komplexes geschichtsphilosophisches Modell ausarbeitete, das zur theoretischen Erfassung der Gesamtheit des allgemeinen kunstgeschichtlichen Prozesses geeignet ist.

C. G. JUNG MÉLYLÉLEKTANI MÓDSZERÉNEK JELENTKEZÉSE A MŰVÉSZETTÖRTÉNETÍRÁSBAN

Freud nagyhatású személyiségpszichológiája után Jung volt az, aki pszichológiai módszerét, az analitikus lélektant a kultúrtörténet vizsgálatára is kiterjesztette, elsősorban az etnográfia és a kozmogóniai képzetekkel foglalkozó tudományágak területét érintve. A mitológia pszichikai összetevőkre visszavezethető elemeit kutató írásai közül nem egy a klasszika-filológia új szemléletű képviselőjével, Kerényi Károllyal közös gondolatot vet fel.¹ Életművének elemzői szerint írásaiban idővel egyre nagyobb tért nyertek a misztikus elemek. A „melyik az a mítosz, amelyet te élesz?”² nietzsche-i kérdését felvető Jung elméletébe sűrítette a romantikával feltűnő szubjektív mítoszinterpretációk számos elemét. A kortárs mozgalmak közül az ókori anya- és természetiségkultuszt felelevenítő, életmód reformot kínáló asconai teleppel állt kapcsolatban.³ Nem véletlen tehát, hogy Jung fogalmait széles körben felhasználja a 19. század második felétől kibontakozó szimbolikus tendenciákat elemző irodalom.

A jungi fogalmaknak a művészettörténetben való jelentkezése, egy empirikus módszernek történeti tudomány keretein belül való alkalmazhatóságának általános nehézségein túl, több problémát vet fel. Néhány szoros követőt kivéve, akik terminológiáját „szó szerint” ültették át elemzéseikbe, például Erich Neumann,⁴ szinte megszámlálhatatlan a jungi fogalmak (így az extrovertált és introvertált ellentétpár) használata.⁵ Az általa felvetett kérdések közül vannak, amelyek szinte egyidőben jelentek meg a művészettörténetben is, példazzák a Warburg Intézetben folyó, a szimbólumok vándorlásával foglalkozó tanulmányok, vagy az 1930-as években a hermetikus tanok bevonása az elemzésbe. A legnagyobb nehézséget azonban maguk a jungi fogalmak jelentik, így a művészettörténetbe is bekerült archetípus fogalom „nyitottsága”, mondhatni, akart homálya. Meghatározását maga Jung is többször megváltoztatta, finomította.⁶ Jeles művészettörténészek elvetették: Biaostocki pontatlannak, Gombrich statikusnak találta.⁷

Az álomban jelentkező archetipikus képek kozmogóniai képzetekkel, mítoszokkal mutatnak közös jegyeket, pontosabban a különböző helyen és időben létrejött mítoszok változataiból kielemezhető elemekből épülnek fel. Így például sok variációja ismert a sárkányt vagy kígyót legyőző hős képnek, a sötétség és a világosság szimbolikus harcának (Szent György és a sárkány, Apolló és Python kígyó).

Az archetípusok közül Jung különös jelentőséget tulajdonít az animus és anima fogalmának, vagyis a férfi és női princípium együttes hatásának (a férfiban élő női jegyeknek és fordítva), valamint az árnyék, a sötétség fogalmának, mely az elnyomott, az én-tudatból száműzött elemek összefoglaló elnevezése. Az anima hatására Jung pl. Démétér–Koré (Persephoné) mítoszával anya és leánya egymást kiegészítő egységére utal. A koré alak a női princípium számára az én-nél (Selbst) egyenlő, azaz a tudatos és tudattalan egységét jelzi, a férfi számára animaként jelenik meg.⁸ Az animus és anima képzőművészeti ábrázolásának legismertebb példái a hermafrodita képek, melyek mind a reneszánszban, mind a 19. század végi szimbolizmusban az emberi teljesség, a szellemi egység, az ellentétek kiegyenlítődének szimbolikus megfogalmazásai. A hermetikus irodalom ellentétpárjainak megjelenítését ismeri fel egy alkimista kézirat hermafrodita ábrázolásaiban.⁹ Az árnyék és sötétség szimbolikus ábrázolásaira, a jungi meghatározást követve, számtalan példát lehetne felsorolni a romantikus festőktől, grafikusoktól a szorongás érzékeltetésében már tudatosan pszichológiai hitelességre törekvő szimbolista és szecessziós alkotókig.

Jung az ember ideális állapotát a tudatos és tudattalan rész összhangjában látja. A modern ember lelki problémáinak gyökerét, az archaikus emberrel való szembeállását az egyensúly megbomlásához vezeti vissza: Az embert megfosztották „pszichikai identitásától”, a „misztikus részvételtől” – írta.¹⁰ Az álmok felfedik a pszichológiai egyensúlyvesztést: „Ha az értelem szunnyad, előjönnek a szörnyek” – írta Goya a Capriccios-sorozat ismert címlapjára. A romantikától makacsul visszatérő álom-ábrázolások és a kozmikus jelenlétet sugalló tájképek a pszichológiai megközelítés szempontjából a megbomlott egyensúly helyreállítására tett kísérletek. A 19. századdal újraeledő misztikus, ezoterikus tartalmak, a „sötétség”, a „démoni” vonzása, a gyötrő gondolatok feltárása, a „szörnyek” felidézése, a sátánosság századfordulóig élő kultusza mellett egyensúlyként a népmesék jó tündéreinek, a vallási közegekből kiemelt tisztaságot, jóságot képviselő figuráknak a feltűnésében is az ellentétek kiegyenlítésére való törekvés jelét látja.

Az álomban a tudattalan tartalmak spontán módon, színes, energiával telített, változatos „archetipikus képekben” jelennek meg. Mély hatásuk azzal magyarázható, hogy már rég nem tudatos élményekre emlékeztetnek. Jung „archetipikus kép”, azaz szimbólum-meghatározása látszatra megegyezik a művészettörténetben is használatos szimbólum-fogalommal: „Amit szimbólumnak nevezünk fogalom, elnevezés vagy kép (image), mégha ismert is számunkra a mindennapi életből, konvencionális és evidens jelentésén túl valami egyebet is tartalmaz. A szimbólum valamely bizonytalan, ismeretlen vagy számunkra rejtett dolgot zár magába.” „Egy szó vagy kép szimbolikus, amikor valamely többletet tartalmaz, mint ami nyilvánvaló és közvetlen értelme.”¹¹ Jung példaként az Ember és szimbólumai című kötetben a négy evangelista közül három állatalakban való szimbolikus ábrázolását, valamint az ezzel analóg Hórusz és négy fia ábrázolását említi. Más szimbólumelméletektől, így a művészettörténetben ismert meghatározásoktól elsősorban abban különbözik, hogy a szimbólum ismeretlen, felfejthetetlen részét tulajdonképpen azonosítja a tudattalantól feltörő tartalmakkal, melyek – mint láttuk – részben az egyén belső individuális életét, részben az archetipikus tartalmat tükrözik.¹²

Megkülönbözteti a tudatos szimbólumalkotást és a tudattalanul, spontán létrejött szimbólumokat. A szimbólumok Jungnál az emberi megismerés egy-egy fokát jelzik – a szimbólumalkotást nemcsak a gyermeki és a primitív emberi gondolkodás sajátjaként, hanem a megismerés autonóm módjaként értelmezi. A jungi elképzelés Ernst Cassirer elméletével mutat rokon vonásokat. Cassirer a szimbólumalkotásnak az emberi gondolkodásban való kiemelkedő, sőt elsődleges szerepét hangsúlyozta, de a nyelvi forma fenomenológiájára irányuló kutatásaiban arra is felhívta a figyelmet, hogy a jel és a jelentés között a mitikus szemléletben nincs különbség: a „szó” megegyezik a „dologgal”,¹³ vagyis nincsenek meg a szimbólum jellemző vonásai. A tudattalantól vagy korábbi elméletek szerint a néplélekből születő mítoszok szimbolikája nem azonos a fentebb ismertetett szimbólum fogalommal, alapjában véve irracionális tartalmak megközelítési módjának tekinthető.

Többen is tárgyalták a lehetséges azonosságokat a platonai ideák és a történeti elem mögött az örök, változatlan tartalmakat hordozó archetipusok között. A platonai ideák a dolgok archetipusai, ősmoddelljei. Az ideák az értelem, a szellem világába tartozók. A jungi archetipus azonban inkább a neoplatonisták művészet-elképzelésével, és nyomukban a szimbolizmus teoretikusaival (így Aurier-val) az idea megjeleníthetőségével és az univerzum élő, korrespondenciákkal átszőtt egységként való felfogásával hozható inkább kapcsolatba.

Témánkat közelebről érintő kérdés, vajon van-e átmenet az álmokban amorfi és dekomponált formákban megjelenő szimbolikus képektől a művészeti alkotásokban őrzött kulturális örökséghez, egyáltalán az esztétikumhoz. Jung az álomban megjelenő szimbolikus képeket közvetlenül egy-egy mitológiai jelképhez vezeti vissza; pl. egy mitológiai ismeretekkel

nem rendelkező kislány álmából a földanya kultusz, az újjászületés szimbolikájának elemeit bontja ki. Máshol egy betege lepkéhez fűződő asszociációi indítják el a fényben megégő, illetve a fény felé, azaz isten felé vágyódó ember szimbólumainak szinte költői áradatát, a tűz-istenek, nap-ábrázolások felsorolását.¹⁴

Jóllehet Jung elsősorban nem műveket vagy alkotókat, hanem az alkotói folyamat pszichikai tényezőit vizsgálja, néhány közvetlenül irodalmi vagy képzőművészeti alkotást elemző tanulmányában, a fentiekhez hasonlóan, igencsak keskeny, a művészeket illetve a műveket a betegetől illetve a betegek alkotásaitól elválasztó határvonal. Picassóról írt tanulmányában a művészeket, ahogy a betegeket, két fő csoportra osztja, neurotikusokra és skizofrénekre. Picassót például az utóbbi csoportba sorolja: Picasso műveinek jellemzői a ziláltság, az érzelmi hidegség, a kiegyenlítődés hiánya. Ilyen értelemben nevezi Picasso irodalmi testvérének Joyce-ot.¹⁵ Bármely típushoz tartozzon is a művész, az alkotás lényege a műveiben rejlő szimbolikus tartalom. Picasso „kék periódusának” képein a mindennapi élet eseményeit látjuk, de a kék szín uralma a mélybehúzó, démoni erők jelenlétét sugallja. A kék az éjszaka színe, a holdé, a vízé, az egyiptomi alvilág „Tuat-kékje”.¹⁶ Az alkotói folyamatot az alászállás szimbólumával, a Hadesbe való utazással hozza kapcsolatba, melynek célja megegyezik a misztériumvallásokéval, a beavatottság, a titkos tudás eléréseért az ember egységének visszanyeréséért történik.

A művész Jung szemében mágus, vizionárius, aki a kollektív tudattalanba lemerülve képes tapasztalatait mások számára is érthető formába önteni. A néző élménye a fölismerésen alapul: egyéni élményében benne rejlik az archetipikus kép. „A művészet az alkotóval vele született ... az embert eszközként használja.”¹⁷ Az archetípus-fogalom egyik alkotáslélektani vetülete, hogy nincs sem teljesen egyéni, sem teljesen kollektív alkotás. Jung az alkotás mágiakusnak nevezett jegyeit, az ihletet, a műzsát vagy számos más névvel illetett kiindulópontját archetipikus anyagból származónak tartja. „A művészi alkotás és cselekedet titka a lélek eredeti állapotába való alámerülés; mert ettől fogva, ezen a szinten nem az egyén, hanem a teljes csoport felel a megélt ingerekre, nincs többé szó egyetlen személy öröméről és gondjáról, hanem egy egész nép életéről. Ezért egy remekmű jóllehet objektív és személytelen, legmélyebb rétegeinkben érint.”¹⁸

Ugyanezt a gondolatot szólaltatja meg a Picassóval beszélgető André Malraux az Obszidián fej egy részletében: „– az érdekel tehát, hogy vajon vannak-e olyan formák, kissé bizonytalan formák, mint például egy festmény terve, amelyek azután kialakulnak, reinkarnálódnak? és ha vannak, miért vannak? Mert megfelelnek valaminek, ami mélyen, nagyon mélyen bennük rejlik? És vajon magának a formának következtében-e, vagy azért, mert a forma kifejez valamit?” Ugyanitt Picasso tréfásan a következőket mondja: „A festők kétségkívül festőkként reinkarnálódnak.”¹⁹

Jung elméletében több korábbi elképzelés keveredik. A 19. századi néplélek elmélet is hatott az emberiség mitikus, mesei élményanyagából merítő művész-kép kialakításában. A *Psychologie und Dichtung* című tanulmányában írja: „Nem Goethe teremtette a „Faustot”, hanem az a lelki összetevő, melyet Faustnak nevezünk, Goethét. És mi a „Faust”? Faust szimbólum, nemcsak szemiotikai utalás vagy allegóriája egy régi ismeretnek, hanem egy, a német lélekben ősidőktől élő hatásvonala kifejeződése, mely Goethét megalkotásában segítette.”²⁰

Az alkotó alapjában passzív vizionáriusként (akár extravertált, akár introvertált alkotói típusba tartozik) való felfogásából következik az örültek művészetének vagy a beteg művész alkotásának elfogadása, nem esztétikai kritériumok alapján, titokzatos erő eszközeiként valamilyen örökérvényű igazság kimondásában. Hasonló volt a gyermekrajz, a népművészet évezredek kultúrákat őrző elemeinek felfedezéséhez vezető gondolati folyamat.

Itt kell megemlítenünk, hogy a tudattalan tartalmak közvetlen felszínre hozhatóságának

gyakran visszatérő, óriási kísérletező kedvet felszabadító eszméjét is gyakran Junghoz kapcsolják, elhanyagolva a művész, ha minimálisra is szorított beavatkozó gesztusának fontosságát, jóllehet a művész mágus voltát hangsúlyozó Jung sem tett egyenlőséjelet a tudattalantól nyert kép és a műalkotás közé.

A művészettörténeti tanulmányt író pszichoanalitikusok, így például Aniéla Jaffé, javára írható, vitatható megállapításaik ellenére, hogy az archetípus számtalan megjelenítési lehetőségét követve, rendkívül széles a legkülönbözőbb kultúrákból és a művészet szinte minden területéről kölcsönzött példatárát alkalmaznak.²¹ A Jung és tanítványai által összeállított *Az ember és szimbólumai* c. kötet szerzői abból indulnak ki, hogy minden szimbólummá válhat, a természeti jelenségek, különböző emberi eszközök és absztrakt formák. Jaffé a szimbólumalkotásnak ezt a már említett „mitikus” formáját, mely egyébként a középkori gondolkodásból élő vonulat, a kőkultusz születését és a modern szobrászatot összekötő közös elemnek látja. A kő kultikus tárggyá emelésében és a 20. századi szobrászat emberre utaló formái mögött így a kő természetes jegyeinek szándékoltt meghagyásában ugyanazon szimbólumteremtő magatartás ellentétes irányú megvalósulását látja. Jaffé, Jung nyomán, a kör-szimbolikát is vizsgálja, mint a tudatos és tudattalan egykor meglevő egységét a mandalákban, yantrákban, várostervekben, vagy a Krisztus a négy evangelistával ábrázolásokban és a rózsablak kompozícióikban. Jung ugyanebben a kötetben a test és a lélek egységének, az ellentétek kiegyenlítődéésének alkímista szimbólumával, a *quadrata circuli* ábrázolásokkal foglalkozik. Jaffé ugyanilyen szempontból elemzi a betegek rajzait és olyan kiemelkedő műveket, mint Klee *Az értelem határai* című kompozícióját, amelyen a kör a végső igazság, a teljesség jelentésével felruházott. A pszichikai egység e szimbólumai Jung szerint nem „kitalált” dolgok; „elfelejtett mélységekből törnek fel újra, hogy a tudat legmélyebb ösztöneit és a szellem legmagasabb ösztöneit kifejezzék, egyesítve a modern tudat specifikus jellegét az emberiség évezredek múltjával.”²²

A pszichoanalízist és Jung elméletét az irodalomtörténet korán és széles körben hasznosította. A legismertebb Jung követők közé tartozik Maud Bodkin, aki az archetípus fogalmát az irodalomtörténeti elemzésének alapkategóriájaként használta. A világirodalom legismertebb alkotásaiból kiemelt néhány visszatérő témát, „archetipikus mintát”,²³ így többek közt a zsarnokot elűző hős történetét, aki az esetek többségében a zsarnok által elűzött előző király örököse (Hamlet, Oresztesz...). A témák szívós továbbélésének, örök visszatérésének okát az archetípusok erős képszerőségében és érzelmi töltésében látta, amely egyúttal a költészet emocionális hatásának tetszetős magyarázatát is kínálja. Bodkint olvasva, mivel csupán főműveket elemez, nem válik világossá – amint ezt a korábban említett kötet jelentős és kevésbé jelentős alkotásokat ötletszerűen egymás mellé helyezett művészettörténeti és művészetén kívüli példái is bizonyítják – hogy az archetipikus tartalomra való utalás önmagában még nem jelenti esztétikai érték jelenlétét.

A művészettörténeti irodalomban, ahogy az irodalomtörténetben, a pszichoanalízis módszerével is érintkező kérdésfeltevés elsősorban a művészeti korok egymásból való épülését, a tradíció, a sztereotípiák (tartalmi és formai) jelentőségét elemző tanulmányokra jellemző, így a „kerettémák” (J. Białostocki) vagy „toposzok” (E. R. Curtius) elméletére. Cassirer filozófiájában az emberi gondolkodás döntő jelentőségű részévé vált a szimbólumalkotás. A Cassirer nézeteit osztó Warburg-iskola képviselői különböző korszakokban a szimbólumok, allegóriák továbbélésével, átalakulásával foglalkozva a hagyomány eddig nem ismert erejére figyeltek fel. De a szimbólumok különböző jelentésrétegei között a Junghoz kapcsolható, a közvetlen tapasztalat és az értelmi racionális valamely köztes szintjén elhelyezkedő mágikus mitikus réteg nem játszik jelentősebb szerepet.

A művészettörténet olyan nagyjelentőségű kutatója, mint Gombrich a jungi mitológiai

alapállást elhagyva vizsgálta a séma, az uralkodó szabály alkotókra való hatását a Művészet és illúzió már említett kötetében.

A szimbólumok freudi és jungiánus megközelítése különösképpen a szimbolista festészet sokáig historizáló mesterként ismert alkotói, így Gustave Moreau művészetének interpretálásába hozott fordulatot. A mítosz pszichológiai hitelű egyéni feldolgozóját látjuk ma benne, ahogy a preraffaelitákban is.²⁴ Oidipusz és a szfinx című művén a témát korábban szintén feldolgozó Ingres-rel szemben a mitológiai történetben két akarat összecsapását láttatja a jó és a rossz örök harcára is utalva.²⁵ A *L'Ange et le Sphynge* (1897) szerzője, Edouard Schuré e művét elemezve egyenesen arra a következtetésre jut, hogy Moreau festményén a rejtély maga az ember.²⁶ Szent Sebestyén és Orfeusz, Orfeusz és Keresztelő Szent János egymásra asszociáló megfogalmazásai, vagy más oldalról a szimbolista nemzedék képein és írásaiban újra és újra visszatérő témakörök (Salome, Phaeton, ... stb.) a mítosz új, szubjektív szempontú megközelítését példázzák. Moreau műveinek elemzői elsősorban Freud nyomán a festő személyéből fakadó vonások, így például a fenyegető nőkép megjelenésének okaira mutatnak rá, de műve megközelíthető az archetipikus tartalmak, az „örök visszatérés”, a kozmikus időciklusokat felelevenítő időfelfogás jungi fogalmai felől is.

Moreaunak a korabeli régészeti felfedezéseket beépítő, különböző kultúrák és hitvilágok szinkretikus szemléletén alapuló művei nagy hatást gyakoroltak kortársaira, az induló szürrealista mozgalomra, sőt még Malraux képzeletbeli múzeumára is.

A szimbolisták elődeikhez, Boschhoz és a romantika démonikus, misztikus, ezoterikus tartalmakat megfogalmazó mestereihez hasonlóan az álom vagy mesterséges eszközök (drogok) felhasználásával kitágítani vágyták egyrészt az érzékelés, másrészt a visszaemlékező képzelet határait; az emberben rejtőző mélységek és a mítoszokban, mesékben fennmaradt archetipikus képek láttatói kívántak lenni. Ezt a folyamatot példázzák többek közt, Ingres-től Gustave Moreau-ig és Ludwig von Hofmannig az aranykor toposzát felelevenítő képek. Az ismeretlen, a még nem látott, fel nem fedezett vagy elfelejtett tartalmak kutatásai és a pszichológia új irányjai a 19. század végén történetileg is összetetlalkoztak. Részben ezzel magyarázható az álom téma a századfordulón újra feléledő kultusza és a mitológiáknak, sőt magának a történelemnek is történelem felettiként való felfogása.

A vízió, a hallucináció, az álom által felidézett világ a szimbolizmusban először Odilon Redon grafikáin jelent meg, mint az ideák és a belső szorongások adekvát kifejezése. A szimbolisták, majd a szürrealisták a világ nagyhatású realista és naturalista megközelítésével szemben a vízió szuggesztív ereje növelésének eszközét a Freud, Jung és Bachelard nézeteit összegző Robert E. Delavoy szerint az álomban megjelenő archetipusok hű felidezésében találták meg: „jól álmodni, a tudattalanban rejtőző archetipusok lázalmához való hűséget jelenti.”²⁷

A szimbolizmustól a szürrealizmushoz átvezető utak művészettörténetbeli feltárásával a szinkretikus mítosz interpretáció is új megvilágításba került. Míg a szürrealizmus első fejezete elválaszthatatlan Freud teóriájától, második világháború utáni fejlődésében egyidejűleg Jungnak az álmok alkimista szimbolikáját elemző műveivel Breton is az alkimisták műveiből merít ihletet a „Nagy Mű” megalkotásához, „a világ hieroglifikus kulcsa” megtalálásához.²⁸ Jung egész kötetet szentelt a művészet és alchimia kapcsolatának, melyben többek közt az alchimia fő figurájáról, Hermesről, illetve Mercuriusról közölt tanulmányt.²⁹ A hermetikus irodalom felfedezése volt ez az időszak. Jung egy 1935-ben tartott előadásában az álmok alkimista szimbolikáját elsőként elemezte. Charles de Tolnay ugyanez évben megjelent Pieter Brueghel monográfiájában felhívja a figyelmet, hogy Brueghel Henri de Nicolaes hermetikus szektája részére készített műveket. A későbbiekben Brueghel és Hieronymus Bosch szimbólumvilágának egyik kulcsát is a kor hermetikus irodalmában találták meg.³⁰

Jung teóriája, minden külső körülménytől, társadalmi és világnézeti meghatározottságtól függetlenül öntörvényű rendszere elsősorban tipológiai rendszerezést sugall követőinek, akik között a szimbolizmussal foglalkozó művészettörténészek és Joan Evanson kívül főként a 20. századi művészet specialistáit találjuk.

Az absztrakt festészetet tekintve Heinrich Lützelér például elképzelhetőnek tartja „az absztrakt képek leírását pszichoanalitikus tényállások leírásával”.(!) A mélylélektan és az absztrakt művészet célját a forrás, az ősképek megtalálásában, a formáló erők megragadásában látja. Az absztrakt festészetet a romantikával induló fejlődési lánc részének látja; mely szerint a művészet feladata archetipikus képek felidézése. Bizonyítékként Kleet idézi, aki a teremtetést, mint „genezist” fogta fel, mint a vég-okokhoz való leszállást. Az „ősi törvényt” keresve, a „mintaképtől az ősi kép felé halad.”³¹

A Jung-követőnek ismert, de elsősorban Worringer elméletét továbbfejlesztő Herbert Read az „északi ember” lélektani sajátosságaiból levezett, metafizikai nyugtalanságot tükröző művészet-képet a 20. századi művészet egészére kiterjesztette.³² Erich Neumann, Jung közvetlen követője, egy-egy korszak meghatározó formaelemét, a gótika felfelé törését, az egyiptomi szobrok zártságát archetipikus gyökerekre vezeti vissza.³³ Henry Moore-ról írt monográfiájában két művésztípust különböztet meg: az ugyanazon archetipikus képen dolgozó művészeket és a mindig új tartalmat és kifejezési formát keresőket. Moore az első típusba tartozik, mivel egész életén át egyetlen, de az élet teljességét befogó archetipikus tartalmat a „nagy nőiség”, a „nagy anya” figuráját fogalmazta mindig újra. Neumann érvelésében fontos szerepet játszik a Moore által gyermekkorában átélt élmény, a 11. századi yorkshire-i templom szobrainak látványa, melyeket később a művészetére jelentős hatást gyakorló mexikói esőisten szobrokhoz hasonlított. E kettős élmény vezette el Moore-t egy ősi szimbólum, a föld, az anya istennők megfogalmazásához.³⁴

Jung hatása fellelhető André Malraux írásaiban is.³⁵ Malraux a *Monnaie de l'Absolu* címet viselő, a művészet pszichológiáját megteremteni vágyó ciklusának III. kötetében a 19–20. századi művészet archetipikus képeiről szólván, korunk művészete meghatározó jegyeit a természetközelség megújulásában, az animizmusban, démonokat és kultikus szertartásokat félélesztő voltában látja.

Malraux különböző, térben és időben távoli kultúrák imponálóan széles, de felszínes analogizálására is csábító emlékmagyagából válogatva, szintén sztereotípiákra bukkan. A sorozat *Les voix du silence* című kötetében a stílusok sokféleségéből, változékonyságából, a különböző kultúrák egymás mellé helyezéséből Malraux az emberi kreativitás történetét bontja ki, a művészet „anti-sorsként” való megfogalmazását. Az elmúlt korok mágiájának, mítoszainak, meséinek helyét elfoglalja, betölti a művészet, az alkotó tevékenység, mint a lelki egyensúly, a halállal való szembeszégülés maradék lehetősége.

Számos fogalmában (animus, anima, androgyn stb.), de témánkat közelebről érintő kérdésekben a mitológiai, irodalmi és képzőművészeti analógiák keresésében a pszichológiai szempontot episztemológiai kutatásokkal egyesítő Gaston Bachelard is Jung módszerét folytatta. Bachelard-nál, ahogy Jungnál, a tudomány és költészet keveredik; a művek olvasata meditációt és álmot von maga után. Így Jung nyomdokaiba lépve a tűzről, mint „archaikus komplexusról” ír tanulmányt. A tudományos meghatározások „tévedéseit” a tűzről való szubjektív meggyőződések pszichoanalízise révén, régi hitek és legendák alapján kívánja korrigálni. Tanulmányában a tűz szexuális szimbolikájától és a Prometheusz legendától, az alkohol elemzésén, az E. T. A. Hoffmann puncsában égő tűzön át, Novalis és Schwedenborg öntisztító illumináció fogalmáig jut el. Claude Monet Tavorórsák sorozatának elemzése is mitológiai, irodalmi reminiscenciák sorát kelti fel benne; a víz reflexeinek pillanatnyiságára és a mélység érzékeltetésének rejtejt dialektikájára utal.³⁷

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a művészettörténetben, elsősorban a 19–20. századdal foglalkozó írásokban általánosan tekinthető a jungi mélypszichológia által felvetett szempontok jelentkezése. Integráns részévé vált a művészet szimbolikus-mitologikus jegyei kutatásának, jól lehet az alapformák elemzését célzó dimenziói ellenállnak mindenfajta rendszeralkotási praktikumnak. Ha a pszichológia szemszögéből történő leírások végtelenen szubjektív, excentrikus vagy egyenesen hibás végkövetkeztetésekre jutottak is, hozzájárultak a hagyomány által megkövesedett határokat áttörő intuitív gondolkodás, vizsgált tárgya (az emberi psziché) szempontjából a kultúrák egészét figyelembe vevő, szintetikus látásmód elfogadtatásához.

JEGYZETEK

1. Közös munkájuk: Jung, C. G. und Kerényi, K.: *Das göttliche Kind (Das göttliche Mädchen)*, Zürich 1951.

2. JUNG, C. G.: *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. Vorrede zur vierten Auflage.* Olten und Freiburg im Breisgau, 1973, 13.

3. LINSE, U.: *Der Rebell und die „Mutter Erde“: Asconas Heiliger Berg in der Deutung des anarchistischen Bohemien* Erich Mühsam; ROSENBAUM-KROEBER, S.: *Was ist Eranos und wer war Olga Fröbe-Kapteyn? Monte Verita.* Gemeindemuseum. Ascona, 8. Juli bis 30. August 1978, Milano, 1978.

4. NEUMANN, E.: *Die archetypische Welt* Henry Moores. Zürich, 1961.

5. Hans H. Hofstätter példál a Jugendstil introvertáltságáról ír, szemben az expresszionizmus extrovertáltságával. HOFSTÄTTER, H. H.: *Idealismus und Symbolismus.* Wien und München, 1972. 104.

6. Jung archetipusa a kollektív tudattalan (inconsient collectív) kifejeződése, Freud egyéni tudatalattijával (subconscient) szemben, mely a visszafajtott vágyak halmaza, a kollektív tudattalanban az emberiség évezredek tapasztalatai sűrítődnek, melyek csak felszínnyokon és részlegesen, az álmok útján adnak hírt magukról. Jung egyik, miszticizmusát is tükrözö meghatározása szerint „az archetipus sem absztrakt, sem konkrét. Primitív „ösztonnyelven” (például szexuális) vagy „szellemi” módon is kifejeződhet... Ez az önmagában való archetipus pusztán „hármasság”, amely bármely tartalommal beteljesedhet.” Idézi BALMER, H. H.: *Die Archetypentheorie von C. G. Jung.* Eine Kritik. Berlin–Heidelberg–New York, 1972. 85. Jung kiindulópontja Freud szabad asszociációs módszere volt, melynek segítségével feltárható a beteg álmában megjelenö pszichés probléma, de a szabad asszociáció kiváltója Jungnál bármi lehet (imamalom, egy szokatlan kép, írás vagy a tibeti mandala elve elmélkedésre szolgáló képe), s nemcsak szexuális szimbólumokat közvetít, hanem éppen a művészet visszavetített példájából kiindulva ősidőktől jelenlevö és ismétlödö tartalmakat hoz felszínre. Már Freud is felfigyelt az álomnak nem az álmódó személyéből magyarázható, velünk született elemeire, melyet „archaikus maradványoknak” nevezett. Jung archetipusa, „elsődleges képe” újra és újra ismétlödö tartalmakat takar, az egykori ember pszichéjét, fejlődése különbözö álmásainak nyomait is mutatja. A múlt (és biológiai determinizmusának következményeképp a jövő is) megjelenik a tudattalanban; a primitív népek-

nél még megörzött rítusok, mítoszok motívumai felismerhetök az álmokban. Az archetipikus képeket az egyén életjelenségekhez való viszonya, elsősorban konfliktushelyzetei hozzák felszínre.

7. BIAŁOSTOCKI, J.: A „kerettémák” és az archetipikus képek. In: Régi és új a művészettörténetben. Művészet és elmélet. Bp. 1982, 167–177; GOMBRICH, E. H.: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája.* Bp. 1972, 100.

8. JUNG, C. G.: *Zum psychologischen Aspekt der Korefigur.* In: *Archetypen und das kollektive Unbewusste.* Gesammelte Werke IX. Olten und Freiburg im Breisgau, 1976; JUNG, C. G. und KERÉNYI, K.: i. m.

9. JUNG, C. G.: *Paracelsus als Geistige, Der Geist Mercurius.* In: *Studien über alchemistische Vorstellungen.* Olten und Freiburg im Breisgau, 1978.

10. JUNG, C. G.–FRANZ, M.–VON HENDERSON, J. L.–JACOBI, J.–JAFFÉ, A.: *L'homme et ses symboles.* Paris, 1964. 45.

11. JUNG, C. G.: *L'homme... 20.*

12. Jungnál a libido katalizátor szerepet játszik, az elnyomott, a tudattalanba került tartalmak felszabadulnak, szimbólumokba áradnak.

13. CASSIRER, E.: *Philosophie der symbolischen Formen.* Erster Teil: *Die Sprache.* Berlin, 1923. 56.

14. JUNG, C. G.: *Symbole der Wandlung... 106–156.*

15. JUNG, C. G.: *Picasso (1932).* In: *Über das Phänomen des Geistiges in Kunst und Wissenschaft.* Olten und Freiburg im Breisgau, 1971. 151.

16. JUNG, C. G.: *Picasso... 154.*

17. JUNG, C. G.: *L'âme et la Vie.* Paris, 1963. 269.

18. JUNG, C. G.: *L'âme... 267–268.*

19. MALRAUX, A.: *Az obszidián fej.* Bp., 1976. 122–123, 129.

20. JUNG, C. G.: *Psychologie und Dichtung (1930).* In: *Über das... 118.*

21. JAFFÉ, A.: *Le symbolisme dans les arts plastiques.* In: JUNG, C. G.: *L'homme... 230–272.*

22. Idézi JAFFÉ, A.: *Le symbolisme... 243.*

23. BODKIN, M.: *Archetypal Patterns in Poetry.* Psychological Studies of Imagination. New York, 1958.

24. Ld. HOLTEN VON R.: *Gustave Moreau, symbolist.* Stockholm, 1965; MATHIEU, P. L.: *Gustave Moreau.* Oxford, 1977.

25. HOLTEN, v. R.: i. m. 197.

26. Idézi HOFSTÄTTER, H. H.: *Gustave Moreau. Leben und Werk.* Köln, 1978, 71.

27. DELAVOY, R. E.: *Journal du symbolisme*. Genève, 1977. 185.
28. Idézi: NADEAU, M.: *Histoire du surréalisme suivie de documents surréalistes*. Paris, 1964. 191.
29. JUNG, C. G.: *Psychologie und Alchimie*. Zürich, 1944; *Studien...*
30. TOLNAY, Ch. de: *Pierre Brueghel l'Ancien*. Bruxelles, 1935. 50–51; lásd még: COMBE, J.: *H. Bosch*. Paris, 1946.
31. LÜTZELER, H.: *Absztrakt festézet. Jelen-tősege és határai*. Bp., 1970. 184–186.
32. READ, H.: *A modern festézet*. Bp., 1965. 56.
33. NEUMANN, E.: i. m.
34. NEUMANN, E.: i. m. 12.
35. KNAPP, B.: *Les voix du silence. Une lecture jungienne*. Lettres Modernes, Paris, 1978. 27–53.
36. BACHELARD, G.: *La psychoanalyse du feu*. Paris, 1949.
37. Bachelard a *Verve*-ben megjelent tanulmányát idézi (*Verve*, N^o 27–28, 1952) In: BACHELARD, G.: *La psychoanalyse...*

Katalin Gellér: Die Rolle der tiefenpsychologischen Methode C. G. Jungs in der Kunstgeschichte

Auf den verschiedenen Gebieten der Kulturgeschichte übte nach Freud Jungs psychologische Methode die umfassendste Wirkung aus. Unter seinen Begriffen, die auch in die Kunstgeschichte Eingang fanden, untersucht die Autorin vor allem die verschiedenen Interpretationen des Archetyps sowie die Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen dem Begriff des archetypischen Bildes und den Symboldefinitionen der Kunstgeschichte. Die bekannten Nachfolger der Jungischen Theorie (E. Neumann, H. Lützelner usw.) erforschten zwar vor allem die Kunst des 20. Jahrhunderts, aber die Jungische Terminologie ist auch zum Bestandteil der Schriften über den Symbolismus vom Ende des 19. Jahrhunderts geworden. Die Forscher des Symbolismus schrieben bald dem Inhalt, bald der Form eine psychologische Funktion zu, der psychologische Symbolbegriff gehörte jedenfalls in jede symbolische Typologie. Die Kenntnis von Jungs mystischer, an neuromantischen Zügen reicher Mythosauffassung spielte auch bei der Umwertung der grossen Persönlichkeiten der symbolischen Malerei, so auch Gustave Moreaus, eine Rolle.

AZ INTERPRETÁCIÓ ÉS A MŰALKOTÁS-TIPOLOGIA NÉHÁNY KÉRDÉSE A 20. SZÁZADI MŰVÉSZETBEN

1.

Németh Lajos az 1971-es „A mű és a történelem” című tanulmányában¹ három történeti műmodellt különböztet meg. Vitába száll a műalkotás történeti, merev, egyoldalú fel-fogásával, miszerint a műalkotás mindenkor alapvetően zárt, a valóság mimetikus leképezésén alapuló, mikrokozmosz-szerű struktúra; s ezzel szemben felállít egy történeti, műalkotás-tipológiai kísérleti modellt. Eszerint „A mű státusza ugyanis mindig összefügg a művészetnek történetileg meghatározott funkciójával. A művészet minden korban sajátos szimbólum, illetve jelentésstruktúra, amelyet viszonylatrendszerként értelmezhetünk, márpedig e viszonylatrendszer konkrét formája történetileg változó. A művészet története épp e viszonylatrendszerek történeti módosulása...”²

Jelen tanulmány erről a pontról kísérli meg megragadni az interpretáció és a műalkotás-tipológia összefüggésének kérdését. Az interpretáció is szükségszerűen összefügg a „művészetnek történetileg meghatározott funkciójával”.

Németh Lajos három történeti műmodellt különböztet meg fent említett, s a jelen tanulmány szempontjából kiindulási alapként szolgáló írásában: 1. „A rituális, mágikus rendeltetésű, illetve a rítus elemeként érvényes mű (típusa az ún. primitív, a középkori és a népművészet); 2. a 'zárt világot' képviselő, autonóm, klasszikus típusú (modellje a klasszikus görög és a reneszánsz) és némiképp a kettő között eklektikus átmenetet alkotó; 3. a személyes megnyilatkozást tolmácsoló (típusa a romantikus, illetve az expresszionista mű).”³

Ez utóbbi műtípus sajátos kibontakozása és differenciálódása jellemzi a 19. század második felétől kialakuló modern művészetet, ami a 20. század folyamán radikalizálódik és teremti meg a maga legszélsőségebb és legtisztább megnyilatkozásait. Ugyanakkor ez utóbbi műtípus alkalmas arra is, hogy a másik két műtípust – a maga sajátos, „önkéntes”, a történelmi, kulturális szituáció szerint megkívánt módon – átértelmezve önmagába építse, felszipantsa. A Németh Lajos-féle három történeti műmodell harmadik típusát, a „személyes megnyilatkozásokat” közvetítő „romantikus-expresszionista” műtípust próbáltam történetileg konkretizálni „A műtípusok kérdése a 20. században” című tanulmányomban⁴; s a következő fejtegetésekben erre szeretnék támaszkodni. A speciális probléma itt tehát nem az, hogy miképpen lehet a 20. századi művészet igen eltérő jelenségeit típusokba rendezni, hanem az, hogy miképpen függ össze a tipológiai rendszerezés funkcionális és fenomenológiai módszere a műalkotások interpretációjának módszereivel.

Fentebb említett tanulmányomban a Németh Lajos-féle harmadik műtípust egyfajta keretnek tekintem, ami magába foglalja a jellegzetesen 20. századi műtípusokat. Ez a „keret” azért működhet „keretként”, mert az alá rendelt jelenségek mindenfajta eltérő jellegzetességük, ellentétes karakterük ellenére számos lényeges közös mozzanatot tartalmaznak. E közös mozzanatok erősebbek az egyes jelenségek közötti eltéréseknél; mivel a közös mozzanatok a 20. századi művészet történeti funkciójára reflektálnak, míg az eltérő mozzanatok a történelmi kihívásokra adott különféle válaszlehetőségek sokféleségéből adódnak. A Németh Lajos-féle harmadik műmodell eltérő jelenségei egyaránt, közösen elhatárolhatók az első és második műmodelltől, mivel azok egy más társadalmi, kulturális funkciót betöltő művészetre vonatkoznak. „A személyes megnyilatkozást tolmácsoló” romantikus és expresszionista műtípus egy olyan művészeti funkcion alapuló művészetre vonatkozik, amelyben a művészeti te-

vékenység az individuum önteremtéseként tétéleződik, s a műalkotás az elszigetelt individuum személyes üzenetének, értékfelfogásának közvetítője. Megszűnik a társadalmi preformáció – ami a műalkotást bekapcsolta a társadalmilag lebontható, értelmezhető kommunikációs láncolatba –, mivel megszűnt a kollektív világnézeti (vagy mitológiai) meghatározottság és az ezen alapuló homogén kulturális értékrend. A „külső determináció” helyét a szubjektív választás, vállalás és ennek esztétikai hitelesítése, indoklása, legitimizálása váltja fel. Ezzel együtt megszűnik egyrészt a művészet rituális beágyazottsága, s a műalkotás többé nem a kollektív-társadalmi értékrend szimbolizációja (és ezen keresztül a társadalmi érvényesség konzerváló-tudatosító eszköze), ahogy ez a mágikus, rituális művészetben és a népművészetben volt; másrészt pedig megszűnik az autonóm, mikrokozmosz-szerű műalkotás, mivel ez alapvetően a „külső” és a „belső” egységén, a társadalmi, világnézeti, életformabeli „makrokozmosz” és az ezt mimetikusán leképező művészi „mikrokozmosz” egységén alapul. Mivel ez az egység megszűnt, az ezt tükröző művészet-funkció is megváltozott.

Mindebből az következik, hogy a Németh Lajos-féle harmadik műtípusba sorolható művészeti jelenségek markánsan elhatárolhatók a megelőző két másik műtípus jelenségeitől. Ugyanakkor azok a ténylegesen meglevő különbségek, melyek az ebbe a harmadik műtípusba sorolható jelenségek között megvannak, azt kívánják, hogy ne egységes, szükségképpen sematikus kategóriaként értelmezzük a „személyes megnyilatkozásokat tolmácsoló” romantikus és expresszív műtípust, hanem „keretként”; olyan gyűjtőfogalomként, ami alá számos eltérő jelenség rendelhető. Ezek alapján három altípus egymástól való elkülönítése tűnik természetesnek:

1. „plasztikai momentum”-teremtő, relatíve zárt struktúrát – mint „párhuzamos valóságot” – konstituáló műtípus (mely a szubjektív-romantikus műmodell sajátos funkciójának megfelelően az „autonóm, klasszikus, zárt világot mutató” műmodellt értelmezi át és formálja át);

2. „aktivista-produktivista” elkötelezettségű, a társadalmi praxisra közvetlenül ható, szociológiai szemléletű, illetve a kommunikáció funkcióit vizsgáló „analitikus-experimentális” nyitott struktúrák (melyek a szubjektív-romantikus műmodell sajátos funkciójának megfelelően a „rituális-mágikus” kollektív műmodellt értelmezik át és formálják át);

3. „romantikus-szubjektív-expresszív” műmodell, ami szélsőségesen önmaga leglényesebb funkcióját domborítja ki, nevezetesen a „személyes megnyilatkozást tolmácsoló”, szubjektív önteremtésen alapuló művészetfunkciót (s legfeljebb töredékesen, eklektikusan építi be szubjektív esztétikai világába a másik két műtípus elemeit).

Mindhárom altípus a jellegzetesen 20. századi társadalmi, kulturális szituáció terméke. Csakhogy míg az első típus a műalkotás autonómiájának, tárgyi (érzéki-konkrét) jellege megőrzésének és ezáltal a művész személyes tárgyformáló tevékenysége megőrzésének programját tartalmazza, addig a második műtípus a kollektív, direkt társadalmi és gyakorlati szférák (tárgyformálás, építészet, design, politikai aktivitás, kvázi-tudományos analitikus és modell-felállító tevékenység stb.) felé törekszik, s elveti mind a műalkotás zártságának elvét, mind a művész személyes stílusán, személyes „kézjegyzén” alapuló műtárgy központi szerepét, s a kollektív művészi (azaz „anti-művészi”) cselekvés lehetőségét kutatja. E második műtípus tehát a mágikus-rituális műmodell kollektívizmusának formáit(!) és nem-műtárgy-központú szemléletét (azaz nem a „művész” mint kiemelt társadalmi szerepet játszó „zseni”, „tehetség”, „szuperérzékeny alkotó” által teremtett műtárgy kultuszát) fejleszti tovább, egészen addig, hogy kvázi-ritusokat, esztétikai pseudo-mágiát hoz létre, melynek végső célja a társadalmi praxis vagy értékrend, ideológia, politika befolyásolása. A harmadik altípusban, mint majd látni fogjuk, felmerülhetnek elemek az előző kettőből, de mindig nyíltan szubjektivista, szélsőségesen egyszemélyes jelentésvilágban.

2.

Az interpretáció konkrét lehetőségeinek vizsgálatánál a továbbiakban a fentebb felvázolt Németh Lajos-féle három történeti műmodell elméletét, illetve a magam – szorosan erre ráépülő – 20. századi műalkotás-típológiai kísérletét tekintem kiindulópontnak. A következőkben az egyes 20. századi altípusok sajátos interpretációs lehetőségeit szeretném megvizsgálni. Úgy tűnik ugyanis, hogy az egyes műtípusok sajátos, nekik adekvát interpretációs lehetőségeket nyújtanak. Azaz egy pluralista képlet jön létre: az egyes interpretációs modellek egyes műalkotás-modelleknek felelnek meg, rájuk alkalmazhatók elsősorban. Ez ugyanakkor természetesen nem jelenti azt, hogy nincsenek közös mozzanatok az egyes altípusokba sorolt műalkotások interpretációs modelljeiben. Vannak ilyen közös tényezők, amennyiben a művek jelentésvilágát, a kulturális életben betöltött funkcióját a társadalmi-kulturális struktúrák szélesebb összefüggésrendszerében vizsgáljuk. Minél távolabb kerülünk az egyes adott műalkotástól, művészi cselekvéstől, annál több ilyen közös tényező fedezhető fel. S fordítva, minél inkább elmerülünk az egyes műalkotások és művészi cselekvések specifikus világában, annál kevésbé találunk megbízhatóan közös mozzanatokot.

Ez a helyzet egyrészt abból adódik, hogy a 20. századi művészeti fejlődés rendkívül heterogén jelenségeket termel ki, egymástól rendkívül erősen eltérő indíttatású és megjelenésű művészeti megnyilatkozásokat mutat fel. Másrészt pedig abból, hogy a 20. századi művészet nem lehet olyan hosszabb távon is igaz stílustörténeti kapcsolatláncolatokba leírni, mint mondjuk a 15. századtól a 18. század végéig tartó művészeti korszakot. A 19. század harmadik harmadától egyre erőteljesebb az egyes apró, önmagukban sem homogén, nem egy-egy impulzus körül szerveződő, hanem önmagukban is pluralista szerkezetű „kis” korszakok meghatározó szerepe. Ezek a „kis” korszakok mintegy feldarabolják, olykor radikálisan elszakítják a stílusfejlődés fonalait, illetve az egymásra épülő formai, kompozíciós, térszemléleti eredmények viszonylag logikus folyamatát. A többnyire 10-15 évig tartó „kis” korszakokon belül beszélhetünk csak – fenntartásokkal – stílustörténeti folyamatokról, ám a 20. század egészét tekintve már csak nagy megszorításokkal, vagy művészettörténeti szépítgetéssel. Jó példa erre a konstruktivista jellegű művészetek fejlődése. Stílustörténeti szempontból viszonylag harmonikus fejlődési vonulatok rajzolhatók fel Cézanne-tól mondjuk a hard edge művészetig, sőt a minimal art-ig. Cézanne nyomán alakult ki a kubizmus – azon belül a „cézanne-os” korszak, az analitikus korszak, majd a szintetikus korszak, legvégül pedig –, s ebben már nem mindenki értett egyet – a monumentális „epikus” korszak, az „időbeliség” korszaka (Gleizes), ami egyúttal az absztrakciót is jelenti. Más felfogás szerint a szintetikus kubizmusra épült rá a konstruktivizmus egyik vonulata, míg Mondrian és Malevics kubista festészetében végül is megszületett a geometrikus absztrakció művészete, a malevicsi szuprematizmus és a mondriani neoplaszticizmus. Tehát a kubizmus Cézanne-t, a konstruktivizmus a kubizmust fejlesztette tovább. Majd a Bauhaus második generációjának (Albers, Max Bill, R. P. Lohse) konkrét festészete nyomán, az ötvenes évek végén megszületett a hard edge művészet, Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held, Ad Reinhardt geometrikus absztrakt művészete. A formai-strukturális szemlélet differenciálódásával végül is a hatvanas évek közepén kialakult a minimal art, melynek reduktivizmusa, intellektuális tisztasága, következetessége Mondrian szellemét idézi. Ez a fejlődéskép egyrészt nagyon logikus, másrészt valóban bizonyos konkrét hatásokra és egyéni pályák tapasztalataira támaszkodik. Mégsem állja meg a helyét abból a szempontból, hogy csupán a stílárís megjelenítés mozzanataiból indul ki, nem pedig azok jelentésvilágának, konkrét és komplex interpretációjának sajátosságai-ból. Mert ez utóbbi szempontok szerint a kép korántsem ilyen logikus. S itt lépnek be a „kis” korszakok. Ugyanis az egyes „kis” korszakokon belül az adott formai-strukturális fej-

lődésvonalatok egy-egy állomása viszonylag jól levezethető az előző stádiumból és az új impulzusokból. De hosszabb távon ez már nem így működik. Frank Stella és Al Held egész geometrikus absztrakciója sokkal közelebb áll a vele párhuzamosan kibontakozó amerikai „New Realism” és „Pop Art” szemléletéhez, agresszív tárgyközpontúságához, dinamikus térszemléletéhez, expanzionista művészettelfogásához, mint pl. Malevics vagy Mondrian elvont, spirituális, idealista művészettelfogásához. A formai rokonság ellenére szemléleti eltérések vannak, sőt alapvető szemléleti különbségek, amelyek éppen az adott „kis” korszak – nevezetesen az 1956–60-tól 1968–70-ig tartó korszak – sajátos kulturális, művészeti szituációjából érthetők meg. S éppígy a kubizmus „logikus” továbbfejlődése sem érthető meg az adott „kis” korszak – nevezetesen az 1906–07-től kb. 1914–17-ig tartó korszak – sajátos szellemi irányzatai, mozgásai, struktúrája nélkül. Picasso, Braque, Léger kubizmusa, vagy Delaunay orfizmusa korántsem olyan „logikusan” fejlődött tovább mások tevékenységében a geometrikus absztrakció felé, hanem nagyon sok egyéb irányba is vezethetett (klasszicizálás, monumentális figurativizmus, art deco, neo-kubizmus stb.).

Mindebből az interpretáció problémájának szempontjából az következik, hogy nem csak a bevezetőben felvázolt műalkotás-tipológia három eltérő mőtípusa kíván három eltérő interpretációs modellt, hanem az egyes műalkotás-típusok történeti, művészettörténeti helyzete, időbeli léte is befolyásolja, átalakítja, differenciálja az interpretációs modelleket. Azaz egyfelől a „szubjektív-romantikus” mőtípus alá rendelt három altípus hív létre három interpretációs modellt; másfelől pedig a három altípus történetisége. A fentebb bevezetett „kis” korszakok ugyanis egy-egy olyan kisebb időbeli, történeti, művészettörténeti egységet képviselnek, melyeken belül az egymástól eltérő mőtípusok között, minden különbségük ellenére is – éppen az adott „kis” korszak szellemi struktúrája, kulturális, művészeti, ideológiai, társadalmi helyzete és tartalma miatt – felfedezhetők közös, hasonló vagy megegyező mozzanatok. Ha a 20. század egész művészettörténetében elkülönítjük egymástól a három altípusba sorolt jelenségeket, s ezekhez alakítjuk interpretációs modelljeinket, akkor számolnunk kell azzal a másik tényezővel is, amit az egyes altípusok történeti léte, alakulása jelent. Ez azt jelenti, hogy az egyes „kis” korszakon belül elkülöníthetőek a három különböző altípusba sorolt jelenségek, ám az ezek közötti eltérések, szemléleti és formai-strukturális különbségek olykor kisebbek lehetnek, mint az azonos altípusba sorolt, de más történeti korszakokban jelentkező művészeti jelenségek között. Konkrét példával: az 1920-as évek eleji berlini dadaizmus megnyilvánulásai és mondjuk ugyanezen évek Klee-festményei között, bár eltérő altípusba sorolom őket, nem feltétlenül nagyobb az eltérés, a szemléleti és formai-strukturális különbség, mint a húszas évek berlini dadaizmusa és Joseph Beuys hatvanas-hetvenes évekbeli „Fluxus”-művészete, vagy „társadalmi szobrászata” között, noha ez utóbbit is a társadalmi praxisra ható „aktivista” nyitott struktúrák közé sorolom. De belép a történetiség, s módosítja az elvont műalkotás-tipológia képleteit. A mőtípusok és a hozzájuk illeszkedő interpretációs modellek tehát éppoly történeti kategóriák, mint maguk a Németh Lajos által kifejtett eltérő történeti művészetfunkciók.

Ahogy az azonos altípusba sorolt művészeti jelenségek változnak, történetileg alakulnak, s történetileg önmagukat is másként interpretálják, úgy alakulnak történetileg a befogadás interpretációs modelljei is.

Az egyes művészettörténeti „kis” korszakok szemléleti, művészettörténeti, funkcionális sajátosságai olyan erősen meghatározhatják az adott korszak művészeti megnyilatkozásait, hogy egyes mőtípusok teljesen háttérbe szorulhatnak, vagy el is tűnhetnek. A művészettörténeti szakirodalom is hajlamos arra, hogy utólag kizárólagossá tegyen egy-egy mőtípust. Ilyenkor egy mőtípus válik a korszak reprezentatív művészeti megnyilatkozásává, s ez olyan mértékben abszolutizálódhat, hogy nem veszünk tudomást az adott korszak pluralista mű-

vészeti gyakorlatáról, azaz arról, hogy a reprezentáns műtípus mellett kevésbé reprezentánsnak tekintett műtípusok is továbbélnek, és a típusok között is számos átmeneti jelenség alakulhat ki. Az egyes 20. századi művészettörténeti „kis” korszakok sajátos szemléleti struktúrájának felismerése, s az ennek leginkább megfelelőnek tűnő műmodell kiemelése nem járhat együtt a művészeti fejlődés pluralizmusának negligálásával. Ezzel együtt nem negligálható a típusok közötti jelenségek halmaza sem, annál is kevésbé, mert általában éppen ez a halmaz van mennyiségi túlsúlyban. Ez nem jelenti azt, hogy egyfajta rosszul értelmezett relativizmus jegyében nem foglalhat állást a művészettörténész bizonyos jelenségek történeti hitelessége mellett; csupán azt, hogy a történeti hitelesség megállapításához éppen az adott művészettörténeti korszak differenciált, széles keresztmetszetben vizsgált, összetett és nem-reduktivista alapon nyert képe szükséges. A hitelesség fogalma csak induktív alapon nyerhető, nem pedig deduktív alapon. Nem lehet előbb az általánosított, elvont kép, amihez közvetlenül rendelhetjük a hiteles műtípust, anélkül, hogy előbb a jelenségek széles körét ne vegyük számba, a pluralista gyakorlatnak megfelelően. Az egyes korszakra jellemző, hiteles műmodell nem abszolutizálható; még akkor sem, ha az egyes „kis” korszakokban – éppen az adott korszak sajátos tartalma miatt – kialakulnak abszolút érvényre szert tevő, vagy igényt tartó műmodellek. Ismét konkrét példával: az 1914–17-től kb. 1930-ig tartó korszakban kétségkívül meghatározó szerepet játszott a társadalmi praxisra, politikumra, életformára, építészetre, design-ra direkt ható „aktivista-produktivista” műtípus, a kollektív cselekvést az individuális műtárgy-termelés elé helyező „negatív művészetteremtő akarat”⁵, s ennyiben joggal tekinthető e forradalmi korszak tipikus, autentikus műmodelljének. Szinte valamennyi fontos újító impulzus ezen a területen született. A dadaizmus, a konstruktivizmus, a produktivizmus, a holland De Stijl és a német-nemzetközi Bauhaus, a Neue Sachlichkeit politikai „tendencművészete”⁶ és az egész funkcionalista építészet, design, sőt a legforradalmibb művészeti ág, a film teljes mértékben ennek a korszaknak autentikus kifejeződése, formálója. Mégsem hagyható ki ebből a képből a „plasztikai monumentum-teremtő”, relatíve zárt struktúrát – mint „párhuzamos valóságot” – teremtő műtípus szerepe, jelenléte sem! Gondoljunk Picasso, Braque, Matisse, Léger, Juan Gris, vagy Paul Klee, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà művészetére. Mondható ugyan, hogy Chirico metafizikus festészete átalakulóban volt, Carrà és Chirico a neoklasszicizmus felé haladtak, Picasso pedig egy sajátos skizofróniában alkotott neoklasszicista és neokubista műveket, Matisse dekorativizmusa csupán korábbi fauvekorszakának lágyabb ismétlése – de ez így nem magyarázza meg negligálásukat az összképből. Annál is kevésbé, mert ugyanezek a művészek is reagáltak a korszak kulturális kihívásaira, csak más válaszokat adtak. Olyan válaszokat, melyek más értékeket mobilizáltak, mint az „aktivista-produktivista” nyitott struktúrák művészete. Picasso ekkor fedezi fel az antik mítoszvilág új értelmezésének lehetőségeit, éppen azt a forrást, amiből néhány év múlva a legdirektebben politikailag elkötelezett művek sora születik majd, a Franco-ellenes grafikai lapoktól a Guernica hatalmas szintéziséig. Vagy Chirico és Carrà művészete, amiben az antik tradíciónak olyan döbbenetesen összetett, ambivalens, intellektuálisan provokatív és félelmetesen „modern”, a kor szorongását kifejező újraértelmezése ölt testet, s ami – egyébként – közvetlenül hatott a harcosan elkötelezett Neue Sachlichkeit számos művészeire.⁷ Paul Klee nagyságáról pedig nem is érdemes itt beszélni, ő csupán arra nagyon jó példa most, hogy az „aktivista-produktivista” művészet egyik fellegrájában, a weimari, majd dessau-i Bauhausban is voltak olyan művészek, akik mindvégig más műmodell keretén belül alkottak (Kandinszkij, Javlenszkij, Feininger, de még Oskar Schlemmer is ide tartozik). Bár hatott Klee művészetére a szurrealizmus is, a konstruktivizmus szemlélete is, amit ő abból teremtett, az teljes mértékben egyedülálló, a szubjektív világteremtés modellezhetetlen példája, a „szubjektív-romantikus-expresszív” műmodell – önmagában is kivételes – megnyilatkozása.⁸ Ha tehát ezeket a

jelenségeket mintegy kilúgozzuk a korszak általánosított képéből, lehet, hogy könnyebben találjuk meg az autentikus modelleket és tipikus jelenségeket, de a kép mégis hamis és szegényes lesz. A műalkotás-tipológia és a hozzá illeszkedő interpretációs modellek azt szolgálják, hogy a történeti kép differenciáltabb legyen, éppen a műalkotások jelentésvilágának komplexebb feltárásával, nem pedig történeti elszegényítésével.

Az interpretáció konkrét, történeti lehetőségei nyilvánvalóan összefüggenek egy-egy történetileg kialakuló korszak művészetfelfogásának irányzataival, árnyalataival, a művészet funkciójáról alkotott nézetekkel, az individuum művészetben betöltött szerepének értékelésével stb. Ez azt is jelenti, hogy az egyes korszakokban érvényesnek tekintett interpretációs módszereket a későbbi korszakok megkérdőjelezhetik, megbírálhatják, magukénak érezhetik vagy elvethetik. S az interpretációs módszerek elfogadása vagy elvetése nem jelenti azt, hogy az adott műalkotásokat is automatikusan elveti az utókor, vagy magáénak vallja. Sőt, lehetséges, hogy éppen az provokál ki új interpretációs kísérleteket, hogy elégedetlenek vagyunk a korábbi, a művel kortársi interpretációkkal. A művek fontosak számunkra, és úgy érezzük, hogy más, több, izgalmasabb jelentések rejtőznek benne. A mű jelentésvilága ezért történetileg éppúgy változik, mint a jelentéseket kutató interpretáció.

3.

A következő három részben szeretném felvázolni azokat az interpretációs lehetőségeket, melyek a három 20. századi műtípus – és az ezek között átmenetet képező műalkotások – elemzésére alkalmasnak tűnnek. A „plasztikai monumentum-teremtő”, új képi valóságot, azaz új értékstruktúrát létrehozó, relatíve zárt struktúrát – mint „párhuzamos valóságot”⁹ – konstituáló műtípus interpretációs lehetőségei alapvetően a viszonylagos zártaságból indulnak ki. Ez a zártaság egyrészt formai-strukturális zártaságot jelent, másrészt pedig a műalkotás jelentésvilágának, értelmezési lehetőségeinek, konnotációs körének viszonylagos konkrét behatároltságát, a képi érzéki-konkrét jelenvalóság és az intellektuális-emocionális jelentésvilág egymásra vonatkoztatottságának viszonylagos meghatározottságát. Hogy ez valóban mennyire viszonylagos zártaságot jelent, arra még visszatérünk. Itt csupán annyit kell előre megjegyezni, hogy a zártaság nem a jelentésrétegek „kimeríthetőségét”, egyszer s mindenkorra való felfedezését, feltárását, hanem csupán a modell jellegét jelzi. Azaz nem arról van szó, hogy a viszonylagosan zárt jelentésstruktúra „minőségi” értelemben zárt, kimeríthető, történetileg változatlan, az egyéni interpretáció lehetőségei számára behatárolt, hanem arról, hogy a műtípus sajátos struktúrája olyan szervezettségű, amiben az érzéki-konkrét – „műtárgy”-hoz kötött, felülethez, tömeghez, térhez, vizuális-plasztikai minőségekhez kötött – jelek a műalkotás esztétikai világán belül, esztétikai „határain” belül felfedezhető és felfogható kapcsolódásokkal vonatkoznak egymásra. A műalkotás „önértéke” és önmagából táplálkozó esztétikai világa meghatározó szerepet játszik. Ahogy Németh Lajos fogalmaz: „Az autonóm mű létkérdése, hogy meg tudja-e teremteni az autonómiáját biztosító lekerekítettséget, belső zártaságot. Ezért az autonóm, klasszikus típusú mű modellje a mikrokozmoszban zárt világ... Központi kérdés tehát a belső kohézió, ennek biztosítéka pedig a központi rendező elv, a kompozíció. A kompozíció egyszerre volt a művet létrehozó művész – illetve közösség – szándékának, az adott kor stíluslehetőségeiből adódó szerkesztési szémák használatának a következménye és a mű „belső akarata”: azaz annak a matematikai-logikai belső meghatározónak a követése, amely a whiteheadi értelemben 'viszonylat-lét'-nek tételezett műben mint belső rendező elv mutatkozott, s amely gyakran kerítette hatalmába az alkotó művészt is. Nem kis mértékben ez választja el a műmodellt a romantikus-alanyi típustól – hiszen az

autonóm típusnál a mű objektivitása hangsúlyozódik, ezért magából a műből kiindulva nehezen vagy egyáltalán nem jutathunk el az alkotó személyiséghez.”¹⁰

Az általunk jelenleg vizsgált altípus esetében két döntő fontosságú mozzanatot kell kiemelnünk. Az egyik a „szubjektív-romantikus”, „személyes megnyilatkozást” tolmácsoló 20. századi műmodell alapvetően individuális jellege; a másik pedig az ennek ellenére fennmaradó „autonóm”, „mikrokozmoszikusan” zárt, belső kohézió által összetartott jellege. A két mozzanat csupán látszatra ellentétes. Ha elfogadjuk a bevezetőben kifejtett műalkotás-tipológiát, akkor azt látjuk, hogy a 20. századra nézve alapvetően a harmadik műtípus, a „személyes megnyilatkozást tolmácsoló” műtípus érvényes. Ugyanakkor mégis azt fedezhetjük fel a 20. század művészeti gyakorlatában, hogy születnek olyan művek, még hozzá igen jelentős alkotók munkásságában, melyek továbbra is megőrzik az „autonóm”, „mikrokozmoszikusan” zárt műtípust. Ebben az esetben arról van szó, hogy megmarad az „autonóm”, „belső kohézió” és kompozíció által szervezett, „mikrokozmosz”-szerű viszonylagos zártság, ám a mű jelentésstruktúrája alapvetően megváltozik: a szubjektív, „személyes megnyilatkozást tolmácsoló” esztétikai magatartás értelmében lényeges módosulás történik a „klasszikus” műtípushoz képest.

Miben áll ez a módosulás? Elsősorban abban, hogy a kompozíció és a „belső kohézió” funkciója lényegesen megváltozik. Ez a változás szorosan összefügg, direkt módon összetartozik a művészet funkciójának történeti változásával. Ugyanis mivel a 19. század második felétől szinte teljesen megszűnik a „külső determináció” és a műalkotás „társadalmi preformáltsága” fokozatosan elenyészik, éppen ezért a kompozíció sem az többé, ami a „klasszikus” műtípus esetében volt, vagyis nem „a közösség szándékának, az adott kor stíluslehetőségeiből adódó szerkesztési skémák használatának a következménye”, ahogy Németh Lajos meghatározta, hanem az elvesztett „belső kohézió” újrafogalmazásáért, a kompozíció lehetőségéért és a viszonylagos teljességet reprezentáló „mikrokozmosz” megteremtéséért folytatott művészi küzdelem következménye. Mivel nincs „külső determináció”, a 20. századi művészeknek saját magának kell megtalálnia azt a koherens és esztétikailag termékeny világszemléletet, ami műve „belső kohézióját” egyáltalán lehetővé teszi. Míg a „klasszikus” műtípusnál a kompozíció egyszerre szolgálta a „külső determináció” érvényesülését a műalkotás esztétikai világában, és a műalkotás „belső akaratának” érvényesülését a mű autonóm világának kialakításában, addig a 20. században a műalkotás „belső akarata” a művészi szándéknak van alárendelve, s a „külső determináció” szempontja teljesen mellékessé válik. Ugyanakkor a „külső determináció” eltűnése nyomán keletkező űrt a szubjektív „belső determináció” – nevezhetjük akár „művészi önkénynek” is – azaz a művész tudatos világszemlélet-teremtése tölti be. Ebből adódóan a kompozíció, a „belső kohézió” annak a hatalmas – és tragikus – küzdelemnek a következménye, amit az a művész folytat, aki a valóság széttöredezettsége, elidegenedettsége ellenére, a „külső determináció” és a „társadalmi preformáció” eltűnése ellenére meg akarja őrizni a műalkotás zártságát, önmagában teljességet nyújtó „mikrokozmosz”-szerűségét.

Mindebből tehát az következik, hogy a 20. században kialakuló relatíve „autonóm”, zárt műtípus megőrzi a „klasszikus”, „autonóm” műmodell esztétikai megszervezettségét, megőrzi a kompozíció zártságán alapuló „mikrokozmosz”-szerű esztétikai rendszert, ám ennek jelentésstruktúráját – a történelmi helyzetnek, a művészet új funkciójának megfelelően – nagymértékben és lényegesen átértelmezi.

Németh Lajos éppen azzal választja el a „klasszikus” műtípust a „romantikus-alanyi” típustól, hogy az előbbiben a műalkotás objektivitása és autonómiája, az utóbbiban a személyes megnyilatkozás szubjektivitása a meghatározó. Ha történetileg nézzük a Németh Lajos-féle három műmodellt, a megállapítás teljesen helytálló. A 20. század művészetében azon-

ban – ahogy erre ő maga is utal –, megjelenik a viszonylag zárt, „autonóm” műtípus is; ám ez a 20. századi altípus csupán részben, kismértékben őrzi meg a műalkotás objektivitását és autonómiáját, mert az ennek alapjául szolgáló világszemléleti „külső determinációt” a szubjektív „belső determinációval” cseréli fel. A műalkotás szerkezete látszatra autonóm csupán, valójában a kompozíció teljes mértékben a szubjektív művészi szándékot tükrözi, azt az erőfeszítést, hogy a modern művész olyan szubjektív világszemléletet teremtsen, ami a műalkotás esztétikai zártságát indokoltta teheti. Nem véletlen, hogy a 20. század művészetének ebben az altípusában olyan gyakran találkozunk a mítosz újraértelmezésével. Amikor Picasso az archaikus mediterrán mítoszvilág modern, a szürrealizmustól erősen befolyásolt újraértelmezéséhez folyamodik, s ebből egy modern, defetiszizáló, harcosan elkötelezett, humanista világszemléletet és művészet szemléletet teremt, pontosan azt teszi, amit fentebb a „külső determináció” elvének a „belső determináció” elvével való felcseréléseként fogalmaztunk meg. Picasso ragaszkodik a viszonylag zárt, „autonóm”, „mikrokozmosz”-szerű műmodell megőrzéséhez. Ez viszont csak egy viszonylag koherens világnézet alapján, a kompozíció esztétikai zártságának alapján képzelhető el; ez azonban nincs, történetileg nem adott a modern művész számára. Picasso tehát teremt egy ilyen determináló világszemléletet és művészet szemléletet, vagyis a mediterrán mítoszvilág modern újraértelmezésével megteremti a szubjektív „belső determinációt”, s ennek nyomán képessé válik egy ízig-vérig modern, a szürrealizmussal több ponton érintkező, ugyanakkor „mikrokozmosz”-szerűen zárt esztétikai világ felépítésére. Más vonatkozásban hasonló modellt látunk pl. Braque húszas években és harmincas években festett „mediterrán” kompozícióiban is, illetve a kései, ún. „madarakorszakban”.

Megint más alapanyagból építi fel a maga monumentális, „mikrokozmosz”-szerű, viszonylag zárt művészi világát Fernand Léger, aki a húszas-harmincas évek nagyvárosi, modern ipari környezetének kisemberét, gyári munkását, városzéli csavargóját emeli hőrszá. Míg Picasso félelmetes, szürrealis művészetében a jó és a rossz értékeiért folytatott kíméletlen és véres küzdelem szereplői görög mitológiai lények újraköltött alakjai, addig Léger számára a modern technika válik mítosszá, s a modern technikával összenőtt gyári munkás alakja ennek az új mítosznak a hőisévé. Ez a hős éppolyan bravúrosan és ügyesen dolgozik a hatalmas vasszerkezeteken, ahogy az artisták a cirkusz porondján, ahogy a kötéltáncos a magasban kifeszített dróton; a munkás-hérosz kezében a technika jó, szelíd, kezelhető, s munkája nyomán új világ épül fel Léger vásznain.

Mindezeket a példákat csupán azért említettem, hogy világos legyen: a 20. században nem adatott meg a modern művésznek a „külső determináció” és a „társadalmi preformáció”, tehát magának kell megalkotnia azt a koherens művészet szemléletet, ami művének „belső kohézióját” megteremtheti. Ha ragaszkodik a „mikrokozmosz”-szerű, viszonylag zárt műmodellhez, akkor az ennek alapjául szolgáló koherens világszemléletet és művészet szemléletet a „külső determináció” hiánya ellenére meg kell teremtenie. A mítosz újraértelmezése különösen kedvező alap e koherens világszemlélet számára. A mítosz itt természetesen nem „eredeti”, ténylegesen „mítikus” szerepet tölt be, hanem csupán esztétikai értelemben szolgált „társadalmilag preformált” anyagot. A 20. századi művész önkényesen átértelmezi a mítoszt, de esztétikailag kihasználja preformáltságát. A mítosz így olyan már megformált anyaggá válik a modern művész kezében, ami lehetővé teszi a koherens világszemlélet és művészet szemlélet modern, szubjektív újraalkotását. Ez pedig lehetővé teszi a zárt kompozíció megvalósítását. A műalkotás így „mikrokozmosz”-szerű autonóm valóság, egyfajta „párhuzamos valóság”, ami szerkezetében megőrzi a „klasszikus” műmodell számos mozzanatát. Jelentésstruktúrájában azonban mindent a „személyes megnyilatkozás tolmácsolásának” rendel alá.

A „klasszikus” műmodell mimetikusán tükrözte – méghozzá a „társadalmi preformáció” által meghatározott módon – a valóságot; s ezzel a valósággal a „külső determináció” világszemléleti közössége alapján elvileg azonos volt. Műalkotás és valóság a schilleri értelemben „naiv módon” volt azonos.

A 20. századi „mikrokozmosz” műtípus azonban nem mimetikusán tükrözi a valóságot – nem a „társadalmi preformáció” által meghatározott módon –, hanem maga teremt individuális formát. Picasso és Braque, Matisse és Léger mind más individuális formát alkot; sőt minden egyes műalkotásuk az individuális forma új meghatározásának kísérlete. Műveik zártsága, „mikrokozmosz”-szerű lekerekítettsége nem a „külső determináció” nyomán, hanem a szubjektív „belső determináció” nyomán jön létre. A kompozíció itt abból a szubjektív küzdelemből keletkezik, amit a „belső kohézió” által összefogott műalkotás teljességének megőrzéséért folytat a művész. Tehát schilleri értelemben „szentimentális módon” vágyódik a művész a klasszikus műmodell zártsága felé.

Az interpretációnak szükségképpen ebből kell kiindulnia. Egyrészt számolnia kell azokkal a mozzanatokkal, melyek az autonóm, viszonylag zárt, „mikrokozmosz”-szerű műtípus természetéből következnek. Másrészt fel kell tárnia azokat a jelentésrétegeket, melyek a szubjektív világszemlélet és művészetfelfogás megteremtésének forrását alkotják. Ezekből fakad a kompozíció sajátos kialakítása is. Harmadrészt el kell helyeznie a műalkotást abban a szellemi, kulturális, társadalmi környezetben, melyben megszületett és hatott, minden zártsága és a közvetlen „beavatkozást” tagadó „mikrokozmosz” jellege ellenére is. Végül pedig ki kell bontania azokat a szubjektív jelentéseket, emberi tartalmakat, melyek a szubjektív rekonstrukción keresztül immár egy új szemlélet konstrukcióját hordozzák. Ez utóbbi a tulajdonképpeni individuális interpretáció.

Az individuális interpretáció szellemi igényei természetesen éppúgy történetileg változnak, a mindenkori konkrét történeti szituáció által meghatározottak, mint maguk a műalkotások. Ugyanakkor az individuális interpretáció nem a történelem mechanikus-fatalisztikus „lenyomata”, hanem éppen egy lehetőség arra, hogy a történelmi folyamatokat tudatosá tegyük, tudatosítsuk és ezáltal befolyásoljuk. Az individuális interpretáció által válik számunkra elevenné, fontossá, közvetlenné a műalkotás jelentésvilága, mivel a magunk kialakult értékrendszerét kell egybevetnünk a műalkotás értékrendszerével.

A 20. században megjelenő viszonylag zárt, „mikrokozmosz”-szerű műtípus elemzésénél az első szintet a fenomenológiai leírás alkotja. Mivel ebben az altípusban továbbra is megmarad a „belső kohéziót” megvalósító kompozíció – tehát nem „gesztus-szerű” műalkotásról van szó, mint a „szubjektív–romantikus–expresszív” műtípus szélsőséges eseteiben –, a kompozíció elemzésében összegződik a fenomenológiai leírás. A kompozíció feltárása nyomán válik világossá minden vizuális-plasztikai eszköz szerepe, s ezáltal válik érthetővé a motívumok kapcsolata is. Akár absztrakt, nem-ábrázoló műről van szó (Mondrian, Malevics, Kupka, Kandinszkij, Delaunay), akár tárgyias, ábrázoló alkotásról (Picasso, Braque, Léger, Matisse, Giorgio de Chirico, Carrà, Gris, Schlemmer), mindenképpen meghatározó az individuális forma nem mimetikus jellege. Azaz a kompozíció magába foglalja a valóság művészi átírásának mikéntjét, az individuális forma jellegzetességeinek és konkrétumainak meghatározását. Az interpretáció következő fokozata a szimbolikus jellegű mozzanatok feltárása. Itt ismét függetlenül a műalkotás tárgyias vagy nonfiguratív voltától, az interpretációnak foglalkoznia kell az első szint által leírt és rendszerezett mozzanatok új szempontból való értelmezésével. Vegyük például Picasso húszas évekbeli munkásságát, mondjuk az 1925-ös „Antik fejes csendélet” című képen a kompozíció sajátossága, az interieur és exterieur szerves egybeépítése, nyilvánvalóan éppannyira szimbolikus jelentőségű, mint a konkrét motívumok jelentésvilága: antik, klasszikus rajzolatú fej, nyitott könyv, mandolin és gyümölcstál. Továbbá

fontos jellemzője a képnek a festett, szürke-barna-fekete foltokkal kialakított „poszt-kubista” térszerkezet és a vékonyan a festékbe karcolt, fehér, klasszikus vonalrajz egysége, mert ebben a kubista felbontott és újraépített tér szervezésének és az antik klasszikus tradíciónak szintézisét kell látnunk. Ha viszont egy nonfiguratív művet elemzünk, pl. Malevics 1920-as „Szuprematista festményét”, akkor a képen látható absztrakt formák, a fekete kör, a vörös kereszt és az apró geometrikus formák közvetlen szimbolikus jelentéseit éppúgy számításba kell vennünk, mint a kompozíció elemzéséből leszűrte eredményeket, azaz a kép végtelenség sugalló fehér terének és a formák súlytalan, anyagtalan lebegésének szimbolikus jelentőségét.

Az interpretáció harmadik fokozata továbbviszi az eddig feltárt mozzanatokot, s bevonja a vizsgálódás körébe a társadalmi, szellemi, művészettörténeti kontextus vizsgálatából leszűrte, a műre közvetlenül és közvetve vonatkozó tényezőket. Itt ismét párhuzamosan lehet csak vizsgálni az egyes műalkotás „mikrokozmosz” zártágából adódó esztétikai mozzanatokot a kontextus meghatározó tényezőivel, illetve az adott korszak művészetfunkcióinak mozzanataival. Nagyon fontos azt feltárni, hogy – az előbbi példánál maradva – Malevics szuprematista festménye miként valósítja meg a szuprematizmus transzcendens, ám expanzív mozzanatokot is tartalmazó idealista művészeteszményét, s ugyanakkor hogyan konfrontálódik a látens expanzionizmus a művekben testet öltő elvont, spirituális, misztikus Egység- és Egyetemesség-eszmével. Ez az interpretációs szint már az adott művészettörténeti „kis” korszak teljes szemléleti keresztmetszetét is bevonja a vizsgálódás körébe, ugyanakkor továbbra sem szakadhat el a történelmi helyzet objektív meghatározottságainak és a műalkotás „autonómiájának” egységben való szemlélésétől. Ugyanez az interpretációs szint foglalkozik a műalkotásnak az adott művész oeuvre-jében, a regionális kulturális környezetben és az egyetemes művészeti fejlődésben való elhelyezésével.

Végül az interpretáció negyedik fokozata úgy lép túl mindezekre a feltárt mozzanatokon, hogy megkísérli a rekonstrukciót „átfordítani”, minőségileg átvezetni a konstrukció szubjektív tartományába. Azaz megkísérli úgy szemlélni a műalkotást, mint élő, közvetlenül számára való, neki szóló, személyre szabott művészi valóságot, amibe beleléphet és amiben önmaga „befogadói” önmegvalósítását hajthatja végre. Az individuális interpretáció végső soron magának az interpretáló személyiségének a „próbája” is, annak, hogy ő mit tud kezdeni immár a művel. Elutasíthatja, gyűlölni vagy imádhathja, magáénak érezheti vagy éppen elviselhetetlenül idegennek, vagy akár közömbösnek, amivel nem képes vagy nem akar együtt élni stb. De ennél többet is jelent ez a szint. Az individuális interpretáció végső fokon a műalkotás tulajdonképpeni léte: mert mind a szélesebb befogadói tábor, mind a műértő közönség, mind pedig a szakmai közönség, a szakemberek végső soron másként és másként interpretálják a művet, és ez a másként való értelmezés önmagába rejti a művel való intim, szubjektív kapcsolat kialakítását, sőt öntudatlan meglétét. Tehát az individuális interpretáció szintje sem a tudományos, szakmai befogadás, elemzés során, sem a leglaikusabb befogadás során nem lúgozható ki. A szakértő is végső soron tudományos érveket keres, szakmai eszközöket alkalmaz annak érdekében, hogy az individuális interpretáció végső ítéleteit a maga és a közönség számára elfogadtassa, elhitesse, hitelessé tegye. S ugyanezt teszi a széles nagyközönség is, amikor laikus módon megfogalmazza a maga pozitív vagy negatív ítéleteit, érvel és bizonyít: az individuális interpretáció a műalkotással való szubjektív viszony artikulált, tudatosuló megfogalmazása.

Az interpretáció egyik szintje sem szakadhat el a konkrét műalkotástól; ahogy az interpretáció utolsó fokozata, az individuális interpretáció sem csak a folyamat végén jelenik meg, hanem rejtve, öntudatlanul mindvégig ott munkál. Az individuális interpretáció ugyanakkor történetileg is a legérzékenyebb, mert a történelem adott pillanatában élő ember szubjektív

viszonyát fogalmazza meg a művel kapcsolatban. A műalkotások történeti jelentésváltozásai, a szükségszerű félreértések és történetileg változó félremagyarázások is alapvetően abból fakadnak, hogy a művek fontosak számunkra, és ezért mindig azt keressük és fedezzük fel bennünk, ami az adott történelmi pillanatban számunkra a legfontosabb. Ez nem jelenti azt, hogy bizonyos objektív, tudományos eszközökkel feltárható mozzanatok ne lennének mindig jelen a befogadásban és az interpretációban, csupán azt jelenti, hogy az interpretáció végső célja és funkciója mindig az egy bizonyos történelmi pillanatban élő ember önmaga számára való rekonstrukció – s ez átvezet az önmagunk számára való konstrukció szférájába. Az individuális interpretáció tehát nem a műalkotás „ellenében” ható önkény, hanem a műalkotás szellemi fennmaradása érdekében munkáló, történeti és szubjektív aktus, ami által a műalkotás interpretálása önmagunk interpretálásává (is) válik.

4.

A 20. században érvényes másik műtípusnak a társadalmi praxisra direkt ható, szociológiai szemléletű, „aktivista-produktivista” nyitott struktúrákat és a művészi kommunikáció funkcióit kutató, metanyelvi „analitikus-experimentális” nyitott struktúrákat tekintem. Ebben az altípusban olyan művészeti jelenségeket találunk, melyek tudatosan és határozottan elutasítják a műalkotás zártságát, „mikrokozmosz”-szerű lekerékítttségét és a mű autonómiáját. „Itt már nem a művészet önértékéről van szó, hogy a táblakép hagyományos gyakorlatáról ne is beszéljünk; itt a művészetteremtő akarat elveszti öncélúságát, megszabadult az elszigetelt műtárgyakra korlátozottságától, és sokkal szélesebb alapokon nyugvó alkotói impulzust jelent, melynek célja a valóság egészének szellemileg vagy anyagilag történő birtokbavétele.” – írja Werner Hoffmann.¹¹ A valóság birtokbavétele, átalakítása, a kulturális értékrend megváltoztatása és a művészet nem-tárgyas formáinak a „műtárggyal” egyenrangú felfogása olyan nyitott műalkotásokat hoz létre, melyekben a hagyományos értelemben vett vizuális-plasztikai minőségek csupán kis mértékben játszanak szerepet. Velük szemben hangsúlyozódik az expanzió, azaz a művészet hagyományos határain túlrá kilépő gyakorlat „aktivista” jellege, illetve a nem képzőművészeti területekre irányuló esztétikai szemlélet „produktivista” jellege. A kettő szorosan összefügg. Amikor a dadaizmus 1916-ban, Zürichben meghirdeti az antiművészet koncepcióját, végső fokon nem egyszerűen leszámol a hagyományos művészettel, hanem egy teljesen új típusú expanzív művészeti cselekvésformát hirdet meg. Ebben az expanzív cselekvésformában „minden” művészetté válik; hiszen a korábbi művészet-fogalom arisztokratizmusa, szűkkeblűsége csupán a piedesztálra emelt „műtárgy” izolált, mesterséges világát volt képes művészetként tisztelni, ez pedig a dadaisták szerint egy etikai- és politikailag elkorhadt társadalom önámításának, illúzióteremtésének és hedonista élvezet-kultuszának eladható-megvásárolható „fogyasztási cikke” volt csupán. Ugyanakkor a dada, mint valamennyi „aktivista” nyitott struktúra, elutasítja az autonóm műalkotást középontba állító művészetszemléletet, és az új művészetnek a környező valósághoz való direkt viszonyát hangsúlyozza. Ahogy Richard Huelsenbeck írta az 1918-as „Dadaista manifestumban”: „A Dada szó a legprimitívebb viszonyt szimbolizálja a minket körülvevő valósággal; a dadaizmussal egy új valóság nyeri el jogait. Az élet a zajok, színek, szellemi ritmusok szimultán zűrzavaraként jelenik meg, melyet a dadaista művészet magabiztosan átvesz a vakmerő hétköznapi psziché minden kiáltásával, lázával, az élet egész brutális valóságával együtt. Itt válik el élesen a dadaizmus útja minden eddigi művészeti irányzatétól, mindenekelőtt a futurizmusétól, melyet nemrégén egyes hígagyúak az impresszionista ábrázolás új kiadásaként elemeztek. Elsőként a dadaizmus az, amelyik nem esztétikailag viszonyul többé az élethez, s

eközben az etika, a kultúra, a bensőségesség jelszavait, melyek csupán leplezik a gyenge izmokat, alkotórészeire szaggatja.”¹²

A dadaizmus, annak mind intellektuálisabb svájci-francia, mind politikailag harcosan elkötelezett berlini és kölni változata, valamint a konstruktivizmus irányzatai, illetve a szürrealista mozgalom alkotják az „aktivista” nyitott struktúrák jellegzetes megnyilvánulásait. Ugyanakkor ide sorolható a futurista mozgalom is, bár ott igen erős szerepet játszott az autonóm vizuális-plasztikai kutatás; illetve a Neue Sachlichkeit politikailag elkötelezett irányzata, a „verizmus”, ahol viszont a direkt napi politikai agitációs célokat szolgáló törekvések domináltak. A második világháború után tipikus „aktivista” nyitott struktúrának tekinthető a „happening”, az ún. „akcióművészet”, a performance, a Fluxus-mozgalom és az ún. „Politkunst”¹³; valamint a bécsi iskola irracionális „Orgien-Mystherien-Theater”-je, annak utóéletével együtt.¹⁴ Mindezekben a jelenségekben közös – a fentebb már jelzett esztétikai sajátosságokon túl – a művészet funkciójának megítélése, az individuális művészi tevékenység nyomán születő tárgyas műalkotás elvetése, a kollektív cselekvés hangsúlyozása, a közönség direkt bevonása a művészi folyamatokba, illetve potenciálisan a művészi cselekvés expanzív kiterjesztése a hétköznapi élet minden szférájára. Ugyancsak közös mozzanat a destruktív és konstruktív jelleg együttes jelenléte. A destruktív jelleg abban nyilvánul meg, amit Huelsenbeck az etika, a kultúra, a bensőségesség jelszavainak „alkotórészeire szaggatásaként” emlegetett dadaista manifesztumában. Hans Richter ugyanezt a mozzanatot egyszer úgy fogalmazza meg, hogy a dada „művészi lázadás a művészet ellen”¹⁵, tehát anti-művészet, ami a régi művészet és az azt fenntartó régi társadalom ellen irányul. Máskor pedig azt írja: „Amit mi kerestünk, az egyfajta anti-művészet volt, egy új gondolkodásmód, egy új érzés, egy új tudás: – egy új szabadságban egy új művészet!”¹⁶ Azaz Richter szorosán összekapcsolja az anti-művészet és az új művészet fogalmát. Az „anti” a dadaista „rebellió” destruktív jellegére vonatkozik, míg az „új” éppen a konstruktív, újat teremtő, új művészetet létrehozó jellegére. A kettő a dadaizmusban éppoly szorosan együtt jár, mint általában az egész „aktivista- produktivista” nyitott struktúrákat tartalmazó műtípusban. Első fázis mindig a destrukció; s ez alkalmasint lehet tisztán teoretikus, intellektuális, metanyelvi természetű (példája Marcel Duchamp), s lehet politikai, ideológiai, életfilozófiai természetű (példája a futurizmus; legjobb példája a berlini dadaizmus). Második fázis a konstrukció; ekkor előtérbe kerülhetnek az egyéni művészi teljesítmények, illetve az ezeket hordozó „műtárgyak” (pl. a szürrealista mozgalomból kinőnek az egyes szürrealista művészek, akiknek egyes műalkotásai jelentésstruktúrájukban továbbra is a közös programból táplálkoznak, esztétikai megszervezettségük folytán viszont kiválnak ebből és egyedi, egyszeri, személyhez kötött „műtárgyak” formájában léteznek, melyeket a kollektív, „aktivista” nyitott struktúrák úgy ölelnek magukra, mint a mágikus-rituális szertartások az egyes tárgyakat – azzal a jelentős különbséggel, hogy itt már esztétikai rítusról van szó, nem pedig „gyakorlati”, életbe ágyazott rítusról). A konstrukció másik típusa a produktivizmus. Itt a konstruktivizmus széles, sokirányú folyama kitermeli a tényleges gyakorlati hasznosságra törekvő esztétikai cselekvést. A művész megmarad a kollektívában, s a kollektívával együtt kiterjeszti tevékenységét az építészet, tárgyalakotás, design egész területére. Hasznosság, hatékonyság, produktivitás – ezek válnak jelszavaivá. A destrukció eltávolította útjából a régi művészetet, nincs többé akadály, teljes extenzitásban kibontakozhat a termelés alá rendelt művészi munka. A műalkotás egyedi jellege nem csak az individuális művészi akarat és önkifejezés teljes kiküszöbölésével megy végbe, hanem a műtárgy használati tárgyá alakításával, a gyári tömegtermeléssel és a konkrét termelési érdekeket kiszolgáló produktivista magatartás abszolutizálásával.

Ez a műtípus ugyanakkor kitermel egy sajátos „kvázi-rituális” cselekvésformát. A mítosz

lehet technicista jellegű, és lehet freudista-pszichológizáló jellegű. A kollektív cselekvés során létrejövő „nyitott mű”, illetve magának az életnek az esztétizálása során létrejövő parttalan művészet-eszmény – ami olyan jellegzetesen nyilatkozik meg a szürrealizmusban, vagy a happeningben és a Fluxus-mozgalomban –, ez a mindenre kiterjedő, állandó „készenléti állapotban” élő, permanens forradalmiságon alapuló sajátos médium az elvesztett mítosz helyére egy új mítoszt állít: a kollektív cselekvés mítoszáét. A technicista variáns a modern ipari-technikai civilizáció mindenhatóságába és a történelmi fejlődés szükségyszerű, mechanikus-fatalisztikus felfogásába vetett hiten alapul; s a konstruktivizmus valamennyi kísérlete ennek az új mítosznak a rituáléját kíséri meg kialakítani. Itt természetesen nem lehet elválasztani a konstruktivizmus társadalmi-politikai forradalmiságát a tárgyformáló tevékenységtől, az agitációt az építéstől. Legjobb példa a kettő szerves összenövésére Tatlin III. Internacionálé- emlékműterve, ami egyként tekinthető a plasztikai konstruktivizmus csúcsteljesítményének és a forradalmi „aktivista” típusú, expanzionista művészet-eszmény diadalának. A kétféle „aktivista” típusú tevékenység szoros kapcsolatára utal a dadaizmus és a konstruktivizmus együttműködése a húszas évek avantgarde mozgalmában.

A „kvázi-rituális” jelleg az individuális mozzanatok háttérbe szorítását is magával hozza. Ennek ellenére ez a műtípus a 20. században éppúgy csupán esztétikailag eleveníti fel a valódi rituális-mágikus műtípus eszközeit, mint ahogy a relatíve zárt, „kvázi-autonóm” műmodell is csupán esztétikailag mutat némi analógiát a „klasszikus”, „autonóm” műmodell formai megszervezettségével. A lényeg a rítus „kvázi” jellegén van: ez az az erő, az a közösen vállalt „esztétikai mítosz”, ami összekovácsolja az elidegenedett egyedeket. S ez az az „esztétikai mítosz”, aminek tényleges megvalósítása, expanziója az egyes mozgalmak „küldetése”. A „küldetés-tudat” és mozgalmi jelleg fontos sajátossága ezeknek az irányzatoknak. S éppen ebből alakulhat ki a túlhajtott kollektivizmus ellenpólusa: a szektavezér, a próféta, a „művész-megváltó” kultusza. Bretontól és Marinettitől Kassák Lajoson és Malevicsen át, Mondriánon és Ittenen át egészen Joseph Beuysig és Otto Muehlig, Hermann Nitschig szinte valamennyi kollektivista, expanzionista mozgalomban megjelenik a „mágus–próféta–vatesz” típusa. Akár tárgyiasult műalkotásokban, akár kollektív, nyitott cselekvés-struktúrákban, akár a „kvázi-rítus” tárgyi rekvizitumaiként felfogható műalkotás-fétisekben (gondoljunk csak Joseph Beuys szuggesztív environment-jeire, installációira és „tárgyaira”, melyek egy-egy akció valóságos résztvevői, tárgyi kellékei voltak, majd a cselekvésről leszakadva „tárgyként” kerültek a múzeumba; vagy gondoljunk Hermann Nitsch vérellatott miseruháira, melyek önmagukban is borzalmasak, irtózatot és szorongást váltanak ki, holott csupán „tárgyi maradványai” egy-egy konkrét akciónak) nyilatkozik meg a „mágus–próféta–vatesz” művész, megnyilatkozásait nem lehet leválasztani arról az esztétikai „kvázi-rítusról”, melyben e tárgyi maradványok létrejöttek. S ez már az interpretáció problémája. Itt ugyanis nem alkalmazható az a módszer, ami a viszonylag zárt, „autonóm” altípus esetében megfelelőnek bizonyul.

Az interpretáció legfontosabb mozzanata itt annak az esztétikailag szervezett „kvázi-rítusnak”, cselekvés-struktúrájának a rekonstrukciója, amiből az egyes tárgyiasult elemek, installációk, konstrukciók létrejönnek. Ez a „mögöttes” tartomány a „kvázi-rítus” forrása, éltetője és jelentésének kulcsa. Itt, tehát a fenomenológiai leírás szintjén – amit továbbra is első fázisnak kell tekinteni –, már ki kell lépni a hagyományos képzőművészeti tartományból, és a vizuális minőségek mellett a verbális, fogalmi mozzanatok, illetve a cselekvésfolyamatok elemzését kell megkezdeni. Az „aktivista” nyitott struktúrák és a „metanyelvi” jelenségek jellegéből következően már ezen a szinten is számos szociológiai, ideológiai, történelmi, politikai és művészetelméleti mozzanat, illetve „gyakorlati” mozzanat (konkrét társadalmi, anyagi környezet, építészeti vonatkozások, gyakorlati funkciók stb.) együttes jelenlétével kell szá-

molni. Mindezek a mozzanatok képezik az „aktivista-produktivista” nyitott struktúrák szemléleti bázisát, mely közvetlenül épül be a műalkotás esztétikailag szervezett világába.

Rendkívül fontos tényező a műalkotás tárgyiasult és nem-tárgyas („cselekmény-szerű”) formáinak egyenértékűsítése, mivel ez a műtípus végső fokon a közvetlen társadalmi hatás érdekében szervezi – esztétikailag – a vizuális-plasztikai mozzanatokot és az ezeken túlmutató mozzanatokot (cselekvés, építészet, design, „kvázi-színház”, „kvázi-irodalom” stb.); azaz nem tesz elvi különbséget tárgyias és nem-tárgyas műalkotás között.

Az interpretáció első fázisában is fontos szerepet tölt be a konkrét társadalmi kihívásokra adott válaszok rendszerezése. Azaz ebben a műtípusban a fenomenológiai leírás magába foglalja – éppen a műtípus „aktivista-produktivista” nyitottsága és szociológiai direktsége miatt – a társadalmi környezetre vonatkozó jelzések, történeti, ideológiai, politikai stb. utalások egész sorát. Ugyancsak az első fázisban kell feltárni a tárgyiasult műalkotásba integrált cselekvéseket, valamint a nem-tárgyasult műalkotásba integrált cselekvésfolyamatokat. Christo 1962-es „Becsomagolt motorkerékpár” című objektje¹⁷ például az interpretáció első fázisában olyan objektumként áll előttünk, mely egy markánsan ipari tárgy „megváltoztatásaként” értelmezhető. A leírás nem csupán arra szorítkozik, hogy mi van becsomagolva (motorkerékpár), hogy mivel és miként (áttetsző műanyag fólia, vastag kötéllel megerősítve, a gumikerekek félig takaratlanul hagyva), s hogy mindez hogy néz ki (kiadja az ipari tárgy formáját, teljesen felismerhető a tárgy és a cselekvés, az anyagok), hanem már arra is utal, hogy az objektum mint tárgyiasult műalkotás egy sajátos „Ready-made”-metamorfózis: egy gyári késztermék műalkotássá nyilvánítása a művész által végrehajtott cselekvés által. A műalkotás itt tárgyiasult mű, ám integrálja a becsomagolás – felismerhető – akcióját.

Az interpretáció következő fokozata itt is a szimbolikusnak tekinthető mozzanatok feltárása. A vizsgált altípus esetében ez a szint ismét radikálisan előtérbe állítja a szociológiai jelzések, utalások vizsgálatát. A szimbolikus jelentések feltárása ugyanakkor alapvetően másként merül fel itt, mint a relatíve zárt, „autonóm” műtípus esetében. Ennek megvilágítására lássunk egy példát. Tatlin 1919–20-as „III. Internacionálé-émlékmű” terve jellegzetesen manifestálja a heroikus, forradalmi pátoztól fűtött utópisztikus konstruktivizmus szemléletét. Az ismert, spirál alakú, dinamikusan felfelé törekvő, egyetlen lendülettel a végtelenbe ívelő forma zseniális kifejezése egy világforradalmi eufóriában élő korszak vágyainak: az egyetemes, egy célért küzdő, kommunista társadalmat építő új, kollektív emberiség megteremtésének, a technika mindenekeftetésének, a fejlődés, haladás eszméjének, a kozmosz meghódításának. Az 1914-ben és 1915-ben készített „kontrareliefek” és „sarokdomborművek” térexpanzionizmusa itt válik igazán gigantikussá és szimbolikussá: Tatlin tornyja nem elvont teret hódít meg, mint a „kontrareliefek”, hanem a tényleges emberiség konkrét, fizikai terét, a materiálisan felfogott világegyetemet. Ezáltal kapcsolódhat egybe a „hagyományos” formai-plasztikai minőségekkel kifejezett „növekedés”, „lendület”, „fejlődés”, „sebesség”, „forradalom” eszméje az új, szociális-politikai-etikai és gyakorlati funkciók tényleges (bár utópisztikus) teljesítésével: a világkommunizmus egységét szervezetileg is biztosító III. Internacionálé irodáinak, agitációs központnak, rádióállomásnak, múzeumnak, sőt garázsának az elhelyezésével. Az épület-plasztikán elhelyezendő hatalmas vetítövászonon a világ legfrissebb politikai és kulturális eseményei jelennek meg, az épületből pedig állandó politikai futárszolgálat vinné a rádióállomáson kapott híreket, illetve az agitációs iroda legfrissebb üzeneteit. A Tatlin által elképzelt utópisztikus mű nem egyszerűen egy új, konstruktivista „Gesamtkunstwerk”, hanem jellegzetesen expanzionista műalkotás, ami nem elemezhető anélkül a társadalmi környezet nélkül, melybe szánták. Azaz az interpretáció itt, a második fázisban a szimbolikus jelentések feltárásakor nem csupán a formai-plasztikai elemek szimbolikus jelentéseire – pl. „új Babel-torony”, „technika-megváltás”, „kozmosz”, „végte-

lenség”, „kollektivizmus” stb. — utal, hanem a közvetlenül a műbe kapcsolt társadalmi, politikai, ideológiai, építészeti, infrastrukturális mozzanatok utópisztikus-szimbolikus jelentéseire is. Mert nyilvánvaló, hogy a toronyból kifutó, „az emlékmű emblémájával ellátott motorke-rékpárok és autók” éppúgy szimbolikus elemei a világforradalmi központ „Gesamtkunstwerk”-rituáléjának, mint a gigantikus méretű, magasban forgó irodák és múzeumok, vetítő-vászon és „felolvasó-, torna-, agitációs termek”.¹⁸ A szimbolikus jelentések itt az utópisztikus funkciókban, a nem-tárgyasult mozzanatokban, a társadalmi környezet esztétikai megszerzésében érhetők tetten, nem pedig a tárgyasult műalkotás képi szimbólumaiban, mint az „autonóm” altípus esetében. A műalkotás tehát a formai-plasztikai minőségek és a nem-tárgyasult mozzanatok egységében értelmezhető; s az interpretáció minden szintjén ezzel a nyitottsággal lehet csak megközelíteni. Az utópia lényeges eleme a műalkotásnak: a művész utópisztikusan megteremti azt, ami ténylegesen nem létezik. Tatlin megteremti a művet, ám a mű maga tulajdonképpen csak akkor teljes, ha egy olyan társadalom szimbóluma és egyben funkcionális eleme, mint amilyent Tatlin elképzelt. A „III. Internacionálé-emlékmű” terv tehát nem értelmezhető önmagában, mint relatív zárt, „autonóm” formai-plasztikai struktúra; mert a benne és körülötte működő, eleven szervezet — ami persze csupán Tatlin utópiája maradt — éppoly része a teljes műalkotásnak, mint maga a tervezett torony. S itt felmerül a kérdés: mi is a mű? A torony-konstrukció megalkotása, vagy az utópia megalkotása? Mert ha az utóbbit minősítjük műalkotásnak, akkor végső soron a torony makettje, illetve konkrét plasztikai megtervezése csupán másodlagos elem a „nagy utópia” egész expanzív rendszerében. Ez utóbbi feltételezés esetében a művész valóban új világok megtervezője, egy új társadalom kovácsa, vátesze, tudósa és politikusa. Nem képzőművész, építész, designer, agitátor, tudós egysége csupán, hanem egy új „megváltó” — aki a modern művészet expanzionista korszakaiban „gyakorlatként” foghatja fel utópisztikus álmódzásait.

Ezek a kérdések átvezetnek az interpretáció harmadik fázisához, ahol az adott művészet-történeti korszak mozzanatai és a műalkotás jelentésrétegei új egységbe kerülnek. Ez az interpretációs fázis a műalkotás történetiségének kibontását kísérli meg. Az adott műalkotásban testet öltő művészetfunkció elemzése szorosan összekapcsolódik a szimbolikus jelentésekkel. Ebben a fázisban kerülhet sor az egyéni oeuvre, a regionális kulturális, társadalmi környezet és a konkrét mű történeti egymásvonatkoztatására.

A negyedik fázis az individuális interpretáció. A műalkotás itt a „befogadói önmegvalósítás” médiumává válik, anélkül azonban, hogy történetiségét elveszítené. Ellenkezőleg: éppen az eddig feltárt mozzanatok szubjektív újraértékelése és a befogadó saját szellemi szituációjára vonatkoztatása teszi lehetővé a történetiség, a történeti hitelesség megőrzését — s ugyanakkor annak a kérdésnek a megválaszolását, hogy a befogadó „mit is kezdhet a műalkotással”, hogyan vonatkoztathatja saját történeti és szubjektív létezésére. A kérdés „naiv”; ám éppen ez a naivitás töri át a szaktudományos kereteket és teszi a művet — elvben — mindenki számára hozzáférhetővé.

5.

A 20. században érvényes harmadik műtípusnak a „romantikus–szubjektív–expresszív” műalkotást tekintem. Ebben a műtípusban szélsőségesen lecsupaszított formában ölt testet a század művészetét meghatározó szubjektivizmus, a „külső determináció” teljes hiánya. Ez az altípus is felszívja magába a korábbi műtípusok egyes elemeit, de erősebben hangsúlyozza a személyes kifejezés és önteremtés mozzanatát. A műalkotást kizárólag a személyes megnyilatkozásnak rendeli alá. Ezért radikálisan felszámolja a viszonylag zárt, „plasztikai monu-

mentum”-teremtő műtípus kompozíciós rendszerét, s helyett az önkifejezés elemi gesztusait, a pszichikai automatizmust és a direkt érzelmi-indulati-hangulati önfeltárulkozást állítja. Míg a tízes évek expresszionizmusában a bensőségesség, a lélek intimitása, a sejtések és a létezés felérvése, az emberi sors tragikumának kifejezése volt a meghatározó, addig a negyvenes-ötvenes évek absztrakt expresszionizmusában, tasizmusában, az informel művészetben a külső és belső harca, feloldhatatlan ellentéte, drámai küzdelme és a pusztulás élménye játszott döntő szerepet. A hetvenes évek harmadik harmadától kialakuló „újszubjektivizmus” és „új bensőségesség” művészetét pedig a kulturális metafora szélsőségesen szubjektív újragondolása, személyre vonatkoztatása, a művészi „radikális fantáziának” való kiszolgáltatása jellemzi. Mindhárom korszakban közös a művészi Én „esztétikai önkényének” korlátlansága; ugyanakkor eltérő a kifejezés formai-strukturális jellege.

Az interpretáció szempontjából két fontos kérdés merül fel. Az egyik azzal függ össze, hogy a „romantikus–szubjektív–expresszív” műtípusban megjelenik a tovább már nem bontható elemi gesztus – és itt az interpretáció eddig különválasztott fázisai egymásba csúszhatnak. A másik pedig azzal függ össze, hogy ebben a műtípusban rendkívül fontosak a „határesetek”: azaz viszonylag kevés a „tisza” képlet, s igencsak sok átmeneti jelenséggel találkozunk.

Az interpretációt itt is a fenomenológiai leírás indítja. A gesztus-szerű művek esetében azonban ez a fázis elválaszthatatlanul egybefonódik a második és a harmadik fázissal: mert a szimbolikus jelentések feltárása és a műalkotás történetiségének, az egyéni oeuvre-ben betöltött szerepének és a művészettörténeti korszakban elfoglalt helyének, illetve a műben testet öltő művészetfunkciónak az elemzése végső fokon – éppen a gesztus elemi egyszerűsége folytán – egybecsúszik.

A „határesetek” interpretációjakor viszont továbbra is követhetőnek tűnik az eddigi módszer. A fenomenológiai leírást követő második fázisban bőven találkozhatunk szimbolikus jelentésű elemekkel. Ez elsősorban a klasszikus expresszionizmus művészetében és az utóbbi évtized „újszubjektivista” művészetében tűnik meghatározónak, gondoljunk csak pl. Nolde vizionárius „próféta-képeire”, komor tájképeire, Franz Marc állatábrázolásaira, vagy akár az 1914-es „Küzdő formák” című festményére¹⁹, ahol a nonfigurativitás ellenére nyilvánvaló szimbolikus jelentésrétegekkel kell számolnunk. Ugyancsak meghatározó szerepet játszik a szubjektív szimbólumhasználat a hetvenes évek végi, nyolcvanas évek eleji „újszubjektivizmus”, illetve „transz-avantgarde” művészetében, gondoljunk csak Sandro Chia 1981-es „Víz-hordó” című festményére, vagy az 1983-as „Ezra Pound” című monumentális képre²⁰, nem is beszélve a német újexpresszionizmus „nagyváros”-jeleneteiről, zaklatott és frivol portré-festményeiről. Az interpretáció mindkét esetben foglalkozik a szimbolikus jelentésrétegekkel; ám eltérően a viszonylag zárt, „autonóm” műtípus szimbólumértelmezésétől, itt elsősorban azt kell megvizsgálni, hogy miképpen szubjektivizálódnak a korábban más jelentésű – tradicionális értelmű – motívumok.

Az interpretáció következő fázisában a műalkotás történetiségének elemzése, az egyéni oeuvre és a konkrét mű viszonyának feltárása, a művészettörténeti korszak és szellemi, történeti, társadalmi szituáció vizsgálata kerül sorra. A gesztus-szerű műalkotások esetében (Pollock, Willem de Kooning, Motherwell stb.) ezeket a kérdéseket ugyancsak fel kell tennünk, ám itt szélsőségesen érvényesül a műalkotás individuális formájának, az ad absurdum vitt „belső determináció” korlátlanságának meghatározó szerepe. A mű itt szervesen összefonódik az alkotóval; a vizuális-plasztikai jelenség a művészi Én megnyilatkozásának közvetlen lenyomata. Ezért itt – paradox módon – a konkrét, egyedi műalkotás és a történeti-társadalmi-kulturális szituáció egymásraveztetése a zárt kompozíciós rendszer és a szimbolikus jelentésrétegek kényszerű kiiktatásával következik be. A történelmi szituáció mint kihí-

vás és a konkrét műalkotás mint válasz éppúgy megfeleltethető egymásnak, mint a másik két műtípus esetében, csakhogy itt a mű mint tovább nem bontható gesztus, nem strukturálható és rétegelhető „vizuális statement” áll előttünk: egyfajta szubjektív „statement of facts”, megfellebbezhetetlen és egyszerű „dolgoz”.

Éppen ez utóbbi mozzanatról következik az interpretáció negyedik fázisa, az individuális interpretáció. A „romantikus–szubjektív–expresszív” műtípus esetében ugyanis éppen ez az utolsó fázis „uralja” a megelőző három interpretációs fázist, mivel a műtípus jellege szélsőségesen szubjektív. Minél közvetlenebb a műtípus esztétikai szubjektívizmusa, annál közvetlenebben tör felszínre az interpretáció – történeti – szubjektivitása. A 20. században érvényes három altípus közül a „romantikus–szubjektív–expresszív” műtípusban a legerősebb a modern művészet alapvető – és történetileg szükségszerű – szubjektivitása. Nem véletlen tehát, hogy éppen ennek a műtípusnak az interpretációjakor kap döntő fontosságot az individuális interpretáció. Itt ugyanis az interpretáció korábbi fázisai – éppen a műalkotás szélsőségesen szubjektív jellege miatt, az individuális forma abszolutizálása és a „társadalmi preformált-ság” hiánya miatt – mintegy alárendelődnek az individuális interpretáció aktusának.

A „határesetek” interpretációjában annyira érvényesülnek a másik két műtípus elemzésekor érvényes mozzanatok, amennyire ezek a „határesetek” kilépnek a „romantikus–szubjektív–expresszív” műmodell keretéből és vegyülnek a másik két műmodell valamelyikével. Jellegzetes „határesetnek” minősíthető a már említett Paul Klee, akinek művészete a „romantikus–szubjektív–expresszív” műtípus és a viszonylag zárt, „autonóm” műtípus között helyezhető el, sőt bizonyos mozzanatokot még az „aktivista” nyitott struktúrákból is felszív. Újra meg kell ismételni azt a tényt, hogy a 20. század legjelentősebb műalkotásai többnyire átmenetek a három műtípus között, a tiszta képlet igen csekély.

JEGYZETEK

1. NÉMETH L.: A mű és a történelem (1971.) In: Minerva baglya. Bp., 1973. 27.

2. I. m. 31.

3. I. m. 33.

4. HEGYI L.: A műtípusok kérdése a 20. században. Kísérlet a Németh Lajos-i „szubjektív-romantikus” műmodell 20. századi konkretizálására. (1977.) In: Utak a vizuális kultúrához II. Országos Oktatástechnikai Központ, Veszprém, MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság, Bp., 1979. 21.

5. A „negatív művészetteremtő akarat” kifejezést Werner Hofmann használja, könyvének Bevezetésében: A modern művészet alapjai. Bevezetés és a modern művészet szimbolikus formáinak világába. Bp., 1974. 29.

6. VIERHUFF, H. G.: Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie. Köln, 1980. 22.

7. Giorgio de Chirico és Carlo Carrà közvetlenül is hatást gyakorolt a Neue Sachlichkeit két jelentős művészére, George Groszra és Christian Schadra. Lásd: HESS, H.: George Grosz. Dresden, 1982. 100.

8. Klee sajátosan összetett, kivételes jelentőségéről lásd: HOFMANN, W.: Paul Klee helyzete. In: i. m. 328.

9. A „párhuzamos valóság” kifejezést Roger Garaudy használja, a modern műalkotás sajátos autonómiájának metaforájaként. GARAUDY, R.: Partalan Realizmus. Bp., 1964. 23.

10. Németh L.: i. m. 42.

11. Hofmann, W.: i. m. 29. p.

12. HUELSENBECK, R.: Dadaista manifesztum

(1918). In: HUELSENBECK, R.: Dada. Eine literarische Dokumentation. Hamburg, 1984. 32.

13. „Politkunst”: olyan művészeti megnyilatkozások gyűjtőfogalma a szakirodalomban, melyek a legkülönbébb médiumokkal direkt politikai, kritikai, elkötelezett tartalmak szuggesztív, gyakran sokkoló, gyakran ironikus közlését helyezik középontba. A Politkunst a hatvanas években erősen kapcsolódott a pop art defetiszáló művészeti magatartásához, illetve az „újrealizmusok” fotóhasználatához és tárgyfelfogásához, valamint a tömegmédiumok információs lehetőségeit kutató analitikus és konceptuális törekvésekhez. Lásd még: THOMAS, K.: DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln, 1973–1977.

14. A témáról lásd: Thomas, K.: i. m. 167.

15. RICHTER, H.: Dada Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln, 1978. 7.

16. Richter, H.: i. m. 7.

17. Christo: Becsomagolt motorkerékpár. 1962. vegyes technika, 77x193x40,5 cm; a művész tul.

18. SZTRIGALJEV, A.: Tatlin III. Internacionálé-emlékmű tervéről. Gyorsuló idő. Bp., 1976. 31.

19. Franz Marc: Küzdő formák. 1914. olaj, vászon, 91x131,5 cm; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

20. Sandro Chia: Vízhordó. 1981. olaj, vászon, 206x170 cm; The Tate Gallery, London; Sandro Chia: Ezra Pound. 1983. olaj, vászon, 290x320 cm; Leo Castelli Gallery, New York.

Lóránd Hegyi: Einige Fragen der Interpretation und der Typologie des Kunstwerks in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Aufgrund der Studie von Lajos Németh, „Das Kunstwerk und die Geschichte“ aus dem Jahr 1971 wird in vorliegendem Aufsatz ein für die Kunst des 20. Jh. gültiges typologisches System aufgerissen. L. Némeths „subjektiv-romantischer“ Werktyp wird auf drei Werkmodelle aufgeteilt, die sich im 20. Jh. parallel herausgebildet haben: 1. ein relativ geschlossenes Werkmodell, das ein „plastisches Moment“ schafft; 2. ein „aktivistisches“, „produktivistisches“ und „metasprachliches“ offenes Werkmodell; 3. ein „subjektiv-romantisch-expressives“ Werkmodell. Im Zwischenfeld der drei Modelle lassen sich zahlreiche Übergangserscheinungen beobachten, „reine Modelle“ sind verhältnismässig selten.

Die Fragen der Interpretation stellen sich demnach als Probleme der Interpretationsmethoden, die auf die unterschiedlichen Eigenarten der Werkmodelle abgestimmt werden wollen. Die drei verschiedenen Werkmodelle erfordern drei verschiedene Interpretationsmethoden, die sich also nach den Werkmodellen richten.

Der Verfasser unterscheidet bei der Interpretation der Kunstwerke des 20. Jh. vier Grade: 1. phänomenologische Beschreibung und Kompositionsanalyse; 2. Analyse der symbolischen Momente; 3. Analyse des gesellschaftlichen, geistigen und kunsthistorischen Kontextes und die Unterbringung des Werkes in der Kunstentwicklung und im Werk des Künstlers; 4. „individuelle Interpretation“, in der der Aufnehmer das Werk auf sein eigenes Dasein bezieht und dessen Welt auf subjektive Art „neu schöpft“.

Diese vier Grade können bei allen drei Werkmodellen des 20. Jh. angewendet werden, wobei sie sich allerdings bei der Analyse der drei Werkmodelle jeweils in anderer Form und mit anderen Akzenten verwirklichen lassen: Die einzelnen Werkmodelle färben die Interpretationsmodelle ab. Der höchste Grad der „individuellen Interpretation“ vereint die übrigen drei vorangegangenen Phasen und hebt die subjektive schöpferische Aktivität des Aufnehmers hervor. Bei allen drei Werkmodellen wird die Bedeutung und die Geschichtlichkeit des Kunstwerks von der individuellen Interpretation bestimmt, sofern die Geschichtlichkeit nicht nur auf die Entstehung des Kunstwerks und auf die historischen Umstände seiner Entstehungszeit, sondern auch auf seine Aufnahme und seine Interpretation bezogen wird.

Beke László

AZ EMLÉKEZÉS SZEREPE A MŰALKOTÁSOK INTERPRETÁCIÓJÁBAN (Emlékfoszlányok)

A kritikus elől teve, hátul ablak.
(Kurt Schwitters)

Orvos: És mióta jelentkezik magánál ez az emlékeztetkiesés?
Beteg: Bocsanat, mi mióta?
(közismert vicc)

E dolgozat megírásához a témának megfelelő módszert választottam: igyekeztem szinte kizárólag az emlékezetemre támaszkodni, azaz az emlékezéssel kapcsolatos mindenfajta szakirodalomról megfedkedezni. Ha ez a kijelentés vitatható és ellentmondásos is, remélhetőleg legalább az indokoltsága a továbbiakban beigazolódik.

Az emlékezés néhány esztétikai-filozófiai vonatkozása

Az emlékezés pszichológiai vizsgálatát nem tartom feladatomnak,¹ különösen nem az ilyen típusú kísérletek áttekintését: „a kísérleti személyek 80%-ának a látott képről az jutott az eszébe...”. Biztos, hogy művészeti szempontból a maradék 20% (statisztikusan nem értékelhető) válasza az érdekesebb.

Az emlékezés az alkotás folyamatában játszik fontos szerepet, s hasonló módon az alkotói folyamatnak tekintendő interpretáció folyamatában is. Mindkét szempontból a megismeréssel való összefüggésére kell rámutatnunk. Platónnál a megismerés nem más, mint visszaemlékezés az ideákra.² Egyes pszichoanalitikus gondolkodók az eredetre (a születésre) emlékezést a lényeg megtalálásával azonosítják. A napi gyakorlatból ismerjük azokat az eseteket, amikor egy személyre, dologra, jelenségre nem emlékezünk, de mihelyt találkozunk vele, rájövünk, hogy már láttuk valahol. Ha nem tudjuk, hogy hol, milyen körülmények között, de a találkozás megtörténtében bizonyosak vagyunk – ennek az élménynek az egyik különleges változata a déjá vu. A déjá vu interpretálása – eredetének feltárása – szinte lehetetlen: felér a lényeg megtalálásával.

Az emlékezés és a megismerés összefüggésére utalnak az olyan köznyelvi fordulatok is, mint „eszembe jut” (valami, amit már korábban is tudtam, de olyasmi is lehet, amit még nem tudtam) vagy „kitalál valamit” (valami már meglevőt, vagy valami új dolgot). Gyakori mozzanatok ezek az interpretáció folyamatában is. Emlékezni az emlékekre. Emlékezni arra, amire nem emlékszem. Memento mori: emlékezz a halálra. Ahogy saját halálunkra nem emlékezhetünk, ugyanúgy nem jósolhatjuk meg saját születésünket. A nyelv segítségével azonban mindez kifejezhető. Mindenről mindenre emlékezhetünk. Emlékezhetünk az emlékezésre.

A nyelv önmagára emlékezik. A nyelv mélystruktúrája feltehetőleg rokon (esetleg azonos) az emlékezés (és a művészet) mélystruktúrájával.

A műalkotás mint memento

Az „emlékezés” és az „emelés” szavak talán közös tőből származnak. „Kiemelni a feledés homályából”. Emelvényre szokás állítani a szobrokat, különösen az emlékműszobrokat. Sze-

repük az emlékek továbbítása az utókor számára, illetve az emlékeztetés. (Mely részeivel, illetve vonásaival emlékeztet egy emlékmű?)

Minden műalkotás tekinthető emléknek, ugyanúgy, ahogy dokumentumnak is. De minek az emléke, vagy dokumentuma? Néhány lehetőség az osztályozáshoz: valakinek az emléke (In memoriam N. N.), a művésze (fiziognómiájáé, személyiségéé, érzelmi állapotáé, egy vele megtörtént eseményéé, az emlékei!), egy tárgy, tárgyaké, gondolatoké, egy korszellemé stb. E típusok megkülönböztetése már az interpretáció feladata. Maradéktalanul elvégezni azonban sohasem lehet, mert a műalkotás mindig többet dokumentál, többre „emlékezik”, mint amennyi az alkotó szándékában állt. Minden új kérdésfelvetés egy művel kapcsolatban annak új dokumentum-vonatkozását emelheti ki. (Egy lehetséges új kérdés: milyen műalkotás elégíti ki a „saját emlékének dokumentuma” feltételt?)

A műalkotás mint memento elkorcsosulásának jellegzetesen mai jelenségei: a szuvenir és a nosztalgia. A szuvenir giccses emléktárgy, a nosztalgia giccses emlékező kísérlet az eredetnek vélt közelmúlra.

Az emlékezés az alkotásban és az interpretációban

Ha a műalkotás emlék, az alkotási folyamat emlékező folyamat. Az emlékezés esztétikai kategóriává emelésének kísérlete Fülep Lajos nevéhez fűződik, aki „Az emlékezés a művészi alkotásban” című emlékező tanulmányában (1911) a művészi tevékenység vezérlő elvét az emlékezésben jelölte meg.³ Nemcsak Croce intuícióelméletét, hanem a természetelvű alkotói módszerhez kapcsolódó esztétikai nézeteket is meghaladta annyiban, hogy az alkotást nem a látványból, hanem az azt megelőző és meghatározó gondolati folyamatból vezette le: „Nem arra emlékezünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékezünk.” A mi kísérletünk első sorban arra irányul, hogy megvizsgálja: mennyiben alkalmazható Fülep modellje az alkotás analógiájaként és továbbvitelként felfogott befogadásra, az alkotó jellegű interpretációra.

Bizonyos műtípusok esetében az emlékezés, az alkotás és az interpretáció folyamatainak összefonódása sokkal nyilvánvalóbb, mint a képzőművészetben. Az írásbeliség előtti költészet megszólaltatói (interpretátorai) az emlékeztetüket aktivizálták. A népdalénekek ugyanígy. Az írásbeli rögzítés megjelenése, a lejegyzés, mint a hiteles rekonstruálhatóság záloga az emlékezés jelentőségének visszaszorulását eredményezte volna? A kérdés nem válaszolható meg egyértelműen, s különböző újabb problémák végiggondolására ösztönöz. Először is, több művészeti ágban elkülönült, s mind jobban differenciálódott az alkotó és az alkotó-interpretátor szerepe. Az európai zenében a zeneszerző művének „realizátorai” a hangszeres zenészek, énekesek és a karmester-interpretátor, másodlagos interpretátora a zenekritikus. A színházművészetben munkamegosztás jön létre a szerző, a dramaturg, a rendező és a színészek között. A költészet terén megjelenik a szavaló- vagy előadóművész stb. Másodszor, fel kell vetnünk az emlékezés „dramaturgiai” problémáját az időbeli művészetek befogadásánál. Közismert ellentmondás, hogy a darabot csak akkor ismerhetem meg teljes terjedelmében, amikor már éppen vége van – mindaddig az emlékezetemmel kell pótolni a *már* hiányzó részeket. (E kérdés más és más vonatkozásban megjelenik az irodalomban, a műalkotás „korpuszát” materiális egészében rögzítő film- és videóművészetben, de még a képzőművészetben is.) Harmadszor, számolnunk kell egy olyan alkotói típus létezésével is, aki azért csinálja a művet, hogy ne kelljen többé emlékeznie; „kiírja magából” az emlékeit.

Bradbury közismert tudományos-fantasztikus novellájában, miután elpusztultak a könyvek, a katasztrófa néhány túlélője egymásra talál, s megpróbálja emlékezetből rekonstruálni az irodalom klasszikusait.⁴ (A képzőművészeti alkotások sorsáról nem esik szó, bár – ha a negatív utópiát továbbgondoljuk – rájuk nézve a neutronbomba már veszélytelen volna!)

A novella hősei jellegzetesen neoprimitív emlékező-alkotó-interpretátorok. A történetben szereplő könyvpusztító hatalom ugyancsak interpretátornak tekinthető, s nem is akármilyenek: ő aztán tudja, milyen erők rejlenek a könyvekben, nem véletlenül küldi máglyára őket! Az emlékezés vonatkozásában e tettevel paradox módon egy platformra lép az „önmagát kiíró” alkotótípussal. Egyik is, másik is el akar bizonyos emlékekről feledkezni.

Hogyan működik az emlékezés az interpretáció során? Néhány módszertani és technikai megjegyzés

Az interpretátor az esetek túlnyomó többségében nem magát a műalkotást interpretálja, hanem a mű szemlélése során keletkező saját hangulatait, érzelmeit, gondolatait, emlékeit, emlékképeit. Ugyanúgy, ahogy Fülep írja az alkotással kapcsolatban: „Ha például a modell előtt állva le akarom rajzolni, a következő dilemmába jutok: vagy nézem a modellt, vagy rajzolom; – egyszerre a kettőt nem tehetem.”⁵ Nem nézhetem és interpretálhatom (írásban) egyidejűleg a festményt sem (bár bizonyos kezdeti stádiumban levő kísérletekről beszámolhatunk e téren is: különösen filmnézés közben, sőtétben gyakorolható a vászon nézésével egyidejű jegyzetelés technikája). Az alkotás és interpretatív leírása között az emlékezés mediális szerepet játszik.

Előfordulhat, hogy a műalkotás nézése közben semmi sem jut az eszünkbe. Az ilyen befogadás is maradéktalannak mondható, ám interpretatívnak természetesen nem. Előbb vagy utóbb azonban támadnak gondolataink, vagyis megkezdődik az emlékezés folyamata. Ennek időtartama alkotásoktól és személyektől függően erősen eltérő lehet; mindenesetre megjelölhető egy időbeli „küszöbérték”, mely alatt a műalkotás emlékkiváltó potenciája nem működőképes. Magától értetődő, hogy minél tovább (minél többször) nézünk egy művet, annál több minden „jut az eszünkbe” róla. Az egész folyamat az ilyenfajta punktuális „felismerések” láncolataként fogható fel. Természetesen egy idő után a keletkező újabb emlékek kizárhatják a régebbieket.

Mihelyt a nézésről áttérünk az (írásos) interpretációra, a leírt fogalmak, gondolatok újabb emlékeket válthatnak ki belőlünk.

Ezen a ponton megjegyzendő, hogy az eddig felvázolt interpretációs folyamat iránya nem azonos a történeti-rekonstruktiiv interpretációéval. A történész és a tudományos egzaktág igényével dolgozó kritikus mindenekelőtt arra törekszik, hogy analógiák segítségével cövekeltse ki a műalkotás történeti vagy egy adott minőségi értékskálán elfoglalt helyét. Igyekszik tehát kizárólag más műalkotások emlékképeire támaszkodni. Munkamódszerének erre a vonására célozhat, még ha fordított értelemben is, a mottóként idézett Schwitters-definíció: az „ablak” a mindenre nyitott és mindent befogadó, mohó szemére, míg a „teve” az analógiákat óriási mennyiségben felhalmozni képes „memóriatartályára”. Az interpretátor vizuális memóriája lehet ugyan rendkívüli, vagy legalábbis fejleszthető, de mindenképpen véges, ezért segédeszközként alkalmazhat helyszíni vázlatot, feljegyzést, fényképet, számítógépes adattárolást. Ez esetben műalkotás gerjesztette emlékek helyett fotókat vagy fotók emlékeit fogja interpretálni. Az emlékek tárolása bizonyos mennyiség után nagyobb tehertertel, mint amilyen szellemi energiát az új gondolatok kitalálása, az újabb emlékek felidézése igényel. A tudományos interpretációval szemben éppen ez az újdonságérték szavatolja az asszociatív emlékező interpretáció mint esztétikai befogadásmód érvényességét. (Más kérdés, hogy miként szelektálhatók ki azok az emlékek, melyek nem illeszthetők be a műalkotással összefüggő szöveget alkotó, egységes és koherens interpretációs struktúrába.)

A szürrealizmus szabadasszociációs technikájával párhuzamosan különböző freudista, illetve mélylélektani és analitikus irányzatok is kidolgozták a maguk interpretációs módszere-

it. Közülük különösen a Jung-féle archetípus-kutatás művészetre alkalmazása bizonyult gyümölcsözőnek, mivel a kollektív tudattalan modellje, az emlékezet, a mítoszok és a nyelv mélystruktúrájával egyaránt rokonságot mutat. A műalkotások interpretálása terén más kiindulópontból érkezett el hasonló eredményekhez a Sedlmayr-iskola, a műalkotásokból megállapítható „szemléleti karakterek” hierarchikus struktúrákba rendezésével és ezek szintagmatikus nyelvi struktúráknak való megfeleltetésével.

A fenti értelemben vett emlékezés az interpretációban sajátos elegye a tudatos és a nem tudatos mozzanatoknak. Közismert az a mechanizmus, mely bizonyos emlékeink tudatos felidézési kísérlete során gyakran működésbe lép: mennél inkább „akarjuk” a keresett emléket megtalálni, emlékezetünk annál inkább gátlás alá kerül. Eredményre csak később jutunk, mikor a problémáról már megfeledkeztünk. Nevezhetjük ezt a módszerbeli taktikát a szándék és az önkéntelenség dialektikus alkalmazásának is.

Külön vizsgálatot érdemelne az álomanalízis módszereinek alkalmazási lehetősége az interpretációban – különösen a szürrealista alkotások elemzésében. Ha megpróbáljuk egy-egy álmunkat leírni, megfigyelhetjük, hogy némelyik álmkép vagy képkapcsolat eredetére mindaddig nem tudunk rájönni, míg valamelyik, közvetlenül az *írás aktusához* kapcsolódó „véletlen” asszociáció nem adja kezünkbe a megfejtés kulcsát. (Példa egy ajándékszerűen szép, véletlen társításra: jelen sorok írása közben, míg a felejtés és az álom kapcsolatán gondolkoztam, rávetődött a tekintetem az „Égve felejtett álmok” című verseskötetre!)

Mint „kritikaelőttés” termékek, elemzés tárgyai lehetnének a kiállítási vendégkönyvek (= emlékkönyvek?) is. Kritikusok gyakori és olcsó fogása egy írást így kezdeni: „A kiállítás vendégkönyvében lapozgatva...” stb. És mivel az ilyen vendégkönyvek névtelen beírásai gyakran legalább olyan primitívek és ordenárék, mint a nagyvárosi falfirkaírók vagy a nyilvános vécék feliratai, megérdemelnének annyi méltatást, mint Freud köznapi pszichopatológiájának híres témakörei.

Emlékezés és felejtés

A legszembetűnőbb emlékkép pusztán felmerülése is magában hordja már az interpretáció mozzanatát, amennyiben más emlékek jelentkezését átmenetileg kizárja. Az emlékezés szelektív, s szelektív tevékenységének negatív oldalát, a felejtést próbáljuk meg befejezésül az interpretáció számára pozitívan értékelni (anélkül, hogy tudnánk, valóban létező pszichológiai folyamat-e a felejtés, vagy mindössze az emlékezet működésének hiánya). Hasonló jelentőséget tulajdonítunk a felejtésnek, mint korábban a félreértésnek, illetve a tévedésnek, mely mozzanatok funkcióját az új ismeretek szerzésében a tudományelmélet már kimutatta – Feyerabend nem véletlenül jellemezte „anarchista” tudományelméleti gondolatmenetét „dadaista ismeretelmélet”-ként,⁶ hiszen már Tzara is így fogalmazott: „az emlékezés eltörlése: Dada”.⁷ Henri Michaux ezt tanácsolja: „Tanulj fenntartással. Egy egész élet nem elég elfeledni mindazt, amit jámboran, engedelmesen tőröd, hogy beléd sulykoljanak – ártatlannul! –, nem gondolva a következményekre.”⁸ A felejtés szabadságpotenciált hordoz: akkor interpretálhatunk a legszababban valamit, ha vele kapcsolatban semmire sem emlékezünk.

Az alkotó interpretációnak az az értelme, hogy újraértelmezzük a műalkotást, s továbblépve, újraértelmezzük a világot. A műalkotás nyitott struktúrája lehetővé teszi, hogy elvileg végtelen számú interpretációt fűzzünk hozzá, más szóval, hogy bárki hozzáfűzze a maga egyéni interpretációját. Az alkotó interpretáció egyfajta modell, melynek analógiájára mindenki kialakíthatja a saját értelmezését. Ezek az értelmezések virtuálisan beépülnek a mű testébe, s további értelmezéseket láncolhatnak magukhoz. Ebben a nyitott struktúrában rej-

lik a műalkotás kimeríthetetlen gazdagsága, a művészet „titka”. Nyilvánvaló azonban egy el-
lentétes irányú folyamat lehetősége is, melynek során a „titok” mindjobban betokosodik a
sokasodó interpretációk burkába; egyes interpretációk emléke kioltja az újabbakat, vagy le-
gátolja azok létrejöttét. Mint ahogy a „Memory” nevű társasjátékban – mely nem a memóriát
fejleszti, csupán a Memory-játszás készségét – a korábbi játszámra emlékezés akadályozza
a játékot, ugyanúgy létezik üres interpretáció az interpretációért, emlékezés az emléke-
zésért, mely akadályozza a műalkotás „titkának” megismerését. A felejtésnek pontosan itt
keresendő a létjogosultsága: a fölösleges emlékektől való megszabadulásban a megismerés so-
rán. A saját interpretációnkat is könnyebb úgy meghaladni, hogy a felejtést hívjuk segítségül.
A felejtés annyiban is szabadabb az emlékezésnél, hogy míg ez utóbbi működését akadályoz-
ni lehet – például az élménylehetőségek szisztematikus megvonásával –, addig a felejtését
nem.

Ha elfogadjuk Tzara állítását, hogy „egy nyelv utópia”,⁹ akkor a magát elfelejtő nyelv
negatív utópia. Ha utópikusan használjuk a nyelvet (mint e tanulmányban már többször is),
akkor a szóbeli interpretáció emlékbeszéd, az írott interpretáció emlékirat. Az emlékkép
ezek szerint nem más, mint képi interpretáció? Vészesen közeledünk a tiszta tautologikus in-
terpretációhoz, mely kizárja magát a művet. Az interpretátor a negatív utópia eszközével el
akar szakadni a műtől, hogy ne kösse még annak emléke sem, s a fázis állapota kizárja az
interpretáció lehetőségét.

JEGYZETEK

1. Lásd például a legújabbban, gazdag irodalommal: KÖNYA A.: Élményszerű és absztrakt ismeretek. in: Tanulmányok a vizuális kultúráról. Munkaközi anyag. Szerk.: Németh Lajos stb. Budapest, 1984. 203–220. (Sokszorosítás)

2. PLATÓN: Phaidón. in: Platón válogatott művei. Budapest, 1983. 217–307.

3. FÜLEP L.: Az emlékezés a művészi alkotásban (1911). in: Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. II. Budapest, 1974. 605–651.

4. BRADBURY, R.: Fahrenheit 451. in: Ray

Bradbury: Marsbéli krónikák. Budapest, 1966. 277–449.

5. FÜLEP, i.m. 614.

6. Idézi ALTRICHTER F.: Anarchista ismeretelmélet. Világosság 1980/8–9. 478. 5. lj.

7. TZARA, T.: Dada kiáltvány, 1918. in: Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Budapest, 1962². 356.

8. MICHAUX, H.: Sarkkövek. Vigilia 1983/9. 677.

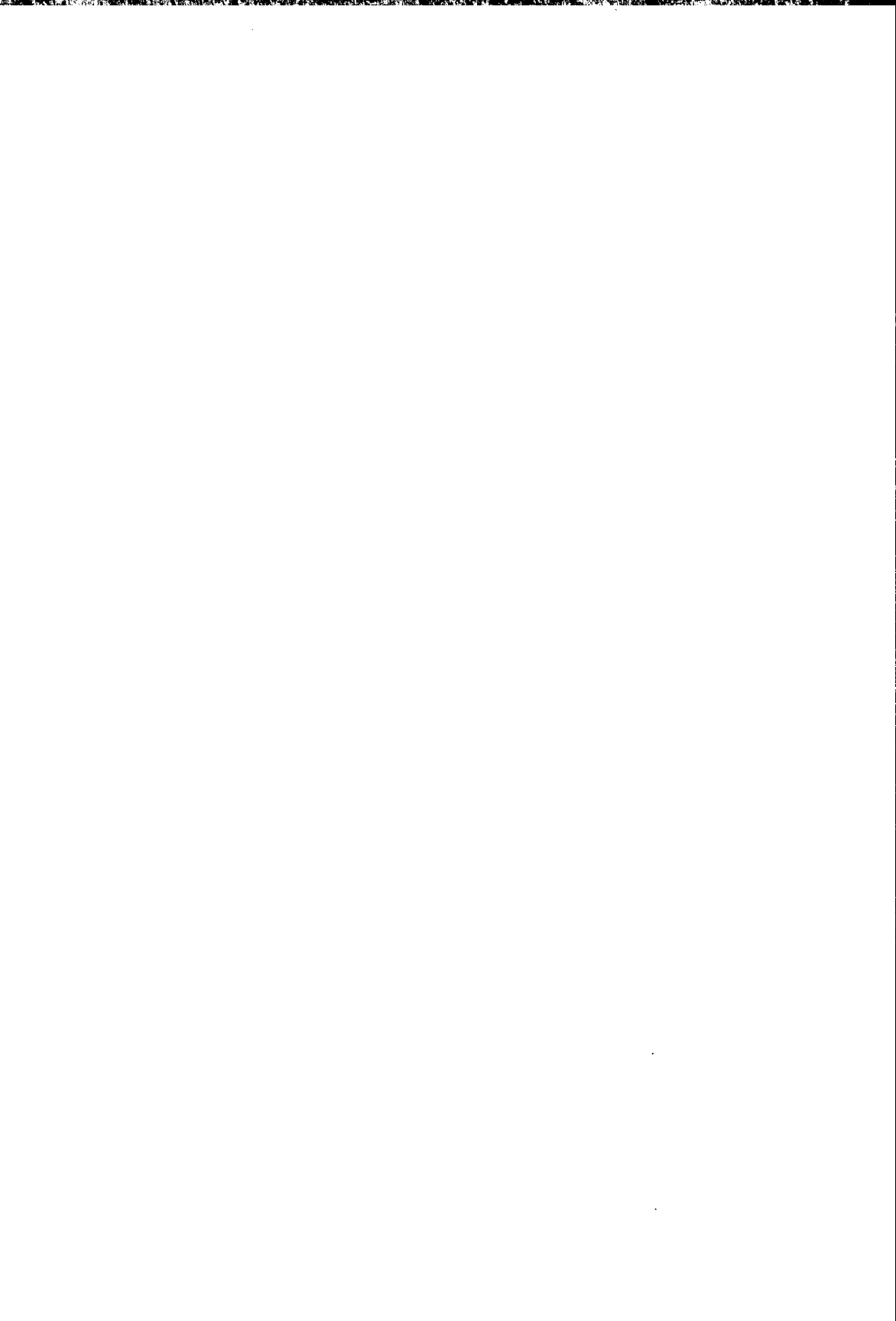
9. TZARA, T.: A gyenge és keserű szerelemről szóló kiáltvány. in: Micheli, i.m. 366.

László Beke: Die Rolle der Erinnerung in der Interpretation des Kunstwerks

Im psychologischen Mechanismus der Erinnerung scheinen zwei Momente auch für die Kunst besonders wichtig zu sein: der Bezug auf den „Ursprung” (das „Wesen”) bzw. die Verflechtung mit der Funktion der Sprache. Betrachtet man die Erinnerung vom Standpunkt der Kunst, sticht vor allem die bewahrende und erinnernde Funktion des Kunstwerks ins Auge.

Die Erinnerung spielt im Prozess der Interpretation von Werken der bildenden Künste eine ähnliche Rolle wie bei der Entstehung von Werken anderer Kunstzweige, vor allem der Schöpfungen der Vortragskünste.

In methodologischer Hinsicht ist jener Umstand das wichtigste, dass die Interpretation eigentlich nicht das Werk selbst interpretiert, sondern das Andenken des Werkes bzw. die damit verbundenen Assoziationen. Zieht man dies in Betracht, so erkennt man die Bedeutung des *Vergessens*: das Vergessen sichert das Freiheitsmoment der Interpretation und ermöglicht den utopischen Gebrauch der Interpretationssprache. Im Schlussteil des Aufsatzes werden im Sinne Tzaras – die Sprache ist Utopie – die Möglichkeiten der Verwendung der sich selbst vergessenden Sprache als negative Utopie durchdacht.



Fülep Lajos

[CÉLSZERŰSÉG ÉS MŰVÉSZET AZ ÉPÍTÉSZETBEN]* [A II. RÉSZ TÖREDÉKEI]

- III. Csak célszerű
- IV. Művészet általában
 - 1. Műfaj
 - 2. Stílus – kor
 - 3. Stílus – nemzeti
 - 4. Stílus – egyéni
 - 5. Célszerű; gondolat stb.
 - 6. anyag
 - 7. Művészet, műfaj
 - 8. Stílus – kor
 - 9. Stílus – nemzeti
 - 10. Stílus – egyéni
 - 10/a Célszerűség, gondolat stb.
 - 11. anyag
 - 12. összefoglalás
- V. Prognózis

III. Csak célszerű

Azt mondják: az őszinte szerkezet már művészet; nem kell több; ízlés; arány; őszinteség; jó szerkezet stb. Nem elég! Ezek fontos és nagy értékek, különösen nagyobbak híján, jó hogy itt tartunk. De nem elég. Ezek inkább sine qua non feltételek, de még hiányzik a művészi plusz.

A célszerűség fejlődése; szükségszerű; tömegnek; tömeggyártás. Régen győzte a művészet, már rég nem győzi. Kérdés: kell-e egyáltalán.

Tömeglakások. Férőhely, higiéné stb.

Gótikus [...] asztal, szék, szekrény stb. – a gótikában úgy volt.

Célszerűség és művészet külön nem probléma. Külön szférák. Együtt az.

Más gyakorlati célú formában is. De nem szükségképpen, nem fogalmi szükségességgel. Nem mindig volt – s hogy mindig lesz-e, nem tudjuk. Csak azt, hogy nem muszáj lennie. Történeti produktum. S most különösen aktuális-akut.

Ami célszerű, nem bántó, nem pozitív rossz.

A célszerű ma az egyetlen tartalom, az egyetlen formálható valóság.

Ami célszerűnek jó, esztétikailag nem szokott csúnya lenni; mert a célszerű: természetes. S minél célszerűbb, szerkezete és alakja annál inkább közeledik a természeti tárgyhoz. (Re-

*A kézirat közlésekor megtartottuk Fülep Lajos eredeti írásmódját: a pontosvesszővel elválasztott rövid mondatok, a kisbetűvel kezdett sorok és az összefüggő bekezdések elválása segít az eligazodásban. Így világossá válik, mely részek tekinthetők kidolgozottabb, a véglegeshez közelebb szövegnek, melyek csupán vázlatnak, emlékeztetőnek. A kiolvashatatlan kéziratrészeket szögletes zárójelbe tett pontokkal jeleztük.

pülő, autó stb., érdemes végiggondolni – mag van benne). S a természet sose művészet-ellenes. Legfeljebb közömbös. S a célszerű is esetleg: közömbös; művészet nélkül: negatívum; rossz művészet: pozitívum.

Amikor a célszerűség kora megérkezett, ilyen világot talált. Szellemileg, amint röviden mondtuk; építészeti: az építészet történetének nemcsak megszakadását, hanem közte s a történeti hagyomány közt az utánzás, az álhagyomány nagy szakadéka. Ezért kellett itt róla egyáltalán szólni.

IV. Művészet

Láttuk a történeti tényeket, az építészet megszűnését és következményeit, meg kell látnunk, mi van mögöttük az építészet művészi lehetőségének feltételeire nézve. Láttuk a közösség széttróását, a Verdinglichungot stb., s bennük az építészet megszűnésének, a mai problémáink okait. Tények. De *minek* ezek a következményei? Hátra van a tények indokolása. Ehhez szükséges a művészet feltételeinek ismerete.

IV. Művészet általában

A város, a lakóhely, az otthon, ha a bérházak úgy készülnek is, mint az automobil, s ugyanaz a szellem van bennük, (*régen az ipari is, mint a művészi; most a művészi is, mint az ipari; tehát fordítva; mert fordítva a szellem helye; ennek következménye*), egészében mégse lehet olyan, mint az automobil; lehet tisztára technikai szubsztrátum, de a szellem mindenestől nem lakhat benne, mert a szellem más is, mint technicitás – legalább is lehet más is, vagy másnak is kell lennie; nem szükségképp más, a szellem csonkulhat, zsugorodhat merő technicitással (látjuk gyárakban, tömegekben), de másnak is kell lennie, hogy teljes legyen; maga a technicitás még nem legyőzése az anyagnak, csak a szellemmel áthatottsága, megformáltsága az, úgy hogy a szellem a maga teljességében magára ismerjen benne, szimbólumának vállalja; s ez csak a megformálásban, kifejezésben, proporcióban, harmóniában ritmusban, szellemi tartalomban, a szellemnek megfelelésben lehet;

Korszerű és nemzeti – két rokon kérdés, közös kategória. Ami az egyik hosszmetzetben, az a másik keresztmetzetben. A konkrét. Ami *ellen* kell a teoretikumnak érvényesülni, *azzal* a művészetnek. Ez a hivatása. Aminek a teoretikumban nincs helye, ki kell maradnia, az itt objektíválódik. (Nemcsak az, végig minden konkrétum, és a milyenséghez kötöttség.) Ami a teoretikum számára esetlegesség, itt lényeg. Itt egészen más a lényeg kritériuma: a jelentőség. Ott: ami a tényben lényegszerű, végső; itt: ami lényegesen jelentős benne, a teljes objektum és teljes szubjektum egységében.

művészet, műfaj, korszerű, nemzeti stb.: logikai szövet; a priori a művészet fogalmából; mind ugyanannak más-más aspektusa.

A művészet az ember teljessége. A technika nem. *Hamann*; ősi nyelv; megértés; érték;

Az épület nem olyan, mint az autó. Megmarad, környezet, otthon, világ. Város, otthon, világ.

Itt az a nagy kérdés, hogyan lehet a jó negatívumból pozitívum. Az építészet, ez a királyi művészet, nem nyugodhat bele. Nem lehet az utolsó helyen, nem a másodikon se. Per definitionem elsőnek kell lennie, vagy nincs sehol. Nem lehet a hasznosság szolgája, akármilyen

hatalmas is az; őneki kell benne a léleknek lennie. Olyan viszony, mint test és lélek közt. Ma még: materializmus, technicizmus.

A hely. Természet. Már az is esztétikum. Rontható, növelhető. Feladat. *Autó* mindenütt lehet egyforma, épület nem. Szellemi szükség. Nagy felelősség. Megváltoztatja a világ képét. Budapest példája.

Miért kell művészet?

De lehet-e? a kell-ből nem következik a lehet. Művészetet akarni és csinálni tudni, az kettő. Meddő asszony is akarhat gyereket. — Sűrű csóknak nem mindig gyerek a vége.

A célszerűség dolga problémátlanul egyszerű. Technikum. A művészet kérdése bonyolult. Próbáljuk meg lehetőleg szétszálazni ezt a szövedéket és átvilágítani.

A nagy kérdés: lehet-e még építőművészet vagy nem; s ha igen, az építészet a régi értelemben lehet-e művészet, vagy itt valami egészen új világ kezdődik, a művészetnek valami új értelmében? mint pl. a szürrealizmus (más — nem a régi értelmű művészet — de egyáltalán művészet-e? ő nem tartja magát annak). A lehetőségek tehát: 1. művészet nélkül; 2. de nem-művészetnek is lehet másként, mint régen. Valami pozitívumként. A „Neue Sachlichkeit” nem úgy nem-művészet, mint azelőtt; 3. építőművészet a régi értelemben; 4. radikálisan új értelemben.

A 2. (nem-művészet új értelemben): be kell-e érni olyannal, ami már ma van? több nem lehet? Ezzel a lehetőséggel számolni kell.

itt a keletkezését vizsgáljuk, a lehetőség történeti, aktuális feltételeit.

Konkrét: hit et nunc; de a *nunc* lehet évtizedek, évszázad, századok (elvben méretlen és korlátolatlan idő; csak empirikusan határolt); a *hic*: vidék, ország, világrész, a világ (mint időnél).

Általános és konkrét nem incompatibilis. Konkr. — általános. A mindenütt azonos vagy rokon élmény. Nem: absztrakt = a konkrét mellőzése.

Az egyetlen: az absztrakt általánossal szemben.

Sokat kell olvasónak imputálni. Kapásból értenie, továbbgondolnia, kiegészítenie.

Gyakorlati célú cikk; általános-elméleti rész legkevesebb (noha legfontosabb, döntő): Legfőbb: korszerű és nemzeti, ami ma főleg probléma. Főképp a mostani viszonyt, lehetőséget akarjuk látni. *Aktuális*. Segíteni akar.

Minden, ami valamiképpen van, érzéketes-szemléleti-materiális módon *is* van. Hogy ontologikusan *is-e*, nem ide tartozik, hanem az ontológiába; csak az, hogy *ránk nézve* van így *is*; hogy *van* ez az igazán létel. S nem hiába van. Nemcsak ballaszt, amit a természetnek le kell vetnie. Fölfogja az esztétikai szféra. Saját szférája van.

Wirklichkeitwollen, Kunstwollen: nem pszichológiai kategóriák, nem akarás; entelegeia; struktúra, telos

kor, nemzeti, egyéni: hermeneutikus.

Hogy legyen-e művészi, nem lehet se óhajjal, se szavazással eldönteni. Az a kérdés, *kell-e* művészinak lennie. Ti. szellemi, erkölcsi kell-ként. Ehhez mélyebbre kell nyúlni — általában művészethez.

Igen, csak hogy éppen az építészetnél az a kérdés, hogy *lehet-e*. Nem elég tudnia hogy kell, hanem lehet-e? Mert *megszűnt*. Ez novum. Még nem tudatosult eléggé.

A régi utánzása nem használható. Ez ölte meg igazán a művészetet, tette tönkre a városokat, vidékeket. Ha célszerűen építettek volna, nem lett volna baj.

1. műfaj

Az építészet esztétikája felelhet csak arra, mért csak a *szép épület* művészi, holott másutt nem így van.

építészet: tér és tömeg (nemcsak tér); formák konkrét jelentése; mint hangoké (szavak nélkül; ebben – s csak ebben hasonlóság a zenével); térben létel (magunké is); tömegek aránya;

a mai ember nincs térben, csak halmazban; ő is csak a halmaz része; tér-látás, tér-logika; mint minden logika, megszűnt; a világban tájékozódás csak gyakorlatilag, célszerűen, nem esztétikailag, nem térjelentés-ismeretileg (mint a tiszta teoretikum, logikum);

az egész közösség szerkezet tudatának megjelenése;

A művészet: világformálás, világteremtés. Legelől az építészet. Nélküle minden hasztalan.

Az építészet akkor művészi, ha stílus, s ha szép; benne művészi és szép szinoním; a bérház: a próza; de ez nem kötetlenség, törvénytelenység; a jó próza is stílus; művészet és szép, de nem költészet; az építészetben a felsőbb fokú épületek: a költészet; a bérház a gyakorlati, tudományos próza; a középfokú (iskola stb.) a művészi próza, széppróza; [...]

ilyen prózai világban lehet-e még költészet, mítosz (az utóbbit sokat emlegették); nem olyan általános, mindenütt jelenvaló, mint a népi, vagy a használati tárgyaké régen, hanem relatíve általános? a bérház nem lehet, láttuk; de a többi?

mért kell az eposznak, versnek, általában a költészetnek szépnek lennie, s mért nem a regénynek, sőt mért ne is legyen az?

az építőművészet elmúlhatott, mint más műfajok, pl. eposz; ma is lehet eposzt írni, mégse élő műfaj; utóda a regény; ami a regényben ismeret, tudás, pszichológia, az az építészetben a célszerűség; a regény művészi, de nem „szép”; az épület, ha nem szép, nem művészi; az épületnek hogy ma csak célszerű legyen, szépnek kell lenni (egyik legérdekesebb kérdése a művészetfilozófiának, hogy mért kell egyik műfajnak szépnek lennie, másiknak nem); szépet kell teremtenie, törvényt, stílust; enélkül [...] mint ma az eposz; elmúlt a művészi, szép, stílusos építészet ideje, mint az eposz? (csak példaképp, nem hasonlóság erőltetésével);

2. kor

a művészet csak korszerű lehet – vagy az, vagy nincs; (hogyan mekkora a kor, nem számít); tévedések a korszerű fogalom körül; a művészet örök, de nem időn kívüli; e kettő nem azonos; óriási tévedés, racionalista orientálódás matematikán, logikán, fizikán; csak az egyszeri örök, az érték örök, nem az általánosság, a mindig azonosan lehetőség; absztrakt gondolkodás;

Nemcsak a kornak van szüksége a korszerűre (önnön megjelenítésére); az egyetemes történetnek szüksége van minden korszerűre. Az egyetemes a korszerűben és nemzetiben él.

Nem értékes, mert korszerű, hanem azért korszerű, mert értékes. A művészet: a konkrét. Műfaj, kor, nemzeti, egyéni. A művészet felől egyse önmagáért érték, hanem a művészetért, mert konkrétta teszi, azzá válásának feltétele. Hogy aztán egy kornak, nemzetnek a magáé azért is érték, mert az övé – ez már a művészetben kívüli szemlélet, ott jogos, nem ide tartozik. Első a művészi érték.

A művészet egyetlensége.

A művészet az emberi kultúra egyik ága. A kultúra azonos a történetiséggel. A történetiség az egyszeri, a sose visszatérő. Abból, hogy a műtárgy értéke „örök”, nem következik időtlensége, a történetietlenség, az akármikor-lehetőség absztrakt értelmében. A történet nem üres, fizikai idő, hanem tartalom. Valami időben válik benne olyan értékké, hogy mindig érték. Nem: matematikai, fizikai azonosság, hanem az értékes pillanat („maradj” – a

fausti: Verweile doch! du bist so schön! —; a pillanat lehet század, vagy századok szelleme, lelke, objektivációja, olyan, ami érdemes, hogy megmaradjon; a matematikai, fizikai nem azért marad meg úgy, mert érdemes, hanem mert mindig azonosan ismételhető; a művészi, mert méltó rá — bár azonosan sose ismételhető meg.) Minden kornak saját feladata-lehetősége van, amit csak ő valósíthat meg. Ha ő elmulasztja, örökre elmulasztódott. Minden kor egyéniség. Mint a nemzet. A kettő rokon kategória. A korszerűség követelménye tehát nem a divaté, s nem is „haladni a korral”, hanem pótolhatatlan, mással helyettesíthetetlen lehetőség. Hegel: a filozófia a kor tudatosítása. A művészet is.

Korszerűség. Nem külsőséges követelés. Ha egy kornak van mondanivalója — mondja el. Ki mondja el helyette? Ha nincs, hallgasson. Építsen célszerűen.

A korszerű követelményének félreértői. „Nem a korszerű fontos, hanem az örök, az érték” — persze, de az mindig konkrét, nem üres általános. Azt mondják: nem fontos, hogy a jó piktúra „modern” legyen, az a fő, hogy jó legyen. De az utánzás hogy’ lehet jó? S ami nem utánzás, az eo ipso „modern” mindig, régen is az volt. *Tehát nem azért jó, mert korszerű, hanem azért korszerű, mert jó;* mert valami sajátos, egyetlen érték. Ahol nincs sajátos mondanivaló, ott nincs művészet.

Nem lehet jó mai gótikus épület stb. S még a jó épületen is megakuvás. Üres forma. Palazzo Strozzi a nagykőrúton.

Régen a korok, s velük a művészet, lassabban változtak.

A kor: az új lehetőségek. Amik éppen akkor vannak, soha máskor. Hogy valósuljanak meg, ha kísérlet se történik megvalósításukra, hanem ahelyett a múltat másolják, s ezzel az új megvalósításának még a helyét is elfoglalják; a legtehetségesebb építész is tehetetlen, ha nincs „tere”, a szó első, fizikai jelentésében. Papirosra nem lehet építészetre csinálni.

Csinálás közben derül ki, van-e a kornak valami mondanivalója; s a mondanivaló viszont a csinálással teremődik meg. Mint a gondolat mindig a beszéd, s a beszéd gondolkodás.

Ami jó, az a modern. A neue Sachlichkeit is jó, csak nem művészet. De *lehet* belőle. (?) Viszont hogy’ legyen belőle, ha ő maga nincs?

Élő hagyományban élni s valamit csinálni: nem utánzás. Hanem ahol kihalt a tartalom. Csak a XIX. század képzelte, hogy lehet. Absztrakt.

A mai épületek megfelelnek a kornak, de a kor kifejezése csak akkor művészi is egyúttal, ha a korban benne van a művészet princípiuma. A valóság. De ez csak munka közben derül ki. Előre nem lehet se állítani, se tagadni. Az impresszionizmusról lehet akárkinek akármi a véleménye, egy kétségtelen: Cézanne nem lett volna impresszionizmus nélkül az, ami (akár az impresszionizmushoz számítják, akár nem).

nem tehetség kérdése;

A korszerűség nem bilincs, hanem feladat. Lehet megérteni, és meg nem érteni. Nemcsak egyféle lehetőség — gazdag. De van, ami egyáltalán nem lehet benne, ami ürességben marad. Akademizmus.

Ha ma valaki gótikusan épít: hazugság. Mert a gótikus formát nem lehet leszedni a gótikus tartalomról, mint a ruhát a testről. A gótikus tartalom pedig ma nem él, csak a művekben van. Aki élőnek véli, átmítja önmagát. Ahogy ma nem lehet homérosi eposzt írni. Él: úgy, hogy érteni, élvezni tudjuk, de nem csinálni.

Természetesen a kor több, mint néhány évtized. Valaki élhet néhány századnyi korban. De annak is benne kell lennie a műben.

A korszerű a konkrét (mint a nemzeti), tehát nem a célszerűségi konkrét, hanem a szellemi konkrét, az egyszerű, a szellemi-lelki tartalom, ami önmagát mondja; ami nem úgy egyszerű, hogy a technikának és célszerűségnek egy pillanata, hanem a szellemé; *ez a nagy különbség;* Amikor nem a technika szabja meg a szellem helyét, hanem a szellem a technikáét.

3. nemzeti

A nemzetinek hasonló a jelentősége a korszerűéhez: a konkrét, egyszeri, amit csak az a kor és a nemzet mondhat; s *kell* mondania; más nem mondhatja el helyette – örökre elvesz; de nemcsak ez a baj: hiányzik a láncból, s a színeképből, a továbblendítő sokféleségből, a kultúra mozgató erőiből, mint megtermékenyítő, ellentét stb.

Nemcsak a nemzetnek van szüksége a nemzetire; az egyetemesnek van szüksége *minden* nemzetire.

4. egyéni

5. célszerű, gondolat stb.

más szférák, nem esztétikai

6. anyag

az anyag is szellem; anyag is beszél; (anyag a többi műfajban, nyelv);

7. művészet, műfaj

„játékos” – lehet; de ez még nem művészet; könnyedség se; nagyon kis igény;

stílus – „stilizálás”; hullámvonal, csiga, inda stb. stilizálva; így ma beszélnek, s nemrég sokat; régen nem „stilizáltak”; stilizálásból sose lesz stílus, mint szervezésből se szerves; stílus a naturalizmus korában (ezért szinte abszurdum ma az építészet)

királyi művészet; vagy az ő helyén van, vagy sehol (nála létkérdés; vagy-vagy); ő az otthon mindennek – nemcsak az embernek, hanem a többi művészetnek is mind; nemcsak materiális otthon – szellemi otthon; ő az egész közösség szerkezet tudatának megjelenése.

naturalizmus!

8. kor

Korszerűség: házgártás, gyáripár; az épületek mintha gyárban készültek volna; megfelelnek a kornak; de a kor kifejezése akkor művészi, ha a korban benne van a művészet princípiuma; a valóság;

Az építőművészet: holt nyelv, mint a latin vagy görög. Senkinek se anyanyelve. Ma új anyanyelvet kellene csinálni. De ez a legnagyobb ellentmondás – mert épp az anyanyelvet nem lehet csinálni.

Az építész: nyelv. Ez nem metafora. Éppen olyan nyelv, mint amit beszélünk. „Formanyelv.”

S ha egy nép kollektív amneziával elfelejtené a nyelvét – s aztán az eszperantót választaná. Lehetne-e eszperantó költészete? Elvem: az empiriában semmi sem lehetetlen. Majdnem így lettek valamikor a latin-eszperantóból a neolatin nyelvek. De ahhoz át kell mennie a vérebe; nemcsak szájjal, hangokkal beszélnie, hanem hangsúllyal, hangszínnel (mint minden nép a nyelvét, eltérően az idegentől), kézzel, lábbal, a mellével, gyomrával is. Azonosulni vele.

Az építető értelmetlensége, az építéstől teljes elszakadtsága. S az építő teljes – mérnöki – specializáltsága. (Az építető teljesen elszakadt az építőtől a népben is.)

Az építető (tudatlansága, műveletlensége stb.) Az építészet fonálának megszakadása azt jelzi, hogy az építető szellem fonala elszakadt. Nemcsak építő nincs, építető sincs; sőt az első azért nincs, mert nincs a második.

9. nemzeti

Kis vidéki épületeken még értékesíthető a népi művészet tanulsága, de a nagy városban a szükségletek agyonnyomják; ONCSA házak; a falusi községházából épp úgy nem lehet parlamentet kifejleszteni, mint a falusi lakóházból bérházat, a szatócsboltból áruházat (fordítva megcsinálták). Mindent a maga helyén és módján.

De a gyűjtések nem hiábavalók.

Az építető teljesen elszakadt az építőtől a népben is. Pallér. Erdély. Pallérépítés, és home made építés.

Menekülés, szökés a nagy, szinte emberfeletti feladattól. Jól tudják Lechner próbálkozásának délibabosságát; nem szintén délibábot üznek-e? — Az út a feladaton át visz. Nem lehet megkerülni.

A népi: versunkenes Kulturgut — nem lehet-e magához a Kulturguthoz fordulni? Vitézi énekek csak így maradtak meg. De épületek nemcsak így. — Amit a nép változtat. Egyszerűsítés.

Ma már nincs *élő* népi építészet; legfeljebb elfogadja, túri; ahol lehet, elveti.

A legrégebb népi nálunk: klasszicizmus, barokk.

Ami népi, nem okvetlenül magyar. S ami magyar, nem okvetlen népi. Van népi nemzetköziség is. *A szökröny.* — Ezért: Lechnert nem lehet azzal elintézni, hogy nem ismerte — mert csakugyan nem ismerte — a népi művészetet, s nem használta; Petőfi se! Attól még lehetne magyar. Se azzal, hogy szecessziós (koncedálva, hogy ilyenül kitűnő). Más kritériumai vannak — s a Lechner-vita még nem tekinthető elintézettnak (mint Petőfi se azzal, hogy romantikus stb.). Mai babona és dogmatizmus, hogy minden művészetnek, ahhoz hogy magyar legyen, ugyanazt az utat kell járnia, mint a zene. — S Lechnert a mából ítélik meg; igazságtalan; kortársai közt kell megítélni és abszolúte. Lehetetlent akart — mint a maiak. De akart valamit; kortársai semmit. Lechner rosszkor élt.

Nemzeti és népi.

ha aki magyar, eo ipso magyart csinál — mért nem ír magyarul?

A nemzeti szimpla elintézése. *Anyaghivatal.* Magyar érzés stb. — de mi az? x-t y-al magyarázni?

építészek *idegenek*; idegen formákat importálnak;

a nép elfelejtette építészeti anyanyelvét; városi papíryelven beszél [...]

a mostani versunkenes Kulturgut!; s már nem a nép alkalmazza, hanem a kőművesiparos;

A zene nincs helyhez kötve. (Szabad! Az építészet nem; társadalmilag se; rendeltetésileg se; célszerűség! De ez a megkötöttség nem mond ellene a mai üres szabadságnak.) S benne is sok a versunkenes Kulturgut. (Vitézi énekek) *Éppen a célszerűségben kötöttség nincs benne: a rengeteg modern feladat.* Nincsenek feladatai, *csak* művészet. S valami olyan, mint a népi díszítő művészet — bár több nála, rokon vele —, s abban közös, hogy épp az van benne, amit a népi díszítésből az építészetbe átvinni nem lehet; ami ellen tiltakoznak. A zenében át lehet venni, mert ugyanaz a szféra ott és itt, rokon anyag és forma. Nem *μετάβασις ἐφ' ἄλλο γένος*. Az építészetben nehezebb és más, mint Bartók, Kodály.

A jó falusi épület célszerű – de falusi. El lehet-e onnan szakítani? hamisítás nélkül? csak a külsőség átvétele nélkül? így akarják – de akkor mi marad? amit máshonnan is, amúgy is tudunk; ami nem speciálisan népi, ami általános;

Az igényesebb falusi házakat csak Erdélyben csinálta maga a nép (templomot is; Szováta), másutt pallérok, kőművesek, mindig a kor divatja szerint; s ma, amint az iskolában tanítják őket. A népit utálják, üldözik. [...]

Kis épületeken kell kezdeni, kipróbálni. S talán meg is kell maradni. A jó falusi építkezés is nagy vívmány.

Persze gyűjteni kell a népit, s tanulni belőle, amit lehet, különösen falusi építéshez.

A görög vázában ugyanaz a szellem él, mint a templomban – de ki tudná a vázából rekonstruálni a templomot, az utóbbinak ismerete nélkül? Hogy lehet apró tárgyakból magyar építészetet csinálni? Mindig a szellemet emlegetik – ezzel végzik. De kezdjük ezzel. S mutassuk meg, hogy' lehet.

A kúriából egyenes út visz a parasztházig; a megkisebblés, egyszerűsödés, elhagyás, technikai primitívülés útja. S a parasztházból hova visz az út? Vissza a kúriához? Akkor az ideoda utat meg lehet spórolni. Vagy a kúria nem magyar? S ha nem az, mért nem az? S hogy lesz akkor a nem-magyar kúriából magyar parasztház? Csak a megkisebblés stb. útján? Vagy magyar a kúria? De hát akkor mért nem lehet belőle indulni? Nem rövidebb tőle az út a nagyobb épülethez?

A sajátosság történeti produktum, s csak historikumként érthető meg; csak historikum-ból élhet s ekként alakulhat; az egésznek van jellege, nem a részeknek; egy-egy művész vagy műtárgy külön lehet olyan, hogy nem tudjuk megmondani, francia-e vagy magyar; de művének a maga történetiségében megvan a helye szerepe, jelentősége, s ott a sajátos jellege is; mert minden nemzet és minden művészet egy nagy egésznek, közösségnek része (európainak), s csak abban van értelme sajátosságának; egy külön közösségben (nemzetiben), s azon túl a nagy közösségben (európaiban).

Az építészetnek nincs pentatóniája; vagyis nincs egységes népi építő stílus; ősi; csak újabb; versunkenes Kulturgut; iparosok műve; hajdan még jó, de nem népi (egészen, eredetében stb.); csak az igazán népi – nem mindig – amit a nép maga csinált.

Formából forma? tartalom nélkül? Ez a kritizált lechneri eljárás; Mi a különbség? elvileg semmi. A zenében tartalom is. Ezért nem érti az idegen. A zene nemzetközi nyelv – de nemzetköziségének határai vannak. (Az építészetben a tartalom elmúlásának okai; a zenében megmaradása.) (Az építészetben nagy különbség városi és falusi közt; életmód; a zene a változatlanabb, közös rétegből; ide igazán csak nemzeti érzés kell; a zenében a különbség nem városi és falusi közt, hanem nagy forma és kisebb, komplikáltabb és egyszerűbb közt – de ugyanez megvan a műzenében is.)

Maguk az építészek mondják, hogy a népi építészet külsőségeiből, általában a népi művészet díszítő elemeiből, nem lehet az építészetet megújítani. Tóth K. füzete. A szerkezet a fontos. Ez nem vitás. De vajon az a szerkezet alkalmas-e ihletőül? Versunkenes Kulturgut. Hogy' nőhet ki falusi házakból nagy építkezés? egészen más célú? más tartalmú?

Példa: a zene. De jó példa-e? Jól szemébe kell nézni. Hol vannak a magyar házépítés dal-lamai?

A népzene – részben – még élő; a népi építészet már nem. A népzene magyar. A népi építészet is? Talán csak Erdélyben. Udvarhely környéki falvak. De ott a helyen! Szováta. Svájci chalet-k.

A népzében van – és sok – ősi, keletről hozott anyag; magyar? csak azt felelhetni: magyar is, más is. Az építészetben nincs, nem is lehet.

Marad tehát tárgyak nélkül – vagy [...] a nemzeti jelleg, ízés, tehetség stb.; mind szubjektív. Vague.

Disztingválni kell: népi technika, népi műveltség, az „alte Sachlichkeit” pl. [...] tető, vázas falazás – szép, érdekes, tehetséges ott, ahol van, megbecsülendő, s mások az anyagok; csak az elv közös; de az elvet tudjuk; ez csak történeti-nemzeti érdekesség, földből, nádból, vesszőből stb. (amit ahogyan a nép maga csinál), és versunkenes Kulturgut, ami benne művészi momentum, pl. ahol van oszlopos tornác, stílusos homlokfal, kapu stb. Az előbbit a mérnök is tudja, s jobban; az utóbbit a mintákon tudja s abban találja. Marad valami: amivé a minta lesz a nép kezén, mint a vitézi énekek. Tehát: ízlés, öntudatos művészet, jó ott, ahol van. Utánozhatatlan, s nem is utánozandó. Tehát nem az, hogy’ fejlesztődik ki célból, szerkezetből stb., a művészi forma. Ezt a nép nem tudja, s ha tudja, átvette. Hanem: népi zamat. Ami tehát rajta van a már kész, megoldott feladaton. De itt éppen a feladatot kell előbb megoldani! Addig mire tegyük rá a zamatot? Akik ezt akarják, ugyanazt próbálják, csak tudósabban, mint az ócsárolt Lechner.

Visszatérve a példára, a nyelvét elfelejtő nép. Emléke él, hogy volt egy másik nyelv, igazi (nem eszperantó). Keresné mindenütt egyebütt a maga jellegének, lelkiségének, szellemiségének már meglévő jelét, produktumát; önmagában a maga sajátosságát; s hogy mi maradt mégis az anyanyelvéből; hogyan beszélték stb.; s ezt mind igyekezne felhasználni, hogy az eszperantóból a saját nyelvét formálja.

Az építészet is ezt próbálja a népin.

Az építészethez nem azért kell a nemzet, hogy nemzeti legyen, programszerűleg (hogy quasi a művészet szolgálja a nemzetet) – hanem mert nem lehet más. *Kollektív*.

Kollektívként ott kell vennie a konkrétet, ahol találja. A nemzeti: sajátosság is, hagyomány is, kontinuitás, élő organizmus; jobb kollektívumot nem találhat. Ha élő és tartalmas a nemzeti. S ilyen a magyar? Ha ilyen volna, nem kellene kérdezni. Volna építészete. Az építészet a kollektívum mértéke.

10. Egyéni

Az építészet magára van hagyva, építettő sugallat, kollektívum nélkül. Individuum a kollektívum helyett. *Ellentmondás*. Ami nem individuum: technika, *Absztraktum*. Szintén ellentéte.

A modern babona, hogy a tehetség mindent csinálhat. Eposz, tragédia.

Az építészetben művészet szinoním stílussal. Az egyénnek kell az egyéni túlit, általánost megteremteni. Fordított sorrend. Előbb másnak kellene lennie, valamilyen *szellemi stílusnak*, a gondolat, akarat stb. stílusának, ami az építészetben művészileg kifejeződjön, megjelenjen, konkretálódjon. *A másképp megmondhatatlan megmondódjon*. De *nincs mit mondani*, csak technikai feladatok vannak; s új anyagok. Hol van ma az az építész, aki meg tudja mondani, mit akar *művészileg?* mint régen tudták? (gótika, renaissance, barokk stb.); de nem negatívumokat, hogy rosszat hogyan kerüli el, s nemcsak, hogy belső, szerkezet megmutatása, őszinteség stb. Nem tudja megmondani, mit akar, mert maga se tudja mit akar, de nem is akar, nem is tud akarni. Csak azt tudja, mit nem akar, s a technikát, a célszerűt.

Építészet – hagyomány. Nem pótolja a zseni.

Hagyomány megszakadt. Helyette utánzás.

Hagyomány, tudás, mesterség; benne az is inkább ilyen, ami művészi; a legkollektívabb, legzemélytelenebb. A zseni már csak akkor emelkedhet ki, mikor már van építészet, és jelentékeny nívón.

más az, hogy csak az egyén csinál mindent, s más, hogy csak egyéni lehet valami; ma csak egyéni lehet, mert a közösség széttört; de csak egyéni nem lehet korstílus, mint az építészetnek lennie kellene, nem lehet általános stílus; ellentmondás, aporia;

10/a. célszerűség, gondolat stb.

Láttuk a differenciálódásból. Építész-mérnök, mérnöképítész; célszerű épület (bérház), művészi lehetőségű épület stb.

Mindegyikben a tartalom, a célszerűség differenciálódása van. Ma: csak gyakorlati célszerűség; a lelki – szellemi célszerűség megszűnt. Ezért nincs, ami a művészetet hívja, ami művészi formává legyen.

11. anyag

Anyag. Akik azt mondják, minden új anyag legyőzése mindig probléma volt és sikerült; ma ugyanaz van, és sikerülni fog. Nem igaz. Absztrakt látás. A múltból semmi ilyesmi se következik. A múlt nem garantálja a jövőt, egyik anyag a másikat. A történet a kontingencia világa, a múltban semmi garancia a jövőre. Minden feladat más. Anyag és anyag közt nagy különbség, még márvány és márvány közt is, hát még márvány és gipsz közt. Az új anyagokban épp az a probléma, hogy nincs bennük mit legyőzni és nekik mit legyőzni (beton, vas, üveg) – ők maguk legyőznek mindent. Teljes szabadság – üres.

Kettő történt: az építészeti fonal megszakadása *s az új anyagok előkerülése.* Az első az utóbbi nélkül történt. (Mert az utánczás nem a fonál.) Az első: negatívum; a második: pozitívum. Jövő csak a másodikból lehet.

Az új anyagok – nem igaz, hogy csak olyan probléma, mint volt a fáról a kőre áttérés. Ez sematikus gondolkodás.

A régi anyagok leküzdve már művésziek voltak; kő, téglá, vas. A szerkezet és a forma győzelme volt az anyagon. Ma nem kell legyőzni, mert az anyag maga győzelem, ő már mindent legyőzött; nincs nehézség a számára, ezért nem is mondja el a győzelmet, mint pl. a kő.

vert vas, öntött vas; a betonház: öntött ház (mint az öntött vas); különbség a kőben is; régi és érett travertín; márványok; bronz, márvány, gipsz; diófa, fenyőfa

az új anyagok tradíció nélküliek; de nem is volt egyébben se közvetlen tradíció; elapadt a szellem; ezért lettek katasztrofálisak az új anyagok; a kettő találkozott; kérdés, bármilyen tradíció segíthetett volna-e; de az élő szellem, igen; abszolút nóvum kezdődik;

anyag nem bizonyos, hogy legyőzhető; ez nem a szellem degradálása? nem, csak a szellem mulandóságának tudata; a barbarizmus folytatódhat; kontingencia; semmi garancia a szellem megmaradására; lehet, hogy évtizedekre, évszázadokra elmúlik s újrajön; de mi *most* akarjuk tudni, mit lehet, mit nem

hogy mindig probléma volt; az még mindig absztrakt beszéd; a történet a lehetőségek világa, nem a természeti szükségszerűségé; abból, hogy valami 100-szor volt, semmi se következik szükségszerűen 101-edszerre; művészetre alkalmas anyagból lehet művészielent csinálni; célszerűsége alkalmas anyagról kiderülhet, hogy nem lehet belőle művészetet csinálni; empiria világa, nem apiori

12. Összefoglalás

Építészetet, qua művészetet, a semmiből csinálni, nem kisebb dolog, mint ha valakinek azt mondanánk: csináljon nyelvet a semmiből (tehát nem eklektikus és gyökértelen eszperantót,

volapüköt, épp ezt akarjuk elkerülni); sőt: az a nyelv legyen nemzeti, egy nemzet karakterének megfelelő. Ilyet [...] se tud tenni.

Az építőművészet követelői nem látják a nehézségeket, a *lehetetlenséget* – itt minden analógia hamis (zene, költészet stb.)

Ma már szinte vívmány, eredmény a negatívum: ami nem ízléstelen, vagy ami ízléses. (Az ízléses is negatívum még a művészetben, mert még nem művészet.)

Ha elvesznek a tartalmak, elvesz nevük is, megszegényedik a nyelv, csak praktikus használativá válik. Formák, színek stb. jelentésüket veszítik, nem is látjuk őket. Városi gőg a falusi nyelvről. Herman O., *Takáts*. Városi nyelv szürke. Hogy lehetne költészet „izé”-nyelven? Hogy lehet építőművészet formák jelentésének értékelése nélkül, formanyelv értéke nélkül? minden városi nyelv: *basic english*; és elapad az összforrás.

Tudomány nélkül is sokan élnek. Erkölcs nélkül is. (Mert hiába valamilyen erkölcs az etika szerint az erkölcstelenség, az csak azt jelenti, hogy a negatívum is megítélődik erkölcsileg; tehát csak a felelősség elkerülhetetlenségét jelenti; pozitív erkölcs nélkül lehet élni, amorálisan.) Vallás nélkül is. Lehet művészet nélkül is. Példa: Budapest.

rossz, kevésbé rossz, jó, jobb, legjobb ízlésű, hát igen, van különbség köztük, mégis mind egy kategória, az ízlés alá tartozik;

A csak célszerűség: tömeg; a célszerűség: eszköz-érték; művészet alárendelése célszerűségnek: tömeg; mikor az eszköz önérték lesz; az élet a legnagyobb tömeg-cikk; a pusztta élet; a legtökéletesebb célszerűség s az önmagáért való fényűzés; tömeg, mert csak pénz kell hozzá; az autonóm érték a cél; az egyetlen fényűzési is quasi tömegcikk, ugyanúgy ismételtető;

az állat nem tömeg, hanem faj; a csak-élő ember: tömeg; az emberben a csak faj: tömeg; *a tömeg szellemi fogalom*, minőségi, nem mennyiségi; a csak-faj ember: tömeg; (az ember, ha csak faj: tömeg);

túlzás célszerűségben; ház-automata; szellemi célszerűség.

Absztrakt szabadság; anyag; a mai ember technikájával azt csinál, amit akar; mindent tud csinálni, csak egyet nem: kultúrát; két ellentétes princípium. Verdinglichung, Vergeistigung. – Mondhatna akármit, a beszélő szervei tökéletesek – de nem tud beszélni, mert nincs mit mondania.

Az építés üres térben van, nincs ami ellenálljon neki, amit leküzdjön, nincs tartalom, amit formáljon, kifejezzon. Azt csinálhat, amit akar, de nem tud akarni, mert nincs mit akarnia. Üres szabadság, üres akarat; absztrakt.

negatív szabadság: wovon, wozu; *valamitől*, – *valamivé*;

Individualizmus = negatívum, közösség megszűnése. Nem erő, nem pozitívum, hanem gyengeség. Nem a korlátokat szétfeszítő egyén nagysága, hanem a magára maradt egyén árvasága. Der Stark ist am stärksten [...] Ellentétei Goethe. Világ. Az egész világ vele, benne. De olyan világ, Lelkes!

Meg kell érteni néhány dolgot. Művészet addig van, amíg kell, hogy legyen, amíg szükség van rá. (Nem automatikusan örök!) De még ez se elég. Addig van, amíg lehet. Mert a kell még nem jelenti a lehetet.

Ma különösen sokkal többen élnek művészet nélkül, mint művészzel.

Az empiriában minden lehetséges, a művészet elmúlása is. A nagyszerű kijelentés, hogy „művészet mindig volt, és mindig lesz” – nem kevésbé dogmatizmus, mint ha valaki azt mondaná, „sose volt és sose lesz”. Nem volt mindig, s nem bizonyos, hogy mindig lesz.

Az értékek. Tények lehetnek ohne weiteres, értékek nem. A művészetet nem elég akarni ahhoz, hogy legyen. Példa az építészet.

A művészet: világformálás, világteremtés; nem okvetlenül kell lennie; lehet mondani róla, már volt így; az élethez nem feltétlenül szükséges; lehet minden nélkül élni; a materiális felteteleket kivéve.

V. Prognózis

A szellem célszerűsége – a végső cél. Ami művészi-öncélú, az embercélú is. Ami csak technikai öncélú, az nem embercélú. Mert csak az ember töredékének szól, s az alsóbbrendű részének. Kell, de nem elég. A gép helyett megint az ember. Filozófia. Humanitás.

Jegyzet. Tudom a kritikát és kifogásokat, amiket tenni lehet. Senki se mondhatna olyat, hogy hozzá ne tehetnék. Célszerűség és művészet viszonyáról beszéllek, s nem határozom meg a viszonyt etc. Sokat kellett feltételezni. De könyv kellene hozzá. „Építészeti” gyakorlati folyóirat. S ilyen kérdésekkel kért a szerkesztő. [...] máskor.

Hierarchia; tagozódás; az egész város egy organizmus; egy anyagú, egy szellemű; a művészi nincs meg minden részében, de minden része hordozza a művészt, amely kisugárzik rá; harmónikus, nem disszonáns; homogén, nem egyhangú; van benne vezérmotívum és kíséret; van feje, szíve, lelke és épkezláb tagjai, teste; van persze tüdeje, gyomra és egyebe; és egyik se szégyelli, takargatja, hogy ő mi; nem akar másnak látszani, hazudni; I. Kor. 12:14 (egész városépítési program)

planning ebben is; városépítés, ma fontos külön tudomány és művészet; mindig is az volt; ma még inkább; s ma nehezebb; az ösztönszerű, organikus növés helyett, ami elveszett, ma tudatos-szándékos elrendezés embertelen méreteken; de győzni kell; az embert nem szabad saját művének legyőznie; nem elég a természetten győzni, mert a természet sohase rossz, csak más, de az ember és műve rossz tud lenni; cselekvő rossz; nemcsak a jó hiánya, hanem pozitív rossz, rontó, gonosz; egyik nagy próbája a szellemnek, léleknek, erkölcsi erőnek, és hitnek;

Az építészeti már előbb válságba jutott, legelől, és valószínűleg az övé fog legtovább tartani; mert ilyen radikális válságban semmilyen művészet se volt, és nincs; ebben nagyon tanulságosan nyilvánul meg az építészeti természete.

közösség széthullása; individualizmus egyfelől, másfelől tömegesedés; tehát minden, csak nem az igazi kollektívum. Egyikben se lehet építőművészet; más lehet az individualizmusban. *Verdinglichung, Vergeistigung.*

érezkelni az igazság tartalmát, hogy az építészeti magában [...]; a nagy nehézséget és feladatot, mely nemcsak építészeti

Azt mondtuk: az építészeti megszűnése nem érthető meg belőle magából. Megéledése se lehet belőle magából. Az egész világnak meg kell másulnia, az építészeti megszűntető okoknak megszűnniök, helyettük másnak jönnie, új tartalomnak: *csak* akkor lehet. A művészet nem önmagából él; nem önmagát eszi; életet eszik; olyan, mint a matéria, amit eszik. Ha nincs mit ennie, meghal. Az építészeti eszperantónak, basic englishnek – a célszerűségnek – meg kell telnie étellel. Ez nem máról-holnapra.

Lesz-e benne *sajátos* élet; nem eszperantó?

S ha majd azon a nyelven olyat is tud mondani és úgy, amit és ahogy más nyelven nem lehet, akkor lesz igazi anyanyelve; s akkor lesz a merő utilén túl értelme a többi nyelv közt annak, hogy van. Akkor lesz hivatása, akkor lesz benne egy nemzet egyénisége, a sajátos a közösben.

Elég lehangoló. Mit mondhat végül a teoretikus, historikus?

A differenciálódás és specializálódás nem szűnhet meg. Nem lehet minden művészet. Meg kell oszlania a feladatoknak. De a csak-célszerűnek nem kell csúnyának, művészet-ellenesnek lennie. Jó célszerű környezetben művészi. Ugyanaz a szellem lehet mindenben: tagolva, fokozatosan. Láthatónak kell lennie, hogy' lesz a célszerűből művészet, ugyanolyan feladat, mint az egy épületen: szerkezetből művészet, őszintén, becsületesen – vagy a célszerű környezetből őszintén, becsületesen műveket, ahol ti. lehet. (Hogy hol lehet, láttuk.) Megmaradnak a nagy művészi feladatok. A művészet mintegy kinő a természetből, a célszerűből. A művészi dominál. Hierarchia. Egységesség. *De ehhez, meg kell szünni a célszerűség-imádatnak.* Ház-automaták! Mindig tökéletesebb, újfajta diódaráló vagy önbortváló.

Ha nincs művészet, csak célszerűen építeni; mert ez nem ellensége a művészetnek; mindent inkább, mint rossz „művészetet” csinálni. S a célszerűben a helyet megbecsülni; hogy legalább az legyen hagyomány, ha már más nincs. S így a célszerűből is nőhet ki művészet. Az építőművészet legelőször is – s azóta is mindig – nem úgy lett, hogy művészből célszerű, hanem célszerűből művészi lett. (De nem lehetett volna soha – s nem is lehet – a célszerű tirannizmusából.) Ez az építőművészetnek – s nyilván minden célszerű, gyakorlati hasznú művészetnek – ősi, tán túlzás nélkül mondhatni: örök törvénye. De a célszerűség tágabb értelmében – nemcsak materiális, hanem szellemi célszerűség. (A célszerűség változik!) Amiben nemcsak a test van otthon és mozoghat szabadon, hanem a szellem és lélek is. Nem célszerű az, amiben az utóbbi megdermed. Pl. a barokk születése új célszerűség is, noha pl. a templom rendeltetése ugyanaz, mint előbb; s így a gótikáé is. A szellem célszerűsége! Ez a törvény érvényesülhet most is, ha nem erőszakoljuk, nem hajlítjuk el, nem nyomorítjuk. A természeti törvény „magától” működik, azaz nélkülünk; a szellemi törvény rajtunk át. Úgy, hogy megértjük, vállaljuk, szolgáljuk. A célszerűséget – sok águ és sok munka után – már értjük. A másik részt, a művészt, bizonyosan tévelygések és sok munka után fogjuk megtalálni. Az első rész megtalálása talán már némi garancia lehet rá.

A lélek fúj, ahova akar – de készülni kell rá. Mert különben hiába fúj. Egyszer megindul. Ennél többet nem tudhatunk, nem mondhatunk.

Jegyzet. Tudván tudom, hogy sokat számon lehet kérni, ami hiányos, vagy sommásan van elintézve; pl. nincs eléggé megmondva, mi a művészet, mi a célszerűség, mi az építőművészet, csak viszonyukról van szó; mi az: a célszerűség áthatása művészettel stb. Itt sokat fel kellett tételnie – építésszeknek írok, vagy művészettel foglalkozóknak. Külön könyv kellene. Gyakorlati célú. A szerkesztő kérdésre felelet. (P. G. J. levele.) Diskusszió anyaga.

Jegyzet. Ezekről a kérdésekről építész-körökben sokat vitatkoznak; inkább csak a vita kérdéseit akarja élesen prezentálni. Az elszakadás történeti ténye mellé az elrettentő példa s az undor; és az új, sürgető feladatok megértése.

Az utánzás óta – bár még ma is tart – nagyot változott a világ; már maga a célszerűség tudata és csinálása jele a nagy változásnak; igaz, hogy a technika felé változott; de mint mondtuk, ahhoz is szellem kell; s az bár negatívum művészileg, a maga nemében sui generis pozitívum, melyből művészet is lehet; megint lehet remélni az építészetben; legelőször szakadt el, legkésőbb fog megelégedni; de van remény, mert másutt változás van; s olyan, amely üdvös lehet az építészetre; az egész világnézet megújul; vallás, erkölcs, filozófia, költészet, a művészet több ága; utolsó az építészet marad; ő mozdul legnehezebben; a többinek elő kell készítenie;

Megjegyzések Fülep Lajos tanulmánytöredékéhez

A *Padányi Gulyás Jenő* szerkesztette *Építészeti* című folyóirat 1944-ben megjelent 1. füzetében az alábbi kis közlemény olvasható: „Jó szolgálatot vélünk teljesíteni, amikor e számunkhoz fűzött mellékletként kezdjük közölni Fülep Lajos tanulmányát: Célserűség és művészet az építészetben. A tanulmány befejező részét következő számunkkal hozzuk s azért mellékletként, hogy a két rész ebben az évfolyamunkban egymás mellé legyen majd köthető. Örvendünk, hogy a zengővárkonyi magányába vonult magyar gondolkodó hosszú szünet után hasábjainkon szólal meg ismét először.” Ám a 2. számban nem jött a folytatás. A 2. szám 63. lapján olvasható rövid utalás szerint: „*Fülep Lajos: Célserűség és művészet az építészetben* c. múlt számunkban megkezdett cikkének befejező részét a szerző kívánságára következő számunkban hozzuk.” A folyóiratnak azonban több száma már nem jelent meg.

Lőrincz Ernő *Emlékezés egy Fülep Lajos tanulmányra* c. írásában (Magyar Építőművészet, 1980. 5. sz. 63. lap) részletesen írt a Fülep-cikk keletkezési körülményeiről. Egykorú – Füleppel és Padányi Gulyás Jenővel folytatott – levelezésére támaszkodva úgy vélte, hogy noha Fülep a megjelenttel azonos terjedelmű, tehát legalább egy-másfél ívnyi részt kívánt még megírni, a cikkből végül is nem készült el semmi. Fülep Lajos hagyatékában azonban fennmaradt egy kézirat-töredék (MTA Könyvtára Kézirattár, MS 4564/2), amely nyilvánvalóan a Célserűség tanulmányhoz kapcsolódik, feltehetően a folytatás, a 2. közlemény első vázlatos megfogalmazása. A kéziraton nem szerepel a tanulmány címe, de hogy a töredék a Célserűség cikkhez kapcsolódik, azt a tartalmi átfedéseken kívül a közlő folyóiratra és a szerkesztőre vonatkozó közvetlen utalások is bizonyítják. S hogy valaminek a második, befejező része, azt a töredék elején levő – számokkal ellátott – tartalomjegyzékszerű vázlat tanúsítja. Az viszont nem teljesen bizonyos, hogy vajon a töredék ebben a formájában megjelent szövegrész „folytatása”-e. A töredék gondolatmenete ugyanis nem illeszkedik zökkenőmentesen a megjelent részhez, több témakör érintése ismétlésnek, átfedésnek látszik. Természetesen az is elképzelhető, hogy az azonosnak vélt témák a második részben más, újabb aspektusból tárgyalóak volna s így az ismétlések, visszaautalások szándékosak, az átfedések látszólagosak. De az is lehetséges, hogy volt a tanulmány egészének egy első, vázlatos megfogalmazása, amelynek a gondolatmenete az első rész végleges kidolgozása során valamelyest módosult, azaz feltételezhető, hogy a végleges megfogalmazáskor az első részben fejtett ki a szerző néhány olyan témát, amelyet a vázlatban még a második részben jelzett tárgyalandónak. Az mindenképpen tény, hogy néhány – a töredékben is érintett – kérdésről a megjelent részben sokkal bővebben olvashatunk: így az építőművészet megszűnéséről, a tömegtermelés problémáiról, a közösség felbomlásáról, a szerves és a szervezett ellentétéről, a Verdinglichung kategóriájáról stb. Néhány nagyon fontos témakör viszont csak a töredékben található meg – publikálását elsősorban ez indokolja. Ilyen például az anyanyelv – holt nyelv – mesterséges nyelv analógiájának kiaknázása, a zenével való hasonlóságok és különbségek fejtegetése, a mindenre megoldásnak kínált, frázissá vált „Bartóki modell” elutasítása, a Kunstwollen – Wirklichkeitwollen kategóriapár megfogalmazása, a népi és nemzeti viszonyának vizsgálata stb. A töredékből válik nyilvánvalóvá az is, hogy a cikk egésze egy aktuális vitához kívánt hozzászólni, mely a nemzeti építészet kérdéseiről folyt a korabeli sajtóban (Magyar Élet, Magyar Út, Hajlék, 1943–1944).

De tanulságos a töredék Fülep további munkássága szempontjából is. Az természetesen bizonyosnak látszik, hogy a tanulmányt nem fejezte be akkor, nem dolgozta ki eredeti tervei szerint, de a töredék témái között vannak olyanok, amelyek később is foglalkoztatták. Több kérdésre visszatért az 1948-ban publikált *Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében* c. cikkében. Az írásnak elsősorban gyakorlati célja volt, a Vár újjáépítésére, illetve új funkciójára tett javaslatokat, több bekezdésében azonban fontos elméleti kérdéseket fejtegetett: így ismét az eklektika, az építőművészet megszűnésének problémáját, a célserűség kategóriáját, a Verdinglichung jelenségkörét stb. A töredékben csak jelzett Kunstwollen – Wirklichkeitwollen kategóriapár részletesebb kifejtésére ugyancsak később, az 1956-os *Rembrandt és korunk* című tanulmányában került sor. A Lechner-kérdésre, valamint a székelyudvarhelyi népi építészet elményére pedig egyik utolsó írásában tért vissza (*Előszó a Magyar művészet második kiadásához*).

Timár Árpád

Lajos Fülep: Zweckmässigkeit und Kunst in der Architektur. Herausgegeben von Árpád Timár

Anlässlich des hundertsten Geburtstages von Lajos Fülep (1885–1975) veröffentlichen wir aus seinem Nachlass den zweiten Teil seines Aufsatzes Zweckmässigkeit und Kunst in der Architektur. Der erste Teil dieser Abhandlung wurde 1944 gedruckt, der zweite blieb aber unvollendet, es haben sich davon nur der

Aufriss und einige Fragmente erhalten. Der seinerzeit mitgeteilte erste Teil befasste sich mit der Krise der modernen Architektur und mit deren Ursachen. Fülep war der Meinung, die historische Kontinuität der Architektur wäre in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterbrochen worden und die Architektur hätte aufgehört, eine Kunst zu sein. Er charakterisierte die Epoche mit dem Zerfall der Gemeinschaft und der Atomisierung, „mit der zwangsläufigen Vereinsamung und Entwurzelung des Individuums und seine Schrumpfung zu einem abstrakten Punkt, seinem Untergang in der Masse, also mit seinem Übergang vom Organischen ins Organisierte“. Er befasste sich mit den Folgen der Massenproduktion und der grossstädtischen Lebensform, mit den soziologischen Phänomenen, die mit der Kategorie der Verdinglichung erfasst werden können. Gegenüber der Nachahmung, der Stillosigkeit und dem Überschwang der Eklektik sah Fülep für die Architektur eine einzige Möglichkeit, „den Verzicht auf die Kunst und das Eintreten für das rein zweckmässige“.

Nach den Fragmenten zu schliessen sollte der zweite Teil den Möglichkeiten der Architektursprache und der Nationalkunst gewidmet sein. Fülep begründete seine Ausführungen auf die Analogie Muttersprache – ausgestorbene Sprache – künstliche Sprache, wobei er auch Gesichtspunkte des Verhältnisses von Volksmusik und nationale Musik berücksichtigte. Die Schlussfolgerung des Aufsatzes lautet: „der Begriff der Zweckmässigkeit und ihre Verwirklichung sind Zeichen einer grossen Umwandlung..., die sogar zur Kunst führen könnte; man darf von der Architektur wieder etwas hoffen... die Hoffnung besteht, weil es auch anderswo Veränderungen gibt; und zwar von solcher Art, die auch für die Architektur von Nutzen sein kann; die ganze Weltanschauung erneuert sich; Religion, Moral, Philosophie, Dichtung und weitere Zweige der Kunst...“



A műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T026/84
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8515452 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Üri u. 62.

1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft
1975/1.	30 Ft
1975/2.	30 Ft
1976/2.	30 Ft
1978/2.	30 Ft
1979/1.	45 Ft
1980/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft

*

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e-füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2)., 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoba: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszobában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft



Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az alábbi könyvesboltokban is: 50. sz. Könyvárúhá (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)

Árs: 50,— Ft

ARS
HUNGARICA
1985

2

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Úri u. 62.

1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft
1975/1.	30 Ft
1975/2.	30 Ft
1976/2.	30 Ft
1978/2.	30 Ft
1979/1.	45 Ft
1980/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft
1985/1.	50 Ft

*

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és a füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptioes

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2)., 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoba: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszobában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és kiválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft



Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

ARS HUNGARICA

XIII. évfolyam 2. szám

1985

A Magyar
Tudományos Akadémia
Művészettörténeti
Kutató Csoportjának
Közleményei
Bulletin of the
Institute of
Art History of the
Hungarian Academy of
Sciences

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Szabó Lilla: A pozsonyi Szent Márton templom építéstörténetének kérdései	147
Szurcsikné Molnár Erika: A Könyves Kálmán Műintézet tevékenységének története	161
Pálosi Judit; Ferenczy Noémi művészi és tanári munkásságának eseménytörténete	181
Kontha Sándor: A Horthy-korszak építészetéről, az elvek és tények tükrében	199
Beke László: Berczeller Rudolf szobrászata	205

DOKUMENTUM

Dokumentumok Fekete Nagy Béla hagyatékából (Közli: Pataki Gábor – György Péter)	213
Hincz Gyula tanulmánya, Dési Huber István megjegyzéseivel (Közli: Tímár Árpád)	233
Kmetty János művészetpedagógiai feljegyzései. II. (Az Új Akadémia I. Főiskolai oktatás naplója II.) (Közli: Ráth Zsolt)	237

SZEMLE

243

RÉSUMÉS

3

STUDIEN

Lilla Szabó: Fragen zur Baugeschichte der Martinskirche von Pressburg	160
Erika Szurcsik-Molnár: Geschichte der Kunstanstalt „Könyves Kálmán“ von 1891 bis zum ersten Weltkrieg	179
Judit Pálosi: Ereignisgeschichte des künstlerischen und pädagogischen Wirkens von Noémi Ferenczy	198
Sándor Kontha: Über die Architektur der Horthy-Ära, im Spiegel von Prinzipien und Tatsachen	203
László Beke: Die Plastik von Rudolf Berczeller	212

DOKUMENTE

Dokumente aus dem Nachlass von Béla Fekete Nagy (Herausgegeben von Gábor Pataki und Péter György)	232
Ein Aufsatz von Gyula Hincz – mit Randbemerkungen von István Dési Huber. (Herausgegeben von Árpád Tímár)	235
Die Kunstpädagogischen Aufzeichnungen von János Kmetty. II. (Herausgegeben von Zsolt Ráth)	242

A magyar és a közép-európai gótikus építészetben rendkívül fontos szerepet játszó pozsonyi Szent Márton templomról szóló monografikus feldolgozás mind a mai napig nem jelent meg. Ugyanakkor a középkori építészettörténet kérdéseivel általánosan foglalkozó, és a közép-európai stílustendenciákat vizsgáló munkák nem kerülhették meg a pozsonyi dóm említését. Jelentőségének hangsúlyozása viszont éppen a feldolgozatlansága miatt sohasem nyert kellő és kielégítő nyomatékot. Egyik legépebben ránkmaradt központi műemlékünk kevesebb szót kapott az építészettörténeti feldolgozásokban, mint bármely más, netán romokban heverő, kődarabokban szemlélhető, akár funkcióját, akár nagyságát tekintve kisebb rendű templomunk.

A Szent Márton templom 1960-as évek közepén elkezdődött, s a jelenben is folytatódó restaurálása, a közvetlenül a templom elé tervezett hid és országút építését megelőző feltárások külső szemlélőjeként szerzett tapasztalatok és a levéltári kutatásaim együttesen, a templom építéstörténetének egy olyan új képét nyújtották számomra, amely több ponton is eltért a szakirodalom eddigi állásfoglalásától. A templom építéstörténetének következetes elemzése igazolta például az 1400-as évek építkezéseiről kialakult új nézetet is, amely nemcsak a templom, de a 15. század eleji pozsonyi építkezések és azok bécsi, Bécs környéki építészettörténeti vonatkozásait is más, az eddigiektől eltérő megvilágításba helyezték.

Miután a templom építésének említett, az 1400-as évek körüli periódusa a monografikus feldolgozáson belül egy olyan pontosan körülhatárolható nagy fejezetet jelentett, amelynek segítségével pontosítani lehetett a pozsonyi építkezések Béccsel és Budával való kapcsolatát is, jelen tanulmányomban a pozsonyi Szent Márton templom 15. század első évtizedének építéstörténetével kívánok bővebben foglalkozni.

A Szent Márton, közismertebb nevén a koronázó templomra vonatkozó legkorábbi okleveleket, írásos emlékeket még a múlt században publikálták Knauz Nándor², Rakovszky Iván³ és Rómer Flóris⁴. Az ő levéltári kutatásaikra támaszkodott ezután a dómot tárgyaló első építészettörténeti elemzés szerzője, Henszlmann Imre⁵ is, a Magyarország csúcsívés stílusú műemlékei c. könyvében. Az 1892–1912 között megjelent, Pozsony város története c. több kötetes művében Ortvay Tivadar szintén foglalkozott a templom építéstörténetével. Munkája a városi Protocollum iratainak felhasználása, és nem utolsó sorban a múlt század végi helyreállítások kortárs tanúsága miatt mind a mai napig alapvető forrásanyagot jelent a kutatás számára.

A múlt századi leíró feldolgozások után, elemző építészeti munkákra csak a 30-as években került sor. A Mencl házaspár⁶, a szlovákiai középkori építészet fejlődéséről szóló összefoglaló tanulmányaikban a pozsonyi dóm építéstörténetét vizsgálva először mutatott rá és hívta fel a figyelmet több alapvető összefüggésre. Az 1961-ben a Szlovák Tudományos Akadémia által kiadott Bratislava c. kötet „A város műemlékei és építészeti fejlődése”⁷ c. fejezetében pedig már részletekbemenően tárgyalták azon főbb építészettörténeti problémákat, melyekre a konkrétabb elemzésen alapuló választ majd V. Mencl 1968-ban megjelent 13 oldalas tanulmánya⁸ kívánta megadni. A 15. század első felének templomépítkezését tárgyaló részekben három olyan kérdéskör fogalmazódik meg, amelyek valamennyi későbbi kutatás kiindulópontjául szolgáltak. Ezek: 1. az 1400-as évek körüli építkezések; 2. a „cseh királynő-kápolnaként” emlegetett kápolna keletkezési ideje és 3. a templomhajó boltozásának kérdése.

Václav Mencl, a Szent Márton templom déli hajófalának kettős ablaka, a mellette levő falmező körablaka, a délnyugati földszinti kápolna ülőfülkesora, valamint a templom mai főbejárata, azaz az északi portál építészeti és stílári megoldását a bécsi Szent István dóm építkezésén is dolgozó Michael Chnab nevével hozta összefüggésbe. Az említett kápolna délnyugati támpillérén látható bevéssett 1401-es évszám alapján pedig az 1400-as évekre datálta ezen építészeti részeket.⁹

A „cseh királynő” – vagyis a délnyugati emeleti kápolna építési idejét V. Mencl, Zsófia királyné életrajzi adatai, az oklevelek, valamint a boltozat függő zárókövének címere alapján 1420–1425 közé datálta. E téma tárgyalásakor elsőként mutatott rá Mencl, Zsigmond pozsonyi várépítkezései és a templom nyugati építészeti részletei közti összefüggésre is.¹⁰ A templom ezen nyugati részleteit vizsgálva, a szegmensívek kapcsán utalt először a „várépítkezés stílusára”¹¹. A „cseh királynő-kápolna” korai datálásából kiindulva, a Szent Márton templom nyugati részein jelölte meg a szegmensív legkorábbi pozsonyi előfordulását; véleménye szerint csak ezután jelent meg az 1423 körül (Mencl datálása) elkezdődött várépítkezésen a szegmensív.

Mencl különválasztotta a „cseh királynő-kápolna” kérdését a templomhajó boltozásának problémájától. Míg a kápolna építési idejét, boltozásával együtt – erre utal a címeres záróköre való hivatkozása is – 1420–1425 közé teszi, addig a hajóét az 1440-től nagyobb számban előforduló adománylevelek alapján 1440–1452-re datálta. A boltozati minta eredetét vizsgálva Hans Puchspaum bécsi munkáival hozza kapcsolatba a pozsonyi hálóboltozatot¹². S a boltozati minta tervét magát is Puchspaumnak tulajdonította.

A Mencl által felvetett – itt röviden vázolt – a közép-európai gótikus építészettel összefüggő kérdések, akár szorosan a templom építéstörténetéhez kapcsolódó problémák nyomán, folytatódott a templom építéstörténetének vizsgálata. Így Jaroslav Bureš 1968-ban megjelent írása¹³ az 1400-as évek körüli pozsonyi építkezéseket elemezve, Menclnek a kettős ablakra vonatkozó megállapításait húzta alá. Átvette, s korszakolásában ugyancsak nagy szerepet játszott a dómon található 1401-es évszám¹⁴, amit analóg alapon más pozsonyi építkezések datálására is alkalmazott. A pozsonyi Szent János kápolnával kapcsolatosan a következőket írta: „Ez a kápolna a dunamelléki kétszintes kápolnák tradícióját és a Szent István dóm néhány tipikus örökségét a prágai Szent Vitus parler-elemeinek vívmányaival kapcsolta össze. A prágai és a bécsi műhely hagyományainak összekapcsolódását tekintve, egy adott esetben meghatározó a korszakolás számára az, hogy mikor érkeztek Bécsbe az újabb prágai eredmények. Véleményem az – írja Bureš, hogy ez csak Parler fiának, Vencelnek a Szent István műhelybe lépésével kapcsolatosan történhetett, amit a pozsonyi dóm 1401-es évszámmal datált déli kettős ablakának stílusjellege is igazol.”¹⁵

Következő, 1972-ben megjelent tanulmányában¹⁶ a Szent Márton templom már előbb pontokban vázolt, kiemelkedő jelentőségű korszakaival – a tervező és a kivitelező kérdése szempontjából – foglalkozott Bureš, amikor Mencl, elsősorban építészeti vizsgálódásokból nyert megállapításait a templomépítkezésekre vonatkozó okleveles anyag értékelésével kibővítvé próbálta pontosítani. A déli kettős ablakról és a vele együtt említett épületrészekről (ülőfülkesor, északi kapu stb.) kialakult eddigi művészettörténeti képet kiegészítette azzal, hogy a nyugati kétszintes kápolnák építésének tervét is bécsi előképekre vezette vissza. Véleménye szerint a felsorolt építészeti részek Michael Chnab tervei alapján készültek, a tervek kivitelezője pedig a pozsonyi városi számadáskönyvekben szereplő Konrad von Dümstein. „Hasonlóan, mint Bécsben, ahol Chnab a nyugati egymás fölött fekvő kápolnákat tervezte, Pozsonyban is létezik az emeletes kápolnáknak egy programja, amelyet a valóságban régészetiileg a déli kápolna lépcsője bizonyít, amelynek kapuja szervesen beleépült a sarokoszlopkötegbe. Bécshez hasonlóan a felső kápolnákat Pozsonyban is csak később vitelezték ki, de az-

zal a különbséggel, hogy a pozsonyi szélsőséges koncepció elválik a gótikus doktrínától. Az építési mód bonyolult komponáltságát illetően Chnab, mint az említett terv szerzője szóbajöhet.¹⁷

Azt helyesen állapítja meg ugyanitt Bureš, hogy a „déli földszinti kápolnában az utód az első mester koncepciójába radikálisan belenyúlt, amikor a sarokpillérek levélornamentikával ellátott fejezetzónáját eltávolította, és helyére geometrikus formájú konzolokat épített be.” Viszont a Chnabnak tulajdonított kétszintes kápolna-terv és ez utóbbi megjegyzés közt olyan ellentmondás húzódik meg, amely Bureš figyelmét elkerülte.

A templom 1960-as évek közepén elkezdett restaurálásakor, a délnyugati kápolna külső déli falán feltárt – az északi kapuval azonos léptékű és formai megoldású – töredékes portál is igazolni látszott Mencl és Bureš feltevését.¹⁸ Nem ismerték fel viszont, hogy az ülőfülkesor és a déli kapu egyidejű építése – mint majd bizonyítani fogom – kizárják egymást.

A közép-európai gótikus stílusáramlatokat szélesebb összefüggésekben vizsgáló kutatók fenntartások nélkül átvették V. Mencl és J. Bureš 1400-as évek pozsonyi építkezéseire vonatkozó építészettörténeti megállapításait, s mind a szlovák, mind a magyar szakirodalomban kihangsúlyozottan mutatnak rá arra, hogy a pozsonyi dómépítkezések rendkívül korán, már az 1400-as évek körül reagáltak a szomszédban levő, bécsi Szent István dómépítkezéseken megvalósuló új stílusformákra. Egy nagyobb építészettörténeti összefüggésben első sorban az 1401-es évszám sugallta korszak alapján határozták meg a pozsonyi dóm szerepét, és helyezték el a közép-európai stílustendenciákban.¹⁹

Jelen tanulmányomban – amely a templom középkori építéstörténetének tisztázására tett kutatásaim csak egyik fontos fejezetét képezi – e nézetek téves voltára szeretnék rámutatni.

* * *

1966-ban a templom restaurálása során a torony mellé épült déli kápolna külső, déli homlokfalán egy töredékes portált tártak fel.²⁰ A töredékes portál a mai és a középkori talajszinttől²¹ megközelítőleg 8,5 m magasan, a délnyugati és az első déli támpillér közti falszakasz tengelyében van. A középkori és a barokk vakolatréteg alól előkerült a kapu küszöbe, jobb és baloldali lábazata, valamint töredékes bélletének része, amely a fölötte levő barokk ablakkeret magasságában ér véget.²² A négy darab kőből álló, kopás nélküli küszöb a törtkőből épült alapfalakon fekszik és a földszinti kápolna belső járószintjével egy szinten van.

A kapu arányában, lábazatának és bélletének profilálásában azonos az északi portállal.²³ Az északi és a déli kapu bélletének összevetésében fontos szerepet játszó legszélső kanellúrázott, nyolcszög keresztmetszetű lábazatok közül a jobb oldali ép, a bal sérült.²⁴ Ugyancsak a feltárás során vált láthatóvá a kaputöredék jobb oldalát dekoratív módon keretelő lábazati párkány, melynek profilálása teljes mértékben igazodik a portál lábazatának külső részéhez. Ha e párkány vonalát kelet felé követjük, feltűnik, hogy az, a szomszédos, körablakos falmező kb. kétharmad része után befut a templomfalhoz délről (É–D irányban) később hozzáépült, a támpillér egy részét is takaró belső városfal alá.²⁵ A fal alatt folytatódó párkányt viszont már nem találjuk a következő, a kettős ablakkal áttört falmezőn. A lábazati párkány és a kapubéllet nyilvánvaló összetartozása az északi portál esetében is igazolható: az északi falon, a templomhajó északkeleti támpillérértől kezdődő egyseges, egyszerű profilú lábazati párkány a kelettől számított 5. támpillér tövével véget ér.

Az északi kapu múlt századi helyreállításához és a kapu elé épült neogótikus előcarnokhoz készült tervek²⁶ és felmérési rajzok²⁷ alapján tudjuk, hogy az 5. támpillértől egy másfajta, a déli töredékes portálhoz is kapcsolódó lábazati párkánnyal azonos párkány következett. Ugyanez a lábazati párkány folytatólagosan megfigyelhető a templom nyugati

részein is.²⁸ Az elemzések alapján minden kétséget kizáróan megállapítható, hogy az északi és déli kapukkal egy időben készült lábazati párkányról van szó. További vizsgálataink szempontjából az sem közömbös, hogy az északi kapu bal béléte mellett levő támpillértől egészen a déli körablakos mező keleti szélső támpilléreig húzódó egységes lábazati párkány felett, mindenütt kváderkövel építkeztek egy bizonyos magasságig. A feltárt déli kapu jobb oldali bélétehez kapcsolódó lábazati párkány fölött 4 soros kváderkő réteget tártak fel. (A kapu töredékes béléte a kváderkő falréteg második soráig ér.) Ez a 4 sor kváderkő megszakítás nélkül folytatódik a mező jobb oldali támpilléren, valamint a szomszédos körablakos mezőn. A lábazati párkány feletti kváderkő-sorok hasonló számban fordulnak elő a nyugati kápolnák nyugati falán; a déli kápolna falán 6 sor, az északién 4 sor figyelhető meg. Megközelítőleg ugyanez vonatkozik a támpillérekre is: az északi jobb oldali és a nyugati szakasz hat támpilléret 10–14 sor magasságig csak kváderkövel építették.

A templom építéstörténetének kutatása szempontjából rendkívül lényeges dologra hívja fel figyelmünket az a tény, hogy a pár soros kváderkő felett törtkő fallal folytatták tovább az építkezést. A falvizsgálatok ugyanis azt jelzik, hogy a templomtoronyhoz, a valamikori városerődítményrendszer tornyához²⁹ részben a belső városfalak felhasználásával³⁰, északról és délről csatlakozó kápolnák³¹ és a déli töredékes kapu építését egy időben kezdték el, valamint azt, hogy ezen építkezésekkel egy idő után valamilyen okból leálltak.

A déli töredékes portál, és az eddig nem említett, a torony alatti részből (azaz a mai sekrestyéből) az északi földszinti kápolnába vezető ajtó, az északi főkapuval egyező profilálása³² pedig azt bizonyítja, hogy ezen nyugati kápolnák és az északi főkapu építését egységes terv alapján, egy időben kezdték el.

Egy megválaszolatlan kérdés előttünk áll még: a mai talajszint felett 8,5 m magasan látható töredékes kapu keletkezésének oka, megközelítésének módja – mely probléma megválaszolását a művészettörténeti kutatás eddig elkerülte. Nem véletlenül, hiszen a régészeti módszernek számító falelemzések nélkül, csupán a stílusformák vizsgálata alapján e kérdés tisztázása szinte lehetetlen lett volna.

A kapu küszöbe, mint már említettük, a középkori talajszint felett 8,5 m magasan³³, de a belső járószinttel azonos szinten épült. A középkori talajszint pedig a templom délnyugati részének alapfalai tövénél keresendő; a valamikori külső és belső városfalak közti mélység, a Zwinger alja volt. A déli kápolna déli alapfala nem volt látható, ezért törmelék-kőből épült. A rajta fekvő küszöb viszont funkciójánál fogva csak a járószinttel lehetett egy magasságban – ami pedig csak a városfalak között létesített járaton volt lehetséges.

E kézenfekvő megállapítás helyességének igazolását több körülmény is nehezítette: a) A város nyugati erődítményrendszerének déli falait a templomhoz a déli körablakos mező alatt csatlakozó, a mai Rudnay tér 6–9. számú házak homlok- és hátsó falában jelölik meg a várostörténetek, ami részben igaz, de nem veszik figyelembe, hogy ez a fal nem lehetett az erődítményrendszer legkorábban épült falszakasza (már csak a korábban említett, a falak alá befutó lábazati párkány miatt sem.³⁴) b) A közvetlenül a templom nyugati homlokzata elé épített „Augustus 29-e” nevű híd megnehezíti Pozsony városának valamikori, délnyugati irányban húzódó városfalainak a kutatását. Az építkezéseket megelőző feltárásokkor csak pontszondákat végeztek.

A múlt századi restauráláshoz készült 10. és 29. sz. manuálék³⁵ viszont olyan falviszonyokat jeleznek, amelyek alapján bizonyos, hogy a városfalak egy korábbi időpontban nyugatabbra húzódtak. (E régi városfalakat valószínűleg a templom építési koncepciójában beállt változással egyidőben szüntették meg, vagy pedig egyszerűen tönkrementek.) A templomfalak és az erődítményrendszer egymástól való kölcsönös függése folytán, később a városfalakat beljebb, azaz keletebbre építették.³⁶

1899-ben a templom-restaurálás során a délnyugati sarkot is feltárták, ennek adatait tünteti fel a 29. sz. manuále. Az AB metszeten látható, hogy: 1. A csigalépcsőtorony lábazati párkánya alatti falak egészen a sziklás talajig nyúlnak le. A sziklás talaj és a lábazati párkány között 3 egymásra épült falréteg van: a „sziklával” jelölt rész felett egy 2,2 m magas törtkő, felette pedig 1,4 m magas kváderkő réteg van. Ezekre épült rá tulajdonképpen a csigalépcsőtorony³⁷, melynek az előbbi réteg felszínétől a lábazati párkányig emelkedő 7,3 m magas fala kváder- és törmelékkőből áll. 2. Az említett falrétegekhez, a templom falára merőlegesen, ugyancsak két rétegből álló (2,2 m; 1,4 m), törtkőből épült fal csatlakozik. Az egyes rétegeket falvastagságuk különbsége is elválasztja egymástól – a keresztmetszetet feltüntető rajzon látható, hogy a lépcsőtorony alatti legalsó, a sziklás talajra épült falréteg 0,6 m-rel szélesebb magánál a torony falánál (azaz 0,6 m-re kiáll a torony falsíkjából). Az erre épült 1,4 m vastag falréteg már 0,3 m-rel keskenyebb. A torony fala pedig megint csak 0,3 m-rel beljebb épült erre a rétegre. A keresztmetszetről ugyanakkor az is leolvasható, hogy a) az ismertetett falak a templom déli hosszszálfalával párhuzamosan (a lépcsőtorony falától 0,6 m szélességben) keleti irányban húzódnak.³⁸ b) Az AB hosszmet-szeten felvett, a déli templomfalakra merőleges, két rétegből álló törtkő fal vastagsága közül csak az alsóval kapcsolatban közli, hogy 0,3 m-rel szélesebb, a ráépült 1,4 m vastag falazásnál. A rajz alapján a lépcsőtorony alatt is húzódó falréteg folytatódása az a fal, mely 0,3 m szélességben látható. Az alsó, 2,2 m vastag falréteg egyenesen, törés nélkül dél felé tart a rajz alapján. c) A délnyugati támpillérre, részben a toronyra is merőlegesen, nyugati irányban „bástya”-fal van feltüntetve – ezt ma, egy rövid látható szakasza után a hídépítmény takarja.³⁹

A 70-es években végzett pontszondák nyomán talált, de csak részleteiben feltárt falakat ma már csupán a régi metszetek, várostérképek, Ortvay részletes fejtegetései, vagy a múlt századi felmérési rajzok segítségével sikerül meghatároznunk. A múlt századi manuálékon feltüntetett falviszonyok segítségével a feltárások során több falszakasz is beazonosíthatóvá vált: 1. A nyugati támpillérre és a délnyugati csigalépcsőtoronyra, egyszóval a templom nyugati homlokzatára merőleges „bástya”. 2. A délnyugati lépcsőtorony falszerkezetének vizsgálatakor kitént, hogy annak falai a külső városfal alapjaira épültek. (A torony 7,3 m magas falai 3,6 m magas falakon állnak.) A déli kápolna alatt végzett feltáráskor kb. 8 m mélységig hatoltak le. A feltöltő anyag (föld) eltávolításakor olyan falakra találtak, amelyeken a déli kápolna és a lépcsőtorony falai is állnak. Tehát a templom külső déli falához épült, a templomtól déli irányban feltüntetett fal tulajdonképpen a déli kápolna nyugati fala alatti, azzal párhuzamosan húzódó, de a kápolna falánál szélesebb fal folytatódása. 1980 novemberében a dómtól délre eső terület csatornázásakor, az előbb elemzett, dél felé tartó fallal kb. azonos vonalon, a templom, és az 1778-ban elbontott Vidrócz kapu közti távolságon belül, a csőfektetés miatt kettévágott falat láttam. A fal vastagsága kb. 1,5–2 m, törmelékkőből épült, és kb. 1,5–2,5 m mélyen van a mai talajszint alatt (pontos mérésekre sajnos nem volt módom.)

A 29. sz. manuálén is feltüntetett, a templom délnyugati sarkában található, egymásra épült falak kapcsolata, szerkezete és méretük aránya megegyezik az erődítményrendszer északi szakaszának külső városfalával.⁴⁰

Mindezek együttesen azt bizonyítják, hogy a kápolnák építése idején létezett egy városfal, amely a ma látható déli falszakasznál nyugatabbra állt.

A kápolnák építésekor a templom addigi alaprajzát a torony melletti „szabad terület” (valójában a Zwinger) beépítésével egységesítették. A déli töredékes portál pedig a kápolna nyugati és „keleti falához” csatlakozó, az erődítményrendszerhez tartozó korábbi városfalakon át volt megközelíthető.

A városfalak vizsgálatokor elsősorban a város különös geográfiai adottságára kell felfigyelnünk.

A régi metszetek és térképek⁴¹ a várdombon álló, külön erődített vár után mindjárt másodikként jelölték meg a vele szemben fekvő, a városfalakra ráépült „domus ecclesiae”, a Szent Márton templomot. A várdombot a tőle keletebbre fekvő, külön erődített várostól egy mély völgy választja el. E természetes földrajzi sajátosságot kihasználva épültek a város nyugati falai: a völgy keleti peremén. A várost délről a Duna és a vele párhuzamosan emelkedő városfalak védték. A folyótól elterülő sík terület pontosan a várdombbal szemközi temetődomb magasságában kezd emelkedni. A templom erre a sziklás, magasabban fekvő dombra épült rá oly módon, hogy a déli alapfalai a terepviszonyoknak megfelelően mélyebbre nyúlnak, mint az északiak, a templom nyugati szakasza viszont a városárokba, pontosabban a Duna árterületét zsilipekkel szabályozott vizesárokba nyúlik bele.⁴² Ugyancsak régi dokumentumok, valamint az utóbbi években készült városfal-rekonstrukciók alapján tudjuk azt, hogy a városerődítmény-rendszer legjobban megerősített és védett szakasza a nyugati városfalak voltak: a Vidrőcz kaputól a Zsidó és a Kapucinus utca sarkáig.

A várost földrajzi fekvésénél fogva általában nyugatról támadta meg az ellenség. Sőt írásos adataink vannak arról, hogy Pozsony városa a középkor folyamán gyakran került ellentétbe a várostól nyugatra, a várdombon álló vár népével – s falakkal védekezett azok időszakos támadásai, fosztogatásai ellen.⁴³

A déli töredékes portál különleges helyzetét vizsgálva látnunk kell, hogy egy meg nem valósított terv alapján, a városfalak délnyugati sarkában álló, a Szent Márton templomhoz nagyon közeli Vidrőcz kapun át közlekedve, a városfalakon közelítették volna meg a templomot. E szerint a portál elsősorban a vár rangosabb népe számára nyújtotta volna – a város területének a megkerülésével – a legegyszerűbb, egyben a legrövidebb utat a templomba.⁴⁴

* * *

E kitérő után vizsgáljuk meg a déli kápolna töredékes kaput tartalmazó falának túlsó oldalát.

A kápolna belső, déli és nyugati falát ülőfülkék díszítik.⁴⁵ Az ülőfülkék építésekor messzemenően figyelembe vették a helyiség méreteit; míg a nyugati falon 0,98 m egy ülőfülke szélessége, a hosszabb déli falnak megfelelően 1,10 m-re „húzták szét” a sediliákat. A helyiség nyugati sarkaiban látható pillérköteg maradványok⁴⁶ profilálása azonos a kettős ablak szélső falpilléréivel. Ezek egyezése alapján már eddig is, helyesen, egy műhely munkáinak tulajdonították ezen építészeti részeket. (Az ülőfülkék szélső faloszlopait a sarokpillérekkel egyazon rétegtömbből faragták ki.)

Míg a nyugati falon 5, a délin már csak 4 ép ülőfülke látható. A déli töredékes portál tárgyalásakor már korábban is említett barokk ablak építésekor a két fiáletornycska között nyitották az ablakot. Az ülőfülkesoron ezen kívül más beavatkozásnak nyoma nincs.

Ha elfogadnánk azt az eddigi, magát mindmáig tartó megállapítást, mely szerint a kettős ablak, a déli kápolna ülőfülkesora, az északi főkapu, valamint a déli töredékes kapu *egy műhely azonos terv alapján, egy időben* készült munkái lennének, akkor ezt úgy kellene elképzelnünk, hogy míg a kápolna külső falán az egyik mester a déli kaput építette, addig a másik a túlsó oldalról az ülőfülkesorral befalazta azt. Tehát ezen épületrészek egyidejű építése mind régészeti, mind stíluskritikai⁴⁷ szempontból kizárják egymást, és különböző időben itt dolgozó műhely munkáinak kell tekintenünk őket.

A korábbi befejezetlen terv után az építészeti koncepció megváltoztatásával folytatták tovább a templom nyugati részeinek az építését. Az így „feleslegessé” vált nagy méretű, – a töredékes építészeti tagok rekonstruálása alapján, az északi kapuval azonos szélességű

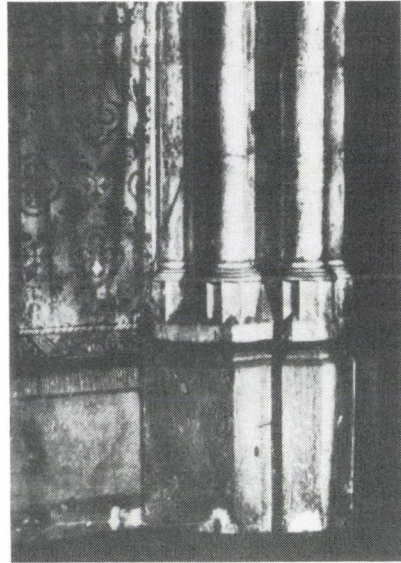


1. A pozsonyi Szent Márton templom északi főkapujának részlete

2. A déli földszinti kápolna ülőfülkésora. Nyugati fal

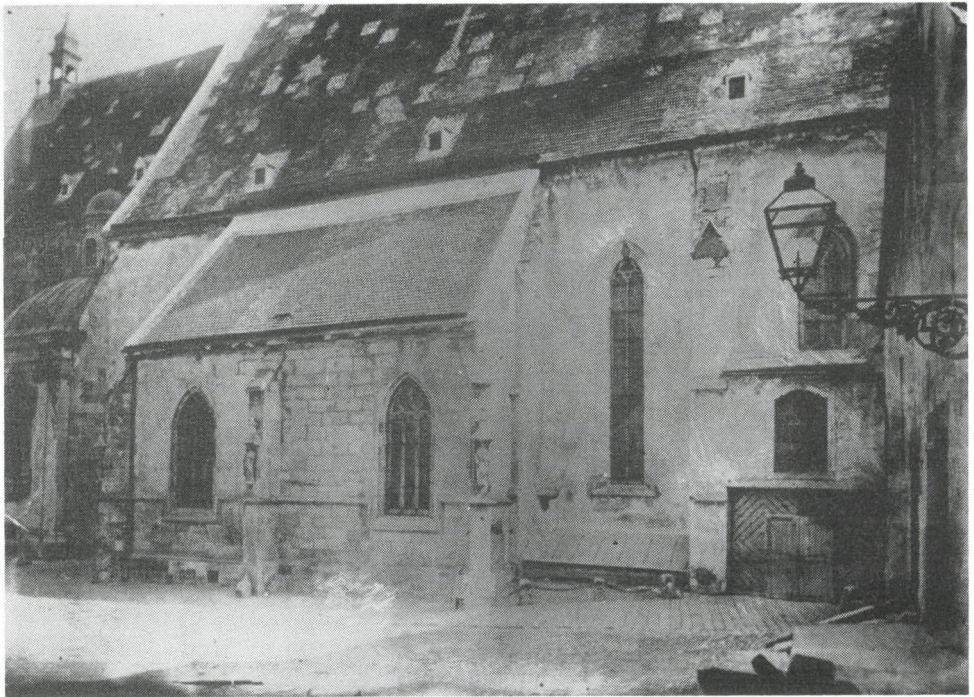


3. A déli oldal kettős ablakának falpillér részlete

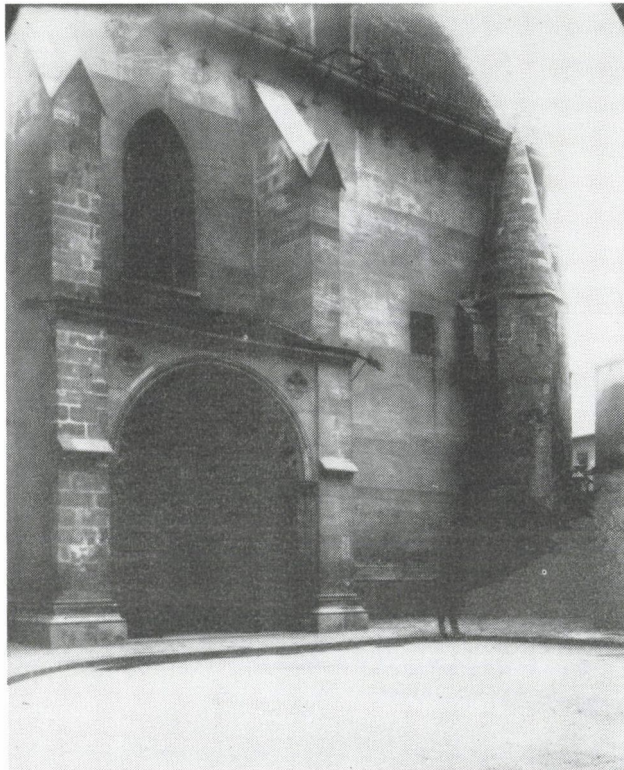


4. A déli homlokzat részlete, a templomhoz később épült városfal-szakasszal és a Waydanowsky-ház részletével





5. 19. század végi felvétel (Körper K.) a templom északi faláról. A mai főbejárat előtt még a barokk előcsarnok áll

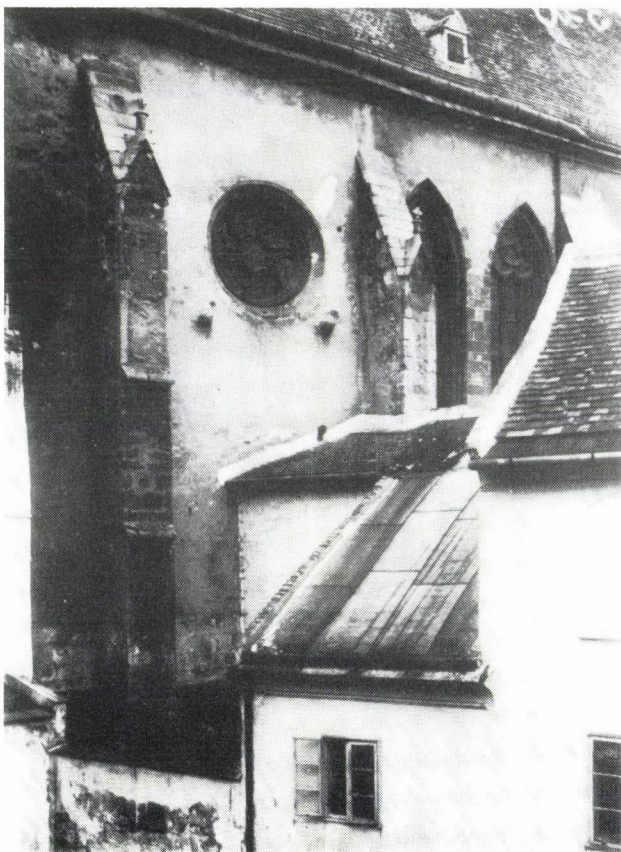


6. Az északi főkapu neogótikus előcsarnoka. 1900. szept.



7. A templom nyugati homlokzata

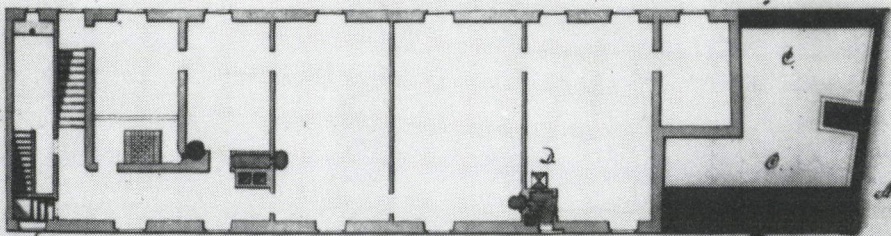
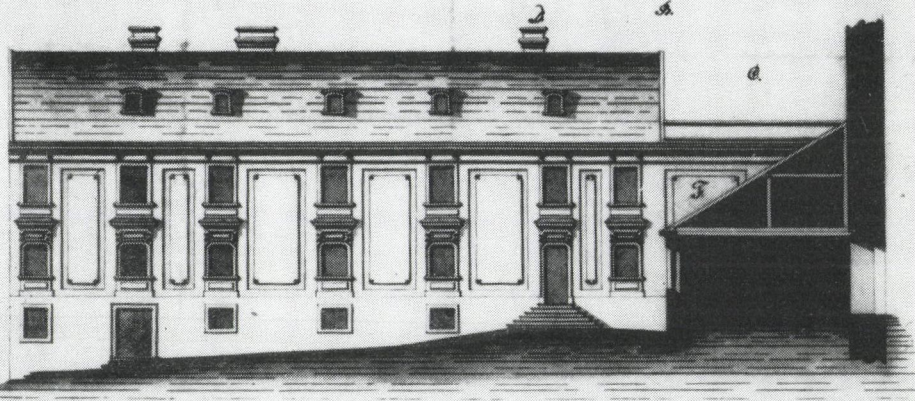
8. 19. század végi felvétel a templom déli homlokzatának részletéről



1787

Uzrylaag zů den Waidanowskyjſen Hauſer
de dato 20^{ten} May 1788.

Archiv mesta Bratislavy



Erklärung

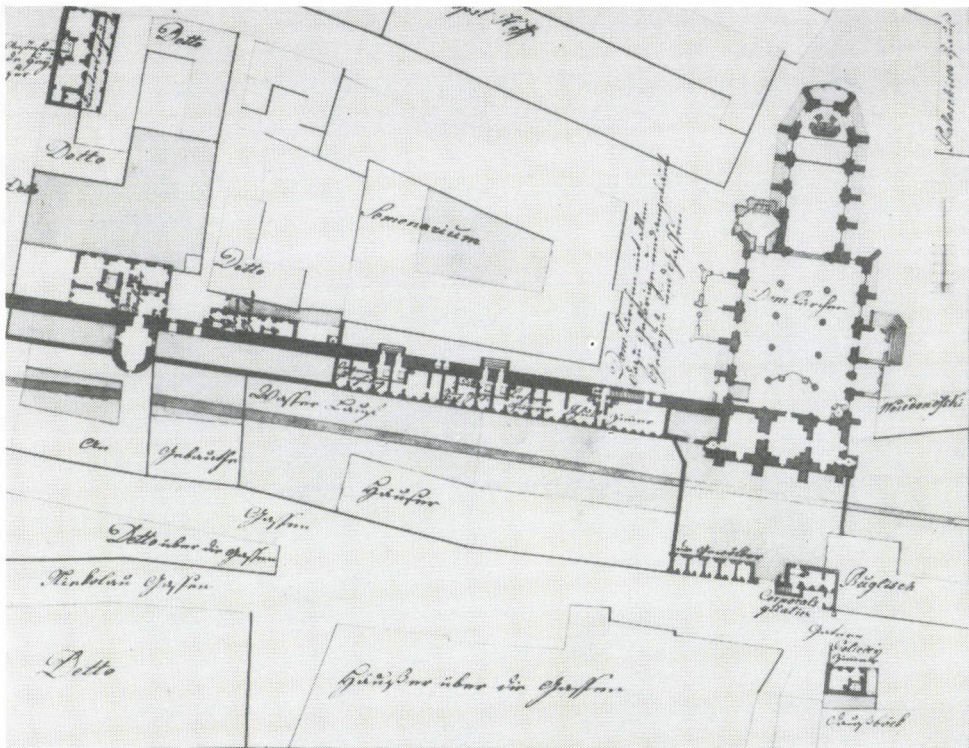
A. die Einfahrt
 B. die Waidanowskyjſche Halle
 C. die Küche
 D. die Stube
 E. die Kammer
 F. die Stube
 G. die Kammer
 H. die Stube
 I. die Kammer
 K. die Stube
 L. die Kammer
 M. die Stube
 N. die Kammer
 O. die Stube
 P. die Kammer
 Q. die Stube
 R. die Kammer
 S. die Stube

D. 22. die alte Schießung, welche unter
 der Waidanowskyjſchen Halle
 gewesen war.

E. 21. die neue Waidanowskyjſche
 Halle, welche aus der Küche
 gemacht wurde, welche ehemals
 die alte Stube war, welche
 unter der Waidanowskyjſchen
 Halle war.

Johann Carl Zillack
 K. u. k. Baumeister

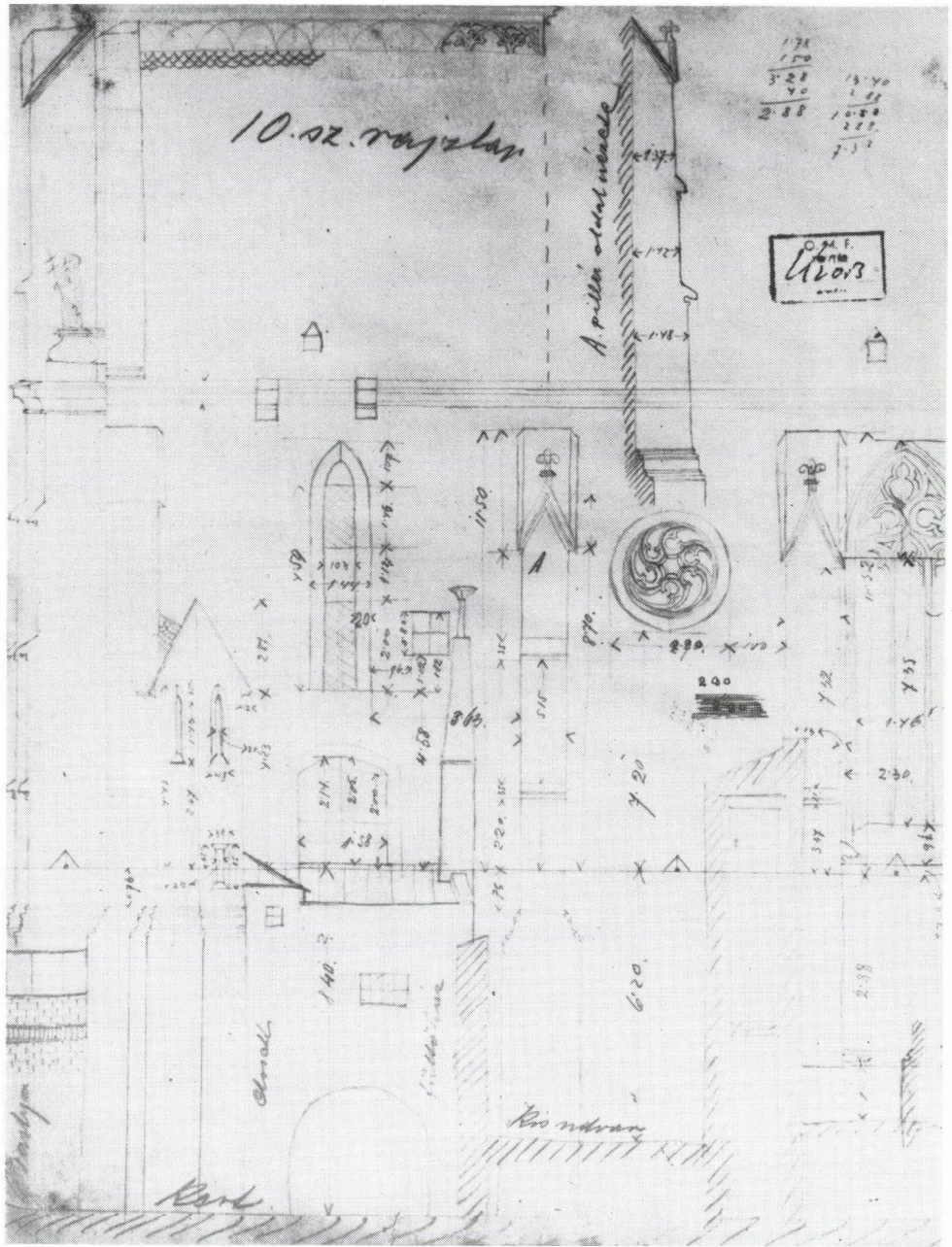
9. Zillack Károly: Waydanowsky-ház terve. 1778.



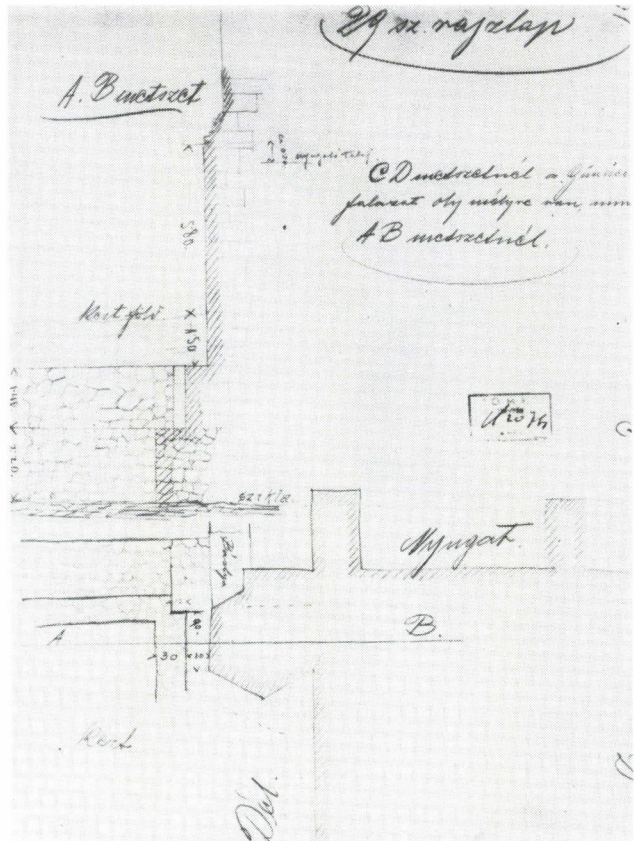
10. Pozsony híresebb épületeinek jegyzéke. 14. lap.

11. A délnyugati falszakasz homlokzata





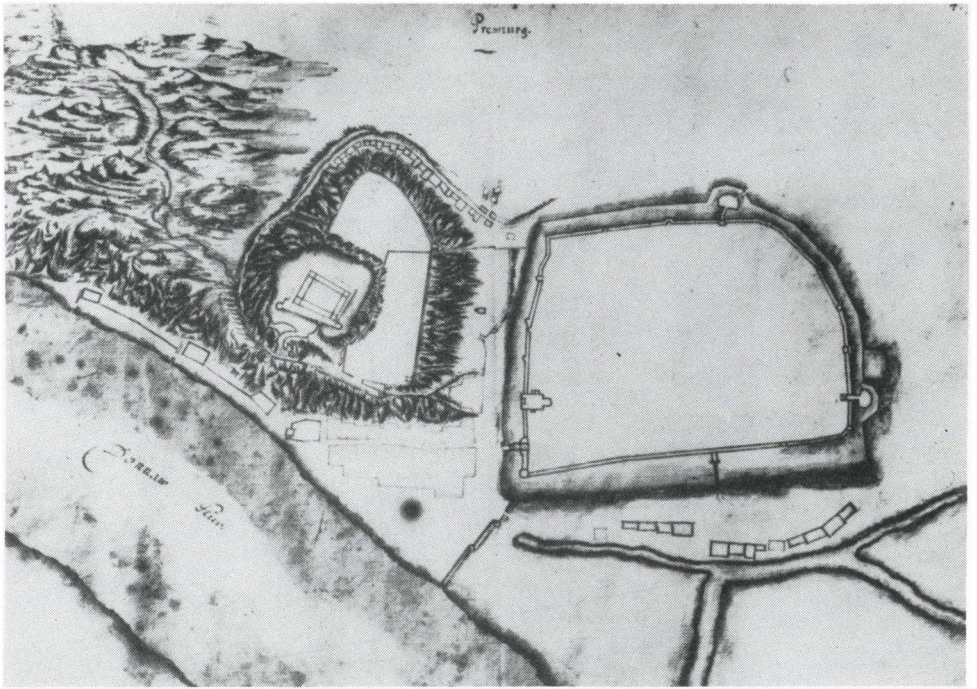
12. 10. sz. manúálé a templom délnyugati szakaszáról, 1899.



13. 29. sz. manuále a délnyugati sarokról, 1899

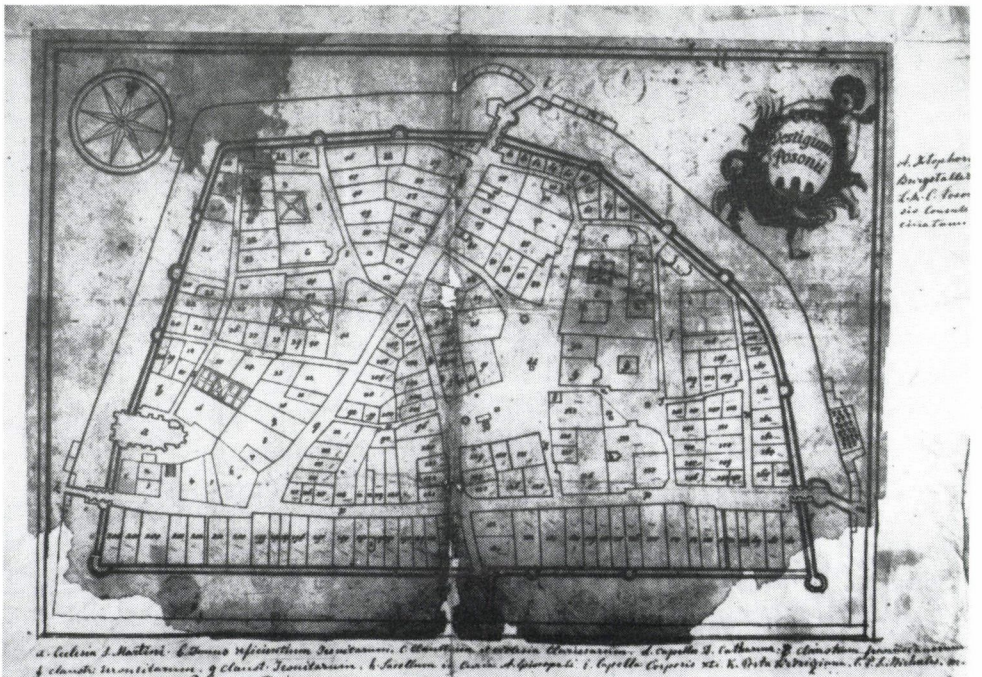
14. A volt Vidrócz-kapu maradványai





15. Maggiorotti: Pressburg (II. 299.)

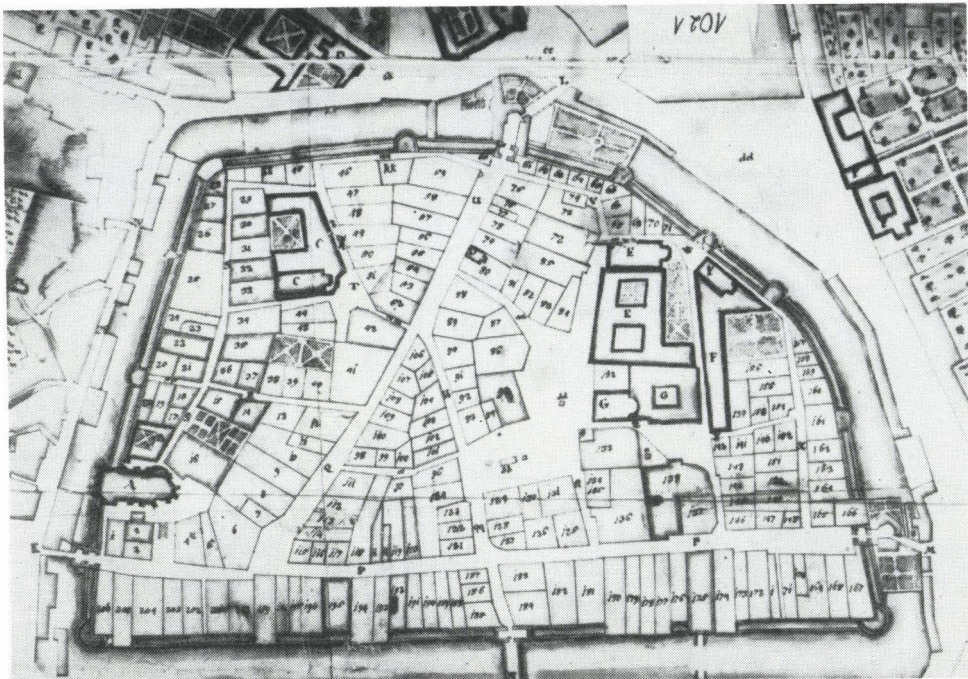
16. Pozsony város térképe 1735-ből





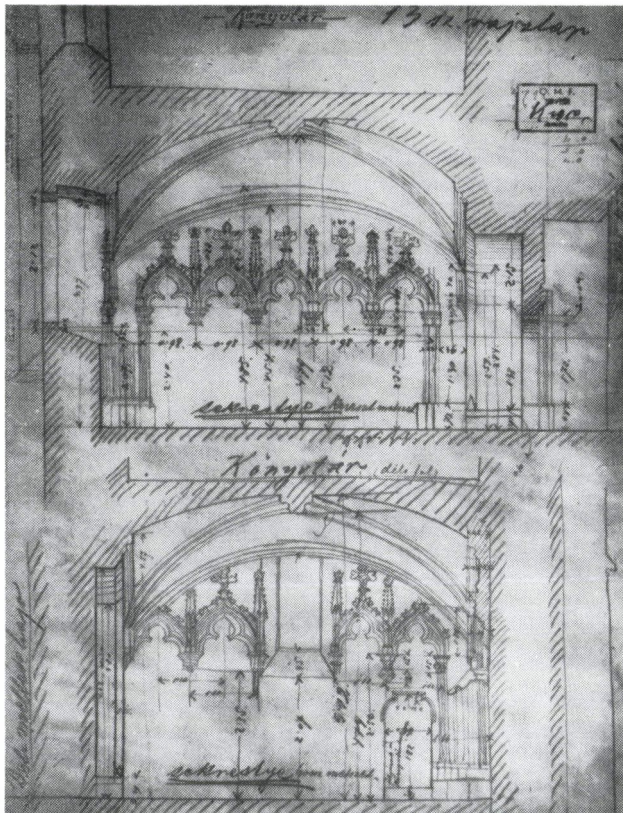
17. A. E. Fritsch: Mappa Geographica Territorii Poseniensis Partim...” 1753.

18. M. Marquart: Pozsony város alaprajza, 1765.

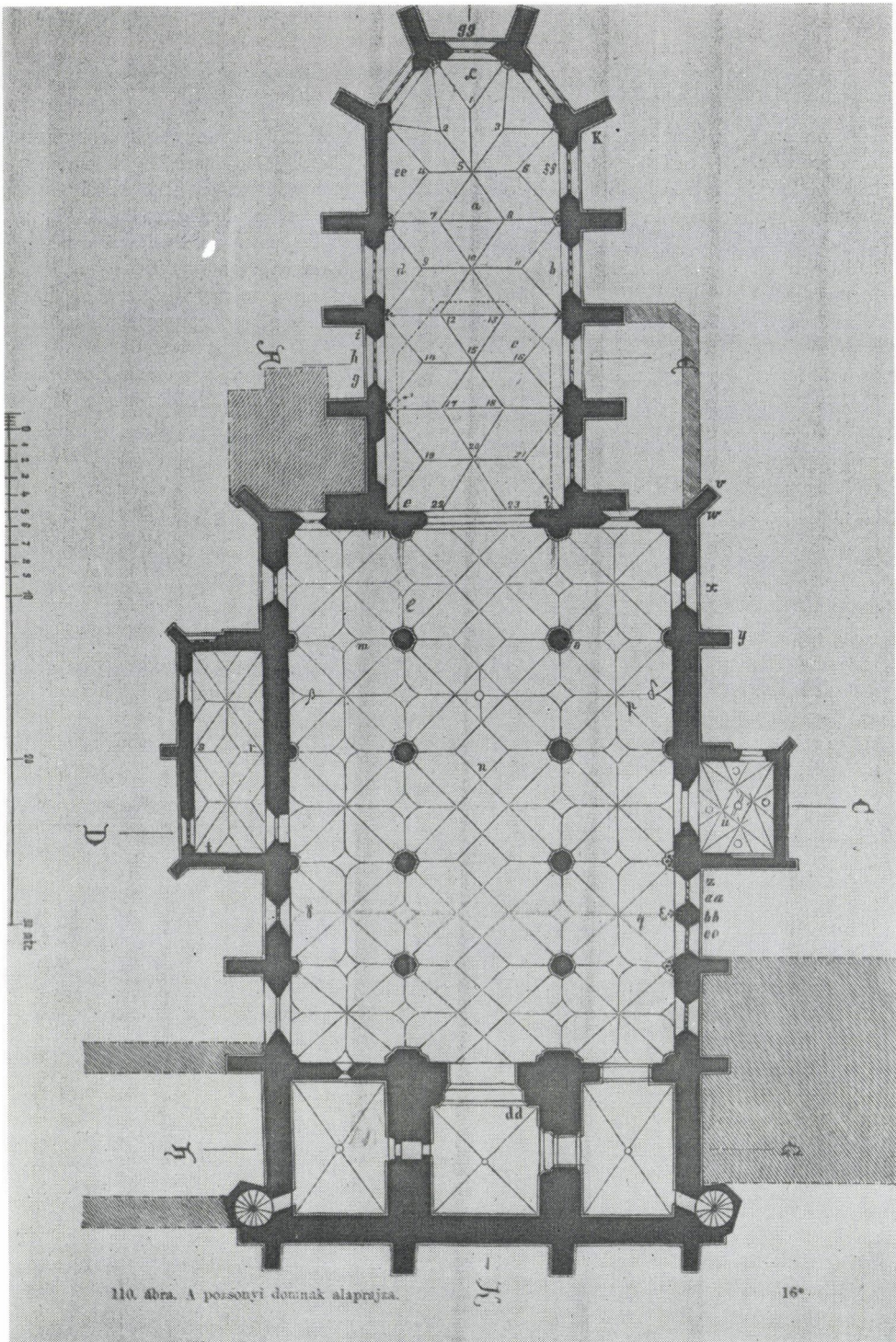




19. A déli kápolna délnyugati sarka az 1401-es évszámmal



20. A déli földszinti kápolna déli és nyugati fala. 1899-ben készült, 13. sz. manuále



21. A templom alaprajza Henszlmann I.: Magyarország csúcsíves stíli emlékei c. könyvből

és magasságú, reprezentatívnak készülő – befejezetlen kaput befalazták, és a belsőt ülőfülkessel borították.

Az új műhely a falak felhúzását már törmelékkövel folytatta. A külső falfelületekről ezért is olvashatók le olyan biztonsággal a kápolnák építését megkezdő, majd az utána következő műhely munkáinak az elkülönülése.

Ugyanez a kétféle falazásmód figyelhető meg a körablakos déli falmezőn is. E tények összegzése azt jelenti, hogy az a műhely, amely a kettős ablakos falmező beépítésével a templomhajó kerítőfalainak az építését befejezte, a kápolnák építését csupán folytatta. A kápolnák elgondolásának első terve – biztonsággal állíthatjuk – nem tőlük származik. Viszont ez a műhely, a kettős ablakot építő műhely tervezte el eredetileg a templomhajó és a nyugati részek boltozását.⁴⁸ Ezt a nyugati kápolnák nyugati sarkaiban⁴⁹ és a templomhajó északnyugati sarkában épült, a templom boltozásához eddig még hiányzó, a kettős ablak szélső falpilléreivel azonos profilálású falpillérek igazolják.

Minden valószínűség szerint, a templomhajó nyugati sarkában álló – a szomszédos, korábban épült félköríves falpillérektől formailag erősen elütő –, a kettős ablak pillérköteggel azonos sarokpillér és annak az északi kapuhoz való közvetlen közelsége sugallhatták a kapu és a kettős ablak szoros összefüggését. Ugyancsak innen eredhet azon gondolati következtetés is, miszerint a kapu műformáin a bécsi Szent István dóm mesterei közvetítésével a prágai parler elemek korai pozsonyi megjelenését tapasztalhatjuk.

Végül e műhely terve és munkái sem szemlélhetők zavartalanul. A déli és az északi kápolnák nyugati sarkaiban álló „lefaragott” falpillérmaradványok egyértelműen jelzik, hogy az északi főkaput építő műhelyt felváltó új műhely építészeti terve sem valósult meg teljes egészében.

Mielőtt rátérnénk e műhellyel kapcsolatban felmerülő újabb kérdések megvitatására, vizsgáljuk meg a délnyugati támpillérbe vésett 1401-es évszámot, amely alapján az eddigi szakirodalom a fentebb tárgyalt épületrészeket (a kettős ablak, a nyugati kápolna ülőfülkésora, az északi és a töredékes déli kapu) és a velük stíluskritikai alapon analógnak vélt más pozsonyi építkezéseket is datálta.

A feltárási munkák megkezdésekor, az évszám megtalálásakor⁵⁰ jelenlevő A. Fiala közlése szerint az évszám hiteles – a templom 1966-os restaurálásakor és a hídépítési munkálatok miatt „szabaddá tett” támpilléren fedezték fel az arab számokkal írt évszámot. Ugyancsak Fiala figyelmeztetett arra, hogy a javító munkálatokat végző munkások nem ismervén fel a középkori 4-es számot, nyolcasra igazították annak ívét. Az évszám figyelmes vizsgálatakor valóban kitűnik, hogy a nyolcas alsó hurka nem kapcsolódik szervesen a felső részekhez. Az évszám hitelességét bizonyítani látszik az is, hogy az 1801 körüli időpontban a templomon semmiféle javítást, festést nem végeztek, az épület nem volt beállványozva. Ez a tény kizárja annak lehetőségét, hogy a dátum esetleg egy későbbi időpontra vonatkozna.

Az évszámot feltüntető támpillér mérete az északi kaput építő műhely által épített, a hajó más támpilléreinél kisebb méretű támpillérekével azonos.⁵¹ A számos művészettörténeti következtetésre „felhasznált” 1401-es évszám e támpillér lábazati párkánya alatti 6. kváderkőbe van bevésve. A párkány tüzetes elemzése során pedig egyértelműen bizonyítottá vált az, hogy ez a párkány az északi főkaput építő műhelytől származik. Mindezek viszont azt jelentik, hogy az 1401-es évszám az északi kaput építő műhelynek a pozsonyi dómon való működését datálja. A kettős ablak, a kápolnák és a kapuk egyidőben történő és azonos műhelynek tulajdonított építése, valamint az 1400-as évekre való datálása téves logikai következtetésből ered.

Az építészeti részek pontos elemzésével sikerült szétválasztani az eddig 1401 körüli időre datált, egy műhely munkáinak tulajdonított részeket; kiderült, hogy az eddig egy

műhely munkájának vélt kettős ablakos, a mellette levő körablakos mező, a déli kápolna ülőfülkesora és az északi főbejárati kapu nem tartoznak össze. Az épület délnyugati sarokpillérén látható 1401 évszám után datált, felsorolt építészeti részek közül pedig csupán az északi főkaput és a déli töredékes portált, valamint a torony mellé épült kápolnák tervezését köthetjük ehhez az évszámhoz. Chnab bécsi munkái hatására, egyes vélemények szerint egyenesen az ő terve alapján készült kettős ablak és a déli ülőfülkesor építésére később került sor. Ezek keletkezésének lehetséges időpontját vizsgálva, a templomon 1401 körül építkező, és a nyugati részek (kápolnák és torony) kétszintessé építésén dolgozó várépítő-műhely megjelenése közti időszakot kell megvizsgálnunk. 1. A pozsonyi vár feltárása során előkerült építészeti tagok profiljai, kőfaragójelei nagyobb számban fordulnak elő a templom nyugati szakaszán. A Fiala tanulmányából⁵² világosan kiderül, hogy akkor, amikor 1434-ben a kőkonzolok magasságában, tehát a várépítkezések befejező szakaszán dolgoztak, a kőfaragók egy része átment az ún. Corvin-kapu és a dóm építésére. Így a váron, a konzolok magasságában jelentkező kőfaragójelek a keleti belépő kapu (azaz a Corvin-kapu) alsó szakaszán és a templom nyugati emeleti részein ismétlődnek meg. S ez azt jelenti, hogy a Szent Márton templom munkáiban kb. 1434–35-től számíthatjuk a várépítő műhely tagjainak megjelenését. Ezek alapján a kettős ablakot építő műhely időmeghatározásának legelső dátuma az 1400-as évek eleje (mindenképpen 1401 után), felső határa pedig a várépítkezések megkezdésének időpontjára, 1431-re tehető.⁵³ 2. A kettős ablak elemzésekor – ez esetben keletkezésének időpontját vizsgálva –, az okleveles anyag tanúságát is figyelembe kell vennünk, mely szerint a huszita veszély miatt a templom építése minden valószínűség szerint 1427–1435 között szünetelt. 3. Vizsgálatainkhoz a további támpontot a templom déli falához épült városfal jelenti; emiatt a fal miatt kellett itt, a kettős ablak tőszomszédságában csücsíves ablak helyett körablakot építeni.

A városfalak építésére vonatkozó, Zsigmond által kiadott oklevelek közül nagyobb szabású városfal építkezésre utal az 1423. évi keltezésű, melyben a király felszólítja Garai Miklós nádort, hogy a város bekerítésére szükséges cölöpöket szolgáltassa ki elegendő mennyiségben a kincstári erdőkből a pozsonyi polgárságnak: „quatenus Pallas et virgas sepibus pro circumdacione nostre civitatis Posoniensis, civibus et hospitibus nostris Posonienibus in sufficienti de silvis vestris dari et assignari facere velitis causa nostri.”⁵⁴ Talán lehet összefüggést találnunk ezen oklevél, és az északi főkaput építő műhely tárgyalásakor már elemzett, a lábazati párkány tanúsága szerint a déli templomfalhoz később hozzáépült városfal-szakasz közt. Amennyiben a fenti megfontolásokat elfogadjuk, a kettős ablak, a körablak és az ülőfülkék építési idejét az 1420-as évek első felére kell helyoznunk.

Ezen épületrészek időpontjának meghatározásakor felmerül egy másik datálási lehetőség is, melyhez J. Bureš fejtegetései jelentenek a kiindulópontot. 1972-ben megjelent tanulmányában a Chnab-tervek kivitelezőjének Konrad von Dürnsteint tartja, akit a pozsonyi városi számadáskönyvek 1420. dec. 21-én már halottként jegyeznek. A klosterneuburgi számadáskönyvekben 1405-ben Michael Chnab utódjaként említett Chunrad neve még ugyanabban az évben feltűnik a bécsi számadáskönyvekben, 1406–1407-ben pedig a Szent István dóm déli tornyán dolgozik.⁵⁵ Amennyiben más adatokkal is igazolhatóvá válna, úgy esetleg elképzelhető, hogy a klosterneuburgi számadáskönyvekben Chnab utódjának nevezett Konrad von Dürnstein, e munkák, tehát 1406–1407 után, a pozsonyi Szent Márton templom építésén is dolgozott volna. E kérdést azonban nagyon óvatosan kell kezelnünk.

* * *

A szlovák és a magyar szakirodalomban a Szent Márton templom kettős ablakának és ülőfülkesorának datálásával szorosan összefügg a pozsonyi ferences templom mellé épült Szent János kápolna építészettörténeti meghatározása.

Stíluskritikai alapon J. Bureš az 1400-as évek körüli Szent Márton templom építkezéssel hozta kapcsolatba a kápolnát az emeleti részek faltagolása, a magas, három- és négyosztású ablakokat egymástól elválasztó pillérkötegek szoborbaldachinokkal való megszakítása és az ablak alatti fülkedisz miatt. „A pozsonyi Szent János kápolna keletkezésének idejét az irodalom egyszerűen Jakab pozsonyi bíró 1361-es oklevelével hozza összefüggésbe. Ez a szöveg terminus post quem-et jelent az objektum keletkezéséhez, és a datálás pontosításához csupán a formai analízis áll rendelkezésünkre.” – írja Bureš.⁵⁶ Későbbi, 1972-ben megjelent írásában a pozsonyi dóm építőmestereinek kérdését tárgyalva a pozsonyi dóm, a Szent János kápolna és a bécsi Maria am Gestade kórusa (1394–1414) baldachinokkal megszakított falpilléreinek előképét a bécsi Szent István templom hosszsházának faldekorációjában jelöli meg.

V. Mencil viszont szétválasztotta a Szent Márton templom idevonatkozó építészeti részletei és a János kápolna tárgyalását. A pozsonyi Szent János kápolna tagolt timpanonú portálját a bécsi minorita templom nyugati portáljával rokonította.⁵⁷ Az egész kápolnaépítvány stílusának meghatározásakor kifejtette, hogy „annak fejlettebb formai jegyeire kell támaszkodnunk. Ide tartoznak az ablakműveik, melyek már meghaladják a közismert posztklasszikus sémákat és későbbi stílusjegyeket hordoznak, továbbá a felső kápolna függő zárókövei (amelyek egyenesen az imbachi Szent János kápolnára utalnak), végül az ablak alatti falmezőn látható, átmetsződő keretvonal, amelyet először a prágai katedrális parler-trifóriumán, majd röviddel utána a bécsi Maria am Gestade templom presbitériumán alkalmaztak. A francia stílusformákon kívül (ablakműveik) a közép-európai gótikának a 14. század 70-es éveire jellemző jegyei is felismerhetők a János kápolnán.”⁵⁸ Mindezek alapján Mencil a kápolna építési idejét 1375–1380-ra teszi. Véleménye szerint ugyanekkor, 1375 körül épült a pozsonyi klarisszák kolostortemplomának hosszú szentélye is. A Szent János kápolnához viszonyítva a klarisszák presbitériumát hagyományosnak, az osztrák Duna-mellék egyidőben épült koldulórendi templomaihoz képest pedig egyszerűbbnek, szerényebbnek ítéli meg. Nemcsak korban, de stílus vonatkozásaiban is szétválasztja, elkülöníti egymástól a Szent Márton templom déli falát, a Szent János kápolnát, és a klarisszák presbitériumát: „Míg a ferencesek temploma mellett épült kápolnát az imbachi valamilyen analógiájának kell tekintenünk, s míg a klarisszák kolostortemploma presbitériumának építésénél a Duna melléki koldulórendek hagyományos (bevett) stílus-sémáit használták, addig a Szent Márton templom hajójának oldalfalai egy teljesen más világba – egyenesen Bécsbe, a város fő templomához, a Szent István templomhoz vezetnek minket, ahol éppen akkortájt emelték a háromhajó kerítőfalait.”⁵⁹

Kétségek nélkül, mindkét pozsonyi emlék, a Szent Márton templom tárgyalt részletei és a Szent János kápolna építése közt, elsősorban a pillérkötegeket megszakító, levélornamentikával díszített konzolok és azonos képzésű baldachinok miatt szorosabb összefüggést feltételezhetnénk. Stíluskritikai vizsgálat alapján viszont nem tarthatók egy műhely, esetleg egyazon időszak munkáinak. Feltehetően egymástól függetlenül épültek. Elgondolkodtató mind Mencil, mind Bureš Szent János kápolnára vonatkozó datálása – ez utóbbival kapcsolatban viszont meg kell jegyeznünk, hogy semmiképpen sem lehet a János kápolna építési idejének meghatározása a dómon látható 1401-es évszám függvénye. Nemcsak a kettős ablak új datálása miatt, hanem elsősorban azért, mert a stílus elemzés alapján sem köthető szorosan a Szent János kápolna építése a Szent Márton temploméhoz.

A templom és a kápolna tágabb értelemben vitathatatlanul rokon építészeti részletei közös osztrák előképekre, Michael Chnab klosterneuburgi és a bécsi Maria am Gestade, de elsősorban a Szent István dómépítkezésekre vezethetők vissza – de míg a Szent Márton templom a műhelykapcsolatok révén szorosan a Szent István dómépítkezésekhez kötődik,

addig a János kápolna a Duna melléki koldulórendi templomok mellé épült kápolnák hatását őrzi. Marosi Ernő rámutatott arra, hogy „Pozsonyban, a 14. sz. közepe körül, a Szent Márton templom építésének első szakaszában, a hosszházcsarnok építésének kezdetén, és az északi kapuzat díszében távolabbra utaló svábföldi tendenciák mutathatók ki, s ezeket – véleménye szerint – csak a század vége felé, a ferences templom melletti Szent János kápolnán, a dóm hosszházának változtatott terv szerint folytatott építkezésén váltja fel a kor legmodernebb bécsi stílusa, a Klosterneuburgban, a Stefanskirchén, a Maria am Gestade templomán dolgozó Michael Chnab hatására. Ezek a közvetlen bécsi kapcsolatok a 15. sz. egész folyamán uralkodnak majd Pozsonyban.”⁶⁰

Hogy e váltásra Pozsonyban pontosan mikor került sor, dátumhoz nem köthető. Feltételezhető, hogy a Szent Márton építkezéseken, a korábbi 1401-re datált meghatározásokkal szemben, ez csak az 1420 körüli (esetleg előtti) években történhetett.

A Szent János kápolna, valamint a klarisszák szentélye és mindkét koldulórendi templom tornyának építési datálásához, pontosabb építészettörténeti feldolgozásához a jövő restaurálás eredményei nyújtanak majd egyértelműbb támpontot.

JEGYZETEK

1. A pozsonyi Szent Márton templom építéstörténete című doktori disszertáció, A templom 1401 körüli építéstörténete c. fejezete. A disszertáció leadva: ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1982. május 2-án (terjedelme: 222 old.); védve 1983. május 31-én.

2. KNAUZ N.: A pozsonyi káptalannak kéziratai. Magyar Sion, 1867.

3. RAKOVŠZKY I.: Alterthümliche Überlieferungen von Pressburg. Pressburger Zeitung, 1877.

4. RÖMER F.: A pozsonyi prépostság-válasz Rimely kanonok írására. Új Magyar Sion, 1880.

5. HENSZLMANN I.: Magyarország csúcsívés stíli műemlékei. Bp., 1880.

6. MENCLOVÁ, D.–MENCL, V.: Prehľad vývoja stredovekej architektúry na Slovensku. Bratislava, VII. 1933.; Stredoveké mestá na Slovensku. Praha–Prešov, 1937.

7. MENCLOVÁ, D.–MENCL, V.: Stavebný vývin Bratislavy. Bratislava. Szerk. Š. PISOŇ, Bratislava, 1961. 37–133.

8. MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Vlastivedný Časopis XVII. (1968) 4.

9. MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. Bratislava. Szerk. PISOŇ, Bratislava, 1961. 62., 64.; MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. V. Č., XVII. (1968) 4., 152.

10. MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. Bratislava. Szerk. PISOŇ, Bratislava, 1961. 64.; MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. V. Č., XVII. (1968) 4., 152., 154.

11. MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. V. Č., XVII. (1968) 4., 154.

12. MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Prehľad vývoja stredovekej architektúry na Slovensku. Bratislava, VII. 1933. 398.; MENCL, V.: Vznik a vývoj kroužené klenby. RKPPDU 1934., Praha, 1935. 95.; MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stredoveké mestá na Slovensku. Praha–Prešov, 1937. 70.; MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. Bratislava. Szerk. PISOŇ, Bratislava, 1961. 80.; MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. V. Č., XVII. (1968) 4., 156.

13. BUREŠ, J.: On the Beginnings of Late

Architecture in Slovakia. ARS II. (1968) 1., 81–110.

14. BUREŠ, J.: uo. 81., 84.

15. BUREŠ, J.: uo. 87., 109.

16. BUREŠ, J.: Die Meister des Pressburger Domes. Acta Historiae Artium, XVIII. (1972) 1–2., 85–105.

17. BUREŠ, J.: uo. 90.

18. Mencl tanulmányában (1968) egymás mellett közölte az északi és az akkor feltárt déli kapu lábazatáról készült fotót – az azonos profil alapján összetartozásukat kívánván hangsúlyozni. LEIXNER, A.–FIALA, A.: Objavy na fasáde dómu sv. Martina v Bratislave. Bratislava évk., 1967. 360. párhuzamot von a béléttörödék és az interieurban látható levett falpillérek magassága közt.

19. A magyarországi művészet története. 1970. 4. kiad., főszerk. FÜLEP L.: Folytak a Felvidék nyugati részein is az építkezések, a lassan készülő pozsonyi dóm a soproni minorita templom hajójával tart rokonságot. A bécsi István-templom új eredményeit majdnem egyidőben veszi át, ahogy azt a déli előcsarnok 1401-es évszáma is bizonyítja. A háromhajós csarnoktemplomot a század dereka felé boltozzák be. (152.) MAROSI, E.: Stiltendenzen und Zentren der spätgotischen Architektur in Ungarn. Kunst. Jb. d. Univ. Graz, VI. 1971. 1. MAROSI, E.: Einige tendenziöse Planänderungen Beiträge zur Stilgeschichte der ungarischen Architektur des vierzehnten Jahrhunderts. Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 77 (1–3), 297–354. (1975.). MAROSI, E.: A XIV–XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. Ars Hungarica 1973. 43. KAHOUN, K.: Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu. SAV. 1973. 12. Die Parler und der schöne stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. 2. köt. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle. Köln, 1978. 452.

20. A déli kápolna külső falához (feltehetően a barokk korban) épült ormótlán fűtőház elbontásakor került elő a törödékes portál. Ezt a korábbi

állapotot tükrözi a 10. sz. manuále. OMF Adattár K. 2053; OMF Fotótár 54.985.

21. A középkori talajszint, valamint a küszöb talajszinttől való magasságát az 1899-ben készült 10. és 29. sz. manuálék (OMF Adattár K. 2053; K. 20761) alapján rekonstruálhattam. Részlete-sebb ismertetésére később kerül sor.

22. A falvizsgálatok során bebizonyosodott, hogy a portált nem a barokk ablak építésekor ver-ték szét.

23. Az északi, azaz a mai főbejárati kapuról teljes képet a múlt században feltárt, majd újra elfedett (Ortvay i. m. II/1, 199.), a jelen restaurá-lások nyomán megint csak láthatóvá tett bal oldali kapubéllet legszélső lábazata és csonka oszlopa ismeretben kapunk. KÖNYÖKI J.: Koronázási egyház 16. sz. lap a), b) ábra. OMF Adattár, publ. Henslmann (i. m. 135. old., 120. ábra).

24. A déli csigalépcsőtornyok építésekor a fal-síkból kiálló részt lefaragták. (Többek közt ez is azt bizonyítja, hogy a lépcsőtornyot egy későbbi időpontban építették.)

25. Jól látható a templom lábazati párkánya felett kb. 3 m magasan véget érő, törtköből épült fal beakasztása a déli templomfalba. A kőablakos falmezőhöz, a derékszögűnél kissé nagyobb szögben épült fal a Rudnay tér 6–9. számú házak homlokfalában folytatódik. Az 1899-ben felvett 2. számú manuále alapján (OMF Adattár K. 2061) a „házfalként” jelölt fal a templomfalról kb. 4 m hosszúságban (távolságban) 1,5 m vastag, majd ez a méret 1,23 m-re csökken. A 10. számú (OMF Adattár K. 2053) manuále szerint viszont ez a fal üreges. A templomhoz délről csatlakozó városfal rendszerét feltüntetik Feigler Ignác a dómról 1864-ben készített alaprajza (OMF Adattár 12.172), valamint Schulek Frigyes a templom dél-nyugati homlokfaláról felvett rajza (OMF Adattár 12.186). E rajzok, továbbá a délnyugati részéről készült század végi fotó tanulsága szerint (OMF Fotótár 54.985) a Rudnay téri házak hátsó fala és a templomfal között ma látható rövid, alacsony falszakasz (a külső városfal) a múlt században még a lábazati párkány magasságáig ért. A mai Rudnay tér 6–9. házak „elődje”, a valami-kori Waydanowsky-ház 1765-ben, Marquart, M. Pozsonyról készített térképén szerepel először (Archiv Mesta Bratislavy-AMB, Pozsony térképek, kéziratok, 1021 ltsz.) – mely a templomtól délre eső területen 3 objektumot tüntet fel: Domus Defencialis St Andreae Civitatis, Domus Ecclesiae S. Martini (ebben volt a német nyelvű iskola) és Domus Josephi Waydanowsky-aurifabri megjelölés-ekkel. (J. Waydanowsky neve a pozsonyi adó-jegyzékben már 1422-től szerepel.) A Rudnay téri házakat Zillack Károly építés tervezte 1778-ban, ugyancsak Waydanowsky-házként említve azt a ter-veken (AMB 1371). Tervén látható, hogy az épü-letet a dómhoz csatlakozó városfalak folytatásá-ként építette meg. Az ugyancsak a 18. században készült „Delineationes aedificiorum liberae re-giaeque Civitatis Poseniensis” – Pozsony híresebb épületeinek jegyzékében a 14. és a 23. lapon (AMB 1379) már látható a templom mellé épült Way-danowsky-ház. A templom déli része előtt, 1778-ban végzett térrendezéshez készült terven (AMB 1561) a Waydanowsky-házon kívül a mellé épült „Fina...”-ház is szerepel – az épület olvasható megnevezése: „pomoerium Finanzianum Senato-ri”, Frics Erik András 1776-i keltezésű, a város-erődítmény-rendszerről készült térképen látható

(AMB 1022). Tehát a Marquart térképen 1765-ben, 3-as számmal feltüntetett Waydanowsky-ház nem azonos a városfalak általános elbontása, és a dóm előtti tér rendezése után, a városfalak rövid szakaszának felhasználásával, Zillack 1778-as terve alapján épült azonos nevű házzal. (A Zillack ter-ve alapján készült házak homlokzata és a templom déli oldala látható többek közt a „Karolina Augus-ta császárnő koronázási menete” c., 1825-ben készült képen (AMB).

26. HAYBACK KÁROLY – A pozsonyi szé-kesegyház északi bejárat előcsarnokának toldalék épülete. Keresztmetszet. 1892. jún. (OMF Adat-tár 12/62). Az északi főportál terve (OMF Adat-tár 12.194). A szakirodalomban néhányszor eredeti középkorinak tartott, az északi kapu láb-azatát és béléletének profilálását megismétlő, füg-gő csipkével díszített, félköríves záródású elő-csarnok a múlt század végén, a régi városfalak és a kapu előtt álló barokk előcsarnok elbontása után, pályázati kiírás nyomán keletkezett; Hay-back K. 1891. márc. 31-i terve alapján építették meg. Körper Károly pozsonyi fényképész, a város-falakkal és a templom északi falával bezárt sarok-ról készült felvételén még látható a kapu előtt álló korábbi barokk előcsarnok. (OMF Fotótár 54.984).

27. FEIGLER I. 1864-ben a templomról és a nyugati részekben húzódó városfalakról (OMF Adattár 12.172), majd Hayback K. 1892-ben a templomhoz és az északi kapuhoz csatlakozó városfalak helyzetéről készült felmérési rajzokon (OMF Adattár 12.177) fel lett tüntetve a templom nyugati részein húzódó eredeti lábazati párkány. A lábazati párkány pontos méretekkkel ellátott profilrajzát a 30. sz. manuále tünteti fel (OMF Adattár K.2075). A templom falain látható vala-mennyi lábazati párkányt Könyöki is felvetette a „Pozsony – Koronázási egyház” 20 sz. lapon (OMF Adattár).

28. A később épült északi és déli lépcsőtornyok lábazati párkányát a nyugati kápolnákéval azonosra profilálták. Bár Ortvay megjegyzi (i. m. II/1, 192.), hogy a múlt század végi restaurálás-kor a templom lábazati párkányának vonalát az északi kapu környékén megváltoztatták, eredeti állapota Feigler és Hayback említett felmérési rajzai alapján rekonstruálható.

29. Az eddigi szakirodalomból is ismert, hogy a várból a városfalak mögé 1221 után lekötött Szent Szalvátor prépostsági templom a nyugati városfalakra épült rá oly módon, hogy az erődít-ményrendszer tornya egyben a templom egyetlen tornya is.

30. A kripták szintjén, a templom K–Ny-i hossz tengelyétől északra eső részről készült alap-rajzon (AMB 1565.; uez OMF Adattár 12.167) látható, hogy a hajó nyugati falvastagsága megegy-zik a torony egyes oldalainak falvastagságával. Hayback tervén és felmérési rajzain (OMF Adat-tár 12.62; 12.194; 12.177) ugyancsak szélesebb-nek van feltüntetve az északi kápolna északi és nyugati fala. Az 1899-ben készült „A Pozsonyi Dóm felvétele – Nyugati szakasz földszinti alap-rajza” (OMF Adattár 12.185) pedig pontosan köz-li az egyes falvastagságokat. A falelemzéseken kí-vül a hajó délnyugati sarkában álló, a szomszédos kettős ablakos mező falpilléreitől különböző, a hajó többi más korábbi (a kettős ablakénál koráb-bi) falpilléireivel azonos képzésű sarokpillér ma-gyarázata megint csak az lehet, hogy a városfa-

lak mögé épült templom hajóját nyugatról, egy már korábban álló fal (azaz a belső városfal) zárta. Ugyanakkor pedig a templom nyugati homlokzati falánál, a lábazati párkány alatt látható, a homlokfalsíkból kissé kiemelkedő, törmelékből épült rakott falat, szintén a toronyhoz észak-délről csatlakozó városfalak maradványainak kell tartanunk. D fal azonos a 29. sz. manuále AB metszetén feltüntetett, a templom déli falára merőleges, két rétegből álló fallal, amely, mint később bizonyítom, a városerődítmény-rendszer tornyához épült külső városfallal azonos.

31. A jelen restaurálások során az északi mellék-hajó nyugati falán, az északi földszinti kápolnába nyíló kis csúcsíves ablakot tártak fel. (Az ablakot 1899 körül falazták be: az OMF Adattár K. 20-621 sz. rajz még feltünteti.) A különös helyen, két zárt tér közti falon levő ablak eredetileg a város-árokba nyílt. A kápolnák más építészeti részeivel való összevetéséből is kiderül, hogy az ablak korábbi a kápolna építési idejénél.

32. Könyöki „Pozsony – Koronázási egyház” feliratú rajz a) és b) ábrái. A 11. sz. manuále (1899, OMF Adattár K. 2052) az ajtó pontos méreteit is megadja. Az ajtó középkori eredetét bizonyítja, hogy még az 1899-ben történt restaurálás előtt a Magyarország csúcsíves stílyű műemlékeiben, Henszlmann közli az ajtó leírását (136).

33. A 10. és 29. sz. manuálék (OMF Adattár K. 2053; K. 20761) adatai alapján rekonstruálható a kápolna „előtti” középkori talajszint. A 29. sz. rajz a „kert szintjétől” 8,4 m magas jelöli a barokk ablak alsó keretét, amellyel kapcsolatban már korábban megjegyeztük, hogy kb. eddig ér a feltárt kapu töredék béléte. Az 1,5 m vastag kertyőld réteg (azaz feltöltődés) alatt olyan 3,6 m vastag falrétteg van, amely a sziklás talajon ér véget. A hídépítési munkákkor ezt a „kertföld” réteget elhordták – a kapu alatti mai talajszintet így megközelítőleg a középkorival azonosnak tarthatjuk. A 10. sz. manuále alapján a déli csigalépcsőtorny lábazati párkányának alsó része a középkori talajszinttől megközelítőleg 7,3 m-re van. A két rajz összevetéséből eredő adatot igazolták a jelen feltárások is. A déli városfalak vizsgálatához alapvető összehasonlító adatokat nyújt POLLA, B.: Bratislava, západné Suburbium. Vysledky archeologickeho vyskumu (1979, AUSNMB) könyv, az északi városfalak feltárását tárgyaló fejezete (94.).

34. JANKOVIČ, O.: Zádady a postup rekonstrukcie miestopisu historickéj jadra Bratislavy v stredoveku. Monumentorum Tutela. VII. 1971.; ŠEVČÍKOVÁ, Z.: Mestské opevnenie Bratislavy. Bratislava, 1974. Polla B. munkájában (1979) nem tér ki a Rudnay tér 6–9. sz. ház homlok- és hátsó falának vizsgálatára. Kutatták viszont az 1969-ben lebontott Zsinagóga helyét. Az itt végzett ásátáskor a Vidrócz kapu északnyugati részének alapfalaira bukkantak (XXIII/69 szonda, 57. old.). E falak összefüggtek a Rudnay téri házak délnyugati végében látható – ahhoz szer- vetlenül kapcsolódó – épületmaradványokkal (Polla B., 31. ábra). Az épületmaradvány sarkfala púpos kváderekkel van kirakva. Ugyanilyen (méretben, kőanyagban, megmunkálásban azonos) púpos kváderekkel találkoztunk Pozsonyban az 1431–1437 között épült vár négy sarkán, továbbá az ugyancsak ekkor épült keleti belépőtorny, az ún. Corvin kapu sarkain (a kapu datálásával kapcsolatosan mind a mai napig megoszlanak a véle-

mények). Az oklevelek először 1434-ben említik ezt a Vidrócz kaput (Ortway i. m. II/3, 133.). A púpos kváderek előfordulása alapján is feltételezhetjük viszont, hogy a Vidrócz kapu valóban az 1434 körüli években épült e helyen. Ha ezt a nézetet elfogadjuk, akkor a déli templomfal és a Vidrócz kapu közt megépített valamikori városfalat is tudjuk datálni. A falak eme késői datálása mellett szól, a templom körablakának és a vele egy időben épült szomszédos mező kettős ablak építészeti részeinek fejlett késői formakincse. Ugyanekkor ennek fordítottja is érvényes: a körablakos falmezőhöz csatlakozó városfalmaradvány pontos datálása segíti az eddig 1401 körüli időre datált kettős ablak és déli ülfülkesor valódi építési idejének meghatározását. Az említett városfalmaradvány és a Vidrócz kapu keletkezésének egyidejűségét a falelmzések kivül a faltöredék keleti felén ma is látható 2 db konzol is bizonyítani látszik. Ugyanilyen méretű és formájú konzolok vannak a templomtól északra levő belső városfal keleti oldalán. Polla B. által publikált adatok alapján a városfalak (a templomtól délre és északra eső) méretei is egyeznek (Polla, 86.). Tehát mindezek alapján bizonyos, hogy a déli falmaradványok nem a városerődítmény legkorábbi faszakaszát jelentik.

35. OMF Adattár K. 2053; K. 2076 1.

36. Lásd a 23. jegyzetet.

37. A templom nyugati részén, északon és délen csigalépcsőtornyokat építettek az emeleti kápolnák megközelítése végett.

38. Lásd FEIGLER I. 1864-ben a templomról és az erődítmény-rendszerhez tartozó falakról készített alaprajzát (OMF Adattár 12172).

39. A 10. sz. manuále (1899, OMF Adattár 2053) feltünteti a „bástyát”. E „bástya”-fal azonos a Menci tanulmányában (1968, 157.) közölt, „A déli lépcsőtorny a javítások előtt” feliratú fotón látható fallal. A bástya a templom délnyugati sarkáról készült múlt század végi fotón ugyancsak látható. Funkciója, akárcsak megnevezésének eredete nem teljesen tisztázott. Miután a rajzok ennek csak egy részletét közlik, nehéz kideríteni, hogy nem azonos-e a 29. sz. manuále CD metszetén feltüntetett, 2,2 m és 1,4 m vastag falakkal, amely fal feltehető folytatódása lenne a templom nyugati homlokzatán, a lábazati párkány alatt látható, korábban már említett, törmelékből épült réteggel – a külső városfallal.

40. POLLA B. i. m. 94.

41. HOEFNAGEL, BRUGN és HOGGENBERG „Orbis Civitatis terrarum” c., Kölnben 1573-ban megjelent műve IV. kötetében szereplő városmet-szet (Mestská Galéria Bratislavy C 7190). WERNER, Friedrich Bernhard –PROBST, Georg Balthasar: „Posonium-Pressburg” 1760. Augsburg (MGB 7215). WERNER, Friedrich Bernhard –HOFFNER, Johann Cristoph: 1750-ben készült rézkarc (MGB C 8077). PRIAMI, J. –SCHNITZER, L.: A vár és Pozsony városának erődítési terve 1663-ból (AMB 7659). Megbízható adatokat közöl Andrea Erico Fritsch 1753-ból való „Mappa Geographica Territorii Posoniensis Partim and Excelsam Familiam Palffyana Liberam regiam que civitatem” feliratú térképe (AMB 1018); és Fritsch 1766-os kelte-zésű másik várostérképe (AMB 1631). Ugyancsak hiteles alaprajzi viszonyokat olvashatunk le a „Situations-Plan der Kőn: Frei u. Krőnung Stadt Pressburg in Pressburger Meridian geometrisch aufgenommen u. gezeichnet von Joh. Leopold

Neyder ausgetrettemen Lientanants des Inft. Bgmts. Bialani 1820" feliratú térképről, melynek bal alsó sarkában ráadásul egy 1760-ból származó térkép („Pressburg im Jahre 1760”) pausz másolata van felkaszírozva, AMB 1027. M. Marquart: Pozsony város alaprajza 1765 AMB 1021, Maggiorotti: Pressburg (II. 299.) repr. OMF Fotótár 40.755. A feltehetően a 18. századból való, Pozsony híresebb gyűjteményében (AMB 1379) a 14. lapon látható, a város nyugati szakaszát és a dóm körüli részt feltüntető alaprajz.

42. Ortvy i. m. II. 163.

43. HENSZLMANN 130–131. old.: Pozsonyban a toronyerődöt egyenesen a vár ellen építették; mert ennek kormánya idegen volt a várostól; sőt 1349-ben a város valóságos háborúban volt a várral, midőn Szt. Erzsébet királyné érdekében ostromolta.” RAKOVSZKY: Pressburger Zeitung, 1877. szept. 15., 209.; ORTVAY i. m. II/3, 203., 245.; I., 122. Az 1439–40. évi számadáskönyvekből tudjuk, hogy ekkor a templomtorony erőd-ként is funkcionált a várispánnal, Rogzonyi Istvánnal szembeni harcban. (Ortvay i. m. II/3., 203.)

44. A kapu keletkezésének okát kutatva, elsősorban Pozsony 1400 körüli politikai helyzetét kell vizsgálnunk. Az oklevelek tanúsága szerint pl. az 1400 előtti években Zsigmond alig fordult meg Pozsonyban. 1402 őszétől viszont már hosszabb ideig, folyamatosan itt tartózkodott (Ortvay i. m. III. Királyok és királynék Pozsonyban c. fejezet; Inventár stredovekých listov, listín a iných príbuzných písomnosti AMB 1956.) 1402. szept. 14-én Zsigmond itt engedte át az országrédek meggyezésével a jogot Albert hercegnek arra, hogy magtalan halála esetére őt Magyarországon követhesse. (Fejér; Cod. Dipl. X. IV. 132–134.; Ortvay i. m. III. 14.) 1402. szept. 19-én Zsigmond kiváltságokat ad a városnak (Fejér Cod. Dipl. X. IV. 61.; Ortvay i. m. III. 15.; Dipl. Pos. II. 21.; Inventár Stredovekých listín 1956, 10.; Lad. 8. No. 15.).

45. 13. sz. manuále, OMF Adattár 2050; Henszlmann i. m. 133.

46. Könyöki 15 sz. lap.

47. Mencl 1968-as tanulmányában a kettős ablakot és az ülőfülkesort elemezve, azok műformáit Michael Chnab heiligenkreuzi és bécsi munkáihoz hasonlítja: „A kettős ablak és azok ablak alatti párkánya tipikusan bécsi – Chnabi.. Ezért feltételezhető joggal, hogy Chnab volt a Szent Márton templom összes ilyen részeinek tervezője.” (152) Viszont az ugyancsak Chnab nevével együtt emlegetett északi kapu műformáit prágai előképekre vezet vissza Mencl: „Jelentős ellenben félköríves íve, amely előképét a parler művészetben kell keresnünk” (152). E két, különböző stílusjegyeket hordozó építészeti rész összevonásából következett aztán az a megállapítás, mely szerint a pozsonyi dómépítkezéseken nagyon korán (1401 körül) megjelenő új stílusformák, a bécsi Szent István dómon, Wencel Parler által megvalósított építészeti műformák korai, gyors átvételét tükrözik. Ugyanezen elmélet kényszerítette ki továbbá azt a nézetet, hogy az északi főkapu műformáin és eredetinek vélt neogót előcsarnokán (bár 1968-as

tanulmányában Mencl, V. korrigálta korábbi, 1961-es nézetét, a szlovák szakirodalomban mégis, továbbra is eredeti gótikus alkotásnak jelzik az előcsarnokot) a Chnab vezette bécsi műhelyen keresztül Wencel Parler által közvetített prágai Tyn templom portáljának hatását vélték felfedezni.

48. A falpillérek méretei alapján az is megállapítható, hogy a déli és az északi kápolnák magassága a templom tervezett boltozatának a magasságával lett volna azonos, és így a mai kétszintes déli kápolna eredetileg a déli mellékhajóval alkotott volna egy teret. (Ez az elgondolás már korábban is, a nagyszabású déli kapu tervezésekor is felmerülhetett.) A déli kápolnát, a mellékhajóval összekapcsolt közös térképzése ellenére, mind az alaprajzi lehetőségeit tekintve, mind a tervezett déli portál, majd az ülőfülkesorok által betöltött, eddig tisztázatlan funkciója miatt, megkülönböztetett helynek kell tekintenünk.

49. Mencl (1961, 80.; 1968, 156.), majd Bureš a megvalósult boltozati minta alapján Puchspaumnak tulajdonította annak tervét (Bureš 1972, 91.). A terv kivitelezője Bureš véleménye szerint Haenrich Steinmetz. A templom építéstörténetével foglalkozó szakirodalom a hajó boltozatát 1435–1452 közé datálja. A boltozás ezen aránylag késői felső határát az 1452-ben keletkezett felszentelési oklevéllel indokolták.

50. Mencl 1961-es tanulmányában hivatkozott az 1401-es évszámra. Sem ebben, sem a következő, 1968-ban megjelent tanulmányában nem a tényleges helyén jelölte meg, hanem mindkét esetben más-más helyen jelölte meg azt.

51. Feigler 1864-ben készített felmérési rajzán (OMF Adattár 12.172) látható, hogy a főkapu jobb béléthez kapcsolódó városfal egy, az északi oldalfalak támpilléreinek kisebb támpillért takar. Ugyanilyen, kisebb méretű támpillérek találhatók a templom északnyugati és délnyugati sarkaiban (valamint a délkeleti saroktámpillér kivételével, végig az egész déli hosszáfal mentén).

52. FIALA, A.: Gotická architektúra bratislavského hradu. Historický zborník FFUK XX. (1969) 7–52.

53. SZÜCS J.: A középkori építészeti munkaszervezetének kérdéséhez. Budapest Régiségei, XVIII. (1958) 318.; FEJÉR GY.: Codex Diplomaticus. X/8. köt. 610.

54. ORTVAY T.: Pozsony város története. II/1. Pozsony 1893–1903., 113.; Dipl. Pos. II. 159. Városi levéltár. Lad. 37. S. 2. Nr. 20/aa).

55. BUREŠ, J.: Die Meister des Pressburger Domes. AHA, 1972. 90.

56. BUREŠ, J.: On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia. ARS II. (1968) 1. 81–110.

57. MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. Szerk. PISOŇ, Š. Bratislava, 1961. 60.

58. Uo. 60.

59. Uo. 61.

60. MAROSI E.: XIV–XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. Ars Hungarica I. (1973) 43.

Lilla Szabó: Fragen zur Baugeschichte der Martinskirche von Pressburg

Der Dom von Pressburg ist eines der bedeutendsten Denkmäler der Gotik auf dem Gebiet des mittelalterlichen Ungarn. Bezüglich der Untersuchung der mitteleuropäischen Stiltendenzen hat diese Kirche eine ausserordentliche baugeschichtliche Bedeutung: Die westeuropäischen Stilenflüsse wurden dort von Wien und seiner Umgebung her sowie von den Budaer Bauten direkt übernommen und diese formalen und künstlerischen Neuerungen nach weiteren Gebieten Ungarns weitervermittelt.

Vorliegender Aufsatz über die baugeschichtlichen Probleme der ersten Jahrzehnte des 15. Jh. ist ein grösseres Kapitel der Doktorarbeit der Autorin: „Baugeschichte der Martinskirche von Pressburg bis 1452“. Manche Probleme dieser Epoche wurden neu aufgegriffen, wobei die neuen Untersuchungen neue Schlussfolgerungen erlaubten, die von den bisherigen Forschungsergebnissen abweichen (J. Bureš, A. Fiala, E. Marosi, V. Mencl).

Untersucht werden die Probleme der Gestaltung der Westteile des Doms, das Verhältnis dieser Teile zur Stadtmauer sowie die relative Chronologie einzelner Details. Manche Einzelteile, die von der Forschung auf stilkritischer Grundlage als zusammengehörig erachtet worden waren, konnten voneinander getrennt werden. Im Ergebnis einer genauer Bauuntersuchung können Bauteile, die auf die Zeit um 1401 datiert und derselben Werkstatt zugeschrieben worden sind, auseinandergelassen werden. Es konnte nachgewiesen werden, dass die beiden nebeneinanderliegenden südlichen Mauerabschnitte mit dem Doppelfenster bzw. mit dem Rundfenster und die Sitznischenreihe der südliche Kapelle nicht mit dem nördlichen Hauptportal und dem bruchstückhaften Südportal zusammengehören. Demnach können mit der Jahreszahl 1401 am südwestlichen Eckpfeiler des Baues nur das bruchstückhafte Südportal, das nördliche Hauptportal und die Kapellen am Turm in Zusammenhang gebracht werden. Der Bau des Doppelfensters und der südlichen Sitznischenreihe, die bisher zum Teil auf Chnabs Wiener Arbeiten zurückgeführt, zum Teil im Entwurf sogar ihm zugeschrieben wurden, kann aufgrund der Forschungsergebnisse der Autorin erst nach 1401 erfolgt sein. Die Tätigkeit der Werkstatt, die auch das Doppelfenster ausführte, lässt sich in die Zeit zwischen 1401 und dem Auftritt jener Werkstatt datieren, die die Burg errichtete.

Aufgrund der neuen Ergebnisse dürfen die früheren Ansichten über die mittelalterliche Baugeschichte Pressburgs mit einigem Recht in Frage gestellt werden. Einerseits wurden die mit derselben (stilkritischen) Methode erarbeiteten mitteleuropäischen baugeschichtlichen Zusammenhänge – Wien–Pressburg–Buda – in ein neues Licht gerückt, andererseits konnten diesbezügliche Verweise in archäologisch fundierten einschlägigen Monographien (J. Csemegi, A. Fiala, L. Gerevich) konkretisiert werden.

A jelen tanulmány a Könyves Kálmán Műintézet történetének a 19. sz. végétől az első világháború éveig terjedő, művészettörténeti szempontból legjelentősebb szakaszát kívánja ismertetni. Ez az időszak az, amelyben a Műintézet létrejött, s a legsokrétűbb tevékenységet fejtette ki. Működése ekkor szolgálta leginkább a művészeti közélet, az általános képzőművészeti kultúra kibontakozását, a közönség és művészet közötti kapcsolat kialakítását és biztosítását.

A Könyves Kálmán Műintézet szerteágazó, a műkiadás, műkereskedés, kiállítás szervezés terén egyaránt jelentékeny tevékenységének átfogó, a különböző működési területeket egységben szemlélő feldolgozása még nem történt meg. A korszak művészetével foglalkozó írárok többnyire a Műintézetnek a progresszív művészeti törekvéseket is befogadó kiállító szalonjáról emlékeznek meg. A Magyar Művészet 1890–1919 c. kötet különböző fejezetei számos egyéb kérdést is érintenek, de a mű jellegénél fogva ott sem tárgyalják egységben azokat.

Ennek megfelelően e dolgozat elsősorban azt tekintette feladatának, hogy a Műintézet történetéről, megszületésének körülményeiről, működési területeiről a fellelhető adatok alapján minél átfogóbb, általános képet nyújtson.

A Könyves Kálmán Műintézet története

A Könyves Kálmán Műintézet története, megszületése és működése szervesen illeszkedett a századforduló és a századelő új problémákat felvető művészeti közéletébe. A polgárosuló társadalom által támasztott új igények teremtették meg megalakulásának feltételeit, s határozták meg művészi arculatát.

A századforduló művészeti életében igen élesen vetődött föl a művészet népszerűsítésének, a műízlés fejlesztésének, a műpiac megteremtésének szükségessége. Az a jelenség, ami a század vége felé haladva Európa-szerte általánossá vált, hogy a jelentősen megnövekedett kép- és szobortermelés nem állt arányban a közönség vásárló kedvével, s a művészeknek súlyos megélhetési gondokat okozott, Magyarországon is jelentkezett. A korábbi feudális jellegű mecenatura megszűnése miatt minél szélesebb közönségrétegeket kellett megnyerni a művészet támogatására. A kortársak számára nyilvánvalóvá vált, hogy a „széles rétegű vagyonos középosztály” képezhetné a művásárló közönség alapját. Mivel a felemelkedő, polgárosuló tömegek művészet iránti érdeklődése, igénye igen alacsony szinten állt, e közönség meghódítása nem kis feladatnak számított. A probléma megoldására számos javaslat, próbálkozás született. E változások, reformkísérletek időszakában bontakozott ki a Könyves Kálmán cég tevékenysége is.

A Könyves Kálmán 1891-ben mint irodalmi és könyvkereskedelmi részvénytársaság jött létre, s főként nagyobb művek részletfizetési feltételek mellett való terjesztésére vállalkozott.¹ Kiadói tevékenysége főleg szépirodalmi művek kiadására terjedt ki. A cég kiadóhivatala a VIII. ker., Kerepesi út 19. szám alatt állt, emellett 1895-ben könyvkereskedést is nyitott.² 1896-ban került a cég élére Petrik Géza, neves bibliográfus, a könyvszakma elismert szakembere.³ Az anyagi nehézségekkel küzdő fiatal vállalat helyzetét egy 1898-as átszervezés szilárdította meg. Ez a beavatkozás a gazdasági átszervezésen túl a vezetésben és a cég profiljában is változást hozott. Ekkor került az igazgatóságba Révai Ödön, a Révai Testvé-

rek Irodalmi Intézet Rt. társigazgatója⁴ és Horváth Géza, a Révaiak volt főkönyvelője, a Könyves Kálmán cég későbbi ügyvezető igazgatója.⁵ Az új vezetés a könyvszakma viszonylagos telítettsége miatt a tömeges kultúra terjesztésnek a nyomdai sokszorosítás révén rokon ágazata, a még kevésbé fejlett reprodukció- vagy műlapkiadás felé fordult.⁶ Tevékenységének kibontakozásával az irodalom után, ami a 19. sz. folyamán a polgári kultúra szerves részévé vált, a század végére a képzőművészet demokratizálódása is nagyobb lendületet vett, illetve annak kapitalista formája is kialakult.

A Könyves Kálmán műlapkiadó tevékenysége, szemben a 19. sz. sokrétű és lényegében szétaprózott, kisebb volumenű vállalkozásaival, merőben új típusú kapitalista vállalkozás volt. Reprodukcióit a nyomdatechnika új lehetőségeit kihasználva magas színvonalon, széles választékban, nagykereskedelmi forgalmazásra állította elő a kor legkiválóbb sokszorosító üzemében.⁷ A Könyves Kálmán mint könyvkiadó esetéhez hasonlóan önálló műlapkiadással könyvkiadók, könyvkereskedők már a 19. sz.-ban is, a századfordulón is foglalkoztak, de e tevékenység nem vált meghatározóvá sem belső működésükben, sem a hazai piacon.⁸ A Magyarországon forgalomba kerülő műlapok jelentős része a századforduló idején külföldi termék volt.⁹ Könyvkiadóink művészi nyomatokat irodalmi műveik illusztrációiként is forgalmaztak. A Révai Testvérek és a Könyves Kálmán múltjában is találunk erre példát.¹⁰

A Könyves Kálmán műkiadó tevékenységének kezdetétől – ez egyes lapokat tekintve 1898 előttré datálható – a kiadott művek száma évről évre emelkedett, a műlapkiadás uralgóvá vált a cég működésében, s éveken át az egyetlen hazai vállalat volt, amely szinte kizárólag ezzel foglalkozott.¹¹ Emellett egyeduralomra tett szert a többi, műlapokat is kiadó intézménnyel szemben is.¹² Ehhez hozzájárulhatott az a tény is, hogy a századforduló környékén merült föl a képzőművészeti alkotások szerzői jogának védelme, s éppen a Könyves Kálmán volt az első hazai kiadó, amely szerzői jogdíjat fizetett a művészeknek sokszorosított műveik után.¹³ A fokozatosan monopol helyzetbe kerülő cég a pereskedéstől sem riadt vissza a jogtalanul reprodukált, rossz minőségű lapokat forgalmazó vállalatok visszaszorítása érdekében.¹⁴

Jelentősen hozzájárult a cég erkölcsi súlyának megalapozásához a magyar művészet melletti hazafias elkötelezettség, illetve a kulturális misszió, az ízlés-nevelő szándék. A Könyves Kálmán műlapjaival a Művészetet, az Ízlést és a Magyarságot kívánja terjeszteni, vallotta 1902-ben.¹⁵ A vállalat 15 éves műlapkiadó múltjára visszatekintve így fejtette ki ezt a programot: „Kiadványaink létesítésénél fő törekvésünk az volt, hogy a legkiválóbb magyar művészek alkotásait a közönségnek hozzáférhetővé tegyük, és ezzel egyrészt itthon kiszorítsuk a művészietlen és silány külföldi képlapokat és mázsolmányokat, másrészt a külföldön piacot teremtsünk a magyar művészetnek.”¹⁶

A kortársak a Könyves Kálmán meginduló műlapkiadó tevékenységében legtöbbször az ízléstelenség fogalmával azonosított, s a 19. sz. második felében igen elterjedt külföldi olajnyomatok háttérbe szorítását tartották.¹⁷

A festmények reprodukciói mellett a Műintézet sokszorosított kisplasztikai műveket is forgalomba hozott, szintén az ízléstelen külföldi áru, a „gipszöntő taljánok”, „olasz figurinók” által terjesztett lakásdíszítő szobrok helyett.¹⁸ Először 1900-ban jelentkezett a Műintézet „szalonplasztikáival”.

A Könyves Kálmán művészeti tevékenysége miatt kiadványaiban már 1902 óta szerepelt Műkiadó Rt.-ként,¹⁹ már a Kerepesi úti üzlet mint műkereskedés is hirdeti magát. Saját kiadású termékei mellett a kiadó, a korszak egyéb műkereskedéséhez hasonlóan, a nemzeti művészetet pártoló programja ellenére „mindenféle, bárhol megjelent művészi képreprodukciókat” is szállít, részletfizetésre.²⁰

A Könyves Kálmán mint műkiadással és e cikkek árusításával is foglalkozó cég működésében továbblépést az 1903-as év hozott. A könyvkiadói arculat fokozottabb háttérbe szorításával erősödött a képzőművészet vállalaton belüli szerepe. A vállalat nevét most már hivatalosan is Könyves Kálmán Magyar Műkiadó Rt.-ra változtatta,²¹ s székhelyét a város szívébe, a Nagymező utca–Dessewffy utca sarkán lévő üzletbe költöztette át, ahol új, ízlésesen berendezett műkereskedést nyitott.²² Ekkor indult meg a műlapkiadás és forgalmazás folytatása mellett a magyar művészek eredeti műveinek árusítása is.

A Műintézet először külföldön, német városok műkereskedéseiben mutatott be egy „modern”, kortárs magyar festők és szobrászok műveiből válogatott anyagot 1903 őszén. Ez a vállalkozás úttörő jelentőségűnek tekinthető, hasonló akcióra nem volt korábban példa. A külföldi, különösen a német, de az orosz és a balkáni művészeti piacra való betörés is élenken foglalkoztatta a kortársakat, főként a hazai művásár fejletlensége miatt,²³ az így létrejövő kapcsolatok azonban más természetűek voltak.²⁴ A Könyves Kálmán volt az első magyar műkereskedés, „amely saját kezdeményezéséből magyar kiállításokat szervezett” a „Nyugat művészeti központjaiban”.²⁵ 1904 során a konkurens Egyházy és Társa irodalmi, műkereskedelmi és műkiadó cég részvényeinek megvásárlásával a Könyves Kálmán Műintézet e vállalatnak nemcsak budapesti, de berlini üzletét is megszerezte, így megnövekedtek esélyei a magyar művészet külföldi terjesztésében. Ezzel egyidejűleg a Műintézet Bécsben is fiókvállalatot létesített.²⁶ A németországi kiállításokon kívül más európai országban is szervezhetett magyar tárlatot,²⁷ de a legszorosabb kapcsolatot a német műkereskedelemmel tarthatta a Műintézet, a magyar művészeti élet korábban kialakult német orientációja, illetve saját fióküzletei, külföldi kiállításai révén is.

Budapesten a Nagymező utcai műkereskedés és egyben kiállító szalon megnyitása 1903 novemberében, szintén fontos eseménynek tekinthető, bizonyítja ezt a korábbi évek számos próbálkozása a hazai művásárlás helyzetének megjavítására. Az ismert magyar művészek műveit árusító, korszerű kereskedelmi formákat alkalmazó műkereskedés még hiányzott a kor művészeti életéből, az igények azonban szükségessé tették megszületését, s a tőkés fejlődés, a kereskedelem fellendülése, differenciálódása megteremtették ennek gazdasági feltételeit.

A Könyves Kálmán új üzlete már a kezdetektől fogva nagyobb jelentőségűnek számított a korszak műkereskedéseinél. A csekély számú műkereskedés, ami a fővárosban működött a század végén, igen alacsony színvonalú tucattermékeket árusított. Ezeket az üzleteket csak negatív példaként vették számításba a művészet és a közönség közötti kapcsolat biztosításának területén a századforduló műértő köreiből. A Műcsarnok c. lap 1898-ban így írt róluk: „nálunk nincsenek műkereskedők, illetve vannak, csak hogy túlnyomólag külföldi és kétesnél kétesebb értékű műveket tartanak és árulnak”.²⁸ E műkereskedések, vagy ahogy Lyka említi őket „díszműáru-kereskedések” száma a „jólét fokozatos gyarapodásával megszorodott”, de ezekben a kép és kisplasztika az egyéb árucikkek mellett csak mellékes holmi maradt.²⁹ A századfordulós Budapesten tevékenykedő műkereskedések jellegüknél fogva nem lehettek alkalmasak arra, hogy a korszak nagyszámú, akadémiát végzett, s a műcsarnoki bemutatkozással bizonyos tekintélyt szerzett művészenek méltó körülményeket biztosítsanak a vásárló közönség elé kerülésre. Erre a viszonylag ritka, nagyszabású tárlatok adtak módot. A művészekben azonban megvolt az igény a hagyományos, nagy kiállításokkal szemben a közönséggel való szorosabb kapcsolatok, új, a vásárlások szempontjából kedvezőbb bemutatkozási formák megteremtésére.

1894-ig a művészek és a nagyközönség találkozására csupán a Műcsarnok szolgált rendszeres évi tárlataival. A műcsarnoki kiállítások korlátozott lehetőségei nem tették azonban lehetővé a művészek nagy többsége számára a megfelelő érvényesülést. Már az 1894-ben

megszülető Nemzeti Szalon is voltaképp egy, a Múcsarnokban is elismert művészgarda jobb anyagi lehetőségek biztosítására létrehozott szervezete volt. Elsődleges céljuknak a vásárló közönség megnyerését tekintették. A rendezvények, a klub-jelleg azonban háttérbe szorították a művásár racionális, üzleti szempontjait. Később a Nemzeti Szalon is kiállító intézménnyé változott, de a Múcsarnoknál rugalmasabb formában próbált eleget tenni az igényeknek.³⁰ A 19. sz. utolsó éveire nálunk is világossá vált az, hogy lejárt a nagy kiállítások ideje, a Glaspalastok, Künstlerhausok, Múcsarnokok kora.³¹

Bizonyos reformokat a Múcsarnok is megkísérelt bevezetni ezekben az években, ezek elsősorban a művásár folyamatosabbá tételét szolgálták. A Képzőművészeti Társulat először külön teremben ismétlődő kiállítást rendezett a korábban már kiállított, de el nem adott művekből.³² Később, 1900-ban elrendelte, hogy a rendes társulati kiállítások között egy-két terem nyitva álljon a képvásárlás előmozdítására.³³

A folyamatos művásár lehetősége ugyan fontos volt, de mégsem lehetett elegendő feltétele a vásárlások megélénkítésének. A Múcsarnok és a Nemzeti Szalon tárlatai nem pótolhatták a kereskedelmi vállalkozás nyújtotta lehetőségeket. A hatékony művásár programját így foglalta össze a Múcsarnok c. lap cikkírója: mivel „a művásár a nagyközönségnek készül”, ezért a megszokott, elszigetelt tárlatokkal szemben a műkereskedés az üzletek, boltok világából vegye példaképeit. „Mert csak boltban lesz vásár, a belső város valamely népes utcájában levő nyilvános boltban...” A jó műkereskedésnek szintén elengedhetetlen feltétele a képen feltüntetett szabott ár, ami megkönnyíti a választást és a vásárló bizalmát növeli, mivel azt üzleti érdektől mentes, „pártatlan bizottság” állapítja meg. A szerző szerint az OMKT a vállalkozáshoz nemcsak tőkét, de ezen a téren megfelelő erkölcsi alapot is nyújthatna. A havi 5–10 Ft-os részletre való törlesztés lehetősége pedig elősegítené a minél szélesebb körű vásárlóközönség megnyerését, megkönnyítené a „kispénzűek” vásárlásait.³⁴

A megbízható műkereskedések hiánya élénken foglalkoztatta a kortársakat, gyakori témája volt a sajtónak is. Rózsa Miklós cikke a német műpiac fejlettségét, sokoldalúságát állította példaként honfitársai elé, s ostromozta a hazai viszonyokat.³⁵ Lyka Károly „Miképpen lehetne művásárt teremteni” c. írásában a megváltozott mecenatura kérdését elemezve mutat rá a vagyonos középosztály új szerepére.³⁶

Művészet és közönség új típusú kapcsolatának biztosítását az érdekeltek egyre inkább egy üzleti vállalkozásban látták. Dr. Bán Zsigmond közgazdasági író a „Művészet szerepe kereskedelmünkben” c. előadásában kifejtette: „Nem sokat vár attól a társadalmi mozgalomtól, mely megindított, – azaz a művészet népszerűsítésétől – mert nem látja a mozgalom élén a kereskedőket, akik elsősorban volnának hivatva arra, hogy a magyar műiparcikkeket forgalomba hozzák.”³⁷ „A műkereskedésnek ugyanolyanok a törvényei, mint minden egyéb fajtájú kereskedésnek.” – írta Dénes Diner József „A magyar művészet érdekében” kifejtett akciótervében. A társadalmi akció mellett üzleti akciót hirdet, melynek célja egy-két intelligens, elég tőkével rendelkező kereskedő megnyerése a műkereskedelem számára.³⁸ „Nem is kell az üzletághoz nagy tőkebefektetés. Nem szükséges, hogy a műkereskedő nagy raktárt tartson általa összevásárolt képekből. Legyen raktára a különböző festők és szobrászok permanens kiállítása, melyen el nem adott vagy újabb műveiket a közönségnek bemutatják.”³⁹

A Könyves Kálmán Műintézet 1903 őszén megnyíló új, kortárs magyar művészek tárlatával kialakított műkereskedése sok tekintetben megfelelt azoknak a várakozásoknak, melyeket a művészeti piac fellendítésére hivatott eljövendő műkereskedéshez fűztek.

A viszonylag jó helyen megnyitott, elismert üzletemberek által vezetett bolt alkalmazta azokat a vásárlást megkönnyítő feltételeket, melyek korábban felvetődtek – a szabott árat s a részletfizetést. Ezeket a könyvforgalmazás, műlap és kisplasztika árusítás terén már

gyakorolta. A korábbi elképzelésekhez hasonlóan az eredeti művek árusításának bevezetése egy állandó, a vásárlásokkal párhuzamosan meg-megújuló kiállítás révén valósult meg. E tárlatokon az első években a Múcsarnokban már szerepelt vagy még addig ki nem állított művek kerültek bemutatásra.⁴⁰ E műveket anyagi okok miatt a Könyves Kálmán cég csak bizományba vette át a művésztől. „Egyes nagy intézeteink, mint például a Könyves Kálmán, ... a mai viszonyok közt nem hajlandók képek és szobrok fix vásárlására száz-ezreket költeni. A nagytőkével dolgozó műkereskedés típusa még nem alakult ki nálunk, a nagytőke fázik az ilyen vállalkozástól...” – írja a Művészet 1905-ben.⁴¹

A Könyves Kálmán Műintézet korai kiállításait, néhány kivételtől eltekintve, elsődlegesen a művásár biztosításának szándéka jellemezte. E program jegyében szervezte meg mint új műeladási formát, az első hazai nyilvános és önkéntes műárverést is Rippl-Rónai műveiből, 1906 márciusában.⁴² A későbbi, önálló tárlatok gondolata megjelent már ugyan ezekben az években is, de gyakorlattá csak az üzlet színvonalának emelését szolgáló belső átalakítások után vált. A kiállító helyiségek számának megnövelése, a műlapokat továbbra is árusító műkereskedéstől elszigeteltebb kiállító szalon létrehozása 1906 őszétől új típusú tárlatok szervezését tette lehetővé. A korszerű, egy-egy művészt bemutató gyűjteményes kiállításai mellett csoportos hazai tárlatokat és igen népszerű, külföldi vagy külföldön élő magyar művészeket bemutató egyéni, illetve csoport kiállításokat szervezett az állandó tárlatok helyett.

Az új műkereskedést jó üzleti érzékkel megáldott vezetői a változatosan kialakított, de a közönség ízlését messzemenően szem előtt tartó kiállítás-politikájukkal az 1900-as évek második felére Budapest művészeti életének számottevő elemévé fejlesztették. A hivatalos művészetpolitika is igazolta létezését. Tárlatait a kormány képviselői nyitották meg, s a kiállított műveket időnként az uralkodóház tagjai is megtekintették. A pesti társasági élet fontos eseményeivé váltak a Szalon vernissageai, ahol a főváros előkelőségei, a nagypolgárság és az arisztokrácia képviselői is megjelentek. A Műintézet által szervezett jótékony célú aukciókon hírneves színésznők, előkelő társasági hölgyek és tisztességes nézők töltötték be a háziasszonyok szerepét.⁴³ A század elején egyre népszerűbbé váló képzőművészeti előadásoknak is otthont adott a Könyves Kálmán Szalonja.⁴⁴ Ezek többnyire az éppen aktuális tárlatokhoz kapcsolódtak, s a modern vagy csak épp divatos művészeti jelenségeket vizsgálták. Az igazán radikális, sorsdöntő viták azonban kívülrekedtek a Szalon falain.⁴⁵

A Műintézet a kortárs művek árusítása mellett régi képek adásvételével is megpróbálkozott, valószínűleg nem nagy sikerrel⁴⁶, saját kiállításaira szóló állandó évi bérletjegye azonban a Szent György céh (Magyar Amatőrök és Gyűjtők Egyesülete) régi műtárgyakat is közzétevő tárlataira és aukcióira is érvényes volt.⁴⁷

A Könyves Kálmán Műintézet működése, tárlatainak sorát nézve folyamatosnak tekinthető 1914 végéig. 1915-ben kiállításai szünetelnek, de 1916-ból újabb tárlatokról tudunk. 1917-ben a Szalon kiállításai feltehetően hosszabb időre ismét megszakadnak, utolsóként 1917 tavaszáról Orbán Dezső kiállítását ismerjük.

Ezzel az évvel le is zárul a Könyves Kálmán Műintézet bennünket foglalkoztató első korszaka.

A szakszerű kapitalista műkereskedelem megoldása, a tömeges reprodukció terjesztés megindítása mellett kiemelkedő érdemeket kiállításai révén szerzett a cég. E kiállításokkal nemcsak a kortárs művészet forgalmát lendítette föl⁴⁸, s mutatott példát további műkereskedések létrehozására⁴⁹, de otthont adott az önálló, független bemutatkozást igénylő modern törekvéseknek, még ha nem is kötelezte el magát mellettük.

A Könyves Kálmán Műintézet történetének két világháború közötti szakasza valószínűleg nem volt olyan jelentős, mint az azt megelőző. A műlapkiadást és terjesztést a cég

továbbra is folytatta, s „1919-ben Berlinben vállalatot létesített, amely a magyar műkiadói termékeknek világszerte való exportját intézi.”⁵⁰ A Műintézet ez időszakban rendezett kiállításai közül csupán a Modern Kiállítás Szervező Bizottság néhány tárlatát ismerjük, melyeket a Könyves Kálmán új, V., Arany J. utca 9. sz. alatti helyiségében rendezett 1930-ban.⁵¹ A Műintézet működése a 30-as évek elején szűnhetett meg. A vállalat megszűnését a gazdasági válság s a növekvő antiszemitizmus is siettetthette.

A Könyves Kálmán Műintézet műlapkiadó tevékenysége⁵²

A Könyves Kálmán Műintézetnek a 19. sz. utolsó évtizedében meginduló műlapkiadó tevékenysége, bár a cég ezt úttörő jelentőségűnek vallotta,⁵³ valójában nem volt előzmények nélkül való Magyarországon. A 19. sz.-ban a különböző kiadású műlapok igen elterjedtek voltak, kiadásukban és terjesztésükben nyomdák, könyv- és műkereskedések, társulatok és magánszemélyek egyaránt részt vettek. Fontos volt e téren a folyóiratok szerepe is. A műlapok hazánk nagyjait, nevezetesen tájegységeinket, az aktuális jelenkor vagy a múlt kiemelkedő eseményeit ábrázolták. E vegyes tematikájú műlapok közös vonása volt, hogy esztétikai értékükkel szemben informatív értékük játszott a lényegi szerepet. Maguk a műlapok sok esetben nem is reprodukciók, hanem a sokszorosító grafika, litográfia, réz- és acélmetszet vagy fametszet eszközeivel előállított eredeti ábrázolások voltak. A reprodukálás szerepe az 50–60-as évektől kezdett megnövekedni a 19. sz. közepének legelterjedtebb sokszorosító technikájában, a litográfiában.⁵⁴ Már kifejezetten képzőművészeti alkotások reprodukálásának céljával születtek a két művészeti intézmény, a Pesti Műegylet és az OMKT műlapjai. Mind a két társaság évi egy, illetve több műlapját meglehetősen szűk körnek, az egyleti vagy társulati tagságnak szánta.

A Könyves Kálmán Műintézet műlapkiadó tevékenysége szintén alapvetően festmények reprodukálására irányult. Működése közvetlen előzményének az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat műlapkiadó gyakorlatát tekinthetjük.⁵⁵ A két intézmény kiadói tevékenységében azonban alapvető eltérések mutatkoztak. Az OMKT feudális jellegű szervezetével szemben a Könyves Kálmán tipikusan polgári vállalkozása a művészet demokratizálására használta föl a reprodukálás, sokszorosítás lehetőségét, kereskedelmi forgalmazásra szánta, tömeges terjesztésre kínálta műlapjait. Ebből következett a kiadott művek számának a növekedése, s a választék bővítésének a szándéka a művek szélesebb köréből való válogatást tette indokolttá. A műlapok mennyiségének növeléséhez és minőségük, objektivitásuk, az eredetihez való hűségük fokozásához az új nyomdatechnika nyújtott segítséget.

Míg az OMKT műlapjainak jelentős része litográfia, rézmetszet vagy rézkarc volt, s az 1880-as évektől a heliogravür is megjelent, a Könyves Kálmán kizárólag fotomechanikus úton készített reprodukciókat hozott forgalomba. Legigényesebb műlapjait, főként a reprezentatív történelmi vagy vallásos kompozíciókat akvarell-facsimile, illetve heliogravür eljárással, a műlapok zömét a kevesebb ráfordítást igénylő raszteres háromszínyomással sokszorosította. Kivételként egyetlen fametszetű másolatot is kiadott, s számos eredeti litográfiát és rézkarcot is árusított a Műintézet.

A Könyves Kálmán műkiadó tevékenysége az ezredéves múlta visszatekintő millenniumi készülődések idején indult meg. Első műlapjai ennek megfelelően a történelmi festészet jegyében születtek. 1895-ben került kiadásra Morelli Gusztáv fametszet másolatában Feszty Árpád körképe, s akvarell-facsimile reprodukcióban Munkácsy Honfoglalás c. képe. A következő években számos egyéb történelmi kompozíciót jelentetett meg a kiadó főként a millenniumi kiállításra festett művekből.⁵⁶ A múlt különböző eseményét ábrázoló kép

mellett több 1848-at idéző mű is megjelent. Sajátos, de igen szűk csoportot alkottak ebben a műfajban a magyar történelmi festészet múltjából válogatott művek, Wagner Sándor, Székely Bertalan művei, mivel a Műintézet programjában nem játszottak számottevő szerepet a művészet korábbi alkotásai. A kiadó a kortárs műveket részesítette előnyben.

A műlapkiadás beindítását követően a Műintézet megpróbálkozott a történelmi zsáner műfajának népszerűsítésével is, amint azt két korai pályázata is bizonyítja. Míg 1899-ben történelmi festményre vagy történelmi zsánerre szól a pályázati felhívás,⁵⁷ addig a következő, 1900-as pályázat már egyértelműen történelmi zsánert kíván, mely „vonzó, esetleg humoros felfogásával a magyar közönség szívéhez szóljon.”⁵⁸ Az elvárásoknak, s különösen a mintául szolgáló műveknek (Tornai Gyula egzotikus életképei) rendkívül kommersz jellege tükrözi azt, hogy a millenniumi reprezentatív történelmi festészet a közönség vásárlókedvére építő műkereskedésnek nem jelenthetett kielégítő üzletet. Mivel a pályázatra egyetlen mű sem érkezett, a Műcsarnok cikkírója így kommentálta az esetet: a Könyves Kálmán pályázat sikertelenségének oka, „hogy a pályázat történelmi vásznat kíván. A történelmi festészetre pedig manapság alkony borul.”⁵⁹ A Könyves Kálmán esete jellegzetes példája annak a jelenségnek, ami a század első éveiben a történelmi festészet és a történelmi zsáner háttérbe szorulását is mutatta. E korai sikertelenség ellenére azonban a kiadó nem mellőzte további működéséből sem a történelmi tárgyú művek sokszorosítását. A millenniumi kiállításon már szerepelt és azóta kiadott művek mellett a Műintézet újabban a történelmi zsáner körébe sorolható műveket adott ki.⁶⁰ A Műintézet propagandája ellenére 1913-ig a történelmi tárgyú műlapok összessége a kiadott reprodukciók 5%-át sem érte el.⁶¹

A Könyves Kálmán műlapjai között a történelmi tárgyú műlapok túlnyomó részét konzervatív, akadémista felfogás vagy annak naturalizmus felé hajló változata jellemezte. Korszerűbb szemléletet a nagybányaiaktól kiadott egy-két mű képviselt csupán.⁶²

Az akadémizmus reprezentatív portréfestészetét képviselik a Műintézet által kiadott arcképek, melyek az uralkodóház tagjait s nagy magyar politikusokat ábrázoltak. Ezekon kívül a legnépszerűbb magyar művészek, írók, költők képmásait is sokszorosította a kiadó.

Sajátos helyet foglalt el a Könyves Kálmán műlapjai körében a vallásos festészet műfaja. Szembetűnő ebben a csoportban a külföldi művek nagy száma. A kiadó, amely csak a legszükségesebb esetben kívánt külföldi műlapot terjeszteni, itt ítélte a leginkább helyén valónak azokat. A Műintézet, sajnálva azt, hogy a magyar vallásos festészet múltjában nem talált kiadásra alkalmas műveket,⁶³ elsősorban a közelmúlt világszerte népszerű „szuperprodukcioit”, Munkácsy, Feszty naturalista eszközökkel megoldott drámai kompozícióit ajánlotta. A legnagyobb csoportot azonban a fél- vagy állóalakos Mária és Krisztus képek alkották a Könyves Kálmán vallásos tárgyú műlapjainak sorában.⁶⁴ A lakásban, a hálószobában elhelyezhető kegyképek élő funkcióját leginkább ez a műlaptípus láthatta el. E Madonna és Krisztus képek jelentős része a giccs édeskés eszközeivel igyekezett felkelteni a vallásos áhitatot. A kiadott külföldi művek túlnyomó része ebbe a csoportba tartozott, közöttük az újabb ábrázolásoknak is előképeül szolgáló Raffaelló és Murilló Madonnákkal.

A tájképfestészet műfaja viszonylag későn jelenik meg a Könyves Kálmán által kiadott műlapok között, de jelentősége fokozatosan növekszik.⁶⁵ Az évek során a legtöbb tájképet a már klasszikusnak számító Paál Lászlótól, s a növekvő népszerűségű Szinyei Merse Páltól jelentette meg a kiadó. A Műintézet által kiadott tájképek zömét akadémikus naturalizmus, a plein-air elemeket csak részben alkalmazó felfogás jellemezte. Több műlap jelent meg a konzervatív Kézdi-Kovács Lászlótól, a szolnoki művésztelep alkotóitól. Számos szimbolista jellegű, de formailag konvencionális Szikszay, Kacziány, illetve Dudits mű is megjelent. Meglepően kevés tájképet adott ki a kiadó a vezető nagybányai mesterektől.⁶⁶

A műlapok között külön csoportot alkotnak az állatképek, puszta életből vett jelenetek, többek között Vágó, Vastagh, Juszkó jellegzetes nyers, naturalista művei. Ezek nagy része lényegében a zsáner műfajába sorolható.

A Könyves Kálmán Műintézet műlapjainak legnépesebb csoportját az életképek alkotják. Már az első kiadványok között megjelennek, s számuk hamarosan eléri a kiadott műlapoknak csaknem a felét.⁶⁷ E művek túlnyomó többsége jellegzetes szalonzsáner, anekdotizáló, csattanóra épített jelenet. Számos műlap jelent meg Margitay Tihamér, Spányik Kornél, Vajda Zsigmond művei után. Igen népszerűek voltak Márk Lajosnak a társasági élet hölgyeit, a „lipótvárosi bankárnék” világát ábrázoló képei. A polgárság élethelyzeteit megörökítő zsánerek mellett az évek során egyre csökkent a jelentősége az idillikus paraszti életképeknek (Bihari, Peske, Poll Hugó művei pl.), s olyan kritikusabb hangvételű művek is megjelentek, mint Fényes, Koszta, Vaszary, Kernstok népeletből vett ábrázolásai. A polgári és népi életképek mellett igen tekintélyes volt az idegen témák, egzotikus arab, kínai jelenetek, hollandi életképek száma.

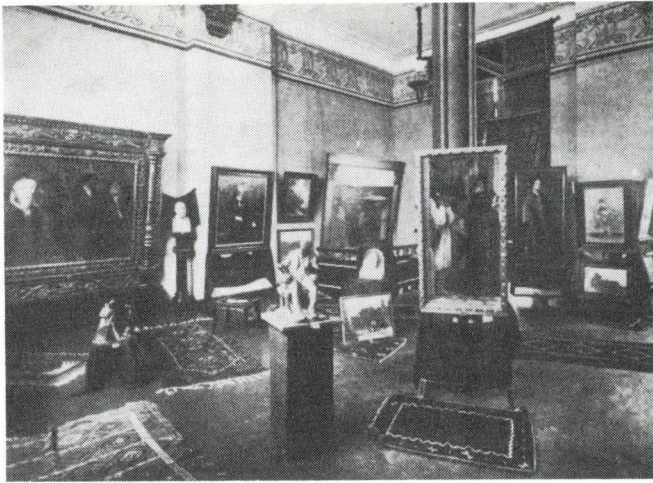
Önálló, valószínűleg igen népszerű csoportot alkottak a Könyves Kálmán műlapjai körében a női ideálképek, allegorikus nőalakok. Közöttük találjuk Lotz Károly számos aktját, de a legtöbb művet a közkedvelt Innocent Ferencről jelentette meg a kiadó. Itt említjük meg azt a kevés számú szimbolikus tartalmú ábrázolást, melyek a szecessziótól megérintett akadémista modorban készültek, Márk Lajos, Hegedüs László, Nagy Vilmos műveit.

Igen kis számban fordultak elő a Könyves Kálmán műlapjai, főként életképei között olyan ábrázolások, melyeknél a tartalmi elem túlsúlyával szemben a festői problémák játszószék a döntő szerepet. Ferenczy Károly, Rippl-rónai József, Kernstok Károly néhány műve képviselte leginkább a műlapok között a korszerű festői elveket, a dekoratív stilizálást, a színfoltok festői használatát. A legújabb törekvéseknek, a századelő legprogresszívebb művészi csoportosulásának, a Nyolcoknak művészetét csupán Kernstok Károly Lovasok a vízparton és Magányos lovas c. kompozíciói képviselték. E festmény-reprodukciók mellett a Műintézet albumai, sokszorosított grafikai lapjai között is találunk néhány modern szellemű művet.

A Könyves Kálmán Műintézet egyéb kiadványai

A Műintézet által kiadott műlapok mellett igen fontosnak tekinthetők az albumok, melyek anyaga az átlagos műlap kínálatától eltért, meghatározott koncepció szerinti válogatásban, egységes kötésben jelent meg. Ide sorolható a Könyves Kálmán valószínűleg első művészeti jellegű kiadványa, a Feszty Árpád Magyarok bejövetele c. körképe után készült Morelli Gusztáv féle fametszet.⁶⁸ A nagyméretű, aprólékos kivitelű másolat leporelló szerűen hajtogatva, díszes kötésben került kiadásra. Az album kötéstáblája a századvég reprezentatív historizáló stílusát idézi, a bennfoglalt művel s annak hagyományos sokszorosítási technikájával összhangban.

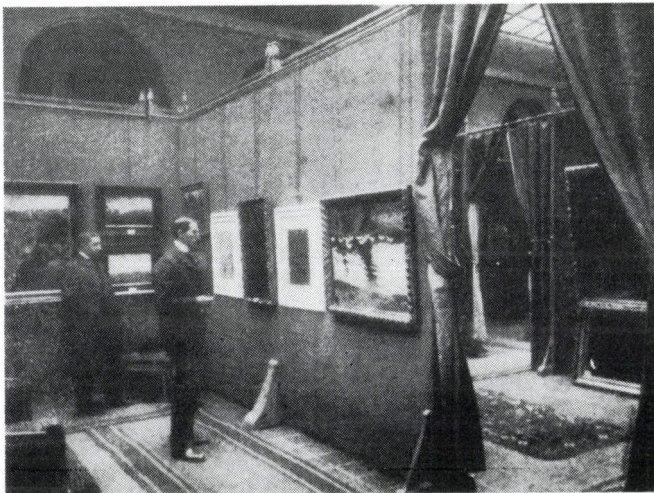
1903-ban a Műintézet litográfia sorozatot adott ki, ami valószínűleg nem album formában jelent meg,⁶⁹ de a közös technika és az egyidejű megjelenítés miatt itt tárgyaljuk. Az első modern, színes litográfia sorozat volt ez a századelőn, amit magyar kiadó finanszírozott.⁷⁰ A litográfiát a 19. sz. hetvenes éveiben való visszaszorulása óta a magyar művészetben csaknem elfelejtették. Az autonóm grafika európai jelentkezése, a grafikai technikák önálló kifejezési lehetőségeinek kutatása s a modern reprodukáló eljárások elterjedése hazánkban is új érdeklődést ébresztett a sokszorosító grafikai ágak iránt. Ezek megismertetésében jelentős szerepet játszott Olgyai Viktor, aki kezdeményezője lehetett a Könyves Kálmán féle litográfia sorozat kiadásának.⁷¹ Az első tíz színes és hangsúlyozottan eredeti litográfia dr.



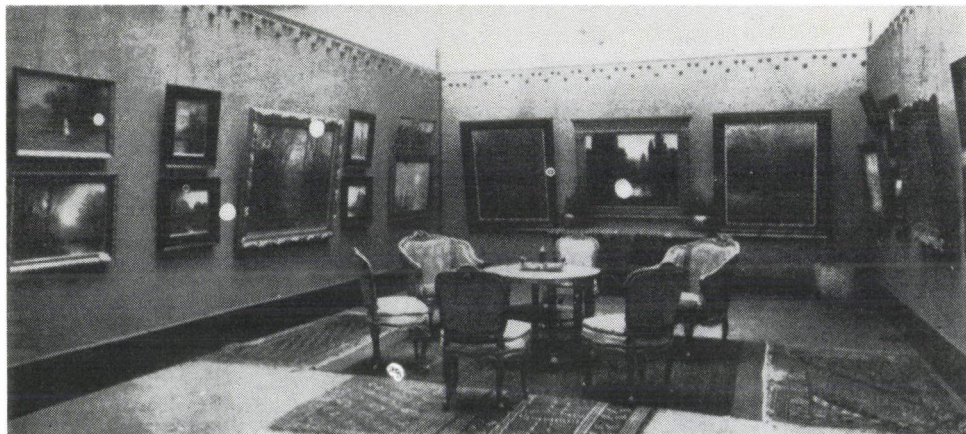
22. A Könyves Kálmán Műintézet Lipcsében, a Pietro del Vecchio műkereskedésben rendezett kiállításának enteriőrje, 1903.



23. Irodahelyiség a Nagymező utcai műkereskedésben, 1903.



24. Kiállító terem a Nagymező utcában, 1903.



25. A nagy kiállító terem részlete 1906 őszén, Kézdi Kovács László tárlatán

26. Részlet a Szalon berendezéséből, 1906.



Lázár Béla szerkesztésében került a közönség elé a Műcsarnok 1903-as téli kiállításán.⁷² Az állam egy-egy példányt meg is vásárolt a művekből.⁷³ Az első művek mellett még a téli tárlat idején újabbak jelentek meg,⁷⁴ de mivel az új technika nem talált megfelelő érdeklődésre a közönség körében,⁷⁵ a kiadó alig bővítette később az első kollekciót. A litográfiai stílusban igen eltérő képet mutattak. Ott találjuk közöttük Olgyai Viktor, Ujváry Ignác akadémikus rajzfelfogást tükröző műveit éppúgy, mint Helbing Ferenc, Vaszary János, Márk Lajos szecessziós grafikáit. A modern litográfia kontúrokkal és egységes színfelületekkel operáló, dekoratív komponálása leginkább Kalmár Elza, Vaszary János, Rippl-Rónai József műveinél érvényesült.

1908-ban nagyszabású album jelent meg a Könyves Kálmán kiadásában. Ez a Koronghi Lippich Elek által szerkesztett és az ő bevezetőjével ellátott Magyar Festők c. album volt. A 45 heliogravür nyomatot tartalmazó kötet az utóbbi ötven év művészetét mutatta be. A közölt művek nagy része a kiadónál korábban már megjelent egyedi műlapként, más technikával sokszorosítva. „Klasszikusaink és modernjeink galériája” Székely, Lotz klasszikus művei és a műcsarnoki festők átlagos képei mellett a magyar szecesszió kiváló műveit is tartalmazta, pl.: Kernstok Anya gyermekével, Nagy Sándor Ave Miriam, Kőrösfői Kriesch Aladár Az Élet forrása (részlet) c. műveit. A nagyméretű album a korszak kiemelkedő könyvművészeinek közreműködésével jött létre.⁷⁶ A kötés és a szövegdíszek szecessziós rajzát Helbing Ferenc tervezte.⁷⁷ Hasonló reprezentatív díszművek nem mentek ritkaságszámba a századforduló környékén.

Új, puritán szellemet tükrözött viszont az 1913-ban megjelenő album Rippl-Rónai ötven tollrajzával, melyek jórészt 1910–1912 között készültek. A fotóeljárással reprodukált, mélynyomással sokszorosított nyomatok japán papírra készültek.⁷⁸ Ez a kiadvány fontos állomásnak tekinthető a modern, autonóm grafika népszerűsítése terén, hasonló album korábban nem jelent meg nálunk.⁷⁹ Hogy a kiadó vállalkozott e rendkívül egyszerű, minden külsődleges tartalomtól mentes vázlatrajzok kiadására, azt a Művészeti Krónika így indokolta meg: „A magyar közönség régen felismerte és értékelte a kitűnő művész rajzolótehetségét, és ilyenmő alkotásai a legkeresettebb magyar művészeti produktumok közé tartoznak.”⁸⁰

Újabb albumot a kiadó csak 1921-ben adott ki. Az OMKT-val közösen jelentette meg Benczúr Gyula halálára a festő 25 művének heliogravür másolatát.⁸¹

A Könyves Kálmán Műintézet műlapkiadó tevékenységéhez kapcsolódtak a kiadó 1901-től évente megjelentetett illusztrált műlapkatalógusai, amelyek a műlapok kisméretű képét, árát, méretét és a sokszorosítás technikáját tartalmazták.⁸² Ugyancsak a műlapkiadáshoz kapcsolódtak a Műintézetnek Könyves Kálmán Értesítője címmel megjelenő füzetei, melyek egy-egy műlap elemzését tartalmazták. A kiadó ezeket – főként a korai években – többnyire havonként jelentette meg.⁸³

A műlapok mellett képes levelezőlapokat is kiadott a cég, nem ritkán műlapjain már szereplő, népszerű magyar műveket reprodukálva. 1912-ben a Szépművészeti Múzeum anyagából jelentetett meg képeslapsorozatot klasszikus és kortárs külföldi mesterektől.⁸⁴ Ugyanabban az évben kiadta a nagybányaiak jubiláris kiállításának képes katalógusát.⁸⁵

A Műintézet 1904–05-ben, illetve 1912–14-ben Művészeti Krónika címmel meglehetősen konzervatív szemléletű lapot adott ki. A Könyves Kálmán saját tevékenységével kapcsolatos cikkein túl viszonylag kevés helyet áldozott a hazai és nemzetközi művészeti élet friss jelenségeinek ismertetésére.

Sokszorosított kisplasztikák

A Könyves Kálmán Műintézet 1900 telén jelentkezett először saját kiadású sokszorosított kisplasztikaival. Ezek a reliefek a Múcsarnok téli kiállításán kerültek a közönség elé. A művészet népszerűsítésének lázában örömmel üdvözölték az új kísérletet, amely az úgynevezett „szalonplasztikák” terjesztésével a magyar szobrászat alkotásait juttatta el a magyar otthonokba.⁸⁶ A magyar szobrászat népszerűsítésének igénye már korábban felvetődött. Lényegében a külföldi eredetű kisplasztikák felcserélését jelentette a műkedvelő nagyközönség szalonjaiban a magyar eredetű, magyar tárgyú művekre.⁸⁷ Az első elképzelések nem egy önálló kisplasztikai műfaj szorgalmazására irányultak egyértelműen. Alkalmasnak tartották a feladatra a már ismert, kedvelt szobrászati alkotások, azaz a köztéri szobrok kicsinyített másainak terjesztését is, Zala, Fadrusz, Strobl, de különösen Róna József műveit.⁸⁸ A szobrok magyar tárgya, az általuk közvetített nemzeti gondolat volt az elsődleges. Az otthonok díszítésére a századfordulón az anekdotizáló életkép műfaja tűnt a legalkalmasabbnak. A nemzeti gondolatot előtérbe állító programban nem véletlenül jutott igen nagy szerephez a népi zsáner, ami a Könyves Kálmán első sokszorosított kisplasztikáit is jellemezte.

Az 1900-as téli tárlaton a Műkiadó Telcs Ede két humoros zsánerjelenetével jelentkezett, az Évödés és az Enyelgés voltak ezek. Később a Műintézet egy hasonló domborműpárt sokszorosítottatott Kallós Edétől is. Az első műveket bronz, illetve eozin mázas terrakotta sokszorosításban a Beschomer cég és a Zsolnay gyár készítette el.⁸⁹ 1904-ig a kiadó újabb műveket jelentetett meg. Róna József Toldi esteje és Buda halála c. plasztikáit, illetve Beck Ö. Fülöp A juhász és Az aratás c. reliefjeit.⁹⁰ A két igen drága Róna műtől eltekintve nem jellemző a Műintézet által sokszorosított plasztikákra a történeti téma.

1906-tól a Könyves Kálmán kisbronz kínálata jelentősen kiszélesült, mivel a Műintézet felvette a kapcsolatot a Róna József-féle öntőműhellyel. A Róna-féle öntvényeket a Műintézet Szalonjában gyakran együtt szerepeltette az éppen kiállított festményekkel, esetleg külön teremben mutatta be azokat.⁹¹ E kisbronzok, illetve gyakran műbronzok körében jellegzetes csoportot alkotnak a már említett népies zsánerplasztikák, anekdotázó jelenetek, humoros vagy tárgyilagos megfogalmazású népi karakterfigurák. E többnyire naturális, akadémista felfogással készült népies zsánerekkel szemben az 1900-as évtized második felében több szecessziós ízű, dekoratív igénnyel megoldott kisplasztika is megjelent, Sós Géza, Horvay János, Betlen Gyula, Kalmár Elza művei.

A vegyes tematikájú, életképi vagy szimbolikus tartalmú plasztikák mellett a kiadó neves személyiségek, Kossuth, Petőfi, Jókai portrészobrait is forgalmazta.

A Műintézet 1912 ősztől a művészi bronzöntvények újabb sorozatát adta ki, megszerelve a „világ első és legnagyobb bronzöntődjének kizárólagos képviselőjét” Magyarországon.⁹² Ekkor jelennek meg a kortárs művészek műveinek sokszorosítása után a „nápolyi bronzöntvények”, melyeknek túlnyomó része antik szobrok után készült kicsinyített másolat volt, de újabb, klasszicizáló műveket is találunk közöttük.

A sokszorosított művek mellett a Könyves Kálmán különböző kiállításain nagyméretű, eredeti szoboranyagot és egyéb kisplasztikákat is bemutatottak.

A Műintézet különböző, igényes technikai színvonalon előállított sokszorosított kiadványait, főként műlapjait a megnövekedett számú könyv- és műkereskedésekbe eljuttatva az eddigieknél nagyobb nyilvánosságot tudott teremteni a magyar képzőművészet számára. A Könyves Kálmán által kiadott műlapok, albumok, kisplasztikák sora kevés igazán kiemelkedő műalkotást tartalmazott ugyan, a művek zömét a korra jellemző átlagos művek alkották. A Műintézet műkiadói gyakorlata sajátosan konzervatív színezetű volt. A műkiadás még a tízes években is biztosította a művészetben azóta végbemenő változások ellenére

a századforduló környékén oly népszerű műcsarnoki művészek műveinek jelenlétét. Az évek múlásával természetesen új jelenségek, új művek is feltűntek ebben a zártak tetsző világban, de az új művek sora, a néhány modern szellemű alkotás alapvető változást nem idézett elő a Műintézet életében. Szembetűnő viszont az évek múlásával a műfajok közötti arányok, a témák megváltozása, a történeti festészet kezdeti hangsúlyával szemben a tájfestészet, de különösen az életkép jelentőségének a megnövekedése.

A Könyves Kálmán műkereskedése

A Könyves Kálmán első, Kerepesi úti üzletéről nem tudunk mást, mint hogy itt már valószínűleg az alapítástól kezdve, a kor könyvkereskedéseire általánosan jellemzően a könyvek mellett a képzőművészet körébe tartozó cikkeket is árusíthattak. A különböző kiadású műlapok mellett 1895-től saját kiadású reprodukciókat és 1900-tól kisplasztikákat is kínálhattak. A bolt belső kiképzése ekkor még jelentéktelen lehetett.

A Könyves Kálmán új, Nagymező utcai műkereskedésének, kiállító szalonjának belső építészeti munkálatait viszont már a kor neves építészei, tervezői végezték. Az 1903 novemberében megnyíló első, színvonalas műkereskedés berendezését Spiegel Frigyes La Maison Moderne cége végezte el.⁹³ A Műintézet korábbi, egy lipcsei műkereskedésben megrendezett első kiállításának túlszűfolt, szőnyegekkel, drapériákkal teleaggatott, festőállványokon, posztamenseken szeszélyesen elhelyezett képekkel, szobrokkal kialakított enteriőre helyett⁹⁴ (22. kép) már az első állandó berendezésnél új szellem érvényesült. Spiegel Frigyes és cége egyszerű, áttekinthető, a funkciónak megfelelő, modern üzletberendezést (23. kép) és kiállító teret alakított ki (24. kép). A műkereskedés már ekkor igen komplex igényeket elégített ki.⁹⁵ A raktárak, a Könyves Kálmán széleskörű levelezését gyűjtő irattár, az egyterű, áttekinthető irodaterem mellett az üzlethez tartozott a reprodukciókkal teleaggatott kis kiállító és az üvegfedeles nagy kiállítóterem, melyet paravánokkal osztottak meg. A külföldi művészeti szalonok mintájára mindehhez a nagyközönség számára is nyitva álló olvasóterem csatlakozott⁹⁶, ahol számos magyar és külföldi művészeti folyóirat egészítette ki a művészeti élményeket. Az olvasóterem falait metszetek, rézkarcok, eredeti litográfiai díszítették.

A Könyves Kálmán is, ahogy az elterjedt „kép- és képkeretkereskedések”, a művek árusításával párhuzamosan művészi képkereteket is kínált. E keretek, illetve egyéb kellékek, szoborállványok, albumot tartó falipolcok stb. a műkereskedés alagsori műhelyeiben készültek. A keretező, üvegező, aranyozó műhely a vevők és művészek megrendeléseit is teljesítette. A tervezésre nagy gondot fordítottak. Spiegel Frigyes, Horti Pál, Maróti Géza és Wigand Ede terveit kiviteleztek.⁹⁷ A tervekre kezdetben pályázatokat írt ki a Műintézet a Magyar Iparművészeti Társulattal közösen. Ezek többnyire egy-egy konkrét reprodukció keretezésére szóltak.⁹⁸

1906 őszére a Könyves Kálmán új, átépített belső térrel nyílik meg. Az átalakítások főként a kiállító helyiségeket érintették. A Rippl-Rónai kiállítás nagy sikere készítethette a vezetőket a kiállítóter megnövelésére. „A Rippl-Rónai kiállítás óta a művészet minden barátjának élénk emlékezetében él a Könyves Kálmán Műintézet kis szalonja, jól megválogatott, olykor elsőrangú kiállítások színhelye. De a hely kicsiny volt, kissé barátságtalan is, művészi rendezésről pedig szó sem lehetett. E régi terem helyébe most egész teremsort alakított ki a Műintézet, Bálint és Jámbor építészeket bízván meg az installációval. Hatalmas rézveretű portálé ékesíti a Nagymező utcai homlokzatot, benn pedig könnyen átalakítható kiállítási helyiségek támadtak, amelyek sűrű falát sötétkék farámák foglalják. A kisebb helyiségek egész sorához csatlakozik a folyóiratolvasó terem, kandallóval s szép belső

megoldással: ez is rendelkezésére áll a közönségnek. Kaptunk tehát egy olyan új művészeti szalont, amely dísz és alkalmatosság dolgában nem marad el a külföldiek mögött.”⁹⁹ (25–26. kép)

A Könyves Kálmán Műintézet szalonját már az 1903-as nyitás óta gyakran vetik össze a nyugati nagyvárosok művészeti szalonjaival. Az Új Idők 1903-ban így írt a Könyves Kálmánról: elnyerte a közönség tetszését a vállalkozás, amely a „párizsi és berlini nagy művészeti szalonok budapesti kiadása, de minden ízében magyar munkát ad.”¹⁰⁰ A Műintézet kialakításáról, tevékenységéről írva konkrétabb mintaképekre utal egy 1904-es cikk: „Ez már olyasmi, amit Berlinben Cassirerek, Keller és Reinerék csinálnak...”¹⁰¹

A Könyves Kálmán Szalon kiállításai

A Könyves Kálmán első kiállító szalonját 1903. november 27-én nyitotta meg, a Műintézet több mint hetven koncepciózus tárlatának szervezése azonban csak egy néhány éves átmeneti periódus után vette kezdetét. A Műintézet első kiállításai a műkereskedés, a bolt jellegének megfelelően különösebb válogatás, koncepció nélkül, a vásárláshoz szükséges bemutatató szándékával tették közzé a műveket. A vezető elv a kortárs magyar művészek „modern”, a mai emberhez szóló, a polgári otthonokba beleillő műveinek árusítása volt.

Az első szezon állandó kiállítása a műcsarnoki tárlatok meghosszabbításának fogható föl, ahogy azt a Művészeti Krónika is megállapítja: „Ennek a tárlatnak az az alap gondolata, hogy a nagy műtárlatokon megfordult, s ott el nem kelt képeket továbbra is a közönség szeme előtt tartsa.”¹⁰² Az első tárlatot a vásárlások arányában fokozatosan újabb művekkel egészítették ki, időnként új kollekciókkal cserélték föl.¹⁰³ A kiállítások e permanens jellegét 1905 végéig őrizte meg a Könyves Kálmán Szalonja. E korai vegyes tárlatokat magas színvonaluk bizonyítékául gyakran vetették össze a műcsarnoki tárlatokkal.¹⁰⁴ Ezeket is a nagy tárlatokon szereplő átlagos műcsarnoki festők általános jelenléte jellemezte.

E vegyes tárlatok mellett az elkülönülés igényét tükrözi a már 1904 márciusában „Modern magyar festők tárlata” címen megrendezett kiállítás Ferenczy, Fényes, Glatz, Grünwald, Kann, Kernstok, Mannheimer, Mednyánszky, Olgyay, Rippl-Rónai és a 38 képpel külön teremben szereplő Vaszary műveiből.¹⁰⁵ A Műintézet által gyakran hangoztatott „modernség” fogalma ebben az esetben az akadémizmuson, a műtermi naturalizmuson különböző mértékig túllépő, oldottabb, impresszionisztikus felfogást jelenthette.

Az igényes, korszerű művészet jutott szóhoz a Műintézet további, a permanens tárlatot, az állandó művásárt színesítő, szűkebb műalkotáscsoportokat bemutató kiállításain. Ilyen volt 1904 novemberében Hollósy és iskolája műveiből rendezett csoporttárlat, ami műértő körökben elismerést aratott ugyan, de a közönség nem mutatott érdeklődést iránta. E nívós, jellegénél fogva az elkülönülést joggal igénylő, de a Könyves Kálmán újdonsült vásárló közönsége számára közömbös kiállítást 1905 őszén újabb önálló, Csók István egyéni kollekcióját bemutató tárlat követte, a művésznek jórészt Párizsban festett, új felfogású műveiből.

Az értékes, modern szellemű művek bemutatása ellenére a vásárlók az állandó kiállítások anyagából legtöbb művet Kézdi-Kovács Lászlótól, Margitay Tihamértól, Pállya Celesztintől, Greguss Imrétől stb. vásárolták.¹⁰⁶

Rippl-Rónainak valószínűleg az egész kiállító szalont betöltő, több száz művet felvonultató tárlata 1906 februárjától véget vetett a műcsarnoki festők műveiből fenntartott állandó kiállításnak. Az áttérés nemcsak a kiállítás formai vonatkozásában jelentkezett, de a legmodernebb művészet iránt megmutatkozó óriási érdeklődés egy új, fogékonyabb közön-

ség jelentkezését is mutatta. A kíváncsiság és a vásárlókedv végigkísérte a számos mű két sorozatban való bemutatását, majd az újdonságszámba menő aukciót.

E nagyszerű tárlattal a Könyves Kálmán kiállításai sorában új szakasz kezdődött. Az átépített szalon új, tágas termeinek kialakítása megteremtette a lehetőséget a zsúfolt, képraktár jellegű bemutatók helyett az ízlésesen rendezett intim, egyéni vagy csoportkiállítások létrehozására.

Az 1906 ősztől meginduló új szezontól kezdve, tíz éven át ősztől tavaszig szinte havonta jelentkezett új kiállításokkal a Műintézet. A vezetőség a művészek kiválasztásánál többnyire azok népszerűségét, közérthetőségét, tehát műveik minél biztosabb eladhatóságát vette figyelembe. A szalonok díszítésére szolgáló átlagos, problémamentes, olcsó művek jelentették a biztos sikert. A továbbiakban legjellemzőbb egyéni tárlatok mellett számos hagyományosnak nevezhető vegyes tárlatnak is helyet adott a Könyves Kálmán Szalonja. Az időnként megrendezett őszi, tavaszi, téli tárlatok vegyes anyaga az átlagos művásárt biztosító kiállítások szintjén maradt, ezeken is fel-feltűntek azonban jelesebb mesterek, mint az 1909-es őszi kiállításon Hollósy tizenhét művével. Bizonyos koncepció szerint válogatva, de ugyancsak vegyes anyaggal rendezett a Műintézet egyéb tárlatokat is. 1907-es akvarell kiállítása e grafikai technika első nagyszabású hazai bemutatkozása volt. A tárlaton többek között Nagy Sándor, Kriesch Aladár, Undi Mariska, Rippl-Rónai szerepelt néhány művel, de Neogrády Antal képei is jelen voltak. Hasonlóan eklektikus szellemű volt a női arcképeket, illetve a budapesti részleteket bemutató tárlat is. Ugyancsak rendkívül változatos anyag gyűlt össze a jellegzetes jótékony célú aukciókra.

A Könyves Kálmán Szalon legfigyelemreméltóbb tárlatai a progresszív művészi törekvések elkülönülését biztosító szűkebb vagy tágabb csoportos bemutatók voltak. Ilyen volt az „Ifjúság”, fiatal modern magyar festők műveinek igen jelentős kiállítása 1907-ben. Bár e társaság nem alkotott zárt csoportot, kiemelt hangsúlyt kaptak a rokon törekvések. A fiatal művészek jelentős hányadát a nagybányai művésztelep neos növendékei alkották. A harmincnál több művész között ott találjuk Boromisza Tibor, Czigány Dezső, Mikola András, Perloth Vilmos, de Erdely Viktor, Egry József, Gulácsy Lajos, Márfy Ödön, Nagy István nevét is. Az egyéni kiállítások újszerű formái mellett ilyen esetekben, mikor a művészek által képviselt legmodernebb törekvések együttes bemutatásáról volt szó, mutatkozott meg leginkább a hivatalos művészetpolitikától viszonylag független, önálló kiállító szalon jelentősége.

A Könyves Kálmánnak a progresszív magyar művészet szempontjából másik legkiemelkedőbb tárlata a „keresők”, a későbbi Nyolcak itt megrendezett első csoportos bemutatkozása volt. A kiállítást a közönség elutasító magatartása miatt nem követte további hasonló jelentőségű modern tárlat a Műintézetnél, azonban az 1911-ben megrendezett Pór Bertalan kiállítás bizonyítja, a Könyves Kálmán nem fordított háttal végleg a modern magyar művészet legradikálisabb irányának. 1917-ben az ugyancsak Nyolcak-tag Orbán Dezső műveiből rendeztek gyűjteményes tárlatot.

E radikális művészi törekvésekkel szemben biztosabb üzleti sikert ígértek az 1900-as évtized végétől a polgári intimitást faggató, gyakran erotikus szecessziós vagy titokzatos, sejtelmes szimbolista jellegű művek. Ezekben az években egyre erőteljesebb nyitottság kezdett érvényesülni a Könyves Kálmán kiállítás politikájában, nőtt a divatos európai művészeti áramlatok szerepe. Igen fontos volt a Műintézet beinduló, külföldi művészek anyagából rendezett kiállításainak sorában a berlini szecesszió kiemelkedő mestereinek első hazai tárlata. Ezt követte a szecessziós-szimbolista lengyel művészeti egyesület, a Sztuka, és a hasonló szellemű belga akvarellista klub bemutatkozása, illetve Pascin, Kubin, E.M. Lilien és Hermann Struck grafikusok műveinek bemutatása többek között.

A magyar művészeket bemutató tárlatokon is az évek előrehaladtával szinte teljesen háttérbe szorult a műcsarnoki művészet, s átadta helyét a nemzetközi jelenségekkel szorosabb kapcsolatot mutató műveknek. A korábban oly népszerű szalonzsánerek szerepét átvette a modernebb felfogást tükröző, korszerű, demokratikus művészeti ág, a grafika, s ezen belül is a karikatúra szerepe növekedett meg. Ezek a művek igen kelendőek voltak „érdekes” témáik mellett olcsóságuk miatt is. Szembetűnő, hogy a Könyves Kálmán tárlatai között igen sok karikatúra kiállítást találunk. Több magyar művész, Faragó, Kóber, Józsa, Vészi Margit s neves külföldiek, Wilke, Reznicek mutatkoztak be, de nemzetközi karikatúra kiállításokat is rendeztek a Könyves Kálmánnál. A szecesszió nemzetközi folyóirataiban, a *Simplicissimus*, *Asiette Aux Beurre* hasábjain publikáló grafikusok a szecesszió vonalkultúráját, mondén témáit megjelenítő lapjaikat kínálták a magyar közönségnek.

A Könyves Kálmán tárlatai között a szobrászat jóval kisebb szerepet játszott, mint a festészet vagy a grafika. Egyéni szobrászati kiállítást csak a tizes években rendeztek, a bemutatott szobrász műveit egy-egy festő anyagával párosítva. Jellemzőbb volt az egyéni tárlatoknál a kispasztikák általános, folyamatos jelenléte a különböző tárlatokon. Ezeknek a szobroknak egy részét a Műintézet sokszorosított kisbronzai alkották. Emellett 1907-ben külföldi mesterek kisbronzait mutatta be a Szalon, főként akadémista műveket. A következő években megjelenő új, önálló szobrászati anyag a szecesszió és a szimbolizmus körébe sorolható, így Kalmár Elza 1909-ben kiállított táncosnői, Kisfaludi Strobl Zsigmond aktjai, Franz Barwig és Betlen Gyula, illetve a konstruktívabb felfogású Vedres Márk szobrai.

Az iparművészet szerepe igen elenyésző volt a Könyves Kálmán Szalon programjának kialakításában. Az egyetlen, modern iparművészeti munkákat bemutató tárlat Lakatos Artur egyéni kiállítása volt, amely a művész különféle irányú művészeti tevékenységeit egységben kívánta bemutatni. A festmények mellett gobelinek, szövött anyagok, csomózott szőnyegek, kisebb dísz tárgyak kerültek kiállításra teljes bútoregységek, szecessziós enteriőrök keretében.

Olyan kisebb, egyedi tervezésű iparművészeti tárgyak előfordulhattak egyéb tárlatokon is, mint Tornai Gyuláné Kövér Ilona hímzett selyempárnái az 1907-es Szikszay kiállításon, de a kiállítási katalógusok ezeket nem említették.¹⁰⁷ Hagyományos iparművészeti tárgyakat mutatott be a nagyszabású jeruzsálemi iparművészeti kiállítás. A Műintézet az első években kiállítási katalógusaiban hirdette, hogy a termeiben látható szőnyegek és bútorok, melyek valószínűleg a Szalon berendezéséhez tartoztak, mely raktárakból valók.

A Könyves Kálmán Műintézet külföldön rendezett kiállításai

A Műintézet külföldi tárlatairól a szórványos adatok miatt nem alkothatunk teljes képet, sem kiállítási katalógusok, sem a rendszeres hírlapi kritikák nem tudósítanak róluk folyamatosan.

A Könyves Kálmán első tárlatait külföldön, német városok műkereskedéseiben rendezte 1903 őszén. Lipcsében a Pietro del Vecchio műkereskedésben, Hamburgban a Louis Bock und Sohn Kunstssalon-ban, Münchenben az Otto Helbing Salon-ban, Drezdában a Sächsischer Kunstverein termeiben állított ki.¹⁰⁸ 1908-ban a Nagymező utcai Szalonban mutatták be magyar grafikusok a berlini Amsler és Ruthardt műkereskedőknél megrendezésre kerülő kiállításuk anyagát.¹⁰⁹

A egyes csoporttárlatok mellett egyéni anyagból is rendezett kiállításokat a Műintézet külföldön. Boemm Ritta festőnő 1909-es budapesti kiállítása után az el nem kelt képeket „külföldi körútra”, szintén német városokba vitték,¹¹⁰ ahogy Glatz Oszkár műveiből is sikeres kiállításorozatot rendeztek 1912-ben a már említett német műkereskedésekben.¹¹¹

A Könyves Kálmán Műintézet szellemi arculatát, tárlatait, műlapjainak s egyéb kiadványainak sorát meglehetősen eklektikus felfogás jellemezte. Az átlagközönség ízlését a konzervatív műcsarnoki művek kezdeti túlsúlya után a szecesszió és szimbolizmus commercializálódott termékeivel kívánta kielégíteni. Ennek ellenére tevékenységének egyik legfigyelemreméltóbb vonása az volt, hogy a biztos anyagi sikert jelentő, az átlagközönség ízlését kielégítő művek közzététele mellett nem kis teret biztosított az újszerű, éles vitákat kiváltó progresszív művészeti törekvések szerepeltetésének is. Ezt elsősorban a magyar művészet vonatkozásában tette. Jellemző módon külföldi kiállításai közül következetesen elmaradtak pl. a francia posztimpresszionisták, szemben a Nemzeti Szalon és a Művészház tárlataival.¹¹²

A Műintézet tevékenységének sokféleségét nem tulajdoníthatjuk csupán a minden ízlést kielégíteni szándékozó kereskedelmi politika eredményének, hiszen az ízlések sokfélesége a mély társadalmi változásokkal terhes kor velejárója volt. A fokozatosan felgyorsuló polgári fejlődés ellenére még továbbélő és részben a polgárosuló rétegek által is őrzött korábbi vizuális normák együttesen jelentkeztek, ötvöződtek a valóban újszerű, a modern polgári szellemiséget kifejező, az európaiság igényével fellépő nyitott művészeti jelenségekkel, s lényegében ezek a mozgások határozták meg a Könyves Kálmán Műintézet szellemi arculatát is.

A Könyves Kálmán Szalon kiállításainak jegyzéke. 1903–1917

1903.	nov. 27.	Állandó kiállítás
1904.	márc. 8.	Modern magyar festők tárlata
	ápr.	Újabb vegyes tárlat
	okt. 7.	Őszi tárlat
	nov.	Hollósy és tanítványai
	dec.	Karácsonyi tárlat
1905.		Állandó vegyes kiállítás
	okt. 24.	Csók István
	nov. 22.	Karácsonyi tárlat
1906.	febr. 1.	Rippl-Rónai József kiállítása
	márc. 1–3.	és aukciója
	nov. 7.	Kézdi-Kovács László
	dec. 6.	Pállya Celesztin
	dec. 29.	Faragó József
1907.	jan. 11.	Vajda Zsigmond
	febr. 7.	Szikszay Ferenc
	febr. 27.	Telepy Károly
	márc. 23.	Akvarell kiállítás
	ápr. 16.	Tavaszi tárlat
	máj. 8.	Kóber Leó
	jún. 5.	„Ifjúság”
	szept. 11.	Pállya Carolus
	okt. 2.	Pentelei Molnár János
	okt. 27.	Charles Palmie
	nov. 12.	Nagy Zsigmond
	dec. 4.	Ujváry Ignác
1908.	jan. 4.	Zombory Lajos
	febr. 7.	Zemplényi Tivadar

1908. márc. 5. Déri Kálmán
Magyar grafikusok
ápr. 1–3. Aukció a Gyermekvédő Liga javára
ápr. 22. Berlini festők – Liebermann, Corinth, Slevogt, Leistikov
máj. 20. Hollósy, Feiks Jenő, Feiks Alfred, Jules Pascin, Alfred Kubin, Kóber Leó
szept. 27. Józsa Károly
nov. 25. Téli tárlat
dec. 18–22. Aukció a Hírlapírók Nyugdíjintézete javára
1909. jan. 27. Boemm Ritta és Boemm Tivadar
ápr. 23. Márk Lajos parodisztikus tárlata közben Nagy Endre humoros tárlatvezetése
máj. 4–6. Aukció a Gyermekvédő Liga javára
máj. 15. Franz Courtens
szept. 15. Kövér Gyula
okt. 13. Őszi tárlat
dec. 3. Olgyay Ferenc
Kalmár Elza
dec. 17. Pekár Gyula felolvasása Beáto Angelico angyalairól
dec. 31. Új képek – Berény, Czigány, Czóbel, Pór, Kernstok, Márffy, Orbán, Tihanyi, Jakobovits
1910. jan. 19. Sztuka – lengyel művészeti egyesület
febr. 24. Hollandi mesterek
márc. 24. A Képzőművészeti Főiskola növendékei
ápr. 20. Nemzetközi humorisztikus kiállítás
máj. 25. Crcic Klement horvát festő
Belga Akveralista Klub
szept. 18. Kiss Rezső
okt. 13. Greguss Imre
okt. 30. Hollósy és tanítványai
Feiks Jenő, Feiks Alfred
nov. 12. Paál László
közben előadássorozat: Bárdos Artur, Gerő Ödön, Lázár Béla, Rózsa Miklós, Kempflen Hugó
1911. dec. 7. Lakatos Artur
jan. 5. Raffaelli
Skót mesterek
F. Rezniczek, R. Wilke
jan. 29. Pór Bertalan
közben: Diner Dénes Rudolf felolvasása
irodalmi est
márc. 1. Nikolas Tarkhoff orosz festő
márc. 30. Női arcképek
ápr. 26. Balla Béla
közben: Forró Pál felolvasása
jún. 1–3. Aukció az Ingyentej Egyesület javára
szept. 21. Vészi Margit és Kubinyi Sándor
okt. 12. Varga Emil és Csuzy Károly

1911.	nov. 8.	Kóber Leó
	dec. 7.	Pállya Celesztin
1912.	jan. 14.	Barta Ernő
	febr. 15.	Modern francia festők Storm van Gravensande holland grafikus
	márc. 6.	Nagy Vilmos
	ápr.	Francia grafikusok és humoristák
	szept. 25.	Bánsági Vince és Beer Frigyes
	nov. 19.	E. M. Lilien (a Múlt és Jövő rendezésében)
	dec.	Palmie, Laboschin, Zoir
1913.	jan.	Oskar Laske és Franz Barwig
	febr.	Ifjú Művészek Egyesülete
	márc. 9.	Pogány Margit és Betlen Gyula
	márc. 13.	Huszár Géza japán gyűjteményének aukciója
	?	Jeruzsálemi iparművészeti munkák
	nov.	Balla Béla, Iritz Sándor, Pataki Sándor
	dec.	Kubinyi Sándor
	dec.	Budapest kiállítás
1914.	jan. 10.	Boromisza Tibor
	febr. 5.	Hermann Struck közben előadások a Múlt és Jövő rendezésében
	febr. 24.	Szende Dezső
	márc. 29.	Widder Félix Scholtz K. F. Róbert
1916.	jan.	Garai Ákos és Honti Nándor
	ápr. 12.	Bér Dezső
	okt. 15.	Bálint Rezső
	nov. 4.	Nagy István
	nov. 15.	Kóber Leó
	dec. 22.	Márton Lajos
1917.	ápr. 14.	Orbán Dezső

JEGYZETEK

1. Könyves Kálmán címszó. Révai Lexikon Budapest, 1915.

2. Corvina 1891. szeptember 10., Corvina 1895. július 20.

3. Magyar Életrajzi Lexikon, ill. Corvina 1906. augusztus 10. szerint Petrik Géza 1896-tól 1906-ig volt a Könyves Kálmán üzletvezetője.

4. Révai Ödön címszó. Révai Lexikon pótkötet Bp., 1924.

5. Horváth Géza ünneplése. Corvina 1913. júl. 30.

6. Kiváló Műlapok Jegyzéke. (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény (Bp. Gy.): Bq 704/7).

7. A műlapkatalógusok kisméretű reprodukcióin az AG és az MSM rövidítés szerepel, ez utóbbi azonos lehet az 1909-ben alapított Magyar Sokszorosító Műipar vállalattal.

8. Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története (Bp., 1960) szerint Heckenast, Wagner, Rózsa-

völgyi, Emich, Légrády stb. cége foglalkozott műlapkiadással; a századfordulón Egyházy Agoston és Társa, Légrády és az Eggenberger-féle könyvkereskedés pl.

9. Simonyi Miksa műkereskedése pl. 1901-ben így hirdet a Műcsarnok tavaszi kiállítás katalógusában: „Közvetlen összeköttetésben (áll) valamennyi nagy világhírű angol és francia műkiadó intézetekkel. A londoni és párizsi műkereskedőkkel egyidejűleg minden jobb, újonnan megjelent acél- vagy rézmetszetű kép nálunk is kapható, s állandóan raktáron van.” A nagyszámú külföldi műlap ellen emel szót a Corvina 1903. szept. 20-i számában idézett Esti Hírlap cikk.

10. A Révai Testvérek kiadványa volt pl. Kiss József verseinek a nagybányai művészek által illusztrált kiadása; a Könyves Kálmán 1898 előtt kiadott műveit jórészt Pataky László illusztrálta.

11. A Műintézet zeneműveket még adott ki a későbbiekben.

12. „eredeti reprodukciók jogainak megváltásával, a képek, metszetek, szobrok sokszorosításával intenzíve még csak egy cég foglalkozik, a Könyves Kálmán.” Művészet 1905. 409.
13. Könyves Kálmán címszó. Révai Lexikon Bp., 1915.
14. Corvina 1906. febr. 30.
15. Gárdonyi G.: Krisztus temetése... A Könyves Kálmán Értesítője Bp., 1902.
16. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
17. A Hét 1903. nov. 29. Ernst Lajos: Két indítvány a magyar művészet jövője érdekében. Műcsarnok 1900. máj. 20.
18. Műcsarnok 1900. dec. 23.
19. A Könyves Kálmán Értesítője 1902.
20. A Budapesti cím- és lakásjegyzék 1894-es kötete szerint a VIII. ker., Kerepesi út 19. sz. alatt Műkereskedési és arcképfestészeti vállalat is működött; az 1898-as kötet szerint ugyanott volt Szentés Imre képerkereskedése. Az 1902/03-as kötetben a Könyves Kálmán irodalmi és könyvkereskedelmi Rt. a kép- és képkeretkereskedéseknél is hirdet.
21. Corvina 1903. szept. 10.
22. Új Idők 1903. nov. 29.
23. Albatrosz: Nemzetközi műpiac. Műcsarnok 1899. 298.; Ernst, L. indítványa a balkáni piac meghódítására. Műcsarnok 1900. máj. 20.
24. A magyar művészek külföldi szereplései, egyéni pályáktól eltekintve, a 90-es években indulnak meg. A nagyszabású, nemzetközi anyagot felvonultató kiállításokon vesznek részt a hivatalosan támogatott vagy magánjellelű csoportok. A magyar művészek nemzetközi tárlatokon való szervezettebb hivatalos szerepeltetésére 1904-ben Berzeviczy Albert közoktatási miniszter tesz lépéseket. A Keller és Reiner, valamint a Schulte cég berlini műkereskedéseiben pedig maguk a német műkereskedők szerveztek magyar tárlatot 1900-ban.
25. Kiváló Műlapok Jegyzéke Bp., 1904.
26. Corvina 1904. dec. 30.
27. „E raktárak egyikében még ládákban pihen a Rippl-Rónai oroszországi kiállításának gyűjteménye...” Kiváló Műlapok Jegyzéke Bp., 1904.
28. Műcsarnok 1901. febr. 17.
29. Lyka: Közönség és művészet... Bp., 1982.
42. A Budapesti cím- és lakásjegyzék alapján 1890-ben 6 képerkereskedés és 5 mű- és zeneműkereskedés, 1901-ben 41 kép- és képkeretkereskedés hirdet, pl. Hegedüs Zsigmond VI., Andrássy u. 17. Olajfestmény, lakásdísz és díszműáru kereskedő; Teichner Gyula V., Dorottya u. 4. Kép-, képkeret és díszműáru nagy raktára.
30. Lyka: Közönség és művészet... Bp., 1982.
- 37.
31. Művészet 1902. 665.
32. Műcsarnok 1898. máj. 1.
33. Műcsarnok 1900. febr. 10.
34. K. K.: Állandó művásár. Műcsarnok 1898. nov. 27. A résztvevők bevezetésével a Műcsarnok is megpróbálkozott, a Singer és Wolfner cég finanszírozása mellett, de a vállalkozás kudarcot vallott.
35. Műcsarnok 1899. 254.
36. Lyka: Miképpen lehetne művásárt teremteni. Műcsarnok 1899. nov. 26.
37. Műcsarnok 1900. febr. 4.
38. Műcsarnok 1900. máj. 20.
39. Radó Ignác: A művásár föllendítése. Műcsarnok 1899. jan. 20.
40. Művészeti Krónika 1904. jan.
41. Művészet 1905. 409.
42. Könyves Kálmán címszó. Révai Lexikon Bp., 1915.
43. Pl. 1908-ban a Hírlapírók Nyugdíjintézete javára rendezett aukción Medgyasszay Vilma, Varsányi Irén, Pálmay Ilka, Petráss Sári és több más neves színész nő közreműködött. (Az Újság 1908. dec. 17.)
44. L. a Könyves Kálmán Szalon kiállításainak jegyzékét.
45. A Nyolcak 1909-es kiállítása kapcsán felmerülő kérdéseket a Galilei körben vitatták meg.
46. Az Újság 1908. nov. 14.
47. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
48. Már az első adatok azt mutatják, hogy a vásárlások aránya jelentősen megnőtt. A Művészeti Krónika 1904. februári száma szerint a Műcsarnok akkori téli tárlatának 8 hete alatt 50 000 látogató után 26 000 K vásárlást könyvelhetnek el, míg a Könyves Kálmán az utóbbi 4 hét alatt 1500 látogató után 12 966 K forgalmat bonyolított le.
49. 1904 őszén az Eggenberger könyvkiadó nyitott műkereskedést. Viszonylag igénytelen, a vásárlásokkal párhuzamosan megújuló tárlatokat rendezett műcsarnoki festők műveiből. 1906-ban állami támogatással nyílt meg az Uránia műkereskedés, mely szintén a „limonádé és málnaszörp pikurát” támogatta, de időnként nivós egyéni és csoport kiállításokat is szervezett. Fontos szerepet játszott az Uránia tárlatain a modern iparművészet is. Ez utóbbi műkereskedés 1908-ban beolvadt a Könyves Kálmán Müintézetbe.
50. Révai Ödön címszó. Révai Lexikon pót-kötet Bp., 1924.
51. Magyar posztimpressionisták c. kiállítás sorozat: I. A kompozíció, II. A csendélet, III. Modern grafika (a katalógus adatai szerint a jelen kiállítás a XVII./4. év 103. (XXXIV.) tárlata).
52. A műfaji besorolás ebben a fejezetben a Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq. 704/7) fejezeteire illetve a műfajok aránya megváltozásának ismertetése a műlapkatalógusok összességére támaszkodott.
53. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
54. Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története Bp. 1960. 102.
55. Az OMKT műlapkiadásának megszűnése 1897-től valószínűleg kapcsolatban állt a Könyves Kálmán műkiadó tevékenységének beindulásával.
56. Pl. Koroknyai: Mátyás király Bécs előtt, Pap Henrik: Nógrád várának visszafoglalása.
57. Műcsarnok 1899. jún. 4., Műcsarnok 1900. jan. 7.
58. Műcsarnok 1900. szept. 30.
59. Műcsarnok 1901. márc. 17.
60. A Müintézet több ikuruc kori jelenetet és első világháborús festményt sokszorosított.
61. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
62. Thorma: Aradi vértanúk, Iványi-Grünwald: Bércek között pl.
63. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
64. 124 vallásos tárgyú műlapból 30 db Mária kegykép volt.
65. Tájékp a műlapok között 1901-ig nincs, 1904-ben 5–10% körül, 1913-ra 20% körül volt.
66. Pl. Iványi-Grünwald Bélától és Glatz Oszkártól néhányat.

67. Életkép 1904-ben kb. 240 műlapból kb. 100, 1913-ra kb. 1200 műlapból kb. 500 volt.
68. A Magyarok bejövetele című művet a világ legnagyobb fametszeteként emlegették.
69. Lyka: Festészeti életünk... Bp., 1954. 93. szerint a Könyves Kálmán litográfia sorozata album formában jelent meg, ez ellen szól azonban az, hogy a Révai Lexikon a Műintézet felsorolt albumai között nem említi. A Szépművészeti Múzeum könyvtárában sem található, ahol a század eleje óta következetesen gyűjtik a magyar művészeti albumokat is. Az album forma ellen szól a litográfiaik igen eltérő mérete is.
70. Lyka: uo.
71. Magyar Művészet 1890–1919. Bp., 1981. 444.
72. Magyar Iparművészet 1903. 297.
73. Új Idők 1904. febr. 28.
74. A Művészeti Krónika 1904. febr. 15-i száma 12 művész 18 litográfiáját említi, ezek egy része az MNG Grafikai Gyűjteményében megtalálható.
75. Lyka: Festészeti életünk... Bp., 1954. 93.
76. Pl.: Czákó Elemér, Gottermayer Nándor.
77. Az album kétféle formában, fűzve és dobozban, eltérő fedélrajzzal jelent meg.
78. Az albumban 4 db, a lapok zömétől eltérő módon, raszteres nyomással sokszorosított tónusos rajz is található, melyek eredetije 1897–1899 között készült. Az albumban kiadott tollrajzok eredetije csaknem ugyanebben a válogatásban egy angol gyűjtő ajándékként kerültek az MNG Grafikai Gyűjteményébe.
79. Művészet 1914. 93.
80. Művészeti Krónika 1912. okt. 15.
81. A reprezentatív mű bevezetőjét Riedl Frigyes írta.
82. Az első katalógusról a Műcsarnok 1901. dec. 16-i száma tudósít, ugyanerről az első műlapkatalógusról, mely színes illusztrációkat tartalmazott, a Könyves Kálmán Értesítője megjegyzi: „hasznló Magyarországon még nem jelent meg” (1902. febr.). A következő Kiváló Műlapok Jegyzéke című katalógusokat 1904, 1906, 1909, 1913-ból ismerjük.
83. A Könyves Kálmán Értesítője elemzéseinek nagy részét a Horváth családdal rokonságban álló Thury Zoltán író írta, de Gárdonyi Géza is írt műismertetést.
84. Művészeti Krónika 1912. ápr. 1.
85. Művészeti Krónika 1912. okt. 15.
86. Műcsarnok 1900. dec. 9.
87. Magyar Művészet 1890–1919. Bp., 1981. 468. idézi Lyka Károly cikkét a kérdésről.
88. Műcsarnok 1898. febr. 19.
89. Műcsarnok 1900. dec. 9.
90. 1904-ből ismerjük a Párizsban élő magyar származású szobrász, Tony Szirmai Könyves Kálmánhoz írt levelét, amelyben a kiadó felkérésére vállalkozik a plakettek készítésére, de a történeti téma helyett, amire a Műintézet megbízása szól, inkább vállal zsánerjellegű feladatot. MTA Kéziratár Ms 5359/139.
91. A Róna-féle öntőműhely megalakulásáról 1905. decemberében tudósítanak a lapok. 1906. decemberében Pállya Celesztin kiállításán külön teremben mutatták be a Róna-féle öntőműhely termékeit.
92. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/1).
93. Thury Zoltán: Könyves Kálmán. Budapesti Újságírók Egyesülete Almanachja 1905.
94. Új Idők 1903. nov. 15. fotót közöl a lipcsei kiállító helyiségéről.
95. Az első műkereskedésről részletesen tájékoztat a Kiváló Műlapok Jegyzéke 1904.
96. PARET, P.: Die Berliner Secession. Berlin, 1981. ismerteti a Cassirerek berlini Galériáját. 104.
97. Kiváló Műlapok Jegyzéke 1904., 1906.
98. Az Újság 1906. febr. 10., 1907. febr. 12.
99. Új Idők 1906. nov. 11.: fotókat is közöl a Műintézetéről.
100. Új Idők 1903. dec. 6.
101. Új Idők 1904. nov. 13.: fotókat is közöl.
102. Művészeti Krónika 1904. jan.
103. Művészeti Krónika 1905. dec.
104. A Hét 1903. nov. 29.
105. Művészeti Krónika 1904. márc.
106. A Művészeti Krónika közli a vásárlásokat 1904. januárjától 1905. decemberéig folyamatosan, a művészek, a művek és a vásárlók megjelölésével.
107. Az Újság 1907. febr. 5.
108. Művészeti Krónika 1904. febr.
109. Az Újság 1908. márc. 5.
110. Az Újság 1909. febr. 7.
111. Művészeti Krónika 1912. ápr.
112. Csupán Nikolas Tarkhoff – Párizsban élő orosz festő műveiről jegyzi meg Az Újság 1911. febr. 26-i száma, hogy Gauguin és Van Gogh hatása figyelhető meg képein.

Erika Szurcsik-Molnár: Geschichte der Kunstanstalt „Könyves Kálmán” von 1891 bis zum ersten Weltkrieg

Im Kunstleben Budapests spielte um die Jahrhundertwende und zu Beginn unseres Jahrhunderts die nach einem ungarischen König des Mittelalters benannte Kunstanstalt „Könyves Kálmán” eine besondere Rolle. Die Tätigkeit und die Geschichte dieser Anstalt, die in der Herausgabe von Kunstblättern, im Kunsthandel und in der Organisation von Kunstausstellungen gleichermassen eine herausragende Bedeutung hatte, wurde bisher nicht bearbeitet.

Die Firma wurde 1891 als literarische Aktiengesellschaft begründet, Ende der 90-er Jahre beschäftigte sie sich nur mehr fast ausschliesslich mit der Herstellung von Kunstblättern und errang auf diesem Gebiet bald die Monopolstellung. Im Jahr 1903 eröffnete die Anstalt die erste moderne Kunsthandlung in Budapest, die bald auch durch einen Ausstellungssalon für zeitgenössische Kunst erweitert wurde. Im Salon wurden die modernen Richtlinien des Ausstellungswesens befolgt, intime Einzelausstellungen und

Gruppenausstellungen veranstaltet. Die Kunstanstalt folgte in ihrem Geist und ihrem Angebot dem Vorbild der modernen europäischen, vor allem aber deutschen Kunstsalons. Die Ausstellungen und besonders die Veröffentlichungen der Kunstanstalt waren von der allgemein verbreiteten, kommerzialisierten Atmosphäre des Jugendstils und des Symbolismus gekennzeichnet, obwohl sie von Zeit zu Zeit auch den progressivsten ungarischen Kunstbestrebungen zur Öffentlichkeit verhalf.

Entstehung und Wirken der Kunstanstalt „Könyves Kálmán“ zeugen von der auch im Ungarn der Jahrhundertwende zur Geltung gekommenen Tendenz der Differenzierung des Kunstlebens und der Wandlung der Mäzenatur.

FERENCZY NOÉMI MŰVÉSZI ÉS TANÁRI MUNKÁSSÁGÁNAK ESEMÉNYTÖRTÉNETE

Ferenczy Noémi 1913-ban a középkori francia tapisserie hagyományait követve indult el művészi útján. 1916-ban jelentkezett először műveivel a nyilvánosság előtt, a Ferenczy család közös kiállításán. Öt évvel azután, hogy tanulmányait megkezdte, szellemi és kézműves teljesítményét tekintve egyaránt maradandó művekkel állt közönség elé. Bár kezdetben kimutatható kárpitjain a francia középkor, illetve az itáliai korareneszánsz hatása, műveinek dekoratív megjelenésén kívül már ornamentális előadásának egyéni voltát értékeli az első kiállítási kritika.¹

Pályakezdő életszakaszának lezárulásával rátalál egyéni hangjára. Filozófikus gondolatok foglalkoztatják: műveiben ember és természet kapcsolatát kutatja, majd – továbblépve a passzív vegetáción – a céllal cselekvő, a dolgozó ember jelenik meg kárpitjain. A természet – elsősorban a növényvilág – és az emberi lét viszonyáról gondolkodó művész elfogadja és átéli a szoros összetartozás eszméjét. Ez a gondolatkör a századvégi szimbolizmus panteista, pánszimbolikus ágához kapcsolja, csakúgy, mint a kifejezés formái, színbeli eszköztára. Az összefüggés ismereteken, ösztönös affinitáson és tudatos kapcsolatteremtési törekvéseken alapul. Művein az ábrázolást felváltják a korrespondenciák, a közvetlen közlést a szimbólumok. Fogalmazásmódja egyre következetesebben válik nagyvonalúbbá, formavilágának leegyszerűsödéséből műveinek monumentalitása következik.

Ferenczy Noémi tisztában van a középkornak a századvégen újraéledt és a preraffaeliták és a francia szimbolizmus példáin át egyéni irányban továbbfejleszthető virágszimbolikájával, a növényi és emberi lét egymásra vonatkoztatásának gondolati és képi lehetőségeivel. E köré a gondolat köré csoportosuló műveiben kifejezésre jut, hogy a természet nagy egészének emberek, állatok, s a növényvilág egyedei egyenrangú, egymásra utalt, közös sorsú részei (Harangvirágok, 1920.).

Művei másik nagy csoportjában a különbözőesen van a hangsúly: az ember a munka által és szociális lény mivoltában különbözik az élővilág többi speciesétől. Az „emberség”-nek ezt az ismérvét Ferenczy Noémi munkaábrázolásokon és az emberek testvéri összetartozását jelképező műveken keresztül ragadja meg (Ásó ember, 1922; Nővérek, 1921.).

Önálló, egyéni stílusának kibontakozásától kezdve vesz részt rendszeresen kiállításokon, elsősorban, mint a Nagybányai Festők Társaságának tagja, a festőtelep tárlatain. Nemzetközi kiállításra 1924-ben kap először meghívást.

A felnőtté érő Ferenczy Noémi nemcsak művészetében talál rá egyéni hangjára, világ-nézete is kialakul és ez egyben politikai állásfoglaláshoz is vezet.

A Ferenczy-család gyermekeinek neveltetése alapot adott a modern eszmeáramlatok befogadására. Nagybányai otthonuk magasrendű szellemi légköre, az emberi gondolkodás különböző irányait kísérő figyelem sokféle oldalról hatott az alakuló értelemre. Herbert Spencer pozitivistá filozófiája és Marx tanai egyaránt érdeklődést váltottak ki e körben. Az olvasmányai megválasztásában különösen igényes apa előkelően tartózkodó magatartása ugyanolyan mértékben hatott, mint az irodalom és filozófia terén sokoldalúan tájékozott, szociális érdeklődésű anya példája. A felnövekvő ikrek, Béni és Noémi rokonszenve a kommunista eszmék felé fordult, és fiatalon érdekeltté váltak az erdélyi munkásmozgalomban. Vállalt feladataik – sztrájk-szervezés, röpirat-terjesztés – az államrenddel való összeütközésig vezettek. Ennek megtorlása, Kolozsváron való néhány hetes fogvatartása

után Ferenczy Noémi visszahúzódott a politikai események sodrából. Az „emigrációs művészet” fontos európai központjai, Bécs és Berlin művészeti életéhez azonban ő maga is szorosan hozzátartozott, a Tanácsköztársaság bukását követően emigrált fivérével, Ferenczy Bénivel együtt.

Az 1924-ben Bécsben, a Sezession épületében rendezett nagyszabású nemzetközi kiállításon² Ferenczy Noémi mint Baia Mare-i illetőségű romániai művész vett részt. A tárlat a világháború befejezését követő évek művészi törekvéseinek bemutatására vállalkozott. Emellett fontos célja volt, hogy különleges hangsúlyt adjon az osztrák fővárosnak, mint művészeti központnak. A kiállítás rendezői Ausztriában sok esetben addig nem ismert művészek alkotásait bemutató széles, változatos művészi tablót tártak Bécs közönsége elé. Két magyar művész kapott meghívást,³ de nemcsak Ferenczy Noémi, Czóbel Béla sem magyar művészként szerepel a katalógusban. Czóbel 1920-ban, hosszabb hollandiai tartózkodás után Németországba költözött, ahol 1925-ig dolgozott. A katalógus mint berlini művészt tünteti föl.

Az erdélyi lapok hazafias büszkeséggel számolnak be a nagybányai Ferenczy Noémi nemzetközi tárlaton aratott sikeréről: „...kiemelésre érdemesnek tartjuk azt a tényt, hogy nemcsak Romániát, hanem az egész európai gobelin-művészetet is egyedül a nagybányai Ferenczy Noémi reprezentálja, s hogy C. Ferenczy Noémi gobelinjei nem mint iparművészeti művek, hanem mint a modern képszövés legértékesebb és legjellemzőbb reprezentánsai kerültek erre a szigorúan szelektált nemzetközi kiállításra.”⁴

Két évvel később Kolozsváron adott interjújában maga Ferenczy Noémi is önértzetesen nyilatkozik a bécsi sikerről, különösen arról az oldaláról, amely műveinek a dekoráción felülemelkedő eszmeiségét hangsúlyozza: „Hogy mennyire szorosan a festőművészet szakmájabelinek tekinti a képzőművészeti kritika az én gobelinjeimet, bizonyítja az a körülmény is, hogy 1924-ben az osztrák állam által Bécsben rendezett nemzetközi kiállításon a festmények közé tették a gobelinjeimet, és nem osztályozták külön, mint iparművészeti terméket...”⁵

1925-ben Ferenczy Bénivel közösen a Nemzeti Szalonban rendezett gyűjteményes tárlatán – kartonok és akvarellek sokasága mellett – 11 kárpit tanúskodott a Ferenczy Noémi filozófiájában, szemléletmódjában, stílusában bekövetkezett változásról. A kor legfontosabb hazai művészeti folyóirata, a Magyar Művészet nem fordított különösebb figyelmet a tárlatra, a napilapok azonban felfigyeltek, s ha rövid cikkekben is, de a kiállítás jelentőségét felmérve tudósítottak az eseményről: „Régen láttunk ilyen erős, tiszta, egyéni művészet jegyében fogant harmonikus és nívós anyagot, mint amelyet ez a rendkívül tehetséges művész-testvérpár sorakoztat fel...” Ferenczy Noémiről szólva: „Fantáziája szinte kifogyhatatlanul gazdag, komponáló érzékét és formalitását pedig fölülnyes biztonság, kifejező erő és egyszerűség jellemzi...”⁶

A megnyitóról szóló híradások arról tájékoztatnak, hogy a szakma tekintélyes képviselői várakozással fordultak a kiállítás felé, s a fővárosi vezetők is megjelentek a vernissage-on. A szakmai baráti kör az eseményre élénken reagált.⁷ A kiállítás idején Ferenczy Béni már évek óta Berlinben élt, Noémi a Romániához tartozó Nagybányán alkotott. Budapesti tárlatuk fogadtatása, az a tény, hogy 1926-tól a KUT tagjaiként a társaság kiállításain rendszeresen részt vettek,⁸ sőt a hivatalos zsűrik kiemelt elismerését is kivívták, felcsillantotta a budapesti letelepedés lehetőségét. Az emigráció külső okainál azonban sokkal szigorúbb gátként emelkedett a visszatérés elé az elveikhez való hűség, s Noémi esetében az erdélyi munkásmozgalomba való aktív bekapcsolódás.⁹ Elhatározásában erősítette az az érdeklődő figyelem, amellyel szűkebb pátriája, Erdély magyar értelmisége kísérte művészi munkáját. 1926-ban a Kolozsvári Újságíróklub adott helyet Ziffer Sándorral közös kiállításának. Tár-

latuk igazi nagy siker volt. Kritikák és előadások méltatták műveiket, elemezték a bennük megjelenő újat, a hagyománytól eltérőt: Ferenczy Noémi művein „nem látszik a naturalizmus és az azon túl törekvő művészi akarás küzdelme. A tárgyak nem önmagukat jelentik, hanem valami mást... tökéletesebbet, véglegesebbet: metafizikai szimbólumai az abszolút létnek.”¹⁰ A kiállítás adott alkalmat arra is, hogy az előadóművész jóbarát, Tessitori Nóra elkészítse forrásértékű interjúját Ferenczy Noémival. Írása fényt vet a művész pályakezdésére, s ismerteti addig megtett útját, alkotói indítékait.

1927-ben Nagybányán az István Szálló nagytermében rendezett kiállításon néhány művével részt vevő Ferenczy Noémit ugyancsak egyöntetű elismerés fogadja. A vélemények a nagybányai festészet aktuális jelenségeinek értékelésében megoszlanak, ám abban megegyeznek, hogy Ferenczy Noémi művei rendkívüli élményt nyújtanak a tárlatlátogatóknak.¹¹

1927 újra a nemzetközi elismerés esztendeje. Lipcsében az „Európai Művészet – 1927” című nemzetközi kiállításon vesz részt, és meghívják Bécsbe, ahol legfrissebben befejezett, Ébresztés című kárpitja szerepel a hozzá készült tervekkel, kartonnal együtt a „Das Werden eines Kunstwerkes” címmel rendezett kiállításon.¹²

Az álomból ébredés a képzőművészetekben régóta az emberré válás, az öntudatra ébredés szimbóluma: az értelem születése a tudatossá váló lény célratörő tetteinek forrása. Testvéri érzés fűzi egymáshoz a természet közegében élő embereket, de a felismerés, hogy létezik egy szigorúbb és szorosabb kötelék, az egymásrautaltság, az ébredés öntudatlan folyamatát irányított mozzanattá teszi: „ébresztés”. Az eszmélés pátozását, költőiségét a tudatos cselekvés realitása váltja fel.

Az Ébresztés bemutatására esett Ferenczy Noémi választása, részben azért, mert mindig a legújabbban elkészült mű áll a legközelebb alkotójához, illetve közvetlenül a befejezés után lehet leginkább együtt minden fázis dokumentuma. Nem kétséges azonban, hogy egyébként is jelentősnek tartotta művét, új alkotóperiódusa leglényegesebb stíluslemeit hordozó, szimbólumrendszerébe láncszemként illeszkedő alkotásnak.

A Hans Tietze ösztönzésére létrejött kiállítás célja, mint azt H. Buschbeck írja a katalógus előszavában, hogy a nézőt közelebb vezesse a művészethez, még differenciáltabbá tegye egy-egy mű élvezetét, s felébressze a műtárgy iránti tiszteletet.

Rangos mesterek sorában olvashatjuk a Ferenczy testvérek, Béni és Noémi nevét. A kiállítás 14 művész műveit mutatja be, elsősorban osztrák alkotókat, mint Gustav Klimt, Oscar Kokoschka, Egon Schiele, Anton Hanak. Egyedül Ferenczy Noémi műve képviseli a szövött falikárpit műfaját.

A katalógus nemcsak a műtárgyak jegyzékét közli, hanem – az élő művészek esetében – magától az alkotótól származó megjegyzéseket, melyek egy-egy munkafázissal kapcsolatban tájékoztatnak az alkotói szándékról is. E rövid mondatok jelentősége időközben óriásit nőtt. Előfordul, hogy egyedüli dokumentummá váltak, ha az azóta eltelt idő alatt az előtanulmányok nyoma veszett. Ezenkívül a személyes közlés erejével támasztják alá – analóg esetekben is – a késői kutató elemző munkáját, feltevéseit.

Hazai csoportkiállításokon való rendszeres részvétel mellett Ferenczy Noémi újabb külföldi bemutatkozására 1929-ben került sor. 1928–29 telét Berlinben töltötte, 1929. januárjában a Bellevuestrassé-n lévő Wiltschek Galériában állította ki műveit. Ez a tárlata a 20-as évek legnagyobb sikerét hozta számára. Elemző tanulmányok foglalkoznak műveivel, a berlini, kolozsvári, brassói, budapesti lapok mellett felfigyel kiállítására az angol iparművészeti folyóirat, a The Studio is. Valamennyi kritika lelkesen üdvözli a művészi alkotómunka és a kézműves mesterség magas szintű összefonódását Ferenczy Noémi művészetében. Max Osborn, a neves művészeti író komolyan mérlegeli műveinek a műfaj klasszikus mintáitól való különbözőségét. Elemző szavakkal emeli ki a gyűjteményből a legjobbnak

tartott Nővérek-et, meghajol a művész alapos mesterségbeli felkészültsége előtt, felfedezi a preraffaelitákkal való rokonságot, s rangsorolásában Ferenczy Noémit illeti meg az előkelőbb hely.¹³

Berlini Művészeti Krónikájában a Deutsche Tageszeitung kritikusa Max Wisslicenus és Wanda Bibrowicz,¹⁴ a kortárs német művészet, a szövött falikárpit műfajának művelői munkásságával veti össze Ferenczy Noémi művészetét. Ma is korszerű elvek alapján, tiszteletreméltó elfogulatlansággal, határozott hangon foglal állást a magyar művész alkotóelvei mellett.¹⁵

A Berliner Tageblatt Adolph Donath tollából közöl kritikát a Wiltschek Galéria kiállításáról.¹⁶ Nemcsak tényt közöl, amikor arról tudósít, hogy a magyar művész maga kivitelezi terveit, hanem értékeli az eljárás előnyeit. Ehhez módot ad az a kiállításrendezői koncepció, amely fontosnak tartja az előtanulmányok: tervek, kartonok bemutatását a meg-
szövött kárpit mellett.

A The Studio szívesen közli Elek Artur ismertetését a művészcsaládban született Ferenczy Noémiről.¹⁷ Kárpitjai motívumainak művészi átírásával összefüggésben a cikk felismeri a kézműves-technika ismeretéből, az anyag törvényeinek megértéséből fakadó előnyöket, végül párhuzamot fedez fel Ferenczy Noémi és a trecento művészete között a realitásigény és az eszközök megválasztása terén.

A Brassói Lapok arról tudósít, hogy „A kiállítást meglátogatta a német hivatalos élet minden kiválósága: Friedländer, az összes múzeumok vezérfelügyelője és a műgyűjtők társaságának elnöke, Schmidt dr., a Schlossmuseum igazgatója és Balzer professzor, a drezdai Állami Iparművészeti Múzeum igazgatója...”¹⁸ A szakemberek érdeklődése nem fejeződött be a kiállítás megtekintésével. Balzer professzor még február folyamán be szeretné mutatni a kiállítást múzeumában.¹⁹ Erre valóban sor kerül. Drezdában a kiállítást érdeklődéssel és elismerően fogadta a helyi kritika: értékelt a művész pályaindulásától megtett útját, hogy meglegelte a középkori kárpitművészet folytatható tradícióját, s hogy innen indulva új műveit művészi önállóság jellemzi. Méltatói párhuzamot vonnak a pillniti művészekkel, és Ferenczy Noémi művei láttán megalapozottnak ítélik a falikárpitművészet reneszánszában való reménykedést.²⁰

Berlini tartózkodása során Ferenczy Noéminek tehát nem volt hiánya erkölcsi elismerésben. A sajtó komolyan értékelő, sőt gyakran elragadtatott véleménye azonban sem itthon, sem külföldön nem jár együtt számottevő eladási lehetőséggel. Sikeres kiállítások sora, nemzetközi elismerés és a mindennapi megélhetésért folytatott elkeseredett küzdelem jellemzi – mint annyi más kortársát – Ferenczy Noémi életét is.

1923-ban Krizsán Sándor újságíróval kötött házassága két ember közös szegénységét eredményezi anyagi biztonság helyett. Megélhetésének egyetlen forrása, egyben az alkotás egyetlen lehetséges biztosítója a szakadatlan munka. A megmutatkozás vágya szorosan összefügg alkotói ambícióival, s noha kiállításainak igen fontos meghatározója az anyagi érdek, várja és örömmel fogadja az értő kritikát.

Ferenczy Noémi életformája a 30-as évek elejére alakul művészi terveinek megvalósításához alkalmassá. 1923-ban kötött házassága 1929-ben saját akaratából fölbomlik, ezután megpróbál Brassóban új egzisztenciát teremteni. Ebben barátai és volt férje, akivel a válás után továbbra is szép emberi kapcsolatot tart fenn, készségesen segítik. Brassót azonban maga is csak ideiglenes megoldásnak tekinti. 1928-ban már súlyosan nehezedik rá romániai elszigeteltsége, s tudja, hogy kiállításokon való részvétel mellett a személyes otlétre is nagy szüksége lenne, hogy ne szakadjon ki az európai művészeti élet áramából: lassan megérett az elhatározása, hogy Pestre telepszik. A döntő lépésre édesanyjának 1930. decemberében bekövetkezett halála után szánta rá magát.

1931-ben az Ernst Múzeum csoportkiállítására²¹ Brassóból küldte új műveit. Jelentkezése komoly elismerést váltott ki. Méltatói jó érzékkel mérték fel megtett útját. Dutka Mária pályaképet rajzol, s beilleszti azt a műfaj egyetemes és rövid magyar történetébe. Tisztázni igyekszik a gobelin-művészet festészettel való kapcsolatát, s ennek a kapcsolatnak Ferenczy Noémi műveiben felismerhető jeleit.²² Értékelése megegyezik Bor Pál írásával²³ abban, hogy mindketten a grand art rangján méltatják műveit. Dutka értékelése a művész tetszésével találkozik.²⁴

A jó pesti fogadtatás lendületet adott a Magyarországra való áttelepüléshez. Romániai egzisztenciájának felszámolásától lelkileg és fizikailag egyaránt kimerülten, mégis nagy munkakedvvel érkezik április második felében véglegesen Budapestre.²⁵

Rövidebb külföldi tartózkodások kivételével, amelyek néhány hónapnál sosem tartottak tovább, Ferenczy Noémi gyermekkorától állandó környezetben élt. Pályaválasztását, első bemutatkozását, hazai, majd külföldi sikereit végső soron Nagybányán élte át. Pályájának alakulását ottani környezete kísérte jóindulatú figyelemmel. Budapesten letelepedve viszonylag későn, de végérvényesen elérte az óhajtott függetlenséget. Ugyan nem idegenbe érkezett, sokféle szakmai, jóbaráti kapcsolat fogadta, életét mégis önállóan, csak saját magára számítva kellett ettől fogva szerveznie mind hivatásának gyakorlása, mind a napi tennivalók vonatkozásában. Az életkörülményeiben beállott gyökeres változás pozitív hatást gyakorolt művészi munkájára, legtermékenyebb alkotóperiódusát vezette be. Műveinek száma, tematikai változatossága, érzelmi telítettsége művészi biztonságról, kiteljesedésről tanúskodik. Ez újabb alkotókorszak szerves folytatása korábbi munkásságának. A művek szellemiségének vonatkozásában és formai, kompozíciós tekintetben egyaránt fokozatos, zökkenőmentes az átmenet. Érdeklődése középpontjában továbbra is az ember áll, a kifejezés módja az érzelmi vonásokkal gazdagabbá lett mondanivalóhoz igazodik.

A keskeny, álló formátumú, szűkre zárt keretben egyetlen emberalakot foglaló kárpitok végigkísérik élete utolsó esztendeiig Ferenczy Noémi munkásságát. A 30-as évek során azonban enyhül a kompozíció archaikus szigora. A frontalitásból kimozdult figurák ugyan továbbra is jelképszerűen statikusak, s munkájuk attribútumait hordozzák, arcuk azonban szelíden elgondolkozó kifejezést ölt, mozdulataikból eltűnik a szertartásosság. A mindennapi munkájában életcél és örömet találó ember csendes békességének kifejezése váltja fel a korábbi ünnepélyes hangot (Piros korsós szőlőmunkásnő, 1929.). A cselekvő ember pedig egyre szélesebb, gazdagabban bemutatott környezetben jelenik meg (Zsindelyező, 1935.).

Ember és természet kapcsolatának kifejezésében is változás állt be: az óda magasztossága felől a személyes líra gyengédebb hangjaihoz érkezett el Ferenczy Noémi. A természeti környezettel lelki harmóniában élő, de passzív szerepű ember alakját magányosan vagy egymás közelségében csendes elmélyedéssel munkálkodók váltják fel. Kertekben, irtásokon merengő arcú, de céltudatos emberalakok dolgoznak. A növényvilág életének lassú folyamatai már nem nélkülük mennek végbe (Fahordók, 1932.).

1931-ben, az Ernst Múzeumban rendezett kiállításának kedvező fogadtatása nemcsak elismerő sajtóvisszhanggal járt, szerény megrendelések is követték. Műveinek egyéni hangja, színvilága, a kifejezés módja utat talált a magánember felé, aki azonban magának tartotta fenn a témaválasztás jogát. Így 1932-ben újra bibliai motívum jelenik meg egyik művén. Madonnájában azonban a téma általános emberi tartalma kap hangsúlyt. Míg Ferenczy Noémi kárpitjainak emberalakjai alig viselik magukon a nemek megkülönböztető vonásait, újabb kárpitjain nőalakjainak testtartása, gyengéd mozdulata, arckifejezése hangsúlyozottan nőies (Madonna, 1932.; Bárányos, 1935.).

Műveinek érzelmi gazdagodása híveket szerzett a művésznek. A lírai hang kedvező rezonanciája azonban nem azonos a megértéssel. Ezekben az években különös kontraszt jön létre

pályája művészettörténetileg fontosnak ítélt, érvényesülést bizonyító eseményei és művészi magányossága között.

A lendületes alkotómunka mellett rendszeres kiállítótevékenység jellemzi Ferenczy Noémi új alkotóperiódusát. Ebben az évtizedben jelenik meg munkásságáról az első – és életében az egyetlen – önálló könyv, Tolnay Károly monográfiája.²⁶ Ezekben az években vállalja először magára a művészpédagógus sok vesződséget, energiát igénylő, s oly bizonytalan végeredményű munkáját, s az évtized meghozza első állami megbízását is.

A Műcsarnok és a Nemzeti Szalon csoportos kiállításain (köztük a KUT tárlatain) jelenléte megszokottá válik. 1935-ben egyéni kiállításra küldi műveit Hollandiába, 1937-ben Budapesten, a Fränkel Szalonban rendezi meg önálló bemutatóját, ugyancsak 1937-ben szerepelnek kárpitjai a párizsi világkiállításon.

A felsorolás a „beérkezett művész” sikeres pályafutásának látszatát kelti, ám a felfelé ívelés a művészi munkára jellemző, nem pedig annak valóságos társadalmi megbecsülésére, sőt megértésére sem. Az anyagi gondok súlya csak egyik összetevője Ferenczy Noémi rossz közérzetének, illetve a megnemértés gyakorlati vetülete. „Itt a helyzet mindig csak rosszabb lesz, a provinc-jelleg néha nagyon nyomasztó... És mindig újabb és újabb sikertelenség ér az itteni 'műértőknél', sőt tulajdonképpen a barátaim sem támogatnak lelkileg sem.” – írja Tolnay Károlynak 1934-ben.²⁷

Magárahagyottságának érzetét Tolnayval, Wilde Jánossal és testvérével, Bénivel való kapcsolata enyhíti. Véleményük döntő fontosságú számára. Közülük Tolnay az, akinek észrevételeit, kritikáját, állásfoglalását minden esetben, feltétel nélkül elfogadja. Tolnay pedig őszintén megbecsüli, nagyra értékeli munkásságát. Ennek legfontosabb tanújele az 1934-ben megjelent monográfia, az Ártinger Imre szerkesztette *Ars Hungarica* sorozatban kiadott első összefoglaló méltatás. A sorozat komoly vállalkozás igényével indult, eredetileg ötven élő művész munkásságának monográfikus feldolgozását tűzte célul, melyből végül 16 valósult meg. A kiadói tevékenységet kezdettől anyagi gondok nehezítették,²⁸ s emellett a hazai viszonyok között a baloldali értelmiség soraiba tartozó művészek valóságnak megfelelő bemutatása akadályokba ütközött.

Tolnay jóbarátjaként Pogány Kálmán vállalta a kézirat gondozását. Munkáját, hozzáállását a politikai helyzet alapos ismerete és óvatosság jellemezte. Ez a magyarázata a hűzásoknak, amelyeket Ferenczy Noémi túlzott óvatossággal magyaráz, és amelyekre elkese-redetten reagál: „Kár, hogy itt kell megjelenjen a könyv... Talán egyszer lehet egy olyan országban, ahol szabad írni...”²⁹ – s nemcsak művészi szempontból ejtette kétségbe a kényszerűség, amikor két művének bordűr-motívumait, a sarló-kalapács emblémát felismerhetetlenné kellett tennie a reprodukción.³⁰

A – jóllehet kompromisszumokkal létrejött – publikáció mégis, már egy éven belül teljesíteni kezdte hivatását. Révészné Alexander Magda, Hollandiában élő magyar műkritikus Tolnay Károly monográfiája révén szerzett tudomást Ferenczy Noémi munkásságáról. A. Vecht az ő közbenjárására rendezte meg 1937-ben amsterdami galériájában Ferenczy Noémi kiállítását.³¹

A hollandiai bemutatkozás lehetősége fuldoklónak nyújtott mentőöv jelentőségével ért fel. Önálló külföldi kiállítás gondolata akkor már évek óta foglalkoztatta Ferenczy Noémit, mivel itthon eladásra alig volt módja.³² Az 1935 áprilisában A. Vecht galériájában rendezett kiállítást jó sajtóvisszhang követi. Kasper Niehaus, a *De Telegraf* című napilap kritikus a Ferenczy Noémi műveit a kor legjobb dekoratív alkotásai közé sorolja, s reprodukálja a Pásztor báránnyal című kárpitot.³³ Egy másik napilap cikke ismerteti megtett útját, értékeli a folyamatot, amelyben egyéni hangjára rátalált, s melynek során fokozatosan mélyül műveinek színharmóniája.³⁴ Amsterdami tudósító útján egy belga napilap is hírt ad Vecht

galériájának kiállításáról. A cikk Giotto hatását regisztrálja, és a francia festészet dekoratív igényű műveivel fedez fel kapcsolatot. Színvilágát meghökkentőnek tartja ugyan, de ennél fontosabb, hogy észreveszi és értékeli, hogy a kiállított kárpitok nem megszöött képek, hanem gobelin-technikára tervezett művek.³⁵

A sikeres tárlatot első tanítványa, az amsterdami Maria C. Bos kisasszony jelentkezése követte.

Az elismerő kritikák és Alexander Magda lankadatlan ügybuzgalmának eredményeként májusban már a rotterdami Magazin „de Biijenkorf” fogadja és mutatja be Ferenczy Noémi műveit.³⁶

Bár a Hollandiából érkező levelek lelkes érdeklődésről, közönségikerről számolnak be, vásárlások nem követik a bemutatkozást. Mindössze egyetlen korai, legkisebb méretű művére akad vevő. Az izgatott várakozást lassan felváltja a lehangoltság és mind mélyebb elkeseredés: „Révész né még nagyon biztat, de, úgy látszik, nincs sikere a kiállításnak. Ez persze nagy baj nekem, mert mindig csak a szekrény számára dolgozni rém nehéz.”³⁷ „Ha a dolgok mind visszajönnek, akkor az én élethelemségem összes reményei meghiúsultak.”³⁸

Leveleinek keserű hangja érzelmetti, milyen kemény hit és bátorság kellett ahhoz, hogy munkáját folytatni tudja, s ne váljék hűtlenné művészi elveihez. A pályája delelőjére ért, alkotóereje teljében lévő művész azonban – elbizonytalanodás helyett – ontja magából új művek terveit, s szövőszékén szoros egymásutánban követik egymást a születő kárpitok.

1937-ben a Fränkel Szalonban rendezett önálló kiállításán néhány korábbi műve mellett 14 új kárpitot mutat be, nagyszámú akvarell, kartonok és rajzok kíséretében.³⁹ A kiállítás jelentős sajtóvisszhanggal járt. A méltatások, ismertetések sorában azonban alig akad igazán értő írás. Chartres és Giotto hatásának – mint egyetlen és a művész által is hitelesített fogódzónak – immár szokványossá vált fölemlítésén kívül elsősorban a kárpitok megvalósításának gyakorlati nehézségeit hangsúlyozzák az újságírók. A hivatásos műítészek szakszerűtlen megjegyzései teljes hozzánemértést árulnak el, és messzemenően igazolják Ferenczy Noémi magányérzetét, keserűségét. Lyka Károly Pesti Hírlapban közölt cikke az egyetlen komoly értékelés. Szakmai tisztánlátása, tévedhetetlen értékítélete megbízhatóan jelöli meg a követendő példát, járható utat a kárpitművészet lényegét félreértő, torz látásmódú korban. „A laikusok ma is a barokk gobelint imádják, amely pedig velejében festményutánzás, s nem beszél a gobelin igazi nyelvét.”⁴⁰ írja egyhelyütt még nem Ferenczy Noémivel kapcsolatban, majd konkrétan Ferenczy Noémiről megállapítja, hogy „...ezzel a nagy egyszerűsítéssel valóban fején találta a szöveget, a gobelin középkori nagymesterei is egy-egy színfoltba tudták sűríteni alakjaikat, s ezzel az anyagszerűség és technika legmagasabb fokára emelték a képszövést. Valóban nagy színfoltok sorozata egy-egy kompozíció, fény és árnyék kivétel, a színfoltok halk crescendoja gyöngéden árnyal, a részletek mellőzve, a belső rajz csak néhány vonal és csak jelzés, a kompozícióból kivétel minden távlati fogás, az egymás mögöttiséget az egymás fölöttiség váltja fel, szóval a kép síkra feszül, s e sajátos vetületben adja a lét szublimált, átteremtett képét...”⁴¹

A Lyka Károly cikkén kívül megjelent írások sokasága – jóllehet jelentéktelen és közhely-megállapításaik folytán érdektelen – alkalmas volt arra, hogy legalább a propagandát szolgálja. Hozzájárult ehhez a párizsi világkiállításán való sikeres szereplés is.⁴² Mindennek nem kis szerepe volt abban, hogy előkészítse első állami megbízását, a Szent István kárpit létrejöttét.

Ferenczy Noémi 30-as évek folyamán létrejött alkotásainak a lírai művekkel párhuzamos csoportja a formai szerkezetet hangsúlyozza. Kudarok, megnemértés és a mindennapi élet nyomasztó gondjai közepette e kristálytisza szerkezetű művek művészi és eszmei biztonságot sugároznak. Az objektív valóság összefüggéseinek tiszta logikájú feltárása, világosan

értelmezett művészi formában való kifejezése szilárd világnézet, s művészi és emberi önismeret tükré.

A lehető legegyszerűbb eszközökkel teremti meg a képfelület tökéletes geometriai egyensúlyát. A mondanivaló és kifejezés, valamint a formai rend igénye összecseng. Az egymásnak felelő formák kiérlelt ritmusára, a színek nemes harmóniájára épülő kompozíciókban kifejezésre jut, hogy a kézműves munkát, a szöveg világos renden alapuló gyakorlatát gondolat és érzelem motiválja.

A kompozíció geometrikus rendje egy időre Ferenczy Noémi kárpitjainak legfontosabb alakító eleme lesz. Különösen határozottan nyilvánul meg a szerkesztettség a mesterségek bemutatását célul tűző sorozat egyik csoportjában. A kiszélesedett képfelületen a figura környezetének motívumai megsokasodnak, szigorú konstrukcióba szerveződnek. Az alaptól szinkontrasztjuk által élesen elváló motívumok, s a világos tagolású kompozíció eredményezi a kárpitok felfokozott dekorativitását. Ugyanakkor a kézműves munkát vállaló művészek a tisztaság mesterségei művelői iránt érzett megbecsülése, mély rokonszenve áthívta a műveket. A formai kiszámítottságot feloldja a színek meleg harmóniája (Pék, 1933.).

Kárpitok mellett jellemző darabja ennek a periódusnak Ferenczy Noémi Lessner Manó rózsadombi háza számára készített üvegablak-terve.⁴³ Kompozíciója képet ad a hasonló feladatokhoz nem szokott művészek az adottságokhoz, kötöttségekhez való alkalmazkodókészségéről és meggyőző művészi ökonómiájáról. Ugyanezeknek az alkotói jellemvonásoknak meglétét bizonyítja a Szent István kárpit.

A Fränkel Szalonban rendezett kiállítás sajtóvisszhangja, s a párizsi világkiállításon való sikeres szereplése Ferenczy Noémire irányította a hivatalos körök figyelmét. Egyike volt azoknak, akiket az 1938-as Szent István Évvel összefüggésben tematikus alkotás készítésére kértek fel.

1938-ban a XXXIV. Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszusnak helyet adó Magyarország egyúttal államalapító királya halálának 900. évfordulóját ünnepelte. A vallási ünnep egész országot megmozgató előkészületei sorában számos művészeti pályázat kiírására, egyházművészeti tárlat szervezésére került sor, közvetlen megbízás eredményeként pedig 1938-ra már megvalósult művek díszítették a főbb egyházi központok, Esztergom, Pannonthalma, Székesfehérvár templomait, köztartozásait. A nagyszabású művészeti eseménysorozat az ünnep elteltével is folytatódott. 1939. és 1942. között a Szent István Emlékév Végrehajtó Bizottsága Szent Istvánnal kapcsolatos műveket készített és adományoz különböző vidéki városoknak, közöttük Pécsnek, Győrnek, Nyíregyházának, Szegednek és Szombathelynek szövött falikárpitot. Nyíregyházára, a polgármester fogadószobáját díszítő kárpit tervezésére Ferenczy Noémi kapott megbízást.

A mű tárgya: Jövevények és magyarok Szent István udvarában. A tárgyválasztás alapja István király intelmeinek a jövevény és vendég népek megbecsülésére vonatkozó részlete. A megbízás nagyméretű kárpit tervezésére szolt, elhelyezése építészeti megfontolást is kívánt: a mű „...a polgármester fogadószobájában helyeztetnék el, és nagysága mintegy 9 m²-t tehet ki annak figyelembevételével, hogy a rendelkezésre álló falfelületen miként helyezhető el... Megbízom a Művésznőt, hogy a faliszőnyeg elhelyezésének módját Nyíregyházán tekintse meg, és az ott tapasztalt figyelembevételével a faliszőnyeg tervének vázlatát készítse el...”⁴⁴

A kárpit első elgondolásával a megrendelő nem értett egyet. Emiatt hosszabb időre „megszakadtak a diplomáciai kapcsolatok” a művész és megbízója között, amint az Ferenczy Noémi Tolnay Károlynak a háború után írt egyik leveléből kiderül.⁴⁵ A zsűri kifogásai csak részben ismeretesek. A VKM III. Ügyosztályának iratanyaga megsemmisült. A kompozíció megváltoztatására a művész csak nehezen szánta el magát. Mindvégig kötődött első

elképzeléséhez, és évek múlva is gondolkozott annak megvalósításán. „Annyira szerettem volna megcsinálni nagyban, gobelinben nem volt módomban, próbáltam egy falat kapni, ahol ingyen megcsináltam volna freskóban, de senki nem adta ide a falát, nem kellett senkinek.”⁴⁶

Az 1940. februárjában bemutatott és elfogadott karton alapján Ferenczy Noémi megszötte, és 1941. márciusában – műtermi bemutatása után – átadta nagyszabású kompozícióját.⁴⁷ A kárpit készülésekor a hivatalos vélemények hallatán tisztában lehetett azzal, hogy újabb nagy megrendelésekre nemigen számíthat. A háború éveitől a létbizonytalanság gyötrő érzése egyre súlyosabban nehezedett rá, művészi alkotómunkájának folytatását érezte állandó veszélyben. Élete során nemegyszer találta szemben magát a mindennapi élet elháríthatatlannak tűnő gondoljaival, most azonban teljes kilátástalanságot árulnak el Tolnay Károlyhoz Amerikába írt sorai: „Bár igaz volna, hogy egész évben szöhetek... Nem lesz fonalam, már csak az van, ami megvan, mert hozatni már nem lehet. Most örülj, hogy ott vagy, és ha módodban van, próbálj engem is hozzásegíteni ahhoz, hogy oda jussak, ahol fonál van. Bárhova elmennék, hogy dolgozhassak tovább...”⁴⁸

Az elkeseredett hang másik komoly oka, hogy a röviddel azelőtt Magyarországon letelepedett Bénivel megszakadt minden személyes és szakmai kapcsolata.

Keserűség és magarahagyottság ellenére a munkára mégis, minden körülmények között megtalálja a lehetőséget.⁴⁹ Még ezekben a nehéz években is olykor mód van egy-egy művének külföldre való kijuttatására. Lévy Vilmos, a Budapestről Londonba települt fiatal szobrász Angliában mint műkereskedő (Peter Lambda néven) megpróbálja külföldi kiállításához is hozzásegíteni.⁵⁰ 1942-ben az ő közvetítésével vásárolta meg a Victoria and Albert Museum a Nővérek című kárpitot.⁵¹

Ha ezekben az években önálló bemutató rendezésére alig kerül is sor, Ferenczy Noémi rendszeresen résztvesz a Nemzeti Szalon, a Tamás Galéria, a Műcsarnok különböző csoportkiállításain. 1942-ben pedig Domanovszky Endrével közösen állít ki a kolozsvári Redoute-ban, a Művészeti Hetek alkalmával. Eközben fáradhatatlanul dolgozik. Budapest ostroma alatt is ott a szövőszékén a készülő kárpit, s bár a Deák téri épület, amelyben akkor élt, bombatalálatot kapott, alsó emeleti ki is égtek, az elkezdett kárpit (Virágkosár) megmenekült.⁵²

A világégés közepén éppúgy, mint az ostrom utáni hónapokban, melyekben „...a pusztá lét feltételei majdnem teljesen hiányoztak...” és „körülmenyes a mindennapi életszükséglet bármilyen csökkentett igényű megteremtése...”, Ferenczy Noémi mindent kizárólag a művészi alkotómunka folytatása szempontjából mérlegel. „Úgy szeretnék nagyon sokat dolgozni..., de folyton visszahúz ez a nyomor, mely magában nem volna baj, ha nem bénítaná a munkalehetőséget.”⁵³ Tolnay Károlynak és Rose Viebrock-nak, unokahúgának írott levelei ezekben a hónapokban keserves mindennapi élelmiszer gondokról adnak hírt, emellett az alkotómunka folytatása egyébként is technikai akadályok tömegébe ütközött: nagy szövőszékhangerei elégtek a pincében, fonálának 90%-a ugyancsak megsemmisült.

A lassan újra meginduló, új alapokon megszervezett művészeti életet kívülről figyelni. Barátai, funkcióba került művésztársai segítségére egyelőre nemigen számíthat: „...’külső segítség’ nem jön, mindenki el van foglalva a saját ügyeivel vagy közügyekkel.”⁵³

Külső segítségre pedig ugyancsak rá lenne szorulva. Ekkor írt levelei bizonyos fokig naív csodavárónak mutatják, vagy csak a mindennapi létért folytatott küzdelem, a kétségbeesettség tereli gondolatait képtelen irányba. Ahogyan a háború meggyötörte Európa jelentős része amerikai segítségre támaszkodott, Ferenczy Noémi is Amerikából érkező megbízást remél, melynek budapesti műtermében tehetne eleget. Az ötleten komolyan elgondolkozik, végül maga is felismeri annak kivihetlenségét – sajátos szempontból mérlegelve

a lehetőséget: a mesebeli megbízó érdeklődését csak kiküldött művekkel lehetne felkelteni, egyelőre azonban csak két műve fölött rendelkezik szabadon, de ezeket nem küldheti Amerikába, „...mert hátha ott nem veszik meg, vagy csak olyan áron, amilyenből nem lehet itt tovább dolgozni” – írja.⁵⁴

Elképzelése, persze, csak annyiban naív, amennyiben a háború alatti nehéz éveket nem különbözteti meg a háború utáni, ugyancsak nehéz évektől. Lévy Vilmos még csakugyan kivihette Angliába két kárpitját, sőt vevőre is talált, a vételár kifizetése, Magyarországra juttatása a háború után azonban lehetetlenné vált (Ferenczy Noémi nehezen tudja elhinni, hogy ezért nem egyedül a műkereskedő a felelős).

Reálisabb a másik gondolat: tanári álláshoz jutni, „...ahol kevés dolog és megélhetés volna”. Ferenczy Noémi élete alakulását, pedagógusi tevékenységét ismerve is jogos az elképzelés, s az újjászervezett Képzőművészeti Főiskolán is nyitott kérdés még ekkor a gobelin-tanzék ügye. Pátzay Pál, a jóbarát pedig, mint a VKM Művészeti Osztályának vezetője támogathatná is e tervének realizálásában. A tanzék vezetője azonban Domanovszky Endre lett, mint arról Ferenczy Noémi keserű szavakkal értesíti Tolnay Károlyt: „...megszavazta a Képzőművészeti Szaktanács: Béni, Szőnyi, Bernáth, Kmetty, akik mind csak tőlem tudják, mi az a gobelin.”⁵⁵

A háború befejezését közvetlenül követő időkben elsősorban az emigrációból 1944-ben hazatért Révai Józseftől kapott segítséget. Az 1945-től központi vezetőségi tag Révai még az illegalitás éveiben került jó viszonyba Ferenczy Bénivel. Nővérével, a művészeti pártoló Révai Emmával együtt a Ferenczy ikerk baráti köréhez tartozott. „Egy éve csak Józsinak köszönhettem, hogy dolgozhattam, de ez nem megy tovább, a hivatalosak nekem nem segítenek.” – írja Ferenczy Noémi Tolnaynak 1946. tavaszán.⁵⁶ Révai segítsége ekkor valószínűleg anyagi támogatásban nyilvánult meg, s így megrendelés nélkül megszöhetette Rügyszőző fá című nagyméretű kárpitját.

1946. decemberében – épp a szöveg befejezését követően – a Comité International du Placement des Intellectuels Réfugiés meghívására néhány hétre Svájcba utazott. A szervezet az internált értelmiségieken igyekezett segíteni a háború idején, s annak elmúltával különböző országok művészeinek, tudósainak nyújtott lehetőséget néhány hetes gondtalan pihenésre, regenerálódásra. A kis hegyi faluban Ferenczy Noémi a sok lelki és fizikai megpróbáltatás után friss szellemmel, nyitott szemmel élvezi újra a természet szépségét, s máris komponálásra készül.⁵⁷ Megcsillan előtte egy következő évi svájci kiállítás lehetősége is: Hubay Miklós, a Comité akkor Genfben élő magyar tagja, a luzerni Zenei Heteken önálló kiállítással való bemutatkozását javasolja.

1947. január végén tér vissza Svájcból. Szomorúan tapasztalja az itthoni nyomort, s a művészi alkotómunka feltételeinek hiányát. A svájci hetek azonban nemcsak a kontraszt elkeserítő konstatálásához vezették, hanem észrevétlen feltöltődést eredményeztek. Bár leszögezi, hogy „...művészetet csinálni nem lehet, ha az embert zavarja a fázás például”,⁵⁸ mégis munkakedvet érez, s ha megrendelésre továbbra sincs remény, mégis tervek sokaságát forgatja fejében.⁵⁹ Műtermében két új kárpit áll készen, mire a várva-várt első megbízás megérkezik. A háborús romok, belövéses műterem környezetében megszületett első kárpit a Rügyszőző fa (Köztársaság fája), a történelmi eseményekkel őszintén rokonszenvező művész egyszerű, magától értetődő megnyilvánulása. Főművei egyikének, a sarló-kalapács bordűrös Rőzsehordó-nak újra megszövéssel ugyancsak a népi demokratikus rend megszületésére reagál. Mindkét kárpit rövidesen vevőre talál. Ferenczy Noémi 1947-ben rendezett kiállításának katalógusa a Rőzsehordó-t az MKP tulajdonaként, a Rügyszőző fát mint állami tulajdonban lévő művet tünteti fel.

A kiállítás helye az MKP II. kerületi, Fillér utcai helyisége, rendezője a Derkovits Kolgéium volt.⁶⁰ Az előképzettséggel nem rendelkező, tehetséges vidéki, paraszt-, bányász-, munkásfiatalok speciális iskolájaként 1946-ban létrehozott első képzőművészeti kollégium három kiállítást rendezett meg fennállásának három éve alatt. Ezek egyike Ferenczy Noémi gyűjteményes tárlata volt. Megnyitására Lukács György vállalkozott. Az ugyancsak 1947-ben megindult képzőművészeti folyóirat, a Szabad Művészet közli megnyitóbeszédét, melyben Lukács örömmel üdvözli Ferenczy Noémit, mint az „új realizmus” képviselőjét.⁶¹

A Szabad Művészetben jelenik meg Berény Róbert ismertetése is a kiállításról.⁶² Berény felhívja a figyelmet a látott valóság forma- és színelemei által megindított, s a műben kifejezett forma- és színgondolatokra, s az építési szerkesztőmunkához hasonlítható komponálásmódra, melynek eredményeképpen síkba simuló, elvont, dekoratív művek sora jött létre. Azaz Berény a látványból való kiindulásra irányítja a figyelmet, ami által elfogadtatja a végeredmény absztrakcióját.

Pogány Ö. Gábornak a Szabad Népből közölt írása a műfaj törvényeit tiszteletben tartó, „...történeti és gyakorlati hagyományait haladó ízléssel párosító” művész munkásságának leginkább értő méltatása. A rövid, tömör jellemzés a művészi magasrendűségre és technikai tökéletességre vonatkozó megállapításokat lényegét érintő indokláshoz fűzi, s megfogalmazza a művész megbecsülésének társadalmi érdekű fontosságát.⁶³

A sikeres kiállítást követően 1947 nyarán került sor az első állami megbízásra. Mihályfi Ernő tájékoztatásügyi miniszter 1848 centenáriuma számára rendel kárpitot minisztériuma számára.⁶⁴ Majd az év végén Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter fordul megbízással Ferenczy Noémihez.⁶⁵ A két politikus egyúttal jószemű művészetpártoló, akik Ferenczy Noémi korábbi munkásságát figyelemmel kísérve meglátták művészi elhivatottságát arra, hogy korszerű formai előadásban világosan értelmezhető, egyúttal tömör egyszerűségű szimbólumok útján fejezze ki a fiatal népi állam vezérelveit: néphatalmat, munkásösszefogást, a nemzeti tudat erősítését. Műveket rendeltek a művésztől, mert valóban szükségük volt kárpitjaira, a világosan megfogalmazott politikai alapelvek magasrendű képi kifejezésére.

A Magyar Népköztársaságtól kapott első megbízást komoly elismerés követte. Az 1948. március 15-én első ízben kiosztott Kossuth-díj egyik kitüntetettje Ferenczy Noémi. Az alkotómunka jutalmazására a Centenáriumi kárpit adott alkalmat, de a munkásmozgalomnak akkor már negyedszázada elkötelezett művész életművének, mozgalmi múltjának elismerését is magában foglalta. A Kossuth-díjasokról beszámoló képes folyóiratok a Centenáriumi kárpit mellett a húsz év után újra megszöött Rőzsehordó-t reprodukálják, s hírt adnak készülő új művéről, az Összefogás-ról. Ennek alapmotívuma egy, a 20-as évek végén tervezett frízkompozíció részeként jelenik meg először, mint egymás kezét fogó férfi és nő, paraszt-pár. A téma később mint munkás-paraszt összefogás gondolata vetődött fel Ferenczy Noémiben a 30-as évek elején. A téma tehát, s annak munkásegységet jelképező oldala is régóta foglalkoztatta a művészt. Erről Tolnay Károlynak 1946-ban írt levelében is beszámolt: „A nagy szövöszék-hengerek elégték a pincében, nem hiszem, hogy megcsinálhatom az 'Összefogást' (két munkás, kézen fogva, régi témám)... megfestettem a nagy tervet, és iszonyúan szeretném megszöni...”⁶⁶

1947-ben érett meg az idő a terv megvalósítására. Ekkor került a munkásegység gondolata az MKP politikájának homlokterébe, mint ahogy főhelyen szerepelt az akkor a Szabad Nép főszerkesztőjeként működő Révai József publicisztikájában is. Vallás- és közoktatásügyi miniszteri kinevezésének első évében Ortutay Gyula dönt végül a kárpit kivitelezéséről, miután megismerte annak kartonját Ferenczy Noémi 1947 nyarán az MKP II. kerületi helyiségében rendezett kiállításán.⁶⁷ „Az 'Összefogást' mindenképpen készítse el a Minisz-

térium számára. Ebben az ügyben az utasítást a megrendelésre már ki is adtam, írtam a szövöhangerek ügyében is.”⁶⁸ – Az 1948-ban elkészült kárpit a korszak telitalálata. Kevés eszközzel megteremtett, sokoldalú szimbolikája, motívumainak mesteri léptékválasztása, a figuráknak a képmező egészéhez való viszonya, hatásos dekorativitása teszi azzá.

Ferenczy Noémi minden figyelmét összpontosítva dolgozott fél éven át az Összefogás kárpiton, a készülő mű iránti teljes odaadással. Nemcsak a mindennapi élet valamennyi tennivalóját, s társadalmi kapcsolatait rendelte alá művészi munkájának, hanem komoly önmegtartóztatással fordult el egy időre más alkotói terveitől is. Pedig az Összefogás tervezésével egyidőben megszületett egy – jelentőségében azzal vetekedő – főmű, a forradalmi menetelés-képek sajátos gobelin-változatának, a Felvonulás-nak alap gondolata is. Később ennek megvalósítása is hallatlan munkatempóval történt, noha nem előzte meg megrendelés.

A 60. éve felé közeledő művész életmódjában még az sem okoz lényeges változást, hogy a pártmunkán⁶⁹ kívül fokozatosan bevonják a művészeti közéletbe: 1949-ben a Magyar Képzőművészek Szövetségének, 1952-ben a Művészeti Alapnak lesz tagja. Noha részt vesz a Szövetség ülésein s a zsűribizottság munkájában, művészi alkotótevékenysége szervezi az életét, minden egyéb alárendelt szerepet játszik. A munkásmozgalomba már egészen fiatalon bekapcsolódott művész, amikor az veszélyes volt, nyíltan kiállt kommunista nézeteiért, vállalva akár az elfogatás kockázatát. A felszabadulás után készült műveiben észlelhető, hogy megtartotta eredeti elméleti elképzeléseit munkáról, munkásmozgalomról, demokráciáról, s továbbra is becsülte hatalomhoz jutott régi barátait. Politikai aktivitását azonban szinte teljesen helyettesíti művészi alkotótevékenysége. A magyar népi demokrácia megszületésétől fogva írásos személyes megnyilvánulásaiából is elmarad a politizáló hang. „Egyetlen dologgal tud tenni, – hangoztatta – azzal, amit szó” – emlékszik rá Benke Valéria, aki azokban az években mint az Országos Béketanács titkára állt kapcsolatban Ferenczy Noémivel.⁷⁰

Az elkövetkező évektől azután idejét mégis megosztja alkotó munkája, s egy másfajta, sok energiát igénylő tevékenység között. Révai József már 1949-től tervezi, hogy az abban az évben főiskolai rangra emelt Iparművészeti Akadémia (az Iparművészeti Iskola utódja) átszervezésével létesült gobelin-tanszék élére állítja.⁷¹ 1950. november 1-től Ferenczy Noémi kinevezett tanár. Ezzel a fordulattal a 60 éves művész életében először jut biztos megélhetéshez, alkotó munkája folyamatosságát biztosító anyagi bázishoz.

1950. március 7-én a Népművelési Minisztérium a miniszteri hivatalát néhány hónapja elfoglalt Révai József rendeletéből megbízza a Szabad Nép székháza számára a Magvető elkészítésével.⁷¹ A téma Ferenczy Noémit már két évtizeddel korábban foglalkoztatta, a magvető alakja a szocialista képzőművészet szívesen alkalmazott jelképe. A kárpit a felszabadulás utáni magyar képzőművészet legjelentősebb alkotásai közé emelkedett. Korára utaló, s mégis időtlen. Aktuális, az ország, az új társadalom építésére utaló jelképi értelme mellett a jövődőt tudatosan teremtő ember hatásos megformálásával általános emberi vonatkozású.

1952. augusztus 20-án újabb nagy állami elismerésben részesül Ferenczy Noémi: a Magyar Népköztársaság Elnöki Tanácsa érdemes művészi címmel tünteti ki.⁷² Ezzel egyidejűleg azonban a kultúrpolitika irányelveinek megváltozása Ferenczy Noémi munkásságának értékelésében is éreztetni kezdi hatását. A Népművelési Minisztérium személyzeti nyilvántartójának 1952. szeptember 1-i bejegyzése már fenntartásokat tartalmaz: „Egyéni munkájában még nem tudott elszakadni közismert régi formalizmusától, bár az utóbbi tervei kis fejlődést mutatnak.”⁷³ Az Ernst Múzeumban megrendezett I. Iparművészeti Kiállításról Schubert Márta és Schubert Ernő tollából a Szabad Művészetben megjelent ismertetés és

kritika még pontosabban fogalmaz. Amit a kárpitművészet területén elismerésre tart érdemesnek, azt nem Ferenczy Noéminél tapasztalja, hanem egy, a címében a békeharca utaló kárpiton, melynek közvetlen hangját, levegős ábrázolását tartja figyelemre méltó eredménynek. Ezzel szemben Ferenczy Noémit elmarasztalja, és bár némi vállonveregető dicséretet is tartalmaz a kritika, a haladást tanítványainál mutatja ki: „Növendékeinek... kis tanulmányai-ban már jelentkezik a rajzosabb, természetűbb térbeli ábrázolásra való törekvés.”⁷⁴ A kritikások megállapításai a művészeti alkotásokkal szemben támasztott tartalmi és formai igények megváltozását jelzik. A hivatalos kultúrpolitika által előírt modellek keveset igazodtak műfaji törvényszerűségekhez, még kevésbé vették figyelembe eltérő művészegéniségek szabadság-igényét. A naturalisztikus ábrázoláshoz és optimizmust hirdető témákhoz ragaszkodva a művészre bízták, hogyan egyeztetni össze mindezt az általa művelt műfaj törvényeivel és saját alkotói képességeivel.

1953 tavaszán Budapest Város Tanácsa pályázatot hirdetett a korszak nagyszabású építkezése, a Népstadion díszpályájának két szövött falikárpittal való díszítésére. „A stadionban a mintegy 50 személy befogadására alkalmas, fedett díszpályát mögött külön fogadótermet építenek. A fogadóterem díszítésére két hatalmas, 3,80 x 2,60 m-es nagyságú gobelin-kép elkészítését vették tervebe. A gobelin-képekre zártkörű pályázatot hirdettek, amelynek résztvevői közül Pekáry István festőművész... tervét már elfogadták...A másik gobelin-kép pályaművén egyrészt Ferenczy Noémi gobelin-művésznő, másrészt Schubert Ernő és Rákosi Zoltán festőművész dolgozik, s későbbi időpontban döntenek, melyik mű kerül kivitelezésre.”⁷⁵

Összesen három vázlat elkészítésére szólítja fel Ferenczy Noémit a Budapest Városi Tanács Beruházási Igazgatósága. Ezek „egyikének tárgya a tatai edzőtábor, a másiknak egy kultúrjelenet (tánc, játék stb.), a harmadiknak a tárgya szabadon választott.”⁷⁶ A pályatervet a kívánalmaknak való megfelelés során kifejtett görcsös erőfeszítést és az elvekről való lemondást tükrözik. A Népstadion díszítésére kiírt pályázatnak végül nem lett nyertese. A Városi Tanács közölte a művészekkel, hogy „az OTSB Elnöksége a Népstadion díszpályájába tervezett gobelinek elkészítéséről lemondott”⁷⁷ – nyilvánvalóan anyagi okok miatt. Két évvel később azonban Ferenczy Noémi úgy döntött, hogy az egyik – egyébként továbbfejlesztésre legalkalmasabb – terv részletét megszövi önmaga számára (Anyai gyermekével).

1953 tavaszán, amikor Budapest Város Tanácsa felszólítja, hogy vegyen részt a Népstadion gobelin-pályázatán, Ferenczy Noémi már hónapok óta szövi nagyméretű művét, a Leánykoszorú (Béke) című kárpitot. A munka folyamatát több ízben kellett megszakítania, hogy más tervezési feladatoknak eleget tegyen, így két és fél év után jött létre a mű, mely komoly sikert hozott alkotójának. Elkészülése művészeti eseménynek számított. A politikai és művészeti élet vezetői, s a szakma fiatal képviselői egyaránt jelen voltak a kárpit bemutatásakor.⁷⁸ A Felszabadulási pályázaton a mű elnyerte az első díjat, s értékei elismeréseként a minisztérium személyzeti osztálya a Kossuth-díj másodikodai odaítélésére tett fölterjesztést. Indoklásában külön hangsúlyt kap a realista ábrázolásmód, mint a mű legfőbb értéke.⁷⁹

1955-ben a Képzőművészek Szövetsége beválasztotta Ferenczy Noémit 51 tagú elnökségébe.⁸⁰ A jegyzőkönyvek tanúsága szerint ezt követően rendszeresen részt vett az elnökségi üléseken, ahol más kérdésekben való állásfoglalás mellett felelősséggel képviselte tanítványai és általában a fiatal képzőművészek érdekeit. Elsősorban a külföldön való tapasztalatszerzés fontosságát hangsúlyozza: nagy képtárak anyagának elmélyült tanulmányozása nélkülözhetetlen a művészé válásban.

Időről időre külföldön való kiállítás rendezése is hozzátartozna a művészi gyakorlat-hoz, a háború utáni években erre ritkán, leginkább csoportkiállítás keretében nyílt csak lehetőség. Ferenczy Noémi műveit a Felszabadulás után 1949-ben állították ki először külföldön, a párizsi magyar nagykövetségen.⁸¹ A következő években a magyar állam szívesen képviselteti magát külföldön Ferenczy Noémi és Kovács Margit műveivel: kiállításon kívül hivatalos ajándékként is küldenek ki alkotásaikból.⁸² Franciaországi tárlatukkal külföldi kérésnek tett eleget a Népművelési Minisztérium a Szövetség 1955. március 25-i ülésének jegyzőkönyve szerint. Sőt, felvetődik az a gondolat is, hogy komoly, rendszeres valuta-jövedelemre lehetne számítani, ha eladásra is küldenének kettőjük műveiből.⁸³ Erre azonban Ferenczy Noémi esetében nem kerül sor. Eladható művel ugyanis nem rendelkezik, kárpitjai zömmel megrendelésre készültek. Külföldi műkereskedők számára pedig a minőség melletti legfontosabb szempont az eladhatóság. Éppen ilyen okok miatt hiúsul meg hollandiai kiállítása is 1957-ben. Az elmaradt tárlatot nem pótolhatta Révészné Alexander Magda Ferenczy Noémi művészetéről tartott, s fekete-fehér reprodukciókkal illusztrált előadása, melyre 1957 februárjában került sor Amsterdamban.⁸⁴

1956. szeptember 22-én azonban megnyílt Ferenczy Noémi nagy, gyűjteményes kiállítása Budapesten, a Nemzeti Szalonban. Oelmacher Anna, a kiállítás rendezője a Magyarországon fellelhető valamennyi kárpit gondos összegyűjtésével, kartonok és gazdag akvarell-együttes bemutatásával jelentőségének megfelelően állította közönség elé a nagyszabású oeuvre-t. A sajtó érdeklődését a dokumentumok csak hiányosan illusztrálják, megsemmisült a rádióinterjú anyaga is. Egy hónappal a megnyitás után Budapest harcok színhelye lett.

A kiállított képek épségben vészelték át a súlyos napokat az Engels téri kiállítóteremben, s Ferenczy Noémi már 1957 első napjaiban új kárpitján dolgozott. Sorozataitól különváló, jellegzetességeiket részben ötvöző, részben új vonásokat mutató műve, a Hazatérő lányok a művész utolsó alkotása. A befejező centimétereket már növendékei, Prepelicza Katalin és Pintér Éva szőtték.

Történelmi korszakváltás nehéz időszakában, s a megrendült egészségi állapot változó körülményei között született az utolsó kárpit. Nagyon sok próbálkozás előzte meg a végleges változat létrejöttét, írja unokahúgának küldött levelében.⁸⁵ Könnyebb lett volna egy már megkezdett mű folytatása, mint új témába belefognia. Februártól foghatott hozzá a szövéshez, a művet a brüsszeli világkiállításra szánta.

Az 1950. november 1-i hatállyal főiskolai tanárrá kinevezett Ferenczy Noémi 1951 januárjától kezdett tanítani.⁸⁶ Munkába állásakor azonban előbb meg kellett teremtenie a tanítás feltételeit: az Iparművészeti Főiskola gobelin-tanszékének megalapítása várt rá. Ez a szervező munka nem ment minden nehézség nélkül. Úgy látta, szándékosan akadályozzák a műhelymunka alapvető feltételeinek megteremtésében.⁸⁷ Bár úgy érezte, hiányzik belőle a fiatalos energia, amellyel magának és növendékeinek mindezt kiverelkedhetné, a tanítást mégis nagy lendülettel kezdte meg.⁸⁸

Ferenczy Noémi nemcsak lelkiismeretes tanár, hanem odaadó művész-nevelő, aki a szakmai tudnivalók átadása mellett felelősséggel igyekezett rávezetni a köréje gyűlt fiatal embereket, hogy amit tanulnak, nem egyszerűen foglalkozás, pálya, kenyérkereset, hanem életforma, méghozzá a mű szolgálatában alakuló „gyönyörű, kiváltságos életforma”.

Ferenczy Noémi munkáját azonban nagy mértékben nehezítette a főiskola igazgatójával, Schubert Ernővel egyre jobban kiélesedő művészi és emberi ellentéte. Schubert Ferenczy Noémi műveiről alkotott szakmai véleményét világosan illusztrálja az I. Iparművészeti Kiállításról írott, korábban már idézett ismertetése, pedagógusi és személyes vitáik hatása tükröződik a Népművelési Minisztérium személyzeti nyilvántartójának 1952. szeptember 1-i, Ferenczy Noémire vonatkozó bejegyzésében: „Tanári munkáját rendkívül nagy oda-

adással végzi. Hallgatóit mindenben igyekszik segíteni, néha túlzott igényeikért is kiáll... Munkatársaival, de különösen Schubert elvtárrsal szemben néha minden ok nélkül bizalmatlankodik...⁸⁹

Az 1954. évi racionalizálások során Ferenczy Noémit elbocsátották a főiskoláról, illetve nyugdíjba küldték, de óradíjasként továbbra is megbízták a tanszak vezetésével, amit el is vállalt, ám a nem sokkal később kibocsájtott új nyugdíjrendelet ezt végül nem tette lehetővé. Így 1954. november 16-án a Népművelési Minisztérium személyügyi előadója ismét javaslatot tett Ferenczy Noémi újbóli kinevezésére, most már nem tanszékvezetői, csak tanári beosztásba.⁹⁰ Ennek értelmében 1956 nyaráig tanított Ferenczy Noémi a főiskolán. Munkakönyvének bejegyzése szerint 1956. november 4-én kapta meg felmondását. Ezzel egyidejűleg a nagy átszervezést követően átmenetileg megszűnt maga a gobelin tanszak is az Iparművészeti Főiskolán.⁹¹

Ferenczy Noémi pedagógusi munkássága azonban ezzel sem ért véget. Sőt, az állami vezetés továbbra is igényt tartott aktív tevékenységére, és ő maga is felelősséget érzett időközben vezetett növendékeiért. A művészi pályán való elindításuk gondját magára vette, mesteriskola keretében vállalta első megbízásos munkáik irányítását. A várpalotai Művelődési Otthon számára készítendő négy szövött falikárpit tervezési és szövési munkálatait vezetve továbbra is rendszeres kapcsolatban maradt növendékeivel⁹² – sajnos, már csak rövid ideig, 1957. december 20-án bekövetkezett haláláig. Gondoskodása azonban túlnőtt az emberi élet határán. Növendékeire hagyta mindenét, valamennyi saját tulajdonában maradt rajzát, akvarelljét, kartonjait, munkaeszközét, lakását.⁹³ Anyagi javakat tehát, melyek megkönnyítették a pályára lépő hat növendék mindennapi életét. Erkölcsei öröksége a másik nagy adomány, melyben a mellette dolgozni tanuló fiatal emberek részesülhettek.

Életének példája a munkát emelte az emberi lét legfőbb céljává, mindent meghatározó szervező elemévé. A munka folyamatában valósult meg Ferenczy Noémi teljes-ember eszménye: a gondolkodó és gondolatainak tökéletes megvalósítására képes ember ideálja.

JEGYZETEK

1. Az Ernst Múzeum kiállításai XXIII. A Ferenczy-család (Károly, Valér, Béni és Noémi) gyűjteményes kiállítása. Megnyílt: 1916. nov. 22. „A Ferenczy-család kiállításáról.” Kiállítások Krónikája, Művészet, XVI. 1917. Tavasz szám. Kiállítási Krónika. 23–25. Ferenczy Károly hagyatéka és Ferenczy Béni, Noémi és Valér gyűjteményes kiállítása, 1918. október.

2. Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien: Internationale Kunstausstellung, 11. September bis 20. Oktober 1924. Sezession, Wien.

3. A Ferenczy Noémi munkásságával foglalkozó szakirodalom végig úgy említi a bécsi Sezession-ban 1924-ben rendezett kiállítást, mint amelynek egyetlen magyar résztvevője Ferenczy Noémi volt.

4. N. N. A modernnek első nemzetközi kiállítása Bécsben. Keleti Újság VII. 1924. szept. 26.; „C”: F. N. 1923-ban házasságot kötött Krizsán Sándor (Alex Crisan) újságíróval.

5. N. TESSITORI Nóra: A Chartres-i üvegfestmények ígérete. Ellenzék, 1926. máj. 30.

6. Ferenczy Béni szobrászművész és Ferenczy Noémi iparművész női kollektív kiállítása, Nemzeti Szalon. Megnyílt: 1925. szept. 20. Pesti Napló, 1925. szept. 20. 14.

7. „Megkaptam a vernissage-ról szóló lapot... Nagyon nagyon örülök Bénéik sikerének, és saj-

nálom, hogy nem lehettem ott...” Wilde János levele Wilde Ferencnek, 1925. IX. 28. MNG Adattár 2015/79 59/5.

8. 1926-ban az Ernst Múzeumban a KUT 3. nagy kiállításán a törzstagok mellett Ferenczy Noémi és Béni már mint a KUT rendes tagjai szerepelnek.

9. A kevés fennmaradt dokumentum közül Murádin Jenő közölte Köblös Elekné emlékezéseinek egy Ferenczy Noémi munkásmozgalmi aktivitására vonatkozó mondatát Egy művész-pálya erdélyi fejezetei című tanulmányában. Művt. Ért. 1976. 3. sz. 247.

10. DIENES László: Naturalista és metafizikus művészet. Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor kiállítása. Keleti Újság IX. 1926. V. 27. 6. TÓTH István: K. Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor képi kiállítása. Pásztortűz, 1926. 264.

11. „Igaz nagy lelki élményt Ferenczy Noémi jelentett... akit sorsa sok küzdelemmel megkülönböztetett, de egyben ki is választott a hanyatlást reprezentáló nagybányai dekadensekből.” T. g. (Tabéry Géza): Alkony a Zazar-parton II. Nagyvárad, 1927. okt. 26.

12. Das Werden eines Kunstwerkes, 1927. Oktober–November Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien. A kiállítás rendező szerve a Gesellschaft zur Förderung Moderner

Kunst in Wien. A megnyitás időpontja: 1927. október 28.

13. Vossische Zeitung, 1929. jan. 27.

14. Max Wisslicenus szövött falikárpit-tervező, 1896 és 1921 között a Breslau-i Kunstschule tanára. Műveit a Pillnitz-i kastélyban berendezett Werkstätte für Bildwerkerei szövi. A műhely vezetője Wanda Bibrowicz.

15. Deutsche Tageszeitung, 1929. jan. 30.

16. Berliner Tageblatt, 1929. jan. 19.

17. The Studio, 97. köt. 431. sz. 1929. febr.,

149. A. E. (Arthur Elek): Reviews, Budapest címszó alatt.

18. N. N.: Egy erdélyi művész nő nagy sikere Berlinben. Brassói Lapok, 1929. febr. 11.

19. „Wir würden bereit sein, Ihre Arbeiten im Februar im Stadtl. Kunstgewerbemuseum in Dresden zu zeigen... Es sollte mich freuen, wenn der Plan, Ihrer Arbeiten bei uns zu zeigen, Ihre Sympathie finden würde.” Prof. Balzer levele Ferenczy Noéminek, 1929. jan. 28. MNG Adattár 20150/79 3/115.

20. Dresdner Nachrichten, 1929. márc. 1. Nr. 102. Sachsische Staatszeitung, 1929. febr. 18. Nr. 41. Dresdner Nachrichten, 1929. márc. 1. Nr. 102.

21. Az Ernst Múzeum Kiállításai. CXX. Csoporthatározat. 1931. okt.

22. DUTKA Mária: Ferenczy Noémi. Magyar Művészet, VII. 1931. 475–480.

23. BOR Pál: Ferenczy Noémi gobelinjei. Magyar Iparművészet, XXXIV. 1931. 194.

24. „Tegnap kaptam a 'Magyar Művészetet' avval a cikkel az én dolgaimról. Ti már biztosan olvastátok előbb. Egész jó cikk.” Ferenczy Noémi lapja Wilde Ferencnek, 1932. I. 4. MNG Adattár 20151/79/121.

25. „Jancsi (Wilde János) azt írja, hogy reméli, hogy Pesten pihenni fogok, de én remélem, hogy Pesten nem pihenni, hanem dolgozni fogok...” Ferenczy Noémi levele Wilde Ferencnek, 1932. IV. 16. MNG Adattár 20151/79/123.

26. TOLNAY Károly: Ferenczy Noémi. Ars Hungarica Budapest, 1934.

27. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1934. nov. 3. C. B. Firenze.

28. Az Ars Hungarica sorozat „...rosszul megy, és vannak tavalyi kéziratok (könyvek) készen, melyek még nem tudtak megjelenni... A szelekció mostmár, hogy az eddig megjelent kötetek nem fizetődtek ki, aszerint történik, hogy melyik kötet fogja saját költségeit fedezni az eladott példányszámokból.” Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1935. júl. 18. C. B. Firenze.

29. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. MDK-C-I. 10/2324.

30. „Az emblémák a bordureben nyugodtan maradtak volna, ha Kálmán (Pogány Kálmán) (aki a Maga megbízottja) nem ragaszkodott volna a 'törléshez'... Hogy ez kellett-e, az felfogás dolga.” Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. XII. 29. C. B. Firenze. „Az itteni klisék közül kettő 'meghamisítva' kell megjelenjen. Az én jelenlétemben, nálam, felismerhetetlenné kellett tenni a 'sarló és kalapács'-ot a Fahordó nőn és a Kaszás fej-nél... Maga nem ismeri az itteni viszonyokat, ha nem egyezünk bele mindenbe, a könyv nem jelenhetik meg. Viszont ezt a két reprodukciót kihagyni sem lehetett. Nyomorult ország ez...” Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. XII. 21. C. B. Firenze. „...a ceruzázott sarló és kalapácsok felismerhetők, csak el van-

nak rontva egy kicsit (inkább én csináltam volna)...” Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. XII. 22. C. B. Firenze.

31. „Most küldöm összes dolgaimat Amsterdamba kiállításra, Révészné Alexander Magda segített hozzá, még tavaly a könyv révén ajánlta. Szóval úgy, ahogy én kívántam: egyedül egy műkereskedőnél Art Gallery A. Vecht, Ronkin 56... Állítólag szép, új helyiség, és Vecht (a könyv alapján) el van ragadtatva a dolgoktól.” Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1935. márc. 8. C. B. Firenze. Révészné nagy lendülettel fogott az amsterdami kiállítás megszervezéséhez. Ferenczy Noéminek a kiutazáshoz nem volt anyagi lehetősége, csak műveit küldte ki. Révészné lelkes hangú levelekben értesíti a sikerről: „Gyönyörű a rendezés, mindenki el van ragadtatva a kiállítástól. A sajtó is már részben látta, egy-két napon belül lesz kritika is.” Révészné Alexander Magda levele Ferenczy Noéminek, MNG Adattár 20150/79 3/126.

32. „Kellene valahol kiállítást csinálni próbálni, olyan országban, ahol mégis inkább van pénz, Norvégiában vagy Hollandiában... Én nem bánom a nyomorúságot, csak tudjak tovább dolgozni” Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. XII. 21. C. B. Firenze. „...a helyzetem még soha ilyen rossz nem volt anyagilag...” Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1934. III. 10. C. B. Firenze.

33. „Határozott vonalak és síkfelületek, nemes és tiszta anyag és jó technika jellemzi kárpitjait... Művei korunk legjobb dekoratív alkotásai közé tartoznak... sok dekoratív érzékkel megáldott holland festő, aki jobb híján használ olajfestéket, és ezért felemás eredményt ér el, jól tenné, ha követné ennek a magyar szövőművésznőnek a példáját, és a vásznat testesebb anyaggal cserélné fel. Ez mind nekik, mind nekünk javunkra szolgálna. Anyagán is múlik a művészet!” Kasper Neihaus, De Telegraf, 1935.

34. „Legutóbbi munkáiban egyéni karaktert ér el, miközben figurái és a környezet közötti kapcsolatot gazdagodik, s mélyebb válik a színek harmóniája.” M. V.: Moderne Gobelinen von Noémi Ferenczy. Avonblad-Allgemein Handelsblad, 6. April 1935.

35. N. N.: Kunstzalen A. Vecht Gobelins van Noémi Ferenczy.

36. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1935. V. 7. C. B. Firenze.

37. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1935. ápr. 11. C. B. Firenze.

38. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1935. márc. 8. C. B. Firenze.

39. Ferenczy Noémi gobelinjeinek és vízfestményeinek gyűjteményes kiállítása, Fränkel Szalon, 1937. szept.-okt.

40. LYKA K.: Festő, szobrász és gobelinművész az Ernst Múzeumban. Pesti Hírlap, 1938. I. 1.

41. LYKA K.: Szövött képek. Pesti Hírlap, 1937. IX. 26.

42. LÁTÓ Anna: Nagybányától a világhír. Brassói Lapok, 1937. nov. 7. Magyarország az 1937. évi párizsi világkiállításban. Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt. Bp.

43. A ház építetője Márton. Ödön műgyűjtő és felesége, akiket szívélyes barátság fűzött a Ferenczy-ikrekhez. A család tagjairól 1936–37-ben Bécsben Ferenczy Béni érmet mintáz, Ferenczy Noémi Fej virágok közt című, 1931-ben készült művét Márton Eta rendelte meg. – A baráti kör

tagja, Lessner Manó építész tervezte ház 1940-ben épült fel, ma is áll (Budapest II., Endrődi Sándor u. 24.), sajnos erősen átépítve. Az üvegablak megvalósítására végül nem került sor. Márton Eta (Stockholm) szíves közlése, 1982.

44. Megbízás a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól 1939. ápr. 26. MNG Adattár 20150/79 3/135.

45. Dátum nélküli levél Ferenczy Noémitől Tolnay K.-nak, 1946. k. C. B. Firenze.

46. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1941. jan. 5. C. B. Firenze.

47. 1940. II. 29-én a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium értesíti Ferenczy Noémit a II. 14-én bemutatott karton elfogadásáról. MNG Adattár 20150/79.

48. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1941. jan. 5. C. B. Firenze.

49. „A háború alatt meg tudtam élni... Rengeteget dolgoztam.” Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1946. C. B. Firenze.

50. Peter Lambda (Lévy Vilmos) levele Ferenczy Noéminek, dátum nélkül, 1939. k. MNG Adattár 20150/79 3/6.

51. Peter Lambda (Lévy Vilmos) levele Ferenczy Noéminek, dátum nélkül, 1946. k. MNG Adattár 20150/79 3/5.

52. „Nálam, a fergeteg centrumában, foszforbombáktól tűzvész, és a fél ház leszakadt, az elkezdett gobelin a szövőszéken csodaszzerűen épésben megmaradt.” Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1946. II. 22. C. B. Firenze.

53. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1946. II. 22. C. B. Firenze.

54. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1946. okt. 21. C. B. Firenze.

55. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1946. aug. 26. C. B. Firenze.

56. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, dátum nélkül, 1946. márc. vagy ápr., C. B. Firenze.

57. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak Svájból, 1946. dec. 27. C. B. Firenze.

58. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1947. febr. 19. C. B. Firenze.

59. „...nagy 'fellendülésben' vagyok munkailag. Sajnos, csak tervekben, mert a megvalósításokhoz megbízások kellenének, amikhez nem jutok.” Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1947. máj. 25. C. B. Firenze.

60. 1947. máj. 31–jún. 22.

61. Szabad Művészet I. 1947. 6–7. sz. 117.

62. BERÉNY R.: Ferenczy Noémi. Szabad Művészet I. 1947. 6–7. sz. 116.

63. POGÁNY Ö. G.: Ferenczy Noémi kiállítása. Szabad Nép 1947. jún. 1. 9.

64. MNG Adattár 20150/79 3/53. 1947. júl. 22.

65. MNG Adattár 20150/79 1947. XII. 9.

66. Ferenczy N. levele Tolnay K.-nak, 1946. febr. 22. C. B. Firenze.

67. „Die Skizze, die erste habe ich vielleicht vor 12 Jahren gemacht u. den grossen Entwurf in 45. Im Sommer war es ausgestellt u. der Kultusminister hatte die Idee, ich muss das ausführen. Zwei Arbeiter, Hand in Hand, der eine haltet einen Hammer, der andre einen Zirkel, physische u. geistige Arbeit...” Ferenczy N. levele R. Viebrocknak, 1947. XI. 17.

68. Ortutay Gy. vallás- és közoktatásügyi miniszter levele Ferenczy N.-nek, 1947. aug. 30. MNG Adattár 20150/79 3/154.

69. 1945. X. 16-tól tagja az MKP-nak, majd

1953. I. 1-től az MDP-nek. 1945 és 1953 között a Magyar–Szovjet Baráti Társaság tagja.

70. Az 1950 decemberében rendezett Magyar Békakongresszus résztvevői között Ferenczy Noémi is ott volt, formailag azonban nagyon passzív volt, nem vállalt el semmi szóbeli szereplést sem akkor, sem más alkalommal. – Benke Valéria személyes közlése, 1984. jún. 11.

71. „A 'Magvető' gobelint meg fogjuk rendelni a Szabad Nép székház számára. Erre nézve a napokban megkapod a hivatalos megbízást. Az Iparművészeti Főiskolára való kinevezésedet még megnezem.” Révai J. népművelési miniszter levele Ferenczy N.-nek, 1950. II. 3. MNG Adattár 20150/79 6/3.

72. Oklevél, MNG Adattár, 20150/79 3/84.

73. MDK–C–I–32/4257.

74. SCHUBERT E.–SCHUBERT M.: Az I. Iparművészeti Kiállítás. A textilművészet. Szabad Művészet VI. 1952. 9. sz. 405–409.

75. Magyar Nemzet, 1953. VII. 23. 5.

76. 1953. máj. 27. MNG Adattár 20150/79 3/76.

77. 1953. dec. 15. MNG Adattár 20150/79 9/4.

78. „...ich habe unlangst meinen Gobelin beendet u. musste es zeigen. Es war für viele ein grosser Eindruck u. ein 'Kunstereignis'. Ich habe etwa 2 1/2 Jahre daran gewirkt (ohne 'Öffentlichkeit' u. ohne Auftrag), dann sind nacheinander alle führenden Kompetenten hergekommen. Auch viel Jugend, Freunde meiner Schüler u. Kunsthistoriker Jugend von der Universität.”

79. 1955. jan. 13. MDK–C–I–32/4256. A Kosuth-díj másodszeri odaítélésére azonban nem került sor.

80. MKCS–C–I–2/1046–87; MDK–C–I–2/1047–1.

81. Az erre vonatkozó egyetlen dokumentum Révai Emma levele Ferenczy N.-nek Párizsból, 1949. okt. 21. MNG Adattár 20150/79 3/8.

82. 1953. jún. 1-i levelében Benke Valéria, az Országos Békatanács titkára köszönetet mond Ferenczy N.-nek az Angol Békatanácsnak ajándékozott művéért. (MNG Adattár 20150/79.) Hogy milyen nő készül erre a célra, arról nincsenek feljegyzések. Benke Valéria tájékoztatása szerint a Békatanács iratanyagát nem őrizték meg.

83. MKCS–C–I–2/1029/2, 3, 4.

84. Ferenczy N. levele R. Viebrocknak, 1957. I. 26.

85. Ferenczy N. levele R. Viebrocknak, 1957. jan. 6.

86. Kinevezési okmány, 1950. okt. 20. MNG Adattár 20150/79.

87. „1950. XI. 1-én lett kinevezve az Iparművészeti Főiskolára, és csak pár napja tanít az iskola gobelin-tanszakán. Úgy látja, hogy Schubert elvtárs akadályozza munkáját, mert nem gondoskodik a legszükségesebb dolgokról, amivel megkezdhetné a munkát. Ő nem azért vállalta a tanítást, hogy több keresete legyen, hanem hogy művészetét ne vigye a sírba. A legkevesebb segítséget sem kapja meg. Ahhoz már nem elég lendület, hogy ezt ki tudja harcolni a hallgatók, a tanszak részére...” Népművelési Minisztérium személyzeti nyilvántartója, 1951. III. 2. MDK–C–I–32/4263.

88. Ferenczy N. hat állandó tanítványa közül Prepelicza Katalin, Solti Gizella, Nagy Gy. Margit, Metzger Erzsébet a Székesfehérvári Iparrajziskola (később Szépműves Líceum) elvégzése után felvételizett a főiskolára. Pintér Éva a Női Iparis-

kolát végezte, Szőke Erzsébet egyéves főiskolai előkészítő tanfolyam után kezdte meg tanulmányait. Mellettük Rác András festőművész (a Képzőművészeti Főiskola elvégzése után) és Nagy B. István, (aki később Ferenczy N. segítségével lett Szőnyi I., majd Bernáth A. növendéke) látogatták Ferenczy N. óráit.

89. MDK-C-I-32/4257.

90. MDK-C-I-32/4258.

91. BUNDEV-TODOROV Hona: A Magyar Iparművészeti Főiskola története 1945–1973. Ars Hungarica 1979/1. 103.

92. „Nachste Woche werde ich noch ausgehen, denn ich muss korrigieren meinen Schülern beim Weben, die Skizzen u. Entwürfe bringen sie zu mir, aber wenn sie weben, muss ich es doch anschauen. Ich bin zwar pensioniert, aber korrigiere weiter. Jetzt habe ich aber auch einen 'Auftrag', dass ich den Auftrag von 4 Gobelins, die bei meinen Schülern bestellt sind, 'dirigiere'. Diese Dinge sind schwer zu verstehen, wenn man nicht die hiesigen Verhältnisse kennt." Ferenczy N. levele R. Viebrock-nak, 1957. II. 16.

93. TARJÁN István: Ferenczy Noémi örökösai. Petőfi Népe, 1958. jan. 25.

Judit Pálosi: Ereignisgeschichte des künstlerischen und pädagogischen Wirkens von Noémi Ferenczy

Im vorliegenden Aufsatz werden aufgrund von in Ungarn und im Ausland zugänglichen Dokumenten (Katalogen, Ausstellungskritiken, persönlicher und amtlicher Korrespondenz, Urkunden und Aufzeichnungen) die künstlerische Laufbahn und die pädagogische Tätigkeit von Noémi Ferenczy nachgezeichnet.

Die grosse Erneuerin der Kunst des gewebten Wandteppichs in Ungarn, die in der Künstlerkolonie von Nagybánya aufgewachsene Noémi Ferenczy trat nach ihren Studien in Paris 1919 zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Sie entwickelte ihren persönlichen Stil im Lauf der 20-er Jahre. Die Werke aus dieser Zeit sind dem pantheistischen Zweig des Symbolismus der Jahrhundertwende verpflichtet.

Die Künstlerin übersiedelte 1932 von Nagybánya nach Budapest und schuf ihre Werke mit den Ansprüchen der *grand art* eigenhändig in Handwerkertechnik. Diese Werke wurden in erster Linie im Ausland richtig eingeschätzt.

In den Werken aus den 30-er Jahren, aus ihrer künstlerischen Reifezeit, geht es der Künstlerin darum, die innere Struktur sehen zu lassen. Im Jahr 1934 erscheint der erste – und bis zu ihrem Tod einzige – selbständige Band, der ihrem Schaffen gewidmet ist, die Monographie von Charles de Tolnay. Neben Gruppenausstellungen werden aus ihren Werken 1935 in Holland, 1937 in Budapest selbständige Ausstellungen veranstaltet. Im Jahr 1942 kauft ihr das Victoria and Albert Museum den Teppich „Schwestern“ ab.

Sie erhält nach 1945 Aufträge von offiziellen Stellen, denen auch hohe staatliche Auszeichnungen folgen (Kossuth-Preis, Verdienter Künstler). 1951 wird sie an die Hochschule für Kunstgewerbe berufen: ihr untersteht das Lehrfach Gobelins. Die letzte grosse Ausstellung zu ihren Lebzeiten, im Herbst 1956 im Nationalsalon, konnte ihre künstlerische Laufbahn in ihrer ganzen Breite und Vielfalt repräsentieren.

A HORTHY-KORSZAK ÉPÍTÉSZETÉRŐL AZ ELVEK ÉS TÉNYEK TŰKRÉBEN

„Budapesten éppúgy, mint más kultúr nemzetek fővárosában, a renaissance és ennek különböző válfajai képezték a vezető stílust a múltban és képezik a jelenben is” – mondta 1925-ös akadémiai székfoglalójában a századforduló nagytekintélyű magyar építész, Hauszmann Alajos. Előadásában kifejtette egyebek között, hogy a középületek és a lakóházak – „az egyszerű polgári hajléktól a legfényesebb palotáig” – ennek a stílusnak az elveit követve elégíthetik ki a praktikusság és a kényelem kívánta követelményeket. Szerinte az építész a jövőben is csak „hisztorikus alapon haladva” tudja megoldani feladatait.¹

Hauszmannak ebben természetesen – sem előre-, sem visszatekintve – nem volt igaza, hiszen a korszerű hazai építészeti törekvések jelenlétét és létjogosultságát már a századforduló idején komoly eredmények jelezték, nem is beszélve a későbbi fejlődésről. Vélekedése azonban rávilágít az időszak legmagasabb tudományos köreinek szemellenzős konzervatívizmusára, sőt arra a lépéshátrányra is, amellyel ez az elmélet a hivatalos építészet tényleges tendenciái mögött kullogott. Az államilag favorizált stílus ugyanis – persze a historizálás és eklektika innen is, onnan is merítő szellemében – legfőképpen a neobarokk lett. „Trianon neobarokk építészetének a társadalom neobarokk gondolkodásmódja felelt meg” – írta e kérdésről Székfü Gyula. „Az új képződményben van valami ressentiment-féle, mely a forradalmak népszerű frazeológiája reakciójaként fordul el a szegény embertől, s még ha számára akar is alkotni, akkor is a barokk úri, nagyúri formáiban teszi azt.”² De elevenre tapintott Farkas Zoltán is – s jól jellemezte a kultúrpolitikának az építészetben játszott szerepét –, amikor Klebelsbergéről szólván ezeket írta: „Középületek emelésénél a történelmi stílusok alkalmazásához ragaszkodott. Meghatározta, hogy ha egy magyar városban néhány jó régi barokk épület van, mint Székesfehérvárott, vagy klasszicista, mint Szombathelyen, akkor ott ilyen stílusban kell az általa tervezett épületeket megalkotni. Esetleg ugyanaz az építész tehát kameleonszerűen, ma ebben, holnap abban a modorban dolgozzék. Legyen román, gót, barokk vagy klasszicista, csak éppen valahogyan mai építész ne merészkedjék lenni.”³

Ilyen körülmények között a korszerű törekvések nehezen kaptak új erőre. A húszas évek dominálón historizáló-konzervatív építészetének gyenge lábakon álló elméletét és meglehetősen erőteljes gyakorlatát azonban az évtized végétől kezdődően mind hatásosabban támadta és bomlasztotta az új építészetet követelő, egyre magabiztosabb és meggyőzőbb elmélet és – a harmincas évektől is inkább csak a magánépítkezések területén érvényesülő, bizonyító – korszerű gyakorlat. Genthon István sok szempontból joggal írhatta 1933-ban: „A hivatalos építészet háború utáni tevékenysége elérkezett az évadvégi mérleg elkészítéséhez, az elszámoláshoz.”⁴ Ami ezután következett, az már a konzervativizmus vonatkozásában sem volt ugyanaz, mint korábban.

Korszakunk historizáló stílusa persze már az első évtizedben is különbözött a századforduló pompázatos eklektikájától, de nem csupán és – lényegét tekintve – nem is elsősorban a barokk téralakítás és architektonikus formakészlet jelzett követésében, szemben a megelőző reneszánsz kultusszal, hanem mindenekelőtt az itt is ható általános lehiggadásban (ez a szerényebb lehetőségekből és feladatokból is következett), bizonyos egyszerűségekre törekvésben, a történelmi formák olykor szinte csak jelzésszerű, díszítőműves alkalmazásában. A „modernség” követelménye tehát lassan tért hódított az eklektikában is, s annak

kimúlását jelezve, utolsó fázisában sajátosan kompromisszumos, voltaképpen ősit is megtagadó vagy elfelejtő, „modern” történelmi stílussá alakult.

Nem tagadható, hogy ez a kompromisszumos eklektika számos megbecsülésre érdemes eredményt is hozott. Már a korabeli értékelések, de a későbbi művészettörténeti összefoglalások is ilyenként emelik ki például a szegedi dóm-tér barokk szellemű kialakítását (Rerich Béla). Genthon szerint ez egyenesen „nagy tett volt, amelynek ereje sokáig eleven marad”. Hasonlóan a kiemelt példák között szerepelnek a finom ízlésű Wälder Gyula neobarokk épületei, Hikisch Rezső, Györgyi Dénes, Málnai Béla és mások múltbeli stílusokat követő, mégis egyéni hangvételű, s a korszerűség követelményeit is kielégíteni szándékozó épületei.

A különböző stílustörekvések egymástól való szigorú elhatárolása – éppen az általánosan és egyre inkább kompromisszumosnak mondható jellege miatt – voltaképpen alig lehetséges. Ennek ellenére eléggé határozottan körvonalazódik a „korszerűen és magyarul” építés gondolatát ápoló építészek tevékenysége. Képviselői főleg – a hazai művelődés egyéb területeinek számos reprezentánsával, köztük Bartók Bélával együtt – az 1928-ban alakult Lechner Ödön Társaságban tömörültek. Céljaikról már maga az elnevezés fogalmat ad. Legjobb eredményeik végső fokon a fentebb jellemzett, ún. modern történelmi stílusban alkotók munkásságához hasonló szintet mutatnak, hiszen a különbség közöttük elvileg sem nagy: ők csupán mintegy negyedszázaddal korábbra nyúltak vissza mintaképeket keresve. A példákat azonban ők is meglehetősen szabadon értelmezték. (Medgyaszay István, Szivessy Tibor, Jánszky Béla, Árkay Aladár stb.) A korszak utolsó harmadában, a nacionalista tendenciák felerősödésével, a tág jelentésű magyar jelleg helyett a népi-paraszti építészet követésére tevődött át a hangsúly, s ezzel voltaképpen az egész irányzat jelentős változáson ment át. Többoldalú nemzetközi hatás, de különösen a német, Heimatsil befolyása is lemérhető ebben. Sajnos, a népi építészet lényegének megértése helyett – amit a modern építészet legjobbjaival érzékelhetünk – itt az esetek többségében inkább csak bizonyos formák, megoldások külsőséges átvételéről, stilizálásáról van szó. (Rimanóczy Gyula, Wanner János, Padányi Gulyás Jenő, Miskolczy László stb.)

Ezekkel az irányzatokkal szemben „az új építészet a tradíciókkal való teljes szakítás jegyében indult. Mindenekelőtt elveti a monumentalitás és reprezentáció évezredek törvényeit” – írta 1930-ban Fischer József,⁵ visszatekintve az újat akaró építészek két esztendővel azelőtti összefogására, a Svájcban elindított, elveket tisztázó, programot adó kongresszusok sorára (CIAM), és az 1929-ben megszervezett nemzetközi bizottság (CIRPAC) tevékenységére. E szervezetek magyar képviselői voltak a közös elvek legkövetkezetesebb hazai tervezői és megvalósítói (Molnár Farkas, Fischer József, Preisich Gábor, Bierbauer Borbíró Virgil stb.). „Amire már több mint száz éve nem volt példa, teljesen önálló, megalkuvásmentes, egységes építészet tört magának utat a világ minden részében” – szögezte le Preisich Gábor 1931-ben. Rámutatott arra, hogy a modern építészet nem stílus (jelezve ezzel magától a szótól való idegenkedést is), mint ahogy semmilyen kor egyéni építészete nem volt „stílus” a maga idejében, „hanem a kor gyakorlati és szellemi követelményeinek természetes megoldása.”⁶

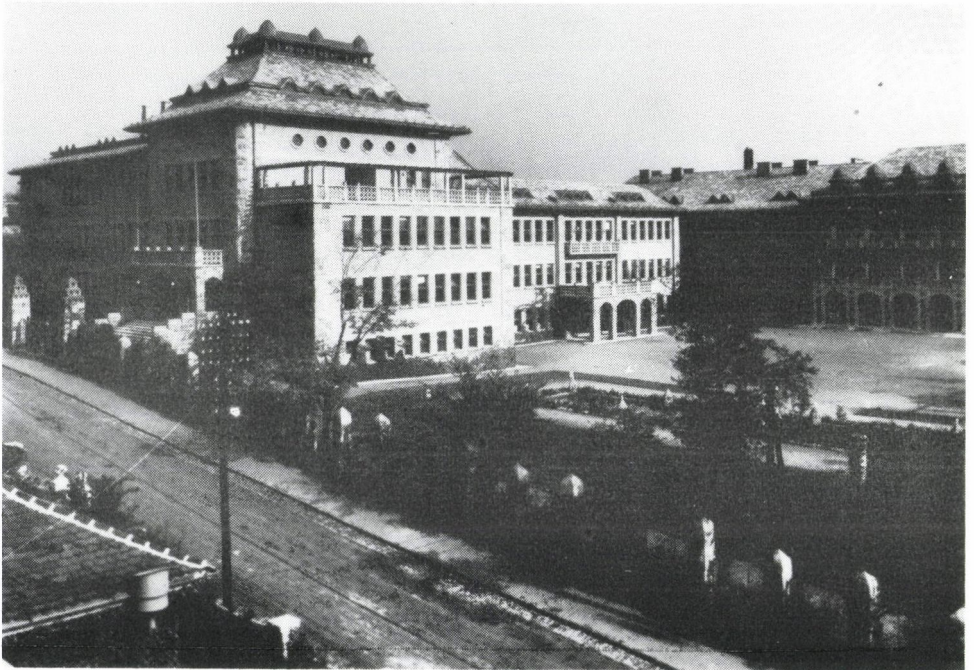
Hasonló elveket hangoztattak mások is, világosan látva, hogy az új építészetet nem a mindenáron való új keresése, hanem a kor parancsoló szükségletei hívták életre. Az építőtechnika első világháború utáni rohamos fejlődése, az új anyagok és szerkezeti lehetőségek gyors és széles körű elterjedése segítette a korábbtól különböző feladatok és igények mind tökéletesebb kielégítését.

Mint a világon szinte mindenütt, a háború utáni élet – és így az építészet – egyik legnagyobb problémája nálunk is az óriási méretű lakásínség lett. Az új építészet élharcosai



27. Francsek Imre: Széchenyi strand, 1928.

28. Medgyaszay István: Baár-Madas leánynevelő intézet, 1928.

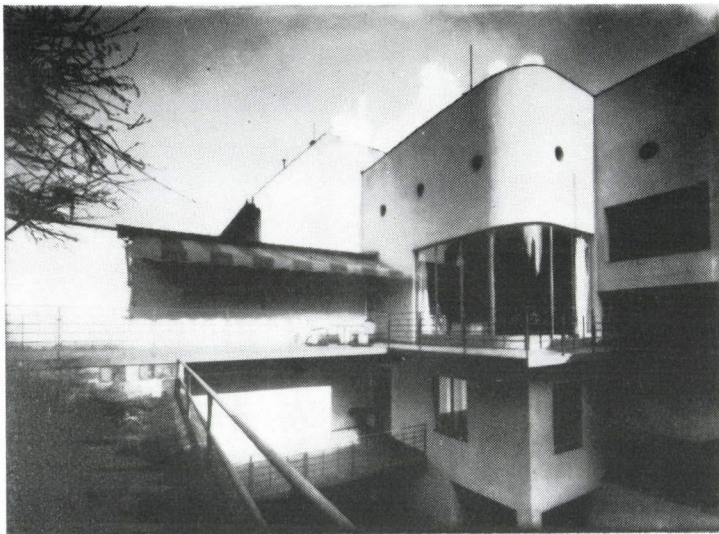




29. Kozma Lajos: Villa a Rózsadombon, 1932.

30. Árkay Bertalan és társai: A Köztársaság-téri OTI bérházcsoport, 1933.





31. Molnár Farkas:
Lotz K. utcai bérvilla,
1934.

*Lauber László:
Jókora utcai bérvilla*

32. Rimanóczy Gyula: A pasaréti rk. templom, 1934.





33. Rimanóczy Gyula: A Dob utcai postapalota, 1939.



34. Körmeny Nándor–Gerlóczy Gedeon: OTI baleseti kórház, 1940.

35. Hidas Lajos – Papp Imre: Az óbudai Árpád gimnázium, 1940.



– akiket hivatalos és konzervatív oldalról nem teljesen alaptalanul tekintettek kommunista-gyanúsoknak – erről cikkeztek a legtöbbit, ezt tekintették tevékenységük centrális kérdésének, ebben is követve az építészet egyetemes törekvéseit, a nemzetközi kezdeményezéseket. Mindenekelőtt a kislakások, kislakásos telepek, tehát a tömegek lakásigényeinek kielégítési lehetőségei foglalkoztatták őket, sajnálatosan persze – s ez nem rajtuk múlott – az elvek és polémiák szintjén maradva.

A háború utáni első állami épületek is bérházak voltak (Bethlen-udvar, Ráday utcai bérház stb.). Ezek építését, mint az egyéb állami – városi – közületi építkezéseket általában, a népszövetségi kölcsön tette lehetővé. Annak egy kis hányadát, mintegy 15%-át ugyanis ilyen és hasonló jellegű (közegészségügyi, közoktatásügyi stb.) beruházásokra fordították. Az egyik bérházban 98 lakás volt, erre „nem kevesebb, mint 13 500 kérvényt nyújtottak be, közöttük több mint ötezer igazán súlyos helyzetben lévő és tényleg nélkülözést szenvedő egyén részéről.”

1926-ban a főváros 1334 lakást építtetett, nyolc ún. bérpalotában. A benyújtott igénylések száma 12 000 volt. A pályázók tolongása nem csökkent a következő évben sem. „A lakásszükséggel és a lakásínséggel mint tényezővel, sajnos, még mindig számolnunk kell... Társasház, kertváros és a többi új fogalom mind szép évtizedes jelszavak, de talán nem is egyebek annál” – állapította meg 1928-ban Czakó István.⁷

Az új építészeti képviselői, szakmai és szociális tekintetben egyaránt bíralták a főváros kislakásépítési kampányát. Fischer József „páratlan tervszerűtlenséggel lefolytatott akciónak” nevezte, s kifejtette, hogy azonos költséggel legalább 30%-kal több, jó minőségű, korszerű kislakás lett volna építhető. Ő mondta ki azt az igazságot is, hogy a lakáskérdés csak része az általános szociális problémáknak, és így azt önmagában megoldani lehetetlen.⁸

A modern európai építészet legkiválóbbjait hasonló felismerés és az ebből fakadó reménykedés készítette arra, hogy a húszas-harmincas évek fordulóján a Szovjetunióban vállaljanak munkát, vegyenek részt városok, középületek tervezésében, legalábbis a 30-as évek elején bekövetkező bel- és kultúrpolitikai változásig, amit az építészetben a klasszicizáló eklektika követelése és eluralkodása jelzett. A hazai avantgarde képviselői pedig ennek a felismerésnek a tudatában vetették papírra, tették közzemlére terveiket, olykor – mai távlatból szemlélve is – utópisztikus elképzeléseiket „kolházról”, korszerű munkáslakásokról, lakótelepekről. Aminek megvalósítására viszont ténylegesen módjuk nyílt, az ezektől a tervektől eléggé távol állott: társasházak, kisebb lakóházak, kertes villák, nyaralók építése, általában és zömében a vagyonosabb rétegek lakásigényeinek kielégítése volt ez. Az ilyenfajta lakásépítések, mint üzleti vállalkozások számára előnyösnek bizonyultak a kedvezőtlen gazdasági viszonyok: a tehetősek, az újjazdagok tőkéje már az infláció éveitől kezdve gazdasági válság és a háború idején is építkezésekbe menekült.

Korszakunkban hiányoztak a városképet döntően meghatározó nagy építkezések, volt viszont néhány épülettípus, amelynek feltűnése, kialakítása erre a negyedszázadra különösen jellemző: repülőterek, sportcsarnokok, uszodák, strandok, üdülőszállók, mozik, rendelőintézetek, kórházak, iskolák épültek – főleg az időszak második felében – az igények és a funkció kívánta korszerű formában. Az új építészet erejét, térhódítását a 40-es évek elején már néhány miniszteriális jellegű középület is jelezte. A hivatalos körök e téren mutatott engedékenységét mindenekelőtt a racionalista olasz építészet hatása magyarázza.

A kibontakozó korszerű építészet első szakaszát leginkább a tiszta funkcionalizmusra való törekvés, szinte a sterilitás jellemezte. Később a legjobbaknál, az elvek legkövetkezetesebb megvalósítóinál is oldódott ez a szigorúság, anélkül azonban, hogy az alapelvek csorbát szenvedtek volna. Más volt a helyzet azoknál, akik a mozgalom elterjedésével, abban divatot látva, átvettek bizonyos részeredményeket, külsőségeket, s ezzel nem kis mértékben

kompromittálták az elveket is. A harmincas évek második felében már nemzetközi fórumokon is időszerűnek látszott a modern építészet alapvető indító okainak újbóli meghatározása. Ezen okokat feltárva és magyarázva, zürichi előadásában Breuer Marcel párhuzamot vont a más tekintetben is, sokak által és sokszor emlegetett népi építészet, népművészet, meg a modern mozgalom között. Szerinte mindkettőre az elfogulatlan szemlélet és a kiindulás, az elemek és formák személytelen jellege, a tipikusra, a divattalanra és a szükségszerűen fejlesztettre való törekvés jellemző. Fontos mozzanatként emelte ki ugyanitt a töretlen elemek, az ellentétek összekapcsolását. „Természet és lakás, munka és magánélet, tömeg és levegő, csillogó fém és puha szövet, élő szerves lények, emberek, növények, szemben a sima fal merev felületével.” Ismételten hangoztatta, hogy nem a mindenáron való új elérése a fontos, hanem annak megtalálása, ami megfelelő, ami az igazi és helyes, ami viszonylag teljes és tökéletes. „A modern mozgalomban az 'új' csak célhoz vezető eszközként, munka- és nevelési módszerként értékelendő, nem pedig célként, mint például a divatban.”⁹

L. J. Oud, a neves holland építész F. A.-hoz intézett levelében¹⁰ – véleményt mondva annak ház-tervéről – az előbbiekkal teljesen egybevágó nézeteket fejtetett: „Egy gépalkatrészekből összeállított csendélet a felületes szemlélő előtt modernebbnek látszik, mint egy gyümölcs csendélet és ugyanúgy egy ház, amelyen a modern anyagok provokálóan hatnak, az első pillanatra modernebbnek tűnik, mint az olyan ház, amelynél megkísérelték az anyagokat szeretetteljesen feldolgozni és betagozni. Az ilyen modernségnek azonban a valóban modern szellem lényegéhez igen kevés köze van s én nem hagyom magam ettől a fel fogástól megfélemlíteni.”

A századforduló európai színvonalú magyar építésze korszakunk indulásakor nagy törést szenvedett. A harmincas évektől kibontakozó új tendenciáknak köszönhetően azonban, az igazán jelentős építészeti feladatok hiánya, a gazdasági és politikai nyomás ellenére építészetünk – legalábbis építészeink és építőiparunk felkészültsége, fejlettsége, nagyobb erőpróbákra való alkalmassága tekintetében – fokozatosan ismét felzárkózott az európai átlaghoz. Sokaknak az a reménykedése viszont, hogy a kor esztétikai zűrzavarából, a különböző művészeti törekvések áttekinthetetlennek látszó dzsungeléből az új építészet racionális elvei mutatják majd a kivezető utat, mivel az új építészet magához vonzza és igazítja majd a képzőművészet többi ágát, a festészetet, szobrászatot, nem vált valóra. A Bauhaus tiszta funkcionalizmusát vallóknál éppúgy, mint a könnyedebb, szabadabb francia igazodásúaknál már az elvek is, de voltaképpen mindkettőnél a korlátozott lehetőségek szabtak eleve határt az összművészeti próbálkozásoknak. Nem vonatkozik ez a szorosabban vett berendezésekre, bútorra, lakástextilre stb., általában az ún. belső építészetre. Az előrelépés ezen a téren jelentős volt, noha széleskörűnek nem nevezhető.

A különböző művészeti ágak viszonylag legteljesebb, tudatosan és a befogadó épülettel rokon szellemben kialakított együttesével az egyházművészetben találkozhatunk. Ezek azonban, mint maguk az épületek is, inkább kísérleteknek, mint valóban kiforrott, egységes, tiszta koncepciót tükröző eredményeknek tekinthetők, s a művek külön-külön sem képviselik, sem eszmeileg, sem a minőség vonatkozásában, a korban lehetséges legmagasabb szintet.

A korszerű profán építészet és képzőművészet agitatív célú összekapcsolásának példáit legelőbb az olasz építészet teremtette meg. (Itt hozták először azt a rendelkezést is, hogy az építészeti beruházások bizonyos ezrelékét képzőművészeti alkotások finanszírozására kell fordítani.) A példát – a helyi szellemhez és direktbben a múlt századi klasszicizmushoz igazodva – hamar követte a német művészet. Nálunk szintén lemérhető a példa követésének szándéka, a lehetőségek azonban – mondhatni szerencsére – ezen a területen is korlátozólag hatottak. Így nagyobb számú, s főleg igazán jelentős összművészeti produktumok-

kal nem találkozhatunk a korszak hazai művészetében. Legfeljebb építészet és szobrászat néhány szerencsésnek mondható összekapcsolását emelhetnénk ki, csekély kivételtől eltekintve ezt is leginkább a mérsékeltlen haladó jellegű, kompromisszumos építészet és plasztika képviselőinek munkásságából.

JEGYZETEK

- | | |
|--|--|
| <p>1. Akadémiai Értesítő, 1925. 49.
 2. SZEKFÜ Gyula: Három nemzedék és ami utána következik; Bp., 1934. 410.
 3. FARKAS Zoltán: Gróf Klebelsberg Kunó képzőművészeti politikája. Nyugat, 1933., 321–324.
 4. GENTHON István: Háború utáni középítészeti stílus. Magyar Szemle, 1933., 357–363.
 5. FISCHER József: Internacionális új építészet és a lakáskérdés. Munka, 11., 12. sz. 346–347, 376–378.</p> | <p>6. PREISICH Gábor: A Círcac és a modern építészet. Magyar Szemle, 1931. 47.
 7. CZAKÓ István: Lakáspolitikai és építkezés. Magyar Szemle, 1928. 336–344.
 8. Lásd: 5. sz. jegyzet.
 9. Az új építészet problémaköréből. Munka, 54. sz. 1709–1717.
 10. Uo. Az F. A. monogram – így utal rá a Munka idézett cikke – minden bizonnyal Forbát Alfréd nevének rövidítése.</p> |
|--|--|

Sándor Kontha: Über die Architektur der Horthy-Ära – im Spiegel von Prinzipien und Tatsachen

Der erste Weltkrieg, die darauffolgenden Revolutionen von 1918 und 1919 sowie die allmählich erstarkende Konterrevolution unter dem Reichsverweser Konteradmiral Miklós Horthy (1921–1944) drückten der Entwicklung der verschiedenen Kunstgattungen, darunter auch der Entwicklung der Architektur in Ungarn ihren Stempel auf. Vorübergehend erstarkte sich wieder der eklektische Historismus, später waren die Produkte der offiziellen Architektur vom Neobarock geprägt. Wie der Historiker Gyula Szekfü formulierte: „Der neobarocken Architektur Trianons entsprach eine neobarocke Denkweise der Gesellschaft.“

Zwischen den offiziellen Theorien und der Praxis der Architektur zeigten sich erhebliche Widersprüche, naturgemäss waren aber die Gegensätze zwischen der tatsächlichen Architekturpraxis und den zeitgemässen Anforderungen noch stärker. Bei einigen Kompromisslösungen ist es dennoch erkennbar gelungen, die modernen Erfordernisse mit den offiziellen Vorschriften einigermassen in Einklang zu bringen. Die zeitgemässen Forderungen konnten nur vereinzelt, und eher nach Mitte der 30-er Jahre deutlicher zur Geltung kommen.

Im vorliegenden Beitrag wird nach Gegenüberstellung der Prinzipien und der Tatsachen eine kurze aber umfassende Darstellung dieser Umstände geboten.

„Olyan szerkezeti és formai megoldásokra törekszem, amelyek alkalmasak lennének a korunkban jelentkező újra, meg újra felbukkanó, általános jellegű 'drámai' történések – 'kifejezések' – megmutatására.

Ezek a fa- és fémmunkák ebben az évben készültek. Igyekeztem a már említett 'drámai' mozgásokat kifejezni egyszerű vázszerkezetekkel és egyúttal a formák bonyolódottságával. És igyekeztem a világot 'szerkesztő' erőösszefüggések 'egyszerűségét', ugyanakkor az ezen 'belül' jelentkező részlet, az emberi világ, esetleges formavariációit jelezni. Idézőjeleket azért használok, mert a 'drámai', vagy a 'kifejezések', a 'szerkesztő', vagy a 'belül' stb. szavak itt már olyan színezetű fogalmak kifejezői, hogy szükségesnek tartom a mindennapi használatnál tovább mutató jelentésüket hangsúlyozni.”

Berczeller Rudolf 1969-es kiállításának katalógusába írta le ezeket a gondolatokat. Ez volt az első kiállítása, 57 éves korában. A szövegben nincsen semmi különös – árnyalatnyit talán tudálékosnak hat (pedig csak nehezen találja a megfelelő kifejezéseket), és szükséztlenül elhallgatja azt a szorongató feszültséget, ami benne él, és ami szobrainak nyüzsgését, rohanását, burjánzását, osztódással szaporodását irányítja.

Berczeller mint „jelenség”, a mindennapi, praktikus gondolkodás számára teljességgel érthetetlen. Művészet életünkben alig lehet észrevenni jelenlétét – mintha harmad- vagy negyedrangú kismester volna; aki kap néha egy-egy kevésbé fontos megbízást, vagy kiállít pár szerény művet valamelyik országos tárlaton. A külvilág számára érthetetlen már az is, ha egy középszerű művész csinálja mániákusan a maga munkáját, és nem akarja észrevenni, hogy az égvilágon semmi igény nincs rá. Berczeller viszont pontosan felmérte a maga érvényesülésének lehetőségeit, a „társadalom” iránta tanúsított teljes érdektelenségét, és *ennek tudatában* tart ki rögeszmésen művészeti elképzelései mellett. Sőt, mégcsak nem is ez az igazán meglepő, hanem az, hogy rögeszméje nem más, mint *közösségi művészet létrehozása, a tömegek forradalmi lendületének megmutatása*. A szerény és semmitmondó szavak („a korunkban jelentkező, újra meg újra felbukkanó, általános jellegű 'drámai' történések”) ennyit jelentenek – nem többet és nem kevesebbet. Berczellernek meggyőződése, hogy a forradalmi pátoz napjainkban is megszólaltatható és jelrendszere a társadalom számára most is tartalmassá tehető. Talán van is némi idealista naivitás ebben a hitben – másként hogyan lenne érthető, hogy művészete mégis egyéni érvényű maradt? A dogmatizmus éveiben egy ilyen programmal könnyűszerrel karriert csinálhatott volna.

Berczeller azonban nem mérhető az átlagos mércével. Lehet ugyan, hogy vannak gyenge alkotásai, pusztán ezeket ismerve talán még azt is hihetnénk, hogy középszerű szobrász. Természetesen az ellenkezője is bizonyítható számos kiváló művével. Mindenesetre művészetének súlypontja nem az egyes szobrok plasztikai kvalitásaira esik, hanem az eddigi életmű egészére, vállalkozásának akár a szó szoros értelmében is megdöbbentő, minden „realitásérzékét” nélkülöző méreteire. Műteremnek használt lakószobájában elképesztő mennyiségű kiplasztikát találunk, melynek legtöbbje öt-tíz-húszalagos kompozíció, eddigi főműve pedig, a fából készült Dózsa-csoportozat, mennyezetig és faltól-falig betölti a teret, rendesen fel sem állítható, szétszedés nélkül a szobából ki sem vihető. Pedig ő nem akar itt megállni, ennél is nagyobb szobrokat tervez. Majdnem minden kiplasztikája csak vázlat egy (?) nagy kompozícióhoz. (Már csak ezért sem szerencsés önálló szoborként tekinteni őket.) A nagyobb szobrok elkészítése előtt azonban arra volna szükség, hogy a már meglévő nagy csoportot legalább meg lehessen nézni...*

*Fentiek az 1975-ös állapotra utalnak, amikor a művész még az I., Kosciuszko Tádé utcában lakott.

Valóban megalomániával állunk szemben? Ez a tanulmány elsősorban erre a kérdésre keres magyarázatot. Annyit azonban már most leszögezhetünk, hogy ha megszállottság élteti is Berczeller művészetét, nem él aránytévesztésben. Az arányokat ő látja helyesen.

Igaz, már pályájának „külső” története, életrajza is sokban eltér azoktól az utaktól, melyeket a mai magyar szobrászat mesterei végigjártak. Berczeller Rudolf 1912. január 2-án született az Árva megyei Trsztenán. Édesapja ekkor már felül volt az ötvenen. A kislány egy éves volt, mikor a család Budapestre költözött. Ettől kezdve Berczeller itt élt mind a mai napig – eltekintve a számára egyébként sorsdöntőnek bizonyuló rövidebb megszakításoktól. Miután ugyanis elvégzi az Iparrajziskolát (1927–31), és beiratkozik a Képzőművészeti Főiskolára, egy év után, 1932-ben váratlanul otthagyja Vaszary festőosztályát, és elindul gyalog – Afrika felé. Végcélja az Egyenlítő (miért pont az Egyenlítő?), ahova sohasem jut el, viszont eljut – rengeteget nélkülözve, többször az éhhalál küszöbén, életveszélyek közepe és egy fantasztikus hallucináció élményében részesülve – Algírba, Tuniszba és Észak-Afrika más vidékeire. Ide másodszor is visszatér, de az Egyenlítőt most sem éri el. Ismétlődő utazásai során bejárja – leginkább gyalog – Olaszországot és Dél-Franciaországot. 1936-ban egy verekedés következtében kiszáll egy indulófélben levő vitorlásról, melynek úticélja India lett volna, és végképp hazajön. „Kalandvágyból” fogott kezébe vándorbotot, de a kalandozás motívumai homályosak: „azt mondtam, lemegyünk a Szaharához, átme-gyünk a Szaharán, egy karavánhoz csatlakozunk, és aztán az Egyenlítő-Afrikában eltűnünk.”

Hazatérése után kezd mintázni – útjai során csak rajzolgatott –, sógorától, Szöllősy Endrétől tanul. 1939-ben minden addigi művét elpusztítja. Hogy miért? Nem tudja magának sem pontosan megmagyarázni.

Az egész világháborút végigcsinálja munkaszolgálatosként. Borzalmas gyaloglás után, a szó szoros értelmében haldokolva érkezik haza a Kárpátokból, 1944-ben. 1945-ben lép be a kommunista pártba, mellyel már a háború előtt is kapcsolatban állt. Megélhetési forrásként alkalmazott grafikai munkákat vállal, térképeket, katonai terepasztalokat készít, fényképet retusál. Csak az 50-es évek elejétől kezd szobrászként szerepelni országos kiállításokon, pályázatokon, nem különösebb sikerrel. 1956–57 táján – így látja visszatekintve, és ekkori vázlatai is igazolják – rátalál egy olyan plasztikai-szerkezeti gondolkodásmódra, mely egy biztos monumentális szobrászi pálya megalapozása lehetne. Meg kellene csinálnia néhány elképzelését nagy méretekben, hogy igazolva lássa önmagát, azonban nem tud dönteni, és a vázlatok mind a mai napig vázlatok maradnak. Kap ugyan egy más természetű, kisebb megbízást – bányászfigura egy budai ház homlokzatára; elkészül 1958–59-ben –, ám munkáját „formalizmusnak” találják, s magától érettedően nem halmozzák el további megrendelésekkel. A következő másfél évtizedben mindössze hat köztéri szobrot készít, mindegyikben csak töredékét megoldva az őt valóban foglalkoztató művészi problémáknak: a miskolci Nehézipari Műszaki Egyetem aulájának mennyezetdomborművét (1961), a székesfehérvári Vörösmarty Sínház mennyezetét (1963), a Fészek Klub kupoláját (1964–65), a bronz *Táncoló nőket* az Országos Korányi Tbc-intézet kertjébe (1971), egy *Anya gyermekkel* kompozíciót a szombathelyi óvoda-napközibe (1974) és végül a *Nőt mandolinnal* a nyíregyházi szabadtéri színpad mellé (1974–75).

Igen könnyű lenne azt mondani, Berczeller pártjára állva, hogy „ismét egy meg nem értett művész”, akit természetszerűleg nem tud befogadni egy társadalom, melynek művészi igényei intézményesített csatornán futnak keresztül, és elégűnek ki. Berczellernek olyan monumentális művészet az eszménye, mint a majaké volt és olyan hagyományon alapuló, közösségi jellegű, mint az egyiptomi. Nem panaszkodik különösebben, hogy ez a törekvése mégsem kap visszhangot a társadalomban, sőt azt mondja, hogy a művésznek sohasem szabad rákényszerítenie magát a közösségre, vagy eltartatnia magát vele. Ilyen

eszmei-morális alapon folytatott szobrászi tevékenységébe azonban idővel annyira beletemetkezett, hogy az már egyre kevésbé érdekelte, miként válhatnak művészi gondolatai valóban társadalmilag hatékonyá. És ennek a mulasztásnak ő is tudatában van. Ha azonban még mélyebb összefüggésében keressük elszigeteltségének okait, eljuthatunk a lényegi kérdéshez: Berczeller művészetét éppen az igazolja, hogy vállalkozásával a lehetetlent súrolja. Hagyományt nem lehet programszerűen létrehozni, különösen akkor nem, ha a művészet nagy vonulata minden igyekezetével az újat akarja; nem lehet emlékművet létrehozni, ha nincs amit megörökíthetünk; egykor pozitív tartalmú, de kiürült szimbólumokat nem lehet újra feltölteni, ha nem áll a művész mögött az eszmét hordozó közösség. Berczeller azonban az utópista művészek közé tartozik, akik nem számítgatják a megvalósulás esélyeit, hanem egyszerűen hisznek benne.

Berczeller az eddigi szobraira úgy tekint vissza, mint egy modell-sorozatra, melynek minden tagja egy azonos (vagy hasonló) monumentális szerkezeti gondolat megoldására tett kísérlet. Nem életmű, mely szobrokból áll, hanem a szerkezet alakulásának folyamata. A magyar szobrászatban sok hasonló törekvés volt, mely azonban végülis beérte azzal, hogy befejezettnek formálta meg a kisméretű modellt. Ebből a kompromisszumból, szükség szülte erényből táplálkozhatott nálunk a „kispasztika” műfaja. Berczeller azonban kispasztikáit nem tekinti többnek vázlatnál, nem feledkezik meg arról, hogy mindenkor a monumentalitást kell célbavennie. Így, szigorú értelemben véve és néhány kivételtől eltekintve, „szobrászata” talán nem is létezik.

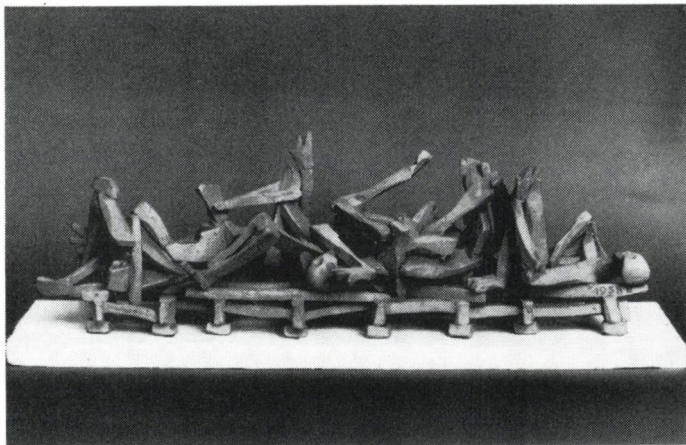
A monumentális szobrász a mindenkori társadalom hivatásos jelképtermelője. A monumentum emlékmű, melynek valós tartalma ma már nem az eredeti kapcsolatteremtés az örökkévalósággal, hanem a saját magunk múlthoz vagy jelenhez vagy jövőhöz való viszonyának dokumentálása. A monumentális szobrász eredetileg jelképeket, szimbólumokat, esetleg allegóriákat hozott létre, és ezen fáradozik ma is, a beválnak hitt recept szerint: vedd a megörökíteni kívánt közösségi eszmét, és üsd fel hozzá a pátosz-szótár megfelelő címszavát (erő = szétterpesztett láb, ökolbeszorított kéz, előreszegzett áll stb.). Így azonban ma már nem jöhet létre igazi közösségi jelkép, legfeljebb jelkép-kövület, mert az „eszme” és hordozója közti viszony a lehető legdinamikusabbá vált. Berczeller ezért volt kénytelen más utat választani. Szubjektíve a nyomorúság, szenvedés és mártíromság emberi jelensége foglalkoztatta, a társadalomban pedig a tömegek mozgásának, a forradalomnak a pátosszal teljes sodrását érezte. Elfordult tehát a statikus, legtöbbször egyalakos jelképektől, és olyan rendszereket keresett, melyek a tömegek lendületét, majd egyre inkább magát az elvont értelemben vett lendületet (rohanást, szaporodást, burjánzást, ezerfajta szenvedő és szenvedélyes lüktetést) képesek hordozni. Rendszerei tulajdonképpen kapcsolási pontok hálózata; vázszerkezetek, melyek szerinte a legalkalmasabbak az egyéni-emberi és a társadalmi-eszmei problémák befogadására. A gondolatmenetben az a legmeglepőbb, hogy nem metaforikusan, hanem szó szerint értendő: Berczeller szobrászi gondolkodásában, melynek látható folyamata a szerkezet-próbálgató „kispasztikák” sora – a hordozó váz kialakítása *valóban megelőzi* a „tartalmat”. A szerkezetek *várják*, hogy alkalmas pillanatban eszmékkel telítődjenek. Fő műve, a *Dózsa* is így jött létre.

Mindéz nem jelenti azt, hogy Berczellert a radikális újíto szerepében szeretném feltüntetni. Még az 50-es évek végén is sok hagyományos kispasztikát készített, és később is gyakran használ hagyományos jelképi utalásokat (zászlóvivő alak, ember és gép stb.). Ezek azonban csupán jelzések a mindig elsődleges szerkezetben, melyek arra figyelmeztetnek, hogy a váz mindig készen áll valamilyen magasabbrendű elv hordozására. Tulajdonképpen a csoportkompozíció problémájából indult ki, és jutott el a szerkezetekig, melyek sorában minden újabb technikai eljárás újabb variációs csoportot jelent. 1956–57 táján kis kővér

táncoló nők füzereit készítette el agyagból, melyeknek változataiban kizárólag a csoport sűrítése vagy széthúzása érdekelte. Egy évvel később a szoborcsoport figuráiba – három lépő alak – már látszólag esetleges hasábfarmákat épít bele, nem azért, hogy absztrakt formát teremtsen, hanem, hogy a hasáb-figurákat egy alig rejtett vázszerkezetre fűzze. Egy *mauthauseni emlékmű tervében* (1958) pedig a hasábként megformált agyagvégtagok már annyira bonyolultan kapcsolódnak össze, hogy önmagukban alkotnak vázat – egymásra dobált hullák vázát –, mely alig különböztethető meg az őket hordozó ácsolt priccs gerendáitól. Berczeller ezzel rátalált az önelvű tartószerkezet, struktúra lehetőségére, melynek első változata: *a hasábokból álló rács*. A rács szerepe ebben az időszakban meglehetősen kétértelmű, mert a művész tulajdonképpen el akarja rejtteni. Ahelyett, hogy egymásba lényegiténé a megmutatott tartóelemeket és a hordozott figurákat, még jó ideig arra gondol, hogy a figuratív közlés lényegesen fontosabb – a néző akár észre se vegye, hogy a megformált embertömeget mennyire *konstruált* elv rendezi alakzatba. A térrácsként felfogott csoport érzelmi feszültsége azonban a hálózat csomópontjainak sűrűségével áll egyenes arányban, ami már elsősorban technikai kérdés – ezzel magyarázható, hogy Berczeller még az 50-es és 60-as évek fordulóján a hasábrácssal párhuzamosan néhány más technikai eljárással is kezdett kísérletezni. Ilyen volt a (szervesen) *mintázott agyagfigurák együttese*, olyan vékony végtagokkal, hogy a művész szemében már csak kizárólag a végtagokból kirajzolódó térbeli hálózatnak van jelentősége. Ebből a szerkesztési elvből következik néhány *drótváz* gipsz kompozíció: az eljárás éppen fordítottja az előzőnek: a vázra rácsurgatott anyag testesedik meg annyira, hogy emberalakok együttese rajzolódik ki belőle. Már itt megfigyelhető, hogy a pusztán technikai eljárás mennyire összefügg bizonyos tartalmi vonatkozásokkal, hiszen a bonyolultan hajlított és megdöntött, sűrű drót hálózat nem véletlenül a rohanó tömeget jeleníti meg. Feltehetjük a kérdést: a tömegábrázolás korszerű formáját keresi-e a művész a térrácsokkal, vagy pedig a tömegábrázolás bizonyos sémái szolgálnak számára ürügyként, hogy térrácsokkal kísérletezzék? A válasz néhány évvel később fog beérni, amikor tudniillik a két probléma elválaszthatatlan egységgé fonódik majd össze.

Még mindig 1958-ban jön létre egy újabb szerkesztési elv, mely napjainkig kíséri végig az alkotót. Terrakotta egyedi figurákon vagy kettős-hármas csoportokon, részben vagy teljesen eltűnik a gerincoszlop-szerű váz, és maga *a testfelület válik geometrikus lapokból összerótt vázzá*. Még nem következetesen azonban – nem szerkezeti érvényre emelkedve. Három bohóc táncol összekapaszkodva (hasonlóképpen, mint a korábbi *Táncoló nők*) – testük, csúcson süvegük az égetett agyag tektonikus törvényeit meghazudtoló módon háromszögű és négyszögű lapocskákból összeállítva. *Zászlóvivők* születnek ilyenformán, valamint egy különös haláltánc szereplői, *a Mártír*, *az Akasztott*, *egy Nyomorék*, és egy oszlophoz kötözött férfi. *A Mártír* már más, mint a bohócok. Teste egybefonódik a keresztyszerű tartóval, a saját keresztje az, ami egyszersmind tartja; és ahol feltárul a tartószerkezet, ott a testet alkotó agyagdarabkák azonnal testrész-roncsokká minősülnek át. „A megbontott szobortestet is zártnak érzem – mondja a művész e szobrál kapcsolatban –: az elektron az atommag körül kering, de olyan gyorsasággal, hogy végül teret zár. Érzékeltetni akarom testi világunk össze-vissza foltozottságát...” A roncsolt test *a Mártír* lényege, aki viszont szenvedéseivel a közösségi gondolathoz tartozik, és mivel formailag ugyanaz az elv hozta létre, mint *a Zászlóvivőket*, így is létrejön a kapcsolat közte és a forradalom között.

A lapokból épített struktúra létrejön a drótvázból is, ha *a háló közeit borítja gipsz* (az absztrakt Chadwickre emlékeztető figurális csoportok tartoznak ide), vagy pedig *fém domborítás* útján. Berczeller domborított torzói külön-külön megformált anatómiai „sejtekből” épülnek fel, néha belsejükbe rejtett vázzal, tehát készen arra, hogy az emberalak roncsokká essen szét, és megmutassa magában a második szerkezetet. Ez a technika megintcsak gondo-



36. Mauthauseni emlékmű terve. 1958. Terrakotta, 9x29x10,7 cm. A művész tulajdona. Fotó: Roboz László



37. A béke első napja (Bollandok hajója). 1966. Terrakotta, 13x32x25,5 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter



38. Papok felvonulása. 1966. Terrakotta, 12x31x19,3 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter

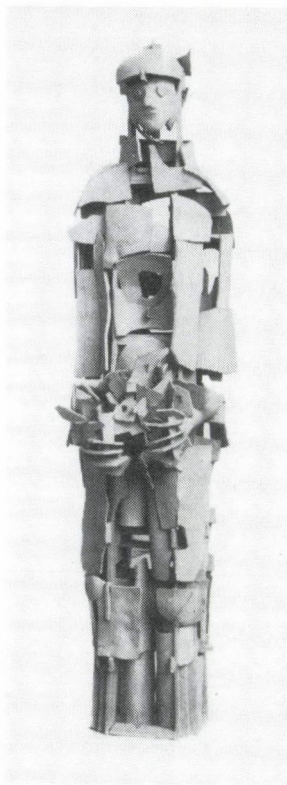
39. Marseillaise (Zászlóvivő csoport).
1966. Terrakotta, 12x13x26 cm. A mű-
vész tulajdona. Fotó: Roboz László.

40. Leviatán. 1967. Terrakotta, 11x29x
23,4 cm. A művész tulajdona. Fotó: Bal-
la Demeter.





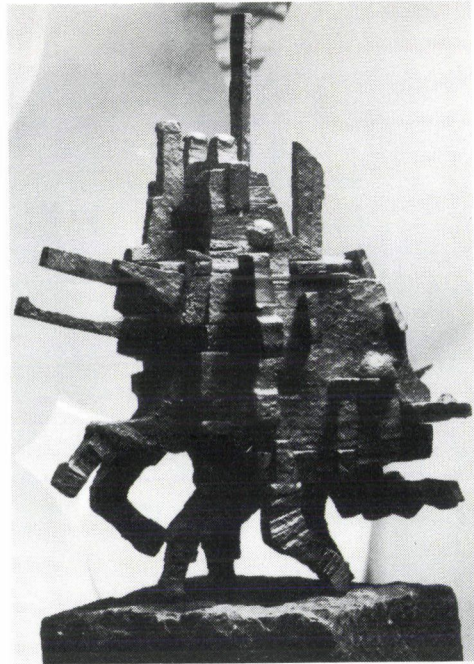
41. Karóbahúzott. 1968–69. Fa, 256 cm. A művész tulajdona. Fotó: Roboz László



42. Katona. 1967–68. Terra-kotta, 28x25x102 cm. A művész tulajdona. Fotó: Roboz László.

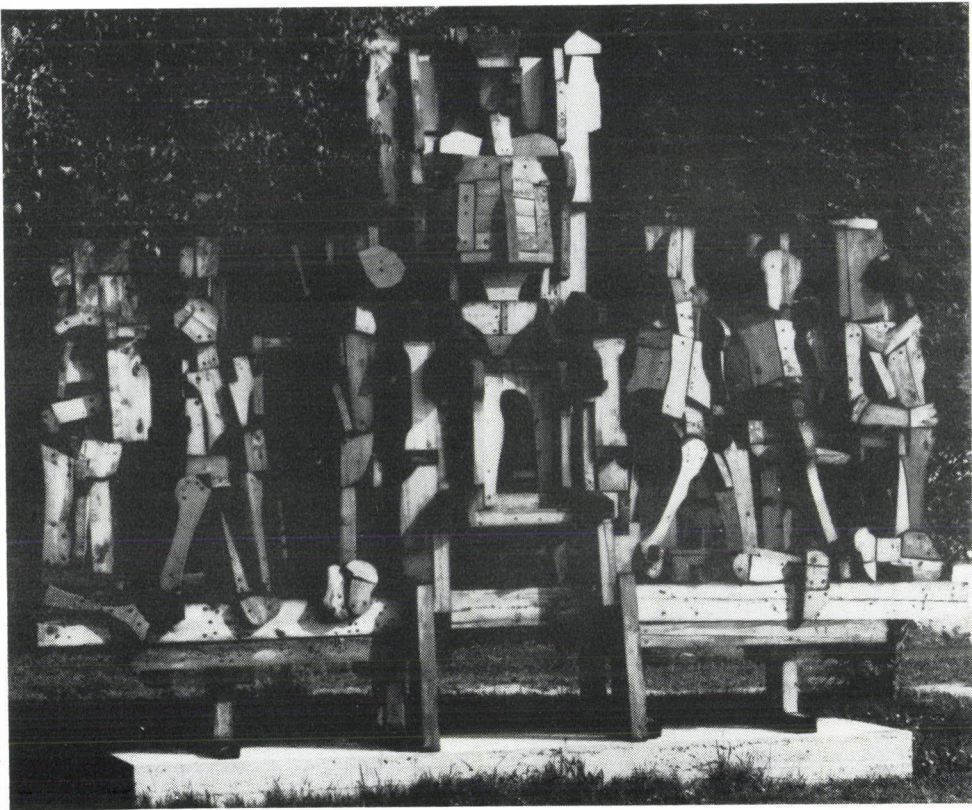


43. Rohanók. 1969. Bronz, 30x46x29,5 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter



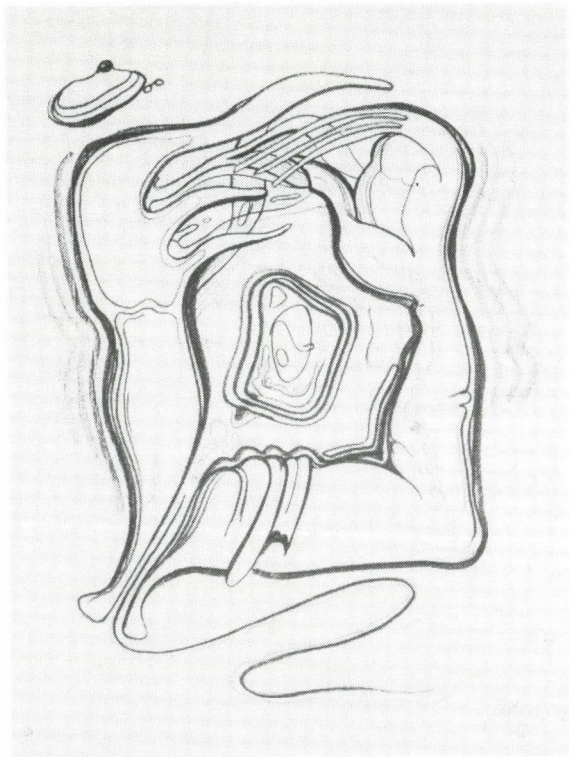
44. Tankemberek. 1969. Bronz, 33 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter.

45. Dózsa. 1972. Fa, 440x325 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter.

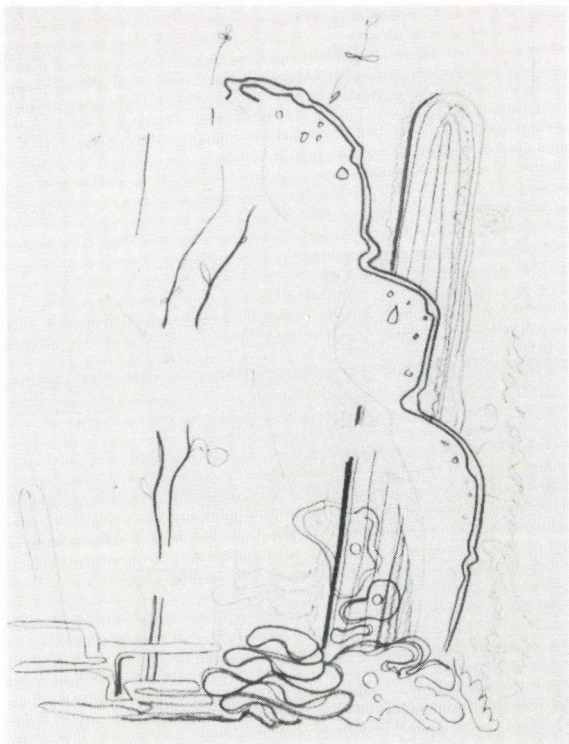




46. Fekete Nagy Béla: Kompozíció (Néger) 1940. pittkréta 61x45,5 cm

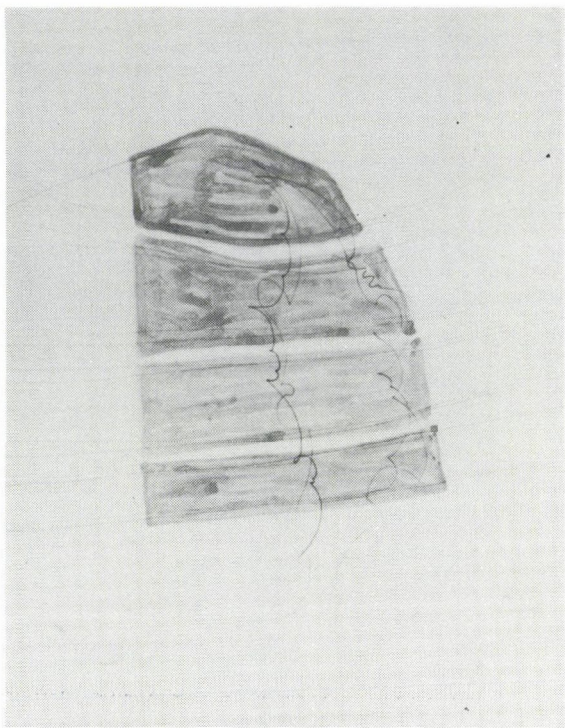


47. Fekete Nagy Béla: Emlékezés, 1939, pittkréta, p., 59,5x46,8 cm



48. Fekete Nagy Béla: Kaktuszok, 1938,
pittkréta, p., 59,5x41,5 cm

49. Fekete Nagy Béla: Polifónia II.,
1947, akv. tus, p., 27,5x38,5 cm



lathordozó, közvetlen összefüggésben a kiszolgáltatottsággal és szenvedéssel, amit bizonyít a (hagyományos) rézdomborításban is vissza-visszatérő nyomorék-téma. Berczeller számára a bruegeli nyomorék ugyanolyan, mint a mártír: ha olyan, hagyományosabb formában jelenik meg, mintha egy ökölbesorított kéz formájából lenne kifaragva, még akkor is két mankója dominál, mint valami testhez hozzánőtt tartó és támasz; ha pedig az érzelmi telítettség még jellemzőbb technikai megoldással találkozik, akkor a két mankó roncsokat hordozó állványzattá válik, a szobor pedig „szenvedésszerkezetté”, akár a keresztfa-testű halálra-kínzott.

1964-ben Berczeller úgy érzi, megtalálta az ideális struktúrát. Az ábrázolás tárgya most valóban csak ürügy, az emberalak arra való, hogy testével széles és viszonylag vastag sávot képezzen, és többedmagával *párhuzamosan egymásratolt lapokból* szerkezetet alkosson. A karok, lábak szögletes hasábok, a fejek a hasábra ültetett agyaggömbök. Ez a rendszer azonban túlságosan egysíkú (a szó szoros értelmében), ezért a művész a párhuzamosokat merőleges síkokkal metszi át, így a szobrok alaprajzában koherens négyzetháló fedezhető fel. Mintha egy hajómodell bordázatát tartanánk a kezünkben – körülbelül 30 centiméteresek a kompozíciók –, a „bordák” összefüggő faltömegeket alkotnak, vagy egy önállósuló, merev mozgású élőlényt; a belőlük kiemelkedő rudacskák vagy gömböcskék éppen csak jelzik, hogy eredetileg önálló individuumok tömörültek itt össze. 1966-ra ebből a tömör, félig fal – félig ember tömegeből a derékszögű rendszer megtartásával finomabb, bonyolultabb és feszültebb kompozíciós típus jön létre. A *Papok felvonulásának* groteszk fejfedőkkel jellemzett figuráit gerendázatra emlékeztető állványzat (tehát nem fal!) tartja össze, sőt alkotja, erre kerülnek a kis agyaglepények, amelyeket egyaránt értelmezhetünk vázkitöltő hűsként vagy testet borító drapériaként. A két sorban, azonos magasságban elhelyezkedő fejek egyszerű agyaggolyócskák, rajtuk egy-egy lyuk a szem és a száj. Merev felállításukban van valami fenyegető – ugyanakkor furcsa kis arcuk komikussá teszi őket. Madárijesztők kórusa is lehetnének.

Meglepő az ilyen szobrokban, hogy – egyáltalán nem szobrok. Vagy legalábbis semmibe sem veszik a szoborkompozícióról szóló klasszikus meghatározásokat. Csak előlről lehet őket nézni, szinte bántóan frontálisak és vízszintesen terjeszkednek: hosszúak, túl alacsonyok. Ráadásul kétoldalt nincsenek is meggyőzően lezárva; még sokáig lehetne folytatni a figurák sorát, mintha valamilyen végtelenségig ismétlődő ornamentális fríz egyik szakaszát látnánk. (Berczeller ugyanezt az elvet fedezte fel Jancsó Miklós filmjében, a *Csillagosok, katonákban* is: a forradalom lényegi teljességét sem szoborban, sem filmben nem lehet megragadni – csak „kivágás” érzékeltethet valamit belőle.) Állandó veszélyük a dekoratívívá válás – amit viszont ellensúlyoz a groteszk, a szobrászi nonszensz ténye. A kompozíció rendszere teljességgel ellentmond a terrakotta anyagszerűségének: a szobrász „úgy tesz, mintha” élő tömegeket aggatna egy fakonstrukcióra. Ebből is látszik, hogy valójában hatalmas, ácsolt faépítményekhez készíti a modelleket. Berczeller ezzel a struktúrával nem is csak kerítés-szerű, horizontális együtteseket épít, hanem fölfelé is tornyozza az állványzatra tapadó agyaglepényeket, mint *A béke első napjában* vagy a *Marseillaise*-ben (mindkettő 1966-ból). Az egyenlőszárú háromszögekbe foglalható kompozíciók szintén egynézetűek, de hasonlíthatatlanul drámaibbak a horizontális „felvonulásoknál”. *A béke első napja* gúla olyan, mint Géricault festményén a Medúza tutajja, csúcán a zászlóval, alatta a vonagló, kúszó, kapaszkodó emberi testekkel, alcíme: *Bolondok hajója*. A két, meglehetősen eltérő tartalmú cím jelzi, hogy Berczeller sohasem egyszeri eseményeket, vagy konkrét történeti alakokat akar megörökíteni, hanem a mindenben közös „mélystruktúra” izgatja. Jelen esetben az az általános, eufórikus életérzés, kirobbanó dinamizmus, mely bármifajta elnyomás vagy szorongás hirtelen megszüntéséből fakad. Hihető, hogy a béke első napján az embertö-

megek úgy viselkednek, mintha bolondok volnának. Mintha valamilyen eddig ismeretlen törvénynek engedelmesskednének öntudatlanul. Lehet, hogy hasonló megszállottság vezérelte a babiloni torony építőit is. Nem tudjuk pontosan, hogy a gerendaváz egy épülő konstrukció állványzata-e, vagy egy romhalmazból mered csak elő – esetleg valóban egy örült hajó árbócrendszer – a szobrásznak mindenesetre már azt a szerkezetet jelenti, melyre számos jelentéshordozó figuráját fölerősítheti. Technikailag ez a szerkezet áttört porcelán virágkosárhoz hasonlítható, de annak minden törekenysége nélkül.

A *Marseillaise*-nél, vagy másik címén *Zászlóvivő csoport*nál a zászló jelenléte arra mutat, hogy az alatta gyülekező tömeget határozott cél és eszme vezérli. A kompozíció ezzel a gondolattal a heroikus történeti tablók sorába illeszkedik, melynek jellemző példái: Delacroix: A Szabadság a barrikádokra vezeti a népet, Rude: *Marseillaise*, vagy akár az újabkori tüntetés- és május elseje-ábrázolások. Berczeller szobrászi elgondolásában az a különös előképeivel szemben, hogy – többi zászlóvivőéhez hasonlóan – a tömeg forradalmi lendületét konstrukcióként akarja felfogni. Mint A béke első napja, ez a konstrukció is a magasba tör.

Ugyanakkor Berczeller szobrain az állványzat kifejezetten arra való, hogy az emberalak rajta szenvedve küzdje magát felfelé. És amikor a váz-struktúra egyértelműen függőlegessé – toronnyá – válik (szerkezetileg annyira egyszerűen, hogy akár a vízszintes építmény élére állításáról is beszélhetnénk), ez maga a kín betetőzése: a *Katona* (1967–68) és a *Karóbahúzott* (1968). A két alak előzményei megvoltak már a korai *Mártírban* vagy az *Akasztt*-ban is, közelebbről pedig azokban az ülő figurákban (pl. *Jób* 1967), ahol a vertikálisan kiemelkedő, saját szánalmasságán medítáló alakon már alig felismerhető, hol kezdődik a váz, és hol a burok, vagy mi belőle a test, és mi az ülőalkalmatosság. A *Katona* nagyméretű terrakotta, valóságos építmény, de az egymás fölé épített agyaglapok paradox módon kubisztikusan széttördelt embert formáznak, aki föltárja belsejét és egyúttal elrejtje csontozatát; mintha a maga roncsait tartaná kezében. Külsővé teszi, ami belső, így a néző, aki a feltáruult ürességbe nyer csak bepillantást, ismételten a külső burokkal találja magát szemben. A *Karóbahúzott* – Berczeller első életnagyságnál nagyobb műve – egy döbbenetes anatómiai lecke és egy totemoszlop találkozása. Minden testrész – külső, vagy belső, vagy már nem is testrész – külön-külön van felaggatva a hatalmas favázra, mégis egyetlen, halál után vonagló test hatását kelti. Nem is karóbahúzás, hanem valami borzalmas csonkolás eredményei a fából faragott lepények. Az arcot koponya formájú maszk helyettesíti, így a személytelen szenvedés szobra áll előttünk, melyben a ráció-teremtette, kiszámított konstrukció és a szürreális organizmus elválaszthatatlan egységbe fonódik. A nagy fakonstrukció statikailag sem lebecsülendő teljesítmény. Viszonylag kis alapterületű, igen magas trónszék formájú állványzat alkotja belső vázát, de ezt szinte teljesen eltakarja a rengeteg ráapplikált, fából kifaragott testrész. Berczeller itt mutatja meg először, mivé válhat a kis agyag-, gipsz- vagy bronzmodell, ha a térben elszabadulhat.

A *Karóbahúzott* formailag logikus következménye az agyaglepényes építkezésnek, és még korábbról annak a technikai eljárásnak, mely során Berczeller fémvázra erősített fel finom dróthálóból hajlítgatott, majd gipsszel leöntött alakokat. A fakonstrukció lepényformái már úgy tekintik a testrészetet vagy anatómiai lenyomatot, mint valami kérget vagy drapériát, melyet gyúrni és csavarni lehet, így a domborulat egyetlen formán belül is átválthat önmaga negatívjába. Ebből az elvből viszont következik egy újabb sorozat – legszebb darabjaként a *Csodával* (1974) az élén. A csoport háromszöges elrendezése *A béke első napjára* és a *Marseillaise*-re emlékeztet, de itt a zászlót a tömeg felett lebegő nőalak helyettesíti (tökéletes metafora, amennyiben zászlóból lett nő vagy antropomorf zászló egyaránt lehet), a rajongók viszont ugyanolyan, hófehéren lebegő és tekeredő „egydimenziós” lényekké

váltak, mint az, akire feltekinenek. Ugyancsak ennek a hajlítgató formaelvnek a kevésbé eksztatikus megvalósulásai a szelíd és dekoratív nőalakok, melyeket Berczeller a 70-es években nagyméretű gipszből, majd bronzból megbízásos munkaként kivitelezett.

Más következmény adódik abból, hogy – ha jól megfigyeljük – a *Karóbahúzott*on egyetlen szöveget vagy fém szerkezeti elemet nem találunk, csak a leghagyományosabb faillesztési megoldásokat: csapolást, faszöveget. Ez az illesztésmód ugyanakkor megjelenik a kisbronzokon is, részben megint csak teljesen „anyagyszerűtlenül”, másrészt, Berczellerre jellemző módon, azonnal szerkezeti érvényre emelve. Noha egyik-másik 1969-es bronzszobor korábbi agyag- vagy gipszkompozíciók közvetlen áttétele, a derékszögű eresztékek rendszerében mégis a kifejezőerő hallatlan növekedése figyelhető meg. A művész állandó heroikus témái, a *Rohanók*, a *Zászlóvivők* a bronzban nyerik el mindeddig legdinamikusabb, szinte robbanásig sűrített formájukat. A leleményesen illeszkedő csapolások az *embertömeget* valóban áthatolhatatlan és széttéphetetlen *szobrászi tömeggé* kovácsolják, társadalmi értelemben pedig elsöprő erejű és – számtalan kiálló nyúlványával – „ezerkarú”, „ezerfejű” tömeggé. Berczeller fejlődésének ezen az állomásán kezdett el a kritika – nehezen találva a megfelelő skatulyát – „konstruktív expresszionizmusról” beszélni, maga a művész pedig teljes joggal József Attila Tömeg című versére hivatkozni. („A tömeg jár erdőrengeteg...”) A *Tankemberek* az a stádium, amikor a tömeg már több, mint fenyegetés: ágyúcső karjaival, baljós antennáival, örök-járó számtalan lópatájával inkább már embertelen gépi szörnyeteg. Különösen a gépszerűséget, az alkotóelemek hangsúlyozott illesztését tekintve érdemes itt Berczeller egyetlen, bár tartós magyar párhuzamára hivatkozni: Vilt Tiborra. Vilt azonban mindig mértéktartóbb, „szobrásziabb”, sohasem hatalmasodik el munkáin az a döbbenetes formakavargás, az egymás mellé tett elemek halmozása, a sok kézzelfogható megjelenítése, ami Berczellert annyira sajátossá teszi. Vilt „satufiguráihoz” képest Berczeller gépemberei kifejezetten barokkosak; egymásra merőleges, bonyolultan csipkézett sziluettrendszerük néhol a lombfűrészés bravúrtelejesítményekre emlékeztet. (A teljesség kedvéért említem meg, hogy a gépembereknek kialakult két újabb, dekoratív változata is, az egyik bonyolult visszaöntéses eljárás alapján, másíknál a fogaskerekekkel kombinált vékony bronzhálózatok a korai dróthuzal-gipsz pálcikafigurák rendszerét folytatják.)

Ha korunknak lenne egyetemes mítoszvilága, ennek egyik kentaurja, szfinxe vagy sellője nyilván a gépember lenne. Berczeller teremtményei ilyen értelemben mítikusak. Csak félig emberek, az énjük másik része a konstrukció. Így alakul ki a mai szobrászat egész metaforavilága is – melyhez Berczeller legnagyobb hozzájárulása kétségtávol a *Dózsa*-csoport. Dózsa György a magyar történelemben csaknem hőroszi rangot visel. Alakja elválaszthatatlan a tüzes vastrónustól, Berczeller is ezt a vonását ragadta meg, amikor olyan uralkodó-figurát hozott létre, aki egybeépült a saját trónusával. A roppant méretű fakonstrukciónak már alig vannak emberi vonásai, mégis a közösségért elszenvedett gyötrelmes kínhalál emlékműve. Az anyagyszerűtlen terrakotta- és bronzvázlatoknak ez volt az értelme: Berczeller most olyan, hatalmas ácsolt csoportozattá ültette át őket, mely áldozati oltár is egyben, és melyben összegződnek a korábbi gyötrődők, a mártírok és karóbahúzottak, a katonák, a széttépett testűek, illetve a száz meg száz tagból egyetlen apokaliptikus tömeggé összeállók, a forradalommal együttrohanók. Dózsa és társai nyújtották Berczeller számára azt a megtestesült eszmét, melynek hordozására összes korábbi szerkezeteit előkészítette.

A Dózsa-csoport egyleőre összezsúfolva áll egy kis szobában, mely térbeli határt szab a művész terjeszkedésének. Nyilvánvaló azonban, hogy Berczeller „megalomániájának” nem lehet megálljt parancsolni. Többen az ismerősei közül örültnek tartják, aki képtelen alkalmazkodni a reális adottságokhoz. De örültnek nevezhető-e Csontváry, a Merz-oszlo-

pát építő Schwitters, vagy az orosz szobrász, Erneszt Nyeizvesztnij, aki az egész kultúra, az egész emberiség történetének gigantikus monumentumát akarja megépíteni, 9 egymásba-fonódó Möbius-szalag formájában és labirintusokkal a föld alatt (s amihez egész eddigi szobrászatát csak előtanulmánynak tekinti)? Nem örültek: mindannyian utópisták – Berczellert is beleértve.

(1975. március–június.)

IRODALOM

- | | |
|--|---|
| <p>FRANK János: Berczeller Rudolfnál. Élet és Irodalom 1969. márc. 29.</p> <p>PERNECZKY Géza: Szoborhalmazok. Élet és Irodalom 1970. jan. 3.</p> <p>WILT Pál: Berczeller Rezső. Adalékok egy</p> | <p>rendhagyó szobrászi pálya elemzéséhez. Függelék: Beszélgetés Berczeller Rezsővel – a személyes motivációhoz kiegészítés. 1972. (kézirat)</p> <p>MAJOR Máté: Dózsa-szobrokról. Magyar Építőművészet 1975/1. 60.</p> |
|--|---|

László Beke: Die Plastik von Rudolf Berczeller

Die Kunst Berczellers stand in der 60er und 70er Jahren der Plastik Erzsébet Schaárs und Tibor Vilts am nahesten. Obwohl sein Schaffen viel weniger bekannt ist, vertritt es unbestreitbar eine einzigartige Leistung in der ungarischen Plastik. Vorliegender Beitrag behandelt die etwa ein Viertel Jahrhundert umfassende erste Hälfte seiner künstlerischen Tätigkeit, bis 1975.

Rudolf Berczeller wurde 1912 geboren. Nach Abschluss seiner Studien an der Schule für Gebrauchsgrafik (1927–1931) liess er sich an der Kunsthochschule immatrikulieren, verliess aber die Malerklasse von János Vaszary bereits 1932, um eine Afrikareise anzutreten, der noch lange Wanderjahre in Europa folgten. Er kehrte 1936 heim und lernte bei seinem Schwager, Endre Szöllősy modellieren. 1939 vernichtete er alle seine Werke. Während des Krieges wurde er zum Arbeitsdienst eingezogen. 1945 trat er der Kommunistischen Partei bei. Seit Anfang der 50-er Jahre nahm er an verschiedenen Ausstellungen teil, fand aber erst um 1956/57 zu seinem plastischen Problemkreis. Er versuchte in seinen Kompositionen manche Ideen neu zu gestalten, die fast zu leeren Schablonen geworden waren, so das Verhältnis von Gemeinschaft und Individuum sowie das revolutionäre Pathos. Er schuf in seinen Werken Prototypen von Verhaltensformen, für die das Leiden und sogar der Tod für die Gesellschaft bezeichnend sind (Der Gehenkte, 1958; Märtyrer, 1958; Soldat, 1967/68; Auf Pfahl gespiesst, 1968/69; oder sein Hauptwerk, der monumentale Dózsa aus dem Jahr 1972). So wie diese Figuren als ein locker zusammengefügt (oder zerstörtes) Ensemble von Bestandteilen auf einem Konstruktions skelett erscheinen, veranschaulicht ein ähnliches Konstruktionsprinzip bei einer anderen Art Kompositionen den Prozess bzw. den Mechanismus, wie die Vielzahl von Individuen in eine neue Qualität umschlagen, zur Masse werden (Der erste Tag des Friedens, 1966; Marseillaise, 1966; Aufmarsch der Priester, 1966; Leviathan, 1967; Tank-Menschen, 1969; Rasende, 1969; Gruppe aus Kugeln, 1971/72; Wunder, 1974).

DOKUMENTUMOK FEKETE NAGY BÉLA HAGYATÉKÁBÓL

Közli: Pataki Gábor – György Péter

A konspirációs óvatosság és a művészre oly jellemző irónia kettőse íratta talán Fekete Nagy Bélával, a Szocialista Képzőművészek Csoportjának egyik, 1936-os összejövetelén minden valószínűség szerint felolvasott tanulmányának címe alá Magnus Albert nevét. Nincs szándékunkban párhuzamot keresni a 13. században élt tudós püspök-szent és Fekete Nagy Béla között, a fordításban összecsengő nevükön kívül csupán a legendákba vesző hírnevük kapcsolhatja őket össze.

Fekete Nagy Béla 1905. április 5-én született Mecsekszabolcon. Bányamérnök apja annak idején a bürok oldalán harcolt az angolok ellen, s csak hazatoloncolása után telepedett le előbb Pécsen, majd Pózsonyban és Bécsben. Fekete Nagy Béla tanulmányait a Műegyetem gépészmérnöki karán kezdte, majd beiratkozott a Képzőművészeti Főiskolára, hol rajztanári diplomát szerzett. A Főiskola elvégzése után tanítani kezdett, s a Szinyei Merse utcai Ipariskolában oktatott. Ekkortájt kapcsolódott be aktívan a Szocialista Képzőművészek Csoportjának munkájába is. Ebből az időszakból sajnos kevés műve maradt fenn, ám az ismert rajzokban, grafikákban expresszív, erőteljes fényhatásokkal operáló, realista művészre ismerünk.

Későbbi élettársával, Barta Évával együtt Fekete Nagy Béla 1938–39 között Párizsban élt, ahonnan csak a világháború kitörése után tértek vissza. Ekkor alapították meg a Henger utcai kerámiaműhelyt, amely csakhamar a fiatal baloldali művészek, politikusok találkozóhelyévé, s a német megszállás után az ellenállás egyik központjává lesz. A műhely egészen 1944. december 6-ig fenntartották, itt készültek a hamis papírok, igazolások száza.

1938-tól kezdve – a párizsi év kivételével – Fekete Nagy Béla gyakran járt Szentendrére, megismerkedett a fiatalokkal: Bálint Endrével, Szántó Piroskával stb., s barátságot kötött Vajda Lajossal, akinek művészete nagy mértékben befolyásolta saját pályáját. 1939-től kezdve, a szürrealizmustól sem idegen, absztraktabb képvilág kiépítésébe kezd, pittkrétarajzain a természeti motívumok egyre inkább átírva, immár ornamentálisan jelentek meg, de nem hiányzik belőlük az aktuális társadalomkritika sem.

A szürrealizmus befolyásolta munkákon megcsillan a szerelem önfeledtsége, bensőséges öröme is. Talán a pályája alakulását is meghatározó baráttal, Kállai Ernővel folytatott hosszú beszélgetések nyomán 1943–44-től kezdve művei mind absztraktabbá lesznek – ferenchegyi sorozat –, s e periódus folytatódik a felszabadulás után, a Galéria a Négy Világtájhoz-csoportban való tevékenysége idején is.

1945-ben Fekete Nagy Béla nagy lendülettel veti magát bele az újjáépítésbe, a kulturális harcokba, s a Munkás kultúrászövetség kommunista titkára lesz, a szociáldemokrata Bálint Endrével az oldalán. Azonban szinte közvetlenül a felszabadulás után helyzetét egy sajátos kettősség határozza meg. Fekete Nagy Bélát *egyrészt* ott találjuk az Európai Iskola alapítói között, ahonnan hamar távozik: hiszen nem értett egyet az Európai Iskola teoretikusaival, azok álláspontjával – ahogy Kállai Ernő elméleti következtetéseitől is csillagfénnyel távolosodott el. A helyzet paradox voltát jellemzi, hogy *munkássága* viszont szorosan kapcsolódott az Európai Iskola, majd különösen a Galéria a Négy Világtájhoz művészetéhez. Ha világnézetük nem is, de a művészettel kapcsolatos elvárásaik nagy része mégis közös maradt. *Másrészt* viszont 1945 végétől kezdve Fekete Nagy Béla, megőrzött párttagsága ellenére visszavonult az aktív politikai szerepléstől, egyre nagyobb szakadékot érezvén eszméi és a valóság között, s így súlyos fenntartásokkal élt az MKP művészetelméleti és politikai elképzeléseivel, illetve gyakorlatával szemben.

Művészete épp ebben az időszakban vált teljesen elvonttá, légies, öntörvényű absztrakcióvá, a mérnöki szerkesztés higgadságát és a konstruktivizmus egykori pátozsát is felidéző alkotásmóddá. Ezekből a rajzaiból rendezte meg kiállítását a Galéria a Négy Világtájhoz keretei között, 1947-ben, majd részt vett az Elvont művészet mindkét csoportkiállításán is.

Mikor 1948-ban Schubert Ernő világos szavakkal juttatta kifejezésre az MKP normatív elvárásrendszerét, vö. Visszaemlékezések Szentendrre és egyebekre c. írással, Fekete Nagy Béla felhagyott a képzőművészettel, világnézeti és festészeti elkötelezettségének Szküllája és Kharübdisce között más utat nem látván, elhallgatott.

1949–65 között különböző tervezővállalatoknál dolgozott, s csak nyugdíjba vonulása után kezdett ismét festeni. Ekkori munkásságában az általa kifejlesztett technikával készült viaszpasztellek dominálnak, melyek az 1945–48 közötti korszak grafikáinak metamorfózisai, mindazt megőrizvén a rajzokból, ami korszerű maradt, s mindent elhagyva, ami később esetlegesnek tűnt. A fantasztikus építészet formavilágát felidéző festő haláláig szinte teljes magányban dolgozott. Poznani, majd 1978-as pécsi (JPM) tárlatától eltekintve 1983-ban bekövetkezett haláláig munkássága a szélesebb nyilvánosság, és nagyobb-részt a kutatás számára is rejtve maradt.

Fekete Nagy Béla munkáinak egy része a pécsi Janus Pannonius Múzeum és a szombathelyi Savária Múzeum tulajdonában van, legtöbb műve azonban hagyatékában található. Innen kerültek elő az alább közölt dokumentumok is.

Köszönettel tartozunk a dokumentumokat rendelkezésünkre bocsájtó, valamint tanácsaival, adataival is sokat segítő Barta Évának, valamint Fekete Lászlónak és Jánosnak.

A szocialista realizmus célkitűzései és az „új realizmus” kiállítása c. tanulmány elé

A két részből álló tanulmány az Újrealisták 1936-os kiállítása után keletkezett. A vázlatos első rész gondolatmenete után Fekete Nagy Béla a korszakban oly lényeges elméleti kérdésekre tér át, s ehhez fűzi reflexióként véleményét az Újrealisták kiállításáról. A tanulmány elméleti alapkérdése: milyen összefüggések vannak az osztály- és az egyetemes kultúra között. Konkrétan; mennyiben képes a munkásosztály kultúrája az egyetemes értékek kihordására, s mi teheti az osztálykultúra művészetét ugyanakkor sajátossá, önnön érdekeinek megfelelővé, saját küldetésének kifejezőjévé.

Ez az általános, a tendencművészet, illetve a független baloldali művészet lehetőségei és valósága közötti vita nem *általában* érdekli Fekete Nagy Bélát, hanem csak és kizárólag abból a szempontból, hogy miként lehetséges a „szocialista realizmus önálló formanyelvének kialakítása”.

Fekete Nagy Béla számára világos, hogy az „osztálytartalom betörése” a képzőművészetbe nem lehetséges a tendencművészet útján, elméletíróként és festőként egyaránt tudja, hogy mire vezethet, ha egy műalkotás csupán „témákból” áll, vagy épp a témát szolgáló közvetítő formákból. Épp ezért a tartalom és forma dialektikájának elvont kérdése itt kínzó élességgel tér vissza. A munkásosztálynak képesé kell lennie saját formanyelvének és tematikájának megteremtésére: nem lehet a polgárságtól levett ruhákból, unt és ismert formai megoldásokból építkezni. Így jelenik meg a Fekete Nagy Bélát egész életében szorító kettősség ebben az írásban is. Világnézeti megfontolásainak végeredménye épp egy olyan avantgarde művészet lenne, amelyet – ugyanazon világnézet nevében – a párt az adott korszakban a lehető legmervebben visszautasított.

Fekete Nagy Béla így szinte Kállai Ernő kritikájára rímelve (Új valóságlátás a képzőművészetben, Gondolat, 1936.) a csoportot „agyontanácsoltnak” tekinti, s tagjait olyanoknak, akik mintegy bebiztosítják magukat a baloldali téma mentőövével. A metsző gúny, mely élesebb a Kállai által használt hangnál, érthető, hiszen míg Kállai – akármilyen közel is állt a csoporthoz – mégiscsak kívülről szemlélte azt, Fekete Nagy Béla számára viszont a radikális kritika saját festészete szempontjából is szükséges, sürgető volt. A kézirat egyes értékeiteleneinek kérdése ma már nem szorol sem magyarázatra, sem mentegetésre. Úgy véljük, a dokumentum legfőbb tanulsága az, hogy bepillantást enged a Szocialista Képzőművészek Csoportjának életébe. Rávilágít a csoport művészetfelfogásában ekkor már mindinkább polarizáldó álláspontokra, tendencia vagy pártosság dilemmájára.

A KUA c. írás elé

A kézirat 1943-ban keletkezett, az az évi KUT kiállítás kapcsán írott kritika, vagy inkább pamflet.

A szöveg a baloldali kultúrkritika egyik jellegzetes és kiválóan megfogalmazott példája. Az írás a II. világháború éveiben a magyar művészetben mind jobban megerősödő szürrealisztikus-expresszív tendenciák, a nonfiguratív festészet, az ún. „új romantika” (Kállai E.) szemszögéből mond kemény s több ponton ma már talán kiigazítandó ítéletet a Szinyei társaság normarendszeréhez egyre jobban közeledő KUT seregszemléje felett. Érzékeli, hogy a KUT kiállításain több festő visszafogottabb, problémamentesebb alkotásokkal jelentkezett, mint arra egyébként művészetük ismeretében számítani lehetett. Ennek az „óvatosságnak” indokolatlan eluralkodása készítette Fekete Nagy Bélát arra, hogy felemelje szavát a „lány” posztimpreszionizmus *újbolí* eluralkodása ellen.

Az írás második része (A konformizmus akadémiaja) általánosítottabb konklúziója a konkrét kritikának.

A válság körvonalai c. írás elé

A negatív utópia műfajához tartozó írás valószínűleg 1947–48 között született. A látens szorongással, s mégis ironikus, metsző gúnyval teli hang még a reményé, hátha nem szükségszerűen következik be mindaz, ami egyébként – egy évvel később – sajnos mégis bekövetkezett, ha arányaiban és részleteiben másként is, amint azt Fekete Nagy Béla megjósolta. A kommentárnak nem feladata a szöveg méltatása,

de fel kell hívnunk a figyelmet a „szignumfestészet” leírásának meghökkentően koherens, nyelviileg is bravúros megoldására, valamint arra, hogy Fekete Nagy Béla a gúnytól függetlenül pontosan mutat rá: a dogmatizmus számára a festészet: „... írás. kínai fogalomírás, ha úgy tetszik.” A fogalmisággal összeilleszthetetlen, autonóm festői problémák száműzése, „ellenőrizhetetlenné” nyilvánítása, s épp ez okból történt elutasítása jellemezte a korszak művészetpolitikáját. Ekkor lesz egyre inkább érzékelhetővé az a műalkotást tartalomközlő formaként értelmező elvárásrendszer, mely aztán az ötvenes évek elejének „témakatalógusához” vezetett.

Visszaemlékezések... c. írás elé

Szemben a polemikus jellegű, elméleti igényű írásokkal, végezetül közöljük fekete Nagy Béla önéletrajzi jellegű, primer forrásértékű visszaemlékezését is, amely pontossága, konkrétumai mellett sem nélkülözi a már eddigiekben megismert dialógusjellegét, konkrét vitaigényt.

Az írás valószínűleg a 60-as években, a szentendrei festészet fogalma körül kialakult viták idején keletkezett. Nem elképzelhetetlen az sem, hogy e szöveg előadás formájában elhangzott: stílusa, szerkezete egyaránt erre utal.

Az egyes szövegekhez tartozó jegyzeteket a szövegek után adjuk meg.

A szocialista realizmus célkitűzései és az „új realisták” kiállítása. (Magnus Albert)

I.

Művészetelméleti probléma

Célja és lehetőségei

Lehet-e elmélettel előre meghatározni

II.

Forma és tartalom problémája

1. Morfológiai kérdések, a forma kategóriája

→ Sajátosságuk, független a tart.-tól (metszet és színgörbe)

2. Tartalom.

a „ kategóriája

a) Minden, amit a forma közöl tart.

b) Minden tartalmat formák közölnek

c) Minden forma közöl tartalmat.

ad a) a téma és a tartalom összefüggése

ad b) nem lehet tartalmat a formától függetlenül megváltoztatni és viszont

ad c) hogyan közli a forma a tart.-t.

1. kapcsolat a forma és a tárgy élmény között

2. „ „ „ „ a korok, iskolák művészete közt

3. „ „ „ „ egyes művészek közt

4. Analitikus eredetű kapcsolat

5. Spontán közlés

III.

A tartalom kimerítésének problémája

Milyen oldalról történik az új. tart. betörése a régi művészetbe

Kérdés: Mi változik meg előbb, az értelmi beállítás, vagy az érzelmi (kulturális)

Kérdés: Megzavarhatja-e a művész a teljes kulturális átalakulást?

Az új tart. behatolása a művészetbe. Lásd: II/2/c.

A tart. osztály-jellege, *tendenz*

IV.

A közönség kérdése

A művész egyéni fejlődésének kérdése

*

Osztálytársadalomban a kultúra szükségképpen osztálykultúra, és pedig nevezetesen az uralkodó osztály kultúrája. Ez kétségtelen, de kétségtelen ugyanakkor az is, hogy ez az osztálykultúra egyben általános emberi értelemben vett értékek letéteményese és hogy fejlődése ezeknek az értékeknek gyarapodását és tisztulását jelenti. Ez a kettősség nem elvont erkölcsi okokban, hanem abban leli egyszerű magyarázatát,

hogy egy bizonyos osztály érdeke annak egészséges fejlődése idején párhuzamos az egész emberiség érdekével s így annak osztály-jellegű világszemléletében általános emberi értelemben vett világszemlélet tükröződik. Az osztálytartalom és az emberi tartalom kettőssége elválaszthatatlan minden igazi kultúr-munkától, – legalábbis mindaddig, amíg az emberiség egymással szembenálló osztályokra tagozódik. Ha tehát *ma* egy felfelé törő, fejlődő osztály kialakulásban lévő kultúrájának és ennek keretein belül művészetének valószínű körvonalait akarjuk kijelölni, okvetlenül ezen alapvető kettősségből kell kiindulni.

A proletariátus társadalmi jelentőségének és jövőjének megfelelő szocialista művészet kialakításánál már eleve tisztában kell lennünk azzal, hogy itt a polgári művészet feltétlen érdekeszerű továbbfejlesztéséről, vagyis az abban letéteményezett emberi értékek gyarapításáról, de egyben azoknak polgári osztály-érdekű és jellegű megjelenési formájától való megtisztításáról lesz szó. Másrészt azonban tisztában kell lennünk azzal is, hogy az osztálytársadalom a proletariátus vezetése alatt válik egykor általános, osztály nélküli emberi társadalommá, tehát az általános emberi érdekekhez az út elkerülhetetlenül a proletariátus osztály-jellegű értékein keresztül vezet. Vagyis amíg az eljövendő új kultúra nem jelentheti a múlt megtagadását, másrészt meg kell tagadnia a múlt kultúrájában rejlő osztály-jellegű és osztályérdeket, úgy önmagának, mint az egész emberiségnek anyagi-erkölcsi és kulturális érdekében. Továbbá pedig, éppen azért, mert célja nem a rombolás, hanem az építés, nem állhat meg a tagadásnál, a megtagadottat saját pozitívumaival kell helyettesítenie. *Nem elvetni lehet a múltat, de mégis szembefordulni vele.*

Nem érthetjük ennél fogva, a polgári kultúra továbbfejlesztése alatt annak egyenesvonalú folytatását. Az ilyesféle törekvések nem a szocialista kultúrához, hanem szükségképpen a széteséshez, a visszaerőltetett ifjúság karikatúrájához, vagy a könyvégetéshez, a semmihez vezetnek, mint ahogy a kapitalizmus egyenes vonalban beletorkollott a fasizmusba. Mondhatjuk így is: a polgári kultúra – mai állapotát tekintve – csak úgy fejleszthető tovább érdemlegesen, ha megszűnik polgári kultúra lenni. A polgári osztály-érdekekkel való szembefordulást tehát úgy kell tekintenünk, mint a továbbfejlődés alapfeltételét, mint az új kultúra első határozott életmegnyilvánulását, mint antitézist, amely létrehozza a magasabb fokon bekövetkezendő szintézist.

Már ebből a tényből magából és abból, hogy a kultúra fegyver az embernek a természettel vívott harcában, közelebbi megállapításokat tehetünk a szocialista kultúra jellemére nézve. Úgyis, mint antitézisnek, a polgári kultúra osztályérdekeszerűen hazug voltával szemben, úgyis, mint fegyvernek a természettel szemben, úgyis, mint egy elnyomott osztály kultúrájának (amelynek legelsőbbrendű érdeke a valóság feltárása), úgyis, mint egy olyan osztály kultúrájának, amely osztályt és sohasem válik az eddigi értelemben vett uralkodó osztállyá, tehát nem lesz szüksége hazudni egy másik osztály elnyomása érdekében – a szocialista kultúrának, művészetnek legőszintébb, legtermészetesebb, legmagasabb célja csakis a valóság minél tökéletesebb megismerése és megjelenítése lehet. Az erre szolgáló eszköz már alapjaiban készen van; ez a dialektikus materializmus. Ezt azonban ki kell terjesztenie a mindenség legszélesebb területeire, továbbá meg kell alkotnia az eszközöket kiterjesztett ismereteinek közlésére. Ez az utóbbi a szocialista művészetnek, a szocialista realizmusnak szűkebb értelemben vett és egyben legsúlyosabb feladata, annál is inkább súlyos, mert a dialektikus materializmus útján megismert valóság a történelem eddig elért legmélyebb és éppen ezért legbonyolultabb valósága: az ellentétes valóság. Amíg – hogy példát említsünk – a polgári szemlélet a dolgokat ilyenek vagy olyanok, jónak vagy rossznak, anyaginak vagy szelleminek látja, a dialektikus materializmus a valóságot ezen ellentétek szintéziseként fogja fel. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen szemléletnek művészi kifejezése minden eddigin túlmenő erőfeszítést kíván, amelyben az öröklött polgári kifejezőeszközök nemcsak hogy elégteleneek, de másneműségüknel fogva alkalmazhatatlanok is. A szocialista realizmusnak tehát kifejezőeszközök szempontjából is hatalmas fejlődést kell jelentenie.

Vizsgáljuk meg mármost azokat a körülményeket, amelyek közt ez a művészet kialakítható, amelyek a célkitűzés állandó szem előtt tartása mellett döntően befolyásolják a kialakulás módját és amelyek figyelembevételére nélkül minden követelés, minden elgondolás utópia, üres frázis.

A ma embere úgyszólván osztálykülönbség nélkül a polgári kultúra neveltje. Úgy él benne ebben a kultúrában, mint a levegőben: észre sem veszi, hogy benne él és ezért mindig hajlamos arra, hogy ennek a valójában osztálykultúrának bizonyos elemeit abszolút emberi értékekkel azonosítsa. Még akkor is fennáll ez a helyzet, ha az illető a marxista ideológia ma elképzelhető legteljesebb birtokában van, tehát határozott tudatában van a mai kultúra osztályjellegének. Mindez pedig annak következménye, hogy a dialektikus materialista szemlélet ma még nincs és nem is lehet kiterjesztve a világ összes jelenségeire. A származásbeli különbségek itt csak annyit számítanak, hogy a kispolgári származású marxisták mástermésztű tévedésekbe esnek bele, mint a munkás vagy parasztszármazásúak.

Képzőművészetről beszélve, különösen nagy ez a zűrzavar az ún. „formai kérdések” esetében. Itt elsősorban nagyon hiányzik egy módszeres, elméleti munka, amely felfedné a *tartalom* és annak művészi megjelenési *formája* közt fennálló kapcsolatokat az egész történelmen végigmenőleg. Ebből kiderülne,

hogy a forma, amely *minden esetben* valamilyen tudatos vagy tudattalan *tartalmat hordoz magában*, milyen mértékben és mennyiben bír osztályjelleggel és hogy mennyiben függ egyéb történelmi tényezőktől. Ilyenirányú beható és alapos kutatások hiányában még a legöntudatosabb és legképzettebb marxista is csak akkor lát meg egy valamely formai megoldásban rejlő osztálytartalmat, ha egészen könnyen megfogható esettel – képzőművészetről szólva – azokkal a formai elemekkel áll szemben, amelyekből a mű *témáját* és a témához közelálló természeti adatokat leolvassa. A tudattalan tartalmat hordozó, elvontabb, spontánul, a tudatos értelem megkerülésével ható elemekkel szemben pedig (ha van érzéke hozzájuk) érzéseire van utalva, és ha beszélni kell, csak ezekről beszélhet. Az érzéseket, az elme tudattalan területeit illetőleg pedig még a legképzettebb szocialista is voltaképpen polgár, mert ezek azok a területek, ahova a marxista ideológiájú, a legnehezebben és legkésőbbben hatol be. Ezért érzéseinken alapuló megítéléseink *általában* a legkevésbé adhatnak számot az érzések osztálytartalmára vonatkozólag. Összefoglalva: azok a formák, amelyek a szemlélő számára a mű *témáját* közvetítik, olyan természetű formák, amelyekeken keresztül legkönnyebben adhatunk a műnek osztályjellegét. – *Az osztálytartalom betörése a képzőművészetbe tehát feltétlenül ezen az úton mint a legkisebb ellenállást szolgáló úton történik.*

Ma már abban a helyzetben vagyunk, hogy erről a betörésről, mint történelmi tényről beszélhetünk. Ez az aktus – mint az alapvető szembefordulás aktusa – már évtizedekkel ezelőtt megtörtént. Az idő távlatából szemlélve megállapíthatjuk azt is, hogy olyan formában és olyan körülmények kíséretében történt meg, amelyek fenti elvi fejtegetéseinket igazolják.

Végigtekintve az elmúlt évtizedek ún. tendenc-képzőművészetén, megállapíthatjuk, hogy ez a betörés valóban a téma oldalán következett be, sőt, a témának is a legellenőrizhetőbb területein. Minden más, rejtettebb tartalmú formán keresztül történt betörési kísérlet (mint pl. a forradalom utáni orosz futurizmus és expresszionizmus) utópiának bizonyult, és kudarcba fulladt. Jellemző az is, hogy a szocialista közönség eleinte teljesen meg volt elégedve ennek a betörésnek az eredményeivel és csak később, a marxista szemlélet terjedése során kezdtek egyes vezető szellemiségek ráeszmélni arra, hogy ezeken a műveken egy kellemetlen, az erőszakolt „tendencia” benyomását keltő kettősség észlelhető. Ezt a hatást „tendenc”-nek nevezték el és – nagyon helyesen – annak tulajdonították, hogy *a szocialista meglátás nincs az egész alkotáson keresztülvéve*. A hibát azonban ott követték el, hogy ennek a hiánynak kiküszöbölését *csupán* a meglátás tökéletesítése révén vélték kiküszöbölhetőnek, mint ahogy ez az eszköz azokban az esetekben, ahol a meglátás még a könnyen ellenőrizhető témái részeken sem teljes, valóban javít is a helyzeten. De a kérdést végképpen megoldani nem tudja. Mert ez a kérdés nem csupán a meglátás kérdése, hanem a kifejezésé, a keresztülvitelé is.

Semmiféle alkotást nem tudunk úgy elképzelni, hogy az csak témából, ill. témát közvetítő formákból álljon. Elkerülhetetlenül meg fognak jelenni az előbbieket mellett rejtett tartalmú formák is, amelyek polgári osztályjellegüknél fogva ellentétbe jutnak a téma osztálytartalmával, és így előidézik a kellemetlen kettősséget – még akkor is, ha a témái részek osztálytartalma teljes. A végleges megoldás tehát a rejtett tartalmú formák polgári osztály-értelmének megszüntetése, továbbmenőleg proletár-osztálytartalmú formák kiképzése, summa summarum: *a szocialista realista művészet önálló formanyelvének kialakítása.*

Hogy ez nem gyerekjáték, hogy ezt nem tudjuk a semmiből máról holnapra elővarázsolni, azt az eddig elmondottak után nem szükséges külön bizonyítani. Azok a csodadoktorok pedig, akiknek tarisznyája állandóan telve van rögtönható ötletekkel, csak megnehezítik ezt az amúgyis súlyos és felelősségteljes munkát és körülbelül annyi hasznot hajtanak, mint a porcelánkereskedésben tancoló ökök.

A már előbb is hiányolt elméleti kutatások hiányában a formanyelv kialakításának kérdése majdnem tisztán művészi-gyakorlati kérdés. S ha ez a hiány időközben nem pótolatik, akkor végképpen rá kell bízunk a feladat megoldását a művészi találmányosság és tehetség gyakorlati téren működő tevékenységére, amely a maga szokott módján: ötletszerűen, tapogatózással, pontról pontra és sokszor zsákutcáról zsákutácskára haladva iparkodik megközelíteni a kitűzött célt. Az esztéta mai elméleti felkészültségével csak statisztálhat, vagy legjobb esetben asszisztálhat ennek a munkának. Mert határozott dolgot csak egyet mondhat, s ez az, hogy ennek a formanyelvnek olyannak kell lennie, hogy alkalmas legyen a dialektikus valóság megjelenítésére. Segítségek ez bizony édeskeves, de azért levonhatunk belőle néhány valószínű következtetést.

Már abból, hogy ezen az egy bizonyosságon kívül más bizonyosságot nem ismerünk, az következik, hogy a művésznek szinte teljesen szabad keze van abban, hogy a polgári művészet melyik irányzatából indul ki, vagy hogy honnan veszi a pillanatnyilag szükséges megoldásokat. Mikor a cikk legelején azt állítottuk, hogy az egészséges fejlődés idején az osztálykultúra általános értelemben vett emberi értéket tükröz, nem mondtunk semmi olyasmit, mintha ez az állapot az egészséges fejlődés szakasza után is egy ideig ne maradna érvényben. Igenis, az uralkodó osztály kultúratermelő gépezete nem idomul azon-

nal az osztály kívánságaihoz, sőt, a visszafejlődés idején legalábbis részben szembefordulhat vele. (Mindennek azonban szükséges alapfeltétele az, hogy egykor mégis fennállott legyen a párhuzam az emberi és az osztályérdekek közt.) Ennekfolytán egyáltalán nem indokolt dolog a művészetnek a kapitalizmus fejlődési idejében használatos polgári művészi irányzatot javasolni kiindulási pont gyanánt – akármilyen legyen ennek az irányzatnak az elnevezése.

Bizonyos mértékben megszorító következménye mégis van tételünknek. Ha azt mondjuk: „megjelenítés”, „kifejezés”, akkor ebben bennefoglaltatik az is, hogy ez valaki ill. valakik számára szól, akiknek az elmondandókat meg kell értenie. Ez a közönség adottságainak kérdése, amelyet a művész nem hagyhat figyelmen kívül és amely esetünkben a természeti (natúrális) formákhoz való viszonylagos visszatérést javasolja. Ugyanebbe az irányba mutat a témái elemek döntő szerepe, amely szintén belevisz egy bizonyos fokú naturalisztikus tendenciát a fejlődő szocialista művészetbe. Ezen tendenciák túlzásba vitelével szemben azonban ott áll az az egyszerű tény, hogy a természeti forma (vagyis a valóság látszata) nem azonos a valósággal – sőt azzal sokszor ellentétes értelmű. A naturalizmus elfogadása tehát nem oldhatja meg a szocialista realizmus formakérdéseit, mert ha adott esetben a látszat meghazudtolja a valóságot, akkor a látszatot könyörtelenül „el kell torzítani”, a valóság megjelenítésének érdekében.

Mint gyakorlatban alkalmazott módszert megemlíthetjük a „formák elszegényítését”, amelynek segítségével egy bizonyos mennyiségű idegen *tartalmat* is kiküszöbölhetünk a képből, ugyanakkor azonban az veszít teljességéből és közeledik a grafikához.

A gyakorlati munka sikerének azonban, ismételjük, első alapfeltétele az *osztálytartalmú téma*, mert ez az az emelő, amellyel szétfeszítjük a polgári kultúra rejtett tartalmú formarendszerét és repedéseket nyithatunk saját osztálytartalom beáramlása felé. Ez a tétel tulajdonképpen az egész fejlődés folyamán mindvégig érvényben fog maradni, csupán annyiban változik meg, hogy míg az első időkben csak az ún. „éles” témák számíthatnak osztálytartalmú témának, a fejlődés vége fele osztálytartalma lesz *minden* témának, mert meg fogjuk tudni látni a legegyszerűbb, legsemlegesebb téma dialektikus valóságát is, és ki is fogjuk tudni fejezni azt.

*

Az „újrealisták” kiállításának¹ keretében bemutatkozó művészek teljesítményét az elmondottak alapján fogjuk megvizsgálni, minthogy túlsúlyban láttuk ott azokat, akiknek célkitűzései szemmel láthatólag megfelelnek a miénknek.

Ha a kiállított anyagot összehasonlítjuk akár az elmúlt évtizedek tendenciózus festészetével, akár pedig a kiállító művészek régebbi munkáival, akkor meg kell állapítanunk, hogy itt jelentős fejlődés történt. Az emelő nyomai és hatása már bontakozik, az osztálytartalom behatolása a művészet nehezebben ellenőrizhető területeire már megkezdődött. Ebből a szempontból a társaság túljutott Derkovitson is, akinél az alkalmazott formanyelv kizárólag saját egyéniségének adottságaival és természetesen ezen keresztül egy kifinomult polgári kultúrával – és nem a mondanivaló jellemével tart kapcsolatot. A kiállítás anyaga már nem veszne el egy polgári kiállítás képei között, nem csupán az alkalmazott témánál és nem csupán a színeken általánosan előmlő (egyáltalában nem előnyös) tompaságnál, hanem annál a sajátos hangnál fogva, amelynek pontos eredőhelyét a képeken meghatározni egyelőre még nem lehet, de melynek szellemi forrása az a céltudatosság, amely tudatosan alárendeli a „formát” a tartalomnak.

Sajnos, azonban meg kell állapítanunk, hogy ez az elv egyelőre még csaknem kizárólag a művészek tudatában foglal helyet és nem terjed ki szellemi működésük nagyobb – hogy ne mondjam – egész területére. Ebből a szempontból a csoporton egy bizonyos agyontanácsoltság jelei mutatkoznak. Mintha művészeink megúnták volna állandóan a hátukat tartani a jobboldal felé azért, mert „tendenciáktúrát” csinálnak, a baloldal felé pedig, mert „nincs alapos szocialista öntudatuk”. Ennek eredményeképpen aztán hazaviszik a szamarat: festőtugranak a „kultúrába”, de bebiztosítva magukat a „baloldali” téma mentőívével. Egyrészt mert nem merik és talán nem is tudják százszerűen önállóítani magukat a polgári kultúrával való erkölcsi versenytől, másrészt, mert szorítják őket bizonyos irodalmi sikerek és az ezen sikerekkel kapcsolatos fejtegetések, beleszédülnek a „kvalitás” kérdésének útvesztőjébe. Noha tudniok kellene, hogy „kvalitást” számukra csakis a tartalom minél teljesebb kifejezése jelenthet és hogy az a kultúra, amely ma azt a kvalitásos irodalmat produkálja, a képzőművészet tekintetében jócskán mögöttük kullog. Ebből az agyontanácsolt, félszeg kapkodásból következik aztán, hogy nem *merik* – még ha tudnák is – azt csinálni, ami szívükön fekszik, hanem olyasmit akarnak csinálni, amibe senki nem köthet bele, amire senki nem mondhatja: „kérem ez túlzás”.

Pedig ez nem harcot, hanem a harc alól való kibúvást, a kérdés megkerülését jelenti. Ennek következménye a téma élének a kifejezőeszközök mai fejlődési fokán még indokolatlan és jogosulatlan letompítása és erre vezethető vissza, hogy a valóság kifejezésére irányuló kísérleteiket inkább a színek, mintsem a formák területén végzik. Ez ugyanis az általános emberi adottságok folytán valóban felelősségmente-

sebb és kevésbé kikezhető megoldás, de elégtelen és egyoldalú. A színekkel kifejezhető tartalom-anyag mindössze néhány hangra szorítkozik, ezen felül megkötve még a tartalom milyenségétől is, azt eredményezi, hogy a kiállítás képei jórészt egy őszi hajnal hangulata körül mozognak. Márpedig a világ nemcsak őszi és hajnalban létezik, hanem egész éven át, minden nap. A képeken elfolyó komor hangulat tehát, amely eredetileg szembe fordulás akart lenni a polgári festészet felhőtlen és hazug tarkaságával, tehát voltaképpen a *jelenlegi* valóságot akarta „valódi” színében bemutatni, éppen egyoldalúságánál fogva célját tévesztette.² De szembe kell szállnunk azzal a kellemetlenkedő beállítással, mintha ez a komorság azt jelentené, hogy: „Így látja a kispolgári festő a proletariátus jövőjét”. – Nos, ha így látná, nem állt volna melléje. Hozzáteszük, hogy a festők maguk is látják a céltévesztést és készek arra, hogy egy tapasztalattal gazdagabban, elforduljanak tőle.

Sok szó esett arról az egyhangúságról, témaszegénységről, egyrétegűségről is, amely kétségtelen hibája volt a kiállításnak. Ennek kiküszöbölését azonban szintén nem lehet gyorsforraló fázisok alapján végrehajtani. A témakör kiszélesítésének kérdésében azon megfontolások nyomán kell eljárni, amelyet ezzel kapcsolatban fentebb kifejtettünk. A témának, mint a harc „hadtáp”-jának osztálytartalommal kell bírnia. A kiszélesítésnek tehát – ha nem is feltétlenül az ún. „éles” – de mindenesetre csakis az olyan témák területére szabad kiterjednie, amelyeknek osztálytartalmát, dialektikus valóságát már megláttuk és legalábbis bizalmunk lehet arra nézve, hogy ezt ki is fogjuk tudni fejteni. Mert, mint már említettük, kifejezési eszközeink mai fejlettségi foka nem jogosít fel arra, hogy vaktában nekivágjunk a vadvirágos mezőre (hacsak helyel-közzel, tanulmány céljából nem), mert az feltétlenül visszavezet a polgári festészethez. – Derkovitsnak a kiállításon látható „Hajnal”-át, Sugár A. tájképét csak azzal az előfeltétellel illeszthetjük bele a fejlődő szocialista festészetbe, hogy *tudjuk*, ki festette őket és ismerjük a festők azon határozott osztálytartalmú munkáit, amelyeken keresztül egyéni módszereiket kifejlesztették. Önmagukban állva, ezeket a képeket nem sorolhatjuk sehová.

A célravezető témakiterjesztés egyik lehetőségét pendíti meg Goldmann Gy. „Emlékművázlat” c. szobrában. A sokat tárgyalt, tehát jól ismert túlolaldalt mutatja itt be a szemlélőnek, mégpedig teljes sikerrel, ami ennek az ellentétes témának éppen az osztálytartalmú, dialektikus meglátásában és ezen meglátás ma elképzelhető legtokéletesebb kifejezésre juttatásában találja meg magyarázatát. Nem célunk itt egyénekről bővebb kritikát mondani, s csupán azt jegyezzük meg, hogy ez a szobor a kiállítás legkiugróbb, leg-sikerültebb darabja, amely túlmutat a magyar szocialista képzőművészetnek ezzel a kiállítással lezárt első szakaszán, s egyben bizonyítékát szolgáltatja annak, hogy a szocialista realizmus nem utópia, hanem a jövő elérhető valósága.

K U A (Képzőművészek Új Akadémiája)

Ami volt

A KUT fennállása óta mindig legjelentősebb intézménye volt a legjobb magyar festészetnek és szobrászatnak. Helyet és nyilvánosságot adott a haladó szellemű festői és plasztikai képzeteknek: tekintélyével megbecsülést biztosított azon fiatalok és ismeretlenek számára, akiknek munkáit méltóknak tartotta arra, hogy vele egy fődél alatt állítsanak ki. Évente megrendezett együttes kiállításai és azok a kollektívek, amelyeken a KUT tagjai időnként bemutatták egyéni munkájuk eredményét, mindig jelentős állomásai voltak a magyar kultúréletnek. Számos kiváló festőnk és szobrászunk fejlődésének volt tanúja és támasza. Hősies harcokat vívott a rosszindulat, az értetlenség és a kisstílűség ellen...

Most azonban...

Ezekután pedig felejtjük el mindezt és mintha csak most érkeztünk volna a Marsról, lépünk be egyenest az 1943. évi KUT-kiállításba.³

A bejárással szemben egy kép függ, mely a marslakó szemét azonnal magához bilincseli. Mint amikor az őszi felhők rongyai között áttűző, bágyadt napsugár megvilágít egy távoli domboldalt. Nem látni pontosan, hogy mi az, – erdőszegély vagy homokos szakadék, mert a formákat elnyeli az őszi pára, csak a színek csillognak, mint a láng, mielőtt utolsót lobbanna. Másutt aztán már igazán őszi van; – a képek szomorúan, fáradtan, mélabúsan lógnak, mint a színehagyott falevelek. Barnák, drappok, olajos-szürkés-zöldek tengődnek határozatlan elhagyatottságban. Itt-ott felcsillan egy kis fehér és vörös, de mire a marslakó közelebb megy, kiderül, hogy az csak viszonylagos fehér és viszonylagos vörös volt, – valójában pedig becsületes okkerszürke illetve indigóbarna. A formák mindenütt előkelően és udvariasan raccsolnak: nem Uram, csak Ön után, én itt sem vagyok és különben is, ez nem én vagyok, hanem a szomszédom. Sokhelyütt féltényérnyi, vattás bitumen választja el őket egymástól, ... azaz, bocsánat: ragasztja őket

egymáshoz – és a vastag, meleg, fekete és kék és drapp gyöngyölké közepette féltéken találgatják egymásról, hogy melyik milyen színű. Finom, enervált, rezignált itt minden és mindenki, mint az ősz, künn a parkban. Néhol határozottan fel lehet fedezni egy-két dolgot, amint éppen nem történik velük semmi...

– Nagyon szépek, finomak és kulturáltak ezek a képek, – szól a marslakó a kísératében lévő úrhoz. – Itt nyilván a legidősebb nemzedék mutatja be hatyúdálát, nemde?

– Nem, uram – feleli a kísérő, aki tájékozottabb a hazai viszonyokról, – itt vannak a fiatalok is és az ultrarebellis szélsőség, de álcázva vannak.

– ??

– Van, aki álszakállt ragasztott, van, aki ráncokat festett... Amaz, ott, azokkal a barnáslila fákkal, nyolc éve gyakorolja a kopaszságot, most már sikerült eljutnia odáig, hogy meg tudja számlálni a hajszálait. Ez itt, ezzel a csendélettel, jó ideje kitaróan sántít, de még nem tud olyan görbét csinálni, mint mintaképe, az a csendélet ott a másik sarokban. Az a fiatal leány, ott, ennek a feketekontúros úrnak szeretne a nagymamája lenni. Ez a ...

– De uram, ezt nem értem...

A kísérő, aki látja, hogy itt magyarázatra van szükség, elkomorlyodik és beszélni kezd:

Illemtudás és alkalmazkodás

Igen, ezek szép, kifinomodott, kidolgozott képek – és itt van egy féltucatnyi festő, aki bármelyik nagy kultúrnemzetnek díszére válnék. És itt van egy egyesület, amelynek európai tekintélye van, még hozzá megérdemelten.

Valahol elkezdődött a baj: nem tudom, talán a levegőben volt, talán a politikai helyzet hozta magával. Volt már ilyesmi: a nagy francia királyok idején, amikor divatba jött a fehér paróka, sőt később a tapasz... Elég az hozzá, hogy öt-hat évvel ezelőtt már kezdtek mutatkozni az első tünetek. Az akkori állapotban az első benyomás határozottan kellemes volt. Mintha festőink gyarapodtak volna kultúrában, ízlésben, mélységben. A szögletek kezdtek lecsiszolódni, a formák vesztek nyers élükből, a színek kissé megtörték, ami jól illett hozzájuk, a kompozíció a szilárd szerkezetek felé fejlődött és egyre nagyobb teret hódított a körvonal, mint az építményes jellegű kép szerkezeti eleme.

Persze, akadtak, akiknek ez nem tetszett és eleve tiltakoztak, sőt csúnyákat jósoltak. A sajtó viszont megfújta az összes díszharsonákat és valami „sajátos magyar zamatról” kezdett írni.

Röviden: volt és van ma is itt egy mag, egy centrum, amelyet körülbelül ki lehet jelölni Czöbel, Szőnyi, Barcsay, Bernáth, Berény munkásságával. Bármennyire különböznek is ezek egymástól, egy bizonyos szempontból zárt egységet jelentenek – És egyben erőt, sőt vonzerőt. Ők annak a bizonyos, posztnaturalista és posztimpreszionista áramlatnak hazai megteremtői, amely lassan, de biztosan előmlik az egész magyar festészeten. Az utóbbi öt-hat év folyamán egyre erősebb ez az irányzat, egyre több, valaha más utakon járó egyéniség állt be a menetbe, rossz példával szolgálván a fiataloknak, akiket amúgyis elég súlyos próbára tett a KUT zsűrijének egyre súlyosbodó pressziója.

És ma itt tartunk ennél a KUT-kiállításnál.

Udvarias, szép, illemtudó képek. Egyöntetűen és általánosságban! Nem lehet senkire rosszat mondani, – legfeljebb azokra, akik többé vagy kevésbé kiesnek az összhangulatból, – mint ahogy egy civil szúrja az ember szemét, ha beáll egy egyenruhás menetbe. – No de ezek igazán kevesen vannak, – elvégre zsűri nélkül nincs kiállítás –, ezek az out-siderek, akiket valami régi szerzett jog vagy szokás hozott ide. Biztosak lehetünk benne, hogy már a beküldött anyag is jól át volt fésülve. A KUT zord zsűrije, ha látná, hogy a fiatalok mennyi tépelődéssel és szívzaggató önmarcangolással zsűrizik a saját képeiket a beküldés előtt, talán el is tekintene a zsűrizéstől. Nyugodtan tehetné! – a kócos képek úgyszólván otthon maradtak a láda fenekén.

De térjünk vissza az ősz uniformisához és mélázzunk el fakó sújtásain: formák, amelyek elolvadnak, összeszáradnak, elvesznek egymásban; vonalak, amelyek nem elhatárolnak, hanem konfundálnak; kontúrok, amelyek egyre híznak és puhulnak, ráülnek az én konstrukcióra, elhatalmasodnak rajta, mint egy kínai államapparátus, mely terjedelemben és jelentőségben tizedrangúvá nyomorítja azt a népet, amelyet közigazgat. Színek, amiknek nincsen színük, vagy, ha akarom, mindenféle színük van. Témák, amelyek csak azért vannak, hogy legyenek, mert ha nem lennének, az valami határozott dolog volna, Uram bocsá..., azért csak inkább legyenek, de csak egészen diszkréten, nehogy valami baj vagy felelősségvonal legyen belőle.

Ismétlem: nem egyesekről van itt szó, hanem egy egész kiállítás anyagáról, egy gárdáról és annak szelleméről, egy féltucat egyéniségről és egy nagy tömeg behódoltról, amely egy különleges gesztust tett magáévá, – függetlenül attól, hogy megfelel-e az a maga lelki alkatának vagy sem.

Mert tévedés ne essék! – A „mag”, az olyan, amilyen. Lehet akárkinek akármi kifogása ellene, de

egyét senki sem vonhat kétségbe: őszinték önmagukhoz, olyan pikúrát adnak, mely legbensőbb, egyéni sajátosságukból fakad. Ők olyanok mint a képek: finomak, kulturáltak, megállapodottak, lehiggadtak, – és fáradtak, szakállasak, szenvedélytelenek, félénkek, óvatosak, határozatlanok.

És ez rendben is van így. – Emberek, emberi tulajdonságokkal és művészek, képeiken ezeknek a tulajdonságoknak a bélyegével. Hazugság volna, ha mást csinálnának, mint amit csinálnak, – és ha nem csinálnának semmit, akkor festészetünk szegényebb lenne egy színnel, egy különös árnyalatú, érdekes, szép színnel.

Amikor azonban elismerjük, hogy ez a szellem van, hogy lennie kell, hogy léte értéket jelent, – ugyanakkor feltesszük a kérdést: lehetséges-e az, hogy *csak ez legyen?* – igaz-e az, hogy *ez és csakis ez* a modern magyar pikúra? – lehet-e hinni annak az irányzatnak az őszinteségében, mely ezt a formális, tematikus és hangulati konformizmust létrehozta? Hogyan jutott ide pl. *Gadányi* vagy *Kmetty*? Mi indította *Dési-Hubert* arra, hogy éveken keresztül ádáz harcot vívjon ennek a hangnak az elsajátítása végett? És *Egry* képeiből⁴ miért éppen a tavaszi verőfény, a sugarak játéka tűnik el, meg a tiszta levegő, – ha már egyszer ráadta a fejét, hogy évtizedes, kemény állhatatosságából engedjen? – És még kit említsünk? – helyesebben: kit *ne* említsünk? – Még csak azt sem lehet joggal mondani, hogy: azokat, akik nem állítottak ki. – Sajnálom! – itt mindenki kiállított, vagy legalább is majdnem mindenki.

A konformizmus akadémiája

A konformizmus védelmében történeti példákra lehet hivatkozni, de csak módjával. Mert el lehet képzelni egy semleges jellemű gesztust, vagy valamilyen külsőséges, de egyben általános és nem különleges kifejezésű rendszert, amelyet egy ország vagy akár egy egész korszak illemszerűen elfogad és előír, anélkül, hogy ezáltal az egyéni sajátosságok megjelenését teljesen lehetetlenné tenné. De ez nem áll egy olyan különleges, hangulatra szabott kifejezési mód esetében, mint aminők a mélabú laza festői formái. Ezekkel legfőljebb divatot lehet csinálni, semmi többet, mint ahogy divat volt a fehér paróka vagy az a bizonyos sírdogálás Goethe Wertherének idejében. Az is ismeretes, hogy a történelem folyamán egyes korszakok szigorúan hozzákötötték magukat egy bizonyos formai rendszerhez, feltétel nélkül elismerték bizonyos esztétikai törvények uralmát a művészi tevékenység felett és e szűk keretek askétikus tiszteltben tartása mellett viszonylagosan háttérbe szorult a művész sajátos egyénisége. – Csakhogy ma már semmiféle formai vagy másféle dogmatizmusnak hitele nincs! – A művész, de még a legszélesebb közönség is tudja, hogy a művészi egyéniség, ha nem is feltétlen ura, de legalábbis egyenrangú társa (vagy ha tetszik: ellenfele) a törvényeknek, – de különösen az olyan egyoldalú törvényeknek, mint aminőkről itt szó van. Az élet sokszínű, az emberi szellem pedig hatványozottan az; nem lehet tehát a szürkés-barnás drappot kötelezővé tenni.

Az a festői gárda pedig, amely akár divatból, akár kényszerből, akár gyengeségből letér saját útjáról és mások testére, lelki alkatára szabott festészetet csinál, az hazudik vagy önmagát áltatja – legyen bár az általa termelt áru akármilyen ízléses, kívánatos és kelendő. Történelmi vagy filozófia mentésge erre nincs – ezek a festők csak egyénileg menthetők.

De ne is keressünk mentéseket és ne keressünk bűnösöket – mindenkit lehet kárhozatni és menteni egyaránt. Mérjük fel inkább a kárt.

Amíg ez a szellem csak egy sávja volt kulturális színeképünknek, addig gazdagságot jelentett. Mai, természetellenesen felpuffadt alakjában szegénységet jelent.

Amíg ezt a sajátos ruhát csak azok hordták, akikre szabva volt, addig szép volt a látvány és méltó. – Amióta azonban egyenruha lett belőle, kibújtak a hibák; mert ne feledjük; az egyenruhaviselet csak a tömegember számára csábító.

De mindezekon a szempontokon túl, vagy ha úgy tetszik: mindezekkel a szempontokkal szemben ott áll az a veszedelmes tény, hogy *az egyenruha hatalmat jelent!*

Persze, csak azok számára, akik viselik. És meg kell állapítanunk, hogy látjuk ennek a hatalomnak a jeleit. – Igen, a beöltözötték gárdája tükörképek által elvakított „mag”-gal együtt *fórumot* alkot és ítélkezik, – szóban és írásban, sajtón és zsűrin keresztül, odavetett megjegyzésekkel és síri hallgatással. Igen, a „lecsatlakozás” ma már a jó modor, az észretérés és a beérkezés kritériuma. És legyen legyen a gáton, aki ennek a szellemi súlynak ellen tud állani, aki vállalja a közönyt, a sajtó hallgatását vagy rugásait és aki nem fél a jövőtől, – noha látja, hogyan *születik az új Akadémia*.

Igen, ezt is vállalniuk kell a kócosoknak:⁵ a jövőt.

Mert azoké, a jól fészülteké a jövő. Ezt ők is tudják, mi is tudjuk. Minden kellékük megvan hozzá: tehetség, múlt, tekintély, kultúra, ízléses, halk megjelenés és főként: a megnyugtató veszélytelenség. És meg is érdemlik: *mert a meghunyászkodókkal szemben mindig annak van igaza, aki az ostort csattogtatja.*

(Bev. 2.)

A válság körvonalai

Minden előzetes kommentár mellőzésével vezessünk le egy különös gondolat kísérletet:

Legyen valahol a Földön egy ország, amelynek kulturális keresztmetszete nagyjából megegyezik az európai és hasonló kultúrájú országok átlagával, – de tételezzük fel, hogy ez az ország, amelyet kísérletünk tárgyául választottunk, valamiképpen elszigetelődött a többiektől – úgy, hogy azoknak kulturális szellemi hatása nem érvényesülhet. Történetünk kezdetének időpontjában tehát olyan különleges helyzetben van, hogy művészeti és tudományos életét – de általában: teljes fizikai és szellemi közéletét – a külföld befolyásától és hatásától függetlenül kénytelen továbbfolytatni.

Tételezzük fel továbbá, hogy országunkban egy vallási vagy politikai ideológia van uralmon, amely egyrészt szélesen terjed a fizikai és szellemi élet minden fő- és mellékkérdésére, és amely másrészt általános népszerűségnek, sőt köztiszteletnek örvend. Némi rosszmájúsággal valószínűvé tehetjük ezt a feltételt azzal, hogy országunk éppen azáltal kerülhetett ebbe a harmonikus állapotba, hogy elszigetelődése folytán megszabadult minden szomszédjától.

Ebben az országban is élnek természetesen festők, akik körülbelül úgy festenek, mint mi; léteznek különféle irányzatok, felmerülnek problémák, vannak művészeti írók, kritikusok, folynak a viták – szóval szakasztott úgy, mint nálunk, – sőt még a közönségtől való újabbleteű elszakadás ténye is hasonló formában fennáll – legalábbis történetünk kezdetén. A köztiszteletben álló Eszme kialakulása, kiszélesedése és általános uralomra jutása azonban sajátos irányt kezd szabni a vitáknak: a közönség egyre erőteljesebben sürgeti a festőket, hogy képeiken több teret adjanak az Eszme kifejezésének, és egyben követelik, hogy a festők találják meg a módját az Eszme minél hűbb és egyértelműbb megjelenítésének. A festők, akik szintén át meg át vannak hatva az Eszmétől, maguk is átérzik ennek az igénynek jogosságát, de számukra csak azok az eszközök állnak rendelkezésre, amelyeket az elszigetelődés előtti időkben fejlesztettek ki az európai kultúrközösséggel való együttélés idején, – amelyeket tehát valamennyien ismerünk.

Tekintve ezeket az eszközöket, irányzatokat, iskolákat, – be kell vallanunk, hogy ezekkel valamilyen eszmét kifejezni – különösen, ha az az eszme olyan mindent átfogó, bonyolult, de mégis egyszerű és egyértelmű, mint a már méltatott Eszme, – bizony nagyon nehéz feladat, sőt egyáltalán kérdéses, hogy maradéktalanul megoldható-e! – Annyi bizonyos, hogy országunk közönsége, és nemkülönben esztétikusai, kritikusai mindig tudtak valami döntő hiányosságot felfedezni a festők ilyenirányú próbálkozásaiiban és módfelett megkeserítették derék piktoraik életét.

Sok nehéz és hosszadalmas vajúdás, zsákutcák, melléfogások és keserves fiaskók után azonban egyszer mégiscsak megszületett a lángeszű megoldás. A dolog úgy történt, hogy a fiatalabb festők egy szűkebb csoportja azt a feladatot tűzte ki céljául, hogy az Eszme centrális fogalmát, a „ciklikus metasztázist” önállóan, más számos alapfogalomtól függetlenül kifejezésre hozza. Hogy ez a ciklikus metasztázis tulajdonképpen micsoda, azt itt felesleges taglalni – ehhez különbenis alaposan ismerni kellene az egész szellemi felépítését az Eszmének. Elég az hozzá, hogy amikor többhavi állandó megbeszélések és grafikus kísérletezések után a csoport egyik tagja bemutatta javaslatát: egy vízszintesen fekvő elliptikus folt, benne egymás mellett két ellenirányú, sűrűmenetű csigavonal, – a csoport minden tagja egy pillanat alatt meglátta, hogy a probléma meg van oldva. – A bemutatott mű tulajdonképpen egy olajfestmény volt; az alap világosszürke, az elliptikus folt élénk hússzínű, a csigavonalak halvány türkizkék, finoman és gondosan kidolgozva. Bár a festmény színeiben is kedvező hatást tett a többiekre, megállapodtak abban, hogy az alkalmazandó színekre nézve nem rögzítenek semmiféle kikötést.

A kép kiállításra került, alatta egy külön kis táblán a címe: Ciklikus Metasztázis – és mindent elsőpró sikert aratott!

A lapok vezércikkben méltatták a csoport munkáját, elméleti és festői képzettségét, a megoldás zsenialitását. A közönség, a kritikusok teljes összhangban és egyöntetűségben foglaltak állást mellette és megállapították, hogy az ábrázolat tökéletesen kifejezi a ciklikus metasztázis fogalmát.

És ezzel országunk művészettörténelmében egy új korszak vette kezdetét. Az elvetett gondolat kicsírázott és hamarosan virágbaszökkent. Eleinte csak a fiatalok említett csoportja, majd később minden festő foglalkozni kezdett a lángeszű kezdeményezésben rejlő lehetőségek kiaknázásával és ennek nyomán az Eszme egyre több és több fogalma számára sikerült megtalálni a kifejező ábrázolatot. Akadtak természetesen véleményeltérések is, sőt kontárok és karrieristák is megpróbálkoztak bejutni a halhatatlanságba valamilyen tehetségtelenül kiagyalt abrakadabrával. Az Akadémia azonban idejében kézbevette a problémát, nyilvántartásba vette és törvényesítette az elfogadott „szignumokat” (így neveztem el ezeket az áb-

rázolatokat). Külön bizottság alakult a benyújtott újabb javaslatok elbírálására és csakis ennek ítétele alapján lehetett új szignumokat katalogizálni és törvényesíteni. – A középiskolákba bevezették a szentelt szignumok kötelező ismertetését, sőt később már az alsóbbfokú iskolákban az írni-olvasni-tanulással egyidejűleg tanították. – Ily módon egy évtized leforgása alatt az ország minden felnőtt polgára tisztában volt a szignumok értelmével és minden, önmagát műveltnek tartó egyén kötelességének érezte, hogy az újabb szignumokkal önképzés útján megismerkedjék. Márpedig ez nem is volt csekélység. – Az önálló szignumok száma ugyanis néhány év leforgása alatt elérte a tízezret – és a szignumkapcsolásokkal kifejezhető fogalmak mennyisége ennek a számnak a négy-öttszörösét tette ki. A gyakorlatban ez azt jelentette, hogy a festészet a szignumok bevezetése révén minden elképzelhető fogalom, gondolat, eszme pontos és félreérthetetlen kifejezésére alkalmassá vált. Ezen túlmenően azonban a szignumok ún. „helyértéke”, amire nézve szintén kialakult a részletes és kimerítő szabályzat, egyrészt további finomítást tett lehetővé, másrészt az időrendiség egyértelmű rögzítésének kérdését is megoldotta.

Belátható, hogy a festészet ilyen módon soha nem álmodott lehetőségéhez jutott. – A kifejezés művelete előtt minden akadály leomlott – éspedig olyan formában, hogy ezzel egyidejűleg a közönséggel való kapcsolat is a legteljesebb mértékben helyreállt, megszűnt a tömegek elszakadása, a festő és a közönség viszonya megszabadult a nálunk ismeretes visszás tünetektől.

Magától értetődő, hogy a festészet egyre fokozottabban állt rá a szignumok alkalmazására, úgyhogy rövid idő alatt minden más ábrázolási mód, formai elem, mint zavaró momentum leiszorult a vásznról. – Irányzatok azonban – a festők egyéniségének megfelelően – mégis jelentkeztek, – de a szignumfestészet keretein belül. A szignumokra vonatkozó szabályzatok ugyanis, hála az Akadémia bölcs előrelátásának, tág lehetőséget biztosítottak a különböző változatok számára, – mindaddig, amíg azok nem mentek az érthetőség, a felismerhetőség rovására. Ilyenképpen különféle stílusok alakultak ki a szignumok formai kivitelezése tekintetében és ezen keresztül szélesskálájú változatosság jellemezte a festők munkásságát. Külön megemlíthjük, hogy a hivatalos akadémiai Katalógus szigorúan tartózkodott a színekre való bármilyen utalástól és ezt a kérdést a legteljesebb mértékben a festők ízlésére és belátására bízta.

Persze, azért akadtak rendbontók is – különböző kétes intellektusok, pszichopaták, beteges individualisták, sőt lelkiismeretlen kontárok, – hiszen ilyenek mindenütt akadnak, akik a legkülönfélébb okokból és „elgondolásokból” kívülhelyezték magukat a jól működő rend összhangján. Azokat, akik képeiken a szignumokat természetes ábrázolatokkal vegyítették, tulajdonképpen nem számítjuk ide, mert az ilyen elemek nem zavarták a kifejezés egyértelműségét, és legfeljebb az a vád illethette őket, hogy a tökéletesebb helyett vagy mellett egy tökéletlenebb, idejétmúlta módszert vettek igénybe. Azt sem hallgathatjuk el, hogy a közönség egy része – különösen a műveletlenebb rétegek, – nem idegenkedtek ezektől a tendenciáktól. – Más volt azonban a helyzet azokkal, akik vagy tudatosan áthágták a Szabályzatot, felrúgták a „helyértéki rendet”, felismerhetetlen vagy értelmetlen, magukgyártotta szignumokat alkalmaztak és végül, akik a kifejezés társadalmi szükségességét megtagadva, vagy azt valamilyen zavaros elmélettel elködösítve olyan értelmetlen formai elemekkel építették képeiket, amely elemek semmiféle rendszerbe nem voltak foglalhatók, és amelyeknek szignum-jellegét alkotóik maguk is tagadták. Az ilyen elhajlók természetesen kívülkerültek a művelt emberek, műértők és általában az egészséges épeszű polgárok társadalmán, éltek ahogy tudtak, nem törődött velük senki, és kiállításaikat általános megbotránkozás vagy derűtlenség fogadta.

*

Eddig a történet. – A történet, amelynek hihetővé tételére a szerző minden alkalmas eszközt igénybevett. Nem riadt vissza merész, sőt regényes körülmények bevezetésétől, elhagytott problémákat, elsiklott kényelmetlen kérdések felett, nem vont le bizonyos aggályos konzekvenciákat, amelyek kétkedővé tehetnék volna az olvasót – szóval, mindent megtett, amit kínos feltűnés nélkül meglehetett.

Mielőtt azonban pálcát törnénk e mesebeli ország szokása és festészet nézeti felett, tegyünk hozzájuk egy látogatást, mint folkloristák, és próbáljuk meg felvázolni művészetsemléletük alapjait, festészetrel kapcsolatos alapfogalmaikat, – annak figyelembevételével, amit különös festészetükről tudunk.

a) Elsősorban megállapítható, hogy képeiknek határozott és egyértelmű tartalmuk van. Ezt a tényt empirikusan bárki megállapíthatja, mert hiszen bármely kép tartalmát ténylegesen leolvashatja a képről. Aziránt sem merülhet fel senkiben kétség, hogy ez a tartalom egyértelmű, mert mindenki pontosan ugyanazt olvassa, amit ő olvasott; az egyöntetűség bámulatos és ezért természetes és problémamentes.

b) Ha azonban netán mégis előadódik valamilyen bizonytalanság, vagy éppenséggel ellentét a kép tartalmát illetően, van egy feltétlenül autentikus fórum, amely képes megadni az egyetlen helyes értelmezést. De ezen túlmenően, természetesen bőséges számban vannak olyan szakemberek, akik a szabványokat kimerítően ismerik és minden kétséget el tudnak oszlatni. – Az ilyen autentikus helyről származó döntésekkel szemben a kétkedőknek nem lehet ellenvéleményük, azokat magukévá kell tenniük, –

mert hiszen a vita csak abból keletkezhetett, hogy valaki nem ismerte a szabványt. Ennek a ténynek felismerése után már csak az okvetetlenkedők ragaszkodhatnak téves álláspontjukhoz.

c) A kép tartalma mindig és maradéktalanul szavakba foglalható. – A szignumok fogalmakat „ábrázolnak”, – a fogalmaknak pedig nevük van, vagy legalábbis szavakkal pontosan körülírhatók. Egyébként is: a Katalógusban, ahol az összes szignumok fel vannak sorolva, minden szignum mellett ott kell állnia egy szónak, vagy szövegnek, ami a szignum jelentését rögzíti. Ilyenképpen ez a kifejezés: „a kép mondanivalója” konkrét értelmet kap. Minden képnek van mondanivalója és fel sem vetődhet a gondolat, hogy a festészettel kapcsolatban „mondanivalót” emlegetni esetleg nem egészen helyénvaló dolog, vagy pláne értelmetlen.

d) Az a közismert tétel, miszerint „a forma fejezi ki a tartalmat”, itt is teljes mértékben érvényes. Sőt megfelelő megfogalmazásban tovább részletezhető és távolabbi konzekvenciák levonására nyújt lehetőséget. Ha ugyanis a „formákat” első megközelítésben azonosnak tekintjük a szignumokkal, akkor tételünk valódisága nyilvánvaló. Ha pedig a szignumokat formai tekintetben továbbvizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy az Akadémia már említett állásfoglalása folytán egyazon jelentésű szignumra nézve több, – elvileg végtelen sok – változat lehetséges. Ezek a változatok tehát tisztán formai változatok, minthogy a tartalomra nézve semmiféle hatásuk nincs. – Országunk művészetszemléletében ezek szerint fenn kell állnia annak a tételnek is, hogy „ugyanaz a tartalom különféle formákkal kifejezhető”.

e) Mivel a formai változatosság lehetősége meg van adva, nincs akadálya a „formai törvényszerűség”, stílusok kialakulásának sem. – Annyi azonban kétségtelen, hogy sem ezeknek, sem pedig az ezekkel kapcsolatosan kialakult esztétikájának semmi köze nincs a művek tartalmi vonatkozásaihoz. A tartalomnak ebben az országban nem lehet köze a festészeti esztétikához, mert a tartalom: szöveg, amelyet legfeljebb irodalmi szempontból lehet méltatni – az igazság szempontjain túlmenően.

Így tehát a stílustartás, és bizonyos formai előírásokhoz vagy szokványokhoz való alkalmazkodás, mint önálló és különálló, mondjuk „becsületbeli” feladat jelentkezik, amelyet a festő vállalni tartozik a kifejezendő eszmei tartalomtól függetlenül. Ez amolyan illendőség, mint az estélyi ruha, – amelynek megokolásánál hivatkozni lehet az ízlésre, tradíciókra, vagy hovatovább arra, hogy – kellemesebbé tehetjük a tartalom elfogyasztását, ha egy kissé megizesítjük és ízlésesen találjuk.

f) ... de persze, nem ez a lényeg. – Nem lehet vitás, hogy országunkban a művészeti tevékenység lényege a tartalom nyugszik. A festő ugyan köteles tartani magát bizonyos illemszabályokhoz, de a tartalom, illetve a tartalmi kifejezés törvényeit semmiképpen sem szabad szem elől tévesztenie. – Mit ér vajjon az olyan „mű”, amely a legválasztékosabb esztétikai követelmények betartása mellett „nem mond semmit”, vagy amit mond, az zagyva és értektelen, értelmetlen vagy semmitmondó? Ez az, amit közkeletű elnevezéssel üres formalizmusnak bélyegzünk. – Országunk művészetszemlélete az üres formalizmus tényét konkrétan meg tudja állapítani.

g) Van azonban ennél rosszabb is. Akadhatnak olyan festők, akik nemcsak a kifejezés törvényeitől rugaszkodnak el, hanem a formai illendőség szabályait sem tartják be. Ezek még csak nem is üres formalisták, hanem nyilván lelkibetegek, vagy elkeseredett intellektusok, akik mindenáron ellenkezni, botránkoztatni akarnak. Lehet az is, hogy feltűnési viselkedés bántja őket, de tehetségtelenségük megátolja természetes úton való érvényesülésüket. – Országunkban ezeket könnyű leleplezni. Mert országunkban a tartalom hiánya konkrétan és biztosan megállapítható és bár igaz az a tétel, hogy minden tartalmat formákkal fejezünk ki, de nem igaz ennek a fordítottja: nem igaz, hogy minden forma kifejez valamilyen tartalmat.

h) Országunkban meg van adva annak a lehetősége, hogy a művészet – nevezetesen a festészet – és a tudomány mint párhuzamos irányú szellemi funkciók érvényesülhessenek, – egyazon cél elérése érdekében. Ez a közös cél az igazság megismerése és a megismert igazság terjesztése. – Ez nyilvánvaló, – hiszen bármilyen szöveg előadható a tudomány nyelvén és a festészet nyelvén egyaránt. Csak az eszközök másak: a tudomány eszköze az írás, a különböző jelek és szimbólumok, – a festészeté a szignum. Csak a festők, vagy festő-csoportok magatartásán múlik, hogy vállalják-e ezt a magasztos célt, avagy megelégszenek hedonisztikus pepecseléssel, semmitmondó tartalmak gusztusos előadásával. Természetes, hogy az ilyen jellegű szórakoztatás nem elégítheti ki a kimagasló egyéniségeket. Ezeket a belső kényszerűség, saját súlyuk érzete arra ösztökéli, hogy hozzányúljanak a legdöntőbb, legnehezebb problémákhoz, keressek azoknak megoldását, és ha azt megtalálták, bátran ki is hirdessék műveiken keresztül. – Végeredményben pedig ezek a nagy egyéniségek határozzák meg a korok arculatát, ők szabják meg a fejlődés útjait és céljait, mert ők állnak követendő példaképpen kortársaik elé. – Biztosak lehetünk tehát abban, hogy országunk festészete – a kezdeti próbálkozások és szárnybontogatások után, egyértelműen meg fogja tudni jelölni működésének és fejlődésének célját: az igazság keresését és hirdetését.

i)

Nem folytatjuk. – Nem ambicionáljuk a teljességet egy képzeletbeli ország képzeletbeli művészet-szemléletének ismertetésénél. Amit eddig erről elmondunk, az – úgy hisszük – meggyőzhetette az olvasót, hogy leírásunk gyanús módon *ráillik* – országunk, saját festészeti kultúránk művészetszemléletére. Ez pedig amiatt rendkívül furcsa és meglepő, mivel az a bizonyos „szignum-festészet”, aminek ez a szemlélet logikus és szükségszerű folyománya, valóban nem egyéb, mint a képtelen fantázia szülötte. Így festészet nem alakul ki. – A mi festészetünk nem így alakult ki. – A mi festészetünk nem ilyen és nem ezeken az elveken működik. – Ez a szignum-festészet egyáltalán nem festészet – ez *írás*. Kínai fogalomírás, – ha úgy tetszik.

És mindennek ellenére, a vele szorosan összefüggő művészetszemlélet élő valóság, – itt él közöttünk, közönségünk túlnyomó részének ítélet magartatása, látása ezeken az elveken alapul és ezekből táplálkozik.

Lényegileg ugyanez a helyzet magasabb szinten is, a művészeti irodalomban, kritikában, műtörténelemben, művészetelméleti vonalon. A különbség abban mutatkozik, hogy az álláspontok nem ilyen egységesek, egyes tételek tekintetében ellentétes nézetek tapasztalhatók; gyakran találkoznak olyan megállapításokkal, amelyek, ha expliciten nem is, de implicite magukban foglalják a felsorolt alapelvek fontosabbjait, mint azok logikus következményei. – De nézzük az egyes kérdéseket sorjában részletezve:

a) Nem vitás, hogy általában meg vagyunk győződve arról, hogy a tartalom – ha van ilyen – éppen úgy hozzátartozik a képhez, mint annak súlya, mérete stb. A tartalom a kép „tulajdonsága”, a képek „tartalma van” (vagy „nincs”).

b) Ha pedig a képnek van tartalma, akkor ezt le is lehet olvasni, – csak éppen érteni kell hozzá. Bíznunk abban, hogy vannak olyan hozzáértő emberek, akik ezt meg is tudják tenni, akik vitás eseteket el képesek dönteni. – Csak éppen azt nem tudjuk teljes biztonsággal megállapítani, hogy kik is ezek a szakemberek, miről lehet őket határozottan felismerni. Ebben a tekintetben a szignum-festők közvéleménye előnyben van felettünk.

c) A tartalom feltétlen megszövegezetősége tekintetében nem egységes a közvélemény. A festészetől távolabb álló rétegek általában hisznek ebben, vagy legalábbis meglepődnek olyan állításon, miszerint lehetséges olyan tartalom, amit nem lehet elmondani. – Felfedezhető azonban ez az állásfoglalás – ha nyomokban, féltudatosan is, – a festészet szakemberei, sőt maguk a festők köreiben is. Erre vall, hogy túlságosan gyakran hallunk a kép „mondanivalójáról” beszélgetni, vitatkozni. Viszont az is kétségtelen, hogy a kifejezés alkalmazói nem nagyon gondolják át, hogy mit is akarnak ezzel mondani.

d) Azt a tételt, hogy a forma fejezi ki a tartalmat, mindannyian alapvető igazsággként kezeljük, csak akkor jövünk egy kissé zavarba, ha megpróbáljuk ezt a folyamatot elképzelni. A formák mindenesetre ott vannak a képen, rá vannak festve. De hol van a tartalom! – Az valamilyen anyagtalán állapotban körüllebegi a képet, és azzal együtt szállítható ide vagy oda? Hogy lehet ezt elképzelni? – A szignum-festészet teoretikusa értelmesebb választ tud adni erre a kérdésre, mint mi: a tartalom ott van a Katalógusban, oda van írva szemben a megfelelő szignummal, – és ha esetleg nem jut eszünkbe, elővesszük a Katalógust és megnézzük benne. Logikusan összefügg ez a válasz azzal az elvvel, miszerint a tartalom épp olyan egyértelmű tartozéka a képnek, mint a formák, amik rá vannak festve. Csak éppen a szignum-festészet polgárainak sokkal több joguk van ehhez a következtetéshez, mint nekünk; mert nekik van Katalógusuk, – nekünk nincs. (Csak szeretnénk, ha lenne).⁶

e) Arról is meg vagyunk győződve, hogy egy bizonyos tartalom valóban kifejezhető különböző formákkal. A szignumteoretikusok ezt a meggyőződésüket – mint láttuk, – konkrétan és logikusan alá tudják támasztani. Mi azonban nem. – Márcsak azért sem, mert még csak arra sem áll semmiféle eszköz vagy módszer rendelkezésünkre, hogy két adott tartalom azonosságát kétséget kizáróan megállapíthassuk. Sikerült valaha megbízhatóan kimutatni azt, hogy két különböző kép tartalmi egymással azonosak? Hiszen még az sem áll módunkban, hogy a tartalmakat egyértelműen rögzíteni tudjuk! Hogyan lehet két dolgot azonosítani, ha egyikről sincsenek pontos ismereteink?

Szorosan összefügg ezzel a problémával a stílusok és „formai törvényszerűségek” kérdése. – Ebben a tekintetben azonban nem olyan egységes a közvélemény. Egyesek valóban azon az állásponton vannak, hogy a stílus problémái nem tartoznak a tartalom szférájába. És miért is tartoznának? Ha valóban lehet különböző formákkal, eszközökkel ugyanazt kifejezni, akkor miért ne lehetne ugyanazt megtenni különböző stílusban! – Persze ebben az esetben nehéz komoly indokokat találni, hogy mire is valók a különböző stílusok, miért érvényesülnek törvényszerűségek a formák külön kis világában. – Közeledést jelent az ezzel ellentétes felfogás felé az a nézet, amely szerint a stílus, a formákban megnyilvánuló rend tud valamit „hozzáadni” a tartalomhoz, – pl. „alá tudja támasztani” a mondanivaló szemléletességét, segíti a „belelést” stb. – Ugyanígy beszélünk a tartalom és forma „egységéről” vagy „ellentétéről” – anélkül azonban, hogy az ilyen megállapítások szükségszerű konzekvenciáit levonnánk.

Általában nem szeretjük kijelentéseink túlságosan messziremutató folyományait követni, mert ilyen

kor gyakran előfordul, hogy természetesnek és megalapozottnak látszó szentenciáink elvesztik haterejük túlnyomó részét és üres általánosságba torkoltnak, vagy pedig súlyos ellentmondásokba futunk bele. Ez az oka annak, hogy művészeti vitáinkban igyekszünk a felületen maradni és boldogan megyünk bele a leghomályosabb értelmű „magyarázatokba”. – A stílus és tartalom viszonyának kérdésében jellegzetesen így áll a dolog. Ebben a kérdésben ugyanis a festők és a festéssel érzelmi kapcsolatban álló körök jelentős hányada magasabbra értékeli a „formaproblémákat”, mint ahogy azt az átlagember teszi. A festészet jelentékeny képviselői kifejezetten a „formák” primátusa mellett törnek pácát a „tartalommal” szemben. Viszont ezzel az állásponttal csak mélyítik a szakadékot maguk és a közönség között, mivel egyrészt a két álláspont valóban nem hidalható át a közkeletű művészeti alapelvek fenntartása mellett, másrészt a „formalisták” álláspontja mögé nagyon nehéz köztisztelőben álló megokolásokat odaállítani. A legsúlyosabb azonban az teszi a helyzetet, hogy maguk a festők és környezetük is lényegileg ugyanazon a fogalmi alapon állanak, mint a nagyközönség, tehát a formalizmus vitájában saját magukkal is ellentmondásba kell jutniok.

Az f) és g) alatt felsorolt konzekvenciák valóban nagyon nehezen védhetőek a formalizmus oldaláról. Viszont mégis szükség van valamilyen elvi védelemre, éppen amiatt, mivel a progresszív festészeti irányzatok szinte kivétel nélkül kénytelenek állandóan elviselni az „üres formalizmus”, az „egyénieskedés”, a „tartalmatlanság”, „felületesség”, „tudatlanság” vádjait a közönség és a művészeti írók egy részétől. És ebben a szorongatott helyzetben a védelem – jobb híján – a költői misztikumhoz, a homályos megfogalmazáshoz, a logikai klotúrhöz és más hasonló szükségmegoldásokhoz folyamodik.

h) Nagyjából ugyanez a helyzet a művészet és a tudomány párhuzamos voltának posztulátuma tekintetében. – Ez az elv ugyanis – első látásra – nagyon megtisztelő a művészek számára, de különösen az abban a megfogalmazásban, amely a művészet hivatását éppen abban látja, hogy a csődbejutott tudományt helyettesítve, sőt rajta tüemelkedve, kirántsa az emberi szellemet a megtorpanás kátyújából. Nem is lehet csodálni, hogy a művészet világában nagy népszerűségnek örvend ez a hiedelem, – csak éppen valódiságát nehéz minden irányzatra nézve bizonyítani. – Nem kétséges, hogy a szignum-festészet számára és minden olyan irányzat és szemlélet számára, amely ezzel rokonságot tart – a bizonyíték adva van. Ennek menetét leírtuk. – De nincs adva a formalizmussal vádolt progresszív, nem realista irányzatok számára, úgyhogy ezek ebben a vonatkozásban is kénytelenek igénybe venni a ködöt. – Valóban, a progresszív festészet körül csak úgy rajzanak a mindenre elszánt esszéisták, akiknek minden eszköz jó ahhoz, hogy a művészet és a tudomány állítólagos versenyében a művészeknek juttassák az aranyserleget. Az ilyen irányú irodalmi kampány igen nagy méretű és roppant változatos. Lapjairól sokszor egészen meglepő dolgokról értesülünk: megtudtuk pl., hogy a nonfiguratív festészet mégis figuratív, mert voltaképpen mikroszkópi naturalizmust művel („bioromantika”)⁷ és ezen az úton „hatol be az élet rejtelmeibe”, „felkutatja a természet rejtett arcát”. Mások viszont felfedezték, hogy a „formalista” festészet jeleket fest a vászonra, amik fogalmakat (többnyire antik vagy középkori misztikumot)⁸ fejeznek ki (szignumok!), – de mindezt a festők öntudatlanul (!) csinálják és csak a műértők és kellő mélyszemlélettel megáldott⁹ esszéisták képesek a titok kibogozására. – Íme, ilyen mélyek a szignumszemlélet gyökerei!

*

Összegezve az eddig mondottak értelmét, meg kell állapítanunk, hogy az emberi szellem működésében egy sajátosságot hasadás, kettősség mutatkozik. Ne kutassuk most, hogy ez a hasadás mindig megvolt-e, és csak az újabb idők szellemi megnyilvánulásai hozták felszínre, – avagy most keletkezett-e, szemünk láttára. Minden esetre itt van előttünk, és abban a furcsa tüneményben dokumentálódik, hogy az emberiség egy része – de lehet, hogy az egész – mintha egyszerre kétféle agyberendezést hordozna fejében: az egyiket akkor használja, amikor fest, a másikat meg, amikor gondolkodik, beszél, ír, – például a festészetről. – És ez a kétféle agyberendezés valóban és alapvetően kétféle. Mintha az egyikből nem is lehetne átjutnia a másikba ugrás nélkül. A szakadékot a kettő között sokan érzik; – különösen a festők. De valószínűleg érzi ezt az egyszerű átlagember is, aki megdöbbenően áll egy absztrakt kép előtt és nem érti, hogy mi vihette rá embertársát arra, hogy ilyesmit műveljen; hogy nézhet ki egy ilyen ember, milyen lehet a gondolatvilága!

Szeretnénk hinni, hogy eddigi fejtegetéseinkkel az érzékenyen túlmenőleg valamelyes szemléletet, tájékozást sikerült nyújtanunk az olvasó számára a szakadék és a kétféle gondolkodás mineműsége tekintetében. Gondolunk itt arra a megállapításunkra, hogy általános művészetszemléletünk egy olyan festészetre van szabva, amely keletkezésének körülményeit és szellemét, felépítését, kifejezőképességének alapjait tekintve merőben eltér attól a festésettől, amellyel tárlatainkon találkozhatunk. Arra is rámutatunk, hogy az a bizonyos elképzelt festészet valójában nem is festészet, – hanem írás.

Ezek szerint általános képszemléletünk nem a ténylegesen jelenlévő festészet – a festészet – befogadására van felépítve, hanem egy olyan szellemi produkció értelmezésére és rendezésére, amely szellemi

produkciónak szerkezeti alapja a fogalom, a szó, a beszéd, a szöveg, az írás. – Ebben a sajátos ellentmondásban látjuk művészetszemléletünk válságának gyökereit és az ezzel kapcsolatban jelenségek mutatják meg a válság körvonalait. Mindezekből nyilvánvaló, hogy nagyon mélyre kell lemennünk, ha a problémákat megnyugtatóan rendezni óhajtjuk. Nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy festészetszemléletünk *alappfogalmi* – mint pl. forma, tartalom, kifejezés, – valamint az ezekre vonatkozó hagyományos nézeteink egyaránt gondos és előítéletmentes vizsgálatra – és amennyiben erőnkből telik – átértelmezésre szorulnak.

Visszaemlékezések Szentendrére és egyebekre

Előljáróban meg kell említenem, hogy az a bizonyos – és újabban gyakran hallható megjelölés: „Szentendrei művészek”,¹⁰ nem egyértelmű. Szentendrén ugyanis abban az időben (a 30-as évek második felében és a 40-es évek elején) két, vagy legalább is két egymástól eltérő szemléletű, társadalmi helyzetű és magatartású művészi társulás élt és dolgozott.

Az egyik: a „telepik” – értem ezalatt mindazokat, akiknek valami módon sikerült bejutniuk és hosszabb-rövidebb időre állandó szállást, műtermet szerezniük a szentendrei művésztelepen. Ezekről keveset tudok, azt is csak inkább hallomásból. Úgy tudom, hogy művészi magatartás tekintetében nem voltak egységesek. A zöm mindenestre a konzervatívabb, az akkori kormányzati elvekhez közelebb álló művészekből került ki, – de azért olyanok is helyhez jutottak, mint Barcsay, Perlrott Csaba, Paizs-Göbel és mások.

Mi, – tehát az az együttes, amelyhez én is tartoztam és amelyet úgy magunk között „a kócosok” elnevezéssel tiszteltünk meg, – semmiképpen sem tartoztunk a fennálló rend kedvencei közé. Annál is kevésbé, mert közöttünk bizony kommunisták is akadtak – de a többi alma se gurult messzire ettől a fától. Úgy nagyjából baloldaliak voltunk ilyen vagy olyan tekintetben. Ennek a politikai, világnézeti vagy csupán érzelmi magatartásnak jellegzetes tüneteként említem meg a népművészethez, a folklórhoz való kapcsolódásunkat. Ez azokban az időkben nemcsak a mi szentendrei társaságunkra volt jellemző, hanem általános jelenség volt a baloldali haladó szellemű körökben mindenütt, művészek, értelmiségiek, sőt a munkásság felvilágosultabb, szélsőbaloldali rétegeiben is.

Ami engem illet, Szentendre igen lényeges fordulópontot jelentett életemben és művészi munkám, szemléletem alakulásában. Akkoriban már évek óta nem festettem – legfeljebb mozgalmi grafikát készítettem a párt részére, ha szükség volt rá. A Szocialista Művészcsoporthoz abban az időben már éles elvi viták folytak a realizmusról, a „tendenc”-ről, a pártosságról és egyáltalán a művészi forma és a tartalom mibenlétéről, fontosságáról – aminek eredményeképpen sok mindenre valóban rájöttünk (ezt ma is állítom) – de ezek a viták annyira kimerítették erőnket és főként figyelmünket, hogy a konkrét művészi munka lassanként elhalt. A Csoport tagjain egyrészt az általános fáradtság jelei mutatkoztak, másrészt pedig határozottan érezhető volt a művészetelméleti ellentétek megosztó hatása.

Ennek a helyzetnek létrejöttében nekem személy szerint igen jelentős szerepem volt. Ez köztudomású, magam sem tagadom, sőt vállalom. Azt azonban szükségesnek tartom hangsúlyozni, hogy ez a művészetelméleti megosztottság nem terjedt ki a Csoport politikai munkájára: az adódó legális és illegális pártmunkát a Csoport minden tagja, magamat is beleértve, addig is és azután is minden feltétel nélkül vállalta.

Az ellentétek további elmélyüléséhez vezetett Kállai Ernő megjelenése és szereplése a Csoportban. A sors iróniája, hogy Kállait tulajdonképpen a túloldal (Vértes, Háy, Goldmann stb.) „vetette harcba” velünk szemben. Nos, a nagyágyú visszafelé sült el. Kállai és a Csoportnak a megmerevedés (ma ezt sematizmusnak hívják) ellen küzdő szárnya pillanatok alatt egymásra talált, és most már mi ösztökéltük előadások tartására, vitaestéken való részvételre stb. Ez a fordulat nemcsak elvi nyereséget jelentett számunkra, de számbelileg is erősítette sorainkat, továbbá azt is örömmel könyvelhettük el, hogy Kállai szereplésének hírére egyre sűrűbben jelentek meg a Csoportban progresszív gondolkodású, művészeti körökben tekintéllyel bíró művészek és érdeklődők, – ezek között szentendriei is (Bálint Endre, Szántó Piri, Vajda Júlia – és még mások), akik éppen azért idegenkedtek a Csoporttól, mert az volt a hírünk, hogy vaskalaposak, merevek vagyunk. Ettől kezdve a szombat esti csoportösszejövetelek egyre gyakrabban végződtek valamilyen kisvendéglőben, ahol folytattuk a mozgalmal eszmecsere-t és sokat énekeltünk. NB.: ahol Kállai megjelent, ott mindig mozgalmassá vált a levegő és nem fogyott ki a nóta. Ő is szerelmese volt a népdalnak. – Végül is a túloldal úgy döntött, hogy elérkezett az ideje a Csoport felosztatásának. Ezt aztán keresztül is vitték.

Körülbelül ezidőtájt kerültem Szentendrére. Még meg sem melegedtem, és máris festettem – azaz rajzoltam. (Abban az időben nem voltam olyan anyagi körülmények között, hogy festékre meg vászonra tellett volna; még az útiköltséget is megspóroltam és gyalog jártam ki Pestről.) – Az elméletekkel való foglalatosság, a filozofálást egyszerűen mellőztem és megszabadulva minden ilyenfajta kötöttségtől, belevetettem magamat a látvány és a spontán művészi átérés örömeibe.

1938 egész nyarát Szentendrén töltöttem. Barta Évával, aki akkor a feleségem volt, lakást béreltünk; Szántó Piri szemben lakott az utca (most Bartók Béla utca) másik oldalán. Hozzá sokan jártak feketézni, beszélgetni, képeket mutogatni és nézni; mi is. A végén persze mindig eljutottunk a népdalokhoz. Volt úgy, hogy csoportosan átvonultunk más törzs-beli festőkhöz, Vajdáékhoz, Fehérékhez¹¹ meg másokhoz – esetleg a „művészstrandra”. (Ez egy kis háromszög formájú zöld partdarabka volt, a propeller-állomás mellett, iszapos, elég mély, és veszélyes vízjárással.) Ott azután előbb-utóbb mindenkivel összetalálkoztunk az ember; még telepiekkel is, főként azokkal, akik nem röstelltek velünk szóbaállni. Sokszor gyönyörködhetünk Barcsay szép szakállában – ha éppen nem kinozta isasz. – De mivel a szentendreiak idehozták „dunázni” pesti látogatóikat is, érdekes és meglepő találkozásokra is lehetett számítani. Így találkoztam például Schönstein Sándorral,¹² akit „egészen más vonalon” ismertem meg, Aczél Györggyel, de még olyanokkal is, akiknek csak az illegális nevét tudtam.

De a legemlékezetesebbek mégis az esti kiscosmai összejövetelek voltak, ahol egy pohár sör mellett főként énekeltek. Magyar, szerb, román, szlovák és orosz népdalok ‘ felváltva, végnélküli sorozatban kerültek műsorra. Vajda Lajos ebben a vonatkozásban is tekintélynek számított. Ő főként kimeríthetetlen szerb és román népdal-repertoárjával ejtette a népet áhítatba. Mindnyájan mindig nagy tisztelettel és beleérzéssel hallgattuk, ha hajlandónak mutatkozott ebből a kincsből egy-néhány kiszemelt példányt ének-, vagy méginkább fűtyszóval előadni. Valóban és igazán értett hozzá és hamisítatlanul csinálta. – Ő ugyanis közvetlenül a forrásból merített: Szerbiában, ahol fiatalsága egy részét töltötte, a hamisítatlan, valódi népdal ma is élő dolog (nem fosszília, amit úgy kell felkutatni és kiásni). Ezt azért is mondhatom, mert gyerek-korom jórészt én is ott töltöttem és engem is megfogott ez a sajátos, különleges hangvételű és ritmusú népzene. (Később – azt hiszem, ez még ez év őszén vagy 39 tavaszán történhetett, – hogy egy alkalommal meghívott pesti lakására szerb dalokat tanulni, illetve tanítani. Vittem a furulyámat is, és sikerült vagy öt-hat melódiát átvennem. De az est fénypontja mégis az volt, hogy ekkor volt első ízben alkalmam végignézni Vajda egész addigi anyagát. Ezt nem fogom soha elfelejteni.)

Vajdát egyébként mint szűkszavú, hallgató ember ismertem meg. Művészeti vitákban – ha ilyesmire sor került – nem vett részt, többnyire bezárkózott és halkán fűtyörészett. A „törzshelyiség” a Pete-vendéglő volt, a pravoszláv nagytemplom mellett, amelynek kertjében a szentendrei szerbek a kólót járják augusztus 18-án. Ezeknek az estéknek egyikén-másikán ismertem meg Ámost, Anna Margitot, Korniszt. Külön említem meg Czöbel Bélát és Modok Máriát, akik tulajdonképpen egyik szentendrei gyűlekezethez sem tartoztak és meglehetősen rezervált életet éltek Pap-sziget menti villájukban, időnként azonban ők is láthatók voltak köreinkben. Meg kell végül említenem Bán Bélát. Vele is többször találkoztam Szentendrén, de ez nem 1938-ban történt, hanem 39-ben, vagy 40-ben. Ezekben az években ugyanis nem laktam Szentendrén, de gyakran mentem ki rajzolni, vagy csak úgy körülnézni. Bán a Szocialista Művészcsoporthoz, a „hivatalos” vonalnak volt elcinte hangosabb, majd egyre csendesebb szószólója. Szentendrei találkozásunk alkalmával folytatott beszélgetéseink azonban szembetűnő változásokról tanúsítottak. Méginkább mutatták ezt a változást az azokban az időkben és a későbbi években készült festményei és rajzai. Ezek a művek kerültek kiállításra az 1941–42-ben újra megalakult Művészcsoporthoz tartozó tárlatain, nevezetesen az 1942-es antifasiszta kiállításon (amelynek megmaradt anyagából állott össze az 1962-es Fészek-beli emlékkiállítás, és ugyanez az anyag került bele a Szocialista Művészcsoporthoz kibővített nagy emlékkiállításába 1964-ben a Nemzeti Galériában).¹³ Bán Bélának erről a művészi fordulatáról nem tudok további részleteket mondani. Annyit kétségtelennek tartok, hogy ez valamiképpen összefüggésben lehetett egyrészt Kállai Ernőnek fellépésével a Csoportban, valamint Bán Béla szentendrei tartózkodásaival. Arról nem tudok, hogy Bán Béla Szentendrén kapcsolatba került ottani társaságunkkal, de az bizonyos, hogy ezt a fordulatot a szentendrei festők általában kedvezően és elismeréssel fogadták. Ez az anyag engem is meggyőzött arról, hogy Bán Béla számos kifogásolható tulajdonsága ellenére is rendkívül tehetséges festő.

Hasonlóan kevés konkrétumot tudok Berda Ernő szentendrei kapcsolatairól. Úgy rémlik, hogy Berda beszélt nekem valamit arról, hogy többször fordult meg Szentendrén, de ez még 1938 előtt-történt. Annyi azonban bizonyos, hogy Berda Ernő számos barátságot tartott nagybátyjával, Berda József költővel, akivel igen sokat csavarogtak együtt. Márpedig Berda József valami módon szintén ő-szentendreiének számított. Én is gyakran találkoztam vele ott, akkor és azóta is.

Kassák Lajos szentendrei kapcsolatainak vonatkozásairól csak hallomásból tudok. Vele ott sohasem találkoztam. Azt azonban közvetlenül is tapasztalhattam – ez egyébként köztudomású is –, hogy Kassák művészi szemlélete nagyonis távol állott a magunkfajta szentendrei festőktől. Visszatérve a magam dolgaira, mint mondtam, számomra Szentendre szintén fontos fordulópontot jelentett. Az a Szentendrán készült 30-40 db-ból álló rajzszorozat adta meg számomra az irányt a következő évek munkásságának, sőt a mostani képeimben is nyilvánvaló kapcsolat mutatható ki az 1938 és 1942 között készült grafikaimmel. De még tovább megyek. Megmutatkozik ennek a hatásnak a folytonossága abban a szélsőségesen absztrakt tollrajz sorozatomban, amely 1944 és 48 között készült. Ennek a sorozatnak a létrejöttében sok egyéb körülmény mellett Kállainak is nagy szerepe volt, ha nem is közvetlen, de közvetett értelemben.

Az 1942 és 44 ősze között eltelt idők a felcsillanó remények, a szorongások és végül a teljes sötétség időszaka volt számunkra. Ebben az időben nem festettem, de sokat dolgoztam, legális és illegális mozgalmi munkát végeztem – közben katona is voltam –, de Ubul¹⁴ mindig ott volt a háttérben vagy az előtérben és folyt a végnélküli beszélgetés, a vita, – sokszor a legkeményebb elvi polémia, sőt veszekedtünk is. Ubul volt abban az időben a legjobb barátom, de helyenként a legkeményebb ellenfelem is. Közben pedig elkerülhetetlenül egymás hatása alá is kerültünk. Ő az én korteskedésem eredményeképpen lelkesedett a pozitívizmusért (minthogy abban az időben én pozitivistának képzeltem magamat), ő pedig furcsa, indirekt módon az absztrakció felé közelített engem. Nem mintha ő egyoldalú propagandistája lett volna ennek a törekvésnek, inkább én magam voltam az, aki elméleti alapon kezdtem ebbe az irányba elfordulni, de kétségtelenül ő volt az, aki ebben bátorított, sőt helyeselt, és aki nemcsak magatartásával, de szavaival is serkentett arra, hogy ezt az elméletileg megalapozott irányvonalat mint festő is megvalósítsam és ezért vállaljam a kultúrtörténeti felelősséget. – Nos, valahogy úgy történhetett, hogy a sötétség legsötétebb hónapjaiban, 1944 nyarán és őszén, amikor nap mint nap, estétől hajnalig nagytűz üveg alatt hegyes acélvésőkkel kliséket készítettem a hamis papírokhoz szükséges pecsétkezhöz – hajnaltól reggelig kemény, hegyes ceruzával vagy tollal absztrakt rajzokat készítettem az új, elkövetkező boldogabb és szabadabb idők számára.

Felszabadulás után a párt különféle művészetpolitikai szervezési feladatokkal bízott meg (ami módfeltét meglepett, hiszen ismertek, mint a rossz pénz). Közben azonban folytattam az absztrakt sorozatot. Mikor aztán kiderült, hogy a szemafor tévedésből lett zöldre állítva, hogy „herstellt az egész”, azonnal lemondtam minden megbízatásomról, visszavonultam a magánéletbe és buzgón folytattam a „jövő kirajzolását”. Ez 1945 második felében történt, a pártból való feltűnésmentes kimaradásommal egyidejűleg. 1947-re már egy egészen szép kollekció gyűlt össze ezekből a rajzokból – a szekrényem feekén. Nem mutattam őket senkinek, de Kállai mégis felfedezte és lecsapott rájuk. Így került sor arra, hogy ezek a rajzok a Négy Világtájhoz¹⁵ címzett szalonban ki lettek állítva. Ezt azután több helyen zokon vették tőlem. Én azonban nem hagytam magamat és különféle kerületi kultúrotthonokban, sőt a Képzőművészek Szabadszervezetében is előadásokat tartottam, amelyeken álláspontom helyességét kívántam bizonyítani, valamint azt, hogy az ilyen irányú művészeti tendenciák egyáltalán nem pártellenesek. Végül aztán mégis az történt, hogy a párt megbízta Schubert Ernő festőművészt – aki nem sokkal azelőtt szakított az absztrakcióval –, hogy hívjon össze bennünket, kommunista absztraktokat és rokonszakmájúakat és barátilag magyarázza meg, hogy ennek a dolognak egyszer és mindenkorra vége van, valamint, hogy egy éven belül a pártból való kizárás terhe mellett, teljes meggyőződéssel és őszinte hittel, önkéntesen át kell térnünk az illetékes szervek által pontosan körvonalazott szocialista realizmusra. Mielőtt még Schubert befejezhette volna előadnivalóit, én levettem a fogasról a kalapomat és nagykorúságomra való hivatkozással bejelentettem, hogy azzal a nappal – 1948. március 18-ával – egyszer s mindenkorra megszűntem festő lenni és hogy az iparban elhelyezkedve óhajtom építeni a szocializmust. Így történt azután, hogy április 5-én, születésnapomon, kineveztek a legnagyobb magyar építőipari vállalat vezérigazgatójává.

Szükségesnek tartom itt kijelenteni, hogy nem éreztem magamat megsértve. Ez így van, és nemcsak azért van így, mert alaptermészetemnél fogva sohasem igyekeztem sérelmeket gyűjteni, hanem azért is, mert akkor úgy láttam, hogy ez az egyetlen tisztességes modus vivendi számomra. Semmiképpen sem akartam azzal számolni, hogy túléltem azt, amit ma úgy szoktunk nevezni, hogy „személyi kultusz”. Így tehát minden figyelmemet az elkövetkező évek tennivalóira fordítottam és végeztem a tőlem telhető legjobb igyekezettel. Ugyanazzal a beállással fogtam neki a tennivalóknak, amit gyakori hegymászásaim során tanultam meg, nem nézek fölfelé a bizonytalanságba vesző csúcsra, hanem magam elé, és egykedvűen taposom a követ. Hát igen, 17 évig tapostam. Közben váratlanul hamar és meglepő hirtelenséggel véget ért az a bizonyos dolog, amit ma úgy hívunk: személyi kultusz. De ez már nem segített rajtam, a taposást végig kellett taposni, hogy anyagi alapot biztosíthassak és nemkülönben megteremtsem magam számára azt a szükséges függetlenséget, ami nélkül képtelen vagyok művészi munkát végezni. De azért

be kell vallanom, hogy közben egy picikét csaltam is. Ha valakinek eszébe jutott volna az iparban eltöltött évek alatt razzíát rendezni íróasztalom fiókjában, meglepő és furcsa, kicsiny rajzocskákat talált volna. Sőt azt is bevallom, hogy 8 vagy 10 évvel ezelőtt képeket is festettem. De mindig idejekorán beláttam, hogy az egy nyereggel két lovon való üldögélés nem az én formám.

Nos, tehát 1965. április 5-én elértem a nyugdíjkorhatárt és ugyanezen a napon – születésnapomon – beadtam a felmondást. Aztán még egy kicsit kifújtam magamat, és azóta festek.

Utóirat, amelyben megpróbálok magam számára is elfogadható magyarázatot találni arra, hogy mitől szentendre Szentendre?

Az utóbbi időkben egyre gyakrabban hallok felvetni ezt a kérdést. Őszintén szólva, a régebbi időkben, különösen az „aktív” szentendrei periódusomban eszem ágában sem volt ilyesmin tűnődni. Egyszerűen tudomásul vettem, hogy Szentendre egyedülállóan bájos kis fészek, hogy különleges, kissé kopott, kissé poros történelmi levegője van, hogy ehhez még van egy miniatűr Dunája is, kényelmesen baktató öreg gőzhajókkal, hegyei is vannak, melegek, barátságosak, és végül, hogy mindezeknek következtében, – vagy mindezeknek ellenére – nagyon szeretem Szentendrét. Azt hiszem, eddig minden volt, jelenlegi vagy ezután következő szentendrés egyetért velem. De mivel újabban szeretünk mindent megmagyarázni és analizálni, érthető, hogy különös tekintettel Szentendre városának a festőkre és a magyar festészetre gyakorolt sajátos hatására, előbb vagy utóbb magyarázatot is keresnek erre a kérdésre.

A magam részéről, különösen a mai fejemmel gondolkodva, már sokkal előbbrevalónak tartom a művészetet és az ezzel kapcsolatos érzelmi jelenségeket, magukat, mint a teóriákat. Megvallom azt is, hogy a teóriák csak akkor kezdenek komolyan érdekelni, ha nem egészen helytállóak vagy éppenséggel hamisak. Ezzel most be is vallottam, hogy miért tartom szükségesnek foglalkozni ezzel a kérdéssel.

Már az első oldalon megemlítettem, hogy ez a megjelölés: „szentendrei festők”, nem egyértelmű. Ami egyszerűen szólva azt jelenti, hogy Szentendrén nagyon is különböző festők éltek és dolgoztak és ha ezek mindannyian is egyetértenek abban, hogy Szentendrének van valami különleges vonzóereje, ugyanakkor különböznek egymástól abban, hogy ez a különleges vonzóerő, vagy ha tetszik: „szellem”, ami a város falaiból sugárzik, az egyes festőkre nagyon is különböző módon hatott. Ennél a fordulópontnál rendszerint előkerül a régi megoldás: „Ja igen, vannak igazi szentendrei festők, és nem igazi szentendrei festők”. Az egyöntetűség abban a vonatkozásban mindössze odáig terjed, hogy a megkérdezett, nyilatkozattévő festő egészen biztosan igazi szentendrei festő. Igazi szentendrei festők ezenkívül mindazok, akik a megkérdezettel részben egyetértenek, részben lelki vagy egyéb rokonságot tudnak azokban felfedezni.

Hát persze, így nem megyünk semmire. Ha reálisan akarunk foglalkozni ezzel a kérdéssel, akkor abból kell kiindulnunk, hogy tudomásul vesszük ezeket a különbözőségeket, egyrészt tehát nem akarjuk az összes Szentendrén valaha járt, lakott, működött művészeket egyetlen nagy kádba összeömlasztani, hanem tudomásul vesszük, hogy vannak ilyenek és vannak olyanok, és még azzal se nagyon foglalkozunk, hogy ezek közül melyik az igazi és melyik a nem igazi. Az értelmes álláspont szerintem az, hogy a különböző szempontok alapján elkülöníthető csoportokkal külön-külön foglalkozunk, de még az sem baj, ha érdeklődésünket ezen csoportosulások közül csak az egyik vonja magára. Minthogy nem vagyok műtörténész, bevallhatom, hogy engem, úgyis, mint érdekeltet, egyedül és csakis az a szentendrei csoport érdekel, amelyhez én is tartoztam, és amelyről eddig oldalakon keresztül beszéltem.

És most feltehetném a kérdést, hogy a fővárosához való közelségen, az olcsó nyaralási lehetőségen és más, ilyen közkeletű csábító motívumokon túlmenően, mi hozta őket Szentendrére, mi tartotta őket együtt, figyelembe véve azt az el nem hanyagolható ténytet, hogy ezeket sem egy anya hozta a világra és hogy az összetartozás érzése és az összetartozás ténye mellett – amit műveik dokumentálnak – eléggé szembetűnő, egyéni eltéréseket is mutatnak, ami egyébként természetes.

Azt hiszem, hogy a kutató vagy érdeklődő tekintetet csak megzavarja az, ha előre felállítunk valamilyen tetszetős teóriát, amely alkalmas lehet arra, hogy egyeseknek vagy néhányaknak biztosítja a bekerülést ebbe a kategóriába, másokét pedig kétségessé teszi. Ez az a malomkő ugyanis, amelyről nem tudjuk, hogy hol áll meg. És szomorúsággal kell tapasztalnom, hogy ez a malomkő máris repked. Sőt „negatív” malomkővek is repkednek. Ezt úgy kell értelmezni, hogy azok, akiket a pozitív malomkő eltalál, kiesnek a panteonból – akiket pedig a negatív malomkő talál – azok „beesnek” a panteonba, ahova enélkül a szerencsés találat nélkül soha nem kerültek volna be. Az ilyesféle jelenségek számomra nagyon elszomorítóak, mert rossz légkört terjesztenek, még akkor is, ha igazolható, valódi alapjuk van, hát még akkor, ha ilyen nincs, illetve erősen kétségbe vonható.

Itt kell kitérnem a folklór-problémára. – Szentendrével és különösen Vajda Lajossal kapcsolatosan a különféle sajtó-organumokban és egyébütt elég gyakran szóbakerülnek a folklór, a népművészet hatásai, amelyek ezen megnyilatkozások szerint lényeges tényezői az „igazi” szentendrei festészethez és fő-

ként Vajda Lajos festészetének. Ebben a vonatkozásban néhány észrevételt szeretnék megkockáztatni:

1. Eddig is beszéltünk a népművészetnek más kultúrterületek művészetére gyakorolt erősebb vagy gyengébb hatásáról. Mindmáig azonban hallgatólagosan megegyeztünk abban, hogy az ilyen kölcsönhatásnak az alapfeltétele a műfaji azonosság. Ilyen értelemben beszéltünk arról, hogy a népdal hatott erre vagy arra a zeneszerzőre, hogy a zeneszerző a népdal elemeit módosítással vagy akár változatlanul beépítette szerzeményeibe. Ez a megállapítás például Bartók Bélára, Kodály Zoltánra igen nagy mértékben érvényes.

Ugyanígy beszélhettünk arról, hogy a népi fazekasművészet hatással volt valamelyik városi kerámikus munkásságára. És így tovább és így tovább. Nem mondtunk viszont soha olyent, ha mondjuk valamelyik festő csendéletébe népi cserepet vagy szőttest, exotikus szobrot állított be modellnek, – sőt akkor sem, ha a festő kiment a falura és megfestette a gémeskutat. Ilyenkor legfeljebb arról beszélhettünk, hogy a festő témaválasztásainál valamilyen érzelmi háttér működött. Bartóki értelemben csak akkor beszélhetünk népművészeti hatásról a festészet területén, ha ott a népi festészet sajátosságai, előadómódja, modora, szelleme kimutatható.

2. Sajnálattal meg kell állapítani, hogy Magyarországon a népi festészet szórványos, alárendelt jelentőségű műfaj, hacsak az ún. „östehetségek” (Győri Elek, Gajdos stb.) műveit nem soroljuk ebbe a kategóriába. Hasonló megfontolással népi festészetnek tekinthetjük a magyarországi pravoszláv templomok ikonfestészetét, de azzal a megjegyzéssel, hogy ez kifejezetten nem magyar népművészeti jelenség.

3. Kétségtelen, hogy Vajda Lajos képei között sok olyan van, amely megállapíthatóan szoros tárgyi, formai, szellemiségi kapcsolatot mutat ezekkel az ikonokkal – az viszont még ennél is kétségtelenebb, hogy Vajda műveinek túlnyomó többsége ilyen jellegű kapcsolatokkal nem értelmezhető, nem magyarázható, sajátos, egyéni produkció, ahol esetleg az egykorú vagy a korábbi európai festészet hatóerői jelentkeznek, de ez a kérdés nem tartozik ide. Félreértések elkerülése végett meg kell állapítanom azt, hogy Szentendre város építészeti megjelenésében az építészeti folklór ismérvei csak igen nehezen kimutathatók, ezzel szemben uralkodó elem a barokk, de még csak nem is annyira a paraszt-barokk. Szentendre templomainak túlnyomó többsége például egészen szabályos barokk és ezek a templomok éppúgy beleillenek valamelyik másik városka vagy egy magyar falu összképébe, mint ahogy beleillenek a szentendrei környezetbe. – Vajda kétségtelenül felhasználta mindezeket az elemeket egy egész sor rajzán és képén, de még ráadásul erősen átalakítva, transzponálva. – Hol van itt a folklór? – De tovább megyek: lehet, hogy én elfogult vagyok és egyoldalú, de számomra Vajda művészetének egyik legmeggrázóbb jelensége az, ahogy áta-botában felszegezett kerítésdeszkákból, toldozott-foldozott supfnikből és a falusi nép egyéb szegényes rekvizitumaiból hogyan tudott vonalzenét alkotni! Azt hiszem, de merem állítani is, hogy ehhez a produkcióhoz olyan áhítatos figyelem, nézni- és látnitudas és mindenek felett olyan mély érzelmi kapcsolatok voltak szükségesek, amelyen sem Vajda idejében, sem pedig napjainkban nem voltak divatosak.

4. Ceterum censeo, Vajdát Bartókkal párhuzamba állítani legalábbis erős túlzás, – ezenfelül pedig szükségtelen és felesleges erőfeszítés, mert Vajda Lajos egymagában is kimagasló alakja kora festészetének, nem kell tehát őt székre állítani. Legalább is nekem ez a véleményem.

5. A történelem számos példát szolgáltat arra nézve, hogy a nagy művészek nem voltak mindig és minden esetben kifogástalan teoretikusok, de ez a tény semmit sem von le nagyságukból. Éppen ezért mindig feltámad bennem az ellenkezés, ha nagy emberek, nagy művészek mondásait, szólásait orákulum-szerűen idézik, de még inkább, ha ezeket a gyöngyöcskéket parittyának használják.

Végülis úgy néz ki a dolog, hogy bár sok mindenről beszéltem, de a feltett kérdés nyitva maradt:

mitől szentendre Szentendre?

Nos: nem tudom. Gyanakszom ugyan arra is, hogy itt jelentősége a tudatos elvonulásnak, vagy így is mondhatnám: a dacos remetiségnek. Továbbá pedig az öt pontban elmondottaknak látszólagosan ellentmondva valóban lehet itt valamilyen lélektani szerepe a népművészetnek, vagy legalábbis a nép közelségének. Gyanítom továbbá, hogy az is fontos lehet ebben a kérdésben, hogy Szentendre nemzetiégi város, a magyarországi pravoszlávok Rómája és hogy e különleges helyzete következtében egy sajátos zárvány-kultúrát hordoz, tehát valami olyan határozottan kitapintható valamit, amit más magyar városban nemigen lehetünk fel, – különösen a fővároszhoz ilyen közelségben. Lehet, hogy ez az, ami az érzékenyebb idegzetű, érzékenyebb szemű művész kedélyét, fantáziáját elragadja és valamilyen ihletett hangulatba ringatja.

Mindez lehetséges. De hogy ez így van-e valóban, annak kifeürkészését inkább rábírom azokra, akiknek ez a hivatásuk. Csak arra kérem őket, felejtsek otthon a csúzlít.

JEGYZETEK

1. Az újrealista csoport bemutatkozó kiállítása, Bp., 1936. Tamás Galéria. A katalógus újraközölve a „Szabadság és a nép”, A szocialista képzőművészcsoporthoz tartozó dokumentumai c. kötetben. Bev. és szerk.: Aradi Nóra, Corvina, 1981.

2. Érdemes itt felidézni Kállai kritikájának vonatkozó részét. „Sokkal komolyabb, mert gyökeresebb, az „újrealisták” érzelmi gyöngéje: az a lélekben, éleslátásban szerénykedő, bátortalan félszesség, amellyel a társadalmi valóságához nyúlnak, és a munkásvilág meg a szocializmus ügyét a magukénak vallják.” Gondolat, 1936/8. A gondolatmenetekben mutatkozó párhuzamosság nem jelentette azt, hogy Fekete Nagy Béla teljes mértékben elfogadta volna Kállai kritikáját. Így, ennek megfelelően utasítja vissza a továbbiakban Kállai vádját a csoport festészetének kispolgári jellegével kapcsolatban.

3. KUT 1943. évi kiállítása, okt. 31–nov. 14., Nemzeti Szalon.

4. Az említett képek a katalógus alapján: Gadányi Jenő: Fekete-kék táj, olaj – Virágok, olaj – Csendélet gitárral, olaj; Kmetty János: Csendélet, olaj – Csendélet, olaj – Kisváros, olaj – Csendélet, olaj; Dési Huber I.: Őszi táj, olajtempera – Erdélyi kép, olajtempera; Egry József: Halász, olajpasztell – Balatonpart, olajpasztell – Eső után, olaj – Mezsgyén, olaj – Parton két figura, olaj.

5. A kifejezés visszatér a „Visszaemlékezések Szentendrére és egyebekre” c. írásban is. Azaz Fekete Nagy Béla kritikájának éle legalább annyira saját kor- és eszmetársai, mint az idősebb művészek ellen irányul. Legalább annyira félti SAJÁT nemzedékét az „egyenruha” viselésétől, mint az idősebbeket. A fiatalokra váró szellemi és művészi veszélyekre figyelmeztet még ez időben Kállai Ernő is, az „Őszinte beszámoló egy beszélgetésről” (Magyar Csillag, 1942. jan.) c. írásában. Kállai itt szereplő névsora (Szalay, Martyn, Gadányi, Paizs-Goebel, Barcsay, Hincz, Bene, Domonovszky, Dési Huber, Sugár, Ámos, Anna M., Pap, Bán, Lossonczy, Vajda, Vilt, Borsos) részben fedi Fekete Nagy Béla „kócosait”: Vajdát,

Vajda Júliát, Bálintot, Anna Margitot, Kornisst, Szántó Piroskát, Bán Bélát. De túl a névsorok azonosságán és különbségén, mindkét tanulmány azt a 40-es években egyre mélyülő szakadékot érzékeli, amely egyre világosabban kirajzolódott a magyar progresszív művészet különböző csoportjai között.

6. Fekete Nagy Béla itt profétikus módon előlegzi meg a pár évvel később valóban megjelenő témakatalógust.

7. Miután bemutatta az MKP kultúrpolitikájának jellegzetességeit, Fekete Nagy Béla áttér a Kállaival kapcsolatos ellentét említésére. Jóllehet e barátság volt az, amely nagy mértékben hozzájárult a pályáján beállott változathoz, Fekete Nagy Béla mégsem fogadta el a Kállai által kidolgozott interpretációs elméletet, a lehető legegyszerűbben utasította vissza a bioromantika tételeit. Fekete Nagy Béla itt már bármiféle fogalmiságot elnevez, s ezért szemléli gyanakvással a bioromantika koncepcióját is, félvén attól, hogy ezáltal idegen, a képtől független, ideológiai tartalmak felfedésére kerülhet sor.

8. E két mondat minden valószínűség szerint elsősorban Mezei Árpádra, s távolabbról Hamvas Bélára utal.

9. Utalás Kiss Pál korabeli munkásságára (A művészet lélektana, 1946., Az ember felé, 1947.)

10. Vö. KÖRNER Éva: Szentendre és Kelet-Európa in. Valóság, 1971/2.

11. Fehér György festőművész (1920–1944)

12. Schönstein Sándor (1898–1945) orvos, az illegális kommunista párt tagja, az alkohollelenezés munkásszövetség elnöke.

13. A szabadság és a Nép, 1942. márc. 29. Vas-munkások székháza. A kiállítást három nap után bezárták. A Fészek-beli zártkörű bemutatót követően: Szabadság és a Nép, 1962., Csók Galéria, valamint Szocialista Képzőművészek Csoportja, 1934–44., MNG, 1964., kat. bev. Oelmacher Anna

14. Ti. Kállai Ernő

15. 1947. ápr. 8–18. között a Galéria a Négy Világtájhoz helyiségében.

Dokumente aus dem Nachlass von Béla Fekete Nagy
(Herausgegeben von Gábor Pataki und Péter György)

Béla Fekete Nagy (1905–1983) war einer der bedeutendsten Vertreter der ungarischen gegenstandslosen Kunst. Zu Beginn seiner Laufbahn gehörte er zur Gruppe Sozialistischer Künstler, seine Werke waren von einer expressiv-surrealistischen Formensprache mit einem Hang zur Abstraktion gekennzeichnet. Er war befreundet mit Ernst von Kállai, dem ungarischen Theoretiker der abstrakten Kunst von europäischem Rang und hatte Kontakte zu den sog. Jungen Künstlern von Szentendre, vor allem zu Lajos Vajda, dessen Schaffensmethoden ihn deutlich beeinflussten.

Nach 1945 war er Mitglied der „Galerie zu den vier Himmelsrichtungen”, einer Gruppe abstrakter Künstler. Im Jahr 1948 kehrte er den bildenden Künsten den Rücken und entwarf Kraftwerke bis 1965, als er dann zur Malerei zurückkehrte.

Sein schriftlicher Nachlass gibt Aufschluss über seine Kunstauffassung. Aus den Aufsätzen zu den Möglichkeiten der sozialistischen Kunst, zur Kritik des ungarischen Postimpressionismus, zum Verhältnis von Form und Inhalt erstet das Bild einer Künstlerpersönlichkeit, die seine geistige Unabhängigkeit immer bewahrte, andererseits dokumentieren sie den Problemkatalog, der die Künstler-Intelligenz der Zeit beschäftigt hat, und die bezeichnenden Antworten, die diese Generation darauf bieten konnte.

HINCZ GYULA TANULMÁNYA, DÉSI HUBER ISTVÁN MEGJEGYZÉSEIVEL

Közli: Tímár Árpád

Hincz Gyula (1904–) a harmincas évek elején ismerkedett meg Dési Huber Istvánnal (1895–1944). Kapcsolatuk hamarosan barátsággá fejlődött, több éven át műteremszomszédok is voltak, naponként megbeszélték, megvitatták mesterségük problémáit. Dési Hubernek ekkor már több sikeres kiállítása volt, és néhány elméleti tanulmánya is megjelent. Mindkettőjüket foglalkoztatták a festészet akkor legaktuálisabbnak tartott kérdései, elsősorban a proletárművészet és az avantgarde törekvések viszonya. Gondolatait Hincz Gyula is rendszeresen lejegyezte, időnként tanulmánnyá formálta, s megmutatta idősebb, tapasztaltabb barátjának, aki véleményét, ill. a javításra, átdolgozásra vonatkozó javaslatait – mint a most előkerült írás tanúsítja – a kézirat szélére ráírta. A tanulmány egy különösen fontosnak tartott részletét pedig – bár stílusosan kissé átdolgozva, tömörítve – idézetként is felhasználta egyik soronkövetkező tanulmányában.

Dési Huber István a Korunk 1933. évi 6. számában jelentette meg *A magyar képzőművészet új szakasza* című tanulmányát. Az elemzés a hómani kultúrpolitika akciója, a Műcsarnokban rendezett Nemzeti Képzőművészeti Kiállítás nyomán kialakult helyzet felvázolásából indult: „az illetékesek által összeállított zsűri inkább konzervatív, mint progresszív összetételű volt. De a kiállítás eredménye még így is a modern irányokat igazolta, valamint azt a tényt, hogy a fejlődést semmiféle aknamunka nem bírja feltartani.” A kiállítás tanulságai alapján Dési Huber azt vizsgálta, mennyiben jogos a modern törekvések ellen emelt vád, hogy „nemzetiellenek”, „gyökértelenek”. Rámutatott, hogy „a magyar művészetet nem lehet tárgyalni anélkül, hogy utunk elkerülhetetlenül valamely nagy nyugati stílushoz ne vezetne.” Régi művészetünknek éppúgy megvoltak külföldi előzményei, példaképei, mint a konzervatív akadémizmusnak, de a nagybányai vagy a római iskolás művészetnek is.

Művészeti programját Dési Huber ennek figyelembevételével fogalmazta meg: „Az import tehát szükségszerű volt és lesz is művészeti életünkben. Épp azért, e ténnyel tudatosan számolva azon kell lennünk, hogy a helyi variánst a fejlődés irányvonalára hozzuk: ha a múlt művészete vallástörténelmi vagy mitológiai eseményeket öntött – ideálisnak képzelt – formába, vagy a jelen művészete a dolgok festői létét analizálja vagy szintetizálja, úgy nekünk ezen túl egy osztálytudatos, állást foglaló művészetet kell hoznunk, mert a fejlődés ma ilyent követel.”

A „dolgok festői létét analizáló” irányzatok Dési Huber szerint a csendéletben találták meg a „laboratóriumi munkához” szükséges szüzsét. Itt, a csendéletiség jellegének meghatározásához használta fel Dési Huber Hincz Gyula tanulmányának részletét.

Hincz Gyula írása annak idején nem jelent meg nyomtatásban, de a kézirat most előkerült. A szerző hozzájárulásával barátságuk és szellemi együttműködésük e fontos dokumentumát az alábbiakban közöljük.

*ti, az
elsődleges
az, milyen
viszonyban
van ez a
mondanivaló
a társas-
dalommal,
helyesebben
a mai társi
rendel*

Új formai eredményeket kizárólag csak új mondanivalón keresztül építhetünk ki. Hogy ez a mondanivaló mily viszonyban van a természettel, csak másodlagos kérdés, éppúgy, mint a forma, mely az első lépéseinknél csak az új rendszer sejtetésének intenzitásával fog hatni, s számunkra nem lesz egyszerre a kép a mi valóságunk és természetünk teljes intenzitása. Fogalmi világunkban a tárgyak mélyebb és precízebb intenzitással élnek, mint éltek az alatt a művészi forma alatt, mely a szemmel letapintott világ vagy a kép formát uraló tartalom korában hatott a képen. És mondhatnám, nemcsak a fogalmi értelmükben lettek súlyosabbakká, hanem egyszersmind egy új világ erkölcsi értékelésén át fajsúlyukban osztályozódtak is. Azonkívül addig, míg az előbbi művészet szemüvegén át a látott tárgy, valamint a fogalom között bizonyos mértékű különbözőség állott fenn; ennél az új szemléletnél a látott tárgy valóban fedni is kívánja az arról alkotott fogalmat. Így nem közömbös többé az összefüggés a tárgy és fogalom, valamint a képforma között, hanem azok együtteműen és precízen kívánnak jelentkezni a síkon. De nem közömbös többé az sem, hogy a különböző tárgyak mily erkölcsi vonatkozással élnek az új emberrel szemben, azaz megfordítva: nem mindegy az, hogy a formánk mily tárgyi fogalmat fed. Számunkra az az „ember”,

*nagyon
helyes*

mely a görög érzéki világ tárgya, vagy teszem fel az impresszionizmus „egyed embere” mint tárgy jelentkezük, merőben különbözik; jóllehet talán a természet embere nem.

homályos

Festészetünkre nem lehet közömbös, hogy valamely tárgy önmagában szép-e, vagy használható-e mint egy esetleges képforma, vagy mint annak természeti magyarázója. Hozzánk bizonyos tárgyak közelebb, illetve távolabb fekszenek. Mondhatnám tehát, hogy az új művészet „vallásos” jellegű. *Vallásos művészet*. Így természetesen felvetődik a kérdés, melyek azok a tárgyak, miket a kép tartalmául felvethetünk (minden festői kornak megvolt a maga tárgyköre, illetve bizonyos tárgya, mely különböző esetleges nézőpontokból vetítettet elő). Szerintem a ma világának megvannak a kiválasztott tárgyai napi életünkben, mely tárgyak anyagához, személyes szükségszerűségéhez szinte a legbehatóbb közelségbe kerültünk ugyanakkor, mikor társadalmunkban szociális tartalmú életünknek szinte legmélyebb szimbólumai is. (Sarló, kalapács, újságcikk stb. – H. Gy. utólagos megjegyzése.) Így akkor, amikor a legbehatóbban analízáltuk a tárgy mibenlétét és vele való közösségünket, egyszersmind mint új ember (?) egy új ideológia (?) szimbólumává is mélyítettük.

tisztázandó!

homályos

Most már nemcsak az érdekel bennünket, mikor elfogadtuk azt a tételt, hogy szükségszerű a forma és tárgy azonossága, hanem az is, hogy vajon a cselekmény is tartozéka-e új művészetünknek. *Meggyőződésem szerint*: igen. Az impresszionizmust követő művészeti áramlatok éppen a forma beoltatás előnybe helyezése miatt a tárgyat csendéletszerűsítették. Ugyanakkor, mikor az élet ezalatt oly akciókat vetett felszínre, melyek új emberi természetünk cselekményei. Amint előbb már mondtam, érzésem szerint a tárgyas, de cselekmény nélküli festészet szükségszerű volt a tiszta forma kialakításáért, ma már a különböző tárgyak között is észreveszünk vonatkozásokat, melyek azokat eo ipso cselekményesítik. *Az új képek tehát nemcsak pusztán tárgya, hanem dinamizált tárgya, vagyis cselekménye van.* (Nem félreértendő: a cselekmény az abszolút képen a formák viszonya.) Ezek az akciók szintúgy kiválasztódtak, mint maguk a tárgyak: mondhatnám, minden művészetnek speciális tárgya; speciális tárgya és cselekménye van. Nem mindegy tehát, hogy a természeti ember cselekményei összesen, vagy csak speciális eseményei foglaltatnak érdeklődésünk körében.

homályos

Az előbbeni és ezen pontnál ki kell térnem azokra a mozgalmakra, melyek egy új művészet kialakulását pusztán szocialista, illetve osztályharcos alapon vélik kialakíthatni. Szerintem ennek a próbálkozásnak a tárgyköre csaknem egészében fedi az új művészetről alkotott tárgyi együttthatót, ellenben dinamizáltságukban már részecselekményekké zsugorodván, kénytelenek a propagandairódmalt mint a cselekmény magyarázóját segítségül hívní.

Szeretném, ha ezt részletesebben kifejteneéd érdekel

A modern művészet további fejlődésében az addig behelyettesített sujet (csendélet, illetve csendélet-szerűsítés) elveszti szerepét.

Az impresszionizmust követő áramlatok: az impresszionizmus és a lezajlott művészi formák *képformák szerinti egyréti* rendszeresítése, ezen képrészformák *fokozása* volt. A különböző ilyen mai laborálások egy, a formát uraló, illetve jellegét leginkább alátámasztó sujet-t kívántak meg. Ezen részformák, valamint a melléjük rendelt tartalmak az azonos vonatkozású képforma tartalmát kívánták hangsúlyozni, kizárólagosan azzal a célzattal, hogy a képet a részformák kizárólagos egységében, mint *tiszta képszemléletet* általános törvény erejére emeljék. Így a formák tartalombeli élvezése hamarosan a kép tiszta formai élvezetévé alakult át. Ez az út volt ugyanis a legegyszerűbb és legtermészetesebb ahhoz, hogy az elavult naturalista illetve impresszionista tartalmat egy a képpel egészebb tartalommal váltsák fel. Mivel e kép végső eredményében mégsem nélkülözhet minden mondanivalót (értvén tartalom alatt természetesen nem a kép tisztán képformai mondanivalóját), hanem támaszkodván képzeleti, illetve tapasztalati világunk a látott, illetve tapintott természetre a természet cselekményeit tartalmazza, illetve azokon keresztül hat; egy újabb művészi forma megelézéséhez szükséges újabb tartalom helyett az impresszionizmus sujet-világából meríti a természeti tartalmat, vagy pedig teljesen elfordulván attól, belső világunkból vetíti ki eseményeket az új formai mondanivaló novellisztikus eseményeként. Egyik úton sem történt egyéb, mint az impresszionista forma és tartalom részformában való egyirányú fokozása. A kép és tartalom elervén azt a feszültséget, mely feszültségi állapotban a természeti esemény, valamint a tisztán formai mondanivaló a képen a tartalmi felismerés mindkét részről egyazon időben percipiálható; de már a következő fokozásban a formai rész előnyére eltolódás történik, miáltal a kép természetesen a tartalom, illetve tárgynélküli festészet, a képgeometria tiszta világába jutott. Már akkor, mikor az első alkalommal megtörtént a kísérlet a forma szelekcióval, a forma fokozásával, szerintem a tartalom, jóllehet természetesen lendült a formával, már ezen első periódusban is nem valóságos, hanem pusztán behelyettesített x volt.

Eljövén a múlt század ideológiáját fölváltó (a huszadik század emberi arcát megmutatni akaró) tendencia, illetve egy oly ideológia, mely az előbbeni kategórikus ellentéte; valóban felvetődhetik a kérdés,

helyénvaló-e a XX. század első két évtizedében felmerült művészeti irányokat en bloque modern, vagyis egy új ideológia festészetének tartanunk.

Abban a pillanatban, amikor ezen művészeti mozgalmak szeparált mozgási pályájukon útjuk végső lehetőségeiről levonták a konzekvenciákat, tanúságot adtak arról a) hogy a képformák kizárólagossága a képen tartalombeli kizárólagosságot kíván meg; b) mindannyian a tartalom-, illetve tárgynélküli festészet abszolút területén futnak egybe; c) nem elégségesek ahhoz, hogy egy egyetemes világnézetnek ne csak részmutatói, hanem teljes szellemi reprezentánsai legyenek, így pusztán csak a történelmi értékelés lehetőségét vindikálhatják maguknak.

1. fasizmus Az utóbbi időben, valószínűen azért, mert megérezték az egyfázisú fokozás egyoldalúságát, az újabb művészet vonalán érezhető az eddig regisztrált formák egy csomóba való összpontosítása, mely által természetesen a cselekményrétegek tömörítése is célként adódott. A kérdés mármint az, helyes-e egy ilyen formaátmenettel valóban eljutnunk az új mondanivalóhoz és formához, kikutathatók-e előre, milyen tartambeli intenzitás az, mely egy ilyen út eredménye. Nézetem szerint már most kötelességünk haladék nélkül végtére fölismernünk, hogy egy oly művészet, mely a múlt század individualista gondolkodásmódjából fakadt, s melyet ezen világ alapformáin keresztül pusztán csak fokoztunk, és *nem mondotunk egyenesen ellent*, ennek pusztán összefogásából egy valóban új művészet kibontakozását el nem várhatjuk. Nézetem szerint új mondanivalónk és új formai szándékaink vannak, melyeket a XIX. sz. tárgyi világával merőben ellentétes tárgyi világgal szaturált pszichénk kíván felszínre hozni.

*idáig teljesen
EGY
véleményen
vagyunk*

*

Szerintem újra kell kezdeni a festészetet. És nem elhitétni magunkkal, hogy mi már összegezhettünk. Az előző művészi korszakok végső törekvéseinek új szintézise már akkor megtörtént, mikor felfedeztük a tiszta képet. Eljutoitunk már a szintézishez! Újra kell kezdeni. (Dési Huber István megjegyzése a kézirat végén.)

Ein Aufsatz von Gyula Hincz – mit Randbemerkungen von István Dési Huber
(Herausgegeben von Árpád Timár)

Der Maler Gyula Hincz (1904–) lernte den hervorragenden sozialistischen Maler und Kritiker, István Dési Huber (1895–1944) Anfang der dreissiger Jahre kennen. Dési Huber hatte um diese Zeit bereits mehrere erfolgreiche Ausstellungen und veröffentlichte einige theoretische Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften. Beide Künstler beschäftigten sich mit den aktuellen Fragen der Malerei, besonders mit dem Verhältnis der proletarischen Kunst zu den Bestrebungen der Avantgarde. Auch Gyula Hincz brachte seine Überlegungen zu Papier und gestaltete daraus einen Aufsatz, den er seinem älteren Freund zur Begutachtung vorlegte. Dési Huber legte seine Stellungnahme und seine Änderungsvorschläge in Form von Randbemerkungen nieder. Einen Abschnitt des Aufsatzes – die Behauptungen von Hincz bezüglich des Stillebencharakters der modernen Malerei – hat er sogar in einem 1933 veröffentlichten Beitrag berücksichtigt.

KMETTY JÁNOS MŰVÉSZETPEDAGÓGIAI FELJEGYZÉSEI. II.

(Az Új Akadémia I. Főiskolai oktatás naplója II.)

Közli: Ráth Zsolt

Az itt közölt Kmetty szöveg az *Ars Hungarica* 1984/2. számában megjelent művészetpedagógiai feljegyzések folytatása. Ez a 40 lapos, kisméretű kockás füzet a második a közül a három közül, melyet Kmetty 1945 után, Képzőművészeti Főiskolára történt tanári kinevezése után, az ottani oktató munka megkezdésével párhuzamosan – mintegy azt a maga számára értelmezve – naplószerűen vezetett. A második füzet 1947 májusától novemberéig íródott. A forrás a Művészettörténeti Kutató Csoport Adattárbán található, az MKCS–C–I–66/118. leltári számon.

Gyakorlati, elsődlegesen művészetpedagógiai, oktatásmódszertani részek és tisztán művészetelméleti szakaszok váltakoznak a szövegben. A főiskola oktatási rendszerét, annak hiányosságait, visszásságait több helyen is bírálja Kmetty. Az érdemjegyek szerinti osztályzási rendszert tarthatatlannak, demoralizálónak tartja, és különböző díjak kiadásával akarja helyettesíteni. Tipologizálja a festőnövendékeket érzelmi hozzáállásuk, racionális képességeik és technikai tudásuk szerint. Sor kerül a felvételi követelmények ismertetésére és a Kmetty által vezetett alapstúdium előírt tanmenet nélküli, de nagyon tudatos szempontok alapján kialakított oktatás módszertanának kifejtésére. Ennek lényege a munkával (technikai követelmények támasztásával) munkára (művészi alkotó munkára) való nevelés. Elméleti kitérők az oktatás során csak a műhelymunka aktuális problémáinak megoldása közben kerülhetnek kifejtésre. Előkerül az impresszionista látásmód meghaladásának szemléleti igénye, a reneszánsz nagy traktátusíróinak (Leonardo, Dürer) segítségül hívása a rövidülés és a vonaltávlat megértése során. (Ez utóbbi Kmetty 1910-es évek második felében kialakított korszakának alig titkolt reminiscenciájaként.) Szintén hivatkozik – noha kissé iskolás modorban és leegyszerűsítve – a késői Cézanne kubizmus felé mutató elméletére is, a gömb, henger, kúp, kocka geometriai alapformáira redukált modellálásának oktatása során.

A fő helyet elméleti igényességgel és hangsúllyal a nézés, látás és meglátás (komponálás) megkülönböztetésére helyezi Kmetty, mely megfelel – ő is utal rá több helyen – a Cézanne-i szenzáció, realizáció és moduláció (modellálás) hármas egységének és folyamatának. Kmettynél tudatos igényt vehetünk észre a Cézanne által nem következetesen alkalmazott terminusok tisztázására, logikai rendbe szervezésére és tudományos igényű magyarázatára.

Kmetty a vizuális élményből (látványból) eredeztetett vizuális valóságot a természeti valósággal egyenértékű, második valóságnak értelmezi, melyet a vizuális jelek (forma, szín, tér, fény-árnyék, és a „negyedik dimenzió”, a tér-idő) segítségével fejezhet ki a művész. Tehát a hangsúly nem a természet fotokópiikus másolásán, a látvány hű ábrázolásán, hanem a kifejezésen, az új minőség, az új valóság megalkotásán van.

A diffúz nézéssel szemben az emlékezetet is mozgósító, alkotó látás és a komponálással majdnem egyenértékű „meglátás” célja egy zárt, lekerekített „mikrokozmosz” egység, a tudatosan létrehozott kompozíció megalkotása. A komponálást az „arány-élet” megvalósításának, a kompozíciót a „formák életének” tekinti Kmetty.

A színek helyi értékének, dinamikus egymásmellettségének, egymást felfokozó hatásának, a kiegészítő színeknek külön passzust szentel Kmetty. A teret (mint ahogy korai, 1920-as évek elején keletkezett művészetelméleti írásaiból is kitudó, és az 1910-es évek első felében keletkezett művei is tükrözik) az univerzum részeként, mágneses erőterként, energiakisugárzásként értelmezi. A forma, az alak megszervezi, szinte már automatikusan megkomponálja maga körül a teret.

A tudatosságot, melynek igényét („a tudatalatti tudatosítása”) a komponálás („állandóság kialakítása”) folyamatában Kmetty fontosnak tartja, a folyton változó érzelmek „megedzése”, „tartóképes tétele” során lehet elérni. Az értelem és érzelem összhangba hozásáról, helyes arányáról, az ösztönösség és tudatosság viszonyáról sokat értekeznek. Az ösztönös vizuális élmények művészileg való hitelessé tétele, ami Kmetty szerint a tehetség, a művészi kvalitás záloga az élmény tudatosításával fokozható, így jön

létre az érzelmileg hiteles, de tudatosan és technikailag művesen megszerkesztett „tartóképes kompozíció”, mely minden művészi munka és műalkotás célja.

A kubizmus tér-idő elmélete, a negyedik dimenzió teóriája a késői Kmettynél az „érzelmelek negyedik dimenziójává” módosulva él tovább.

Kmetty János: Új A k a d é m i a, I. Főiskolai oktatás naplója, II.

II. füzet – 1947 május. Az Új Akadémia, I. kötet, 2-ik füzet

Azt a sajnálatos félreértést, hogy a főiskolán alakrajzolásból osztályozási jegyet (1, 2, 3, 4, 5) kell adni, el kellene hagyni. Nem pedagógiai megoldás ez felső fokon, ahol a saját foglalkozását valami egyébvel kellene a hallgatóval megkedveltetni. Pályázatok kiírása, versenyek, ösztöndíjak stb. sokkal célravezetőbbek. A főiskolás a középiskolai osztályozási móddal nem tud elszakadni az átlag-üggyviteltől, amire a diákok az évvégi bizonyítvány osztályozási jegyei készítetik.

A Képzőművészeti Főiskola nemcsak tanulást, hanem az alkotás lehetőségeit és feladatait is magában hordja. A kötöttsége, a bizonyítvány kötöttsége, amitől még a tandíj kérdése is függ, a függőség érzésében tartja ott is, ahol a kötetlenség, a kedv szabad merészsége a tanulást is befolyásolja. A megfélemlített rajzolás vagy festés nem pedagógia. Az a diák, aki az osztályozást féli, láthatólag tehetéttel dolgozik. A rajzolás és festés esetében a szorgalom nem pótolhatja a szabadság-érzés hiányát, a féltékenység – ha tudat alatti is – ártalmas.

Alakrajzot és festést nem osztályozással, hanem a verseny eredményeivel kellene jelölni. A tanulmányi ösztöndíjak, a tehetség-díjak stb. lehetőségei, változatai terjedelmesek.

Az önállóságot, az önkifejezés gyakorlását, az alkotókedvet, de még a szorgalmi kedvet is növelné. *Lehetne a sokféle díjak között szorgalmi díj is. A művészi kifejezés, fogalmazás gyakorlatai különféle eszközökkel mind díj, verseny alapját képezhetik. Középiskolai jegyek helyett lehetne nagy-díj, kis-díj, rajz-díj, olajfestmény-díj, vízfestmény-díj, szorgalmi díj beírással, vagy aki nem versenyképes, az jeltelen, vagy megfelel jelzést kaphat.*

Rajzolás, festés, mintázás, alkotás jobban és pedagógusabb szellemben volna így meghatározva, mint kitűnő, jeles, jó, elégséges jelzéssel.

1947. június

A főiskolai tanárok pedagógiai felfogása nagyon különböző.

Egy biztos, művészetet megtanítani nem lehet, de viszont nagyon sok minden van, amit egyrészt a művészetről tanítani lehet, másrészt amit a nem művészetről tanítani kell. Minden rajzoló, vagy festő képességgel rendelkezik, a főiskolába nem is tud különben bejutni. A képességeinek méreteit felismerni, az a pedagógus feladata. Tanítása egyéni és egyénenként történik. A rajzolás technikai eljárásait azonban nem kell minden egyének felfedezni. A szemlélet korszerűsége sem egyéni különbséget, hanem egyének közösségét jelenti. Minden időknak, minden festészeti kornak fogalmazási sajátossága van. Ez arra mutat, hogy a vizualitás alapján a szemlélet élmény-változatokat hoz, újat és újat. Senki nem kételkedik abban, hogy Budapesten a festők nem rajzolnak ma úgy, amint a középkorban, de úgy sem, ahogyan a Bieder-mayer-korban rajzoltak. A főiskolai növendék ma eleve mai szellemben lát és érez, és él át, és fogalmaz meg valamit, ami rajz vagy festmény. Ezen a ponton azonban a jó pedagógus őrt tud állni, és a szemlélet, az ösztönösen is mai szemlélet fogalmazásában tanácsokat tud adni.

A megösmérések valamelyes sorrendje a formának, a térnek, a színnek, a fény-árnyék megjelenítő erejének tudatosításai megmentik a nagy tehetséget az effektusos bombasztikusságtól. A kisebb képességűeket pedig élménygazdagságra tereli, fantáziáját, lelki vágyait ápolva jó irányba tereli.

Mindannyian tudjuk, hogy a művészi élmény bármilyen nagyszerű, annak tökéletes közlése nélkül nem alkotás. A műveket képezni, csinálni kell: ez a képzőművészet. Ebben a csinálásban a tapasztalt és ösmerekkel rendelkező pedagógus sok tévedéstől mentheti meg a fiatal művészt, a fiatal festőt.

A mások által festett művek ugyancsak pedagógusai a fiatal művészeknek. A látott képek nevelik és sokban a szemlélet helyes álláspontját mutatják meg. A festészetben az, amit nem látunk, az nincs. Amit mondunk, amit a pedagógus mondhat, az mind a látottak jelenlétében, vagy a kép, vagy a természet emlékképével együtt érvényes. Hogy mit nézünk, mit látunk, annak tudatosítása: pedagógia. A festők így nevelik egymást, és a festő így neveli enmagát is. Ez a fejlődőképesség titka, a fejlődőképesség pedig fontos és főleg ott fontos, ahol a tehetség megvan.

1947. október

Az év kezdete az elsőéveseknek felvételi vizsgát jelent. Egy fejet és egy aktot vagy figurát kell rajzolni a jelentkezőnek. 60 festő, illetőleg tanárjelölt lett felvéve, és 10 szobrász elsőéves hallgatónak. Az én osztályomba 16 I. éves jelentkezett, ami azt jelenti, hogy az én irányításom alatt akar rajzot tanulni. (heti 20 óra) A felvételi teljesíthetősége, igénye megköveteli, hogy a jelentkező tudjon valahogyan rajzolni egy fejet, egy figurát. A legjobbak kerülnek felvételre, és legtöbbjüknek már egy bizonyos rajzolási modora is van. Ez a rajztudás, vagy gyakorlott modor azonban a legtöbb esetben téves alapokon nyugszik, illetőleg ingadozik. Természetesen a tehetség, az ösztön a látott fej, vagy figura lerajzolásánál megjelenik. Megállapítható az is, hogy simulékony, utánzó fajta-e, vagy nehézkes, darabos ráeszmélő fajta. Simulékony, vagy idegenkedő – eltanult, vagy megösmert eredetű-e az a mennyiség, az az állapot, amelyet a rajza mutat. Ha ilyen, ha olyan eredetű is, mivel a felvételre bizonyos értelemben felkészült, azt, amit tud, a felvételi elősmerte; ezt a tudását úgy, ahogy van, féltékenyen őrzi, a rajzaiban ismétli, azon változtatni szinte nem is akar. Ezt a pedagógusnak tudomásul kell venni, munkáját lebecsülni, eleve rossznak nyilvánítni (hiszen legtöbbje gyenge) nem szabad. Nem megzavarni, megjeszteni kell, hanem azt, amit tud, tudatossá tenni, átértelmezni, majd újra átérettetni, hogy szinte a növendék maga jöjjön rá gyengeségére és hiányos tudására. Természetesen semmi olyan tanmenet vagy módszer, amit a hallgató ösmereti úton, szinte lecke-szerűen követhetne, nincs. A munkája a felvételin is nem értelmi, hanem ösztönös képességeit jelenti. Alkotó, alakító, képző, művészi képességei a döntők, ennek működése folyamán lehetőséges a tanulás is. Tapasztalati vagy ösmereti gyarapodás szorosan a munkával forr össze.

Ha kezdeti állapotot jelent is a kora, az eltöltött gyakorlata a hallgatónak, *a lényege, a mennyiségi tudománya mellett, a minőségi ösztöne, a tehetsége.* De mégis a hallgatók, ha tehetség szerint, vagy tudásuk szerint különféle állapotban vannak is, elmaradhatatlan, hogy a természet nézését, esetleg báva, esetleg figyelmes nézését, a látás, a meglátás állapota felé terejlük. Ha sikerül az oly gyakori részlet-nézést az ábrázolandó átlátására terelni, úgy az első lépés helyesen történik. Ez természetesen csak a hallgatóval együttes beszélgetés során, és a munkájával kapcsolatban történhet meg. A látás, ha szóval értelmezzük, a nézéstől abban különbözik, hogy amit látok, azt a környezetével (vizuális környezetével) élem át, amit pedig nézek, azt elszigetelve, magányosan érzékelem, szinte élettelenül. Ilyenformán a látás azt jelenti hát, hogy a vizuális valóságot, és nem annak hányadát teszem magamévá. A gyakorlatban, a munka folyamán a látás gyakorlására vannak, ha nem is csalhatalan módszerek, de hasznos tapasztalatok, amelyeket az oktató a hallgatóval megtárgyal és működteti. Ezek a tapasztalatok sem azt jelentik, hogy kezdő I., kezdő II., haladó I., haladó II. szerint lehessen bemagoltatni és ledarálni 100 rajzban, hanem szinte értelmezni, és az előadott rajzban, a munkában az ösztönrel társítva elevenné kell tenni. Ezek a tapasztalatok, ha alkalmazva életbe lépnek a hallgató munkáiban, minden esetben kivezetik őt a részletnézésből, az egész, az ábrázolandó egész látásához. Optikai kulturáltsága fejlődik, művelődik, finomodik.

Természetesen a hallgató által rajzolt fej vagy alak megjelenítése ösztönszerűleg is hord magában ábrázoló élményt, hiszen a tehetség indulása az érzelmi erejével helyes utat találhat. A művész útja nem is osztható kezdő, haladó és befejező részekre, mindig teljes értékű lehet az, csak a tapasztalatai és élményeinek gazdagsága érleli és tökéletesíti a megjelenítési szépséget és biztonságot, az esztétikai követelmények szerint.

Az elsőéves hallgatóknak mindenesetre meg kell tudniuk, hogy a vizuális benyomásaik látományai egységesek, *azonnal jelenvalók*, nem sorozatos az. Azt is tudnia kell, hogy annak képzőművészeti közlése, megfogalmazása, *műve alkotása időben történik.* Szüksége van ilyenformán arra, hogy a jelenséggel szemben a benyomását állandósítani tudja. Tartóképpessé kell azt tennie, hogy el ne tűnjön és ne bukkanjon fel más-más érzelmi bizonytalanságban. A látott, azaz ábrázolt jelenséggel való ilyen kapcsolat elmaradhatatlan minden képzőművészeti alkotás folyamatában. Azért ezt gyakorolni kell értelmileg és érzelmileg. Lelki gyakorlat ez a művész számára, amelyet a fiatal korban kell olyannyira alkalmazni, hogy lassan szenvedélye legyen.

Az odafigyelés fejlesztésére, a látás tudatosítására is szükség van, mert az ösztönös átélés ereje tudatosított alapsmeret útján nő, erősödik. A tudatosítás útjai, a vizuális jelek szerinti forma, tér és szín csoportosítása külön-külön, de tudatosítása annak is, hogy ezek elválaszthatatlanok. A szín értékei, a világítás szerinti árnyalatok sötétségei és fényei úgy viszonyulnak egymáshoz, amint a térhez és a térben megjelenő formához. A tér úgy viszonylik a formához, ahogyan a színhez, és a forma úgy viszonylik a színhez, amint a térhez. Az arány-élet a formában, a térben, a színben, a vizuális benyomás lényege. A fej-forma aránya a vele megjelenő fény-árnyék arányát adja, de a tér és forma arányát is meghatározza.

A vizuális élet tünemény-szerű, amelyet optikai berendezkedésünk által érzékelünk. A tökéletesen sötétebből a fény megjelenése és erősödése által kél életre a vizuális élményünk is. A fény (szín) kelti életre

a vizuális teret és formát, a forma szerint két életre a szín (fény), s mindkettő kiterjedése mozgatja a teret. A vizuális benyomásom közlése ösztönösen azok arányainak szépségét, szenzációját akarja adni. Ha élményem, vizuális élményem igazi, úgy tehetség vagyok, a közlés igazi, de nem fokozhatatlan. A fokozás szüksége az a vágy, amit tudatosítással növelhetünk. A tudatosítás iskolás módja lehet fej, alak, csendélet, táj modellel szemben. Természetesen a kisebb kiterjedésű fej-minta a legalkalmasabb, de egyszerű gömb, henger, kúp, kocka alapformájú (alma, narancs, edény stb.) tárgy is. A főiskolán az elsőéves már felvételijével, amelynek eleget tett, a kezdő-, sőt a középfokú állapotán túl van (ha túl van? de sokszor nincs!). Az elsőéves munkája már szak-munka, művészi érzéssel, céllal eltelt munka. Annak rendszeresítése, a munka módszeresítése, a látás rendszeresítésének alapján történhet. A fej-modell alkalmas arra, hogy kisebb területen működve a hallgató munkája a látási és fogalmazási állapotát (tudott és ösztönös) feltárja. (Képességeinek lenni kell, mert felvételin a képességei miatt vettük fel.) A rajz azonban nemcsak azt mutatja meg, hogy azok jó úton járnak, működnek-e, vagy sem. Az ösztönös rajzolás is, természetesen a látott jelenség vizuális jeleinek utánzásával indul, de rendszerint összefüggéstelenül. Sajátságos, hogy gyakran, a figyelmi útja a lerajzolandó fejfel szemben egybe esik a fogalmi elfoglaltságával, és a legkisebb ellenállás irányában rajzol szemet, száját, orrot, homlokot, fület, haját stb., mint egy emberi fej ösmert kellékeit.

Meg is téveszti a hallgatót a saját munkája, mert felösmernheti a modellt úgy, ahogy azt leírhatta volna. A rajz mégis hamis, mert a vizuális jelei, a tér, a szín, a forma helyei, arányai, kiterjedései, azaz a vizuális valóság nem jól működik, azaz nem is működik, össze van zúlván. Értelmezve azt jelentheti a nézés útján (nem látás) létrejött rajz, hogy a fej térbeli helyzete, forma-összefüggései, a szín, a fény és árnyék kiterjedései elhibáztak, láthatatlanok. Az értelem arra int, ellenőrizve lássuk, hogy a lerajzolandó fej téri helyzete milyen. Szemben, oldalt, lehajtva, felemelve van-e látószögünkben, hiszen a benyomásunk aszerint alakul. De a fej a lerajzolandó területtel, térrel a téma határát jelenti, s a rajz méreteiben ugyanolyan határokkal kell rendelkeznie, ha a mérete kisebb is vagy nagyobb is a lerajzolandó mérhetőségeknél. A fej kiterjedése a befogott térhez arányosítva, valamint a nyak, a váll szerint, ha azok is bele esnek a jelenségbe. A fej aránya a saját magassága és szélessége szerint. Alsó és felső fele, és ezek részletei: szem, orr, száj, fül stb. A benyomásom sok mérhető és értelmezhető tulajdonságot rejt, amiknek a közlésben jelen kell lenni, és amit a nézés nem közvetít, amit csak a látás tud magával hozni.

A fej-rajzolásnál tehát a fenti értelmezésekkel kell tudatosítani a rosszul működő, figyelmetlen nézést, hogy abból látás, meglátás lehessen. A fej formai értelmezése mellett a téri értelmezése hasonló észrevétető arányméréssel, a helyezkedés irányában, szélesség, magasság, mélység szerint. A vízszintes, a függőleges, a merőleges szerint mi a forma helyzete és kiterjedése, a rajz, a kép négyzetes vagy egyéb alakzatán belüli síkon előadva, ábrázolva? Pl. egyenes váll, dült fej, kis homlok, nagy arc. Pl. kis fül, nagy orr stb., stb. Előre dült fej (nagy koponya, keskenyülő arc), hátra dült fej, (nagy áll, szűkülő arc, homlok) stb., stb. Mindez vizuális arány-élet, mert a test lokál-aránya állandó. Ez így téri és formai kiterjedésében állandó, élő, változó viszonylatot jelent. De ami legközvetlenebb a jelenség benyomásában a tér, a formai élet mellett, az a szín, a fény, az árnyék élete, annak kiterjedései, erősségei, árnyalatai mind arány-mozdulatokat adnak, amit ugyancsak tudatosítva tehetek a látásom fejlődésének eszközévé. A szín, a fény és árnyék kiterjedései természetesen a jelenségem formai, és annak téri változatai szerint alakulnak, mozognak, viszonyulnak egymáshoz. A benyomásom ezek szerint szín (fény, árnyék), forma és téri hatásokban él, mégpedig nem fogalmi, hanem vizuális élmény alapján.

Az orr a tudósnak sejt-tömeg, izom, ideg, érhálózat, bőr stb. Az orr a festőnek a fény-árnyék alakzatai szerinti forma téri kiterjedése. Ha jó a rajzon a fény-árnyék alakzatainak, változatainak ábrázolása, úgy az azt a formát adja, amelyen azok megjelentek. A forma kiterjedésének téri helyzetével az orr tökéletes, *de nem orr az, hanem jó rajz*. Ha mindez nem jól működik, ha az orr fogalmilag felösmernhető is, nem vizuális valóság, nem művészi munka, *csak rossz rajz az*.

A formák alapja

A vizuális benyomás nem ösmern változatlan teret, formát és színt, nem ösmern lokál-formát, lokál-teret, lokál-színt, csak ezek változatait, csak ezek benyomás-szerű arányait, csak ezek mozgó, működő jeleit.

A festő mégis tudatosítja a formát, a teret, a színt külön-külön is, és összefüggésében is. Ez a tanulás. A vizuális látás tudatosítása egyben a „csak nézés” eltüntetését jelenti. Haladást a tökéletes vizuális valóság felé, haladást a maradéktalan alkotás felé. A fej, azt mondtuk nem fej, hanem fény-árnyék alakzatai szerint forma-megjelenés, téri kiterjedéssel.

Mégis tudnom kell, hogy a fej, minden fej egy alaptömegre, egy alapformára, a tojás formájára hasonlít (nyak nélkül, fül, orr belapítva).



Tudni kell, hogy ennek nemcsak mint fény-árnyék jelenségnek, hanem mint tömegnek oszthatósága van. Általában osztani szoktuk, értelmezés szerint alsó és felső részre, jobb és bal felére. Alsó és felső része különböző, jobb és bal fele hasonló. Kézzel is tapintható, szükség esetén, ez a két értelmezés.

november

A művésznövendék természetesen művészetet akar, és nem tudományt. Mégis amit a művésznek, az ábrázoló művésznek tudnia kell a vizuális világról, azok az adatok azok, amelyeket részletenként tudatosít, és amelyek szerint (ha kell, ha nem, emlékezet szerint is) valóságot jelentenek.

Sok esetben a festő ösztönös hajlama szerint is szűkíti érdeklődési területét, és vagy arckép-, vagy táj-, vagy csendélet-festő lesz. Optikai kultúrája is aszerint alakulhat a művésznek, amerre fejleszt, tudatosítja és a vizuális jelek átélése, a megjelenítés szüksége szerint alakul. Ami nem kell a mű létrehozásához, azt már a látás eleve mellőzi. Azt is mondhatnám, hogy optikai kultúránk ilyenformán tudat alatt is tudatosít már. A tudatalatti tudatosítást azonban fejleszteni kell a művésznek, mégpedig a tanulás, a vizuális jelek ösmereteinek gyűjtése útján. Amit egy csendélet-festő tud, ösmer, az alma vizuális megjelenéséről, az, ha hasonlít is a tudományszerű ösmeretekhez, mégsem a tudós, hanem a művész szelleme.

Annnyit mindenki tudhat, hogy az alma gömbre emlékeztet, de mégsem tudja mindenki, csak az, aki ezt tudatosítja. Azt is tudhatja mindenki, hogy az ember csontváza és alakja mindig ember formájú (törzs, fej, végtagok), de mégsem tudatos ez a festőnél sem, csak akkor, ha tudatosítja és társítja a vizuális élménye során. Általában amit az ember lát, az csoportosítható fogalmak szerint, és felismerhető vizuális jelei vannak. Egy piros alma mindig gömbre hasonlít, fény-árnyéka és színe mindig piros almára emlékeztet. Ez a „mindig” bizonyos mérhetőséget is jelent, amit már tudhatok, és amit a festőnek tudnia is kell. A vizuális jelek milyensége színben, formában, térben ösmeretet állandósíthat, emberi alakról, fákról, almáról, szobáról, tájról, embercsoportról stb. Sok fejet kell rajzolni, hogy tudatosításaim és vizuális jelcsoportjának ösmeretei tudat alatt is jelen legyenek. Sokszor ismétlődő jeleket kell optikailag kultiválnom, hogy élményeimet a fej, az emberi fej vizuális jelcsoportja szerint éljem át és közvetlenül közölhessem.

Egy fej jelcsoportjának ismétlődéseit felismerhetem, és felmérhetem azok elhelyezkedését mérőeszközökkel is. (Dürer, Lionardó)



Egy emberi alaknál pl. az első mértékem az, hogy emberi arányai vannak, és nem állati (pl. nem elefánti). Ez, ha így gyerekesnek hat, de arányérzékünk mégis csak tapasztalat, ösmeret alapján tudatosította ezt. Egy emberi alak mérhetőségét szóban kicsi, nagy, széles, keskeny, hosszú, rövid stb. módon tudjuk közölni. Részleteinek mérhetőségét nagyfejű, hosszúlábú, szélescsípőjű, vastagnyakú, nagylábú stb. szoktuk megállapítani. Mindezek nem egyebek, mint formák arányai, amiket úgyszólván mindenki észlel, és ismétlődéseiben csoportosít, tudatosít is. Egy emberi alak mérhetősége ilyenformán nemcsak feltételes, hanem elengedhetetlen jelenvalósága annak. Ezt a festőnek, szobrásznak annyira kell tudatosítania, hogy nemcsak a jelenlévő, hanem az emlékekben meglévő is vizuális jeleiben kell előadnia. A mérhetőség azonban nem csak a formai kiterjedés és változat mérhetőségét jelenti. A szín, a tér is mérhetőségi változataival ismétlődhet. A vörös, a sárga, a kék jelenléte, a kiegészítő lila, zöld, narancs közbelépése mennyiségileg mérhető, egymással összehasonlítható. A szín minősége, az értékelése helyzeti erejétől, szomszédaitól függ. A formának és színnek kiterjedési változatai, alakzatai a tér alakzatait is meghatározzák. A tér pozitív alakja egyébként két forma, két szín között van jelen, amit negyedik kiterjedésnek is szoktunk nevezni.

Egy pár színes (több színű) mértani testet rakosgatva láthatjuk a forma, a szín, a tér arány-életének változatait, de láthatjuk azok elválaszthatatlanságát is. A Mű természetesen csak a kockák megfelelő elrendezésében, a tér, a forma, a szín együttélésében válhat valóra. Nem ábrázoló mű, hanem mint a kockából épített alkotás azonban képzőművészetet jelent.

Van a mérhetőségnek nemcsak értelmi, hanem érzelmi lehetősége is. A tüzijáték pl. érzelmi hullámzást idéz elő optikai úton. Vizuális élményeim is érzelmi hullámzást jelentenek, aminek lehet jó és rossz hatása az alkotandó, az alakítandó, az előadandó mű létrejöttére. A túlságosan izgatott állapot éppoly kétes értékű a munka szempontjából, mint a lusta, egyhangú érzelmi állapot.

Meghatározni azt, hogy milyen legyen az az érzelmi állapot, amely alkothat, és milyen méretei legyenek a képet alkotó elemeknek, természetesen nem lehet. A recept csak árthat a jónak, a rossznak pedig nem segít.

Az élmény személyes, és annak közlése is személyes. Ez, még ez sem lehet recept, mert sok mű van, ami személyek élményeit és személyek alkotó munkáit jelenti.

Általában a nagyméretű mű sok kollektív érzelmet és munkát hord magában. (Vagy pl. az úgynevezett impressionizmust több festő jelenti. Együttesen is, külön-külön is egy szellemet jelentenek.) Az érzelmi mérhetőség annak működtetésében lehetséges. Nem futhat sem előre, sem hátra. Szabályozottan együtt kell lezajlania az alkotás létrejöttével, a munka folyamatával kell együtt lobognia.

A kezdő kezdeti nehézségei sokszor abban rejlenek, hogy a képesség érzelmi ereje túlnő a tanulmány, a munka erején. Van azonban mérhetetlen faktor is, amit ugyancsak tudni kell alkalmazni, fejlődésünk, munkánk folyamán. Általában két mérhető között jelen van a mérhetetlen, de csak akkor, ha a két mérhető viszonylatban él egymással. Az ösztön, a tehetség két szín-alakzat között, a munkában, a műben, a mű láthatatlan, mérhetetlen működését jelenti.

A növendék útja csak járható út lehet. Végig kell járnia az ösztönös hajlamainak útjait, de tudnia kell merre járt, és mit látott, és mit alkotott. Élményeinek, vizuális élményeinek közlése megköveteli, hogy azok vizuális jegyeit részleteiben is ismerje, tudja, olyan jól tudja, hogy az ösztön tudat alatt is azt hozza magával, amire – a megjelenítésére – szüksége van. Egyetlen út, a festő, a szobrász egyetlen útja a munka, ami felső fokon alkotó, művet alkotó munka, alsó fokon mondjuk: tudatosított gyakorlat, tanulás.

A fent elmondott szempontok és munkafolyamatok természetesen csak az optikai kultúránk fejlesztését, az élmény optikai bonyodalmainak tisztázását célozzák. Ezek a mű megjelenítésénél, megfogalmazásánál elmaradhatatlan mesterségbeli szempontok. A tanulmányok, valamint a művészi élmények lejegyzései, vázlatai, rajzai, tervei, színvázlatai, kompozíciói stb., stb., ezek nélkül el sem képzelhetők.

A mű kerekded megjelenítése, maradéktalan kifejezése mesterségbeli szükségesség, „a legmagasabb szép” követelménye szerint is. A tanulmányokkal élni, azokat csinálni, mesterségbeli tökéletességet gyakorolni örömteli elfoglaltságot jelent. A fiatal kor legszebb öröme, amihez mindig vissza-visszatérünk. Minden fiatalnak arra kell törekednie, hogy amit rajzol, amit fest, úgy, ahogy rajzolja, ahogy festi, az mesterségbelileg szép legyen. Gondos, kerekded munka, a munka szépségével, tárgyi szépségével segíti a mű megjelenését. Egy szépen festett kép, mesterségbelileg jól számlázott kép eleve vonzó. De szinte elmaradhatatlan, hogy a minőség mindig a szép megjelenésre törekszik, hogy szellemi szépsége érzékletes szépséggel együtt legyen jelen.

Amint mondtam, mindez technikai követelményt jelent, amit akkor is megkövetelünk a képtől, vagy szobortól, ha az nem remekmű. Hiszen a művészi munkáknak csak egy hányada ugrik a legmagasabb minőség fokára, de a többi is festészetet vagy szobrászatot jelent.

Most már, ha felmerül a minőségi követelmény, tudnunk kell, hogy az optikai kultúra mellett, azzal együtt él egy eszmei kultúra is. Ez az eszmei kultúra azonban nem kiegészítő, hanem működő faktora a munkának, az alkotó munkának. Mi ez?

(folytatás a III. füzetben)

Die Kunstpädagogischen Aufzeichnungen von János Kmetty. II. (Herausgegeben von Zsolt Ráth)

Der Maler János Kmetty (1889–1975) gehörte zu Beginn seiner Laufbahn, in den Jahren nach 1910, zum äusseren Kreis des ungarischen Aktivismus. Während seiner Pariser Studienaufenthalte empfing er Anregungen von der Kunst Cézannes und des Kubismus, so dass er einer der ersten ungarischen Vertreter dieser Richtung wurde. Später versuchte er, Prinzipien und Praxis der naturverbundenen Malerei mit den Gesetzen des analytischen, sodann des synthetischen Kubismus zu vereinen. Er zählt zu den bedeutendsten Figuren der frühen konstruktivistischen Bestrebungen in Ungarn.

Nach 1945 erzog er ein Viertel Jahrhundert lang mehrere Generationen von Malern an der Budapester Kunsthochschule. Die nun veröffentlichten Aufzeichnungen zu Fragen der Kunsttheorie und der Kunstpädagogik verfasste er vom November 1946 bis Mai 1947 in Tagebuchform zur Klärung seiner theoretischen Auffassung und pädagogischen Praxis. (Diese Schriften sind nicht einmal auszugsweise veröffentlicht worden.)

Nach seiner Auffassung sollte die „Neue Akademie“, wie Kmetty seine Unterrichts-methode nennt, Theorie und Praxis von Cézanne zum Vorbild nehmen, der die Synthese des 19. Jh. schuf und das Tor zur Kunst des 20. Jh. eröffnete. Der wichtigste Problemkreis, den Kmetty immer wieder aufgreift, besteht in der Abgrenzung von Schauen, Sehen, Erblicken (Komposition); er gebraucht diese Termini etwa im Sinne der Cézanne'schen „sensation, réalisation, modeller (moduler)“.

Magyar Műemlékvédelem. Az Országos Műemléki Felügyelőség Évkönyve IX. Szerk.: Horler Miklós. Építésügyi Tájékoztató Központ. Bp., 1984. 600 l., 449 kép.

Hét évi szünet után, miközben az utolsó, VIII. kötet 1973–1974-et ölelte fel, ismét megjelent, megváltozott formában, némileg eltérő szerkesztésben a műemlékvédelem évkönyve, amely – mint az Előszó megállapítja – „a szakterület egyedüli tudományos fóruma”. A kényszerű szünet alatt bebizonyosodott, hogy mások is vannak: az eltelt időben a rövidebb közlemények kiadására alkalmas és folyamatosan működő Műemlékvédelem c. folyóirat mellett mindenekelőtt az Építés-Építészettudomány c. folyóirat bizonyult a műemléki munkák tapasztalataiból kiinduló feldolgozások jó felvevőjének. Így az évkönyv nélkül maradt évtized publikációit alighanem nehezebb számontartani és megkeresni. Emellett számos információt egyedül az évkönyv adhat a műemléki munkákról és tapasztalataikról, amelyekről a szerkesztő nagyon helyesen látja, hogy sorozatukat nemcsak folytatni kell, hanem visszamenőleg pótlások is szükségesek. Örömmel üdvözöljük tehát az újra megjelenő évkönyvet, amely az Országos Műemléki Felügyelőség (és szándéka szerint az egész magyar műemlékügy) komoly törekvésének tanújele a tudományos munka ösztönzésére és e munka eredményeinek közkinccsá tételére.

Ezek az intenciók explicit kifejezést is nyernek a szerkesztői előszóban, amely az új tagolást is bejelenti. Úgy véljük azonban, hogy a kézikönyvnek több egységre való tagolása és ezeknek az egységeknek a címadása meglehetősen körmondfontra sikerült. Elvi állásfoglalással is felér az *Elmélet* című rész, különösen, ha a kötet anyagában arról is olvasunk, hogy egyes fórumokon „filozofálgatás kezd eluralkodni” (434). Követi a *Történet* címet viselő rész. Ennek intenciója már kevésbé világos. Egyrészt, aligha szeretnénk a műemlékvédelemben külön látni az (elvont?) elméletet és az (empirikus?) történetet, másrészt, igen veszélyes „a” történetnek különválasztása a *Helyreállítások* összefoglaló címet viselő résztől, amely hagyományosan a műemléki évkönyvek történeti eredményeinek törzanyagát tartalmazza. Nincs külön történet és mellette egyes történetek! Félő az is, hogy a helyreállítási stork lassanként önregisztrálássá válnak – ami viszont a restaurálási kritika hiányára is felhívja a figyelmet (a kritikai és a recenziós rovat az évkönyvből ugyanis teljesen hiányzik). Nem adnak választ a „történet”-rovat szándékára a benne elhelyezett cikkek sem. Van közöttük hivataltörténet, jogszabálymagyarázat (melynek „fejlődés”-fogalma igazsággal problematikus: ha ugyanis minden jogi szabályozás automatikusan fejlődés az előzményéhez képest, kíváncsiak vagyunk, hogyan illeszkedik majd ebbe az ívbe a 2/1972. ÉVM sz. utasítás hatályát megszüntető későbbi rendelet), dokumentálatlan (jegyzetek és az illusztrációban lépték nélkül közölt) formaesztétikai aperçu, továbbá tipológiai leltár történeti síkon megkockáztatott hipotézisekkel. Külön is kiemelt rovat a *Technika* című. Ez bizonyára nagyon fontos, hangnemét azonban még alighanem meg kell találni. Véleményünk szerint feladata a tájékoztatás, eligazítás és a bibliográfiai útbaigazítás lehet, s ehhez az első közlemény biztatót kezd. Ennyi az, amit a szerkesztők a legfontosabbnak ítélték, mert idegen nyelvű (és milyen rosszul fogalmazott!) rezümével is kísérték. (Visszatetsző, hogy a két külföldi ünnepelt laudatóját fordítás is kíséri. Az ilyen köszöntés valójában mindig az olvasóhoz szól, nem helyettesíti a gratuláló levelet vagy dísztáviratot! – Ennyit a kötetben máshol is érzékelhető protokolljellegről.)

Új a *Műemléki együttések* rovat – kérdés, kiemelésé nem sloganszerű-e, mert tartalma máshol is elfért volna. A *Források* további közleményeit nagyon várjuk, mert belőlük kiderülhet majd, mit értenek ezen a fogalmon a szerkesztők. A jelen Viollet-le-Duc-magyarítás (A Dictionnaire raisonné szerencsére a hazánkban is könnyen hozzáférhető kézikönyvek egyike) ugyanis zavarba hoz: ha netán a mai műemlékvédelmi gyakorlat kiindulópontjaként, kútfjeként, „forrásoként” közölték, öreg hiba lenne; az írott forrás közlésének tartalmi és alaki kritériumait (kommentár, jegyzetek stb.) viszont a közlemény nélkülözi. A *Krónika* rovat heterogén: benne a hivatalos beszámolókat egy jól körvonalazható (*Personalia*-jellegű) rész követi. Fontos kezdeményezés az *Adattár* (vö. Archaeologiai Értesítő, Régészeti Füzetek), ha egyelőre igen nyers is. A beszámolók felváltva közölnek fontos vagy semmitmondó adatokat kutatási eredményekről, datálásról, a beavatkozások mértékéről és jellegéről, a kialakított új funkcióról stb. Tény, hogy – különösen kiadósabb munkák esetén – a rövid beszámoló nehéz helyzetben van, de ezen segíthetne (a valódi adattárjellegét is szolgálva) az utalás időközben megjelent fontosabb (akár napilap-beli) közleményekre, elkészült dokumentációkra, kéziratokra (várható megjelenési helyével, irattári jelzet-

tel). A részletes stáblista bezzeg sehol sem hiányzik – kivéve a magánvállalkozókat, akiknek nevét a legfontosabb lenne regisztrálni! Hagyományos rovat továbbá a *Bibliográfia*, folytatása helyes. Ez egyébként 1971–1975-re terjed (ami az egész kötetben az időbeli távolság rekordja). Szóvá kell tenni, hogy szinte minden közlemény más részdíszakat tekint át a kimaradt tíz évből, ami nem fokozza a kötet használhatóságát.

A kötet anyaga többször is utal a magyar műemlékvédelemben időközben bekövetkezett, főleg személyi (melyeket a *Krónika*-rovatban külön közlemény is regisztrál) változásokra, a generációváltásra. *Horler Miklós* igen időszerű módszertani szemléjéből bizonyos aggodalom is kicsendül, az aktív hivatali munkától távozó nagy műemlékes-generáció „belső szilárdságának” nemzetközi viszonylatban is elismert tényével kapcsolatban. Mint írja: „a korszakváltások gyakori velejárájaként mintha éppen ez a belső szilárdság látszanék napjainkban meglazulni” (18). Mivel a fejtegetés nem nélkülöz bizonyos apologetikus jeleket, találgatásokra vagyunk utalva a változások, illetve a belső konzisztencia ellen dolgozó nézeteltérések mibenlétét illetően. Természetes, hogy ilyenek nyomait a kötetben keressük, és találunk is olyanokat, amelyeket a figyelmeztetés nélkül csak egyéni érdeklődés- vagy vérmérsékletbeli különbségek számlájára íránk. Megüti szemünket pl. a Csaroda templomára alkalmazott (?) illetve egy önkényesen rekonstruált, semmivel nem alátámasztható toronysisakból kiindulva ráerőltetett provinciális moduloszisztéma (236. kép és a hozzá tartozó 283. l. mint „leírás”), az antihistorikus aktualizálás kirívó példája. Eddig ritkán hangzatosított (és a kötet más közleményeinek hangnemével ellenkező) műemlékvédelmi célkitűzés „a feltárult múlt szemrevételezése, valamint a helyreállítás sajátos kísérletének mint avantgarde restaurálási törekvésnek elgondolkoztató megoldása” (172) is, egy manifesztum-jellegű beszámolóban. Ezekkel jól érzékelhető ellentétben áll az a nézet, amely a falkutatások (vö. a módszerüket röviden jellemző beszámolót: 427. skk) fejlődése révén lehetővé vált „ugrászzerű” minőségi változásokat hangsúlyozza (322. skk).

Jól kitapinthatóan – a riegli terminológiát követve – aktualitás-értékek és történeti értékek egymással való szembeállításra a vita tárgya. Ezért érezzük szerencsétlennek a Viollet-le-Duc-szövegnek itt nyert helyi értéke következtében programatikus színezetű és ráadásul kommentár nélküli közlését. Abban ti. ilyen mondat is olvasható (Cuvier összehasonlító módszerére és az általa is inspirált 19. századi összehasonlító, típus-történeti stúdiumokra nézve): „Ha korunk semmi egyebet nem hagyhatna az eljövendő századokra, mint a múlt tanulmányozásának ezt az új módszerét, már ezzel is nagy szolgálatot tenne az utókornak.” (378) E módszer maga szolgálatát kétségtelenül elvégezte, ki is szolgált becsületesen; felesleges azonban azt a látszatot kelteni, hogy a tipológia és a katalizmaelmélet alapján napjainkban a történeti folyamatosság érvényes modelljének megalkotásán érdemes lenne fáradozni.

Különös módon, a kötet hivaltörténeti tanulmányában találjuk meg a helyzet – allegorikus – magyarázatát: „A Henslmann betegsége és halála következtében bekövetkező általános lazulás – ne mondjuk bomlás – módot adott a felszín alatt már régen vajdó – mégpedig véleményünk szerint helyes és megalapozott – elképzeléseknek és törekvéseknek, hogy most végre nyíltan megjelenjenek és megkíséreljék a Bizottság egész szervezetének és felépítésének átalakítását, korszerűbbé tételét. A műszaki és humán képzettségű tagok között a feszültség mindinkább növekedett.” (36) Található itt egy különös szóképződmény is, a „technicharcheologus” (39). Az igen alapos tanulmány gyengéje, hogy nem tekint a MOB helyiségein kívülre, s nem regisztrálja azt a nyomást, amely ugyanebben az időben a műemlékvédelem hazai úttörőire a pozitívizmus történettudományi vonulata felől nehezedett (Pasteiner Gyula, Ortvy Tivadar, Pulszky Károly, Irmey Ferenc stb. élesedő kritikájáról l. legutóbb: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Budapest, 1984. 38. skk). A helyzet ma is hasonló: a kihívás a történettudományok felől érkezik, s ez készíti a műemlékek (mindenekelőtt humán- és történeti értelemben vett) tudományos kutatását a történetiség kritériumainak felülvizsgálatára. Ha „az a magatartás, amely tárgyilagos (tehát nem normatív és nem előszereteten alapuló, még a törökökkel szemben is elnéző – recenzens megjegyzése) történettudományi alapon állva egyformán értékelte és egyforma áldozatokkal tárta fel és restaurálta a magyar történelem minden fejezetének tárgyi emlékeit” (13), méltán jellemezheti a közelmúltat a maga jellegzetesen szakaszos fejezetcsolegésével, a művelődéstörténeti, szociológiai, mentalitástörténeti irányulású kutatásnak töretlen – és nem eleve elhatározottan tagolt – folyamatok követésére és dokumentálására lesz szükség. Ennek a megváltozott történetelméletnek – amely a műemléki értékek, a restaurálási gyakorlat, általában pedig a történeti idő és időszerűség szemléletének módosulásához is vezet – a jelei több mint egy évtizede jelen vannak, mégpedig nem az elméletben, hanem a kutatás mindennapi gyakorlatában.

Az elméleti viták elől aligha lesz lehetséges kitérni a közeljövőben, s a velencei *Charta* (és nem „Carta”, mint pl.: 13, nem is „Karta”, mint pl.: 435! – már a kétféle írásmód is szimptomatikus) farizeusi írásmagyarázata ezt aligha helyettesítheti. A magunk részéről pl. inkább kínos elszólásnak, mint reális érvnek

tekintjük az elméleti tanulmányoknak azt a passzusát, ahol a Szerző Lessingre hivatkozva a műemléket mint műfajt határozza meg, mint „történeti folyamat kifejezőjét” (20). Ez a definíció nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy a műemlékek eleve azoknak épülnek, vagy hivatalos minősítésüktől kezdve műfaji szempontból is elkülönítve kezelendők. A bizarr gondolat ellentétes valamennyi Charta elveivel, a revitalizáció, az ésszerű funkciókeresés gyakorlatával, s ezáltal az emlékfogalom zavara nyilvánvaló. A magunk részéről éppúgy elutasítjuk a műemlékvédő részéről az „exegi monumentum aere perennius” (ti. sibi) attitűdjét, mint azt a gondolatot, hogy a műemlék bárkit bármire kényszeríthet (322).

A kötet – a tanulmányok, beszámolók és az adattár magától értetődő információin kívül – aránylag kevés feldolgozott és értelmezett anyaggal járul hozzá a művészettörténet ismeretanyagához. Mintha időközben az ilyen igényű írásokat máshol közölték volna, amint tényleg, Diósgyőrről kandidátusi disszertáció készült, Csarodáról kutatási beszámoló (Bodor Imre: *Építés-Építészettudomány XIII–1981*), a soproni zsinagógáról könyv (Dávid Ferenc: *A soproni Ó-zsinagóga*. Bp. 1978) jelent meg. A falkutatási eredmények és forráskritikai módszerek egyes építéstörténeti jelenségek interpretációjára való alkalmazásának bevált, szolid módszerét követi Cs. *Dobrovits Dorottya és Erdei Ferenc* közleménye a székesfehérvári Zalka Máté utca 6. számú ház, valamint *Koppány Tiboré* a mihályi kastély kutatásáról és helyreállításáról. Nagyobb igényekkel lép fel *Kozák Károly* Korai sokszögzáródású templomok megjelenése az ország középső és nyugati részén című tanulmányával. A munka szándéka, hogy ti. egy széles körben elterjedt alaprajzi megoldás típusának kiindulópontját és kronológiáját igazolja, éppoly kevésbé fogadható el, mint más alapvető formai típusok (félköríves apszisok, egyenes záródású szentélyek) esetében. Aligha tartható a rendi iskolák kreatív szerepének feltételezése; meghatározott tértípusok iránti igényük ugyan nyilvánvaló, de a „műhely”-konstrukciókat más anyagon, mindenekelőtt a részletképzés stílusán lehetne csak dokumentálni. Ezt a premontrai rend esetében kézenfekvő stíluseltérések (pl. Bény és Jánoshida között is!) nehezítik, az eltűnt emlékekre vonatkozó spekulációk pedig igazolhatatlanok. Rádásul Szerző, aki a korábban preferált premontréikkal szemben az utóbbi időben a magyarországi rend- és építéstörténet másik sötét lovára, a keresztetekre is tett (*Acta Archaeologica* 34–1982. 71. skk), mintha itt hajlana a két rend fűzőjára, ami megengedhetetlen beavatkozás lenne a történelembe. Mindenesetre – anélkül, hogy tanulmányának részleteibe bocsátkoznánk –, ennek egyik előfeltétele, az esztergomi Szent Adalbert-székesegyház 1188 utáni újjáépítése és poligonális főszentély-alaprajza (valójában a 14. századi átépítés eredménye) éppúgy nem áll, mint az esztergom-szentkirályi templom itt is feltételezett, egyhajós, kápolnákkal bővített alaprajza. Ez utóbbi is felhívja a figyelmet a tanulmány illusztrálására. Helytelen a kis léptékű alaprajzok közlése. Ami ugyanis ezekből új, így kontrollálhatatlan, s annál inkább hitelét veszti, mivel a közismertek manipuláltsága nyilvánvaló.

Kozák tanulmányának alapkérdése azonban eleven. Ez így fogalmazható meg: lehet-e egy meghatározott típust szilárd stílusmegjelöléssel és a lehetőségig pontos abszolút évszámmal is ellátni? A kérdés ismét a történeti folyamat elképzelésével függ össze, s aligha adható rá szimplifikálható válasz. A székesfehérvári Zalka Máté u. 6. sz. háznak ugyanaz az ablaka pl. egyszer „későromán” (134), míg az Adattárban „korai gótikus” (500). A stílusjelleg megítélése gondot okozott Csarodán is (281), de az egyszerre „román” és „gótikus” jelleg problémáját a szerző – az egységes koncepció jegyében – félretolta. Pedig a kutatás többek között az eddig későbbi datálású szentélyboltozatot is az eredeti építészeti rendszer részeként igazolta! Mindebből a falképek datálására már kész séma maradt: 13. és 14. századi falképrétegek (a stílusmegjelöléseket immár abszolút számok váltották fel). Ezzel ellentétben a második falképréteg határozottan 15. század eleji, az elsőnek bizonyos részletei (pl. a Máriának nevezett talán Heléna az északi falon, különösen fátylas fejéne sajátos típusával) a 14. század első negyedére, a lineáris gótikus stílusra utalnak. Ennek következménye nem lebecsülendő az építéstörténetre sem, mivel a falképek az első vakolatrétegen találhatóak. Kérdés, nem egyeztethető-e ez össze a szentélyboltozat tanúságával, s más olyan elemekkel, amelyek a konzervatív építészeti koncepcióban modernebb elemek jelenlétére utalnak. Ez a következtetés a csarodai templom 14. század eleji építési idejéről nem új: hasonló következtetésekre jutott Lukács Zsuzsa és Juan Cabello már Vámosatya kapcsán (*Építés-Építészettudomány XIII–1981*. 133. skk). A példa nemcsak a terminológiai kérdések fontosságára, hanem a komplex módszer igényére is felhívja a figyelmet.

Nincs más hátra, mint regisztrálni a kötet gondos nyomdai kivitelét, világos szedését, jó minőségű képanyagát. Némi kívánnivalót hagy maga után a szerkesztői munka: sok a sajtóhiba (közülük értelemzavaró vagy durva: „adekvált”: 247, „következtesen”: 329. „Anoninusok” Antoninusok helyett: 380, „1881”, nyilvánvalóan 1861 helyett: 463), az Adattárban több helyen kiegészítetlen maradt a – nyilván a korrektúrára halogatott – pontos évszám.

Marosi Ernő

Az alábbi válogatás izeltőt ad a történelmi Magyarország művészettörténeti, régészeti, történeti irodalmából. Néhány tanulmány bemutatásával több éves adósságunkat szeretnénk törleszteni. A recenziókban – most először – helyet kaptak a szomszédos országok kutatóinak idevonatkozó írásai is. A szelekció felőleli Bácskától Gömörig és a székelyföldre terjedő, változatos témájú szakirodalmat, mely a 11. századtól a 17. századig terjedő emlékmagyagot érinti. Közös bennük, hogy valamennyi írás új adalékkal segíti elő a régi magyar művészet pontosabb számbavételét.

Ila Bálint: Gömör megye. I. A megye története 1773-ig.
Akadémiai, Bp. 1976. 495 l., 63 táblázat

Gömör megye történetének II. kötete 1944 végén jelent meg az A–L betűs községekkel, majd 1946-ban a III. kötet az M–R betűs településekkel a „Település- és népiség-történeti értekezések” című sorozat 3. tagjaként. Húsz év után vette gondozásába a Magyar Országos Levéltár a további kéziratokat, s az Akadémiai Kiadónál látott napvilágot a IV. rész, mely az S–Zs betűs falvakat tartalmazza.

Az 1976-ban kiadott I. kötet ennek a nagyszabású történeti topográfiának összefoglaló szintézise. Nagyonbízott azokon az adatokon nyugszik, amelyeket a II–IV. kötetben a települések ábécé-rendjében a szerző már publikált. Részletesen foglalkozik a megye életét fejlesztő és gátló tényezőkkel (bányászat, hódoltságviszonyok, adózás, járványok stb.). Figyelemmel kíséri, mennyiben befolyásolták mindezek a gazdasági mutatókat, de az etnikai térképet is.

„A Gömör név a legújabb kutatások szerint török eredetű személynév, és amint Bihárnál, Szatmárnál s más megyéknél az első királyi ispánról nevezték el az egész megyét.” (86) Földrajzilag sajátosan zárt egység, amelyet némiképpen kompenzál az Alfölddel való szomszédsága. Az ércekben gazdag terület gazdasági fellendülését az Anjou-királyok kiváltságai segítik elő, s ezt fokozza a Kassa–Lengyelország felé vezető útvonal. Ila figyelemre méltóan elemzi a bányászat szerepét, a technikai színvonal fejlődését, Csetnek, Dobsina, Jolsva, Rozsnyó városjogát, a piac alakulását.

A kötet második része azokat a visszahúzó okokat kutatja, amelyek a megye egyes területein végbe ment pusztasodáshoz, a magyarság elnéptelenedéséhez vezettek. A kedvezőtlen viszonyok ugyanakkor előmozdították a vlachok és szlovákok gyorsütemű beáramlását (293).

A könyv elsősorban a történészek, etnográfusok számára elsőrendű segédanyag, de a középkori Gömör művészetével foglalkozó szakembereknek is kiindulópont.

A gazdasági prosperitás következménye a bányavidék viszonylag gazdag művészeti emlékmagyaga. Ez a terület őrizte meg leginkább a 14. század művészeti arculatát, főként falfestészete révén.

A jórészt 19. században készült falképegyüttesek hamar felkeltették a művészettörténészek érdeklődését (Biathova, K.: Prispěvok k dejinam gotických malieb v Gemeri. Pamiatky a muzea. VII. 1958.; Prokopp M.: Gömöri falképek a XIV. században. Művészettörténeti Értesítő XVIII. 1969/2. 128–147.; Dvořáková, V.–Krása, J.–Stejskal, K.: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha–Bratislava, 1978. 52–53.).

Elemzésük főként stílárís, ikonográfiai interpretáción alapul. Kevesebb szó esik a patrocínium-kutatásról. Ila történeti áttekintése itt is kiindulópontját képezhetné a későbbi feldolgozásoknak. Vizsgálata Nagybaldogasszony kultuszáról tesz tanúságot. A titulusok között megtaláljuk a ritkább Quirinus, Pongrác, Demeter, Kozma nevét, amely a németiség és a szlávtság tiszteletének bizonyítéka. Nem sajátos, inkább tipikus patrocíniumokról beszélhetünk. A patrocínium-feldolgozás aktualitása újabban a szlovák kutatásban is jelentős szerephez jutott. Bizonyítéka Ján Hudák nemrégiben megjelent corpus-szerű kiadványa: Patrocínia na Slovensku. Bratislava, 1984. Még ritkábbak azok a tanulmányok, amelyek politikai viszonyok, a birtoklástörténet aspektusából szolgáltatnának adalékokat e terület művészettörténeti topográfiájához. A falfestészeti emlékek elemzése pusztán másodlagos velejárája azoknak a nagyszabású építkezéseknek, amelyek a Bebekék, Csetnekiek bányászatból eredő gazdasági megerősödését mutatják. (Lásd: Csetnek, Pelsőc, Rimabréző templomait.)

A korábban freskóiról számontartott Rimabánya esetében csak újabban figyeltek fel a templom építészeti kialakításánál az udvarral való kapcsolatára, eddig nem méltatott hatására. Jelentőségét Rimaszombatba lehet hasonlítani. Templomát a Széchenyi család 1280–1300 között építi. Egyhajós a nyolcszög 3 oldalával záródó szentélyű épület. Szentélyében a boltozati zárókövön Stibor vajda címer!

Végezetül egy mondat arról, hogy a könyv szép példája a magyar–szlovák közös kulturális hagyaték mintaszerű, forrásokra támaszkodó feldolgozásának, amely elősegítheti a továbbiakban is a tárgyilagosságot, indulatoktól mentes véleményalkotást.

Kerny Terézia

Szekeres László: *Amit az idő eltemetett. (Kis vajdasági régészet)*
 Fórum Kiskönyvtár, Fórum, Újvidék 1981. 111 l., 32 rajz, 1 fénykép

A vajdasági régészet elmúlt harminc évének rövid szintézisét kívánja nyújtani ez a kis könyv.

E terület régészeti kutatása figyelemre méltó hagyományokkal rendelkezik. A rendszeres gyűjtőmunka már a múlt század derekán megindult, s hamarosan 3 földrajzi egységre: Bácska, Bánát és a Szerémség földolgozására különült. Joseph Dörner 1839-ben megjelent munkáját csakhamar követték Bárany Ágoston, Leonhard Böhm, Szentkláray Jenő publikációi. 1882-ben Versecen megalakul a vidék első múzeuma. 1883-ban létrejön a Bács-Bodrog megyei Történelmi Társulat, melynek Közlönye 1885–1917 között a folyamatos kutatásokról informálta a szakembereket. A két világháború közötti években a feltárások elsorvadtak, Versecre és környékére korlátozódtak. Rendszeres ásások csak 1950-től indultak újra.

A kötet második fejezete a földrajzi áttekintés. Kár, hogy nem derül ki világosan a pontos területi lehatárolás. A „Vajdaság” mint a 2. világháború után kialakult közigazgatási egység alkalmazása anakronisztikus. A földrajzi tényezők összefoglalása is elnagyolt.

A következő részek kronológiai sorrendben vázolják fel a legfontosabb archaeológiai korszakokat. Periodizációjában a közép-európai régészeti irodalomban elfogadott idővállumokat követi. A leletanyag alapján rekonstruálja a gazdasági viszonyokat, társadalmi szerkezetet. Hangsúlyt fektet a jelentősebb ásási anyag – ha csak villanásnyi – bemutatására. (Törökbecse, Dupljaja, Gradina Vašice).

Az egykori Sirmium értékelésénél a megváltozott temetkezési kultusz szerepét vizsgálja. A Pannóniaszerte elterjedt sírkövek és szarkofágok mellett Beškán – ritka – falképekkel díszített kriptát tártak fel (70). Berkasova környékén ezüst katonai díszsisak került elő. Egyértelmű analogiája az Eskü térnél, a Dunában talált – a Budapesti Történelmi Múzeumban őrzött – sisak.

A népvándorlások anyagából a magyarországi szakirodalomban is többször interpretált pörösi csontbogozót emeli ki. (80–82) A „kettős honfoglalás” teóriája az ásások alapján nem igazolható. Amilyen részletes a korábbi korszakok tárgyalásánál, annyira szűkszavú a magyar középkor emlékeinek felsorolásokor. Bár hozzá kell fűzni, hogy „kutatásuk gyermekcipőben jár”. Források és terepbejárások alapján ezen a vidéken kb. 60 templomrom ismert, illetve volt látható a 19. században (lásd: Gerecze: Műemlékjegyzék 168–182. hasáb). Néhányuknál megkezdődött a rendszeres kutatómunka, de még így is nagy a restancia. A 10. században a fenyegető német nyomás elleni egyik út a bizánci keresztység felvétele, éppen ezen a területen éreztette leginkább hatását. 953-ban a gyula, alighanem Zombor, a keresztység felvétele után egy Hierotheosz nevű püspököt hozott magával. Székhelye az antik Sirmium, Szavademeter lesz, amely a 9. században Pannónia püspöki székhelyét jelentette (Győrffy Gy.: István király és műve. Budapest, 1977. 47.). Nevéhez számos görög építész egyház fűződik: Sirmium, Oroszlámos, valamint a titeli Hagia Sophia monostor. Jelentőségükre egyelőre csak következtetni lehet. A terület románkori templomépítészete egyező vonásokat árul el az ország más tájegységeinek 11–12. századi szakrális építményeivel. Egyhajós, egyenes, illetve félköríves szentélyzáródású, nem ritkán toronnyal hangsúlyozott kelet-nyugati tájolású épületek. Ezeket a jellegzetességeket mutatja a rejtélyes araci kővön lévő templomábrázolás rekonstrukciója, vagy a kishorgosi templom alaprajza (95). Tavankut temploma kiemelkedik az egyszerűbb kiképzésű falusi típusok sorából. Hajójának hossza 30 m. Ablakai kőralakú üveglapokkal voltak borítva. Szentélyében a korai Árpád-házi királyok pénzeire emlékeztető kereszt-alakú falfestmény fragmentumok kerültek elő.

Dombó bencés monostorát a 11. században alapítják. Ezidőtájt épül Bodrogmonostorszeg, Aracs kolostortemploma is. Bánmonostornál (Kő) oklevél tanúsítja, hogy II. Géza nádorispánja, Belos bán alapította. A templomok főként architektonikus faragványaiknál jelentkező stílári problémákat vetnek fel az ún. „palmettás-csoport” révén. Ez a kör határozottan bizánci impulzusokból táplálkozó művészet, amely oszlopfőkön, párkányokon, vállköveken jelentkezik. A Bizáncban is csak a 10. században meghonosodott tendencia csakhamar elterjed az egész országban. A déli területeken azonban még a 12. században is elevenen él provinciális változata (Bodrogmonostorszeg, Dombó). Az egyébként nehezen értékelhető másodlagos lelőhelyről származó dombói kőfaragványok (Nagy S.: Dombó. Novi Sad, 1974. 15.) jelzik azt az átmenetet, amikor „... a szalagra fűzött hosszúvelű palmettadísz... találkozik a Magyarországon széles körben elterjedt, 11. század második felében virágzó palmettás stílusirányzattal...” (Tóth M.: Stílusfejlődés Árpád-kori kőfaragványainkon. Árpád-kori kőfaragványok. Katalógus. A székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei D. sorozat 121. sz. 1978. 34.). Hatásuk kimutatható a Gutkeledek sárvármonostori faragványain és Szegeden is. Dombón a palmettás ornamentika mellett a 12. században már felbukkannak figurális plasztikák is. Relieftöredékek, köztük fülkében álló részletek maradványai, feszület ábrázolása. Felkantározott ló és feszület díszíti a Bodrogmonostorszegről származó pillérfejezetet.

Az esztergomi királyi építkezéseken megjelent új stíluselemek tűnnek fel az aracsi bencés monostornál. Az ornamentális töredékek között itt is találkozunk figurális részletekkel. Aracról került a Szépművészeti, majd a Nemzeti Múzeumba az a relieftábla, amelynek értelmezése Hampel Józseftől kezdve a szakértők egész sorát foglalkoztatta. A legfrissebb kutatások szerint (Árpádkori kőfaragványok. Katalógus. Nr. 25. 100–101.) a templomalapító donátor pár síremléke. „Ornamentális motívumkincse 11. századi faragványokkal köti össze. Jobb oldalának és előlapjának töredékes fonaldíszje, a lóábrázolás a bodrogmonostori faragványokkal, a dombói töredékekkel árul el rokonságot. Dombóhoz kapcsolja a figurális reliefs típusa, elemi plaszticitása is. A bal oldal szögletes fonaldíszének párhuzamai Esztergomból, Székesfehérvárról ismeretesek.” (uo.: 101).

A 13. század végéről származnak Oromhegyes–Paphalom és Bajsa templomai. Bodrogszigeten 1282 előtt a pálosok telepednek le, Bácson és Zentán a ferencesek. Számos épületet már a gótika szellemében alakítanak át (Aracs, Dombó). A templomok körüli cintermek feltárása eddig csak sovány eredményeket hozott (Kikinda, Pancsova, Zenta). A becsei faluásatásnál gölöncsérműhelyt fedeztek fel. A könyv a mohácsi csata, a török pusztítás következményeinek tárgyilagos megállapításával zárul.

Összegezve: Az olvasó a rövid irodalomjegyzékben is megtalálható László Gyula: *Vértesszőlőstől Pusztaszerig* (Budapest 1974.) című könyvének egy területre lehatárolt analógiáját veheti kezébe. Az ismertetés, ha nagy vonalakban is, de a legújabb feltárásokra támaszkodó összefoglalás.

Kerny Teréz

Szekeres László: Középkori települések Északkelet-Bácskában
Fórum, Újvidék 1983. 81 l., 1 térkép

A rövid munka az eredetileg a történelmi Bács, Bodrog, Csongrád megye északi részén található középkori településekről ad átfogó képet. Az összegyűjtött anyagot a szerző két csoportra osztotta. Az elsőbe tartoznak ábécé-rendben az ismert történelmi települések (Csánki és Györffy alapján), a rájuk vonatkozó valamennyi forrás, irodalom, régészeti leletanyag ismertetésével. A feltárt, terepbejárással megfigyelt épületek túlnyomó része téglából épült. A központban található templom az ország többi részéhez hasonlóan zömmel egyhajós, egyenes szentélyzáródású, K–Ny-i tájolású típust követi, temetővel körülveve (Bajmok, Bajsa, Csantavér, Turol stb.). Kerekgyház neve rotundájának emlékét őrizte meg (34).

Sajnos, a felsorolt helységek nagy részén semmiféle ásátás nem volt, így az egyes objektumok építészeti, művészettörténeti jelentőségére csak következtetni lehet (Tavankut, Vizesturo, Kishegyes).

A második csoportba kerültek azok a régészeti lelőhelyek, amelyek egyelőre egyik településnévvel sem azonosíthatók. A pótlásba pedig olyan helynevek tartoznak, melyekről csak történelmi adatok tájékoztatnak. A tanulmányhoz tartozó térkép feltünteti az összes eddig ismert bácskai középkori lelőhelyet.

Remélhetőleg a szerző távolabbi célja, egy teljes bácskai középkori leletkataszter összeállítása előbb-utóbb ugyancsak megvalósul.

Kerny Terézia

Módy György: A Szent András templom és a Verestorony kutatása 1980-ban. Debrecen 1290–1390 között. A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei. 42. szám.
Debrecen, 1984. 87 l., 25 kép, 21 rajz.

1979-ben merült fel annak a gondolata, hogy a debreceni Kálvin tér szanált házainál ásásokat folytatásnak a történelmi városmag rekonstruálása szempontjából.

1980-ban végezték a Nagytemplom tetőzetének felújítását, építészeti vizsgálatát. A kutatásnak statikai célja is volt. Mivel alatta helyezkedett el a – korábbi szakirodalomból ismert – gótikus Szent András templom, a régészeti munkálatok fokozatosan kiterjedtek egykori harangtoronyának – a Verestoronynak –, majd a Fehértoronynak, az Imateremnek és végül részlegesen magának a hajónak feltárására. A tanulmány tulajdonképpen ezeknek a kutatásoknak összefoglalása.

Az okleveles adatokból ismert egykori *castellum* helyén a földmunkák során „semmi sem került elő a valamikori alapfalakból, de XIV. századi lelet sem.” (5) A harangtorony ásátása sem ígért különösebb eredményeket. Az értékelhető köemlékek közül említésre méltó egy riolit tufa töredék, bal alsó sarkában alsó lábszár ábrázolással. Előkerült egy vésett szövegű fragmentum is (7. rajz). Alaprajz, méretek vonatkozásában a régészeti feltárás újat nem hozott. A munkálatok ismertetése után a szerző a Verestorony történetét mutatja be. Az 1564. évi tűzvész után 1640-ben épül Ács Kerekes Tamás „architectus” irányításával. A munka 1642-ben fejeződik be. A négyzetes alaprajzú, téglából épített torony négy sarkában

egy-egy támpillér volt, délkeleti és északnyugati támpillérei becsatlakoztak az András-templom 1628-ban megújított kerítőfalába. Ezt az 1980-as kutatás is bizonyította. A harangtornyot, mivel az sem vakolva, sem meszelve nem volt, a debreceni nép Verestoronynak nevezte el. Így különböztették meg a Szent András-templom Fehértornyától (20–30).

Az ásatási beszámoló az ún. Imateremmel folytatódik (30–42). A már említett tűzvész után a sekrestye-kápolna átalakításából hozták létre.

Aránylag nagy fejezetben kapott helyet az épület egyetlen emlékeként számontartott zászlós bárányt ábrázoló gótikus boltozati zárókő. Szücs István tévedése nyomán sokáig címerként tartották számon (44). A régészeti ismertetés a „Cserepestorony” (Fehértorony) falkutatási eredményével záródik.

A II. rész Debrecen középkori topográfiájával foglalkozik. A rövid irodalmi áttekintés után a forrásokban említett Szentlászlófalva és Mesterfalva településrendszere, egyháza kerül sorra. Módy György szerint e két helységből alakult ki a 14. században Debrecen, amely már az 1330-as években mezővárosi rangra emelkedett. 1332-ben létrejött városi tanácsa, 1361-ben Nagy Lajos privilégiumot ad számára (84).

A sommás áttekintés nagy vonalakban igaz, mégsem annyira leegyszerűsíthető. A valódi városnál alacsonyabb jogállású mezővárosi kategória fogalma sem ilyen egységes: „... különböző gazdasági települések tartoznak ide a népies, jelentős kézműves lakossággal rendelkező városfunkciót ellátó településektől, a privilegizált, de agrár jellegű helységtől.” (Kubinyi A.: Gondolatok a középkor végi alföldi és Alföld széli mezővárosaink alaprajzi és építészeti fejlődéséről. Építés-Építészettudomány. XV. 1983/1–4. 283.)

Alaprajzi elrendezésüknél is több típust különböztethetünk meg. A piactérből kifejlődő, több utcás, ill. összeolvadó települések lesznek a legjellemzőbbek (Kubinyi i. m. 287).

Debrecen ebből a szempontból a 3. csoportba sorolható.

Valójában nemcsak két helység, hanem Szentlászló, Torna, Szentmihály és Debrecen falu egy vásártér körüli összeolvadásáról van szó. (Fügedi, E.: Die Ausbreitung der städtischen Lebensform – Ungarns oppida im 14. Jahrhundert. Hrg.: Wilhelm Rausch. Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas. II. Linz/Donau. 1972. 179–182.)

Valószínűleg Debrecen volt közöttük a legkisebb, mert nem volt egyházas hely. Kelet felől a földesúri castellum, észak felől az akkor épülő Szent András-templom határolta. Ezáltal létrejött egy olyan központ, amely egyik faluhoz sem tartozott, hanem közöttük feküdt. A földesúri kúriával szemben állt az 1322-ben alapított ferences kolostor (Karácsonyi J.: Szent Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig. Bp., 1922–24. I. 156., valamint Fügedi E.: Koldulórendek és városfejlődés Magyarországon. Századok. 106. 1972/1. 78–79.). A sókamara is itt volt, de helyét még nem sikerült megtalálni (Fejér, G.: Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. Buda, X/5. p. 79.).

A 14. században már álló Szent András-templomra csak egyetlen hiteles adat, XXII. János pápa 1326. okt. 21-én kelt oklevele utal (69). Titulusa számos kérdést vet fel. A tanulmány nem tér ki ezek részletes vizsgálatára. A korábbi irodalomban (Mesterházy K.: Adatok a bizánci kereszténység elterjedéséhez az Árpád-kori Magyarországon. Debrecen Déri Múz. Évk. L. 1968. 155) hangsúlyozott keleti, görög kereszténység szerepe mindenesetre megkérdőjeleződik (70).

A munka befejező szakaszában – Entz Géza kutatásai nyomán – bontakozik ki a Szent András-templom középkori építéstörténete: 1317 előtt szenteli fel Imre váradi püspök. 1360 után a korábban egyhájos, pologonális szentélyű épület 3 hajós, álszentélykörüljárós csarnoktemplommá vált. Legközelebbi analógiája a csengeri templom.

Jó érzés, hogy ez a munka a hazai régészeti feldolgozásban egyáltalán nem jellemző gyorsasággal lett publikálva, a szakma elé bocsátva.

Kerny Terézia

Cséfalvi Pál: Az esztergomi főszékesegyházi kincstár
Corvina, Bp. 1984. 31 l., 70 kép

Az 1528-tól több alkalommal is publikált kincstári gyűjteménynek sajnos mindmáig hiányzik részletes, valamennyi műtárgyát felsoroló katalógusa. Jelen kötet is csak hetven alkotás rövid ismertetésére vállalkozott. A barokk és a múlt századi emlékegyet erősen szelektált.

Cséfalvy Pál a legújabb kutatási eredményekre támaszkodik (Baráti István talpas keresztje, Mátyás király kálváriája, Corvin-úrmutatató), érthetetlen viszont, hogy miért nem nevezi meg a felhasznált forrásokat. Kovács Éva két munkájáról is történik említés, anélkül, hogy megtudnánk, valójában milyen tanulmányokról van szó (6, 12–13). Csernyánszky Mária, Hahnloser és Gerevich Tibor neve is elhangzik (6, 11, 27) konkrét hivatkozás nélkül. A bevezető után közölt bibliográfia csak a korábbi szakirodalmat

sorolja fel, bár itt sem valamennyit. Kimaradt az 1528-as leltár kiadása, Pulszky Károly egy 1880-as tanulmánya (Az esztergomi főszékesegyház kincstára. Archaeologiai Értesítő XIV. kötet). Ha már a szerző a katalógusrendszerű feldolgozást választotta, mindenféleképpen követelmény az egyes tárgyakhoz kapcsolódó rövid irodalmi tájékoztató is!

Kerny Terézia

Benkő Elek–Ughy István: Székelykeresztúri kályhacsempék. 15–17. század.
Kriterion, Bukarest, 1984. 79 l., 76 kép

A szerzők által összegyűjtött anyag nemcsak a datálási-tipológiai kérdésekre ad választ „hanem művészi igényességről, a készítőkről és megrendelőkről éppúgy vall, mint azokról az épületekről, hol a csempés tüzelőket egykoron felállították.” (5)

Bár a terület, az egykori Udvarhelyszék középkori művészettörténeti topográfiája már elkészült; a régészeti feltárások még nem teszik lehetővé, hogy többek között a kályhacsempékről is egy hasonló kataszter készüljön. Így a feldolgozás szükségszerűen torzó, de módszerében, a technikai részletek, műhelykérdések vizsgálatában, források értékelésében elsősorú szakmunka.

A településtörténeti áttekintés után a Székely Oklevéltár és az U. et C. alapján közölt írott dokumentumok értékes adatokkal szolgálnak a helyi fazekasság történetéhez. Motívumkincstüket vizsgálva, egyes gótikus, reneszánsz díszítőelemek továbbélnak a 18. századig, hasonlóan az erdélyi művészet más alkotásaihoz (lásd „virágos reneszánsz”). Sajnos, nem minden esetben válik szét, meddig beszélhetünk reneszánsz hatásokról, s mettől „népművészeti”, „népmesei” tendenciákról (13).

A figurális csempék között igen gyakori a lovagalak, kardos vitéz-, Szent György-, Szent Mihály-ábrázolás (Bencéd; Csekefalva – 11, 20, 21; Décsfalva – 1; Rugonfalva – 3; Siklód; Székelykeresztúr – I/1, I/3, V/3; Székelyszentmihály – II). Ezt a szerzők a katonáskodó székelyekkel hozzák kapcsolatba (18). Ugyancsak hozzájuk fűzik a több csempén felbukkanó Szent László-ábrázolásokat (Székelykeresztúr – V/1, V/4; Csekefalva – 22). Ikonográfiailag figyelemre méltó a Szent László és a kun küzdelmét bemutatott csekefalvi darab. A legendának ugyanis mindeztidáig egyetlen előfordulása a kisművészetben. A korai, 15–16. századi darabok közös jellemzője a fehér engobe meszelés. A reneszánsz munkáknál több típus sikerült megkülönböztetni. Jellegzetes minta az olasz korszóból kinövő virágtó (Székelyszentmihály – II/2); kazettákkal, maszkokkal díszített ábrázolás (Székelykeresztúr – V/15). Kifejezetten református készítettőre valló csempékkel is találkozunk (Kat. 16).

A 17. század vége felé megjelennek a rozettás motívumok (Székelykeresztúr – IV/14).

Az 5. fejezet a ritkábban tárgyalt kályhaszemekkel foglalkozik. A „ház és tüzelő” rész az archeológia oldaláról próbálja rekonstruálni az egykori fűtőberendezéseket.

A kötetet a kályhacsempék katalógusa, helynévmutató és képjegyzék egészíti ki.

Kerny Terézia

Voit Pál: Franz Anton Pilgram 1699–1761
Akadémiai, Bp. 472 l., 338 kép

Voit Pál mintegy 25 éve foglalkozik Franz Anton Pilgram művészetével. Azóta adatok tömegét, tervezetek sokaságát tárta fel s kutatásai eredményeiből impozáns monográfiát állított össze. E német nyelvű életrajz az első nagy terjedelmű összefoglalás a mester pályájáról, munkásságáról. A kötet lapjain olyan egyéniség rajzolódik ki, aki méltó utóda volt a bécsi barokk nagy „triászának”, Hildebrandtnak és a két Fischer von Erlachnak.

Pilgram tevékenysége a magyar művészettörténet számára azért jelentős, mert – amint Voit Pál monográfiájából kiderül – az 1740-es–50-es években ő volt a hazai arisztokrácia és főpapság legtöbbet foglalkoztatott építész. Különösen sokat dolgozott az Esterházyak számára; Pápán, Tatán és Majkon egyaránt szerepelt. Nemcsak terveket készített, hanem igen gyakran vállalkozóként a művek kivitelezésében is részt vett. Gyakorlati ismereteit nagybátyja, Franz Jángi bécsi műtermében szerezte, aki örökösévé, cégében utódjává fogadta. Bizonyára az elméleti és a gyakorlati kérdésekben egyaránt mutatkozó szakértelme tette Pilgramot vonzóvá a magyar építetők körében. A mester a legkorszerűbb ismeretekkel felvértezve érkezik hazánkba: Hildebrandt göttweigi kolostorának kivitelezőjeként a kor egyik legjelentősebb építésének stílusával ismerkedett meg. Így közvetítette a dél-német–osztrák kolostorsémát a hazai építészetté számára. Jászó, Szentgotthárd négyszögű tömbjei, a középtengelyben húzódó templommal ezt a rendszert képviselik (Szentgotthárdon a terv csak részben valósult meg).

Utolsó terve azt bizonyítja, hogy egész városképi együttesek tervezésében is képes lett volna megszabásút alkotni. A váci székesegyház terveinek elkészítésére kapott megbízást Eszterházy Károlytól, de túlmént a feladat keretein: a katedrális előtti térségre megtervezte a püspöki palotát és a papnevelvét is. A teret kétoldalt íves kolonnáddal zárta le a rajzon – elárulva kapcsolatát a római barokkal. Sajnos az épületkomplexum a reprezentatív térhatároló architektúrával nem jutott túl a tervezésen. Pilgram építészetének sok eleme jelentett új színfoltot a korabeli magyar építészetben. A hazai hagyományoktól idegennek, „importnak” tűnik a homlokzatok – végső soron Borromini építészetében gyökerező – hullámzása, dinamikája, mozgalmassága. A részletek finoman hajlított, könnyed vonalai, az ornamentika rokokós könnyedsége építészetünkben a festői elemeket hangsúlyozták. Pilgram rokokó művészete közvetlenül a klasszicizáló késő barokk, a „copf” uralma előtt talált utat Magyarországra, s a barokk utolsó virágkorát eredményezte.

Voit Pál vállalkozásának nagyszabású voltát mutatja, hogy nem elégedett meg a magyarországi Pilgram-művek áttekintésével: széleskörű kutatásokkal a mester ausztriai működésének fő állomásait is feltárta. Munkája az osztrák építészettörténeteknek is ösztönzést jelent a levéltári, tervtári kutatások folytatására, az életmű összefüggéseinek elmélyült vizsgálatára.

Voit imponálóan széles áttekintéssel rendelkezik anyagáról és így sokszor bravúrosan jut el eredményeihez. Így azonosította például az egri levéltárban a váci székesegyház tervsorozatát is. A váci tervek sorsát lépésről lépésre nyomon követhetjük megállapíthatja, hogy a jelenleg hiányzó homlokzati rajzot Feller Pápan használta, majd Hild József Egerben 1831-ben látta s ott veszett el irodájában.

A kötet végén Pilgram „örökségéről” olvashatunk. Voit a század második felének számos alkotását hozza összefüggésbe az osztrák építés stílusával. Először veti fel magyar kutató Pilgram körének, követőinek problémáját, s noha egyes esetekben a kapcsolat csak távolinak látszik, el kell fogadnunk megállapításait a nagy példakép, a formakészlet közvetítőjének személyével kapcsolatban.

Kelényi György

Cs. Dobrovits Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. (Az uradalmak építésze.)
Akadémiai, Bp. 1983. 150 l., 91 kép (Művészettörténeti Füzetek 15)

„A magyar nagybirtokos uradalmak által épített objektumok legnagyobb része művészi szempontból nem veheti fel a versenyt az európai, de még a magyar barokk művészet legjelentősebb alkotásaival sem.” Ez a mondat a tanulmány befejező részében (103) mentegetőzéseként hangzik, pedig a 18. század építészetével foglalkozó kutató, de még a témában járatlanabb szakember előtt is nyilvánvaló – Cs. Dobrovits Dorottya munkájának elolvasása után –, hogy milyen űrt pótol a Művészettörténeti Füzetek 15. kötete.

Nem monográfiát tart kezében az olvasó, hanem az 1730-as évektől jelentős szerepet játszó nagybirtokos uradalom építő tevékenységéről kap kimerítő alaposágú képet; egyetlen terület: a pápa-ugod-devecseri Eszterházy-uradalom adatai tükrében. A szerző célja továbbá általános támpontok nyújtása „olyan módszerek kialakításához, amelyekkel nagyszámú korabeli épület értelmezhető.” (9)

Ezt szolgálja a kétsíkú eseménytörténet. Egyrészt a megrendelő személyéből kiindulva az elkészült épületek művészi dekorációjáig logikus egymásutánban sorolja fel az egyes munkafázisokat (tervkészítés, költségvetés, uradalmi építési iroda szerepe, céhek stb.), bekapcsolva a csak mellékesen érintett egyéb magyarországi uradalmakat (pl. Óbuda) és a külföldi – elsősorban ausztriai – analógiákat. Másrészt ezt az ideális, zökkenőmentes folyamatot összehasonlítja a bevezetésben lehatárolt földrajzi egység helyi, speciális körülményeivel, amelyek nem egyszer módosították az eredeti elképzeléseket...

Módosító faktor lehet az építető személyes közreműködése. A 17. századból számos forrás támasztja ezt alá. A 18. századi ezzel kapcsolatos adatok, és a témát érintő Bibó-, Mojzer- és Voit-publikációk (32., 33. jegyzet) azonban eléggé problematikusak, nem látszanak kellőképpen igazoltnak. A szerző konkrét dokumentumokkal igazolja a megrendelő főúr aktív építészeti tevékenységét Ráday Pál esetében. 1720-ból két olyan tervét ismerteti (20) (6., 7. kép), amely a péceli kastély első építési koncepcióját rögzíti. Megvalósítása falkutatással igazolható.

A devecseri uradalom birtokosa, gr. Eszterházy Károly ugyancsak kivette részét az építkezéseinek adódó feladatokból, bár elképzeléseit (ugyancsak a szerző kutatási eredménye!) leginkább városrendezés terén (Eger, Pápa) kamatoztatta (26). A tervezés alapját képező építészeti program kialakítása vitán felül a megrendelő feladata. Az igény kettős: az épületek a formai megoldásokon túl ideológiai tartalmat is hordozzanak. Nálunk ez utóbbit inkább analóg példák, mintsem egyedi, eredeti elképzelések alakították. Az építészeti ikonográfia területéről felhozott Escorial-példa – az egyik elképzelés szerint Szent Lőrinc

rostélyát imitálja – (98. jegyzet) azonban túlságosan távoli párhuzam, helyette több hazai épületre lehetett volna hivatkozni.

A magyarországi barokk kutatás a korszak reprezentánsaival foglalkozik. Cs. Dobrovits Dorottya viszont hangsúlyt fektet a kevésbé látványos – hamarabb is pusztuló! – gazdasági, adminisztratív épületekre (irodák, börtönök), egyéb járulékos műtárgyakra (hidak, utak) is.

Ezek szakirodalmi meglehetősen kevés. Nemes Márta „A börtönépítés kezdetei és jellegzetes épület-típusa alakulása” c. tanulmánya (Építés-Építészettudomány XI. 1–2. (1979) 55–113) jelentette az első áttörést, amely egyébiránt több felmérést közöl az ungvári, nagyváradai, óbudai uradalmi börtönökről. Apróbb kiegészítéseknél maradvá, a 120. jegyzetben felsorolt modellek mellett érdemes megemlíteni az óbudai r.k. plébánián őrzött famodellt is. Nemcsak a szűkös anyagi lehetőségek miatt használják fel – pl. szakrális objektumok esetében – az alapfalakat, vagy alakítják át az épületet (51–53). A régi templom maga is ereklye (lásd erről legújabbban: Bodor I.: Főpapi pecsétjeink 1400–1526-ig. A középkori Magyarország főpapi pecsétjei az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmásolat-gyűjteménye alapján. Bp., 1984. 33.)

A csak tájékoztatásul emlegetett 1780 utáni új épülettípusokról egy azóta megjelent új publikáció: Bibó, I.: Der protestantische Kirchenbau in Ungarn um 1800. (Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien. 36. Jahr. Nr. 3. 1984. 1. 4.)

Összefoglalva: a szerző témaválasztása, módszere, az alapos levéltári feldolgozás, műemléki tapasztalat az utóbbi évek kiemelkedő teljesítményei közé sorolják a tanulmányt. Bízunk benne, hogy az itt csak analógiaként szereplő uradalmak (Gödöllő, Hatvan, Óbuda) értékelésére is mihamarabb sor kerül!

Kerny Terézia

Keserű Katalin: Orlai Petrics Soma 1822–1880.

Képzőművészeti, Bp. 1984. 81 l., 131 fekete-fehér, 27 színes kép

Keserű Katalin szép formátumú könyve egy kevésbé ismert, elfeledett festő munkásságát tárja fel. Orlai nevét az utókor „Petőfi árnyaként őrízte meg.” Lényegében az ötvenes években ébredező művészettörténeti érdeklődés is így könyvelte el: gyenge kvalitású művész, „... inkább irodalommal foglalkozott, de festegetett is.” (Tehel Péter: Orlai Petrics Soma. Szabad Művészet. VI. 1952/3. 108–114.) Ezt az egyoldalú, hamis értékelést igyekszik cáfolni e tanulmányigényű munka.

A Petőfi portréfestőjeként számontartott alkotó első képviselője a hazai monumentális történelmi festészetnek, életképei, vallásos tematikájú művei úttörő jelentőségűek. Mint szervező, tevékenyen részt vett a 19. századi magyar képzőművészeti életben. Tagja a Nemzeti Képcsarnok Alapító Egyletnek, a Műegyletnek, a Magyar Képzőművészeti Társulatnak.

A főbb biográfiai adatok után külön fejezet tárgyalja portréit, történelmi, vallási tárgyú képeit, illusztrációit. Portréinál, különösen Petőfiről készült festményein, számos datálási probléma merült fel. A pontos készítési időpont meghatározása gyakran csak a szereplő környezetében lévő tárgyak segítségével körvonalazható (17). Ezek egyébként néha jelképes értelműek, az ábrázolt tulajdonságaira, foglalkozására utalnak. A kötetet gazdag előtanulmányokra támaszkodó jegyzetanyag és oeuvre-katalógus egészíti ki. Nem tartozik szorosan a könyv mondanivalójához, de ha már szó esett róla, hasznos lett volna Orlai irodalmi munkásságáról is jegyzéket készíteni. A stílris elemzés viszont indokolatlanul került hátérbe.

Kerny Terézia

Szabó Júlia: Kazimir Malevics.

Corvina, Bp. 1984. 40 l., sztl. ill., 41 kép (A művészet kiskönyvtára)

Joggal nevezte el a német művészettörténetírás Kállai Ernőt – aki már 1927-ben a „Das Kunstblatt”-ban tanulmányt közölt Malevicsről – a művész első értő „nyugati” interpretátorának. Ugyanez évben jelent meg Moholy-Nagy László szerkesztésében Malevicsnek „Die gegenstandslose Welt” címmel egyik alapvető összefoglaló munkája. Ezután a magyar kutatás szinte semmit sem mutatott föl, csak egy-egy rövid, helytelen értelmezésen alapuló, éltélő megjegyzést. Most végre napvilágot látott Szabó Júliának Malevicsről szóló munkája, mely az első magyar nyelvű könyv a festőről. Természetesen egy ilyen kis-méretű összefoglaló műnek nem lehet célja új adatok közlése, ám újdonságot mégis hozhat eredeti szemlélettel. Ez utóbbi jellemzi Szabó Júlia kitűnő, mindvégig érdekfeszítő könyvét. A szerző meggyőzően

ágyazza be a kor orosz filozófiájába Malevics fölfogását, s így jól érthetővé válik e nagy művész rendszeralkotó szándéka, jelteremtő, mítikus és misztikus elgondolása. Könnyedén elkerüli azt a veszélyt, melyben több kutató is megrekedt, ugyanis a malevicsi szuprematizmust sokan a konstruktivizmus technicista ágának tekintették s csak a várostervezés, a formatervezés és a díszítőelemek szempontjából vizsgálták. Szabó Júliát sokan úgy ismerik, mint a finom és érzékletes képleírások mesterét, amit még ebben az inkább elméleti jellegű könyvében is megfigyelhetünk, mint például az „Egy angol Moszkvában” című festmény bemutatásakor. Ez a mű egyébként fordulópont Malevics művészi fejlődésében, mert ekkortájt bontakozik ki szuprematista korszaka. Érdekesek és eredetiek a szerzőnek azok a megállapításai is, amelyek a magyar avantgarde művészeit, Kassák Lajost és Vajda Lajost összehasonlítják Malevicssel. Sőt néhány újonstruktivistá magyar művész – Nádler István, Bak Imre – is említésre kerül. Kiegészítésként hozzátehetjük, hogy Malevics festményei és grafikái több mai szovjet művészt is inspiráltak. Ezt figyelhetjük meg E. Bulatov korai korszakában, E. Stejnbergnek főleg az 1974-es nagy sorozatánál, ahol a geometrikus fölépítés, a jellegzetesen malevicsi szimbólumrendszer és miszticizmus sajátos módon jut kifejezésre, de ide sorolhatjuk F. Infante néhány művét is.

Ruzsa György

Tandori Dezső írása Baranyay Andrásról.

Képzőművészeti Alap, Bp. 1979. 30 l., 19 fekete-fehér, 9 színes kép

A mai magyar avantgarde törekvéseket bemutatni szándékozó, időközben sajnálatos módon már megszűnt „Kalcidoszkóp” sorozat különös darabja ez a könyv: nem művészettörténész, hanem költő, regényíró, esszéista munkája, aki itt valami olyat alkotott, ami – legalábbis egy szempontból – a könyv tárgyával azonos szférába, a „műalkotás” szférájába emelkedett. Mert Tandori Dezső írása, esszéje már-már autonóm irodalmi mű, mely mégis számos fontos esztétikai elemzést, jelentésértelmezést, műfajelméleti eszmefuttatást tartalmaz. Tandori nem tér ki sem életrajzi mozzanatokra, sem eseménytörténeti áttekintésre, kiállításokra, kritikákra, de még Baranyay András oeuvre-jének periodizációjára, történeti alakulására sem. Talán ezt az egyetlen lényeges bíráló megjegyzést fogalmazhatja meg a recenzens, mert az alapvető információk nélkül a nem szakmabeli olvasók kevésbé igazodhatnak el Baranyay értékes, bonyolult, sokrétegű alkotói világában. Mivel Tandori esszéje olyan tömör és lényeglátó, hogy egyetlen bekezdését sem lehetne nélkülözni, lerövidíteni, vagy felbontani – és történeti adatokkal, kronológiai és periodizációs mozzanatokkal, életrajzi elemekkel teletűzdelni –, talán az lett volna a legszerencsésebb megoldás, ha a könyv végén, függelékként, a szöveg és a képjegyzék közé egy tömör, kizárólag adatokat tartalmazó, informatív biográfia került volna. A sorozat többi darabja ugyanis elsősorban a mai, modern, magyar törekvések és alkotók megismertetésére törekszik, s csupán néhány könyv vállalkozik elmélyült esztétikai elemzésre. Tandori Dezső ez utóbbi funkciót valósítja meg maradéktalanul, s érzékeny, a képzőművészet műhelytitkaiba betekintő, a befogadás pályáit irányító-megkönnyítő elemzéseket nyújt Baranyay intim, szemlélődő, a létezés befelé forduló és önelemző pillanatait megragadó művészetéről – s eközben a maga műértő-műelemző módszereit is megfogalmazza. Tandorit végső soron „a fénykép fényképen kívüli rendeltetése” foglalkoztatja; azaz a „létfellegű emberi mozzanatok” feltárása és értelmezése. Remekül rekonstruálja a Baranyay-mű készülésének folyamatát, s szeniálisan érzékelteti, hogy ez a folyamat egyben a befogadásnak is modelljéül szolgál, azaz a befogadó által önállóan végrehajtott újabb – és kreatív – rekonstrukció alapja is. Rendkívül pontosan látja a fényképezés szerepét Baranyay művészetében, s messze elkerüli a felületes „technicista” megközelítések laposságát. Azt is világosan látja, hogy „nem művészeti kérdések ábrázolásáról van szó ezekben a munkákban, hanem az ábrázolás hiteléről.” Könyvének legfontosabb, általános érvényű felismerése, ami ugyanakkor konkrétan éppen Baranyay művészetének leglényegét érinti, úgy tűnik, az, hogy érzékenyen és pontosan mutatja be a Baranyay-művek fragmentumszerűségében rejlő emberi teljességet.

Hegyi Lóránd

Montázs. Összeállította: Horányi Özséb.

Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp. 1977. 340 l., 36 kép

Jogosan írja a kötet előszavában Szépe György, hogy „A kötet tehát formájában sokszoros műfaji újításnak számít.” Horányi Özséb szerkesztő merészen párosította a különböző műfajú részeket, ám még merészebben sikerült kitágítania a vizsgált jelenség eszmei határait, éppen a sokféle feldolgozási forma

által. A kötet három, egymástól markánsan eltérő részből áll. Az első részben további hármassal bontással találkozunk az olvasó: egy beszélgetés rögzítésével, majd hat interjúval (melyeket montázkészítő művészekkel készített Horányi Özséb), végül pedig az első rész elméleti összegzésével, pontosabban az összegzés lehetséges szempontjainak okos és szerény átgondolásával. Rendkívül szimpatikus ez az őszintén mértéktartó magatartás, mivel Horányi jól tudja, hogy a montázs jelensége oly tágas, oly szerzteágazó, hogy nehéz lenne a között beszélgetés és interjúsorozat alapján – elhamarkodva, már a kötet elején – valamiféle végleges, vagy teljességre törő definíciót alkotni.

Ugyanakkor azt is fontosnak tartom, hogy Horányi mindvégig érvényesíti azt a szempontot, amit ő maga úgy fogalmaz meg, hogy „megpróbálni azt feltérképezni, hogy mi van a fejekben”. Ezt Horányi a „montázs fogalmának szociográfiája” meghatározással illeti. Azaz nem egyfajta általános definícióra törekszik, összegezve az egész eddigi történeti jelenség-halmazt, elméleti megközelítéseket stb., hanem azt kísérli meg, hogy feltárja és bemutassa, miként gondolkoznak ma (művészek, teoretikusok) a montázs-ról, ki mit tart a maga számára a legfontosabbnak.

Az első rész tanulsága az is, hogy két egymástól eltérő koncepció alakult ki és tér vissza makacsul: egy szélsőséges tágítás („minden montázs”) és egy egzakt, szűkítő szemlélet (a montázs „csak szemantikai” lehet, „A szintaktikai csupán kompozíciós kérdés” – Szépe). Másként fogalmazva, a beszélgetés résztvevőinek egyik csoportja a montázt egyfajta „parttalan módszerként” fogja fel; ilyen értelemben tekinti Rozgonyi a „tematizálást” és a „kiemelést” is montáznak, s kijelenti: „a montázs-fogalom kiterjesztésével nemcsak az történik, hogy mindent montáznak tekintünk, hanem összefüggéseit is jobban tudjuk követni konkrétan és részletekben.” Az ezzel ellentétes koncepciót Szépe fogalmazza meg: „Az a kérdés, hogy van-e különös haszna a montázs-fogalom kiterjesztésének, annak, hogy a képkiemelést is montáznak és a kép elemei közötti viszonyt is montáznak tekintjük. Szerintem nincs.”

A szerkesztő érdeme az az okos és hasznos megoldás is, hogy a hosszú beszélgetést kisebb tematikai egységekre szabdalta, és a jó címekekkel a megértést megkönnyítette. Ilyen tematikai egységek: „A tradicionális montázs-fogalom környékén...”, „A fogalom kiterjesztésének lehetősége”, „Jelentőség és jelentés”.

Az első rész második egységében hat interjú olvashatunk, Alapfy Attilával, Bálint Endrével, Gink Károlyval, Hemző Károlyval, Korniss Péterrel, Tahin Gyulával. Egy kritikai megjegyzés: sajnálatos, hogy a hat interjú között csupán egyetlen egyet találunk, amit képzőművésszel készített a szerkesztő. Bálint Endre mellett igazán fel lehetett volna keresni a modern magyar képzőművészet olyan fontos alkotóit, akik jelentős montázs-oeuvre-t alkottak (mint Korniss Dezső, Gyarmathy Tihamér). Így a kép kissé egysíkú maradt; úgy tűnik, mintha a montázs elsősorban a fotóművészet és a film problémája lenne.

A második részben nyolc interjút találunk, Fehér Imrével, Huszárik Zoltánnal, B. Révész Lászlóval, Kende Mártával, Csányi Miklóssal, Mahrer Emillel, Horváth Ádámmal és Mihályfi Imrével. Érdekes a dokumentarista Kende és az abszolút „játékfilmes” Huszárik szempontjainak egybevetése. A dokumentumfilmek készítője állandóan a hitelesség, a hűség felől közelíti meg a kérdést; míg Huszárik – szinte – képzőművészeti szempontból, a fantázia és az asszociációk gazdagságának kibontakoztatása felől. „Legszívesebben egy gesztusnyelvet alakítottam volna ki” – mondja Huszárik, rátapintva ezzel az egyik leglényegesebb mozzanatra: a montázs a „képzőművészeti inspirációjú” filmben, vagy a játékfilmben egyaránt egy rendkívül személyes közlésrendszer képlékeny, mindenre használható eleme – de csak egy elem, aminek lényege éppen a személyes nyelv kialakítása, nem pedig a technika önmagában.

Új mozzanat a „pragmatikai szempontok”, a pénzügyi problémák, technikai mozzanatok bevonása a montázs vizsgálatába. Ez kitágítja a problémakört, de talán – olykor – kissé messzire, más pályákra vezet át. A kötet harmadik része visszabillent a súlypontot a montázs „szakszerű”, történeti megközelítése felé.

Öt elméleti tanulmány található a harmadik részben. M. Bystrycka tanulmánya („Eisenstein mint a szemantika előfutára a filmművészetben”) szerencsésen egyesíti a történeti és a tisztán teoretikus szempontokat. S. Worth és J. Adair tanulmánya arról a kísérletről számol be, amit navajó indiánok körében végeztek. A kiindulópont az volt, hogy a filmezésre megtanított indiánok – valószínűleg – olyan filmet fognak készíteni a technika birtokában, melyek az ő sajátos szemléleti modelljeiket tükrözik majd. Az érdekes kísérlet nyomon követi a filmkészítés folyamatát, majd beszámol az elkészített munkákról. Érdekesek a térlátással kapcsolatos megfigyelések, illetve a vágás és montázs alkalmazásának a navajók szemléletét kifejező megnyilvánulásai. Ez a tanulmány jelentősen tágítja a kötetben vizsgált szempontok körét. A harmadik részben közölt tanulmányok a gyakorlatban valósítják meg azt a szempontot, amit a szerkesztő úgy fogalmazott meg, hogy „mi van a fejekben” a kollázssal, montázzsal kapcsolatban.

Összegezve az eddigieket, elmondhatjuk, hogy a Horányi Özséb által szerkesztett kötet hasznosan tágítja ki a montázs-fogalom vizsgálatát; ugyanakkor jelzi a parttalanává válás veszélyeit, a már terméket-

lenné váló általánosítás problémáit is. Ha még több képzőművész kapott volna szót, s ha nem maradt volna ki a Jancsó-interjú, akkor a kötet anyaga szerencsésebben gazdagodhatott volna. Mindazonáltal így is úttörő vállalkozás eredményét tarthatja kezében az olvasó. Hasznos lett volna továbbá egy „hagyományosan” művészettörténeti elemzés a képzőművészetben alkalmazott montázs történetéről, mivel a történetiséget a jelen összeállításban kevéssé sikerült tetten érni. Ez azonban egy olyan jelentős szemléleti és mennyiségi tágítást kívánt volna – esetleg egy második kötetet is –, ami megváltoztatta volna a szerkesztő „fogalomszociográfia” kiindulópontját. A kötet áttekinthető, világos, hasznos és útmutató, ráadásul hiánypótló munka, mely feltétlenül elismerésre méltó.

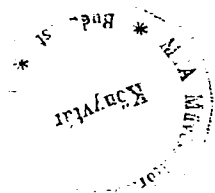
Hegyí Lóránd



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T 034/85
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8515806 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

ARS HUNGARICA A szerkesztőség címe: Budapest, Úri u. 62. 1014



FELELŐS SZERKESZTŐ	BERNÁTH MÁRIA
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG	ARADI NÓRA
	BEKE LÁSZLÓ
	BOBROVSZKY IDA
	GALAVICS GÉZA
	MAROSI ERNŐ
	NÉMETH LAJOS
	SZABOLCSI HEDVIG
	TÍMÁR ÁRPÁD

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer
Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató
© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

Ára: 50.— Ft